

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА:

Даринка Јеврић, Младен Марков, Ненад Грујичић, Милош Кордић, Антонио Санџори, Рајко Лукач, Микица Илић, Дејан Ђорђевић, Боривоје Адашевић, Саша Ожеговић

ОГЛЕДИ: *Јован Делић, Зоран Милутиновић, Горан Миленковић* **СВЕДОЧАНСТВА:** *Миро Вуксановић, Славко Гордић, Миливој Ненин, Драгољуб Пешировић, Мајмо Пижурица, Мирослав Максимовић, Душица Појић, Миџра Рељић, Милеџа Аћимовић Ивков, Стјанислав Живковић, Антонио Санџори, Нада Савковић* **КРИТИКА:** *Иван Неџришорац, Марко Недић, Љиљана Пешикан-Љушићановић, Дејан Оџњановић, Стојан Ђорђић, Александар Б. Лаковић, Младен Весковић, Јован Љушићановић, Зорица Хаџић, Марина Благојевић, Предраг Радоњић, Небојша Малић*



Министарство културе Републике Србије
и Покрајински секретаријат за образовање и културу
омогућили су редовно објављивање
Лейојиса 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 Милисавац (1946—1957), Младен Лесковац (1958—1964), Бошко Петровић (1965—1969), Александар Тишма (1969—1973), Димитрије Вученов (1974—1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980—1991), Славко Гордић (1992—2004)

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.

Е-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. 184

Јануар—фебруар 2008

Књ. 481, св. 1—2

САДРЖАЈ

Даринка Јеврић, <i>Вини и невини</i>	5
Младен Марков, <i>Очекивање дејкине смрти</i>	14
Ненад Грујичић, <i>Мелем</i>	24
Милош Кордић, <i>Лимун и сеница</i>	29
Антонио Сантори, <i>Прескочена</i>	37
Рајко Лукач, <i>Весели некролоз</i>	48
Микица Илић, <i>Седам каменчића са Христовоџ гроба</i>	51
Дејан Ђорђевић, <i>Не окрећи се</i>	56
Боривоје Адашевић, <i>У смрти и исти</i>	58
Саша Ожеговић, <i>Чему речи?</i>	62

ОГЛЕДИ

Јован Делић, <i>Прелазак у жрумен жлине ужежене</i>	67
Зоран Милутиновић, <i>Демонизам историје и обећање естетској искуљења у „Мамцу” Давида Албахарија</i>	87
Горан Миленковић, <i>„Балада о српској поезији” Милана Ракића</i>	97

СВЕДОЧАНСТВА

Миро Вуксановић, <i>Песник осећајности и човек доброће; Млађи од себе</i>	110
Славко Гордић, <i>О новим књигама Светозара Кољевића и Новице Пејковића</i>	114
Миливој Ненин, <i>Особени аутобиографски</i>	119
Драгољуб Петровић, <i>Српски стандардни једноимник</i>	123
Мато Пижурица, <i>Пошврда улоге Матице српске у националној култури</i>	128
In memoriam СТЕВАН РАИЧКОВИЋ	
Миро Вуксановић, <i>Пред Раичковићевим вратица ноћи</i>	134
Мирослав Максимовић, <i>Из „Последње фасцикле”</i>	137
Душица Потих, <i>Најбољи с најбољима</i>	141

Митра Релић, <i>Чисти образ, умивена душа</i>	143
Милета Аћимовић Ивков, <i>Нови и стари</i>	153
Станислав Живковић, <i>Ојори звук Пејтра Лубарде</i>	156
Нада Савковић, <i>Телом написана поезија</i> (Разговор са Антониом Санторијем)	160

КРИТИКА

Иван Негришорац, <i>Нека буде што биће не може: критика нарцистичког менталитета</i> (Матија Бећковић, <i>Кад будем млађи</i>)	164
Марко Недић, <i>Психологија џаланке и данашњег времена у роману Младена Маркова</i> (Младен Марков, <i>Тескоба</i>)	170
Љиљана Пешикан-Љуштановић, <i>Господар боја</i> (Зоран Живковић, <i>Последња књижа</i>)	175
Дејан Огњановић, <i>Више и мање од жанра</i> (Зоран Живковић, <i>Последња књижа</i>)	178
Стојан Ђорђић, <i>Парадоксом преко ајсурда</i> (Игор Маројевић, <i>Шнић</i>)	185
Александар Б. Лаковић, <i>Доносилац вести мора да страда</i> (Мирко Демић, <i>Слуђе хировићољ лучоноше</i>)	191
Младен Весковић, <i>Јерихонске трубе над Кошором</i> (Никола Маловић, <i>Лушајући Бокељ</i>)	197
Јован Љуштановић, <i>Зузубумба прича бескрајну причу</i> (Дејан Алексић, <i>На пример</i>)	201
Зорица Хаџић, <i>Нови сјај јесника српске модерне</i> (Миљивој Ненин, <i>Српска јесничка модерна</i>)	204
Марина Благојевић, <i>Изазови реинтерпретације — ново читање жанрова</i> (<i>Жанрови српске књижевности</i> , бр. 3, зборник)	207
Предраг Радоњић, <i>Писац и нација</i> (Ендру Барух Вахтел, <i>Књижевност Источне Европе у доба јосифоизма</i>)	212
Небојша Малић, <i>Рођење једне империје</i> (Дајана Џонстон, <i>Сулуди крсташи</i>)	221
Бранислав Карановић, <i>Аутори Лейописа</i>	225

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ • ЈАНУАР—ФЕБРУАР 2008

ДАРИНКА ЈЕВРИЋ

ВИНИ И НЕВИНИ

ЛЕТА

*Тамница моја од свјећлосћи
На Сунчаноме бреџу
Тамничари моји
Обневидјели
Од шкољки бисерница*

*Очас ѓроклећи се Лијевно
Очас бијели се кула*

*Здјелао сам куйолу злайну
Од ѓраха и сјене
Ајдучки висийор модрину*

*На Дивљем јуџу сийи су
Вукова чойори*

Небеска сѓада на броју

Лейом

Низ Лейу

*Лијейоѓ ли ѓамновања
Са Филијом слијейим брайом*

10/11. март 2000, о Светом Порфирију

НА МРТВОЈ СТРАЖИ

Језик је у нокдауну славјански
Овдје на сѣаревини
муца, шейура, а шайшача почесѣо
и усѣријеле
У Лучинданско свијейло јуѣро
на језику Руса и Срба
молишвом ѣушем ка цркви
Николе Свейоѡ

Одѡађам нокауѣ

О ПЕТРОВИМ ВЕРИГАМА

Свей и свијейѡо ѣренуѣ
Самоће сјећања срх је —
брид да соней се срочи
каѣрен какав
доли даха дисѣих ѣек, шуѣње:
јеси лж жив да шанеш
Сахаром свијейѡа
Из чадора зимњеѡ
ѡоло/босе душе
ѣред Сѣрашнѣјем судом
с Вериѡама часним оноѡ Часноѡ
у Гроѣу
јекѣаније рода јекнеш
о чији језик славјански — ријеч
срѣску су
милосрдни ѡосѣодари свијейѡа
шеѡрѣи ѡаволови — омчу

На сунчаноме ѡребену
ѣод ѣадином нейричаве
свей и свијейѡо ѣренуѣ вијавице
свейѡсавске
у једносѣ вѣѣре ѣаме:
ѣајна ове ѣајне у ѣам-ѣаму оне
ѣаме
надвисом надвисивања
с ѣусѣ душе
с молбеником ѣаѡанским

*У некој роду моме на најчисти-чазбеној
пирези за бозе — млијеч слово — здравица је
најџозбенија понуда
за оне у чијем словару
свијет именују и свјетљују миром
а с миротворцима вајним морају да раше*

ШЕТЊА МРЧАВОМ

*На дући постој корака
Свела се шетња градом — сираниутицом
Избивање из сјана — јазбине једначи се са
самоубиством*

*Ал ја шетам сдохвашице лазом
Вишке сирејеле умачем у медни ошров
У вино цвијетно
У мјесечине саће
Срећнем ли срце блиско
Да прецизно нанишаним*

*Корачам грацилно
Тачније виленим
Поред крста Свећога Сјаса
Испошниха зашталасам муњу-молићву гласа*

Пред поспе личним зидом плача

*Јер Срб сам посред вароши Пришти
Гдје заузлан је говор славјански
Ал да избјежем линч
Умијем рајетински да доакам —
Ријеч материнску удомим у рибу
Пчелу итицу*

*Цвијет самоникао
И муњом-молићвом ојкрочим
И крста знак заумним*

3. новембар 2000

СИВИ ДОМ

Овдје је шрон
Наковањ
йомеђу огња и Бога

Очекујућ ирвјенца да искуйи своју
браћу

Живимо од лова
и сабирања йлодова
(док не бјеше олова)
као у вријеме йрайочела

Земни доброчини
Небески угодници
ојейи ће на вайру чистилищйа
йравдоумље и кривоумље сйавийи

И йосйрд нашу

С рђавим иззледима раја

УОЧИ ЗБЈЕГА

Тамени лучоноша унищани данце неба
иконе завјейне йлавейи
кандило, сйакленце славског вина
солихљѣбник
колијевку

Ужди жищя
свице у ражи
усйријели рано зарудјели грозд
ушамничичи ријеч и лелек

Прайио нас је закойаног звона бруј

ОЧЕВИДАЦ

Моје је да

*На међи сам
на чистици*

жив зид

*Знадем: све је
крсни љућ
Збирам сув звук шаблицца
најукле фреске шћо мирошочи —
јрођрушане душе
на жорућој кощи*

*Мени је све ласно
ходим кроз минска љоља*

*Рођењем слијей
Очевидац сам*

Вишњем само свједочим

6. јун 2000

ПОБЈЕГ

*Живој је увијек негдје другдје
Мени сћранјушцица лишицом
Ледником жића —
Небесни злојоглећ сћријела
Извиискра с извивиса
Одакле мушно сјаје
Далеки сњегови
Ловћена
Суматре
Сћражилова
Јелабуге*

Сви Англејтери

*Пришћомљени хаос
У дујлом данцу исћорије*

* * *

Побјеџ
из шаџиџине свијеџа
Редим маџу џалеџи унуџарње
Гареџ леџиџира ноћноџ
Пред унуџарњом ламџом џиџо
сјаџи Ниџиџа
Да сџрмоџлави се лиџиџицом узбрдиџом
Кондор дуџа сура
Живоџоморно
У вис
вир
увир

* * *

Презри влакове џреће класе
Надџорњаџ брзе џруџе
Њихове дивоџе
Кроз небесни злоџоџлеђ
У хималаџску џланинарску руџу
Лиџиџицом узбрдиџом сџрмоџлави
К Сунцу
Као кондор

Дуџо сура

Досџа ми је свеџника Косова
Оноџ и оних већ иза леђа Боџу
Низ лиџиџице сџранџуџиџица
Гареџи над домаџом

Сад у крлеџки самџиџине/домовине
(узаџамно издаџи)
С маџом џалеџи унуџарњом
Побјеџ из шаџиџине свијеџа
Леџиџир ноћни џред
Свеџиџљком великоџа Ниџиџа
Ниџиџиџу џосве личне џаџиџковине
Ледником жиџа обасјаваџ

ДНЕВНИК / НОЋНИК / ЗИМНИК

Са земљом оном што граничи се с Бо^жом
Једином шаквом на свијет^у
Ородили смо се давно, одабрано бо^жме:
одиве удавали дичне —
п^ринцезе с Цет^иња
Пјесникињу што помиловање шражила је
за божјаке и душе царске
шуровала, веле, и с убо^жим и Бо^жом
Даривали ђенерале чарнојевих^{ко}га кова

Подас^тирали племенско шљеме и коро^ш-ка^йу
царима росијским ал и шћейанима малим
(о чем думао је онај са све^шигоре
лов^ђенско^{га} виса)

2.

Елем, из земље што граничи се с Бо^жом
У зла^нано поднев^{ље} ав^густ^{ов}ско
Бануше официри с^таси^и, седморица
(да и број се ко у бајци сложи)
Високи и високо^{га} реда
Све у лани/ланцо^ј униФорми
Пронијеше пјесникињи
убо^жој ср^пској из не^гдање
Србије С^таре
С Ку^йуси^шта на Брије^ж сунчан
К^њи^ге
Слике
(све што у вре^{ћа}ма)
Ду^шине ост^але су^шти су у ма^жми очаја

Завеси, плах^и, недо^горелој свије^ћи славској
Иконици ку^ћевној, ан^ђелу бијелом

3.

Сад: ево ме
на м^ршвој с^тражи:
на падини сунчевој вријеме је зимње
У Галерији Иконос сазданој од избје^жлих слика
У бункеру од к^њи^га, присје^ћам се, диваним:
Оцеви и оци

Дједови и дједи моји
за мобом су косидбеном, жесївеном
за славском ѿрїезом ѿјевали:
нас и Руса триста мелеона

Те ја са зимника свога
с Бријега
сусједима новим, редовима Енглешког режименїа
онима из реда КФОР-оваца
арију истїу одгуслам

Слово о Полку Игорову
Повијесї о Марини и Јелабуџи
Корачницу о Сїјенки ѿридодам громко
Одојкам:
Висока је кућа Богова, широко је лициће орово
Под којим драган мој не одболова
И славим оне чија се Родина
С Вицињим међи
до високе Богове куће
до мога маленог неба

ВИНИ И НЕВИНИ

Иду вини и невини
обеђени и зазлени
ѿророци и ѿорочни
ѿустїошни и ѿустїошани
кушачи и ѿрелайи
грене веселници и небесници

Ойци збеж:
неко ѿаљигама
неко иде ѿјешке
ѿонеко са балдахиним

А збежовићи, грдно ѿлеме,
завргли, у ѿо гласа, сїид и рид

Кроїко грене драговољци:
хајкани вјешрова вјешройирима и ѿироманима
орачи мора за рачун берача магле
сијачи соли на ѿланїажама вијећника несланих
иде народ

*А њадица, а дична свиџа
добошари
кнезови њјани и џазије
дворске луде и остале шаљивције
— кад њонесџане муњевине —
барабар ће у њредјеле азурне
надзвучним аеројланом*

*Мучи народ расџеџ
џомеђу слободиџџа, бојиџџа, разбојиџџа
без лозинке — џовор је њихов џрк
жалац џод језиком џлухонијемим*

*Иде, Боже, чељаде малено,
дијеџе — суза Твоја
џоринуџо у корабу крхком —
кроз задњу руџу на свирали
виних и зазлених —
низ буре, у минско џоље свијеџа*

*Иде, Госџоде, бивџа чељад
сџркнула у невидбоџ*

МЛАДЕН МАРКОВ

ОЧЕКИВАЊЕ ДЕЈКИНЕ СМРТИ

Бившег управника Задруге Јакова Доватова пуковник је после скоро пола века поново срео у Каменову на ободу Пешчаре где су поседовали куће за одмор, популарно називане викендицама. Сусрет се десио непосредно пред сеоску славу. Купио је, вели Доватов, ову викендицу за багателу. Некад се масовно градило а сад се у бесцење и хистерично продаје. Рачунао је — одмориће се. Трпи, натеже, али не иде. Одвикао се од живота у селу. Вуче га град. Најтеже је са поштом. Свако писмо отворено а штампа закаснела и оскрнављена. Новине на које се одмах претплатио доносе му измашћене, и сажвакане. Једу на њима. Оне од четвртка поштар донесе у суботу. А он је осетљив на мурдарлук, перфекциониста. И у Београду не узима прву одозго већ извлачи из дењка, последњу. Из хигијенских разлога. Воли ново. Гаде му се већ употребљаване ствари. Покушавао је да размрси збрку и исправи неспоразуме, али не иде. Дугачка је процедура од штампања до његовог поштанског сандучета, а одговорни само слежу раменима и кажу: — Жали се!

Пуковник Венчански слуша некадашњег познаника који се и физички толико изменио да га није одмах препознао, ћути, клима главом и цокће пун глумљеног чуђења док у ствари разгледа велики простор вашаришта које га подсећа на давне дане детињства. Пренуо се и пренебрегавајући сноп нерешеног уручивања новина, обративши пажњу само на презиме, наглашавајући различитим, ишчуђавајућим тоналитетом Доватов, Доватов, пита га није ли можда Рус. Није, одсеца Доватов некако љутито, увређен ваљда, што његовој муци око испоруке новина није поклоњена очекивана пажња и истовремено изненађен што га стари сусед не препознаје, али не престаје да се жали на нарав, заосталост и паганске обичаје овог становни-

штва које и нема изричит јасан карактер већ је то мешавина збрда-здола сакупљених у сеобама збратимљених група. Не одговара му њихова туњавост. Обузима га због свега несносно врпољење као наговештај почетка духовне поремећености. Чист је ваздух, додуше, повољно утиче и близина Дунава. Тишина. Он поседује и Интернет и оно, што кажу, одиста је у тој банатској пустоши, усред кукуруза, чкаља и стрњике, себи приближио, цео свет, али... — Интернетом?! Чуди се пуковник Венчански без било каквих емоција. Да, потврђује Доватов, спреман да пружи све податке о важности тог великог човековог изума који поседује могућност зближавања, на пример, Ескима и Банаћана. — Интернетом, сад већ полушапатом и устрашеним, скоро молећивим гласом понавља изненађен пуковниковом одбојношћу, мада не бежи ни од природе. Воли птице. Није им знао имена све док није купио Брема, а сад се већ чуди, како у тој наизглед досадној равници живе детлићи, кукавице, роде, препелице и малтене цео птичји свет.

Ређа Доватов и хрчкове и скакавце и обаде, а уз свако име исказе и како се зову на латинском. Пуковник га зловољно и на самој ивици пуцања стрпљења пита да ли има бумбара. Има, вели, на латинском су: *Bombus*. Сличност речи истог инсекта пуковника враћа из прикрадајућег и истовремено претећег осећања беса према брбљивости ново-старог познаника па онако у полушали, глумећи недоумицу, каже како му се чини да сви светски језици, изгледа, потичу из једног корена што га све више уверава у извесност умешаности Божјег прста око рушења Куле Вавилонске и истовремено потврђује његов доказ да је Бог зао, осветник. Не трпи да му се неко приближи, а камоли да се са њим изједначи. Људи су говорили једним језиком, градили кулу, високо до неба. Пуковник застаде, примећује да га Доватов не разуме. Збуњеност му се примећује по укоченом изразу лица. Скоро да је зинуо. А, можда је згранут смелошћу неког људског створа да полемеше са Богом? Сретао је он такве као што је Доватов. А таман се припремао да развезе своју омиљену теорију о *Дрвешу сјознања* и несрећно убраној јабуци која је неугодно усмерила живот сваке Еве, кад се старо-нови познаник трже из стања згранутости које прелази у парализу мишића какву исказује жаба пред змијом. Примећује како се Доватов узврпољио. Притиска дланом капке очију као да одстрањује завесу и, зрикаст, очију усахлих попут два кликера или трњине, покретима руку отерује нечист. Опет се пуковник одлучи да трпи. Нека га, нека прича шта хоће. Ионако је дуго до мрака кад ће у његову, Венчанскову, викендицу доћи секретар ради договора око вертепа. А и Доватов је непредвидљив — никако да га отвори. Може ли се неко, као

он, толико изменити за пола века? Гледа га тако прпошног и пуног себе како се кери и издиже више него што му положај, образовање и порекло допушта па јасно, школски, са деобом речи изговори: — На високо уздигли се сутерени. Зна му порекло. Нису се видели скоро пола века, од дана кад су обојица, са уласком Руса, из предграђа Београда кренули према Берлину и, ето, сусрећу се тек сада, четворица у двојници од којих ниједан не познаје свога родитеља. Измењени су физички тако да су се након толико година једва препознали после детаљног пропитивања. Сада, кад су се већ вратили са вашарашта и седели под вењаком у викендици Венчанског, и после изреченог стиха, владала је некаква напета атмосфера. Доватов је чуо и разумео речи, али није успевао да одгонетне бесмислену и са дотадашњим разговором небулозну реченицу која не може бити ништа друго сем опомена да треба озбиљно размишљати о пуковничковој духовној уравнотежености. Побогу, до тада је свака реч имала и главу и реп! Са уздржаним и једва скривеним запрепашћењем је посматрао тог познато-непознатог пуковника који се толико пута већ доказао оштрином хитрог запажања због чега је својевремено, још у младости и био једини одабран као узор међу стотином и као такав и унапредовао. Претпоставља да несрећник не запажа његово згражавање, али пуковник је, надмоћно се осмехујући, протумачио Доватовљево недоумицу и одмах се тргао: већ дуго времена. (Ту особеност, можда урођену, а тек сада уочену, засигурно је већ дуго поседовао.) Он дешавања у којима је учесник издиже на историјски ниво, тражећи за сваки догађај истоветност у прошлом и у ликовима и у приликама. Поређења скрива најчешће се служећи стиховима или анегдотама које метафорично или симболично стварају додир између бившег и садашњег. Свакако, те мисли у пролазу, како их је он у својој глави распоређивао, само су биле нека врста подупирања главном току, нешто као напад с бока или бочно подешавање јуриша. Сваку чарку са саговорницима он је радо прихватао и просто се играо. А зашто би уступао? Зашто би се скањерао пред неким? Он је рат завршио. Он је победник! Из пакла је изишао вишеструко рањен, како психички тако и физички. Могао је хиљаду пута погинути и стога му сви послератни дани дођу као додаток на нафаку, заслужан одмор ратника.

Задржа се начас на особинама овог, садашњег Доватова и све су како-тако пасовале сем што га овлаш дотаче, некако лецну Доватовљево мутно порекло. Нерадо се служио класним и социјалним поделама у оцењивању људи пошто је био декларисани социјалиста, али није занемаривао разлику у могућности бољег одгоја у кућама богатих од оних у сиромашним.

Нису га бадава у војвођанској мензи називали *салонским марксистом*. То што је доцније био „правовернији од папе” (знао је он то добро!), била је последица стицаја несрећних породичних раскола. Још из младости је гајио свест о неминовној, историјски установљеној подели на сталеже који су, опет, омеђили одређено опхођење. Регистар је одваган све до изричитих прописа учтивог владања. У цивилизованом свету зна се која особа прва пружа руку у знак поздрава, чак и међу половима, а поготово у односу млађег према старијем. Доватов приђе министру и први му пружи руку! Примећује да на некакав чудан начин без сопствене воље, као да избија из њега, ево, одскаче од идеолошких уверења странке којој припада. Правда се већ установљеном необузданошћу сопствене нарави: засметало му је Доватовљево неумерено хвалисање, нека врста мушког каћиперства, нешто слично болести ђака-првака из основне школе, оних који се увек намећу *Молим учитељице, ја знам*. Такви су га, поред оних другачијих, како добронамерних тако и злобивих људи и натерали да устукне, повуче се из службе, заћути и најпосле пристане на превремену пензију у коју је нерадо отишао са мишљу самоубице-жртве што својом смрћу сецује на савест криваца и кајање грешних, или освете која ће доћи у неком будућем још невидљивом и недокучивом облику. Ретко је понављао малопре изречен стих. Пасовао је. Кратак и у том часу циничан изражавао је у најкраћем облику његов презир према Доватову, а осећао је, као зарђале, потребу да задовољи навалу изненада пробуђене, давно зарђале сујете. За разлику од већине својих политичких истомишљеника, био је учен и од малена грађански васпитан човек коме је историја, другачије од свих осталих наука, била подука иако повољна оцена историје као науке, према мишљењу оних који му нису били наклоњени, формално није признавана, а таквих који су га оспоравали било је много.

Истом мером којом је одмеравао туђа дела трудио се да процењује и своја уверен да је праведан. Стално се враћао животопису Робеспјера а волео је надимак тог Француза и у себи га је шапутао. Варирајући га до паролe на транспаренту. Оцењивањем сопствених поступака сматрао је обавезном самоконтролом, изласком из сопствене сенке. Занесен је преиспитивањем сопствене ратне прошлости. Повлачи паралелу између збивања у личном животу са судбинама оних који су протекли, минули у вековима. Има ли разлике? Ратнике из *Илијаде* поредио је са учесницима рата у којем је и сам учествовао. Посматрао их је као парњаке — савременике. Доватов га је одвлачио од историјске опсесије упознавањем са стварним људима које он није много уважавао. Са све већом старошћу савременике

је посматрао као последицу збрке из претходних збивања. Тек кад би их видео, те обичне, свакодневне, малтене их опипао и скоро омиришао, тек тада, као да је израњао из воде — бивао је изненађен питајући се да ли је то живот у којем и сам учествује. И поред упадљиво наглашене припадности људима социјалних склоности и опредељења пуковник Венчански је повремено бивао и неоромантичар.

А упознавање са разним људима који нису припадали његовом соју како по пореклу тако и по образовању, увек се дешавало некако случајно, како је по церемонијалу испадало. Или га је, можда, тај нови, измењени, префригани Доватов, вешт, добар глумац (и ђаво ће га знати чији је плаћеник могао бити?) некако вешто усмеравао, довијајући се тако да је увек испадало како се збивања одвијају на захтев и жељу њега самог, Венчанског. Наслуђивао је пуковник Доватовљеву тактику, али се, претераном жељом за испитивањем људских могућности и према добру и према злу, драшкан знатижељом за новим сазнањима, из просте радозналости, препуштао догађајима као пливач захваћен током бистре осмехнуте реке. Често је поступао као ликови из књижевних дела који су му остали у сећању.

И, ето, после свих личних двоумљења, сурвавања у прошлост и батргања по обали малоазијској удешено је да га двапут недељно брије дечак-берберин који није био скуп. Испоставило се да је младић бријао старце и онемоћале, шлогиране и болесне збрајајући их у повећу групу такозваних кунташа па се дечакова недељна зарада попела и на завидну цифру што и није било мало. На примедбу Венчанског изречену за време бријања, да он, тек калфа, добро зарађује, момчић је, гестом стармалог, одговорио кратко: — Заувар је. Кад је сазнао за муштерије овог дечака, пуковника који је и до тада био у недослуху са старошћу и неком врстом омаловажавања болести, ухвати још већи очај. Значило је да су га унели у списак кандидата блиске смрти. Сазнање га најпре растужи а затим га подухвати љутња према Доватову.

А нахватало се и других тегоба. Још од часа кад је у Пешчари купио викендицу и у Каменову проводио скоро цело лето, он је схватио да се по много чему одвојио од тог народа. Далек му је, не воли њихов примитивизам. — Па то је, узвикнуо је једном кад је гледао сељаке из најближег села, где је једанпут недељно куповао намирнице, како јуре пса са везаном кантом о реп и хајкају — па то је... Загрцнуо се, њему се, пуковнику, чинило да овде за сваки поступак па чак и за начин живота постоји прописано правило и калуп: како, кад и где. Од двадесете до тридесете године живота ти си млад човек, од

тридесете до четрдесете не смеш се смејати. Од четрдесете — кандидат за смрт. У педесетој већ мораш поседовати гробно место и чамов сандук у шупи. Нигде то није написано, али постоји и обичајно право. Костурница — то је већ луксуз богатих. Тако се он, рођен у Пешчари, нашао у положају дошљака. Тако су се мештани према њему и опходили. Али, бојали су га се, мислио је пуковник у часу кад га је Доватов препоручио младом берберину, као кунташа. Долазећи да га обрије увек уторком и петком у подне, младић је улазио у врт смерно, тихо, пипајући, скоро на прстима. Код капије је остављао бицикл, са задњег седишта из привезане жичане корпе очигледно узетој из некакве самоуслуге шчепавао је коферче са својим алатом и опрезно корачао шљунковитом стазом до трема где га је он, Венчански, већ чекао седећи на хоклици, мало уназад заваљен, спреман за сапуњање. Постављао се увек тако да му сунце које је једва пробијало кроз орахове крошње, не пада на лице како би могао да прати покрете младог берберина. Претпостављао је да дечак тумачи његове намере. Био је смеран. Не због васпитања већ зато што је неким животињским чулом предосетио, намирисао да га пуковник чита. А страх од њега — пуковника је био више него очигледан. Изражавао се у трзању или увлачењу главе у рамена на сваки мало слободнији покрет муштерије. Венчански је трзаје уочавао и био задовољан постојећим владањем. Боље је бити у положају владара него у улози потчињеног чега се дословно придржавао с том разликом што је мењао расположења у оним лагодним тренуцима кад је био неопозиво свестан да се не налази на *Башиној скели* при форсирању Дунава или не улази у утробу Уликсовог дрвеног коња под зидинама Троје. Час је према дечаку био добронамеран а час га је хтео шутирати. Међутим, није чинио ни једно ни друго све очекујући да се деси нешто неуобичајено.

Неретко је том бријању или подшишивању (увек као у ритуалу попримајући понекад и цео чин једне драме а можда само скеч, кратку једночинку или врцавост загонетке) присуствовао и Доватов, ћутљив и набораног чела. Толико набораног да је он, пуковник, у неколико махова мислио да се пред њим налази костур којем је лобања лабаво утегнута жутом кожом, неком врстом изгужваног пергаментa. Слика костура исказала се тако јасно и чисто да се и сам стресао. Тада, само што га није, пуковника, ошинуо задах, смрад лешине. И није се тако нешто дешавало први пут. Гледа лик младе жене, лепотице тамне пути, утегнуте коже на образима и лик се одједном претвори у старицу смежуране коже лица, а затим и у лобању белокости. Али, одувек се чувао прејакних излива осећа-

ња потискујући неочекиване преображаје. Берберин, природно, сем осећања великог страха, није ни наслућивао шта се испод чије лобање комеша. Припремао је бакарни тасић овалног облика са доста широким ободом. Венчанском се увек кад би дечак узимао тасић јављао лик Дон Кихота са брадом мршаваг јарца. Онаквог Дон Кихота како га је доживео приликом првог читања уочавајући да га исто види приликом сваког новог трагања за одгонетањем целог дела. Витез тужног лика је витлао копљем дугачком руком са завртњима уместо зглобова, крцале су његове кости и Венчански би увек уздахнуо — Ах! Нагло се заваљивао уназад и предавао се освежавајућој пенушавај течности која се и умирујуће разливала по образима, подваљку и нарочито наусници док би берберин стајао укочен, претрнуо.

Сам младић је био тек швигарац, како Банаћани зову те пубертетлије. Пуковник је одмах оценио у њему онанисту у пуном замаху, загледао му је кратке затупасте прсте са руменим јагодицама и ноктима дубоко ураслим у месо, заноктицама које су се црвенеле од свежег чупкања и мало се штрецнуо при помисли да ће га ти прсти дотаћи по лицу, затезати му кожу на образима и палцем и кажипрстом хватати за нос кад неколико секунди неће моћи да дише. Свеједно, пристајао је као да га воде на губилиште. Момак је туњав, очигледно. Двоумио се пуковник да ли да му дода и ноту подмуклости, али ослободи га те оптужбе јер му се чинило да би то било превише. Дечкић је имао црнпурасто лице посуто паперјем налик младим тићима, али зато су као пупољци маслачка, ту и тамо, на подвратку око вољке цветале исцеђене бубуљице.

За све што се, ето, њему дешава, за све непотребне асоцијације, присећања, додире, могућности заразе, пуковник је окривљавао Доватова, али ћутао је као заклет некадашњем завету да треба све искусити. Чиста лагодност.

Између крагне од кошуље и маљавог врата (чупкао му је длацице!) утискивао је тим затупастим прстима чаршав око врата затежући га на крајевима. Посматрао га је пуковник радознано и чак изненађујуће заинтересовано као кад се због нечег жацне и безразложно, више из ината или потискиваног искушавања да обрне рулет, одлучи да се препусти берберину, као мамуран човек масеру у градском купатилу. Испоставило се да је опрезност непотребна. Дечак је на његова питања одговарао кратко и крајње уздржано као да скрива добро нагомилану и још јаче потискивану нетрпељивост. Од мноштва разноврсних мозаика многих питања која су мање-више била сугестивна, пуковник сазна да момак има оца, матер и деду. Док је дечак ређао кога има од родбине, Доватов, који је, правећи

се као да је одсутан, прелиставајући новине, умеша се у разговор: — Шта си се уздрвенио, пичкоња? Кажу човеку шта те мучи. И тако се мали берберин отвори. Сазнао је Венчански да су се мушки преци његови, Бугаринових, бавили берберским занатом. Деда је за време старе Југославије, а под тим су именом овде у Каменову подразумевали Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца, са дрвеним коферчетом ишао по селу, бријао, подшишивао наред авлије, под шупом, на њиви и тамо где затекне своје кунташе, а они плаћали у јесен у природи. Од сиромаша, бавећи се и земљорадњом, товом свиња и говеда, деда је стекао добар капитал.

Тај део око стицања капитала младић је испричао лако, скоро у даху као нешто што се зна напамет и довољно је само га натерати и он ће рећи. Ту је застао и рекао: — Ето. На дужу паузу, која је потрајала због сабирања утисака или пуковничке збуњености дечаковим надушак исказаном родослову, супротставио се опет Доватов. Новине је педантно, као да се спрема на одлучујући, судбински корак, поравнао по ивицама, преклопио их и одложио на сто, ставио шаке на колена и тако подбочен као да се спрема на скок, подижући главу нагоре погледао оштро у младића: — И? Дечак се изненађено и збуњено трже као неко ко би незадовољнику удовољио, али не зна шта овај захтева и напослетку се сети: — Ах! — уздахну нагло преомишљен и заћута пркосно. Причу је завршио Доватов као да подноси модерна времена, људи покупували тракторе, вршалице, комбајне а деда овог пичкоње тера по своме. Волови, коњи, стајско ђубре. Имају близу педесет ланаца земље а ору плугом, додуше дуплашом. Неће деда другачије. Све је код њих по старински тако да цела велика породица једва чека дејкину смрт. А дејка вилени. Хоће да се жени неком сиротицом. Унука може да му буде. И да видиш чуда! Та млада полудела за старцем. Хоће и хоће. Причају како шета околу и стално понавља: — Без старца нема ударца! — Колико му је? — Пита пуковник. — Шездесетпет — каже берберин. — Охо! — Наслађује се пуковник Венчански, мило му је. Воли он ту стару гарду својих исписника који су још тврди, не уступају. — Браво — каже, целих десет година је млађи од њега, Венчанског. Ту, код женидбе старца са млађом женом Венчански се узбуди. Увек се при таквој теми изразито узбуди и никад не заборави да шапне у себи: „Може Пикасо, може Чаплин, а зашто не може тај старац?!”

И већ замишља малог бркатог, врцавог сељака, бербериновог деду како у натикачама са увученим чакширама у штрикане беле чарапе, шета по авлији разгледајући свој мџл. — Је ли ти наликујеш на деду? — пита Венчански. Дечак опет дуго ћу-

ти. — Мало је јачи — каже. — Ау! Радује се Венчански изнова. И управо истог часа ухвати га опет она његова стара мисао о смрти. Разгневи га лапот. Заљуљаше се снежни врхови Хомотра, закркља у котлу окаченом о вериге полускувана палента и замириса заструг сира у оцаклији препуној гладне деце. Уздише и како у њега улази свеж вечерњи ваздух раног лета, тако из њега избија језа бојазни од смрти. Све је густо. И лишће на багрему. И зујање бумбара. И Троја са Агамемноном и Ахилом који лежи мртав под зидинама тврдог града док Доватов и берберин разговарају о пластеницима од којих само један, шездесет са шездесет, туче три хектара усраног кукуруза. Треба продати сву земљу, купити трактор, закупити тезгу на градској пијаци! Лагано је пуковник тонуо у онај свој други паралелни живот коме се радије предавао али зачудо, уместо Троје, Спарте, Агамемнона, покоља Тројанаца, он се предао уживању. Било је тако угодно кад му је чекињасто лице освежила хладна сапуница а трљање браде, као масажа, вукло је у дремеж. Опusti се, али не задуго. Опет се приближише широки редови оклопљене војске под опсађеном Тројом, залепрша у магновењу исти лик Хелене како левом руком преко рамена пребацује дугачку косу док га гледа сажалјиво, тужно, само што не заплаче. Упоредо са сликом он чује како бомбоћу и сметају његовом скоро чулном доживљају гласови берберина и Доватова од којих сазнаје да су Немци у земљу уводили и увели ред тако што су кривце кажњавали на лицу места. Терају ухапшене кроз насељено место са украденом робом око врата. Каштиговани мора да виче на сваком углу: — Ово сам украо од мог кума: А они туку! Нико после батина није крао док је било Немаца. Два тока мисли-слика наизменично вуку на две стране тако да једва успева да их раздвоји. Труди се да слуша разговор Доватова и берберина али се, као декор на некој позорници, без његове јаке жеље, почеше изнова помаљати зидине Троје са дрвеним опсадним справама налик савременим грађевинским скелама. Види Париса у лику неког глумца кога је у улози Пријамовог сина недавно гледао у филму о Троји. Изнова се он, Венчански, брани од наметљиве натукнице да Хелена није била курва и да не може бити говора о било каквој отимачини. (Добровољно је побегла! Напустила Менелаја.) Његово измицање у историју, увек кад се појави лик његове супруге која је поступила као Хелена, увек покрије глас проклетог Доватова. Сад већ описује дејку кога унук и син желе да се отарасе јер је старац власник земље. И шта ће бити ако се венча са том младом Хеленом?! Оде капитал! Неће дејка парадајз, хоће кукуруз. Неће да чује за зимске баште, а камо ли да прода

ланац земље и купи камионет којим би на пијаци носили воће и поврће.

Венчански, не познаје тог дејку, али као да га види како га Немци (на малоазијској обали која је песковита и ужарена од подневног сунца), свлаче и везују за дирек мажући га слатком текућином пресечене лубенице док муве-зунзаре слећу на голишаво тело. Дечак виче да су дејку кад је био младић Немци тако казнили зато што је крао бостан. Доватов се смеје. Његов смех је дубок, са повременим крклањем као кад се човек зацени, или имитира нечије смејање, а берберин се кикоће и скоро шапатам, некако у поверењу, као да открива тајну говори да дејка од тада не може да види лубеницу а камо ли да је једе. Затим настаје тишина. То као да се повукла и малоазијска обала, несталоше и Ахил и Одисеј, Хелена, а остаде само болна празнина. Усред тишине Доватов шапатам, заверенички и сугестивно, каже: — Је л би волели да дејка умре?

Венчански дуго чека одговор. Али дечак ћути. Отвори очи и ђипи. Изненађен пуковниковим злочиначким погледом дечак је одскочио и остао скамењен. Његова зачуђеност врати их у понизно владање. Они као да су за тренутак заборавили на њега. Унели су се у разговор као да су сами. Опустили се а онда је одједним искрснуо сведок. Пуковник је тешко дисао а онда се закашљао и посрнуо не могући да заустави напад кашља. За то време Доватов и дечак стоје непомици, готово скамењени од страха. Читав разговор сведе се на покрет у кавком се ко нашао: Доватов приноси уснама муштиклу левом руком док му је десна удаљена од тела, као одвојена. Пуковник се трудио да све запамти као окамењени трен. Пожелео је да тај час, тај покрет остане што дуже као кад шкљоцне фотоапарат и заустави, заледи, упише у историју већ протекло време. — Тако, значи, рече и истог часа отворише се уставе које су затварале стварност.

(Фрагмент из романа у настајању)

НЕНАД ГРУЈИЧИЋ

МЕЛЕМ

1.

*Мелем си ми, рано, и сећа без краја,
као жива зора, омазлица с Дрине,
молићвена боја са Васкршњих јаја,*

*као прејун месец кад самоћом лине
и северац кише у жранама бора,
на уснама царски кондир медовине*

*или млади шалас одроњен од мора
што преко стијена вере се уз зоре
ја у даху дуге њева одговоре.*

Имам те на длану као мало воде!

2.

*Имам те на длану као мало воде,
корњачице шедра, из векова шала,
исход твог оклоја има л' ми слободе?*

*Урокљиво зледац (као да си крала),
шачкице у оку од шуча макова
ошчају крвицу што је начас шала.*

*Сањам ли расцветан у благу окова
(ил' окове киде у харачу раја?),
обрнуто винути, избачен из снова,*

решен кроз шакао да дођем до раја!

3.

Решен кроз њакао да дођем до раја,
а знам једна реч ме може намамијти
на самога себе (доста је белаја!).

Зајо скуљам њрине, њо су сџалакџијџи
ранијих њесама, а на сличне њеме,
кад је ѓлава мођла залуду висииџи.

Узвищене слике нису вице џеме
убојииџих џкола џџо ме ојџџ џлоде,
већ косџи фџакаиџа џџо бриде од мемле.

Но, џредуђо џрају ове нејођоде!

4.

Но, џредуђо џрају ове нејођоде,
џакве-какве, џа џџа, ја сам дијак сџари,
мођле су и друђом исџе да се зђоде,

али џу мођућносџ неџџо лудо квари,
незнана ниђдина од милион верса,
одџкринуџа дуџа џџо злаџом крвари,

џолиј ајсолуџа без мрвице меса
џџо се са звездама у сновима скрива
ђде уловљен џесник од сређе се сџреса

и бол се за болом у џерцине слива!

5.

И бол се за болом у џерцине слива
као џурџур росе у жиџу на веџру,
као када речца нирванама џлива:

сџих се сџиху нуџка у несџварном мџџру,
а осџаџак свеџа са свицима џиџџра
к'о боемска џуђа кад нађриза јеџру.

Од свеђ океана осџа само лиџра
надахнуђа којим маџџари се џлоде,
за задђе ѓуџџаје нико и не џиџа:

Да ли, ипак, сиропфе у расилеће воде?

6.

*Да ли, ипак, сиропфе у расилеће воде?
Ил' обале чула граде у даљини
ојрошћајну шачку где се часком роде*

*идеје из ничеџ, разлози невини.
Мајколика њесмо, без ушробе сило,
царали ње светом многи арлекини,*

*пришивам њи, светиа, ево шреће кило
да прелетиш зоне изнад свакоџ шивива:
има речи којих никад није било,*

еј, једино оне њознају ме жива!

7.

*Еј, једино оне њознају ме жива,
ње жримизне речи загасиџоџ звука,
као низак облак изнад мразних њива*

*кад светилица сине, а не буде хука.
У шајансџву ином нема мирођија,
а ко њо не знаде нека се не брука,*

*сџварнија је њесма кад је недођија
ња личила и на Роршахову флеку,
са њесмом је њако — одувек ниџија.*

Луди свети ме види као мрџву сенку!

8.

*Луди свети ме види као мрџву сенку,
и с друђима слично кроз еџохе било.
И као шџо вали не шеку уз реку,*

*и ниџи се море кад у њоџок слило,
и нико шџо лонцем не улови јеку,
њако се и ово никад не би збило*

да њред Божјим чудом сенка ми не клекну,
а срце молићвом кроз срце зајлива,
нове сјруне сладом ошворице реку

изнад које, ево, њесма њени жива!

9.

Изнад које, ево, њесма њени жива,
а из њеног цакла хрле ројни знаци,
ал' им нема главе да обасја шћива.

Јер, све се у свећу осћвари у варци
и све њодућире сојсћвене њадове,
мудрија су деца но шћо мисле сћарци,

она насћављају да шћире годове
са колена која умножено њеку,
а вечносћ им сћја секундице нове

ћућорећи шћебе у векова веку.

10.

Ѓућорећи шћебе у векова веку,
лирске мрве бола — чесћице живојћа
исћашћјају срећу у меду и млеку.

Надљубавна смрца за нас је дивојћа:
да будемо чистћи у чојсћву и слави,
да нас зграби врела иза њрвог њлошћа,

да нам нежи живојћ, ко лед кад се крави.
Ко се њлаши смрћи, шћоме нема раја,
зашћо нека намах сћихом се њридави:

Мелем си ми, рано, и сејћа без краја!

11.

Мелем си ми, рано, и сета без краја,
имам те на длану као мало воде,
решен кроз пакао да доћем до раја.

Но, предуго трају ове непогоде
и бол се за болом у терцине слива.
Да ли, ипак, строфе у расплете воде?

Еј, једино оне познају ме жива!
Људи свет ме види као мртву сенку
изнад које, ево, песма пени жива

ћућорећи тебе у векова веку!

МИЛОШ КОРДИЋ

ЛИМУН И СЕНИЦА

Беше топло недељно јутро, а бејаху први дани пролећа, када је Бојан изнео лимун у двориште. То јутро беше једно од оних која се другачије отварају. У којима као да неко невидљив заповеда — шта да се уради. Као да листа прибелешке из тајне, библијске књиге послова. Само одједном блесне нешто осунчано па повуче. Те тако и на лимун дође ред да га се изнесе из подрума.

Данка је казала како би било добро да се набави нова земља па да се лимун пресади. Прошло је толико година а да га нису пресађивали. Бојан је одмахнуо руком и рекао како нема потребе да се лимун пресађује, јер сваког пролећа додаје извесну количину нове земље, чије храњиве материје вода, при заливању, односи до корења. Ваљда он зна, помислила је Данка. Ваљда ја знам, помислио је Бојан. Данка је казала како би било добро да набаве нову дрвену посуду. Ова на саставима дашчица, чини јој се, пропушта воду. Често је влажна, као да сузи, мисли она, упирући прстом у посуду, у жељи да његов поглед прати њен прст. Непрестано ми се петља у оно што не зна, мисли он. Нека се само сети старости ове посуде коју је, док беше још у пуној снази, израдио његов покојни отац, мисли она. И ставио три метална обруча и дуго је у њој држао и мењао воду, док није сасвим забрекла, мисли он. А и ко да нам сада изради овакву посуду? пита се она. Може да се набави, није да не може, али још увек нема потребе, јер шта је то, то мало влаге, тих неколико капи, узме се крпа па се посуда, с времена на време, пребрише, мисли он. Он мисли да ћу ја с крпом у руци стајати поред лимуна и чекати кад ће да процури, мисли она.

Двадесет и три године, живећи у љубави и слози, као Божји голупчићи, што казала његова мајка, као да их је у једно

биће својим белим крилима спајао анђео-чувар, што казала њена мајка, они су с невиђеном светлотом једно другом пресретали и читали мисли. Већма из очију но из покрета руку, из пригушених уздисаја или неразговорних мрмљања. Беше, дабоме, и оних тренутака када се његова реч, као последња, морала да слуша. После које би уследио танани блесак његовог погледа: и њена прича заувек би остајала у оним пределима речи које је он обликовао и усмерио у одлуку. Јер она зна да је и њен отац тако владао својом породицом: жена и три девојчице, односно — девојке. Где би он стигао да му не беше строгог, господарског погледа, често је знала да се присети. И веома брзо се прилагодила том изненадном пресецу Бојановог погледа, усвојивши га и заволевши као најмужевнији део њега, а који њој припада.

Лимун су поставили на исто оно место на које га сваког пролећа постављају: у углу дворишта, између ниског каменог зида, с једне стране, и уредно ошишане живе ограде лигуструма, с друге стране. Тако да је по цео дан изложен сунцу и киши. Њему се чинило као да је лимун сам, у ваздуху тог угла, учртао себи најповољније место у дворишту. Затим је Данка изнела цвеће које не сме да презимљује напољу. Док је цвеће у дворишту одавно уредила, посадила, пресадила, резала руже и одгрнула земљу око њих. Радила је голим прстима, јер није подносила мирис гумираних рукавица: осећала је као да јој мирис рукавица односи нешто густо и крваво из плућа, што ће јој, кад-тад, недостајати. Бојан је изнео и олеандар — она не сме да се напреже. Он мисли како ја не бих могла да изнесем олеандар, мисли она. Она мисли да ја не знам шта она сме а шта не сме да ради, мисли он.

Хајде сада пристави воду за кафицу, па да мало одморимо, рече Бојан, док виљушком, пажљиво, да не повреди који од горњих коренчића, мрви и растреса окорелу и за дуге зиме устајалу земљу — најпре око лимуна па потом и око олеандра. Данка прати покрете његове руке, која јој бежи из очију, као да није његова, посматра дробљење земље која је испод сувог слоја сачувала влажну боју и мирис устајалости.

У кућу су се, кроз широм отворена врата и отворене прозоре, а кроз завесе што подсећају на венецијанске, увукли мириси недељног јутра новог пролећа, помешани с мирисом у шољице управо разливене кафе.

Пас Белов лежи крај дрвених степеница којима се пење у кућу, одсутан цео пасји век одавде, окружен првим пролећним мувама, и сунча се.

На гранчицу леске, у јужном делу дворишта, између набубрелих ресица, спусти се сеница. Неко време, тренут-два, гле-

да у Бојана па прхну до танке гранчице лимуна. Пролеће са сеницом, сеница с пролећем, помисли он те се окрену ка улазу у кућу.

Пре него што ће да седне, а она беше већ села, Бојан заста иза њених леђа и загледа се, одозго, у горње пределе њених дојки. Утегнутих плавим грудњаком што се назирао испод жуте блузе, чији су се горњи дугмићи, што од рада, што од немара да се и о таквим ситницима, сада, кад су сами, води брига, отворили и допуштају његовим очима да вирну. Осенчени пролаз између дојки, при дну, беше премошћен пластичном копчом која га је, као *шај мрачни њредмеџ жеља* (увек се у тим тренуцима присети филма шпанског редитеља Луиса Буњуела), привлачила притајеним зрачцима еротске радости као ретко шта друго. Те оста тако, неколико часака, с очима да гледа у горње набреклине њених дојки. Као да их се није толико пута нагледао, као да тај његов дивљи и прождрљиви поглед није безброј пута укрућивао њихове брадавице, као да се никад није играо сна замишљања и одгонетавања — какве ли су? на чије ли би код оних у филмовима или у еротским ревијама могле да личе? постоје ли иједне које би могле да се сместе у ове, њене? каквим облицима природе оне у ствари припадају? да ли су сада и ове, њене, у очним сећањима оних који су их гледали, који су их додиривали, кружили по њима и стискали их длановима, који су палуцали својим храпавим језицима по њима, који су сисали уснама и грицкали зубима њихове брадавице? као што је он понекад њему пред очима дојке неких од оних којима је и он то исто чинио. Затим длановима додирну њена рамена. Она дланом десне руке дотаче прсте његове леве руке и повуче је ниже, испод блузе. Њена бледа и сува кожа почне одједном да пуцкета.

Бојан потом седе и сркну гутљај кафе. Примети како њене очи упијају звуке старе врањанске песме (оне о жалу за *младос*) што се шири из радија. Никад јој није признао како је понекад види у њеној деветнаестој или двадесетој години: нагу, с једном руком на стидним длачицама, а с другом преко дојки. Како тренутак-два скрива оно што ће му се потом отворити, такнуто његовом руком, као да је треперењем његових прстију додирнута сеница њеног међуножја, као да то трепере листићи топлог лета по благим бреговима његовог родног краја... Уз мирисне дашке ветра преко њених усана. Она му бежи из слике, а он је враћа. Он мисли како и ја сада мислим о ономе шта би он хтео, мисли она, стресајући пепео цигарете у пепељару, која се у његовим очима склупчала у притајену болест њених плућа. Понекад се понаша као да му је деветнаест или двадесет година, вуку га слике младости, помера сенке сећања с јед-

ног места на друго, узима ме где стигне, мада морам признати да му и сумња у опаку болест мојих плућа кружи најпре пепељаром (једном је казао како га је видео, тај сумњиви бол, склупчаног), па се провлачи ваздухом кроз уста и нос и настањује ми се унутрини, испод дојки којих никако да се нагледа, још увек мисли она.

Вечерас ћу, кад прочепркана земља нахвата ваздуха, да залијем лимун, а и олеандар, вели Бојан, млатећи руком како би растерао колут дима што му се мота испред очију.

Данка ухвати то његово — *а и олеандар* као оно што је споредно, као нешто што је побегло из књиге коју чита; било је али га сада нема. А ради се о птици (писац није одредио о којој се птици ради, него, једноставно, то је *ййица*; није сеница) коју је главна јунакиња романа затекла у гнезду, на ливади, додирнула ју је руком и застала. Сутрадан је желела да још једном прочита опис тог сусрета са птицом, али описа више није било. Као да су се реченице ишуњале из књиге и побегле у неки свој други живот, остављајући главну јунакињу без додира птице. Помиривши се с том чињеницом, Данка беше утвила себи у главу — како је она то сањала, како је то била њена жеља да девојка из књиге наиђе, на ливади, баш на птицу која лежи у гнезду и како је она додирује. Која од њих две? изненађено се запитала, склопивши у том тренутку књигу, обележену папирићем на оном месту где беше стала. Касније се, отворивши књигу, изненадила што папирић није на оном месту на коме је застала у читању него је онде где је замишљала опис девојчиног сусрета са птицом.

А и олеандар може без воде дуже од лимуна, вели Бојан.

Данка је климнула главом у знак слагања, насмешила се. Јер да имају лимун — желео је он, а олеандар — желела је она. Дабоме да се у томе крије и оно његово — *а и олеандар*, помисли она, па се и он насмеши. Лимун сам набавио у част мога деде Милоја, који је прошао Голготу и стекао Албанску споменицу, који ме је научио песму *Тамо, далеко*, коју сам му, седећи на крилу, често певао, мисли он. Олеандар сам набавила у част моје баке Наталије која је узгајала бројне олеандре, која ме је научила некакву песмицу о олеандрима у Дубровнику, где је одлазила својој сестри од тетке, па сам јој седела у крилу и певала ту, сада заборављену песмицу, мисли она.

Није добро данас, на Свету Недељу, да чепркаш по земљи, рече Данка, затекавши га како ситни груменчиће око једне од њених ружа. Једне од оних коју је добила од узгајивача ружа, Милорада, из Липолиста. Она је у огласима, у *Добром јушру*, хемијском оловком подвукла његово име, презиме, број

телефона и адресу. Јавила се, и Милорад јој је казао да у суботу могу слободно да дођу.

Липолист се Данки учини много лепшим него што га је замишљала. Осети неку посебну топлину у руци приликом замаху да обухвати цело место одједном, да га ухвати у замишљени круг својих очију. И Милорад, такође, беше сасвим другачији у односу на оног чију је слику створила из оних неколико речи малог огласа и из оне две реченице телефонског разговора. У његовим очима беше и боје сваке од његових ружа. Где год да застану, Милорадове очи заиста су другачије. Бојан је ходао немо и посматрао мењање боја Милорадових очију у њеним очима. И боја Милорадовога гласа мењала се у складу с променама боја очију. Једино је он, Бојан дакле, видео сеницу на свакој од ружа у коју би погледао. Знао је да је они не виде, јер је то она иста сеница с његовог лимуна, у њиховом београдском дворишту. Све што је Бојан казао, беше — како поседује лимун. Који ће и ове године, ако Бог да, рекао је он тада, да их усрећи с најмање седам-осам жутих плодова. Па је Милорад о узгоју лимуна испричао толико тога, као да чита из књиге. Бојан је ухватио њено дивљење Милорадовим речима. Она мисли о томе како ја сада мислим о томе како Милорад види њу нагу. Али се, због мог присуства, не усуђује да је додирне, мисли он. Него прстима кроз ваздух кружи око њене косе, загледа се у дојке какве, вероватно, никад није, Милорад дакле, ни видео. Испод провидног и неупадљиво чипкастог грудњака и танке и прозирне тканине њене хаљине, док су ходали непрегледним његовим ружичњацима, и Милорад је могао да види од свог погледа њене укрупњене брадавице. Сасвим је сигурно да су ваша кућа и ваше двориште на месту на коме хоће да расте лимун, казао је тада Милорад. И то — лимун жут, додао је, уз смешак. Па је са Милорадом, уз још три одласка у Липолист, Данка остала у вези, до дана данашњег. Истина, после тога у телефонској и честитарској вези, поводом новогодишњих празника и рођендана. Као и поводом Милорадових успеха на домаћим и међународним изложбама цвећа.

Да, и Милорад је казао, када смо последњи пут били код њега, да никад недељом или било којим светим даном не чепра по својим ружичњацима. Света земља заслужује и свети мир, казала је Данка, опомињући га још једном, сасвим пригушено, тихо, сетивши се Милорадових речи.

Затим је она кренула ка степеницама. Плавичасти просјаји бретела пробијали су се испод жутила блузе. Бојан се, гледајући за њом, присети како је први пут петљао око пластичне копче на предњој страни њеног грудњака, између дојки. Знао

је да би нешто требало да се притисне, али тада није знао — шта. Никад пре тога није имао посла ни са једном чији се грудњак закопчавао с предње стране. А знао је да то постоји, јер је виђао у филмовима. И то га је узбуђивало, одводило га у оне пределе у којима је желео да сретне баш једну од таквих. Па кад се прстима нашао код грудњака прве такве, код Данке дакле, он није умео. Јер му очи нису пратиле покрете прстију. Очи су заостајале, у ишчекивању онога што ће искочити из корпица грудњака, у ишчекивању двеју белих кугли радости. Па је и задрхтао, узбуђен и одведен том изненадном слутњом у светове у којима се протоци свести губе, ухваћени на врховима њених још увек невидљивих а укрупњених брадавица. Уз приметно све дубље и брже дисање. А она се насмешила и притекла му у помоћ. Да, такав је и тај на њој, чији се просјаји губе на последњој степеници и нестају у унутрашњости њихове скромне али складно и вештином њених руку уређене куће.

Неколико часака касније зачу Бојан њено пригушено кашљање. Има томе око три месеца како је први пут ухватио те потмуле Данкине прокашљаје. Најпре јој је изнутра, из плућа, допирало шкрипање. Затим се јављало суво и готово сипљиво истезање чудног звука, да би се између отворених усана све расуло уз музику из радија. Покушавао је да је наговори да оде лекару, да оде плућном, да крене било куда, али није вредело. Милорад је, у телефонском разговору, саветовао мед и остале пчелиње производе. Њена мајка, кад би понекад, у бистра или у црвенкастожута предвечерја, свраћала да попије с њима кафицу, објашњавала јој је лековитост појединих чајева. Његова мајка, кад би долазила из села, доносићи им јаја, сир, кајмак и павлаку, говорила је о разним облозима и некаквим мастима. Њему се пред очима појави пепељара у облику склупчане и опаке болести. А сећа се и оних ракова које је, у детињству, ловио у бистрој и леденој речици, узводно, изнад села. Он мисли како ја мислим да он мисли да је код мене, не дао Бог, оно најгоре, помисли она, после смиривања кашља, док је седала и из паклице извучила цигарету. Она мисли да ја мислим како је њу ухватило, не дао Бог, оно најгоре, мисли он, окрећући се ка лимуну, са сеницом, те му се увукоше и звуци песме *Тамо, далеко...*

Данка спусти цигарету на пепељару, извуче шерпу за супу. Време је да почне с припремањем ручка. Око два долази и Бранкица, њихова јединица, студент треће године фармације, која се већ преселила код свог дечка. Оног набилданог билмеза, како га крсти њен отац пред њеном мајком. Јер без кћерке не може да замисли живот, као што ни кћерка не може без њега, најбољег тајкана на целом свету, као што њен отац ни

без њене мајкице не може. А онај кћеркин снагатор јутрос је отишао на неко такмичење у кик-боксу па неће доћи да се размеће својим успесима, мисли он. Јер он, који у моме Бранчију гледа царицу, неће доћи јер је јутрос отишао на неко такмичење у боди-билдингу, мисли она. Те ће супу од тиквица, на италијански начин, коју Бранчи обожава, а за коју ми је и донела рецепт из Италије: растопи се маслац у шерпи, дода исецкани лук и пржи око пет минута, затим се додају тиквице и то се кува око пет до десет минута, уз често мешање, успе се пет шољица пилеће супе, која ми је остала од јуче, прича она сама за себе, те кад прокува, поклопи се и остави да крчка око двадесет минута, онда се све то извади, измикса и врати у шерпу да опет прокључа, у некој чинији помешају се јаја, сир, першун и босиљак и то се полако умеша у кључалу супу. Затим ће припремити нешто од меса које се, у овим худим временима, може ишчепкати у њиховом замрзивачу, закључује она. Добро је да онај њен набилдани билмез не долази, јер тај сам поједе по пет комада меса, мисли он, осећајући да се Данка, у кући, после смиривања кашља, ухватила припремања ручка. Она мисли да ја мислим како она није запалила цигарету, мисли он. Он мисли да ја заиста јесам запалила цигарету, па приђе столу и угаси допола сагорелу цигарету.

На једну од гранчица лимуна спусти се сеница. Као да је за собом повукла и благу сенку облака која заклони сунце у њиховим очима, јер су се обострано нетремице гледали: Бојан и сеница. Па кад сенка поче да се повлачи, он се насмеши, и сеница одлете.

Док је он чепркао око дрвене саксије у којој расте лимун и премештао ситне стварчице по дворишту, и припремање ручка беше при крају. А онда, одједном, брзином сенке што се повлачила — појачавала се гласност њеног кашља. Погледао је у прозорску завесу и у том тренутку, као да је севнуо блесак мустром венецијанског веза, зачу: Гууушиии меее!

Затекао је на каучу, у дневној соби. Раскопча јој и оно неколико нераскопчаних дугмета блузе и поче да петља око копче на предњој страни грудњака. Намеран да је ослободи тог одувек њему привлачног и еротског парчета њене одеће, како би могла да удахне пуним плућима. Она прстима своје десне руке ухвати кажипрст његове десне руке и притисну га на копчу. Указаше му се звезде дојки његових бледих очију у њеним очима.

Не иде оно — *Тамо где расте лимун жуић*, него — *Тамо где цвеша лимун жуић*, рече Данка, писком из меха гајди својих плућа.

Бојан клекну поред кауча. Са заборављеном десном руком на њеној левој дојци. Загледа се у њене очи и виде у њима трептајуће жутило лимуна у зрењу. Сада и сам сасвим нем и жут. Потом се спусти на тепих па се склупча. Попрскан изненадним блеском, изнутра. Баш кад је хтео да каже нешто што би, да је казао, било лепо и сетно. Огрејано зрачцима пролећне младости њених очију. И са сеницом на гранчици лимуна, такође.

АНТОНИО САНТОРИ

ПРЕСКОЧЕНА

*Прескочена. Била сам
прескочена. Једне вечери
он ће говорити о мени
казаће: шта је
никада није сусрео,
и пиће француско вино
заборављајући оново
мој живој.*

*Смејаће се, причајући
о другим књигама и женама
изгубљеним на Океану.*

Неће ме олакивати.

*Ја, која сам могла да променим
његов живој.*

*Једноставно ме је
игнорисао.*

*Прелистао је брзо
страницу поред
(лице побеснело)
запиварајући одједном
драгоцену књижу
у којој сам рођена.*

*

*Киша је сан
мора. Као
исписана страница*

која се с^иуш^та међу с^твари
ѝриморане да ћуше.
Твој ѝораз, ах, ѝосле
великог раздвајања.
Ти си ѝо знао одувек,
изгубљен у ѝвом немирном
ос^тајању, док су на ѝебе
ѝадали анђели моли^тве
ѝо^илих и ваздуш^аст^их руку.
И^иак ѝи си се о^иирао
да г^овориш о могућим
мес^тима с^једињења, људима
с^тисну^тим заједно,
о крајолику
од речи. Наме^тао си себи
иску^лење због ѝораз
Имена, ах, ѝвог
ѝораз, момче, ѝосле
великог раздвајања.

*

Због ѝога си ме сањао.
Сањао си ме о^иружену
као жену ѝре
сношаја. Да ли сам ја била
љубав? Чекање?
Сваки ѝуш си ме осећао
другачију али си ме звао
ис^тим именом.
Била сам ѝвој ѝодрум, ѝвој
силазак. Твој живо^и,
ѝвоја см^рт, неразрешена.

Тако би се ѝи ујуш^ро будио
у одбрану ѝвоје судбине.
Из ѝвог свежња кључева
од вра^та која си о^иварао
и за^иварао, од ѝвојих лукавих
колега. Ос^тавио си ме с оне с^тране.
Као неку досадну ѝричу,
као крађу из срца
других. С оне с^тране од ѝебе.
Као неку с^твар.

*

Као неку сѝвар.
Као сѝвари
свеѝа које осѝају
сѝвари. Сѝвари незнане
и саме. Тихе.
Знао си одувек
да нисам била ѝамо
већ у болу
сѝвари, сѝвари
свеѝа које осѝају
сѝвари. Нисам била ѝамо
јер је бол
на сѝраници ѝуној
сѝвари, сѝвари незнатих
и самих. Тихих.
Знао си одувек
да сам била име
сѝвари, на сѝраници
бескрајној и скуѝљеној у себи,
као нека сѝвар.
Ти си знао одувек
да сам била ѝамо, живоѝ
збијен у себи,
болан.

*

Сада гледај рану
зачуђен, кладим се,
ѝвоју малу рану
на десној руци,
замищљајући. Као шѝо
си радио као деѝе
мислећи на ѝајну
сакривену у омоѝу
гѝиса.

Ти си сада за мене
она ѝајна, с оне сѝране
белила неисказаноѝ.

Где ћеш бићи, где ћеш бићи
сада?

*

Одлазио си у недеље
лаке, улице гошово јусће,
свешта још увек ујалена,
куйовао си четвори-пет
новина насумице.
Налагао си себи да их не читаш,
да сачекаш покрећ
свешта, којем име
је Аријадна. Ушао би у аутобус
замисљајући.
Стигао би до бескрајне куће,
са смешним прозорима у њиховом
сивилу, ојружао би се на кревету
стискајући хартију знојаву,
и даље замисљајући, надлазили су ти
стихови мођући, којима је име
Аријадна. У том белилу
гошово да су говорили.

Ошваро си очи не разликујући
више јујовање од лавиринта,
шорба је била тамо, са картама
одавно јонициеним,
као да си осећао лак
уздах у сенци, све
године су прошле.

*

Зашио си се плашио да будеш
дружачији. И искушавао си
знаке на хартији само
да би одушао да кажеш:
Ево, тако је...
И сањао си дрвешце од хартије
како би се похвалио да си бајковити.

Зац̄ӣто си мислио да се
илацӣӣ само̄ себе и изазовно
си викао на оца
зай̄оведнички: Плацӣм се...,
коц̄рљајући се као инац̄ сам
исц̄од дрвца̄ брескве.
Зай̄то ц̄ӣто си и ц̄ӣи
скривач, бе̄зунац,
ц̄ӣи си сеница, свуда
свӣјацӣ гнзедо, и наваљујеш на
ц̄окретӣе које не разумеш.
И сваке ноћи чекаш сан
да би се заборавио.

*

Не усц̄евам да се сец̄им.
Овде су коријандери
и седе косе, овде су
расц̄ореди очински,
нейознац̄ӣи, нейознац̄ӣи
обзири. И обећања
и беле ниц̄ӣи и
рече морамо ц̄ац̄ӣиц̄ӣи
и духови. Постоје оне
ноћи и оне очи
и нейознац̄ӣи, нейознац̄ӣи
ор̄газми и
Ја не усц̄евам да се сец̄им.
Колико сам ц̄уц̄а ц̄о рекао? и
Живоц̄ӣ је само ц̄о?

Овде сам на ногама,
у иц̄чекивању, овде сам ја
и беле ниц̄ӣи ц̄ричврц̄ӣене
на коријандере и живоц̄ӣи
је само ц̄о
биц̄ӣи на ногама
до ц̄оследње ц̄ачке.

*

До шачке
скрешања. Тамо где се ошвара
садржај. Насћавака
прећходних, следбеника
и љубавника. Да ли сам ја био
да ли си ти била, мало је важно.
На месту смо, ту где је
свако постојање мриво,
ту где се ошвара полазна шачка,
разумевање ошћено,
до наводног рачуна.
До последње шачке.

*

Чуда. Вршови. Ти који јуриш за
чудошворним облаком. Пошом олшари.
Грана
маслине и бела ниш од вуне.

И даље: нико не долази. И даље:
није ли чудно? Замисли, кажем себи.
Замисли шрку. Соба.
Полусенка.
Мач. И ону мешавину имена
и крви које представљају монштрума.
Син белог бика језика
зачараног. Речник неухваћљив.
Речи без пола.
Замисли, кажем ми, огромну
шараду када он насрне.

И даље: ниш се не шружа.
И даље: није ли чудно?
Где си сада, каква ли је глупа
рука обесила твоје име?
Да си умро...
с оне шране... Да си умро
да ли бих више имала смисла?
Ослоњена на овај улаз.
Рука подигнућа, смешна,
у мом срцу.

*

Заспала сам на овом острву
белом и не знам како сам дошла
довде. Сећам се само да сам изашла
из моје собе, зачуђена.
Али био је сан. Ја сам Аријадна.

У сну, неки човек ми је прешходио.
Тамо најољу. Он је био тај који ме је
сиасио. Он се бринуо
о мени, извукавши ме најоље.
Али одакле ме извукао? Нисам била
мртва. Тако сам викала.
Видела сам како се окренуо у шрену
после ништа више. Пробудила сам се.

*

Овде сам Аријадна. А мушкарац
је побегао на беле бродове
или је остао тамо, окренути, у мени.
Он је био онај исти кога чекам
одувек, није добро стегнути
у шасти. Он ће доћи и неће бити
сан. Обећао ми је.
Тако ће ми рећи као сам скочила
довде.
Овде сам Аријадна, заувек.

*

Постојало је време
у коме је љубав мрморила.
Говорио сам ти: као да нас
нешто привлачи.
Ми и ви, заједно са стварима,
привучени нечим
што је можда љубав. Као
није која се смрста
у безбојно клупче.

Привучени, њривичени. Твој њрслук,
џемјер, сјисак
мојих мноџобројних буквара,
лућка која њролази кроз
Тебе. Вечно њокренући
у врџлоџу, у жубору
маскираних.

*

Понављао сам: заисћиа, џо је као
да смо њривучени
радом најбељим
и насилним, клице
уздаха, и џосле њуф...
у мејџричком џодсјџицају
у њрвом џочинићељу
додира.
Говорио сам џи: види, џо је
џокрећ који нас чини
ајсјџрактјним, уједињеним у џиџини
јединоџ чиићача. Ајсјџрактјни,
ајсјџрактјни. И џакав џокрећ
моџао би бићи џубав.

*

Ја сам вода која добује
џо сјџаклима и нико не може рећи
да џознаје воду. Када
сумњиво лице с оне сјџране
ме џледа, изџледам како какав израћени
џризор, џанићомима
досјџојна малоџ џрозора.
Али ја сам вода и сливање
засјџрањено није неки џућ
већ чудноватиосј.

Ја сам чудна.
Нићићиа не кријем
суморна сам. Умирем, џоново се раћам
и увек сам исћиа ја.

Ко ће оћворити прозор
води која се зџра?

*

Поема је немоћна
чаролија. Можеш је видети
ти сам ако скрениш
поглед. Покушај
да схватиш. Све наваљује
чекајући с оне стране
преграде, све је
одувек на располгању
и наваљује.

*

Видиш, овде се већ све десило.
Људи покушавају
да се ојусте. Дан има оћворене
очи а сунце је тренућак.
Ућућкај све.
Као да уистину нисам постојала.

Видиш, и ти си далек
и нежељен. Љути, док
поћисујеш твој ћак. Као да
ме не видиш, као да сам
ноћ, ћачна и ћерверзна,
зћворена, као ноћ мачке.

Видиш, све речи већ доживљавају
прогон, као да
заиста нисам постојала, као да
никада нисмо имали осећај
и као да је неко одувек
покушавао да нас изброји.

(Одједном мислим
ако би усјео да изрониш
посћао би ћрекидач.

Размисли о томе. Имао би
два срца. Као твоја мајка
пре него што си ти рођен.)

*

Ја живим овде, међу мрачним израчкама
и чудним тканинама. Огроман
покретни музеј ме зледа
и препознаје ме.
Осећам да се смејем очима,
ошвореним ногама, времену.
Ја сам расла са њима,
међу ошуйелим жрудима и белим сивеницама.
Овде је све нереално, урла тренушак,
док ме тражи по собама.

Ја сам стварна, мада
се понекад чиним да нестajem
у елегантној крадљивици.
Ја сам тренушак, прекривен
кожом појућ крви.

Да ли има неког овде
ко ме не чује?

*

Да ли си икада мислио
да си Бог?
Ја да, одувек,
ако је ниш испрејлејана
коју живош
људима одмотава
представља бескрајно писање.
Ти знаш, јер као
и други си је прескочио.
Ниш што држи
и сјасава ваш
излаз за лушке
сам ја.

*Ја сам присиљена
на чекање, на непереносивост,
одмоштавање
која иако
прочишана увек
је прескочена.*

*

*Ти песнице лојужо.
Ти си одувек знао
да је на овој прескоченој
страници
твој живој.*

Превела с италијанског
Нада Савковић

РАЈКО ЛУКАЧ

ВЕСЕЛИ НЕКРОЛОГ

Судећи по књижевним вечерима,
добро се пише поезији.
И у нашим школама
свако добро се жели јесмама.
Нису их избацили из програма,
а ђаци крадом сјих по сјих
прејисују у синоенаре
и кредом их шарају на таблама.

На свечаним приредбама
најрађе рецију сјаре јеснике.
За јразнике, богами, знају и на радију
да емију поезију: након дугих зовора
лијепо је чути неки сјих. Све ређе је
кућни љубимац. А конзумира је
и понеки самац, ријетко сјранац.
Каикад, уз јивце, тужни адолесценци
из књижице за коју је дао
јосљедњи центи.

Не служи више ниједној партији,
нији ко пише јосвете вођама.
Иде на живце гласачима
и нема је на билбордима.
Да буде и њима шило око срца,
бескућници крај конјетнера
радо је јрејворе у сигнале од дима.
Кад је на широј хартији шјамјана,
ша бесмислена гомила рима
добро је дошла интелектуалцима

за брисање пращине с монитора,
за шканице сељацима, месарима
за јаковање шницле. Не знам
је ли још изражена међу боемима,
ни да ли је има на бувљацима.

Често је на полици у библиотеци
непакнуто. Многи је рађе заобиђу,
ко црну мачку кад пређе преко пушта.
Неће и шу муку. Никад из руке у руку,
исход каишта, ни исход жишта. И нико је
више не чиста уз свијеће, ни у кревету,
у аутобусу, ни на послу, у чекаоници,
нији рециштује у гостима, устима
јуним бисквита. Није ни по укусу
чистаоцима новина, редовно је прескачу,
али је новине из навике
још штампачу за празнике.

А ја сам јамац да ни јесници
нису баш луди за поезијом: често је
њихово читање тек досадно очијување.
Па шта јој онда, без читалачке страсти,
преостаје? Јесу ли свенули сви листови
на којима су исписани стихови?
Није ли хор савремене књижевности
крошња из које ће многе стрести
први лахор? А дуне ли шта јаче,
неће ли и проза ошастити
као бајате вијести?

За примаћу у општој прости
шакмиче се критичар и ироман.
Ако, пак, и остане понеки роман
у тако општој конкуренцији,
неке антолојске стране,
прићи ће им (кад већ говорим
у рими и метафори) каква коза,
иначећи хране, и полако их брстити,
брстити, од жране до жране,
жроздове сонета, баладу по баладу,
у брошурама или преко интернета,
не обраћајући пажњу на форму,
садржај ни стил, и шта је шу
поезија а шта проза,
док не ушли глад за читањем.

Па ће коза, не наџав ниџиџа друџо,
кад се заврџи клоџа, леџи и у хладу
дуџо, дуџо џреживаџи Уликса
са сџоџиџаџ џрочиџаних сџрана,
Идиота баченоџ из воза, Дангу,
Пешчаник или Киклопа у бураџу,
као и оне џиџо су их џисали Хајне и Поџа,
да свари сваку хранљиву и драџу књиџу
у својој уџироби, док дриџема од досаде,
као џиџо бива од дуџоџ чиџања у соби
онима џиџо из инаџа ниџиџа друџо не раде.
Тако на крају исџаде да нам овај некролоџ
није ни сџјевао џјесник, веџ биолоџ.

МИКИЦА ИЛИЋ

СЕДАМ КАМЕНЧИЋА СА ХРИСТОВОГ ГРОБА

Попут седморице племенитих младића из Ефеса који се склонилише у мрачну шпиљу пред Децијевим прогонима и, према једном сведочанству, преспаваше на влажној кострети три стотине девет година, да би, пренувши се из тровековног сна, оставили потомству наду у буђење; слично нареченој седморици легендарних спавача са брда Целиона, лежали смо месецима који наликоваше годинама и нас седморица нишчих провинцијалаца у влажној оронулој кући на ободу старог радничког насеља.

Између два предавања или испита, уз мутну светлост собне светиљке, поред хрпа исцепаних књига и пожутелих бележница, сневали смо ново доба и новог човека. У спаваоници од тридесетак квадрата проводили смо тескобне ноћи, да би се у освет јутра размилели сваки на своју страну до наредног починка.

Престарели за редовно студирање које је укључивало домски смештај и стипендију, сналазили смо се и довијали на све начине не би ли привели крају мучно школовање прекинуто Великим ратом. Студирали смо разне науке и с различитим успехом, окићени орденима или официрским чиновима, скоро сви са ранама на души, демобилисани и непотребни младој држави. Највећи проблем био нам је смештај у граду претрпаном дошљацима и ослободиоцима. После дугог трагања нас седморица пронашли смо стан код Олге, драге старице којој су оба сина погинула негде на Сремском фронту, пред сам крај рата. Њен скромни једнособни стан чиниле су кухиња са малом трпезаријом и оставом, купатило и једна пространа, светла соба.

Код госпође Олге често су се мењали станари. Једни би одлазили, пронашавши бољи смештај и остајући дужни по не-

колико кирија, а други би долазили из унутрашњости и одмах молили газдарицу да их причека за станарину. Бака Олга је свима излазила у сусрет. Заправо, никада нам није било јасно због чега је уопште и држала подстанаре у свом скромном, тескобном дому кад је могла лепо да живи од издашне пензије која јој се следовала као мајци палих бораца. Осим тога, чинило нам се да госпођа Олга готово и не троши новац јер је живела скромно, готово испоснички. Одевала се једноставно, најчешће носећи стару, изношену одећу од пре рата, а хранила се само сувим хлебом и некаквим чорбицама од зеља, коприве и других трава. Од шпајза, који је био тако мален да је у њега могао да стане само гвоздени, војнички кревет и једна столица без наслона, Олга је уредила своју самотничку келију. Ту је спавала између две молитве и читала житија светих. Једном, када су је станари питали зашто не оде у неки манастир и тамо прими монашки постриг, кад већ ионако живи калуђерски, Олга је само одмахнула руком, рекавши да је недостојна такве милости.

Преко дана би одлазила на гробље где је уређивала напуштене гробове незнаца, плевала траву или брисала накривљене споменике, обрасле маховином и бршљаном. Понекад би се задржала цео дан у гробљанској капели, помажући црквењацима и појцима, који се беху навикли на њено тихо присуство.

Кући је стизала тек предвече, мало пре нас, да би заложила камин и приставила чај који нам је служила из великог руског самовара, разасипајући топлу, миришљаву течност у беле, порцеланске шољице. То су били једини тренуци које смо проводили заједно. После тога би уморни подстанари одлазили на починак, распоређујући се по каучима, помоћним лежајевима и душецима на поду. Навикнути на свакојак ратне недаће, нисмо се много обазирали на недостатак комфора. Било нам је само важно да положимо преостале испите и тако се укључимо у изградњу младе државе.

Долазили смо тих послератних година у престоницу са свих страна и били смо различитог социјалног порекла и различитих националности, али само једне вере — вере у бољу сутрашњицу и новог човека, ослобођеног старих предрасуда. Бака Олга је знала да смо скоро сви комунисти и није нам никада отворено причала о вери, већ је то чинила опрезно, са осећајем за меру. Говорила је у параболама попут Учитеља јер је, баш као и Он, гледала пред собом прости пук спреман на поругу и линч.

За Божић, Ускрс или Аранђеловдан, Олгину крсну славу, износила нам је кољиво и вино, нудила нас свакојаком храном

и слаткишима, а ми смо халапљиво јели, смејући се примитивним народним обичајима. Нарочито смо ми Срби предњачили у исмевању и порузи. Остали подстанари су опрезно ћутали. Бака Олга је све то знала али се претварала да не чује и не види нашу дрскост. Никада нам није замерала на незнању или непажњи, никада нам није приговорила на непоштовању њеног дома.

Госпођа Олга је сав новац од кирије, који би јој преостајао након плаћања месечних рачуна, односила у цркву и прилагала за душу својих покојних синова. Више пута су је свештеници молили да то не чини јер су знали да живи скромно, али она се није обазирала на њихове молбе. Новац јој је био неважан.

Само је једну жељу имала Олга и за њу је живела током свих удовичких, самотничких година. Сањала је да пође на хаџилук у Свету Земљу, да прође стопама *Via Dolorosa* и дотакне челом Спаситељев гроб, пре него што заувек склопи уморне очи. Сакупљала је у ту сврху новац годинама, одвајајући га и слажући у дрвени сандук, под дебеле хрпе одеће и старе постељине. Оданде је паре вадила често, дајући позајмице студентима који новац обично не би враћали, па се сума наизменично повећавала и смањивала. Увек је само мало недостајало за далеки пут и ми смо већ мислили да се Олга никада неће одважити на ходочашће и да јој недостатак новца служи само као вешт изговор за властиту неодлучност.

Када нас је једног јутра све сакупила у трпезарији и рекла да сутрадан креће на хаџилук, још увек нисмо веровали, мислећи да су то само пушта маштања беспослене старице. Ипак, када је предала кључеве од стана мени као најстаријем подстанару, схватили смо да се не шали.

Отпутовала је сутрадан, пре свитања, и нисмо је видели пуна два месеца.

Већ смо се били навикли на њено одсуство, када се једног предвечерја изненада појавила. Била је уморна и исцрпљена, а, опет, некако подмлађена и препорођена. Из њених сетних очију зрачио је чудесни мир.

Причала нам је те вечери дуго, као у некаквом заносу, о Јерусалиму и Витлејему, о Галилејском језеру и Мртвом мору, о Кани, Капернауму и Маслинској гори, а ми смо је немо слушали, опјени чудесном причом. Занимали су нас предели и градови које је видела, храна коју је пробала и људи које је упознала на необичном путовању, а кад би почела да говори о вери, грубо смо је прекидали, смејући се и збијајући неукусне шале.

После неколико часова, кад нам прича већ беше досадила, пођосмо на починак, задовољни што смо прекинули још једно мучно, подстанарско вече у великом граду, без пребијене паре у џепу.

Олга нас позва да причекамо још који тренутак и гурну руку у велики, кожни кофер који је носила са собом на путовање. Сачекасмо из пристојности, слутећи да је опет у питању нека старичина смешна ујдурма, кад она, одједном, извади са дна кофера прегршт светлуцавих каменчића. Вратисмо се на места, очекујући неку занимљиву причу.

Олга нам рече како јој је понестало новца за куповину поклона тамо, у Светој земљи, и како нам је донела по један каменчић са Христовог гроба на дар. Од срца се насмејасмо. Никад до тад нисмо добили камен на поклон.

Ја се први нашалих, питајући Олгу да ли је црква Христовог гроба насута шљунком кад у њој има толико камења. Госпођа Олга прећута моју заједљиву примедбу и исприча нам како је цела црква поплочана мермером, гранитом и другим племенитим каменом, а да је каменчиће узела напоље, у близини Голготе која је сва под сводовима велелепног храма.

Олга потом раздели сваком подстанару по један каменчић. Неко узео камен из пристојности, неко и не стиже да је одбије, збуњен необичним даром. На крају бака Олга пружи руку и према мени. Погледах у округли каменчић који се пресијавао на старичином длану. На трен ми се учини да сви зуре у мене и очекују да виде шта ћу учинити. Збуњено устукнух и завртех главом.

— Не, ја не могу да примим ваш поклон — промуцах не-сигурно.

Олга се зачуди, али се брзо прибра, обори очи и повуче испружену руку. Ја се зацрвенех.

Одједном завлада непријатна тишина. Сви су се осећали нелагодно. Моји цимери зато што су узели своје каменчиће, а ја зато што сам грубо одбио поклон. Само је Олга изгледала прибрано док је замотавала преостали камен у марамицу и спремала се да га гурне у џеп вуненог прслука.

— Дајте мени његов камен — изненада се огласи Агим. — Узећу га за мајку. Она ми је причала да је Иса Пејгамбер највећи пророк после Мухамеда. Биће јој драго да има нешто са његове ценазе.

Сви се окренусмо према Агиму, студенту ветерине из неког села поред Баковице.

Заустих да нешто кажем, али се уједох за језик. Било је касно за било какву исправку.

Агим узео каменчић из Олгине руке и стрпа га пажљиво у унутрашњи џеп своје изношене, поцепане јакне. Остали се згледаше и, наједном, као по команди скочише на ноге. Било је време за починак.

*
* * *

Те вечери нисам заспао. Превртао сам се целу ноћ по старом, умашћеном отоману који је несносно шкрипао. Чини ми се да та несаница траје до данашњег дана. Понекад, када се након пола века сетим свега, помислим куда би ме живот одвео да сам те вечери прихватио пружену Олгину руку. Да ли пропуштене прилике могу заувек да промене људски живот? Да ли бих и са тим каменом у џепу прошао избегличку голготу од родне Метохије до колективног центра или би ми се Господ смиловао да умрем на свом огњишту? Да ли бих данас имао шта да понесем са собом у мучно, доживотно избеглиштво?

ЗА ЊЕГА ЗНАЈУ СВИ

*Има један град
и кров у њему
за којеџ знају сви.*

*Има један песник
и једно село
за које нико не зна
а свима је познато.*

*Има једна река
за коју не знају чамци,
мушна је и дубока.*

*Има једна песма
и једна књига
у једној библиотеци
и стих:
„Ноћ је резервисана за смрт”.*

БОРИВОЈЕ АДАШЕВИЋ

У СМРТИ ИСТИ

Знала је одмах да ће покушати да побегне. Дуга колона београдских Јевреја дреждала је на Ташмајдану, очекујући да се пријави, да се региструје и обележи, попут механичких лутака, у реду и збуњени, као пред почетак неког погрома у Русији или Украјини, а она је знала, одмах је то знала, још у трену када је њен стриц ушао у стан и наредио да морају отићи да се пријаве, знала је да ће покушати да побегне од породице, окружења и од свих тих заморних прича што су колале последњих дана, да ће их отерати негде на север на принудни рад или у логор, знала је да ће покушати да побегне у неки део града где нема њених сународника, где ће моћи несметано да се шета улицом уредно очешљана и одевена, без жуте траке на рукаву, држећи за руку Мишу. Миша је био православне вере, из грађанске породице средњег сталежа, није подлегао никаквом расном законодавству, нити неком новоствореном *numerus klausus*-у, а то што је био комуниста, то је знала само она и његови најближи пријатељи, то је била њихова тајна, њихов завет, то се, на концу, никога није тицало. Миша је био студент друге године медицине, висок, смеђе таласасте косе, ретких светлодлаких обрва, одлучног и ведрога духа, ни налик на њеног брата или њене рођаке, толико драге, али тако болно опседнуте својим животима, као и она што је била, сама себи отежала и духом налик на какву средовечну жену. Желела је — а та је жеља, без сумње, кључала у њеној свести — да заборави на та *четири ћошка* њеног детињства и на читав онај компликовани систем алузија и асоцијација што је указивао на болну сефардску прошлост њене породице, на мирис мастила којим су исписана сва она презимена која је морала узимати и имена свих оних градова кроз које је морала проћи у дотицај Балкану, у дотицај Београду; желела је, она, Сара Коен, отићи ка

њеном Миши Марићу, који је од ње начинио жену, жену која воли и која брине. Свуда око ње, попут рањеног колоса, шкрипавим плућима покушавао је да дише разрушени Београд. Тих је дана, а беше то након шестоаприлског бомбардовања, напрслим градом врела узнемирена људска кохорта, рашчишћавајући рушевине, проналазећи мртве, ударајући се у прса и чупајући разбарушене и замашћене косе. Један је јеврејски младић изгризао сопствене вене на рукама у нади да ће што скорије издахнути притиснут срушеним зидом неке дорћолске куће. На десетине жена избезумљено је тумарало по рушевинама у потрази за својом децом и мужевима. Немци су већ ушли у Београд, просврдлали у њега као у слатку јабуку црв, била је половина априла, једна за другом следиле су репресивне мере против Јевреја, више се није могло у позориште, у биоскоп, није се имало камо склонити, а и новца је било све мање. Гледала је како у црним униформама градом корачају фолксдојчери. Неке од њих је познавала. Виђала их по предратном Београду као настојнике зграда, њихове жене биле су служавке у јеврејским кућама. Посматрала је фолксдојчере како поносито корачају градским улицама, како одважно, прсима напред, грабе у априлски дан. Знала је да пљачкају станове Јевреја у зградама у којима су непосредно пред рат били настојници. Познавали су нерватуру зграда, тајне одаје, места где би се могао скривати новац. Били су надмени у злу, а њихове жене биле су им од помоћи. На улицама, многи су Јевреји и Срби по немачкој наредби утоварали у аутомобиле и на камионе покрадено златно посуђе и сребрнину, комаде вредног старинског намештаја и слике. Још се осећао мирис гаражи у ваздуху док су теглили клавире, виолончела, а пролећни поветарац гудио по жицама виолина које су на гомилама опљачканих ствари лежале лено као лешине дуговратих птица. Та бесрамна грађевина сачињена од зла, од суштине зла, тај чир надолазећег доба, то устројство пакла претећи се кезило на сваком кораку. Осећала је да јој је бекство потребно као *насушни хлеб*. Београд је тих година непосредно пред рат за њу постајао рајем на земљи, откривао јој је своје тајне, своје *улице раздраганих корака*; а онда је, изненада, за њу изненада, дошао рат. Почетак бомбардовања у шестоаприлску зору, негде око седам сати, разрушене куће и разроване улице, од патње и страха избезумљени људи, улазак Немаца 12. априла 1941, осмех осиноности на њиховим лицима. Тај атак на њену свест и на свест сваког човека кога је тих дана погледала у лице, ломио ју је, откидајући комад по комад доброг меса њене душе; страх се почео котити у њој као ђавоље семе, поглед јој је постајао све унезверенији и налик на поглед рањене и престрашене птице. Требало је побећи, укло-

нити се са тих суновратних дорћолских улица што пре, јер сада је знала, више него икад, да давно проминуше крај ње Рушана и Фрутас — слатко воће њеног детињства.

Ишла је падином Зерека плашљиво загледана пут станова богатих Јевреја, који су остали празни и на којима су лупкали прозори разбијених стакала, корачала је све брже, као у кошмару, мутно предосећајући да неће бити добро, да је мало наде за њу и њен народ, да морају побећи, сакрити се, под рушевине, у неки други део града или у другу земљу, било где, само се склонити од искежених зуба сабласно осмехнутих немачких војника, од њихових вешала и њихових уперених пушчаних цеви. Корак јој је постојао све нервознији, све уздрхталији, спотичала се о камене коцке турске калдрме, посматрала је прозоре јеврејских станова у грозничавој хитњи свести која је трагала за решењем, за спасоносном адресом уточишта, за азилом из те кошмарне јаве. Ближила се врху падине, сваким метром ближа Миши, коме је толико радосно, толико весело у свој тој грози, хитала. Њен корак мора бити чвршћи, њена равна стопала неосетљивија на неравно тло! Снага и вера морају је однети до победе, на крилима победе одлетеће заједно с њим, са Мишом, све до какве мирне луке: на месечини љеска се вода у приобаљу, а сребрни трбуси риба светлуцају у полутами. Лаки дах ветра доноси мирис пржених лигњи, морске траве и соли.

Тек што је, корачајући уз падину Зерека, избила на његов врх, кад у близини зграде позоришта зачу оштре звуке пиштаљки немачких официра као и штропот одсечних војничких корака; панично се окрећући око себе угледа како је журно окружују пролазници који се у трку сабијају у гомилу, као у теснац сатеране звери и примети како са свих страна могућег одступа војска поставља ограде с бодљикавом жицом. Потом зачу звуке добошара и речи које јој дођоше до уха рекоше јој да је због непријатељске делатности против нове немачке команде кажњен смрћу вешањем: Миша Марић, а да се због убиства немачког официра приликом акције хапшења именованог, доноси наредба о стрељању стотину Срба и Јевреја. Док пролазе секунде, у бунилу и потпуној утрнулости тела, секунде у којима схвата да је име обешеника заправо име њеног Мише Марића, ка коме је кренула и у чијем се заштитничком загрљају хтела сакрити, док пролазе тренуци у којима њено уморно, њено скрхано тело почиње посртати и падати челом ка плочнику, људска гомила се збија све више а потом немачки војници од те згуснуте масе почињу правити врсту, један ред људи лица окренутих стрељачком строју, док тако посрнула бива усправљана ударцима кундаком и утеривана у ту кобну

људску врсту у којој ће се одржати усправно тек трен или два и то захваљујући другима, онима с десна и онима с лева који, збијени, не дају јој да падне ничице, на колена, да посрне, да клекне сатрвена вешћу добошара, сломљена као родна гранчица трешње, просврдлана као слатки шљивин плод, посечена као стабло такише на самцу, док тако стоји у врсти спремна подвући коначни биланс свога тек започетог живота, поглед јој нехотично одлута у даљ и тамо, на крајњем домету тог погледа, види једно младо мушко тело, злокобно искривљеног врата, како се клати на конопцу, и док посматра одећу која одева то некада живо и млађахно тело, њен поглед дохвата се његовог лица, у њему препознавши Мишу, готово истовремено са њеним ухом које хвата урлик немачке команде и кратко потом узастопне плотуне који стопљени у један обарају на плочник и њу и сваког поред и далеко од ње, док се, падајући на бок, стропоштава на плочник, поглед јој и даље остаје припијен уз његово лице, уз драго лице поврх тог млађаног тела, уз његово мртво лице које се — види она тако, ваљда, последњом снагом умирућег очног нерва — тужно смеши у поздрав њиховој заједничкој смрти у којој су, следећи злехуду и пакосну игру историје, коначно постали једнаки, авај, коначно постали исти.

САША ОЖЕГОВИЋ

ЧЕМУ РЕЧИ?

Касање. Касање је реч. Иза речи постоји значење које је шире од ње, иза значења је утисак који је још шири, иза утиска се шири пажња. Иза пажње подсвесни живот, сећање на трбушни живот, несвест, вечност, утроба из које излазе вечности, нужда да се нађе још нешто шире од најширега! Реч је најужи отвор на огромном левку. Хладноћа непојмљивог дува кроз левак.

Растко Петровић,
из есеја *Хелиотерапија афазије*

*Чему речи...
кад,
заробљене корицама,
своје послушно у низу
и с преарираним осмехом на челу.
Крила што украдоше птицама
ни у небо,
ни близу.*

*Чему речи...
кад падајући газе бисерне свиње
и прагове у благу,
своје,
чињају ко кристално иње
и писмо везено у злату.*

*Чему речи...
сем да нам окују чела трновитом круном
која, баш ту,*

црѣа дивну мейу
мрѣвим сновима са йруном
у оку ко у Икаревом лейу.

Чему речи...
кад нико не може да сѣречи,
а сви смо криви,
намеру срца да йламѣи
и умре од болесѣи коју живи
и која ља лечи.

Чему речи...
кад лако се излижу
и шѣо се више множе йо мање вреде.
Језик се корисѣи да се ране лижу
и најлейше речи рађају из муке и беде.

Чему речи...
кад нас жваћу йрежвакани дани
йрулим зубима и дахом расѣадања.
Неречени вришѣе немушѣим љасом,
на љозби а умиру љладни
док йречене ломе расѣукла надања.

Чему реч...
је л да ми језичком вађе душу мери.
Жеља да се буде бољи чини нас љорим
док ме вара и куца клеѣа реч „изабери”
и кад сам йао йод лед и кад љорим.

Чему речи...
кад неми и слеѣи сѣојимо на киѣи
а љлуви нам йесник шайуће крик.
Сачињава нас оно шѣо нас лиѣи,
душу нам йресну обликује сѣих.

Чему речи...
кад ни безумни рој мрѣвих йчела
шѣо нам у лобањи кошницу сѣрема,
не може да сѣречи
оно шѣо крвљу йишемо
и шѣо нам заборављено йод кожом дрема
и сећа на заветѣ само док дишемо.

Чему речи...
кад истина земљом се ваља
и кроз кости нам звечи
ујркос брбљивој јеци
и образ нам каља.

Чему речи...
је л да ко фосили ветра
дувају у незбијто њисмом давнина
што краде сећања мртвом забораву
и шаље у дрхтава недра етра.

Чему речи...
кад ништа није изрециво,
коже под кожом друже коже скривају.
ако нас ништају — не рецимо
у ком рођу ишимо и где виле пребивају.

Чему речи...
кад иштина све говори
и иштором јечи
као што с небом зборе борови.

Чему речи...
кад сузе и смех руше и лече
ноћи које су рањене сјајем,
док им се дрхтај на длану буди,
и сад покајнички клече
и илачу иред зором која им суди.

Чему речи...
је л да ми ко иси изнутра прогризу зенице
и копају иролаз којим ћу и Ја једном изаћи,
ил да ме иоложе у земљу под влашћу ишенице
где ћу заборављеног себе оиет иронаћи.

Чему речи...
кад нам се не речи сливају низ браду
на руке у крви
под ношће сиротог целата,
кад све оието изнова нам краду
и сшавају под казальке саћа.

Чему речи...
кад се говором ништа не каже,

*а ћућањем се накућљају приче
које пробацијају и најјаче бране
и проговоре кад се не сме и шћа не треба
и кад и највеће истине на лаж личе.*

Чему речи...

*кад оно шћо се не каже
исћуњава протор између свих
и речи се ослоне на њега,
изгубљене иако га траже,
док он извире из свега
и понире у несташни сћих.*

Чему речи...

*кад исћод речи
које не желе нишћа да кажу,
(шек оружје у рукама неке деце),
док шачке и зарези засићају град,
мигоље се црви,
ћужу жгадије ћрулих авећи
ћоносни ко нико на брбљиви смрад.*

Чему речи...

*кад шoliko шoга кроз мрежу им прође:
мирис сећања на ону сћварност
изврне се кроз одраз нерођеног
и оћей, ко и све, на исћо дође.*

Чему речи...

*кад семе ниче из блаћа
и сунцу шежи шек шaко,
чак и кроз снег,
и у роси прећознаје браћа
а ћоћок се сћушћа низ брег
сасвим лако.*

Чему речи...

*кад један ћoглед оћвара лаћице цвeћа
с ћравом искром с оне сћране ока,
кад један додир води на крај свећа
а рај кроз ћакао шек с два ћри скока
у протор који се одриче лeћа.*

Чему речи...

кад ћoгледом заводић боље

*и осмех крајичком ока зачини сївар,
кад додир улије снагу скрханом и без воље
и блаґим ѿљубцем ѿйрави велики квар.*

*Чему речи...
кад,
ни добре ни зле,
вибрирају,
зраче собом на све око себе,
и док клечим,
брже но што би рекао зле,
емигрирају
у срце које на ломачи зебе.*

*Чему речи...
и проклеши сїих
ако нису најужи ошвор на бескрајном левку
ушробе вечности у шрбуху сна
и ако ветрови нејојмливог не дувају кроз њих
и не сиирају ошрове из срца дна.
Ал сїварно...
...чему речи?*

ЈОВАН ДЕЛИЋ

ПРЕЛАЗАК У ГРУМЕН ГЛИНЕ УЖЕЖЕНЕ

О Раичковићевом „Разговору с иловачом”

1.

Цио један моћан рукавац поезије Стевана Раичковића могао би се назвати разговорима, при чему је привилеговани сабесједник сопствена пјесма. У те разговоре пјесник је уплитао бројне аутопоетичке теме, надносећи се и над саму смрт (*Песма и смрт*), доводећи у непосредну близину и везу смрт и умјетничко дјело, односно умјетничко стварање, или, пак, провјеравајући и себе и пјесму јесу ли живи и јесу ли живјели (*Јесмо ли живели, јесмо?, Сейтембар*). У *Записима о црном Владимиру* паралелно се развијају тема Владимировог боловања и смрти и тема природе пјесме и процеса пјесничког стварања, при чему се посебно тематизује моћ пјесме у борби против смрти и однос животне, фактичке истине и пјесничке фикције. Једно гранично животно искуство — боловање и дружење са на смрт болесним Циганином Владимиром Пурићем — транспоновано је у пјесничко дјело које је и самом Раичковићу било чудно и необично, а које је изузетно у нашем пјесништву и по свом настанку, и по свом тематском усмјерењу, и по лирским думетима, структури и сложености, и по томе што је тешко поредиво са било којим пјесничким остварењем у новијој српској књижевности.

Својеврсну синтезу пјесничких поступака и тема из разговора с пјесмом и *Записа о црном Владимиру*, али и пјесам-„записа” о упокојеним великим пјесницима (Његош, Пастернак), а нарочито о дијалогу с пјесничким бистама (Бранко Радичевић и Бранко Миљковић) остварио је Стеван Раичковић у де-

сетодјелном пјесничком циклусу, који се слободно може звати поемом — *Разговор с иловачом*. Десет пјесама саставница је без наслова, означено редним бројевима, међусобно ритмички и формално усаглашено и уједначено: свака има по три катрена и свака је испјевана у истом типу стиха — у јампском једанаестерцу (5+6); кроз сваку је досљедно спроведена унакрсна двосложна рима. У погледу формалног савршенства и усаглашености тешко да је неко Раичковићево дјело овако брижљиво сročено и саливено; чак је и књига сонета — *Камена усџаванка* — у том погледу знатно разноврснија и слободнија, с низом драгоцјених метричких „преступа” и ритмичких иновација. Као да се пјесник у *Разговору с иловачом* присјетио парнасовског идеала, када је већ ријеч о настанку вајарског дјела, пошто је скулптура, својом хладноћом и савршенством форме, била парнасовски идеал, па и повлашћена пјесничка тема. Тема разговора с иловачом јесте настанак сопствене, пјесникове бисте у вајарском атељеу, односно процес сопственог удвајања и преласка у иловачу. О хладноћи, међутим, у Раичковића не може бити ријечи; прије се може говорити о драматичном пјесниковом односу према иловачи, односно удвајању и настајању сопственог лика грађеног од земље.

И у *Разговору* се један фактички доживљај — позирање вајару у атељеу и гледање како из блата умијешене глине израња сопствени лик — фикционализује и преноси у пјесму, односно пјеснички циклус или поему. Ово термилошко колебање између *циклуса* и *поеме* изазвано је амбивалентном структуром дјела. Ријеч је, наиме, о несумњиво чврстој цјелини, што се види из јединог заједничког наслова и из редних бројева изнад појединих пјесама. Пјесме се тешко могу читати и разумијевати изван контекста и цјелине, саме за себе, нити се могу сложити другим редосљедом од онога који им је одређен редним бројевима, и то је оно због чега сматрамо да је *Разговор с иловачом* коректније назвати поемом. Пјесме у циклусу, наиме, имају двоструки живот: имају своју релативно самосталну, аутономну вриједност, па могу бити штампане и разумијеване засебно и појединачно, али имају и контекстуалну вриједност, будући да своје пуно и право значење добијају у контексту циклуса. Ако, пак, пјесма губи своју самосталност и бива сасвим подређена цјелини, онда је исправније говорити о поеми. *Разговор с иловачом* има свој цјеловит лирски сиже, који се развија из једне пјесме саставнице у другу; свака од десет пјесама помјера заједнички сиже. Поема има два актанта, оба умјетника — пјесника и вајара. Између њих, као резултат својеврсне интеракције, настаје и трећи лик, пјесникова глава од глине, према којој ће бити изливена бронзана биста.

Актанти су у сасвим различитом положају. Вајар је у акцији и о његовом унутарњем свијету можемо слутити само на основу његовога дјела — пјесниковог лика од глине — и његовог физичког изгледа и активности: он је непрестано у покрету; ради и зноји се. Пјесник је привидно миран, што ће се показати нетачним, пасиван и контемплативан; он као да не учествује у стваралачком процесу, али је његов унутарњи свијет веома узбуркан; он је мисаоно и емотивно напет и напрегнут и цијела поема је испјевана из његове перспективе. Али прије него што пређемо на анализу поеме, осврнућемо се на пјесников дијалог с упокојеним пјесницима и њиховим бистама. Предмет нашег осврта биће пјесме *Белешка о Пастернаку и зими*, *Зайиси о гробу на Ловћену*, *Радичевић на Калемегдану* и *Зайис*.

2.1.

Раичковићева пјесма *Белешка о Пастернаку и зими* необична је што оживљава чаробни и моћни стих дугога даха, од петнаест слогова и доминантно шест акценатских цјелина, стих који се приближава говорном ритму, а који је у традицији — гле чуда — Војислава Илића и његовога псеудохексаметра. Десет стихова ове пјесме распоређено је у пет дистиха. Утиску говорног ритма доприносе „неправилности” у рими, које показују необичну законитост: само су на крајевима првога пара стихова двосложне ријечи (*йише*, *кише*), а и у њих је један акценат дуг, а други кратак; у остала четири дистиха римују се увијек једна тросложна и једна двосложна ријеч (*йройуи*, *ску-йи*; *осећа*, *йлећа*; *йлави*, *исйрави*; *крије*, *Русије*). Ниједном се природа акцената у римованим слоговима не подударара, а у посљедња два дистиха римовани слогови тросложних ријечи су чак неакцентовани. Пјесма је у знаку чуда пјесничких слика којима су активирана сва чула: вида, слуха, укуса, мириса, додира, хладноће. Много је дубоког саживљавања с Пастернаковом поезијом и истинске присности стало у ових пет дистиха.

У првом стиху Раичковић даје Пастернака каквога га зна са слике — како сједи за огромним столом и пише, а већ у другом је активирано чуло слуха и звучна слика која долази из перспективе самога Пастернака: он „можда ослушкује *зуй йчеле* или *шум кише*” (подвукао Ј. Д.). Пчела и киша се, преображене, јављају и у наредном дистиху, при чему се поново активира Пастернакова претпостављена психолошка перспектива: он би, Пастернак, желио „да место мастила мед пропупи”, гдје сјајну визуелну слику *мед йройуи* и метонимијску замјену пчеле медом, прати и буђење чула укуса, али и сугестија преображаја пјевањем, пјесничким стварањем. Пчела и мед су миле-

нијумске постичке метафоре које зује и пупе кроз свјетску књижевност и књижевну мисао, неизоставно сугерирајући преображај цвијећа стварности испод пјесниковог пера у неки савсим нов квалитет, суштински различит од цвјетова стварности — у мед. Али те слике су и изразито словенске, што је за Раичковића важно. Пупљење меда испод пјесниковог пера сугерира и згушњавање, лирску кондензацију. А киша у наредном, четвртом стиху треба „да сав прах времена скупи”. Ево великог Раичковића, који маестрално, у пола стиха, тематизује пјесников однос према времену, спајајући генитивном метафором (*прах времена*), и оним шумом и зујем из претходнога дистиха, двојицу великих пјесника руске поезије, Пастернака и Мандељштама. Ево како је мотив из првога дистиха сугестивно обасјао пола лирског стољећа у другом дистиху и како су достигнути неслућени домети сугестивности.

У трећем дистиху инсистира се на шуму и зују времена (пјесник *чује* долазећи вијек), али се метафором активира и чуло додир: Пастернак „не само да чује”, него „као и да *осећа* / Како му будући век сад руком *додирну* плећа”. Тако се сад мотив времена преноси и усложњава из строфе у строфу. А на самом почетку четвртог дистиха ево и мириса, и то не благог, већ нејаког: „И *нејак вишњеви мирис* што кроз завесу плави”.

Све је оживљено и конкретизовано са оне слике Пастернака за огромним столом и све је пренесено у садашњост, у тренутак пјевања. А онда долази рез, наговијештен два пута трима тачкама: први пут последије четвртог дистиха, чиме се скреће пажња да се Раичковић повлачи из Пастернакове радне собе, и други пут последије прве ријечи посљедњег дистиха: „Снежи...”

То *снежи* је из времена пјевања, из актуелног, а не из Пастернаковог времена. То *снежи* је сугестија мотива смрти, бијелог покроба, али и борбе против ње: снијег, „целац”, „што Передјелкино крије”, поређењем је претворен у „бео, неисписан папир, на столу Русије”.

Шта друго остаје пјесницима него да се, исписујући тај папир, опиру смрти? Ма колико то било узалудно, ипак им будући вјекови додирују плећа.

2.2.

Међу пјесмама „записима” једна има наслов у плуралу: *Зайиси о гробу на Ловћену*. Наслов сугерише фрагментарност пјесме и, вјероватно, природу њеног настанка: она, све су прилике, није настала одједанпут, као цјелина, нити плански, према унапријед рођеној замисли, већ на махове, у неколико наврата. Судећи према звјездама које раздвајају фрагменте,

пјесма има четири лирска „записа”, што значи да је вјероватно настајала у четири „фазе”. Три фрагмента имају по два дистиха, а завршни, четврти — три, што ће рећи да пјесма има укупно осамнаест стихова.

Пјесма је изазвана необичним, изузетним друштвеним догађајем: рушењем гробне цркве, капеле на Ловћену, и постављањем Мештровићевог маузолеја на њеном мјесту. За мото пјесме узет је први стих Ракићеве *Симониде*:

Ископаше ши очи, леја слико,

што сугерира да је Његошева гробна капела за пјесника Раичковића значила оно што су очи на грачаничкој фресци Симониде, и да је она — гробна капела — толико и тако срасла с Ловћеном да је чинила једну цјелину, као очи са фреском. „Лепа слика” Ловћена с капелом била је светиња, барем за пјесника Раичковића, као фреска или икона, а ремећење дјелова такве цјелине не може бити без тешких и непоправљивих посљедица по саму цјелину. Ловћен без капеле исто је што и Симонида без очију. Рушење капеле — сугерира нам мото — варварски је чин, поредив с копањем очију на фресци. Тако се ова пјесма може схватити као двоструки омаж: прво Његошу, а онда и Ракићу, о коме је Стеван Раичковић писао с великим разумијевањем.

Зайиси о жробу на Ловћену испјевани су у парно римованим симетричним дванаестерцима и само један од њих осамнаест крши цезуру. Ријеч је о петом стиху, односно о првом стиху другог фрагмента:

Још на врху (ко у магли моје главе).

Цезура би требало да пада последије шестога слога, иза предлога *у*, што је у овом стиху немогућно. Ово је једно од типичних Раичковићевих метричких одступања, односно опирања инерцији метра. Стих је парцелисан заградом, интонациона пауза је испред заграде, а шести слог је неакцентовани вокал, предлог, који се акценатски везује за наредну акцентовану ријеч, творећи с њоме једну акценатску цјелину (*у магли*).

Пјесма почиње сјећањем на дан када се пјеснички субјекат у неидентификованом друштву пео на Ловћен. Упркос киши и ниском небу, или баш захваљујући њима, тај дан је упамћен као „тако чудесан, ко да не постоји”, јер је то успињање ка Владичиној гробној капели личило успињању „на облак бели”. Магла и облак се преносе из дескрипције спољашњег свијета на унутрашњи план: постаје „магла ... сећања”

пјесничког субјекта и „магла ... главе” у којој стоји Владичин „облачни камен усред јаве”. Ловћенска капела у сјећању пјесничког субјекта остаје као један камен, идеално срастао с Ловћеном, поставши његов природни врх и подигавши планину за висину капеле. Тај „камен” толико је лијеп и нестваран, као од облака, а, ипак, „усред јаве”. Други дистих другога фрагмента уводи мотив „нестанка” тога драгоценог „облачног камена” са мјеста „где је свико”.

Отуда и функционално, сугестивно опкорачење у петом дистиху, односно у трећем фрагменту: оно раздваја синтагму *драга слика*, остављајући атрибут на крају првог, а преносећи именицу на почетак другог стиха. Тиме су обје ријечи истакнуте, али и раздвојене, што сугерира, нама барем, разарање и настанак капеле:

*Збиља, зар долази њај дан кад ће драга
Слика да ишчили из ока без шрага?*

Ту *драгу слику* ће замијенити „нека друга, непозната нама”, али и Ловћену; на ту другу Ловћен није „свико”.

Завршни фрагмент опет доводи у везу спољашње и унутрашње. Гроб који ће бити разорен, капела која ће бити обурдана, камење њено, наћи ће мјесто у нашој души, „да би из нас сјало”. Урна владичиног духа тиња у нашој глави, „испод кости”, и у нашој души — пјесник посеже за првим лицем плурала, којим је и започео пјесму — има довољно мјеста и за Владичин гроб, и за његову разорену гробну цркву. Ово лирско сједињавање с разореним гробом показује праву лирску природу Раичковићеву: прожимају се субјекат и свијет, спољашње и унутрашње. Владика, ловћенска капела и Ловћен дио су унутрашњег свијета пјесничког субјекта, и отуда и данас свијетле, из стихова ове пјесме и са гроба Стевана Раичковића.

2.3.

Раичковићева пјесма *Радичевић на Калемеџдану* има чetrнаест стихова, симетричних, парно римованих дванаестераца, распоређених у седам дистиха. Пјесма почиње хамлетовским буђењем Радичевићевог духа „са листова књига”, које пјесник срећно пореди с „танким урнама”, па пјесничке књиге почињу да миришу на смрт, прах и пепео упокојеног пјесника, упркос Бранковом пробуђеном „духу ведром” који креће — ево лијепе антитезе — „у дан тмурни”. Тај Бранков „дух ведри”, пробуђен из књига, способан је да „лупне било коме” звекром „о капију срца”, осјећајући се у сваком срцу као у свом дому. Раичковић посеже за романтичарском, Бранковом сликом срца,

стављајући срце у генитивну метафору (*кајија срца*) да би поетски прегнантно и ефектно изразио чудесно својство Радичевићеве поезије да — ево два вијека — налази најпречи пут до читалаца.

Пјеснички субјект у трећем дистиху показује изузетну блискост с Бранковим духом: Радичевићев дух, наиме, без куцања, тихо отвара врата на срцу живог пјесника, како то само брат код брата улази ненајављено и слободно. То је блискост готово до удвајања, упркос чињеници да пјеснички субјект припада свијету живих, а Радичевићев дух свијету гробног мрака. Отуда у четвртом дистиху Раичковић поново посеже за изузетно успјелом антитезом, чије су кључне ријечи истурене у рими:

*И мада сам ја жив, а ти чедо мрака,
У таму моџ срца улазиш ко зрака.*

Али антитеза је већ унутар првога стиха, у односу ја — ти; ја сам жив — ти си „чедо мрака”, мртав, дух устао „из танких урни”. Антитеза се преноси и на други стих и комбинује с парадоксом: иако сам ја жив, срце ми је у таму; иако ти припадаш царству мрака, као зрака улазиш у таму мога срца. Антитеза је између таме мога срца и зраке, али и између двоструке природе Радичевићевог духа: долази из мрака, а улази у таму срца као зрака. У четврти дистих је, дакле, стала четворострука антитеза и двоструки парадокс, што је прави подвиг лирског сажимања и фигуративности у наизглед једноставном пјесничком језику.

Пјеснички субјект креће у шетњу градом с духом пјесника Радичевића, све до Калемегдана, одакле *сви* — не само њих двојица — „гледамо у Срем и у дно видика”. А у том дну видика слуги се, опет, смрт и види „лисје жуто”, којим се пјесма у завршном дистиху поентира:

*Ойеј једна јесен: дуну вејар у шом
И шај камен несја сав у лисју жушом.*

У подтексту поенте је Радичевићева пјесма *Кад млидијих умрејши* и њено „лисје жуто”. Пјесмом се, дакле, гледа с Калемегдана до дна видика, до смрти, толико ненаметљиво и тихо присутне у Раичковићевој поезији тишине.

2.4.

Онај *целац* снијег из *Белешке о Пастернаку* као да налазимо на Калемегдану, на почетку пјесме *Зайис*, посвећене Бран-

ку Миљковићу: „Свуд целац”. Пјесма је састављена од три катрена и стихова који имају јаку фолклорну традицију: шест стихова је од по десет, а осталих шест од по девет слогова. У трећем катрену други и трећи стих су од по десет, а први и четврти од по девет слогова. Рима је двосложна, у првој и трећој строфи унакрсна, а у средишњој обгрљена. Схематично бисмо то овако могли представити:

	I	II	III
1.	10a	10c	9e
2.	10b	9d	10f
3.	10a	9d	10e
4.	9b	9c	9f

Деветосложне стихове бисмо могли разумјети као катаlecticке десетерце. Наиме, прва три стиха првога катрена успостављају „мјеру” и хоризонт очекивања од десет слогова, па изостанак једнога, последњег ненаглашеног слога, на мјесту гдје га према „мјери” и метричкој схеми очекујемо, ваља разумјети као каталексу. Утолико прије што стихови од девет слогова имају цезуру послије петог слога.

Али и Раичковићеви десетерци су синтаксички необично парцелисани, па синтаксичка пауза сасвим слаби метричку паузу, која је у традиционалном и лирском, и епском десетерцу изразито јака као пратилац цезуре. У прва два стиха првога катрена налазимо паралелну синтаксичку парцелацију. Оба стиха имају по двије реченице и обје прве реченице у стиховима имају по три слога, а друге по седам:

*Свуд целац. Нигде // ни сџазе уске.
Рани мрак. Идем // бронзаном друџу.*

Снажна синтаксичка пауза долази иза трећег слога, и ту је стих интонацијски преломљен, а не — како би ваљало очекивати — послије петог, односно иза лексема *нигде* и *идем*, гдје метрички пада цезура у симетричном десетерцу. Цезура је, дакле, изразито ослабљена синтаксичко-интонацијском паузом послије трећег слога, иако је у метричкој схеми јасно уочљива и препознатљива.

Овај „напон” између мјеста цезуре (иза петог слога) и синтаксичко-интонацијске паузе наставља се и у наредним стиховима, што знатно „деформише” изворну природу симетричног десетерца и уноси говорну интонацију, односно елементе говорног ритма карактеристичне за слободни стих. У трећем

стиху интерпункцијски знак, двотачка, недвосмислено синтаксички парцелише стих, помјерајући синтаксичку паузу иза шестога слога, иза лексеме *још*:

Само у небу // још: дивље зуске.

У четвртом, за слог краћем стиху, цезура раздваја атрибут и именицу уз коју стоји (*зимску // језу*), а синтаксичка пауза је опет означена интерпункцијским знаком — цртом — и помјерена чак иза седмога слога:

Лети кроз зимску // језу — јуџу.

Сваки стих првога катрена је, дакле, синтаксички тако сложен да помјера синтаксичку паузу са мјеста цезуре, слабећи тако интонацијски значај цезуре и уносећи елементе говорног казивања у интонацију и стих.

Први стих друге строфе је амбивалентан. Ако је реченички објекат *нас* неакцентован, онда стих крши цезуру, јер цезура не може сјећи акценатску цјелину *како нас*. Ако је, пак, објекат акцентован, онда је по сриједи и значењски и интонацијски акценат; то *нас* долази у средиште, у семантичку жижку, и цезура долази на очекивано мјесто, иза петог слога:

Чујеш ли како // нас криком љаве?

И у наредном стиху цезура је ослабљена синтаксичком паузом, сигнализираним запетом:

(Ја ћућим, налик // шеби скоро.)

Трећи и четврти стих друге строфе поштују цезуру, али је зато први стих трећег катрена слаби, доводећи је чак у питање:

Видим ли (или // предсказујем).

Заградом је стих синтаксички парцелисан, па је природна синтаксичка пауза не последије петог, већ иза трећег слога. Још је деликатнија ситуација с другим стихом ове строфе, односно с десетим у пјесми. Он недвосмислено крши цезуру, и као да је ријеч о обрнутом асиметричном десетерцу. Наиме, у инверзији:

Познаника // смрт моју и наших

био би то асиметрични, епски десетерац, који би, истина, кршио квантитативну клаузулу, али о лирском десетерцу не може бити ријечи. Посљедњи стих такође крши цезуру, помјерајући је унапријед, иза четвртог слога:

У ђрудима (//) швоџ // сјоменика.

Да је употребљен пуни облик генитива посесивне замјенице *швоџа*, добили бисмо чист епски асиметрични десетерац. Зато је тешко прихватити цезуру иза петога слога, иако је метричка схема не би искључивала.

Једно је недвосмислено јасно из ових примјера: пјесма *Зайис*, упркос чињеници да је испјевана у стиху традиционалног фолклорног поријекла, има изразит личан ритам, настао синтактичким захватима који се опирају његовом величанству метру. Тим поступцима је метричка пауза у стиху, која се у нашем народном стиху поклапа с цезуром, готово по правилу доведена у питање и у случајевима када стих не крши цезуру. На тај начин је, синтаксом, ритмом и интонацијом, сугерирана дијалогска, готово драмска, разговорна природа овога стиха, односно Раичковићеве пјесме. Има у овој пјесми — сугерира нам овакав стих — нешто вјечно, старо, архаично, и нешто изразито лично, драматично.

Присјетимо се да је Миљковић водио присан дијалог с мртвим пјесницима у једном од својих најљепших и најсугестивнијих циклуса — *Седам мртвих ђесника*. Међу том седморицом су и двојица Раичковићевих — Бранко Радичевић и Његош. И Раичковић и Миљковић су осјећали присност с мртвим пјесницима и блискост и инспиративност смрти.

Прва строфа пјесме *Зайис* дочарава амбијент: свуда је снијег „целац”; нигдје ни најмање стазе. Пјесник креће кроз цијелац свом „бронзаном другу”, пјеснику Бранку Миљковићу. То је стање на земљи, на Калемегдану. А на небу дивље гуске „лете кроз зимску језу”. Дакле, „зимска језа” је и на земљи и на небу, а не некаква зимска идила.

„Целац” сугерира бијели покров и смрт. „Зимска језа” такође. Разговор с бронзаним пријатељем-пјесником јесте разговор с покојником, с човјеком с оне стране гроба, у амбијенту земље у бијелом целцу и неба у зимској јези. Прва строфа припрема разговор с бронзаним другом. Отуда у њој или прво (*идем*) или треће лице (*леше*), или одсуство глагола, што нам указује на елиптичност реченице и на сугестију стања.

Друга строфа започиње другим лицем једине (*чујеш ли*), које се комбинује с првим једине (*ћушим*) или множине (*јо нама*), односно с трећим лицем, када се моменти из споља-

шњег света преносе и на живога и на бронзанога пјесника (*нас криком ѿлаве* дивље гуске, које „лете кроз зимску језу” на југ; *веје ѿо нама*). Живи и бронзани пјесник су не само блиски, већ су и додатно зближени ћутањем, усамљеношћу, тишином, зимском језом и присуством смрти. Дивље гуске обојицу једнако „криком плаве”; живи пјесник ћути као да је мртав („Ја ћутим, налик теби скоро”), с несумњивим осјећањем блискости смрти, готово њеног физичког присуства; снијег *веје* по обојници једнако, *дуго, сјоро*, тако да живи пјесник присно пита бронзанога друга:

Да л’ да ти склоним снећ са главе?

Наговијештено присуство смрти и њена блискост експлицира се у трећој строфи, прво као запитаност пјесничког субјекта, а онда као усклична поента:

*Видим ли (или предсказујем)
Смрт ѿ моју и наших ѿзнаника?
Какву магнетску тишину чујем
У грудима ѿвоћ сјоменика?*

Питање је, наравно, реторско, а оно значи: видим и предсказујем своју смрт и смрт наших познаника. То виђење и предсказање јавља се као откриће, као сазнање у трену, као лирска епифанија у амбијенту мрака и снијега, зимске језе, тишине и самоће, у друштву само бронзанога друга.

Пјесма се поентира „магнетском тишином” у грудима споменика, бронзанога друга. То је тишина смрти, која неодољиво и неумитно, магнетном снагом, привлачи пјесника Стевана Раичковића.

2.5.

Најзад, још једна пјесма-запис инспирисана спомеником: *За сјоменике у Пркосу*. Њу прати кратка фуснота:

„У селу Пркосу, крај Карловца, усташе су, 21. децембра 1941. године, извршиле покољ српског становништва. Тог дана је од 608 житеља овог села отерано у смрт њих 470.”

А пјесма је кратка — свега четири парно римована дистиха у јампским једанаестерцима (5 + 6), од којих једино први крши цезуру („Не дигосмо ни камен усред рата”).

Два почетна стиха су у знаку антитезе: прва је између апсолутне невиности жртава и незаслужене, понижавајуће смрти „од руку целата”, а друга између онога шта су жртве биле, а

шта су сада. Њихов преображај у траву и росу, у посљедњем дистиху, у чијем се обличју жртве појављују каткад у Пркосу, сјећа нас на *Зайисе о црном Владимиру*, и на росу која је „зної бивших ратара”.

Оно што је за ову пјесму карактеристично јесте загробна перспектива: пјесма је испјевана у првом лицу множине, гласом с онога свијета. У томе је њена зачудност и љепота, њено болно и узалудно васкрсавање мртвих као колективног лирског субјекта. Ова пјесма је наговјештај оне мартирске линије у Раичковићевој поезији коју налазимо у *Стиховима из дневника (Крвава brazда, Сувишна йесма)*. Пјесников глас овдје је сувишан; довољан је глас колективне жртве. Пјесник је ту медијум који призива загробни глас невиних мученика.

Свака од анализираних пјесама-записа тематизује сјећање на мртве, смрт и однос према њој. Четири од пет пјесама тематизују споменике, а прва, она о Пастернаку, развија асоцијације из једне запамћене слике. Тако смо овим пјесмама-записима стигли у предворје *Разговора с иловачом*. По нашем осјећању за књижевне вриједности, четири прве пјесме које смо анализирали — својеврни разговори с мртвим пјесницима — припадају бољим пјесничким остварењима Стевана Раичковића, упркос њиховом неамбициозном заједничком наслову *Зайиси*. Уосталом, то је прва ријеч и у наслову изузетне поеме о црном Владимиру. Међу најбоља Раичковићева пјесничка остварења убрајамо и *Разговор с иловачом*.

3.

Прва пјесма је уводна, испјевана у првом лицу множине. Пјеснички субјект одлази пјешке из града с неименованим другом; испоставиће се у другој пјесми да је тај његов сапутник вајар портретиста, који ће обликовати главу пјесникову. Њих двојица иду прво дугом улицом, па онда „кроз снег и шуму”. Мада је тај пут сасвим конкретизован, он може имати и сугестивно симболичко значење. Снијег, видјели смо из претходних пјесама, може сугерирати блискост смрти и бијелог покроба, а шума је у архаичним представама, по правилу, опасан простор. У сваком случају, одлази се у неки други, неизвјестан и непознат свијет и простор. На путу кроз шуму снијег пада једном од путника за врат (сјетимо се пјесме посвећене Бранку Миљковићу и снијега на његовој глави), док га други вади из ципеле „са гримасом ледном”. Разговор који двојица пјешака воде је јалов и ријечи тону — ево необичног паралелизма — у њих, пјешаке и у блато. Тек би понека за-свјетлуцала „кроз снег који веје”, па би добила сјај злата. При

том се блато и злато римују и обоје се тичу ријечи и њихове судбине. Овај паралелизам човјек — блато и распон у којем се крећу ријечи од блата до злата постају загонетна чворишта прве пјесме. Није ли Раичковићева ријека Златни Пек која носи у свом пијеску, у својој води, и оставља у своме талогу искре и зрна чистог злата?

Пошто су савладали ризичан пут (шума, снијег, блато), путници у другој пјесми стижу из опасног екстеријера у ентеријер, у атеље, који је такође хладан, све док вајар не заложи пећ. Тај простор атељеа пјеснички субјект доживљава као туђ и хладан; као простор мртвога свијета и глава „које се смеше / из белог гипса” и које гледају придошлог пјесника. Њих — те гипсане главе — вајар је гледао „оком другим, као неки поочим”. Вајар и пјесник у атељеу дати су антитетички. Вајар је имао ватрен поглед, а пјесник се готово укочио од хладноће тога новог свијета:

*Њега је грејао сојсџвени њоџлед ваџрен.
А ја коракнух да се не укочим.*

Пјесник је улез у атељеу, странац у туђем простору, гдје ће постати модел, готово објекат, и он осјећа на себи „риђе очи” из бронзе, очи које су га свуда пратиле по атељеу, „са неког рељефа ил плоче”. Вајар је „творац мртвог света” из којег би пјесник хтио да побјегне, али му вајар приђе и поче посао. Ово *јоче* посљедња је ријеч друге пјесме, иза које слиједје три тачке, и — уз ријеч *дело* из шесте пјесме — једина која је у цијелој поеми истакнута посебним слогом, италиком.

Са трећом строфом, дакле, почиње вајаров стваралачки процес, виђен очима пјесника, као нешто веома чудно и необично, страшно и драматично, загонетно, а очевидно. Вајар прво прави „брезов крст без сјаја” од обле цјепанице, узете са хрпе дрва за ложење; утеже га прво жицом, па стеже шарафом и крст кратко стоји „ко угашени знак из неке гатке”. Пјеснику је јасно да је у питању нека чудна, опасна и озбиљна игра; нека чаролија и враџбина. У основи будуће пјесникове главе налази се груби брезов крст:

*Облицу диџе (с хриџе шџо се ложи)
И џресну њо њој секиром уздужно
Па две њолушке у гџруби крстџ сложи
Завезавџи их жицом, на чвор, ружно.*

Крст је прастари симбол човјека, али је за хришћане и симбол распећа, вјере, смрти и гроба. Несумњиво је пјесник

имао барем све ове асоцијације на уму када је описивао вајарев стваралачки процес. Али крст је, у овом случају, кратко-трајно видљив знак; вајар ће га ускоро облијепити масним, глиненим блатом:

*Ал нестѝа и шѝоѝ крайкошрајноѝ знака:
Вајар се за шѝрен удаљи кроз врашѝа
И врашѝившѝи се с глинѝом шѝунѝих шѝака
Омошѝа крстѝ у лошѝу масноѝ блашѝа.*

Крст је „краткотрајни знак” само са становишта ока пјесничког субјекта. Показаће се да он однекуд изнутра, из гипсане главе, продире до свијести пјесничког субјекта, непрестано га подсећајући на своје присуство.

Није ли у подтексту треће Раичковићеве пјесме мит о стварању првога човјека од блата? Није ли зато глина, иловача, блато, исконска твар из које је човјек створен и којој се враћа, да би на крају, послѝје смрти, од њега остали крст и „грумен глине ужежене”? Као да се, свјесно или несвјесно, у пјесму увлаче мит и лектира; као да испод њених стихова видимо стварање Адама и чујемо Дучићеве акорде о сопственом преласку у глину и сједињењу с Богом (*Поврашѝак*). Ове наговјештаје ћемо имати у виду при даљем развоју лирског сижеа.

Са становишта стваралачког процеса, посебно са становишта односа вајар — портретисани модел, нарочито је значајна четврта пјесма.

У првој строфи тематизује се вајарева концентрација и „проучавање” модела. Вајарево основно чуло у тим тренуцима је око; њиме се прониче у модел, уочавају се односи, мјери се модел. При том се мијења и вајарево расположење, израз лица, позиција и угао посматрања. Вајар прво бира једну утврђену тачку, из које дуго посматра модел, остајући сам статичан; затим мијења угао, па искоса упорно пиљи у лице пјесничког субјекта; потом обилази модел, окреће му подбрадак, па га опет посматра. Израз вајаревог лица се мијења: прво „гледа нетремице”, потом, када искоса „проучава” модел, посматра га с одмјереним осмијехом, па онда „са гримасом строжом”:

*Гледао ме је дуго нетремице
Са једноѝ месѝа, онда се шѝмери
И искоса ми шѝљио у лице
С осмехом неким као да ме мери.*

*Обилази ме (док гѝа шѝајно шѝрашѝим
Оком, шѝа ухом, шѝошѝљком, свѝом кожом).*

*Искреџао ми љодбрадак, а заџим
Осмаџрао оџеџ са џримасом сџрожом.*

У другој строфи већ се види реакција портретисаног пјесника: он тајно прати вајареве активности, и то своје праћење дочарава градацијом, низањем чула и дијелова тијела — оком, ухом, потиљком, свом кожом. Модел је, зацијело, у стању нервне напетости, снажног узбуђења. Завршна строфа треће пјесме у цјелини је усмјерена на пјеснички субјект, на стање портретисанога:

*Био сам већ ко неки кџп, ал коџим
Просџруја сав мој живоџ џџо је био.
И сада осеџих како сам љод своџим
Оклоџом за све неџознаџ свеџ крио.*

Стање у којем се пјеснички субјект налази је парадоксалан: привидно је миран, уочен „ко неки кип”, али у њему се догађа интензиван, готово драматичан унутрашњи живот. У тренуцима портретисања кроз њега струји све што је до тада доживио. Вајар је успио да покрене и узбурка унутарњи свијет свога модела, и то стање је слично предсмртном. Дуго се вјеровало, а вјерује се и данас, да се у човјековој свијести пред смрт одмота муњевито, кондензовано и сажето, цио живот као какав убрзани филм. Тренуци портретисања, у овој пјесми, по томе су слични предсмртним тренуцима.

Ти су тренуци и за самога пјесника тренуци самоспознаје, унутарњег обасјања. Он тада, у трену, осјети (употребљен је аорист) како је непознат свијет крио под својим оклопом; оклоп пуца у часу портретисања, у тој живој интеракцији вајара и модела. „Непознат свет” израња у свијести самога пјесника. У атељеу се одвија обострана стваралачка драма, виђена и доживљена у пјесми очима и свијешћу модела, портретисаног пјесника. Пјесник у часу портретисања букти изнутра. Не дају ли ови стихови повода за успостављање аналогије с Андрићевим виђењем портретисања, односно с поглављем у којем Карас „отвара” Омер-пашу Латаса?

Али букти и пећ, коју је у другој пјесми заложџо вајар, па у раније хладном атељеу, упркос зими и снијегу, већ трепери љетња јара, која као да ствара непробојни зид између два свијета. Та јара и привид љета пресељава пјесника у доба дјечаштва и љетњег школског распуста, и у другој строфи пете пјесме он се, једним лирским скоком уназад, налази већ у изгубљеном рају, у сањарењу и успоменама. Већ у наредној, трећој

строфи, назире јаву у меким обрисима, слуги настанак „своје главе” из глине, испод вајаревих руку:

*Ал њреко њуша већ назирем јаву,
Нејасну, њек у обрисима меким:
Вајар је своју жлину (моју жлаву)
Месио неким рукама далеким.*

У пјесниковим очима вајар и његово дјело су час далеки, а час се приближавају, зависно од душевног стања у којем се портретисани налази. Хумор и иронија својствени су пјеснику по правилу онда када се идентификује с настајућом главом у гипсу (*моја жлава*), која је истовремено и предмет, објекат вајаревог рада руку. Пјесник у своје стихове уткива духовиту, готово непримјетну зеугму:

*Вајар је своју жлину (моју жлаву)
Месио неким рукама далеким.*

Настанак портрета је својеврсно удвајање модела; удвајање које пјесника изазива на упоређивање „своје” глинене главе са својим ликом, на уочавање разлика и вајаревих домета. Хумор се јавља и из тих слика удвајања. Модел је у прилици да стоји „за својим сопственим потиљком”, а „вајар својим блатним шиљком / Свог малог прста по мом уху врти”.

Али то удвајање, као и хумор који оно производи, призивају сјећање на смрт. Стајати за својим потиљком је као и гледати себе иза смрти. Мајстор је ту „преживели вајар”, с чијега лица падају грашке зноја и дају иловачи додатни сјај, и он врти малим прстом по мртој глиненој глави:

*Приближише се шаке, њрсти, штиница —
Са којом вајар час дуби, час жлача.
Сџазих и жрашке зноја како с лица
Мајстора кайљу и сјај иловаче.*

*Стојим за својим сојственим њотиљком
Као да жледам себе иза смрти.
(Док њреживели вајар блајним штиљком
Свог малог њрстиа њо мом уху врти).*

*Исџујам корак и мојрим искоса
Како се жлина већ своди на дело:
Али њо нису мој нос, уши, коса
Камо ли усџа, очи, моје чело...*

У часу када се слуги *дело*, портретисани модел може да „иступи корак”, да заузме дистанцу, да „мотри искоса” и да просуђује. И бива разочаран разликом између *дела* и модела, односно себе. Поређење и критичко просуђивање, започето у посљедњој строфи шесте, наставља се у седмој и осмој пјесми.

Пјесник у „својој” гипсаној глави види неко недовољно индивидуализовано, мртво лице, некога ко је сличан „онима што су препуне улице”. Из глине зури „поглед безобличан” који као да тражи спас кроз лице пјесниково. Гипсана глава, још недовршена, за пјесника је хладна, без његових осјећања и без његовога животнога искуства:

*Не могу у њом складу блајне масе
Ни њреко које црпе или сене
Ошкриши макар њрен (камоли часе)
Онога што је минуло кроз мене.*

Гипсана глава је без израза, унутарње драме и животних ожиљака, без понор-бора са свим тешким и тамним мислима које их прате:

*Где су на моме челу њнор-боре
На чијим днима ѡамнују и ѡруну
Све оне мисли које се не зборе
Него изнуђра шкрђућу и куну.*

Из очију су ишчезле „давно сакривене слике”; у ушима, које личе на „два гроба”, скрили су се сви звуци и крици. Најзад, гипсано лице не памти трагове Пека ни Тисе, омиљених Раичковићевих ријека, које моћно и златоносно теку кроз његову поезију, па пјеснички субјект нијемо протествује, готово вришти у стиховима, тражећи од мајстора да му углача у глинено лице тај жељени и неопходни одсјај двију ријека:

*Где су на лицу ѡрази мојих река,
Таласа, муља, ѡеска, мојих дина?
Мајѡоре: ѡлачај одсјај брзоѡ Пека
И сенку Тисе, ѡоре ко судбина.*

Пјесник би, дакле, желио да сав свој доживљени свијет, све унутарње немире и драме, поноре и мисли, мајстор прене-се у иловачу, на глинено лице.

Када се тргао из свога критичког дијалога са глиненом главом, угледао је, у деветој пјесми, вајара како се одмара и како и он „са блатом разговара”, са много више симпатија од

пјесника, који тај вајарев разговор с глиненом главом доживљава као трач о себи:

*Трџао сам се: вајар се одмара.
Гледа час мене, а час иловачу.
Ја ћушим: он са блашом разговара
(Ко да о мени воде реч у шрачу).*

Вајар и пјесник више нијесу сами. Сада се, „овог задњег сата” стваралачког дружења понашају као да их је тројица. При том је пјесник онај трећи, уљез, сада већ помало сувишан када је *дело* настало, а вајар је ближи своје дјелу од блата, него моделу, пјеснику:

*Понаџао се овоџ задњеџ саџа
Ко да нас овде сад шројица има.
Вајар је ближи ономе од блаџа.
А ја сам као шуђин међу њима.*

„Пјесникова” гипсана глава се, дакле, одвојила од њега и ближа је своје творцу, вајару.

Поново се јавља мисао на смрт и активира се готово заборављени мотив крста уграђеног у „пјесникову” глинену главу. Он сада недвосмислено симболизује блискост, готово присуство смрти:

*Једна ме слика разара и нишџи:
Видим већ себе — глину испод шраве.
И ја осећам, како мене шииџи
Тај брезов крсџ у блашџу оне џлаве.*

Пјесник се сада изједначава с глином, али са оним дучићевским „груменом глине ужежене” у који ће прећи када сађе у доњи свијет, „испод траве”. То осјећање блискости смрти и сједињење с глином кроз смрт зближава га накнадно и са глиненом главом; са другим груменом глине, који ће задржати његов лик. „Исконска грудa” је оно што сједињује живог пјесника, мрвога пјесника, који ће постати глина, и главу од глине, која ће задржати пјесников лик. Присјетимо се прве строфе Дучићеве пјесме *Поврашак*:

*Кад мој шрах, Творче, мирно шређе
У џрумен глине ужежене,
Тад неће више биџи међе
Између шебе и измеђ мене.*

„Грумен глине” је и за Дучића „исконска груди” у који се смрћу пјесник враћа, што значи да је отуда, из праха, и дошао, па је смрт повратак у искон. Свијест о „себи — глини испод траве” снажно пробија и зрачи из завршне строфе девете пјесме ове Раичковићеве поеме. То је оно што „разара и ништи” пјесника. Раичковић прелазак у глину доживљава знатно драматичније од Дучића. Код Дучића тај прелазак, повратак, доноси смирење и сједињење с Богом; код Раичковића — немир и разарање, али и свијест о „тајним нитима” које повезују пјесника и његов глинени портрет. Пјесник и његов портрет (глава) од исте су „исконске груди” сачињени. Глинени портрет је „исконска груди пренута из тмина” и он ће остати на овом свијету да носи пјесников лик када живи пјесник постане глина; када се одигра велика рокада два грумена глине. О томе пјева десета пјесма:

*Осећам — видим наше трајне нићи,
Исконска груди, пренућа из тмина:
Ти ћеш умесио мене овде бићи
Да носиш мој лик кад ја будем глина.*

*И док се вајар одмара, ти прени
Већ сада у себи моћ која нас мења.
Помози њему (кад већ ниси мени)
Да мој лик у те утка пре моћ мрења.*

*Па кад се глине поново докопа,
Скрени му прсте и врх мале даске
Нек у твоје блаћу, ко амбис ископа
Пућ до моћ правој лика месито маске.*

Десета пјесма је, дакле, пјесников разговор с иловачом, односно са својим ликом у глини; разговор из перспективе портретисаног модела. Он осјећа да ће га тај „грумен глине”, та „исконска груди” с његовим лицем надживјети; да ће остати једино у чему ће бити утиснут његов лик када се његово лице у смрти сједини са прахом и глином; да је та мртва глинена глава, ипак, један вид борбе против смрти, и отуда молба „исконској груди” да она помогне умјетнику, вајару, да утка у њу пјесников прави лик прије пјесникове смрти. А пут до правога лика води кроз амбис у који би стале све унутарње драме портретисаног пјесника.

Раичковићева поема *Разговор с иловачом* јесте поема о могућностима, моћима и дометима умјетничког стварања; о стварању као процесу блиском доживљају људске смртности и бор-

бе против ње; о преласку „у грумен глине ужежене” смрћу и стваралачким процесом. Ако су *Зайиси о црном Владимиру* испјевани из перспективе ствараоца, пјесника који се пјесмом бори против Владимирове болести и смрти, *Разговор с иловачом* испјеван је из перспективе портретисаног модела, пјесника у вајарском атељеу. Тема смрти је готово неизоставно присутна у свим оним пјесмама у којима пјесник Раичковић ступа у дијалог било са споменицима, било са упокојеним пјесницима, било да пјева о процесу умјетничког стварања. Занимљиво је да је врхунске пјесничке резултате остваривао у оним дјелима која, на први поглед, нијесу била амбициозно замишљена — у „записима”, „разговорима” и пјесмама из дневника — али су управо таква остварења досезала сам врх наше лирике, иако су им признања критике стизала накнадно. *Разговор с иловачом* једно је од Раичковићевих лирских чуда, које данас, послије пјесниковог „повратка” „у грумен глине ужежене”, још снажније одјекује. И присно се дозива (и допуњује) с Дучићевом пјесмом *Повраћак*.

ЗОРАН МИЛУТИНОВИЋ

ДЕМОНИЗАМ ИСТОРИЈЕ И ОБЕЋАЊЕ
ЕСТЕТСКОГ ИСКУПЉЕЊА У „МАМЦУ”
ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Албахаријев *Мамац* приповеда безимени јунак који писањем романа покушава да се одбрани од демонизма историје, од смрти, губитка и празнине. Он жели да напише „причу, повест исписану у наизглед противречним фрагментима, обједињеним истим осећањем губитка, тако да се на крају свако удаљавање претвори у приближавање”.¹ Листа његових губитака је дуга: изгубио је мајку, његова домовина је расточена у крвавом рату, а пресељењем у Канаду губи и свој матерњи језик. „Откако сам овде”, каже, „будим се као празна шкољка, као пуж из којег допире хук непостојећег мора.” Веровати да писање књиге може да надокнади све што је изгубљено значи веровати у могућност естетског искупљења: да књижевност може да намири сваки губитак, да некако може да врати мајку, земљу и језик, и да на крају може да испуни празнину шкољке — другим речима, да књижевност може да надокнади изгубљено сопство.

Приповедач *Мамац* пише књигу о песнику који је одлучио да пише приче:

Свет се око њега распадао, водио се рат, умрла му је мајка, и осетио је, упркос свим прозним сажимањима, како повест њеног живота у њему постаје стварна, како га увлачи у себе и приморава да одигра давно утврђену улогу. Нисам знао како да завршим причу, нисам знао ни да ли је то доиста прича, а онда сам написао, и то је једино што сам измислио, како на обали реке среће девојку којој у дугом монологу саопштава да је љубав

¹ Давид Албахари, *Мамац*, Београд 1997, 153.

последње упориште, и да, уколико га изгубимо, живот постаје бескрајно тоњење.

Новостечени северноамерички пријатељ и ментор у области књижевности, Доналд, једини је који заправо види рукопис књиге, иако читалац може претпоставити да је садржај рукописа великим делом исти као и садржај *Мамца*. Кратак опис садржаја рукописа упућује на приповедачеву животну причу: књига коју пише је аутобиографија, он пише о рату у којем се распала његова земља, Југославија, о смрти своје мајке и о препознавању обрасца који га тера да понавља њено животно искуство у поновљеним историјским околностима. Ништа, осим девојке са обале реке, није измишљено и може се претпоставити да оно што саопштава приповедач *Мамца* стоји написано и у рукопису. И у њему, треба претпоставити, мајка има средишње место: приповедачев рукопис је књига туговања — као и *Мамац* — рођена из осећања двоструког губитка, мајке и земље, књига која треба да помогне приповедачу да с тим губитком изађе на крај.

У том процесу претварања удаљавања у приближавање, које приповедачу треба да помогне да се избори с осећањем губитка, кључну улогу игра магнетофон, који омогућава мајчином гласу и њеној животној причи да зазвуче. Ова механичка прозопопеја уводи образац који се у *Мамцу* понавља на неколико различитих нивоа, образац игре којом један други син излази на крај са сопственим губитком: *fort/da* игру, коју је измислио Фројдов унук, описану у *С оне стране начела задовољства*.² Фројд је посматрао свог једноипогодишњег унука како се игра дрвеним калупом. Дете би бацало калуп преко ивице свог кревета вичући гласно „о-о-о-о”, што је Фројд разумео као немачку реч *fort* (отишло, далеко), а онда би га повукло назад са радосним узвиком *da* (ту). Ову радњу Фројд објашњава као дететов начин да надокнади мајчин привремени одлазак. Игра је његов начин да се избори са њеним нестанком и повратком, одсуством и присуством: уместо пасивног подношења непријатне ситуације, дете је измислило игру која му је помогла да верује да оно управља стварношћу. Фројд је касније приметио да је дечак научио да ову исту игру може играти и пред огледалом са самим собом: може себе да учини *fort* и *da* једноставним чучњем и поновним устајањем.

Приповедач *Мамца* притиска дугме магнетофона и његова мајка проговара „преко времена и изван живота”: глас мајке

² Sigmund Freud, „Beyond the Pleasure Principle”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XVIII, London 1958, 1–64.

говори матерњим језиком и враћа у постојање не само њу, него и самог приповедача. Глас је еквивалентан урни која садржи пепео преминуле („Глас, пепео, каква је разлика?“). То није глас вољеног бића него „механичка замена стварности“. Глас са траке доказ је мајчиног одсуства. Чињеница да њен глас долази из звучника, „оностран и одсутан“, још снажније је потискује из живота. Међутим, ово *fort* претвара се у потврду приповедачеве присутности, у доказ његовог постојања, у његово *da*: „ту сам захваљујући ономе што није ту“. Ово је прво удаљавање преобработено у приближавање, прво *fort* које је постало *da*.

Ту где нико не говори приповедачев матерњи језик, где се он може чути само на махове или сасвим случајно на улици или у тржном центру, слушање магнетофонских трака постаје „повратак матерњем језику, појачан чињеницом да га изговара мајка“, и носи собом могућност повратка тамо где не жели да се врати, натраг у домовину. Сада се *da* претвара у *fort*, приближавање постаје удаљавање. Удаљавање води назад у прошлост, у мамину прошлост и прошлост домовине, па је временски опсег проширен на неколико деценија. Иако фрагментарна и испрекидана „упадима паралелних стварности“, мајчина прича може бити реконструисана: бег из Загреба у Београд почетком Другог светског рата, губитак првог мужа и њихове деце, брак са приповедачевим оцем после рата, и кроз све то налажење снаге да се живи даље упркос губицима. „Онај ко живи са историјом“, мајка је говорила, „не живи са животом, мртав је и кад је жив“; „живот увек мора да се живи испочетка; у цепу можеш да имаш прегршт фотографија, и то је све, нема освртања, нема поређења, нема трагања за сличностима и разликама“. „Ако се губици могу поредити“, каже приповедач о својим родитељима, „онда су њихови били исти — очева прва жена и њихова деца убијени су у нишком логору, мајчин први муж је стрељан а њихова деца погинула су у железничкој несрећи — али отац се стално освртао, док је мајка ишла напред.“ Нема понављања, то је лекција коју је мајка научила од историје. Да би се преживело, треба ожалити своје мртве, а не носити их са собом кроз живот. „Човек се креће путем који води до места где почиње нови пут“, говорила је, „нема раскршћа и нема повратка.“ Наши мртви морају бити *fort* да бисмо ми били *da*.

Али у географском простору у коме је мајка проживела свој живот, прошлост није хтела да буде *fort*, није хтела да прође и да допусти да буде заборављена. Дошао је тренутак у којем је прошлост почела да надире у садашњост и да се понавља. Почео је нови рат, или се настављао претходни:

Одједном су сви знали шта је било право значење прошлости, и нико није примећивао да се више не говори о будућности, чак ни о садашњости, да није реч о психоаналитичком преживљавању неког догађаја не би ли се утврдио његов прави смисао, већ да се прошлост, живот у прошлости нуди као замена животу у садашњости, да се преживљен живот поставља као једини стварни живот, односно, да се од живота тражи да буде стално тапкање у месту, непрекидно одигравање прошлости које постаје само себи циљ.

Смрт долази као понављање историје, као присила да се понове прошли догађаји. Мајка није желела да живи у поновљеној историји, одбила је да „у понављању историје поново проживљава свој живот” и одлучила је да умре: „Рекла је себи: Сутра ћу умрети, и наредног дана била је мртва.” Кад између присиле да понавља свој живот и одласка у смрт мајка изабере ово друго, и приповедач одбија понављање. Као и јунак приче коју пише, и он осећа како повест мајчиног живота „у њему постаје стварна, како га увлачи у себе и приморава да одигра одавно утврђену улогу”. Он напушта земљу у којој се прошлост понавља да сâм не би био присиљен да понови мајчин живот, али као да не примећује да покушајем да побегне од рата заправо чини исто оно што је и она учинила суочена са ратом и смрћу: и она је отишла у избеглиштво, из Загреба у Србију, верујући да је могуће побећи од смрти и ништавила. Тако приповедач само понавља њену повест — бежи, убеђен да ће преварити смрт и ништавило ако себе учини *fort*. Како је уопште могуће избећи зло, ако се оно понавља око нас, и ако ми увек понављамо исти одговор на њега?

Приповедачев покушај да прекине ланац и да се ослободи присиле да понавља мајчин живот је *приповедање*. Књига коју пише је књига *сећања*, која ће га ослободити присилног понављања. Постоје два начина памћења, тврдио је Фројд. Један је сећање на прошле догађаје и искустава, које може да се призове и претвори у причу, што омогућава да се испричана траума проради и разуме. Други начин памћења је понављање: „пацијент се не сећа заборављеног и потиснутог, али га поново одиграва. Он га репродукује не као сећање, него као радњу: он га понавља, наравно не знајући да то чини.”³ У овом другом случају, присила понављања замењује подстицај на сећање и намеће се као особени начин памћења. Циљ терапије, пише Фројд, био би да се пацијент који памти поновним одиграва-

³ Sigmund Freud, „Remembering, Repetition and Working Through”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XII, London 1958, 150.

њем освести о својој присили понављања. Пацијент мора да призове у сећање трауматичне догађаје, сцене и искуства, и да их преточи у причу. И кроз њихово прорађивање, пацијент мора да разуме њихово значење да би се ослободио притиска који на њега врше. Потиснути материјал се мора поновити као сећање на прошле догађаје, уместо да се стално понавља као савремено искуство, пише Рикер објашњавајући Фројдову идеју присилног понављања.⁴

Приповедач Албахаријевог *Мамца* хоће да се ослободи притиска прошлости претварајући је у причу. „Излази мајка, улази Доналд”, тако он замишља крајњи резултат писања књиге. Један део његовог живота се завршава, други почиње, прошлост нестаје, будућност наступа, оставља се за собом стара домовина, а раширених руку се прихвата нова. Траума рата и мајчине смрти се призива из прошлости у садашњост, претвара у причу, и уместо да буде потиснута и да тако врши стални притисак на његов живот, да „ради”, да присиљава на понављање, схваћена се похрањује у сећање, у прошлост, у историју, а будућност остаје ослобођена њеног утицаја. Циљ не треба да буде потискивање и заборав прошлости, него разумевање, сећање и мирење с њом. Само такво сећање може да неутралише демонске аспекте прошлости и да јој одузме могућност да демонизује садашњост и будућност.

Да би до тога дошло, књига чистог сећања морала би да буде усредсређена на прошлост: на мајку и њену животну причу која извире из магнетофона, и кроз њу на историју земље, и на крају, и само посредно, на прошлост самог приповедача. Али његова прича није усредсређена само на прошлост: „нигде у природи не постоји права линија”, каже приповедач одговарајући на Доналдове примедбе, ствари се „у најбољем случају, одигравају у спирали”. Приповедање у *Мамцу* доследно следи спиралну структуру у којој гласови мајке, приповедача и Доналда прекидају један другог и такмиче се један са другим: реч у нечијем говору призива из позадине друго лице, које већ чека да га обасја светлост рефлектора у приповедачевим рукама. Асоцијација из мајчине реченице призива Доналда, Доналдова реченица служи као повод да приповедач премести фокус на себе, да би се одмах потом вратио на мајчин глас. У овом наративном *fort/da* поступку фокус приповедања се стално удаљава од мајке и поново јој се приближава. Али пошто су фрагменти мајчиног, приповедачевог и Доналдовог говора кратки, понекад сведени на само једну реченицу, приповедање се ни-

⁴ Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, New Haven and London 1970, 286.

када заиста не устаљује на једној теми или једном лику. Заправо, приповедање осцилира између тема и ликова, и у овој осцилацији приповедач призива мајку исто колико и себе. Удаљавање од мајке претвара се у приближавање себи, удаљавање од себе води ка приближавању Доналду. Никада сасвим у прошлости, али ни сасвим у садашњости, прича коју приповедач покушава да уобличи настаје на ничијој земљи, између прошлости, садашњости и будућности, и између мајке, Доналда и самог приповедача.

Тако се књига сећања, књига којом приповедач хоће да се ослободи притиска прошлости, претвара у књигу у којој прошлост стално измиче под налетима садашњости и будућности, а будућност је стално угрожена нападима из прошлости. Ниједна од ових привремених екстаза не побеђује друге две — приповедање не стаје на страну ниједне од њих. Али не настаје ни нека нова димензија, између, или с оне стране постојеће три: приповедање не образује затворени круг у чијем центру бисмо могли да очекујемо појављивање те нове, четврте и ванвременске димензије која измиче и прошлости, и садашњости, и будућности. Круг мора бити затворен, а спирала се састоји од низа отворених полукругова који се надовезују један на други. Спирално кретање је непрекидно приближавање некој тачки, које не успева да је досегне: свако могуће *da* увек постаје једно ново *fort*.

Књига сећања се никад не уобличава и остаје књига губитака: губитка мајке, губитка језика и земље, али сада и губитка себе самог. У спирали приповедања наратор стално призива себе, али до себе не долази. Себе губи негде између мајке и Доналда, између прошлости која се опире наративизацији и тако чува свој демонски карактер, и будућности, која се да видети, али стално измиче. Спирално приповедање постаје вртлог у којем приповедач и сâм нестаје: као што је Фројдов унук из *С оне стране начела задовољства* на крају открио да пред огледалом може самог себе да учини *fort*, тако и приповедач *Мамца*, уместо да приповедањем призове прошлост и мајку, постиже само да у вртлогу приближавања и удаљавања и сâм нестане.

Мајка мора да је била у праву: „Када неко нестане, нема тих речи које могу да га врате.” Приповедање не може вратити оно што је постало прошлост. Покушај да се прошлост разуме, да се „проради”, а тиме и лиши демонског притиска, приповедача не води никуда. Изгледа да је једино што се може учинити — подвући црту и начини списак губитака. Тако су после Другог светског рата своју несрећу памтили Јевреји, каже мајка. Нису заборављали, јер:

... и заборав је врста кривице, што значи да може да наведе на зло ... Да су хтели да мисле на кривицу, Јевреји после рата не би имали шта да траже било где у Југославији, или било где на свету, али они су остали. Нису никоме рекли да је крив, него су једноставно уписали сва места и сва имена оних који су били на тим местима у своје споменице, и ако се икада понови тренутак у којем ће се трагати за кривцима, они ће само извадити своје спискове и показати места, ништа више неће бити потребно.

Али приповедач на то не може да пристане: он неће списак губитака, он хоће приповест која доноси разумевање и ослобођење од прошлости. Хоће да стабилно стоји на прошлости, док му будућност хрли у сусрет и обликује садашњост. Таква прича је немогућа: „прича постоји само у садашњости”, приповедање о прошлости је немогуће.

Речи не постоје у времену; оне се изговарају или не изговарају, то је све; не постоји трећа могућност. Чак и када су снимљене на магнетофонској траци, оне не постоје у прошлости, него само у часу када неко одлучи да их поново чује, да им омогући да поново говоре, макар посредством електронике, пластике и магнетских струја. И тада, међутим, оне неће говорити из мање или више одређеног сегмента прошлости, већ ће се увек потврђивати у новом отварању садашњости, што значи да никада, заправо, неће бити исте, будући да се не могу два пута поновити сви они параметри који одређују било који садашњи тренутак.

Напор да се језиком, приповедањем, посегне унатраг у прошлост, да се она разуме и репрезентује *као прошлост*, и да се приповедање употреби за стварање чврстих, поузданих значења, мора да пропадне због природе средства којим ова значења треба да буду створена. Речи се изговарају само у садашњости; чак и када су изговорене и снимљене у прошлости, ни тада не упућују на тај прошли тренутак. Ми их чујемо овде и сада: уместо да са собом у садашњост доведу прошлост, оне су увек савладане снагом садашњице. Свако жељено *fort* претвориће се у нужно и неизбежно *da*. То је скривени закон приповедачевих захвата који у *Мамци* стварају спиралу или вртлог. „Устајали смо и легали, и онда поново устајали”, каже мајчин глас са магнетофонске траке, али приповедач одмах наставља: „И ја устајем. И мој живот се састоји од устајања и легања и поновног устајања ...”.

Неспособан да нас одведе назад у прошлост, језик приања уз садашњост и тако и нас привезује за њу. Доналд га узалуд опомиње да, ако хоће да пише, прво мора да заборави на језик: „Ви, Европљани, ... увек мислите да је живот нешто ви-

ше од онога што се види, да иза сваког огледала постоји паралелни свет.” Језик није непрозирно огледало иза којег се нешто скрива, тврди Доналд, језик је прозирно стакло између нас и света. Због тога „не постоји ништа тако поуздано као историја”. Напротив, каже приповедач, „ми само верујемо да није свака површина прозирна и да некад мора да се завири иза ње да би се сазнало шта почива у дубини”. Језик се не може заборавити у писању: језик је оно што се пише.

На самом крају *Мамца* приповедач нестрпљиво очекује Доналдов долазак и суд о књизи. Пошто је приповедачева књига вероватно истоветна овој коју држимо у руци, Доналдов суд се односи и на *Мамац*. Приповедачу он уручује рукопис без речи коментара: суд је неповољан. Књига није успела. Сврха књиге — разумевање прошлости и ослобођење од ње кроз приповедање — није постигнута. Обећано естетско искупљење изостаје. „Излази мајка, улази Доналд” неће се догодити. Доналд не улази у кућу, само му уручује рукопис пун исправки и упитника на маргинама. Уместо да Доналд уђе у кућу и тиме симболички означи освит будућности, у кућу кроз отворена врата улази *мрак*.

Било би могуће довести у питање овакво значење завршетка *Мамца*. Кроз читаву књигу приповедач инсистира на разликама између Доналда и себе: у ова два лика сукобљене су не само две различите културе, два различита схватања историје и два мисаона склопа, него и два различита схватања књижевности. Доналдова осуда приповедачевог рукописа може да значи само то да књига није успела да испуни његова очекивања, нити да следи његове поетичке препоруке: на пример, да „се књижевност не бави нагађањима, већ веродостојним описом чињеница”, или да је радња окосница сваког приповедања. Ако је тако, онда Доналдов суд не би имао значај који му овде приписујемо. Уместо да буде просуђивање успеха или неуспеха приповедачевог покушаја да писањем књиге постигне естетско искупљење, он би само још више заострио супротстављеност ова два лика. Али, такво преиспитивање завршетка *Мамца* није уверљиво. *Мамац* је доследно реалистичко приповедање, једино одступање је на самом крају где приповедач описује како се довратак пуни тмином док му Доналд враћа рукопис: „И кад покушам да затворим врата, осетим како се мрак одупире. Притискам раменом, потурам стопало, наслањам цело тело на глатку површ. Брава напакон шкљоцне.” Такав завршетак мора да има симболичко значење и да се односи на успех, или неуспех, приповедачевог покушаја да писањем дође до естетског искупљења, пре него на сукоб двеју култура, европске и америчке, или два схватања књижевности,

Доналдовога и приповедача. Тај мрак, од којег се треба физички одбранити гурањем врата раменом, симболизује улазак таме и ништавила у којима се растварају сва значења, а писање књиге требало је да буде приповедачава брана од тога.

Али ако језик не омогућава да се побегне из гвозденог каваза садашњости и ако се у њему не могу обликовати никаква значења трајнија од овог пролазног тренутка, онда се није ни могао очекивати другачији исход. Ако приповедање не може да обликује значења која искупљују наше постојање, ако не нуди никакву утешну конструкцију која нам може помоћи да изађемо на крај са демонизмом историје, и ако нам не помаже чак ни да у сећању сачувамо оне које смо изгубили, зашто бисмо још покушавали да приповедамо?

Албахаријев приповедач у *Мамцу* нема јасан одговор на ово питање. Ако се од њега још увек очекује било какав експлицитан одговор на питања о значењу и циљевима књижевности, може се наћи — као и у другим Албахаријевим књигама — само нешто што овлаш дотиче немогућност књижевности, недовољност језика, или нешто о неуспелом покушају приповедања да досегне овај или онај циљ. Експлицитни одговори о значењу или циљу било чега, зна се, веома тешко ће се наћи у Албахаријевим причама и романима, а чак и ако се нађу биће само иронични, као цитати говора ликова који треба да послужи да би се успоставио контраст према приповедачу. Без обзира на то колико различити били, приповедачима Албахаријевих приповедака и романа својствено је да прекидају приповедање баш у оном тренутку када логика нарације захтева експлицитни или универзални исказ. Уместо да се повинују логици нарације, они радије устају и одлазе у кухињу да оперу шољицу за кафу, или да приђу прозору и баце поглед на улицу, или да ураде било шта друго што ће изневерити читаочево очекивање да је писац онај који *зна* и пише да би са читаоцима поделио одговоре на питања која нас све муче

Са друге стране, оно што Албахаријеви приповедачи чине у таквим тренуцима увек има јасно одређени смисао. Прање шољице из које је управо попио кафу, или призор улице у којој живи, враћају га на оно што је непосредно присутно, на познате предмете и призоре, на оно што је ту — *da* — и на њихово умирујуће присуство. То што је *da*, присутно је на нејезички начин: не треба му језичко посредовање, никакав универзални исказ у којем би дошло до свог смисла. То је просто шољица за кафу, познати призор улице. Именујући га књижевност се у најмањој могућој мери излаже издаји која се крије у језику. Све остало је *fort*: удаљавање од извесног и несумњивога, улазак у простор посредован језиком, изложеност не-

довољности речи... Још горе: обликовање приче која би на завршетку имала некакву утешну конструкцију, нешто као измишљени крај књиге коју пише наратор *Мамаца*, о девојци на обали реке и љубави као последњем уточишту, обликовање значења која би требало да прикрију чињеницу да нема искупљења, или барем, ако га и има, да ми ништа поуздано не можемо знати о њему.

Па ипак, ми приповедамо приче јер имамо исконску потребу за таквим смисаоним конструкцијама, за објашњењем и утехом. Приче искупљују живот и прикривају чињеницу да „кад неко нестане, нема тих речи које могу да га врате”. Ми пишемо и читамо приче зато што хоћемо да будемо *fort* од истине да „мртви су мртви, ништа се ту не може учинити”, и да нема ничега, ни љубави, нити призивања у језику, што би ту чињеницу могло да искупи, да постоји само ово *da*, ова шољица за кафу, овај призор моје улице, и ова смрт. Смрт мајке, смрт земље, и моја смрт. Албахаријево приповедање настаје у простору који се отвара између тог *fort*, потребе да се напише искупљујућа прича, и овог *da*, сазнања о немогућности писања такве искупљујуће приче. *Мамац* је књига која открива унутрашњу празнину књижевности, њено обећање искупљења и њену неспособност да испуни обећање: мрак који продире кроз довратак приповедачевог дома на крају романа је материјализација метафоре ништавила. Приповедање је могуће само као осцилација између тог обећања и немогућности његовог испуњења, осцилација у којој се и обећање и његов пораз једнако озбиљно схватају. Али то је довољно да се образује простор приповедања. Такво приповедање откриће празнину у самом срцу књижевности, празнину у којој ће се огледати празнина у срцу света. Оно што ће се појавити као последица имаће два лица: признање да књижевност не може ништа да искупи, али и објављење света у којем осим оног што је *da*, нема ничег другог. „Некад је и мало толико много”, говорила је мајка, „да је најбоље не тражити више.”

(*Serbian Studies*, Vol. 19, No. 1, 2005, 15–24)

Превела с енглеског
Бранислава Васић-Ракочевић

ГОРАН МИЛЕНКОВИЋ

„БАЛАДА О СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ”
МИЛАНА РАКИЋА

БАЛАДА О СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ

*Чијој ли си души блиска,
Коме срцу ведра нада,
Ти данашња јесмо млада,
У којој се злуго тиска,
Ко зомила са парада,
Извештачен бол и вриска?
Национално тиле сад влада.*

*Колико си данас ниска!
Уметничког нема рада,
Стих ти рамље, рипам стирада,
Стијоји празних речи тиска,
Мрцварених, јуних јада:
Место „ишће”, тицу „иска”.
Национално тиле сад влада.*

*Један другом руку стиска,
Припрема се маскарада.
Књиже су им, свака лиска,
јуне једа, зла и смрада,
Ко каљуђе светског града.
Кад се талент својски стиска,
Национално тиле шад влада.*

*Посвећа Франциски
Теби јесма, о Франциска!
Немам више слик на иска:*

*Ойросѝи ми, јер знаѝ сада
Национално ѝле да влада!*

Милан Ракић

После смрти Милана Ракића, 30. јуна 1938. године у Загребу, у његовој рукописној заоставштини пронађене су четири необјављене песме: две, *На Кайиѝолу* и *У дансинѝу*, написане су 1928. године, дакле нешто пре *Ойросѝајне ѝесме*, која је објављена 1929. у *Срѝском књижевном ѝласнику*; остале две испеване су 1936. и 1937. године — прва, *Тај оѝромни месец лимунове боје* (у рукопису ненасловљена, с накнадно додатим насловом по првом стиху), у првој поменутој години, друга, *Јасика*, у потоњој (обе су објављене одмах по песниковој смрти, такође у *Срѝском књижевном ѝласнику*).

О постојању пете написане а за Ракићева живота необјављене песме повремено су говорили Ракићеви пријатељи и поштоваоци његовог песничког дела. Године 2004. Станиша Војиновић пронашао је овај непознати текст, а у додатку *Полиѝике* посвећеном култури, уметности и науци (од 29. јула 2006. године) књижевни историчар Јован Пејчић први пут је објавио песму, уз пропратни текст под називом „Критика српске поезије. ’Балада о српској поезији’ — необјављена песма Милана Ракића: Оглед”.

Пејчић је свој прилог, користећи текстолошка, књижевно-историјска и био-библиографска сазнања, усмерио ка расветљавању основних података о животу песме, док се самог тумачења песме (с очигледном намером) дотакао тек неколико места — тиме што је Ракићев текст, „највероватније настао 1928. године” (ово ће бити датум којег ћу се придржавати у тексту, узимајући за аргумент вишеструке сродности које *Баладу...* повезују са песмама које су сигурно испеване те године, и које је сам Ракић тако временски одредио), назвао „критиком српске поезије”, будући да она носи „ироничан исказ, полемички карактер” и „сувереност човечанског елемента, *занаѝлијскоѝ*” (знаменити Ракићев исказ из књижевног разговора са Бранимиром Ћосићем), тиме што је приметио и одредио однос *Баладе о српској ѝезији* и песме *У дансинѝу* као „смисаону противтежу”, и тиме што је тумаче позвао на опрез због говора песме који је „све друго, само не дослован”.

Пре него што покушам да унеколико наставим одгонетање ове Ракићеве песме, требало би да одговорим на једно претходно питање: када већ у издању СКЗ из 1936. године нису објављене песме *Јасика* и *Тај оѝромни месец лимунове боје*,

јер су испеване после објављивања књиге, зашто се у истом издању нису нашле песме настале у времену пре *Ојрошћајне њесме*? Зашто, уосталом, оне нису објављене и пре те збирке, у данима који претходе званичном опроштају са поезијом? Зашто их Ракић скрива од очију књижевне и културне јавности? Да ли се оне неком грубом избочином не уклапају у оно што је објављивао у годинама које су прошле или у оно што је себи као личности дозвољавао да искаже?

Милан Ракић је, тумаче поједини проучаваоци, у књижевност ушао случајно, у њој остао из навике, и једва је чекао да је се отресе. Или: сужањ болести, која је узимала маха, копнео је, па и тим посебним, песничким делом својег сјајног бића. Може ли се преко тога, можда ближе Ракићу? Одговор најпре треба потражити у самој *Ојрошћајној њесми*. У њој, у трећој строфи, постоји оно једно мудро „ћутаћемо”, упућено „раскалшној деци” поезије, младима који се ругају. А управо је у *Балади...* (видеће се, и у песмама *У дансингу* и *На Кајшиолу*, само са више или мање разливеном, прикривеном и утолико ослабљеном тензијом, и у једном другачијем модусу) реч о сукобу онога прошлог и онога што га наслеђује, сукобу који носи и нарочити вредносни моменат у себи. „Када дорасту, кашће им се само”, полуиронично засвођава Ракић свој завршни исповедни монолог, певајући пред својом Госпом опроштајну исповест. Ћутање је, следило би из тога, и у случају опроштајне песме и у случају необјављивања песама, чин иронизираниог дистанцирања и надмоћног владања над појавама стварности. Привид или не, тек — час када сила одлуке надвладава. То није оно гледање „туђим, мртвим оком” из *Помрчине*, онај час сневана „тихе воде, у миру тамном и дубоком”, то је више надмоћ („аристократска надмоћност над таштинама и патњама људским”, пише Зоран Гавриловић) него сан сопствене снаге над стварима и појавама. Ово, заправо, значи — повући се са бојног поља, када за то дође час, а ипак остати победник и господин (господство, појам којим је врло често, на овај или онај начин, испуњавано сагледавање личности и стваралаштва Милана Ракића. Чак је и ресантиман Марка Ристића у Индексу *Књижевне њолиџике*, према којем је Јован Дучић „несимпатичан као човек, себичан, амбициозан, бескарактеран, неинтелигентан, скоројевић и сноб”, прескочио Милана Ракића, јер је овај био „велики господин у позитивном смислу”).

То је, ипак, један од могућих одговора. Није само Ракић долазио на идеју одустајања, то је нпр. досезао Милош Црњански у *Објашњењу „Сумајре*”: „Не верујем да убеђивање у књижевним борбама, у борбама уопште, ишта помаже.” Сам Ракић је говорио: „Ја не волим да саветујем. Не волим да по-

ручујем.” Онда је ипак поручивао. Међутим, такав прозни исказ нема напети осећајни звук из појединих стихова саме *Баладе*... Нити тужно махање дланом из песме којом се опрашта то има. Не постоји ту снага чина који нам је, такорећи, у *нејо-стојању* пред очима. У самоћи својег бића, у сигурности својега бола, личи да је Милан Ракић одустајао — од онога што ће бити његов коначни лик. Он је у необјављеним песмама из 1928. године показао наличје онога што ће тврдити у опроштајним својим стиховима, и оставио нам је међу својим рукописима једну хронику унутрашњег рата.

Треба се, успут, присетити Ракићевог писма упућеног 1929. Милану Гролу, тадашњем уреднику *Српског књижевног гласника*: „Шаљем ти у прилогу ово тужно сочињеније [тј. *Ојрошћајну њесму*] и желим да се штампа у *Гласнику*. То су моји последњи стихови — не само по времену кад су написани, него зато што после њих неће бити других. Фајрунт. Па како су први стихови штампани у *Гласнику*, нека буду и последњи. Морава нас вода одранила...” После „опроштаја”, Милан Ракић није желео (нити могао, будући да би онда прекршио завет доследности — то је онај горњи „фајрунт”) да дâ ништа ново. „Он, код кога је ова песма [*Ојрошћајна њесма*] можда била и поза, ту улогу играо је озбиљно”, примећује Миљивој Ненин (*Српска њесничка модерна*). Али, шта се догађало у међувремену? Можда му је, коначно, утопљеном у горки и горди фронеzis, све изгледало банално и као игра, недостојна озбиљног човека?

Пре тога, међутим, изнад искуственог, или управо — покрај њега — стоји Ракићево несумњиво припадање једном уобличеном интелектуалном, естетичком, идеолошком, националном, моралном устројству. Присетимо се само оног познатог текста Богдана Поповића (на који упућује Радомир Константиновић) под називом „Шта Срби имају да науче од Енглеца” (објављен у *Српском књижевном гласнику* 1929. године), којим се за пожељно управљање животом и мишљењем предлажу овладавање сопственим осећањима и уклањање пренагљености и једностраности зарад у дуговекој западноевропској култури навек озбиљно препоручиваној пракси моралног васпитања равнотеже у личности. А такво васпитање (Поповићев текст „Обуздавајте осећања”, у сарајевском *Календару „Просвета”* 1925. године) своди на меру културног свако, па и непријатељско осећање. (Богдан Поповић је био Ракићев професор још из ђачких дана, а затим му је овај жрец академског естетицизма објављивао песме и, у најистинитијем смислу ових речи, вајао књижевни лик.) Овде имамо један дубок, по душевном пореклу приправљен одзив на префињено клупко идеја. Тако и мо-

же да се догоди да нешто буде написано, а да не буде објављено. Тј. да нешто мора бити написано, и да у исти мах мора бити скривено. Тиме, да сведем, слика господског повлачења не бива окрњена истином унутрашње борбе, јер та борба, сада видимо, јесте добијена, и тако Ракићево искуствено биће бива уоквирено надмоћним тријумфом начела.

У сваком случају, песме су вољом Милана Ракића остале скривене. За његова живота књижевна јавност о њима ћути, јер за њих и не зна. Када се једном буду појавиле, пре свега мислим на два остварења из година непосредно пред смрт, оне ће битно изменити, чак битно другачије усмерити став критике и књижевне историје према његовој поезији. Ракићеве *Песме* из 1936, које су као песничка целина са тачно одређеном структуром остварене по вољи аутора, отвара *Кондир*, а у избор Зорана Гавриловића 1970. (у библиотеци *Српска књижевност у сјо књига*) уводи читаоца последња написана песма, *Јасика*. Последња је прва, а опроштајна заиста последња. У међувремену, и после Гавриловићевог избора, Милан Ракић бива стално под будним оком пажљивих испитивача: поједини од њих ће га, због песама написаних и обављених за живота, скидати са песничког трона (Миодраг Павловић, 1960), други ће управо у последњој написаној песми, која, речено је, није била објављена вољом песника, видети његов најбољи рад, и сушту аутентичност његове поезије, његов нови почетак који је омела људска коначност (Миливој Ненин, 2006).

Ракићево необимно песничко дело, упркос чињеници да су о њему изречене и растрежњујуће речи којима је укидана патетика светог, неприкосновеног и непогрешивог, веже за себе темељну сенку монументалног. „Поезија Милана Ракића је, као и поезија Дучићева, за многе (а поготову за оне који је нису читали), синоним врхунског песништва: грађанска култура почетком века видела је у Ракићу оличење свога песника и уздигла га до самог мита”, писао је Радомир Константиновић. И критика се и историјска свест, у овом или оном виду, готово у целини придржавају тога суда о монументалности. Ракићева поезија носи не тако често присутну заокруженост, исходећу из јасности и препознатљивости, за коју се напоследку зна да се увелико уме да заталаса изненадним објављењем заборављених или скривених песничких камичака, и да при томе може да се мења у боји, стању, супстанцијално и вредносно. Појава *Баладе о српској поезији*, тако нас упућује једна једноставна логика, и пре било каквог одређења значења и места саме песме у оквирима дела Милана Ракића јесте — *догађај*, више него што је то случај код неких других песника када имамо случај да се открије непознати детаљ њиховог песничког идентитета.

Оне, његове песме, да се послужим једном техничком речју, имају вишу значењску валенцу, којом се чврсто везују за дрхтај књижевних мена. Но, *Балада о српској џезији* заиста може постати *догађај* тек ако тако нешто завреди, ако може да исијава и привлачи, и сама по себи, и у оквирима смисла који се ствара у узастопном, непрекинутом разговору о њој. Стога ову догађајну патетику за тренутак остављам иза, као згодну, мада и помало обавезујућу пратећу мисао. Мисао, која има своју претходећу тежину, а која ипак бива унесена тек као једна могућност, и која можда има тек намеру да провери властито време.

Између Ракићевог мирења, боље рећи *уштајања* у судбину, у *Помрчини*, објављеној 1924. године (у којој Перо Слијепчевић види одраз савршеног „интелектуалног поштења” и „савршене племенитости”, а Радомир Константиновић право лице Милана Ракића, у основи усмерено ка ћутању и парадоксу), и тихог одзивања туге у *Ојрошћјајној џесми*, готово да нема битног међупростора у осећањима, одскакања, излета. И изгледа сасвим разумљиво да једно мора да исходи из другог: из црнила туга, из очаја сета, из ништења једна мала блистава жудња, окренута тако да се тек назире пред логиком животне истине. Ипак, један скривени, у извесном смислу једнолични интермеццо из 1928. године (а Ракић их је имао још у историји својег певања) привлачи поглед својим у поменутом контексту благо разбокореним вишегласјем. Те године као да је за трен окруњен онај тмурни песников шапат незнања („не видим ништа, не знам ништа”) који допире из тмине постеле. Унеколико се провиди, и светлост након унутрашње таме и суморних дана показује свет. Тако у кратком делу једне песничке историје светлуца нарочито јединство, из чијег се постојања да назрети неколико занимљивих чињеница.

Песма *На Кајитолу*, ако не веселија, бар је утишана у том смислу изласка Ракићевог из суморних предела сопственог бића у стварност дана. Вечна Варош, са својим црквама, звоницима, обелисцима, царским вилама, у стању клонулости, под врелим јулским сунцем и под тешким небом („све је тако мртво, и људи и ствари...” — Ракићева опсесивна слика смрти повезује се са омориним и мртвим клонућем, као што ће то бити и у *Јасици*: „На оморини људи, звери и биље / све се мртво чини...”). Прва линија стварног света. Рим, испражњен садржај традиције, једна љуштурска живота, и једно мртвило, исказано као сабласни сан усред дана. И форуми где народ не већа, тј. где *сада* не већа. Али, ипак Рим; ипак нешто изван себе самог, а не тама у којој се лежи „као клада”; клонуће да, али не у облику црнила које мирно пада по „развејаним пепели-

штима”, већ једно ужарено, и врло конкретно; и ипак не оно велико Ракићево *нишџа*, у својем чистом, свеобухватном и језовитом облику. Песма са значењском антикаденцом, незатворени свет, али не као онај свирепог заборав и старачких суза. У том свету стварност је подељена временом, и ово што је *сада* испражњено је тело нечега пуног и живог што је *некада* било. (Постоји покушај, „историјска интерпретација” Андреја Митровића, да се ова песма „дугих и тромих” стихова прочита као политичка реакција Ракића дипломате на услове које је затекао у Мусолинијевој Италији. Околности, вели Митровић, које Ракић запажа, док стоји на Кампидољу, пренуле су већ замуклог песника да поново проговори. Склонији сам томе да овде приметим пре дубок онтолошки рез који расте и шири се у бићу Милана Ракића, него одраз израстао из иритираности потакнуте политичким и историјским тренутком.)

У *дансинџу* има за мото стих из песме *На балу* Милана Ђурчина. И Ракић и Ђурчин сликају дворане за игранке, и код једног и код другог имамо високу меру иронијског. Али, док Ђурчин отвара поглед тако да око зачуђено клизи по балској сали и осваја на силу расцепкане призоре једнога чудног, буновног света (тај је поглед добачен из даљине, преко рамена „човека у црном” који претећи стоји на улазу), Ракић посматра дансинг из непосредне близине, из унутрашњег простора. „Шта раде ови људи?”, пита се Ђурчин. „Ево шта”, одговара Ракић. Глас припада мушкарцу који се обраћа својој драгој: драга, рећи ће, *сада* се тражи фокстрот и танго, „шими”; пусти те старе чепе који ништа не схватају и не виде дражи које им се пружају, пусти кашљуцаве старе баке, нека буду далеко Лењин и Јофе, и други људи кратковиди и злобни — ми ћемо одбацили огртач и вео у гардероби, потонућемо целом душом у „ритмичке чисте снове”, као љупке хризалиде, и оставићемо „све мрачне тежње земље ове” као непотребни талог стварности. Златне ће се лептирове лутке у гардероби преобразити у заборав мрака на који подсећају интелектуални вођи међународне социјалистичке револуције, мрачни филозофи и баке на издисају. И да нема другачијих смерница, могли бисмо ово схватити као фином иронијом прожет презир према закривљеној пози салонских интернационалиста. Једна културолошка нотица, и један моралистички трн. Међутим, тих година у периодици можемо наћи на пример и овакав, суженији и јаснији поглед на ствари: „И као што су певач и глумац сишли у бар, у кабарет, у варијете, служећи за новац, напустивши свој уметнички, свештенички, узгојни позив, да буду разбибрига богатим људима што желе забаве и смеха, тако и књижевник доживљава исту судбину”, пише Антун Барац 1922. године у

чланку „Папирната Југославија”, објављеном у *Новој Европи*. А он у таквом својем мишљењу није усамљен. Он, књижевник, „престаје да се бави тешким питањима живота” и улази тамо где „тријумфира новац”. Он жели да је далеко „од зноја, прашине обичног, прљавог тешког живота”. Он је, уз то, увек „млад”. Није, дакле, „стара чепа”. А његова револуционарност „постизава максимум у докинућу интерпункције”.

Не тврдим да су у непосредном везаном сродству ова „тешка питања живота” и „мрачне тежње земље”, нити ово „докинуће” и они „чисто ритмички снови”. Али, у сродству јесу. Такође, овим се, као што сам напоменуо, може сузити Ракићева слика персифлиране идеологије која је сва у мирису дамских помада и лепету балских пелерина (иза којих се ипак назире опора кивност, никако не хумористична слика на којој се види забава и весеље младих, како то тврди Перо Слијепчевић), и повести ка књижевности. Дакле, повести *ка*, а не свести *на*. Након свелог и тишином и врелином умореног Рима, и временом подељеног Рима, следи свечана бука те исте тишине, балски водвиљ, са све златастим одсјајима речи. То говори једна култура. А друга, изничући из мрака постеле у којој песник и човек очајава, слуша је, тако што је понавља. Ту смо већ надомак *Баладе...* Сада ми глас песника Милана Ракића, из те тачке, звучи некако испуњеније, у тежини. Он јесте нем, али је изговорен. Он јесте сâм, али није усамљен. Он јесте разбокорен, али њега окива и стиска иста тачка стварности. Постоји Рим. Постоји књижевни свет. Постоји и Милан Ракић, не стар (али не ни млад), не у сузама, не у опроштају. Те исте године казивао је Бранимиру Ћосићу: „Иако сам пристао на овај интервју, још увек се питам каквог то значаја има за свет. Ја не пишем више...”, то је празнина у коју тоне. „Било је једно време када је мени Богдан Поповић говорио да мој стих није стих.” Онда помиње силу навике (због које је, уосталом, и почео да пише песме, готово случајно). „Да се осети нова лепота, треба да се навикнемо на њену новост.” Потом ће, вели Ћосић, Ракић одрицати да су Драинчеви стихови песме. Па ће онда позајмити књигу Драинчевих стихова не би ли потражио „скривени ритам” који у поезији младих не осећа, један гест који је или тек нешто изнад куртоазног, или је пак много више од тога. Ракић се лелуја. У стихованим разговорима, међутим, које је, скривен од јавности, водио са самим собом, нема ни помисли на такву сумњу. Куртоазност је изгажена.

У *Балади о српској поезији* структурна основа остаје као у двома поменутих песмама: као дубок контраст постављене су опречности старог и новог, или старог и младог (нисам сигуран који би пар Ракић радије употребио). На тој линији, уи-

стину једноставној, и јако елементарној у тој својој једноставности, Милан Ракић заузима став обема ногама чврсто стојећи на земљи. „Све што је ново, ружно је”, рећи ће у разговору са Бранимиром Ћосићем у Женеви, баш 1928. године. „Док се не навикне”, ублажавао је, кроз смех. Шта је заиста мислио? Стихови су му, међутим, јаснији. На корак од сабласти своје ништеће тмине, коју свакојако види, ту надомак оку и мисли, не по први пут он ће проговорити о поезији. Чврсто стоји на земљи, то значи јасно и недвосмислено говори — можда кроз иронију, али не и кроз енигму. А када је *Балада...* у питању, то чак значи *дословно*, више него у претходним двома песмама. Чијој ли си души блиска, ти таква извештачена, врискава, глупо устројена, млада поезија? Кома си ти нада, кома ведрина, када си тако ниска, када у теби нема уметничког рада? („Изразити оно што осећате није лак посао. Прави израз не долази с неба. Треба тражити, треба пронаћи оно право, оно одговарајуће. Значи рад, глачање, преправка, тражење”, казивао је Милан Ракић у поменутом књижевном разговору.) Твој ритам, твој стих, страдали су („Ја то сада могу да кажем, запишите: од како постоји наша поезија XIX века — нико није у усавршавању стиха отишао даље од нас”; „*Подвлачим, без једанаестерца или дванаестерца нема љаве поезије*”; „Монструозни су стихови где нема ритма и у којима не брује мелодије”; „*Слободни стих не постоји*”), твоје речи су пискаве, измрцварене и јадне („Каквим ми богатством располажемо, какав језик имамо”; „Наравно, ... инструмент се мора знати до у танчине ако се хоће бити примаш”), а између књига и људи који их пишу су маскарада, јед и зло — „каљуга светског града”. А талент је „спљискан”.)

И опет треба рећи, Ракић у оваквом ставу није усамљен. Године 1925. у часопису *Мусао* Сима Пандуровић пише чланак „Један ретроспективан поглед”: „Можда никада ни пре ни после тога [тј. времена по завршетку Првога рата и појаве младих...] није књижевност била јаче нападнута политичким струјањима, антиуметничким тенденцијама, и никада није имала мање ослоња у општем менталитету, у људима који би се zaloжили за њено достојанство, који би јој били верни, и који би имали воље, или само времена да је заштите”, рећи ће. То је време смишљених и систематских мистификација, деструктивно и празно, етички бесмислено, емоционално одвратно и антиуметничко, такође ће рећи Пандуровић. Још: то је време „грдних бесмислености”, с мало крви у лирици слободног стиха. Време дилетаната, мизерних, увек плитких а јадних и неозбиљних (Ратко Парезанин), време зло „књижевних бургијаша” (Никола Полић). (Овде нису, управо из разлога опште

познатости, поменути главни текстови који су били носиоци таквог става: Симе Пандуровића, Богдана Поповића и др., писаних често поводом актуелних тема и личности тадашњег књижевног времена.)

У четирма строфама „баладе” највећи проблем, својеврсна раскрсница за тумачење, јесте припев који се јавља на крају сваке — „национално тле [сад] влада”. Ракић против националног, против идеје националног, саме речи, појма? Тешко. Немогуће. Светски град, његови кривотворени хризалидни становници са наднационалним убеђењима, коначно потреба да се стих уреди тако како се мора, па макар из тога можда следило да песма никада неће бити објављена — ето неколико разлога да помислим да је *национално* овде употребљено управо у смислу наличја онога што би по себи требало да значи. Један наводно усамљени пример, песничка идиосинкразија коју налазимо забележену у највећем националном речнику (односи се на Ујевећеву употребу појма „национ”), наводи ме да поништим дато разрешење речничке одреднице. *Национално* овде, заправо, значи ништа друго до — *интернационално*. У таквом времену живи Милан Ракић своје последње песничке дане. Али, логика уланчавања стихова, или можда нека недовољно примећена језичка употреба, потражила је своју жртву.

Сама синтагма „национално тле” у српској књижевности има своју засебну историју. Ипак, у случају Милана Ракића чини ми се да је та историја тек — историја језичка. А сама синтагма тек — језички згодна. Књижевни историчар Миливој Ненин (у рецентном тексту објављеном у *Ситним књиџама* под насловом „Преписка Милана Ракића и Растка Петровића”, 2007) указује на чињеницу да је Ракић могао да зна и да одреагује на текст Бранка Лазаревића „О ’националном тлу’ у уметности” (објављен у *Забавнику Српских новина*, у бројевима 8, 9 и 10 из године 1917), с нешто мање разлога на текст Димитрија Митриновића „Национално тло и модерност” (из *Босанске виле*, 1908. године), ако је песма написана пре рата. Ракић је, по Ненину, морао да одреагује тајно јер се клонио ситуација у којима би могао да буде увучен у књижевну борбу и извргнут подсмеху и нападима. Када га Лазаревић помиње у донекле негативном контексту (није постигао у својој поезији ниво општеномодног духа као Мештровић и Његош), Ракић наводно реагује, али реакцију скрива. Уистину остаје човек без својстава, који једном страном своје личности постаје скривен у папирима својег писаћег стола, што баш није господски гест. Међутим, унутар *Баладе...* ова синтагма тешко да се из реченога може да тумачи, због односа према тексту који је окружује, а ван ње стога што није могуће повући паралелу између

онога што је прозивао Ракић у *Балади* и онога што је по вредности истицао Лазаревић у поменутом тексту. Станислав Винавер ће, узгред да приметим, својим пародирањем (*Евдоксија*, у *Панџолоџији...* из 1920) показати да Ракићу уопште није било потребно да се на ратнички начин увлачи у књижевни живот да би дошао у неприлику да буде исмеван — било је довољно да пише своје песме, оне хладне, одмерене и савршене, и да објављује своје збирке, строге и рационалне. Тодор Манојловић пак на једном месту помиње „неумољиву персифлажу” којој су после рата били подвргнути и највећи ауторитети (око „стола песника” у „Москви”, за којим се жестоко дебатовало и о предратној поезији). А Ракић је то био. Примаш.

Други проблем, не нижег, нити небитног реда: ко је Франциска (којој је намењена посвета) и чему она ту? Ракић је дао кључ у претпоследњем стиху друге строфе, где стоји: „Место 'иште', пишу 'иска'”. Франциска, помишљам, можда и не постоји. Она је, следи из упута песника, празна, намучена, изви-топерена реч. Постоји, насупрот овоме непостојању, у Ракићевим *Варијацијама* она Франческа, Дантеова Франческа Малатеста. И та се развратна пуна патње Франческа под лажним именом појављује у једној бесној Ракићевој песми. И од те Франциске, односно Франческе, Ракић тражи опроштај. Ако има ироније Ракићеве, чак једне у наслуту *очајне* ироније, ако нечега таквог има у овој песми, она је онда ту, у слоговима овога имена, у овоме посвећивању.

Баладу... је Ракић у смислу формалне организације уредио тако да се њом подржава став из дубине њених речи — она, наиме, јесте критика српске поезије, али то никако није ништећа критика поезије као универзалне појаве, нити је то ништећа критика српске поезије као такве, нити је то само ништећа критика једног, млађег дела модерне српске поезије, већ је то и похвала, подизање споменика ономе што је било, ономе што је Ракић био. Уметничко, природност, већ поменути идеал техничког умећа, „човечанског”, песничка аристократија и аристократија духа („ко гомила са парада”), моменат морала, језичка коректност, логичност, усмереност на душу људи, искреност, и то је Милан Ракић у *Балади о српској поезији*, испод првог лица стихова. Наравно, то вајање у књижевном времену иде испод грдне сенке којом је Ракић огрнут — у *Прелазном поколењу* он пише да „таква је судба! Нико неће знати / Да некад бесмо први, премда мали, / Колену нашем да смо, као мати, / Нов језик с новим осећајем дали”, у *Ојрошћјајној њесми* је опет „заборав свиреп, неумитан, зао”. Сав окренут животу, који брзо пролази, он је ономе једином на шта је имао права да сам по себи заврши, да стави последњу тачку

на „пролазној сцени” и повуче се иза завесе, док ноћ, коначно, не падне, одговорио. Један, песнички живот Милана Ракића, и онај други, човека од крви и туге, стичу се у једној тачки, свирепој неумитности. Тој неумитности Милан Ракић у лице је бацио ништа друго до један дуг, поносан и обавезујући поглед. „Било је”, вероватно би гласиле те никад изговорене речи.

Коначно, и само помињање *баладе* у наслову песме упозорава да је пре првог звука почетног стиха песник окинуо жицу тихе молске мелодије, која, бесконачно далеко од мелодија ниског, обезбоженог ритма, и нечистих страсти модерне младе поезије, остаје да лебди као вечни, можда месечинасти и нестајући, Ракићев уздах. Та реч, балада, упозорава да испод дна животне хуке постоји, у неким душама, непоткупљива реч склона тишини. Како ни о каквој балади заправо није реч, овој прабини туге треба придодати и јаснију копрену ироније.

„Тако је решено”, писала је Исидора Секулић („Поводом последњег издања Ракићевих песама”), „да не би таштине уставле осетивши приближавање немоћи”. А три песме из 1928. године говоре врло речито каква је била позадина „елегантне линије” којом је Милан Ракић вратио у ћутање свој поглед на свет и надвијање над смислом властитог уметничког позива. Оне не говоре нешто ново, нешто што већ није речено. Њихов став може се потврдити у ставу читавог једног дела културне јавности. Али, оне говоре речима Милана Ракића. Њихова елеганција је болна, и она одаје силну борбу која се водила у једном човеку и једном ствараоцу. „Тако је решено”, то звучи тако ракићевски, и не могу да не помислим како је баш то „ракићевски”, управо у том облику, било потребно нервозном и нестабилном ходу српске културе. И не сматрам да ће се појавом *Баладе...* (огрнутом оваквим једним схватањем њеним) такав један утицај урушити (наравно, ако било ко још чита Милана Ракића). Ако је то догађај, макар мали, незнатан догађај, то, дакле, да једна таква потреба задобије још који педаљ дубине, онда хвала Милану Ракићу.

Када је под погледом поезија Ракићева у целини, може се учинити следеће сагледање: испред *Ойрошјајне ѿесме* налази се читава једна позната песничка историја, иза ње још пар песама високог и новог квалитета, а *унушар Ойрошјајне ѿесме* три песме у којима се она непосредно огледа. У тим трима песмама видимо Милана Ракића како излаже свој културолошки и поетички став, човека и личности бившег времена, али сигурног у његове наводне универзалне вредности. Граничне линије тог мишљења исказују се као јасне, чврсте и доследно одржане. Његов исказ је напет, ироничан и меланхоличан, и

критички је обојен, док у *Ойрошџајној ѿесми* постаје мудар, горд и надмоћан, баш из разлога што ово „напето, иронично и критички” заправо није изговорено. *Балада о српској ѿезији* међу тим трима песмама најјаснија је и најнепосреднија. Њена дословност гради утисак да међу свим Ракићевим песмама у којима је као тема постављена сама поезија нема нити отворености, нити прагматичности, нити конкретности. Коначно, треба ову отвореност *Баладе...*, која је затворена у ћутање, назрети у часу поновног отварања у једном стиху *Ойрошџајне ѿесме*. Чин који претходи, и обликује ово отварање не може се заобилазити ако се жели истинито расветљење једне несвакидашње утемељености, Ракића песника у Ракићу човеку, и обрнуто. А *Баладу о српској ѿезији*, иако она свакако неће dospети у ред најуспелијих Ракићевих песничких творевина, с предложеном извесношћу треба поставити у круг оних песама које ће се убудуће с разлогом и чешће помињати.

ИЗДАВАЧКИ ЦЕНТАР МАТИЦЕ СРПСКЕ

МИРО ВУКСАНОВИЋ

ПЕСНИК ОСЕЋАЈНОСТИ И ЧОВЕК ДОБРОТЕ

Матица српска је основана да би одржала свој *Летопис* и да би објављивала књиге. Тако су Матица и *Летопис* заједно од 1826. Судбина је удесила да се та два имена удружено појаве и у књизи Стевана Раичковића. По природном распореду дошла је под бројем један у првом колу Едиције „Матица”. Почиње песмом *Летопис Матице српске*, као прологом, одакле је прва реч сама отишла на корицу, у наслов. Знамо да би Песник био задовољан, јер се није одвајао, деценијама, од Матице и њеног часописа, нити је о њима одвојено говорио. Зато Едиција „Матица” и почиње књигом *Летопис* Стевана Раичковића.

Када смо основали Издавачки центар Матице српске, у пролеће 2007, одабрали смо десеторицу писаца и послали иста писма на десет адреса. Један још није стигао да одговори, а у првом колу „Матице” имамо шест књига. Свесрдно су нас подржали Ђосић, Павловић и Симовић који ће своје рукописе предати када их заврше.

Али, у мају је од нас отишао Стеван Раичковић, а у јуну Павле Угринов. Матица их жали као своје заслужне чланове, као писце и људе о којима ће имати шта да казују наше њима дужне речи.

Одавно знамо да смрт не може да однесе све када је говор о људима који су мислили шта ће оставити. Тако, и срећом, имамо књиге Павла Угринова и Стевана Раичковића.

У телефонском разговору, 24. априла 2007, Стеван Раичковић се жалио, по потоњем свом обичају невољан, да је „све раздао и објавио”, да су му „узели и задњу фасциклу”, да има под руком писма Милоша Црњанског, „али је то мало, нема за књигу, морао бих да довршим опширан увод, објашњења и

коментарѐ”. И рекао је да писмо из Матице није „баш пажљиво ишчитао и добро разумео”, али да је откад пише песме „увек имао на уму нашу Матицу”, да је у њој објављиван и награђиван, да у *Лейхойису* има „повелику збирку разних ствари”, да би то „сигурно била обилата књига”, да се то „само скупило” и да ћемо о свему полако, и касније.

Десетак дана после тога Раичковић се преселио на неходну обалу своје песничке Тисе, крај реке која једина уме да цвета, одакле је рођењем стигао Василије Поповић, који је код Раичковића отишао као Павле Угринов.

У овој књизи, припреманој са жељом да се што више примакне Раичковићевим напоменама у препричаном разговору, налазе се стихови, записи о поезији, препеви и сећања објављивани у *Лейхойису Матице српске* између 1949. и 1998, у пола века. Од песме *Љубав у славу маја* до повратка у *Нуљии циклус*, поетски, и у *Златину жреду*, дечачку, састављен је велики тиске боје круг и у њему Високи Стеван српске књижевности, како га је ословио Матија Бећковић. У књизи *Лейхойис* није све што је Раичковић у *Лейхойису* објавио. Изостали су његови текстови о Десанки, Горану и Скендеру, о Драинцу и Цесарићу. Изостављено је и двадесетак текстова о Раичковићевим књигама, јер би то била друга и друкчија књига.

Време ће с великим напором моћи мало шта да измени када је реч о Раичковићевој лирици (разноликој као у овој књизи, од почетничких стихова до поема и минијатура за дуго памћење) и када је реч о његовом месту међу водећим српским песницима. Тако, јер је Стеван Раичковић песник осећајности и човек доброте. То је његова и наша раскрсница, ружа веровања из које миришу речи и стихови.

Стеван Раичковић је био човек који је дисао на стихове. Кроз вене су му се такмичиле речи, риме и сонети. Увезивао их је у снопове свог језика и дизао крстине у централним српским установама — Академији, Матици и Задрузи. Да остале куће не набрајамо, пошто би једино праведно било да нижемо именик читалаца, али нико не може проценити, ни отприлике, колико би низање трајало. Међутим, не може бити сумње да ли ће се тај број кроз године које стижу увећавати и да ли ће се још дуго улазити у Раичковићев песнички замак.

Тачно је, дакле, да за отварање приче о Стевану Раичковићу нема бољег начина од казивања његових песама, али одмах стиже опомена: да ли после стихова *Камене усјаванке* било чија реч има прилику да се измакне из сенке, из заклона у којем ће је мало ко умотрити, још теже после ђурђевског дана када је Песник собом постао *камена усјаванка!* Тако јесте, али речи нису у нама да би мировале. Говорити се мора и када знамо да нас треба одменити.

МЛАЂИ ОД СЕБЕ

Док је био млад Матија Бећковић је писао старим речима. Као што је научио да говори док је био дете. Кроз слова је спроводио некадашње Ровчане у Београд и друга велика насеља. Давао им је реч онамо где је никад раније нису тражили, а они се, када су кроз стихове себе чули, затечени чудили колико су мудри и духовити. Нису се могли дозвати како то раније не разгласише, јер се барем имају где испети и имају су чим далеко дотурити. Нису разликовали шта је њихово за по кући а шта за изласка. Када им је Матија домаће речи *на иканаш* *йодигао* и *одјенуо*, почели су се зорити и говорити:

Чусће ли ви ово?

Нико не може с нама!

То је било доба док је Бећковић свуда преносио шта му је рекао *један чоек*, на једном месту и тако редом.

А када се попео на позамашну надморску висину од година, књига и признања, белокос, почео је Матија Бећковић да пише младим речима. Скупио је Бео и друге грађане, њихове речи, а свака је *суйер*, *хорор*, *сйрава*, *лудило* и *оки доки*, намењана српским, енглеским и понеким *велџаншаунџом*, све их је одвео у подмладак, помогнут *сйручним сарадницима*. Почео је од деце да учи како се збори.

Овамо где се оглашава Песник који је Чоека претворио у споменик све мање у свакидашњим приликама бива изрека, пословица и сличног *бламирања*. Све може да стане у једну ускличну реч. Понекад у једно или два отегнута слова. Брзо се *смара*, мисли, *цоња* и говори. Свако одлагање је опасно за *шљакање* и профит. У састављању *до бола* паметних реченица нико се није обогатио. Држе се за језик *йик* и *йрик*, на путу су *йренд* и *бренд*. Нема више *леле* и *куку*. Све је *вау* и *јеес*!

И шта се, после свега, у српској књижевности 2007. године догодило?

Матија Бећковић је напоскон нашао одмену. Досадило му да пише антологијске песме и поеме, јер су Срби у двадесетом веку саставили и објавили мало више од две хиљаде антологија, од којих тек три-четири нису *ћаос*. Не може више поднети да га у пуним салама слушају, да плаћају улазнице да чују како говори стихове, не може га нико жив *навашаиши* да негде оде, узме књигу међу прсте, и почне казивати стихове, песник, глумец и редитељ одједном, да говори из груди, пропињући се

помало на прсте а сасвим на речи од којих слушаоцима остају отворена уста. Зато је нашао млађега. Дао му реч. Пустио да говори без длаке на стиху, да *шмеле* призна како је данас језик подетињио. Решио да се тако подмлади и решење добио, црно на бело, у књизи *Кад будем млађи*. Решење о подмлађивању му је издала Матица, српска најстарија издавачка кућа.

Има нешто важније и од речи што је Песника на толико *доћеривање* навело. У питању је борба за голи опстанак. То сваконоћно слушамо, гледамо и у новинама читамо, јер смо књиге оставили за *дрући њуџи*. То су као врапци на жици начестане поуке како ћемо да једемо, како ћемо да спавамо, да ходамо, да се чувамо соли и хлеба (онога у шта смо се, *соли ми и хлеба*, некад клели), како да грдни умакнемо од сваке коцке шећера, како да се волимо (јер нам ничије поуке нису потребне како да се не волимо), како да вежбамо, дишемо и, да прекратим, како да *идемо у живој* да нам се и он не би прекратио. Као да раније нико и нигде није живео, нити му је падало на ум тако нешто, као да су нам помрли сви преци пре но што су се родили, као да нико није никога пазио, хранио и лечио, као да је све било пепео и трун. Сада видимо, јасно као на длану за погађање судбине и нервних завршетака за масирање, да су они, неуки и некадашњи, који су сами од себе, као ровачко камење, без икаквих упутстава, спонтано деверали по сто и кусур година чиста антипропаганда правилне исхране, цогирања и ударања трбушњака, варења, употребе прополиса с боквицом, первива, пробиотика и осталих натуралних медицинамената одакле расту речи — *џри њуџа дневно, џре или џосле јела, чувати на џамном месту и собној џемџераџури, на кашичицу узимати и уради сам*.

Ко до дна испије поему Матије Бећковића *Кад будем млађи*, ко заврши велику ћеранцију са болештинама и недаћама које вребају као сенћанске птице што слећу на шерлоковски качкет, томе *нема фрке*, једино му остаје да скине и одигне капу Песнику што је, коначно, написао књигу за сваку приземљушу и солитер, која се може узимати прашак по прашак, као прописани лек за све што нас је *мислим оно* снашло. Ко потроши прво паковање, мора одмах набавити ново, не сме прекинути читање, неће бити вајде. А може и ред по ред као из нарочитог романа, зрно по зрно, без житарица не може ни роман, о витешкој борби с целулитом и осталим колаборационистима, као смртна пресуда свему што смо невични навикли да узимамо (месо, сир и друге застареле облике одржавања мирољубиве и активне коегзистенције).

Некако је Песник видео, или му је неко рекао, још није доказано, како су нам књижаре и читаонице све празније а

клиничке чекаонице све пуније, па је саставио књигу чији се стихови могу подизати са рецептом и без њега. Сигурно су га негде, на неком месту, не могу вам рећи где, хазарски убедили да више нећемо због читања ићи у библиотеке већ у апотеке, да нећемо отворати књиге но упутства из кутија за аспирина, пилуле, масти и остале лекарије не би ли нам све било *воздра*.

Читање поеме *Кад будем млађи* јесте *дефинитивно* кура за подмлађивање. При том ће нам се учинити како у свакој имамо *три чисте*. Томе је само један услов. Реч мора бити у рукама правог песника. Понајпре ако му је име из наслова књиге *Овако говори Машија*.*

СЛАВКО ГОРДИЋ

О НОВИМ КЊИГАМА СВЕТОЗОРА КОЉЕВИЋА И НОВИЦЕ ПЕТКОВИЋА

Под овим кровом, у Матици српској, нису само објављена толика изузетно вредна и важна дела новије српске књижевности — Андрићева, Десничина, Павловићева, Лалићева, Павићева, Раичковићева и Михаиловићева — већ и неке незаобилазне, драгоцене књиге из области књижевне науке и књижевне мисли. Њихови аутори — Младен Лесковац, Станислав Винавер, Милан Кашанин, Зоран Мишић, Јован Христић, Јован Деретић, Светозар Петровић, Сретен Марић, Мирослав Егерић и још понеко — представљају матични ток и сам врх наше књижевне историографије, критике и есејистике. Отуд, надамо се, није нимало неочекивано што и овај други почетак издавачке делатности Матице српске привилегује, уз четворицу белетриста, и двојицу критичара. И што ће тако бити и у другом колу Едиције „Матица”, и у свим наредним, ако овај наш наум некакве непредвидљиве околности не доведу у питање.

Светозара Кољевића и Новицу Петковића готово да нико не није нужно посебно представљати. Њихов рад и њихов траг у савременој књижевној мисли знан је и видљив, поодавно, и овде и другде. Кољевић је, у истој мери, ангажован и плодотворан у изучавању усмене и уметничке књижевне речи, дома-

* Реч на представљању књига *Летопис* Стевана Раичковића и *Кад будем млађи* Матије Бећковића, у Матици српској, 7. новембра 2007.

ће и стране, односно српске и јужнословенске, на једној страни, и енглеске и америчке, на другој. Тешко је и у развијенијим срединама наћи још неког ко с подједнаким успехом истражује културу усмености и поетичко-тематске лавиринте модерног романа као што то чини наш Светозар Кољевић, који је, при том, својим преводачким, приређивачким и антологичарским трудом много допринео бољем познавању наше књижевности у великом свету. Новица Петковић, пак, својом вишеструком компетенцијом (књижевнотеоријском, лингвистичком, естетичком и културолошком) и својом изузетном методолошком спремом и луцидношћу — особито исказаном у расветљавању српске поезије и прозе двадесетог века (од Диса и Боре Станковића, преко Црњанског, Настасијевића и Растка Петровића, до Попе и Миљковића) — представља данас најпоузданијег znalца и најпроницљивијег тумача сложених питања еволуције нашег књижевног стваралаштва, посебно поезије, стиха и песничког језика. Похвале које ћу данас изрећи новим књигама ове двојице аутора подлежу зацело притужби због конфликта интереса (јер сам њихов уредник), али и представљају бољи излаз из ситуације коју би Ричардс назвао конфликтом вредности. Између скромности и истинитости, браћо, дакле, ову другу.

Вавилонски изазови Светозара Кољевића имају, с јаким разлогом, поднаслов: *О сусрећима различитих култура у књижевности*. После уводног огледа *Национални стереотипи као поглед на друго и друго*, следе по два есеја о Андрићу и Црњанском и по један о Тишми и Селенићу, чиме је постигнута двојструка кохеренција књиге: ауторов приступ је доследно имаголошки (макар Кољевић, ако сам добро приметио, избегава тај термин), а предмет његовог проучавања су — опет без изузетка — значајни српски романи и романијери. Трећи заједнички именитељ би се, истовремено, тицао и теме и поступка: наиме, изван биографизма, одмерен и функционалан, бива у нашег критичара додатно оруђе при тумачењу „погледа на друго и друго” поменутих писаца и њихових јунака.

Поуздан познавалац и српске и светске књижевности, Кољевић нуди велики број нових увида и нових паралела, и то не само оних које обећава наслов и поднаслов и који се поглавито тичу тзв. „интернационалне теме”, тј. сусрета, сукоба и међусобних огледања различитих заједница, као и неизбежних предрасуда и културних клишеа који помрачују или искривљују представе једних о другима. Из низа сјајних сегмената издвојимо, за ову прилику, само три.

Први би се тицао Кољевићевог откривања и тумачења Андрићевог хумора, које је наговештено ранијим његовим чи-

тањем романа *На Дрини ћуџрија* као својеврсне „ироничне бајке”. Писац који је — како нас подсећа Јован Деретић — много волео своју *Госпођицу*, најмање успелу међу познатијим његовим творевинама, обележену монотонијом и упадљивим одсуством хумора, тај и такав Андрић у другим делима толике своје јунаке и њихове неспоразуме са другима сагледава у светлу и кључу особеног хумора. О томе, колико знам, нико није писао боље од Светозара Кољевића.

Други Кољевићев налаз, по нама истински вредан и убедљив, опет је у вези с нашим нобеловцем и његовим тумачима. Уврежило се, наиме, уверење (које исповеда и Радован Вучковић) о суштинској истоветности Андрићевог дискурса у његовој дисертацији (*Die Entwicklung des geistigen Lebens in Bosnien unter der Einwirkung der türkischen Herrschaft*) и његовим причама и романима с темама из босанске прошлости. Да велики писац и кад говори о истом не чини то на исти начин у дискурзивним и у имагинативним својим творевинама, наговестио је, ако се добро сећам, наш критичар још у својим *Виђењима и сновиђењима* (Сарајево, 1986). Ту нагавест сад, у *Вавилонским изазовима*, разрађује неумољивим колико и тананим доказним поступком.

И трећи овде повлашћени увид Кољевићев тиче се Андрића, али не само Андрића: њему и Црњанском наш критичар приписује „магијски реализам”, ранији од оног по коме ће се прочути Борхес, Маркес и Ружди. Ова прозрења Кољевићева — казана и варирана у неколика његова штива поводом халуцинантних, иреалних и заумних слутњи и визија двојице највећих српских писаца минулог века — читамо као уистину надахнут и недомисливо значајан интерпретативни пробој наше књижевне мисли. Мисли која — да и то кажемо — у Кољевићевом есејистичком ставу и писму свагда динамично смењује и укршта ерудицију и осећајност, ведро и трагично поимање човека и света, полетну речитост инспирисану просветљеним речима других и речиту занемелост тамо и тад кад и они занеме.

А Новица Петковић?

Пре неголи есеју, његово промишљање књижевности инклинара критици „с научним претензијама”, како би рекао Зденко Шкроб (*Речник књижевних ѿермина*, Београд, 1985). Оставимо ли овај пут по страни замршена теоријско-методолошка питања, не можемо ипак прећутати изузетну чистоту и усредсређеност Петковићевог критичко-интерпретативног говора, његову бенедиктинску брижљивост, како би рекао Никша Стипчевић, те прецизност и прегледност његовог аналитичког ислеђивања, подједнако убедљивог, по запажању Радивоја Микића, у расветљавању тзв. ситних појединости и трети-

рању општијих питања. Та својства „пажљиве критике” (синтагма је Петковићева), која је наш аутор обзнанио како у поменутиим интерпретацијама наших песника тако и у тумачењима књижевних теорија Шкловског, Лотмана и Успенског, дошла су до пуног изражаја и у његовој *Поезији у огледалу криптике*, чијих пет огледа из проблемског домена версологије, стилистике, поетике и новије историје српског песништва представљају — да мало преиначимо један познати Кољевићев наслов — истински тријумф аналитичке интелигенције. Интелигенције којој не промичу и не измичу ни најскровитије, ни најсуптилније везе не само међу књижевним чињеницама, већ и оне међу књижевним и лингвистичким, књижевним и ликовним, књижевним и кинематографским. Полазећи од анатомских појединости речи, слога и гласа, нагласка и паузе, почетка и краја реченице или стиха, светлост те интелигенције сеже до општих и темељних питања не само поетике једног писца и једног доба, него и њиховог поимања света и човека. Или, лотмановски речено, све у исказу, делу, опусу и раздобљу, од риме до погледа на свет, довешће у везу и узајамно протумачити Петковићева трагачка и свагда упитно изоштрена мисао. Тамо где други немају шта да кажу, он је у стању да бескрајно рашчлањује, вели негде Валери о Прусту. Слично би се могло рећи, на дискурзивном плану, за минуциозну и свевидећу Петковићеву реч и мисао.

Шта све Новица Петковић није ишчитао, у првом огледу ове књиге, из цигло једног стиха Лазе Костића (*Снове снивам, снујем снове*)? Из те колико блиставе толико и тихе експертисе указаће нам се не само толике метричке, звуковне и семантичке симетрије и асиметрије, докучиве само надахнутом зналцу, већ и само „поетичко језгро” Костићеве поезије, до којег песник доспева „имагинативном пречицом”, а његов тумач „заобилазном стазом дискурзивног образлагања”. Сличне, па и фасцинантније увиде о природи стиха и природи поезије, о везаном слогу, слободном стиху и „прелазним облицима” поетског говора, те о додирима стиха и прозе, односно версификације и реторике, и толиким еволутивним померањима, укрштањима и разграђивањима српске поезије и њеног стиха на временској и поетичкој раздаљини од парнасо-симболизма, преко Црњанског и Матића, до Јована Христића, нуде наредни одељци овог Петковићевог огледа, у чијем огледалу, међутим, никад није облик развенчан од смисла нити ритмичка и графичка „тензија” од семантичке. То се, између осталог, лепо да видети из Петковићевог читања једне Матићеве песме, у којој се кроз нарочит размештај слика и конфигурацију стихова „пробија слика наше пролазности”. И управо таква интерпретатив-

на перспектива, окренута „целовитом смислу песме, који критика расветљава у двосмерном кретању од облика ка значењу и од делова ка целини”, чини Петковићево умеће интерпретације надмоћнијим не само, рецимо, од Кошутевог, који понекад не разликује новине од грешака, већ и од толиких новијих тумача, склоних супротној крајности, који верују да је могућно писати о тајнама поезије не хајући за тајне стиха.

И — ту смо! Да се само у светлу поузданих *йосебних* знања из версологије, лингвистике и стилистике могу ваљано протумачити неке битне релације, вредна, а каткад и контроверзна дела наше (и сваке друге) књижевности, показују многа места из нове Петковићеве књиге. Издвојићемо само два таква из огледа *Чему служи стилистика*. Оба се тичу прозе, једно књиге *Људи говоре* Растка Петровића, друго Андрићеве *Проклетје авлије*. Прво указује на конструктивну улогу коју је у кратком Петровићевом роману добила *фатичка* функција језика, којом се, по дефиницији, „просто проверава и одржава међуљудска веза”. Узгред се Петковић пита — а многа су његова „мимогредна” подсећања уистину откривалачка — не би ли ваљало у овом лингво-стилистичком светлу преиспитати и замерке неким српским приповедачима, рецимо Веселиновићу и Ђоровићу, чији „ликови понекад говоре само да би говорили”. Друго место у истом огледу показује како је наша критика „с напором и доста дуго расветљавала” лик ћутљивог младића из *Проклетје авлије* не уочавајући „зависност међу говорном разноликошћу и наративним склопом”.

Оно што Новица Петковић у тумаченим делима, као и на међама жанрова, или епоха, или видова говора, назива „тананијим померањима и благим прелазима”, бива предметом његовог интерпретативног сагледавања и на нивоу опуса, Ракићевог и Пандуровићевог, у четвртном и петом штиву његове нове књиге. Овај пут ћемо нагласити само важност његовог интерпретативног преокрета у виђењу Пандуровићевог песништва. Наиме, овог песника разглашене интелектуалности и још разглашенијег песимизма наш критичар види унеколико друкчије: битнија од поменутих поетичко-поетских црта Пандуровићевих чини му се његова склоност естетици ружног и гротескног којом је он „смело отворио понорни пут према ономе што је потискивано и чему се није допуштало да уђе у песништво”. И тако — везујући Пандуровићев песнички свет и говор за стваралаштво Бодлера и позног Војислава Илића и за доктрине Хуга Фридриха и Макса Десоара — Петковић колико деликатно толико и убедљиво преусмерава наше читање Пандуровића и српске модерне.

Укратко и помало упрошћено речено, никад писце о којима пишу Светозар Кољевић и Новица Петковић нећемо више читати онако како смо их читали пре сусрета с књигама ове двојице критичара. Као што ни на свет културе и књижевности, па и на њихово место и вредност у укупном одгонетању света и човека, нећемо гледати како смо гледали пре друговања с њиховим есејистичко-критичким огледима, писаним умно и складно, са знањем које не искључује доживљај и доживљајем који подстиче и оплемењује подвиг сазнавања.*

МИЛИВОЈ НЕНИН

ОСОБЕНИ АУТОПОРТРЕТИ

Пред нама је последњи роман Павла Угринова *Ни снови, ништа...*, који је завршен на пишчев рођендан 15. априла 2007. године. Оно што је посебно интересантно, овде се осећа да је ово пишчев последњи роман. Наиме, пред нама је „аутопортрет уметника и његов дневник”. И то аутопортрет уметника који је свестан да сопствена смрт постоји. Познат је онај афоризам Јулијана Тувима о томе да сада умиру они који до сада нису умирали; и тај афоризам као да нам каже да се смрт догађа другима... И поред толико смрти свако од нас мисли да је бесмртан, да се смрт њему не може догодити... Међутим из овог романа избија јасно сазнање да је смрт ту, за вратом. Од те застрашујуће истине писац не може да побегне; али, може да сведе рачуне. А то свођење рачуна је уједно и појачавање аутобиографског у овом роману, које се огледа и у уметању делова који суштински не припадају овом роману. Уносе се, наиме, коначне верзије завршетака неких старих приповедака... Писац је пред нас дошао огољен — као да на крају хоће да нас пусти у своју стваралачку радионицу.

Али, да не буде забуне. Ово је љубавни роман — набијен еротиком. Истина, мало је „старомодан” — ово старомодан је под наводницима, јер се односи на опис љубави између мушкарца и жене, који се понекад претварају у мужјака и женку.

* Реч на представљању књига *Вавилонски изазови* Светозара Кољевића и *Поезија у огледалу кришке* Новице Петковића, у Матици српској, 14. новембра 2007.

(Нема овде модерне љубави између особа истог пола.) Ова љубавна драма је распоређена у више чинова са различитим јунакињама — мада се главна јунакиња (чији идентитет још нисмо открили публици) појављује и тамо где је најмање очекујемо! Љубавна драма се одиграва на различитим местима: у Београду — граду у којем наш јунак студира; Петровграду — граду младости до студија; потом у Мољу — месту у које се одлази за време распуста, па све до Дубровника — кад наш јунак оде у „бели свет”...

Прича обично почиње описом места из птичје перспективе да би се завршила потпуним сужавањем и концентрисањем на детаљ!

Али, да не откривам сувише. Љубав не може да се оствари у свету, каже нам писац; али изгледа да у свету не може да се оствари ни пријатељство — то је почетак пустоши. Сада смо у средишту романа: Косана је та коју је изгубио (открили смо, ето, и главну јунакињу), а коју наш јунак тражи у другим женама, а изгубио ју је у исто време кад и најбољег пријатеља, Томаша.

Публици ћемо оставити да сама замисли како се у исто време губи највећа љубав и најбољи пријатељ; а ми ћемо рећи само још неколико реченица о специфичном положају Павла Угринова у српској књижевности. Наиме, ретке су ситуације када се стваралачка и физичка смрт догађају у исто време (сведоци смо, на пример, да први српски писац 21. века преписује оно што је писао у 20. веку); а Павле Угринов је био стваралачки жив до самог краја свог физичког живота. Показује нам то и овај роман!

Мирослав Јосић Вишњић је најмлађи у овој едицији. Готово дечак. Мали од палубе. А написао је, по мом осећању, једну од својих најбољих књига.

Писма српским њисцима Мирослава Јосића Вишњића су најкомпетентнија историја српске књижевности, коју сам имао у рукама. (Морам да се задржим на овом придеву, који лочки алкохоличари користе у својим пијаним расправама. Кад би га употребили — истина без оног *м*, које је у пијаном стању тешко изговорити — „ниси копетентан” — ту се више није имало шта рећи! И сада хватам себе, како у једној реченици — кад хоћу одмах да истурим кључни аргумент — користим, први пут у животу, тај придев.)

Истина, није ово једини Јосићев искорак у књижевну историју — али јесте најдубљи, најчвршћи, најдоследнији...

Ово је историја писана по сродности. Писана изнутра. Овде је објективност књижевног историчара у субјективности МЈВ.

Рећи ће Вишњић, или како га је недавно, на одбрани једне докторске тезе, несвесно назвао Марко Недић, Вишњик, да је писао писма српским приповедачима. Ја ћу рећи да је писао српским песницима који су писали и прозу. А писао је: Јовану Стерији Поповићу, Јакову Игњатовићу, Лази Костићу, Сими Матавуљу, Стевану Сремцу, Бори Станковићу, Исидори Секулић, Вељку Петровићу, Иви Андрићу, Милошу Црњанском, Миодрагу Булатовићу, Драгославу Михаиловићу и Видосаву Стевановићу. Сви су они преци или сродници МЈВ.

Писмо је аутентичан документ, чак и овако кад је писано и послато отворено, за публику. А тој публици могу да их препоручим — јер, ту ће наћи интонацију *Три мртва ђесника* Марка Ристића (видети писмо упућено Видосаву Стевановићу); ту ће наћи и *Књижу о Змају* Лазе Костића (у дочаравању атмосфере литерарног Београда); али највише је ту *Заноса и њркоса Лазе Костића* из пера Станислава Винавера.

Тај повишени занос је оно што држи ову књигу од почетка до краја. Историје књижевности јесу показатељ зрелости једног народа, али у овом случају — сударили су се зрелост и занос младости. Ово је најстарија и најмлађа књига Јосића Вишњића у исто време. (Потписујем ову реченицу иако звучи као да ју је написао Миро Вуксановић.)

Бележим још једну спорну реченицу, коју као да неко други пише, а не ја. Не бих ја то никад. Данас се нашем Вишњику десило нешто страшно. Први пут од када је напунио педесет година, догађа се да о њему, јавно, говори мање од тридесетак критичара. (Стара добра хипербола!) А сада се о њему говори у оквиру Едиције „Матица” — и то му је запало пола уредника! Надам се да ће тај ударац судбине наш Вишњик храбро поднети. (Мада се плашим да ми не упути исто онакво писмо као Видосаву Стевановићу, званом Муца — чију смо слику једва пронашли. Није човек — од руковођења — стизао да се слика.)

Узгред, слађе ми је пецнути Јосића Вишњића него ’леба јести.

Плашио сам се да у причу о данашњим књигама не уплетем (и оплетем) Национални савет и ону, толико карактеристичну за нас, *самоокућацију*, када се од наше књижевне мисли тражи да макар мало, макар на почетку, проговоримо језиком Енглеза — да би били, како је то опевао Матија Бећковић, *in*. Дисциплинован сам, па сам то избегао. Немам ништа ни

против поплаве разних речника страних речи и израза — то нам је неопходно да бисмо се разумели са сопственом децом. Али, хоћу, на крају, да кажем, да нисам видео речник *лейих и ѿојлих, а заборављених* српских речи, са примерима из врхунске литературе! Ако се скоро такав речник буде правио — будите убеђени да ће се ту наћи много речи из ове књиге МЈВ!*

* Реч на представљању књига *Ни снови, ни ѿија...* Павла Угринова и *Писма српским ѿисцима* Мирослава Јосића Вишњића, у Матици српској, 20. новембра 2007.

ЈЕЗИК НАШ НАСУШНИ

ДРАГОЉУБ ПЕТРОВИЋ

СРПСКИ СТАНДАРДНИ ЈЕДНОТОМНИК

На овакво окупљање Срби и српска култура чекали су предуго, скоро 19 деценија, и зато као на незаслужену приви-легију гледам и на то што сам се нашао у прилици да у њему узмем реч (реч која је, давно, пре него мени, морала припасти, рецимо, Љуби Стојановићу, или Александру Белићу, или Павлу Ивићу, а у овом часу Ирени Грицкат или Милки Ивић). По некаквој искошеној историјској логици, наиме, догодило се да се тек на речник који се пред нама налази може гледати као на продужетак онога од кога је све почело оне далеке 1818. (у бољој верзији — 1852) иако се добро зна да су, у међувремену, на његовим темељима настајали и неки други — и неких дру-гих „језика”.

Такав је онај „*хрвајски*” Броза и Ивековића (1901), за ко-ји Ивековић наводи да је његов ујак И. Броз „с намјером да напише рјечник Хрватскога језика много ... година скупљао грађу за њ из свијех књижевних дјела Вука Караџића и Ђуре Даничића”, па се тако догодило да се у *Изворима њисменим овоме рјечнику* „не спомиње готово нико други ни ишта друго осим Вука Караџића и Ђуре Даничића и њихових дела”. А свему томе „крупне доприносе” дао је и сам Ивековић обраћа-јући се „на поједине српске књижевнике да му протумаче неке ријечи из њихових дјела, које ће д-р Ивековић уврстити у свој рјечник као '*хрвајске*' ријечи, иако им сам не зна ни значе-ње”. (Тако се Ивековић „обратио на г. Милана Милићевића у Београду, да му протумачи неке ријечи из својих књига, о ко-јима д-р Ивековић нема ни појма. Госп. Милићевић је без сумње добар човјек, а још више безазлен, и он се одазвао мол-би д-ра Ивековића и протумачио му неке *српске* ријечи, које ће изаћи у рјечнику д-ра Ивековића као '*хрвајске*'. Зна ли г. Милићевић, да овим поступком својим потпомаже да се благо

српског језика протурује под фирмом 'хрвајскоџа' језика?! Ако не зна, онда је безазленост његова бескрајна, а ако зна, онда је учинио такву погрјешку, која му се не може опростити. Износимо ово на јавност, да се види, како се неки српски књижевници на жалост лако хватају у хрватску клопку и допуштају да се лијепо српски језик похрваћује.”)

Тако се, ето, десило да се *на основу српске језичке ђрађе* припреми први *речник „хрвајскоџ” језика*, а друкчије се није могло десити ни са *Рјечником хрвајскоџа језика* Вл. Анића (који се, после неколико издања, појавио и као *Хрвајски енциклопедијски рјечник*, Загреб, 2003), као ни са *Рјечником босанскоџ језика* — који сам пре двадесетак дана први пут имао у рукама.

Као „српскохрвајски” објављени су речници Лује Бакотића (1936) и Милоша Московљевића (1966), при чему је њихова судбина била различита: Бакотићев је био „скромног обима”, а Московљевићев био одмах забрањен и тираж уништен па се тако догодило да је остао неоцењен и никад није ни „ушао” у српску културу. Тај је речник, истина, касније штампан двапут, 1990. и 2000, али то није помогло нити да се глувило које га је пратило уклони нити да се неправда која му је нанесена исправи (а треба напоменути да је у издању од 2000, које имам међу својим књигама, он означен као *Речник савременоџ српскоџ књижевноџ језика*, не више *српскохрвајскоџ*; нисам се занимао да ли је тако учињено и с оним претходним издањем).

Помињем те појединости да бих могао нагласити чињеницу да се речник који нас је окупио на ове разговоре од свих поменутих разликује по томе што се налази и испред и изнад свих њих и што једино он, ни са које стране, не може бити доведен у сумњу. Од оних који су засновани као *српскохрвајски* он се издваја и по грађи која се у њему нашла, и по њеном обиму, и по лексикографским поступцима у њеној презентацији, а од оних других („хрвајскоџ” и „босанскоџ”) издваја се макар по томе што се не представља лажно: он јесте *речник српскоџа језика*, он следи српску језичку традицију, бележи и сабира свеукупна искуства својих носилаца, једино њега не треба уверавати у то да је он то што јесте и једино њега не треба подупирати „декларацијама и промеморијама” и „уверавати” га у то да он *јесте и нешто што му се не да да буде*. Хрвати су преузели српски језик под крај 19. века напуштајући пре тога и *сойсџвену чакавџџину* и *кајкавџџину коју су узели Словенцима*, али се при том показало да је много лакше било променити верску и националну припадност него језички идентитет. Док су „хрватски вуковци”, наиме, признавали да су „хрватски језик” утемељивали једино на делима Вука и Даничића и док је Маретић бележио да ће се „врло тешко наћи

штогод у *српском језику* (sic!), што је добро и правилно, а у [његовој] се граматички не налази”, проблеми идентитета „*хрватског језика*” нису се испољавали у посебној оштрини, али су постали компликованији кад су Хрвати почели тврдити да је њихов „језик” старији од српског и да са српским никад није био ни у суседству. Такве се тврдње, наиме, никако не могу ускладити са чињеницама стандарднојезичке историје и оне се могу заснивати једино на произвољним конструкцијама, а у таквим случајевима никад се не може знати где ће се једна неистина „потврдити” другом неистином и колико их пута све треба понављати да би они који мало знају у њих могли поверовати (оне који ишта знају они ионако не могу преварити). Као главна сметња за то што „хрватског имена”, макар до краја 19. века, није било нигде по штокавским просторима (а ни на многима другим није било посебно утемељено) били су означени „*маџарофилски или аустрофилски режими*” или „*хрватски маџаронски ’вуковци’*” (језикословци Томо Маретић, Франьо Ивековић и др., донекле и правописци Иван Броз и Драгутин Боранић)”, али се нигде, ни у назнакама, не може провући „признање” да „такозвани хрватски (језик) није ништа друго него српски написан латинским словима” — како је то притврдио Виганд још пре појаве Маретићеве граматике и Броз-Ивековићевог речника. А те се чињенице не могу поправити ни „декларацијама” ХАЗУ ни „променијама” Матице хрватске.

Толико о мајсторима од „хрватског језика”.

За „босански језик”, они трезвенији, засад, отворено признају да понешто могу преписати од Срба или Хрвата, а мајстори за „црногорски језик” још не знају ни шта ће са државом ни где им је језик.

Требало је то рећи зато да се свима њима макар стави до знања да Срби знају да им се језик краде и да се лажно представља као „хрватски”, „босански”, „црногорски”... И требало би са тим упознати свет и све катедре на којима се такви „језици” изучавају (или се тамо планирају изучавати).

Али да се ипак вратимо речнику који је пред нама и да о њему додамо још коју.

Он се карактерише тиме што обухвата најважнију лексику из свих видова постојања и испољавања стандардног српског језика, при чему су се приређивачи-аутори трудили да из њега искључе све застареле речи и њихова значења, пре свега нефреквентне турцизме, романизме, германизме и друге речи страног порекла које су се одавно измакле и према периферији *књижевног* језика, а у његовој *стандардној* реализацији данас се тешко могу и замислити. Уз то, из речника је уклоњен и

онај лексички слој који би, према било ком критеријуму, могао бити означен као дијалекатски, што је посебно битно нагласити због чињенице да је Вуков речник, сам по себи, настао као *дијалекайтски* и што се други речници који су из њега „извођени” тога оптерећења, најчешће, нису могли ослободити. С друге стране, било је замишљено да се из речника искључе и све уско термилошке и индивидуалне лексичке творевине, као и разни хапакси, дакле, све оне лексичке појединости за које се може рећи да су померене према периферији стандарда.

Да ли је та замисао доследно спроведена, тешко је рећи без исцрпних и темељних процена сваке такве појединости, а овде би се могао поменути само покоји пример за онај слој који би могао представљати *и* термилошку лексику. Будући да се у оквиру фрагмента на слово А налази највише страних речи, па међу њима и таквих које би могле припадати разноврсним термилошким системима, можда би се ауторима-приређивачима могло приговорити да су у селекцији лексике понекад могли бити и ригорознији. Наводим овде само покоју појединост која се, по мојој процени, могла испустити. Рецимо: хем. *адсорбаит*, *адсорбенс* / *адсорбенит*, *адсорбоваити* према *ајсорбаит*, *ајсорбенит* (нема *ајсорбенс*), *ајсорбоваити*; *аерација*, *аеролоџ*, *аеролоџија*, *аеролоџки*; геол. *азоик*, *азојски*; *актиуар*, *актиуарситво*; астр. *Алгол* „звезда променљивог сјаја” и *алгол* „програмски језик”; мин. *александриит*, *алмандин*, *андалузит*, *антимонит*; хем. *алјака* и зоол. *алјака*; анат. *амнион*, *амнионски*, *андрогин*, *андрогинија*; бот. *анабиоза*; *акрилик*; питање је да ли се, уз *аквадукит*, као „стандардно” мора признати и *акведукит*; да ли, уз *абнормалан*, треба исти статус признати и *лику аномалан*, или *аменоваити* уз *аминоваити* (као и *амен* уз *амин*), или *антички* уз *антички* итд.

Такве речи неспорно припадају најшире схваћеном репертоару стандардног српског језика, али ће изузетно ретки корисници нашег речника знати и њихова значења и односе међу њима. Ја себе у такве носиоце језика не убрајам, не спадам ни у оне који су мање обавештени, али ако призна(је)м да многе такве речи не припадају мом лексичком искуству, логичним ћу сматрати закључак да речник не би био на губитку ни да се оне у њему нису нашле (што не значи да би се могло оспоравати и њихово место у неком будућем вишетомнику).

Неке техничке појединости такође је требало доследније спровести и о томе опет помињем само покоји пример. Рецимо, им. типа *акварисит* и *аквариста*, *активист* и *активиста* доносе се као *акварисит(а)*, *активист(а)*, *аџићројовски* и *аџићројски* као *аџићрој(ов)ски*, али *аналфабет* и *аналфабета*, *аеросетива* и *аеросетива*, па остаје нејасно да ли се на исти начин

могло донети и *аналфабет̄и(a)*, *аерос(j)ет̄ива*. Такав поступак могао би се означити као недоследан већ и због тога што се, у неким другим случајевима, у оквиру исте одреднице могу срести сасвим различите суфиксалне морфеме (уп. *акордан̄и* и *акордаш*, *анђелчӣћ* и *анђелче*, при чему треба додати да је *анђеоче* издвојено у посебну одредницу).

У ред техничких недоследности убрајам и статус информација о граматичким карактеристикама којима су одреднице опремљене, пре свега оних које се тичу обележавања гласовних алтернација, а међу њима издвајам две појединости:

а) Однос између ликова номинатива и генитива, или инфинитива и презента, или разлике у роду заменичко-придевских облика, у примерима типа *адӯи -ӯӣа* према *адӯӣра̄ӣи -ӯӣира̄м*, или *ажур -ура* према *ажурира̄ӣи -урирам*, или *миран -рна*, *шакав -ква*. У таквим примерима, наиме, „цртица” се може наћи само под условом да замењује још најмање два знака испред себе (рецимо, *рекламира̄ӣи -амирам*), а ако то није случај — тада „цртицу” треба искључити и исписати пун облик (дакле: *адӯӣ* — *адӯӣа*, *адӯӣра̄ӣи* — *адӯӣира̄м*, *миран* — *мирна*, *шакав* — *шаква*).

б) Слични односи важе и када су у питању алтернације типа *анай̄емиса̄ӣи -ӣшем* или *анализова̄ӣи -зӯјем*, *ангажова̄ӣи -жӯјем*, *ајос̄толова̄ӣи -лӯјем* и сл. Будући да се ти примери свODE на *(йой̄)йиса̄ӣи* — *(йой̄)йӣшем*, *(йри)каза̄ӣи* — *(йри)кажем* или на *йой̄йисива̄ӣи* — *йой̄йисӯјем* *йриказива̄ӣи* — *йиказӯјем*, као алтернативни могу бити означени само ликови *анай̄емис-а-ӣи* — *анай̄емиш-е-м*, *ангаж-ова-ӣи* — *ангаж-ује-м*, *ајос̄тол-ова-ӣи* — *ајос̄тол-ује-м*, што значи да из записа треба искључити оне појединости које алтернацијом нису обухваћене и оставити једино *анай̄емиса̄ӣи -шем*, *анализова̄ӣи -ӯјем*, *ангажова̄ӣи -ӯјем*, *ајос̄толова̄ӣи -ӯјем*, по истом моделу по коме се то чини и у *(йой̄)йиса̄ӣи* — *(йой̄)йӣшем*, *(йри)каза̄ӣи* — *(йри)кажем* или *йой̄йисива̄ӣи* — *-исӯјем*, *йриказива̄ӣи* — *-азӯјем* (при чему се у овим последњим примерима са инхерентном алтернацијом удружује и она прозодијска).

Назначио сам овде неке појединости о којима ћу у другим приликама говорити конкретније, а ову реч закључујем констатацијом да су приређивачи овога речника, делом које потписују, учинили лексикографски подвиг и њиме се трајно уписали у историју српске културе.

А у славу и Матице српске и свих оних који су zaloжили име и снаге да нас овим великим делом обдаре. И обогате.*

* Реч на представљању *Речника српскога језика*, у Матици српској, 12. новембра 2007.

ПОТВРДА УЛОГЕ МАТИЦЕ СРПСКЕ У НАЦИОНАЛНОЈ КУЛТУРИ

Појављивање једнотомног *Речника српскога језика* догађај је у српској култури. Говорим то без страха од прејаким пригодних речи, еснафске нарцисоидности и себичности и ризика злоупотребе угледа и улоге Матице српске, која је носилац пројекта и издавач.

Једнотомни речник давнашња је и редовна потреба српске културе, што значи да није изазвана распадом српскохрватскога језика. Те околности су једнотомник можда учиниле потребнијим, или тачније — оне су подгревале потребу и лаичког дела јавности за њим. Таква очекивања стручњаци разумеју, али им не подлежу, јер знају да, у крајњем случају, свако застрањивање иде у корист опште штете.

Идеју за израду једнотомника изнео је Матичиним органима Митар Пешикан још пре објављивања завршног тома шестотомног *Речника српскохрватскога књижевног језика*, који је започет као пројекат двеју матица, и тако су урађена прва два тома, да би га завршила Матица српска после иступања из посла Матице хрватске. Иначе, први том тог речника изашао је 1967, а шести 1976. године. (Друго фототипско издање изашло је из штампе 1990. године. Наравно, одавно нема ни њега на тржишту.) Једнотомником је требало, како каже редактор *Речника* Мирослав Николић у *Предговору*, „попунити празнину у низу: једнотомник [какав је овај управо изашао из штампе] — речник средњег обима [какав је поменути шестотомник] — велики речник, тезаурус (*Речник српскохрватског књижевног и народног језика* САНУ)”. (Управо ових дана је промовисан 17. том, а биће их тридесетак са око 500.000 речи.) Разлике се, наравно, не тичу само обима.

Почело се амбициозно почетком деведесетих година тек минулог века, да би неколико пута рад на њему био прекидан, па опет настављан. Време у коме смо живели, и које смо некако преживели, донекле нас оправдава што се *Речник* није појавио раније. Започет је у време када је председник Матице српске био Бошко Петровић, настављен у мандату Божидара Ковачека, да би био завршен у периоду када је, након Ковачекове смрти, бригу у вођењу Матичиних послова преузео потпред-

седник Миро Вуксановић. На предлог Матичиних органа, пројекат је с ауторском групом (која се касније проширивала) уговорио тадашњи секретар Мирослав Ранков, наставио да води бригу о пројекту Драган Станић (урађена је основна, непречишћена верзија текста и унесена у компјутер), да би био окончан у мандату садашњег секретара Павла Станојевића. Било је планирано (и тако уговорено) да извршни издавач *Речника* буде Издавачко предузеће Матице српске, које је у међувремену угашено. Рад на *Речнику* је био на бризи Одељења за књижевност и језик Матице српске, на чијем су се челу за то време сменила три секретара — Јован Јерковић, Марија Клеут и Мато Пижурица. Последњи је у завршним годинама, када је рад на пројекту обновљен, номинално водио пројекат — писао захтеве за средства, тражио начине да се пројекат оконча, полагао рачуне, потписујући извештаје, и примао на себе оправдано незадовољство јавности што се *Речник* не појављује.

Матица је, срећом, свесна своје улоге у националној култури, била истрајна у настојањима да одржи пројекат и да га, коначно, приведе крају. То нам је омогућено захваљујући разумевању свих власти које су се у међувремену смењивале, актуелне власти, односно Министарства науке Републике Србије посебно, јер су издвојили позамашна средства за приређивање и штампање *Речника*. (Игром судбине исто је презиме — Пешикан — и у потпису иницијалног предлога пројекта и акта којим су одобрена средства за штампање књиге.)

Речник је израдио ауторски тим из београдске лексикографске школе, углавном садашњи или бивши сарадници Института за српски језик САНУ. Они су трајно задужили српску културу и пре свега њима упућујемо честитке. Поменућу их азбучним редом: Милица Вујанић, Даринка Гортан-Премк, Милорад Дешић, Рајна Драгићевић, Мирослав Николић, Љиљана Ного, Васа Павковић, Милица Радовић-Тешић, Никола Рамић, Рада Стијовић, Егон Фекете. Први координатор пројекта био је Егон Фекете, једно време обавезу завршног уређивања били су преузели (и убрзо од тог одустали) Мирослав Николић и Милица Вујанић, а део послова, који се могу подвести под техничко лексикографско уређивање, закратко је обављала Виолета Бабић. Унос текста урадио је Младен Мозетић („Графичар” Нови Сад; то је он, као и све њему поверене Матичине послове, урадио савесно и стручно). Све ово време судбину пројекта пратила је предано и савесно Јулкица Ђукић, стручни референт у Одељењу за књижевност и језик Матице српске.

Речник је редиговао и уредио Мирослав Николић, што је одвећ конвенционална и штурна квалификација за огроман и

зналачки труд који је уложио. Рецензенти су Иван Клајн и Драгољуб Петровић. Хвала им за обављени посао, поверење у ауторски тим и редактора, и за услугу Матици српској и српској култури. Да се *Речник* појави ове године, велике заслуге има Милан Тасић из „Београдске књиге”. Тога смо свесни, пре свега, ми који смо пратили судбину пројекта. Он и његови сарадници урадили су, између осталог, завршну коректуру и прелом текста.

Зашто смо тако тешко дошли до *Речника*? Само део објашњења и оправдања је у томе да немамо лексикографске традиције и да нисмо имали (а немамо и даље) ни кадровских ни материјалних услова, лексикографски посао се не цени и не вреднује се на одговарајући начин; донедавно ова стручно-научна област није била заступљена ни у универзитетској настави. Чињеница је потом да од Вуковог *Рјечника* Срби нису имали једнотомника. Наравно, Вуков *Рјечник* из 1818. године пре свега је дијалекатски, израз традиционалне руралне културе. Те одлике је само делом прерастао другим издањем из 1852. године. Да напоменем да Вуков *Рјечник* није српско-српски (он је „истолкован њемачким и латинским ријечима”). Забрана и уништавање речника Милоша Московљевића, скромног обима и вредности, због политички неподобне интерпретације неколико речи, вероватно је обесхрабрила ауторске покушаје. Остали смо тако без обрасца и без колико-толико прихватљивог полазног корпуса једнотомног речника.

Наследили смо велике празнине, културолошке и цивилизацијске пре свега. И заблуде — наравно, али спадам у оне који се често подсети на афоризам Бране Црнчевића из његових добрих времена: „Пре рата нисмо ништа имали, па су онда дошли Немци и све нам узели!” Заједнички српскохрватски језик је имао комплементарне научне и издавачке центре, на известан начин и особене, препознатљиве филолошке и лингвистичке школе, нисмо били, да се сликовито изразим, лингвистичка провинција. И све то се за кратко време распало и урушило. Међутим, мислим да је видљив опоравак. На добром смо путу да одговарајућим приручницима, чак и на највишем, универзитетском нивоу, „покријемо” струку одговарајућим приручницима. Немамо разлога да се самооспоравамо.

Матичин *Речник* је конципиран (и реализован) као речник стандарднога језика. Подробнија анализа, која ће тек уследити, показаће колико су аутори *Речника* успели да нађу меру у искораку из традиције у савремени стандард и из речника тезауруса и речника средњега обима до савременог стандарда и јед-

нотомника. Наша генерација, којој припадају и аутори, закључује епоху традиционалне културе, уз то и регионално раслојене, што се показује и у језику, поготово у речнику, јер је он понајпре регистар културе. Београдска лексикографска школа је, мислим, у добром смислу, наглашено традиционалистичка, јер се школовала на пословима таквог карактера (радећи на *Речнику САНУ*, Матичином шестотомнику, Речнику Његошевих дела, дијалекатским речницима; овима се може придружити, на пример, и Лалевићев *Речник синонима и сродних речи*). Попустљивост (односно обазривост) у суђењу речима, и у погледу инвентара речи и у погледу дефинисања значења, верујем да је оправдана, јер на понуди мора остати богатија трпеза од оног што свакодневно „конзумирамо”. (У сличним приликама сетим се одговора Мира Вуксановића, који је на новинарско питање: „Зашто су на крају његових књига све дужи спискови мање познатих речи?” — одговорио отприлике овако: „Нису то мање познате речи, него ми све слабије знамо свој језик!”) У модернизацији је понекад добро мало каснити, јер неке речи неће ни преживети. (Присетимо се, на пример, самоуправне лексике, која је скоро нестала без трага.) Рецензенти — академик Иван Клајн и проф. др Драгољуб Петровић, обојица заступници *стандардизације* и у лексичком избору, када се ради о речницима који такву квалификацију имају или је подразумевају, суде да су аутори погодили меру.

Једнотомни речник је књига намењена свима који српски говоре и пишу, он је школска и породична књига истовремено и, наравно, свих оних који српски језик уче или га проучавају. Он је, са око 80.000 речи, обрађених савременим лексикографским поступком, акцентованих и нормативно усаглашених са важећим правописом, добра основа двојезичних речника и полазни корпус свих лексиколошких истраживања и лексикографских подухвата.

Мислим да је само део његових напред набројаних намења разумљив нашој широј културној јавности, будући да је он, поједностављено речено, српско-српски. Уверавао сам се у то деценијама радећи са студентима, чак и на завршним годинама оних студијских група које припремају професоре српског језика и књижевности. (На питање којим речницима су се служили или које евентуално имају, осим двојезичних речника, добијали смо одговоре — Вујаклију, евентуално и Шкаљићев *Речник џурџизама*.) Део кривике је нема сумње управо наш, јер се не може очекивати разумевање смисла оног што нисмо имали на понуди у применљивој и веродостојној форми. Шестотомник је за ширу употребу најпре непрактичан (преоби-

ман), уз то није осавремењаван, и није га било на тржишту. Није неважно ни то што је, мислим, престрого оцењиван и неправедно омаловажаван; у завршних петнаестак година можда и због имена (српскохрватског). Из претходних напомена лако је разумети у основи тачан суд (који смо недавно имали прилику да читамо у једном дневном листу, а дао га је „познати” лингвиста чије име сам први пут чуо!) да Срби немају културу речника.

Једнотомни речници, посебно данас у условима модерних технологија, морали би се појављивати у разумним, не превише дугим интервалима, у по правилу новим, допуњеним и измењеним издањима. У њима би се отклањали превиди и грешке, уључујући ту и коректорске (које се по правилу виде тек када се књига повеже!), интервенисало би се у инвентару (неке речи би биле искључене а уведене нове), побољшала би се обрада — ретуширала би се значења, понекад и илустративни контекст (испоставиће се да је он негде сувишан а другде би био за савременог корисника важнији, а изостао је), граматичка и ортографска норма би се увек актуализовале. Нема разлога да наши речници стандарднога језика, као у неким другим језицима (енглеском, на пример) не буду и актуелни приручни језички саветници. Наравно, речници норму не прописују, већ је преузимају из нормативних граматика и правописа.

Друго издање биће боље, као и свако наредно, верујем чак и обимом прикладније функцији једнотомника, без штете по квалитет и његову функционалност. Уосталом — лакше је „судити речима” када се оне овако нађу заједно, обрађене модерним лексикографским поступком од стране извршних зналаца. Али да не будем погрешно схваћен — не треба чекати друга права издања, и ово прво је изврсно, догађај у српској култури. Ко пажљиво загледа у ово штиво осетиће све богатство и раскошну лепоту српскога језика.

Из речника матерњег језика језик се у ужем смислу те речи не учи, али се, служећи се њиме, језик фино подешава. Онај ко за њим посегне вероватно већ подоста зна, јер иначе не би осетио прилику када ће у њега загледати. „Више” разумевање смисла речника, посебно ако имамо „педагошке” претензије, волим да објасним подсећањем на разговор Иве Андрића, вођен с телевизијским репортером након добијања Нобелове награде. На питање репортера — које књиге има на полицама надохват руке и у које најчешће загледа, он спремно одговори — речнике. Да би био уверљив, одмах самоиницијативно објасни: Тешко и споро је писао *Проклећу авлију*, имао је понекад и муке с налажењем правих речи и онда би узео да

прелистава речник. И наравно — на ту реч није „набасао”, али се ње сетио! Сам, ако немам нпр. конкретан разлог да консултујем речник оваквога типа, а хтео бих да имам на брзину изнуђени суд о њему, бар за себе, погледао бих нпр. глаголе типа *имајти*, *дајти*, *видети*, именице *глава*, *нога*, *око*, *рука* (због фразеологизама у којима су оне носећа лексема), потом полифункционалне речи као *а*, *који*, *шта* и сл. Овај речник би, усуђујем се да кажем, добро прошао и овакву врсту провере!

Хвала свима који су суделовали у овој послужавној преважној за српску културу!*

* Реч на представљању *Речника српскога језика*, у Матици српској, 12. новембра 2007.

IN MEMORIAM

СТЕВАН РАИЧКОВИЋ (1928—2007)

МИРО ВУКСАНОВИЋ

ПРЕД РАИЧКОВИЋЕВИМ ВРАТИМА НОЋИ

Јесте речено, али истину вреди понављати, да је Стеван Раичковић апсолутни песник. У српској књижевности, у литератури уопште, мало је ко на Раичковићев начин лиричан у готово сваком свом штиву. Лиричан је у запису како га, док на Београд падају бомбе, издалека, из Јапана, зове дама која на српском једино зна да каже име *Стеван* и реч *добро*; лиричан док је гледао у црвенило вина што се љуљкало у чаши пред њим, у хотелу на ћошку улице у којој је становао; лиричан у тражењу да му пронађу цетињске новине где су у деветнаестом веку објављивани спискови претплатника на издања Матице српске, а у тим списковима био на челу човек који се звао Стеван Раичковић и носио барјактарско и командирско звање; лиричан и када описује младу Хубертовицу, с виолином у руци, која пролази, као *йлава линија*, низ сенћанску Златну греду, кроз шимширну ограду одакле су је он и његови вршњаци, каже, гледали и истовремено измишљали „на онолико начина и у онолико облика колико је нас било”; лиричан и када је уморан, с клупе крај Славије, послушкивао оно што пролазници нису ни слутили.

Зато је природно причу о Раичковићу, после његовог преласка на ону страну, данас и касније, када хоћемо о источно-србијанској Нересници у којој је рођен, о гледању у цветање Тисе где је у срећној породичној петорци имао „последњи *заштићени* период”, када хоћемо о његовом суботичком момковању и одласцима на хумке најдражих, о његових шездесет бе-

оградских година, о свему што је написао, природно је сваку причу која тамо хоће — почињати песмом.

Стеван Раичковић је био човек који је дисао на стихове. Кроз вене су му се такмичиле речи, риме и сонети. Увезивао их је у снопове свог језика и дизао крстине у централним српским установама — Академији, Матици и Задрузи. Да остале куће не набрајамо, пошто би једино праведно било да нижемо именик читалаца, али нико не може проценити, ни отприлике, колико би низање трајало. Међутим, не може бити сумње да ли ће се тај број кроз године које стижу увећавати и да ли ће се још дуго улазити у Раичковићев песнички замак.

Тачно је, дакле, да за отварање приче о Стевану Раичковићу нема бољег начина од казивања његових песама, али одмах стиже опомена: да ли после стихова *Камене усјаванке* било чија реч има прилику да се измакне из сенке, из заклона у којем ће је мало ко умотрити, још теже после ђурђевског дана када је Песник собом постао *камена усјаванка!* Тако јесте, али речи нису у нама да би мировале. Говорити се мора и када знамо да нас треба одменити.

Да би се помињано сјединило и да би се јасније видело због чега сада Академија и Матица, на скупу заједно приређеном, иду у сећање, пред Песникова *враћа ноћи*, ево још једног увода. Хоће ка песми коју ћу да прочитам, слушаоцима окренут реченицом: Матица српска је настала да би сачувала *Лешојис*, данас наш и европски најстарији живи часопис, и она већ 180 година описује свој несастављени круг око књижевне речи, а Стеван је Раичковић о *Лешојису*, по свом обичају, по мери свог слова, написао песму. И ово сведочење је удесио да му у средишту буде доказ педесет година дуге Раичковићеве оданости Матици, где је своје књиге објављивао, тамо прву песму штампао 1949, *Љубав у славу маја*, одабрану из рукописног венца који је сачуван с напоменом уредника „Жели да исправи!”, где је, на крају сарадње у *Лешојису*, 1998, дао увод за свој *Нулти циклус*. Тако је окупио нарочиту збирку у којој су стихови, записи, дневничке белешке о поезији, есеји и огледи о Десанки, Скендеру, Горану, Цесарићу и другим песницима, препеви Бродског и Ференца Фехера, поеме од којих једна има напомену да пева „сусрет са Црњанским на вечери у Јанг Цоу”... Све то, у избору према његовој жељи саопштеној у нашем последњем разговору 24. априла 2007, биће окупљено у првој књизи првог кола Едиције „Матица”, ове године. Сами долазе стихови који тугују:

*Отвори у ноћ враћа на брду неко чека
да каже болне речи у живи слух човека.*

Овако елегични верси Стевана Раичковића оглашени су 1955, у Матици чију је награду са Змајевим именом примио 1963, чији је члан од 1969, када је изабран у њен Управни одбор, а за јубилеј *Лейојиса*, пре тридесет година, објавио пет два-наестерачких парова, распоређених како следи под насловом

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

*Пуцају од речи срца, бубне ојне,
Па као пахуље падају и койне.*

*Тек јо нека остја (док век и јо мину
Пусјога зговора некуда у шмину).*

*И шако: реч јо реч и за сменом смена
Ко кораци неки низ целац времена.*

*Ејо и јршине: за нама вијуџа
Сјо једесеј леша дубока и дуџа...*

*(А ево и моџа шраџа, налик сјоји,
На белој сјраници која се не јоји.)*

Ако из песме о *Лейојису* узмемо кључне речи, по реду јављања, чита се занимљив и вишезначан списак: *реч, срце, ојна, пахуља, век, зговор, шмина, смена, корак, целац, време, јршина, лешо* (у значењу: година), *шраџ, сјоја* и *бела сјраница*. Три пута се понавља именица *реч*. Два пута се понавља *смена*. Друкчије није могло бити. Песник и реч су једно. Песници се смењују, а речи живе.

Ако бисмо сваку поменућу одређеницу наместили као подмет у реченицама о песништву Стевана Раичковића, о општем удесу, о пролазном и ономе што остаје, имали бисмо, у сликама, мале међаше који показују докле досеже Песник пахуље, тмине и срца, како му се затворио целац времена, с пртином, трагом, стопом и кораком у нашем целцу времена.

Песниковим речима све је наговештено. За писање о њему такви оријентирани су најпоузданији. Туда сам и раније, издвојивши да нема српског писца осим Стевана Раичковића са троструким даром (стас, поетска реч и глас којим ту реч казује), чије је пребирање речи слично пословима испирача злата у крају где је рођен и коме је *балада* била *дрво живојша*. У запису о *Нуљшом циклусу* понављао сам Раичковићев рани стих

Јушро је јагње бело шшо мене кроз јлави лан.

Приказ књиге *Злајсна жреда*, после описа обе насловне речи, особито друге која означава двадесетак појмова, а повезана с првом именује ребро на мочварном тлу, сувотно место на којем су подизане прве куће у равничарским градовима, завршио сам исказом који и овде долази на крају:

Поезија Стевана Раичковића је злајсна жреда у српској књижевности.

(Беседа на комеморацији, САНУ, 20. VI 2007)

МИРОСЛАВ МАКСИМОВИЋ

ИЗ „ПОСЛЕДЊЕ ФАСЦИКЛЕ”

У последњих годину-две живота, Стеван Раичковић је припремао за штампу неколико својих књига. Две је завршио и обе су објављене после његове смрти, током ове, 2007. године: *Ударја*, сабране беседе и говори, углавном приликом додела награда и сличних свечаности или на комеморацијама, у издању Завода за уџбенике, и *Мале њрозе*, зборник кратких прозних текстова чија је окосница првобитна књига *Интимне маје*, у издању Српске књижевне задруге (непосредно после његове смрти, објављена је и књига *Зайиси о црном Владимиру*, са текстовима Николе Милошевића и Јована Делића, у издању Београдске књиге — и то је једина од ових књига чије је корице, пре повеза, Раичковић видео). Две-три недеље пред смрт, почео је да спрема изабране песме за Нолит, одредио је структуру књиге и одвојио песме од којих је требало да је направи, па сам после Раичковићеве смрти, по договору са сином му Милошем, ја све то сложио у књигу која је затим и објављена, под насловом *Песме*, као нека врста завршног Раичковићевог погледа на властито песништво.

Међутим, остао је недовршен рукопис књиге до чијег наслова песник није дошао и са којом се највише мучио, напицавајући јој форму. Наиме, Раичковић је у посебној коверти чувао неколико, не много, писама која су му упутили други писци (рецимо, Сима Пандуровић, Исидора Секулић, Бранко Ћопић...). Ту је посебно било издвојено пет писама Милоша Црњанског, као траг преписке коју је Раичковић водио са Црњанским између 1963. и 1965. године у вези са објављивањем Црњанскове књиге *Три њојме* у Просвети, где је Раичковић та-

да радио као уредник. Четрдесетак година касније, Стеван Раичковић је дошао на идеју да, са тим писмима као окосницом, направи књигу која ће бити и нека врста његовог омажа Црњанском. Пошто властита писма, упућена Црњанском, није имао, требало је реконструисати по сећању целу преписку, смислити како од тога направити (невелику) књигу и, на крају, написати је. Раичковић је смислио структуру књиге, у целости, али није довршио њен текст, нити јој је дао наслов. Замислио је да књигу чини: уводни текст (са насловом „Неколико драгих хартија”), текстови, са копијама оригинала, свих пет Црњанских писама, са Раичковићевим коментарима, у фуснотама, уз свако писмо (који би били нека врста замене оригиналних писама), затим две песме из књиге *Случајни мемоари* које су тематски везане за ову преписку, и на крају текст „Одлазак Милоша Црњанског” сачињен од текста објављеног у часопису *Савременик* после Црњанскове смрти и новодописаног дела. Од свега поменутог, остали су недовршени само коментари уз Црњанскова писма. Завршио је, и откуцао, коментаре уз прво писмо, завршио је али није у целини откуцао коментаре уз друго писмо, а за преостала три писма коментаре није завршио али је у рукопису оставио низ њихових фрагмената. (Пред смрт, договарао се са Матицом српском да јој, за нову библиотеку „Матица”, припреми ову књигу уз — евентуално, да би повећао њен обим до потребне величине — мањи избор својих песама. Последница тог договарања је књига *Лейојис* коју је приредио Миро Вуксановић само од Раичковићевих песама.) Знајући колико му је било стало до ове књиге, ја сам после Раичковићеве смрти прегледао њен рукопис и, пошто сам установио у каквом је (горе описаном) стању, договорио се са његовим сином Милошем да се та књига објави. То ће, вероватно, бити и учињено у 2008. години. Разговарали смо и о наслову — *Последња фасцикла* (тај наслов кореспондира са насловом последње Раичковићеве песничке књиге и са чињеницом да је све руком исписане или машином откуцане папириће и фотокопије у вези са овом књигом слагао у фасциклу која је, ето, била и последња његова радна фасцикла).

За *Лейојис Мајице српске*, издвојио сам друго Црњансково писмо и Раичковићеве коментаре, јер ту обојица помињу овај часопис у којем је Раичковић често сарађивао и чији је читалац био до последњег дана свог живота.

ДРУГО ЦРЊАНСКОВО ПИСМО

Драги Раичковићу,

Примио сам Ваше писмо од 11.5. као и приложено писмо.¹ Све је то тако тужно и дирљиво да не знам шта да Вам одговорим. У нашим породицама болест, поред толиког осталог, игра тако страшну улогу. Могу само да Вас замолим да кажете својој супрузи да треба заиста да верује у невидљиве везе и међу непознатима и да ће жеља да она оздрави, и моја и моје жене, да је отсад прати, тим више што је жена песника.

Жалим, међутим, нарочито после Ваших песама у последњем броју Летописа,² што не могу да вам кажем ништа ново о поемама и штампању у Просвети, и ако бих ја то, крај свега, и Просвети и Вама радо учинио. У ранијим режимима код нас писци су морали да трпе да им издавачи, нарочито за уџбенике, узимају зараду, али то данас не треба више да трпимо. Мој спор за хонорар са СКЗ тек има да дође,³ а дотле не могу пристати да се поеме код Вас штампају.

Још једна ствар: једно моје писмо Хатици Крњевић у Сарајево, Јована Цвијића 10, нестало је. Нисам ли га случајно погрешно Вама послао? Ако јесам, дали би били љубазни да га упутите на њену адресу.⁴

Са срдачним поздравом,

М. Црњански

РАИЧКОВИЋЕВИ КОМЕНТАРИ

1) Приложено писмо... Реч је о (рукописном) тексту моје супруге Бојане, која се у то доба, лечила у једном санаторијуму за београдске студенте, у Крањској Гори.

Иако се никада није уплitala у мој (јавни) литерарни живот, овога пута — ваљда под неким, за њу, изузетним околностима — није одолела: исписала је неколико листова хартије, намењених Милошу Црњанском... и послала мени, у Београд.

Колико памтим — (а тако бих волео да ме бар *овога* пута сећање што мање изневерала!) — у тексту је била евоцирана и њена студентска успомена на наше, њено и моје, прво виђење и познанство у београдској кафани *Три шешира*, у чијој се бучној атмосфери, те ноћи, почетком Педесетих година, сваки час изговарало име невидљивог песника „Стражилова”... наизуст упамћене читаве прозне реченице из његове „Апотеозе”... стихови из „Мизере” (заједно са песниковом давном посветом „Беч. У револуцији. 1918. за студентесу Иду Лотрингер”)...

Нисам могао ни ја да „одолим”: проследио сам ове листове исписане Бојанином руком... У истој коверти — која је путовала на лондонску адресу Милоша Црњанског — нашла се „приложена” и једна моја хартија са само неколико пропратних реченица.

Било је то наше заједничко писмо о „невидљивим везама и међу непознатима”...

(овај први коментар Раичковић је машином откуцао, даље се нижу неошкучани коментари, исписани оловком)

2) Песме, које помиње Црњански, објављене су (под заједничким насловом „Стихови”) у 5. свесци *Летописа Машице српске* за 1963. годину. Буквално: у истом (мајском) месецу када је ово писмо и стигло!

Изгледало ми је — (нарочито са оним — „... у последњем броју Летописа...”) као да ми се на једној од београдских улица

2) Моје песме из *Летописа Машице српске* — које помиње Црњански — објављене су у 5. свесци овог часописа, за 1963. годину, под заједничким насловом „Стихови”. Буквално: у истом, мајском месецу, када је стигло и писмо Црњанског. Падало ми је на ум, да се невидљиви песник из туђине, истодобно, „налазио” и међу нама овде — као чак и наш *чишалац!*

(пратио је шта се пише у Београду)

3) „Разлог” спора са Српском књижевном задругом, који је у првом писму био неименован, овде је (бар како-тако) објашњен.

4) То „погрешно” писмо сам заиста и добио... и проследио га на назначену сарајевску адресу.

(Али... још увек ми не избија из памети невероватан „сусрет” са том пошиљком: када сам са пијететом и узбуђењем, напосто *с миљем*, отворио и већ препознатљиву коверту с мојом адресом, доживео сам неку врсту шока! Писмо је почињало речима „Драга Хатица”...

Као да се некаква моја дуго узгајивана илузија о врхунски хармоничној *личности* нашег тадашњег идола лиризма — наједном, ту, пред мојим згранутим очима, у те две неочекиване и саввим одударне речи, срушила у парампарчад...

Помислио сам да се Црњански, са мнош, некоректно и грдно *поиграо*. Све оне приче старијих београдских писаца, о његовом дозлабога неугодном личном карактеру — које је наш нараштај, у „самоодбрани” онога што смо у Црњанског неограничено волели, углавном игнорисао и потиснуо — проврвело је изнебуха, преда мнош.

На срећу: тренутак оваквог мог личног искушења се није баш предуго натрајао... Убрзо сам увидео да је текст писма, од аза до ижице, био заиста написан другој особи... и да је пуком случајношћу, *заиста*, залутао у коверат с мојом адресом.)

НАЈБОЉИ С НАЈБОЉИМА

Никада није сувишно подсетити се да је *Лейојис Матице српске* најстарији књижевни часопис на свету. Чак ни државе које много озбиљније, морално и материјално, подржавају своју културу, немају свој *Лейојис*. Основана, како у поговору каже приређивач Миро Вуксановић, да би одржавала *Лейојис* и да би издавала књиге, Матица је, заједно са својим часописом израсла у културну институцију од прворазредног националног значаја. Кроз Матицу и кроз *Лейојис* прошли су готово сви наши значајнији писци и интелектуалци, па и због те импозантне стваралачке бројанице, а не само због импозантности културноисторијског континуитета, велика је част бити њихов сарадник.

Значај *Лейојиса* и Матице поштовао је и недавно преминули Стеван Раичковић, за кога можемо рећи да је један од највећих српских уметника. Значај, пак, Стевана Раичковића поштовали су Славко Гордић, Миливој Ненин и Миро Вуксановић који су, после гашења издавачког предузећа Матице српске, основали њен Издавачки центар. Образложивши у поговору и оснивачку идеју тог центра — да подржи велика имена наше књижевности, али и да промовише младе писце, Миро Вуксановић истиче како он треба да прати траг и континуитет своје матичне куће, која је и покренута да би издавала књиге. Тако су уредници, у знак узајамног поштовања, ове године као прву књигу у новопокренутој Едицији „Матица” штампали књигу *Лейојис* Стевана Раичковића.

С *Лейојисом* и с Матицом Раичковић је сарађивао од својих стваралачких почетака. Прву песму објавио је 1945. године, а у *Лейојису* сарађује од 1949, док је прва, од укупно четири књиге које је штампала Матица српска, *Пролази реком лађа* (1967). За његово се име у часопису и издавачкој кући већују сви аспекти његовог књижевног рада (поезија, проза, есеји, преводи, књижевност за децу, приређивање) и седамдесет четири библиографске јединице, како сведочи библиографска грађа, коју је као додатак књизи приредила Ката Мирић. У њих ћемо убројати и песничко присуство у антологијама те критичке радове о његовом делу, објављиване у неким од издања часописа или издавачке куће.

Књига *Лейојис* доноси избор из радова које је Раичковић код њих штампао. Приредио ју је Миро Вуксановић следећи

жељу самог песника, који је иначе, за живота, готово увек сам вршио избор за слична издања. Тако је прва књига у елитној Едицији „Матица” онаква какву ју је песник и замислио. Она доноси преглед његове сарадње с часописом и издавачком кућом омогућујући, свакако, и пресек његовог стваралачког рада. Тај пресек је двојаки — хронолошки и жанровски, што ће рећи да избор, упркос његовој наменској оскудности, у бити обухвата све карактеристике песниковог стваралачког опуса. Од ране песме *Љубав у славу маја*, до каснијих поема и есеја, књижевни рад овог писца показује се у свој његовој разноврсности и сложености.

Приређивач ће истаћи како у књигу нису ушли сви текстови које је аутор штампао у *Лешојису* и Матици, а Вуксановићев избор, колико је то могуће, прати један поетички и тематски лук Раичковићевог опуса. Посреди је аутопоетичко певање о поезији и песницима. Песниково је стваралаштво у приличној мери подвргнуто „лаком” критичком читању, које његово дело, његову поетику сложене једноставности — како ју је описао Никола Милошевић, поједностављује на ишчитавање тематске површине и своди на неколико мотивских тачака. На тај се начин Раичковићев опус тумачи као традиционалан и испушта један од његових битних стваралачких импулса — сама поезија. На тај се начин испушта и његов битно модерни темељ, који Вуксановићев избор није занемарио указујући на могућност да се књижевно дело овог нашег великана превреднује и постави у другачији, мање навикли, поетички контекст те да му се одреди и адекватни књижевноисторијски оквир. Такав би потез у многоме изменио уврежену критичку представу о њему и дао му место које му уистину и припада — место једног од наших водећих модерних стваралаца.

Тако су и Стеван Раичковић и три поменута уредника, узајамно препознавши вредности и узајамно их испоштовавши, указали на једну често заборављану истину. Институције не чине зидови њихових здања већ људи који с њима сарађују и само у тој узајамности могу и једни и други да опстану. Да опстану, да плодно делују и да обогате нашу уметност и културу. Знао је ту истину стари Јован Јовановић Змај, када је цртао заштитни знак Српске књижевне задруге. Знао ју је и Раичковић изабравши да своје име веже и за *Лешојис* и за Матицу српску. А знали су је и уредници Издавачког центра Матице српске, када су обнављали издавачку делатност ове наше велике културне институције, када су осмишљавали њен програм и када су, као прву књигу елитне Едиције „Матица”, објавили избор из стваралаштва великог Стевана Раичковића.

ЧИСТ ОБРАЗ, УМИВЕНА ДУША

У песмама посвећеним Даринки Јеврић (а већ их има довољно за лепу збирку) те освртима на њен живот и стваралаштво, назваће је „дароватељицом ријечи узорне” (В. Парун), „вилом равнијолом српског песништва” (Д. Ерић), „покрстица жарних везиљом и сликом” (А. Ј. Мариоков), „сестром и вечном невестом” (Р. П. Ного), оном чије се „Слободе прибојавају / И поробљени. И погосподарени, / И убица се чуди њеном Чуду” (Р. Јововић)... Говорило се о стамености песникињиној „и кад казује похвале и кад сриче клетве, кад пева о витештву, части и достојанству, и кад критички жестоко и неумољиво исмејава похлепу, издају и саможивост” (С. Ракитић), беседило о њеној храбрости те спремности да, речју и животом, до краја суделује у трагедији свог напаћеног рода.

Никад Даринка, па ни током њеног петогодишњег заточеништва у Приштини, није зборила о својој храбрости. Пустила је да се храброшћу диче неки други, добро знајући да, као што о врлини властите вере приповедају слабо верујући а над сопственом невољом јадикују у патњи недовољно увежбани, тако се и неустрашивошћу хвалишу најчешће бојше. И те како је, међутим, онако старински, држала до витешке храбрости других.

Кад је деведесет девете сазнала да јој је у Пећи киднапован брат од стрица Милош Јеврић, Даринка је, разумљиво, и стрепела и туговала а фамилију по обичају тешила, зрнце наде уливала. У потрази за Милошем до родбине су, како то бива, стизале свакојаке информације. По једној која је потекла од неког Албанца, наводног сведока, Милош је, пре него су га егзекутори дотукли, успео да ишчупа нож из сопственог тела и зарије га у тело целата. Ова прича никад није потврђена, али након што ју је чула, Даринки као да је лакнуло. Желела је да

верује у њу, па је, присећајући се Брасиде, спартанског војсковође у Пелопонеском рату који је копљем извученим из властитих груди смртно ранио непријатеља, о Милошу овако сведочила: „Као у вријеме хеленско / Копљем је извидао копље / И с рамена сунчаних / Клетву Проклетијску / Вазнио у зимоморје”. Презиме му у песми поменула није (многим другим страдалницима јесте), како не би зазвучало хвалисаво. Важнији од свега за Даринку је тај чин непокорности брата јој Милоша, и сваког другог „потомка оног Милоша / Што папуче османлијске / Никада љубио није”. Ако је ишта онеспокојавало у свом народу, то је, већ по навици, спремност једног његовог дела да, како би сама рекла, „робија маратонски” па још да од тог начини врлину, олако заборављајући препуштање „првонејестица агиним пјаном блуду”. Била је доследна у ставу да физичким очувањем колективитета (ако је уопште очуван) а на рачун идентитета њен род није на богзна каквом добитку, свесна да је удворичко пристајање на ропство у многим периодима наше историје, значило пристајање на другост што у сваком веку и колелу изнедри повелик број, модерним језиком казано — „умерених Срба”. Безброј је пута Даринка Јеврић показала да јој је и те како близак онај новозаветни принцип по коме треба љубити и непријатеља свог, али, одлично поимајући савремене језичке мистификације и марифетлуке, то, тај „умерени Србин” никако није хтела бити. Нарочито не из позиције слабијег, животно угроженог човека. Оном етичком начелу чојства да слабијег треба заштитити, ко год он био, а да се насилнику адекватним средствима ваља супротстављати (Даринкино једино оружје била је реч жежена), остала је верна до краја живота, иако се свакодневно могла уверити да то правило код њених албанских суседа и познаника никад важило није.

У лето деведесет девете Даринку су свакодневно походили разбијачи, отимачи, потенцијалне убице. Једина активност међународних „трудбеника” беше да припомогну Албанцима при изгону Срба. Па и они листови хартије с крупним натписом: THIS FLAT IS UNDER THE KFOR PROTECTION које су умножавали и лепили по вратима српских станова, заправо су служили, схватићемо то нешто касније, као одлично средство идентификације домова непожељних. Другачије се нису могле разумети ни честе посете Норвежанке (име сам њено изгубила), „активисткиње” UNHCR-а која је навраћала само колико да приупита Даринку кад ће напoкон отићи, нити ћутња овде за послене негдање српске снахе Паскал Делпеш до које су, без икакве сумње, стизале вести о нечувеном терору над српском песникињом.

За разлику од „умерених Срба”, чија је, интересом те кувачицуком диктирана, умереност значила поништавање идентитета и људског интегритета, умереним Албанцима сматрали су се они који на врата, бар за почетак, нису долазили да разбију и убију, већ да „учине”, да простране комфорне станове „купе” за коју хиљаду марака, или узму на „чување”, због чега им је жртва имала бити захвална, како се већ подразумевало да и последња српска душа мора напустити град. Тако ће један дан, а поводом „куповине” стана на Даринкина врата банути нико други до албански дечји писац из Приштине. Препознавши српску песникињу, само се мало збунио, али и брзо повратио те, пречувши Даринкину жељу и намеру да остане у свом дому, стао да декламује како би узео, „учинио”, него му квадратура није по вољи, већи — рече — стан тражи и потребује. Памтим да тај албански литерата пред људском невољом ни трепнуо није, а камоли се застидео сопственог поступка. Уместо њега, стидела се Даринка, истински се можда први пут стидела човека, јер је по одласку изненадног придошлице остала ћутња, песникињина чемерна туга и неверица.

Како би скројили лепу слику о свом мисионарству, приспелима из белог света било је важно да уза се имају што више тих „умерених Срба”. Њихова „служба прислушна” добро је радила и врло брзо су прикупили абере о појединачном „владању” приштинских сужања. Сазнавши да је међу овима претекло и двоје што нешто чита и пише („Један песник, један професор и један свештеник, има нас од сваке руке по једно” — горко се шалио отац Мирослав Попадић), кфоровски комесари подозриво би питали: „Пишете ли за све стране?” Ова језичка несувислост садржавала је ништа друго до препоруку да затворимо очи пред голготом народа, афирмишемо „доброту” поменутог албанског писца, другим речима, нађемо оправдање што нас прогоне и убијају.

— Хвала господо, толико посвећени нисмо. Пишемо о оном што очима видимо, одговориле бисмо и, разуме се, очас стицале епитет, благо је рећи, неподобног коме се свакако треба светити те му на сву невољу колико год је могуће придодати.

— Без подигнуте оптужнице, суца и пороте ухапшен је цео мој народ, култура и мој језик — саопштавала је Даринка сваком ко ју је хтео саслушати. Њен вапај путем радио-таласа и штампе стизао је до Милана, Берлина, Москве, неретко брже него ли до Београда. Малобројни знају да је оданде, из приштинског казамата, једно време посредством Ниша из недеље у недељу слат фонски извештај Миланском радију, пре-

дочаване слике људског страдања. Српска песникиња неуморно је сведочила о отетим родилиштима, школама, обдаништима.

Доиста, предуг је списак отетог. Шта је све, осим сурово узиманих живота, поотимано Србима, Ромима, Горанима и другим недужним људима доласком такозваних међународних снага, ови се сете тек кад нешто ненадано затреба. Као оно кад је из Приштине прогнаној Стефанки затребала капела. А у гвозденом контејнеру, „конзерви” — како га несрећници зову, на грачаничком бетонском платоу, где је Стефанка неочекивано преминула, тог лета огњило је с неба и из земље, пржило тело и душу. Све до поноћи већао је са својим кумом и сапатником Митар Тишма, смишљао како да пронађе коначиште уснулој животној сапутници. „Куд ћеш је у конзерву, овде ни починула не би, а заслужила је барем толико. У поноћ смо телефоном пробудили секретара Црвеног крста, дошао је те поспремио своју службену просторију. Онде, у канцеларији је преноћила.”.

Следом опште отимачине укинута су, разуме се, и све српске тв и радио-станице и дуго времена ће проћи пре него се први радио скромно огласи из села Чаглавице. Поједини млади Албанци и кфорови војници, обноћ поставши новинари, путем новоустановљене радио-станице стали су „информисати” српску језичку популацију. Било је то нечувено ругање новинарском занату и, надасве, српском језику који је загађиван у свакој изговореној речи. Ако је, којим случајем, било струје и неометене таласне фреквенције, покоја вест из престонице стизала је преко Лондона, Вашингтона, Прага а посредством ББС-ија, Гласа Америке те, бар у то време, професионалности прилично ослобођене Слободне Европе. Од оног што се могло чути било је понајвише београдских револуција и, како је Даринка с тугом говорила, „братоубич мегдана”. После гомиле суморних вести привремено би згасла нада у чудо звано ослобођење, а онда се та нада, некако застиђена, потајно изнова јављала. Чудо у таквим околностима ишчекује свако, па и песник, све уздајући се да ће га и песма најавити. Читав циклус Даринкиних песама под насловом *Зайис о домовини*, као и остале писане у Приштини од деведесет девете до две хиљаде четврте, настале су у ишчекивању чуда, зато што је, макар немала никакву рационалну основу, нада која се рађа у заточеничким условима и непријатељском окружењу сама по себи чудо. С детињим жаром њу је гајио и наш добри парох.

— Дођи да ти нешто покажем! — призна ме по завршетку недељне литургије отац Мирослав петнаестак дана уочи мартовског јуриша у којем ће страдати и наша црква Светог Николе. Испод певнице извуче стару књигу, отвори задњу страну

на чијој пожутелој полеђини стајаше графитном оловком пре близу сто година исписан текст и даде ми да прочитам. Писаше да је 9. октобра 1912. године, био је уторак, четири иза подне, месни свештеник примио ослободиоце Приштине. На крају потпис: војвода Коста Пећанац. Кад прочиташ, отац Мирослав, као да је слутио олују, приупита:

— Да ли ћу ја то икад доживети, сестро?

— Хоћете, оче — рекох не баш уверљиво. Тек, тешили смо једни друге, па сопствена надања оправдавали чежњама оних до себе.

Самим својим присуством подстицала је Даринка Јеврић ту веру код сународника, више него ли многи други. Расположењем и шаљивим досеткама на рачун нашег протекторски удешеног „комфора” и најтужнијег је успевала да охрабри. При ретким сусретима с осталим заточеним Приштинцима о својим невољама никад није приповедала, нит иког личног патњом оптеретила. Њу је поверавала папиру. А некако јој се од самог почетка „дало” да буде онајближе циљевима „анђеоских” смртилица. Становаше у насељу Купусиште надомак дан и ноћ бомбардоване касарне и православног гробља. Чудом је остајала жива док би јој *оно*, бестијална НАТО ала у свом разарајућем походу, кревет у који би се, преморена, спустила да предахне, изненада засипала стаклом. Јутром је Даринка с прозора упирала поглед ка разрушеном гробљу, са страхом кретала онамо, потом бележила:

Немилосни анђео је сијач и сујервизор смртии. Луциферским сијевом прајти менуеи са смртиицом. Обасјава почивала давно ујокојених. Пођано скрнави и свјеже хумке бранилаца њеноџ вичочансџва Ошаџбине...

Са свијећом, и жушом ружом, хишам њиховим мраморовима. Зебем: хоћу ли им гробове зашећи живе...

Дневи јесу немилосне.

Лоџисџичар саишана бесџијали.

Ниш' мира, ниш' гробосклона, роде.

По окончању бомбардовања, кад ће зло тек наступити а геноцид, лингвоцид, гробоцид постати најважније патриотско занимање огромног броја Албанаца, то православно гробље било је скоро једино тужно сусретиште преосталих Срба у Приштини. Онде смо се, збрајајући побијене гробове, и ми живи о задушницама пребрајали, увек са стрепњом није ли нас које мање. Радосна захвалност нас је обузимала ако би нам кфоровци поделили енглеске сабљасте алатке и причували који минут више него што су планирали. Тад бисмо се размислили, журили да штогод раскоровимо, приподигнемо срушен споменик знаног и незнаног будући да све почивше приштин-

ске самотнике доживљавасмо као најрођенију својту. Најтежи Даринкин и мој задатак беше кад пријатељи и познаници унапред телефоном замоле да обиђемо хумку њихова сродника и проверимо у каквом је стању. То, не зато што нам је тешко падало пробијање и посртање кроз страшни коров и гроболом, већ из страха хоћемо ли гроб затећи жива, а ваљало је родбини истину казати. Камен би пао са срца тек пошто и ако бисмо хумку нашли нетакнуту. А добри и несрећни људи телефонирали су уочи сваких задушница. Никакво чудо што би неко од ојађених прогнаника зажелио барем шаку земље с гроба најмилијег. Е, та шака земље са Жаркова гроба тешко да се може заборавит.

До Врања, куд беше изгнан мој Филолошки факултет и где ћу се по договору срести са Жарковом кћери мезимицом, путовало се у то време преко Гњилана и Кончуља те излазило на Бујановац. Све док око Прешева није заратило. Онда су храбри Нишекспресови возачи, до оног зла на Ливадицама, пут Грачанице кретали преко Мердара. Не зна се који је од два правца био страшнији. Невоље овдашњих Срба и Рома који су до Ниша путовали зарад посете лекару, или да би својој свега жељној деци допремили покоју намирницу, Швеђани пратиоци редовно би утростручили понижењима сваке врсте, па и темељитим прегледима путника безмало до голе коже. Тражењем кривице код беспомоћних Срба и обавезном расподелом сумње на равне части, „емисари” су, заправо, све време облажавали злодела својих штићеника. Чине то и данас.

Тек пошто на излазу из Грачанице поставише аутобусе и транспортере у кобајаги безбедан поредак, а народ постројише за смотру, сетих се, попут делића Жаркове душе дотад чуване и у мојој ташни брижљиво спремљене кесице са земљом. Ташну по правилу до дна провере, а тај „сумњив” садржај (можда баш дрога), једва ће ишчекати. Узеће, или још горе, просути. И згазити сигурно, ту на мусавом друму, јер, зар војник — туђин може разумети српску чежњу и српску тугу. Вечност је трајало то моје стајање у реду за контролу уз грозничаву молбу Господу да сачува шаку земље са Жаркова гроба. И услишио је Пресветли, као и сваки пут кад је било најтеже; у ташну ми први пут и не завирише.

При сваком обиласку месног гробља најпре смо прилазили хумци младог и даровитог песника Ивана Тодоровића, упокојеног само који месец пре бомбардовања. Тек потом бисмо се упутиле Ањи, Мишку, Бобану, Верици... Колико год да се журило, Даринка није пропустила да упали свећу крај споменика јунацима изгинулим у Првом светском рату, нит мимоишла масивни камени белег приштинског добротвора Живка

Хаџи-Трајковића који, избачен НАТО бомбама, сам и зачуђен, на стази испред старе изубијане капеле, и данас пркоси гробовцима и гроболомницима.

Ни о поменима мртвих није се увек и лако добијала оружана пратња. Претходили су томе мучни разговори и договори, каткад без икаквог резултата.

— Гробље је минирано! — саопштавали су нам телефоном из кушнеровске полиције уочи Митровданских задушница две хиљадите. Сва инсистирања те објашњења да стиже родбина упокојених била су узалудна; добијали смо један те исти одговор — ескорта неће бити. А Иванови родитељи, и Даринкини добри пријатељи, некако већ стигли до Косова Поља. Тешко смо се мириле с могућношћу да пређу дуг и мучан пут а не посете синовљеву хумку. Пре него ћемо, уз помоћ, кога би друго него Руса, Златка и Љиљу по мркој ноћи превести из Косова Поља у Приштину, Даринка прибрано саветоваше да им одмах ништа не казујемо, можда ће се у међувремену нешто смислити. Сву ноћ и сутрадан до иза подне смишљало се и већало. И таман кад смо гостима предложили да пођемо сами и пешке (ми концлогораши имали смо, уз ескорт Вишњег, с времена на време и такве екскурзије), појавио се Владимир Владимирович Бобков, високи официр војно-поморске флоте. Беше тек месец његовог службовања у Приштини те није могао ни претпоставити колико је ризично и приближити се гробљу православних. Зато смо, доводећи у опасност живот овог доброг човека, поред свега, осећали и голему грижу савести. А он, разумевши нашу стрепњу, благим је осмехом свеколико бодрио. Биће то само једно од многих добротинастава које ће храбри Рус учинити приштинским Србима. Једним нечовечним поступком српске „демократске власти” узвратиле су му на најгори начин.

С Ивановим родитељима, или без њих, и даље смо се окупљали око његовог сломљеног крсног узглавља. Све док једандан, уместо затрављене хумке, нисмо затекли зјапећу црну рупу.

— Украли нам га! — промукло изусту Живојин Ракочевић.

Покојнике су нам крали једни и други. Изгонитељи да упозоре и дају на знање како Срби, мртви и живи, одавде имају нестати. Али и сродници упокојених, налазили би какву везу, у тајности долазили, своје најмилије на брзину ископавали и односили. И опет је хиљаду црних мисли прошло кроз главу пре него смо сазнали да је Ивана, на сву срећу, отац украо. Извињавао се потом добри Златко што нам је, не стигавши да јави, жалосну непријатност приредио.

Ниједна се жалост није могла упоредити с оном на парцели уприличеној за укоп по становима, каљугама и риваљима уморених Срба, те помрлих или ко зна како још скончалих у приштинском Дому старца. Њих су, не осврћући се на молбе и протесте нашег свештеника, „цивилизовани” Британци заједно с Албанцима, у пластичним врећама спућене конопом или жицом, каткад и без те вреће, просто бацали у црну земљу. Уместо крста, побадали би лимену плочицу на коју су с ругалачком немарношћу исписивали бројеве или штуре податке на албанском језику и тако их посмртно, дакако свесно, до краја унижавали.

Упркос очигледној решености Албанаца и, с часним изузетцима, већине белосветских промотера „демократије” да сатру и затру све што је српско — људе, цркве, гробове, језик, никад се Даринка Јеврић није мирила с „проценама” појединаца, најчешће вечитих заговорника „живе главе на рамену”, да је све и засвагда изгубљено. Колико год да је разумевала страхове људи, била јој је туђа она Чарнојевићем нам у наслеђе остављена навика лаког одласка а као начин тобожег спасења. Безброј пута поновила је Даринка: „Није моја глава вреднија од глава монахиња девичких” и одлично знала да, зброје ли се у тракторским колонама помрли, од студени и болести по сабирним центрима и туђим избама издахнули, од туге прецркли или сами себи пресудили, па од сапатника помућена ума настрадали Срби, њен народ, при свакој одлуци да напусти дом, и са „живим главама на рамену”, на слабом је добитку, а да не говоримо о избегличким траумама сиротиње које остављају оживље бар до трећег колена. Те кад је наумила да обнови српску културу у Приштини, песникиња је то мислила најозбиљније, о чему сведоче, у њеној писаној заоставштини нађени, планови, скице, дописи. Галерија „Иконос”, саздана од Даринкиних избеглих слика и књига те допуњавана, на степеништу, улици, буњишту затицаним успоменама из похараних српских домова — фотографијама, дечјим цртежима, учиратним дневницима, записима, ципелицама, требало је да буде заметак будућег српског културног центра. „Та српска кућа бринула би о презентовању и афирмацији националне културе — кроз активности Галерије и, надамо се, будуће библиотеке, поетског театра, мултидисциплинарне трибине итд.” — стоји, између осталог, у Даринкином обраћању Министарству културе 29. 12. 1999. године, а у којем тражи скромну помоћ и подршку. Сачинила беше амбициозан план, с појединим уметницима и разговарала те за почетак предвидела изложбу скулпторских минијатура Олге Јеврић, радова Драгана Лубарде, књижевно посело Стевана Раичковића. Ни мрак, студен, посвема-

шњи јад, ништа Даринку није могло поколебати у том науу, па ни неостварена радост самог чина отварања Галерије, како је то већ била замислила два месеца раније. А планирала је да свечаност увелича присуством и казивањем стихова учесника традиционалне песничке манифестације „Лазар Вучковић”, песника који већ беху пристигли у српска села надомак Приштинe. Требало је да тог 23. октобра, при повратку за Београд, пратећи транспортер и аутобус с писцима само мало скрену с главног пута и учине нам радост.

Данима смо се припремале за свечаност. Више од свега Даринки је било важно да охрабри и увери што више људи у могућност васпостављања српске културе у Приштини, као и то да се овамо може доћи и мора долазити.

Изјутра смо се нарочито спремиле, за сваки случај још једном завириле у беспрекорно уређену Галерију, па, благодарећи опет Русу, кренуле у Грачаницу где ће Даринка у друштву гостију обрадовати ђаке својим стиховима и где ју је њена песничка сабраћа једва ишчекивала. И кад дође време да се писци опросте с домаћинима, с пратиоцем пута договорисмо да, при уласку у Приштину, возила скрену десно, па навише и покрај болнице ето нас зачас до одредишта. Али, како стиже до приштинског „кружног тока”, пратећи транспортер продужи напред, а аутобус се заустави само колико да нас две славленице изиђемо. Писци запишташе — једни из страха за сопствене животе, други од туге за нама двома и ужаса што се нађосмо у непријатељском осињаку одакле нам до станишта треба барем петнаест минута најбржег хода. Памтим да Душка Врховац, Мила Алчковић-Николић, а биће још њих, продужише грцајући у сузама.

Корачале смо ћутке, разочараност је потрла сваки страх. По уласку у Галерију, претужна, Даринка се уморно спусти на столицу. И даље је ћутала. После неког времена бојажљиво предложих да замислимо пуну просторију гостију и нашу Галерију свечано отворимо (нисмо се једном тешиле сличним детињаријама). Песникиња живну, припремисмо послужење, ја устадох па с оног места како је било планирано, најлепше што сам могла, прочитах за ову прилику раније припремљен текст. Следио је, не баш громогласан аплауз, а затим се, не би ли потиснуле мисао да је било „кобајаги”, машисмо књига и стадосмо наглас читати поезију.

— Њима снајпери, свако непочинство, нама књиге, слике, духовност — поручивала је Даринка Јеврић у нади да ће културни центар, како га је већ замишљала, доиста заживети. А што није, најмање је Даринкина кривица. Упозоравала је при том да се у „Посланицама с Проклетија — кота 999”, како

је у наднасловима песама неретко означавала своје заточеничко станиште, нашим сведочењима не сме ништа додати, нити одузети. „Чист образ, умивена душа” — гесло је које је у старту промовисала, понављала и доследно га се придржавала.

Сваком ко није био сведок Даринкиног страдања, тешко је и замислити количину и врлину њезине патње. Људске несреће свакодневно су се низале пред нашим очима, неретко с таквом учесталошћу да их је немогуће било збројити. Сlike дневних страдања навешћивале су сутрашње, оживљавале јучерашње. Неке од тих слика Даринка ничим није могла избрисати из сећања, оне, на пример, кад је данима гледала са свог прозора непрегледне колоне чељади која је јуна деведесет девете хитала ка сабирном центру у Косову Пољу. Људи, највећма несрећни приштински Роми, бежали су с голом душом, са завежљајем у руци, макањама у наручју или каквој двоколици коју су у грозничавом страху гурали или теглили за собом.

Шта јој је од свега најтеже падало, сувишно је претпостављати, јер и онај ко је с Даринком делио те голготске дане и године, тек кад пажљиво прелиста песникињину рукописну заоставштину, готово се зачуди како јој ништа промакло није. У песмама Даринке Јеврић, од којих је део управо и први пут пред читаоцем, једино нема ни речи о њеном личном страдању двехиљадите, онда кад су суседи, е да не изневере обичај, товаром експлозива огласили нашу светоархангелску зору, на најцрњи начин прекинули песникињин сан. Невоља другог увек јој се чинила већом од сопствене.

Утешно је сазнање да, упркос свим нашим удесима и посрнућима, има доста људи који не беже од тога да о достојанственој Даринкиној патњи те погибији недужног народа, и чују и да их заболи. Доказ за то је жеља и настојање двојице песника и културних угледника да се обелодане Даринкине песме — сведочанства, па и овај, за убичајене прилике необичан текст.

У Косовској Митровици, о Аранђеловдану 2007.

КЊИЖЕВНЕ НАГРАДЕ

МИЛЕТА АБИМОВИЋ ИВКОВ

НОВИ И СТАРИ

Више пута исказивано уверење да глас књижевне критике, посебно онај који се објави у новинама и периодици, не траје дуго већ да се брзо потисне у заборав, као и много шта од онога што се олако и беспоговорно изриче, није сасвим, или није уопште, близу истине. То наслеђено, стереотипно уверење, не долази увек из подручја књижевне историје — оно је, знатно чешће, везано за аутономну област естетике. За скуп стабилованих књижевноуметничких вредности које, без обзира на време и околности у којима се зачињу без ограничења и условљавања, непрестанце трају. Тако да, поред дела које живи у времену, и прецизан и обухватан вредносни суд о њему, наравно као другостепени чин по значају, наставља да са њим постоји и траје. На тај начин књижевнокритички текстови најпостојаније испуњавају своју функцију, потврђују сопствени разлог за постојање.

Шта онда традиција може данас да пружи тумачу савремених књижевних дела? Ка чему да га усмери, шта да му посебно, тајновито дошапне? На шта да му сугестивно укаже а што више пута није актуелизовано и из ње, због бројних разлога и у различите сврхе, већ „позајмљивано“? Поготово, шта може да му дозначи традиција националне критичке мисли, односно она препознатљива стваралачка нит коју је у тај дуги низ уплео изабрани критичар-појединац?

Одговор на то продужено, обавезујуће питање може да буде и сасвим једноставан, уколико се подразумева да савремени критичар књижевности са ставовима и вредносним судовима својих претходника не мора да се увек и у свему сложи. Тада однос савременог критичара и тумача са критичарем претходником може да буде важан и подстицајно важнији од откривалачких сусрета које он остварује у контакту са одређеним

теоријско-методолошким, или са изабраним појединачним делима уметничке књижевности.

Схваћен на тај изразито демократичан начин, однос овог критичара према делу свог претходника чијим је именом обележена награда коју му додељујете, може да се именује као, у основи, амбивалентан. Изразито подстицајан када се ради о дубини његових откривалачких увида, луцидних запажања и прецизног интерпретативног описивања, а умерено резервисан, па и критички интониран, према његовом доктринарном залагању за саображавањем књижевног дела лику преовлађујуће друштвене стварности.

Наиме, залагање Милана Богдановића, критичара за „топле животне вредности”, на једној, као и оне вредности које долазе из конкретног друштвено-политичког контекста, на другој страни, данас може да се разуме и прихвати као још једно неизбежно плаћање обола сили политичког монопола. Али на том примеру може и да се, изнова, научи и потврди како умешни и истрајни тумач увек може да изнађе начин помоћу кога успева да реализује своју обавезујућу креативну службу истини и лепоти. Тако да и његова бројна критичарска митарства потврђују једну претпоставку Валтера Бенјамина по којој критичар „мора да говори језиком уметника”. Заправо да, између осталог, своје аналитичко описивање реализује на високом нивоу стилске прегнантности и јасноће. А Милан Богдановић је, у своје доба, чинио управо то.

А доба у коме је он живео и критичарски деловао у многим појединостима наликује добу у коме и ми трајемо. Пишући, тако, далеке 1921. године, о књизи *Немири* Иве Андрића, и истичући како снага његовог талента увелико „премаша његово досадашње дело”, он је изрекао и једну чистоплодну мисао која у потпуности може да описно окарактерише и нашу савремену ситуацију: „Никада се човек није налазио пред оволиким бројем загонетака.”

Изазови и загонетке Богдановићевог времена, његови индивидуални духовни и интелектуални немири и настојања да се разазна и опише ондашња „вавилонска смутња”, препознају се и опомињуће пројављују и у нашем, трајућем, смутном добу; у нашим ка модерним духовним и интелектуалним вредностима окренутим истраживачким погледима и стваралачким напорима.

Тако се данас, у доба кризе свега што је традиционално а вредно, *Стари и нови* критичари и тумачи сусрећу и препознају — да би се у подстицајном литерарном додиру кроз подударности и разликовања својих идеја и ставова, лагано а неумитно, заједно стваралачки уградили у магистрални ток наци-

оналне књижевности и културе. У онај непрекинути матични низ у коме могу да се намах препознају као временски удаљени, али духовно и по ресентиману нарочито блиски делатници на истом послу који, обречен традицијом а обавезан савременошћу, уз различите изазове и тешкоће, не престаје да постоји као важна и незамењива креативна спона између читалаца и дела. Као делатност чији је, како је то прецизно казао Светозар Петровић, „унутрашњи задатак да обогати наш смисао за књижевност и да олакша наш додир с њом, изазивајући нас на успоређивања властитог искуства у књижевности са искуством критичара”. Искуством које није само лично и које се, најчешће, тиче већине нас.

Због потребе заједничког суочавања са индивидуалним ауторским објавама смисла и лепоте у савременој књижевности, односно потребе да се оне вредносно опишу и запамте, умна лампа уметничке критике, без обзира на околности, још постојано светли и греје.*

* Реч добитника на додели награде „Милан Богдановић”, у Књижевном-просветној заједници Србије, Београд, 15. фебруара 2007.

СТАНИСЛАВ ЖИВКОВИЋ

ОПОРИ ЗВУК ПЕТРА ЛУБАРДЕ

Навршило се сто година од рођења Петра Лубарде, једног од најмаркантнијих представника српског сликарства XX века. Мада његово име још живи у сећањима неколико старијих генерација, две монографије — српска и црногорска, објављене поводом 30-годишњице смрти уметника — не могу да зауставе неумитан ток заборављања, чија се сенка већ назире. О том убедљиво сведочи коров око куће у Иличићевој улици број 1, симбол равнодушности савременика према легату овог уметника. Прилика је, дакле, да се подсетимо на његову личност и дело.

Петар Лубарда припада као сликар оном крилу београдске колористичке школе које се афирмисало на прелазу између треће и четврте деценије XX века. То је био тренутак кад је дух конструктивистичке анализе и цртачке дисциплине уступао место једном слободнијем колористичком схватању. Већ од првог наступа, на Петој изложби сликарских и вајарских дела југословенских уметника 1933. године, кад га је запазио Растко Петровић, Лубарда ће се наћи у главним токовима наше модерне, да би његово особено сликарство постепено, али незауостављиво заузело једно од водећих места у српској уметности. Током близу пет деценија истакнуте ангажованости сликара настало је неколико стотина слика, уља и темпера, које сачињавају изузетан уметнички опус. Укупно узевши, тај опус можемо поделити на два, по трајању готово подједнака периода.

Први, предратни, карактерише заинтересованост уметника за разноврсну, али једноставну тематику. Сликајући своју непосредну околину — градски предео, људе и предмете који га окружују — он се опредељивао за један натуралистички избор лишен било какве малограђанске допадљивости. Већ на

самом почетку између 1927. и 1936. године, кад углавном живи и ради у Паризу, његове теме — обично париски мотиви, мртве природе, цвече, понека фигура — подређене су унутрашњој транспозицији. *Црвени њејзаж* или *Мртва природа*, обе из 1927. године, сликани су валерски, у црвеномрком тоналитету, оживљени сивом патином осветљених места. Сличан поступак јавља се и по Лубардином повратку у Београд 1932. године, уз јаче везивање за природу. Поред драмски интонираних црногорских предела, сад се јавља и портрет у виду снажних ликова из народа, као *Црногорац* (1933) или *Шийтар* (1936). У ствари, већ сада је присутна тежња да се приказани мотив емоционално превазиђе. Сам завршетак овог периода пуног сазревања донео је промене, како у сликарском језику, тако и у избору садржаја. На слици *Мртва природа са јађећом главом* из 1940. године драматика из формалне структуре пребачена је у предметни садржај, драстичан натурализам прикрива метафизичку поруку наступајуће катастрофе. С друге стране, драматичност односа светло-тамно сменио је деликатан спој валерског и колористичког сликања, што је био наговештај да ће се у делу овог уметника стећи најбоље карактеристике београдског интимистичког и колористичког круга.

Други, послератни период у сликарству Петра Лубарде, назовимо га зенитом и класичним периодом једне уметности, потрајао је од повратка из немачког заробљеништва 1944. године па до његове смрти 1974. године. Започиње у атмосфери великих идејно-естетских сукоба између заговорника и противника круте доктрине соцреализма. Реакција на непомирљив службени став према индивидуалној слободи уметничког израза, манифестовала се првенствено код најмлађих. Тако је већ 1947. године неколико студената Академије ликовних уметности одлучило да напусти школску наставу и да као колонија у Задру наставе самостално да раде. Међутим, најужбудљивији догађај на почетку, иначе бурне, шесте деценије биће самостална изложба Петра Лубарде одржана у Београду 1951. године.

За самог сликара изложба је значила велику прекретницу: од претходне фигуративности његових предратних слика, сада започиње једна нова фигуративност која ће се развити у асоцијацију и повремено стићи до чисте апстракције. Теме као *Камена ључина*, *Зубања сивена* или *Скица за биљку на Вучјем долу* своде представу предмета из реалности на симболе са духовном поруком. С друге стране, формална структура — дводимензионална површина уместо илузије тродимензионалног простора; експресионистички звучна боја на површини уместо колористичке градације и валерске модулације; укидање ста-

тичног центра у корист динамичног узнемирења — били су елементи који су прокламовали једну нову слободу уметничког израза. Ако су изложбе Коњовића, Аралице и Милосављевића одушевљавале млади нараштај за континуитет са предметним сликарством одмереног грађанског естетизма, Лубардина је била откриће неких нових могућности савременог ликовног језика, узбудљив позив за излазак у свет. Што се Лубарде тиче, управо се то и дешавало.

Његова најзначајнија платна настала између 1952. и 1960. године — *Гуслар*, *Коњи*, читав циклус *Косовског боја* биће изузетно запажена на његовим самосталним изложбама 1952. и 1954. године у Паризу и 1955. у Лондону; пратиле су их високе оцене аутора као што су Шарл Естиен, Жан Касу или Херберт Рид. Престижне награде на бијеналима у Сао Паулу 1953. и Токију 1955. године само су потврдиле успешан продор нашег сликарства у свет, који је у Лубардиним сликама препознавао карактеристичан, наш тематски слој и етос, а у његовом експресионизму оригиналан ликовни језик епохе.

Као типичан представник епске црте у карактеру нашег народа, Петар Лубарда није могао сликати лако допадљиве садржаје. Његове слике никада нису биле „мед и млеко”, јер он није био син поднебља где се лако живи. Његове теме су тешке, драматичне, његова боја је опора светлост камена, избледелих фресака, спарушеног растиња по голетима, избораног лица горштака. Он пасионирано прати борбу светлости и мрака, слободне мисли и насиља, бележећи ту вечиту функцију живота онако како се она најизразитије испољавала на нашем терену, у нашој историји.

Међутим, за велике теме било је неопходно пронаћи одговарајући језик. Рођен у Љуботињу, у Црној Гори, Лубарда је своје сликарско образовање започео у Уметничкој школи у Београду, да би га завршио самосталним студијама у Паризу. Чињеница је да ни ауторитет великих класика, а ни култивисани језик Парижана нису били довољни да се изрази пуном снагом. Његовој радозналости да открива шта се крије иза видљиве структуре, наметала се извесна патетика, особена драмска нота, коју је открио повратком на родни крш и коју је са плаветнилом мора носио до последњег дана. Постајући кроз године све зрелији и мисаонији, схватајући све више снагу једноставног, сублимираног ликовног изражавања, откривао је, у ствари све нове и нове квалитете свог порекла и народног карактера и опевао их у једном епском ритму и замаху. Није случајно што он бира велике теме из националне историје. *Бишка на Вучјем долу*, *Косовски бој*, *Суџјеска* или *Крађујевац* — то су велики свечани *шренуци једног народа, кад су његов дух, свесћ и*

племенићост били с^тављени на нај^тежи ис^ти^т, кад се у суш^ти^т-ни по^тстављало судбинско по^ти^тање о^тс^танка.

С друге стране, у Лубардином се делу снажно испољава оно особено наше, један посебан опори звук, који нас разликује од Запада. Од својих најранијих радова, сликар је прихватио један сиви тон као основни звук у акорду, што је доприне-ло да се његова урођена музикалност Медитеранца расцвета у раскошну оркестрацију. У суштини, задржавајући и развијајући своју властиту индивидуалност, Лубарда је својим делом веома допринео да се помире интимистичка осетљивост за лепоту сликарске материје и робустан израз наших сликара експресиониста. Обједињавајући најбоље квалитете Надежде Петровић и Косте Миличевића, Јована Бијелића, Милана Коњовића и Недељка Гвозденовића, он је истовремено постао један од главних представника Београдске школе, уметник чији је печат обележио нашу епоху.*

* Беседа поводом 100-годишњице рођења Петра Лубарде, у Матици српској, 11. децембра 2007.

НАДА САВКОВИЋ

ТЕЛОМ НАПИСАНА ПОЕЗИЈА

Разговор са Антониом Санторијем

Антонио Сантори је особена појава међу песницима, песник који никада није написао појединачну песму, лирски је обрађивао одређену тематику; писао је искључиво поеме. Неке дуго, веома дуго; своју последњу књигу *La linea alba* писао је десетак година. Нажалост, овај италијански песник, есејиста, свестрана личност, преминуо је 30. августа минуле године; није дочекао да види ни овај интервју ни српско издање његове поеме *Прескочена*. Но, срећом, успео је да дочека издавање своје поеме *La linea alba*. Поезију је писао споро, сагоревајући над сваким стихом. Имао је и много других обавеза: био је одговоран за културу у свом лепом средњовековном градићу Св. Елпидио на мору (Sant'Elpidio a Mare), предавао је, осмислио је и основао Поетску лабораторију Марке (Марке је назив једне од двадесет италијанских покрајина, главни град је Анкона, то је једина италијанска покрајина чији назив има облик множине), Позоришта Марке и Фестивал Европе (именица Европа је по његовој идеји у множини, да би се симболично нагласила разноликост нашег континента).

Живео је у пољима између Јадранског мора и средњовековног градића Св. Елпидио на мору, као на неком бачком салашу који има стару кућу у медитеранском стилу. То је било његово острво среће и мира, јер живео је интензивно, радио је много, имао је изузетну енергију. У тој древној кући, чини ми се из XVII столећа, највећа и најлепша просторија била је његова богата библиотека у којој је имао и песме Бранка Миљковића. Одмах ме је питао да му испричам све што знам о Бранку, очигледно давно заведен његовом поезијом. Читао ми је

Бранкове песме на италијанском. Гануо га је трагичан крај нашег великог песника, а посебно стих *Уби ме њрејака реч*. Није ни слутио да ће и сам отићи рано, пребрзо.

Нисам можда да избећем а да га не њишам, имајући у виду то да је код нас најисано мало њоема, као и да се њеже усклађују лирски и нараѡивни елементи, због чега је одабрао баш њоему?

Нисам ја одабрао поему, него је то модалитет који *имам* да пишем! То је модалитет који се у свим случајевима намеће као прича која се прича, али као прича која долази након онога што је изговорено, што долази из говора. На пример, поема *Прескочена* није рођена као прича, него је рођена из говора који је попут кантилене, попут успаванке, односно говорне мелодије, изговара: „на-на, на-на-на-на, на-на ...”, посебно наглашавајући ритам. Сада пишем поему *La linea alba*, која има свој истински ритам, али тај ритам нема никакве везе са говорном мелодијом која је попут узбуњене луцидности присутна у мени. Нисам могао да спавам два и по месеца! Оставио сам по страни поему *La linea alba*, писао сам је десет година; прича је комплексна, узима у обзир и Дантеов *Пакао*, али говори о рађању, о могућности спасавања човечанства. И, окренуо сам се писању поеме *Прескочена*, која је у почетку за мене била као успаванка. (Рецитује уводне стихове: *Прескочена. Била сам / ѡрескочена. Једне вечери...*) Дакле, та прича пре приче породила је говор, односно дала је ритам поеми, који је нека врста успаванке, која је, пак, унутар поеме. Нисам знао да испричам ту причу када сам почео да је пишем, него се прича сама по себи наметнула. Није да сам ја хтео да пишем ту тему, нисам је ја припремио! Док сам је писао то је постала једна прича о одсутности, о оскудности. Значи, писао сам онај говор који ми се наметнуо, утисак је као да је прича написана сама од себе, чини се, ма како то парадоксално било, али прича ме је привукла све до момента када ме она (мисли на страну која је прескочена) зове, када ме зове: *Анѡнио!* Схватио сам да је онај којег је она прескочила — да сам то био ја. Ко је прескочио написану причу? — то смо ми. Колико пута смо мислили да ми правимо, градимо наш живот, а онда, можда, после много година опазимо, напротив, да је наша егзистенција прескочена. На неки начин то је *Прескочена*, то је нека врста метафоре о егзистенцији.

Криѡичар Паоло Руфили у ѡредговору другог издања њоеме Прескочена указује да је у овој њоеми Санѡори ѡред оригинал-

ноћ изгледа остварио изузетну комплексност текста, његову материјалну артикулацију, као и особени музички шембр. Пишам га како то намењање структуре утиче на поезију?

Поема се намеће, за мене је ту реч о поезији која се затвара и која касније постаје једна збирка. Ја увек тражим књигу, књигу која, на неки начин, има канцонијер. На крају крајева, канцонијер може бити и последица многих збирки. Међутим, за мене то претходи разговору о структури, о синхронији, долази пре збирки, долази пре уједињавања песама. То је та ствар: када почињеш да радиш, а дело ти се наметне, значи постоји нешто што се намеће као потпуна структура. Структура се сама по себи намеће пре писања појединачних елемената. Моја прва књига, поема *Infinita* је прича о логорашима у концентрационом логору, који није имао никакву решетку, бодљикаву жицу, дакле заточеници су могли да изађу из тог затворског места, значи били су слободни, али у исто време били су и затворени. И ова поема је метафора о егзистенцији... Друга моја књига је *Albergo a ore*, то је хотел без места, без прозора у којем Кал и Естер иду пролазећи из једне собе у другу, тај хотел нема крај, границу, собе су бесконачне.

Мене интересује иста тематика: о слободи и о заробљености, односно о ускраћености слободе. У суштини у сваком од ових случајева чини се да је то прича о одсуству, помањкању нечега.

Ретко се сусрећу песници који изговарају своју поезију тако импресивно, страсно, драматично, да ли је до тога дошло синџирано? Има се утисак као да је поезија најважнија у Вашем животу?

Поезија јесте најважнија у мом животу. То је ствар коју преносим, то је свет који се јавља у тренутку писања. За мене не постоје песници на романтичан начин који живе у некој својој поетској лабораторији. Ја пишем телом! Када пишем постајем наг! Постајем бештија! Разголићен сам! Постајем једна тотална снага! Та светлост из тела, то нешто што се ради телесно, јасно да у тренутку када јавно читам своју поезију, вероватно, произилази из мене; испољава се та моја телесност присутна у чину писања. Мислим да је сваки поетски гест телесан, такође и свестан. Постоји та магма, та телурска енергија коју поезија успева да усмери у тренутку писања насупрот проклетству празне стране. Напоследку, сам чин писања је тежак рад, постоји та потпуна шизофренија између рационалног тренутка, тј. оног самог рада и телурског тренутка; оба су

истог интензитета. То је већ 1801. године сагледао Шелинг, сагледао је чињеницу да је на неки начин песник свестан и несвестан, зато што следи нешто што зна, али не зна то, јер да зна одмах би написао коначну варијанту; зна се да оној дефинитивној претходе триста различитих верзија. Мени се десило да сам на осам месеци застао код два стиха! Овакав начин поетског заната научио сам од Леопардија. Уметнички рад је сједињавање математике и лудила у истом тренутку!

У италијанској књижевности је било изузетних песника, споменули сте Леопардија, што је велико богајство, какав је Ваш однос према традицији?

Случај Леопарди остаје као полазна тачка за све друге, за мене посебно. Но, и у XX веку је било песника који су за мене полазна тачка као нпр. Каброни; свакако да су значајни и један Монтале или Саба, и други. Наравно да је песник свестан традиције, но он мора да иде напред. Осећам да је смер којим иде поезија данас смер који води ка књизи, што значи да иде ка концентрацији која је више целовита, органска. Последње књиге поезије Кабронија *пријоведају*, дакле, иду у поменутом смеру. Имао сам такав осећај од почетка, када сам почео да пишем поезију са четрнаест година, увек сам причао причу која ми се наметнула. Наравно, та прича може да буде слојевита, универзална као што је то случај са поемом *La linea alba*.

НЕКА БУДЕ ШТО БИТИ НЕ МОЖЕ: КРИТИКА НАРЦИСТИЧКОГ МЕНТАЛИТЕТА

Матија Бећковић, *Кад будем млађи*, Матица српска, Нови Сад 2007

Поема *Кад будем млађи* Матије Бећковића је, попут многих ранијих песникових творевина, настала на подлози традиционалних епских размера, при чему је, и овога пута, та макроструктура подвргнута снажним хуморно-иронијским и сатиричко-пародијским варијацијама на задату тему. У том смислу је ова поема развијана као велика кажа разбокорена око једне опсесивне теме и читавог низа типичних фраза које изговара биће више упућено на само себе и сопствену будућност неголи на ближњег свога и колективну прошлост. Уз то је и сам наслов Бећковићеве поеме, као и њен основни, проводни мотив, замишљен као својеврсна пародија једне емпиријске, природне ситуације везане за процес одрастања и сазревања, али и пародија једне препознатљиве књижевне и митске ситуације. Уобичајено је, наиме, да деца током одрастања непрестано свој живот самеравају са идеалима преузетим из света зрелих људи, те да се питају шта ће они бити када и сами постану одрасли. Ту емпиријску, здравом разуму схватљиву ситуацију Бећковић, пак, уводи у крајње ирационалну перспективу, тако што замишља и прижељкује управо оно што никако не може бити: кад се, насупрот биолошкој развојној логици, исказни субјекат некако подмлади.

Ирационалност ове ситуације може се препознати у многим маштаријама које све више узимају маха у стварности нашег доба, стварности толико склоној симулакрумима најразличитијих врста. Ваља, међутим, приметити да развој медицинске технологије и посебно генетског инжењеринга изразито подстицајно делује на те маштарије. Но, осим научно-технолошких чињеница ваља нам се присетити и надреалистичког тумачења хумора као вида непосредног човековог револта против задатости овога света и изражавања суштинске потребе за слободом која би да оспори и наруши све оквире који јој се намећу. Много је примера који казују о човековој потреби да хуморном игривошћу истакне сопствену чежњу за немогућим световима као просторима слободе, али се потписнику ових редова наодољиво на-

меће један духовити Нишлија, власник малог аутомобила, познатог под називом „пеглица”, који је, негде почетком 90-их година прошлога века, на задњи ветробран свога аута истакао натпис: „Кад порастем, постаћу ролс-ројс”. Хумор у надреалистичком смислу послужио је, очигледно, пошљаоцу ове поруке да превлада извесне личне фрустрације и да се снагом духа уздигне у простор имагинације у којем је, захваљујући надмоћности смеха, остварен тријумф над крутим датостима света. Пеглица, тако, престаје бити само оно што јесте него постаје сведочанство како је имагинација успешно савладала и превладала реалност.

Матија Бећковић је у поеми *Кад будем млађи* призвао такву ситуацију ирационалног маштарења као покушаја својеврсног бега од реалности. Његов јунак непрестано машта о томе шта ће бити када дође оно време које не може доћи и када ће се десити оно што не може да се деси. Но, та ситуација није баш сасвим измишљена, као што је то често био случај са фолклорним лажима и паралажама (типа *Пошла кока на њазар*), него је тако подешена да одговара једној од актуелних опсесија савременог човека везаног за процес успоравања биолошког старења и тзв. подмлађивања, како се жаргоном нашег доба понекад каже. Ту еуфемистичку лексему „подмлађивање” Бећковић је схватио сасвим дословно, па је развио читав низ кажа везаних за разне жеље, маштарије, планове који происходе из такве почетне ситуације. Поема је, дакле, настала као облик декларативног дискурса насталог из програмског заноса процесом подмлађивања.

Датом ситуацијом казивања у поеми *Кад будем млађи* Бећковић је призвао бар још један, и те како важан интертекстуални детаљ: у своју поему он је, на недвосмислено пародијски начин, призвао Петра Петровића Његоша и његов стих из *Горског вијенца* „Нека буде што бити не може”. Ако је Његош својим стихом активирао еписки, слободарски и узвишени смисао човековог постојања као облика прометејске посвећености вишим вредностима, онда се залагање лирског субјекта у поеми *Кад будем млађи* мора схватити као обртање наглавце оваквог значења. Ваља се, стога, присетити да поменути стих изговара владика Данило у тренуцима када се, „међу свима као да је сам”, премишља о борби која целој нацији предстоји, па закључује: „Младо жито, навијај класове, / пређе рока дошла ти је жњетва! / Дивне жртве видим на гомиле / пред олтаром цркве и племена, / чујем лелек ће горе пролама. / Треба служит чести и имену! / Нека буде борба непрестана, / нека буде што бити не може, / нек ад прождре, покоси сатана! / На гробље ће изнићи цвијеће / за далеко неко покољење!” Чини се да семантичка перспектива Бећковићеве поеме рачуна са јасним сагледањем овакве, његошевске перспективе која је подвргнута специфичном иронијско-пародијском поигравању. Тих виших вредности, у име којих Његош проговара (слобода, част, име, идеал жртвовања и сл.), у перспективи исказног субјекта Бећковићеве пое-

ме, једноставно, нема, чак ни у најситнијим траговима, а ако се икако и могу призвати, онда једино постоје као предмет подсмеха и пародирања.

Оно што је у Бећковићевој поеми видљиво на први поглед, то је одлучно ауторово посезање за савременим омладинским жаргоном. Истина, песнику је више стало до обликовања читаве слике света која, очигледно, иде са таквом језичком супстанцом, него што настоји да строго и доследно ослика стање омладинског жаргона данас. У том, стриктно језичком смислу знатно су богатији и доследнији текстови Мирољуба Тодоровића, који је, како својим песмама тако и микро-причама, у више својих књига, а почев још од 70-их година прошлога века, многоструко демонстрирао изражајне могућности српског жаргона. Оно, пак, што је уочљива особеност Бећковићевог жаргонског поигравања, тиче се сагледавања читавог погледа на свет онг субјекта који се жаргоном изражава, а посебно уочавањем апсолутног одбијања традиционалних вредности и раскрајања целокупног наслеђа у име једне потребе обртања света наглавце. Бећковића, наиме, занима како се то обртање користи у оквиру процеса тихог, готово невидљивог конституисања једног новог идеолошког концепта, у којем се од експресног става појединца почиње правити читав поглед на свет и целокупна друштвена револуција заснована на, ничеански речено, превредновању свих вредности. Ако је, дакле, код Мирољуба Тодоровића жаргон увек био део једног маргиналног света, никада прихваћеног у систему друштвене моћи, код Бећковића је то већ постала идеолошка стварност која излази из сфера друштвене маргине и претендује на универзалност важења. Отуда је снага декларативности дискурса у Бећковићевој поеми знатно већа и са много израженијим културолошким импликацијама.

Бећковићева поема *Кад будем млађи* заснована је на актуелизацији декларативног дискурса са изузетно снажним хуморно-пародијским ефектом. Говор из средишта интимних ставова, жеља и намера исказног субјекта ове поеме песник предузима са намером да учини очигледним и да сасвим оголи нарцистички карактер као један од веома честих индивидуалнопсихолошких образаца нашег времена. Овај карактерни образац савременог човека је у тој мери постао широко распрострањена појава, да су многи психоаналитички радови, од Зигмунда Фројда до Жака Лакана, посвећени опису нарцизма као једног од најупадљивијих облика карактерних поремећаја данашњег времена. Уочљиво је, наиме, да је нарцизам већ толико распрострањен и чест да то престаје бити само одређена индивидуална појава него постаје широко заступљен, колективно социо-психолошки тип и јасно профилисан менталитет, тј. нарав читавих социјалних група и слојева, што је постало предметом озбиљних културолошких расправа попут књиге Кристифора Леша *Нарцистичка култура*. Поема *Кад будем млађи* садржи одиста снажну социокритичку, па и сатиричку димензију

значења која подразумева развијenu свест о друштвеној функцији песничког чина. Такву свест Матија Бећковић је неговао од самога почетка свога песничког деловања, али је сада у саму жижу критичке и сатиричке делатности поставио не традиционални менталитет него онај који се у односу на њега поставља крајње антагонистички и који декларише патолошки нарцизам као генерални животни концепт.

Својој хуморно-иронијској и сатиричко-пародијској акцији Бећковић не подвргава толико сам нарцизам као индивидуалнопсихолошку одлику него његове покушаје да од сопственог става начини својеврстан идеолошки програм. Онога тренутка када патолошки нарцизам почне да излаже своје идеје као нешто пожељно у читавом друштвеном амбијенту и када се покушава наметнути као једино прихватљив поглед на свет, тог тренутка он постаје наглашено комичан субјекат који просто изазива критичко-сатиричку свест да искаже шта са да и мора исказати. Бећковић је схватио да су моћи пародирања изузетно велике у настојањима да се овакав менталитетски феномен изложи погледу критичке свести, па је зато реч дао субјекту да сам декларише оно до чега посебно држи, али и да, истовремено, непосредно посведочи о свим слабостима и противуречностима које у себи носи.

Ту је негде корен хуморно-иронијских и сатиричко-пародијских ефеката у Бећковићевој поеми. Сам декларативни дискурс исказног субјекта, будући препун унутрашњих неконзистентности, сведочи о сопственој неодрживости као целовитог погледа на свет, а посебно о неодрживости као концепта који претендује да се трансформише у широко распрострањену идеологију. Кад би, наиме, већина људи прихватила овакав, доследно нарцистички начин понашања, свет као целина би се распао на мноштво независних, недодирљивих јединки, правих нарцистичких монада, па те целине једноставно не би ни било. Претензије исказног субјекта ка декларисању читаве једне идеологије показују се, стога, као крајње ништавне и неодрживе, па то изазива снажно ослобађање енергије смеха којим је пропраћено сагледавање обрта од највиших претензија субјекта у погледу дефинисања властитог концепта живљења до његове пуке ништавности као могућег идеолошког пројекта. Исказни субјекат поеме *Кад будем млађи* је, дакако, комичан, али он нема никаквих способности да себе самога види у сопственој комици и да се, евентуално, дистанцира у односу на неоснованост својих претензија. Због свега тога он је одређен и као својеврсни антијунак, један од најупечатљивијих таквих типова који су у савременој српској књижевности обликовани. Бећковић је у том погледу остварио изванредна постигнућа: учивши друштвену распрострањеност и високе претензије оваквог менталитета, он му је дао реч да се самим собом искаже и да радикалношћу свога става изазове одговарајуће реакције читалаштва. Стога ће се антијунак Бећковићевог поеме *Кад будем млађи* придружити галерији ликова какви

су, пре свега, представљени у српској драми, од Стерије, преко Нушића, па до Душана Ковачевића. У кругу разноврсних ликова попут Феме и кир Јање из Стеријиних комедија, Алексе Жунића и госпође Министарке из Нушићевих комедија, Илије Чворовића из Ковачевићевог *Балканског швиџуна* и других, наћи ће своје место и Бећковићев антијунак поеме *Кад будем млађи*, поеме коју можемо читати и као својеврсну монодраму.

У овом колоплету хуморно-пародијских и сатиричких ефеката Бећковићева поема остварује једну нимало једноставну комуникацијску схему релација. Унутар те схеме можемо разликовати неколико тачака гледишта које се конституишу на понешто различите начине. Тачка гледишта карактеристична за исказног субјекта доминира у текстури поеме, њој је дато највише простора јер је читава поема замишљена и реализована као континуирани солилоквиј тога субјекта. У његовом, пак, излагању, као што смо рекли, толико има неконзистентности и шупљина, нескладности и противуречности да читалац, увидевши све то, мора заузимати некакву тачку гледишта која је у односу на гледиште исказног субјекта потпуно другачија. Читалац, тако, на адекватан начин може разумети сложеност значења ове поеме само уколико пронађе сопствено гледиште на основу којег легитимно ступа у расправу, па и полемику са исказним субјектом који је своја гледишта отворено декларисао. Бећковићева поема, стога, има смисла једино као дијалог различитих становишта, те као специфичан облик судара двају, или више, декларативних дискурса. С обзиром да је поема простор могућих дијалога или разноврсних полилога, таквих посебних дискурса — који се међусобно супротстављају, тачније дијалогизирају са исказним субјектом поеме — може бити веома, веома много. Уз мало претеривања, могло би се рећи да њих има бар онолико колико и пажљивих читалаца овога дела.

У дијалошку игру Бећковићеве поеме на свој начин може бити укључена и тачка гледишта која би се могла приписати ауторском становишту. Свеједно како појам аутора овде схватили, да ли као живу, емпиријску личност заслужну за сам чин стварања поеме (живи аутор) или као поглед на свет, догађаје и језик који се унутар поеме отелотворују (имплицитни аутор, по терминологији Волфганга Изера), можемо констатовати како је *Кад будем млађи* тако начињено дело да не даје никакву одлучујућу предност оваквим ауторским тачкама гледишта. Бећковић је, дакле, начинио своју поему на изразитим дијалошким основама: он не објављује своје ставове него настоји да у читаоца пробуди његова уверења као продукт промишљене и утемељене акције. Аутор неће износити сопствени декларативни дискурс него се његови погледи могу наслутити превасходно у начину на који се спонтано буди одређен тип аргументације спреман да се супротстави исказном субјекту и његовим декларативним ставовима.

А то до чега је њему стало, најбоље би се могло сагледати кроз ауторову одлуку да се суочи са заносима и заблудама времена у којем живимо, као и нескривеним позивом да свако од нас то учини. Отуда отворена, дијалошка структура представља подразумевани и жељени комуникативни облик настао на темељу ове монолошки устројене поеме. Бећковићу је од саме помисли на заснивање сопственог декларативног дискурса много примамљивија идеја да потражи корене слабости и недоумица које погађају неке од јаких типова дискурса у нашем времену. А да је нарцистички декларативни дискурс постао веома распрострањен, те да се јавља као природна последица развита потрошачког друштва и одређеног менталитета који у њему постаје доминантан, више је него уочљив и јасан процес. Таквим догађајима и ликовима, значајним како по својим психолошким тако и друштвеним и идеолошким консеквенцама, Матија Бећковић омогућује да се сопственом речју и сами собом дефинишу, те да самим тим присиле читаоца да се и он према свему томе одреди.

Матија Бећковић, дакле, непрестано испитује шта се све мора прећутати да би се стекла легитимација неопходна за наступ пред јавношћу и да би га аудиторијум знатижељно слушао. О тим поступцима затајивања, о којима је критика већ изрекла важна опажања (Радивоје Микић, пре свих), читалац непрестано мора водити рачуна. Зато је код Бећковића у сваком тексту изузетно важно установити оно што није изрекао а имао је на уму, оно што у тексту није записано а читаоцу би се морало урезати у памет. Оно што је, заправо, тихо присутно у својој одсутности.

Хумор Матије Бећковића је хумор једног мудраца. То је хумор онога ума који у односу на конвенционални и прагматични разум знатно дубље и целовитије сагледава природу човека и света, па би о томе имао много тога да каже, толико много да би такав исказ, због целомудрености и поучителности тона, нужно произвео не само лошу поезију него и контраефекте на сазнајном и моралном плану. Поезија — то је у модернитету постало сасвим очигледно — не трпи крутост онога увида који се објављује као сушта истина, као што одбија да се претвори и у пуку објаву ма колико вредног етичког кодекса. Хумору, у нашем добу, песник-мудрац прибегава као знатно прихватљивијем и реторички ефектнијем средству којим може бити изречено управо оно о чему све време треба ћутати. Ћутати, да би као таква, прећуткивана истина, човеку нашег доба, добрано захваћеном нарцистичком корозивношћу, постала много привлачнија и прихватљивија. Бећковић је мудрац који зна да живимо у времену у којем оно најважније и највредније, оно што једино и треба знати, мора бити прикривено и прећутано. Чињеница да живимо у времену информативног обиља нимало не противуречи изреченој поставци: ми данас знамо мноштво ствари управо зато да не бисмо знали оно што је суштински важно. Тако се, у нашем времену, знања о пролазном и ефемерном намећу

са највећом озбиљношћу, а суштинска знања која се тичу временитости и вечности човековог бића прикривају као највеће заблуде. Целокупан педагошки и информативни систем нашег времена подучаваће нас, стога, да овладамо мноштвом чињеница, али ће нас мало ко, изуземо ли песнике и филозофе, упозоравати на то да ваља сагледавати саме корене и прећутане претпоставке на којима се утемељују неке од распростањених идеологема нашег времена. Матија Бећковић је управо такав, изузетно драгоцен песник који нас својим хумором упућује на сагледавање заблуда и на претресање појединих феномена које, попут каквог пртљага, са собом носимо. Патолошки нарцизам јесте један од феномена о којем би ваљало веома пажљиво промислити и сагледати у којим се појавним облицима и из каквих духовно-историјских разлога он намеће као нека врста неминовности. У турбулентном времену у којем живимо, хумор мудраца, толико очигледан и делотворан у поеми *Кад будем млађи*, изузетно је благородан и лековит.

Иван НЕГРИШОРАЦ

ПСИХОЛОГИЈА ПАЛАНКЕ И ДАНАШЊЕГ ВРЕМЕНА У РОМАНУ МЛАДЕНА МАРКОВА

Младен Марков, *Тескоба*, Завод за уџбенике, Београд 2006

Романсијер и приповедач Младен Марков припада малобројнијој групи савремених српских прозних писаца који веома успешно користе стандардне књижевне поступке у обликовању књижевне грађе. У његовој прози, од првих романа — *Хроника о заборављеном селу* и *Равница* — преко доцнијих романеских целина — то су *Ликвидација*, *Истиривање бога*, *Смућено време*, *Псеће гробље*, *Укој оца* и други — као и одличних приповедака у књигама *Банатски воз*, *Жабљи скок*, *Средње звоно* и *Старци на селу*, преплићу се теме из новијег времена узете из различитих социјалних средина банатског и војвођанског простора са темама историјске и политичке основе и садржине. Младен Марков је, међутим, пре свега писац банатског села и паланке, оних социокултурних средина које најбоље познаје и које су веома инспиративне за врсту прозе коју негује. Али он је у исти мах и писац који са искуством и интелектуалном перспективом човека из градске средине посматра сложени банатски егзистенцијални простор. У својеврсном преплитању двоструке наративне перспективе — непосредне, сеоске и паланачке, у којој постоје његови књижевни јунаци — и посредне, урбане, политичке, моралне и опште егзистенцијалне, из које их једним делом посматрају и аутор и његов приповедач у делу —

налазе се најјачи садржински и значењски изазови у прози овог аутора. Из активног и динамичног преплитања и сукоба тих двеју перспектива, унутрашње и спољашње, произашле су најнарративније стране и Марковљевог романа *Тескоба*.

Овај роман је за прозу свог аутора и за српску прозу данашњег времена значајан из неколико разлога. Најпре стога што је у питању богата, сложена и нимало једнозначна прозна творевина, а затим што је у њој реч о једној одавно стабилизаној теми савремене књижевности — о теми суочавања књижевног јунака са самим собом, са својим временом и његовим моралним профилем и психологијом. Она је остварена, такође, провереним средствима књижевног обликовања грађе, и тиме је потврдила да умерено модификовани реалистички нарративни модел код доброг писца, какав је несумњиво Младен Марков, увек даје књижевно релевантне резултате. Није без позитивних последица ни чињеница што је та тема развијана у романескној структури у којој се наизменично преплићу непосредна нарација и ретроспективни токови, тако да се пред читаоцима појављују главне тачке живота изабраног књижевног јунака, од његовог детињства до старости. У том смислу је аутор веома добро одабрао мото за роман из *Ошвореног њисма Боџу* Робера Ескарпија, у којем се каже да пакао „не почиње кад се човек суочи са смрћу, већ кад му се пред очима укаже сопствени живот”, при чему је преиспитивање прошлости један од најбитнијих услова за разумевање садашњости и за откривање унутрашњег портрета књижевног јунака. Исто тако је значајна и чињеница која се појављује на самом крају ове књиге, у белешци о писцу, где се каже да Младен Марков станује у Београду, а да лето проводи у Банату. Неки појмови из белешке, поготово они неочекивано додати на самом крају, да се аутор романа *Тескоба* „бави риболовом и ловом”, изузетно су значајни за тематски оквир књиге и за разумевање једног њеног важног, аутобиографски мотивисаног садржинског слоја. Цео роман је заправо произишао из мотивског и значењског повезивања ових појмова у романескну целину растресите мозаичке композиције и отвореног књижевног значења.

Главни лик романа *Тескоба*, београдски правник, судија Алекса Бачвански, повратком у позним годинама у банатски завичај, суочава се са сопственим животом и са заблудама и илузијама тог живота, са нужним трагањем за његовим кључним тачкама и одредницама од којих се његов ток усмеравао у нежељеном правцу. Доласком у мало равничарско место, симболичног назива Паланка, он почиње да „прибира искуство” своје прошлости и да се истовремено суочава са изазовима новог начина живота у завичајном простору. Основни разлог његовом повратку, поред „отпора београдској вреви и отуђености” и празнини живота, насталој смрћу његове жене и неспоразумима са сином, свакако је био и већ програмирани човеков антрополошки код, одавно познат у књижевности, у оквиру којег се при крају жи-

вотног века своде рачуни појединачног постојања и траже одговори на питања о смислу живота у конкретном времену и простору. Тематско активирање актуелног политичког и историјског тренутка, којим је добрим делом мотивисано суочавање са временом и историјом у којима живи главни лик романа, само је додатно појачавало непосредну основу његовог меланхоличног и неприлагодљивог доживљаја стварности.

Најновији Марковљев роман веома је сложен, слојевит и мотивски садржајан прозни текст. Он је пре свега веома наративан, и то на онај начин на који су то били и његови ранији романи и приповетке, дакле нешто више разуђен у причи и детаљима него што је то уобичајено у савременој прози, али зато са низом нијанси и асоцијација које тексту и његовом значењу дају неопходну прозну пуноћу. Два садржинска и временска тока на која се ослања приповедање омогућавала су аутору да успостави његов изразитији и динамичнији наративни ритам, јер су у његову основну линеарну причу о очекивано једноликом и предвидљивом, а заправо о сложеном и неочекиваним препрекама испуњеном животу у малом равничарском месту лако уводила ону врсту бочних мотива који су је на посебан начин богатали и објашњавали. Тако је роман, уместо једне романескне приче, добио њих неколико, што је са своје стране условило не само садржинско већ и композиционо и значењско умножавање његове књижевне основе.

Први, непосредни ток романа односи се на живот и положај главног јунака у завичају након одлуке да се врати у њега да би живео мирније него што је то могао да постигне у великом граду.

Већ у почетним моментима боравка у завичају он се суочава са многим препрекама које онемогућавају остварење његове потребе за мирним паланачким животом. Најтежа је свакако нетрпељивост становника Паланке према придошлицама сваке врсте, па макар они пореклом били и из њиховог места. (Они придошлице не могу да прихвате као равноправне јер су изгубили непосредну представу о њиховом времену проведеном ван завичаја, због чега сумњају у разлоге њиховог повратка у Паланку.) Други је у томе што и главни јунак романа веома критички гледа на становнике Паланке, не опраштајући им етичку недоследност, одбојност према придошлицама и другачијим погледима на стварност, не прихватајући њихов неиздиференцирани систем вредности, одсуство солидарности и друге негативне особине, које се изразитије испољавају у заоштреним друштвеним околностима, какве су још увек прве године актуелног века у којима се одвија садржина романа.

Главни јунак је, међутим, незадовољан и самим собом. Он је пун скепсе, безвољности, потискиваних осећања, страха од празног живота, страха од бескорисне старости, страха од сукоба генерација. Из критичког односа према таквим особинама паланчана и према властитим психичким особинама, главни јунак успоставља доста видљиву

дистанцу према становницима завичаја, поготово према млађима, која готово до крајњих негативних последица онемогућава њихову приснију међусобну комуникацију. Зато их он види не као равноправан учесник заједничког живота већ као невољни посматрач, судија и двојник. Повремено осећање губитништва, поражености, самокритичности, промашености и пролазности, које се повећава како се роман ближи крају, природна је последица таквог осећања и погледа на непосредну стварност паланке и властите личности. (Није онда чудно што он и једном свом штапу за пецање даје губитничко име Дон Кихот, или што на једном месту неочекивано закључује да је цео живот брзо прошао.) Реченицом из Андрићевог *Мустафе Маџара* („Свијет је пун гада”) он за тренутак оправдава своју отуђеност и у завичају, али не успева да је превазиђе, већ је, напротив, тиме само појачава. Он не успева да успостави равнотежу у својој личности чак ни сећањем на детињство, из којег се рађају најлепше и најпунје странице романа, сећањем на своју чисту дечачку љубав према девојчици Миленији, за којом безуспешно трага целог живота, при чему то безуспешно трагање и тај блесак непомућене дечје љубави постаје „његов прави живот”.

Извесну надокнаду за изгубљену дечју љубав пружиће му некадашња другарица из детињства Јелисавета, сада са именом Муми, такође остарела, али радознала, противуречна, затворена, образована, духовита, маштовита особа, која је доживела личну трагедију почетком последњег рата у Босни и која у роману активира најживљи ток његове садржине, посебно у његовом другом делу, у којем се у рукопис уводи тема злочина, колективне кривице, казне, греха, заборава.

Та тема ће посебно бити појачана у последњим поглављима романа, у оним поглављима у којима се описује прослава педесетогодишњице матуре генерације главног јунака, и у којима се са својим осећањем стварности, историје, колективне и индивидуалне кривице и правде појављује најбољи Алексин друг из детињства, некадашњи банатски фолксдојчер Манфред Вакер. Такође и у последњем поглављу у којем Марков, односно његова јунакиња Муми, на основу мотива коришћених и у Албахаријевом роману *Геџ и Мајер*, реконструише један од начина убијања београдских Јевреја, па тако види и последње дане београдског књижара Геџе Кона, да би под лупу преиспитивања ставила чак и могућну пасивност српских писаца у осуди начина на који је он изгубио живот. Актуелност ових и других сличних мотива и питања у роману, управо зато што се на њих не дају дефинитивни и једнозначни одговори, знатно доприноси његовом општијем књижевном изгледу и појачава његову и иначе изразиту семантичку сложеност.

Захваљујући психолошкој амбивалентности и унутрашњој пуноћи, појачаној критичким односом према општој ситуацији садашњег и непосредно завршеног политичког времена, протагонисти романа

који покрећу овакве и сличне теме сигурно ће у савременој српској књижевности остати као изузетно успели и изазовни књижевни ликови. Пошто су уз то, поред очекиване мотивације у структури дела, умногоме условљени и разлозима спољашње природе — несигурним и драматичним временом у којем живе, и то време ће, а поготово његова паланачка перспектива, добити у тексту *Тескобе* адекватну литерарну потпору.

Марков је, међутим, у извесним моментима и слојевима наративног поступка, отишао и даље од своје раније прозе, јер је у текст укључио и велик број коментара психолошке и рефлексивне природе, којима његов главни лик објашњава и своју позицију у завичају и свој доживљај непосредне стварности и стварности уопште. Мотивацију за спонтано преплитање наративног тока романа и јунакових и наративних коментара на тај ток аутор је најпре пронашао у избору образованог, активног, радозналост и истовремено скептичног књижевног лика као протагонисте свог прозног остварења. Тиме је, поред мотивације и последица које су из ње произилазиле, на нов начин решио и однос аутобиографске наратије и наратије такозваног неутралног приповедача у делу. Уместо приповедања у првом лицу, које преовлађује у данашњој прози са аутобиографским мотивима и основом, Младен Марков такве мотиве преноси у треће наративно лице и тиме тексту омогућава шири обухват стварности, јер у основни доживљај дела укључује и јунакову и наративну перспективу.

Податак из белешке да се писац *Тескобе* бави риболовом и ловом у контексту коришћених аутобиографских мотива добија у роману и једно потпуно ново значење. Тај податак је не само важно тематско упориште првог дела романа него и основа за дубљу проблематизацију самог чина аутобиографског писања, јер је аутор очигледно тежио да бар донекле оствари приближавање ауторског лика и лика књижевног јунака а да то ипак не учини уз помоћ отвореног аутофикцијског приповедања, како се то данас све више ради у модерној прози. Зато, између осталог, често помиње своје пријатеље из стварности — писца Чедомира Брашанца и сликара Зорана Петровића, на пример, али у улози пријатеља Алексе Бачванског, затим максимално користи асоцијације књижевне природе и реминисценције на позната књижевна или филмска дела и на њихове ликове. Тај слој текста Марков добро мотивише не само разлозима аутобиографског рукописа него и претходним интересовањем и образовањем Алексе Бачванског и радозналосту његове пријатељице Муми. Они сами непосредну садашњост објашњавају ликовима из уметничких дела и на тај начин бар донекле осмишљавају своје промашене животе у банатској паланци, онако како је свој живот у изгнанству у Томима писањем осмишљавао у роману често помињани римски песник Овидије.

Тако је Младен Марков успео да повеже неке од најважнијих мотива с почетка романа са онима на његовом крају, да поступно

развија основну причу дела према њеном завршетку оствареном у нескривеној сугестији историјске и позоришне гротеске, и да покаже, као некада његов земљак Црњански, како је готово све на овом свету повезано и много више међусобно условљено него што се то на први поглед може закључити.

Марко НЕДИЋ

ГОСПОДАР БОЈА

Зоран Живковић, *Последња књиџа*, Компанија „Новости”, Београд 2007

Роман *Последња књиџа*, „први аутентични трилер двадесет првог века”, привидно представља потпун заокрет у прози Зорана Живковића, означавајући пишчево напуштање сфера високе фантастике, која упорно одбија свако „тврдо” жанровско одређење. Роман карактерише и једноставнија композиција — хронолошки организована реалистичка нарација, без поигравања моделом мозаичког романа и лајтмотивски повезаних кратких прича које се окончавају неком врстом приповедног магистрала, што је, иначе, један од „заштитних знакова” овог особеног писца. Истина, и у новом Живковићевом роману доминантна је особена мешавина реално могућег и онога што преступа границе стварности: до краја *Последње књиџе* немогуће је прецизно разлучити елементе чудног, чудесног и фантастичног.

Оно што се на први поглед опажа као доминантна разлика јесте напуштање препознатљивог и особеног литерарног хронотопа у који Живковић смешта своју приповедну прозу. Иако се у целини Живковићевог приповедачког дела и досад срећу снажно онеобичени, али препознатљиви хронотопи Београда (у *Скривеној камери*, а, посредно, и у *Књизи и Писцу*) — доминантан хронотоп његове прозе чине свесно литераризован простор средњоевропског града. Ту су и простори који побуђују различите књижевне асоцијације, попут ходника с портретима у *Немогућим њричама*, или простора *Вагона*, који су, истовремено, слични и суштински различити од оних у које ступа Керолова Алиса; или кафкијанских преплета баналних простора свакодневице и њиховог неслућеног залеђа; те оних који функционишу попут футроле, свесно асоцирајући на Чеховљеве јунаке ухваћене у мрежу социјалних односа, конвенција и властитог страха од изласка у шире и слободније просторе.

Простор *Последње књиџе*, на први поглед, нема ове намерне замагљености, том утиску битно доприносе конвенционална, препознатљиво „нашка” имена јунака: инспектор Дејан Лукић, госпођице Гавриловић и Богдановић, власнице књижаре „Папирус”, доктор Ди-

митријевић, инспектор Јован Петронијевић... Ипак, да није ових имена, простори у којима се збива роман не би се одвајали од типичних простора Живковићеве прозе: књижара „Папирус”, самачки станови, чајџиница, па и полицијска станица, обележена компјутерима, али и бонсаи дрвећем које гаји главни инспектор — могли би се налазити било где, у било ком већем средњоевропском граду. Доминантна одлика привидно једноставног, на приповедачки фон сведеног простора овог Живковићевог романа остаје дискретан, али препознатљив контраст угасите и јарке гаме, какав је обележио и његове кратке романе *Мост* и *Вагон*. За разлику од свакодневних, могућих простора, који су готово апстрактни по својој наглашеној конвенционалности и по правилу загасити и неупадљиви, простори сна и искорака из реалности наглашени су дивљом, фовистичком гамом. Тако се и у *Последњој књизи* риђа коса госпођице Гавриловић, тамноцрвена одећа особља и абажури на столовима у чајџиници, маховинасто зеленило ходника и цветови боје цигле из сна инспектора Лукића и плаве корице последње књиге супротстављају обезбојеној, сивкастој свакодневици, акцен-тујући поједине ликове, просторе, сегменте збивања.

У том контрасту, као у особеној тешко растумачивој шифри, крије се, вероватно, један од основних естетских потенцијала Живковићевог приповедања уопште: максимално сведена експресивност стила, свесно избегавање експериментисања у језику, али и избор оностраног и нагонског, повремено снажни акценти боје и значења, који поричу привидну конвенционалност његових приповедачких светова. У *Последњој књизи* присутан је тако, пре свега у сновима јунака, особени, готово театрални избој неконтролисаног, нагонског, доњег и снажна рационалност контролисаног приповедачког тока. Ови снови повремено асоцирају на снове Линчових јунака — у њима се сагледава оно што се обичним, дневним видом не може сагледати, али пре свега подсећају на заумне просторе из *Вагона* и *Моста*.

Управо због тога, *Последња књига* није ни искорак ни прекид континуитета већ један од логичних праваца његовог стварања (наравно, у врту са стазама које се рачвају). Сатирични набој Живковићеве *Књиге* овде се, рецимо, наставља, па, можда, и реализује у потпуности. Приповест о низу тајанствених, безразложних смрти у књижари „Папирус”, окупљалишту доброћудних чудака, „пацијената”, по броју мртвих и загонетности, па и по облигантној љубавној вези главног истражитеља и (потенцијално сумњиве) власнице књижаре, на први поглед може се учинити као непосредна разрада једног од оних рецепата за привлачење читалачко-критичарске пажње датих у *Књизи*. На тај, потенцијално сатирични аспект романа, указује главни истражитељ и приповедач — инспектор Лукић, објашњавајући свом шефу да је опасност од последње књиге, чак и ако је она отрована, ипак минимална и да књига данас не може бити оружје за масовно уништење: „Да би уопште дејствовала, последња књига мора да се отво-

ри. А колико људи у наше време отвори било коју књигу?" Сем тога, могућност да је *Последња књига* отрована попут изгубљеног Аристотеловог рукописа у Ековом *Имену руже* лајтмотивски се провлачи кроз *Последњу књигу*, а управо у Живковићевој *Књизи* настанак Ековог романа објашњава се особеном уредничком интервенцијом. Пошто се „испоставило да су тренутно у моди еротски трилери, а рукопис који су узели на обраду прича о чедним и нимало напетим збивањима у неком средњовековном манастиру, с обиљем досадних теолошких расправа”, извршена су нужна дотеривања и „безазлени манастир постао ... озлоглашено легло разврата и блуда сваке врсте, нарочито оне противприродне, а једнолична и спокојна збивања у њему прерасла ... у запањујуће брз низ узбудљивих и надасве језивих призора, обавезно с каквим серијским убицом као стожерним ликом зато што се масовна публика најлакше поистовећује с том врстом јунака”. Иако не садржи језиве призоре (штавише, смрти у њему су наглашено депатетизоване, можда с изузетком драматичне погибије докторке Видић), Живковићев нови роман садржи закрабуљену секту присталица последње књиге и припаднике свевише тајне полиције, али и високу меру ироније која ће га вероватно учинити непривлачним у очима масовне публике, али може и те како забавити добре познаваоце његовог дела и радознале читаоце без предубеђења.

Овако гледано, можемо претпоставити и то да се, пишући своју *Последњу књигу*, Зоран Живковић поиграва својим читаоцима и, пре свега, својим критичарима, који су и иначе били склони да у његовим делима препознају „жанровца” или, по одређењу госпођице Гавриловић, писца „ниске књижевности”.

Ипак, *Последња књига* је и више од тога, у њој препознајемо неке типично живковићевске лајтмотиве и она наставља неке од опсесивних тема Живковићеве прозе у целини. Необична (и апсолутно „нереалистична”) чајџиница, са својим вишеструко необичним особљем (остарели Азијат, неодређене расе и порекла, мајстор чајева, и деца која толико личе да је немогуће разликовати њихов пол) и чудесним чајевима непосредно асоцира на *Чајџиницу* — једну од најзагонетнијих и најлепших Живковићевих приповедака; ликови „пацијената”, особењака који долазе у књижару припадају низу типичних Живковићевих јунака — усамљеника и мономана, оплемењених хумором; у женским ликовима успоставља се поступак удвајања и повезивања по супротностима — тако су госпођица Богдановић и докторка Видић различите и комплементарне, једна ненашминкана и строга до безбојности, друга покривена шминком попут маске, обе унапред осуђене на статус епизодног лика — жртве... Најзад, управо овде кулминира Живковићева забављеност природом стваралаштва и парадоксалном судбином писца, који привидно има апсолутну моћ, али изнад којег, као Судбина изнад Зевса, стоје неумитни закони приче. Шта може писац, ако не може подарити ни нов почетак, ни заборав — ни себи

ни својим ликовима, ако је и сам суочен са трагикомичним колебањем између славе, која га неће нацивети, или стваралачког прегнућа без признања? Судаће према *Последњој књизи*, може да да нове и живе боје сивилу свакодневице — а то није мало.

Најзад, заплет *Последње књиџе* интригантан је и забаван: у малу књиџару с невеликом клијентелом улази тајанствена последња књиџа и сви који је отворе и суоче се с њеним текстом умиру, привидно природном, али сасвим безразложном смрћу. За књиџом трага тајанствени ред присталица последње књиџе, инспектор Лукић, тајна служба, можда и тајанствени власник чајџинице, који зна тајне различитих чајева...

Заплету сваког трилера који хоће да има расплет (за разлику, рецимо, од Честертоновог *Човека који је био четвртик* или Пинчонове *Објаве броја 49*) следи нужни антиклимакс. Заплитање приче носи увек елементе тајанственог, чудног, потенцијално чудесног и фантастичног — расплет мноштво могућности своди на једну, ма како духовито одабрану. Живковићев расплет (нећемо га открити) придружује *Последњу књиџу* оним романима који отпочињу као трилер, а завршавају као загонетка друге и другачије природе. И то је, свакако, један од многих разлога за читање.

Љиљана ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ

ВИШЕ И МАЊЕ ОД ЖАНРА

Зоран Живковић, *Последња књиџа*, Компанија „Новости”, Београд 2007

Пред сам крај најновијег романа Зорана Живковића, два лика воде следећи разговор:

„Зашто је предузео да пише детективски роман? Зар није могао да одабере високу књижевност?”

„Па и одабрао је. За њега детективски роман није ниска књижевност.”

Тензија између тзв. „ниске” и „високе” књижевности провлачи се кроз читав роман, још од првог поглавља, у коме инспектор Лукић улази у књиџару „Папирус” да би истражио случај мистериозне смрти једне муштерије, а продавачица га дочека речима: „Бојим се да немамо много књиџа које би занимале једног полицијског инспектора. Држимо углавном лепу књижевност.” Како се испоставља, инспектор Лукић је редак звер, писмени полицајац који је, чак, завршио студије књижевности, и тврди да су му ове помогле у садашњем послу. „Де-

детективски романи? Али то баш није висока књижевност,” запажа књижевна. Начитани полицајац одвраћа: „Зар бисте, рецимо, *Злочин и казну* или *Име руже* сврстали у ниску књижевност?”

Овим речима, а и каснијим позивањем на Еков постмодерни, висококњижевни детективски роман, Живковић као да дискутује и са својим критичарима. Дуго времена његово име било је везано за наводно тривијални жанр научне фантастике, прво у својству уредника жанровских едиција које је приређивао (едиција „Кентаур”, код „Просвете”), затим и издавао (едиција „Поларис”), а најзад и преко теоретичарске делатности (магистрирао и докторирао са темама из SF-а, написао *Енциклопедију научне фантастике...*). Када се, затим, сасвим посветио писању прозе, Живковић је често, по инерцији, у приказима (па чак и у најновијем *Речнику књижевних термина* др Тање Поповић) називан писцем научне фантастике, иако његова проза има мало сличности са овим популарним жанром, и заправо припада знатно поштованијем корпусу фантастике у најширем смислу речи. Пошто је добио неколико вредних иностраних и домаћих признања за романе који су претендовали на високу књижевност, Живковић се са *Последњом књигом* окушао у жанру који се још увек претежно сматра тривијалним — кримићу. Може звучати чудно да се аутор који је добар део своје каријере посветио бранећи дигнитет писања за који се определио одлучи да, након озбиљних књижевних награда, напише један чист жанровски роман, па још „бестселер” који се продаје на киосцима уз дневне новине.¹

Ова одлука може се донекле разумети уз помоћ реплике наведене на почетку овог текста: „За њега детективски роман није ниска књижевност.” Нажалост, ова тврдња остаје мртво слово на папиру које није успешно оживљено нити аргументовано Живковићевом прозом. Пре свега, наведена изјава садржи једну логичку грешку: јер, да ли се заиста може говорити о „високим” и „ниским” жанровима или само о добрим и лошим појединачним књижевним делима, без обзира на жанр коме припадају? Конкретно, детективски роман може бити и ниска и висока књижевност, зависно од умећа аутора који се ње-

¹ Термин „бестселер” овде је под знацима навода из најмање два разлога: као прво, ради се о цитату који је често у промотивним написима о овом издању коришћен од стране издавача за дело које још увек није ни почео да продаје, само на основу *одштампано* тиража (20.000 примерака); као друго, под наводницима је због дискутабилне употребе термина. Наиме, бестселер подразумева да је извесна књига прво кренула у продају, затим наишла на велико интересовање и онда се продавала у великом броју (на шта указује и етимологија, од енглеских речи „best” и „seller” које означавају књигу која се најбоље *продала*). Редослед корака у овом случају био је другачији: књига је била проглашена „бестселером” и пре саме продаје, на основу уверења издавача да ће захваљујући свом маркетингу успети да прода целокупни одштампани тираж, упркос чињеници да се ниједна Живковићева књига до сада није ни приближила статусу бестселера, напротив (што, уосталом, чак и сам аутор често истиче у интервјуима).

га подухвати. Покушаји да се сопственом делу подари дигнитет пози-вајући се на романе Достојевског и Ека остају тек реторички трик у контексту Живковићевог романа, који није слаб зато што припада детективском жанру, већ, једноставно, зато што је веома слабо осмишљен и написан.

Почнимо од главног јунака и наратора: инспектор Дејан Лукић је безлична појава која служи за описивање догађаја, али која не поседује никакву назнаку личности. У роману ништа не сазнајемо ни о његовој прошлости, ни о несвакидашњој одлуци да након студија књижевности постане полицајац, нити о његовим садашњим назорима: као машина за сувопарно рапортовање речи, дела и слика које је писац наумио, он је најгори замисливи наратор, будући да је лишен и забавно-циничне перспективе Чендлерових јунака-истражитеља, али и повучено-објективне, па ипак дражесно љубопитљиве визуре једног наратора-посматрача попут доктора Вотсона. Неубедљив као и све оно што описује, Лукић је пука марионета у Живковићевим рукама, принуђена да изговара овакве платитуде: „Збиља, ако трезвено размислим, како то ваљда једино приличи полицијском инспектору, како би могла постојати књига у којој се описује оно што ми се управо догађа? Никако, наравно. Ово је стварност, а не књижевност. Зар да допустим да ми формално образовање први пут засмета у послу.” Још слабије пролазе остали „ликови” које Лукић среће, јер ако је наратор тек дводимензионална скица, сви остали су само једнодимензионалне цртице које аутор по својим потребама помера по шаховској табли а да ниједног трена не осетимо присуство људских актера у тој прози. По схематизованости ликова овај роман као да је имао за циљ да докаже, а не оповргне, честу замерку која је крими-трилер романима одвајкада упућивана везано за типске, клишетириране ликове и ситуације.

Томе доприноси и Живковићев лош слух за дијалог, што је тим горе будући да је *Последња књига* — у складу са захтевима петпарачке књижевности — испуњена њима у толикој мери да читалац често стиче утисак да у рукама не држи роман, већ текст радио драме. То не би толико сметало да се не ради о бескрвним разменама информација без имало живости, духа, или барем личних особености које би служиле карактеризацији. Ево једног од бројних могућих примера излишног понављања и препривања ситуација које су читаоцу биле приказане само страну или две раније:

„Ја сам,” рекао сам када се јавила. „Где си?”
„Још сам код Маје.” Глас јој је звучео утучено. „А ти?”
„Управо сам изишао из Института за судску медицину.”
Застао сам мало. „Немам добрих вести.”
Вера је кратко ћутала.
„Нисам их ни очекивала. Шта је било?”
„Књига је однела још једну жртву.”

Поново је неколико тренутака протекло у тишини.

„Кога?”

„Докторку Видић. Сећаш је се?”

„Шта се догодило?”

„Отворила је књигу, иако сам је упозорио да то не чини.”

„Та грозна књига!” Верин глас се појачао. „Јеси ли је се домогао најзад?”

„Нисам. Нестала је.”

Овакве деонице, у којима се таксативно препричавају већ виђени и читаоцу познати догађаји, не само што непотребно оптерећују кримић, који би морао да се служи наративном економијом за постизање свог основног циља, напетости, већ и превише подсећају на почетничко понављање недостојно аутора коме је ово шеснаеста књига прозе. У појединим случајевима, реплике су сасвим несувисле, на пример:

„Ужасно,” рекла је Вера. „Живот ми се потпуно пореметио.”

„Најбоље је да не обраћаш пажњу. Понашај се нормално, као и до сада.”

Ево и једног примера неуспелог, уштогљеног хумора:

„Ово већ постаје забрињавајуће. Изгледа да ти не прија вођење љубави са мном.”

Насмејао сам се.

„Какве везе има вођење љубави с мојим ружним сновима?”

„Увек их после сањаш.”

„То увек само је два пута.”

„Није било ниједног изузетка.”

„Свеједно, мораћемо да повећамо узорак. Ако ме кошмари буду походили и после, рецимо, двадесетог пута, видећемо шта да предузмемо.”

„Шта можемо да предузмемо? Одустаћемо. Зар да допустимо да изгубиш миран сан?”

Једини покушаји да се дијалози јунака оживе нечим што није банална размена информација могу се наћи у њиховим бескрајним разглабањима о различитим врстама чаја. Наиме, Живковић своје јунаке повремено шаље у оближњу чајданицу, што је прилика за дуге разговоре који се никако и ничим не могу оправдати, будући да не служе нити заплету, нити симболичкој димензији романа, нити карактеризацији (осим ако пишчева намера није била да своје јунаке прикаже као несносно досадне ликове који све време причају само о чају и о времену, док се, паралелно с тим између њих развија романса без трунке страсти или чулности).

Због тога, сасвим је разложно страховање његове јунакиње:

„Још ћу испасти лик из ниске књижевности,” рекла је, опет се осмехнувши.

„Зар вам ово делује као ниска књижевност?”

Тако одвраћа Лукић, говорећи о тексту у коме се затекао, заробљен у клишеима на које нас писац повремено подсећа у јаловој нади да ће указивање на њих произвести њихово превладавање, или пост-модерни квалитет кога ту, ипак, нема. Усиљени дијалози, попут наредног, слаб су надоместак очекиваних жанровских учинака:

„Дакле, шта сад неизбежно следи?”

Уздахнуо сам.

„Сад неизбежно следи растанак до сутра. Другачији развој догађаја био би својствен ниској књижевности, а књига за којом трагам то, изгледа, није.”

Нажалост, *Последња књига* је баш то.

У жанровском смислу то је изразито невешто конструисан роман. Истрага се креће праволинијски, без елемената који красе добре кримиће, као што су: под-заплети, (лажно) осумњичени, неочекивани преокрети и слично. Уместо тога, Живковићев инспектор следи најелементарнију логику и процедуру како би дешифровао заплет, тиме потврђујући себе као медиокритетског јунака без трунке супериорних моћи једног Шерлока Холмса. Сваки полицајац, па и онај који није студирао књижевност, решио би овај случај једнако успешно следећи трагове које му писац оставља. У неколико случајева, у преломним тачкама, Живковић посеже за јефтиним *deus ex machina* триковима. На пример, када се Лукић нађе пред зидом у виду шифре за приступ компјутеру једног колеге који је већ окарактерисан као страствени читалац (и сарадник) таблоида, њему просто сине:

Људи су и иначе предвидљиви, а полицијски инспектори нису ту никакав изузетак. Баш напротив. Шта би друго Петронијевић одабрао за шифру него назив свог омиљеног таблоида!

Још је увредљивије по читаочеву интелигенцију када се, само шест страна касније, Лукић нађе пред још једном сличном мистеријом: дошавши до скровишта секте Последње књиге он треба да на улазу каже лозинку, коју не зна:

Лозинка!

Али како да знам лозинку? Ледени пипци панике почели су да ми гамижу уз кичму. Када сам се већ помирио с тим да ми преостаје само да се окренем и појурим ка ауту, чуо сам себе како изговарам две речи.

„Последња књига.”

И наравно, лозинка за улазак на скровити посед на коме се дешава окупљање секте Последње књиге гласи баш — „Последња књи-

га”. Речена секта приказана је у стилу трећеразредних рото-романа. Ево како Живковић преноси речи њеног жреца:

„Јесте ли спремни да понизно примите избавитеља који долази да спасе наш свет од пропасти?”

„Јесмо!” сложено је узвратило мноштво.

„Јесте ли спремни да се покорно поклоните једином господару и владару?”

„Јесмо!” још се грлатије разлегло са свих страна.

„Јесте ли спремни да се суочите са крајњом истином?”

„Јесмо!” Изгледало је да се све тресе од силине поклича.

Овакве ситуације и оваква реторика духовито су пародирани у филму *Девета капија* (*The Ninth Gate*, 1999) Романа Поланског, који се такође вртео око једне књиге натприродних моћи и тајанствене секте која покушава да је се дочепа. Но, код Живковића пародије нема, већ само елементарног одсуства имагинације, а можда и жанровске поткованости, будући да ситуацију у описаној сцени, у којој вођа секте раскринка Лукића, Живковић по ко зна који пут „разрешава” посежући за *deus ex machina* решењем, једним од најбаналнијих у историји ниске књижевности: баш када се жрец спрема да жртвује непажљивог инспектора, сва светла се гасе, „коњица” (полиција) доноси спас у задњи час, а — што је посебно неубедљиво — у хаосу који тада настане у *ојкољеној* згради сви до једног члана секте успевају да побегну без трага.

Овешталим ситуацијама и овешталим начинима за њихово разрешавање можемо додати и често посезање за овешталим фразама: горенаведени „ледени пипци панике” заправо су одјек већ искористићене фразе „ледени прсти панике шчепали су ме за прса”, а ту су и процедурално сумњиви поступци попут оног да инспектор у једном трену својим сопственим мантилом покрива тело жртве на поду књижаре (!) само да би мало касније узео тај исти мантил са леша и обукао га (!) или логички сумњиве детаље, попут овог који Лукић запажа осматрајући полице књижаре „Папирус”:

Уз неколико веома значајних дела налазили су се и сасвим осредњи романи. Мораћу једном да питам Веру ... како их је уопште примила у књижару која се дичи беспрекорним књижевним укусом.

Каква је то књижара која држи само врхунску књижевност, колико уопште полица са књигама у њој може да буде и где је у томе економска логика за њено постојање, писац нам не открива, јер му је важније да још једном посегне за демаркационом линијом између „високе” и „ниске” књижевности која се као лајтмотив провлачи кроз читав роман, све до завршетка. Кулминација би требало да буде финални „окретај завртња” којим ће Живковић трансцендирати дотада-

шње немушто и незнаљачко кокетирање са жанровским писмом и самоувереном алхемијом преобразити свој петпарачки написан роман у „високу” књижевност.

У преокрету на крају испоставља се да је стварност ликова романа заправо „само” фикција, да су све време били лутке од папира у једној књизи, и да су све смрти, до тада детективски истраживане, биле изазване посезањем тих ликова за књигом у којој су видели саме себе како посежу за књигом... Иако овај завршетак донекле оправдава папирнате ликове на претходним странама, он је, у жанровском смислу, превара у односу према легитимним очекивањима читалаца, којима се роман агресивном маркетиншком кампањом рекламирао као „готово неразрешиви трилер”. Сам аутор је у једном промотивном интервјуу казао: „Смерно се надам да *Последња књига* неће изневерити ни оне који првенствено очекују добар трилер, као ни оне који очекују моју особену фантастичку прозу. Да ли је то спајање неспојивог? Рекао бих да није.”²

Свако бављење жанром подразумева три незаобилазна чиниоца: аутора (понуца), публику (потражња) и издавача (посредник, а врло често и креатор потражње). Жанр подразумева систем устаљених правила која су позната на сва три нивоа жанровског битисања: аутор свесно посеже за одређеном традицијом и следећи (или варирајући) одређене поступке производи дело препознатљивих карактеристика; издавач свој маркетинг подређује врсти (тј. жанру) дела које објављује тако да већ издавама за штампу, насловом, корицама, плакатима и другим пропратним материјалом јасно код публике ствара одређени хоризонт очекивања; најзад, публика се руководи знацима које јој нуде, прво издавач са својим паковањем, а онда и писац, са текстом између корица, и дешифрујући жанровске знакове у датом тексту постиже или не постиже (зависно од умешности писца) врсту жанровског уживања које јој дати жанр обећава. Писац тзв. високе књижевности није обавезан да следи било каква очекивања, али онда када се определи за поигравање са узусима тзв. ниске, а читава пропагандна машинерија ствара лажни хоризонт очекивања („бестселер”, „кримић”, „трилер”, „узбудљива књига од које застаје дах” итсл.) он нема права да се тако надмено насмеје у брк очекивањима створеним код читалаца.

Живковић својим фантастичним крајем подрива темеље прећутног споразума који свако жанровско (овде: криминалистичко) писмо склапа са читаоцем. О томе говори најозбиљнији проучавалац кримића на овим просторима, Павао Павличић (који се, поред одличних теоретских списа, са кримићем успешно окушао и у списатељској пракси):

² <http://www.novosti.co.yu/code/navigate.php?Id=12&status=jedna&vest=106046&datum=2007-07-12>.

Лакше је утврдити у што се не смије дирати, с чиме се не смије експериментирати: не смију се дирати темељи жанра, његове базичне конвенције. Не смије изостати мистерија, нити борба између истраге и злочина, као што не смије изостати ни разрешење загонетке; не смију интервенирати наднаравне силе нити се смију појављивати подаци и ликови за које читалац прије није знао.

(Павао Павличић, *Све што знам о кримићу*)

Живковићев преокрет на крају *Последње књиће* подрива саме темеље крими трилера: испоставља се да не постоји зликовац, да је мистерија била лажна, да су узроци смрти наднаравни, да је читава стварност заправо фикција, па чак, на неки начин, и да је приповедач сâм убица, будући да је и он (на крају) разоткривен као писац, тј. пишчев алтер-его. Превише је тога подривено и срушено, а да ништа, заузврат, ново нити вредније од срушеног није изграђено. У насилном покушају да један невешто изграђен и исподпросечно написан роман издигне до „високе” књижевности, Живковић изневерава и жанр и књижевност, и читаоцима жељним доброг трилера нуди ћорак и превару, а онима жељним добре књижевности — равно и неузбудљиво штиво које се декларативно можда и може доводити у везу са *Именом руже*, само да би у поређењу с тим делом још упадљивија постала његова инфериорност на свим нивоима: и језичком, и жанровском, и идејном и, уопште, уметничком.

У жељи да побегне од шаблона, Зоран Живковић је себи дао аутогол и написао дело које савршено илуструје Павличићеве речи:

Шаблона сама по себи не даје гаранцију умјетничког успјеха, али њезино нарушавање готово у правилу води у неуспјех. Ако се држи схеме, кримић можда неће бити умјетност, али ће бити коректан кримић; ако схему наруши, па не постане умјетност, неће бити ништа.

Последња књића Зорана Живковића је једно такво — ништа.

Дејан ОГЊАНОВИЋ

ПАРАДОКСОМ ПРЕКО АПСУРДА

Игор Маројевић, *Шнић*, „Лагуна”, Београд 2007

На почетак свога новог романа *Шнић* Игор Маројевић ставља *Најомену аутора*, у којој изјављује да „не заступа ниједан идеолошки став изнесен у овој књизи”, и додаје још и то да не треба доводити у непосредну међусобну везу романескне ликове „који се презименом,

иницијалом и/или звањем подударају с неком особом из реалне историје”, јер је то — упозорава писац — „погрешно”. Написана као поетичка и то сасвим конвенционална формула списатељског ограђивања од некњижевног, да не кажемо примитивног читања његовог романа, ова напомена се може учинити, поготово неком брзоплетом читаоцу, као пишчев покушај индиректног скретања пажње баш на извесне провокативне идеолошко-политичке конотације, односно, фактографску алузивност свога романа, које могу да буду добар мамац за читаоце. Али у овом случају то би, доиста, био сасвим погрешан читалачки приступ, јер је *Шнић*, што се већ од првих страница јасно види, дело вишезначне уметничке сугестивности, написано по врло софистикованим литерарним и металитерарним конвенцијама и поступцима обликовања, па би у складу с тим поетичким хоризонтом требало и читати, значи, мимо сваког идеолошко-политичког оптерећења или пуне миметичке конкретизације.

Знатно су провокативнији и плодноснији неки други аспекти романа и поступци обликовања. Најпре, Маројевићев роман је необичан по свом тематском и временско-просторном оквиру, а то је живот у окупираном Земуну током Другог светског рата. То јесте историјска тема, мада једна од оних које се не сматрају баш вредном обраде. Ни у једном тренутку Маројевић не упада у идеолошко-политичке замке какве би откривање једне потиснуте историјске теме могло да има, пошто су његове амбиције изразито уметничке, и то новаторске. Зато *Шнић* није историјски роман иако у свом ширем контексту има историјску тему. Маројевићева слика земунских прилика под окупацијом коликогод била стварносно поткрепљена, још и више је зачудно стилизована.

Маројевић само донекле дочарава атмосферу окупираног града, атмосферу одмазди и хапшења, скривања и бежања, али је у првом плану његове нарације једна фабула, склопљена од љубавних и других троуглова, личних и других спрега и аранжмана, исувише бизарних и опасних да би се могли окончати без крвавих расплета. Пишући о збивањима са свега неколико протагониста, махом странаца из окружја немачко-ушашке окупационе власти и понеког мештанина, са не мање истакнутим улогама у фабули, Маројевић слика тек један мањи сегмент из живота под окупацијом, колико егземпларан толико и хипотетичан, да би из свега тога извлачио диверсификоване и наглашене нити уметничке интерпретације.

Осим по теми, *Шнић* је необичан и по оригиналној жанровској форми, коју Маројевић означава одредницом роман-таблоид. До оригиналне романескне форме Маројевић стиже на трагу својих списатељских трагања у духу постмодернистичких повезивања и компилирања разних форми, додуше у нешто амбициознијем покушају стварања романескног облика од рециклиране грађе, али са несумњиво конзистентном уметничком структуром. А необичност Маројевићевог ре-

шења је у томе што је, обрађујући историјску тему, одлучио да романескну форму модификује помоћу једне форме из новинарства и то оног нижеразредног, булеварског, сензационалистичког новинарства, оличеног у таблоидима, које данас јесте у експанзији, али не толикој да би се баш наметало неком атрактивношћу.

У сваком случају, ту новинарску таблоидну форму Маројевић не преузима дословно, већ и њу модификује уводећи још једну формативну инстанцу уметничког обликовања, и то традиционалну инстанцу, наиме, анонимног приређивача, чиме се у простор између писца и наратије уводи још један посредник, неко ко наводно служећи се маказима и приређујући одабране исечке из новина склапа романескну слику земунских прилика у годинама окупације. А улогу наратора добијају анонимни аутори новинских написа, то јест новинари, који су наводно писали о збивањима о којима се у *Шнићу* говори. Тиме Маројевић своју ауторску позицију маскира двоструким, односно вишеструким посредништвима, што је начин повећавања дистанце према предмету о коме пише, али и прилично усложњавање нараторске перспективе и саме наратије.

Ове и друге поступке нараторског дистанцирања од описаних збивања Маројевић користи доследно и развија их што више може. То чини јер тако повећава своју списатељску слободу артикулације у односу на тему, то јест, на њене затечене семантичке обресе и размере. Своју уметничку пројекцију земунске стварности у годинама окупације Маројевић развија све до фантазмагоричних размера уводећи једног нестварног јунака чији је лик мотивисан и стилизован на фантастичан начин, са извесним симболичким и наглашеним пародијско-сатиричним примесима. Због патуљастог раста, тог јунака немачки ликови не могу да виде кад су већ толико индоктринирани идејом о натчевеку, па тај јунак постаје у фабули супериоран и то у толикој мери као да је супермен који стиже право из виртуелних анимација. А у укупној семантици Маројевићеве романескне пројекције овај виртуелно стилизован јунак постаје необична виртуелно-фантазмагорична и симболичка фигура наратије која ту наратију чини још бизарнијом и уметнички сугестивнијом.

Развијањем вишеструких посредништава у наратији, слободним конфабулирањем радње и њеним имагинирањем у сложеним фантастично-симболичким и пародијско-гротескним и апсурдно-сатиричним конотацијама Маројевић своју наратију одводи мимо призване историјске стварности, више расплинуте него хаотичне. Мада иде преваходно за фабулом, која јесте бизарна, писац је непрестано опрема свакојаким семантичким схематизацијама и поентама, од оних најситнијих и краткотрајних, остварених на нивоу појединачне реченице или синтагме, до оних крупнијих и кумулативних, као што су схематизације фабуле и њених токова, појединачне или колективне егзистенције. Динамичну сукцесију збивања прати и неретко надмашује

суцесија ових ситних и крупних поенти. Нарација у *Шнићу* тече парадоксално: у кратким, динамичним исказима који прате фабулу и њене токове, то јест оно што ликови чине или говоре, и то сасвим укратко, као да је реч о најједноставнијем приповедању какво сусрећемо у формама тривијалне књижевности, детективско-шпијунским или љубавним романима, само што ти искази, ипак, најмање служе фабули, но више оним сложенијим уметничким значењима и ефектима. Некад то иде дотле, да се добија утисак да фабула служи исказима, то јест, да би они били што парадоксалнији, па макар, то било на уштрб реалистичности фабуле, односно, мотивације, ликова итд. То су реченице које више личе на реплике из стрипова, филмских жанр-сцена или виртуелних компјутерских игрица и анимација. И више од тога, јер заправо у Маројевићевом роману парадоксалност се не ограничава на фабулу и њене, такође, чудне токове и обрте, но и сама нарација тежи парадоксалности, којој може да се ода још више будући да је ослобођена евокације само стварних збивања и артикулације само историјског смисла тих збивања. Маројевићев роман је роман парадоксалне нарације.

Која је сврха овако организованог приповедања, које ако и није у сваком часу и исказу парадоксално, запада још и у противречности, и нимало се не либи властите располућености? С једне стране, писац приповеда о збивањима у окупираном Земуну, посеже наводно за изворном грађом, наводећи искључиво исечке из наводно аутентичне штампе, а с друге стране, нарацију, односно слику света и уметничку структуру стилизује прилично се ослобађајући од миметичке пројекције историјске стварности, бескрајно се удаљујући од ње. На једној страни писац непрестано засипа читаоца познатим или непознатим подацима и појединостима, евокацијама и призорима који, у наглашеној и чудовишној стилизацији асоцирају на историјску стварност, на страдања и злочине у време немачко-усташке окупације, а с друге стране, сва та збивања стилизује у исказима чије се значење односи према описаној окупацијској стварности не као њен елеменат и израз, већ као веома софистикован идиомски дискурс, чија се уметничка сугестивност остварује у распону од недвосмислене и неподељене дистанцираности спрам сваке стварности до препуштања ослобођеној и неомеђеној имагинацији и инвенцији. Нимало једноставан и нимало оновременски, тај дискурс не припада стварности коју евоцира, већ се одваја од ње својом аутономном литерарном знаковношћу и експресивношћу.

У тако софистикованој нарацији романескну евокацију историјске стварности не поткрепљује њој припадајући егзистенцијални доживљај, већ се слика света релативизује са дистанце ослобођеног и хипотетичког говора, при чему се уметнички доживљај стилизује у непредвидим конотацијама, од театарно-патетичних до сатирично-сар-

кастичних, од конвенционалних и металитерарних до иронично-пародијских и бурлескно-циничних.

На тај начин у Маројевићевој литерарној пројекцији живота у Земуну под окупацијом све је мање или више парадоксално, бизарно или апсурдно: како фабула, са својим невероватним заплетима, наглим обртима и непредвидивим епизодама, неочекиваним и крвавим расплетима, тако и несвакидашњи ликови, колико импулсивни толико и прорачунати, или пак бизарни, какве су, уосталом, и њихове мисли и реплике, односно њихови емотивни изливи, или високо стилизоване и постмодернистички софистиковане реакције на збивања. А таква је, парадоксална и зачудна, и сама нарација и њена стилизација: како кратки репортерски описи, тако и бизарне асоцијације, оштроумна запажања, циничне доскочице и свакојаки други искораци и раскораци у овој романескно-таблоидној слици света.

Из следећих наративних исказа, наведених без вишезначних конотација које добијају у неомеђеном романескном контексту, може се наслутити понешто од њихове наглашене а дивергентне уметничке сугестивности, а понешто и од технике приповедања помоћу које Маројевић обликује слику историјске стварности и артикулише уметнички доживљај. У једној од љубавних новела, коју „приређивач” преузима из земунских новина, може се прочитати и оваква реченица из описа шетње главних јунака романа, док су били у љубави, реченица која се изнутра раствара бизарним спојем романтичног заноса и пародијско-ироничне произвољне егзактности: „Те ноћи су дуго осматрали месец, леп као дете од четрнаест дана.” Мотивације појединих поступака јунака су час овакве, час онакве, највише парадоксалне: „Иако ју је Новак понекад без разлога чинио раздражљивом, Карен му је понудила да се пресели у њену кућу у Београдској улици ... И Новак је примио њену понуду разумом: кирију је плаћала она. У једној јединој сцени распон осећања Маројевићевих јунака може да буде парадоксално динамичан и неомеђен: „Када се вратио с пута, Новак је изгледао испошћено, као да је жудео да промени цео свој живот или бар наквашену одећу. Био је забринут, али је на то заборавио док је с Карен нежно водио љубав.”

Један од средишњих догађаја у фабули романа, Новаково трагично-апсурдно пуцање у своју девојку, коју рањава, и у њене родитеље које убија, догађај о коме се говори на више места у роману пошто се наводе разни исечци из новина, Маројевић мотивише исказима којима се карикира свака помисао на мотивацију: „Ко би наслутио да у Новаку сазрева наум да се за смрт властитог брата утеши смрћу њених родитеља? Није Маричић толико равнодушан да се пре остварења лудачке замисли не би колебао: у његовој глави текла је борба између две опречне жеље — једна је била да се скраси уз Карен, а друга да њене родитеље поубија. Приступио је том избору онако како човек, вођен једино укусом, бира између два шешира.” А у претходном

наставку новинарске сторије о главном јунаку *Шниџа* говори се о томе како је њега мајчина смрт погодила много више него његову браћу „који су преферирали оца. Од свих Маричића, једино се Новак на сахрани видно потресао, — Мајко... јецао је над њеним гробом, — девојчице... Женко... Лепотице!”

Мада намењени евокацији одређене историјске стварности, Маројевићеви наративни искази носе у себи више свега другог него једнозначног евоцирања те стварности, то јест, мање је описивања самих догађаја, ликова, њихових поступака, речи и осећања, него ироније, пародије, патоса, сарказма, апсурда, цинизма, бизарности и ко зна чега све још. Маројевићеви наратори говоре о земунској стварности, о ликовима и догађајима, али њихови искази имају своје властите линије схематизације и усмеравања значења. Смисао исказа се преноси са равни миметичке дескрипције и тумачења оног што се догађа на разне друге равни схематизације значења, на којима се изокреће сваки смисао описане стварности, али и сваки други покушај осмишљавања и онога што се збива, па чак и онога што се приповеда и што се говори нарацијом. Сваки наративни исказ има неку своју равну схематизацију значења, своју парадоксалну логику и своју неочекивану поенту, независно од осталих, па и оних најобухватнијих схематизација нарације, као што су схематизације фабуле, неког лика или поруке дела. Сваки наративни исказ има свој смисао, своју поенту, која међутим није поента неког општег смисла, већ управо знак одсуства тог општег смисла изгубљеног у парадоксима бесмисленог постојања.

Наративне исказе Маројевић често обликује са посебним схематизацијама значења, само што те схематизације не звуче баш као завршна сажимања смисла, као поруке или сентенце и афоризми. То су кратки јонесковско-бернхардовски апсурдни и саркастични искази, пре искораци него сажечи нарације, управо, кратка и ефектна сазвучја апсурда и цинизма на овој динамичној и парадоксалној слици света. То су пре апсурдизми, него афоризми, наративне фигуре апсурда и обесмишљене егзистенције, искази који се непрестано гомилају један за другим одржавајући нарацију управо парадоксима, у којима се и слика света и сама нарација непрестано раслојавају и растварају.

Кад главни јунак буде, као гимназијалац, „изударан директорском шибом”, Маројевић закратко прекида препричавање догађаја и нарацију обогаћује општијим схематизацијама за завршни пасус поглавља, најпре духовитим опаскама на тему батина, а потом и другим уопштавањима јунакове судбине, са призваним универзалним филозофско-антрополошким конотацијама:

„Батине као батине: починоцу не нуде дугорочан ужитак, а оног који их трпи, није ли довољно бистар, мало чему уче а још мање га мењају. Багинама се не мења ништа, сем каткад, лични опис. Новак никада није довољно кажњен за све што је чинио: остало му је

одлучности да чак чином уписа на факултет учврсти своју себичну самоувереност. Док се рат примицао Европи, Новак је настојао да прошири лични видокруг студирањем филозофије и игнорисањем њеног идеолошког слоја: изучавањем неупотребљиве грађе.”

Поводом једне обичне теме, као што су то јунакове батине у школи, Маројевић скреће наратију ка експлицитним уопштавајућим исказима и прави бутаду са антрополошко-филозофским поентима. Но, те духовито срочене поенте писац не развија ка медитативности, већ ка зачудној парадоксалности, релативизујући семантичким обртима њено универзално важење. То је приповедање у коме парадокс наткриљује истину, тачније речено, приповедање чије се истине рађају у парадоксима и умиру у парадоксима и тако постижу своју уметничку сугестивност — у неомеђеној и свеприсутној парадоксалности постојања које је остало чак и без апсурда. Прошле су године суочења с ратом и убијањем, прошлости су припале и суморне године суочења с апсурдом, па је и доживљај апсурдности потонуо у неумитном протицању времена.

Имагинирајући једну парадоксалну љубавну причу из окупираног Земуна, виртуелно-стварносно конфабулирану, Маројевић развија и не мање парадоксалну наратију, виртуелно-симболичне сугестивности, наратију током које се и пројекција описаних збивања и сваки њихов смисао расипају и губе у свеопштем апсурду, дакле, не у апсурду минуне егзистенције и њеног у историји и са историјом изгубљеног смисла, већ у апсурду сваке егзистенције и њеног необновљивог смисла. Слика минуне егзистенције из времена окупације оживљена дахом садашње егзистенције.

Стојан БОРБИЋ

ДОНОСИЛАЦ ВЕСТИ МОРА ДА СТРАДА

Мирко Демић, *Служе хировићољ лучоноше*, „Агора”, Зрењанин 2006

„Писање књиге је могућност књиге,
а читање књиге је моћ књиге да јесте.”

Јовица Аћин

„Ми не пишемо по ономе што јесмо,
него, да ми јесмо по ономе што пишемо.”

Морис Бланшо

Оправдање за понуђене цитате није пуко опонашање аутора, већ је, пре свега, кореспонденција коју издвојене посвете успостављају са

актерима и садржајем романа *Слуђе хировићоџ лучоноше* писца Мирка Демића, што је очигледно и из прве реченице у њему, која гласи: „Најбоље и најзбудљивије приче о себи испричали су они који су сведочили о другима.” Сем тога, посвете-мота су, све скупа, како правила налажу, замишљене као свод читања романа. И још једна реченица из романа иде у прилог таквој међузначењској вредности мота („Ова повест покушава да прати новинара Јована Канелу у неуспелом покушају да састави делове приче о другом новинару — Миловану Р. Пантовићу Гандију — који се својевремено упињао да сведочи о Крагујевцу и Крагујевчанима, а кроз то сведочанство — као у некој игри огледала — испричао властиту причу”), која открива читаоцима, још на самом почетку романа, необичну и осетљиву структуру романа, погодну за блискости и неочекиване и непредвидљиве преображаје. Наиме, новинар и избеглица (односно повратник из Загреба у своје родно село) Јован Канела исписује, али не и окончава, животопис предатног крагујевачког новинара Милована Р. Пантовића Гандија (1906—1941) који је у Крагујевац дошао 1926, а пореклом је из „села Дубраве, општине Прилике, срез Моравички”. Дакле, новинар пребива из пожутелих новинских исечака по животу новинара и преиспитује се истовремено; затим, повратник тумачи (не)сналажење дошљака у новој средини. Читалац има право дијахронијски продужити след увођењем романописца Демића, новопридошлог Крагујевчанина. Осим тога, постоји, поред журналистике и избеглиштва, још једна заједничкост за Канелу и Гандија, као и за све нас житеље ових простора. То је рат и смрт и трагика које рат доноси. И Ганди као и Канела трагично завршавају, први четрдесет прве, а други деведесет година прошлог века, и то на улици, испред трафике, у јутарњим сатима, ударцима ватрогасне секирице од стране непознатог нападача.

Дакле, Гандија, Канелу и Демића можемо уцртати на мапи Шумедије под сводом наслова — *хировићоџ лучоноше*, дакле Божјег присуства (уочила је књижевна критика — С. Томић), што сведочи и сам Демић у свом уводном тексту *Ситрах од коначноџ облика* („Онај који све наше судбине осмишљава, води и надгледа”). И једна од три Демићева мота (који су постали његов књижевни обичај), преузет од Евдокимова, чини спону између југословенског Гандија и „лучоноше” по закључку Канеле („Као и свака копија коју привлачи оригинал, човек-слика тежи да превазиђе себе, да би се бацио у Бога и у њему нашао смирење своје чежње”). У том контексту је и признање Јована Канеле о преображају у другом „хоризонталном” правцу. Наиме, „Канела увиђа како све чешиће почиње да не разлучује чињенице везане за судбине својих јунака” (мисли на Гандија и Кљуну) „и ситуација из сопствене биографије”. Током тумачења Демићевог романа ова се композиција и потенцијална преобраћања ликова, морају имати у виду, јер опомињу Демић и/или Канела: „кад ово не би било позориште (а јесте), у њему би се, од почетка до краја, комедија и траге-

дија (та два јанусовска образа) ... одражавале у истом догађају; како у његовим протагонистима, тако и у теби, драги читаоче". Морају се, дакле, пишчеве премисе доводити у контекст са структуром назначених ликова.

Зато, појашњавање или приближавање необичне биографије југословенског Гандија и структуре романа пред нама, треба препустити, коме друго, до самом романописцу, који у *Прологу после њролога* — *Јесће (а није)* претпоставља: „Творац Свега, Редитељ над Редитељима, онај хировити лучоноша (што десном руком ствара, а недуго затим, рукавом леве то створено — отире и поништава) изгурао је на позорницу човека од крви и меса (уклештеног између рођења и смрти као између два млинска камена) и дао му да исприча своју причу, најпре исписану на његовој кожи, а отуда преписану у *Свеску* са које је у облику новина умножавана у штампарији, настављајући да живи још неко време на новинској хартији и у очима ретких читалаца (кратко, колико траје живот воденог цвета).”

По Канелиним сазнањима о Гандијевом животопису, колажно и ретроспективно састављеног из новинских текстова и ретких сведочења, Милован Р. Пантовић, понављам, средином тридесетих година долази у Крагујевац и „као инвалид је намештен у Војнотехнички завод на место седларског помоћника”. Хендикеп се састојао у недостатку десне ноге, по његовим речима, као последица „убоја непријатеља у времену окупације” (Први светски рат). Убрзо се (тачније, 1933. године у 18. броју *Јавног мњења*), иако „нема ниједног положеног разреда основне школе”, „објављује у јавности” у локалним новинама као дописник и сарадник, а касније, заједно са својим сарадником и пријатељем Александром В. Гајићем званим Кљуна објављују и исписују њихову недељну новину *Одјек Шумадије*, као и *Одјек* сатирични додатак *Заврзлама*. Али, када „замире *Глас* (по једнима — *Јавношти*, а по другима — *Шумадије*), преостао је, кажу” једино „*Одјек Шумадије*”, чији је власник и главни уредник Милован Р. Пантовић, тада већ Ганди југословенски (касније српски), а њен „први и последњи сарадник” — Александар В. Гајић звани Кљуна. Дакле, једини хроничар Крагујевца и Шумадије у предратном периоду (1935—1941) били су Гандијеви и Кљунини новински текстови и коментари. И једино читајући њих можемо открити животне прилике у Крагујевцу и Шумадији.

„Пантовићу је новинарство било налик оној Архимедовој полузи са којом би се имало покренути ... Друштво ... подићи га — како он каже — тек за степен-два навише.” (И себе, претпостављам). „Желео је да буде антена” (мада је чешће бивао громобран) „која ће хватати оне тешко разумљиве сигнале што долазе из обичном свету неразумних сфера” и да их дешифроване више користи у ползу сиромашнијих слојева друштва, него ли за себе. Из имена које је углавном сам или уз помоћ Кљуна измислио: „југословенски Ганди” (касније срп-

ски), „мученик народа за народ”, „крагујевачки милосрдни анђео” (касније српски), „сиротињска мајка”, „хуманиста”, „борац за радничка права”, а неоспорно да је био просветитељ, аниматор, утописта и сањар, може се наслутити лик крагујевачког Гандија, као и садржај *Одјека Шумадије*, јер је између њих знак једнакости. Активности у корист хуманитарног фонда су биле импресивне и садржавале су од јавног позивања на милосрђе и критиковања оних који нису то редовно чинили, преко Гандијевог друштвено-корисног физичког рада као што је тестерисање дрва, до личног тражења помоћи за сиротињу. Често је доживео или је могао доживети непријатности том приликом, као што је одузимање уловљеног зеца од ловаца за најсиромашније. Његовим жртвама када је хуманитарни рад у питању, заиста нема граница. Очигледна је и у жељи да се бесплатно дистрибуира свим сиромашнима ново пронађени „Антицефалин — лек за сваку бољетицу”, искрено се надајући и верујући да ће помоћи немоћнима, а он испунити задатак „слуге хировитог Лучоноше”.

Затим, Ганди се залаже за „отварање књижнице и читаонице”, бори се против угњетавања младе радне снаге, буну се против порока, лоших навика, незнања, некултуре, нехигијене, бахатости и уопште сваке учињене неправде. Нарочито се „Ганди с нескривеним гневом обарао на сваки облик злоупотребе милосрђа”. Све је то Ганди дубоко преживљавао и гласно и бучно негодовао. Зато је неколико пута био и грубо физички нападан („претучен а не милован”). Чак је и штрајковао глађу. Пркосио је свима, чак и ношењем *боце* (чичка) на свом реверу.

Наиме, ретроактивно читати комплете *Одјека Шумадије* значи једини могући начин упознати се са ликом новинара и „слугом хировитог лучоноше” Милованом Р. Пантовићем и његовом неустрашивом и упорном борбом за бољи и праведнији живот, која је била његова страст, императив, алузија, зависност....

Након овако сагледаног животописа Милована Р. Пантовића очигледне су намерно изазване сличности односно нагон да се опонаша Махатма Ганди. Канела упорно током романа коментарише те сличности, па и оне из октобра 1941. године када новинара српског Гандија убијају Немци након неаргументоване оптужбе да сарађује са комунистима („за утеху” — заједно са виђеним Крагујевчанима). Затим, и Махатма је као и Милован Р. Пантовић био оснивач неколико новина, трезвењак и без порока, борио се за права народа, познат је по штрајку глађу и уздржавању од секса. Све ове Махатмине одлике можемо препознати и у лику идеалисте, самотњака и особењака Милована Р. Пантовића, чак и у аналогiji да је Махатма био болничар у рату, а новинар Пантовић је на кући почетком Другог светског рата подигао белу заставу са Црвеним крстом. Демић је ту сличност посебно уобличио у тексту, при крају романа, *Узор койије и койија узора*, истичући смрт Пантовића у којој је „Пандан — у умирању — преду-

хитрио свог Узора. Нико није могао да му приговори како и приликом умирања не може а да не опонаша *Велику Душу*” (Махатму). „Пре се може рећи обрнуто — *ојонашани је ојонашао ојонашајтеља*”, због временске разлике трагичне смрти обојице (Копије — Милована и Узора — Махатме). Свакако да је било и разлика, на које нас Канела опомиње и не скрива их од читалаца. На пример, ксенофобија (напад на Јевреје и странце уопште), али као узрок личне природе (тучен је и клеветан од неких њихових представника), а не као плод предрасуде или неког раније формираног става. Затим, све је чинио бучно, донкихотовски неустрашиво је уживао у олуји коју је стварао. Посебно је занимљив рад на сопственом култу (измишљени, злоупотребљени и предимензионирани бројни телеграми подршке и захвалности од стране уважених политичара, научника и црквених великодостојника; приједи и посете код истих, као и њихова узвратна посета; затим, потписи хиљаде грађана за његов избор за градоначелника), што нас наводи да се сложимо са ставом калиграфа Јована Канела да је живот српског Гандија био живот неспоразума и апсурда: „С правом се може рећи како је читав његов живот — Велики Неспоразум. Он није разумео (или није желео да разбере) свет у коме се обрео. Али ни свет њему није остајао дужан.” Гандијев „ход по рубовима и ивицама” смисла и живота утицао је да Канела закључи „да га је трајно опседао недоумица између комичног и трагичног карактера Гандијеве појаве. Зато је у Канелиним очима он остао трајно недокончен и недоречен лик” иако превасходно „аутентичан”. Али, „сумње” су стално извирале и прекривале Пантовићеву изворност.

Осим сличности на релацији Махатма Ганди — српски Ганди (Милован Р. Пантовић) — Канела — писац — читаоци романа *Служе хировићољ лучноше*, необично је важна још једна аналогија, и то временска. Наиме, амбијент и услови у којима Канела описује (на основу новинских докумената и сведочења) Кљуну, Гандија и њихове савременике, животне проблеме и оквире у којима опстају, као и њихове начине промишљања, данашњи читаоци осећају и препознају их као своје и још увек присутне и актуелне. Имамо право отићи даље, па и поједина друштвена и сталешка питања довести у поредбено-прихватљив дијалог. На пример, статус новинара и новинарства, што можемо уочити у алузији на сличност имена и судбине између Милована Пантовића и недавно убијеног новинара из Јагодине Милана Пантића; морални лик Крагујевчана и односи међу њима; навике; поимање политике; однос према власти и бахатост власти према народу; вечни доживљај контраста туђе-домаће, што полемичким интенцијама самог Гандија (нарочито у саркастичном контексту) асоцира на данашњу „НВО естетику” (присутну у медијима, али и у књижевности), по којој је важније оно што је пожељно чути (о нама и нашем памћењу), независно што није истинито и није логично, ни у стварном ни у романескном свету. Заправо, као да се ништа (битно) није променило

за више од пола века. Па се живахне и аналогне асоцијације наста-вљају са појединача на времена и просторе, који су нам додељени (Гандију, Пантовићу, Канели, Демићу, читаоцима), на први поглед врло различити, али суштински слични, тачније већ доживљени. Зато се актуелизује питање да ли ми данас можемо препознати нашег Гандија, уколико он постоји, или да ли нам је Ганди данас неопходан или потребан.

Посебна одлика Демићевог романа јесте у завидној међутекстовности, коју је он и раније остваривао (на пример, у романима *Сламка у носу* и *Тилибар, мед, оскоруша*, па и у *Ајокрифу о Фурџули*), али је овде још слојевитија, из више гласова, из више времена, из више простора. Дакле, поред тла Шумадије, као паралела и садржајна подлога драмског тока романа јесте биографија Махатме Гандија. А са друге стране, роман пише новинар Јован Канела и коментарише тачније упоређује се и изненађује резултатима компарације. Али, поред гласа Јована Канеле (цитира га Демић у више од четрдесет краћих али, за роман темељних и стожерних текстова-запажања) који се састоји од два — један чини и одређује документарни глас, а други преиспитивалачки (курзивом означен), јављају се *Кљунини налази*, њих тридесет и осам укупно, и они су Кљунини сатирични и иронични коментари неке од друштвених појава углавном окарактерисане као болесне и по друштво опасне. Затим, ту су и текстови из *Одјека Шумадије*, свакако дорађени, прерађени, домишљени или пак измишљени, под насловом *Са Гандијевог њелекса*, и они су исте бројности колико и *Кљунини налази*. Демић, односно Канела дозволили су и самом Гандију да се обрати читаоцима у првом лицу и то у двадесет наврата у рубрици *Из деловодника М. Р. П.*, која се циклично јавља. И сам Демић је срочио сејестички почетни, већ прозивани *Сјрах од коначних облика* и завршни текст *Ако вас њуш нанесе*. Сем тога, Канелин односно Демићев истраживачки дух открива нам чињеницу да је „Пантовића у литературу увео Љубиша Манојловић, романописац, његов познаник и новинарски сабрат”. Гандијев идентитет у Манојловићевом роману се крије под псеудонимом Жика Жив Закопан, добијен, наводно након комичног „неуспешног самосмакнућа”, поменути Жика је захтевао од „Градског поглаварства одобрење да се жив закопа”. Иначе, Јован Канела сведочи о покушају Гандијевог самоубиства, и то кроз ироничну и надреалну слику давања трогодишњег помена „неуспешном самосмакнућу”.

Оваква мрежа података и садржајних пресека по бројним семантичким равнима убедљиво говори о домету метатекстуалности Демићевог „романа у настајању”, као и о његовом вишепотезном начину градње романа. Ова полифоничност значајно утиче на доступност и пријемчивост значењских силница, јер бројне догађаје које није било могуће испитати, а имају неколико варијанти, једино су се овако могле дочарати, проверавати и супростављати их међусобно, уз ненагла-

шену сугестију, без императива, која је од њих прихватљивија и могућа, пошто смо, као народ одрастао на бајкама и јуначким песмама, у стању да претпоставимо, домислимо и измислимо, обично онако како би ми хтели да је било.

Важно је рећи, да наспрам несавршености и различитости извора и сећања, као и међутекстовног вишегласја, структура романа има јасан ритам и потребну чврстину, а уводни и завршни текст су корице односно зидине, унутар којих се непрозирно и несазнајно, прошло и брутално данашње складно увезује у целину.

И на крају о крају, иронично али тачно, у епилошком тексту *Није (а јесће)*: „Ово је још један од доказа да се смрт не превазилази животом, већ самим умирањем. Једино је она у стању да устврди како никад и нигде није постојао град Крагујевац, ни Милован Р. Пантовић Ганди, ни Јован Канела, а ни онај што је све ово кројио и прекрајао.

Пантовићева смрт је ван нашег домашаја; она се дешава изван корица Канелиног рукописа, у трену када их склопимо.”

Није ли Демићев роман стара прича о доносиоцу вести (истине) који мора да настрада, као и, овом пригодом, Милован Р. Пантовић Ганди — *слуга хировићког лучоноше*.

Александар Б. ЛАКОВИЋ

ЈЕРИХОНСКЕ ТРУБЕ НАД КОТОРОМ

Никола Маловић, *Лушајући Бокељ*, „Лагуна”, Београд 2007

„Никада мора није било превише у књигама на српском језику. ... Нисам могао да *мислим*. Штавише, у непосредном контакту с морем постајао сам бистар попут човјеколиког мајмуна. Али, шта очекивати од мене, када урбана заливска легенда говори у прилог књижевном ужасу по коме Иво Андрић није у херцеговској кући написао било шта хвале вриједно? Говоркало се међу бокељским егзобиолозима да је шјор Иво исувише био близу Мору, те да је ово, као засебни промислитељски ентитет, као овоземаљски Соларис, поткрадало сваку нобеловчеву умозрителну намјеру. Није ли оно, онда, демон, или није ли море управо апостолска рута? — о томе се ипак није дало промишљати током врелог јуна, јула и августа. Могло је касније. Када се љето удаљи.” Овако на једном месту размишља Нико, главни јунак романа *Лушајући Бокељ* младог писца из Херцег Новог, Николе Маловића, о ономе што бисмо сасвим условно могли назватим главном темом његовог романа — о мору и Боки Которској — *званично најлепшем заливу на свету*. Истовремено ваља рећи да сама ова књига —

писана сигурно када је лето већ бивало далеко — оповргава тврдњу да се поред мора не може написати ма шта хвале вредно. Напротив, писац ових редова убеђен је да смо управо у *Лушајућем Бокелу* добили једну од најсадржајнијих књига написаних у овој првој деценији XXI века. А успех је тим већи што ју је написао један млад аутор и то са самог руба српског културног простора.

Такође, није безначајно ни то што је реч о аутору и делу који недвосмслено и експлицитно припадају српској књижевности и култури и то баш сада — у време и на простору у којем то није нимало једноставно. А није безначајно због тога што овога пута није нужно ма коме доказивати да када се каже да је српска књижевност, између осталог, и медитеранска, бива прекршена политичка коректност великосрпским својатањем нечијих туђих мотива, аутора и уметничких дела. Никола Маловић и *Лушајући Бокел* су несумњиво наши. Иако то не би требало да буде вредност по себи, у тренутку у којем живимо такво јасно одређење олакшава тумачење дела и постаје један од важних кључева за његово разумевање у целини, постаје важан мотив унутар текста и самим тим вредност по себи. С друге стране Маловић је Бокел, Србин с Медитерана, дакле довољно Европљанин да нема ма какав комплекс — ни више ни ниже вредности — због тога што је, те зато он није писац који политизира своју прозу, за разлику од политички коректних писаца (попут Б. Србљановића, М. Видојковића или В. Арсенијевића) који управо због сопствене есенцијалне менталне и уметничке провинцијалности, неевропеичности и из тога изрођеног осећања инфериорности не могу да изађу на крај са сопственим идентитетом те њихова литература постаје и остаје јефтин политички полигон на којем се унижава сопствена култура. Зато на овом месту ваља подсетити на речи Борислава Пекића: „Ако презремо властиту књижевност, као једну од легитимних форми нашег духовног развоја ... одмах се можемо одрећи и историје, јер ни она не може претендовати да, са гледишта човечанства, нешто особито значи, па што да не, најзад и нације. Можемо се похватати за руке и пријавити за грађанство неке нације која има бољу књижевност и важнију историју.”

Али вратимо се самом роману. *Лушајући Бокел* је прича коју у првом лицу казује главни јунак Нико, чији је псеудоним управо Лушајући Бокел, по емисији коју води на једној которској радио-станици. Његове радијске емисије су заправо бревијар бокелског и медитеранског начина живота, збирка митолошких, историјских и свих других повести о Боки Которској и њеним становницима од праискона до наших дана. Ове емисије премрежавају читав роман дајући читаоцу прилику да стално пред очима пореди fino сложене слојеве прошлости и заливску савременост којом се креће главни јунак. Истовремено он сам, баш попут каквог бокелског Одисеја — јер књига има 24 поглавља а јунак име под којим се Хомеров Одисеј јавио киклопу Поли-

фему — лута заливом у потрази за својом женом (која га је напустила након побачаја), али и за Богом и сваким знаком његовог присуства и промисли у овом морском окружењу, што роману поред исповедног тона казивања даје снажну субјективно-емоционалну ноту и удаљава га од пуког препричавања вишемиленијумске историје Боке. При том у Маловићевој приповедачкој визури Бока је суптилном иронијом, а потом и сарказмом преобразена у „Унију заливских комунистади”, „Боку Которску, самостални, суверени и међународно признати ентитет, сачињен из Будванске, Тиватске, Херцеговске и Которске комунистади”, којом управља председник Боке, али уз надзор Високог представника. Она се граничи са Монтемауријом у којој је „одвазда све било голо” и где „Учењаци су, неки археолози из Уједињеног свијета, они што установише да су првобитни Рисан дигли Феничани, не грчки колонисти, ни Илири, пронашли до сада фрагменте, но баш некако током сезоне и сачувани, откинати с једног ужета примјерак маестрално рађене камене трокуке с почетка XXI вијека. Занимљиво, с четирима типичним српским оцилима урезаним око крстова на свим трима крацима. ... Археологе је збуњивало откуд горе у Монтемаурији преживјелих Срба?” Потом, Котор је и град у којем повлашћено место има фикционални писац Милорад Павић, означен као најзначајнији которски писац, а читав залив је простор којем посебном промотивном упитаношћу интелектуални тон даје и фикционални професор Александар Јерков у чију част је чак и постављена спомен плоча на месту где је као дечак први пут видео море. Међутим, како роман одмиче иронија и сарказам постају тек мање важни стилски поступци у грађењу централне параболе романа, а то је приказ наказног демонског лица света у којем се без своје воље обрео Маловићев Одисеј. Последња велика сцена у роману, приказ Бокешке ноћи, которског фестивала и феште над фештама којом се проглашава смрт лета и слави крај пучког божанства Сезоне, постаје готово библијска слика негативне утопије и једног дијаболничног друштва. Ников улазак у которски Стари град наликује уласку у инферно: „Из шахтова су људи у ритима хитали само да утекну ка истоку, интуитивно, навише, кроз море ружичасте уполсене младости, стрним серпентинама, поред цркве Госпе од Здравља, узбрдо, млетачким степеницама, више још, кроз ласерима сликана сијевања љутих љубавничких зеница, заплетене језике, чворове удова, кроз таласе коитуса и млазове љубавничких сјемена ... Са запада на исток, кретале су се небеске патроле. ... Него су то биле полупровидне звијери демонских лица, као карта за улазак у инстант лудило. Са очњака им се цедила слузава течност. Ноктима су дробили зелена шкура.” У том часу пред главним јунаком се појављује Раде Неимар, један од митских и неухватљивих, до тада, ликова. Он плаче због Котора онако како није плакао ни 1667. ни 1979. када су га рушили земљотреси, јер се пита да ли су ово јерихонске трубе или Армагедон а да Которани то не знају, јер

шта друго може бити када палате пуцају од звука и када се на мору као сувенир продаје „оригинална морска вода” и када је кока-кола јефтинија од обичне воде, када се после хуманитарног бомбардовања 1999. стално рађају двоглави гуштери, а сунце постаје толико јако да изазива рак коже. И када се, како каже један други јунак, „истина оставља пред вратима као да је, Боже прости, оружје”. И као истински добри дух старог града, Раде Неимар наређује Нику — који је на тренутак био спреман да се препусти посувраћеној фешти, да постане део мноштва којим је окружен и изгуби свој повлашћени етичко-сазнајни положај — да бежи пре поноћи из пакленог метежа Бокешке ноћи и спаси се греха како би сутра могао да оде на литургију. И то је за Маловићевог јунака пут избављења из бесмисла до пароксизма доведеног и од сваког рационалног смисла испражњеног конзумеризма, који је завладало и Унијом заливских комунитади, у којем је све у обрнутом знаку и у којем, баш због тога, конвенционално разрешење попут одласка на литургију, односно православно хришћанство, почиње да представља субверзивни изузетак који је супротстављен новоустановљеном поретку вредности и који га једини озбиљно доводи у питање. Зато не звучи патетично када Маловић пише да је добрих анђела ипак више од демона који се не усуђују да се прикажу онаквим какви јесу — наказни, већ се заодевају у спољашњу буку и световну раскош и величају себе. И не изгледа неуверљиво када Нико од јунака под именом Видовњак добија следећи савет како да пронађе несталу жену: „Из Светог јеванђеља знамо да је Господ, исцјељујући људе или пружајући им било какву другу помоћ, тражио од њих искрену вјеру, очишћење од гријеха кроз покајање, духовно и морално усавшавање. Кад то буде, ако ти је душа ишта чула, можда нећеш имати потребу да тражиш жену. Сама ће ти доћи.” И тако је сасвим консеквентно и изнутра мотивски заокружен и засвођен тематски круг романа *Лушајући Бокељ*: у свету у којем је све посувраћено оно обично и знано постало је необично ретко и ванредно вредно.

Управо та морална јасноћа и хришћанска етика у ткиву романа, заједно са извршним приповедачким језиком који верно преноси дах и дух Медитерана, али се никада не губи у локалној самодопадљивости звучања, као и изванредним описима природе (дакле, опет нечим исконским, непосредованом импресијом) најснажнији су сегменти романа, заправо важна надградња која функционализује на један виши начин претходно описане слојеве друштвене критике и третмана српског националног питања у савременој Црној Гори, а и шире. У овом контексту сви ти елементи постају само нека од могућих лица свеопштег процеса деградације, декаденције почетка новог миленијума, свеукупног умора западне цивилизације која је изиграла своје сопствене хуманистичке и хришћанске постулате и у којој је дословно све постало предмет купопродајних односа. Због тога *Лушајући Бокељ* далеко надилази бококоторски миље и постаје дело са знатно ширим

симболичким спектром. То није дело које море третира кроз призму петпарачких брошура из туристичких агенција, кроз општа места у бедкерима, већ је то дело које је модерно у својој традиционалности приповедачких премиса, које не жели да буде постмодерно на постмодеран начин, као пука интелектуално-естетска играрија и теоријски конструкт. Напротив, ово је дело писано са снажном мотивацијом да се представи једно дисторзично али сасвим могућно виђење Боке Которске (као простора који писац најбоље познаје) и да се кроз ту слику древних заливских градова види време данашње и оно које може доћи (у којем ће се маска и лице слепити) и да се нешто проговори о тражењу лепоте, љубави и Бога у времену које им ни најмање није склоно. Управо је зато изазов већи, а читалачка и мисаона одисеја већа.

Младен ВЕСКОВИЋ

ЗУЗУБУМБА ПРИЧА БЕСКРАЈНУ ПРИЧУ

Дејан Алексић, *На пример*, Завод за уџбенике, Београд 2006

Наслов књиге песама и прича Дејана Алексића *На пример* тешко се памти, између осталог зато што не почива на начелима по којима се обично дају наслови књига за децу. У њему нема ничег звучног или сликовитог, он је непривлачно апстрактан. Потрага за смислом оваког именовања књиге увлачи нас у свет Алексићевих песама и прича, у мрежу песничких поступака и значења, која има оно што наслов нема — ведру светлוצавост карактеристичну за наивну песму и наивну причу — али нам, ипак, лако не открива порекло и смисао онога што стоји на корицама.

А наслов, по свему судећи, намерно неће да забљесне, да опчини вид и слух, већ као да хоће да изрази неке дубље, поетичке и метапоетичке пишчеве тежње. Његово основно значење требало би да буде: „показаћу вам пример онога о чему је већ говорено”. Другим речима, за наслов је практично узет израз који врши модалну функцију, означава међукорак у казивању (певању и приповедању) — било је казивања пре, биће га и после. Наслов тако наговештава и причање без почетка и конца — *бескрајну причу*.

И уистину, исказни субјекти ове књиге као да су у некој врсти хроничне модалне позиције, усред казивања за које се не зна ни када је почело, ни како ће се завршити. То се слути и из наслова појединих циклуса песама и прича, који такође немају чулно-конкретан садржај. Изузетак је само први циклус песама, чији је наслов у духу дечје чулно-конкретне имагинације, и садржи клицу онога дечјег ми-

тотворачког мишљења наднетог над питањем како је шта постало: *Како је поцрнело море*. Сви остали наслови циклуса нека су врста говорног чина који не казује ништа сем да је, вероватно, било и да ће бити некаквог казивања: *На пример, Када би мене иишали, Међушим шакође*.

На основу овога могло би се помислити да је Дејан Алексић писац који наново реинтерпретира широко распрострањен топос слављења бесконачности приче, али, управо наслов последњег циклуса у књизи, *Међушим шакође*, који је по модалности плеоназам (нагомила не су две модалне речи, а довољно би била само једна), а по споју неспојивог нонсенс (*међушим* означава супротност, а *шакође* саставност), открива да није реч о оном митосу бесконачног приповедања у коме се Шехерезада бескрајном причом спасава од смрти, већ о бесконачној причи као дечјој и хумористичкој игри, о бесконачности приче као кобајаги ситуације, о причи која је и једна од ретких могућности да се савлада ентропија света, и бескрајни процес произвођења свега и свачега, којечега, на крају — ничега.

Зато Алексићеву бескрајну причу не приповеда никаква Шехерезада већ зузубумба. Ко је зузубумба? Алексић у причи *Ако бисте мене иишали* каже: „Дакле, зузубумба је свако ко бар једном напише причу о наранџастом слону који је бар једном освануо у нечијој спаваћој соби...” *Ако бисте мене иишали* управо је прича о „наранџастом слону”. Зато је зузубумба својеврсни пишчев алтер-его, или, алтер-его свих казивача који измишљају немогуће ствари, маштају и играју се језиком и у језику, који у тој игри не презају ни од нонсенса, шалећи се стварају и разарају светове, укључујући и сопствени песничко-приповедачки идентитет, онако како деца, у игри, граде и руше пешчане куле.

Све то има далекосежне последице по свет Алексићеве књиге. Тај свет је шаролик, без чврстих тематско-мотивских и формалних усредсређења, он казује о животињама, како оним деци и дечјој поезији добро знамим: тигру, крокодилу, роди..., тако и о бувама и црвима. Говори и о људима, конструише хумористичке приче које почивају на досетци, али се бави и људским наравима, демистификује и „раскринкава” народне изреке, антропомофизује ствари, али и речи, на пример придеве („плаво”), или чак прилоге („јуче”). Књига је сачињена и од песама, и од прича, и од кратких, скоро епиграмских облика, и од дужих песничких форми блиских поеми... Зато књига оставља утисак *свашћаре* у којој су набацани конкретни *примери* неке могуће опште (али, са становишта пишчеве естетске стратегије, чини нам се, небитне) приче, или једне велике естетски рафиниране брбљаонице, коју обједињују, пре свега, начела песничке слободе и игре.

Хумористичка игра умногоме је заједнички именитељ Алексићеве књиге. Та игра је и сама разнолика и вишеслојна и као да се њени поједини слојеви међусобно деконструишу и тиме, парадоксално, удружују у динамичну, „пенушаву”, али јединствену хумористичку

структуру. Рецимо, Алексић у већини својих песама прича причу чврстог сижеа, која се, по правилу, окончава хумористичким обртом — досетком. Међутим, он често у току причања, релативизује сиже који приповеда и то, реторичким поступком који се састоји у уметању модалних израза, прилога и уопште речи које указују на сам поступак приповедања и нису битни за садржину приче и, на неки начин, чине условном илузију коју би могла донети прича. Тако је песма *На пример* (која је име позајмила књизи) деконструисана употребом насловне синтагме. Песма казује о црву и његовом цимеру који у јабуци „животаре у срећи”, јер једу свој стан и тако га непрестано проширују. Песма је кратка (сачињена од свега пет стихова) и у њој је *на пример* употребљено два пута: једном као реторичка поштапалица, други пут је уклопљено у ритмичку структуру (Алексић римује: „на пример” и „цимер”). Тако удвостручено и „ушњирано” у ритам песме *на пример* служи само да би показала да је све кобајаги — причам ти причу — „жив ми Тодор да се чини говор”.

Ова естетска стратегија доведена је до крајње консеквенце у епилошкој песми књиге, у песми нонсенсног наслова *Међу њим иакође*, где се поступак потпуно обрће, онај језички фонд који је био уметак, средство хумористичке деконструкције, постаје главни предмет певања — Алексић нагомилава разнолике модалне речи и изразе да би се њима играо. Оне, на први поглед, немају никакву песничку привлачност, али, уклопљени у ритмичку структуру песме, добијају еуфонијско-ритмички сјај, постајући песничке ђинђуве. Поигравајући се тако речима, али и идејом бесконачног причања на начин сродан дечјем, Алексић наговештава да свака игра, па и игра бесконачног причања, мора имати крај: „Међутим такође / Такође међутим / Понекад ми дође / Да мало заћутим”.

У својој благоглаљивости поезија и проза Дејана Алексића је стално у оној продуктивној позицији између књижевности за децу и хумористичке литературе за одрасле. Деца нису превасходна Алексићева тема. Многе од песама огледају људске нарави, па ћемо се у овој поезији суочити са женом којој ташна од крокодилске коже „ремети спокој”, с мушкарцима који су од ловаца на мамуте постали ловци на „’ладно пиво”, с људским родом коме никад није све потаман, кад пада киша, смета им киша, а када угреје сунце: „Вичу из хлада као у збегу: / ’Када ће киша да смени жегу’ ”. Књига има свој хумористички поглед на културу: полемише с народним изрекама и пословицама, па, на пример, скептична је да „ко рано рани, две среће граби”, бави се и Њутном и Шекспиром (културни великани имају равноправан третман — значи, хумористички — са бувама и црвима). Дечја у свему томе јесте наивна визура, игра, поглед на свет с његове појавне стране, и ненаметљив слух за психологију детета, на пример, за дечје страхове...

У књизи, која је, упркос уметнутом циклусу прича, претежно песничка, показује се и изузетна лакоћа певања Дејана Алексића. Он се користи стиховима који традиционално припадају поезији за децу, на пример, симетричним осмерцем, али и онима који су ређи у овој врсти певања, симетричним десетерцем, па чак и оним којег до појаве Дејана Алексића у поезији за децу готово да и нема — једанаестерцем. Чини се да приповедна природа поезије за децу изузетно годи Алексићевом певању, потреба да се прича прича као да посебно нагони Алексића на потрагу за метричким правилима, за лексиком и синтагматиком која ће се уклопити у ритмичку структуру — за песничком формом. Алексићеви стихови формално су углађени и најчешће везани необичним римама у којима се срећу семантички удаљене речи или необични граматички облици речи. Сем тога ти стихови су и еуфонијски изразити, звучно обојени алитерацијама и асонанцама. Зато у Алексићевој поезији сустиче се нешто што је до њене појаве сматрано скоро неспојивим: разбрљаност и артистичност, нонсенсност и углађеност.

Тако се у књизи *На пример* укрштају два традиционална низа, један утемељен на дугој традицији игре и нонсенса у српске поезије за децу, други заснован на версификаторском и артистичком умећу модерне. Тај необични, естетски продуктивни и нов спој суштински је књижевна врлина Алексићеве књиге.

Јован ЉУШТАНОВИЋ

НОВИ СЈАЈ ПЕСНИКА СРПСКЕ МОДЕРНЕ

Миљивој Ненин, *Српска песничка модерна*, Издавачка агенција Венцловић, Нови Сад 2006

У одређеним случајевима, приликом проучавања историје књижевности, прихватање готових модела утврђених књижевноисторијском периодизацијом, може да одведе у погрешном правцу. Неретко, у оквиру одређене епохе, сенке неприкосновених писаца, који су својим делом и формирали утисак о целовитости периода, прикривају ауторе који период могу да учине другачијим. Отуда и суптилност потраге за писцима који понајбоље репрезентују одређено временско раздобље, период. Проучавајући српску песничку модерну, Миљивој Ненин се одлучио за девет песника чија је дела пажљиво анализирао у књизи коју је насловио, логично, *Српска песничка модерна*, и коју је, као прву у реду, објавила нова Издавачка агенција Венцловић.

Књигу *Српска песничка модерна* отвара текст о Владиславу Петковићу Дису, а затим следе текстови посвећени Милану Ракићу, Алек-

си Шантићу, Светиславу Стефановићу, Сими Пандуровићу, Милети Јакшићу, Даници Марковић, Милораду Митровићу и Душану Срезојевићу. Овакав избор песника, као и њихов редослед у овој књизи, може заправо да послужи као својеврстан путоказ при кретању кроз научноистраживачки рад Миливоја Ненина. У питању је, очигледно, кретање од кључних песника до оних који су, силом разних околности, постали својеврсна маргина. Последњи текст, који се налази у епилогу књиге, није посвећен песницима овог периода али је, опет, у блиској вези са (ваљаним) проучавањем златног доба српске поезије.

Дакле, очигледна намера Миливоја Ненина у књизи *Српска ђе-сничка модерна* је да разбија уврежена мишљења и ставове о песницима српске модерне и он то чини на два начина: први је другачије читање познатих песника које прати шира контекстуализација, односно, обиље чињеница на које књижевна историја није обратила значајну пажњу, а други је пажљиво тумачење, откривање и враћање у књижевност до данас заборављених, запостављених српских песника, у првом реду Милорада Митровића и Душана Срезојевића. Овде намерно не помињемо имена Милете Јакшића и Данице Марковић јер су, нећемо погрешити ако тако кажемо, ови песници већ враћени у српску књижевност захваљујући, пре свих, настојању Миливоја Ненина.

У својим огледима Миливој Ненин понајпре жели да разбије стереотип, општа места које је историја српске књижевности безмало прихватила као готове. Такође, у сваком тексту књиге која је пред нама уочљиво је сигурно познавање претходних текстова о песницима чији су портрети дати. Ипак, кренимо редом.

Већ у првом огледу посвећеном Владиславу Петковићу Дису (*Дисова изгнанства*) јасан је истраживачки принцип аутора у проучавању песништва прве модерне. Полазећи од ситних, неупадљивих детаља који „искачу” из биографије песника, Ненин склапа нови мозаик, избегавајући недореченост и нејасноће. Тако, Ненин аргументовано и, чини се, са лакоћом преправља места која се тичу Дисове неукости (указујући на недовољно осветљену везу са Светиславом Стефановићем, успева да Диса „извуче” из кафане и стави му књигу у руке), а затим и његове родољубиве поезије, претресајући његову биографију са циљем да обрати читаоцима пажњу на чињенице које су сасвим промакле претходним истраживачима. Ненин, дакле, нуди нову причу о Дису отварајући, при том, питање колико се о овог несрећног песника огрешио Јован Скерлић, а колико Богдан Поповић.

Милану Ракићу (*Лейа зајонешка Ракић*) аутор се приближио преко текстова Станислава Винавера, Тодора Манџловића, записа Милана Јовановића Стоимировића и разговора који је са песником водио Бранимир Ћосић, покушавајући да испод оклопа отмености, гордости и великог образовања Милана Ракића пронађе аутентичног пе-

сника. То ће и успети издавајући његове постхумно објављене песме у којима нема позе, карактеристичне за велики број Ракићевих песама.

У песничком опусу Алексе Шантића (*Несклади и судари Алексе Шантића*) Миливоја Ненина интересују инциденти, односно, полазиште које се битно разликује од уобичајеног. Као инциденте, који Шантића и чине великим песником, аутор ће издвојити и анализирати песме *Уљари* и *Ноћ*.

У тексту посвећеном Светиславу Стефановићу (*Између две модерне или прве критике о поезији Светислава Стефановића*) у фокусу је посматрање пријема његових песничких збирки у књижевној критици, док Симу Пандуровића (*Два лика Симе Пандуровића*), пак, Ненин приближава више Ракићу него Дису. У Пандуровићевој поезији проналази песме које пулсирају и које позивају на поновно читање. Са друге стране, Ненин ће се осврнути и на оног другог, послератног Пандуровића, жестоког критичара послератног модернизма.

Топео текст аутор је посветио поезији Милете Јакшића (*Дубока збиља огромне тишине*). Ненин Јакшића посматра пре као претходника Владислава Петковића Диса него следбеника Војислава Илића. (Да је лик Милете Јакшића успешно „ухваћен” потврђује и запис из Милетине бележнице настао 1887. године. Милета ће, наиме, записати: „Хотимице хоћу да се опростим ових осећаја, који ме подсећају на Војислављеве елегije”.) Дакле, аутор и овим текстом успешно уклања патину заборава која је прекрила Милетину поезију и да укаже на нови сјај његових песама. Такође, посебна пажња посвећена је тишини у Милетиној поезији која је „таква да се чује сопствени крвоток, а лепет крила лептира, пак, као да призива грмљавину у даљини”. (Ненин ће избор из поезије овог песника назвати *Велика тишина* и коначно, своју ауторску књигу *Ствари које су прошле*, управо по наслову антологијске Јакшићеве песме.)

Једина песникиња која се нашла у овој књизи јесте Даница Марковић (*Елегије Данице Марковић*). У тексту посвећеном, данас заборављеној, а иначе, првој српској модерној песникињи, Ненин се, пре свега, супротставља претходним тумачима њене поезије. Наиме, Миливој Ненин тврди да у поезији Данице Марковић нема исповедног тона и на конкретним примерима доказује да је погрешно тражити њену биографију у стиховима које је исписала. Као и у случају са поезијом Алексе Шантића, Ненина и овог пута интересују инциденти, а у поезији Данице Марковић је то песма *27ми јуни*. Такође, Ненин истиче и мотив мртвог драгог који се по први пут појављује у поезији једне песникиње, а који Даничину поезију и данас чини провокативном и интересантном. Такође, пратећи животни пут ове песникиње Ненин указује и на њену изузетну храброст да се супротстави ауторитетима и, коначно, да запева на начин на који пре ње нису певале жене у српској књижевности. У сваком случају, песнички опус Дани-

це Марковић и њено место у контексту српске песничке модерне по-
сматраће се другачије после овог текста.

У видокругу овог историчара књижевности су још и поезија Ми-
лорада Митровића (*Баладе и романсе Милорада Митровића*), у првом
реду баладе и романсе али и сатирична поезија која је врло актуелна у
нашем времену, као и немар историје књижевности према несрећном
песнику душе, Душану Срезојевићу. Миливој Ненин, поштујући своје
претходнике, надограђује и исправља њихова читања у тексту *Испру-
жена рука Душана Срезојевића*

Иако Миливој Ненин није саставио антологију песништва прве
модерне, јасно се из ових текстова види које песме он издваја као ан-
тологijske, односно, трагом ових текстова може да се наслути његова
хипотетичка антологија. Нажалост, Миливој Ненин још увек није са-
ставио антологију, међутим, један други истраживач, долазимо и до
епилога књиге (*Најукло историјско преиспитивање*), јесте. Како је *Ан-
тологија српске лирике 1900—1914* састављена, односно, како се њен
састављач, Леон Којен, огрешио о овај период у српској књижевности
сазнајемо на самом крају којим Ненин врло успешно ствара контра-
пункт и затвара причу о проучавању и вредновању овог периода у
српској поезији.

Конечно, књига *Српска њесничка модерна* није писана за мали
круг проучавалаца књижевности, који би свакако морали да имају у
виду ове Ненинове текстове приликом проучавања овог периода, већ
комуницира и са онима којима књижевност није примарно интересо-
вање. Миливој Ненин, као заиста пажљиви аналитичар (Горана Раи-
чевић ће у поговору написати *један од најбољих њоритрејиста које је
српска књижевна историографско-критичка мисао икада имала*), у по-
глављима ове књиге открива обиље детаља везаних за живот и ствара-
лаштво изабраних песника, а на крају, целином, успева да зачне ре-
визију овог периода у српској књижевности бацајући нову светлост,
али и сенке, на портрете поменутих песника.

Зорица ХАЦИЋ

ИЗАЗОВИ РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ — НОВО ЧИТАЊЕ ЖАНРОВА

Зборник *Жанрови српске књижевности*, бр. 3, Одсек за српску књижев-
ност Филозофског факултета у Новом Саду, Нови Сад 2006

Зборник *Жанрови српске књижевности* — њорекло и њоеџика об-
лика сачињен је од радова насталих као резултат истоименог пројекта,
чији је носилац Одсек за српску књижевност Филозофског факултета
у Новом Саду, а руководлац проф. др Зоја Карановић.

Формално, зборник је остварен организацијом текстова по хронолошком принципу: почиње радовима из области народне и средњовековне књижевности, те српске књижевности 18, 19. и 20. века (последњи се бави питањем периодизацијске одређености постмодерне). Уводи неке од савремених приступа и методологија које своје утемељење не налазе само у науци о књижевности, већ актуелним студијама културе, филозофије, социологије... С обзиром на изабране теме, приметно је интересовање за тзв. граничне жанрове (путопис, дневник, исповест), као и њихове метаморфозе у прози појединих писаца (нпр. Пере Тодоровића и Јелене Димитријевић). Аутори анализом тематско-мотивске структуре дела, прате прелазак из једног у други жанровски облик; показују критички однос писаца према појединачним родовима, врстама, као и читавим системима жанрова (често у циљу критике културног живота и књижевне стварности); неки, пак, за предмет истраживања имају реторичку функцију појединих жанрова (у том смислу, посебно су интересантни жанрови усмене књижевности).

У текстовима који се баве жанровима усмене књижевности може се издвојити неколико заједничких именитеља: митско-религијске, магијске и архаичне представе потврђују велику старину и жанровски синкретизам анализираних песама; процес трансформације од митско-обредног до обичајног, амбивалентан однос митско-патријархалне заједнице према свету. Два рада из ове групе за предмет жанровске анализе имају баладу (близак им је рад Љиљане Пешикан-Љуштановић која драму *Мај нејм из Мишар* Виде Огњеновић чита као сценску баладу о странствовању), један се бави клетвом, а остали углавном народном лириком и епском песмом.

Рад Јасмине Јокић *Мојив ослејљивања змије у јеремијским њесмама* показује да се текстови јеремијских песама могу посматрати не само као део обредне календарске лирике, него и као магијски текст, сродан басмама по својој првобитној функцији.

Марина Токин и Драгана Бошковић пишу о балади као жанру, посматрајући је у кругу српских и бугарских варијанти (обе закључују да бугарски варијантни круг песама упућује на обредни карактер баладе). Анализирајући бугарски варијантни круг песама о бездетној невести и камену, Марина Токин је уочила разлику између архаичних и христијанизованих слојева, који својом садржином помажу у реконструкцији првобитне функције и значења песама у српској традицији, али и баладе као жанра и основи из које се развила. Бошковићева се бави компаративним изучавањем српских и бугарских балада које садрже мотив смрћу растављених/састављених љубавника. Природа и функција биљака које израстају на гробовима открива еволутивну схему развоја жанра од митолошке, односно обредне праксе, до баладе.

Како би показала поетски значај ношње и функцију делова одеће у грађењу приче и карактеризацији лика (односи се на јуначку народ-

ну песму), Марија Клеут на крају свог рада даје регистар на основу четири познате збирке.

За теоријско полазиште свога рада, *Мишско и херојско у џесми Марко Краљевић и Муса Кесеџија, љроблем жанровског љрожимања*, Зоја Карановић узима Мелетинскову поделу епике на три жанра: архаични, класични и позни. Анализом наративне и семантичке структуре песме, ауторка показује укрштање два жанровска кода, различитих принципа архаичне и класичне херојске епске матрице. Тако се двобој, који обједињује две димензије, митску и херојску, може читати као борба за опстанак света (архаични облик нарације) и као борба за опстанак заједнице (класична епика).

Групи текстова који се баве жанром усмене књижевности може се „придружити” рад Слободана Владушића, који се бави реторичком функцијом жанрова епске песме и приче у оквиру Андрићеве приповетке *Пућ Алије Ђерзелеза*. Уз сталне реминисценције на *Одисеју*, аутор показује Ђерзелеза као антијунака, који не располаже вештином приповедања (те не контролише опозицију близу/далеко), тј. не може да обједини приповедање и делање. Деконструкцију епског света, аутор образлаже разликама у реторичким функцијама епске песме и приче (прича нема моћ епске песме, јер не може да уједини колектив; она приближава јунака). Истрошеност жанра епске песме Владушић види не само као кризу приповедања, већ кризу рецепције. Завршава врло занимљивим запажањем да је касније Андрићево писање било „упркос и против” ове приповетке. Још један рад, који за тему има реторику жанра, јесте рад Драгољуба Перића *Клејтва: љоејска врста и(или) рејторички жанр*.

Четири рада су посвећена жанровским истраживањима средњовековне књижевности. Поред песничке минијатуре, којом се бави Никола Страјнић, и житија као примарног, али и сложеног и мешовитог жанра (што ће у својим текстовима показати Наташа Половина и Јелка Ређеп), пажњу привлаче два писма-тестаментa, о којима пише Светлана Томин. У свом раду она приказује писма деспота Стефана Бранковића и зетског господара Ђурђа Црнојевића као истинска, за поетику средњег века нетипична, сведочанства о љубави према жени. Запис и посланица су, као најистакнутији представници личног израза у књижевности, обележили књижевну продукцију 15. века. Ауторка ће у раду посебно нагласити како поменута писма нису лишена књижевних одлика.

Текст који се не бави искључиво проблемом жанра (конкретно: сатире), већ отвара могућности другачије периодизације књижевности, јесте *Сајтира у српској књижевности* (поднаслов: *Прилог историји књижевности*), ауторке Мирјане Д. Стефановић. Настојећи да прецизније одреди место сатире у поетици српске књижевности 18. века, и детаљно анализирајући текстове који су могућан узор *Малом буквару за велику децу* (с посебним освртом на буквар Јозефа Рихтера), аутор-

ка је показала Михаила Максимовића као творца новог жанра у српској књижевности.

Читајући Лукијана Мушицког (посебно филозофско-медитативне оде) као антиципатора (пост)модерног песништва, Сава Дамјанов подстиче књижевну мисао у правцу даљег темељног истраживања и *новог читања традиције*. Истичући Мушицкову свест о форми, као суштини језичко-уметничког, интертекстуалне релације његове поезије са антиком, европским класицизмом, али и раним хришћанством, те изражену метатекстуалност и аутореференцијалност, аутор не само да Мушицког чита као модерног песника, већ отвара пут слободнијег, креативнијег читања књижевности.

Проучавањем жанровских метаморфоза, у оквиру прозе појединих аутора, баве се два рада: Весна Матовић дисперзивни прозни опус Пере Тодоровића чита у жанровским кључевима фелтона, булеварског романа и мемоара, а Магдалена Кох прозу Јелене Димитријевић као дневник, путопис и путописну репортажу.

Винаверово комичко-сатиричко поигравање жанровским конвенцијама (на примеру оде, елгије, романсе) у циљу одбране поезије и њених авангардних тенденција, предмет је рада Милице Сељачки. Након увода који разматра функционалне и типолошке карактеристике пародије као књижевног феномена, те њеног књижевноисторијског развоја, ауторка *Пеленџирику* Станислава Винавера приказује као пародију у ужем (разобличавање Поповићевог естетичког концепта, обрачун са идејама Јована Скерлића) и ширем (критика књижевних и културних прилика) смислу.

Рад, који за предмет истраживања има параболу (библијску), је сте рад Оливере Радуловић, а односи се на роман *Дервиш и смрт* Меше Селимовића. Ауторка показује како је поступак изобличавања традиционалног жанра параболе (у обзир узима *параболу о сејачу и селену* и *параболу о блудном сину*) послужио писцу за онеобичавање романа, али и полемику са Библијом, нарочито по питању дидактичности и ауторитарности текста.

Радови Горане Раичевић и Николе Грдинића баве се преиспитивањем историјског сазнања. Одговор на питање како разликовати историјски есеј од историографије као науке, Горана Раичевић покушава да објасни на примерима три текста Милоша Црњанског који су посвећени Првом српском устанку (*Вожд* 1932, *Вожд* 1934 и *Чамција њева* 1936). Подсећајући нас на Црњансково схватање живота који је „увек нешто више од литературе” и објашњавајући поетичке особености његових историјских романа, ауторка закључује да је Црњански, враћајући се у прошлост, заправо непрекидно у полемици са својим временом. Никола Грдинић пише о постмодерном преиспитивању историјског сазнања (у својој анализи користи Лиотаров рад *Сјање постмодерне, Мешаисторију* Хајдена Вејта, као и есеј Фредерика Џејмсона *Постмодернизам у касном калкулацизму*). Покушавајући да одре-

ди место постмодерне у књижевној периодизацији (уз питање да ли је постмодерна прогресивна или конзервативна појава) аутор закључује да постмодерну пре можемо повезати са ранијим етапама модерне, него је сматрати новим почетком, као и да је постмодерна историја књижевности могућна једино уколико би била утемељена на другачијим полазиштима од модерне.

Жанровским анализама новије српске поезије посвећено је пет радова у зборнику. О љубавној поезији Данице Марковић, као и рецепцији њених песничких књига, говори рад Зорице Хацић. Ауторка указује на потребу за ревидирањем утемељеног става да је лирика ове песникиње аутобиографског карактера. Рад Миливоја Ненина има за циљ да „исправи грешку Миодрага Павловића”, тј. да одвоји пролетерску од социјалне поезије Душана Срезојевића. Славко Гордић показује да су интертекстуалне везе поезије Десимира Благојевића са савременом комплексније него што је досадашња критика о томе писала; промене поетичко-жанровског идиома Благојевићеве поезије, које су својевремено изазвале опречне ставове у њеној интерпретацији, заправо одају стање трајног стваралачког немира. О три поеме Радомира Продановића, *Земља*, *Шлемови*, *Певамо ми*, које, иако различитих формално-садржинских структура, показују растегљивост у означавању жанра поеме као песничке врсте, пише Милош Зубац. Једини рад из ове групе, који испитује књижевнокритичке текстове неког песника (Јована Дучића), не би ли сагледао његов парнасo-симболистички поетички концепт, јесте рад Ивана Негришорца.

Жанровским синкретизмом као одликом модерности драмског стваралаштва баве се два текста у зборнику. Разматрајући *Велике драмске форме: комички рийам* Сузане Лангер, Бранка Јакшић Провчи поставља питање настанка уметничке творевине и њених формалних оквира. На примеру Ковачевићевог *Професионалца* (назива га аналитичком драмом), показује како однос према реалности структурира жанровске разлике тј. дели причу на драмско/епску целину. Љиљана Пешикан-Љуштановић открива драму Виде Огњеновић *Мај нејм из Мишар* као дело које инкорпорира жанрове усмене књижевности (новију црногорску народну лирику у осмерачком дистиху, веровања, изреке и клетве) и има двоструко жанровско одређење: меланхолична драма и сценска балада о странствовању. Жанрови усмене књижевности, активирани у драми, имају функцију карактеризације јунака и наглашавају сукоб између две културе. Главни хронотоп драме, океан, представљен је у доживљају јунака као проклет простор у коме делују оностране силе. Јунаци доживљавају море као граничну воду и њихова песма супротстављена је негативном доживљају далеке земље. Традиционална жалбена фраза и љута клетва на крају дају трагично-меланхолични тон драми.

У закључку, можемо рећи да су жанрови српске књижевности, схваћени као отворене форме (а не коначно формирани феномени),

који се, захваљујући проматрању са дистанце, читају на нов начин, предмет радова овог зборника. Најдалекосежнији и најподстицајнији за даље проучавање, управо су они који су подлегли изазову реинтерпретације и ревалоризације овако схваћеног модела. У том смислу, значајан број квалитетних научних текстова, који не само да отварају питање проучавања књижевног жанра, већ доводе до потпуно нових сазнања, стоји пред нама.

Марина БЛАГОЈЕВИЋ

ПИСАЦ И НАЦИЈА

Ендрю Барух Вахтел, *Књижевности Источне Европе у доба јосифкомунизма*, превео Иван Радосављевић, „Стубови културе”, Београд 2006

У књизи *Књижевности Источне Европе у доба јосифкомунизма*, Ендрю Барух Вахтел је отишао много даље и дубље од транснационалне анализе савременог књижевног тренутка у низу земаља уоквирених овом историјском, геополитичком и културолошком синтагмом. Генерализујући књижевне тенденције у државама Источне Европе, Вахтел је изнео читав низ луцидних запажања који осветљавају односе нације и писца, као и политичке (зло)употребе књижевности и њених стваралаца.

У овом осврту узет је у разматрање само један аспект занимљиве и провокативне Вахтелове књиге, онај који се дотиче улоге књижевности у процесу формирања, одбране, реконституисања и новог произвођења нација и националних држава. Вахтелова општа запажања — где се он у неколико наврата директно дотиче и српске књижевности — послужила су као основа и подстрек за специфичну аналитичку примену у нашој књижевној историји. И неки резултати и спознаје могу бити прилично шокантни.

Истакавши проблематичност самог термина Источна Европа, Вахтел износи и читав низ аргумената који поткрепљују оправданост његове употребе, наглашавајући да се Источна Европа „на много начина може дефинисати као један интегрисани простор”.¹ И на општем културолошком и на књижевном плану, којима се Вахтел превасходно бави, он уочава да резултати његових истраживања упућују да су „књижевни и културни догађаји о којима говори(м) заједнички за све бивше комунистичке земље укључујући и Русију”.² Већ постојећим де-

¹ Ендрю Барух Вахтел, *Књижевности Источне Европе у доба јосифкомунизма* („Улога писца у Источној Европи”), 9.

² *Исто*.

финицијама овог простора, Вахтел додаје и своју, прилично провокативну, која одређује саму суштину његове књиге: „Источна Европа је-сте онај део света где су озбиљна књижевност и они који је стварају одувек били прецењени.”³ Вахтел ову тезу илуструје запажањем о несразмерности броја споменика писцима у Источној Европи у односу на Запад, где су споменици „углавном посвећени политичарима и војницима.”⁴

За разлику од западних земаља, у источноевропским постоји уврежено мишљење да „оно што писци имају да кажу у својим књижевним делима, или, шире, у својим наступима, изражава неке истине на које друштво као целина треба да обрати пажњу”.⁵ У Америци, опажа Вахтел, то чине друге јавне личности, политичари и проповедници пре свега.

Разлоге овој различитости Вахтел проналази, у односу на Запад окаснелом, у деветнаестовековном процесу „националног буђења”, тј. периоду формирања националних држава на простору Источне Европе, који се вековима налазио у саставу великих царстава и где је индустријски развој отпочео са мањим или већим закашњењем. Свака од тих нација је „изабрала” свог стожерног државотворног писца, у литератури произвела „оца нације”, будући да су се по канонима немачке филозофске школе националне државе стварале на „основу заједничког националног језика и књижевног корпуса”.⁶ Отуда потиче и истакнути национални, друштвени па и државни значај писаца у источноевропским земљама, који се одржавао и кроз цео двадесети век.

А да би национално буђење на бази језика могло да почне, примећује Вахтел, сам „језик је морао да буде изнова створен (или просто: створен) као средство за изражавање културног и политичког мишљења”.⁷ Српска деветнаестовековна културна историја оличена у Вуковом реформисању језика представља у том смислу јасну потврду Вахтелових запажања. А јасно је да и недавна балканска историја представља анахроне, најчешће трагикомичне покушаје поновног стварања, или најпросто стварања, нових националних језика.

³ *Истио*, 10.

⁴ *Истио*, 11. — Бројним образложењима овог феномена можда се може придодати и да простор Источне Европе није обиловао великим политичарима, да се у недостатку егзактних метода у формирању националних држава радије ишло у митологизирање. Начин настајања „новонационалних” државица након распада вишенационалног Совјетског Савеза и, пре свега, СФРЈ упућује на овакав закључак.

⁵ *Истио*, 15.

⁶ *Истио*, 21. — За разлику од 18. века у којем је културни дискурс денационализован, током деветнаестог века долази до читавог низа националних буђења која почињу „као културни и лингвистички, а не као политички покрети”, услед недовољне политичке снаге и препознавања у овој области извора националне идеологије и снаге.

⁷ *Истио*, 21.

Будући да „изграђени језик (једног народа — П. Р.) није сам по себи означавао и довољно висок ниво културног развоја да би његове претензије на постојање нације требало схватити озбиљно”, Вахтел запажа и да се „истовремено морала појавити и епска и лирска поезија писана њима”.⁸ Стога се у народима Источне Европе јавља читав низ националних песника чији је циљ био да нацију уједине, да њене чланове учине „свесним сопствене националности”. Вахтел наводи много примера: Пушкин у Русији, Мицкијевич у Пољској, Шевченко у Украјини, Ботев и Вазов у Бугарској, Еминеску у Румунији, Петефи у Мађарској, Прешерн у Словенији, Мажуранић у Хрватској и *Његош* у Србији и *Црној Гори* (истакао П. Р.).

Истина да су и велики песници српског романтизма имали у знатну улогу у националном буђењу, и да је Његошева улога ту неспорна, као што су и касније приповедачи и критичари реализма наставили национални мисионарски задатак.⁹ Ипак, чини се да код Срба пресудан значај у том смислу ипак има рад Вука Караџића. Поред језичке реформе која је имала за циљ да обједини све припаднике српског народа, а шире и велики део јужнословенских народа, Караџић уметнички валоризује и српску народну књижевност у Европи (актуелна романтичарска белетристика на европском нивоу истиче културно-цивилизацијску зрелост Срба за формирање сопствене државе).

Овде је потребно истаћи и један елемент који Вахтел не помиње, а од изузетног је значаја у овом културолошко-политичком сагледавању. Као свој кључни елемент, српска народна књижевност доноси додатно национално и државотворно утемељење косовске митологије, што је у деветнаестовековним оквирима био један од ретких, али снажних елемената хомогенизације интерно веома етно-културолошки разноликих Срба, од Призрена до Книна.¹⁰ Српска народна књижевност је, више од дела песника који су прихватили Вуков реформисани језик и на њему несумњиво створили значајна дела, пред светом доказала „довољно висок ниво културног развоја да би његове претензије на постојање нације требало схватити озбиљно”. И на унутрашњем плану, кроз образовање младих нараштаја путем „националне књиге и писмености”, народна књижевност и косовска епопеја имали

⁸ *Исџо*, 22.

⁹ У том смислу требало би се само присетити Скерлићеве идеје и настојања да „има” по једног релевантног приповедача у корпусу српске књижевности из сваког краја где Срби живе.

¹⁰ Наводим према сећању једну прочитану анегдоту у прилог овој тези: Када су оца Слободана Јовановића, Владимира Јовановића, оснивача Либералне партије у Србији, питали чему толико уздицање косовског мита, он је одговорио да је у то време он био једини кохезиони фактор за уједињење Срба, који се, већ према запажања С. Јовановића, у промењеним историјским околностима и након формирања државе, морао демитологизовати након његовог искоршћавања.

су пресудну, рекли бисмо, позитивну улогу у етничкој хомогенизацији.

И након тога, у промењеним историјским околностима, косовска митологија се поново (зло)употребљавала у исте сврхе, што се по правилу показивало као анахроно и погубно. Томе су допринеле и онтолошке девијације самог значења-порука мита: од комунистичког тумачења које је Косовском боју требало да пружи карактер општенародне борбе за слободу и доведе га у везу са суицидним паролоштвом типа: „Боље рат него пакт” до деведесетих година прошлог века и наказне националистичке рециклаже романтичарских заблуда о средњем веку.

Но, вратимо се Вахтеловој анализи књижевних дешавања, сада већ у Источном блоку. Комунизам је, у време док други медији нису преузели од књижевности њену социолошку улогу, придавао велики значај „архитектама људских душа”. У првој фази гурао је национално осећање у запањак те оно тренутно уступа пред класним сагледавањем света и интернационализмом. Националистичко осећање је повезивано са буржоаским капитализмом и самим тим бивало непожељно и реакционарно. У комунистичкој Југославији оно је, најчешће неутемељено, довођено пре свега у везу са „монархистичком великосрпском хегемонијом” — фингираним најљућим предратним па и послератним непријатељем комунизма.

Убрзо, са слабљењем система, и комунисти у Источној Европи увиђају ефикасност националног мобилисања као политичког оружја и значај књижевности у његовом произвођењу. Вахтел тврди да је комунистичка идеологија дискредитована и урушена немогућношћу да надвлада национализам. Након специфичног прихватања националистичког дискурса у комунистичким земљама, долази и до обнове величања националних писаца а „деветнаестовековне књижевнике — очеве нација, комунистички критичари су претварали у некакве прото-комунисте”.¹¹ Присетимо ли се третмана какав су у нашем образовању имали Вук, Доситеј, (поједини) песници романтизма и приповедачи реализма, увидећемо исправност Вахтеловог запажања. Код њих се истицала у први план њихова народњачка или социјална усмереност као кохерентна са савременом социјалистичком мисли. Некако се, и без посебног утемељења, директно или индиректно упућивало на то да су они заправо несвесне претече комунистичке идеологије. Нарочито се као згодан за (зло)употребу показао Вук Караџић због његовог окретања ка народном језику (језику говедара — *sic!*) што се могло лако повезати са популизмом широких народних маса, али и због његовог сукоба са црквом.

Указујући на чињеницу да су у „књижевном комунистичком рају” сви писци, од оних државних преко полудисидената до дисидената

¹¹ Вахтел, 12.

та, имали у већој или мањој мери значајну потпору државе која им је омогућавала у најмањем пристојну егзистенцију, Вахтел упућује да је све било под контролом власти и поменуте писце означава као „најамну савест државе”.¹² А државна потпора писцима имала је различите, најчешће посредне видове: значајни хонорари за ауторске чланке, објављене приче, песме и преводе, могућности запошљавања у часописима, студијска путовања, стипендије, финансијски богате награде, решавање социјалних, здравствених па и стамбених питања путем удружења писаца итд. Свега неколико правих дисидената долазило је под удар државне репресије, и то оних који су одлазили у затворе или били присиљени да емигрирају. Остали, све док „државну власт нису доводили у питање на претерано агресиван начин”, могли су мање или више лагодно да егзистирају искључиво од свог списатељства.

Све то је било узроковано значајем који се књижевности и писцима придавао у земљама Источне Европе и потребом да се они, пре свега привилегијама, ставе под какву-такву контролу. Висока друштвена улога књижевника била је таква и из разлога што медији још нису били преузели готово у потпуности друштвену контролу, или бар њихова моћ још није била у довољној мери препозната.

Када је, пак, реч о послератној српској књижевности, веома лако би се могли разврстати и наши писци по поменутим категоријама. Песнике револуције, апологете властодржаца, партизанске полудисиденте у петособним становима, дисиденте у вилама на Дедињу, па и постмодернисте у различитим државним синекурама које је држава стипендирала док су козметички нападали систем итд.

Посебно је била занимљива и донекле специфична ситуација у изразитије мултиетничким комунистичким државама, као што су то били СССР и СФРЈ. Што се тиче Југославије, првобитни пројекат стварања јединственог југословенског културног идентитета и интегралне југословенске нације почетком 60-их година уступа пред националним — републичким тенденцијама, како то примећује Вахтел. Након тога следи неминовно, постепено и незауостављиво, клизање југословенских нација ка национализму. Требало би запазити да су се ти национализми интерно односили као канцерогено ткиво, хранећи се међусобно. Што је један био јачи, само је потпомогао снажењу другога, тј. других. А највише бојазни изазивао је и поседовао најснажнију генеричку снагу српски национализам, што због величине и распрострањености Срба у СФРЈ, што због „нерашчишћених историјских рачуна”, пре свега из Другог светског рата. Југословенски комунисти су се у почетку жестоко борили против национализма у СФРЈ, што је укључивало и репресалије и сузбијање природне националне свести и систематско заташкавање историјски конфликтних тачака. Касније републичке комунистичке елите започињу кокетерију са

¹² *Истио*, 46.

национализима. Добру илустрацију начина на који су се југословенски народи враћали национализму представља Вахтелово запажање о сличним тенденцијама у Румунији, а на примеру стихова чувеног режимског песника Адријана Паунескуа: „Конечно, треба препознати и прикривено национално самосажалење (’сопствена историја била нам је одузета’) које се компензује претерано агресивним прихватањем исте те историје”.¹³ Требало би напоменути да овај процес у СФРЈ није ишао под директним патронатом власти и да је био постепен, али је дух национализма био пуштен из боце и више се у њу није могао вратити док не иживи све своје деструктивне снаге. А лажни дисидентски и новонационални писци имали су у томе огроман значај.

То је и период када разочарани југословенски комуниста Добрица Ћосић постаје, или бива произведен у незваничног оца српске нације. Вахтел овом писцу посвећује и посебно поглавље под насловом „Добрица Ћосић: српски краљ Лир” где „идеолошког кума српског национализма” упоређује са доктором Франкештајном који је „кад је схватио да је створио чудовиште, покушао да заустави најгоре ексцесе српског национализма, па су га смениле исте оне националистичке снаге чијем је настанку помогао”.¹⁴ Дакле, разочарани југословенски комунисти тврдог кова постају идеолози новог српског национализма, који, везујући се најпре за историјске и митске тачке ближе и даље прошлости и дајући им нови фон (Косовски бој и Први светски рат) придодаје, у почетку бојажљиво, и ново тежиште везано за заташкивани геноцид над Србима у НДХ и братоубилачко убијање у Србији током Другог светског рата, као и сурове репресије комунистичког режима над српским грађанским и газдинским слојем. Све то било је обојено и служило поткрепљивању тезе о мисионарској и страдалничкој улози Срба, предимензионирајући њихов историјски значај. А развијање такве ирационалне колективне свести показале се као изузетно штетно.¹⁵

И Вахтел увиђа значај и Ћосићеве јавне мисли и дела у стварању (у овом случају деформисане — *П. Р.*) мисионарске свести код Срба, будући да их Ћосић сматра „посебним народом изабраним од Бога, који карактерише љубав за слободу и способност да ради ње подноси патње”.¹⁶ А вера у сопствену посебност и ексклузивност најчешће има трагичан исход.

¹³ *Истио*, 131.

¹⁴ *Истио*, 106.

¹⁵ Иако се од политичких питања увек бранио изговором да је он првенствено писац, Ћосић, „сива еминенција српске нације”, и даље је и те како присутан у политичком животу Србије и дефинисању националних циљева. Рецимо, идеје о подели Косова имају његову идеолошку логику исказану у истоименој књизи.

¹⁶ Вахтел, 111.

У многим комунистичким земљама, па и у Југославији, стога долази већ средином шездесетих до контролисаног буђења национализма. Будући да се то није јавно радило, вентили су се најпре отварали кроз књижевна дела. Крајем 60-их и касније и у Југославији све се више појављују дела која можемо означити националистичким. У српској књижевности, након периода послератног модернизма који карактерише космополитизам и артистичка херметичност, долази до појаве тзв. „стварносне прозе” и дела која се и тематски и језички снажније везују за национално.

Овде би требало имати у виду Вахтелову интригантну дефиницију националистичких дела, где их он не третира само као она шовинистичка већ као „свако књижевно дело које покушава да дефинише особености дате нације, било то у области националне историје, судбине или душе”.¹⁷ Иако се са овом дефиницијом може спорити, будући да би ригидно схваћена могла водити ка сатанизацији било каквих националних тема (а чиме би то национална књижевност требало да се бави?), чега смо опет били сведоци како у послератном комунизму тако и у савременом радикалном „грађанском” дискурсу, она пружа могућност за дубље разумевање односа нације и књижевности, посебно на простору бивше СФРЈ. Можда би прецизнија дефиниција од ове требало да укључи атрибуте *селективно* и *некријичко* бављење националним посебностима, будући да се у већини дела, према сопственим историјским „црним мрљама”, ако се њима уопште и позабаве, готово сви источноевропски писци, посебно југословенски, односе првенствено из потребе оправдавања, разумевања и релативизовања. А сопствено страдалништво се уздизало често и фалсификовало до карикатуралности. Овакав дискурс, нажалост, није био видан само у фикционалној прози и поезији, већ је доминирао чак и научним дисциплинама, пре свега историографијом. У том смислу изузетак није била ни српска нација, каткада је у томе и предњачила.

И заиста, свака књига која је се од краја 60-их па надаље, све до краја 80-их појављивала а да је за тему имала неко национално питање и утврђивала посебност карактера и судбине (изузетну, трагичну и морално позитивну, наравно) у односу на друге, и без директних шовинистичких испада, имала је посебну тежину и популарност, подгревајући лагано националне страсти. Примери популарности романа Добрице Ћосића, касније и Вука Драшковића (премда ове последње вероватно не можемо ни сврстати у „високу књижевност”) и других писаца који су се дотицали превасходно двадесетовековног страдалништва српског народа, потврђују ову тезу. Онда је почетком 90-их, и нешто раније, у треш варијанти, то постао и литерарни меинстрим у свим југословенским републикама.

Доказ тврдњама да су писци и након рушења комунизма задржали значајну улогу у Источној Европи, Вахтел проналази у чињени-

¹⁷ *Истио*, 124.

ци и да су у великом делу посткомунистичких држава на њихово чело долазили писци¹⁸ и да је њихово присуство у политици било уопште изражено, посебно на националистичким позицијама.¹⁹ Иако Вахтел запажа да је њихова позиција бранитеља нације у замирању, случај земаља насталих на простору бивше СФРЈ је унеколико специфичан. Национални сукоби, настојања језичких диференцијација па и процеси произвођења нових нација условили су да улога писаца задржи, у остатку источноевропских земаља, већ превазиђену национал-бранитељску форму.²⁰ У том смислу, нације бивше СФРЈ су у заостатку за осталим источноевропским од десет до петнаест година. Ситуација у Србији, због још нерешених националних питања, Косово и Метохија пре свега, и даље пружа сигуран оквир за овакво анахроно деловања писаца, иако се за тренутак учинило да је након пада Милошевићевог режима тај период окончан. И у смислу националног „патриотског” деловања и у смислу супротстављеног му „грађанског” ангажмана који је у Србији још од деведесетих снажно присутан. У историјском смислу улога и једних и других значајно је дискредитована: првих на најбруталнији начин у време Милошевићевог режима када су што потпиривали што се додворавили најприземнијим, демонским облицима национализма, других, који су имали позитиван друштвено-политички ангажман деведесетих, јурњавом за дипломатским и другим синекурама након октобарских промена и избегавањем озбиљних ризика и мукотрпног рада на трансформисању српског друштва.

Оно што је дефинитивно генерална тенденција то је убрзано опадање значаја књижевности и писаца у источноевропским земљама, које је отишло у своју крајност и спустило је, под окриљем баналне вестернизације, далеко испод оне разине која на западу традиционално опстојава, друштвено утемељена у дугом временском периоду. Вахтел у два наврата као илустрацију нове ситуације цитира нашег критичара и приповедача Михајла Пантића који сликовито исказује

¹⁸ Ленарт Мери у Естонији, Арпад Генц у Мађарској, Рудолф Шустер у Словачкој, Вацлав Хавел у Чешкој и Добрица Ћосић у СР Југославији.

¹⁹ Корнелиу Вадим Тудор у Румунији, Иштван Чурка у Мађарској, Едуард Лимонов у Русији и шире, Радован Караџић у Босни и Херцеговини. Вахтел овде не наводи Николу Кољевића ни Биљану Плавшић, која је такође исказивала литерарне амбиције. Не треба заборавити да је у Србији живот био изузетно исполитизован и после пада комунизма и да је за време Милошевићевог режима велики број писаца био јасно политички ангажован у оквирима разних политичких опција. На самом почетку српски књижевници готово листом дају подршку Милошевићу, да би временом долазило до осипања ове подршке.

²⁰ У овом смислу Вахтел се посебно дотиче ситуације у Хрватској током деведесетих и лова на „вештице из Рија”, тј. напада на пет водећих хрватских списатељица којима је, између осталих непатриотских атрибута, пошто се ни-су придружиле државно оркестрираној антисрпској хистерiji, на терет стављено и то што су три биле удате за Србе, што се сматрало за „систематички политички избор” дотичних госпођа!

пад књижевности од некадашње елитне уметности високог друштвеног значаја до „социјално необавезујуће, готово сасвим приватне приче”, а писце и читаоце своди на ниво „маргинализоване социјалне групе” равне некој „сатанистичкој верској секти” или „друштву љубитеља бул-теријера”.²¹ Иако у овој горкој оцени има и понешто претеривања, она заиста живописно осликава слом друштвене улоге и позиције књижевности и писаца у постсоцијалистичким системима.

Упркос многобројним разликама између држава Источне Европе, на које Вахтел упућује, он генерално у својој студији прихвата и наводи став Катарине Вердери да „ниједна социјалистичка земља није била ’атипична’”. Вахтел то веома добро аргументује изучавајући појаве и тенденције у књижевном животу источноевропских земаља. У овој књизи покренут је низ питања која заслужују посебне осврте и продубљене анализе. Рецимо, како је на истоветан начин у готово свим социјалистичким земљама дошло до уништавања великих државних издавача и дистрибутивних система. Како је са падом улоге писаца парадоксално дошло до „скрибоманије”, тј. појаве огромног броја „књижевних” дела веома ниских литерарних вредности и до повећавања броја писаца и чланова књижевних удружења. Како је нестајањем уметничких критеријума дошло до инфлације писаца, а девалвације квалитета књижевних дела...²² Али, све то су већ теме за посебне и књижевне и социолошке радове којима Вахтелова књига може бити значајан подстицај.

Оно што би се донекле могло уочити као недостатак Вахтелове књиге је можда преоштра диференцијација између улоге писаца и књижевности у Западној Европи и САД у односу на ону у Источној Европи, иако она несумњиво постоји. Улога писаца и књижевности као једног снажног вида друштвене савести и тамо постоји. Као и државни политички утицај и покушаји контроле. Случајеви Харолда Пинтера и Петера Хандкеа то нам очигледно потврђују. Можда је то и контрааргумент Вахтеловој парафрази изреке да је срећан онај народ чија је историја досадна, коју је узео као поенту и као последњу реченицу своје књиге: „Срећан је онај народ чија је књижевност изгубила општу важност.”²³

Предраг РАДОЊИЋ

²¹ Вахтел, 8—9.

²² Изузетак од свега овога, према Вахтеловим истраживањима, представља Словенија која једина није уништила своје велике издаваче и дистрибутивне системе и у којој се број чланова удружења и објављених књижевних дела није значајно променио.

²³ Вахтел, 262.

РОЂЕЊЕ ЈЕДНЕ ИМПЕРИЈЕ

Дајана Џонстон, *Сулуди крсташци*, превео Милосав Попадић, ИГАМ, Београд 2005

Готово све књиге које се баве ратовима на Балкану деведесетих година прошлог века добрим делом су смеће. Истина, има неколико које заслужују пажњу. Па ипак, балканска трагедија није имала књигу која би објаснила догађаје језиком који је разумљив лаику — а ипак верно — и која би догађаје који су се одиграли у последњој деценији двадесетог века поставила у кохерентан контекст. Дајана Џонстон, угледни коментатор са америчке левике, написала је књигу која је постигла управо то.

Од прве до последње странице, Џонстонова проблематизује сакросанктне истине Запада о томе шта се догодило у Југославији. Конвенционална целомудреност конструисана од слојева брижљиве пропаганде гласила је да је интервенција Запада у Босни била исувише слаба и одоцнела и да је интервенција на Космету мотивисана решеношћу да се не понови „још једна Босна”. Она с лакоћом буши ову флоскулу наводећи факта уместо поставки, аргументе уместо тврдњи. Она јасно показује да је интервенција земаља НАТО у Југославији, далеко од тога да буде пружање спаса у последњи час, од самог почетка била један од главних фактора у трагичном току догађаја.

Југословенско заморче

„Намера није да се исприча цела прича ... већ да се та прича постави у перспективу.”

Па ипак, Дајана Џонстон настоји да што потпуније саопшти целу причу. Догађаји у Југославији нису се одиграли у друштвеном, политичком, етничком, верском, или дипломатском вакууму. Међутим, медији и штампа посматрали су их управо као да су се одиграли у вакууму. У мери у којој су признавали било какав контекст, све се сводило на злоћудног Милошевића и „великосрпски национализам”. Џонстонова истражује реалног Милошевића, што креатори јавног мњења на Западу свесно игноришу. Она посвећује пажњу и утицају ММФ и тешког дуга који су учинили Југославију таоцем страних диктата.

Бадинтерова комисија — *ad hoc* саветодавни орган састављен од европских правника — била је инстанца која је 1991. прогласила да је Југославија једноставно престала да постоји и да њене републике треба да се признају као независне државе. Ова одлука — у флагрантној супротности са југословенским уставом — имала је за последицу то да је сецесиона криза ескалирала у отворен оружани сукоб.

Кад се, у складу са закључком Бадинтерове комисије, 1992. Босна и Херцеговина отцепила и одмах експлодирала у грађански рат —

западни новинари и активисти који су посетили ове крајеве креирали су „култ Босне”. Пошто су осудили мултикултурну Југославију, они су одједном издигли наводно мултикултурну Босну као парагон модерне врлине. „Да је код њих било истинске аверзије према рату, могло је да се деси да новинари и писци открију у Босни деструктивни хаос који може да настане кад људима не пође за руком да разумније воде своје заједничке послове.”

Уместо тога, у потрази за „великом општом ствари” своје генерације они су креирали идеју Босне као мултикултурног раја која је доведена у смртну опасност.

„Замисао да ’Босна’ представља парадигму за интеграцију муслиманских досељеника у Западној Европи помаже да се објасни већехментно непријатељство против босанских Срба који су оптужени да разарају ову парадигму из пуког расистичког национализма.”

На крају крајева, Босна — и Космет — нису се уопште догодили због народа који су тамо страдали, већ због моћника Запада који су вребали прилику да се појаве као спасиоци и ослободиоци.

Повраћак империја

Као и поглавље *Компаративни национализми*, поглавље *Повраћак империја* је посвећено опису контекста. Овде се анализира улога Немачке, старе империјалистичке силе која је два пута у току двадесетог века понижена на Балкану, која настоји да поравна старе рачуне и да потврди свој новоосвојени политички и војни утицај после поновног уједињења.

Модерни дуализам у мултикултурном свету

У овом поглављу Дајана Џонстон испитује како су Срби — с намером да се конфликт представи као манихејска борба добра и зла — приказивани као демонски злотвори, а њихови противници као анђеоске жртве. Штампана и читалачка публика били су толико опседнути „ратним злочинима” да су тврдили како су злочини циљ рата. С друге стране, „Рат је време злочина. Убијање људи у мирнодопским условима је најтежи од свих злочина, у рату постаје хвале достојан чин грађанске храбрости... Уништавање јавне и приватне имовине које би падало под рубрику вандализма и подметања пожара охрабрује се и систематски проводи. На рубовима ове масивне и званичне криминалне делатности рат даје прилику за мноштво мање-више свирепих приватних злочина, нарочито пљачке и силовања.”

Суочена са поплавом тврдњи да се врши геноцид, медији су се нашли пред дилемом: представљати те тврдње као истините, премда можда нису, или се изложити ризику да се одбаци геноцид за који би могло накнадно да се испостави да се стварно десио. Они су одлучи-

ли да греше на страни страхота. „Принцип који је однео превагу у западним медијима и јавној дискусији био је што тежа оптужба, тим мања потреба солидног доказа. И сам захтев да се пружи доказ може да се стигматизује као увреда жртава.” Овде се испитује порекло „геноцидне” терминологије, „систематског силовања”, игра бројкама и манипулисање Сребреницом. Неколико страница посвећено је и хашкој инквизицији где се показује како је тај трибунал формиран да брани официјелну причу о геноциду и ратним злочинима.

Компјаративни национализми

У овом поглављу се испитује улога словеначког, хрватског и муслиманског национализма које је Запад „промовирао” као противтежу „великосрпској” идеологији чији је корифеј наводно био Милошевић. Не може да се разматра хрватски и словеначки национализам а да се не помене један о његових главних спонзора. Док је за босанске муслимане Клинтон био главни спонзор, Берлин је спонзорисао Љубљану и Загреб.

Нови империјални модел

Пето поглавље књиге посвећено је Космету. Три странице у књизи Дајане Џонстон, које се баве историјском позадином информативније и тачније су него триста страница „кратке историје” Ноела Малколма. Овде је дата прича о Космету, о наводном масакру у селу Рачак, о ултиматуму из Рамбујеа и 78 дана ваздушног терора НАТО алијансе, представљеног као „хуманитарна интервенција”. Значајно је да Џонстонова не завршава свој извештај са јуном 1999, када је Космет пао под окупацију УН/НАТО. НАТО је наставио рат другим средствима све док није у Србији успоставио прихватљив режим помоћу „револуције” у октобру двехиљадите. Од тада је политика НАТО алијансе према Србији јасно дефинисана: „Није било довољно бомбардовати Србију и одсећи део њене територије. Српски народ мора да се натера да верује — или да се прави да верује — да је то заслужио. У новом светском поретку мора да се почини злочин који ће лепо да пристаје унапред припремљеној казни.”

Постскрипшум: Вечни рај

Наслов постскриптума односи се у једнакој мери на наставак приче о Југославији и на текућу интервенцију Америчке империје. Косово представља кулминацију интервенција на Балкану које су Сједињеним Државама омогућиле да се васпоставе као врховни жрец над Европом и да се успостави „империјални кондоминијум” између Вашингтона и Брисла. „Етнолози би могли да студирају рат НАТО али-

јансе против Југославије као савремени пример породичних крвних ритуала у закључењу светог савеза међу групама. Учешће у убиству 'кривца' обезбеђује чланство у светом савезу. Када су НАТО земље пристале да учествују у разарању једне земље која им није нанела никакво зло, оне морају да се држе заједно..." Интервенције у Југославији сада служе као образац у потоњим освајањима: економска криза (дуг, блокада, реформе) осиромашује земљу погоршавајући етничке и/или верске тензије. Етнички конфликти се тада назову „криза људских права” и тада Сједињене Државе интервенишу. Девастирање само продубљује конфликт и огорчење. Земља се тада ставља под протекторат „међународне заједнице” чиме се мрви свака локална власт која потенцијално има тежње према независности.

Овде левичарска политика Дајане Џонстон улази у игру. Она на-име тврди да је „друштвена својина” југословенског социјализма била неприхватљива алтернатива идеји глобализације, то јест хегемонији америчког капитализма. Да би поткрепила овај аргумент, она цитира фамозну изјаву Томаса Фридмана: „Скривена рука тржишта не може да функционише без скривене песнице — Мекдоналдс не може да цвета без Макдауел-Дагласа, који је пројектовао Ф-15” (*Њујорк Тајмс*, 28. марта 1999). Фридман је ово изрекао у једној од отровних тирада у којој заговара бомбардовање Срба до каменог доба. Премда је то пука бесмислица, већина Американаца на власти сматра да је то тачно и понаша се у складу с тим. Како иначе схватити рат у Ираку или жељу да се контролише цео свет?

Овде се Југославија појављује у кадру. Југославија је преседан за образац агресије који је постао заштитни знак Америчке империје. „Сједињене државе и њени савезници више не воде рат у циљу промовисања сопствених интереса, већ могу да се приволе да употребе своју војну силу за заштиту невиних жртава од опаких диктатора.” Крајњи резултат „хуманитарних интервенција” на Балкану јесте савремени свет вечног рата, глобални Балкан, ако хоћете, у којем закон лежи у топузу а истина је све што силник прогласи за истину.

Не само да је изложила причу о комадању Југославије, Дајана Џонстон је успут испричала и причу о успону Америчке империје деведесетих — нешто што до сада нико није ни покушао камоли остварио. Књига *Сулуди крсташци* није последња реч о Југославији у последњој деценији двадесетог века, али није ни далеко од тога.

Небојца МАЛИЋ

Превоо с енглеског
Милосав Попадих

БОРИВОЈЕ АДАШЕВИЋ, рођен 1974. у Ужицу. Пише прозу. Књиге прича: *Еквилибрисџа*, 2000; *Из шрећеџ краљевсџива*, 2006.

МИЛЕТА АЃИМОВИЋ ИВКОВ, рођен 1966. у Богатићу код Шапца. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Књига песама: *Дно*, 1995. Приредио: *Уска стџаза у забрђе* јапанског класика Мацуа Башоа и *Хајдук Стџанко* Јанка Веселиновића.

МАРИНА БЛАГОЈЕВИЋ, рођена 1982. у Ужицу. Пише књижевну критику, објављује у периодици.

БРАНИСЛАВА ВАСИЋ-РАКОЧЕВИЋ, рођена 1977. у Новом Саду. Пише есеје и критике, објављује у периодици.

МЛАДЕН ВЕСКОВИЋ, рођен 1971. у Земуну. Пише књижевну критику и есеје. Објављена књига: *Размешџање фиџура*, 2003.

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: *Клейва Пека Перкова*, роман, 1977; *Горске очи*, приповетке, 1982; *Немушџи језик*, записи о змијама, 1984; *Вучји шрагови*, записи о вуковима, 1987; *Градишџа*, роман, 1989; *Тамоони*, поеме и коментари, 1992; *Морачник*, поеме, 1994; *Далеко било*, мозаички роман у 446 урокљивих слика, 1995; *Семољ џора*, азбучни роман у 878 прича о ријечима, 2000; *Точило*, каме(р)ни роман у 33 реченице, 2001; *Кућни круџ*, роман у концентричном сну, 2003; *Семољ земља*, азбучни роман о 909 планинских назива, 2005; *Поврашџак у Раванџрад*, биографске приповести с прологом и писмом својих ликова, 2007. Књиге разговора и прича: *Ликови Милана Коњовића*, 1991; *Каже Миро Вуксановић* (приредио М. Јевтић), 2000. Приређене књиге: *Лаза Косџић у Сомбору*, 1980; *Раванџрад / Велько Пешровић*, 1984.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. у Дабрици (Столац, Херцеговина). Пише прозу, књижевну критику и есејистику. Био је главни и одговорни уредник *Лешојиса* од 1992. до 2004. године. Књиге прозе: *Врховни силник*, 1975; *Друџо лице*, 1998; *Оишџ*, 2004. Књиге есеја, критика

и огледа: *У видику стиха*, 1978; *Слађање времена*, 1983; *Примарно и нијанса*, 1985; *Поезија и окружје*, 1988; *Образац и чин — огледи о роману*, 1995; „*Певач*” *Бошќа Пећровића*, 1998; *Огледи о Вељку Пећровићу*, 2000; *Главни посао*, 2002; *Профили и ситуације*, 2004; *Размена дарова — огледи и записи о савременом српском јесничтву*, 2006; *Савременост и наслеђе*, 2006.

НЕНАД ГРУЈИЧИЋ, рођен 1954. у Панчеву. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Збирке поезије: *Мајерњи језик*, 1978; *Линије на длану*, 1980; *Врвез*, 1985; *Царска намиђуша*, 1990; *Јадац*, 1993; *Пуста срећа*, 1994; *Лођ*, 1995; *Мајерњи језик и јесме при руци*, 1995; *Цваст*, 1996; *Чистац*, 1997; *Сновиље*, 1998; *Жива душа*, 1999; *И отац и маји* (избор), 2002; *Млеч*, 2004; *Светлост и звуци* (изабране и нове песме), 2005. Књига приповедака: *Приче из јошјаје*, 2007. Алманах стихова: *Аух, што живој ушима стиреже*, 1989. Есеји и критике: *Прокрустова постоља*, 1989; *Плес у неђвама*, 1998; *Полемике и одушци*, 2004. Студија: *Бранко јесник младости*, 1984. Студија и антологија: *Ојкача*, 1988.

ЈОВАН ДЕЛИЋ, рођен 1949. у Борковићима код Плужина. Пише књижевну критику и есеје. Објављене књиге: *Критичареви парадокси*, 1980; *Српски надреализам и роман*, 1980; *Пјесник „Пајешике ума” (о јесничтву Павла Појовића)*, 1983; *Традиција и Вук Стефановић Караџић*, 1990; *Хазарска јризма — шумачење јрозе Милорада Павића*, 1991; *Књижевни погледи Данила Киша*, 1995; *Кроз јрозу Данила Киша*, 1997.

ДЕЈАН ЂОРЂЕВИЋ, рођен 1970. у селу Велика Сејаница код Лесковца. Пише поезију и књижевну критику. Књига песама: *Јесам и нисам*, 2007.

СТОЈАН ЂОРЂИЋ, рођен 1950. у Модричи. Пише књижевну критику, есеје и студије. Објављене књиге: *Надахнућа и значења*, 1978; *О јесничким књигама*, 2001; *Превођење и читање Андрића*, 2003; *Три критике*, 2004; *Песничка нарација — књижевнокритички јорјрет Радована Белођ Марковића*, 2006.

СТАНИСЛАВ ЖИВКОВИЋ, рођен 1923. у Београду. Историчар уметности, проучава српско сликарство ХХ века, посебно епоху импресионизма. Објављене студије: *Београдски импресионисти*, 1977; *Уметничка школа у Београду 1919—1939*, 1987; *Српски импресионисти*, 1994; *Живој слика*, 1999; *Српско сликарство ХХ века*, 2005, као и монографије о сликарима Кости Милићевићу, Боривоју Стевановићу, Марку Челебоновићу, Стојану Ђелићу, Мићи Поповићу, Младену Србино-

вићу, Младену Јосићу, Михаилу Ђоковићу Тикалу, Стојану Аралици, Петру Лубарди и др.

МИКИЦА ИЛИЋ, рођен 1972. у Сремској Митровици. Пише кратке приче и сатиру. Књига приповедака: *Зайадно-исџочни диван*, 2003.

ДАРИНКА ЈЕВРИЋ (Глођани код Пећи, 1947 — Београд, 2007). Писала је поезију, радила као новинар, добила више књижевних награда. Књиге песама: *Додир леџа* (коаутори Р. Делетић, Б. Тодић), 1970; *Преварени тицином*, 1973; *Несџварни зайиси*, 1976; *Иџице*, 1980; *Хвостџанска земља*, 1990; *Слово љубве* (избор), 1990; *Јудин џољубац*, 1998; *Дечанска звона и друђе џесме* (избор), 2004; *Псалам бездомника и друђе џесме* (избор), 2006.

МИЛОШ КОРДИЋ, рођен 1944. у Комоговини на Банији. Пише поезију и прозу, а бави се и књижевношћу за децу. Књиге песама: *Посџојало једно море*, 1966; *Сџавач чистџоџ сна*, 1968; *Грумен*, 1971; *Одавде до раџа*, 1972; *Цаџраџ* 1976; *Диносаур*, 1977; *Изрезано око*, 1982; *Дисање леда*, 1985; *Резачи драме и круха*, 1989; *Најава зиме*, 1990; *Насљедне џјесме*, 1992; *Црна биљка јабука*, 1995; *Сан о Борхесу*, 1998; *Изабрране џјесме*, 1999; *Тихо џрисџајање*, 2004. Књиге прича: *Коњаник*, 1982; *Ђаволов шесџар*, 2001; *Као џачке у џразнини*, 2005. Књиге песама за децу: *Е баци нећу*, 1971; *Сунце врџи сунџокреџе*, 1985. Поеме: *Слобода је наук џредубоки*, 1976; *Шума на рукама*, 1981. Књижевне монографије: *Књига за даље*, 1986. Књига есеја, записа и огледа: *Прџуџишено*, 2005.

АЛЕКСАНДАР Б. ЛАКОВИЋ, рођен 1955. у Пећи. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: *Ноћи*, 1992; *Заседа*, 1994; *Повраџак у Хиландар*, 1996; *Дрво слеџоџ џаврана*, 1997; *Док нам кров џрокиџњава*, 1999; *Ко да нам враџи лица усџуџ изџубљена* (избор), 2004. Студије: *Од џоџема до сродника: миџолоџки светџ Словена у срџској књижевносџи*, 2000; *Хиландарски џуџџисци*, 2002; *Токови ван џокова — ауџентџични џеснички џосџуџици у савременој срџској џоезији*, 2004; *Језикџворци — џонџоризам у срџској џоезији*, 2006.

РАЈКО ЛУКАЧ, рођен 1952. у Међеђи код Босанске Дубице. Пише поезију и прозу. Књиге песама: *Плавуџа и џуџник*, 1977; *Сџирално сџеџениџџе*, 1982; *Књига џаљеница*, 1986; *Одливци и silhouette*, 1987; *Који куну дане и ноћи*, 1990; *Ухолаже*, 1994; *Јаџија за џивџи*, 1994; *Реликвијар*, 1994; *Биџџање џред лаџџи*, 1995; *Јона из фиоке*, 1997; *Плес двојника — сџаре и нове џјесме*, 2004. Романи: *Чџикарска џкола*, 1988; *Љеџне санџе*, 1995; *Бџији уџодници*, 1998; *Архивске џробнице*, 2002; *Хроничар*, 2005. Књиге приповедака: *Мојин краљ*, 1996;

Шейшлиштије хромих, 2001; *Самрџни заџрљај*, 2006. Приредио *Анџоло-џију Ђриповедака српских књижевница*, 2002.

ЈОВАН ЉУШТАНОВИЋ, рођен 1954. у Пријепољу. Пише књижевну и позоришну критику и есеје, а бави се и критиком, историјом и теоријом књижевности за децу. Објављене књиге: *Пријейоље ѿод звездама*, 1997; *Дечји смех Бранислава Нушића — уметности Нушићевог хумористичког ѿриповедања за децу*, 2004; *Црвенкаја џрицка вука — студије и есеји о књижевности за децу*, 2004. Приредио: Бранислав Нушић, *Изабрана дела*, 1998.

МИРОСЛАВ МАКСИМОВИЋ, рођен 1946. у Његошеву код Бачке Тополе. Пише поезију, есеје и књижевну критику, преводи с енглеског. Књиге песама: *Сјавач ѿод уицјачем*, 1971, 1997; *Мењачи*, 1972; *Песме*, 1978; *Сећања једног службеника*, 1983; *Сонети о живојним радостима и шецкоћама*, 1986; *55 сонети о живојним радостима и шецкоћама*, 1991; *Живојински свети*, 1992; *Небо*, 1996; *Изабране ѿесме*, 2000; *Београдске ѿесме*, 2002; *Скамењени*, 2005. Књиге есеја: *Поред*, 1995; *О књиџама и живоју*, 2001. Приредио више књига.

НЕБОЈША МАЛИЋ, рођен у Босни и Херцеговини, коју напушта 1995. после Дејтонског споразума и од тада живи и ради у САД. Историчар, бави се међународним односима на Балкану, аутор је великог броја чланака и есеја о рату на Космету, БиХ и српској политици, које објављује у периодици.

МЛАДЕН МАРКОВ, рођен 1934. у Самошу у Банату. Пише поезију и прозу. Књига песама: *Немир ѿрава*, 1955. Хронике: *Прва јужноморавска* (записи о Првој јужноморавској ударној бригади), 1968; *Шта са оџацбином?* (прилог хроници Панчева), 1972. Књиге приповедака: *Банашки воз*, 1973; *Жабљи скок*, 1974; *Средње звоно*, 1979; *Крчма на ѿловном ѿушћу* (избор), 1980; *Старци на селу*, 1986; *За одмор радног народа*, 1986; *Најлејше ѿриче Младена Маркова*, 2003. Романи: *Хроника о забораваљеном селу*, 1956; *Равница*, 1957; *Ликвидација — ѿвесџ о смрти*, 1972; *Метрџвка*, 1972; *Смујно време I—II*, 1976—1978; *Истеривање боџа I—II*, 1984; *Псеће џробље I—II*, 1990; *Стане свесџи или Истџорија једне болесџи*, 1995; *Укој оца*, 2002; *Тескоба*, 2006.

ГОРАН МИЛЕНКОВИЋ, рођен 1973. у Бору. Бави се српском књижевношћу прве половине XX века, пише критику, објављује у периодици.

ЗОРАН МИЛУТИНОВИЋ, рођен 1962. у Зајечару. Пише есеје и студије, бави се књижевном теоријом, посебно теоријом драме, предаје српску и хрватску књижевност и културу на Универзитетском колеџу у Лондону. Објављене књиге: *Неџаџивна и ѿозиџивна ѿоеџика*,

1992; *Међаићеајтралносћ* — имененїна ѿоеїшїка у драми ХХ века, 1994; *Сусрећ на шрећем месћу*, 2005.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. у Трстенику. Пише поезију, прозу, драме и књижевну критику. Књиге песама: *Трула јабука*, 1981; *Ракљар. Желудац*, 1983; *Земљоис*, 1986; *Абракадабра*, 1990; *Тоїло, хладно*, 1990; *Хої*, 1993; *Везници*, 1995; *Прилози*, 2002; *Пошажник*, 2007. Роман: *Анђели умиру*, 1998. Драме: *Фреди умире*, 1987; *Куц-куц*, 1989; *Ис-трага је у шоку, зар не?*, 2000; *Видиш ли свице на небу?*, 2006. Књига студија: *Леђишмаиција за бескућнике. Срїска неоавангардна ѿоезија — ѿоешїчки иденшїшїћ и разлике*, 1996.

МАРКО НЕДИЋ, рођен 1943. у месту Гајтан код Лесковца. Пише прозу, књижевну критику и есеје. Објављене књиге: *Кућа у ѿољу*, приповетке, 1970; *Мађија ѿоешїске ѿрозе. Сшудија о Расшїку Пешровићу*, 1972; *Нова кришїчка оїредељења*, 1973; *Писци ѿосле I свешїског рашїа као кришїчари*, 1975; *Сшара и нова ѿроза. Огледи о срїским ѿрозаистшїма*, 1988; *Кришїка новоо сшїла*, 1993; *Основа и ѿрїча — огледи о савременој срїској ѿрози*, 2002.

МИЛИВОЈ НЕНИН, рођен 1956. у Локу, Шајкашка. Књижевни критичар и историчар. Објављене књиге: *С-авешї кришїке, с-окови ѿоезије*, 1990; *Светшїслав Сшешфановић — ѿрешїеча модернизма*, 1993; *С мером и без ње*, 1993; *Суочавања*, 1999; *Сшвари које су ѿрошле*, 2003; *Сшари лисац*, 2003; *Случајна књига, колаж о Тодору Манојловићу*, 2006; *Срїска шесничка модерна*, 2006; *Сшшне књиге — о ѿреїсци срїских шшсаца*, 2007. Приредио више књига и антологија.

ДЕЈАН ОГЊАНОВИЋ, рођен 1973. у Нишу. Пише есеје, кратке приче, књижевну и филмску критику, преводи с енглеског. Роман: *Наживо*, 2003. Књиге есеја: *Фаусшовски екран — ѿаво на филму*, 2006; *У брдима, хорори — срїски филм сшраве*, 2007.

САША ОЖЕГОВИЋ, рођен 1966. у Ужицу. Пише поезију, објављује у периодици.

ДРАГОЉУБ ПЕТРОВИЋ, рођен 1935. у Косору код Подгорице. Лингвиста, објавио је преко 270 радова у којима се највише бавио испитивањем српских дијалеката и више књига од којих су најзначајније: *О говору Змијања*, 1973; *Говор Баније и Кордуна*, 1978; *Школа немущшшго језика*, 1996; *Сумрак срїске ћирилице*, 2005. Као научни редактор приредио је књиге: Јован Кашић, *Трагом Вукове речи*, 1987; *Речник бачких Буњеваца*, 1990; *Именослов бачких Буњеваца*, 1994; Павле Ивић, *Целокуйна дела* (четири тома), 1994—1998, Александар Белић, *Изабрана дела* (два тома), 1999; *Речник срїских говора Војводине I—VI*, 2000—2006.

ЉИЉАНА ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, рођена 1954. у Феке-тићу у Бачкој. Пише радове о народној књижевности, историји књижевности, драми и позоришту. Објављене књиге: *Послови и дани српске ђесничке традиције* (коаутор З. Карановић), 1994; *Змај Десџош Вук — мит, историја, ђесма*, 2002; *Сџанаја село зајали — ођледи о усменој књижевности*, 2007.

МАТО ПИЖУРИЦА, рођен 1942. у Вељем Дубоком код Колашина. Лингвиста, аутор је преко стотинак расправа, чланака и приказа из историје српског народног и књижевног језика, из дијалектологије и лингвистичке географије, етимологије, ономастике и из области стандардологије. Објављене књиге: *Говор околине Колашина*, 1981; *Језик Андрије Змајевића*, 1989; *Прилози Правојису*, 1989; *Правојис српскога језика* (коаутор), 1993; *Правојис српскога језика* (школско издање, коаутор), 1995; *Љешојис црковни Андрије Змајевића I—II*, 1996. Приредио је књигу *Српскохрватски дијалекти (Целокујна дела Павла Ивића, књ. III)*, 1994.

МИЛОСАВ ПОПАДИЋ, рођен 1932. у Милавићима код Билеће. Англиста, пише прозу и есеје, преводи с енглеског (О. Вајлд, Д. Х. Лоренс, С. Белоу) и италијанског (Ђ. Ватимо). Од 1993. живи у Хелсинбору у Шведској. Романи: *Криво ѓлађоље*, 1974; *Књиђа о Жрвњу*, 1981; *Хошел Евроја*, 1987; *Смрти Данила Данђубе*, 2002.

ДУШИЦА ПОТИЋ, рођена 1962. у Београду. Бави се књижевном критиком и књижевном историјом, преводи с енглеског и италијанског. Објављене књиге: *За скривеним/сливеним сушћинама — критике о млађим српским ђесницима*, 1993; *Тејовађа — критике*, 2000; *Сведок ђесма — есеји о савременим српским ђесницима*, 2001; *Бројаница каменођ сџавача — рецејија ђезије Сџевана Раичковића у српској књижевној критики*, 2005.

ПРЕДРАГ РАДОЊИЋ, рођен 1970. у Ужицу. Пише прозу и књижевну критику. Књиге приповедака: *Побачаји*, 1996; *Династија одсечених носева*, 2000.

МИТРА РЕЉИЋ, рођена 1952. у Врапцу, Србија. Слависта, пише научне радове, огледе и књижевну критику, а последњих година је новински хроничар погрома српског народа на Косову и Метохији. Објављена књига: *С душом на гошговс — Сведочења: Косово и Метохија 1999—2004*, 2005.

НАДА САВКОВИЋ, рођена 1956. у Новом Саду. Бави се компаративном књижевношћу, преводи с италијанског. Објављене књиге: *Моје године са Милошевићем*, 2002; *Gli Angeli di Novi Sad*, 2002; *Војво-*

дина, културна бацина, 2003. Превела антологију *Десеи италијанских ђесника* (са М. Огњановић), 2005.

АНТОНИО САНТОРИ, (Монтреал, Канада, 1961 — Св. Елпидио на мору, Италија, 2007). Писао је поезију, прозу, есеје, предавао филозофију, уређивао више књижевних часописа (био уредник у мултимедијалном часопису *Laboratorio*, који се презентује на Интернету), добио је више значајних књижевних награда. Објавио је поред многобројних чланака у периодици књиге *Quei loro incontri... (i Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese) / Они њихови сусрећи...* (*Дијалози са Леукошеом Пезара Павезеа*), 1985; *Verso la meraviglia d'oro (dono e incoscienza in Nietzsche) / Ка златном савршенству (шаленаи и несвесно код Ничеа)*, 1990; *Infinita / Бесконачна*, 1990; *Albergo a ore / Хошел на сати*, 1992; *Saltata / Прескочена*, 1996; *Pavese e il romanzo tra realtà e mito / Павезе и роман између реалности и мита*, 1999; *La linea alba*, 2007. (Н. С.)

ЗОРИЦА ХАЦИЋ, рођена 1977. у Новом Саду. Бави се српском књижевношћу XX века. Приредила (у коауторству са М. Ненином) књиге: *Судари Милеје Јакшића — ђрејиска*, 2005; *Тодор Манојловић: Песме*, 2005; *Даница Марковић: Историја једног осећања — сабране ђесме*, 2006.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ