

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА:

*Ђорђе Сладоје, Мирослав
Тохов, Миролуб Тодоровић,
Славко Гордић, Адам Пуслојић, Рај-
ко Лукач, Марин Сореску, Адријан По-
џеску, Франсоа Пацу* **ОГЛЕДИ:** *Ранко По-
џовић, Часлав Ђорђевић* **СВЕДОЧАНСТВА:** *Наџа-
ли Сароџ, Емил Сиоран, ејиској будимљанско-никшић-
ки Јоаникије, Милуџин Мићовић, Јован Делић, Миливој Не-
нин, Зорица Хаџић, Горан Максимовић, Миодрађ Јовановић,
Павле Сџанојевић, Славко Гордић, Ђорђе Десџић* **КРИТИКА:**
*Светљана Милаџиновић, Горана Раичевић, Марија Џунић
Дрињаковић, Александар Б. Лаковић, Драђана Белеслијин,
Ђорђе Брујић, Наџалија Лудоџки, Велимир Секулић, Лука
Бал, Миодрађ Лома, Изгор Јавор, Љубица Појовић Бјелица*



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)

Уредничтво

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

(Драган Станић, главни и одговорни уредник)

МИХАЈЛО ПАНТИЋ, ЈОВАН ПОПОВ, САША РАДОЈЧИЋ

Секретар Уредничтва

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.rs
Интернет адреса: www.maticasrpska.org.rs

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. 186

Јул—август 2010

Књ. 485, св. 1—2

САДРЖАЈ

Ђорђо Сладоје, <i>Не уводи нас у искушење</i>	5
Мирослав Тохол, <i>У оно веома сјоро време</i>	13
Мирољуб Тодоровић, <i>Несјоров летопис</i>	26
Славко Гордић, <i>Са руба</i>	30
Адам Пуслојић, <i>Пошка</i>	34
Рајко Лукач, <i>Најгори надимак на свијету</i>	40
Марин Сореску, <i>Инђимни дневник</i>	56
Адријан Попеску, <i>Где никад био нисам</i>	63
Франсоа Пашу, <i>Последњи ѓаганин</i>	68

ОГЛЕДИ

Ранко Поповић, <i>Приповиједање мистерије раја</i>	77
Часлав Ђорђевић, <i>Поеџика (неких) уметничких струкуџура у роману „Тој је био врео” Владимира Кеџмановића</i>	89

СВЕДОЧАНСТВА

Натали Сарот, <i>Разгвор и подразгвор</i>	116
Емил Сиоран, <i>Не треба писати</i>	133
Епископ будимљанско-никшићки Јоаникије, <i>Ђеђоџев наследник ѓо ѓеру и језику</i>	138
Милутин Мићовић, <i>Пјеснички сјојећак</i>	141
Јован Делић, <i>Породичне ѓјесме Ђорђа Сладоја</i>	144
Миливој Ненин, <i>Савић Милан и Косџић Лаза</i>	154
Зорица Хаџић, <i>Нејознаџа ѓисма Лазе Косџића Анџионију Тони Хаџићу</i>	169
Горан Максимовић, <i>Кроз ауџобиоџрафију Милана Савића</i>	186
Миодраг Јовановић, <i>Сећање на Новака Радонића</i>	193
Павле Станојевић, <i>Закон ѓролазности</i>	201
Славко Гордић, <i>Поеџија Доброслава Смиљанића</i>	206
Ђорђе Деспић, <i>Песничким ћушањем до смисла гворора (Разгвор са Славком Гордићем)</i>	211

КРИТИКА

Светлана Милашиновић, <i>(Зло)ујојшеба човека као заоставшћина Александра Тишме</i> (Александар Тишма, <i>Женарник</i>) . . .	220
Горана Раичевић, <i>Есејистика тихе инсџирације</i> (Славко Гордић, <i>Критичке разледнице</i>)	224
Марија Цунић Дрињаковић, <i>Надреализам у двосџруком огледалу</i> (Јелена Новаковић, <i>Recherches sur le surréalisme</i>)	229
Александар Б. Лаковић, <i>И даље ојравдана „негаџија сџања око себе”</i> (Божидар Шујица, <i>Крв драгоџ камена</i>)	237
Драгана Белеслијин, <i>Широки хоризонџи Васа Павковића</i> (Васа Павковић, <i>Сџих и смисао</i>)	241
Ђорђе Брујић, <i>Икона као џеснички изазов</i> (Милица Краљ, <i>Икона Грдана</i>)	246
Наталија Лудошки, <i>О Лексикону срџскоџ џросветџиџелџства</i> (Мирјана Д. Стефановић, <i>Лексикон срџскоџ џросветџиџелџства</i>)	250
Велимир Секулић, <i>Плач у бесаној ноћи</i> (Лидија Вукчевић, <i>Обичне сџвари</i>)	254
Лука Баљ, <i>Лирски наследник ејскоџ</i> (Зборник <i>Ђорђо Сладоје, џесник</i>)	257
Миодраг Лома, <i>„Асџайово” Николе Живановића</i> (Никола Живановић, <i>Асџайово</i>)	261
Игор Јавор, <i>Реч коју је заменио догађај</i> (Мирча Динеску, <i>Излечен од џобуне</i>)	270
Љубица Поповић Бјелица, <i>Омаж мелемном умејнику</i> (Бела Дуранџи, <i>Сџојков: тихе воде Мосџонђе</i>)	273
Бранислав Карановић, <i>Ауџори Леџојиса</i>	276



CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

82(05)

ЛЕТОПИС Матице српске / главни и одговорни уред-
ник Иван Негришорац (Драган Станић). — Год. 48, књ.
115, св. 1 (1873)— . — Нови Сад : Матица српска, 1873—
— 24 cm

Годишње излазе две књиге са по шест свезака. — Покре-
нут 1824. год. као Сърбске Летописи. — Наставак публика-
ције: Српски летопис

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570

БОРБО СЛАДОЈЕ

НЕ УВОДИ НАС У ИСКУШЕЊЕ

ПРАВЕДНИ ИЗГОН

*Бејаше њраведан Госјод
И њри њом широкe руке
Док нам је родишеље
Из Врѡа еденскога
Због оне јабуке
Изгонио*

*Јер да је Еву
У Рају оставио
Да сјрема зимницу
Да сок јабуков цеди
И змијске кошуљице
По лишћу смоквином сјере*

*А ѡужног Адама
Јошје загрцнућог
Грешним zaloгајем
Као из крчме сикѡерисо
Да ѡо ѡусѡињи луѡа
У самоћи и беди
И сѡраху од ѡошере —
Тек ѡо би била*

*Ужасна анаѡема
Гром и ѡако —
Ко би рајске ѡарабе
Довека ѡрескако*

НЕ УВОДИ НАС У ИСКУШЕЊЕ

*Ти знаш најбоље
Колико смо слаби—
Безвољни у хішењу
Млишави у подвижу
И илїи́ки у вери —
Нећемо бој се издржаи́и*

*Не ошварај нам Књи́ду
Где чуваш шајну свейу
Одаћемо је првоме ко наиђе —
Не држи у нама
Колико у решейу*

*Не уводи нас у искушење
За Име Бо́га
Но у храм нас намами
Сјасавај од најаси́и
Од лукаво́га и зло́га
Избављај од нас самих
Од овог нече́д
Што у нама шруне*

*А ду́г већ знамо
И дужнике
И некако ћемо прѣби́и рачуне*

СЕЧА КНЕГИЊА

*На шржном пройланку
Покрај малене цркве
Коју ди́жемо већ две-шри деценије
И где јонекад свраи́им
На причеси́и и бденије
Осванула је необична шума —
Зелено сшадо јелки
Које за празник секу
Тачније речено кољу
Или из смрзле земље
Чујају живе
С бусењем и без бусења
Нудећ их као украс*

*Или бескрвну жртву
Нашем крвавом веку*

*Да ми огреје кућу
И чељад разговори
Узећу ову сузну
Озеблех сивојала
На крстасиом постољу
Која још њамџи
И њрашџа
Ударце дрвосече
И њеџов ѓрохоџи у ѓори*

*А када зулум јења
И месојеђа мину
Ми ћемо Јело
Бјежаџи у џланину —
Овде нас Јело Јело ле
Брађа и сесџре не воле*

СВЕ ИХ ЈЕ ВИШЕ

*Све их је више
Који ојако личе
На разјарену руљу
Шџо ме је ономад
Из дома исџерала*

*И мада нисам
Ни џусџолов ни номад
Нџџ бејах жељан свеџа
Ево сам бежећи
Сџиџао до канала
Дунав-Тиса-Дунав
По којем лед се хваџа
И у души џуцкеџа*

*Сам као ѓерам
До ѓрла у муљу
Осврћем се и зверам
И видим — нема се куда
Осим на крџлима
Лабуда који ми маще*

*А све их више има
Језно налик на оне
Што ме из дома изагнаше
И још ме у сну зоне*

БЕСКУЋНИ ЉУБИМАЦ

*Да имам кућу
И да могу да бирам
Између кућних љубимаца —
Пудлица
Дога
Добермана
Риба
Мачака
Пајаџаја —
Изабрао бих само
Хрша Карамана
Верног чувара
Туге и очаја
Голеш-магле
И дима —
Да има куће
И да Косова има*

ЗЛАТНА ОЛУПИНА

*Завадили се рајари са земљом
И њеним њлодовима —
С толиким изобиљем
Не знају куд ни коме —
У гњеву крше бачве
Улицца чаброве каце
Амбаре кошаре наћве
Разваљују и ломе*

*Песују кукуруз
Проклињу јечам и њшеницу
Ђаволу озимо
Врагу предају јаро*

У камен заїуцају пїуїолак и клицу
Циму махуну врежу

Крче јабучаре
Заїиру вишњике
Коњима за рейове
Винову лозицу вежу
А вино у лаж уїшерују

Док бију овце и краве
И касїиїују козе
Низ шумске пїуїељке
И варошке сокаке
Преко зидина гградских
У долину сїраве
Слива се млеко очаја
У дивљим слаїовима
Ваљајућ зрње и семење
Смрскане куїусне главе
Кржаве калїаке
Диња и карїуза

У жрвњу се коїрца
У црном врїлогу млива
Сїуденцу сїарачких суза
Србија — модра
Од убоја и шљива

Лийїе јој малине
Крваре пїрещње и куїине —
Ошїче живоїї из ње
Као из злаїне олуїине

УЗАЛУДНИ СНЕГ

Некако сїарински пїада
Као из буквара
Благо и пїихо
Ко речи пїаїријарха
Ко кад невесїа
Свилен јаглук пїара

У белом сїиху
На кров црни ѓада
На цркву
Караулу
И сан ѓолубара

На вучје јаме
И на зечје сїазе
И бреѓ маѓарећи
На живу оѓраду
И на мрїву сїражу
Пада не марећи

Сїїно калуђерски
Као из фусноїе
Пада на ѓобеде
Пада на ѓоразе
На ниске сїрасїи
И високе коїе

Пада на ѓониче
И оноѓ у беѓу
Али никако
Звери да ѓокажу
Ни сјај ни дрхїај
Ни сїоїу у снеѓу

ЗА ТРПЕЗОМ

Све чешће бива
Да ме из обесїи
Посаде уврх софре
Чело ѓи — кажу
Пријада ѓо сїарини

Помало збуњен
Зайечен новом ролом
Прихваїтам ѓочасну шалу
А знам да ми се свейе

Па јуче су ме
Терали од шрїезе —
Куд си наврло

*Остаће и теби дијете —
Иза несрећног не остаје*

*Најрасно најстарији
Седим за сџолом
Ко на самојном брежу
Ђушим и џушам
Све ѓорче залагаје*

ДИВИТ И ХАРТИЈА

*Прву сам њесму исџевао
У дому очевоме
У сјају њеџролејке
Коју ми мајчине руке
Још каџкад у сну њале —*

*За окном наџ је снијеѓ
Падао на наџ орах
На јабуке и џреџње
Које су нама цвале
Наџом круном и словом*

*Друѓу сам њесму
Срицао у мраку
Под ко зна чијим кровом —
Вани је киџа-сачмара
У дуѓим рафалима
Лила из вражјеѓ кабла
На божјаке и мачке
На њоскиџана сџабла
И буљук избеѓлица*

*А џрећу ево ловим
По сџеџама екрана
У чијем снеѓу
У њраку леденоме
Гасе се наџа
Имена
И лица*

КЊИГА ПРВА

Кад ми је давно у бившем живоју
У Сарајеву код „Маслеше”
Ишла прва књиџа
Једва сам ишчекао
Да се испрсим пред ближњима
И будем пророк
На бащини својој
Циглих њећ минућа

Ко смрзлу џолубицу
Ко руку Дамјанову
Прво је узео мајка
Окретала превртала њоме
Па ми кроз сузе вели —
Е доста си им исо
Сад виде да умјећу
Па нек им дружи иицу
А ти да будеш мајкин дрводјеља

Заштим је зграбише браћа
И вишљајући као бијелом зашавом
Као јарећом чайром
Дуго су по селу
Грохотом шелалили —
Народе чуј и почуј
Шта сийна књиџа каже

Отац је прелиста ћушке
Заштаде мрштећи се
Над њесмом коју сам
Баш њему посветио
Оиша корице
Прошља листове —
Ко да ће савићи цигар
И покри мојим дјелом
Здјелицу са млијеком
Да се не најруни

Па реци пожали се
Да нема сврхе
Писаћи поезију
И књиџе печатаћи

МИРОСЛАВ ТОХОЉ

У ОНО ВЕОМА СПОРО ВРЕМЕ

На свету постоји близу девет стотина двадесет и шест милијарди књига, од либра које величином стаје под мишку винској мушици а за које свезнадари говоре где садржи цео Гогољев *Шињел*, до чувеног издања *Горског вијенца*, које форматом премаша пространство горе о којој пева те се, из практичних разлога, чува у највећој суседној држави где га горштаци уче напамет и тако умножавају. Сва та либра смишљали су, штампали и коричили мање-више докони и надахнути људи, па ни у једном од њих, јамачно, неће се наћи ни близу прецизан опис нити приближно тачна локација вароши хумских помињаних у нашој повести. Извесни аутори показују прстом на исток, други на запад; једни на север, други на југ... А ваљало би само замислити, бар на тренутак, каква и колика би корист и олакшање представљали макар пасус или два с необоривим подацима о осамнаест преживелих и три изумрла хумска котара са шест стотина осамдесет преживелих и двеста шеснаест самрлих села и заселака у којима је последња европска царевина за војну у којој ће се и сама урушити реквирирала близу четрнаест хиљада здравих и ратно способних коњских грла. Јер у природи је сваког човека да оно што је мртво опскрбљује духом живости не би ли га, бар на тренутак, и оживео. Није мудро негодovati против лењости људског духа што такве вести није прибележио, било би то једнако као насрнути памећу на каквог ћалова без имало памети; посреди су сасвим друге околности на које се ваља макар успутно осврнути.

Тек што одложите књигу у којој су описани животи царева древних кинеских династија, ето вашег суграђанина Бохдана Петрока: доноси брошуру којом докони писац тумачи застрашујуће наговештаје у старозаветној књизи пророка Данила. „Дрво што си видео, велико и јако, којему висина досеза-

ше до неба и које се виђаше по свој земљи, којему лишће бејаше лепо и род обилан, и на ком бејаше хране свему, под којим становаше звериње пољско и на гранама му сеђаху птице небеске — то си ти, царе, који си велик и силан и величина твоја досеже до неба и власт твоја до крајева земаљских. А то што виде стражара и свеца где силазаше с небеса и говораше: посеците дрво, али му пањ са жилама оставите у земљи у оковима од гвозђа, у трави пољској, да га кваси роса небеска и са зверињем пољским нека му је део докле седам времена прође преко њега — ово је, царе, наредба Вишњега, која ће се извршити: бићеш прогнан између људи и са зверињем ћеш пољским живети, и храниће те травом као стоку, и роса ће те небеска квасити, и седам ће времена проћи докле не познаш да Вишњи влада царством људским и даје га коме хоће.”

А онда замишљате како у келијици небеској, у звезданоме лугу и свемирској рогозини, седи дежурни светац, пред њим шкатуљица, сандучак, још се не зна да ли од злата, сребра или од слоноваче, или чак од куване буковине, и на њеном дну наредба Господња да гласник похита и горостасима земаљске историје, док ови на својој кули или под брестом на некој ливади већају шта да се ради, пренесе Вишњега наредбу: Сеци!

И ујутро, само што промолите нос журећи до бакалнице по бешкот и кесицу ексера како бисте притврдили гриље на прозорима свога самачког краљевствића штитећи га од ветрова и олуја, ето веселог Бохдана са којим ћете у „Круни”, баш на месту негдашње механе код Бадуре, до подне доклати на које ли је од царстава циљала књига пророка Данила — асирско, персијско или римско, на византијско, Самуилово или Душаново, монголско, сараценско, отоманско или хабзбуршко, на безбожно царство большевика на северу, или на све њих у исти мах. И буните се пред победоносним шпалиром од горостаса историје које, ту пред вама, постројава Бохдан Петрока не пропуштајући прилику да удене и по неког од својих словенских предака са горским цапином о рамену, и саплићете га питањима на која још нема ваљаног одговора, осим што обојица знате да су већ и вешто срочена питања први корак у провалији за оним што одговоре чини излишним.

Па, ето, изволите, нека заувек заћути или нека одмах каже онај ко зна технологију упропаштавања царстава. Какво ли то небеско звоно, труба, рог, шапат, и из које ли је то небеске келијице оглашен час када ће једна квргава сељачка мотка, једна гурава сабља, пушка острагуша или револвер, сурвати у провалију големо и моћно царство? Јадна ли је свеколика слика тих „историјских горостаса” докле, полегли у заседи у неком кланцу под гором Трусином, топећи се у зноју и јулској

жеравици, сневају о оном првом кораку којим потомству јављају како се управо кандидују за своја места у „победоносном шпалериу горостаса”. Заборавите бешкот и ексере, нека се стрпе жалузине на прозорима, само да не пропустите прилику да том истом Бохдану заденете у свест, као што се ружа задева на одар великана, на пример тај упечатљиви приказ испод горе Трусине. Зашто баш Трусину узимате за егземплар?! Е, то ће саговорник тек да чује! Ту сте му, ваљда, по традицији, заседу припремили? Не, већ зато што је најближа међу горама и што, одатле где управо седите, увек можете прстом да покажете недужно плаветнило њених висина, што се у даљини са небом једначи.

И онда ређате, као што писци ређају у књигама, ређате јунаке, као да их накнадно збрајате у општу књигу тек рођених. Уз помен младог харамбаше Пера Тунгуза цитирате народну песму: „Перу нема осамнаест љета, од Турака у гору утече и четује по цијелом Хуму, на се меће турско одијело, увлачи се у турске касабе, коље Турке као јањад младу.” Уз помен попа Пера из Братача, спомињете и брата му Мијата, „мостарског сердара”, и све њино потомство, закључно с најмлађим Милорадом који је само о служби у краљевској гарди сањао, па на крају и у гардијског официра израстао, а краљица му лично, најбољем међу гардистима, коња и сабљу даровала. Уз помен Симуна Зечевића, „добра давуције”, спомињете и Јована Гутића, и рођака му Михајла, и Продана Рупара, и Јована Голијанина и Трифка Грубачића „у кога су три литре памети”... Не заборављате, разуме се, ни Буху, опет Трифка, командира, одушевљеног и гаравог као девојче, и не изостављате ни Трифкову погибију у боју на Дуги крвавој, на Велики петак 1876. године, пошто Господ — у то верујете — „своје миљенике о великим празницима и напречац себи позива”.

Спомињете и Крстана, то јест Кика Стевановића из Лукавца, њега је од раног детињства боло све што на овом свету може и уме да убоде, од купинова трна до гојенога бика, од грабова ивера до оштра турског јагагана, од црног брдског стршљена до шиљатог глогова коца; четрнаест му је крупних убода само од појаса до грлене јабучице, с преда и одзада, срећно зарасло, а само му је из једне од тих зараслица, негде иза левог пазуха, кад већ очима бејаше окренут ономе другом свету, на овај свет сасушен грабови иверак „испливао”. Подразумева се онда да је све оштре јагагане и глогове кочеве, и трње и отровне жаоке, на онај свет у себи однео па пред анђелима и пред Господом на разастрту кабаницу истресао уместо жалопојке шта све на овом свету има да истрпи срчан и одважан створ, поданик цара који милошту не признаје. Да признаје,

не би педесет Кикових невесињских домаћина о Петровдану на Грахово бежало да се на Цетињу, ко у манастиру, ко у биљарди, жали сведрежећем Господу небеском или Господару црногорскоме.

И споменућете Крстанова рођака Илију, а од Гузина — Мићка и Николу, и пре њих Бошка, „момче младо”, и рођака им Јанка Радова. Споменућете Петра Прстојевића из Дубљевића. Алексу Јакшића зар сте заборавили? Где да га заборавите! Добар јунак, учио је школу манастирску у Житомислићима на реци Неретви, код учитеља Серафима који је школске књиге из Русије добављао те га ухвати Турадија заједно с братом Јованом и младим калуђером Леонтијем, и у „Африку жарку” отпрати, баш као што и Алексу у конопце саплетоше и бацише у тамницу хтевши да му главу одсеку, али Јакшић ће да „провали тавницу” и утекне „Зимоњићу на Грахово равно”.

Све весели Хумјаци, пушка слободе! Ено, иза оних модрих висова... Тамо где су колибе у суво сазидане... А шта ће неко од земаљских места учинити оним што оно јесте до ли људи који у њему живљаху и који су, на пример, обичну крушку дивљаку кроз своја горда дивљења за рајску воћку прогласили; сиво и пусто вече и глуву летњу ноћ као најлепше вече и најзаноснију ноћ у песми опевали; од просте чобанице узор девојачки назначавали; ћутљива и испијена старца као прозорљива мудраца признавали; и уопште једно убого место, каква су ова и каквих је по свету на хиљаде, описивали као насеље каквога нигде на земљи нема, нигде сем у божјему рају и, бијући се и отимајући о његову правду и истину, грдни пакао на земљи подстицали.

Не само невесињски, такви су котари и требињски, гатачки и билећки, столачки и љубињски, и сви други хумски котари, а и да их је још десет — ни по чему се не би разликовали и мало шта би се мењало. Мало шта! Па ни када су зубачка села у питању, рудинска или шумска, пивска или голијска, бањанска или дробњачка, морачка или ускочка, језерска или шаранска, дабарска или поповска, нема особите разлике; разлика је само у правцима у којима су се чете усмериле, у кланцима у којима чучи заседа, у гробљима на којима посечене змајеве сахрањују.

Ако постоји, у разлику се, јамачно, умешала и погдекоја чегрст међу фамилијама, попут међусобице у зубачким селима, што, упркос Вишњој заповести, за мало да осујети пропаст царства султанова. Чегрст између Спахића и Вукаловића, заподенута у време Вукаловићеве буне, још је тињала докле је Тунгуз оком и табаном мерио најпогоднији кланац под гором Трусином. Спахићи су пореклом из Цуца, а кад оно Турци

ударише на Цетиње — Спахићи су се издаји приклонили те их, заповешћу црногорскога књаза, из Цуца на Зупца протераше, и ови се изнова, и онде, Турцима придворише. Откако Вукаловић у Русију пребеже, за бимбашу зубачког Турци су Бела Спахића одредили — „с њима пије кахву и ракију, на зло српско вазда учи Турке” — те овај не даде да главари зубачки на сабор на Грахову приступе.

Само што се наспрам једног Спахића вазда нађе девет Асановића, попут онога Спасоја што је уз војводу Луку у бојевима сабљом витлао и уз Луку научио да тајну сачува. Попут онога Томашевића из Крушевица, рођака јузбаше Тома, који је, тргујући у Рисну и Новом, у Доброти и Котору, љубећи се с Бокељима латинске вере, одонуд на левом образу брадавицу попут главице лука донео, косату и тамну, са свиме што има и на глави новорођеног детета, чак и кратком збрчканом шијом. Док је Спахић по Зупцима измењарио беговима Требињанима, Томашевић је у Крушевицама ону нараслицу свиленим концем подвезивао и давио неће ли одумрети, јадикуюћи како „зна кучку која је ово родила”, но када му допаде глас о Зимоњићевој намери „Турака што тиче”, дохвати бријаћу бритву и једним замахом смаче с образа оно „Латинче”, свестан да готовост за предстојећу сечу, а знао је где је о сечи реч, најпре на себи ваља испробати.

Или попут Дуке Канкараша из Голије, коме има „осамдесет љета, стотину је посјеко Турака, турска ђеца плаше се од њега, а кадуне црна клувка сучу”, а то значи да се, кадуне, за короту припремају. За Канкараша је некаква удовица у Дробњаку казивала како се престравила док је благосиљао њено мушко новорођенче, препала се да га Канкараш не прогута. Једном пробуђен страх нигда се више не утули, него авета светом и тражи празне душе да их поседне и претвори у сопствени кртичњак. На ту гласину из Дробњака надовезала се вест са Цетиња где је Канкараш у Петровића двору књаза Данила саблазнио и „ударио меру” свима војводама и сердарима одбивши да целива руку тек венчаној књажевој госпођи. Не зна се шта је од тог двога било пре, али се зна да ово не беху ни једини ни ретки Дукини „ветрови”, како према истоверном књазу на Цетињу тако и према каквом иноверном и превртљивом мостарском диздару.

Е сад замислите, мили Петрока, како је изгледао окуп на пољу Грахову, равном и песковитом, под оним гранатим брестом, о Видовдану, у оно веома споро време.

У бакреним котловима на шест ватара подложених по ливади кува се зеље и кртола, праменом беле паре закосматили гарави казани, у мањем суду кључа црна цикорија коју момци

послужују у земљаним чашама, пред попом Зимоњићем на поширокој тахти бокал црмничког вина, а међу главарима, од руке до руке, тумарају шише лозове ракије: посна даћа за косовске јунаке и све војнике и официре до овога запречитог дана.

А док мотриш бокал испред војводе стрепећи од могућих речи које би хтеле да се умешају у предстојећу здравицу, од стрепње која те је успутно провела покрај астала за којим седе апостол Јуда или зетови Лазареви трезни те цичање тоцила. Кроз прамичак паре што нанесе мирис маслинова зејтина ука-за се оно црномањасто момче с Плана што и на саборе и у бојеве вазда уз Рудињане иде, вазда рукавицу од сахтијана за леву руку и кратку кецељу до подно појаса носи, уз тоциљ, у дрвеном сандучићу на леђима. Најпре обрусил кућна оштруља — секире и брадве, кесере и косире, нџице за овце и козе, маказе за лозу и плешину, шила, сврдла, бритве и ножеве, а кад се брус изравна и удеси, пређе на сабље и јагагане, ко хоће. Кад сврши с оштруљима, спакује тоциљ, наложи ватру и до у ноћ калајише и крпи бакрено суђе. Вазда се за ситан новчић или за комад браветине или бешику сира, па и на вересију, ту код њега, може купити кресиво или утаначити ситнија поправка пушака и џевердара.

Како који од придошлица одјаше, а већина их је пешице, тако момци забављени око котлова прихвате коња, одведу у хлад, распреме и устакну зобницу, спусте руковет сена. Принесу трножац, трупцац или овећи камен и утврђују га уз ону дружину с којом се придошлица последњом здрави.

Уз Зимоњића, са леве стране, седи Сава Петров Ковачевић, као нека врста саборског домаћина, до Саве барјактар граховски Пајо Марков, син Вукаловићеве сестре Петруше, до Паја Зрно Николин, до Зрна Перо Муратов, барјактар цуцки и ћеклићки, до Пера Благота Новаков Вујовић, а с десна од војводе Бошко Шкрњетин и Марко Лазов Кашћелан, барјактар Цетињана и Његуша, до Кашћелана Милован Перишин с Глигором Бакичиним, барјактаром пјешивачким, до Глигора Раде Марков Марушић с барјактаром бјелопавлићким Вражигрмцем и Цеклињанима — Спахом Преловим и барјактаром Вукмировићем.

Наспрам војводе, главара и барјактара, у средини, Максим Баћовић, синовац Симов, војводе од свих Бањана, с његове леве стране, баш наспрам Бошка Шкрњетина, Зеко Смиљанић и Видак Попов из Реновца, а с десне, лицем према Граховљанима, Благоје Симов Копривица, Тетко Пејов Ераковић из Заљуте на Тупану, Баћо Мићуновић са Рудина никшићких, а до њих рођак војводин Јоксим Кнежевић, бимбаша шарански, до Јоксима Живко Шибалија јузбаша са Језера, Ми-

ро Дедовић и Васо Сајичић из брда преко Таре. Лево од Зека и Видака Дабрани с Јованом Џомбетом, Видушани Никола Вујовић и Глигор Милићевић, Јован Зотовић Љубомирац и Муратовићи с Ргуда, који не тако давно приспеше од Бјелица и Али-паша их за чифчије узе. Десно од Цеклињана — Вишњићи из Голије, Гачани, Рудињани и Невесињци. Кома и како ли ће се правдати они до којих се међу овима веома држи, а којих на овој конверенцији нема, сем једино накнадним прегнућима и по троструко већој цени!

Сад замислите браћу Ђорђија и Јована Вишњића с Крца у Голији, једна крв и један ум, а гутљаји оне љутине различити толико да би се те две разлике поклате када би се у каквом теснацу среле. Ђорђије отпија наситно као да целива свету икону, павши у благородан и дубок религиозни занос, са самопоздањем својственим некоме ко је лично победоносно окончао сваку трагично изгубљену битку у дугој националној историји губитака али не и пораза. Јован се мршти и тихо па све гласније грца, јер му се гутљај саплео о душнику, и као да га пресеће у дну ждрела те га оданде гони најпре под лево плућно крило, не би ли му макар колико срце расхладио, потом под десно да се онде коначно смири и замукне.

Прозирна боца од оке, с мало мрке плесни на врху чепа, најзад се обре и међу Рудињанима; они су овде стигли пре првог зрака зоре и међу првима светој летурђији у храму Христа Спаса приступили, још им се роса пуши из влажних опанака. Момак шишу предаде Мрдаку, пошто га на Лубурића као на каква дружинског коморника погледима упути цела рудинска дружна. Мрдак да наздрави Мујичићу, а Тодор — Сандићу, првоме до себе, потом ће Сандић — Папићу, а Шћепан — Илији Ђорђијевом Кресићу, Илија — Сворцану, а Васиљ Пејовићу, па најзад Сава — Раду Бабићу с Трновице, као да се зна где ће се Раде, у боју који заметну, о турску сабљу први спотакнути.

Чему тај разметљиви ритуал с ракијом на тако озбиљном месту, и каква је његова сврха? Добродошлица и гостопримство? Начин да се смири умор у удовима и уравнотежи крв у жилама? Здравница — позовимо се на обичај и традицију — попут оне којом је легендарни гатар и медикус у лику пророка и васиониска Мата, у мркој ноћи пре равно четрдесет лета, у кући Крста Турова Ераковића, наздравио рођењу Пејова мушког детета, по мајци Цигри унука Сима Вукова Кођошије, надалеко чувенога јунака, прорекавши како ће тај управо рођени Ђетко, Пејов и Цигрин, када одрасте и ако поживи, „свима Бањанима умрсити перчине”. Све је, дакле, у исти мах тај ритуал с ракијом, али не треба му сметнути ни онај нарочити

сисао. Рођена из заједничког незадовољства, из бола, беса и поноса, превратничка немара из опијености црпе жестину без које ни један велики и страшни наум није могуће у дело проводити. Пашће, извесно, тешке и неодмерене речи, неосноване клевете и опадања каква су загорчала и страшну косовску вечеру, кроз њих ће се унизити једни а издићи други карактери, испливати пређутани дугови и кривице, попут лавине се одломити непроцеђена обећања и нераскидиве заруке, и све ће то само да засведочи о општој жељи да се сагледа ширина прихваћеног задатка наспрам висине појединачне одговорности са којом се исти задатак прима.

Само што шиша замаче у шаке Гачанима, почевши од Гргура из Берушице, јер Николиних су седморицу рођене браће Турци већ посекали, па његова душа тихо крвари од жеђи за осветом на коју и гутљај-два гроздове ракије падне као благодворан али привремен лек; само што боца допаде Старовићу и Глигор је, ошамућен изузетношћу сопствене улоге, стаде дизати према бради, ха се испод Ковачевића кртолишта из жбуња дивљих ораха помоли црквени барјак, а три корака иза барјака млади игуман душки Мелентије са шарком пушком о рамену, и уз игумана седам главара из трију лушких капетанија, капетан површки Вучко, захумски Јосиф, и Вукановић из Бобана, и уз њих Мерћеп из Ђедића, Мискин из Бијограда, Куртовић из Зачуле и Елаковић из Ускопља, најуравнотеженија и најбистрија хумјачка крв. Успут су, биће, богослужење у неком површком храму обредили, мало касне. „Ми се, браћо, немојмо петљати у то је ли нам војвода поп или калуђер, њима нека је од Бога част, а нама здравље и срећа” — отпухну ошамућени Старовић и приљуби грљак од бутеле.

Доиста, што ови прости људи да брину бригу Мелентијеву хоће ли, кад закрве с Османлијама, душмани палити цркве и манастире и хришћане на најгоре муке ударати, они су ту како би Турци бржили за своје велике светиње и животе. Не само Старовић, овако међу Гачанима мисле и Вукомановић с брадицом и брцима као у римског поклисара, и Хаџић из Бодужишта, и Божовић трепавица белих попут пролећних рада. Сви као да се радују пресуди која је негде високо донесена, а они ће, као изабрана дружина, само у дело да је преведу.

До мало иза игумана и његове шумјачке дружине, водећи некакву лаку абрашасту кобилу, приспеше са северне стране Љешевићи, браћа с Горанска, с Лазом Сочицом, некадашњим јузбашом аге Ченгића.

Ко су сви ти честити пани, питаће весели Петрока, тек да би сутра и њих могао сместити у „шпалир горостаса”, јер оним „честити пани” одаје признање вештини вашег припове-

дања, али и чудесној изузетности ликова. И уместо најкраћег одговора, казаћете му, не мислите ли и ви, мили Петрока, како је права срећа да се споменутог граховскога сабора и појединости о његовим учесницима није докопао какав докон и халапљив књижевник склон да унижава или, свеједно, велича витештво онде где, сем нужде и Вишње заповести, нема витештва ни за унижавање ни за славу, ма — нема га ни за најпростију утеху. Не мислите ли и ви, казаћете му, да би шкрабало, опрљен пламичком стида што ови племенски прваци и чувари стоке не наличе витезовима краља Артура, да би, казаћете му, одолео да кривотвори или сасвим изостави њихова народски сувише проста имена, големе титуле за тако јадно мале и безначајне хумске селендре прожете мирисом козјег брабоњка и телеће балеге, за вукојербине у које закони царства нису, право говорећи, ни зашли, већ су по свој крвави кулук ови горски ориђинали морали излазити на царске друмове, опседати господске куле и градове страшећи турске кадуне и витке милоснице, застрављујући децу и пустошећи царске ризнице и ахаре. Или да, сачувај боже, тај исти шкрабало цео случај не преда каквој лаичкој дружини путујућих артиста, намеран да Вишњом промишљу конципирано послање, истина, намочено у осоку брђанских торина и савардака који Вишњем укусу, изгледа, не смрде већ миришу, преобрати у комедију и засмејава грађанске пролетере којима је баш и свеједно у каквом и чијем царству дробе хлеб достојанства у млеко понизности без дна и границе.

Немајте сумње да је, у најпогоднијем часу и како овдашњи ред налаже, војвода Богдан подигао прву и најглавнију здравицу споменутој дружини, али, жали боже, нигда та реч није записана нити је ико упамтио, што услед првобитне конспирације, што услед доцнијег удовољења свакој жељи и намери назначеним у тој здравици. Штета, голема штета! А какав би то дар за вас био, јер не само стога што је војвода умео дивно да пробеседи, већ и зато што своје милом саговорнику у „Круни”, баш на месту некадашње механе код Бадуре, не бисте декламовали Зимоњићеве речи изговорене десет година пре сабора на Грахову, казане о Светом Сави у порти цркве самоборске, док се опраштао и с Хумом и са Хумјацима. „Мили мој народу, није то давно било када се широм цијелог Хума и зачу радостан усклик: На оружје, светимо Косово! Ја сам тада развио бојни барјак и многи од вас долећели сте пода њ, те смо се јуначки борили са угњетачима својим. Борили се, па се уморили! И ви се повратисте опет својим кућама, а ја остадох сам, сам без иђе икога у планини, да другујем са дивљом звјеради и мучим се од зиме и глади. Ја ћу све то подносити, али

роб бити нећу. Даће Бог и свети Сава, па ћете и ви убрзо стрести тешке ропске окове и ланце. Ја сам дошао данас међу вас да вам кажем да моја нога неће више ни у Хум ни међу вас, без у зао час по Турке, а ви, аманет вам божји, кад чујете моју трубу, долетите у помоћ. Збогом, до скоро виђења под бојним барјаком!” И одатле је нетом отишао на Цетиње и добио дозволу да се настани на Грахову, на граници, са целом фамилијом, осим најстаријега сина кога даде у државну школу на Цетињу, а доцније у војну академију у Београду.

И ено, онај Сава Петров Ковачевић, што седи са леве војводине стране, управо убира углед не само граховског, већ и саборског домаћина — или да би, како се надаше, шпијао Сенату и Господару на Цетиње, или да би, како држаше у резерви, тренутни углед опошљавао с Хумјацима, или обоје, јер још се није навикао, можда с правом, да у Зимоњићу не гледа уљеза, арамију коме се увек срцем диви, али кога, ма колико му завидео, памећу нигда и ни у чему не би следио. Од свих места на земљи Сава Петров зна тачно где се налазе Грахово и Цетиње, то јест он и Господар; у Никшићу и Требињу су Турци, и мада истородна браћа, сви они са западне стране границе поданици су турског цара, и далеко; то што устају против султана само је доказ више. До њега седи војвода Богдан, а Богдан тачно зна и где су Цетиње и где Мостар, где Београд и Москва. Књаз на Цетињу и српски кнез у Београду знају поуздано и где су Цетиње и где Београд, где Москва и Цариград, али и то каквим су све благодатима усрећени Беч и Париз, Лондон и Рим. Они што на историјски земљопис гледају из Беча и Париза, из Лондона и Рима, знају да се негде на истоку, на рубу руског мора, налазе Београд и Цетиње, нису баш сигурни где, њихово лево око осматра Москву, десно Цариград. Они што мотре на ову страну из Москве и из Цариграда заклели би се да су и Београд и Цетиње онде где мисле да су, а Мостар и Требиње, и све те далеке хумске вароши и пуста села, тамо где се огласи некакав неразумни хришћански поп и бунџија. Али тај крупни и стасити поп и бунџија, шездесетдвогодишњи арамија и плећати гордељивац што се ретко љути и једино на неправду, буквални горостас лепог и строгог лица, дуге проседе браде и густих бркова, црних обрва и смеђег ока, истини за вољу, зна тачно где је и последња забит овдашња, где згодан теснац а где широка влака, и та богоугодна прецизност донела му је орден великог крста о врату, мали крст на прсима, и златну медаљу Обилића, којима га Цетиње одликује јербо у њему види онога који тек с ону страну границе између ропства и слободе нити је уљез нити прорачунати колебљивац, већ ужурбани прегалац и хладнокрвни подвиж-

ник. Оно што се тешко сагледава са кула на истоку и западу, на југу и северу, види се јасно и без сенки, изгледа, и најбоље са највише небеске куле.

Не мислите ли и ви, мили Петрока, како овде није само реч о збуњујућој историјској географији, већ о ономе што сте и сами малопре називали „паралелним историјама“?

Волео би овај Сава Петров Ковачевић, волео би више но ишта, да који од момака, баш сад, изнесе на тахту пред Богдана тањир танко резаног пршута, танко да се црвена шара доње кришке провиди кроз ону која је одозго прекрива, али је време поста. Знали би да Сава Петров гоји више свиња но сви хумски котари у којима мало који и зна шта је пршут и сланина, камоли маст и сушена салама. Онако како једеш, тако, ваљада, и живиш. У ропству, на овчетини, јербо закони турски...

И утаначено је на том сабору већ пре ужине — што да већају кад је извећано — да се, по Петровдану, када умине пост, приметне општи бој, па су се после ударци ређали један за другим. Као кад каква осиротела деца секу бадњак довијајући се са каквим то ритуалом, док још бејаше ту, чињаше отац. О каквој ратној стратегији да се говори, сем о делима васиониска и небеских архистратига!

У прву озбиљнију сечу ступило је по хиљаду гатачке и пивске момчадије са попом Богданом и војводом Сочицом испред себе, са још тридесетак Трепчана за Митром Ђуровићем и педесетак Невесињана. Турци се из Мостара бејашу намерили у Пиву поточљиву, да тамо зулум проводе, а ови преломили да их на Равном дочекају. Општа одлучност за пресретање и није била баш онаква о каквој се доцније приповеда, чим су толико подрали. У просјај зоре примакли су се раванској влаци, те мало починули у Сланим долинама, кано да надопуне пушке, начакмаче ханџаре и притегну опанак. Поп Богдан дурбином осматра низам и Селима пашу с харемом, дугу коњску колону с тајином и комором, а онда ће Серафиму, старом игуману пивскога манастира, осетљивом попут преломљене сламчице: „Моли се Богу, игумане Ђачићу! Ако нас данас надбију, ништа од устанка, а ако их ми покољемо, они ће све идуће мегдане од страха изгубити.” Па онда распоређује Пивљане, Вула Хацића и Лаза Сочицу, да са чела дочекају ордију; освете жедни Никола Гргур са триста гатачких змајева удариће са севернога бока, од Корита и од Криводола; са јужног бока притећи ће поп Богдан, Ђорђије Вишњић и Митар Ђуровић. Када се низам спусти низ Трстеник, дочекаће их Пивљани, а када Турци тобоже надвладају — Пивљани ће се повлачити и Османлије ће се за њима нагнати. Е, тада ће војвода Богдан с бока да удари, па како Бог дадне.

Ево прилике да се и Гргур посвети узвратив на оно што му почини војска паше Сархоша секавши му браћу у комаде пошто их на веру измами из куле у коју се бејаху затворили да се навали одупру, те једини он, Никола, утече када га заптија пушком бејаше од себе отурио да га посече, и он се свезан отиште низ ривину и убеже у Тохолев катун на Војнику као рањена срна уз крило светог Прохора! Ево прилике да поп и војвода освети зета Лазара, најјуначнијег међу браћом Гргури-ма, коме Сархошеве заптије очи ханџарима ископаше и сваки зуб из вилице истргоше и вилицу просекоше да кроз њу језик протуре, а онда га стадоше залагати комадима мяса од сопственога тела одсеченим!

Бој на Равном отвориће у паши Селиму две дубоке и болне ране: зрно из пушака откинуло је пола његовог левог ува, а сем тога заробљене су и две жене из арема његова, докле је једна остала мртва на разбојишту. Јадао се касније Селим младом бегу Крехићу да га више боли губитак те „Једне” (заробљене турске невесте казале су тумачу да јој право имена не знају, већ само да је хришћанка и да је недавно доведена из Дувна и да не зна ни речи турског језика) него што га је болело уво, јер уво ће зарастати, а душевна рана неће никада, пошто га је та јадница, поврх свега, својим телом од смртоносних пушака заштитила.

Не знате ви, мили Петрока, колико су се белокоже и претиле анадолске госпође, само што би арем приспео, међу собом жалиле на пуст живот и климу у Хумини; тек након две студене зиме и два жарка лета тешки воњ пазуха и препона, воњ далеке трулежи, изветрио би или се преобраћао у сладак и примамљив мирис какав лучи тело детета или старца, девојке или бремените невесте. Тек након две године! Док бистри горски извори, речни лимани, озон и растиње, и благотворни дим из лула пуњених пробраним листовима равњака, у сукну и у телу, у кулама и чардацима, не утамане грињу и квасац због којих носно чуло човека и животиње вапе за смиљем и босиљем, за метвицом и жутом кором од агрума. А тек да се подгоји и укорени броћ, засеје бејтуран, размножи огрозд и бамија, добави ружино уље из Пловдива, срнећи маслац са Зеленгоре, миришљава алга из Млетака и коцка сапуна из Сирије! Ето, тиме ћете себи можда објаснити пашину приврженост оном злосрећном девојчету из Дувна.

Ни једна од две пашине ране није сасвим зацелила, а смрт на Вучјем долу идућег лета занавек ће их умирити. Обезглављено трупло два је дана лежало испод жбуна купине, зацрвано од упљевака мува и обада, док га некакав аустријски официр није пронашао и заискао од књаза црногорског да га у Билећу однесе и, биће, тамо преда или закопа. Е сад, у либру

једног признатог локалног књижевника наћи ћете реч којом мери тежину некакве пртенине, па вели како дотична рутина бејаше тешка колико „шињел надојен кишом у бици на Вучјем долу”. Побркао, биће, шињел о којем је читао из оног минијатурног либра под мишком винске мушице, са летњом јаром под којом је и танка ланена кошуља, мокра од голог зноја и усирене крви, могла тежином да се мери са чиме год хоћете. И сад, мили Петрока, преврћите очима колико год вам је драго довијајући се да одгонетнете о каквом шињелу, каквој киши, и каквој бици се онде приповеда!

Али није Селим први од царских великаша који је против Зимоњића овде крварио, не само овде, већ и на Липнику, Орљачи, Церници, Дулићима, Орешњи, Крсцу, Планој, у Дуги, Пресјечи код Вучије баре, на Каменом брду и Зборној гомили, те најзад и кости просуо. Пре њега, у боју на Крсцу, смртну рану задобио је мудир Дедага, син оног Смаила чију погибију је опевао бан загорски Мажуранић или ко већ. Док је Дедага Смаилов испуштао душу око које титраше модри пламен од свирепости не мање него у брату му Рустану што је на Божић Гачане клао, признаде где га је убио лично поп Богдан, прибављајући овом мирскоме свештенику и војводи ионако већ зарађену бесмртну славу каква се једино и стиче у нарочитој касапници у којој се тело мрви и одбацује попут смрдљиве изнутрице, а душа опаја и чисти од свакојаким љуштурског порока. Војвода Богдан бејаше с неколико момака остао у удолини из које, изгледало је, нема узмака. Склонио се за једну трулу пањину да би напречац, пре него што погине, опојао себе крштавајући неко некрштено гатачко чобанче, када се превали пањ и Турци незвани бануше на крштење. Познао је Дедага попа и заповеди јуриш не би ли га жива ухватио. Но, Богдан потегне војничком острагушом и опали из врло мале близине, па онда још двапут револвером, и командова лагано узмицање. Дедага паде, његова војска се збуну, а Зимоњић измаче дружину без губитка.

Није ратна срећа увек била на страни оних који су, према заповести вишњега, устали да царство султаново оборе и сасеку. Уосталом, о срећи није чак умесно ни зборити ако се већ и међу устаницима утврдило правило да један другоме кличу о „срећним ранама” и међу собом их један другоме наздрављају. Разуме се да је према „срећним ранама” погибија значила бар три степена вишу почаст, па ће, после крвавог боја на Муратовици, испраћајући на онај свет капетана Вула Хаџића, чинећи му опело у Плужинама, поп и војвода уместо „раба Божјега Вула” помињати „змаја крилатог Вула”. А у знак небеске сагласности одазивао се мирис чамовине од које је стесан сандук за мртво тело Хаџијино.

МИРОЉУБ ТОДОРОВИЋ

НЕСТОРОВ ЛЕТОПИС

МАХНИТО ХОДОДАРЈЕ

*Корак по корак. Ка црној
врџачи. Грозница нас усјорава.
Сенке јесење злати. На њушевима.
Дисање јаребице. Ветар рађа
свјетлости. Преко седам јаруга.
Махнито хододарје. Глава нам
у облацима. У теби свиће
језик. Поставља загоњенке.
Прени се. Паклени несмирниче.
Ослушни ојкуцаје срца. Заори
Земљу мразовију. Леден ти жар.
У оку. Крвава пена.
На уснама.*

СЛОВЕНСКИМ БОГОВИМА

*Две лобање у траву. Човечија
и коњска. Храм Свјетовида. На
Рујну. Храсиовим огњем обасјан.
Жреци очију зашворених.
Призивају бога. Пуне се њехари
крвљу. На жртвенику. Из жбуна
перунике. Змијин сиктај зове.
Подарише нам главе жртјава.
Мачеве крвљу оросише.
Словенским боговима прија.
Крв хришћанска.*

У ГОРИ НЕДОСТУПНОЈ

Зима смењује јесен. На твом
лицу. Под сјаблом јабуке. Срдиш
Свароџ седи. Да ли ме чујеш.
Рајниче јуродиви. Устјани.
Расани се. Гласна је реч. У
снежној тишини. Ране су
ошворене. Мирис крви ошја.
Никоџ нема. У њесми. Утјрнуле су
свешњке. Зар си заборавио.
У гори недоступној. Јасновидац
чара.

ДАНАС ЈЕ ТВОЈ ДАН

У језеру слећеном. Моја
звезда ѓори. Живо месо језика.
Пехар њун медовине. По софри
храсњовој. Гледај. Пада снеџ.
Из ветра закарјашкоџ. Бledo
лице девице. Устјани. Окреји се.
Данас је твој дан. Извади нож.
Из каније. У златну Перунову
браду. Пљуни.

РАСИПАЈУ СЕ РЕЧИ

Миришцу храсњови. У
ѓори чаровишјој. Глоџов нам
колац. У срцу. Не верујем
у тебе. Дажбоже дародавче.
Нису разрешене шајне. Над
искојаним ѓробом. Расијају се
речи. Ко снеџ. Из њесме.
О ѡлку Иѓорову. А раш нам
сшњже. Са ѡролећем. Лагано.
Пошј мачке.

ДИВ

*Зачеї међ зверовима. Усамљен
див корача. Трозуб му изнад
џлаве. Исїуњен муњевином.
Поскок несїокојан. Где їражиш
коначишїе. Бојниче невидљиви.
Цео светї је варка. Ходаш сїазом
ушрїом. Са срцем осїрвљеним.
У вукодлака їреїворен.*

ТИ ШТО ОБОЖАВАШ ДЕМОНЕ

*Видео сам маџлу. Црни зној.
На ждрейчевим сайима. Крвав је
месец. Над дубравом. Сурови
Варјази. На нашим ѓраницама.
Угаси светїу ваїру. Мемљиве
моџиле. На исїоку. Ево ѓде живи
крїица. Чудоїворка. И Перун.
Боѓ олујноѓ неба. Заувек
заборављен.*

МОРАНА

*У заумном ѓовору. Немущї
Врачар. Вреба. Некршїени
дивљаци. На мразним їушєвима.
Узми белу кошуљу. Траву
невиделицу. Злаїто исїод ноктїију.
Сакриј. Мушїне године їрисїижу.
Време садашње. У времену
їрошлом. Звезда ти на челу.
Доѓорева. Морана. Боѓиња
крви жедна. Чека нас.
Пред врашїима.*

У СМІРАЈ СУНЦА

*У смирај сунца. Чрнбо̄
ґони Белбо̄ґа. Црвен ґи знак.
На челу. Реч сликом ойисана.
Пуна срца. И чисте савесґи.
Лицем. Небу окренуґи. Ойварам
Седам храмова. Зазиданих.
Најежен. Од вечерње хладноће.*

ГОЗБА

*Уйве злайокриле. Из вирова
узлећу. Кройке невесте. Из
йосґеље свадбене. Цедиш слад
из чокоґа. Сунчев ґној. На
уснама. Из ражене чорбе.
Рибља ґлава вири. Гозба је
наша боґаґа. Младо месо. На
жрґивеној ґрґези. У дрвеним
чащама. Крв с медом
йомешана. Гладни нам боґови.
За храсґовим сґолом. Пијане
боґиње. На злайним ґронощцима.
Оґањ главу сажижје. Час црвен.
Час црн.*

НЕСТОРОВ ЛЕТОПИС

*Зла су времена. Пред враґима.
Оґњене бакље. У жиґном йољу.
Тамноцрвени увор дана.
Не знајући. Расґоред сґвари.
У шамнилу недокучиво̄ свейґа.
Луґам. Гладна су усґа. Врача
расґамеґено̄ґ. Жарни му
бич. У руци. Обнажена боґица.
У сенику. Нико ґо не наслућује.
У йодивљалом сказу. Блисґа
неисказиво. Несґоров лейойис.
На ґлави једнороґа.*

СЛАВКО ГОРДИЋ

СА РУБА

Сањаш гласове, сањаш и мисли.

Неко ти у сну каже, или то кажеш сам себи, остајући до буђења зачуђен: ако је *йрошло* лишено смисла, нема га ни *будуће*.

Шта се хтело рећи? Да је време у свим равнима подједнако трошно, па и ништавно? Да је предстојеће, нимало мање од минулог, дим и прах.

И да, отуд, ноћна мудрост лукаво повлађује оном проповеднику који је негде рекао да све што није вечно — вечно је бескорисно.

Понекад полусном мине лице незнано а присно.

Јесу ли таква бића тек привиди, причине? Или им је родно место на међи стварног сећања и неостварене жеље?

Зазирући, нагонски, од оног чега нема, наслућујеш поиздалека у тим обличјима ганутљиву мешавину милоште и сете, бола и праштања, прекорне оданости и чежњиве наде да ће се посрећити оно што се није посрећило. Кад? Где?

Понекад полусном мине лице незнано а присно, с просјајем узајамне жеље и заједничке вам туге, знамен истинске среће с којом си се разминуо. Неповратно? Непреболно?

Бољке твоје, бољке ближњих!

Жалећи што ниси кадар помоћи ни утешити, своме би терету придодао и њихово бreme.

Као што нас време после смрти сведе на скелет, тако нас бол за живота разголити до гнева и јаука.

Болештине, немаштина и општа немилица распамећују и сатиру твој род.

Ако у болу и није суштина, јесте сушта беда.

Бољке твоје, бољке ближњих!

Почивка између две журбе. Желети и моћи сто ствари значи уистину ништа не желети и ништа не моћи. Таквим те начинила такозвана хиперактивност. Алави су јалови, грамзиви сиромашни, грозничави неделатни. Запоседање се указује као растурање, губљење.

Почивка између две журбе. Неугасли беспредметни жар. Замајац који неко други — за неки свој, теби недокучив рачун — свагда изнова покреће.

Почивка између две журбе. Више журба него почивка, како се не би сабрао и просветлио: да није те било, нема те и неће те бити ни у чем што слови као твоје.

Почивка између две журбе. Тек титрај мушице коју ће нови лелуј празнине понети новим смером. Из ничег у ништа.

Брижник, прегалац, наивко и пајац — у свих десет рубрика!

Кад зебеш са онима и за оне које, толико несличне, везаше у исто коло путеву крви.

Кад теглиш, за себе и за њих, полувековни самар и синцире, све тврђе.

Кад ризничарима вајног знања прислужујеш, мален у малом.

Кад у бескрајну плетеницу језика удеваш своја словеса, мален у малом.

Кад се у јавном жагору, смешан међу срачунатим и опаким, нудиш за лажне а кажњиве улоге.

Кад напрезањем тела и воље самосатирање држиш за доказ снаге и радост снаге.

Кад на погрешна пријатељства харчиш век држећи за гнусно све што би могло изгледати упутно.

Кад се, болујући, чудиш трну у телу, не мирећи се и даље с древним науком о прекомерности што рађа клас невоље.

Кад тајним насладама увећаваш талог потоње горчине, заведен више тајном него насладом.

Кад, најпосле, молитвама, лишавањем и самопрекорима порекнеш све што си био и чинио, за љубав истинског добра, уз које ћеш се, авај, тешко прибрати с истинском вером.

Или би други и друкчији досије, овоме нимало налик, одгонетајући исте и мотрећи оне скровитије, двосмисленије трагове, склопио посве друкчију а једнако веродостојну слагалицу? Као што један мит другом, у истом тлу и добу, не могу ништа порећи.

У очи ти бије сунце и његов сребрни одблесак са упола одмрзле мртваје док ходиш насипом чије беле подеротине нечујно прелећу птице и птичје сенке.

Јежиш се од светлости и, као никад пре, устукнуо би у вечну кртичју краткодневицу, где почне да смркава пре но што се раздани.

Све се жеље скамениле у једну: да не промениш светом пре оне која те донела на свет.

Вода, шевар и светлост у свим правцима! И бескрајна поља, с многим путевима и раскршћима, и сунце што сија с тла колико и с висине.

А тебе прожео осећај свеприпадања. У свему си и све је у теби. Можеш куд хоћеш. Крилата радост, снага и слобода, каквима ниси располагао ни у годинама обести. Али, овај пут, без ичег пуштајског у ведрој свемоћи.

Сан је био кратак, и толико друкчији од оних који су му претходили и следили. А памтиш га постојано и обнављаш у сећању двоумећи о његовом пореклу, природи и сврси.

Нечији сигнал? Прекор? Обећање? Жал за минулим или пропуштеним? Муњевито јемство могућном сажиму небеских и земних милина?

Могао би и одмахнути руком. Или прибећи каквом ученом одговору. Али не можеш порећи чудесну, раније недоживљену, врсту и меру среће. И неизбрисив наслут: не би био домашив у сну да не пребива негде — тај бескрај силовитог блаженства!

О, лето!

Доба кад једно твоје ја богословствује и сањари о чуду аскезе и божанског озарења — а друго гине за наслађивањем. Кад природа показује да није у стању да победи саму себе — а натприродно да надомести оно што би ти таква победа (кад би била могућна) ускратила.

О, лето, доба блиставог беспоретка и бунила, изван ума-и-говора.

Град гледа у предграђе преко ливаде која раздваја Андрићеву од Матавуљеве улице.

Ливаду зовеш Раичковићевом, бројећи каткад кртичњаке и жбунове и рано оцвале бокоре водоплава и дивизме. И зурећи у чврсто стиснуте капке седмоспратница које се боје сунца као каквог новопронађеног убилачког вируса.

На западном рубу пољане, пустињачки нарогушена врзина светлуца црним купинама и двосмисленим митолошким подсећањима.

Увек убереш тачно тридесет три купине, снебивљиво нуткајући свет без тајне капљом трпке опојности.

Неко је одрубио две куће којима почиње Криловљева улица. Хиљаду пута си овуда прошао, или ту стајао чекајући аутобус, да би се сад ишчуђавао своме потпуном нессећању.

Или је стварно нестварније од нестварног, попут оних непостојећих обитавалишта, стаза и обала чијом те присношћу с времена на време сан изненађује.

А и видљиво има бар два лица. У исти мах ти се чини да по хиљадити пут гледаш птице, облаке и крошње, или ово прерано опало лишће, савијено у празне и звонке чауре — и да си свега, опет, несит, као новорођен!

Градиво за романсирани дневник једног чудака, читанка природе и друштва једног наивка, хербаријум његових млаких и магличастих сензација, самотражење неког којег подједнако збуњују сопствена обличја и туђа виђења његовог битисања, бунован сановник, радна свеска, књига жалби и утисака, историја болести, повест пајаци с којим се живот шалио не мање него и он сам са собом, не знајући најпосле у вајном свођењу рачуна ни ко је био ни шта је уистину хтео, ни колико, заправо, напрезања свести и речи да домаше некакву извесност кривотворе и, чак, ниште ту извесност попут сневача који покушава да надзире оно што сања — то ли је, и још понешто, замршено колико и детињасто, ово твоје брижно и пометено мудријашење, мој Мاستиловићу!

АДАМ ПУСЛОЈИЋ

ПОТКА

ЛИНИЈЕ И БРОЈКЕ

*Ујамџићу све џио моџу,
дејљално и укрупно све
живојне сиинице и џрајање
свеукупно, пре и после мене
све до Боџа.*

*Сабирам линије и сагледавам
бројке. Један сам, знам,
од мноџих који исти сан
сневамо, загледани сви
у исти џиџрај џламена.*

*Дунавски џок и слив
чине да диџемо чисџо
и јасно, колико џод је џо
моџуће, а џрајније је
и од камена.*

ИЗА ПУСТИЊЕ

Боџ је џоџово невидљив

*заџо и збори Он само
из џрма који џори...*

видетӣӣ тај̄ йламен
реч̄ йо реч̄ или
ред̄ йо ред̄ —

дуго̄ се већ̄ чека̄ тако̄
на Мојсијев̄ осмех̄
(време̄ је смешно̄)

књиџа̄ библијска̄ за̄йо̄
шек̄ изван̄ йустинье̄
добија̄ смисао̄

једва̄ видљиво̄џ̄ Боџа̄

ПОТКА

Пос̄йоје̄ разлози, а и
има̄ мо̄йива̄
да се даље̄ живи
йо с̄йаром̄
и новом̄ календарӯ

ш̄име̄ добијамо̄
у времену, јер̄
један̄ дан̄ више̄
један̄ је дах̄ више̄
и много̄ више̄

младос̄т̄ӣ и с̄йарос̄т̄ӣ
наше̄џ̄ времена̄
свей̄нос̄т̄ӣ живио̄ша̄ чине̄
и свей̄лос̄т̄ӣ уйлићӯ сенком̄
да йо̄шка̄ йо̄йраје̄

РЕЧИ

Бащ̄ӣиник̄ сам̄ неке̄
шуће̄ свей̄лос̄т̄ӣ

само̄ је крв̄ моја̄ одис̄та̄
и моја̄ је сенка̄ сасвим̄

*мени најдраже речи
од других јесу даће*

*доушћам могућности
да има и мојих ојей*

*оних додуше које тек
у другим ушћима сћоје*

*и знам да постоји време
кад све речи онеме*

** * **

*И сам сам постојао
неко једва
видљив*

*у овим
крајевима
у којим
на сенкама
лежи свети*

*а на речима је
небо*

ЛИК ОЦА

*Организоване нарикаче
ускачу у моје очи
и настоје да ми освоје
и срце и ум*

*одбијам њихове прелеје
али данајске дарове
у виду сићних пољубаца*

*молићву своју насћављам
шачно где нисам сћао*

*а где ми је Боџ ближи
и моји ближњи стоје*

*врћим се у круџу њрошлосћи
чији је ѡречник лик оца
сад већ увелико свачијеџ*

БОЈ

*Где је сада ѡај Неко
из наше славне ѡрошлосћи
да нашу блаџосћ сведе
на разумну меру*

*нема џа, нема џа, нема џа...
џракћу нам ѡод ѡрозорима
најцрњи џаврани*

*Наш војвода Неко
већ давно је у Боју
и наца ѡврђава сва
ѡод ојсадом мрава и црва*

*ево џа, ево џа, ево џа...
ѡод ѡрозорима нам џракћу
све црњи џаврани*

13. 11. 2006

ТУБИ ТАТУАЖИ

*Збивам се, чим сване.
Оџрнем се речима ми
за душу, да омекшам
мој камен и осмехе.*

*Моџу ја ѡо, ѡајућем себи
али се ѡо чује надалеко.
Заѡо и очекујем насрћај
и коменћаре моје Ићаке*

За Црњанског је то позитивно
али мени од тог заостаје дах
и могу умрећи нечасно, сав
ишаран туђим шапуажима

Зато се клиберим, чим сване.
У својим речима туђе семе
затичем и преознајем зло
од којег стресам и своје шеме

СТЕВАН МОКРАЊАЦ

На Мокрањчевом клавиру
охлакујем све смрти

и дирке ми измичу
предијима у страху
и нећају у мраку

чијав хор наших
чувених композитора
стоји, блед и нем

а и шта би они,
кад толике дирке
нећају одасвуда

своју смрт изгледа морам
Мокрањцу преустићи

МОЈСИЈЕВ ХРАМ

Крџав и здејаст, гошво
никакав а говорио
из њега Бог је

Мојсије леда, чује,
не верује —

лакше му је да пошом
четрдесет година шако
улудо хода јусињом

*тај мали жбунић
и данас је највећи
храм на земљи*

*али је и даље невидљив
јер га Мојсије скрива*

у свом свом слепилу.

РАЈКО ЛУКАЧ

НАЈГОРИ НАДИМАК НА СВИЈЕТУ

Дјечак је рођен неколико година послје рата, тако да је његова мати имала времена да буде партизанка а отац логораш, а и да раскину своје кратке бракове — мајка са ратним другом а отац са дјевојком из комшилука, прије него су заједно постали његови родитељи.

Отац је стигао и да оболи од туберкулозе, кад се на Ђурђевдан, ознојен од веслања, окупао у хладној Сави, и да се излијечи ињекцијама стрептомицина што их је добио на ријеч од човјека који се смисловао због његове младости. Још док је лебдио између живота и смрти, срео је демобилисану партизанку са дебелом плетеницом и доброћудним погледом, која се није двоумила да се уда за болесног љепотана. Тиме су били испуњени услови за дјечаков скорашњи долазак на свијет.

Та кратка предисторија његовог рођења се у дјечаковој машти и сјећању, оформљеном од породичних прича, завршава писмом што га је отац оставио четворомјесечном сину кад је полазио у Сарајево на операцију плућне марамице, мислећи да неће преживјети и да ће то бити једине реченице које је син добио од њега. Отац је преживио операцију и преболио страшну болест тог посљератног времена, а опроштајно писмо се, изгубивши првобитну сврху, негдје загубило, тако да су и отац и син једнако жалили што не могу да га прочитају и радо слушали покушаје дјечакове мајке да преприча његов садржај. Њој је та импровизација увијек звучала штуро и нервирала се што дубоко осјећајне реченице из несталог писма — рекла би на крају — своди на неколико плачљивих фраза.

И заиста, у тим тренуцима би у њихових шесторо очију засвјетлукале сузе.

* * *

Зујање сингерице и оштро швицкање маказа били су музика његовог дјетињства, која је пратила тихо мајчино пјевање, најчешће тужних севдалинки и полетних пјесама сремских партизана из бригаде гдје је била болничарка. Кад му досади играње испод стола на коме је мајка кројила тканине и пеглала сашивену одјећу, дјечак би стао на пречку њене столице и, чврсто обгрливши мајчин врат, дуго био лицем прислоњен уз њено ухо или потиљак. Догађало се да тако, у зујању и милини, и заспи.

Једнако су му били занимљиви и мајчина сингерица и у очевом дућану рафови са артиклима, мања вага на тезги и велика на поду, што се важно шепурила на средини просторије увијек испуњене купцима, са гомилом гвоздених гевихта, како је отац „по швапски” звао утеге поређане по величини и тежини, као шаховске фигуре.

Доносио је оцу доручак и хранио очи предметима који су га равнодушно гледали са рафова превисоких за њега. Али је зато мједена пипа на дну велике гвоздене каце са сунцокретовим зејтином била надокхват руке и он би је сваки пут погладио дланом и шаком крврцнуо по лиму, послушкујући разлику у звуковима пуног и испражњеног дијела бурета. У том игрању, једном је нехотице отворио пипу из које је почела да цури густа зеленкаста течност и да се бешумно разлијева по патосу. Кад је отац иза паравана завршио објед, није могао да вјерује очима — по цијелом поду се лелујала уљана маса у коју су клизиле дјечакове сузе, а онда и капи мокраће с његових ногавица.

Дјечак скоро пет година није умио да говори. Толико дуго је слушао и ћутао, да су га на крају мама и ујна однијеле у воденицу и на смјену га држале изнад захукталог камена, да му звук чекетала подари магијску моћ говора. Труд се исплатио и дјечак је проговорио, а о њему се престало причати као о нијемцу и мутавцу. Невоља је била једино што је почео и да пјева као чекетало.

Дјечак се трудио да надокнади вријеме изгубљено у ћутању и сваки час је неке досађивао многобројним питањима. Кад се захукта у брбљању, било га је тешко зауставити. Дјед се од његове прегласне радозналости, мада није знао да је дјечак ради говора ношен у воденицу, јер се то крило због његових бурних реаговања на свако празновјерје, бранио тврдњом да унук меље као чекетало у празном млину и да му није до дангубљења с њим, а баба га исправљала: „Као чекетало које са-

меље и кад је празно”, што је значило да су унукова питања умјесна и да је дјед дужан да одговори на њих.

* * *

Отац је морао да сруши стару, оронулу кућу у којој се дјечак родио. Док су на мјесту срушене мајстори зидали нову кућу, зиданицу — како су је звали отац и зидари, дјечак је боравио код дједа. Готово свако вече би му се припишкило баш кад заспи и почне да сања, и сваки пут се будио у страху како је можда пустио у кревет и тако се осрамотио. Дозвао би баку, којој никад није било тешко да упали фењер и изведе га у двориште, да то обави уз глогов грм, као што је чинило ујаково ловачко куче. А на небу је дрхтао звјездани рој и мамио његов поглед. Бака је стрпљиво стајала на вратима и чекала да се унук надиви небеском бескрају, стављала руб длана на чело и подизала фењер, као да ће тиме још боље освијетлити свод, што би било обично праћено хуком преплашене сове и лепетом њених крила.

На дједовом тавану, међу шерпама и лонцима што су чекали да на брдо дође лонцокрпа, око дјечака су се гурале страшне справе за мучење. Најстрашнији су били мједени аван са тучком, бубањ за врцање меда, коловрат са зубатим чунком, гребено за вуну са густим челичним зупцима и тестерасти зубићи коњске чешагије, мишоловке и гвожђа за лисице, разгранати рогови јелена капиталца, улубљена спирална цијев за печење ракије и калајисани казан са отпалом ручком. Али се дјечак свеједно пењао на таван и пркосио им својом храброшћу. Са разбуцаним ситом на глави, кидисао је српом на паучину распету по ћошковима и густу као шећерна пјена. Спарушеним ђачким сунђером брисао је прашину са самара и сатима се клатио на њему, обилазећи земаљску куглу. Чак је излазио на мегдан чувеном боксеру који је махао песницама из старог огледала, све док га није нокаутирао лијевим крошеом и на тавански под, уз продоран цилик, треснула стаклена срча.

Справе за мучење висиле су и на зидовима дједове радње за израду кола која вуку коњи. Оне су се сваког дана устремљивале на балване и даске, резале их, сјекле, глачале — стварале лијевче, лотре, руде, срчанице, паоце и друге дијелове за кола и гомилу пиљевине, иверица и струготине, уживале у дједовим кошчатим шакама. Било му је забрањено да се игра с њима, али му је дјед понекад дозвољавао да их додаје и враћа на зид, при чему су се споразумијевали њиховим чаробним именима, од којих су многа била швапска и дјечак је наговарао дједа да их друкчије зове, јер швапски војници су дједа ту-

кли и мучили гладовањем у логору и убили му тамо најстаријег сина.

Један тавански ћошак био је испуњен коферима. На дну је лежао највећи, скован од дасака и обојен сиво-зеленом фарбом која се ољуштила на рубовима и којег су звали војнички — дјед га је направио у својој радионици кад му је најстарији син одлазио у морнарицу. Остали кофери, купљени у градовима чије је разгледнице бака узимала из ладнице за чување породичних хартија и привијала на груди кад се ужели синова, ту су боравили преко љета, када би тројица ујака долазила са студија на ферије. Дјечак је волио да их откључава и закључава, привучен звуком патент-бравица и меким додирима њихових постава. У њима је било разних књига, из којих су ујаци спремали испите, са нацртанима пресецима људског тијела и вишеспратних зграда, у које би сатима зуро. У војничком кофери, поред неколико пари шуферица и једне медаље, свежња писама и омање кутије са фотографијама, на којима је лако препознавао ујаково лице међу младићима у бијелим и плавим морнарским униформама, са чудним капима с којих су висиле по двије црне траке исписане златним словима, налазила се и велика кеса са разноврсним шкољкама, које је дјечак слагао у мозаике животиња на свијетлом кругу што су га чинили сунчеви зраци са прозора. Шкољкама је направио и прва слова, не знајући шта које значи.

Од свега што је дјечак могао да види и додирне код дједа, најзанимљивије били су музички инструменти што су их ујаци у радионици свог оца израђивали преко љета и у јесен их носили на продају у градове гдје су студирали. Звали су их тамбуре, примови, бисернице, мандолине, бугарије и гитаре, а свирале су превлачењем трзалица преко затегнутих жица, и гусле, које су свирале помоћу гудала са коњском струном. То је ујацима допуњавало новац неопходан за стан и храну, а много година касније, један од ујака ће напустити посао архитекте и далеко у свијету имаће неколико својих салона за продају клавира. Тамбуре су најчешће биле без жица, али то није сметало дјечаку да на њима ствара најљепшу музику и јагодицама својих прстију додирује њихове вратове њежније и од повјетарца.

Најкабастији је био бегеш, кога ујаци никада нису довршили и који је дјечаку служио као бубањ, а кад на таван почну да се увлаче сјенке сутона, претварао се у Јову, комшију огромног трупа, који није имао ноге и кога су се дјеца плашила а да нису знала зашто. Да би бегеш што више личио на тог безногог цина, дјечак је нашао стари шешир и ставио га на проширени врх врата — тако је имао с ким и да разговара на тавану.

Кад би се сјетио родитеља, дјечака је напуштала воља за игром и он би, погружен и невесео, качио се на ограду и гледао на друм, не би ли се изнад окуке подигла прашина, а онда се и његови родитељи промолили из те даљине у којој се губио вид. Али пут је био миран и пуст, чак ни Циганки није било, на које је навикао да круже селом до његове селидбе на ово пусто брдо са дједовом кућом. Не би се, као да се инате с њим, огласио ни лавез паса, с којима су прве недјеље дошли ловци да их ујак поведе у лов. Прошли би сати а нико се не би појавио и он би, сломљен жудњом и сморен гледањем, простро овчје крзно у хлад и заспао на њему, а призивање мајчиног и очевог лика наставило би се и у сну.

Ако би га неки ујак затекао тужног, узимао га је под пазуха и одбацивао увис док год се не би развеселио и засмијао. Или би га хватао за руке и вртио се с њим као рингишпил, док не изгуби ослонац и заједно падну у траву, чему су се дуго смијали, не могавши да поврате равнотежу и усправе се.

* * *

Дјед није дозвољавао да се убијају змије, као ни птице и друге животње, а дјечак се због змија плашио да иде сам по шумским стазама око дједове куће. Поготово кад је чуо да је отровница угризла једну од близнакиња њиховог комшије, док је косцима носила јело. Није се усуђивао ни са баком, ни са псом, а камоли сам, да шета ван дворишта. Тако је било све док се најмлађи ујак није сусрео са поскоком.

Дуга љетна жега се тог дана претворила у страшну грмљавину и провалу облака у тренутку кад се ујак, на путу за кућу, задесио испред поточаре, у коју се и склонио док киша не прође. Унутра је било мрачно и требало је времена да му се очи навикну. А онда, на трачку свјетла, који се прокрао између двије даске на крову од шиндре и бљештао на ивици заустављеног воденичког камена, угледао је поскока. Ни ујак ни змија се нису помјерали, ишчекујући да прође невријеме. Змија је прва изишла, провукавши се кроз дашчани зид, па ујак клецавим кораком, не знајући да ли цвокоће од страха или од хладноће коју је донио пљусак. Грло му је било потпуно суво, али због змије није смио да сиђе до потока и напије се воде. Покушао је да нешто каже, али ријечи се нису чуле, чак ни кад је хтио да комшији узврати на поздрав. Сјетио се да су у ту воденицу носили дјечака да проговори и помислио како је зачарана и да је он зато у њој изгубио моћ говора. Томе су се, док је ујак у кући препричавао догађај, прво се добро нагутав-

ши воде, сви смијали, па и дјечак, као да се није радило о смртној опасности.

На дјечака су вребале и друге опасности, или их је он стварао у својој машти, подстакнут самоћом у дворишту окруженом шумарцима и брдима Просаре. Кад би га зими родитељи донијели кроз високе сњежне сметове на дједову славу и остали да ноће, дјечак би слушао завијање вукова са Вриштика, врха ове планине, и љутито лајање и кевтање ујакових ловачких паса из дворишта. И сада, усред љета, кад би се вукови повукли на висове Козаре, он би у сну чуо ту љуту свађу животињских сродника што се гложе, мрзе и кољу због човјека, како му је објашњавао дјед у својој коларској радионици. А на јави око дјечака су шиштали гусани и хватали га за тур, квочке га љутито одгониле од гнијезда у којима су лежале на јајима и својих пилећих јата кад се излегу и поведу их у шетњу, а стари пијетао дизао прашину огромним крилима и узлијетао на његова леђа и раме, или на ујаковог сина који је био млађи годину дана и падао би у прашину од силине његовог скока. Ујна је срдитог пијетла најпослије зграбила својим ручердама и одфикарила му главу на пању гдје се цијепају дрва, око кога је и без главе наставио да скаче и крвљу пршће дрвљаник и радознале дјечаке.

Да би дјечак савладао страх, ујаци су му уловили младу сову. Она га је неколико ноћи гледала мудрим и продорним очима, привезана за пречагу на басамацима уз које се ишло на таван. Совиног погледа сјетиће се кад у село буде долутао циркус и хипнотизер га изведе на бину са најбољим другом, да по његовој вољи заспу на тренутак, те један другоме опале по двије вреле ћушке и на крају пруже руке да се помире.

* * *

Зидари су напакон завршили послове око нове куће и дјечак је пуштен из заточеништва у дједовом дворишту. Али родитељи, обузети дотјеривањем куће и пословима који су остали иза мајстора, још дуго неће имати времена за њега и он је био препуштен на бригу теткама и стричевима. Очева мајка, удовица са шесторо дјеце, није испуштала из руку преслицу и вретено, сем кад дође ред на плетиво и игле, и није имала времена за дангубљење с причама и грдила је кћери што више воле да причају него да раде. Дјечак јој је помагао да са вретена на његове раширене рике премота клупчад упредених влакана конопље или вуне, које је потапала у фарбу и качила на клинове у дувару да се суше. Често је задивљено посматрао те двије-три боје окачене на бијелом зиду, као и вијенце црвених

паприка и бијелог и црвеног лука који би били изложени крајем лета.

Дјечакове тетке нису ишле у школу, осим најмлађе, па нису знале да читају и морале су саме да смишљају бајке за њега, и то су, уз штрикање и хеклање, чиниле све док се нису поудавале, а он најзад научио слова. Причале би му а он је ћутао и широм отворених очију зурио у мицање њихових усана, преко којих су клизили предивни призори из бајки, у којима није било страшних војника са шљемовима и камама. Кад се вратио од дједа, захваљивале су богу што је проговорио, а он се правио важан и брбљао им како није проговорио у цркви него у воденици и да га ујна није држала изнад крста него чекетала. Најмлађа му је дозвољавала да листа њене уџбенике и учила га да рецитује пјесме, што је бака звала декламовањем. Знао је напамет и све реченице из смијешног скеча које је тетка изговорила на школској приредби.

Стриц му је поклатио улубљену товатну мазалицу са дугим танком сурлом као у мравоједа и великом дршком за коју је везао разне предмете из куће као вагоне за локомотиву. Опонашао је клопарање точкова шинама и вукао свој воз по кући кад је киша и хладно, или по дворишту кад је суво, дивећи се прабини која се дизала умјесто дима и паре, брекћући уз планине и не заустављајући се док не стигне до мора. Други стриц му је давао да лизне лимене језичке батерије, да се увјери у њихову чудновату сланост, и водио га на торањ запуштене цркве да снопом батеријске лампе лове уснуле голубове. Послије је стриц причао да су се дјечакове зелене очи сјајиле на торњу као мачје, али нико му није вјеровао, док то није примијетила и мати, кад јој је једне ноћи промаја угасила лампу.

Млађи стриц му је направио праћку, којом је испуцавао камен даље него његови другови, те лук од љескове гране и тоболац од коре дивље трешње са стријелама којима је могао да пребаци преко крова нове куће. Преосталу кору стриц је осушио на тер-папиру којим је била прекривена шупа, од ње обојници направио по бакљу и повео дјечака на прво лилање. То вече пред Петровдан, обасјано звијездама и ужареним лилама, најузбудљивији је догађај у животу сваког дјечака из њиховог села. Сви су га ишчекивали са великим нестрпљењем, правећи бакље које ће дати што више свјетла и што дуже горити у незаборавној ноћи.

Стричеви су га пуштали да се до миле воље ваља у сијену на штали и враћа испалу ластавичад у гнијездо на греди, разгони чегрталком птице и мишеве са њива, чешагија и јаша коња, док га за тјеме није угризла комшијина кобила и за цио живот утиснула му страх у кости од искеженог зубала и ожилъ-

ке испод косе. Мајка, на чије очи се то догодило, обузета паником и страхом, једва се прибрала и на пумпи опрала му окрвављену главу, умотала је завојима и цијелу ноћ пробдила уз синовљево постелу, послушкујући његово дисање и бунцања. Сутрадан му је било боље, а отац, вративши се с пута, строго му је забранио да се икада више приближи коњима. То је значило да не смије ићи ни пред ковачницу да гледа како им поткивају копита, нити да скупља излизане поткове за Салку, који је једном мјесечно долазио из града да откупљује старо гвожђе.

Велика узбуна се дигла и кад су дјечака изуједале пчеле. Отац је успио да сјави седам пчелињих породица, које је држао у трнкама направљеним од прућа и балеге. Дјечаков задатак је био да им сваког дана досипа воду у плитке посуднице, што је обављао с радошћу, а оне га мирно пуштале да шета између кошница. Али је једном дошао да то обави послјије играња фудбала у дворишту, ознојен и зајапурен, што је узнемирило пчеле и оне су се сјуриле на њега. Бацио је канту и појурио назад, али су га оне пратиле све до куће, не престајући да га боцкају и жаре рилицама. На степеницама се срушио и кроз плач дозивао мајку, која је једва чула његово запомагање од захукталог механизма своје сингерице. Унијела га је у кревет, извадила му тридесетак пчелињих жаока из зарумењене коже и умотала облогама умоченим у ракију, замрачила собу и, као кад је био мали, пјевушила му да заспи. Кад је вијест стигла до оца и он дојурио бициклом кући, дјечаку је већ било боље — црвенило се повукло с коже а отоци спласнули, и сви су одахнули.

Једном су се сви у кући, а највише дјечак, уплашили и за очев живот, или да ће остати без ока. Кривац је био очев љубимац — пјетлић којем су дали име Јоца, а који је имао среће да га испусте канце копца и падне у њихово двориште. Пиле, које се граорастим перјем разликовало од осталих пилића и које је побјегло из канци свог убице као што је отац побјегао из логора, толико му је омилило, да га је сатима мазио, хранио и појио из длана, хватао му шаком муве, држао на рамену док једе, пућио усне и љубио га у кљун. Пјетлић је бивао све крупнији, али се њихова игра није мијењала, све док Јоца није од очеве немирне зенице помислио да је мува и зграбио је кљуном. Снажно је ухватио и вукао око, да се отац намучио док му је отворио кљун и ослободио се његовог стиска. Хладне облоге су се показале довољне да се око опорави и Јоцин гријех је био опроштен, па је наставио, као да се ништа није десило, да код капције ишчекује сваки долазак кући дјечаковог оца, а отац да га храни и поји из длана и носи на рамену.

Дјечак се узалуд бунио што је њему забрањен одлазак у двориште ковачнице, а отац се и даље игра с Јоцом. Да га утјеше, пошто нису смјели више да заједно јашу, старији стриц га је често возио крај себе у кабини задружног трактора гусјеничара и дозвољавао му да помјера ручке за управљање, а млађи у приколици фергусона и на бициклу, што је по узбуђењу било равно путовању на леђима слона, о чему је дјечак читао у једној од првих књига што их је мати купила кад је пошао у школу.

* * *

Од рата је прошло тек десетак година и сјећање на велико страдање било је веома живо, а ратни догађаји препричавани на сваком кораку. Често се окупљајући у новој и пространој кући његовог оца, одрасли су својим страшним успоменама нехотице подстицали страх, али и дјечакову машту.

Те невјероватне и напете приче биле су узбудљивије од бајки и надмашивале дјечакова сањарења, поготово кад би се говорило како је неко преживио масовно стрељање, како се сакрио при проласку казнене експедиције, или како је побјегао из логора и избјегао сигурну смрт, што је његовом оцу, тада петнаестогодишњаку, пошло за руком чак три пута.

За разлику од очева већине његових вршњака, отац је дјечаку дозвољавао да слуша разговоре одраслих. Често је и до поноћи остајао будан, како не би пропустио ниједан догађај, нити какву ситницу у њима, склапајући очи тек кад и последњи очев саговорник отвори врата и изгуби се у помрчини.

Отац му је дозвољавао и да долази пред Задругу, гдје се, пошто њихово село није имало биртију, окупљао мушки свијет на пиво и причу у хладу канадских топола. Ту су се одмарали и разгаљивали уморни тежаци, али и повратници с путовања излазили из тракторске приколице и дрвених кола, отресали прашину са одјеће и сједили да сперу грло и испричају шта су видјели и чули у граду, слушали шта се догађало у њиховом одсуству и остављали прочитане новине да круже из руке у руку. Смрдљиви дим њиховог дувана умотаног у листове које би издијелили међу собом кад сви прочитају новине, или из нагорјелих лула, штапао је дјечака за нос и очи и он је бирао најудаљенију клупу за своју осматрачницу.

Кад не би било ништа ново да се исприча, пред Задругом би се и лажи радо слушале. И не само да су их сви слушали, него би се трудили и да повјерују у измишљотине и оне би постале неизбрисиве истине. Лако се прелазило у претјеривања, чему су сви били склони, али је било и оних који су, да би и

сами испали важни, морали да причају само „голе лажи”, како је отац говорио за „труле плодове њихове маште”.

Отац се највише љутио на оне који су се хвалили богатством које само што им није пало с неба и цијелог живота пред Задругом правили планове о брзим и лаким зарадама. Кад би се дјечак томе чудео, отац би му рекао да уши све трпе и да ријечи не коштају ни оне који их изговарају ни оне који их слушају, да смо рођени са два увета како би гласине на једно ушле и на друго изишле, а да свако памти и прича оно што му одговара. Тако је на тој прашњавој клупи, с које је гутао сваку ријеч својих неуких комшија, дјечак научио више о животу и људима него за школском скамијом и у препуном факултетском амфитеатру, а пирамидалне степенице којима се улазило у Задругу и на којима су сједиле сеоске хвалције са зеленим и смеђим пивским флашама као микрофонима неће засјенити ни катедре са распричаним нобеловцима.

Кад би се претјерало с флашама пива или с ракијским чокањима, мали трг пред Задругом се претварао у позориште. Једни би падали у прашину, други би их подизали, па би заједно бауљали, вријеђали се и псовали, па се враћали на степениште, грлили се и пјевали. Недјељом су се одржавали рвачки турнири и боксерски мечеви са шакама умотаним у завоје, праћени опкладама. Ту је дјечак чуо и најчуднију ријеч у свом животу — ђивђица — како ју је изговарао младић који је дошао некоме у госте и тако називао вјештину којом је на леђа бацио преко свог кољена на десетине наивних сеоских снагатора.

Још веселије би било кад цестом пролази мечкар са гладним медвједом, којег би обавезно напојили пивом и његов гозда је, да би им удовољио и добио неку пару, морао га пустити да се пење уз бандеру. Неки би се с мечком хватали у коштац, покушавали да је помјере и оборе, у пијанству не обраћајући много пажње на огреботине које би овлашно испрали ракијом.

Све је врвјело од живота и дјечак је мислио да је то центар свијета. Често се питао чиме је заслужио да баш ту буде рођен, да познаје баш те људе и чује баш те приче, плашећи се да их неће све запамтити.

* * *

Отац је бивао весео само кад има друштво, а кад остане окружен једино укућанима, његово лице је постајало озбиљно, чак натмурено иза већ прочитаних новина, које би приносио лицу као маску и буљио у њих одсутним погледом, да дјечак никада није био сигуран да ли их заиста поново чита. Понекад

би удостојио супругу читањем наглас неког по њему занимљивог или битног чланка, јер она није имала ни времена ни воље да их сама чита. Кад би отишла послом у другу просторију, он је, занијет у текст, настављао да гласно чита, не примјећујући да је остао сам. Поготово га је нервирао разговор дјечака и мајке док он листа новине, њихово радосно чаврљање о обичним стварима и догађајима, шала и смијех, који су му реметили пажњу. Његово мрзовољно ћутање се настављало и за столом, ако би уопште сјео да руча с њима.

Исто такво преозбиљно и мрзовољно лице имао је отац и кад би позвао дјечака да му помаже у неком послу. Мрзило би га да било шта каже, избјегавао је и најмање објашњење везано за оно што раде. Тако би тестерисали даске, ударали ексере, оштрили коље, преносили камење, копали рупе, а сврха тога остајала је потпуно непозната дјечаку. Тек кад би све било готово, схватио би шта су и зашто нешто радили. Тако је дјечак осјећао све већу одбојност према кућним и сеоским пословима. Само му је слушање прича доносило радост и подстицало машту, па кад је научио да чита, заронио је у свијет књига, што му их је мајка куповала при сваком одласку у оближњи град, силно желећи да никада не исплива у чамотињу сеоске стварности.

Мајка је избјегавала да му доноси књиге са темама из рата. Још као врло млада дјевојка превладала је страх од смрти и отишла у партизане, о чему је најрађе ћутала пред сином. Кад би је дјечак сколио својом радозналошћу, испричала би му како су јој се распале ципеле и данима је само у вуненим чарапама ходала по снијегу, или како је једном заспала и остала сама у шуми, да би послѣ неколико дана гладовања и скривања од швапских патрола успјела да нађе своју чету. Тек кад је мало одрастао, испричала му је и како је била рањена, кад је бљесак казана са храном открио положај њене чете, који су одмах засуле швапске бомбе.

Кад је рат био завршен, мајчина бригада се враћала са границе теретним возом, чији су сточни вагони били препуни избјеглица и војника, да се на једвите јаде смјестила на под уз сама врата, која су држали отворена због смрада и врућине. Убрзо је заспала и кад се у једном тренутку пробудила, схватила је, сва очајна, да јој се с рамена откачила и испала из воза болничарска торбица, у којој су била и њена лична документа, од којих је најважнија била војна легитимација, те писма, слике, љекови, завоји. Воз је клопарао и одмицао а она је послѣ дуго, дуго времена заплакала. Најтеже јој је било због изгубљених фотографија које су њој и њеним друговима израђивали фотографи у ослобођеним варошицама.

По окончању рата, у општем одушевљењу, она је прихватила брачну понуду ратног друга, тада гардијског официра, али због његових дуготрајних одсуствовања због војних обавеза, брзо се разочарала и послушала свог оца да напусти мужа и врати се кући. Знајући за тај кратки мајчин брак, дјечак је, кад би патио због очевих поступака, размишљао како би то било да му је отац први мајчин муж и уживљавао се у представу свог живота у великом граду, без очевих грдњи и батина, или би тога било врло ријетко, пошто би тај несуђени отац често и дуго одсуствовао из његовог и мајчиног живота.

Знао је само његово име, јер је мајка одбијала, из само њој знаних разлога, да каже и његово презиме. Тек кад је дјечак одрастао и отишао на даље школовање, у тренутку слабости којом би дочекивала сваки синовљев долазак кући, на његово упорно мољакање изговорила је први и једини пут презиме свог првог мужа. Разлог због чега га је крила, и због кога није дозволила ни сину да то икада каже пред оцем, био је у њеној убјеђености да ће је муж зачикавати и смијати јој се, јер је исто презиме било и врло познатом књижевном јунаку, великом спадалу који је изазивао смијех код читалаца.

* * *

Сам, кришом, не питајући родитеље, дјечак се уписао у школу годину дана раније. Његов најбољи друг — због којег се и одлучио да упис у школу обави без родитељског знања, јер се плашио да му они то не би дозволили — предомислио се кад су стигли у школско двориште испуњено дјецом и отишао по мајку, да и она присуствује синовљевом првом сусрету са учитељем. Родитељи су допратили и друге ђаке, од којих су неки плакали и одбијали да пођу у школу, а он је храбро сам сједио за скамијом, плашећи се да га учитељ неће уписати јер је заборавио годиште свог рођења. Очаран, није скидао поглед са слике коња који се пропињу и њиште и војника са исуканим мачевима и копљима, са барјацима и штитовима на којима су нацртани крст или полумјесец са звијездом, у оклопима који су му личила на рибљу крљушт. Сваки дјечаков поглед на те бљештаве оклопе ратника претварао се у сањарење, а историја биће његов најомиљенији школски предмет.

Огромне липе, посађене у школском дворишту маром првих ђака, међу којима је био и дјечаков дјед, биле су те јесени у педесетој години живота и у њиховом окриљу одвијале су се најмаштовитије игре. Дједов отац је био лугар и, кад је почела прва школска година у згради коју су богатији мјештани подигли и сакупили новац за учитељску плату, сам је из шума Про-

саре одабрао младице за школско двориште и по сину их послао на дар првом учитељу. Тако је дјечак та оријашка стабла, која су три ћака једва могла да обгрле, њихове испреpletене крошње и хлад доживљавао као нешто што му је прајед оставио у наслеђе, веће и значајније од свега што потомци добијају од предака, а мирис липовог цвата подсећаће га цијелог живота на необуздану дјечју радост и грају испред школе.

Иако је готово побјегао у школу, јер су те године сви његови другови морали кренути у први разред и није желио да остане сам, без њиховог друштва, дјечак се брзо разочарао и покајао. Учитељ, који је био пјегав и имао жућу косу од њега, баш због боје дјечакове косе надјенуо му је надимак Швабо. Тога је толико онерасположило и радосне доласке у школу претворило у мору, да је помишљао и да побјегне из школе и сачека до године другог учитеља. Кад се дјечак због тога пожалио код куће, његов отац се грохотом смијао, а онда и сам усвојио надимак и био најревностији у његовој употреби.

Као што није никад заборављао да му се обраћа надимком, отац није заборављао ни да га једном мјесечно води на шишање. Дјечаку је било дозвољено само да изабере коме ће од двојице сеоских брица да оду. Бирао је сваки пут другог, иако су им машинице, донијете из логора на крају рата, биле обојици једнако тупе и једнако чупале, а мајстори се једнако хвалисали швапским апаратима у својим шакама што смрде на дуван и ракију, закључујући: „Што Швабо направи, то се никада не поквари!” А преко љета отац је тражио од њих да га шишају „по швапски”, нуларицом, како би му свиленаста коса тобоже ојачала. Али је дјечак знао да отац то тражи како му коса на јаком сунцу не би још више пожутјела. Прелазећи дланом преко сасјечених длака, говорио је себи да су швапски војници носили шлемове како би прикрили своја ћелава тјемена.

Дјечак се убрзо поново разочарао у школу и оца. Зато је и сам био крив, направивши неопростиву грешку, тако што се потрудио да на полугодишту буде одличан. Хтио је петицама да обрадује родитеље, али се покајао кад је отац рекао да и даље мора бити одличан, јер је сада показао колико може да научи.

За петицу на крају године отац му је обећао пар голубова превртача, али обећање није одржао. Да би се извукао, отац је говорио да се шалио, што је дјечака још више једило, а како би школска година одмицала, изнова би обећавао награду — зеца за све петице у књижици, и опет није одржао обећање. И док је дјечак о свом оцу почео да размишљао као о највећем лажову, отац је једног дана донио у кућу псетанце и питао га

да ли је то довољно да се искупи за све што је до тада обећао. Тако су пас и дјечак годину дана били највећи другови, све док пас није настрадао под точковима камиона.

* * *

Учитељ је дјечака назвао најстрашнијим именом у његовом дјетињству, именом којим су старији у причама из рата звали убице својих ближњих у офанзиви на Козари и по логорима. Они су и његовог другог дједа, очевог оца, недужног одвели у логор, па из логора у рудник, одакле је побјегао партизанима и на крају погинуо у борби против њих. Убили су у логору и мајчиног најстаријег брата, а њу ранили у руку и ногу посљедњих дана рата.

Дјечак је знао да се свако у школи застиди кад добије вашке, али добити надимак, и то од самог учитеља, и још најгори на свијету, грозније је и од вашки.

Да његова несрећа буде већа, надимак су прихватили и школски другови. И они су имали надимке, као и њихови очеви, али за разлику од њега — они су се поносили њима, па и кад би била поспрдна, вољели их више од својих имена, која су важила само за школска документа, док су се међусобно ословљавали и свакоме се представљали по надимку. Тако су се обраћали и дјечаку, не марећи за његов јад и љутњу.

Надимак су прихватили и старији ђаци, кад га је учитељ одвео да покаже трећем разреду колико су слабо увјежбали читање латинице и пркосно им рекао: „А сада да видите како овај мали Швабо чита!” Само је у разредној књизи стајало његово презиме и име, а у распореду редара писало је Швабо, у позивима за родитељске састанке такође, а исписивали су га и на његовој клупи, на свескама и уџбеницима.

Због надимка је прориједио и одласке пред Задругу после школе, јер би се увијек некоме отело да га ослови Швабом. Ако нико други, урадио би то отац, позивајући га да заједно крену кући. Али су приче и дешавања на том малом платоу била и даље толико привлачна, да је лако заборављао на надимак и прилазио му као мјесечар, или је гледао да се привуче неопажено и слуша их са мјеста на које нико не обраћа пажњу.

Смишљао би разне обавезе како би избјегао играње рата, јер није знао шта је горе — да буде њемачки војник или партизан кога зову Швабо. Зато је стално имао припремљене изговоре и напуштао и једну и другу страну ратника, на њихово инсистирање говорећи да би био ред да већ једном одрасту и престану да се глупирају са дрвеним пушкама.

Тако га је тај хор од осамнаест црнококих дјечака и дјевојчица звао све док нису отишли у друге школе. Они су му парали уши и душу у школи и на игралишту, а отац код куће, тако да су швапски војници, са бљештавим шљемовима и шмајсерима, били обавезни да дјечака јуре у његовим сновима, а он да бјежи и скрива се у жбуње и јарке.

Једино га мајка није звала надимком. Да га утјешу, говорила је дјечаку да учитељ то можда и није урадио из пакости, јер је он одличан ђак, што сваки учитељ треба да цијени. Чак је тврдила да је тиме хтио да буде приснији с њим него са другим ђацима, да је можда и он добио тај надимак од свог учитеља и сад је само хтио да на исти начин зове плавококог дјечака у свом разреду. То би га смирило само док не би поново чуо да неко дозива Швабу, или прочитао надимак у распореду редара.

* * *

У шестом основне, кад је дјечак отишао у нову школу, која је била у мјесту толико далеко да грозни надимак никако није могао да стигне у уши његових школских другова, написао је писмени задатак који се толико разликовао од шаблона по коме су били написани сви остали, да га је наставник прочитао цијелом разреду као нешто несвакидашње, како је рекао. А дјечак је много касније схватио да је тада, са тих десетак простопроширених и неколико сложених реченица, положио пријемни испит за књижевника, о чему је сањарио да ће постати још док је био тужан-претужан дјечак кога сви зову Швабо и који је све чешће читао књиге што их је мајка доносила сваки пут кад би ишла у град.

Читајући књиге и маштајући о књигама које ће сам написати, дјечака је мучило што у свом животу и животу својих вршњака не види ништа занимљиво, ништа што би могло да плијени пажњу друге дјеце. Чак и њихова имена су била обична и сигурно би изгледала смијешно као имена литерарних јунака. Од имена су им само надимци били глупљи, поготово његов, мислио је, и више су говорили о средини у којој су смишљени него о онима за које су закачени као чичци којих се цијелог живота не могу ослободити. Зато се често забављао смишљајући нова имена и разне авантуре за њих, као што су радили одрасли кад се окупе пред Задругом и попију гајбу пива. То је чинио и кад је отишао у другу школу, као и годинама касније, али ће та домаштавања њиховог заједничког живота, као и сјећања на оно што им се заиста догађало, бити прекривена талозима других животних искустава и разним литерар-

ним темама, да можда никада неће одлутати из његове главе на папир и он ће остати њихова једина публика.

Као што неће написати ни *Сањарења усамљеног дјечака*, књигу коју су његове мисли стварале кад би остали чобани отишли на друге испаше, а он самовао на брду и чекао да сунце већ једном зађе за шумарак, па да потјера кући своје мирне и сите краве, које су прије свих у његовом животу поклањале му вријеме за сањарење и писање. У тим снатрењима — да би му некако прошли дуги и једнолични дани љетног распуста, у којима је завидио градској дјечи што не траће своје дане уз краве на паши — на позорници брда испред њега, у тренуцима кад очи одлутају са књиге коју је занесено читао, час је избијао вулкан, час се спустили облаци да одмарају, ваљала се магла и гутала све нашта најђе, стабла излазила из шуме и плесала два по два, сударали се и рвали вјетрови... Те слике су га опијале и заносиле, али већ на путу до куће схватио би да су то само дјетињарије којима се борио против досаде и самоће.

Зато се живот његовог оца — поготово дјетињство пред рат и у рату, како је доспјевао у логоре и начини на које се из њих избављао, као и његово предратно школовање — чинио дјечаку далеко узбудљивији од свих књига што их је свакодневно гутао и све је одлучније желио да то напише кад одрасте. Па и кад буде прочитао хиљаду књига, неће наћи ниједну која је занимљивија од очевог живота, или бар ниједан писац није тако напето описивао живот својих јунака како је то чинио отац причајући о себи.

У тренуцима сукоба и великих љутњи на оца, кад би у бијесу и очају пожелио његову смрт, одмах би, ужаснут, устукнуо од такве мисли, јер је изнад свега желио да пише о очевом животу и вјеровао да без очевих сјећања не може бити ни његових књига. Због онога што је отац проживио, не само да му је све праштао, него је и сваку помисао на властито самоубиство, као највећу казну за очево понашање, брисао из мозга већ у првом трену, јер кад би се то десило — ко би претворио у књигу тај узбудљиви живот?

И док су се остали дјечаци и дјевојчице хвалили како ће бити шофери, ковачи, ауто-механичари, токари, ветеринари, учитељи, трговци, кројачи, келнери, он је морао да крије своје будуће занимање, јер су његови школски другови мислили да прави писци, као Змај-Јова, морају уз име имати и надимак, и он, пошто је надимак већ био ту, не би остао жив од њихове погане галаме.

Не би био само Швабо, већ — Јован Јовановић Швабо.

МАРИН СОРЕСКУ

ИНТИМНИ ДНЕВНИК

УДОБНОСТ

*Сунце ме је исувише њекло,
Па ње на њрозор сѡавих
Уместо ѡлаве харѡије.*

*Мисао ме је одвећ морила,
Па ње у висини чела
Посѡавих као
Икону
Чудоѡворку.*

*Смрѡ ме је ѡревише ѡукла,
Па ње у висини срца сѡавих
Као какав
Љубавни ѡраван.*

*Сада, када одлазицѡ, са десетѡ ѡуѡа
Већим бесом оѡимаће ме
Сунце, мисао
И смрѡ.*

*Као Хомера
Оних седам ѡрадова.*

КЕРАМИКА

*На тлу мога шела
Археолози су открили
Један суд од глине.*

*Суд који има облик срца.
На њему је неизнати мајстор
Насликао још пре насце ере
Неколико зракова сунца.*

*Дошли су после други људи
И између зракова душом силели
Народни моштив.*

*А данас, нове цршеже времена
Додајем древној керамици
Да би исјраживачи из 4000-ше
Доказали и моје постојање
Половином 20-тог века,
С приближном тачношћу.*

ШАХ

*Ја повлачим један бели дан,
Он повлачи једну црну ноћ.
Нападнем га једним сном,
Он ми га у борби узима.
Он ми нападне илућна крила,
Ја годину дана мислим у болници.
Изведем једну сјајну комбинацију
И освојим један црни дан.
Он повлачи једну несрећу
И прећи ми раком
(Који засад иде у облику крста)
А ја му сјавим пред лице неку књигу
И приморам га да се повуче.
Освајам му још неколико фигура,
Ал, эле, половина мога живота
Већ је поједена.
— Даћу ти шах и изгубићеш оштимизам,
Каже ми он.*

— Није то ништа, ђлумим ја,
Найравићу рокаду осећања.

Иза мојих леђа: жена, деца,
Сунце, месец и остали кибицери
За сваки мој пошез стреје.

Ја прилађујем цигарету
И настављам партију.

КУЋА

Желим да сазидам себи
Кућу, далеко од свих ствари
Које знам.

Што даље од планине
Из које веверице изјуира излазе
Као ајостоли из неког наивног сита
Напољу.

И да ми не буде на обали
Оног белог умора
Из којег бих могао кроз сваки прозор да видим
Глеђосану крљушћу.

Познајем и све враголије
Поља
И шта све од њега очекивати можеш,
Кад ноћу пусти да расту трава и жићо
И да ти нарасту до ребара, кроз слепоочницу.

Досађивао бих се веома много
Кад не бих могао на зидове да ставим
Слике,
Враћа би ми се учинила одвице познаћа
И пожелео бих да одем.

Када бих могао да сазидам себи кућу
Што даље
Од мене самог!

МОЛИТВА

Свеци,
Примиће ме у ваш ред
Макар као фигуранта.

Ви сте сада ствари,
Можда су почеле године да вас боле
Усликане по ваџем бићу
Из свих периода.

Доусстиће ми
Да обавим најбезначајније ствари
По угловима и у ниџама.

Могао бих, на пример,
Да једем светлости
На Тајној вечери
И да дунем у ваше ореоле
Када се заврши служба.

А с времена на време,
На распојању од пола зида,
Да ставим руке на уста као левак
И да крикнем, једном за вернике
И једном за невернике:
Алелуја! Алелуја!

ПАС

Пас је био везан за свињу.
За Божић су свињу заклали
И пас је почео да урла.

Није желео више да буде везан
Онамо.
Пуцћали би га,
Он би долазио и узимао у уста мачку
И односио на место свиње.
Видиш, и он је желео неку душу крај себе.

Поштом, хой! више није било никакве свиње.
Нису више имали чиме да задрже ња.

*Мачор није хїео више да сїава
Са њсом. Овај би урлао.*

*И ѡрајало је ѡако, све у урлику,
Од колективизације све до овамо —
Јер не имаце више цїа да му дају.
И оїицао је.
Изгубио се негде њо свешу.*

ФАКИРСКА

*Чини ми задовољсїво
Да укивам ексер у сїоїала
(Више у оно
Лево но у десно,
Али и у десно, охо, ѡдосїа!)
И да ходам
Земаљском куљом
Да видим где ме боли.*

Не боли ме у Београду.

*Држим један ексер у усїима:
Да га закујем? Да га не закујем?
Ах, ѡај цвеш ексера! Како је врео!
Закивам.
Али ме иїак не боли.
Да, у Београду ме он не боли.*

Београд, октобар 1982

ФАКИР ПОЧЕТНИК

*Лежао сам на ексерима:
Сви су ме уболи,
Сви до једнога.
Ах, ѡоследњи ми је ущао ѡд нокаї!
Заурлао сам ѡако да су уїекли
Сви доколичари, који су дошли
Да виде факира који не зна за бол.*

*Прођућао сам сабљу.
Тачније, настјојао сам њо:
Посекох се, заштим сам је исљубувао.*

*Био сам на крстју:
Болело ме је од њочейќа
Па све до краја.
Беше њо ужасан бол.
Разочарах и оне с койљима
И нарикаче
И ѡродавце сирћења
И ѡродавце жучи
И ѡродавце сунђера.*

*Говори се да неки
Кроз све њо ѡролазе
Ведри, чак осмехнући, одсућни,
Нема ни каји крви,
Ниједан се крик не чује.*

Ах, умећносћи, умећносћи!

ИНТИМНИ ДНЕВНИК

*Бриђа мене
За ваше новосћи.
Ја долазим с мојим новосћима.*

СКАДАРЛИЈА СЕ ПЕЊЕ УВИС

*Кућа Буре Јакщића
уђраво силази улицом
да сћићне у ѡрећи миленијум
са осињаком умећника, с балканским ѡећким мећежом,
с крчмицама — са Врапцем и са Има дана
и са Три шешира и Код два бела голуба
и ја се ѡресећам Београда — кућа ѡо кућу:
„Овде сам ѡио са Адамом, овде је Адам ѡио с Никићом,
овде сам сусрео Никићу и Адама и Пећреа Сћојку
и ѡу смо били наручили амброзију за чићаву
ерђелу Пеђазâ, који су врховима крила*

*сїружали романтїични креч Дунава и Саве,
овде сам у намещїеној соби сїановао пре 28 жодина,
овде сам сїавао пїей ноћи у ашелеу великог
сликара Тркуље, овде сам писао сїихове,
овде је Адам писао, а сїари Никиша је овде
и на Славији, обмїан мїафорама, казивао
велику поезију овога века —
пїо је Београд, жоворим себи, уз Јоана Флору
и са Србом, са Сацом Пеїровим и с Јованом Хрисїићем,
с Момом Димићем и са Милићем од Мачве,
пїред Кућом Ђуре Јакшића, који вуче шорбу
и ногу ове магичне пїврђаве
Скадарлије, дубоко зацїле у пїрећи
миленијум.*

Београд, 24. јун 1994

Превео с румунског
Адам Пуслојић

АДРИЈАН ПОПЕСКУ

ГДЕ НИКАД БИО НИСАМ

ПОХОД У КРАЈИНУ АЛЕМ-КАМЕНА

1.

*Очаравају нас
Звоњаве замкова,
блещиваве ѿворке
неземаљске музике
на ѿшкومت
кроз ѿаучину лицића
ѿламѿећи на сунцу.*

*Већ се месецима хранимо
само медом и воћем
ѿијемо воду из жљебова лицића
сѿавамо међу срнама и медведима.*

*Латице и лициће, камење мрмореће
Нашим уходама ишчуйан ѿвор.
Враѿили су се одонуд
Са ѿресеченим језиком.*

*Ноћу укоијавамо своје мрѿве
обданице
шѿо дубље у души.
Обећана Земља храни се
ѿаѿњом и ѿразима.
С ѿролећа ѿроцвеѿаће
олеандери.*

Ал *шад* ће многи од нас
бићи мршви.

Не с*ти*гавши да видимо минерале и маслине,
о*у*с*то*шене од жеђи, обневиделе од *ис*ска
изуједане од *ш*кор*и*ја.

И како смо се само усрећивали, као деца,
кад с*ти*госмо на море
и коњи наци фрк*ш*али су у сланој *и*ени
*и*лавейној, до зај*у*рено*џ* *џ*рла.

2.

Како смо се само усрећивали, као деца:
Јован Без земље у смара*џ*дну чедну воду
*и*рви уђе рас*и*р*ш*ујући
рукама *џ*рмље *и*ене и ал*џ*и...
Црни Ви*и*ез *и*охи*и*а бодро, задихан,
*џ*ромо*џ*ласан, као *и*ожудан *и*ри*и*он
*и*ра*и*ећи најаду,
Делфин се излежавао у *ис*ску, између две океаниде,
с *и*лавом брадом *и*уном *ис*ска
кунем вам се (Зевсом) сам Одисеј беше изврну*и*
бродоломник, мишице му *и*е*и*овиране *ш*ко*џ*кама,
брод разнесен,
какво*џ* *џ*а нађе Наусикаја
на обали Феачана.

Са Јованом царевићем *и*осма*и*рали смо
вра*џ*олије радујући се њиховој радос*и*и...
*и*е*и*али смо, без сандала, *и*у*и*
обале *и*рекривене медузама и ак*и*и*и*јама.
Мирис зелено*џ* ораха нас је сале*и*ао.
Прозиран *и*овей*и*арац хладио нам чело
с *и*учине веслајући.
Беше *и*о мес*и*о *и*озна*и*о у околини
именом од миља — Козице.

Морски лахор *и*ирио је над нама.
Навр*и*о сам *шад* младе *џ*одине
чет*и*р*и*и века без једне, младе *џ*одине...
Пошом на*џ*ох на обали сес*и*ерциј излизан
валовима, све*и*луцав, излишан.
Зачу*џ*ен *и*руж*и*х *џ*а *и*рија*и*ељу.

*И знао сам
поново:
вољен сам од богова.*

*Навече смо пили вино црвено. Кроз покров
Шапора претериле су звезде. Море је ћаскало,
Таласало у близини, међу старим гробовима.*

3.

*Опustoшен град. Музика мртва. Поворка одступила
у еџодус. Јек циџара и шамбурина згаснуџ.
Трагови задимљени. Нико не чека никоџ.
Како да продремо
кроз фасеџ дијаманџа.
Кроз једну од његових јасних кација.
Ко да нам отвори његово слеђено језџро?*

*У зору крећемо даље
све нас је мање. Заслепљујући дијаманџ, гроб
море нас подстиче на одлазак. Плећа нам крваре
под ођњеним бичевима.*

*Како да продремо
Кроз једну од кација дијаманџа?*

*Последња Тула можда стварно постоји,
а полови само у нашој маџиџи
превише храњеној
геометријом штаџа.
С оне стране стижу гласине, збуњујуће поруке,
исписане не кори дрвећа, на саџима ирваса,
на штаблима дрвећа,
на грудима наших умирућих ухода
на санџама.
Лейџири и џиџице џиџоме леџрџају
одонуд.
Иде сеоба штада ка овој
непостојећој земљи.*

*Па иџак нема
стаза, проџланака, сводова оџиџрих
ка језџру дијаманџа.*

Лициће и камење мумлају йонештїо.
Али ко ће йрозрешї њихов џовор.
Ко ће знашї
како се може йродрешї
кроз једну од йовршина
без йукошїне, избрушеноџ, ослейљујућеџ
алем-камена?

УМБРИЈА

децембар 2009

Умбрија
йровинцијо имйерије
џде никад био нисам
даљино моја.
Умбелифере
крај йвојих друмова
скрама йене
у шраџу шочкова
чине ше лакшом међ
сйварима ваздушасйим:
ова йрисуйносї норанци
заноснија за око
но жена осунчана
шїо шек йрїмеђујеш је
на йоследњој узбрдици йуша
слашїка врелина сржи
и
одједном шїај укус йейела
йерје лабуда,
вейшар йреко башїа йойоднева
одсев йрелеснији од сока.
Провинцијо Сенке, Умбрија,
йредосећам йвоје улице и шерасе,
ведрину и звезде шїо сїоје над шобом,
блисїава кища бисїри ше
усїајао мирис ше йокрива,
йурйурни облак над шобом кайље
Сенку и Амбру, Умбријо,
шї мојим уснама нисї сїрана.

ЖЕТЕОЦИ СА МОБИЛНИМ ТЕЛЕФОНИМА

Жетџеоци уз мобилне телефоне жрабе
Парцели са све ређом травом где се кријем,
Ја младић сам онај што некад мој отац беше
у пољу солдаи рањен од немачког бранда.
Шта осећам, те сам у Ваму и Качику чест гост,
У руднику где се је од поцрнело сребра,
Као што на иконама се види? Радост је то или страх,
Да нећу више наћи онај рај, онај мит?

То шта је планина, ал ћелава ко старац
Похлејом оном шупом разређене су шуме,
Травна те су пољане велика здања сена
Из којих излазе газде и сређују рачуне.

Пушеви неки криви докрајчише и шуму
Ја иштам једног, другог, колико их је било,
А нико не зна више од оног што је данас. Сметен
Звиждуће своју пустиш боктер на стрази.

МЛАДИЦА

У сну ми се показа младица,
кашнице дубина и мирис
муља једног и облутака;
ореол, причина, облачак
мушница зелених одозго.

Усталасала светила пераја,
елису пружа сићнојежаву,
као у јесен најраи што има;
у врлог свој ме повлачила
ка слућеном водопаду.

Својим зубима дивљачи,
откојчавала ми дузмад кошуље,
гурала ме у ковилац;
показивала пуи ка најним
дворима, протраним доњим проторијама.

Превео с румунског
Јован Радин Пејанов

ФРАНСОА ПАШУ

ПОСЛЕДЊИ ПАГАНИН

Следећих дана Аламани су блокирали читаву околину и предузели су више напада. Иако је располагао ограниченим снагама, Јулијан је учинио испаде трипута, што је имало за циљ да покаже варварима, који су замишљали да могу лако да изађу на крај с једним принцом без искуства, да се суочавају с једним непријатељем који не само да је одлучан да се жестоко брани, него и да предузме офанзиву. Дух истрајности није главна врлина Германа. Лишени непосредног успеха на који су рачунали, брзо су се уморили, и уочи фебруарских календи, дигли су опсаду. Ова епизода, мало важна сама за себе, имала је једну значајну последицу: маске су пале и Јулијан је разумео да не може не само да рачуна на било какву подршку од стране Августа Констанција, него и то да су верни службеници овог последњег спремни на све да му припреме клопку испод ногу. Командант коњице Марсел, који се налазио у том подручју с једном значајном армијом, није се померио да дође у помоћ граду Агендициму. Констанцијеве батерије су у том смислу биле откривене више него што је овај желео и да не би био омаловажен од свих, био је приморан да повуче Марсела. Овај јадан маневар није преварио никог, поготову што током војевања те године Августови генерали нису ништа чинили да сарађују са Цезаром, што при свем том није спречило овога да постигне бриљантан успех, најзначајнији од њих битка код Аргенторатума (Стразбур), током које је нанео варварима врућ и скуп пораз.

Што се мене тиче, чим се завршила опсада Агендицима, вратио сам се без журбе у Лугдунум, једно што нисам има разлога да хитам, и друго, нарочито, што су почетком фебруара почеле снежне међаве са ниским температурама. За време те сеобе доживео сам једно искуство које је могло скупо да ме

стаје. Док сам напредовао на леђима Лузорије корак по корак по једном путу који је био једва видљив у дубоком снегу, чуо сам изненада иза мене урлање чопора вукова. Било је то најгоре место да се сачека такав напад, био сам тачно на пола пута између две поштанске станице, десет миља удаљен од најближе станице на југу. Обично, вукови не нападају људе, сем ако су веома гладни, али је мирис Лузорије био јачи од мог и звери су осетиле присуство једног биљоједа без одбране испред себе. Могао сам да сјашем и са својим мачем се одбраним, али би моја јадна кобила вероватно била смртно рањена при томе. Остављен да идем пешице, лоше опремљен за то, пробијајући се кроз снег, ноћ која се у то време брзо спуштала би ме изненадила. Било је искључено да наставим пут по мраку, изгубио бих се, а да чекам зору, могао сам се смрзнати. Једино решење је било да потерам коња у галоп. Сваки корак ме је приближавао станици, и са мало среће, могао сам да сретнем једног или више путника који су се кретали у мом правцу, што је пружало најбољу прилику за спас. У пуној форми и добро истренирана, Лузорија, уплашена од урлања чопора који се приближавао, надвисила је саму себе. Вукови су били очигледно заморени, снег је и за њих представљао препреку. Прешао сам неколико миља за пола сата, али сам имао вукове за петам. Ту ми је инстинкт преживљавања моје кобиле, заједно са срећним случајем, дао прву предност. У тренутку када је вук на челу хтео да је угризе за колена, Лузорија се величанствено ритнула. По урлику бола који је месождер пустио, било је јасно да је озбиљно повређен. Био је то очигледно вођа чопора. Окренувши се, видео сам га на земљи, како обилно крвари, окружен својим истородницима. Тај догађај ми је дао предност. Срећа је хтела да је пут пролазио кроз један узак пролаз, са обе стране оивичен непробојном шумом. Примамила ме је уска стаза која се даље губила у трњу. Зауставио сам коња, сјахао сам и угурао га на почетак стазе. Густина грања је штитила Лузорију са три стране, ја сам се поставио испред, извукао мач и чекао храбро вукове. Ове животиње не нападају с лица. Но како их је мучила глад, приближили су ми се толико да сам могао да убијем два пробијајући им груди мачем. То је охладило остале, малобројније, који су били млађи и мање смели. Њихово урлање је престало и следећег тренутка су се удаљили. Могао сам тада да поново узјашим Лузорију, која се мало смирила, и наставим до поштанске станице, при чему ме преживели вукови нису следили. Неколико дана касније стигао сам у Лугдунум, и коначно ослободио својих емоција у топлем дому мог стрица.

Целе године се нисам кретао из те вароши и њене околине. Марк Аурелије је био добро и напредовао је, његова мајка је била такође доброг здравља. Била је то млада жена, стара око двадесет година, смирена и уравнотежена, која се бавила са великом ревношћу својим сином. Није знала прави идентитет његовог оца, али је схватала да сам ја поред ње као његов представник. Наивна и не нарочито културна, сем онога што се тицало функције Меркурове свештенице, поклонила ми је поверење и сматрала ме за старијег брата. Природно, представљен сам детету пре него што је почело да хода и говори, као његов стриц. Једини догађај који је за мене обележио ту годину, био је усред лета, напад варвара, смештених на Рајни, ка западу, који је стигао до околине Лугдунума. Али Јулијан их је гонио и они су просудили да је боље да се повуку и делимично су били уништени од стране Цезара.

Овај је наставио војевање и у новој години. Тек у фебруару, за време конзулата Датијена и Цереалиса (358), Јулијан се повукао у зимовник. Његови сјајни успеси у последњим кампањама дозволили су му да преузме стварно командовање војском и први пут је могао да сам одреди где ће провести зиму. Избор је пао на варош са важном стратешком позицијом, која му се допала и која је постала отада његова база операција: Лутеција (Париз) на Секани (Сени). Остао је ту до маја. Већ од почетка марта, кад је почетак пролећа омогућио лакше кретање, он је пожелео да у Лутецију дође његов син, кога није још видео, и ја сам добио задатак да организујем то путовање у највећој тајности. Почетком априла су дете и његова мајка пошли на пут; покривен једном наводном мисијом, пратио сам их с једном етапом интервала. Петнаест дана касније стигли су у Лутецију и сместили се у један скромни стан у предграђу који је пружао све потребне погодности, који је пронашао и припремио Орибаз. Овај, принчев интимус, али без икакве званичне функције, имао је слободу за неопходна кретања потребна за такву операцију. Три дана касније, као случајно, Јулијан је ловио у том крају, задржао се сувише да би се за дана вратио у Лутецију и изненада је одлучио да ноћ проведе у поменутој кући. Дечакова мајка, строго упућена да не сме да ништа пита, била је том приликом упозната с правим идентитетом оца свог детета. Све до свог одласка у рат почетком маја, уз крајњу предострожност о којој смо бринули Орибаз и ја, Јулијан је видео свог сина три пута.

Наша предострожност је делимично оманула када се појавио шпијун, потпуно одан Августу Констанцију. Гауденције, веома непријатна личност, почео је каријеру у школи агената *in rebus*. Три године раније одиграо је у Илирику мало блиста-

ву улогу у једној нејасној афери која се завршила са две смртне пресуде. Овај тип чиновника, хипокрит, додворица, лишен скрупула и сваке моралне правичности, био је тип особе какве је посебно ценио Август Констанције. Амбициозан, сматрајући да му каријера агента *in rebus* неће пружити могућности напредовања на које је рачунао, искористио је поверење које му је код владара донела његова скорашња подлост да би се пребацио у корпус бележника где су перспективе напредовања биле веће. У тој функцији Констанције га је послао у Галију да би шпијунирао послове и кретање Цезара. Чим је стигао у Лутецију, обележен је као сумњиви елеменат, јер није имао никакав одређен задатак, користећи посебне бенефиције, и испитивао је свуда са систематском марљивошћу, која није прошла непримећена. Његово непријатно лице му није ишло на руку. Ја сам био предмет његовог хипокритског пријатељства — знао је да сам у честом додиру са Цезаром — али ме је испитивао са толико индискреције да ми је било лако да избегнем његове замке и упутим га на лажне трагове. Сазнао је, ипак, не знам како, за Јулијанове посете једној кући у предграђу, мада није погодио разлог за то (бар смо ми тако веровали). Постао је баласт, чак и опасан, и требало га се отрести. Није било могуће да га званично избацимо из Лутеције, јер је ту био по заповести Августовој. Дуго смо Јулијан, Орибаз и ја тражили решење. Трбало је увек ударити непријатеља по његовој слабој тачки. Један кувар, који је радио у кући где је Гауденције поставио своје пенате, и коме сам учинио ситну услугу, рекао ми је да та особа има озбиљне проблеме с варењем и држи се строгог режима да би избегао незгоде на тој страни. Орибаз је припремио једно средство за повраћање, непрепознатљиво по укусу, мирису и изгледу који је речени кувар ставио у јело намењено Гауденцију. Поступак је био успешан преко очекивања: чувени бележник је био болестан као псето пуних десет дана, повраћајући све из црева. Када је повратио снагу и могао поново да излази, Јулијан је отишао у рат. Гауденције му се придружио и наставио да га шпијунира, али отада, далеко од Лутеције, није више представљао опасност. Потпуно откривен, био је стално под присмотром и није имао прилике да отворено шкоди. Четири године касније, Гауденције је био осуђен на смрт по Јулијановом наређењу, који је сам постао Август. Нажалост, нешто касније сам сазнао да је нашао начин да нам нашкоди и после своје смрти.

Цезар је те године највише боравио у подручју Доње Рајне, а затим, после још једне зиме проведене у Лутецији, у околини Могонтиакума (Маинца). Тек за време конзулата Августа Констанција по десети пут и Цезара Јулијана по трећи (360)

збиле су се значајне промене. Што се мене тиче, током целог овог периода о коме сам говорио, бавио сам се различитим задацима моје професије, са средиштем у Лутецији, што ми је омогућило да добро упознам многе делове Галије. Додатно наставио сам да се бринем о добру и сигурности Марка Аурелија и његове мајке. Откако је Гауденције био одстрањен, није било једно време узбуна у том погледу. Дете је нормално расло и имало четири године када су се збили догађаји о којима ћу да говорим. Личио је на мајку, требало је скренути пажњу да би се откриле неке ретке црте, заједничке са његовим оцем. Дечак је био миран и смирен, није изгледало да је наследио сувише нервозни темперамент свог оца.

Август Констанције је водио тежак рат са персијским краљем Шапуром, коме је пошло за руком да годину дана раније заузме важно утврђено место Амида (Дијарбакир) на Тигру. Како се у Галији ситуација знатно поправила захваљујући серији Јулијанових успеха, наредио је да му се пошаље на источну границу један део трупа којима је командовао Јулијан. Ова одлука је различито интерпретована. Констанцијеве присталице су сматрале да је то потпуно оправдано и нису видели никакав хипокритски маневар да се ослаби Јулијан. С друге стране, Јулијанови људи су тврдили да су на то тајни и срамни мотиви покренули Августа: његов главни циљ био је управо да ослаби Јулијана. Признајем да нисам располагао са прецизним подацима да бих начинио тачну идеју о томе. Оно што је сигурно јесте да међу јединицама које је Констанције тражио од Јулијана, више их је регрутовано са јасним условом да неће ратовати ван Галије. Може се разумети да су војници који су их сачињавали, међу којима су многи имали овде породице, одбили да предузму један дуг пут да би отишли да се боре у једној непознатој земљи и непознатој клими.

Ово питање је било само један од елемената да се постави друго, још контроверзније. Почетком марта, бројне јединице, сакупљене у Лутецији пре дугог пута на исток, побуниле су се и прогласиле Јулијана за Августа. Званична верзија, раширена од стране заинтересованог лично, каже да Цезар није био упознат са оним што се припремало, да га је изненадио след догађаја, и да је прихватио, све одбијајући, тек на заповест богова, унапређење у достојанство Августа. Изјавио је да му се оне ноћи пре побуне војника јавио Дух римског народа и замерио му неактивност. Подаци историчара се доста разликују. Овде дајем аутентично сведочанство, јер сам то доживео. Нећу причати у детаље, јер то није циљ ових Мемоара. Само ћу просто рећи да је током претходних месеци Јулијан са растућом љутином осећао контроле и покушаје да се утиче на његово пона-

шање што су чинили бројни Констанцијеви људи око њега. Орибаз није ништа чинио да смири ову љутњу, напротив. Захтев за слањем појачања сачињених од галских јединица за њега је била кап која је препунила чашу. У почетку није било одређеног плана, није Јулијан наредио концентрацију трупа које је требало да иду на исток у Лутецији. Био је то Орибаз који је имао инспирацију да искористи ову случајну прилику, тим пре што је кружило анонимно писмо, које је садржало погрде против Констанција. Организован је банкет увече пре поласка трупа, били су позвани официри чије су расположење знали. И ја сам био присутан. Анонимно писмо је дало идеју о писању непријатељског текста против Констанција, који је редигован, а онда подељен трупима. Сам сам учествовао у тој подели. Око поноћи избила је побуна, Јулијан је допустио лако дивљање и радо је одиграо уобичајену комедију одбијања моћи. Када је сутрадан грануло сунце, све трупе су добиле уверење да ће остати у Галији и стога су имале разлог да сматрају Јулијана за Августа истог ранга као и Констанције. Најчудније у целој овој причи јесте да су ови исти људи који су погазили заклетву да би остали у Галији, годину дана касније пошли одушевљено на исток под Јулијановим заповедништвом. Нема еклатантнијег доказа о необичном утицају који је некадашњи студент филозофије имао на галску војску.

Афера је била тек на почетку. Сазнавши шта се десило у Лутецији, Констанције, бесан, препоручио је Јулијану да се држи статуса Цезара и да подеси своје понашање према том нижем рангу. Ситуација је блокирана и наговештавала је несрећну перспективу грађанског рата. Тај ризик је, међутим, одложен јер су оба ривала били ангажовани на својој страни због озбиљних војних операција, Констанције против Персијанаца, Јулијан против Франака Атуера, које је потиснуо преко Рајне и наметнуо им мир. За следећу зимску сезону, Јулијан је изабрао за склониште град у коме је провео прву зиму у Галији, Вијен. Имао је визију која га је охрабрила да без страха ступи у непосредну борбу са Августом Констанцијеом. Током ноћи пред јануарске календе (1. јануар) нове године, за време конзулата Таурса и Флоренција (361), његов небески отац Сунце му се јавио у сну и обратио се овим речима: „Када Зевс стигне до пространог краја Водолије и Хронос се приближи 25 степену Девнице, император земље Азије, Констанције, достићи ће болан крај свог живота.” Овако назначен датум је одговарао почетку новембра. Сукоб је међутим изгледао близак. Било је јасних назнака да се Констанције спрема да маршује на запад са знатним снагама и, понављајући маневар који му је успео пре сукоба са узурпатором Магненцијем, подстакао је варваре на

Рајни да зарате са Јулијаном. Идентично лукавство, које се спремало са краљем Аламана Вадомером, откривено је захваљујући тајним Констанцијевим писмима која су пала у Јулијанове руке. Из опрезности, овај је скривао своја религиозна убеђења и наставио да редовно посећује службу. Такође, није открио постојање свог тајног сина, иако му је скоро смрт његове царске супруге давала за то прилику. Довео је, ипак, Марка Аурелија и његову мајку из Лутеције у Вијен, и подразумева се да сам ја био тај који је организовао путовање а Орибаз се побринуо за смештај.

Година која је почињала била је одлучујућа и догађаји су се ређали један за другим. Зима се још није завршила кад се чуло да су Аламани прешли у напад на подручју Августе Раурацорум. Јулијан је послао одмах тамо одред под командом једног официра из своје свите, који је убијен у првом сукобу. Он је онда лично напустио свој зимовник у Вијену да би се сукобио с непријатељем, немајући времена да предузме потребне мере, да је знао да ће наставити одмах потом поход на исток. Понављајући маневар на десној обали Рајне који му је раније успео, пошло му је за руком да уништи добар део варвара и да с осталима закључи повољан мир. Користећи популарност коју му је ова победа донела међу војницима, прешао је у отворену побуну против Констанција, трупе су му се заклеле на верност, и он је одлучио да крене директно у Илирикум из рајнског подручја у ком се налазио. Што се тиче Галије, наименовао је један број заступника, али у погледу Марка Аурелија рекао ми је касније да је био у недоумици: несигурна ситуација није још дозвољавала да открије постојање детета нити да предузме званичне мере које су га се тичале. Орибаз га је пратио у његовом походу на Рајну и даље на исток. Сва одговорност је тако пала на моја рамена, али тако да сам могао да уживам тајну заштиту.

У окружењу младог принца налазило се неколико особа високих моралних вредности, отворено везаних за старе култове, који су уживали његово потпуно поверење. Међу њима, један од најеминентнијих био је Флавије Салуст, човек у годинама којем је Јулијан поверио високо место префекта галске преторије. Притиснут збивањима, одлучио је да му открије постојање Марка Аурелија и сву сложену интригу исплетену око овог детета. Салуст је решио да се у прво време стационира у Лугдунуму и позвао ме је једном наредбом коју је потписао и Јулијан, али која није садржала никакву другу информацију. Када сам добио тај документ, последња збивања у земљи Раурика једва су била позната у Галији. Био сам детаљно упознат са догађајима тек од Салуста лично који је стигао у Лугдунум практично кад и ја. Овај сусрет ме је прилично узбудио иза-

зван супротним осећањима. Требало је да будем одвојен на неодређено време и још већу даљину од Јулијана и Орибаза, и будем одговаран све време за Марка Аурелија и његову мајку. Бригу, која ме је испуњавала, смирио је Салуст који ме је уверио да ми на располагању стоје сва средства која пружа његова висока функција префекта провинције, односно у стварности вице-императора целе галске територије.

У договору с њим мајка и син су пребачени у прво време из Вијена у Лугдунум и смештени као раније код мог стрица. Овога су све више чудиле ове мистерије, али свестан да се ради о државним пословима, није ме питао и олакшао је колико је било у његовој моћи живот двоје странаца под његовим кровом, за шта је, уосталом, био богато награђен, и гарантовало његову дискрецију. Кратко путовање је обављено без проблема крајем априла. Отада је требало само пратити развој ситуације.

Из подручја Раурика Јулијан се упутио на горњи Дунав, ту је укрцао део војске у речне лађе и спустио се ка Илирику. Средином маја је био у Сирмиуму (Митровица). Напредовао је затим ка Наисусу (Ниш) и заузео је превој зван Трајанова врата (Succi) који је на путу између Сердике (Софија) и Филипопоља означавао границу не само диоцеза Македоније и Тракије, него такође префектура Илирика-Италије-Африке и Истока. На том јаком положају очекивао је напад Августа Констанција. Овај се упутио ка западу са спорошћу која је одликовала сва његова кретања. Дуго је боравио у Антиохији пре него што је одлучио да пређе Таурис. Првих дана новембра, тачно оног дана који је Јулијан видео у сну, умро је у Мопсукрену, у Киликији, нешто северније од Тарса. Две недеље касније Јулијан је сазнао да је постао једини Август у Царству. Пре средине децембра ушао је у Константинопољ. Вести о свим овим догађајима постепено су стизале у Лугдунум. Уочи нове године, смрт Августа Констанција била је опште позната. Ипак смо Салуст и ја измењали наше честитке за јануарске календе, не знајући уопште како ће нови и једини господар Царства уредити судбину свог сина.*

Превео с француског
Расћко Васић

* Франсоа Пашу (Françoise Paschoud, рођен у Берну 1938) предавао је 35 година латински језик и књижевност на Универзитету у Женеви и објавио десетину књига и стотине радова из домена класичних наука, посебно из периода касне антике. Кад је пензионисан, одлучио је да се ослободи стега суве ерудиције и да романом *Последњи њаганин*, из којег доносимо прву главу другог дела, слободније представи једну епоху коју је дуго изучавао.

РАНКО ПОПОВИЋ

ПРИПОВИЈЕДАЊЕ МИСТЕРИЈЕ РАТА

Ако у један дан стане толико живота, зашто — питао се — година дјелује испразно, као да се све збило у свега неколико тренутака, а остатак остављен ишчекивању и смрти.

М. Тохол, *Последња верзија*

Тренуци, дакле. Секунд један, чак мање од секунда, одражава целину неког живота. Све преостало време, сви силни „дуги дани”, у служби су само тог једног или тих неколико тренутака које памтимо.

М. Тохол, *Дневник једне жене*

Наводи, које овдје треба схватити као јединствен *мојш*, припадају двјема приповијеткама Мирослава Тохоља (Љубиње, 1957) из збирке *Мала Азија и приче о болу* која је, највећим дијелом, предмет овог осврта.¹ Изабране реченице варирају један од најважнијих елемената Тохолеве поетике приповиједања, моменат сабијеног времена приче, у чијем се пренапрегнутом згуснућу, каткад преко једног јединог детаља, сагледава читав живот јунака, али и вријеме које тај живот пресудно одређује. Отуда тема рата у потпуности покрива новији дио Тохолевог прозног опуса, указујући се као његова унутрашња парадигма, она кључна одредница преображаја, граница самјеравања пишчевог предратног и послјератног стваралаштва. (Осим по-

¹ Глас српски, Бањалука 2002; ИГАМ, Београд 2003. Цитати из појединих прича навођени су према другом издању збирке. Број у загради, у тексту, означава број странице у збирци.

менуте збирке, ту су још и роман *Кућа Павловића*, Београд 2001, и књига прича *Венчање у возу*, Београд 2007.) И у овом случају намеће се толико пута постављено питање изузетности и специфичности теме рата/ратне теме у књижевности. Шта је то што је као тематско-мотивску одредницу, привидно само једну у несагледивом низу потенцијално равноправних, чини посебном до те мјере да се и терминолошки одомаћила у теорији преко назива какви су ратна књижевност, ратни роман, ратна поезија, ратна драма...? И као друштвена појава, а поготово као феномен сукоба у свим својим бројним нијансама, рат је најкрупнија и најлакше уочљива чињеница профилисања историје и цивилизације. Ако и књижевност посматрамо као неодвојиви дио те приче, онда се уз нека поједностављивања може тврдити да је она и својим постанком и трајањем добрим дијелом *рајна* у самој основи. С друге стране, оне психолошке али и онтолошке, рат је, као суочење са смрћу, као гранична ситуација *par excellence*, истовремено најдјелатнији индикатор човјековог бића, а то је само средиште књижевног интереса. Незахвална за утврђеније теоријске расправе, проблематика рата у књижевности добија на оштрини укључивањем у национални књижевноисторијски оквир гдје се конкретно, чињенички, може сагледати као једна од важних иманентних закономјерности. Такав је случај и са српском литературом, као цјелином али и на нивоу подсистема, рецимо оног регионалног, за ову прилику веома важног, у виду тзв. *ћриповједачке Босне* (и Херцеговине). Тешко да може бити случајност то што на питања: ко су највећи српски ратни писци и, ко су највећи српски писци, добијамо исти одговор — Његош, Андрић и Црњански. У случају овог рада посебно мјесто има Андрић, јер између осталог представља и онај вишеструко важан облик регионалног наслеђа према ком су се неминовно одмјеравали писци који су тематски обрађивали рат у Босни и Херцеговини с краја двадесетог вијека.

У једном од својих тумачења Есхилових *Персијанаца* Милош Ђурић наглашава да „оно што чини прави предмет ове драме није приказивање самог трагичног догађаја него етичко тумачење иманентне правде која утврђује и односе између појединих народа и драмско осветљавање ове дубоке историософске идеје”.² Допуни ли се још и начелом индивидуалитета, ово Ђурићево одређење суштинског статуса ратне теме у књи-

² Наведено према тексту *Предавање Милоша Ђурића на Радио Београду (1936): Одбрана Балкана у огледалу Есхилових „Персијанаца”* из књиге Васа Милинчевића *Велика школа и велики професори. Огледи и документи из српске књижевности, Велике школе, БУ и српске културне историје*, Београд 2006, 196.

живности заиста се може примијенити на све што су писци од Есхила до наших дана написали о рату и поводом њега. На други начин речено, ради се о књижевном приступу проблему *мистерије раја* као облику трагања за умјетничким представљањем оних тајновитих људских енергија које рат иницира, а које најтемељитије онтолошки оспољавају човјека или, пак, пресудно утичу на његов доживљај и његово разумијевање сопственог постојања. Још прецизније, а сасвим у складу с Ђурићевим ставом о *историозофској* природи књижевног интереса према ратној теми, истинска литература се обраћа рату да би стално изнова стављала на пробу оне најбитније одреднице човјека и човјечности, етички став и религиозно осјећање, провјеравајући у одређеном времену и на конкретном мјесту њихову свевременост и универзалност. Отуда готово као правило проистиче чињеница, привидно парадоксална (као, уосталом, и све велико у књижевности), да се рат литерарно најдубље сагледава мимо његових непосредних манифестација, далеко од ровова и битака, преобликован до одјека у свијести ликова, који му се непогрешиво одазивају по налогу страха и своје праве, до тада неосвијешћене природе. Управо је Андрићева проза надмоћан примјер таквог поетичког поимања рата и таквог приповједачког поступка. У причи *Ћилим*, једној упечатљивој слици уласка аустријске војске у Сарајево 1878. године, Андрић већ у уводу мајсторски повлачи ону граничну линију која одваја учеснике и посматраче, битку и њен мукли одјек у људима који не могу да утичу на њен исход, јасно одређујући прави предмет своје умјетничке пажње: „А упоредо са дизањем сунца и јачањем паљбе растао је и дизао се страх. Невидљив и заразан, немоћан само пред онима који се не боје, јер се бију, страх је играо своју игру са ситним безбројним људима посакриваним по кућама; пео им се у главу, мутио мисли и превртао схватања која су изгледала непоколебљива и вечна; саветовао им да беже, а подсецао им ноге, водио их у заклоне, па им одмах дошаптавао да је место преко пута много сигурније. Страх ликује и повија човека, где год може, као травку.”³ Средишњи лик приче је непокретна *нана* Анђа, удовица, стварни домаћин и господар Маруновића куће у дну Бистрика, гдје живи са сином Петром, кујунцијом, женом му и двоје дјеце. Предмет заплета је украдени персијски ћилим, кога пијани аустријски војник, „неугледан човек, тупа и неизразита лица, љигава држања; ситно зрнце људске прашине са панонске равнице” (133), нуди за ракију Анђином сину, што стара досто-

³ Иво Андрић, *Немирна година*, (Сабрана дјела. Књига пета), Загреб 1964, 130.

јанствено и одлучно одбија. Сукобљавају се, заправо, морални разлог и лакомислена намјера брзог, ратним расулом правда-ног стицања; два начела егзистенције, два изразито супротста-вљена погледа на живот и његов смисао. Своје *увјерење* и своју *вјеру* Анђа образлаже у два наврата, први пут начелно, као упозорење сину и снахи, а други пут драматично, у расплету приче, кад установи да је они нису послушали, задржавши украдени ћилим: „Нек продају коме хоће и нек купује онај коме образ подноси. У моју кућу неће ни украдено ни отето, јер од туђе несреће нико среће видио није.” (133); „Шта рат? За кога рат, луда главо? Јеси ли ти ратовала, па да сада плијен дијелиш? Ти мислиш да се царевине ваљда бију да би такви као ти заимали и туђом муком куће застрли. Кад вам прије ту-ђа сила и господство ударише у главу? Мислите ли ви овдје са свијетом живјети и умирати? Још се швапска војска није ни изула, а теби већ није добар онај Маруновића ирам, на ком си се родио и који ти је отац поштено радећи стекао, него тра-жиш господства, и то туђег, краденог. Џамијско и комшијско вам треба, је ли? И мислите да то нико неће знати ни видјети, или да ћу ја, зато што сам овако саката, сједити луда и слије-па, док ми образ гори и хајдуци по кући вршљају? Е неће, синко, бити тако. Него из ових стопа да сте изнијели туђи ћи-лим.” (137) Своју варијанту приче о *ѝроклејсѝтѝву оѝеѝшоѝ*, про-клетству туђе муке, има и Јован Лубардић, један од оних срп-ских писаца афирмисаних у Сарајеву, који су пристали на иза-зов временом наметнуте теме још у току рата у Босни, без дистанце о чијој се потреби тако често говори баш кад је у пи-тању ратна литература. Прича о којој је ријеч носи наслов *Раѝна кућа*, а по њој је добила име и читава збирка.⁴ То је је-дина приповијетка читаве збирке у којој је овај иначе остварен писац успио да превлада једностраност и плошност свог виђе-ња рата о коме је списатељски свједочио, управо захваљујући тежини моралног разлога који својом логиком обликује сиче. Лубардићев јунак је времешни сељак, српски борац Стојан Б.; он почетком рата у Босни остаје без куће која се задесила на линији раздвајања зараћених страна, па као привремени смје-штај добија муслиманску викендицу у мјесту П./але/, али ње-

⁴ Књига се појавила у издању Српске новинске агенције (СРНА, Пале), непажњом уредника без назначене године издања (вјероватно 1996. године). Лубардић је раније, 1994. године, код истог издавача (у сарадњи са „Дечјим новинама” из Горњег Милановца) објавио збирку прича *Снајпер*, али под псе-удонимом Симеун Романијски. Ради се о готово истој књизи, с тим што *Раѝ-на кућа* садржи једну причу више (*Велико небо је мрѝво*), а поменута припови-јетка *Раѝна кућа* у издању из 1994. зове се *Кућа*. (Јован Лубардић је рођен у Рогатици 1935, а умро 2003. године у Бањалуци.)

гова жена Радојка тврдоглаво одбија да се усели у њу због тога што *шуђа мука и зној никоме нису донијели срећу* (59). Стојанов кошмар започиње већ првог дана боравка у кући, појавом мистериозне црне мачке с којом се у јунаку појављује и нека немущта, зла слутња. Приповједачку умјешност Лубардић умије да покаже и кад је у питању детаљ, привидно споредан и узгредан а заправо пресудан, какав је и онај о необјашњивом нестанку грумена соли за који је Стојан сигуран да је био у ранцу и због чега му је први оброк у новој настамби непријатан и бљутав. Одсуство соли симболички је одсуство заштите и наративна најавна необичног заплета, Стојанових ноћних мора из којих се будио изгребан и крвав, не знајући да одвоји сан и јаву, стално изложен злокобном мачкином погледу. Приповиједно развијајући замисао тајанствене животиње као негативну пројекцију кућног духа, чувара огњишта, писац је успјешно помјерио тежиште са догађаја на атмосферу и готово поовским штимунгом мистериозности заогрнуо *мистеријско* језгро приче, односно виђења рата као преиспитивања човјекове моралне основе. Озвучавајући јунакове ноћне кошмаре гласовима пређашњих власника куће, међу њима и гласом дјетета које се боји мачке и тражи од оца да је убије, Лубардић је читаоцу сугерисао дугу балканску историју проклетства туђег, али је није посебно сужејно развијао. Крај наглашава поенту изведену из моралног разлога приче, након ефектног обраћа наративне перспективе, кад јунак већ постаје загонетни објекат посматрања, када га заправо видимо очима зараћених војски како на свом кућном згаришту, упркос свему и свима, подиже брвнару, након што је без ријечи напустио и јединицу, „исписавши” се из рата. Мимо оног суштинског епицентра приче у коме се основни морални разлог досљедно имплицитно остварује, наративно отјеловљује, у сфери експлицитне огољености остало је неколико момената истог реда који нису истински приповиједно савладани, али је писцу очито било важно да их бар успутно забиљежи. Један од њих је овлашно „уграђен” у портрет младог општинског службеника који Стојану показује додијелјену кућу: „нечији татин син који је том радном обавезом избјегао бојиште, млад, црвеног лица што је пуцало од здравља и снаге” (51). Преостала два су дијалошки приписана управо перспективи тог службеника; један се тиче општинске чиновнице, „оне краве од Милке”, која Стојану треба да напише рјешење, али је нема, јер „више времена проводи на туцању с предсједником мјесног СДС-а но на радном мјесту”, док је други дат као младићев одговор на Стојаново питање „Шта је остало од намјештаја?": „Човјече, с које планете ти долазиш?! Куд Србин, још ако је комшија, прође, што не дигне, за собом оста-

вља тајфунску пустош. Оно што не може да однесе, или му није потребно, згази, сломи, разбије, развали, избуца, уништи, само да неком другом Србину не би пало у руке... Јеси ли малочас запазио домаћинску кућу крај које смо прошли? Ниси! Штета! Пољски клозет, крметњак, кокошињац, све од прво-класне ламперије, борове. Шта мислиш одакле му?" (52). Ма колико да је писцу било стало да ове моменте, и то у статусу разликовне специфичности, придода слици рата који га тематски заокупља, они нису органски приповиједно савладани нити су од општих чињеничких мјеста постали оне Андрићеве *лебдеће* умјетничке чињенице.

У својим ратним приповијеткама Мирослав Тохољ се наглашено ослања на Андрићево умјетничко искуство, с тим што то у први мах, поготово кад је у питању наративна стратегија, и није уочљиво на први поглед. Андрић је риједак примјер писца који је до изразито динамичне приповиједне структуре долазио не напуштајући основну позицију класичног епског казивања. За разлику од њега, Тохољ је још и прије своје ратне прозе, а на трагу изразите модернизације приповиједана касних осамдесетих година прошлог вијека, дошао до препознатљивог модела динамичног наратива који у првом лицу једнине често сажима и наратора и скриптора, обједињујући на тај начин и приповиједне и метаприповиједне елементе.⁵ (Није упутна у оваквом приступу, усљед потпуне „научне” неоснова-

⁵ Овдје може бити од користи указивање на изузетну причу Исака Самоковлије *Рајни хљбови*, као још један могући траг утицаја „приповједачке Босне” на Тохољеву прозу, нарочито у погледу осмишљавања наративне стратегије. Потресну и драматичну причу из времена Првог свјетског рата, у атмосфери *йр провинције у йозадини*, с мотивом милосрдне курве која страда због своје милосрдности, Самоковлија је мајсторски нараторолошки осмислио увођењем наратора свједока, који скриптору диктира и тако „олакшава” савладавање основног проблема аутентичности приче, не лишавајући га до краја могућности да се на моменте и нараторски умијеша као маска ауторске перспективе. Ту је нарочито важан приповједачки активитет наратора свједока, и кад прича само своју причу и кад резонује поводом крупних тема епохе: „Што ме гледате тако расколаних очију? Ја знам: ви сте били у рату. Али ви сте у рату носили рукавице од јелење коже и маникирали сте нокте. А што сам, међутим радио ја? Ја сам шишао из митраљеза да је била милина, бацао сам и гранате, оне што се пале за десет секунди. И дјевојке, сличне овој Чучуринки, љубио сам и плаћао царско-краљевским цвибаком. Зато допустите да ја водим то ваше кокошје перо, а ви пазите на тачке и запете и када треба писати велика слова. За друго ћу ја да се побринем.”; „Варошица је погледала десно и погледала лијево. Око ње се шепурила Велика Историја, у њој су се збивале историјнице. Овакве историјнице као што је случај Чучуринке Марте. Само што је Мартина историја нешто за се. И она је мала и ситна, али она је исто тако крвава као историја њене мајке. Биједи и њеног господина оца Рата. Тачка. За увод је оволико доста.” (Исак Самоковлија, *Сабрана дјела. Књига II*; Сарајево 1967, 197, 198.)

ности, али управо се овдје неодољиво намеће оваква тврдња: управо је ратна тематика поставила најважнију унутрашњу границу Тохолеве поратне прозе, ону границу смисла која јој је одредила мјеру и сврху присуства метанаративног елемента, извлачећи га из простора /пост/модернистичке самосврховитости, сигурно штитећи илузију приповиједања и намећући у средиште морални разлог приче.) Најочитије је Тохолєво позивање на Андрићеву прозу у причи *Колац*, четвртој од њих десет у збирци *Мала Азија и приче о болу*. Она је, заправо, већим дијелом метанаративна структура, заснована као тумачење Андрићевог, по нараторовом мишљењу недовршеног, романа *На Дрини ћуприја*, путем „дописивања” двадесет и петог поглавља, које треба да успостави временски лук од Мехмед-пашиног времена до почетка рата у Босни 1992. године. Заводљива и вишеструко употребљива основна идеја пажљиво је и поетички промишљена на андрићевски начин. Изабран је оквирни тип композиције, а граничници времена приче одређени су тако да она изгледа као магновење, као грозничава исповијест, као тренутак у који је сабијен читав један живот. Осим тога, прича је предсмртна и дат јој је судбински значај, с њеним завршетком биће завршен и живот онога који је казује; сјенка Андрићеве мисли о Шехерезади и архетипском, искупитељском значењу њене приче препознатљива је и на Тохолевом наратору. Најзад, нараторско тумачење Андрићевог романа засновано је на легенди, односно допричавању и надградњи легендарног слоја Андрићевог дјела, с циљем његовог што очигледнијег стапања са потоњим историјским дешавањима. Средишње предање чини прича о братству Илиновић, из истоименог засеока јужно од Добруна, које за времена градње ћуприје, примамљено златом и имањем, листом — изузев једне удовице — прелази на ислам, узимајући ново презиме Шабановић. Превјеравање је запечаћено злочином, даљењем удовичине дјеце и крађом златника који је био намијењен мушком сирочету по имену Остоја. Новоуведена симболичка димензија приче о „ђавољем дукату” тако се усмјерава ка Андрићевој епизоди о лудој Илинки, преображавајући је и у финалу приповијетке директно повезујући са стварном епизодом с почетка рата у Босни, чији је предмет минирање тунела у Орлинама (што је запријетило потапањем и Касабе и Ћуприје), а главни актери браћа Шабановићи, Мурад и Алија. Допричавање „недостајућег”, завршног поглавља из перспективе времена у коме аутор *На Дрини ћуприје* већ одавно није био међу живима, преусмјериће у причи *Колац* значењске силнице романа, па и саму централну симболику моста. „Одиста, кад боље размислиш, шта је значило то чудо од камена и шта бјеше његов

смисао? Само још један божји цинизам. Кад скрајнеш све обмане и предубјеђења, кад одбациш патетичне трице о анђелу што, као бестјелесно биће, крилима повезује обале, остане тек огољен споменик потурчењаштву и болни вапај за искупљењем.” (64—65) Универзалну легенду о анђелу замијенила је локална, историјски знатно обиљеженија легенда о шејтанском старјешини који је „у давна времена, на дринској обали сустигао мајку са двоје нејаке мушке дјеце, помогао јој да преплива и да пренесе једно од њих”, давећи је у ријеци кад се враћала по друго. Злодух те легенде оваплотиће се на крају приче као колац у руци једног од Шабановића, чији ударац очекује причалац који ће своје тумачење искупити смрћу. Да би све било досљедно андрићевски, наратор-жртва ће на мјесту саме поенте проговорити „чудним и туђим гласом”, гласом Андрићевог Јелисија, *особењака и божјеџ човека*, који је као прва жртва чардака на ћуприји, мирно чекајући смакнуће, говорио Турцима неразумљиве ријечи о *васкрсу царсџива искуљеноџ искушењима и заснованоџ на џравди*: „Не, рекао сам, не треба ћуприју рушити да би се укинула потоња нит међу нама, како сам негда мислио. Удрите, рекао сам, угонећи ме у оно чему се опирем пуних шест стотина љета.” (68)

Приповијетка *Дневник једне жене*, једним дијелом, као у огледалу пресликава ону цјелину Андрићеве приче *Свадба* која би се условно могла именовати као *Ајровизација*. Андрићева прича, иначе, иде у ред његових најбољих књижевних остварења, а као модел изразито драмски засноване приповијетке, посебно ратне приповијетке, нема премца у српској литератури. Приповијетка је изразито сценична и као таква досљедно остварена у два простора — згради Апровизације и дворишту куће Хусе Кокосара у коме траје његова свадба. Тохол у својој причи дискретно, али веома јасно цитатно призива први дио Андрићеве приче, маркирајући тему и трагику избјеглиштва као централну, а у оквиру ње посебно карактеристичне моменте везане за расподјелу хуманитарне помоћи у Црвеном крсту. Прича је готово у цјелости ријешена техником пронађеног дневника, а помоћни наратор, односно скриптор, има задатак тек да читаоцу предочи садржај аутентичних записа главне јунакиње Верице, жене која је као избјеглица са двоје дјеце приспјела у Београд, а чији је муж, официр српске војске, остао у ратом захваћеној Босни, и коме она заправо и упућује избјегличку исповијест која му никада неће стићи. Примјеравање Андрићу видљиво је већ и по обиму приповијетке и на плану опште структуре текста, а нарочито уочљиво постаје ако се упореде сцене *ајровизације*, са свим појединачним сегментима, којих у обје приче има по шест и који су уређени као

кумулятивни низови. Андрић своју сцену апровизације остварује као низ драмских слика дијалогске форме које су градацијски поредане по интензитету трагикомичног елемента, тако што се трагички моменат појачава а комични слаби, да би се поентирало сегментом чистог трагичког набоја. Та завршна слика покривене муслиманске жене која је у великој невољи прекршила чаршијске норме и обзире, дошавши да шапатом замоли за мало брашна а не знајући ни за какве карте ни спискове, припада оном реду Андрићевих приповједачких чињеница које га и чине ненадмашним мајстором, гдје се у само једном детаљу остварује посвемашња сублимација и егзистенцијалног и културолошког и цивилизацијског и историјског слоја приче. Док Андрић тежи да преко епизодних ликова раслоји ратну несрећу у једној широкој равни, Тохол ту исту несрећу концентрише у свијести главне јунакиње, гдје се и преламају сви сегменти сцене *ајровизације* у приповиједи *Дневник једне жене*. Веричина београдска *ајровизација* наћи ће болни одјек у души као понижена људскост пред бахатошћу упосленика званичне хуманитарне организације, што ће, уз понижену женскост и отровану страст у паклу колективног смјештаја довести до катастрофе, до фаталне одлуке да се остави све, и муж, и дјеца, и тај далеки страшни рат, и блиско неподношљиво избјеглиштво, и да се неповратно загази у мутни, ледени Дунав. Слом главне јунакиње долази поступно и приповједачки се предочава низом веома карактеристичних појединости, готово типских кад је у питању атмосфера потоњег рата чије се дејство предочава у једној исто тако типској, избјегличкој ситуацији, препознатљивој сваком ко ју је бар дијелом и бар на тренутак искусио. Али, независно од свих конкретних реалија, у јунакињи постоји једно стално, мутно и неодредиво, готово фаталистичко (пред)осјећање несреће које је органски повезано с дејством мистерије рата, са специфично ратном несрећом. И ту као да Тохол вјерно слиједи Андрића, који је тај моменат уобличио у њему толико својственом коду: „...има неко предање да божје провиђење, које будно бди над овом земљом и људским судбинама, заклопи очи сваких сто година, отприлике, на неколико тренутака који за нас смртне значе неколико година. И тада све на овоме свету крене наопако. Зли завладају, а добри им се покоре, неваљали и малоумни проговоре а честити и мудри умукну, правоверни изгубе наду и правац у животу. И да тако потраје дуже, све на земљи би се учрвало и пропало, дете у мајци и семе у земљи. Али Бог се смиљује, те се опет све исправи и окрене на добро. Бог једини!” (*Свадба*, 155—156) Овај фрагмент фаталистичке филозофије, густо концентрисан као предање, постоји код Андрића у

благом раствору као елемент многих његових прича и црта многих његових ликова. Андрић умије да га умјетнички суверено из сфере рационалног исказа преведе у мистеријски облик, рецимо у крајње онеобичену слику „неке травурине, мрке и тврде као са другог света”, над којом се стварају „читави вирови тишине”, управо у приповиједи *Свадба* (140), на самом њеном почетку који доноси слику пустошне стварности рата. Андрићева списатељска мјера сликовно-изражајне конкретизације мистеријског, надискуственог момента и чини га понајвише узорним писцем ратне теме. Управо тај траг слиједи и Тохол кад својој јунакињи, негдје изван свјесног дијела личности, удваја лице, дарујући јој још једно које „немо посматра и чита са мога примарног лица сав бесмисао и апсурд моје тренутне ситуације” (125) и које умије да препозна *дух укујне несреће случајно ошловљен* у једној несрећници из колективног смјештаја чије болесне, очајничке ноћне крике остали становници прихватилишта, и сами невољници, ипак тумаче и разглашавају као крике блуднице.

Још једна упечатљива женска ратна судбина, мотивски блиска али супстанцијално различита од Веричине, уобличена је у приповиједи *Сиротица*. Преко лика Стринице, временске сељанке, друге жене нараторовог стрица, Тохол вјешто сучељава два менталитета, два коријенски различита приступа животу и виђења свијета, онај сеоски и онај градски. Рурална компонента културног обрасца и моралног става дата је из перспективе наратора, кроз његово виђење главне јунакиње, док се урбана компонента остварује аналошки, путем нараторског самооличавања. Важна је чињеница да је приповједач писац, осјетљив на разлике, поготово оне језичке природе, истинољубив у карактеристичним детаљима, самоироничан и склон демистификацији свог позива. Лик Стринице тако понајвише израста из језика којим говори, из пословица, узречица и ријетких израза за бића, ствари и појаве (*До Михоља, зла воља; од Михоља, ни воља! — Ко себи ѿмаже, и Боџ му ѿмаже! — Убрани, Боже! — Е, куку за живоѿа!*, медицинске сестре су *болничке дрмоџузе*, некролог је *ѿошљедња ѿошћа*, тетрапак *мцијeko у роџљевима*. „Колико знам, само је она на овом свијету тругове звала *беџовима*, матицу *сѿарамајком*, радилице — *чељади*”, 17). Њен свијет је свијет јасно утврђених вриједности и непоречивих људских задатака, на супрот нараторове (пишчеве) *декомѿоноване* слике и доживљаја свијета. „Горко сам се кајао кад год нисам стиснуо петљу да се одупрем каквом књижевничком беспосличењу” (12), каже приповједач, коментаришући чињеницу да је, још прије рата, очекујући сваки час стричеву смрт у сарајевској болници, ипак отишао на сусрет писца у Сремске

Карловце и тако пропустио сахрану, гдје је, по стрининој изричитој жељи требало да држи *пошљедњу пошћу*. (Накнадно ће му се препричане слике са сахране мијешати „с декомпонованим ликом списатељице из Ниша и њеним, длакама оперваженим, брадавицама”, 13.) Средишњи моменат приче, момент кључног *моралног разлога*, смјештен је у вријеме с почетка рата у Босни и тиче се Стриничиног избјеглиштва. Синовац-наратор ће је видјети прије него што избјеглице крену за Србију и уочити да јој сав пртљаг (*прайшеж*, како би она рекла) чини само један сивомаслинасти муницијски сандук. Тек уочи самог растанка он ће, као у магновењу, схватити да то она вуче мужевљеве кости и сазнати да је умало страдала ископавајући их у посљедњи час. Синовчево окасњело познање и стринино прећутно питање „да ли одобравам или се љутим због тог што је учинила с прахом стрица Михајла, којег су пчелари звали Умљан” (18) наглашава ону крајњу нијансу *разлике*, на којој се читава прича и гради. Не само да је избјеглиштво мртвих, као моменат који можда пресудно издваја потоњи рат од свих претходних, уведено као важан типски мотив него је он смјештен у само кумулативно жариште приче и органски скопчан с њеним опредјељујућим моралним разлогом. Тај суштински разлог приче овдје је активиран функционално битно другачије неголи у Андрићевој већ помињаној приповиједи *Билим*, али типолошка сродност је непорецива, као што је извјесно да Стриница у својој језичкој увјерљивости и свом моралном основу припада реду Андрићевих *брижних људи*. На самом крају приче писац чини једну метакритичку интервенцију у тексту, што је и иначе код њега чест поступак, с тим што она овдје има статус додатне поенте, а оштро је критички усмјерена на постмодернистички релативизам (нарочито у погледу националног утемељења) новије српске прозе: „Отпутовала је, у Србију, у приповијести тамошњих литерата, на странице на којима је мање бола а одвише књижевне умјешности.” (19)

Типолошко примјеравање Тохолеве приповједне прозе Андрићу овдје треба схватити као покушај да се дотакну нека општија наративна и стилска начела кад је у питању приступ ратној теми, а то ниједног тренутка не доводи у питање Тохолеву приповједачку особеност. Његова склоност ономе што се може назвати мистеријским устројством приче, као потрагом за тајним силницама бића које усмјеравају дјеловање лика, најчешће изван општих логичких координата, веома је примјетна и у приповиједи *Посљедња верзија*, којој би добро пристајао и наслов *Смрт у Брајислави*. Она је по много чему узорно *тохолевска*, најприје по поставци наративне перспективе која с лакоћом, готово узгредно, стапа поглед са стране трећег, не-

видљивог приповиједног лица и тачку гледишта и доживљаја самог јунака, чиме се постиже изразит динамизам приче и што омогућава стапање објективитета и субјективитета у један посебан наративни квалитет. Главни лик је М. (Мишек, како га ословљавају словачки познаници), Србин, интелектуалац, лектор на универзитету у Братислави, гдје је приспио бјежећи подсвјесно од Сарајева, односно од чињенице женине (самоубилачке) смрти, остављајући дијете код мајке у завичају. Свака од тих чињеница је значајна и на свој начин дјелатна у причи. Гоњен својим кошмарима, наговјештеним као посљедица неке тајне, можда и кривице везане за Жанкину (женину) смрт и оличеним у испитивачком погледу Малог (сина који има преликане мајчине очи), М. ће се грчевито доградити страног града као својеврсног азила, али и врло брзо добити глас да је у Босни почео рат. Немогућност бијега јунаку се открива и у језику, на шта је професионално посебно осјетљив, кад изненадно открије да се његова првобитна научна идеја о превредновању лексике претворила у нека збуњујућа претапања српских и словачких ријечи која га почињу опсиједати као зла слутња, кад успостави везу матерње *хране* са страном *сћравом*, или *избе* са *одјељком жробнице*. Писцу ово пружа могућност да непосредовано приповиједане протка металингвистичком компонентом, која је иманентна јунаковој свијести и која плодотворно усложњава изворни наратив: „Крај ријечи *бол*, напољетку, записао је: *Нема жалоснијећ часа од оног у којем се бол сажела у свечаносћ, нема йлача ако је бол досегла крајње жранице на верћикали очајања, јер нема илузије да је могуће йрибјећи новој йаићњи. То је синоним усйравне, ш.с.с.б.к.* — посљедњи иницијали значили су: *йрајуће смрћи, смрћи без краја* — као и то да ће биљешку једном наставити. Двоумио се, наиме, да ли је ријеч *бол* мушког или женског рода. У неком непреводивом стиху, који је морао пронаћи и провјерити памћење, јављала се и у средњем. Њена похлепа, као и бездан онога што означава — схватио је — надмашила је рационалну граматичку дистрибуцију.” (40) Потмуло дјеловање једне трауме из прошлости постаје разорно оног тренутка кад се обједини с јаким наговјештајем будуће, скоре несреће, кога објективно призивају неповољне вијести из ратног завичаја, а интуитивно обзнањује сан у коме му се појављују родна кућа, син и непознати гроб. Од тог тренутка околни свијет постаје слика изврнутих значења и вриједности, хаос у коме му се и дјечије играчке у излозима радњи чине као чудовишта. Посљедња слика која му се указала с прозора његове собе, на шестом спрату пустог студентског дома била је халуцинантна слика жене која му маше и смијеша се одоздо са асфалта. „Као послуре дугих љета одсу-

ства вапила је, дозивала у загрљај, објављујући свој коначни повратак. Као да се сва небеска свјетлост ноћи сабрала да је покаже у загонетности и љепоти. И то је све. Ујутро је рецепционерка Брозова обавијестила о несрећи што се догодила.” (52) Измјештајући јој средишњи сиже далеко од непосредних ратних збивања, наглашеније него и у једној другој причи збирке *Мала Азија и приче о болу*, Тохолъ је управо у *Посљедњој верзији*, у њеној аури тајног синхроног дослуха сна, бола и смрти, остварио свој најсугестивнији приповједни израз мистерије рата и уврстио се међу најуспјешније писце ратне теме у данашњој српској књижевности.

Има много истине, макар и парадоксалне, у тврдњи коју на почетку Тохолъеве приче *Мрак и сџабла јече* изриче њен јунак и наратор, а која гласи: *Све што може да се каже о рашу, истина је*. То чак може бити и поетичка истина, само ако се акценат стави на ријеч *може*. Наведена прича по много чему вриједна је помена, а овдје се поводом ње тек назначавача један круг прича које нису на андрићевском трагу и које у овом тексту нису биле предмет аналитичке пажње. Нека се бар забиљежи да су и оне вишеструко достојне такве пажње, а да су по типолошком моделу приступа ратној теми блиске Хемингвеју или, код нас, Црњанском и Станиславу Кракову. Знатно динамичније од оних које су овдје разматране, то су приче војничке акције, приче из рова, приче кратких рафалних реплика, али и приче специфичне војничке меланхолије која је, исто тако, важно лице рата. Управо таква мјеста, попут овог из поменуте приповијетке *Мрак и сџабла јече*, представљају најупечатљивију поезију Тохолъеве ратне прозе: „Понедељак, петак, субота... Изгубљено вријеме, празни дани, ништа добро. Умјесто слова, Веспасијанове ријечи, манделштамовски шум: *diem perdidit, diem perdidit*, као посмртно звоно. Из дана у дан, из недеље у недељу, у истој кожи, у истом животу, чак и у истоме рову.” (83)

ЧАСЛАВ ЂОРЂЕВИЋ

ПОЕТИКА (НЕКИХ) УМЕТНИЧКИХ
СТРУКТУРА У РОМАНУ „ТОП ЈЕ БИО ВРЕО”
ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА

Постуиак наративног редукионизма/минимализације у делу

Књижевно дело је тоталитет само по себи, непоновљива појединачност у односу на друге уметничке светове, фрагмент у односу на стварносну целост, редукована визија те целости која, у њему, не губи од своје универзалне препознатљивости, што му и омогућава актуализацију у било ком времену и простору.

Али кад феноменологија редукионизма прерасте у доследан поступак обликовања уметничких структура једног дела, односно кад постане иманенција његове поетике и кад почнемо да говоримо о минимализму као својеврсном омамљујућем наративном облику онеобичавања (очуђености), онда имамо посла са књижевном творевином која призива на озбиљнији приступ разматрања јер је особит чин моделовања надограђеног света. Парадигма таквог конструкта у савременом српском прозном стваралаштву је најновији роман млађег прозаисте Владимира Кецимановића.¹

Роман *Топ је био врео* јесте прозаистички смео и изузетно успео подухват у свом уравнотеженом и објективистички интонираном прилазу само једном сегменту драматично-трауматских дешавања у нашој недавној прошлости, у којима се — мимо својих хтења — нашао обичан човек. При томе, аутора романа не интересује шта је претходило драматичности и страдању људи сва три етницитета ратом затечених на једном про-

¹ Владимир Кецимановић, *Топ је био врео*, „Via print”, Београд 2008.

стору, већ сама драма, чин ратног страдања у тренутку док траје деструкција силе и врши се хаотизација простора.

Радња романа се одиграва у Босни, у урбаном простору, Сарајеву, у временском исечку док се води грађански рат и траје опсада Сарајева. Писац експлиците то нигде не спомиње, али из приповедног и вантекстуалног контекста читалац препознаје стварносну подлогу на којој се утемељују наративне структуре дела.

Следећи доследно поступак наративног редукционизма, аутор изоставља назив града у коме се радња збива, изоставља панорамску просторну дескрипцију, искључује просторну топонимију, минимализује оптику простора, занемарује временска датирања (сем: дан—ноћ—јутро; пролеће—лето—јесен—зима), али ниједног тренутка не укида причи социјални колорит свакодневице, понекад идући до натуралног у говору и поступањима личности. Кеџмановићева особита нарација не одриче се објективизације локалног живота али ни универзалног погледа на зло и идеолошку деструкцију са којом зло иде у овоременом свету.

Тој је био врео је творевина развијана на дефабуларизацији романескне приче — сем два догађаја, остало су ситуације, трауматизована стања бића, ретроспективна упризорења сукцесивно реализована у њиховој максимално изведеној минимализацији.

Како је ситуирана романескна прича и како се она одвија?

Све се у роману прелама искључиво кроз лични доживљај и визуру наративног субјекта — дечака који је у време злоночних дешавања имао једанаест година. Субјекат се препушта наративном току из ретроспективне позиције и посттрауматске временске равни која, такође, није показана. Читалац не зна са сигурношћу да ли његова прича долази непосредно након што су се његова страдања завршила и трауме утихнуле, или то он казује са неке временске дистанце која се може мерити седмицама, месецима и годинама, мада се намеће утисак да је у питању ово прво.

Дечак приповеда о нарушеним комуникацијама између унутрашњег и спољашњег света (свет солитера и свет изван њега), о сатрвености људи сва три етницитета осуђених на утескобљено трајање у граду који је у окружењу, и оних који су страхом затворени у становима и у подруму скривалици, о њиховим солидарностима и „трењима”, узајамним сумњама и нетрпељивостима.

Чега се конкретно дечак сећа?

Сећа се оца и мајке разједаних страхом и очајем шта ће бити са њима јер не зна се кад, из ког правца и у каквом об-

лику може доћи зло. Затим се сећа гранате која је улетела у његов стан и разорила га, стан хаотизовала, тела његових родитеља разнела, а он изгубио моћ говора. Потом је дошао укоп родитеља у парку поред зграде, без крста и било каквог писаног знака. Сећа се комшинице Тице и њене бригае о њему, свих њених несаница и страхова да му се може десити што страшно, све док њен син Кенан једног дана није погођен из српског снајпера. Дечак се сећа и како је Тица потонула у мртвило и одједном постала слепа, нема и глуха за сав свет око себе, и како је неким *шућим* изговореним гласом рекла да јој га макну испред очију да га више не гледа.

Наративни субјект (дечак) сећа се и својих излазака „корак по корак” у спољашњи простор који је сав сачињен од неких граница и мрачних људи; друговања са Амером који је био три године старији, свих разговора и порочних искустава; затим преласка у стан Николе и Митре, потопљене у ћутање, дрхтавицу, гледајући њихово преображавање у покретне лутке, па Милана који се крије у њиховом стану. Посебно се сећа страшне ноћи, када у мраку израњају људи из свог унутрашњег мрака и кољу Милана, Николу убијају, а Марту силују. Потом се сећа свога бекства кроз прозор, преласка преко „границе” (реке) на другу страну, у брда; како је нашао сигурност, после толико месеци проговорио и у зору пуцао из топа тамо где је до мало пре био.

Ова сужејна „мапа” Кеџмановићеве наративности у романоесној прози *Тој је био врео*, „пројектована” као персонална доживљеност наративног субјекта, треба у ствари да пружи увид у текстуалну подлогу на којој су постављене уметничке структуре овога дела, а које ће, неке од њих, бити предмет наших ишчитавања.

Ми смо се тих аспеката Кеџмановићевог редуccionизма већ дотакли, али то се може наставити у виду проширених општих констатација. У роману је доследно спроведено уметничко свођење предметног света на елементарност његових појавности, односно минимализација перцепције која у први план ставља детаљ; смањује се број егзистентних ситуација, актера и тачака гледишта; укидају се синтаксичка усложњавања, стварају краћи синтаксички облици (врши се парцелација реченица), рационализује ниво информативности текста јер се смањује број семантичких јединица, што води у особитост поетског израза; уместо семантичке ширине, заговара се игра моделовања разнообличних интензификација које за ефекат имају већу експресивност и упечатљивост конкретних слика.

Поставља се питање чиме је условљена оваква поетика приповедног ткива романа *Тој је био врео*. Мотивисаност за

овакву поетичку реализацију треба тражити управо у приповедачком субјекту, у његовом узрасту, у прераној болној искуствености и духовним немогућностима да све то призове и текстуализује, а да при томе не изневери своју дечју природу казивања које оставља утисак застајкивања, присећања и слагања емотивно обојених појединости од значаја за његову трауматизовану природу.

Наративни субјекат — примарна тачка гледишта

Већ је речено да је наративни субјекат у роману *Тој је био врео* дечак. Он има искључиво ретроспективну позицију и сваки сегмент приче доследно је саображен његовој перцептивној моћи и дечјој искуствености.

Наратор приповеда о свом субјективном доживљају света око себе у драматичним околностима које су му разориле детињство. Приповеда само о ономе што је било у његовом видном пољу и што исходи из директне искуствености. При томе, наративни субјекат ништа не уопштава (рефлексије изостају) и ни у једном тренутку не залази у унутрашња стања других личности (не психологизује) јер то је ствар унутрашње тачке гледишта која његовом узрасту и наративним моћима није својствена. У своју причу он понекад укључује и допунске приповедаче да би кроз тзв. директни или индиректни „туђи говор” дао ширу оптику индиректних спознаја о дешавањима с оне стране „границе”. Увек је, дакле, у питању спољна тачка гледишта која минимализује општу слику света и појединачне слике даје више у назнакама, а на реципијенту је да на основу понуђених спољашњих индикација домишља и реконструише унутрашња кретања, психолошка стања у личностима које су објекти приповедања.

Дечак, лишен говора док је био више у позицији посматрача него актера, ништа сам не вреднује, ни за кога се до краја не везује, ни у чему не учествује (сем у пушењу цигарета и пијењу алкохола), увек у улози интровертованог посматрача. До краја аутономан у свом казивању које је лимитирано перцепцијском моћи, трауматизованим стањем, просторном издељеношћу „границама”, забранама, наметнутим хоризонтом утескобљеног трајања.

Оптику сазнања — то је већ споменуто — наративни субјекат, пошто спада у активне ликове, стално проширује прелажењем из једног у други простор и увођењем у причу нових видних поља и ликова (Амер, Мирсад, Злајо и др.), а што доводи и до промена у сликама и укључивања других тачака гле-

дишта у своју ионако редуковану причу, чиме спознаја о урбаном топосу постаје потпуна. Тако се у причи конструишу места у којима препознајемо синтетичке тачке гледишта² које су носиоци више тачака гледишта. На пример, ако је субјекат А (дечак) носилац примарне тачке гледишта, он често у њу укључује, рецимо, тачку гледишта субјекта Б (комшинице Тице), од које преузима, директно или индиректно, тачку гледишта субјекта В (њеног зета Сакиба), коју, након разговора са њим, преноси револтирана Тица. Тако се Кеџмановићева не само нарација већ и уметничка стварност усложњава и добија на новој ритмици и увећаној семантичности у стилистички минимализованом конструкту.³

Овако од аутора креиран наративни субјекат и са таквом приповедачком позицијом — унапред искључује директни идеолошки план јер он ништа не умањује, ништа не увећава, никакве квалификације не изриче о било ком припаднику било ког колективитета, о групи или етносу. Увек у позицији посматрача диогеновске неутралности која читаоцу сугерише објективну уметничку пројекцију дезинтегрисане и врло конфликтне стварности.

Проблем перцепције — кинематографски процес и стварности у роману

Перцепција наративног субјекта у делу *Той је био врео* ретко кад да укључује опште планове, панорамске слике простора. Перцепција је увек усредсређена на предмет, на детаљ неког предмета, најчешће у крупном плану, при чему изостају пластична описивања. Изостају и имагинирана дограђивања слике. Реч је увек о прецизно моделованим сликама стварности презентоване на „огољени” начин.

Општи план перцепције није сасвим напуштен у „кинематографском” приступу Владимира Кеџмановића. Овај аспект „кинематографског” приступа огледа се у сценичним ситуацијама, са утиском док их перцепирамо да поглед субјекта клизи по предметима и прелази са једног детаља на други. Сlike се нижу онако како се око („камера”) помера, наликујући на успоравање перцепције и кадрирање слика, као на филму.⁴

Како то аутор постиже? Сегментизује стварност на детаље, а то прати и сегментација реченица; ствара се напоред-

² Б. А. Успенски, *Поетика композиције — Семантика иконе*, превео Новаца Петковић, Нолит, Београд 1979, 51—53.

³ *Той је био врео*, 89, 90.

⁴ Исто, 28, 29, 30.

ност, као да је реч о набрајању, застоју, призиву појединости, на шта посебно упућује везник *и*, конектор који их држи на окупу. Пошто је у тексту тежиште на прецизним/изоштреним аудитивним и визуелним статичким и покретним сликама и просторној перспективи, то дело умногоме асоцира на сценаристичку текстуру, у којој јасно уочавамо крупни, средњи, ређе општи план перципирања стварности. Сlike су у највећем броју статичне (боља је њихова фиксација) и њихово трајање у свести читаоца је дуже.

Посебно моделовање кинематографске наративности, тачније речено филмске сценичности, која добија конотативнији смисао, архетипско значење, мајсторски је презентовано у сцени на отвореном простору, у ноћи пуног месеца. Користећи кинематографски редуковани приступ у језику и слици, Кеџмановић на упечатљив начин показује у каквим се обрисима појављују и како функционишу „анђели мрака”, демонични свет, подигнут на ниво дијаболике. То је слика Ахмове групе, на отвореном простору, на месечевој светлости, окупљене око неког зида. Прво се даје општа слика, „кадар” у коме су сви они у затеченом положају. Наратор са општег плана прелази на средњи „кадар” у коме је „жгољави младић”, да би се у крупном плану нашао дијаболичка слика дела његовог лица у тренутку кад се он „искезио и открио крзаву вилицу. Са два огромна, вампирска зуба”, а онда „камера” прелази на очи („Очи су биле разроке”). Смисао ове ноћне слике у време пуног месеца је да понуди естетику ружног, која за пројекцију има тамну, деструктивну страну бића, независно од тога како се оно звало (Ахмо, Салкан, Фикрет, Злајо). Они су актери зла, наказна страна света, и то нема везе са „сликом Другога” (сликом бошњачког колективитета и његовим ружењем, које се тобож „поклапа са дискурском расизма”), како неки мисле у свом искривљеном ишчитавању ове (по мрачности) кафкијанске слике.⁵

Идући за наративним кинематографским поступком, Владимир Кеџмановић на уму има и искуство безвучног, немог филма. Он обликује неме сцене и пантомимичне покретне слике; слике које симулирају технику успорених и на тренутак заустављених кретања. Као примери могу послужити две сцене: прва — након што је граната дечаку разнела родитеље, дечак од експлозије губи тренутно слух, а од стреса и моћ говора. Дечак гледа у присутне око себе, региструје њихове покрет-

⁵ Давор Бегановић, „Припитомљена ксенофобија, наизглед”, *Данас*, додатак „Бетон”, 28. јул 2009.

те, мимику; види слике, али не чује гласове — слике су обезвучене.

Друга сцена, драматична, односи се на поноћни упад Ахмове групе, „чуваре града”, у приземни стан Николе и Митре. Милан, затечен у ормару, излеће из ормара и бекством покушава да се кроз прозор избави од убица. Наратор га види у начињеном покрету када му је једна нога „пропета на прсте, стајала у соби”, а друга „која је закорачила на руб сломљеног прозора”. Слика као да је на тренутак заустављена — асоцијација на тркача у залету сликара Владимира Величковића. А кад се у непосредној близини дечака огласио рафал, дечак је поново изгубио слух и све је пред његовим очима наличило „као да се снима ниједи филм”. Слика је тамно-светла, „кадар” обезвучен, из доњег ракурса осмишљен.⁶

У наративно-кинематографском поступку и трагању за решењима која би донела другачију ритмику и избегла монотонију приповедачког тока, у организовању слика, Владимир Кеџмановић врши њихово контрастирање на подлози светло-тамно: „И док је шапутао у мраку су му се виделе само беоњаче. / У којима су, умјесто зјенице, стајале двије црне рупе.”⁷ Ту су и други кинематографски поступци: прелазак / претапање слике из једног стања (сна) у друго (јаву), при чему је граница узајамног поништавања изузетно уметнички изведена,⁸ као у Борхесовој новели *Чекање* када се огласио пуцањ. Из овог поступка „монтаже” не треба искључити и асоцијативно повезивање слика из две различите просторно-временске равни — када се унутар једне ретроспективе (ближе) јавља друга ретроспективна слика (из даље прошлости), до које се долази фиксацијом само једне изнова поновљене реакције у једној другој ситуацији („једна обрва почела је да му трепери”... „вена на мајчином челу је искочила”...) што је било довољно да се јави лук сећања који ће повезати две различите ситуације и две разнородне слике. Конектор међу њима је поновљива истоветност очеве и мајчине реакције, али и модални везник као.⁹

Сви ови аспекти једног те истог поступка („кинематографског”) у Кеџмановићевом делу говоре о наративном минималистичком поступку онеобичавања који је у српском савременом прозном стваралаштву јединствен и по својим естетским ефектима непоновљив.

⁶ *Той је био врео*, 200.

⁷ Исто, 188.

⁸ Исто, 25.

⁹ Исто, 9–10.

Проблемом простора и варијантама његовог схематизма као структуралног сегмента у уметничком делу, поред Гастона Башлара, бавио се и Лотман. У светлу његових промишљања било би интересантно испитати како се врши поступак моделовања простора и како он функционише у Кеџмановићевом роману *Тој је био врео*, где је осмишљен многобројним аспектима човековог трајања и, поред примењеног поступка наративног редуccionизма, попримио својство доследно и уверљиво изведеног система на коме се гради романескни свет овога дела. Полазећи, при томе, од чињенице да простор подразумева не само димензију његовог распростирања и у временској равни већ и све феноменологије његових настајења без којих он не би био осмишљен.¹⁰

Систем схематизованих просторних односа у роману открива се као редукована структура урбаног топоса, препознатљивог, парцелизованог. А фрагментација и „урамљеност” простора разним забранама и неформалним границама, у наративној равни романа, постаје фигурација за издељеност света, за пароксизам зла у свету, за деперсонализацију бића у њему. И то је управо оно што ауторова хуманистичка мисао настоји све време трајања приче у роману да покаже низом уметничких поступака у обликовању романескне грађе.

Фрагментација простора је започела много раније и то је позната вантекстуална истина чијом условношћу аутор уметничког дела *Тој је био врео* не жели да се бави. Издељеност простора у романескној структури дела је затечено стање, а исказује се кроз опозитум: *они горе* (Срби по брдима) и *ови доле* (сви који су остали у граду, без обзира на верску припадност и етницитет), при чему се простор *овај доле* показује као инкохерентан, испресецан многим „границама” у односу на *онај горе*.

Схематизам просторних односа у роману подразумева два аспекта урбаног топоса — *вертикални* и *хоризонтални*. Први је *затворени/унутрашњи*, а други *спољашњи/отворени*. Јавља се и *границни простор* (поред реке, обале, поред линије раздвајања оних горе и ових доле). Међутим, пошто ни затворени, ни отворени простор не нуде потпуну заштиту и сигурност, и ма где да се човек налази, увек је на ивици трајања и смрти јер никад се не зна с које ће стране доћи зло. У том смислу, условно речено, гранични простор није само уз границу раз-

¹⁰ Јуриј Лотман, *Структура уметничког текста*, превео Новица Петковић, Нолит, Београд 1976, 287–302.

двајања (где се обавезно пуца и гине), већ је и свака соба и кутак у њој; простор између стамбених зграда, ивица парка; простор за који се везују забране, где вреба ризик и где се не зна да ли се нешто прекорачује или не и хоће ли се човек одагле вратити. Простор у коме се биће скупља, испуњено страхом, у безнадном стању дрхти, на граници унутрашње дезинтегрисаности и привидног менталног спасавања.

а) *Унутрашњи простор*

Развијајући просторну структуру у роману, Кецмановић полази од затвореног простора и његовим настањем се највише бави. Затворени простор се нуди као монадична организација живота; он је свемир у маломе и његово распростирање је по вертикали, по оси *горе — доле* и и обрнуто. За парадигму овог просторног модела писац је изабрао солитер чију унутрашњост настањују представници три етницитета који су у неком сталном „трењу”, у нарушеној комуникацији, ксенофобичном стању, страху, узајамном неповерењу, сталним ишчекивањима оног најгорег.

Простор по вертикалној схеми је архитектонски одређен: горе — станови, степениште, доле — подрум. И стан има своју „коморну” издељеност, у којој се, у новонасталим драматичним околностима, јавља једна друга издељеност — дилема у ком делу стана је сигурније, са проценама из ког правца може доћи граната; како одређени кутак боље осигурати. Наравно, све то води у клаустрофобичност и параноидно стање које покреће на још већу несигурност, још веће сакупљање субјекта, у његову паралисаност и пасивизацију која га још више смањује. Зашто? Јер је лишен кретања, основног егзистенцијалног смисла, у коме би субјекат бирао могућег себе али и другог око себе и тако се реализовао по самоизбору. А смањује се и у страху од губитка наде да ће већ сутра бити другачије (родитељи дечака, Никола, Митра, Милан, на крају и комшиница Тица).

И док је собно померање одређено механизмима *овде — онде, овамо — тамо, седи — усјани, лежи — ѿмери се*, кретање на нивоу зграде одвија се по вертикали и стереотипна су му одређења: *горе — доле, доле — горе*, односно *сјан — ѿдрум, ѿдрум — сјан*; и све је условљено јурњавом, несигурношћу и егзистенцијалном угроженошћу. Реверзибилно кретање, као кретање мрава у мравињаку, независно од тога које је доба дана и ноћи.

У таквим околностима када се не зна када ће зло и с које стране, све постаје измештено и сваки смисао изокренут. Уме-

сто по логици ствари да оно *горе* буде место сигурности, спа-сења, а *доле* зона опасности, због граната које непредвидљиво падају, десило се обрнуто, *доле*, у подруму, тражи се спас. Још једна илузија. У питању је двострука погубност за биће. *Горе*, затворено, закључано и замрачено, рекосмо, припада сфери несигурности и високог ризика, а *доле* сфери „трења”, мрака, мемљивости, смрада, гужвања и узајамне утескобљености, па још када су и по основу етничитета, идеолошких и верских супротних усмерења која се, понајчешће, носе као ћутање или провала вербалних „уједа”.

Једнозначност наметнутог, реверзibilног кретања (стан — подрум, подрум — стан) сваки појединац доживљава као ампутацију властите егзистентности, као неформално ропство. А силазак у подрум као падање у трап за умирање подсећа на један од сегмената Дантеовог *Пакла* или на хтонични свет *Сабирног центрира* Душана Ковачевића.

Све у свему — то је живот по координатама зебње, страха, прекинутог спољашњег и унутрашњег континуитета; нарушеног осећаја уравнотежености и бескрајног борхесовског очекивања. Реч је заправо о експанзији зла и људској угрожености у свету без закона и бога. Зато се и унутрашњи простор показује читаоцу као утроба звери, као кужан простор, јер се и он и спољашњи простор доживљавају као *наш* и *тшћ*, као простор оног другог, при чему се тај други види као виновник за умањење егзистенцијалног простора, као претња и опсада мене и мојих ближњих. Тако се нижу и смењују и саме себе рециклирају спољашње и унутрашње тескобе које прелазе у виши степен несагласја и потмуле мржње.

Одсуство динамике, тј. кретање у затвореном простору замењено је психо-динамизмима који се читају преко директних чулних слика које обликује наративни субјекат користећи своју спољњу тачку гледишта.

б) *Спољашњи простор*

Спољашњи простор припада хоризонталној схеми која подразумева просторну отвореност. Он то јесте условно у односу на зграду, стан, подрум, у односу на кретање горе — доле. У структурама Кеџмановићевог романа *Тој је био врео* овај простор функционише као дезинтегрисана датост. Из два разлога: први — сав је унутар себе покидан, издељен неким замишљеним „границама” у свести појединаца, група, власти, из многих разлога, али тако да се никад не зна где једне престају а друге почињу. Због њиховог нејасног одређења и међусобног пресецања многи су и неспоразуми, страдања. Други разлог:

тај спољашњи урбани простор (град) окружен је границом која га затвара и такође, чини „коморним” простором на макро плану.

Граница између унутрашњег и спољашњег простора је релативно проходна; некада је психолошка (ствара је страх од снајпера, бестијалног понашања група); други пут је наметнута (претњама, забранама изласка, па је човек у изолацији, осећа се утамниченим, као Никола). Том преласку из једног у други простор највише су склони дечаци (Кенан, наративни субјекат) јер су лишени страха и вођени знатижељом. Из једног простора у други улећу и кафкијански људи (које предводи Ахмо); они то чине брутално, садистички, са честим злочинима иза себе. Вођени насušним потребама, те границе прелазе и друге личности у роману (Муневера, Тица, Амер и др.). Захваљујући овим актерима стиче се утисак да је спољашњи простор — без обзира на изукрштане невидљиве границе — динамичан простор. А таквим га чине управо ти динамични ликови. Спознаја спољашњег простора без њих била би немогућа или непотпуна. Да није приповедачевог „авантуризма” не би се знало шта се напољу дешава (шверц, опијање, блуд); без Амера који се свуда креће истина о манипулацији ситуацијама, људима, о границама између *наших* и *њихових* била би „прећутана”. Да није Тициног гнева и одласка код зета, ништа се не би знало о блискости полиције и деструктивних/рушилачких група; о њиховој преминацији у односу на структуре власти.

Тамна, демонијачна страна урбаног спољашњег простора не би била рељефно осликана да није динамичких ликова и њихово „пробијање” граница и залажења у нове граничне просторе, са погледом на онај други простор.

Спољашњи простор је простор зла. И у њему се не зна с које ће стране трупити зло, па се и страх од њега умножава. Иако подразумева кретање, иако би требало да значи слободу у самореализацији бића, овај простор не доноси преображаје у оном смислу у коме би требало (посебно етичком) јер издљеност простора (верска, етничка, идеолошка) јавља се као сметња или скретање у нежељеном правцу, због чега и много девијантности. Вероватно и отуда његова делимична обесмишљеност, празнина, која постаје и психолошка, за оне који га настанују.

Последичност свега тога: спољашњи простор је постао простор апсурда; живот се доживљава као апсурд; појединац себе у тим околностима види као биће апсурда на истеку 20. века.

Етички аспекти простора

У моделовању структуре уметничког простора у роману *Той је био врео* посебну улогу имају два његова аспекта: етички и психолошки.

Етички аспект простора условљен је нарушавањем претходне просторне целости и њеном дезинтеграцијом како на спољашњем тако и на унутрашњем плану. Она је прво почела по етничком принципу: *ми — они, наци — њихови, ћейници — балије/усташе*; бинаризми који потенцирају национално, идеолошко, верско, а што спада у домен понете стереотипије, која у новонасталим околностима рађа одијуме, дисквалификације, прекид раније установљених континуитета разумевања и коегзистирања, пад комуникације. На крају је дошла и сегментација простора по етничком кључу, негација етичких принципа, буђење и ескалација зла у његовим најразличитијим видовима, пораз бића у општељудском смислу. Невидљиве нити које држе биће и друге, биће и свет — као да нема. Биће свесно тога стања и изгубљености статуса правог индивидуума закључава се у унутрашњи простор, у себе, у своју нарушену персоналност, у психичку празнину и, онемело, траје у положају лутке, са обрисима смрти на лицу. Зато и толико затамњења на фону просторних структура, налик на ликовни отисак смрти и пре него што је она пристигла.

Митра која живи учаурени живот људског бића, изгледа „као авет”, а „очи су јој биле сиве. И мртве. Испод ријетке косе провиривала је ћелава лобања”. У тренутку када губи сина Кенана, док ћуги наднета над властитом празнином и бесмислом света, Тицине очи „биле су мртве”.

Међутим, и у таквом испарцелисаном свету у свим правцима јави се и понеки активизам појединца који, својим позитивним чињењем, покушава да надиђе постојећу егзистенцијалну датост и да јој да сасвим други, високоморални смер.

Муневера, сва од ћутања и унутрашње тишине, иако не избива из цамије и поред себе има мајку мрзитељку свега што је српско, успела је да јасно формира свој однос према Богу, према себи и другоме. У другоме је тражила себе, не пристајући на трајање само за себе. Утемељена у вери, она се показује читаоцу као етичка вертикала без које и нема наде у човека, у помирење, у смисленост трајања. Њена хуманистичка порука је једноставна, обојена бојом универзалистичке етичности — заснована на ставу: „Човјекова обавеза је да помогне ономе коме је најпотребније.” И поступајући по унутрашњем а не спољњем налогу, она на иноверника гледа као на свога ближњег (пред Богом сви су људи једнаки) и чини велики севап

(друге спасава, прехрањује). Постаје отелотворење једне светле визије и једине алтернативе којом се може извршити премошћавање у човеку и међу људима, између прошлог, садашњег тамновилајетског и будућег, у коме би требало да се интегришу све енергије које призивају на успон човечности.

Муневера је жена вере у Бога. А њен Бог, оличен у пророку, каже: „Ко буде добра дјела чинио и уз то вјерник био, труд му неће лишен награде остати.”¹¹ И: „Чини другима добро, као што је Алах теби добро учинио.” Или: „Ко учини добро дијело добиће награду за њега и биће страха на Судњем дану поштеђен.”¹² И Муневера чини.

И комшиница Тица ће показати етичку димензију свог активитета: уз себе привија српског дечака као свог ближњег, стрепи над њим; због отимања његовог стана свађа се са ноћним протувама које предводе отуђени Ахмо; од зета Сакиба, високог полицијског чиновника, тражи интервенцију; неуротично се свађа са комшиницом Шевалом због њихове егоистичности која се коси са људским ангажманом. Не жели ситост а спокој за себе док други тону у глад и невоље.¹³ Довде она је на висини Муневериног моралног наступања. Међутим, има нешто што није могла да савлада у себи — да надиђе наслеђени стереотип, као Муневера.

У њеној души долази до заокрета према српском дечаку када српски снајпериста погађа њеног Кенана. После дугог надношења над безданом личног бола, Тица нагло изриче заповест натопљену аверзијом, која је провалила са дна ње, из тамних предела њеног другог ја: „Склонте ми га с охију.”¹⁴ Ту исту заповест изговара још једном интензивирајући свој радикални однос према дечаку: „Склонте га, да га не гледам.”

Поставља се питање шта се то десило са комшиницом Тицом, са њеним алтруистичким напором да дечаку у најдраматичнијим околностима замени мајку. Има се утисак да комшиница Тица, овим заокретом, поништава димензију етичког у себи претходној. Синдром наслеђа показао се јачим; колективно несвесно које обликује „слику Другог” у појединцу однело је превагу. Нетрпељивост према иноверном, па макар то био и изданак, показао се неугасивим, доминантним у односу на сва њена свесна настојања да се уздигне изнад матрице старих уверења. То што је она изговорила, с нетрпељивошћу и

¹¹ *Ку'ран*, Оријентални институт у Сарајеву, Сарајево 1977, сура XXI, 394.

¹² Исто, сура XXVIII и XVII.

¹³ *Той је био врео*, 15.

¹⁴ Исто, 150—151.

одбацивањем заувек, донео је „туђ глас” који се пробудио у њој и испливао на површину међуетничке омразе.

Дечак је то осетио и од те омразе побегао, са последичношћу која ће се касније манифестовати у њеној повратности. Кад буде изашао из „затвореног” градског простора и кад му се буде вратила моћ говора, дечак ће у себи осетити такав исти глас, „туђ глас”, такође пристигао из дубине несвесног, па отуда и његова необјашњива потреба да нешто касније на град пуца из топа. А то и у Тицином и у дечаковом случају није ништа друго до губитак илузије да у догледно време може бити другачије на том дезинтегрисаном простору.

Посебан модел етичког устројства и понашања у потпуно духовној и просторној дезинтегрисаности представља Никола. Док се креће, прелази из простора у простор, без обзира на ропску позицију: две године од јутра до вечери копа ровове, он са осмехом одлази на посао и са осмехом се враћа кући. Он се физички „топи”, све мање га има, али и даље носи сизифовску постојаност. Никола је заправо камијевски човек. Његови редовни осмеси у сусрету са људима из мрака, нису израз срдачности нити заноса због присуства градских герило-са или манијакалног команданта који му цео дан упућује псовке, увреде. Осмех је овде у функцији пркоса спрам обесмишљене стварности у којој је истински човек поражен. Тим осмехом, у коме је сва енергија његове пасивне побуне, Никола се и одржава. Али када му кретање и сизифовски посао (копање ровова) без изгледа на наду да ће то престати, бива замењено затварањем у мрачни и утескобљен кућни простор, он доживљава унутрашњи преображај — постаје биће стрепње, ишчекивања, страха; изнутра обезличен, смањен. Одсуство отвореног простора и акције сасвим га обесмишљавају. Побуна исказана акцијом доћи ће касније, када Ахмо са својим сподобамма упада у његов простор и хаотизује га, а Милана кољу. Тада Никола излеће из своје љуштуре уплашености, усправља се и пантерски скаче на злочинца. Тим побуњеничким скоком, иако без изгледа на успех, он жели да се последњи пут, по свом избору, потврди као човек акције и етичког опредељења. Никола тим чином (скоком на злочинца) исказује побуну против савремене историје злочина коју исписује Нови поредак, на чији бесмисао и манипулацију он више не пристаје.

Супротан модел понашања у односу на Николу заговара Србин Влаја, *homo minores*, изразито кетмановска природа: свакоме ће у сваком тренутку бити на услузи а говорити оно што они са друге стране желе да чују, па макар ишао до потпуне самонегације не би ли сачувао голу егзистентност. А кад бива ухваћен у ружењу својих суседа (Срба) и целог колекти-

витета коме пореклом и вером припада, не осећа толико стид и кајање колико тренутну nelaгoду.¹⁵ Мада у једном тренутку, након што је угледао сатрвену Митру и њену аветну појаву, схватајући сву погубност самоизолације, изриче мисао која има хуманистички одзвон и носи позив на међуетничку солидарност, једину могућност превазилажења драматичности и ратних неизвесности: „Рат је, сви смо ту, у истој несрећи, упућени једни на друге. Не ваља се издвајати.”¹⁶ Ипак, одзива нема; нека друга уверења и ирационалности односе превагу, а можда и зато што се тај исказ чита у кључу његовог перманентног удвориштва, са маском која је препозната од других.

Психолошки аспекти простора

У уметничком делу у коме има актера (актаната) и интеракције обавезно постоји и дисонанција јер без ње нема радње, фабулативног тока, сижејне конструкције, обрта и динамизама, поларне слике света.

У роману *Тој је био врео* дисонанција је примарно начело, остварени систем на коме ничу уметничке структуре дела. Она је присутна на микро и макро просторном плану, на персоналном и имперсоналном нивоу.

У Кецмановићевом делу дисонанција је и на нивоу комуникације између појединаца исте вере, чланова исте породице, припадника разних етницитета, па и унутар истог бића.

Биће се, притиснуто злом и живећи демонску стварност, затвара у наметнути му простор, уверено да је самоизолација између зидова сигурнија одбрана од зла у наступу на отвореном простору. Међутим, увиђајући временом како је то само привид, биће почиње да осећа несигурност, да тоне у неспокој и да креће у преиспитивање своје позиције пред злом јер се уверава да се не може предвидети ни час његовог доласка, ни правац из којег ће доћи, ни изглед који ће на себе навући, кад се буде појавило. Осећајући се изневереним и остављеним од света, биће почиње да стрепи и бива испуњено страхом. Све више се, немоћно пред светом зла, увлачи у себе, претвара у дрхтави шапат (и „зидови имају уши”) у експлозивно — вербално неурастенични дијалог, у крик, у режање, загрцнутост. Све су то знаковности за дисонанцију међу бићима, за „шум” на траси споразумевања, за „пуцање” и расцеп у бићу, за почетак његове деперсонализације и кошмарно безнађе.¹⁷ Крик,

¹⁵ Исто, 170.

¹⁶ Исто, 125.

¹⁷ Исто, 18, 19, 20.

режање, сиктање, кркљање — знаци су дехуманизованог говора за дехуманизовану слику света у роману *Той је био врео*.

Када биће, пак, достигне врхунац своје немоћи, у стању ентропичности, скупљено у себе и непомично, почиње да ћути. Потоне у ћутање, дуго и дубоко. А ћутање и није ништа друго до прекид комуникације између себе и света, из неверице у свет, из одбране од света; оно је индикација за суочење индивидуума са бруталношћу тог истог света. Ћутање је и знак за хипертрофно стање бића испуњено страховима и болом. Зато Кеџмановићеве личности у роману и ћуте: ћути отац, мајка, ћути дечак, Никола и Марта, Милан, у једном тренутку ћути и Тица.

Напокон, ћутање је уверење бића у немоћ говора/језика да исто стање изрази у свим његовим аспектима. Кјеркегор на једном месту каже: „Никакво очајање, никакав ужас зла исказани речју, нису тако страшни као ћутање.”

Дакле, ћутање је оптужба света и субјективно одбијање да се буде у вези са њим. Према томе, ћутање није ознака за празнину, за ништа; оно је само запретани и нерелизованог говор.

Смањивање себе и укојивање бића у себе је нешто што је више од ћутања. Долази са страхом, када је биће угрожено и очај сасвим овлада њиме. У том стадијуму биће као да се враћа у пренатално стање — заузима фетусни положај. Милан кога крије Никола у ормару, сав је испуњен страхом и потопљен у страх. У томе треба и тражити разлог што не може да начини одговарајући корак и пређе границу сна (реку) — да се нађе на другој страни, без које нема релаксације и илузије у спасење.

Када није у ормару, када је на кревету, смањује се, скупља (колена, руке, рамена, савија главу), заузима положај који је налик фетусу, а онда се покрива, ћебетом покрива и главу. Да не гледа ружно лице света или да га други не гледају смањеног у страху. А кад се изнова враћа у ормар, да се сакупи у њему, у тами, такође је налик несвесном поновном враћању у утерусну сигурност, где свест о свету и себи још не постоји, а на које, у свом певању, мисли и Растко Петровић (*Тајна рођења*).

Излазак из ормара је као излазак из утробе мајке у свет ужаса. Раскорак, пак, у коме је Милан ухваћен са једном пропетом ногом у соби и другом „која је закорачила на руб слољеног прозора” само је симболичка фигурација човековог трагизма на путу бекства од наметнутог оквира ужасавајућег стања до сањаног простора у коме би самореализација бића била извеснија, и где ће бити мање лова на људе и где се неће тако често чути: „Држ’ га!” Мада биће, опседнуто виртуелношћу трајања, понекад и забравља да хајке и лов никад не пре-

стају и да увек изнова крећу. Само је потребан прави тренутак да се хајкачи (униформисани или не) огласе.

Неки аспекти стилско-језичког моделовања

Нарација романа *Тој је био врео* Владимира Кеџмановића почиње да тече из ретроспективно-пострауматске позиције наративног субјекта. Он репродукује и сумира сећање на персоналну искуственост у најдраматичнијим тренуцима свог дечјег живота (затеченост са родитељима у граду на који се из топова пуца и у коме се врше одмазде и не престаје да пуца, води вербални рат; погибија родитеља, суочавање са пљачкама, убиствима, пороцима, дезинтеграцијом и хаотизацијом општег живота). Дечак је, при томе, усредсређен само на оне појединости у сукцесивном низу које су остављале најдубљи отисак на фону сећања. Зато је у тој ретроспективној дечаковој причи све конкретно, прецизно, издвојено, лишено било какве уопштености.

Оптика приповедања у постојећој романескној датости може се мотивисати и бранити и другим могућим разлозима: трауматско стање у коме се наративни субјекат налази, недостатак приповедног искуства у развијању панорамских сагледавања стварности, одсуство духовних моћи која успоставља разгранате дескриптивне и мисаоне структуре, која још не оперише синтаксичким сложеним низовима и широким семантичким пољима. Стога се и тај доживљени свет, свет из перспективе дечака, своди на редуковану реалност и синтаксичко-језички минимализам тако редак у српској савременој прози.

Прво што пада у очи јесте графичко устројство текстуре која се реализује од уобичајене визуре прозе — извршено је редуковање синтаксичких облика, реченице су повучене ка средишту странице. Оне остављају утисак стихованих творевина, чему треба додати и низ стилистичких поступака који асоцирају на песмотворни схематизам.

Добијају се нове синтаксичке конструкције и ритмичка решења блиска слободном стиху (*versus libri*), што упућује на порозност жанровских граница (проза — поезија).

На особит начин се на језичко-синтаксичком плану остварује оно тако заводљиво и у сваком уметничком делу прижељкивано онеобичање.

У прилог изреченог ево и једне илустрације из романа:

Лежао сам под снијеџом.

И снијеџ је био хладан.

И бољеле су ме уши.

И шрнули су ми зуби.

И почео сам да се љушим.

И у очима су ми сијевале муње.

И ударио је ѓром.

*И под снијеџом је земља почела
да се шресе.*

Ваљда — у сну.

Или на јави?

Или — и на јави и у сну?...¹⁸

Одломак показује (а таквих места је много) на још један чин онеобичавања у организацији текста — врши се „строфирање” семантичког плана које још више истиче сродство са конфигурацијом поезије. На то средство подсећају и слике конкретне и јасно изведене, затим слоговност синтаксичких јединица, стилистичка понављања и промена ритмичности.

Посебно својство ове прозне наративности, мотивисане пострауматским стањем и стањем свести наратора у том узрасту, јесте њена сведеност на елементарни исказ и стварање крњих синтаксичких конструкција, што је и одступање од граматике нормалног говора. Реченица се кида, да би почела тамо где се не очекује:

Сви су гледали у жџољавоџ младића.

Који се поносно искезио.

И ошкрио крезаву вилицу.

Са два оџромна, вампирска зуба...¹⁹

Учесталост оваквих и сличних синтаксичких конструкција упућује — то смо већ истакли — на особеност дечје логике наративног субјекта која обликује овакав модел говора. У примером потенцираној „парцелацији” реченица лингвиста Милош Ковачевић би видео „поступке онеобичавања уобичајене фор-

¹⁸ Исто, 25.

¹⁹ Исто, 148.

ме синтаксичких јединица”.²⁰ На овај начин постиже се још један уметнички ефекат: парцелацијом реченица, тј. поступком осамостаљивања зависних реченица, синтагми, атрибута, објеката, прилога — врши се наглашавање/изоштравање семантичких елемената уместо њиховог утапања у дуге синтаксичке низове, а што би за последицу имало засенчење неких примарних суштина и слабљење интензитета њиховог дејства на имагинацију читаоца. Издвојене, сегментисане појединости — оваквим поступком — постају фокусне тачке читаочеве визуализације, а самим тим и њихово трајање у свести тог истог читаоца бива продужено.

Постоји још један поступак који доводи до оваквих ефеката. Код развијања потенцијалних синтаксостилских облика уносе се нове паузе, настају ретардације, чиме се мења „интонациона кривуља” и експресија јача. Посебно када су новонастали облици интензивирани копулом *и*, његовом редупликацијом/узастопним понављањем, или пак када је *и* додатно интензивирано још једном паузом (—):

И — њочео сам да се жушим.

И — у очима су ми севале муње...

Оваквом анаформском моделацијом реченица сугерише се и присећање наративног субјекта, тешко/мучно извлачење трауматских појединости из „депоа” сећања, њихово уланчавање коме као да нема краја. Самим тим бележи се још већи раст емотивног набоја.

Када је реч о парцелацији реченица у Кецмановићевом делу и стварању независних крњих синтаксостилских јединица, њихов посебан модел чине и конструкти са конектором *као*:

*1) Тад се оџац намршџио. И једна
обрва њочела је да му џрејери.*

*Као кад сам сломио сџакло
на излоџу самојослуџе.*

*Иако је забранио да шуџирам лојџу
исџред самојослуџе.*

*Када већ њосџоји њољана на сџо
меџара од куће...*

²⁰ Милош Ковачевић, *Сџилисџика и џрамаџика сџилских фиџура*, „Кан-такузин”, Крагујевац 2000 (Види поглавље: „Стилске фигуре и лингвостилистика”), 319—355.

2) *Тада је оџац увукао рамена.
И сјусџио главу.*

Као да смо и даље у њодруму.

*И као да комџија Фуад њсује
ћешнике који џаћају њеџов џрад...²¹*

Варијанта наративности илустрована наведеним примерима појачава пластичност приповедног — успоставља аналогију између исте психолошке реакције у два другачија ситуацијама у различитим просторно-временским равнима. Реч је о ретроспекцији у ретроспективи. Фразеолошки елеменат *као* је овде конектор којим се иста тачка гледишта наративног субјекта преноси с једне временске равни (ближе) на другу (удаљенију). Наравно, овакав редуковани ретардациони поступак разбија једнообразност линеарног приповедања, упућује у дубину персоналног времена, обогаћује садржај и мења ритмику наративности.

Приморани на сажимање интерпретирања проблема о коме говоримо, дотакли бисмо се и још једне стилско-језичке особености романа *Тој је био врео*, а то је увођење природног говора и нешто од урбаног сленга. Натурални поступак језичког бојења простора у постизању што веће аутентичности живота и људских профила, у чему су неки већ „прочитали” тенденцију изругивања и ударања жига једном етницитету, истицање његове архаизирани/варварске природе, а што је скретање у односу на интенционалну линију дела — намеру да се што више објективизује слика простора и историјских конфликтности, датих кроз персоналну оптику/тачку гледишта дечака који приповеда само оно што је доживљавао и у себи понео као неизбрисиву трауму.

*Идеолошки аспект романа:
маска или слика објективне пројекције кошмарног света*

Спознавање уметничке истине ма ког дела — поједностављено речено — условљено је степеном и сложеносту конкретизације естетског доживљаја у коме се активирају и место налазе приказане предметности, њихови аспекти и низ потенцијалности што их оне носе као места неодређености, али и све

²¹ *Тој је био врео*, 8—9.

оне тачке гледишта на којима се граде уметничке перспективе и општа интенционална слика дела.

На иманенцији дела а не на спољашњим вантекстуалним усмереностима учитавања унапред одређених смислова конституише се спознајни суд који постаје најближи некривотвореној „интенционалности” дела.

Треба, дакле, говорити из средишта примарних структура дела, а не са обода његових секундарних датости и учитавати им важност коју оне немају, што се често и дешава у рецепцији уметничких текстура, као што се и десило са најновијим романом савременог прозаисте Владимира Кеџмановића.

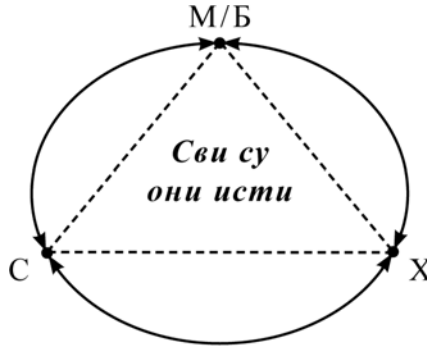
У романескној прози *Тој је био врео*, развијаној на наративном редукионизму/минимализму, ниједан од три етницитета (муслимански/бошњачки, српски, хрватски) није изостављен јер моделовани простор то налаже. Од почетка до краја романа доминантна места имају само прва два (муслимански, српски) док је хрватски етницитет у извесној неутралној позицији с обзиром на своју малобројност, али и свој опозитум у односу на муслимански и православни колективитет јер је уверен да је одређен сасвим другачијим култоролошким кодом. Ако је у посебном садржан и рефлекс колективног, а у овом случају то јесте, онда смо на путу да изречено полазиште и илуструјемо, показујући како се по принципу дивергенције: *оно што су други нисам ја*, артикулише типска представа о другоме („слика Другог”), а што и јесте предмет истраживања многих имагологија.

Репрезенти хрватског етноса у романескном свету Владимира Кеџмановића су Зденко и Штефица (не рачунајући сина који је у ХВО). Они су из истог затвореног простора (солитера) и заједничког подрума у коме се и они скривају али увек остају по страни, индиферентни у односу на друге. Када се огласе топови са околних брда и гранате почну да падају, Зденко одмахује руком у том правцу и каже: „Барбаризам”. А кад се њих двоје суочавају са угроженошћу властитих живота (дошло је на терену до идеолошког дебаланса Хрвати/Муслимани), уз помоћ других напуштају Сарајево. При одласку, окренут комшијама Муслиманима и комшиници Шевали која упућује негативне коментаре на рачун Хрвата, Зденко са ниподаштавањем одмахује руком и опет каже: „Барбаризам”. Шаље поруку: Ми Хрвати смо у односу на све вас посве нешто друго.

Тако се успоставља „слика Другог” кроз бинаризам *некултура/култура*. На оси тријадних односа када су у питању идеолошко-националне острашћености стереотипи су: *ћейници* — *балије* — *ушташе*, стално са редукованим полазиштем у бинаризму: *ми/они*, *наши/њихови*, из којег говори историјско насле-

ђе, издељеност простора, међусобно удаљавање, анимозитети, истицање властитог идентитета у позитивистичком смислу.

Наведени бинаризам пак, у говору и наслагама свести, преиначује се у тросмерни аксиолошки моноисказ, непресушан у својој реверзибилности — *Сви су они исти*, па ма одакле долазио и ма коме био упућен:



Шевала (њен је исказ) то не уме да дефинише, али добро осећа — у исказу је уопштавајућа „слика Другог”; у њему несвесно оцртан затворени круг дезинтегративне мржње. Исказ који ништа не релативизује у аксиолошком смислу. Он је матрица по којој се одвијају патолошке идеологичности из којих исходе све наше ксенофобичности, сва ирационална чињења без самилости, „пројекти” узајамних чишћења у њиховој поновљивости.

Када смо код феномена ксенофобичности у роману, јавља се субјективни суд исконструисане тенденциозности, која би читаоца да удаљи од „интенције” дела — да се она припише само једном етницитету (Србима) као генератору свих босанских и иних судара, али објективнија слика просторне одређености у делу нуди другачију конкретизацију у доживљавању истог проблема: ксенофобија је болест сва три народа; она је неизлечива колективна параноја и Муслимана, и Срба и Хрвата. Јер сваки од ових колективитета осећа се притиснутим, културолошко и егзистенцијално угроженим од оног другог, који се доживљава као претња и сметња на путу до самоостварења.

И у томе нема никаквих смицалица, маски, кријумчарења уметничких истина пред небудним оком читаоца, као што жели да представи „философ” у тексту *Пријидомљена ксенофобија, наизглед*.

Овакав стереотип и схематизам у поларизацији балканског, сарајевског света, својом пробуђеном вером у људско,

нарушава „сужањ” Никола, за кога „филозоф”, не без цинизма, рече да је као лик „светачко-мученички узвишен” у свом патњиштву. Никола и његова Митра, захваљујући несебичној доброты комшинице Муневере, превазилазе глад и одржавају голи живот. Никола на Муневери и на њену топло-човечну природу и активност гледа као на „дивно чудо” и божје послање да људе друге вере, прокажене, спасава од зла. И што је зачуђујуће, тако поступа она којој су његови, у прошлом рату, за узврат учињеном злу од њених, нанели зло. Таквим чином надилажења историјског синдрома који рецидивира, Муневера у њему почиње да руши несвесно понети стереотип по коме су „сви они (читај: Муслимани) исти”, дакле зли. На такав радикализам — „сви су они (читај: Срби) исти”, чињењем својим то показује, не пристаје ни Муневера. Ако пак у томе има иоле ирационалности, како рече „филозоф”, онда је то у њеној немоћи да гледа зла око себе и да се носи са њима. Зато оставља верско-идеолошки издељени простор са мноштвом трагизама, непромењену „слику Другог” и одлази у Турску код ћерке.

До одређене границе сличан подвиг чини и комшиница Тица на путу етичког самоостварања, за коју исти „филозоф” рече да је „особа нижег ранга” (као да је то врло важно за човекову вертикалу људског), али тумачу Кеџмановићевог романа и тај „ирационални” покушај надилажења идеолошко-националне издељености као да смета, па му се причињавају „маске” за романописчеву „недобронамерност”, чиме он несвесно исказује аутопројекцију негативног.

Тенденциозно идеолошки бојећи своја закључивања о неким аспектима романа *Тој је био врео*, у намери да што више искриви конкретизовану слику о делу и науди ауторовој уметности, дотични „филозоф” запажа низ других „круцијалних” појединости. На пример, да Муслимани/Муслиманке „увјек имају неку физичку или духовну ману која им онемогућава приступ идеалу унутарње лепоте”(!), да се неки опис физичког или вањског изгледа ликова „поклапа с дискурсом расизма”(!); да је и језик учестало у функцији ружне пројекције Бошњака и њиховог менталитета који је још на „махалском нивоу”(!).

Пре свега, Муслимани из унутрашњег простора (Хасан, Фуад) увек су у другом плану, у сенци жена, у доста неутралној позицији у односу на збивања у спољњем свету. Муслиманке (Тица, Муневера, Шевала, Амерова мајка Зухра, Салканова аморална жена, солдатуша Сузана), својом појавношћу, наступима и језиком, веристички су презентоване. Њихова појавност ниједног тренутка не прелази у карикатуралност или ружење. Њиховим присуством, активитетом, рељефним исти-

цањем њихових индивидуалности, постигнута је убедљива пластичност урбаног простора.

Ако би се ишло за аспектом идеологизације какву тражи „филозоф” и игнорисала објективна представа о антрополошким проблемима ситуираним у делу, и на уму имала само њихова идеализована слика, онда би то било изневеравање животне свакодневице, убијање персоналитета свих ових људи, па макар неко од њих био и „приземан”. За писца који се определио за реалистички поглед на стварност, за обликовање стварносне прозе, био би то корак у јаловост приповедања, у конструкт који је сам себи циљ.

Наравно, и говорни језик јунака је у социо-колористичкој функцији свакодневице, укључујући ту и идиом личности спољашњег простора, допуњен сленгом урбаног језичког дамарања. „У говорном је”, по Јурију Лотману, „садржан национално-језички модел простора”, и као такво — далеко од било каквог ружења и подсмеха једном колективитету — говорно је морало наћи места у Кеџмановићевом делу.

Естетика ружног постоји у делу, подигнута на ниво дијаболике, али са смислом антропологизације зла које се увек пројектује као аветно, ружно лице, изобличена слика онога што је нормално, а онда постало изнутра разграђено, преобразило се у своју супротност. Ахмо, Салкан, Фикрет и други слични њима носиоци су зла и неконтролисани актери зла, а парадигма свега што продукује зло, растуку интегративног, на коју се ослањају именовани динамични јунаци у делу, историји су већ добро знани — Тело и Цацо. Казани изнад града то добро памте.

У функцији унутрашње карактеризације, у исказивању вишег степена афективности, као жаргонски манир у комуникацији међу себи равним или пак у односу надређени/подређени, или кад се исказује незадовољство учињеним — користе се именице: *дегенерик*, *дебил*, *мајмун*, *крејшен*, *фукара*, *џајан*, *бараба*. Упућује их Тица, Шевала, Ахмо, Амер, Зоза, Злаја. Увек са негативном конотацијом.

Тврдња да роман *Той је био врео* „својеврсно фингира ауру неутралности или политичке коректности” јесте — у низу искривљених конкретизација — још једна бласфемичност читавања кривотворених смислова. Прво, ауторски глас ниједног тренутка није директно присутан и његова идеолошка тачка гледишта сасвим је искључена, што се сматра релевантном позицијом у објективизацији приказаног света. У том смислу треба гледати и на изостајање уопштавајућег аспекта и било каквог коментара о предметностима света, а који би био изван говора било које личности. Наративни субјекат је онај који из

реминисцентне позиције само отвара семантичка поља и у сукцесивном низу репродукује чулне слике живљене стварности, а не коментарише стварност, што је такође предуслов за „неутралност” или „политичку коректност” у уметничкој пројекцији света. Коректност на идеолошком плану романа још више се увећава увођењем већег броја независних тачака гледишта допунских наративних субјеката, у чијем се пресеку подударности указује могућност „објективности суда у највећем степену” саображеног „интенцији” дела, у чему, наравно, неизоставно суделује и примарна тачка гледишта, што се у овом роману много од ње и не очекује.

Муњевера, једноставна и скромна до скрушености, пре него што ће напустити град у окружењу, потпуно разочарана у свет око себе, резигнантно закључује: „Мене у овом рату ваши нису изненадили ... Изненадило ме је што моји ништа нису бољи. У то до овога рата нисам тјела повјеровати.” Овај директни исказ доноси две синхронизоване представе. Она даје стереотипну „слику Другог” али и слику „својих” која се у аксиолошком смислу не разликује од претходне. На другој страни у другој просторној равни Зока (за кога се везује замерка „филозофа” да је одвећ леп, због чега аутор губи право на објективност), износи слику својих људи који често прелазе границе забрањених простора и по ономе што чине не разликују се много од Мирсадове и Зазине групе с оне стране „границе”: „Само пљачкају, шверцују и силују, матер им јебем разбојничку!” Аутор романа, и овога пута тежећи неутралној и коректној идеолошкој пројекцији слике света, користи — како би Успенски рекао — ефекат „двојакe светлости” које пристижу из самих средишта два подвојена ентитета, као могућност спознаје зла у другоме али и самоспознаје — да је зло и у нама, и да су његови актери увек појединци, због чега и универзални схематизам о дихотомности на етичком плану: *добри/лоши, зли/илеменији*. Само логиком сагледавања уметничких саодноса у делу треба доћи до њихове фокализације и заузети позицију објективног тумача. „Филозоф” би требало о томе више да зна, али закључимо његовом дедукцијом, у којој ће можда и препознати нешто од свога сопства: „...Говор о Другом заправо увијек (је) говор који више казује о његовом аутору неголи о нареченоме Другоме.”

Семантика краја романа

Той је био врео је роман с продуженом експозицијом: на самом почетку је реченица „Стигла је у зору”, а тек на крају

првог поглавља, на 24. страни, сазнајемо да је то била разарајућа граната. Сходно почетку, дело је с одложеним крајем:

И пуцао сам.

Пуцао...

Три тачке на крају романа сугеришу да правог краја и нема — динамика зла није престала и да је она саображена почетку: роман започиње гранатом која је стигла у зору, а завршава првом гранатом која се испаљује у свитање, да би се, потом, наставило небројено пута. Као по неком аутоматизму — страха та страдања се наставља, а да се нико не запита колико ће бити мртвих и какав очај унесрећенима ће то донети. Семантика краја која онеспокојава: издељени смо, стешњени смо, несрећни смо јер нас разорно зло уоквирује; зло чије се трајање продужава и крај одлаже.

У завршном поновљеном облику речи романа:

И пуцао сам.

Пуцао...

дат је посебан облик синтаксичко-стилске интензификације акумулираног унутрашњег стања које подразумева сву рањеност, сав очај и сву контаминираност наративног субјекта негативним аспектима овога света. И свака послата граната из топа мemento је на оно што је било па постало изгубљено (безазлениство детињства, родитељи, нежност), на страхове, Тицину мржњу и на много тога што је касније первертирало у отров и злочин. Отуда са сваком испаљеном гранатом и евокација на понеко трауматично упризорење или лик. Са одашиљањем граната као да из субјекта отиче и сва та данима, недељама и месецима нагомилавана негативна енергија, како би тек након тога могао доћи макар и привид смирења.

Овим освртом на крај романа донекле смо дали одговор и на потенцијално питање зашто дечак тако помахнитало испаљује гранате на град који је у бити био и његов град, а којег се, испаљујући гранате по њему, дефинитивно и одриче. Јер, у несвесној жељи да уништи град, он поништава и себе бившег, на путу проналажења новог себе. Друго, пуцање из топа на град, поред свега напред изреченог, има још једну конотацију, универзалнију од претходних. То је пуцање у ружно лице света, у његово демонско устројство које се у идеолошкој равни зачело у том граду и у коме га је он спознао као парадигму свих зала; то је својеврстан вид побуне и оглашавање побуњеног себе против света на чије се виртуелне слике ужаса не

пристаје, при томе не имајући на уму да се од ужаса биће не спасава сејањем ужаса. Напокон, на подсвесном плану, то је пуцањ у наслеђену конфликтност/стереотипну слику Другог из које главињају све омразе и деструкције доживљене у њиховој реверзибилности тако погубној по сан о слободи трајања, без просторних граница које лимитирају нашу егзистентност, и са могућношћу да изнедри нову провалу ужаса.

НАТАЛИ САРОТ

РАЗГОВОР И ПОДРАЗГОВОР

Ко би данас помислио да озбиљно схвати или да само прочита чланке које је Вирџинија Вулф, неколико година после оног другог рата, писала о уметности романа? Њихово безазлено самопоуздање, њихова простодушност из једног другог времена изазвале би осмех. „Тешко је”, писала је она са завидном искреношћу, „не сматрати доказаним да је данашња уметност романа узнапредовала у односу на некадашњу... Оруђе класичара било је грубо а грађа примитивна. Њихова ремек-дела изгледају проста. Какве нам све могућности нису пружене...” А затим, још безазленије: „За модерне ствараоце”, додала је поносито, „најзанимљивија су тамна места психологије.”

Имала је без сумње извесних оправдања: управо се појавио *Улис. У сенци девојака у цвећу* добио је Гонкурову награду. Она сама припремала је *Госпођу Даловеј*. Очигледно јој је недостајало одстојање.

Али, за већину нас, Џојсова и Прустова дела већ стоје исправно у даљини као сведоци протеклог времена. Није далеко доба када ћемо посећивати само са водичем, међу групама школске деце, у тишини пуној поштовања и са помало сетним дивљењем, те историјске споменике. Има већ неколико година како смо се оканили „тамних места психологије”. Та помрчина у којој су људи, пре непуних тридесет година, наслућивали светлуцање блага, мало нам је открила. Ваља признати да је истраживање, иако смело и добро вођено, иако далекосежно и уз знатна средства, у крајњој линији било разочаравајуће. Најнестрпљивији и најсмелији романописци убрзо су изјавили да није било вредно труда и да више воле да у другом правцу усмере своје напоре. Реч „психологија” једна је од оних које ниједан писац данас не може да чује када се о њему говори а да не погне главу и не поцрвени. За њу се везује све што је

помало смешно, застарело, ограничено, да не кажемо уображено и глупо. Паметни људи, напредни духови којима би се неки неопрезни писац усудио да призна — али ко се усуђује? — потајну склоност па „тамним местима психологије” не би пропустили да му кажу са сажаљивим чуђењем: „Ах! зар ви још верујете у све то?...” Од америчких романа и великих за-слепљујућих истина којима нас непрекидно обасипа књижевност апсурда, има ли много људи који у то верују? Џојс је из тих мрачних понора извукао само непрекидно одвијање речи. Што се тиче Пруста, он је узалуд покушавао да издвоји сићушне делиће неопипљиве материје које је извукао из доњих слојева својих ликова, у нади да ће из њих исцедити неку безимену супстанцу од које би се састојало цело човечанство, чим читалац затвори књигу, под дејством неке неодољиве привлачне силе сви ти делићи се лепе једни за друге, стапају се у логичну целину, сасвим јасних обрису, у којој зналачко око читаоца одмах препознаје богатог светског човека заљубљеног у издржавану жену, успешног лекара, скоројевићку из грађанских слојева или велику даму сноба, који ће се у његовом измишљеном музеју придружити читавој једној великој збирци романескних ликова.

Колико мука да би се дошло до резултата које, без грчења и без сечења длаке на четворо, постиже, рецимо, Хемингвеј. Па онда, зашто се бринути, ако их користи подједнако успешно, што се служи средствима којима се тако добро служио Толстој.

Али управо је реч о Толстоју! Сваки час нам предлажу писце XVII и XVIII века као узоре. Ако неки јогунасти писац настави, на своју одговорност, да насумице истражује „тамна места”, одмах га упућују на *Принцезу де Клев* или *Адолфа*. Нека дакле мало чита класике. Можда ће пожелети да оде даље од њих у помрчину душе, и са исто толико неусиљености и љупкости, и исто тако живахно и окретно!

Стога, чим неки писац, одричући се наслеђа које су му оставили они које је Вирџинија Вулф пре тридесет година назвала модернима, презирући слободу („олакшице”, рекао би он) коју су стекли, успе да ухвати неке покрете душе у оним чистим, једноставним, отменим и лаким линијама којима се одликује класични стил, одмах га дижу у небеса. Са каквом се ревношћу, са каквом великодушношћу, свако упиње да открије мноштво неизрецивих осећања иза његових ћутања и прећуткивања, да пронађе чистоту и снагу у обазривости и уздржавању које му намеће непрекидно настојање да не поквари свој стил.

Међутим, упорни несрећник који, не бринући се због равнодушности или неодобравања које га очекује, и даље копа по тамним областима у нади да ће из њих извући неколико делића непознате материје, ипак нема мирну савест коју би требало да му обезбеде његова независност и непристрасност.

У његовим напорима често га раздиру и спутавају сумње, обзири. Јер, где може да пронађе, да истражи ону тајанствену тмину која га привлачи ако не у самом себи или код неколико особа из свога окружења које мисли да добро познаје и на које, чини му се, личи? А сићушни и муњевити покрети који се у њој крију, најбоље се развијају у непокретности и повучености. Метеж радњи које се одвијају на светлости прекрива их или зауставља.

Али, он то добро зна, док затворен у себе, киселећи се у заштитничкој течности у својој малој, добро затвореној тегли, посматра себе и своје ближње, догађају се (и он на то са стрепњом помишља) можда једине праве и важне ствари: људи који су вероватно сасвим другачији од њега и његових родитеља и пријатеља, људи који имају друга посла а не да испитују своје скривене дрхтаје и код којих тешке патње, велике и једноставне радости, снажне и веома видљиве потребе, чини се, гњече те танане дрхтаје, људи према којима осећа наклоност, а често и дивљење, делају и боре се, а он зна да би требало, да би имао мирну савест и да би одговорио на захтеве свога времена, да се бави њима а не собом или онима који му наликују.

Али, ако покуша, изашавши из своје тегле, да усмери пажњу ка тим људима и да их оживи у својим књигама, обузимају га друге бриге. Његове очи, навикнуте на помрчину, заслепљује јарка светлост спољашњег света. Пошто је око себе посматрао само сићушне просторе, дуго гледао у једну тачку, оне су постале као лупе које не могу да обухвате одједном широка пространства. Дуго се киселећи у тегли, изгубио је своју чедну свежину. Увидео је колико је тешко, док је изблиза посматрао неки сићушни делић сопствене личности, пописати све ствари које се ту налазе: безначајне, то добро зна, најчешће варљиве, али чије постојање не би могао ни да наслути ако би их летилице погледао из даљине. Стога има утисак да лоше види те људе са спољашње стране. Њихови поступци, које поштује или им се диве, личе му на мреже са широким петљама: кроз своје велике отворе они пропуштају читаву ту неодређену и врвећу материју на коју је навикао и он више не може да се ослободи те навике, да потражи живу материју, која је за њега једина жива материја; а у ономе што они доносе често не види ништа друго, ваља то признати, осим великих оголелих костура. Ти људи које би тако желео да упозна и представи, када

покуша да их прикаже како се крећу под заслепљујућом дневном светлошћу, личе му само на лепе лутке, намењене дечјој забави.

Уосталом, ако треба приказати из спољашње перспективе ликове лишене сваког скривеног гмизања и подрхтавања и изнети чиновне и догађаје који сачињавају њихову повест, или о њима испричати приче, као што се често од њега тражи (није ли у томе, понављају му, дар којим се највише одликује прави писац?), синеаста који располаже средствима погоднијим за остварење тог циља и много моћнијим него што су његова, успева, са мање напора и одузимајући мање времена гледаоцу, лако да га превазиђе. А ако треба на вероватан начин дочарати људске патње и борбе, приказати сва често чудовишна и невероватна злодела која се догађају, новинар има велику предност над њим јер може да догађајима о којима извештава — ма колико они изгледали невероватни — да привид аутентичности који једини може да увери читаоца.

Писац дакле мора, без охрабрења, без самопоуздања, са често мучним осећањем кривице и досаде, да се врати себи. Али, када, после тог бекства, најчешће измишљеног — обично је сувише неповерљив и унапред обесхрабрен да би се одважио да изађе напоље — поново урони у своју теглу, његов положај бисмо приказали сувише мрачним бојама ако не бисмо рекли да му се догађа да доживи, на сопствено чуђење, додуше доста ретко, и тренутке задовољства и наде.

Једног лепог дана сазнаје да су чак и тамо, напољу, не у оним тамним и самотним областима у којима се тумара и у које се некада одважила да зађе групица модерних, него на богатом и увек плодном тлу, густо насељеном и брижљиво негованом, где се традиција и даље расцветава на сунцу, људи најзад приметили да се ипак нешто догађа. Романописци који ипак не могу бити оптужени за револуционарне претензије приморани су да уоче неке промене. Један од најбољих савремених енглеских романописаца, Хенри Грин, примећује да се тежиште романа премешта: у њима дијалог свакога дана заузима све више места. „Данас је то”, пише он, „најбољи начин да читаоцу пружимо живот. То ће бити”, чак предвиђа он, „још дуго времена главна подлога романа.”

Ово просто запажање, у тишини која га окружује, за нашег јогунастог писца је маслинова гранчица. Она му одмах враћа храброст. Чак му открива његове најлуђе снове. Објашњење те промене које даје г. Хенри Грин без сумње може да оповргне сва обећања која је садржавало то запажање: јер, додаје он, „у данашње време људи више не пишу писма. Данас

се служе телефоном.” Зар је чудно што романескни јунаци постају тако брбљиви...

Али ово објашњење је само наизглед разочаравајуће. Не треба заборавити, наиме, да је г. Хенри Грин Енглеz. Познато је да његови сународници због срамежљивости говоре тим тоном шаљиве простодушности о озбиљним стварима. А можда је г. Хенри Грин, после тако смелог запажања, осетио извесну бојазан: ако би отишао предалеко у својим истраживањима, куда би га то одвело? Можда би почео да се пита не указује ли једини знак који открива на дубоке поремећаје који би могли довести у питање читаву традиционалну структуру романа. Можда би напослетку чак тврдио да садашњи облици романа са свих страна пуцају, доносећи, изискујући нове технике примерене новим облицима. А изрази „нови облици”, „технике” још су нескромнији и теже их је изговорити од саме речи „психологија”. Због њих вас оптужују да сте уображени, дрски, а код критичара, као и код читалаца, побуђују неповерење и љутњу. Стога је прикладније и опрезније говорити о телефону.

Али романописац којим се бавимо, ма колико страховао да ће изгледати као да подлеже непримереном заносу, не може да се задовољи оваквим објашњењем. Јер управо када треба да да реч својим јунацима, учини му се да се нешто мења и да му је веома тешко да се служи поступцима који су дотле били уобичајени. Мора бити да између запажања г. Хенрија Грина и његових личних утисака и зазора постоји и нешто друго а не само обична подударност. И тада се све мења: сметње које осећа не потичу, како му говоре и како он у тренуцима потиштености мисли, од старости, него од развоја; његови напори воде га у правцу великог општег кретања. И сви аргументи који се наводе против оних које је Вирџинија Вулф називала модернима окрећу се њима у прилог.

Не може се, понављају, копирати оно што су они урадили. Њихове технике, у рукама оних који покушавају да се њима служе, одмах се претварају у поступак; традиционални роман, пак, задржава вечну младост: његови велелепни и гипки облици, којима нису потребне велике промене, непрекидно се прилагођавају свим новим причама, свим новим ликовима и новим сукобима који настају у друштвима која се смењују, а управо је у новини тих ликова и тих сукоба прави значај и једина ваљана обнова романа.

И заиста, више се не може писати као Џојс или Пруст, док се свакодневно пише на опште задовољство као Стендал или Толстој. Али, зар то није пре свега зато што су модерни усмерили у другом правцу оно што је у роману суштинско?

Његова вредност за њих се не налази у набрајању ситуација и карактера или у сликању нарави, него у откривању нове психолошке грађе. Откриће макар и само неколико делића те грађе, безимене грађе која се налази код свих људи и у свим друштвима, представља за њих и њихове следбенике праву обнову. Обрађивати после њих исту грађу и стога се служити, нимало их не мењајући, истим поступцима, било би исто тако бесмислено као што би за присталице традиционалног романа било бесмислено писање романа са истим ликовима, истим заплетима и истим стилем као *Црвено и црно* или *Рај и мир*.

С друге стране, технике којима се данас служе, са каткад још увек одличним резултатима, присталице традиције, пронађене од стране ранијих романописаца да би истражили непознату материју која им се нудила и савршено прилагођене томе циљу, те технике су се напослетку претвориле у чврст, логичан, добро изграђен и добро затворен систем конвенција и уверења: у свет који има сопствене законе и који је сам себи довољан. Због навике, због угледа који је током векова стекао захваљујући великим делима која су у њему настала, он је постао друга природа. Попримио је нужни и вечни вид. Тако да још и данас, управо они писци или читаоци који су највише били збуњени потресима који су пре извесног времена настали изван његових дебелих зидина, чим у њега продру, допуштају кротко да буду затворени, веома брзо се ту осете као код куће, прихватају његова ограничења, повинују се свим стегама и више не помишљају да беже.

Али, модерни романописци који су хтели да се истргну из тог система и да из њега истргну своје читаоце, ослобађајући се његових стега, изгубили су заштиту и сигурност које је он пружао. Читалац, лишен свих уобичајених путоказа и оријентационих тачака, ослобођен сваког ауторитета, изненада доведен у присуство неке непознате материје, изгубљен и неповерљив, уместо да се затворених очију препусти, као што то воли да чини, био је приморан да у сваком тренутку упоређује оно што су му показивали са оним што је сам видео.

Није га много изненадила, узгред буди речено, непрозирност романескних конвенција које су тако дуго успевале да прикрију оно што је боло очи. Али, пошто је добро погледао и сасвим самостално проценио, није могао да на томе и остане. Модерни романописци, откривајући своју продорну моћ, уједно су подстакли његове захтеве и изоштрили његову знатижељу.

Хтео је да види још даље или, ако више волите, још ближе. И убрзо је запазио оно што се скрива иза унутрашњег монолога: безбројно мноштво осећаја, слика, осећања, успомена,

тежњи, потенцијалних чинова које не изражава никакав унутрашњи језик, који се тискају на вратима свести, скупљају у збијене гомиле и одједном избијају, затим се растачу, другачије повезују и поново појављују у новом облику, док се и даље одвија у нама, попут траке која излази пуцкетајући из бушача тепепринтера, непрекинути талас речи.

Што се тиче Пруста, истина је да се управо те гомиле осећаја, слика, осећања, успомена, пролазећи кроз танку завесу унутрашњег монолога, или идући дуж ње, изненада појављују у некој наизглед безначајној речи, у обичном нагласку или погледу, које је он помно изучавао. Али — ма колико то могло изгледати парадоксално онима који му још и данас мерејају због претеране ситничавости — већ се испоставља да их је он посматрао са великог одстојања, пошто су завршили своју трку, у мировању, и као окамењене у сећању. Покушао је да опише њихове положаје као да су то звезде на непомичном небу. Посматрао их је као уланчавање узрока и последица које је настојао да објасни. Ретко је — да не кажемо никада — покушавао да их доживи и да омогући читаоцу да их доживи у садашњости, у њиховом настанку и упоредо са њиховим развојем, као сићушне драме од којих свака има своје обрте, своју тајну и свој непредвидљиви расплет.

Због тога је без сумње Жид рекао да је он пре прикупио грађу за дело него што је написао само дело и због тога му данас његови противници приговарају да је „анализирао”, то јест да је, у оним деловима свога романа који су били најновији, наводио читаоца да користи свој ум уместо да му пружи осећај да доживљава једно искуство, да сâм дела, не знајући тачно шта чини ни куда иде — што је одувек било и још увек јесте својство сваког романескног дела.

Али није ли то као када бисмо Кристифору Колумбу замерили што није изградио њујоршку луку?

Они који долазе после њега и који хоће да омогуће читаоцу да доживи, упоредо са њиховим одвијањем, те подземне радње, наилазе на неке тешкоће. Јер унутрашњим драмама сачињеним од напада, победа, узмака, пораза, миловања, уједа, силовања, убистава, великодушних уступака или понизних потчињавања, заједничко је то да се не могу догађати без партнера.

Често је то измишљени партнер приспео из наших прошлих искустава или наших сањарија, а борба или љубав између њега и нас, богатством својих обрта, слободом са којом се развијају и открићима која доносе о нашој најскривенијој унутрашњој структури, могу представљати праву романескну грађу.

Али, ипак је главни елемент тих драма стварни партнер.

Управо тај партнер од крви и меса потхрањује и обнавља у сваком тренутку нашу залиху искустава. Он је прави катализатор, подстицај захваљујући којем ти покрети настају, препрека која им даје чврстину, која их спречава да омлитаве у лакоћи и испразности или да се врте у круг у једноличној скучености маније. Он је претња, стварна опасност али и плен који их чини живљим и гипкијим; тајанствени елемент чије их непредвидљиве реакције у сваком тренутку покрећу и усмеравају ка неком непознатом циљу, наглашавајући њихову драматичност.

Али док се уздижу, како би додирнули тог партнера, из наших мрачних кутова ка дневној светлости, неки страх их вуче назад ка тмини. Они подсећају на оне сиве зверчице које се крију у влажним рупама. Срамежљиви су и опрезни. Беже и од најмањег погледа. Да би се развили, потребна им је безименост и некажњивост.

Стога се и не појављују споља у облику чиновна. Чинови се, наиме, развијају на отвореном простору и под јарком светлошћу дана. И најмањи међу њима, у поређењу са оним тананим и сићушним унутрашњим покретима, изгледају груби и жестоки: одмах привлаче поглед. Сви њихови облици одавно су проучени и разврстани; подређени су тачно утврђеним прописима, непрекидном надзору. Најзад, велики, очигледни и познати подстицаји, дебела, видљива ужад покрећу читаву ову огромну и тешку машинерију.¹

Али, у недостатку чиновна, имамо на располагању речи. Речи имају неопходна својства да ухвате, заштите и изнесу на-

¹ Управо те велике подстрекаче, те широке и веома видљиве покрете, и само њих, обично виде писци и читаоци бихевиористичких романа, повучени одвијањем радње и подстицани заплетом. Они немају ни времена ни средства — пошто не располажу никаквим истраживачким оруђем које би било довољно истанчано — да јасно виде ситне и муњевите покрете који би се могли крити иза тих крупних покрета.

Стога схватамо одбојност коју ти писци осећају према ономе што називају „анализом”, која би се за њих састојала у томе да покажу оне велике и видљиве подстрекаче, да тако својим читаоцима сажваћу нешто што је већ само по себи лако и да стекну непријатан утисак да пробијају већ отворена врата.

Чудно је међутим што уочавамо да они, како би избегли досадно врћење у уском кругу уобичајених радњи у којем се више не може бог зна шта напирчити, обузети жељом својственом сваком романописцу да води своје читаоце ка непознатим областима, ипак опседнути постојањем „тамних места”, али увек чврсто уверени да их открива само чин, наводе своје јунаке да врше необичне и чудовишне радње које онда читалац, удобно смештен у своју чисту савест и не налазећи у тим злочиначким чиновима ништа од онога што може да види у властитом понашању, посматра са гордом и ужаснутом љубопитљивошћу, затим мирно отклања да би се вратио својим пословима, као што чини свакога јутра и вечери пошто је прочитао новинске вести, а да густа тмина која обавија његове сопствене мрачне пределе ни за тренутак не бива растерана.

поље оне подземне, у исто време нестрпљиве и плашљиве покрете.

Оне имају гипкост, слободу, блиставо богатство прелива, прозирност или непрозирност.

Њихов брз, обилат, блистав и променљив ток омогућава најсмелијима међу њима да промакну, да буду одвучене или да ишчезну на најмањи знак опасности. Али оне нису у опасности. Глас који их бије да су бескорисне, лаке, недоследне — зар оне нису право средство за површне забаве и игре — штити их од сумњи и подробних испитивања: углавном се задовољавамо, када су оне у питању, само формалном контролом; подређене су доста лабавим прописима; ретко повлаче тешке казне.

Стога, само ако изгледају безазлено и обично, могу бити, а често и јесу, а да томе нико не приговара, а да се ни сама жртва не усуди да то отворено призна, свакодневно, подмукло и веома ефикасно оружје безбројних ситних злочина.

Јер ништа није равно брзини са којом погађају саговорника у тренутку његове неопрезности, често стварајући у њему само неки осећај непријатног голицања или лаког пецкања, ништа није равно прецизности са којом погађају његова најтајновитија и најрањивија места, настанују се у његовим најскривенијим кутовима, а да он нема ни жеље ни начина ни времена да узврати. Али, остављене у њему, оне се надимају, распрскавају, изазивају око себе таласе и струјања која се, са своје стране, пењу, помаљају и развијају напољу у речи. Због те игре акција и реакција коју омогућавају, за романописца представљају најдрагоценије оруђе.

И ето зашто, без сумње, како напомиње Хенри Грин, романескни јунаци постају тако брбљиви.

Али тај дијалог који у модерном роману све више тежи да заузме место које радња напушта, тешко се прилагођава облицима које му намеће традиционални роман. Јер он је пре свега наставак подземних кретања у спољашњем свету: требало би да их писац — а са њим и читалац — врши у исто време када и његов јунак, од тренутка када настану до тренутка када се, појавивши се у својој растућој снази на површини, обавијају, да би погодили саговорника и заштитили се од спољашњих опасности, заштитничком чауром речи.

Ништа не би дакле требало да прекида континуитет тих покрета, а промена кроз коју они пролазе требало би да буде исте врсте као и она коју трпи светлосни зрак док се прелама и извија прелазећи из једне средине у другу.

Стога ништа није тако неоправдано као оне велике алинеје, као оне цртице којима обично грубо одвајамо дијалог од

онога што му претходи. Чак су и две тачке и наводници сувише видљиви и схватамо што се неки романописци (Џојс Кери, нарочито) труде да стопе, колико је то могуће, дијалог са његовим контекстом означавајући одвајање само зарезом после кога долази велико слово.

Али још више смета и још теже се може бранити то што су алинеје, цртице, две тачке и наводници једнолични и незграпни: рече Жана, одговори Пол, којима је обично прожет дијалог; они за данашње романописце све више постају оно што су за сликаре, непосредно пре кубизма, била правила перспективе: не више нужност, него неугодна конвенција.

Стога је занимљиво видети како данас управо они романописци који неће да се труде — бескорисно, сматрају они — и настављају да се служе са истим радосним самопоуздањем поступцима старог романа, управо у том погледу, чини се, не могу да избегну извесно осећање нелагодности. Рекло би се да су изгубили ону извесност да су у праву, ону безазлену непромишљеност чији је исход био: „рече, настави, одговори, узврати, узвикну итд.”, којима су Госпођа де Лафајет или Балзак безбрижно красили своје дијалогe, онај привид да чврсто стоје на своме месту, који је неопходан и сам по себи се подразумева и који нас наводи да их одмах не трепнувши прихватимо, а да чак тога нисмо ни свесни, када данас читамо те писце. Колико, у поређењу са њима, данашњи романописци, док употребљавају исте обрасце, изгледају збуњени, узнемирани и несигурни у себе.

Каткад се они — као људи који више воле да показују и чак наглашавају своје мане да би предупредили опасност и разоружали критичаре — разметљиво одричу оних лукавстава (која им данас изгледају сувише груба и лака) којима су се наивно служили стари писци, а која су се састојала у непрекидном варирању образаца, и показују непримереност таквог поступка неуморно понављајући, са усиљеном немарношћу или безазленошћу: рече Жана, рече Пол, рече Жак, што нема другог резултата осим да још више замори и наљути читаоца.

Каткад покушавају да забашуре то неспретно „рече Жана”, „узврати Пол”, додајући му и понављајући последње речи дијалога: „Не, рече Жана, не” или: „Свршено је, рече Пол, свршено је.” Што речима јунака даје свечан и узбудљив тон који очигледно не одговара пишчевој намери. Каткад опет остављају кад год је то могуће тај гломази додаток сваки час уводећи, још усиљеније, дијалог који не изискује никаква унутрашња нужност: Жана се осмехну: „Изаберите сами” или: Мадлена га погледа: „Ја сам то учинила.”

Сва та прибегавања сувише очигледним лукавствима, то сметено држање, за присталице модерних велика су утеха. Они у њима виде предсказања, доказ да се нешто растаче, да се у дух поборника традиционалног романа неприметно увлачи сумња у основаност њихових права, да се они устежу да користе своје наслеђе, што их претвара, а да тога нису ни свесни, попут повлашћених класа пре револуције, у носиоце будућих потреса.

Заиста није случајно што управо док користе те кратке, наизглед тако безазлене обрасце, осећају нелагодност. То је зато што су они у неку руку симболи старог режима, тачка у којој се на најочигледнији начин одвајају старо и ново схватање романа. Они означавају место на које је романописац одувек постављао своје јунаке: у тачки која је подједнако удаљена и од њега и од читалаца; на месту на коме се налазе играчи у тениском мечу, док је романописац на месту судије који, са свог високо постављеног седишта, надгледа игру и објављује резултате гледаоцима (у овом случају читаоцима), који седе на трибинама.

Ни романописац ни читаоци не силазе са свога места да би сами играли као да су и сами играчи.

То је истина и када јунак говори у првом лицу, чим своје речи пропрати додацима: рекох, узвикнух, одговорих итд. Тиме показује да сам не врши и не подстиче читаоце да врше оне унутрашње покрете који припремају дијалог од тренутка када настану до тренутка када се испоље, него да, заузимајући одстојање у односу на самог себе, дочарава тај дијалог недовољно припремљеном читаоцу кога мора да обавести.

Постављен тако са спољашње стране и на одстојању у односу на своје ликове, романописац може усвојити поступке који иду од бихевиористичких до Прустових.

Може, као бихевиористи, да без икакве припреме пусти своје јунаке да говоре, држећи се на извесном одстојању, ограничавајући се на записивање њихових дијалога и остављајући тако утисак да их пушта да живе „својим животом”.

Али тај утисак је варљив.

Јер ако мали додаток којим романсијер пропраћа своје речи показује да он даје маха својим ликовима, он у исто време и подсећа да писац ипак чврсто држи узде у својим рукама. Оно: рече, настави итд., фино уметнуто усред дијалога или као његов складни продужетак, ненаметљиво подсећа да је писац увек ту, да тај романескни дијалог, упркос својој привидној независности, не може, као дијалог у позоришту, да прође без њега и опстане сам; они су лака али чврста спона која приближава и подређује стил и тон ликових стилова и тону писца.

Што се тиче чувених имплицитних значења и наговештаја између редова које поборници тога система желе да остваре уздржавајући се од сваког објашњења, било би занимљиво замолити најупућенијег и најосетљивијег читаоца да искрено открије шта запажа, тако препуштен себи, иза јунакових речи. Шта наслућује од свих оних сићушних радњи које служе као подлога и подстицај дијалогу и дају му његово право значење? Извесно је да гипкост, истанчаност, разноликост, обиље речи омогућавају читаоцу да иза њих наслути бројније, истанчаније и тајанственије покрете од оних које може да открије иза чина. Ипак нас изненађује простота, грубост и приближност тих предвиђања.

Али погрешили бисмо ако бисмо свалили кривицу на читаоца.

Јер, да би тај дијалог учинили „живим” и вероватним, ти романописци му дају уобичајени облик какав има у свакодневном животу: тада сувише подсећа читаоца на оне које обично сам летимице запажа, не постављајући много питања, не тражећи, како би рекао, длаку у јајету (за то нема ни времена ни средстава и управо је у томе сав пишчев посао), задовољавајући се да иза речи примети само оно што му омогућава да како тако усклади сопствено понашање, избегавајући да се болесно задржава на неодређеним и болним утисцима.

Штавише, оно што читалац открива иза тих романеских дијалога — ма колико писац желео да они буду пуни тајанственог смисла — мало је у поређењу са оним што сам може да открије када, учествујући у игри, пробуђених нагона одбране и напада, раздражљив и на опрези, посматра и слуша своје саговорнике.

То је мало, нарочито после онога што гледаоцу открива дијалог у позоришту.

Јер позоришни дијалог, који нема руководиоца, у коме писац не показује у сваком тренутку да је ту, спреман да помогне, тај дијалог, који мора да буде сам себи довољан и на коме све почива, збијенији је, згуснутији, напетији и затегнутији од романеског дијалога: више покреће све гледаочево снаге.

А нарочито су ту глумци да му олакшају ствар. Сав њихов посао састоји се управо у томе да пронађу и у себи произведу, по цену великих и дугих напора, сићушне и сложене унутрашње покрете који су покренули дијалог, који га отежавају, надимају и затежу, и да својим гестовима, мимиком, нагласком, ћутањима, те покрете дочарају гледаоцима.

Писци бихевиористичких романа, који се обилато служе дијалозима праћеним кратким знацима или ненаметљивим

коментарима, опасно вуку роман ка области позоришта, у којој је он у подређеном положају. И, одричући се средстава којима само роман располаже, одричу се и онога што од њега чини посебну уметност, да не кажемо просто уметност.

Остаје, дакле, супротна метода, Прустова: прибегавање анализи. Она над претходном има у сваком случају ту предност што задржава роман на подручју које му је својствено и што се служи средствима које само роман може да пружи; а затим настоји да омогући читаоцима оно што они с правом од романописца очекују: да њихово искуство порасте не у ширину (то му јефтиније и ефикасније омогућавају документ и репортажа), него у дубину. А нарочито не води, под изговором тобожњег обнављања, грчевитом хватању за прошлост, него се широм отвара ка будућности.

А што се тиче дијалога, сам Пруст, за кога се без претеривања може рећи да је више од било ког другог романописца био изврстан у веома подробним, прецизним, истанчаним, веома живим описима промена у изразу лица, погледа, и најмањих интонација и модулација у гласу својих јунака, указујући читаоцу, готово исто тако добро као игра глумаца, на скривено значење њихових речи, Пруст се готово никада не задовољава обичним описивањем и сасвим ретко препушта дијалог слободном тумачењу читалаца. То чини само када очигледни смисао њихових речи сасвим одговара њиховом скривеном смислу. Чим се између разговора и подраговора појави и најмања разлика, чим они један другог не покривају у потпуности, он се одмах умеша, каткад и пре него што јунак проговори, каткад чим проговори, да би показао све што он види, да би објаснио све што он зна, а читаоцу као једину неизвесност оставља ону коју сам осећа, упркос својим напорима, свом повлашћеном положају и моћним истраживачким средствима која је створио.

Али, ти безбројни сићушни покрети који припремају дијалог за Пруста су, са места са кога их посматра, оно што су за картографа који испитује неку област, надлећући је, таласи и струјања водених токова; он види и дочарава само крупне и непомичне линије које ти покрети стварају, тачке у којима се те линије спајају, укрштају и раздвајају; међу њима препознаје оне које су већ истражене и означава их познатим именима: љубомора, снобизам, страх, скромност итд.; описује, сврстава и именује оне које је открио; покушава да на основу својих запажања утврди општа начела. На тој пространој географској карти, која приказује углавном још неистражене области, а коју он развија пред својим читаоцима, ови, погледа уперена ка

врху његовог штапића са највећом могућом пажњом, упињу се да добро виде, добро запамте, добро схвате и осећају се награђеним за свој напор када успеју да препознају и да погледом до краја прате те често бројне и вијугаве линије, док се, попут река што се уливају у море, укрштају, раздвајају и мешају у мноштву дијалога.

Али, призивајући читаочеву добровољну пажњу, његово памћење, обраћајући се без престанка његовој способности разумевања и расуђивања, та метода се у исто време одриче свега онога на чему бихевиористи, са претераним оптимизмом, заснивају све своје наде: оног удела слободе, неизрецивог, тајанственог, оне непосредне и чисто чулне везе са стварима, свега онога што подстиче читаочеве нагонске снаге, извора његовог несвесног и његове моћи предвиђања.

Ако је извесно да су резултати које бихевиористи добијају позивајући се на те слепе силе — чак и у оним делима у којима су имплицитна значења најбогатија а наговештаји између редова најдубљи — много скромнији него што они мисле, ипак те силе постоје, а једна од одлика романескног дела јесте да им омогући да се развију.

Међутим, упркос тим озбиљним замеркама које се могу упутити анализи, данас је тешко можемо напустити а да не окренемо леђа напретку.

Зар није боље да покушамо, упркос свим препрекама и свим могућим разочарањима, да усавршимо како бисмо га прилагодили новим истраживањима оруђе које ће нови људи са своје стране усавршити и које ће им омогућити да на најубедљивији начин, са највише истинитости и живости, опишу нове ситуације и нова осећања, уместо да се задовољавамо поступцима створеним да ухвате оно што је данас само привид и да настојимо да ојачамо природну склоност сваког човека ка варљивом изгледу?

Можемо, дакле, прижељкивати — не заташкавајући све оно што одваја тај сан од његовог остварења — технику која ће успети да урони читаоца у бујицу оних подземних драма које је Пруст имао времена само да надлети и које је уочио и приказао само у главним, непомичним цртама: технику која би у читаоцу створила илузију да сам врши те радње са проницљивијом свешћу, са више реда, јасноће и снаге него у животу, а да оне не изгубе ону неодређеност, ону непрозирност и тајновитост коју увек имају за оног ко их доживљава.

Дијалог, који би био само исход или каткад једна од фаза тих драма, тада би се сасвим природно ослободио конвенција и стега које је чинила неопходним методологија традиционал-

ног романа. Сасвим неосетно, променом ритма или облика, која би пратила наглашавајући га његов сопствени доживљај, читалац би схватио да је радња прешла из унутрашњег у спољашњи свет.

Ту су очигледно у питању само могућа истраживања и наде.

Међутим, те проблеме које дијалог ствара свим романописцима, свакога дана све снажније, хтели они или не хтели да то признају, до извесне мере, али на сасвим другачији начин, решила је енглеска списатељица која је овде још довољно позната, Ајви Комптон-Бернет.

Сасвим оригинално решење, у исто време и отмено и снажно, које је она умела да пронађе, било би довољно да јој обезбеди место које јој последњих година једнодушно приписује енглеска критика, а делом и енглеска публика, сврставајући је међу највеће романописце које је Енглеска икада имала.

Можемо само да се дивимо расуђивању критике и публике које су умеле да уоче новину и значај једног дела које је у многама збуњујуће.

Ништа, заиста, није мање актуелно од средина које описује Ајви Комптон-Бернет (енглеска богата буржоазија и ситно племство у раздобљу између 1880. и 1900), ништа није ограниченије од породичног круга у коме се крећу њени јунаци, ни застарелије од описа њиховог физичког изгледа којима их представља, ни чудније од немарности са којом, служећи се најубичајенијим поступцима, расплиће своје заплете и једноличне упорности са којом, током четрдесетогодишњег рада и кроз двадесет дела, поставља и решава на исти начин исте проблеме.

Али, у њеним књигама је сасвим ново то што су оне само дуги низ дијалога. Писац их, и овога пута, представља у традиционалном маниру, држећи се на одстојању у односу на своје ликове, на великом церемонијалном одстојању, ограничавајући се најчешће на то да попут бихевиориста једноставно репродукује њихове речи и мирно обавештава читаоца, не покушавајући да варира те обрасце помоћу: рече X, рече Y.

Али ти дијалози на којима све почива немају ничег заједничког са кратким, веселим и међусобно сличним разговорима који, сами или пропраћени кратким објашњењима, свакога дана све више подсећају на оне облачиће оцртане дебелом линијом који излазе из уста ликова у стриповима.

Те дуге, извештачене реченице, у исто време и круте и вијугаве, не личе ни на какав разговор који се може чути. Па

ипак, иако изгледају чудно, никада не остављају утисак лажног или безразложног.

То је зато што се налазе, не на неком измишљеном месту, него на месту које постоји у стварности: негде на колебљивој граници која одваја разговор од подразговора. Унутрашњи покрети, где је дијалог само исход и такорећи врх, обично обазриво затупљен да би извирио напоље, овде настоје да се укључе у сам дијалог. Да би се одупро њиховом непрекидном притиску и да би их задржао, разговор се крути, постаје усиљен, поприма онај опрезан и успорен вид. Али се под њиховим притиском развлачи и извија у дуге вијугаве реченице. Та обазрива, препредена, округна игра одвија се између разговора и подразговора.

Унутрашње најчешће односи превагу: у сваком тренутку нешто избија, развија се, ишчежава и враћа се, ту је нешто што сваки час прети да све дигне у ваздух. Читалац, стално напет, на опрези, као да је на месту онога коме су речи упућене, ставља у покрет све своје одбрамбене нагоне, сву своју интуицију, своје памћење, своје расуђивање и умовање: опасност се крије у тим сладуњавим реченицама, убилачки пориви увлаче се у благодонаклону брижност, нежан израз одједном испушта невидљиви отров.

Догађа се да обичан разговор однесе превагу, да потисне сувише далеко подразговор. Тада, понекад, у тренутку када читалац поверује да ће најзад моћи да се опусти, писац изненада прекида ћутање и умеша се да би га кратко и без објашњења обавестио да је све што је речено лаж.

Али, читаоцу ретко попусти пажња. Он зна да је овде важна свака реч. Пословице, цитати, метафоре, готови, високопарни или разметљиви изрази, бљувотине, простаклуци, извештачености, бесмислице, којима су обично прожети ти разговори, нису, као у обичним романима, ознаке које писац качи на карактер јунака да би их учинио препознатљивијима, ближима и „живљима”: они су ту, схватамо, оно што су и у стварности: резултанта бројних, замршених покрета који допире из дубина, а које онај што их опажа споља хвата у лету и нема ни времена ни начина да их издвоји и именује.

Ова метода се без сумње задовољава тиме да сваки час наговештава читаоцу постојање, сложеност и разноврсност унутрашњих кретања. Она их не открива онако како се то постиже техникама које ураћају читаоца у њихову бујицу и омогућавају му да плови између брзака. Она над тим техникама има бар ту предност да је могла одмах да постигне савршенство. А

тима је успела да традиционалном дијалогу нанесе најтежи ударац који је он до сада претрпео.

Очигледно је да ће том техником, као и свим другим, једнога дана моћи да се приказује још само привид. И ништа није тако окрепљујуће и тако подстицајно као та мисао. То ће бити знак да је све у најбољем реду, да се живот наставља и да се не треба враћати назад, него ићи само напред.

Превела с француског
Јелена Новаковић

ЕМИЛ СИОРАН

НЕ ТРЕБА ПИСАТИ

Ја не нудим истине, него предубјеђења, богохуљења без посљедица, која нијесу учинила никоме ни добро ни зло. Ја ћу бити увијек човјек без сљедбеника, и мој је циљ да их немам. Имамо сљедбенике само ако то одлуче догађаји, ако прихвати-мо неко мишљење или ако говоримо у име људи или богова. Но ни једни ни други нијесу моја ствар. Ја сам усамљеник и не јадикujem због тога.

*

Зло је стваралачки покретач на исти начин као и Добро. Међутим Зло је радније. Добро пречесто светкује.

*

Некада ми се није могло догодити да прође један једини дан а да не слушам неколико сати музику или читам поезију. Сада, проза ми замијењује све. Какав губитак, какав пад!

*

Не тражимо слободу, него *илузију* слободе. Због те илузије човјечанство се копрца већ хиљаде година.

Уосталом, будући да је слобода, како кажу, неко *осјећање*, каква је разлика између *бити* слободан и *вјеровати* да си слободан?

*

Потреба за славом долази из осјећања тоталне несигурности коју осјећамо не вјерујући у вриједност свог дјела, због недостатка вјере у себе. И када оклијевам да припишем себи и најмању вриједност, пожелим свјетску славу, и хтио бих да *зна* за мене свако живо биће, свака мушица, свака ларва.

*

Никада човјек није био немоћнији пред „животом” од мене. Урадити било шта практично ми изгледа као неко херојско дјело. Вањски живот потпуно ми је стран. Чак изузетно млад, завидио сам пастирима са Карпата, а сада им завидим више него икада. Све што се тиче цивилизације изгледа ми као знак декаденције, застоја и утучености.

*

Подједнако је тешко подносити анонимност и бити познат, кад имате ту злу срећу да будете „писац”.

*

Ја знам гдје су коријени моје неспособности да будем мудар; о тој жељи да обзнаним, у тим нијемим говорима имажинарној свјетини, у тој претјераној мегаломанији којом сам отрован у младости и трпим због тога ужасне шамаре увијек кад се узбудим или кад сам преморен. Безвољни сам сумњичавац и мудрац дангуба. И бијесни човјек који живи у вјечној поезији пораза.

*

Не може да постоји *часно* осјећање међу особама које раде исти посао. Један романописац није љубоморан на једног филозофа, али романописци се мрзе сигурно између себе, као уосталом и филозофи, а поготово пјесници. Сјетимо се само погледа пуних мржње које упућују једна другој проститутке, које дијеле исти тротоар. Адам је био само дебитант; Каин је наш истински учитељ, он је стварни зачетник нашег соја.

*

Ја нијесам писац, ја не налазим праве ријечи да изразим оно што осјећам, оно што трпим. „Таленат”, то је моћ да се испуни међупростор који раздваја искушење од ријечи. За мене је тај међупростор празан, неспособан да га испуним или забашури. Живим у несвјесној свакодневној сјети; ја сам тужни робот.

*

Посједујем све људске мане, а међутим све што раде људи изгледа ми несхватљиво.

*

Што више старим, све више се осјећам Румуном. Године ме враћају у моје поријекло и поново ме заробљују. И моје претке које сам толико пута оцрнио, сада их и те како разумијем, све им „опраштам“! И сјетим се Панаита Истратија који се вратио, послије свјетске славе, да умре у отаџбини.

*

Одбрана Француске: Једна нација шкртица не може бити површна.

*

Можемо се журити колико год хоћемо, смрт наставља своја дуга преживљавања у нама, свој непрекидни дијалог са собом.

*

Највећи дио дана проводим разбијајући људима њушку, грдим до те мјере овога или онога да се потучемо на крају. Од зрака до мрака стварам скандале због којих се стидим, провоцирам непознате људе, рушим све куда прођем — све то радим само у мислима, нажалост!

*

Обично се присјећамо оних који су били неправедни према нама, и због тога патимо; али нам се догоди такође, ријетко, истини за вољу, да се присјетимо момената кад смо били и ми неправедни и чак гнусни: патњу коју осјетимо тада другачије сваримо.

*

За мене, писати, значи осветити се. Осветити се свијету, осветити се себи. Скоро све што сам написао било је плод освете. Дакле, неко олакшање. По мом мишљењу, здравље је у агресивности. Ничега се не плашим толико као тихе пропасти. Агресивност је дио моје уравнотежености.

*

Били би сви пуно нормалнији да су нас учили, у вјеронауци, да је Творац био осумњичен чак и кривац.

*

Париз — гробље чији гробови су вишеспратнице.

*

Једина интересантна страна учења вјечног спаса (независно да ли је у питању религија или политика) јесте рушилачки дио тог учења.

*

Замјерају ми због моје непродуктивности а она је мој сми-сао живота и мој ореол. Вриједан сам само онда кад *мало* пишем. Мој филозофски став противи се проширивању мисли. Чим почнем да се објашњавам, уништим сам себе.

*

Кад смо странци у једној нацији коју смо прихватили добровољно или смо били приморани, видимо, последице извјесног времена, само њене мане, и постанемо слијепи пред врлинама које те мане претпостављају. Примјећујем само лоше стране Француза — међутим, почињем да бивам праведнији према њима од како ме гњава моји сународници: колико су неподношљивије њихове мане од мана Француза!

*

Нико није религиознији од мене. Ни мање. Ја сам у исто вријеме много ближи и много даљи од Апсолутног од било кога.

*

Мислим на Анри Мишоа који тврди да не зна шта пишу о њему, међутим у стварности он је обавијештен о свему што напишу о њему. Његова осамљеност је нека врста стратегије; правећи се као да живи на некој другој планети, он је увијек добитник. Кад је у питању он, можемо цитирати познату изреку казану, не сјећам се више о коме: „Х је пустињак који зна ред вожње.”

*

С времена на вријеме, један млад човјек ми пише. Не знам што да му одговорим. Увијек ми пише о *Крајком ирегле-ду распадања*. Иако сам „написао” више књига, позната је само једна; друге, које су можда боље, нико неће јер су мање хистеричне. Необуздани лиризам су прихватили као снагу, и не праве разлику између реторике и енергије.

Нећу направити ниједан уступак својим читаоцима, нећу заиграти сопствену игру да бих им причинио задовољство. Предност неуспјеха је могућност да наставим свој пут мирно,

да не будем заустављен на путу жалби и оптужби. Нико није изневјерен, сем неколико читалаца који неће или не могу да прате ваш развој, који су се закачили за извјесну представу о вама, и немају намјеру да је се одрекну. Наставимо пут без њих. Уосталом стидио бих се да посједујем *шићенике*. Сљедбеници су моја мора. Не бих могао опростити онима који би ме опонашали. Више волим непријатеља од друга.

А изнад свега мрзим да се препознам и нађем у дјелу неког другог.

*

Примјећујем при сваком сусрету да немам ништа заједничко са људима са којима се дружим, требало би да кажем са људима уопште.

*

Највише ме растужи човјек који је задовољан собом. Не мијешам се у његове разлоге, не чини ми се да је успио само он, и његова таштина која ми изгледа будаласта или сулуда, чак и кад мисле други да је она оправдана. За мене је сваки видљиви успјех гори од пораза, и сажаљевам свакога ко се узвиси над другима.

*

Не треба писати, поготово не објављивати сем оно што рањава, то јест оно што не заборављамо. Књига треба да забавља нож у рану, чак да је ствара. Треба да буде узрок неке *неисцрпне* пометености; али изнад свега свака књига мора да представља опасност.

*

Напокон сам продихао: вратила су се зла времена.

(*Cahier*, 1957—1972)

Превео с француског
Слободан Јовалекић

КЊИЖЕВНЕ НАГРАДЕ

ЕПИСКОП БУДИМЉАНСКО-НИКШИЋКИ ЈОАНИКИЈЕ

ЊЕГОШЕВ СРОДНИК ПО ПЕРУ И ЈЕЗИКУ

Пјесник Рајко Петров Ного је кроз лик свог јунака дијака, Гојка Влаховића, дао највјернији опис свога стваралаштва: он умјесто злата испира ријечи, да муку вијека опточи (*Јечам и калойер*). Посвећујући се у мистерију пјесничке ријечи домогао се снажних поетских симбола и доспио до најдубљих слојева значења српског језика. Напор око пречишћавања ријечи, драгоцјенији од испирања злата, има за циљ да што љепше и вјерније муку овог вијека опточи, не вештаственим златом, него словом које осмишљава људске несреће и патње у овом свијету.

Ного се може убројати у оне пјеснике који носе и изражавају патње и тамне пориве душа свих људи. Осим развијеног пјесничког умијећа и изванредног књижевног образовања, за ово звање препоручује га оштрина његовог проникнућа, не само до естетских, него и до религијских и митолошких основа људске душевности.

На нашу радост Ного се није прихватио лагодних повластица и блиједих знамења пјесника свеопштег, поприлично апстрактног, људског удеса. У његовом пјесничком гласу одјекују наследни тонови косовског бола; он је васпитаник дуго његоване узвишене сензибилности народа који „живи од приче / да божур из крви ниче / из бола даворије” (*Враїта сїаса, Гле Срби*). Његова, поезијом обухваћена и одухотворена топографија, од Кајмакчалана, Нагоричина и Космета, преко Медуна и цијеле Хумнине до зорног Калиновика и Врачара открива га као у времену и простору утемељеног српског књижевника, а све горе поменуто као достојног наслједника Његоша, Марка Миљанова, Дучића и Шантића.

Рајку Ногу припада заслужено мјесто међу најбољим лирским пјесницима српског народа овог времена. Његова лирика

препознаје се по томе што често у себе уграђује снажне епске мотиве и детаље и што лирску ритмику обогађује тоновима епске поезије. Његови јунаци јашу расне коње; стари властелин Влаћ Бијелић враћа се на Белцу са Косова, рањен (*Не тикај у ме*); срдит Марко Миљанов јаше Арнаута (*Враћа сјаса, Челе Рашовића*). Не бисмо се задржавали на тим сликама из епске прошлости да јахање коња у пјесничкој обради није у функцији проникнућа до слојева колективног памћења и самопознања. Пјесник „у цику плавичасте у магли мамутске зоре” слуша „претпотопски топот и библијски галоп”. Јашући, не више епске, него небеске коње, пјесник сажима људско срце са срцем земље, дубоким срцем свијета (*Враћа сјаса, Коњи коњи*). Пјесниково срце је покретач кроз духовни времепплов, док је покретач кроз времепплов историје пјесников небески коњ, Арнаут. И у једном и у другом покретачу дјелује стваралачко, уједно и стихијско начело па није чудо што их пјесник поистовјеђује: „Смири се погано срце мој љути Арнауте”. Иако су у поезији познатији Пегаз и Јабучило, Ногов небески коњ може бити само љути Арнаут који је ушао у поезију кроз јунаштво Ноговог крвног сродника Марка Миљанова, а сада стваралачки разиграва немирно пјесниково срце.

Древна народна прича о вуковима светог Саве добила је успјело поетско уобличење и у стваралаштву Рајка Нога. Као прије њега Васко Попа, као и Матија на њему својствен начин, тако је и Ного повремено користио „вучју азбуку” коју је поодавно, још у сарајевским данима, срицао, и на њој у *Сузној молишви* (*Враћа сјаса*) пропојао у Београду, од ужаса који је на нашу Отаџбину излило паклено чудовиште, цинично и богохулно названо „милосрдни анђео”. И у наше вријеме цио српски народ стјеран је бомбама у мрачни зиндан и нашао се у положају вука затвореног иза решетака. Гледајући тугу узапћеног вука пјесник кроз дубоко саосјећање освешћује удес свог народа. У таквим граничним ситуацијама пјесничка прозрења допиру и до митолошког прасрпског слоја душевности. Можемо га назвати и вучјим, ако имамо у виду да је вук митска звијер из старословенске митологије. И за стару словенску, као што је случај са старогрчком митологијом, карактеристична је нека неисцјљива, вучја туга. Ту нашу стару тугу исцијелио је онај „од кога све поче”, који нас је докрстио и привео Христу, па и сада нас ослобађа од туге и исцјелује својом сузном молитвом. У српском саборном самосазнању свети Сава се препознаје као духовни отац цијелог народа, као онај „на чије очи наша туга сија”. Свакако не више вучја, него просвијетљена, светосавска, косовска.

Ного је у своју поезију уградио доста религиозних мотива и детаља, хришћанских, а у мањем броју и словенско претхришћанских, оних који су још увијек препознатљиви у српској колективној свијести. Сонетом *Андрићева кућина* Ного је обукао у одговарајуће пјесничко рухо један Андрићев молитвени уздах. Сонет се завршава Андрићевим ријечима: „Ја пусте цркве, ја пустих светаца да ми се пуста Бога намолити.” Придјев пуст, у разним облицима указује на бездан у људском духу кога једино молитва може просвијетлити, а бездан милости Божје испунити. Ови стихови снажно асоцирају на исконски молитвени однос човјека према Богу описан у Псалму 41: „Бездан бездну призива, гласом слапова Твојих.”

У истом сонету пјесник је стихом „А кад се Једно у Тројицу свело” дотакао најдубљу основу хришћанске теологије. Прилог *кад* има посебну поетску вриједност јер он овдје не означава временски тренутак него апофатички указује на ванвременску унутрашњу динамику између Једног (Божјег бића) и Тројице (три божанске ипостаси). Са овим јединственим стихом Ного се нашао на свијетлој стази црквеног пјесника св. Григорија Богослова који је у својој *Трећој богословској бесједи* говорио о предвјечном покрету Једног до Тројице. Сонет *Андрићева кућина* био би пјеснички садржајан и без овог теолошког стиха, али у том случају не би имао дубоку мисаону и мистичку основу, нити би његов завршетак добио примарни, библијски призив.

У Ноговој поезији ехо литургијске молитве распростире се на цијелу творевину. У тој космичкој литургији, коју пјесник доживљава у родној Херцеговини, најприје се својим појањем укључује „од сваког скрита пуста црква” негдје код Благаја, којој „саслужује дроздић у шевару” а купина у Хумнини свитка оним прадревним синајским сијањем (*Андрићева кућина*). Укључују се борови као калуђери и јеле као монахиње, а иње изображава сребрнасти крст у славу Спаситеља (*Враћа сјаса, Крај намейне зромиле*). Његово пјесничко сјећање допире и до оних старосрпских претхришћанских светилишта расутих по горама, одакле кротки старци (као Његошеви невини синови природе) још опште са звијездама (*Истио, Планина и ѿчело*).

Ного — заслужни добитник књижевне награде „Извиискра Његошева” — препознаје се као Његошев сродник по перу и језику. Његову сродност са Његошем, трагичним јунаком косовске мисли, видимо у снажној мотивацији Косовом и кнезом Лазаром. Косово је за Нога сабирно име за све српске жртве кроз вјекове. У том смислу разумијевамо његов стих: „Где год сам загибо, падох на Косову.” И Ногу сјаји круна Лазаре-

ва, усјекованог на пољу Косову, који је због своје жртве добио вијенац вјечне славе Божје. У тој слави сваки онај који је на Косову рањен (а ко од нас није) добија свој удио и он је „зарном светлошћу преплављен” (*Не шакај у ме*). Ногова поезија прожета је божанском свјетлошћу, коју Његош прославља у свом дјелу, са којом је започео свој Тестамент и завршио свој овоземаљски живот. Код Његоша сија „вјечна зубља вјечне помрчине”, а код Нога се (исто то али мало другачије) „назире сунце у дну таме”. Његошеву религиозно-филозофску мисао о људској егзистенцији „ми смо искра у смртну прашину” Ного је изразио не мање успјешно, али не замашним десетерцем као Његош него ритмичним шестерцем: „Живот је већ бунцам / под стећком из јаме / оно мало сунца / између две таме / ништи худи пламен / жиће у небиће.” (*Не шакај у ме, Сунчевих*). Да људски живот није само оно што је затворено *између две таме* свједоче есхатолошки интонирани завршни стихови сонета *Сунчевих*: „Али још не свиће / сунце огрејано / с нама закопано.”

Није ли нас гробна опорука *Не шакај у ме* којом је Ного возглавио најновију збирку своје поезије подсјетила и на Његошево ловћенско завјештање? — Да се не дира ни у његов гроб, ни у његову цркву задужбину, а самим тим ни у вјеру, ни у језик, ни у народност. Тумачећи поменућу опоруку Ного је прикупљао вјекovima сабирана искуства у борби за очување народног имена и завјетног памћења. Ако све књиге, најдубљег српског самосазнања гледамо као наставак *Горског вијенца* — Извиискре Његошеве, онда је књига *Не шакај у ме* сигурно једна од њих.

МИЛУТИН МИЋОВИЋ

ПЈЕСНИЧКИ СТОЈЕЋАК

Негдје у дубокој основи човјековој је таква могућност — да кад дође да га нема, највише може да сазна о себи. Тај сазнајни афект, својствен заборављеној, и устрављеној природи човјековој, дубоко је својствен карактеру српског народа. Много пута у историји, српском народу долазио је — да га нема, и да се обруши у понор, али дешавало се и то, да баш тада покаже моћ незаборава, и жестину подвига. Је ли отуда у нашој души толика стихијност, и кроз ту стихијност, пројављивање,

некад колективног подвига, некад подвига појединаца, који свједоче, да народ није заборавио ко је. И, ко је био.

Та опасност од нестанка, и захтјев да се опстане, и данас, тихо и упорно ради у унутрашњој рефлексiji српског народа. Показало се много пута да је пјесник орган душевних сила дубоко потопљених у народној души. Те силе, та жеђ за последњим питањима, и могућим одговорима, знаци су постојања, или, и, потенцијалног постојања, неугасива жеђ за одговорима који нијесу у нашој моћи.

А кад се та питања распирују и пропламсавају кроз пјесника, онда унутрашња мрешкања и треперења у дубинама душе долазе до ријечи, то јест до неког смисла, и, прије свега — унутрашњег обасјања.

И овдје имамо вечерас пјесника, добитника награде „Извиискра Његошева”, који је градио своје пјесме на последњим питањима оних који су своју душу, у последњем часу, препоручивали Оном који не заборавља. Оном који би нас могао задржати у свом вјечном сјећању.

Књига поезије Рајка Петровог Нога *Не ѿикај у ме* настала је на записима са средњовјековних стећака, из Херцеговине и Босне, који су остављали они који су лијегали под то камење, а своју душу препоручивали Оном који их једино може освијетлити.

Природно је да ријечи којима се човјек препоручује оном који не заборавља, и не заборављајући постоји, уписују у камен. Природно је да се те ријечи повјеравају камену, јер човјек с више повјерења повјерава своје последње ријечи камену, него непостојаном срцу човјековом. То изабирање камена као последњег свједока, који ће истинито, а не као човјек, свједочити пред Богом и људима, и пронијети то свједочење кроз тмуше времена, јесте урођена егзистенцијална поезија човјекова, с јаком агоналном сјенком, или, прецизније речено, поетски карактер душе, која чезне да се споји са оном другом страном, као својим почетком.

Показује се да тамо гдје може доћи молитва, може и поезија. И шта би била молитва, него поезије која се не пише, већ се уписује у незаборав. Поезија је тако открила књигу која се не пише, из које теку прва слова, или одсјаји тих слова, у пјесничке књиге, које, потом, чине меморију човјечанства.

Књигом *Не ѿикај у ме* Ного себе препоручује, прије свега својим читаоцима, а могуће, и културном памћењу. Пјесник препоручује своју књигу, с основним смислом, који опонира наслову, а тај смисао је — додирни ме, тј. прочитај ме! Још дубљи смисао ове књиге, који аутор препоручује ријеткима, скривенима, јесте — погледај шта стоји *иза* ових ријечи, до-

дирни овај зрак, овај последњи агон душе која покушава да се повеже с оним који вјечно постоји.

Прочитај Ово, што се не чита, што није у књизи, што није затворено ни у словима ни у ријечима, него су и слова и ријечи, могући посредник, и проводник тог трепета душе, тог енергетског, или епифанијског зрачења. То је потребно читаоче души, да би оживјела, да би стекла смисао за постојање, бивање, биће. Додирни то. И, ако је могуће — буди то, или, пресели се у то. Јер пасти у заборав, јесте пасти и распасти се у непостојању.

Тако види, и тако сазнава онај који долази до свог краја, истовремено откривајући свој могући почетак.

Самом писању поезије, посебно поезије духовног знака, као што је ова, овог Херцеговца, претходи потрес, који нам измиче природно тло под ногама, и нуди могући ослонац у памћењу, у језику, ријечима уписаним у нашу срж. Често се чује да смо као народ, оптерећени вишком историје. А тај вишак историје сакривен је у нашим јамама, којима је посебно пуна Херцеговина, и под камењима које скрива маховина. Али, као што зрачак сунца око поднева може да освијетли и најдубљу јаму, тако и пјесничко сјећање, или, пјесничко твораштво, може да освијетли јаме нашег историјског и метафизичког заборава. Ове Ногове пјесме видим као зрачке таквог сјећања, и таквог пјесничког подвига који се спушта у наше јаме заборава, скида маховину с камења на којима су уписана слова, без чијег препознавања и читања немамо цијелу азбуку, ни потпуно реченицу.

На крају, још бих подсетио на један смисао наслова *Не њикај у ме*. Не додируј мене — ја сам сагорио. Ја сам сагорио, и идем између вас, као онај који је одживио живот. То о чему говори ова књига није у књизи, није ни у надгробном камењу, али се пројављује и кроз књиге и кроз камење, и кроз травке, и изворе, излази из јама, и струји ваздухом који удишемо, ваздухом који је напуњен нашом забрављеном историјом, забрављеним животима, који не дају да се забораве. Тражите то тамо, а не у мени, како би рекао учитељ мудрости. Читајте то, а ја пролазим овуда, и одлазим. Читајте то, јер сви који овуда пролазимо, онамо одлазимо. Колико видим, то је порука, или карактер поруке са сваког стећка, и сваког Ноговог пјесничког стојећка.*

* Две беседе на додели награде „Извиискра Његошева” Рајку Петрову Ногу, у Црквено-народном дому „Свети Василије Острошки” у Никшићу, 11. маја 2010. године.

ЈОВАН ДЕЛИЋ

ПОРОДИЧНЕ ПЈЕСМЕ ЂОРЂА СЛАДОЈА

С разлогом се за Ђорђа Сладоја говори да је изникао из наше традиције и при том се, такође с разлогом, наглашава његово преобликовање те традиције. У сваком случају, Сладојев однос према традицији много је сложенији него што то на први поглед може изгледати. Све је ту помјерено и преуређено; традиционални ред и хармонични поредак вриједности какав је, рецимо, у епици, раздешен је и претворен у „роваш” и хаос. Високо је често преокренуто у ниско; патетично, још чешиће, у комично и иронично. То се најбоље види када се прати Сладојев дијалог с нашом усменом традицијом, посебно са епиком и предањем.

Као да је поредак ствари мање нарушен у пјесниковом односу према породичним темама: у пјесмама о оцу, мајци, сестри, ујаку, жени, дједовима. Највише пјесама из овог породичног круга је о оцу, што може навести на закључак о присуству духа патријархалности у овим пјесмама.

Вјероватно је прва, од пјесама из очевог круга, настала пјесма *Гусле за оца Сјасоја*; закључујемо по траговима версификацијске несигурности. Пјесников дар за грађење риме види се у лексеми *зџусле* („На челу му неродне године *зџусле*”) која се подудару са *џусле*. Пјесник је стегао облик *зџуснуле* изостављањем слога *ну*, који би се сада могао означити као минус морфостилем. Осјећа се и Сладојев дар за евокацију доживљаја очевог успостављања имагинарног свијета у гусларској пјесми, који се онда преноси и на стасавајућег сина, па овај, понесен пјесмом, танку Хајкуну сву ноћ гором лови.

Бојати се да је сонет о боци *Велики ѓрасак* разумљив малом броју читалаца, онима којима је блиско искуство жеђи косаца. Није случајно што је као искуство из тога посла остала фраза: „Или косио или воду носио”. *Велики ѓрасак* је научни

термин, резервисан за космички догађај, за настанак односно нестanak свијета. Пад боце, напуњене водом за жедне косце, за несрећног дјечака, из чијих шака је исклизнула, велики је прасак космичких размјера. Она му се и у сну неповратно и непрестано вишеструко распрскава „у рој огледала и крилатих мрава”, па се пјесма поентира дистихом, као у Раичковића, претварајући визуелно петраркистички у стварно елизабетански сонет:

*У сјосјруки ехо — разбио си боцу
Како ћеџ на очи љразних џака оцу.*

Није Сладоје једини који је доживио космички прасак и ишао празних шака оцу.

За тему о којој расправљамо од нарочитог је значаја пјесма *Поређење којеџ се све више сјидим*, посвећена оцу. То је поређење између оца и сина. Отац припада старом, традиционалном, такорећи епском свијету уређеног система вриједности. Син, односно генерација потомака, већ припада модерној осјећајности. Оцу — као ни Христу — ријечи нијесу много потребне. Живи и говори једноставно; не мора да лаже, „Нити да се слаже / Са јачим у свему”. Довољно је да узме гусле у руке и да оживи све оно што у сину труне. Отац чати молитву са способношћу да шапатам поврати све тајне силе што чиле из сина. Отац се разумије у лековито горобиље, „Али за своје млађе / И њино незнађе / Лека не налази”. Генерације се жестоко ломе и сијеку на граници осјећања свијета. Модерном припада незнађе; традиционалном горобиље и љековите траве.

Уношење модерног сензибилитета у традиционалне оквире зацијело је Сладојев омиљени поступак. При том се јасно види лом између патријархално уређеног свијета у пропадању и долазећег, модернијег и проблематичнијег.

Неколике пјесме из овога круга изразито су елегичне, каква је она под насловом *Да земљи џојлије буде*. Она подсјећа, кратким стихом и молитвеним тоном, на знамениту пјесму Рајка Петрова Нога *Нек љада снјеџ, Госјоде*.

Пјесма је молитва за умрле који одлазе да згрију земљу, „да земљи топлије буде”, па пјеснички субјект моли Господа да их његови службеници „Негде у суво удену”; да им буду благи и да им не рачунају престога грехе. Тужне су и невоље сеоског гробља: гробље је далеко и нема више мјеста, нити има ко да опоје упокојене; то обично чини вјетар, али је и међава престала. Завршни катрен је, опет, у знаку тоpline:

*Одлазе мили моји
Да земљи ѿошлице буде,
На којој ево се зрију
И ове речи худе.*

Задушна пјесма, испјевана у дистисима, посвећена је оцу Спасоју и опјева његову сахрану. Чар ове Сладојевој пјесме је у томе што је очувала племениту тугу, али је сузбила патетику. Син на опроштају не говори тешке и крупне ријечи, већ *измуца ѓовор* и то *врх злуве зловице*, да га чују *сѿабла, лишће, ѿзавице*. Ријечи о губитку падале су у *барицу ѿуге*. Сладоје зна да мајсторски употреби деминутив, па му још додаје два епитета: барица туге је *замућена* и *ѿлишќа*. Говорник *цмрцка* „о роду и о слави / Само да га лакше препознају мрави”. Ту су још и прљаве посљедице сахране: *изгажена трава, сузе и опушци*. Најзад, сахрана се пореди, по једноставности и краткоћи трајања и одсуству заплета, са једночинком, последице које сви брзо одлазе, осим покојника. Завршна слика је у знаку биља: два-три стабаоца ће, умјесто оца, расти у пристранку и бити чувари његове душе:

*Као једночинка, све се сврши ѿросѿо
Сви одоше некуд само је он осѿо*

*Од сада ће навек ѿу умесѿо оца
У ѿрисѿранку расѿи два-ѿри сѿабаоца.*

Гроб остаје у самоћи, готово у простору без људи. То осјећање самоће доминантно је у пјесми *Црква на далеком бређу*. И та црква је „све самља”, а око ње

*Самује клен и јасен, бршљан и злува смрека,
Од двоножаца никођ ниѿи им има лека.*

*Парох је на доѿусѿу, а ѿасѿва у очају
У маховини звоник, сасуда у лишќају.*

Лирски субјект из даљине доживљава ту своју цркву присно, преображену у мајчин лик, и своју позицију као прогнанога из стада или истиснутога из роја. Помјерили су се односи у породици. Лирски субјект је далеко од завичаја, своје црквице и својих хумки; он живи неки свој, другачији, модерни живот:

*У ѿрави међ хумкама — скоро свака је моја
Мада сам ѿрођан из сѿада, исѿиснуѿ из роја —*

*Видим је у сну, белу, у мајерином лику!
Шћућурену и саму — на далеком ћувуку.*

Очев гроб је остао међу својима — „Покрај Алексе ту одмах до Трипка” али сепарирани лирски субјект, син, чује како га отац зивка, као да нешто „тражи од овога света” да му се дотури по мирису трава, „Или отуда из вечности мутне / Хоће нешто кришом за пут да ми тутне” (*На ѓробу очевоме*).

Очева љубав је, несумњиво, била Русија, а умро је када је Русија била на најнижој политичкој и војној моћи. Зато у пјесми *Руска шуга за оцем* лирски субјект жали што отац није дочекао Путина, из чијега гласа

*Разлеже се свуда ѓромко — њеи и њеи —,
Тек шада бих знао њо мирису кваса
Који са овим веже онај свеи —
Да се у њокоју домогао сјаса.*

Сладоје најчешће мирисом (метве и кваса на примјер) спаја раздвојене свјетове — доњи и горњи, овај и онај — и успоставља ближу комуникацију с упокојеним оцем. Уводећи тему Русије и Путина, Сладоје је своју породичну лирику отворио према актуелном и политичком. А таквих пјесама није у њега мало, и оне захтијевају пажљиву анализу.

Традиционална кућа, односно породица, пропада; син је отишао од куће у свијет и неизвјесност; отац је умро; остају мајка и сестра. Лирски субјект је у позицији расцијепљености: једино што доживљава као свој аутентични простор и што кућом зове јесте родитељска кућа. Остало су станови, промјене, селидбе, прогонства и неизбјежно одвајање. Одлазак је услов опстанка и сопственог развоја; услов интеграције у свијет, неминован и досуђен. Отуда одлагање одласка докле год је то могуће. У истоименој пјесми (*Одлагање одласка*) лирски субјект тражи од шуме, птице, траве и воде благослов за одлагање одласка. Сладојева везаност са природом изузетно је чврста, можда чвршћа него и код Стевана Раичковића. Измоливши благослов од природе, лирски субјект даје себи два-три дана допушта, „Као у Бога испрошена”, да би се нагледао завичајнога неба, сестре и мајке:

*Да се нагледам звјезданога неба
Сесџриних очију
И лица мајериноѓ.*

Свеједно, сепарирани човјек ће отићи од куће жељан свега тога, као када се одлази са овога свијета.

Сладоје има пјесму Јесењиновог наслова — *Писмо мајци*. Пјеснички субјект пише да је препознао све оне које свакодневно виђа на сваком кораку, а који су двојници његових мора са јаве и из снова дјетињства. Па као што га је у дјетињству од страхова ослобађала баба врачара својим магијским чиновима, тако се сад пјеснички субјект ослобађа од гротескних чудовишта ријечима, односно пјесмом:

*Мада скривају канџе
Увлаче рођове
Койиша и очњаке
Све сам их љрејознао —*

*Оне једнооке
Троглаве искежене
Зарасле у длаку
И бодљикаво љерје
Што су ми у вриску
У снове ускакали*

*Сад цвиле ушваре
Јецјају сабласџи
И цврче чудовишџа
У језерцима слова
Као у врчу
Оне врачаре из дџетињсџа —*

Све сам их мајчице љрејознао.

Ова и још неколике Сладојеве пјесме показују откуда долази пјесничково повјерење у бајалицу и потреба да се жанром актуализоване и иновиране бајалице освјежи жанровски систем модерне лирике: дуго су инспиративни страхови дјетињства и ослобађање од њих.

Овој групи могла би припадати и занимљива пјесма, са веома старим слојевима значења, *Убићу ја вука*. Пјесма је својеврсна евокација дјетињства, сјећање на магијску, бајалачку радњу ради растјеривања страха. Ту магијску форму дјечак је научио од мајке као преносиоца традиције:

*У дјетињсџу ми је мајка џворила:
„Кад те сџрах обузме, само љјевај, сине,*

Само ти њевај — убићу ја вука”.
И њевам, а страх никако да мене.
Ни да јења мука.

Фолклорни, традиционални поредак ствари подразумијевао би ослобођење од страха, али магијска радња се показује узалудном, па страх ни мука не јењавају. Модерни дух је искористио архаичну бајаличку свијест не да би потврдио њену универзалност, већ да би истакао страх и муку, њихово непрекидно трајање.

Старији слој значења крије се у симболу вука. Старо словенско, односно српско божанство непрекидно провирује кроз старије фолклорне жанрове и језичке слојеве. Писац ових редова, иначе ноћник, памти сличну магијску формулу, али, све су прилике, знатно старију. И он је од своје мајке чуо да када се човјеку ноћу нешто привици, када се уплаши, онда треба призвати вука и рећи:

— Ђе си, вуче, ноћни друже?

Па ако се вук појави, односно његов привид, молба је услишена и не треба се ничега, а поготово тога вука, плашити, јер стари Бог штити своје штићенике, посебно дјецу.

У Сладоја је призивање вука еволуирало у његово убијање. Божанство је постало опасна звијер коју треба убити и тако, убиством звијери, побиједити страх.

Једна од најљепших пјесама из овога круга је *Доћи ће мени мој ујак*, испјевана из дјечје перспективе. Ујак је незаштићеном дјечаку заштита и сигурност, у сну и на јави, пред одраслима, пред другом дјецом и пред аветима и утварама из сновне море. Чак је употребљена и у стих уткана дјечја фраза, истовремено израз немоћи и пријетње, што појачава не само психолошку, већ и фразеолошку дјечју перспективу ове пјесме: „Па ћемо онда видети”. Призивањем ујака и позивањем на његов ауторитет, дјечак се брани од увреда на рачун оца и мајке:

Доћи ће мени мој ујак!
Па ћемо онда видећи
Чији је шања њајуљак,
Ко ће се мајке сиидећи.

Потезање ујака као ауторитета и аргумента одбране даје дјечаку храброст, па се у његовим очима смањују његови непријатељи и противници, из сна и на јави:

*Што си се сада згучило,
Гурбече, црно стїрашило?
Ко да ме ниси мучило,
И ноћу, у сну јашило.*

Ујак доноси небеске дарове — крила и звезду најбелу — који су лијек против доњег, мрачног и црног свијета гротескних авети и страшила:

*Он ће ми крила донети
И ону звезду најбелу!
А ти се кези, авети,
И церекај се, ѓабелу.*

Већ ова строфа наговјештава да ујак припада неком небеском свијету; да живи у причи и породичној легенди као идеални заштитник, а да је, бојати се, већ одавно на оном свијету. Дјечја свијест то сасвим не разумије, али непогрешиво региструје мајчин плач и клетву Сомине планине. Сам дјечак види како ујак замиче у кланац иза облака и како нарастају његове моћи које нијесу од овога свијета. Али он, ипак, не долази, па посљедњи стих поентира пјесму зебњом и бригом за ујака, што га више нема, што потврђује слутњу да ујак припада свијету мртвих и да васкрсава с мајчиним сузама и у дјечјој машини:

*Ено, у кланац замаче,
Иза облака прмину...
Што ли се мајка зайлаче
И куне клећу Сомину.*

*Он може иодић Волујак,
Прескочић преко Лелије;
Доћи ће вама мој ујак!
Ал' што га нема, где ли је...*

Дјечја перспектива омогућава непосреднији израз сложене осјећајности: угрожености, одсуства заштите, присуства ноћних мора, наде у ујака и зебње што га више нема, али и мајчине жалости, односно слутње ујакове смрти. Главни заштитник и дјечакова узданица заправо је покојник.

Не сјећам се да је критика истицала изврсну Сладојеву пјесму *Сестра*, испјевану у дистисима. Сестра је добри дух родитељске куће и њена посљедња соха и одбрана; монахиња

Сунца — а Сунце је и Христ — и дома, херцеговачки двојник
Јефимијин:

*Моја једина, наша — сестра — Сенка
Брани очевину сџрахом од јеленка;*

*Дахом чува жицку у задњем уѓарку
И кућним димом извезену варку.*

*Враћа њршџен бору, неће дар од брестџа
— Зарекла се сунцу — биће му невесџа.*

*Али нема друѓоѓ руха и мираза
Осим наше џаиње, шуге и џоразџа.*

...

*Моја сиња сестра, џри звезди крџавој,
На дар манасџиру везе џрџи завој.*

Посљедњи дистих, зацијело, асоцира на Ракићеву *Јефимију*: као што Јефимија у временима патњи, туга и пораза везе покров за свеца мученика, исписује *Похвалу кнезу Лазару*, тако и сестра Сенка „на дар манастиру везе прџи завој”. Подударност у злим временима и сродност у монаштџву, ако не канонском, а оно фактичком, казује како се кроз сестрину судбину прелама распад патријархалног свијета, а онда и пораз сопственог народа. Чуваркућа жишки у *задњем уѓарку* усмјерена је на свјетлост — зарекла се сунцу — и на манастир, односно на видање рана, видљџвих и невидљџвих.

Дошло је до велике и трагичне инверзије у патријархалном свијету: кућа не остаје на мушкарцу, на брату или сину, већ на сестри, и то заручници сунца, што подразумијеџа скоро затварање куће и догоријеџање задњега угарка. Сестра припада том патријархалном свијету, али је и његоџа жртџа. У томе је трагична парадоксалност жене у једном свијету у колапсу.

Споменућемо само пјесму о смрти дјеџа-Јовице, оличења сеоба и колонизација, на чију глаџу се сручивао цио пљусак имена и надимака, и задржаћемо се на дводјелној пјесми *Гај-добра*, пјесми-диптиху, привлачној за критичаре. Сам наслов, иако конкретан топоним, у пјесми функционише као метонимија којом се означаџаџу сеобе, колонизација или одласци у Војводину на дџуже или краће вријеме, углавном ради хљеба и новца.

Прџи дио пјесме је евокација успомена из дјетинџства на разговоре с мајком. Дјечак пита мајку гдје су му најближи рођаци — ујак, стриц, ђед — те не долазе на слаџу нити мобу, а

мајка му одговара да су отишли у Гајдобру да дјечаку донесу „кукурузе”. Мајчин одговор је био исти за свакога ко је дуже одсуствовао и по правилу је праћен сузама. Тако је дјечаку постала загонетна та веза између мајчине сузе и Гајдобре, а још загонетније само мјесто у које се одлазило, а из њега се није враћало.

У другом дијелу пјесме лирски субјект стасава до Гајдобре и долази тамо као пјесник, не књижевно вече поводом сеоске славе Светога Петра и Павла. Међу шачицом посјетилаца није било никога од познаника из пјесниковог дјетињства, поготово не оних који су тада у Гајдобру отишли. Пјесник за њих пита дјечака који је довео баку на приредбу:

*Он ћући
А бака шайајом каже —*

*Оћишли сине
Оћишли у Љубиње
Да ћи смокава донесу*

*Наших смокава
Што зрију
Ни за кога.*

Из бакинога одговора слуги се драма располућенога свијета. Бака је дошла на књижевно вече у Гајдобри да чује *наше* пјесме; људи одлазе у Љубиње по *наше* смокве, које тамо „зрију ни за кога”. Један простор је испражњен и опустео, који старица из Гајдобре доживљава као *свој*, односно *наш*. Расијани свијет има проблем идентитета; не налази се на *своме*, што традиционални човјек доживљава као несрећу, као живот у туђини. Тај драматичан однос *своје—туђе, сиромашно—богајто* у овој наизглед наивној Сладојевој пјесми показује колико је и како не само начет, већ и разорен један свијет који зовемо традиционалним, патријархалним, „епским” и како се традиционални човјек тешко преображава у модерног, располућеног, па и разореног. Оно што је готово очигледно у *Огледалцу српском* слуги се и у понекој породичној пјесми: црквица је сама и пуста; очев гроб остаје са два-три дрвета; сестра је — женско начело — чувар ватре и монахиња сунца; рођаци из Херцеговине одлазе у Гајдобру, а касније из Гајдобре иду по *своје* смокве у Љубиње. Сладоје, дакле, није традиционалиста који конзервира један систем вриједности нити идеализује рурални свијет, већ показује горчину пустоши, разорености, промјене система вриједности.

Зато су пјесме у којима се тематизује однос према жени већ урбане. Пјеснички субјект је измјештен из завичаја у други и другачији свијет, ношен вјетровима историје са једног мјеста на друго. Али ова група пјесама заслужује посебну пажњу; у њима је доминантно осјећање љубави, па их треба посматрати у контексту Сладојеве љубавне лирике.

Београд—Калиновик, 2009

МИЛИВОЈ НЕНИН

САВИЋ МИЛАН И КОСТИЋ ЛАЗА

Пишући предговор аутобиографији Милана Савића *Прилике из мога живота*, на крају сам цитирао оно што је о Савићу написао Лаза Костић у својој чувеној *Књизи о Змају*.¹ Реч је о уласку Милана Савића у кафански живот ондашњег Новог Сада. Ухватио сам се за Костићеву реченицу о духовитости Милана Савића, који кад се куцне чашом „отвори му се врећа шале и досетке, па све сева”. Додаје још Костић да би се од тих шала дала саставити лепа књижица „само што не би била за Вишу женску школу”. Елем, ја сам ту Костићеву реченицу обрнуо и рекао како је Савић саставио „умивену, уредну, готово чедну књигу која као да је писана за Вишу женску школу”. Наравно, не повлачим овде ту реченицу, али видим да је могла бити прецизнија. А како је требало да изгледа, надам се да ћу успети да покажем негде при крају овог текста.

Узгред, кад смо већ код Савићеве аутобиографије, погледајмо колико је Лаза Костић присутан у њој. Поменуће га Савић првом приликом кад буде говорио о гимнастици и о вежбању на справама... Заједно су јачали своје мишиће. (Култ тела је нешто што иде уз Лазу Костића.) Сетиће га се потом кад буде забележио смрт својих најбољих пријатеља: поменуће га уз Пају Марковића Адамова, Матавуља, Стевана Поповића Пецију... Откриће управо Савић, за време Првог светског рата (када се као чувар Матичиног блага врати у Матицу српску уместо интернираног Тихомира Остојића) „први напис *Максима Црнојевића* и многе Лазине нештампане песме” у заостав-

¹ Милан Савић, *Прилике из мога живота* (приредили Миливој Ненин и Зорица Хаџић), Нови Сад 2009. Та аутобиографија није сачувана у целости — нужно је исписати ту ограду, макар овако у фусноти.

штине Антонија Тоне Хаџића. Цитираће и Лазин телеграм са Цетиња као илустрацију своје сретне женидбе. Наиме, Лаза је послао телеграм: „Честитам теби”. И на крају, кад Савић пописује шта је све урадио у литератури, међу својим радовима издваја расправу о Лази Костићу. Дакле, Лаза је у Савићевој аутобиографији овлаш присутан, али се у тој аутобиографији налази „путница” на књигу о Костићу. (Као да се тиме искупио.) Помиње Савић у својој рукописној заоставштини и други део *Биљежака једног њисца* Симе Матавуља, прецизније приређена писма која је добијао од Матавуља. Наслов је прецизан, утолико што се та писма односе на период који није обухваћен у Матавуљевој књизи *Биљешке једног њисца*. Помињемо Матавуља овде, јер и то је путница ка Костићу.

Писао сам о односу Симе Матавуља и Милана Савића. Писао сам лако, јер у том односу није било никаквих неравнина. Било је то пријатељство без иједне пеге, које је наткриљавало све друге односе. (Мислим ту на однос писаца—уредник; писаца—књижевни критичар; писаца—рецензент рукописа...)

Овде сам, пак, затечен. Однос између Милана Савића и Лазе Костића је све, само не једноставан. (Не узимам још у руке Савићеву књигу о Костићу!) Поред књижевног рада, гимнастике, пилзенског пива,² Матице српске (за коју су обојица везани), чини ми се да их је најчвршће спајао већ поменути Симо Матавуљ. Опште је место пријатељство Лазе Костића и Симе Матавуља. Мање је познато да су и Матавуљ и Милан Савић од тренутка упознавања били најприснији пријатељи.³ Дирљиво је понекад (мислим на сву тројицу!) то њихово заједничко „отимање” о пријатељство: као да су гладни пријатељства... Ако се погледају Матавуљева писма Савићу, видеће се жал што и он није са њима; једнако се распитују један за другог... Уистину ту имамо химну пријатељству. (Узгред, Матавуљ Савића ословљава на неколико начина, док је Лаза увек „Кирије”.) И увек топло, увек афирмативно. Једном ће се само Матавуљ пожалити на Лазу, али ће већ у следећој реченици ту жалбу ублажити. („Криво ми је на Кирија, јер ми пише *којешта*, баш као да се спрда са мојом недаћом. Не велим да он то чини намерно, али тек тако излази” — пише Матавуљ 25.

² Ми данас кажемо „пилзенско” пиво, али због Савића и Костића нека буде „пилзенско”.

³ Брату Ђури Матавуљу, 22. октобра 1887. године из Зајечара пише: „Овде је сад д-р Милан Савић, бивши проф. у Новом Саду и књижевник. То је диван човек и диван друг.” Цитирано према књизи: Симо Матавуљ, *Сабрана дела VIII* (приредили: Видо Латковић, Живомир Младеновић и Голуб Добрашиновић), Београд 1956, стр. 45—46.

XII 1898. у тренуцима док је још увек далеко од мирног живота.)⁴

О ономе шта је Милана Савића и Лазу Костића раздвајало — можемо само нагађати. Поменућемо само Антонија Тону Хаџића, кога (посебно млади) Лаза Костић поштује, воли, коме безрезервно верује и коме се најчешће обраћа у писмима. Та преписка је трајала читавих педесет година! (Довољно је видети са каквом му се мекотом Костић обраћа у писмима: „Тоно, брате”, „Мили мој Јовишу”, „Драги побро-поочиме”, „Дражајши мој громовниче, почитајем родитељу”, „Драги браца Тоно”, „Поштована душо”, „Оче громовниче”, „Громовити мој бабо”...) ⁵ А о Тони Хаџићу, Милан Савић је написао странице и странице са негативним судом... (Оставио је заправо карикатуру једног малог властодршца; човека који се уселио у Матичине просторије и онда их великодушно уступа Матици...) ⁶ Но, Тона се није показао као спорна тачка...

Оно што је нарушило њихово пријатељство, што га је унеколико довело у питање, јесте Змајев јубилеј. Из преписке Милана Савића и Лазе Костића јасно се види настанак Костићеве књиге о Змају. Милан Савић је у име Матице српске позвао Лазу Костића да одржи предавање о Змају. (Унапред се том предавању радовао Сима Матавуљ када је чуо да је Костић понуду прихватио. Јер, знао је Матавуљ да Костић неће говорити конвенционално. Или је знао и нешто више? Из писма Милете Јакшића Лази Костићу знамо да је Костић још у Хопову начео ту причу о змају и славују.) ⁷ Но, после Костићевог наступа у Матици српској, Савић као да је желео да се огради од те Костићеве беседе. (Није желео ни да посредује у Костићевим преговорима са Матицом када је овај понудио читање делова књиге у Матици.) О самој књизи, пак, имао је неповољно мишљење. Саветовао је у писмима Костића да се мане

⁴ Видети белешку број 2, стр. 304. Иначе, Матавуљев миран живот (без материјалних проблема) почиње тек другом женидбом 1. септембра 1900. године. Најзаслужнији за ту другу женидбу био је управо Милан Савић.

⁵ Лаза Костић, *Преписка I* (приредили: Младен Лесковац, Милица Бујас и Душан Иванић), Нови Сад 2005.

⁶ Видети белешку број 1.

⁷ Видети белешку број 2, стр. 318. Матавуљ пише у писму од 9. новембра 1899: „Поздрави ми љубазно Кирија. Кажи му све што знаш и да сам здрав. Мило ми је и богзна како што сте га наговорили да говори, а већ колико сам радознао шта ће рећи, не треба да ти кажем”. Милета Јакшић пише Костићу из Темишвара 10. априла 1902 (РОМС, инв. бр. 10.200), тражећи од њега *Књиџу о Змају*: „Мене је занимао Ваш суд о Змају још онда када сте једном приликом у манастиру Хопово онако у опште и сумарно изrekli да у Змајевим Снохваницама нема ни 3% праве поезије.” Видети: *Судару Милете Јакшића*, преписка (приредили Миливој Ненин и Зорица Хаџић), Нови Сад 2005, стр. 73–74.

читава књиге, да је остави необјављену... Интересантно је да Савић у то време није у љубави са Змајем. Али, Савић је очито стављао општи интерес изнад личног.⁸ Разменили су неколико тешких писама Костић и Савић поводом Костићеве *Књиге о Змају* — али уз непрестана уверавања о искреном пријатељству.

А да ли је то пријатељство било нарушено? Матавулева писма Милану Савићу не бацају никакву сенку на однос Милана Савића и Лазе Костића.

Али, већ је другачија прича ако се погледа преписка између Милана Савића и Светислава Стефановића, најмлађег књижевног пријатеља Лазе Костића.⁹ Свој први, младалачки текст о поезији Војислава Илића, Светислав Стефановић понудио је 1897. године управо *Лейхойису Мајице српске*. Потврду да га је предао *Лейхойису* добио је управо од Милана Савића, мада Савић није одређен за оцењивача тог рукописа... Младалачки успешан, нестрпљив да дочека оцену о свом тексту, Светислав Стефановић пише читав низ писама свом гимназијском професору Александру Сандићу. (Из једног од тих писама откривамо и какав је Стефановићев однос према Милану Савићу... Помиње Савићеву површност...)¹⁰ На Милана Савића, пак, упућује Стефановића управо Лаза Костић, три године касније. Када је Стефановић приказао Костићеву трагедију *Мак-*

⁸ Указује се Милан Савић понекад као загонетка. Видимо како штити Змаја са којим — иако су кумови — тада не одржава никакав контакт. Исто тако необична је прича о Савићу и Тихомиру Остојићу. Иако нису у добрим односима, сарадња се несметано одвија. (Видети у другом делу књиге *Прилике из мога живота* у којем смо донели Савићеву преписку са личностима које се помињу у аутобиографији.)

⁹ Видети у књизи *Ејстоларна биографија Светислава Стефановића* (приредио Миливој Ненин), Нови Сад, 1995. Сви наводи су из те књиге. Наравно, у тој књизи се налазе и потпуне белешке о томе где се коришћена писма налазе. (Да мало растеретимо основни текст.)

¹⁰ У писму Александру Сандићу из 1897. године, жали се млади Стефановић како нико неће да га слуша и како се непозван подухватио да докаже „да је Милан Савић најтања површност српских критичара” Видети белешку број 8, стр. 83. Али, кад буде 1901. приказивао Костићеву *Гордану*, поменуће Милана Савића у лепшем контексту. Супротстављајући се тези Богдана Поповића да је шала једино оно где бисмо се само смејали, Светислав Стефановић пише: „А ја мислим да шала губи уметничку вредност своју, ако у њој нема зрно збиље. То уосталом и сами уметници осећају. Међу другима и госп. Милан Савић може нам послужити као пример за ово. Његов *Цар провадација* језгром својом почива на оној озбиљној, сентименталној љубави Лазара и Милице”. Потпуна библиографија Стефановићевих радова о Лази Костићу налази се у поменутој *Ејстоларној биографији Светислава Стефановића*, а све те текстове читалац лако може наћи у књизи Светислава Стефановића *Мирис њамњивека*, коју је за штампу приредио Гојко Тешић. Појавила се у Новом Саду 2005. године.

сим Црнојевић послао је приказ самом Костићу — кога тада није лично познавао. Костић је приказ прочитао „на душак и у медени кус” и упутио младог писца на Милана Савића.

Тако је почела сарадња Светислава Стефановића и *Лейо-йиса Матице српске*, али и преписка између Милана Савића и Светислава Стефановића. (Морам напоменути да је Стефановић био преосетљив, а да је Савић у писмима знао да буде више него директан.) Наравно, неизбежна тема те преписке је и њихов заједнички пријатељ — Лаза Костић. (У својој књизи о Костићу, — узимам је у руке на трен — Милан Савић ће поменути Светислава Стефановића као најмлађег пријатеља Лазе Костића. То пријатељство трајало је прву деценију XX века о чему нам сведоче сачувана писма Лазе Костића.)

Милан Савић, старији од Стефановића више од три деценије, богатог животног искуства, поставља се у улогу пријатеља (декларативно), али и ментора, старатеља (несвесно). Једноставно хоће да помогне Стефановићу и да му укаже на то шта је најважније у животу. Отуда су се у преписци дотакли и даљег школовања Светислава Стефановића. Требало је спремити средства за даље Стефановићево школовање. Како је реаговао Лаза Костић када је Савић начео ту тему, сазнајемо из Савићевог писма. „С Лазом сам о том говорио, наводећи: да имам, дао бих му ја. Но то је остало без икаквог одјека, осим што ме је кратким и хитрим погледом готово ошинуо. Сад сам био начисто с њим и нисам даље ни повео у том правцу разговор, него сам прешао на ваше књижевне радове. Према томе бићете и Ви начисто, а можда вам је Лаза и писао на ваше писмо, које му послах у Београд; можда сте се са њим и састали код Матавуља”.¹¹

Даље, у истом писму Милан Савић пише да је примио оцену на Лазину књигу. Вероватно је Стефановић послао текст који је објавио у мостарском *Пријељеду Мале библиотеке о Књизи о Змају*.¹² (То је заправо први афирмативан приказ те Костићеве књиге. Прештампан је 1903. године у новосадском *Бранику*.) Но, тај текст Савић чита као пријатељску услугу и каже да је писан „подоста снисходатељно”. И исписује Савић у истом писму анегдоту о сусрету са Лазом и Лазиним аутоироничним поздравом „Сервус колега у бруци”. Наиме, као и Костићев говор о Змају, исто тако је штампа напала и Савићев говор о Милетићу у Матици. Савић је Костићу отпоздравио:

¹¹ Видети белешку број 9. Преписка са Миланом Савићем је од 137 до 151. стране.

¹² Видети: *Пријељед*, 1902, XXII, стр. 329—337; XXIII—XXIV, 345—362.

да само што су са тобом имали право, а са мном не. Каже да су се смејали сви — читав хор.

Међутим, већ у следећем писму Светиславу Стефановићу, Милан Савић пише изразито неповољно о Лази Костићу. После, вероватно, Стефановићеве констатације да је Лаза постао егоиста (кажем „вероватно”, јер то писмо није сачувано),¹³ Савић отписује: „Лаза није тек сад постао егојиста, он то није никад престао ни бити. Цео curriculum vitae његов није ништа друго, него израз des krasssten Egoismus¹⁴ а и ова књига о Змајови јесте круна целогa му 'уверења', уверења и сујете.”

У истом писму Савић износи примедбе о Стефановићевој поезији. Једна од спорних тачака је и та да се за Стефановићеву поезију „као тешко олово прилепио Лаза-костићизам, који је за њу права кврга, стеже јој дах и спутава јој крила”. Све то Савић говори, како сам каже „као Ваш пријатељ, који жели да напредујете” и да своју особеност (пише на немачком: Eigenart) истакнете... Но, зна Милан Савић и шта је у том тренутку најважније за младог Стефановића, који је, узгред буди речено, већ засновао породицу. Најважније му је да нађе сталан посао и нуди, унеколико, своју помоћ: „Вребаћу, дакле, има ли какво место у Срему за Вас. То ми се свакако чини много и много важније и од песама и од скица и од Шекспира и од Лазе.” Напустићемо на тренутак преписку између Милана Савића и Светислава Стефановића, и „завирићемо” у Костићева писма Стефановићу.¹⁵ У тренуцима кад се Стефановић разишао са Матицом, незадовољан хонораром који му је одређен за превод Шекспировог *Отела*, Костић му пише: „Драги Светиславе, Није ми криво што сте се разишли са *садашњом* Матицом, па ни са Мицом Савићем, ал' ми је жао што сте се наљутили на Васу Вујића, ни крива ни дужна. Ал' младост је нагла; кад остарите, ако Бог да, и то ће проћи”. Година кад ово Костић пише је 1903. Но, већ 1906. су се односи између Савића и Стефановића изгладили, јер га Костић у писму пита: „Јесте ли добили Froh und frei од Мице Савића? Има неколико стварчица сасвим симпатичних, много више него оно 'Blau roth gold'.”

¹³ На самом крају своје аутобиографије Милан Савић пише: „Писма, која сам од наших књижевника добијао, предао сам Магици српској. На жалост сам изгубио коју стотину таквих писама, међу којима су и писма Светислава Стефановића и Јована Скерлића”. Видети белешку бр. 1, стр. 91—92.

¹⁴ Најгрубљег егоизма (преводилац Томислав Бекић).

¹⁵ Костићева писма Стефановићу (прештампана из *Лейтиса Матице српске*) читалац може читати и у *Енциклопедној биографији Светислава Стефановића* (стр. 247—347), али и у поменутој књизи *Мирис њамтинека* (стр. 289—372).

Наравно, није ово једино помињање Милана Савића из пера Лазе Костића у писмима Светиславу Стефановићу. Јер, као преводилац Стефановић је нудио своје преводе Шекспира Матици, а Костић је најчешће био оцењивач тих превода, те је требало разрадити тактику како да се добије што већи хоно-рар... Исто тако био је Костић киван на Савића кад није смео да штампа Костићев одговор Богдану Поповићу „без пристан-ка књижевног одбора”... Ништа расположенији према Сави-ћу није Костић био ни приликом приређивања књиге песама 1909. године. Спорили су се око писма уредништву *Дела*, које је Костић желео да штампа уз песму *Прерано*. Наиме, за *Сйо-меницу* посвећену Војиславу Илићу, Костић је послао песму *Прерано*, препуну критичких написа о времену у којем је жи-вео. Змај, као председник Уређивачког одбора, не пристаје да се та песма штампа. Костић је уз песму послао и писмо уред-ништву *Дела* и описао читав тај случај. Савић се енергично противио објављивању тог писма у Костићевој књизи песа-ма из 1909. године — и у томе успео! (Поново је Змај негде у позадини као тачка спорења. Чувао је Савић и успомену на Змаја.)¹⁶

За крај овог овлашног подсећања на Костићеву преписку са Стефановићем доносимо и део о *Књизи о Змају*. Поново смо у 1903. години. „Мица своје зло мишљење за сад задржава за себе; само је једаред у пивари предамном, свој суд о мојој књизи сабрао у један стих из ’Максима Црној.’: ’Што љубав неће, мржња моћи ће’. Он сасвим озбиљно и тврдо верује да је целу књигу написала мржња! Хвала Богу.” Наравно, није то за Костића било ништа ново, јер му је Савић то већ у писмима и написао.

Вратићемо се поново преписци између Милана Савића и Светислава Стефановића — уз ограду да је тешко реконструи-сати садржај изгубљених писама. (Остаћемо, дакле, на терену нагађања.) Лаза Костић више није међу живима; година је 1911. Дакле, претпоставићемо шта је Савић могао написати у писму Светиславу Стефановићу на основу Стефановићевог од-говора. Да ли је Савић оптужио Стефановића да о Костићу није писао само из литерарних побуда? Стефановић пише: „Хитам да исправим нетачности Вашег последњег писма, којим ми чините јако на жао. Штогод сам писао о пок. Костићу

¹⁶ Приредио је Младен Лесковац Костићеву књигу *Из мој живоћа* (Београд 1988) и у њој прештампао то Костићево писмо. Међутим, у *Сабраним де-лима* Лазе Костића га није прештампао. Вероватно је планирао да га објави у оквиру Костићеве преписке, баш као што је објавио и нека друга Костићева отворена писма.

писао сам из убеђења, а увек тако рећи против својих рођених интереса: јер баш моје писање подигло је највише зле крви против мене.” (Поновихемо овде већ опште место да је Стефановићево писање о Костићу на неки начин значило и изгон из *Српског књижевног гласника*, па је самим тим сам себе гурнуо на маргину.)

У истом писму, даље, Стефановић брани Ота Хаузера: „Што се тиче мог суфлирања Хаузеру, ту још више грешите, као што грешите и у свом брзом и неповољном суду о Хаузеру. Хаузер је човек на чији се суд уопште не може утицати. О Лази Костићу он је испрва имао сасвим рђаво мишљење, једва га је ’Прометеј’ нешто заинтересовао. Тек мој чланак у ’Б. Колу’ учинио је да га и остала лирика Лазина заинтересује, но свој суд он је могао модификовати, *не сасвим изменивши*.” Бранећи даље Хаузерово знање српског, каже да је Лаза Костић знао мање енглески него Хаузер српски.¹⁷

Подсећамо да је Стефановићев чланак о лирици Лазе Костића објављен 1904. године, а да је Ото Хаузер своју антологију српске поезије — у којој је било места само за четворицу српских песника (Војислава Илића, Лазу Костића, Јована Дучића и Светислава Стефановића) — објавио 1912. године у Вајмару. Узгред, у писму Милану Шевићу, још 1906. године, Стефановић пише да се Хаузер спрема да пише посебан есеј о Костићу. „То ми је баш драго. Без икаква мог утицања Хаузер је о Змају и Лази створио себи суд који се са свим подударом са мојим — и врло је, разуме се, далеко од стручног ’Гласничког’ суда.”¹⁸

Сачувана је у Матици српској преписка између Савића и Хаузера поводом Хаузеровог есеја о Костићу. (На њу је пажњу

¹⁷ Писао је Стефановић о Костићу после Костићеве смрти још неколико пута. Непосредно после Костићеве смрти пише „Писмо уреднику” (реч је о писму Милану Будисављевићу, уреднику *Бранковог кола*, 1910. године); потом је у часопису *Мисао* проговорио о начину на који је Јеремија Живановић приредио Костићеве *Драме*. Приредио је и *Антологију Лаза Костић* за хрватску читалачку публику 1923. године, и на крају је у *Времену* проговорио о томе како се сећао Лазе Костића. Због чега то овде наводимо? Па због тога што се ту, понекад, помене и Милан Савић — али увек са лепом дозом поштовања. Помиње га као неког ко је 1921. приредио Костићеве драме у издању И. С. Огњановића, уз одредницу „стари знанац и пријатељ Костићев”. Потом помиње да је сазнао да ће „др Милан Савић издати једну књигу о Костићу на основу многобројних његових писама”, и на крају, у предговору *Антологији Лаза Костић* каже: „Др М. Савић, дугогодишњи секретар Матичин, и одлични пријатељ Костићев објављује у часопису *Мисао* седам досад необјављених песама Костићевих.” Није било трунке суревњивости према Милану Савићу после толико година!

¹⁸ Видети белешку број 9. Преписка са Миланом Шевићем је од 89. па до 133. стране.

скренуо Страхиња К. Костић.)¹⁹ Савић Хаузеровом оценом није био задовољан и није понуђени есеј уврстио у *Лейойис Машице српске*.

Да ли је преписка документ првог реда? Да ли је у преписци Милан Савић донео оно што уистину мисли о књижевном раду Лазе Костића, као и о његовој личности? Или је много важније, или чак једино важно, оно што је намењено јавности? (Што је објављено под његовим именом.) Одговор на то питање нећемо нудити, јер га и не знамо. (Можемо понекад само проговорити о nelaгодности коју осећамо кад наиђемо на потпуно супротне оцене.)²⁰ Дакле, одговор на то питање нећемо нудити, али ћемо читаоцима понудити и ту слику која је њима и била намењена.

Узимамо, коначно, у руке Савићеву књигу о Костићу.

Пред нама је једна топла и узбудљива књига која има свој почетак и крај. Почетак је мит о младом Лази, коме се Милан Савић са страхопоштовањем јавља, а на крају је Лаза на мртвачком одру, готово исти као пре педесет година. (То је та прича о култу тела коју смо наговорили.)

Кад год је то могао, Милан Савић је пуштао Лазу Костића да сам говори — отуда се Лаза указује као жив. Овде имамо испреплетена сећања, документе, рецепцију Костићевог дела, анегдоте; читаву галерију разноврсних ликова (од оних епизодних, као што је Јован Миличић „Ђаво”, Лазин верни пратилац у шетњама око Петроварадина, па до главних као што је Симо Матавуљ...) Ово је прича о пријатељству, али и прича о злом памћењу; библиографски поуздана (читај: хладна), али и људски топла... Остаје нам поуздано сведочанство о ономе што је Лаза почео, а није довршио; али и о начину на који је писао. Остао нам је и Лазин „радни” дан; његове шетње; гимнастицирање; његове навике... Забележене су све Лазине љубави. (Зна Савић и када је Костић окусио са дрвета сазнања.) Понављам, све то са доста занимљивих анегдота, али и са лепим осећајем за оно што је судбина, што је коло среће у животу човека. Случај комедијант, на пример, учинио је да се Лаза, у друштву са Матавуљем, поново нађе на салашу код Ђурђева, који је продао као наследство...²¹

¹⁹ Видети: Страхиња К. Костић, „Лазе Костића *Ускокова љуба* на немачком”, стр. 155—167, у *Зборнику историје књижевности САНУ*, Београд, 1968.

²⁰ Као мера те nelaгодности може се узети оно што је Исидора Секулић писала о Милети Јакшићу јавно, и тајно, у преписци. Више о томе у књизи Миливоја Ненина *Ситне књиже*, Нови Сад 2007. године. Текст „Окрњени мит”, стр. 183—191.

²¹ Од ујака, Павла Јовановића, Лаза Костић је наследио „леп салаш код села Ђурђева у Шајкашкој”, 1864. године. Тај салаш је касније Лаза Костић

Лазин говор на гробу Михајла Крестића, трговца, непосредно после изборне победе у тителском срезу, заслужује посебно место.²² Неукусно је, можда, говорити о неком антологијском избору некролога; али начин на који је Лаза Костић зауздао природну патетику некролога у тренуцима радости (због историјске изборне победе), једноставна нема пара у историји српског народа.

Има Савић осећај за преломне године у животу човека; уме да остави јунака самог на позорници, да саслуша његов монолог. Ово јесте велика књига и једна од најтоплијих књига у српској књижевности — осећам потребу да то још једном истакнем.

И кад не пристаје на Костићеве поступке, Савић их, унеколико оправдава — јер све што се догодило има своју историју. А ту историју у оно време нико није знао боље од Милана Савића. (Костићева *Књига о Змају*, почела је заправо веома давно.)

Зна Савић и да време лечи све; веровао је чак да ће време измирити Змаја и Лазу Костића. У прилог тој тези наводи саучешће Јована Јовановића Змаја поводом смрти Лазине „друге таште” (тетке Лазине жене) и Лазин брз одговор Змају... Но, Змај убрзо умире и време није могло да их измири. Али је време на један чудан начин „измирило” Лазу и Милана Савића. Нацивео га је Милан Савић читаве две деценије и Лаза у његовом сећању остаје чист од наноса свакодневице, трвења, ривалства, сујете... Остаје светао!

Када га је Савић први пут видео, био му је као „неки чудан светац, особењак који иде својим путем”. (Тај пут је најчешће био неутрвен, а Костић је увек мислио својом главом!) А био је средиште свуд где би се нашао.

Од првог виђења, 1860. године, до упознавања прошло је осам година. А у јесен 1875. су се и побратимили: приближиле су их исте теме из историје српског народа. (Описао је Савић то братимљење у Хлебарској улици „уз живо одобравање наших другова и пријатеља који су се ту нашли”.)

Доноси нам Савић и исцрпну Костићеву биографију, изводе из писама (набраја и теме Лазиних младалачких писама:

продао новосадском трговцу Николи Димовићу — чија се удовица 1900. године удала за Симу Матавуља.

²² Као први посланик развојаченог шајкашког батаљона изабран је (убедљивом већином 1.180 према 97 гласова) Лаза Костић. А противкандидат, односно владин кандидат је био Ђорђе Поповић Даничар. Збуњује нас једино Младен Лесковац, који у коментарима уз тај Костићев некролог, у књизи *Из мој животоа* (видети белешку број 16) помиње неко друго име! Прецизније, помиње да је владин кандидат био Папфи.

литература, љубав, теревенке, па дугови и на крају научна, правна струка...) Понекад као да Савић и претерује: прича о Лази као о добром предавачу, али сам доноси податак о Лазиној „тачности”. (Костићев час је почињао са пола сата кашњења!)

Оставио је Милан Савић и грађу, како каже, „халапљивим биографима”, јер је утврдио место, дан и месец на писмицама које је Костић слао Тони Хаџићу. Средио је ту заоставштину која се чува у Матици српској. (О томе је, видели смо, овлаш проговорио и у својој аутобиографији.)²³

Наравно да је изводе из тих писама Тони Хаџићу донео у овој књизи. О самом Тони, пак, не пише неповољно, мада у једном тренутку када Тона од Лазе захтева дискретност, наш писац каже да је Тона могао бити поузданији у Костићеву дискрецију него у своју. (То је лепа Савићева духовитост који пише најзанимљивије у тренуцима док га у самој Матици они који долазе виде као „скроз немоћног старца”. Али, ни ти нови, који су тражили скраћивање ове књиге, читаву ову књигу нису могли довести у питање.)²⁴

Бранећи Лазу, у глави XII, истичући да то како је Лаза живео није било извештачено ни прорачунато, Милан Савић начиње и једну болну тему. (Болну, ако се само сетимо Савићевих писама Стефановићу.) Наиме, Савић пише: „Било их је који су му се карактера дотакли, тобоже да је био егоиста”. И

²³ У децембарском *Летопису Матице српске*, 2009. године, објавила је Зорица Хаџић два до тада непозната писма: „писмо Лазе Костића упућено Пави Станковић и писмо које је Пава упутила Лази”. Та писма Зорица Хаџић пронашла је у Рукописном одељењу Матице српске — оба преписана руком Милана Савића. Не могу, а да се на овом месту не осврнем на Младена Лесковца. У књизи, *савићевског* наслова, *Лаза Костић*, објављеној 1991. године у Новом Саду (а завршеној 1. децембра 1990) донео је све оно што је написао о Лази Костићу. Преписујем реченицу из 1960. године: „Иза Костића је остало мало хартија (сада их углавном знамо све).” Зорица Хаџић је убеђена (позивам се на наш разговор) да Лесковац није узимао у руке рукописну верзију Савићеве књиге о Костићу, која је све време била у Рукописном одељењу Матице српске... Мени се чини да је Лесковац био одвећ „лежеран” према ономе што му је било надихват руке! И да је то остављао за „касније” — по чему је непоновљив у српској култури. (Мислим на то „касније” и на недовршене полове!)

²⁴ У *Историји Матице српске*, IV, Нови Сад 2001, Душан Попов на 286. страни пише: „О студији некадашњег Матичиног секретара др Милана Савића о Лази Костићу Стајић је дао повољно мишљење, нарочито о ’биографском и културно-историјском материјалу’, али је препоручио да аутор изостави своје анализе Костићевих дела које очигледно није сматрао примерним — тај ће рад, знатно скраћен, наћи касније места у *Летопису* и појавиће се као сепарат.” (Узгред, формулација „скроз немоћан старац” чула се у Матици српској када је предложено да јубиларни 300. *Летописа Матице српске* број уреди Милан Савић.)

цитира део из Костићевог писма Миши Димитријевићу, из којег се види да је и Костић знао да је оптуживан за егоизам. Издваја Савић онај део у којем Костић каже шта је све учинио из „егоизма”. „Ја сам из 'егоизма' уступио Милетићу свој срез, из 'егоизма' сам страћио имање, из 'егоизма' се потуцао од немила до недрага...” Костић се о свом руху и круху борио за народ. Показао је Савић како се Костић и делом борио за српство...

Описао нам је и Костићеву личност и издвојио три кључне особине: наивност, која му је симпатична и која је заправо песничка наивност; потом извесно сујеверје (које се огледало у оној узречици „Ако Бог да”) и на крају да је био самовољан и тврдоглав. (Та тврдоглавост је ишла дотле да је и болесно срце терао да ради као да је здраво.) Лазино урођено господство, такт, дискретност све време истиче: своју срцбу никад није усмено истицао, није „оговарао” каже Савић.

Дотакао се, коначно, и Костићеве *Књиже о Змају*. Само сада је та књига афирмативно означена, чак издвојена: „Књига о Змају има одсудно лепих страна, и то је Милан Будисављевић у свом чланку [*Бранково коло*, 1910, бр. 49] кратко и значајно истакао.” Нећемо овде подсећати читаоце на то да је Савић доводио у питање књигу у целини. (Изоставио би Савић само она ситничарења; оно тражење грешака које није достојно ни Лазе ни Змаја.)

Да поједноставимо: Савић Костића ставља у сам врх српске књижевности! Посебно је важно у којем тренутку то чини. Наиме, цитирао је текст Милана Кашанина из 1925. године, објављен у јануарској свесци *Летописа Машице српске* под насловом „Писци из Војводине, пред рат и после рата”: „Као критичар Г. [Светислав] Стефановић се истакао као бранилац поезије Лазе Костића, трагичног песника, који је, после Његоша, несумњиво најснажнији и најзанимљивији таленат у нашој литератури, и кад се буде одавала правда Костићу, свакако неће бити заборављен ни његов поклоник.” И после овог цитата из Кашанина, Савић узвикује: „Једва једаред значајна, одсудна изрека о Лази Костићу! Петнаест година после Лазине смрти!”²⁵ Надам се да читаоци имају у глави, још увек, први део овог текста...

²⁵ А заборавио је Милан Савић, из скромности ваљда, да је и он сам, непосредно после Костићеве смрти, у некрологу објављеном у *Летопису Машице српске* 1911, књ. 274, стр. 72—75, јасно и недвосмислено проговорио о Костићу као о великом српском песнику! Рећи ће Савић да је Костић био „можда најшколованији и најдисциплинованији дух у Српству”; поменуће и његову (Костићеву) урођену генијалност; али ће у првом плану бити поезија: „Јер појезија Лазе Костића у првом је реду мисаона појезија, која строго захте-

Има у овој књизи и сећања на заједничко дружење са Симом и Лазом. Описао је и Симин упоко: „на једним [у значењу: истим] колима смо испратили нашег драгог Шима”. Говорећи даље о свом пријатељству са Лазом, Савић каже да га је узимао таквог какав је „с врлинама и с човечанским слабостима заједно, *знајући да је њлемениша срца*”. (подвукао М. Н.)

Истакао је и Костићеву љубав према Аници. А Лаза се пре своје болести спремао да у Бечу узме стан у близини Савићевог и да заједно иду на пилзенско пиво... Стигао је у Беч, али у болницу. Сваког другог дана долазио му је Милан Савић у посету. (Свакодневно је у болници био Милан Шевић, који је водио и дневник о свему у вези са Лазиним болешћу.)

Дакле, књига која је писана са великом љубављу према Лази и која се разликује од онога што је Савић казивао о Костићу у писмима неким својим савременицима. И за ову књигу, вратимо се сада на почетак наше приче, можемо рећи да је пред нама умивена, уредна — као да је писана за Вишу женску школу. И долазимо до оног што смо читаоцима обећали на почетку овог текста. Ова књига као да је писана за конкретну читатељку! Читаоцима, наравно, није тешко да у тој читатељки препознају Аницу Савић, тада већ Аницу Савић Ребац!

Коначно, култ Лазе Костића из те је куће и кренуо.²⁶

Да ли се те 1929. године, у тренуцима док је завршавао књигу о Костићу, Милан Савић разметао? Да ли се хвалио оним што је урадио за повратак Лазе Костића у литерарни живот? Видели смо да нам је Светислав Стефановић, у оштром приказу Костићевих *Драма* у издању Српске књижевне задруге и редакцији Јеремије Живановића, скренуо пажњу на то да је Костићеве драме приредио Милан Савић. И Милан Савић је писао о начину на који је Јеремија Живановић приредио Ко-

ва мисаони рад да се схвати и присвоји”. И даље, као да Савић каже да мало има публике која може читати Лазу Костића: „Можда је велики интелект, велико знање и образовање Костићево учинило, те му појезија ставља велике и озбиљне захтеве на читаоца”.

²⁶ Имао је Костић своје поклонице. Издајати главне апологете и сводити та имена на Исидору Секулић и Станислава Винавера, као што то чини Милан Будимир (у поменутом *Зборнику историје књижевности Сану*, у тексту „Еј, пусто море”, стр. 73—77) погрешно је. Узгред, Винавер је почео пажљивије да чита Лазу Костића (ако га је и читао раније!) на сугестију Светислава Стефановића. Пажљив Костићев читалац био је Вељко Петровић. Али и Тодор Манојловић, Милан Кашанин... Црњанског никако не бих прескочио... Најистрајније се, при крају XX века, делом Лазе Костића бавио Младен Лесковац — толико истрајно да су неки истраживачи то доживљавали као да Лесковац има тапију на Костићево дело. (Да о тапији не може бити реч сведочи и читав низ објављених књига и расправа о Костићу из круга књижевних истраживача из Новог Сада, на пример. Почевши од Светозара Петровића, Драгише Живковића, Петра Милосављевића, Миодрага Радовића и да не набрајамо даље.)

стићеве *Драме*. У *Јединству* (бр. 888. из 1922, стр. 3) исписује духовит приказ под насловом „Сан госп. Јеремије Живановића”. Да не знамо да је Лаза Костић већ више од деценије мртав — приписали бисмо му тај текст! Духовито, у виду дијалога, оштро и надасве — литерарно. Као да је Савић хтео да нам дочара атмосферу Поовог *Гаврана*. Нама је, пак, најважнија она реченица у којој се читаоци упућују на ваљано издање Костићевих драма. А то је оно које је познато као Огњановићево издање. (Неће ни овде Савић поменути да је он то издање приредио за штампу!) Исто тако нам Стефановић скреће пажњу да је Савић у часопису *Мисао* објавио седам Костићевих песама из рукописа. О томе нам Савић не говори. Али нису то једини Савићеви радови о Лази Костићу после Костићеве смрти. Очито да је оно што је имао као грађу за књигу *Лаза Костић*, али и за књигу *Из младости Лазе Костића*, Милан Савић лагано објављивао. (Знамо да је књигу о Костићу Савић почео да пише још 1915. године, али, захваљујући истраживањима Зорице Хаџић, знамо и за најављену, а можда и у целости написану књигу *Из младости Лазе Костића*.)²⁷ У *Књижевном јуџу* објављује „Нешто о Максиму Црнојевићу” (1918, I, 5, стр. 187—189) и „О првом Максиму Црнојевићу” (1919, IV, 1, стр. 35—39). У *Јединству* (од 9. децембра 1921, стр. 1—3) објављује текст једноставног наслова „Лаза Костић”. У часопису *Мисао* (1922, IV, 7, стр. 1761—1768) под насловом „Књижевна заоставштина Лазе Костића” објавио је већ поменуте Костићеве песме, и коначно, пре књиге *Лаза Костић* из 1929. године, објављује „Писма Лазе Костића Новаку Радонићу” у *Летопису Матице српске* (1922/1923, књ. 301, стр. 28—37).

У књизи Миодрага Радовића *Лаза Костић и светска књижевност* видеће се колико се Костић ослањао на великог znalца Гетеовог дела, Милана Савића, у решавању неких литерарних недоумица;²⁸ Марија Чурчић, пак, показала је како је Милан Савић, практично, помагао Костићу у библиотеци Матице српске, која му је вазда била отворена...²⁹

Али, писао је и Лаза Костић о делу Милана Савића. У свом лежерном, необавезном тону, у дијалогу са самим собом (да тако кажемо), оценио је рукопис шаљиве игре *То ћемо још видети* Милана Савића. После неслоге „у погледу награде” у оценама Мише Димитријевића и Јована Грчића, Лаза Костић

²⁷ Видети белешку број 23.

²⁸ Тек сада видим, на самом крају, да нисам издвојио оно што их је истину зближавало и било њихова велика тема: Гете! (Узгред, Савић је превео Гетеовог *Фауста*.)

²⁹ Марија Чурчић, *Огледи из библиологије*, Нови Сад 1993. године. (Текст: „Лаза Костић — читалац библиотеке Матице српске”.)

је пресудио да се, уз незнатне измене у рукопису, писцу изда пуна награда...³⁰ А видели смо и да је Костић пратио оно што је Савић писао и скретао пажњу Светиславу Стефановићу на дела Милана Савића...

Једноставно, нити се о Лази Костићу може писати а да се прећути Милан Савић, нити је слика о Милану Савићу потпуна ако се заобиђе место Лазе Костића у његовом (Савићевом) животу.³¹ (Да се и ми на крају заклонимо иза општих места, која понекад делују као да су из нашег текста.)

Или да још једном поменемо Црњанског који је говорио о томе како је Савић чувао веру у литературу, или већ тако нешто, с тим што бисмо ми овде поменули и веру у човека?³²

Али, свеједно је како ћемо завршити овај текст; ионако је био готов на оном месту на којем смо поменули Аницу Савић Ребац.

³⁰ У оквиру *Сабраних дела* у књизи *Пријовешке; О позоришту и уметности*, Нови Сад 1989, приређивач Младен Лесковац, доноси тај Костићев текст из 1874. године. Видети на стр. 272—276.

³¹ И да ли сада после свега, на крају, могу да се вратим на оно што је о Савићу писао Младен Лесковац, на другом крају века. Цитирам оно што се, одједном, потпуно немотивисано, нашло у књизи Младена Лесковца *Лаза Костић* (Нови Сад 1991) на страни 66: „Требало би сада, ипак рећи нешто што се обично не казује: Лаза Костић није марио свог највећег поштоваоца међу савременицима, а који ће много учинити за њега.” И даље, Младен Лесковац каже да је разлога било довољно. А основни разлог је да је Савић био „глув и слеп за велико”... (Вероватно је отуда Савић превео Гетеовог *Фауст*а, додајемо још једном, у загради.) И још, као примедбу износи да се Савић — да поједноставим — није довољно радовао када му је стигла последња Костићева песма...

Међутим, много је битнија једна друга примедба упућена Савићу, а поновљена више пута... Чиме је Лесковац генерално незадовољан? Мало је Савић оставио објашњења, понавља као рефрен. Показаћемо на конкретном примеру како то изгледа. На 117. страни, у већ поменутој књизи, пише Лесковац: „Погледајмо прво све радове објављене у *Позоришту* под шифром — з —, већ и стога што ће их сваки познавалац Л. Костића одмах, на први поглед, морати приписати њему. Да су они Костићеви, тврде и Грчић и М. Савић, *иако не дају никакве аргументе за своје мишљење*; треба, међутим, доказати да су они Костићеви.” (подвукао М. Н.)

Ствар је више него једноставна, умешао сам се у причу, и Савић и Грчић знају да је те критике писао Костић! Знају, јер су били сведоци — ту чињеницу Лесковац очито тешко може да прими!

Али, да се не упуштам даље у расправу са доказним поступком Младена Лесковца; и М. Савић и М. Лесковац, понављамо, имају исто насловљене књиге о Костићу. (Лесковац је наслов првог издања *О Лази Костићу* променио у *Лаза Костић*.)

Да ли је потребно да писац ових редова каже која му је књига дража? (Младен Лесковац, а не Лаза Костић, очито није марио за Милана Савића.)

³² Кад кажем „још једном” имам у виду текст „Скица за портрет Милана Савића” — писан као предговор Савићевој аутобиографији *Прилике из мога живота* — у којем сам већ скренуо пажњу на некролог који је о Милану Савићу написао Милош Црњански.

ЗОРИЦА ХАЦИЋ

НЕПОЗНАТА ПИСМА ЛАЗЕ КОСТИЋА АНТОНИЈУ ТОНИ ХАЦИЋУ

Захваљујући књижевно историјском раду Милана Савића (1845—1930) сачувани су портрети бројних књижевних и културних делатника, који су данас заборављени и налазе се на маргини интересовања књижевних историчара. Као велики познавалац и учесник културних и књижевних прилика свога доба, Милан Савић био је у контакту са великим бројем значајних књижевника на шта су га, пре свега, обавезивали његово место секретара Матице српске и дугогодишњег уредника *Летописа*. Круна рада Милана Савића на пољу историје књижевности јесте монографија о Лази Костићу.

Време у којем живимо, међутим, није се одужило Милану Савићу. Његов више него интересантан књижевни рад је неправедно занемарен, па самим тим није било интересовања ни за његову рукописну заоставштину похрањену у Рукописном одељењу Матице српске, као ни за поновно објављивање његових списа. Управо рукописна заоставштина Милана Савића, чијим ћемо се сегментима овога пута и бавити, открива драгоцене податке, како о њему, тако и о његовим савременицима. Ипак, постоји један изузетак кад је о Савићевим посмртним хартијама реч — појединим деловима својевремено се „послужио” Божидар Ковачевић и објавио их је, најпре, под иницијалима у *Летопису Матице српске*, а касније дао потврду да је он аутор. Но, о таквим (зло)употребама и књижевним крађама овом приликом нећемо говорити.¹

Указаћемо на један превид.

¹ О књижевној крађи Божидара Ковачевића видети више у тексту: „Божидар Ковачевић и књижевно дело Милана Савића” објављеном у *Годишњаку Филозофског факултета у Новом Саду* за 2009. годину, стр. 315—322.

Наиме, приређивачи прве књиге преписке Лазе Костића, Младен Лесковац, Душан Иванић и Милица Бујас, користили су поједине хартије из Савићеве оставштине и то, у првом реду, приликом објављивања преписке Лазе Костића и Антонија Тоне Хаџића.² Иначе, првобитна намера Милана Савића била је да Лазина писма Тони Хаџићу објави у додатку своје монографије: „Писма Тони Хаџићу наменио сам такође за засебан додатак, специјално она из младог му доба. У њима се Лаза приказује искрено, јасно, безобзирно. Био сам их најпре унео у сам текст моје расправе, ал’ их је много. Најпосле, ако би издавач био вољан, да и њих у тексту штампа, мени је право. Уз свако сам писмо додао посебан коментар.”³ Рукопис Милана Савића у којем се налазе преписи одређених писама Лазе Костића Тони Хаџићу чува се под сигнатуром М 7.779 у Рукописном одељењу Матице српске. Како су, данас, поједина писма Лазе Костића упућена Хаџићу изгубљена, овај Савићев рукопис био је приређивачима Костићеве преписке једини извор за доношење изгубљених писама из ове преписке. Велика је штета што приређивачима није пало на памет да погледају и остале Савићеве рукописе јер би тако прва књига преписке Лазе Костића била потпунија.⁴

Један рукопис Милана Савића је, наиме, итекако заслужио да буде у видокругу приређивача преписке Лазе Костића. Реч је о рукопису Савићеве књиге о Лази Костићу који се чува у Рукописном одељењу Матице српске под сигнатуром М 7.781. Подсећања ради Савић је монографију (ако хоћемо да будемо прецизни први део монографије!) о Лази Костићу објавио 1929. године у Новом Саду. Други део није објављен, смрт је Милана Савића предухитрила у тој намери.⁵ Сасвим је извесно да су

² Видети: Лаза Костић, *Преписка И*, прир. Младен Лесковац, Душан Иванић и Милица Бујас, Матица српска, Нови Сад 2005. Приређивачи прве књиге Костићеве преписке објавили су укупно 52 писма у оквиру преписке Лазе Костића и Тоне Хаџића. Највећи број писама упутио је Лаза Костић свом ментору и пријатељу Тони Хаџићу а свега 3 објављена писма упутио је Тона Хаџић Лази.

³ Видети: Милан Савић, „Књижевна заоставштина Лазе Костића”, *Мисао*, књ. X, св. 7, 1. децембар 1922, стр. 1762.

⁴ У децембарском броју *Летописа Матице српске* из 2009. године указали смо на непознату љубавну преписку између Лазе Костића и Паве Станковић.

⁵ Други део монографије Милана Савића требало је да носи наслов *Из младости Лазе Костића* и састојао би се из следећих поглавља: 1. Лазина писма Тони Хаџићу од 1860—1866 2. Лазина писма Новаку Радонићу од 1862—1863 3. Лазине бележнице из тог доба и 4. Први напис *Максима Црнојевића*. Податке о овој Савићевој намери пронашли смо у рукопису под сигнатуром М. 7. 781. Наставак Савићеве монографије о Лази Костићу не би било тешко реконструисати јер су текстови који би чинили друго и треће поглавље књиге

се приређивачи Костићеве преписке али и остали књижевни историчари (ако је било заинтересованих за књижевно дело Милана Савића) водили размишљањем да није потребно прегледати рукопис књиге која је, ионако, објављена. И ту се крије превид о којем ћемо говорити. Када се узме рукопис под наведеном сигнатуром добија се, готово непрегледна, гомила хартије исписане Савићевом руком, која, у први мах, својим обимом може да збуни или, пак, одбије. На корицама рукописа, Савићеве ћерка, Аница Савић-Ребац је написала: „Овде има још доста материјала који мој отац није искористио у објављеној књизи о Л. К.” Овај Аничин запис, исписан црвеном оловком, позива и опомиње да се овим рукописом треба бавити! Да ли је могућно да на то нико, до данас, није обратио пажњу?

У првом реду мислимо на Младена Лесковца који је у напомени прве књиге Костићеве преписке писао да му је Аница Савић — Ребац у пролеће 1953. године донела рукопис свога оца под насловом *Из младости Лазе Костића*. (То је управо рукопис о којем овде говоримо! На корицама овог рукописа стоји и: „Милан Савић, *Лазе Костић*” и испод тога црвеном оловком „Младост Лазе Костића”.) И још је Лесковац, у истој напомени, записао да је Савић у том раду донео Костићева писма Тони али да је та крња писма одбио да објави.⁶ (Ипак, та „крња” писма, не можемо а да не приметимо, нашла су место у првој књизи преписке Лазе Костића.) Даље, Младен Лесковац је исписао следеће реченице: „Тако крња писма одбио сам да објавим, па сам у више разговора са Аницом Савић молио да ми да оригинале тих писама, како бисмо допунили осакћена места. Она ми је увек одговарала, уз осмех, једно те исто — да тих писама у ње нема. После њене смрти распитивао сам се да ли су она ипак нађена у њеној заоставштини, али их онде, како сам био обавештен, одиста није било. Мучно ми је веровати, али је ипак могуће, да су их Савићеви уништили: они су, и отац и кћи, неговали врсту дирљивог култа Лазе Костића, а у изостављеним местима он је очевидно слободније говорио *in eroticis*.”

Дакако, поуздано је да је Младен Лесковац био у великој заблуди због сумње да су Савићеви писма уништили. Свако ко

објављени у периодици, док се Савићев рукопис о Лазиним писмима Тони Хацићу и о првом напису *Максима Црнојевића* налазе у Рукописном одељењу Матице српске.

⁶ Милан Савић је често у својим преписима Костићева писма скраћивао због „бербанског” садржаја. Но, није ли то било Савићево право? Коначно, писма су се налазила у Рукописном одељењу Матице српске и могао је свако да има увид у изостављене делове.

иоле познаје књижевно историјска интересовања Милана Савића овакву реченицу о уништавању нечијих писама не би никада написао. Милан Савић је, наиме, врло добро знао колики је значај преписке за откривање унутрашњих веза приликом проучавања биографије писца као и његовог књижевног дела и, сасвим сигурно, да писма никада не би уништио. Савић је, треба имати у виду, тврдио и да „у свакој биографији треба из писама, која се непосредно њихових писаца тичу, изнети бар истакнутија места, како би јасније и снажније одала пишчеве особине и потврдила намере биографа.”⁷ Коначно, и сам је жалио што му се, приликом сеобе у Беч, изгубило неколико стотина писама а међу њима и Скерлићева. Или, подсетимо читаоце да је управо Милан Савић своје огледе о српским писцима, кад год је имао прилике, богатио пасажима из преписке писаца. Мучно је веровати, можемо ми сада попут Младена Лесковца написати, да није било нимало интересовања за овај Савићев рукопис у којем се крију многе непознате и необјављене ствари које чине део интегралне верзије Савићеве монографије о Лази Костићу.

Овога пута донећемо неколико писама Лазе Костића упућена Тони Хаџићу до којих смо дошли прегледањем Савићевог рукописа. Писма нису објављена у првој књизи Костићеве преписке и чине њену допуну. Како је Милан Савић дошао до ових писама? До једног броја Костићевих писама упућених Тони Хаџићу Савић је дошао захваљујући самом Тони. Гачније, одређени број писама је сачуван захваљујући заборавности учесника преписке — Лазе Костића и Тоне Хаџића. О тим заосталим списима Савић овако пише: „Лаза је по свој прилици заостале списе и тражио, па како их није нашао а Тона је опет ћутао, заборавио је да су и на свету. Слично се том с временом десило и Тони. И он је заборавио на њих. Иначе би који пут говорио о њима, бар мени, кад сам му 1915. рекао да хоћу да пишем расправу о Лази. Он ми је и говорио о Лазиним студентским писмима која ми је уједно и дао, о свему другом је ћутао, можда што је на те ствари заборавио а можда баш из разлога, што није хтео да други ко о њима расправља, кад се њему већ не да. И тек после Тонине смрти, јануара 1916, дошао сам до осталих Лазиних писама њему, каогод и до бележница и до најважнијег рукописа, до првога *Максима Црнојевића*.”⁸

⁷ Видети уводни део рукописа Милана Савића *Писма Лазе Костића*, РОМС, инв. бр. М 7.779. Иначе у овом рукопису Милан Савић је, уз извесна скраћивања, приредио и коментарисао Костићева писма Тони Хаџићу.

⁸ Видети претходну напомену.

Милан Савић није намеравао да писма Лазе Костића Тони Хаџићу објави у целости, одређена места нису била за јавност због „претеране искрености а почесто и безобзирности”. У његовим рукама било је 77 Лазиних писама Тони Хаџићу и Савић их је поделио на писма из студентског (1860—1866) и писма из доцнијег доба Костићевог живота (1872—1908). Првих је било укупно 28 а других укупно 49. Неколико пута је Милан Савић у рукопису о којем говоримо (РОМС, инв. бр. М 7.781), јасно напоменуо, да се писма којима се служио налазе у Рукописном одељењу Матице српске.

Бављење Милана Савића делом и животом Лазе Костића јесте још један од примера дубоке оданости и правог пријатељства у српској књижевности. Сложићемо се са речима Милана Кашанина који наводи следеће: „Лазу Костића је Милан Савић прихватио кад га је сав свет напустио и, упорно се залажући да Матица штампа Костићеве сабране песме, судио о његовој књижевној личности и о његовој поезији разумније од већине сувремених књижевних критичара. Сачувавши преписку својих савременика и забележивши своја сећања о њима, Милан Савић је завештао историчарима књижевности незаменљива сведочанства о судбинама и карактерима књижевних људи из његове епохе.”⁹

Дакле, једина намера овог текста јесте да се скрене пажња на још нека писма Лазе Костића која су захваљујући Милану Савићу и његовом прегалаштву сачувана а остала су, до данас, у рукопису. Јер, како смо на почетку напоменули, није нам намера да говоримо о књижевним крађама и злоупотребама. Ипак, оригинали писама које ћемо овде донети нису сачувани, а извесно је да су се у Савићево време налазили у Матици. Није успео, видели смо, да их пронађе ни Младен Лесковац. Ми смо пронашли само преписе. Док се не пронађу оригинали, ако су сачувани, можемо се сетити једне белешке Милана Савића у књизи *Млади Милетић* у којој, поводом оставштине Јована Хаџића, стоји да је након његове смрти Марија Хаџићка¹⁰ замолила Ђорђа Поповића Даничара да уреди Хаџићеву библиотеку и оставштину. У том послу је Даничару помагао и Ђорђе Рајковић. Случај је удесио да су Милетићева писма Хаџићу и још нека остала у орману госпође Хаџићке те „нису дошла до руку уређивача нарочито Ђорђа Рајковића и Алек-

⁹ Више о односу Милана Кашанина према Милану Савићу видети више у: Миљивој Ненин, „Скица за портрет Милана Савића”, предговор у: Милан Савић, *Прилике из мога живота*, прир. Миљивој Ненин и Зорица Хаџић, „Академска књига”, Нови Сад 2009.

¹⁰ Марија Хаџић била је рођена сестра мајке Милана Савића.

сандра Сандића, који се такођер ту нашао. А зна се, да су та двојица, приликом прегледања тако драгоцених докумената, имали на прстима *лејак* [подвлачење је Савићево], на који су се такви документи залепили, да се више не одлепе. Тако су онда писма сачувана.”¹¹

Остаје нам да се савићевски запитамо да није неко приликом прегледања оставине Тоне Хаџића и Лазе Костића имао на прстима *лејак*? Ко је после Милана Савића прегледао те рукописе? Данас нам остаје само да нагађамо.

* * *

Било како било, пружа нам се прилика, како смо рекли, да преписку Лазе Костића допунимо са још неколико писама нађених у рукопису Савићеве монографије о Лази Костићу. Као допуну у фусноти донећемо и једно Лазино писмо упућено Милану Ђорђевићу, уреднику *Заставе*, нађеном у истом рукопису. Писма ћемо донети онако како их је Савић преписао. Уз писма доносимо напомене и објашњења Милана Савића.

I

Бпешта 5/5 1875. Драги Тоно! Представка матичине скупштине још није стигла. Гледај, да је одмах отправиш јер *periculum in mora*. Не питај зашто, пошљи, па мир. — Ја ћу за који дан интерпеловати Тису због Ђурђева, није ми допустио загледати у Николићев извештај, само ме је Жекефалуш информовао, наравно лажно, а Тиса рече, да ни он не зна више. Само чекам од Панте одговор на моје телеграфско питање; ал’ како сам у подне телеграфисао, а досад (9 сати) нема одговора, као да Панта није у НСаду. — Жао ми је што у буџету не учествовасмо, ал’ нас беше сувише мало (ја, Шандор и Ника од целог клуба), а ја се штедим за интерпелацију, коју сам већ Тиси наговестио. Данас се Тиса ужасно бламирао према Апоњију, који се данас показао као најдуховитији говорник у овом сабору. — Какав је оно шмоклјан писао Ђурђевачки извештај у Застави? Ко је то, што мене опомиње на моју дужност? Кад сам ја томе дао повода?

И свјех вас православних и т. д.

твој Лаза

П.п. Оно вече, кад је код вас био „Ромео”, био сам у „Аиди”. Дивна музика!

¹¹ Милан Савић, *Млади Милетић*, Нови Сад 1921, стр. 103.

*Примедбе:*¹² Представка против одузимања управе над Текелијануму од Матице. — *Perculum ...* опасност у оклевању. — У Ђурђевићу је било нечувеног насиља од стране солгабирове, вајног Србина Светислава Николића, који се доцније због проневере убио. — Јекелфалуш, шеф полиције. — Панта Поповић, књижевник, тада бележник у Госпођинци, доцније парох у Петровомселу, умро 1918. — Шандор Трифунац, Ника Максимовић. — Апоњи, гроф, тада опозиционар. — Шмокљан?

II

У Берлину, 1/13 јула 1878. Дражајши мој Антоније! Две године су прошле, како се нисмо видели. Историја ће забележити те две године и. т. д. — Ал' ти ми још не посла „*chants nationaux serbes*” од Доре Дистрије из *Revue des deux mondes!* Нека! Ни то ми неће сметати, да по моме повратку из Берлина у Беч почнем на врат на нос радити на једном бесмртију, које ми се још онда привиђало, кад сам предлагао, да Матица напише награду на „естетику срп. нар. песама”. Писаћу немачки и српски, бар мислим да се обоје штампа у исти мах; а можда и француски и руски, но то још не знам јамачно. Само ако се не догоди каква вис мајор, какав непредвиђен случај, надам се, да ћу на јесен бити готов са књигом, која ће бити 15 до 20 штампаних вел. табака.

Не би било згорег (т. ј. по мене), кад би Матица поновила негдашњу награду на „естетику срп. н. песама” и кад би је с обзиром на прву безуспешност, удвојила. Видиш по томе, да сам се, од како сам профућкао, што имадох, прилично прочивутио. Још мало, па ће Стева Вједи, кога у парентези лепо поздрављам, бити фушер према мени.

Међутим се храним од кореспонденција. Овде сам задобио бисмаркове *Nordd(utsche) allgem. Zeitung* и добијам за свако писмо 20 марака, а могу писати по једно тако на дан — са босанске границе. Ти си тамо близу па ми помози; за сваку вешту лаж платићу ти 4 марке! — Наравно мора бити употребљиво за бисмарков журнал. Ако ти ниси вешт препоручи ми кога на босанској граници.

Хоће л' се тамо код вас бирати и јесам ли ја биран?

Може бити да ћу вас тамо за месец-два дана походити.

Иначе сам здрав, добро једем и т. д. И поздрављам те и преко тебе г. Брановачког, Мишу, Мишела, оба Стевана, Арсу, Јоцу Киша (коме препоручујем, *er möge von seiner* [нечитка реч, прим. З. Х.] *ablassen*) и т. д. Твој Лаза

Примедбе: После берлинског мира бавио се Лаза у Берлину. За то је доба био на Цетињу, у Бечу. — Дара Дистрија, француска књижевница, писала много о Србима. — Стева Вједи, чика

¹² Примедбе су, како смо рекли, Савићеве.

Стева В. Поповић. — Мишу Димитријевића. — Мишела Полита Десанчића. — Стевана Вједи и Стевана Вацког Поповића. — Арсу Пајевића. — Јоцу Киша који је онда зидао кућу у Каменици, ону над спахинском баштом.

III

Београд, 17. 10. 79. Тони Бачи!

[недостаје почетак писма; прим. З. Хаџић]

Мој избор обавиће се тек од недеље. За случај, да ме изберу те да останем овде, замоли Мишу Дим., да разгледа, има ли још међу мојим стварима постељног прибора, па да га даде истражити и скупити, да ми га пошље, кад му будем јавио. За тај случај можда ћу и своју библијотеку овамо преместити. Мислим да неће бити гласа против мене у колегији, па ни Абердар нема ништа во прекје; а како је влада за мене, те скоро да нема сумње, већ ако би се сам кнез противио, што није веровати.

Поздрави Нику, Мишу, Мишела, Милана, Илију и т. д. а највише себе самога од увек твој Лаза.

Примедба. Тицало се се Лазина избора за професора права на Великој Школи. — Ника Максимовић, Милан Ђорђевић, Илија Вучетић.¹³

¹³ [Уз писма Лазе Костића Тони Хаџићу, Милан Савић наводи и Лазино писмо Милану Ђорђевићу које, уз Савићев коментар, доносимо на овом месту. прим. З. Хаџић]

У Хаџићевој оставини нашао сам и једно Лазино писмо, упућено дру Милану Ђорђевићу, тада уреднику *Засјаве* и једном од оцењивача Лазина рукописа *Основа лејоше у свейу*. Писмо је писано у Београду 7. октобра 1879. и гласи:

„Драги Милане! Ево Вам остатка рукописа за *прву књижу*. Пре но што се почне штампати написаћу кратак предговор. Ако сте већ онај прочитали, бићете с овим за 2—3 сата готови.

Није доста што ћете се тиме намучити, него ћу Вам још досађивати овом молбом:

1. Да се саставе *одмах* одбор — ако Вам се ствар свидела за награду — да се одмах нареди исплата.

2. Како ће у том случају дело изнети преко 6 штампаних табака у Летопису, да запитате, претпостављам да Вам је ствар позната, а мислим да је Тона отпутовао у Пешту — моје ’ктиторе и приложнике’ Мишела Полита, Нику Максимовића, Илију Вучетића и Тону Хаџића, да ли се налазе у састојанију, да почекају са својим потраживањем, док не заслужим *хонорар* (који ће бар толики бити, колика је награда), а награда да се сад пошље мени.

Повод је тој молби врло прост. Дошао сам овако скоро без пара, а данас баш у најужем смислу речи немам паре.

Но постарао сам се, да за месец и два дана дођем у редован, релативно безбрижан положај. Осим професуре, која за који дан долази на дневни ред, имаћу и неке бечке листове да заступам.

Но сад је тренутна, *прека* потреба.

IV

Ниш, 18/29 I 80. Дражајши мој! Рукопис ћу послати из Београда кад се вратим са скупштине. У „Нов. слоб. Преси” ваљда читаш моје фармасанске дописе те знаш како сам преску чивугарију побунио са мојим интервјуом са Ристићем, који ми је једва 5 речи материјала дао за то. Ономад ми рече Ристић, да има „особити план” са мном, ал’ не може ми рећи какав, док му се не одобри буџет, ма да о томе нико не сумња кромје без ума. Мисле да је наумио придодати ме каквом посланству. Ако је то, онда по свој прилици у Цариград или Петербург. Тим би се онда и разјаснило, зашто су најватренији приврженици Ристићеви у колегији велике школе гласали и агитовали против мог избора. — „Politiké” — веле Цинцари.

Поздрави Милетића, да по свршетку скупштине напише прегледни чланак о раду с особитим обзиром на спољну политику.

Уговор је с Инглеском (*traité d’amitié et de commerce*) готов и за који дан ће се поднети скупштини. Тек онда ћу смети телеграфати, ал’ док ово писмо дође до тебе, биће ваљда већ и потписан. Тиме је аустријска политика сасвим занемарена, Србија је добила новог савезника, моћнијег у неком смислу од ма ког другог. Ако још није дошао телеграм, не казуј ником.

Ја сам иначе здрав, само што овде нема женског света, па се бојим да ћу се разболети од жеље, као митрополит Станковић. Буди здрав.

V

[одломак, прим. З. Хаџић]

У Пешти 19. VII. 80.

Ја сутра лађом полазим у Беч а тамо ћу бити 5—6 дана онајвише ради лечења, јер сам ти оболео.

У Петербургу ћу — напореда са другом књигом „Основе” — узети преда се „Перу Сегединца”. Збиља: Бил ли ти могао добити прва два акта из „Јавора”. Ако се може наћи, гледај да ми се пошље ако не одмах у Беч, бар у Петербург.

Миши (Политу) ћу телеграфисати сутра у Карловце, да прексутра дође тога ради у Нови Сад, па — бог вам а душа вам.

Тони сам јуче телеграфисао, да ми јави, може ли свој одлазак у Пешту за који дан одложити, па ми није одговорио, те мислим, да је већ у Пешти. Зато досађујем Вама као мом другом судији. (Био је и трећи, др Младен Јојкић. Прим. М. Савића)

Будите ми здрави и поздравите остале пријатеље од Вашег пријатеља

Лазе Костића.”

Примедбе. На другом месту наводим, како смо га неколико нас пратили до Паланке, кад је прошао мимо НСада. — У „Јавору” за 1875.

VI

Петербург, 1. X. 80. Не толико дражајши колико небрижејши!

1. Што ми на моја 3 словом три писма још ништа ниси одговорио.

2. Јеси ли примио моја 2 словом два рукописа

3. Кад могу очекивати „Јавор” са прва два акта „Пере Сегединца” и брошуру „Az 1735-ik ési zendüles tört(énete)”?

4. Пишем француски опширњејаш увод у моју теорију под насловом: „Le principe de la croix за какав Revue. Уједно ће се превести на руски.

5. Пожури најбољим начином — т. ј. замоли у моје име твога колегу Милоша Димитријевића — да пожури решење моје молбе ради отпуста из државне свезе угарске.

6. Одговори ми *одмах*.

7. Поздрави све твоје пријатеље, наиме све твоје другове у сабору који се рачунају у моје пријатеље и буди здрав твоје Лази.

Накнадно 8.

Чујем да се благонадешна вдова Софија Мијатовићка рођена Мандићева удаје и то за мога младог пријатеља Косту Стефановића. Ако је осправно молим те да јој испоручиш моју честитку. *Њему* имам каде честитати.

Примедбе. Тона Хаџић волео је писма примати али не и одговарати, да тим маркира, како је у силном послу! У његовој оставини пуно је писама где му замерају што не одговара. — Az 1735... Историја 1735. год. побуне и то је Пере Сегединца. — Милош Димитријевић, потоњи председник Матице српске и добротвор српске књижевности. — Софија Мијатовићка се није удала за К. С., али за дра Младена Мађаревића.

VII

Петербург 16. августа 1880: Молио сам те да ми поручиш у Беч, јеси ли примио крај рукописа „Основа”, што сам ти га послао из Пеште по Паји Гостовићу (Ника Максимовић предао га је портиру код „краљице[”] (енглеске) за Пају уочи мог одласка), па не добих поруке. Јави ми *одмах*. Уједно се постарај, да ми се пошљу прва 2 акта Пере Сегединца и књижица „Az 1735-ik évi forrodalom törtévetel[”] да спремим и ту ствар. Уједно ћу наставити „Основу” т. ј. почети „другу књигу” јој. Молим те и да приведеш решењу моју безобразну претензију на допуну „гонорара”, макар и под условом, да ми се код друге књиге одрачуна, а

ево зашто. Да нисам добио путна трошка, знаш. При поласку рече ми Ристић, да ћу имати Протићев стан за време отпуста му. Но Протић ми не хтеде уступити под изговором, да ће се оправљати, иако до данас оправка није почела. Морадох узети стан, 60 рубаља месечно, дакле за три месеца отпуста Протићева 180 руб. неочекиваног мањка. Дођох овамо са 6 наполеона касе. Телеграфом одмах, да ми се пошље плата за август и канцеларијски трошак, јер Протић је потрошио ту рубрику до последње паре. То је било пре 12 дана; до данас још нема одговора из Београда... [недостаје наставак у Савићевом рукопису, прим. З. Хаџић]

VIII

Београд, 4. III 82. — Драги мој Антоније, овдашњи позоришни одбор закључио је после дугог затезања да даје „Перу Сегединца” и обратио се на вас да им позајмите одело. Молим те, пожури ту ствар, док је још време згодно за позориште. Они су готови да вам даду сва могућа јемства од штете. Ако се пожуриш, може бити представа још у Марту. Дан ће се благовремено објавити, тако да може и Земун и Панчево учествовати. Јесте ли се обратили влади рекурсом против забране? Зашто нико не напише о томе допис? Мислим да би N. Fr. Presse примила, јер то је први случај да мађ. влада забрањује комад из политичких разлога. Само би се морало написати врло кратко, па опет исцрпно. Опширнији реферат можда би био згодан за „Auf der Höhe” твога пријатеља Сахер-Мазоха. Посао би био или за тебе или за Мицу.

Овде као да се спрема неки обрт на врху. Може лако бити да се осећа, да је црнац учинио своју дужност, па кан ген. Иначе ситуација може постати несносна.

Ради штампања „Пере” погодио сам се са Ђурчићем и ових дана излази оглас. Усудио сам се нагласити за новосадског скупљача брата књижевника Данчику, и ако немам формалне дозволе, ваљда ме неће демантовати?

Поздрави све што ме се сећа, најпаче Данчику и -ицу, Мишу (ако се одсрдио на мене), Мицу (ма се и срдио), Бабине, Лазу Дунђерског „со свијешти членоми аугустјејшег дома” и т. д. и т. д. Је ли Коста Стефановић тамо? Њему, Миши и фактору дужан сам одговор. Чим доспем одговорићу по реду достојанства. Лаза.

Примедбе: Пера Сегединца је приказан у Н. Саду. Против забране је узалуд рекуррирано. — У новине се није писало. — Кан ген, вулгарно нем: kann gehen, може ићи. — Данчика Манојловић, Лазин друг. — Зашто би се нас двојица срдили не знам. — Бабине, породицу дра Ђорђа Натошевића. — фактор Никола Димитријевић, имао је своју штампарију и издавао *Српско Коло*.

IX

Београд 29. VIII 1882. — Драги мој Антоније, Јављам ти да сам се наумио, ако Бог да, кренути у петак за НСад не бих ли стигао лицем на гл. скупштину М. С. — Преводим Хамлета и надам се свршити га у НСаду. Гледај да предложите скупштини, ако остане шта од награде за драме, да се тиме могу наградити ствари а la Hamlet, у ком бих случају ја конкурисао. На досуду могао би се овластити одбор. После би се могао штампати у Летопису. Опширније усмено. Твој Лаза.

X

Београд 14. X. 82. Драги Антоније, [недостаје почетак писма; прим. З. Хаџић] Обрекао ми је наш Вилсон, „monsieur le gender, др Лаза К. Лазаревић, да ће порадити код свога гаста, Николе Хр(истића), да се распише стечај на празне катедре Вел. Школе, у коме би случају мени била ујемчена катедра Абердарова, поред свег тога што се бојати и отпора чех-овог, но и томе би било лека. Само као да се ни Никола неће дуго скрасити; кажу да не уме да угоди господару, а овај опет неће њему. Напослетку, биће ђаво — кочијаш. Поздрави све „љубезне и верне” и буди здрав твоме Лази.

Примедба: Лаза К. Лазаревић је наш одлични приповедач. — Вилсон, по свој прилици шкотски књижевник који је писао приповетке из народног живота, 1785—1854. Писао је и под именом Christ. North. — чех, лат. краљ

XII

Београд 8. III 83. — Драги Антоније, (Браћи Поповићима можеш дати „Перу Сегединца” са 50% рабата за готовину, ако ће узети *све књиге* које су још у тебе и, наравно, ако *одмах* плате.

Молим те да пожуриш Ружића у Вршац, да *одмах* пошље гардеробу за Перу Сегединца или на Милорада или управо на моју адресу, јер Милорад се изговара навек, да се само на то чека. Међу тим, како питање приказа Пере Сег. у Београду већ [недостаје наставак, прим. З. X.]

XIII

Цетиње 29 (17) VII. 84. Драги Антоније, Већ месец дана како сам овде и — још нисам министар. Не иде то овде тако лако као правовернима у Београду. En ascendent уређиваћу један поли-

тичан лист, независан, који се показао потребан поред званичног Гл. Цр. — Био сам са Господаром и браћом Карађорђевићима у Улцињу, купао се у мору и вратио се с њима преко дивне Црмнице и Скадарског Језера. Јуче оде Господар у Подгорицу на 10 дана. До сад још није било разговора о мојој апанажи; ваљда ће кад се врати Господар.

Ја бих тамо на јесен дошао до вас на коју недељу. Узећу за повод какву књижевну погодбу с „Матицом Срп.“, имам неколико предлога, но то ће тек моћи бити после главне скупштине. Гледајте да Коњовићеву закладу не преотме Сандић за своје занатлије, но задржите све за књижевне цели.

Збиља! Честитам ти на почасту Рудолфинској. Рад бих био знати, је ли то саопштено или је услед твоје пријаве, на коју сам те ја наговорио? Све, све, ал' од куд Сандић? Зар им не беше ближи Степа В.? Како ћете се поделити, кога ли ћете још позвати у друштво?

Хамлета ћу ти послати одавде, док видим колико треба „Црногорка“, која ће опет ускрснути. Ако се не може штампати у „Летопису“ и оставити слог за књигу, ја бих га могао штампати овде, надати се, забадава или à peu près. Само би у том случају морало бити јужним наречјем. Би ли то што шкодило проћи књиге у Војводини?

Како сам беспослен, могао бих радити на другој књизи „Основе лепоте“; но не могу без библиотеке, те ћу тако, по невољи, морати почети какву трагедију, по свој прилици „Момчила“.

Заставин чланак о Црној Гори овде је, разуме се, учинио врло пријатну импресију. Париски *Mot d'Ordre* који долази на моју адресу овамо заједно са *Echo de Paris* (не знам ко ми шаље) донео је врло занимљив чланак о Црној Гори. Послаћу вам га, ако га добијем из двора, да репродуцира било Срп. Коло, било Застава.

Како је Чичи?

Кад успишеш кући, поздрави лепо од мене мајку и Милу.

Кажи Миши Политу да се овде обесмртио својим издашним прилогом за „Зетски Дом“. Да не беше тога, никад се не би довршила та лепа зграда.

Лаза

Примедбе: — Да наивног Лазе, који је мислио на Цетињу уређивати независан политич. лист! — „Почест Рудолфинска“ је у том, што је Тона био одређен да у великом делу *Аустро-Угарска у речи и слици*, које је покренуо тадашњи престолонаследник Рудолф, пише чланке о Србима. — *Хамлеј* је штампан у *Лейпцигу*. Трагедија *Момчило* била би први део засноване трилогије *Јевросима*, где би Јевросима била приказана као девојка, као Момчилова сестра. Други део би био као краљица, Вукашинова жена а трећи део као мајка Краљевића Марка. Лаза је доцније написао комедију *Гордану* а боље би било, да се држао првашње замисли.

XIV

Цетиње, 29. 17. VIII. 84. Нећу те корети што ми се не јављаш, знајући како си пун посла, чему нисли толико крив ти колико Царевић Рудолф. — Зато ти јављам, да ћу се у другу недељу, 7. септембра, кренути за Нови Сад, преко Беча. Господар жели, да Зетски Дом, који ће скоро доћи под кров, ступи у везу са нашим просветним заводима у „Војводини” (овде нас увек зову „Војвођани”) т. ј. с Матицом и са Позориштем и мисли да је најбоље ако пошље мене тамо ради договора. Матица има толико срп. књига, да би могла ударити прву основу овдашњој народн. библиотеци, а мислим се тога ради обратити и на друге наше издаваче. Ако буде требало замолити кр. уг. владу, и то ће се учинити преко оvd. а. уг. посланика. Но како ћу се неколико дана бавити у Бечу те ћу тешко моћи стићи на главну скупштину М. С., замолићу те ово: Да нађеш кога члана одбора који би приволео књиж. одбор да предложи скупштини одн. књиж. одељењу, да се један део прихода од Коњовићевог фонда употреби на издавање мојих „Oeuvres complètes”. Ако се то у начелу прими, могла би скупштина овластити Књ. одбор да тога ради са мном ступи у предговоре. Мени је само до тога стало да нађем колики-толики фонд, из кога бих могао полагаано намирити своје кредиторе, јер ми је зазор обраћати се тога ради Господару те тиме можда кварити оно необично уважање што га у њега имам.

Прошле недеље представљен сам први пут целој породици кнежевој — од женских сам до сад познавао само кнегињу Милену и кн. Зорку Карађ. Био је très musical, свирала је кнег. Милица, виртуозкиња на клавиру, цело вече свакојаку свирку, па чак и „Максима Црнојевића” (Два се тића итд.), ал’ у црногорској версији.

Буди ми здрав и вољан и до скора виђења, ако Бог да, у НСаду. Поздрави све који и које ме се радо сећају. — Рукопис Хамлета доносим кад пођем. Твој увек Лаза.

Примедбе. Матица је за Зетски Дом послала пуно књига. — (Лазина намера о издавању његових дела није се могла остварити јер је већ пре тога решено, да се Коњовићев фонд употреби за „Књиге за народ”. —) Лаза је још том приликом певао песму „Свирачици” а штампана је први пут у *Песмама* (стр. 384), јер кнез није допустио, да се у *Црногорци* штампа.

XV

Беч, 20. IX. 84. Драги Антоније, Мислио сам кренути се данас-сутра за Нови Сад. Ал’ неке нове наручбине са Цетиња и потреба да се оденем и обујем задржаће ме у Бечу још 10—15 дана. Молим те да ми пишеш овамо на адресу Змајеву. Ја сам овде његов гост. Уједно ми јави; хоћу ли те затећи у НСаду, или ћеш куда даље у бербу. Ако нећеш даље од Суботице, могао бих сврнути и тамо на дан-два.

Мој будући положај на Цетињу биће одређен тек пошто се вратим, а можда тек у очи нове године, када се буде удешавао нов буџет. Овде је био неколико дана Божишић; натеже још с терминологијом законика и питао ме је на кога да се обрати да му помогне. Ја му препоручих Јошку и Гигу; и о теби је био говор, ал' смо обојица увидели да сад не би имао за то времена.

Поздрави све знанце и пријатеље *generis masculini et femini*, и, ако бог да, до скоро виђења. Твој Лаза.

П. п. Сад баш дође Арса и Лаза Ст. — Лаза те моли да му одмах телеграфишеш овдашњу адресу *Грбићеве*, ако се до сад није јавила и ако је још у Бечу. Ми смо сва тројица код Јоце (*Porzellangasse 56*)

Примедбе. Арса Пајевић и Лаза Станојевић. — Грбићева је глумица.

XVI

Цетиње, 2. VI. 85. Хоћу да пошљем неку малу стварчицу за „Летопис“ (одговор на замјерке В. Вујића). Јави ми, може ли ући у најскорију свеску и, ако може, који је крајњи рок? Поздравља те твој Лаза.

Примедбе. На карти. — Вујић је био професор Карловачке гимназије.

XVII

Цетиње, 25. VIII. 85. Драги Тоно, Писах ти данас поштом и молио те да ми пошљеш рукопис *Хамлеџа*, ако га Матица неће штампати и да ми пишеш, ако ће одбор, да замолимо од Господара одобрење за приказ „Балканске Царице“ у НСаду.

Овај ђетић, Лабуд Гинић, долази тамо у гимназију. Сви га професори хвале да је најбољи, зато га препоручујем свима пријатељима, па и Теби, молећи те да му будеш на руци, ако се кад буде обратио на тебе.

Добијате ли „Зету“? Редакција „Јавора“ враћа је; шта то значи? Поздрави Мицу да сам довршио разглаголствије о Бранку — у рукопису. Штапаће се још у три броја. Онда може, ако хоће, одмах реплицирати.

Понављајући поздрав Мамаи и Мили. Твој Лаза.

XVIII

Цетиње, 25. VIII. 85. Дражајши мој, По заповести Господаревој, примих редакцију Гласа Црногорца; данашњи број већ је мој. Бар сам добио посла, и ако не најпријатнијег, а нешто ће

ми се и и доходак поправити те ћу моћи почети одуживати се. Овај час стекох први шестако од колпортаже. — Ајнцелферкауф мога листа.

Ако *Хамлеја* неће штампати Матица, молим те, *пошљи ми одмах рукопис*, да штампам овде, јер имам и штампу и папир бадава — колико год хоћу. Кад бих се мало провредио, могао бих се само тим одужити.

Кад сам летос био у Сомбору, нисам био понео „Балк. Царицу” и журио сам кући, те не стигох у НСад. „Балк. Царица” штампа се и биће до Божића готова. Ако мислиш да би се могла у НСаду приказати ове сезоне, требало би одбор да се обрати на „писца”, а пре тога да Ти мени пишеш да га запитам, хоће ли допустити. Тек онда би се могло разговарати о „удешавању за позорницу”.

Један добар ђетић полази одавде у неодску гимназију. Молим те да га лепо примиш кад ти се јави и да му будеш на руци. Поздрави Маму и Милу и буди здрав твоме Лази.

Примедбе. У својим *Биљешкама* пише Симо Матавуљ, да је Лаза још 1884. и то пред јесен постављен за уредника *Гл. Црногорца*. Лаза пише да се то десило 25. VIII 1885. Нема сумње, да је Лаза ту поузданији а Симо, који се уздао на памћење, пореметио је године. Симо и не наводи, да је Лаза већ 1884. био у Бечу и у „Војводини”?

XIX

Беч, 26 (14) VII. 87. Драги Тоно, Ево ме у Бечу и, за три-четири дана, кренућу у Нови Сад. Јави ми, јеси ли тамо и јесу ли тамо оба Мише. Можда ћу се зауставити дан-два у Пешти. Час мога доласка јавићу ти телеграфом или писмом. Кад будем на повратку, сврнућу мало и у Суботицу. Молим те извести ме, је ли Ника Максимовић у Суботици, па ми и то јави.

Овде сам срео Драговића с Летописима, рекох му да их носи на Цетиње. — Синоћ сам био у Змаја на вечери с *Файером* и његовом Анђом. Јутрос кренуше за Београд.

Поздрави твоје дома и остај здраво до скоро виђења твоме Лази.

XX

Нови Сад 1. VIII. 87. (Тони у Суботицу; прим. М. Савића)
Драги Тоно, Сутра долази Лаза Д(унђерски) из Бечкерека да повезе мене и Јошку у Чеб, где ћу бити до среде, па у четвртак, најдаље у петак, по подне дошао бих у Суботицу. Ако ме ти не би могао дочекати, ја ћу прво у Сомбор, па бих на повратку застао један дан у Суботици. Ако те, на повратку из Чеба, не бих затекао у Н. Саду, узећу да ћеш ме дочекати у Суботици, те ћу ти одмах телеграфисати час мога доласка. Лаза.

Цетиње, на Тројичин дан 88. Драги Тоно,
 ... Ја писах Миши Д(имитријевићу), има 2—3 месеца, да бих поклонио Матици моју слику од Ђуре Јакшића, кад би се ко нашао да је рестаурира, н. пр. Новак Радонић — мој Сократ — или Шаца (Мародић). Ништа ми није одговорио.

Ја овог лета не мислим долазити к вама, 1) што још траје гладна година те не бих добио трошка а — шта ћеш више? „Нема звона!“ Но, на јесен, ако Бог да. Лети је овде ионако лепше него ма где у вас. Ваздух је смеса мора и ливаде. Да се болан лечи. Чудим се да се нико од вас не накани овамо. То би био најзгоднији устук твојој главобољи!

Примедбе. И овде је трага Лазине слике од Ђуре Јакшића, о којој је на другом месту више помена. — Радонић је у својим писмима Лазу називао „Алкивијадом”. — Лаза се Тони са његове „главобоље” помало руга, знајући да је фингирана.¹⁴

¹⁴ У припреми је друго издање монографије Милана Савића о Лази Костићу које ће бити допуњено необјављеним деловима пронађеним у рукопису Милана Савића. Приређивачи ове монографије су Миливој Ненин и Зорица Хаџић. Битно је напоменути да су извесни фрагменти који су недостајали у објављеним писмима Лазе Костића Тони Хаџићу (Видети прву књигу преписке Лазе Костића) пронађени, такође, у Савићевом рукопису. У случају да су делови тих писама већ објављени у монографији о Лази Костићу, пронађени фрагменти навођени су, углавном, у другом, допуњеном, издању Савићеве књиге и на овом месту смо та писма изоставили. (Читаоци ће видети да је то у случају са Костићевим писмом од 14. (26) септембра 1881. године, односно, писмом од 14. (24) 1886. године.) Изузетак представља Лазино писмо од 29. (17) VII 1884. које се налази под бројем XIII. Оно је, на овом месту, објављено у целости.

ГОРАН МАКСИМОВИЋ

КРОЗ АУТОБИОГРАФИЈУ МИЛАНА САВИЋА

У све бројнијој галерији скрајнутих и занемарених личности српске књижевности и културе, из тмине готово потпуног и несхватљивог заборава напоскон је изронио пред савремену публику у своје доба цијењени књижевник Милан Савић (1845—1930). Превасходне заслуге за то припадају Миливоју Ненину и Зорици Хаџић, који су приредили за штампу преостале сачуване фрагменте рукописа Савићеве аутобиографије и под првобитним пишчевим насловом *Прилике из мога живојћа* објавили је у Новом Саду (у издању „Академске књиге”), 2009. године. Издање је пропраћено адекватном уводном студијом, предговором Миливоја Ненина *Скица за портрет Милана Савића*, те низом приређивачких коментара у којима су појашњена поједина мјеста из рукописа, као и стандарди којима су се руководили приликом опремања текста за штампу. На крају књиге налази се попис и објашњење мање познатих ријечи, које је сачинила Јелена Ајџановић.

На основу једног писма, које је пишчева ћерка Аница Савић Ребац, непосредно након очеве смрти, упутила почетком марта 1930. године Милану Шевићу, приређивачи су тачно реконструисали судбину интегралног облика рукописа Савићеве аутобиографије. Пишчева ћерка у поменутом писму потврђује да је њен отац „био, у своје време, написао аутобиографију, али ју је још пре пет-шест година уништио”, те да су сачуване само неке партије (*Из младих дана, Књижевне исјовесџи, Живојћне исјовесџи*), које су као кратки фељтони биле штампане у *Засџави* 1925. године. Руководџени наведеним информацијама, приређивачи су у Рукописном одељењу Матице српске под сигнатуром М 7.791 пронашли дијелове рукописа недовршене аутобиографије Милана Савића и приредили је за штам-

пу. На одређеним мјестима у рукопису, уз одређена скраћивања и незнатније измјене, Савић је био предвидио и уметање претходно објављених прича аутобиографског карактера (*Мајци и син, Вилма, Преки лек*), које се налазе у његовој збирци *Из прошлих дана*, штампаној у Новом Саду 1902. године. Приређивачи их с разлогом нису уврстили у издање овог рукописа, јер су поштовали текстолошке критеријуме за приређивање рукописа за штампу, али су нагласили да су у овом издању присутни дијелови наведених прича који су били саставни дио пронађеног рукописа.

Уз објављене сачуване фрагменте рукописа аутобиографије Милана Савића, у другом дијелу књиге, приређивачи су донијели и *Додашак* у којем се „налази (објављена и необјављена) преписка Милана Савића, која је на неки начин везана за личности које се помињу у аутобиографији”. Ради се о преписци са Симом Матавуљем, Павлом Марковићем Адамовом, Урошем Предићем, Браниславом Нушићем, Јованом Скерлићем, Илијом Огњановићем Абуказемом, Стеваном Поповићем Пецијом, Јованом Јовановићем Змајем, Лазом Костићем, Миланом Давидовцем, те нарочито са Тихомиром Остојићем.

За аутобиографију Милана Савића можемо рећи да улази у ред оних прворазредних документарно-умјетничких текстова, који нам могу бити од велике помоћи за разумијевање његовог доба, за схватање личности самог писца, али и карактера бројних других савременика, прије свега мислимо на Матавуља, Абуказема, Предића, Нушића, Лазу Костића, Змаја, Т. Остојића. При томе је Савићев аутобиографски текст написан непретенциозно и са пуно ведрине („из угла човека који је при крају живота”), а сачувани рукописни фрагменти су испуњени занимљивим епизодама, међу којима су нарочито упечатљиве оне које говоре о породичном поријеклу и раном дјетињству, о сјећањима на рано преминулог оца, о снажној личности и потпуној оданости мајке, о ђачким и студентским данима у Новом Саду, Печују, Сегедину и Бечу, о првим запослењима (Карловац, Нови Сад, Зајечар), о дружењима са писцима и сл.

Након читања аутобиографије Милана Савића напосто се намеће закључак да је у српској књижевности било мало личности са ведријим духом и снажнијим алтруизмом. Савић је посједовао ријетку способност да гради истинска и несебична пријатељства са многим писцима (издвајамо Лазу Костића и Симу Матавуља), публиковао им је радове, помагао их је новчано, провадацисао им богате удаваче, старао се о њиховом здрављу, писао афирмативне критике о њиховим дјелима, а пошто је доживио дубоку старост многе је истински ожалио у некролозима и књижевним огледима.

Са пуно прецизности Савић наглашава да је рођен у Турској Кањижи/Новом Кнежевцу, 22. септембра (4. октобра) 1845. године, од оца Ристе Савића и мајке Ане (Нане) Десанчић. Крштен је под именом Милан, али је био познат и под надимком Емил који је носио још из дјетињства, те нарочито под надимком Мица, који је стекао касније као члан Матице српске у Новом Саду. Рано је остао без оца (умро средином 1849. године), а мајка му се преудала 1852. године за новосадског адвоката Косту Николића, који се са много бриге и љубави старао о своме пасторку. Основну школу и гимназију похађао је у Новом Саду, Сегедину и Печују. Студирао је медицину у Бечу, а затим филозофију (историју и географију) у Лајпцигу, гдје је и докторирао на њемачком језику на теми из историје српско-угарског рата 1735. године или чувеној буни Пере Сегединца, којој је у приближно исто вријеме Лаза Костић посветио национално-романтичну драму *Пера Сегединцац* (прва два чина написана су и објављена у *Јавору* 1875. године, а трагедија је довршена 1881. и објављена у цијелости 1882. године). Докторат Милана Савића је објављен као књига под називом *Der serbisch-ungarische Aufstand vom Jahre 1735.* (Leipzig 1876). Прво запослење добио је у Карловцу 1875. године, као наставник, а уједно и управитељ, српске учитељске школе. Након окончане школске године из Карловца је прешао у Нови Сад, гдје је од јесени 1876. године наредних пет година радио као суплент гимназије. За то вријеме интензивно почиње да објављује приповијетке и књижевне критике, лирске пјесме, те преводе са њемачког и руског језика. Од поезије издвајамо лирски циклус *Рајне пјесме из српско-буџарског рајна*, који је објављен у *Оштрабини* 1880. године (књ. IX, св. 35, с. 449451). Извјесно вријеме (од броја 29 до броја 45 1885. године), уређивао је часопис *Стражилово*, пошто се први уредник Јован Грчић, из приватних разлога, био преселио из Новог Сада у Вуковар.

У рукописном фрагменту под насловом *Сима у Зајечару*, Савић са пуно духа приказује како се упознао са Симом Матавуљем у септембру 1887. године, у стану Јована Бошковића у Београду, гдје су обојица навратили поводом одласка на службу у зајечарску гимназију. Савић је остао у Зајечару нешто дуже, све до прољећа 1888. школске године, док се Матавуљ последије три мјесеца вратио натраг на Цетиње, али су тада склопљено пријатељство на најљепши начин његовали све до Матавуљеве смрти 1908. године. То су вјероватно најупечатљивије странице написане о Матавуљевој приватној личности и карактеру. Из Зајечара се Савић поново вратио у Нови Сад. У школској 1890/91. радио је као наставник на Вишој женској

школи у Новом Саду. Потом је био дугогодишњи члан Позоришног одсека Друштва за Српско народно позориште, био је секретар Матице српске (1895—1912), те запажени уредник *Летописа Матице српске* (књ. 185—284. за 1896—1911. годину).

У браку са Јулијаном (Јулком) Савић (рођ. Давидовац), пошто су се вјенчали 1890. године, добио је кћерку Аницу (након удаје Савић-Ребац) (Нови Сад, 1892 — Београд, 1953), која је као познати хелениста, професор универзитета и књижевник достојно наставила породичну умјетничку и научну традицију. Милан Савић је умро у Београду, 21. фебруара 1930. године, пошто је надживио највећи број својих књижевних вршњака и савременика. Сахрањен је на Алмашком гробљу у Новом Саду.

Савић је у сачуваним аутобиографским фрагментима оставио и лијепе записе о свом књижевном раду. Нарочито је у том погледу драгоцјено поглавље под називом *Књижевне исјо-весџи*. Писао је књижевне расправе, рецензије и критике, пјесме и спјевове, комедије и позоришне комаде, путописе и приповијетке, бавио се превођењем са њемачког и руског језика (издвајамо Гетеовог *Фауста I—II*, на чијем преводу је радио пуних 30 година, а објављен је у Новом Саду, 1920. и сл.). Написао је у раној стваралачкој фази и више научних расправа, издвајамо студију *Историја бугарског народа: до ѝројасџи државџе му* (Нови Сад, 1878). Савићџева библиографија садржи око 500 јединица, а поред *Летописа Матице српске*, објављивао је у бројним другим листовима и часописима: *Јавор*, *Позориште*, *Илустрованџе новине*, *Стрџажа*, *Стрџажилово*, *Брајџство*, *Застџава*, *Ошџџбина*, *Босанска вила*, *Бранково коло*, *Српска домаја*, *Рад и именик Матице српске*, *Видовдан*, *Браник*, *Јединџтво* и др.

Као књижевни критичар његовао је биографски и импресионистички приступ, са углавном позитивним, али и често претјераним, а можда и неутемељеним вриједносним судовима, али се упркос свему може рећи да није било ниједног значајнијег писца или дјџла, часописа или књижевне и културне појаве с краја 19. и почетка 20. вијека о којима није писао (Ј. Јовановић Змај, С. Милетић, Л. Костић, К. Трифковић, Л. К. Лазаревић, М. П. Шапчанин, П. Марковић Адамов, С. Матавуљ, С. Сремац, М. Калић, М. Живковић, И. Вукићџевић, Б. Станковић, С. Ђоровић, Паја Јовановић, Урош Предић и сл.). Писао је и синтетичке оглџде заснованџе на истраживању одређених естетичких и жанровских феномена. Овом приликом издвајамо расправу *Хумор и хуморисџџе у књижевносџџи српској* (*Летопис Матице српске*, књ. 183, св. 3, Нови Сад, 1895 с. 49—58). Као уредник осавременио је концепцију *Летописа Ма-*

ицице српске и проширио број сарадника, тако да је заслужан за његово снажно укључивање у актуелни књижевни и културни живот на прелазу из 19. у 20. вијек. Извјестан број критика сакупио је у двије књиге под истим називом *Из српске књижевности* (св. 1, Нови Сад, 1898; св. 2, Нови Сад, 1910). Објавио је као посебна издања и обимне огледе: *Живот и рад дра Јована Хаџића Светића* (Нови Сад, 1899), *Млади Милетић* (Нови Сад, 1921), *Косија Трифковић* (Нови Сад, 1923), *Лаза Косић* (Нови Сад, 1929).

Као плодан, али свакако осредњи приповједач, истакао се у реалистичком сликању градског живота (позоришни, књижевни и политички амбијент), у хумористичким опсервацијама људских мана, те маловарошкој тематизацији женидбених или удадбених перипетија. Савић наглашава да је прве приче *Румене руже* и *Швиџарица*, написао након што је група новосадских књижевника 1874. године, на челу са Илијом Огњановићем Абуказемом, обновила излагање Змајевог *Јавора*, а објавио их је у том листу у току 1875. и 1876. године. Као комплементарне њима, овдје издавамо и приповијетке: *Невенка (Лейтис Мајице српске*, св. 2, 1883, с. 53—65); *Добра њарџија (Лейтис Мајице српске*, св. 4, 1884, с. 33—91); *Последњи њољубац (Лейтис Мајице српске*, св. 4, 1884, с. 67—100); *Удовица (Лейтис Мајице српске*, св. 2, 1889, с. 78—106). Наглашавамо, овом приликом, да је Савић објавио сљедеће књиге приповједака: *Ивањско цвеће* (Нови Сад 1880), *Разни њушеви* (Нови Сад 1885), *Приповијетке Милана Савића*, св. 1, Браћа М. Поповић (Нови Сад 1887), *Приповијетке Милана Савића*, св. 2, Браћа М. Поповић (Нови Сад 1887), *Приповијетке Милана Савића*, св. 3, Браћа М. Поповић (Нови Сад 1887), *У Фрушкој Гори*, две приповетке Милана Савића (*Исјовесџ*, *Удовица*), (Нови Сад 1890), *Из њрошљих дана I—II*, слике, црте, приче, Браћа М. Поповић (Нови Сад 1902. и Нови Сад 1905). Издавамо и роман *Даша Ђонић*, са поднасловом „приповетка из живота једног спадала”, који су објавили издавачи Тома Јовановић и Вујић (Београд 1931).

Савремену књижевну публику овом приликом ваља подсјетити да је Савић и као путописац оставио интересантне путничке импресије о Њемачкој, Ердељу, Венецији, Јадранском приморју и Дубровнику: *У Минхену*, белешке и успомене с пута, *Бранково коло*, бр. 15., Сремски Карловци, 12. (24) октобра 1895, с. 470—474; *По разним крајевима*, слике с пута, Браћа М. Поповић (Нови Сад 1900); *Слике с Јадрана*, [путопис у стиховима и у прози], *Лейтис Мајице српске*, књ. 253, св. 1 (1909), с. 28—44; књ. 263, св. 3 (1910), с. 33—47; књ. 264, св. 4 (1910), с. 51—64; књ. 266, св. 6 (1910), с. 49—64; књ. 267, св. 7 (1910), с. 36—54; *Из Сџароџ Дубровника*, приче с пута, С. Ф. Огњановић, Ујвидек (Нови Сад) 1918.

Савић је написао и велики број позоришних комада (прије свега комедија и шаљивих игара), које су најчешће игране у Српском народном позоришту у Новом Саду и у Народном позоришту у Београду, а тематски су блиске Савићевим шаљивим причама, у којима је захваћен маловарошки живот војвођанске средине. Овдје их наводимо према годинама издања: *Фрише фире*, шала у једном чину, Нови Сад 1879. (под псеудонимом Коста Ристић); *Неће да се њројиви*, шаљива игра у једном чину, *Лейојис Мајице српске*, св. 3 (1883), с. 61—86; *Проводације*, шаљива игра у пет чинова, Панчево 1884; *Добре воље*, шаљива игра у четири чина, *Лейојис Мајице српске*, св. 3 (1889), с. 84—122; *Дојчин Пејтар*, драмски спев у три одељка, Нови Сад 1891; *На лей начин*, шаљива игра у три чина, Нови Сад 1891; *Из њривидног свејта*, три шаљиве игре (*Добре воље*, *На лей начин*, *Цар њроводација*), Нови Сад 1901; *На сџаници*, шаљива игра из једног чина, Нови Сад 1905; *Иџра с вајџром*, шаљива игра у једном чину, Нови Сад 1905; *Одсудни џренуци*, пет позоришних дела (*На сџаници*, *Иџра вајџром*, *Амајлија*, *Меланија*, *Ђурђевићи*), Нови Сад 1905.

Интересантно је напоменути да у сачуваним и сада објављеним рукописним фрагментима аутобиографије, Савић са много ведрине пише управо о почецима свог позоришног рада. Напомиње да је његово прво оригинално позоришно дјело, шаљива игра у три чина *Последња воља*, чији рукопис је касније изгубљен, доживјело потпуни фијаско. Савић се са смијехом присјећа и да је његова комедија *Проводације* 1883. године била прихваћена уз громогласни плесак публике само зато што су његова два добра друга, иначе официра Варадинског гарнизона, била на представу довела војнике топцијског и пешадијског пука, од којих већина није ни знала српски језик, а који су аплаудирали и смијали се по команди након сваке одигране сцене. Савић се осврће и на друге своје комаде. Издвајамо казивање о „шаљивој игри из српске историје” *Цар њроводација* (приказана у Београду у септембру 1900. године). Упркос контроверзама које су пратиле Савићев драмски рад, чини нам се да управо позоришне комаде са посебном пажњом ваља препоручити савременој публици и издавачима. Претежно се ради о комедијама интриге и комедијама нарави, у којима се кроз ведри хумор разобличавају проводацисање и женидбе из интереса, пробисвијети и варалице, торокуше и алапаче, али и женска лаковјерност и поводљивост, те уопште растрошни малограђански живот и расипничко понашање, однорођавање и опонашање начина живота у туђинском духу, чиновнички неморал и сл. По томе је Савић био умјетнички свакако слабији, али истрајни сљедбеник Стеријине и Трифковићеве комедио-

графије. Упркос томе што није имао способност за продубље-
није комичне карактеризације јунака, што је мотивација поје-
диних поступака или интрига невјешто конструисана, Савићев
комедиографски смијех зна бити подједнако и поучан и забав-
ван, те ведар и доброћудан, а проистиче из појединих добро
скицираних комичних маски јунака, из разноликих интрига,
из актуелизације друштвених мана и слабости, те добре језичке
комике.

Упркос нашим настојањима да у овоме критичком прика-
зу будемо што исцрпнији и да подстакнемо савремену публику
не само на читање књиге *Прилике из мога живота*, већ и на
нова читања, а тиме и публикавања других Савићевих дјела,
само смо укратко успјели да освијетлимо књижевни профил
овога заборављеног а заслужног српског књижевника. Личност
и књижевно дјело Милана Савића завређују нова исцрпна ис-
траживања, тумачења и вредновања.

МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ

СЕЋАЊЕ НА НОВАКА РАДОНИЋА

Пре сто двадесет година, 30. маја по старом календару, умро је Новак Радонић, сликар и књижевник, од хроничног запаљења бубрега, у Сремској Каменици у пријатељској кући песника и лекара Јове Јовановића Змаја. На дан сахране време је било ружно. Највећи венац био је његовог кума Душана Матића. Пријатељ Лаза Костић затекао се на Цетињу, али је ношен и његов венац. Домаћин куће правдао је трошкове признаницама у износу од педесет форинти, за звоно, за свештеника, за копање гроба, за вино двадесеторици људи који су покојника носили.

Прихвати ли се значај биолошких параметара, чини се да Радонић стоји довољно одвојено и од претходника и, са друге стране, од млађих, па је у живот, ипак, ушао кроз нека друга врата и прошао каријеру другачије одабраним стазама. Друговао је у Бечу са друга два будућа великана српског сликарства — Стеваном Тодоровићем и Ђуром Јакшићем, да би потом изабрао мање или више различите животне путеве, предодређене карактерним, социолошким и судбинским предусловима. Рођен 1826. године, у Мољу на северу Бачке, имао је пред собом чак десет до петнаест година старије: Катарину Ивановић, Уроша Кнежевића, Јована Поповића и Павла Симића, који су уз све екскурзе у романтичарске доживљаје епохе остали у врху српског грађанског бидермајера. Шест година касније, 1832, рођени су Стеван Тодоровић и Ђура Јакшић. Разлика је поново била довољна да се одрази на важне догађаје у њиховим биографијама, свакако и на избор естетичких приступа уметности. Нешто изразитије од Радонића, Тодоровић се приближио романтизму, а Јакшић постао његов главни носилац у српском сликарству и књижевности.

Изгубљен је био из вида такорећи вршњак Јован Вулећић, у исто време на бечкој Академији и присан члан поменутог малог српског бoемског клуба. Недавно откривена његова историјска композиција, са „позорјем” битке између Турака и Срба, препоручује разнолике компаративне анализе као прилоге познавању српске културе и уметности средином XIX века. Павле Симић је испунио обавезу да прикаже проглашење Српске Војводине 1848. у Сремским Карловцима, Катарину Ивановић је узбуђивало устаничко освајање Београда, Вулећића, канда не по задатку, привукло је сукобљавање Срба са Османлијама, а Новак Радонић само што је код Сентомаша био активни учесник у револуционарном пожару четрдесет осме. Иначе склон рационалном посматрању, Радонић је морао запазити становишта супротстављених побуњеника и нација. Знао је да је обнова Србије освојена оружјем устаника, потврђена јавним читањем султановог Хатишерифа. Српска Војводина, за коју се и сам залагао, проглашена је уздањем у царске Привилегије добијене још 1690. године. Мудри Сремац, професор Светозар Радојчић, једном рече: „Ако Срби превазиђу историју и судбину народа-ратника, измениће се и њихова улога у свету.” На време истоветан смисао, не ратничких, него политичких полазишта сународника „пречана”, Радонићев скоро доситејевски рационализам потврђиван је и његовим књижевним текстовима, сажетим у књигу под насловом *Молска мудровања*. Откривамо га и у његовом сликарству, само са повременим узлетима до патетичније приказане историјске теме, до снажнијег бојевог звука.

Није он мудровао под окриљем Мола само освајањем белине хартије. Чинио је то и пред штафелајем, радо сликајући аутопортрете. Да ли само из уобичајеног романтичног и романтичарског радозналост осматрања особености властите физиономске и психофизичке грађе, или из сујете, или, још више, да би био претеча симболистичког размишљања о пролазности овоземаљског живота. Две-три деценије касније, Банаћанин Стеван Алексић, ђак зрелог минхенског симболизма, пратио је аутопортрете виолинском свирком костура, а Радонић је, на пример, у *Каменовању светиоџ Стефана*, дакле, у теми смрти, у ликове чак три егзекутора унео свој маркантан брадати профил. „И ја сам истина Бачванин, и требало би да сам као и остали Бачвани непрестано весео, и да терам кера, али не знам који ми је ђаво од неко доба, те вам све нешто о смрти мислим и премишљавам... Весео нисам, а растајање од весеља, подобно је умирању”, писао је Радонић тек коју годину пошто је убиство светог Стефана било насликано.

Утростручавање властитог лика у једној слици, у камено-вању светитеља, као да кореспондира са интонацијом његових књижевних текстова и молских мудровања. Он често говори у првом лицу једнине, па би се рекло да је то пут до лаког откривања нечијих мисли и осећања. У жељи да избегнем своје упрошћено због неукости везивање за астролошку чињеницу да је рођен у знаку овна, обратио сам се угледним психолозима за помоћ да добијем стручно тумачење Радонићевог менталног склопа и менталитета, понашања, животних заокрета и посустајања. Очекивани одлучан одговор, разумљиво, морао је изостати. Радонићева проза је недовољно лична, ма колико се нарцисоидно служи првим лицем једнине, често, у ствари, говорећи о себи, а да, ипак, недовољно открива своју личност. Најтеже је, наиме, проницати управо у особе које често и наглашено изговарају своје ја. Лазар Трифуновић је публиковао психолошко-аналитички дискурс са једним живим Бачванином, са Миланом Коњовићем, али њих двојица су то обавили у непосредном разговору.

А, ја, данас, поштовани Ново, молим за опроштај што бих да поновим нека питања, знајући унапред да одговоре не могу добити. Али, толико је већ јавно расправљано и писано о особинама Твоје персоне, да нема смисла избегавати нове покушаје да њено тумачење просветли једна од онаквих буктиња какве си радо уносио у неке од својих луминистички обасјаваних слика, као у *Смрти цара Уроша*. Није говор о Твојим животним назорима како би то било само себи циљ. Из њихове суштине и промена проистицале су последице по Твоје и књижевно и сликарско деловање које нас са временске дистанце још обазривије и скрупулозније сме занимати.

И за психолошку грађу личности из средине XIX века прерано је изгледа и код Тебе, неоствареног романтичара, дошло до великог самопреслишавања једног четрдесетогодишњака. „Било је негда време”, писао си 1866. године, „кад сам и ја био неки нада пуни јуноша; кад сам много нежнији и вреднији био него што сам ... кад сам јапунце преко рамена, црну косу на глави, а ветар у глави носио; једном речи, било је негда време, кад ми је моја фантазија, осим овог штајерско-беамтерско шеретлучког света, неки од овога сасвим независан свет стварала, у ком сам ... куле славе, сујете, безсмртија и љубави од саме сапунске пене зидао.” У даљим исповестима бујала је Твоја биљка уздржане разумности која је и те како остављала трагове у лексици књижевних састава и у колористичким акцентима слика, да би и сам написао: „Имам и авакумске благоглагољивости, и филистарске торокљивости, и свештеничко-калуђерске смирености, јудејско-адвокатско-судејске прав-

дољубивости; једном речи, и сами су демуни ваљда природи на руци били, док су од мог духа неки микстум композитум направили.”

Недовољно поткрепљено је закључено да је Радонић рано престао да слика, као што је престрого закључено и да је почео да пише лоше „чланке, подлистке, козерије, памфлете, хумористичке црте”. Његово „молско диогенисање” то засигурно оповргава. *Молским мудровањима* посебну пажњу је био посветио Предраг Протић, прозном делу шире, у јединој, ађанској монографији из 1979. године. У прегледима историје српске књижевности нема имена Радонића. Само је Јован Скерлић, посматрајући „шездесет година духовне хегемоније Новог Сада, Српска Атине”, забележио да се свакојечерње седељке у књижевним кафанама „Код камиле”, „Код сокола”, „Код беле лађе”, нису могле замислити без здравица Светозара Милетића, епиграма Јове Јовановића, каламбура Лазе Костића и „мудровања” Нове Радонића. По вокацији сликар, а члан Књижевног одељења Матице српске, своје, дакле, књижевне пасторке ставио је у двотомне корице *Молских мудровања Новака Радонића, која су од више година у разним листовима под знаком „Н.” излазила, с додајком неколико пријоветчица* 1878. године, у легендарној новосадској штампарији А. Пајевића. У предговору прве књиге 1. јуна Радонић напомиње да су „чланци писани у разним приликама и околностима, у времену од осамнаест година”, значи од 1860. године. Држао је он и предавања у Молу, те је, на пример, 1873. године говорио *О радњи*, подстакнут материјалистичком филозофијом и идејама Светозара Марковића, како је запазио Павле Васић. Новосадска *Сѣража* је објављивала Марковићеве текстове, а Радонић, макар и на свој шаљив начин указивао на друштвене мане, пратећи дух времена и идеје „реалистичког правца”. Памтиле су се и Радонићеве ађанске беседе, објављиване потом у *Јавору*. Попут пецкавог полемисања са Владаном Ђорђевићем и његовог „радикалног” лека против летње кијавице, схвативши да ђаво „под именом лечења тежи за уништењем баш оних створења која га поштују и за свога Ескулапа сматрају”.

Свакако не треба помишљати на неку нарочиту рехабилитацију Радонићевог списатељства. Међутим, мора се имати у виду да му је остао у рукопису *Речник оних речи, којих нема у Вуковом речнику*, са шест хиљада речи као баштином труда да обогати познавање српског језика. Априла 1888. године обавестио је Јована Бошковића да ће ускоро послати на оцену свој речник у којем ће се наћи „многа којешта што ће бити за избеживање”, то и „није прави речник него више неки материјал за онога, који речник успише, те тако мислим да нико неће у

њему Бог зна какве регуле тражити”, смерно је објашњавао, чему упркос ваља погледати *Заставу* број 32. из 1890. године и Архив СР Србије, Поклони-откупи, ПО к. 59, р. 1278.

Писање Новака Радонића није било лишено ни естетичких промишљања. Сећао се како се некада са „светским варошким људима мешао”, разговарао о „политици, филологији, богословији и о свим наукама о којима ни данас поњатија немам”. Ликовне уметности није посебно издвојио, али није скривао да износи свој рационалистички однос према значају уметничког деловања. Дидактички задаци уметности захтевају неговоње осећајности и савршенства доживљаја лепоте које је делотворно само ако је развијено „чувство” да „фотографише”, да запамти лепоту, „уображење, које је својствено сликарима и вајатељима”. Заступао је „потпуну хармонију свију умни и чувствени сила”, када то може значити и „бити савршен, бити геније”. Расправљао је Радонић о разлици између идеализма и реализма, позивајући се на особености Рафаелових и Микеланђелових зидних слика. Погледе на ликовну уметност Радонић није сажео у властити изворни облик, али се може сматрати да су аутентични и они саопштени Светиславу Вуловићу о сликарству Ђуре Јакшића. Са њима и без њих, Радонићева проза заслужује повећану пажњу књижевних историчара.

На реч критика Радонић је био нарочито осетљив, али тако што је уз наглашено осећање потребе за подршкама, скромно, и љутито, одбацивао мишљења савременика да је изузетан уметник, убеђен да никад неће достићи оно што је у младости желео. Истина, никад није исказао до којих парнасских висина је планирао да се попне. Навело је и то историчаре ликовних уметности да изрекну прилично оштре оцене његовог карактера. По Дејану Медаковићу он је „смушен особењак, оптерећен дефектима воље, покушавајући често да под плаштом мудраца сакрије и сопствену млитавост ... као типично словенски неурастенички аутокритик”. Радонић се, пак, није слагао са моралистима XVIII века, који су страсти сматрали узроком свих зала и патњи човечанства. Није се противио да разум управља страстима, али оне не морају бити штетне. Штавише, сматрао је да се на овом свету не може живети без њих, јер „страсти истребити значило би душевни живот међу људима истребити ... Разум неки ред даје, али страсти нам ди разум влада ни мало не сметају” — писао је Радонић.

Могло би се рећи да је Радонић у много чему типичан плод свог познорационалистичког времена у коме је успон грађанског друштва у апсолутистичкој Аустрији подразумевао дисциплиновање и контролисање прејаких емоција, што је после спасеног Царства 1848. године, у чему је сам учествовао,

тек требало настављено неговати. Да ли се подсетити да Срби тих деценија живе у две средине. У једној, у Аустрији, владали су грађански ред, морал и утишано боловање *Weltschmerz*-а. У другој, аутономној покрајини Османског царства скоро већ потпуно независној кнежевини са симболичном турском управом, на еруптивнији, зажаренији начин грађено је обновљено државно биће.

Није без значаја да водећи представници српске грађанске уметности у Аустрији — Никола Алексић и Константин Данил, као ни њима по вредностима близак Павле Симић, нису никад прешли у Србију, али су дужи или краћи боравци у њој Димитрија Аврамовића, Катарине Ивановић, Уроша Кнежевића, Јована Поповића, у њихово сликарство сасвим извесно унели неке друге састојке. Шта тек рећи за Ђуру Јакшића и Стевана Тодоровића који су најдубље белеге свог живота и рада оставили управо у Кнежевини. А међу онима који нису прешли на другу обалу Саве и Дунава био је и Радонић. Било би незахвално настојати на питању откуд да се то није догодило и какве би последице евентуално имало на његов уметнички посао. Сва је прилика да судбоносних рефлекса није било. Са будућим водећим романтичарима био је присан пријатељ, на студијама су имали исте професоре и задатке, разуме се, убрзо су се опредељивали за своје омиљеније узор у уобличавању властитих ликовних лексика. Постулати Леополда Купелвизера и Јозефа фон Фириха владали су Средњом Европом, али Стеван Тодоровић се радије обратио хроматици Карла Рала, Јакшић се додатно одушевљавао Рембрантом и Рубенсом. Измичући купелвизеровско-фириховској и даниловској углачној фактури и лазурима, Радонић је и сам потражио колористе међу Бечлијама: Рала, Амерлинга, Ајбла, Валдмилера. Да, зашто не — у Беч се још увек ишло да се учи цртати, у Минхен сликати, али границе нису биле тако непробојне.

Радонић је спадао у не баш бројну групу српских уметника XIX века који су уредно похађали и завршили петогодишње студије на Академији за ликовне уметности у Бечу. Марљивост у учењу свакако је допринела да боље савлада познавање анатомије, да стрпљиво усавршава вештину цртања, што је доказао не само у одличној цртачкој структури уљаних слика него и у цртању као сликарској дисциплини, а научио је и да боју ставља у службу моделовања и материјализације. Није чудо што су и њега као Ђуру Јакшића освојили топли бојани регистри Ралових платана. Иако само кустос царске галерије, Франц Ајбл је баш на таквом месту, не професуром, привлачио студенте, нарочито умећем лаког постављања модела и маслинастом гамом у колористичком спектру, што је одиграло значај-

ну улогу у брзом стварању Радонићевог портретске иконографичке. Није био тада професор Академије ни Фридрих фон Амерлинг, али је такође привлачио наклоност и наручилаца и студената. Његово за бечке прилике необично постављање модела у противсветло, праћено, опет за Беч необично, широким потезима кичице и живим бојаним односима, није могло да не дотакне колористичку сензибилност Новака Радонића.

У време формирања Радонића и његове пуне афирмације, у Подунављу, у Аустрији, на специфично сродан начин и у Немачкој, још увек су владали улепшани манири грађанског друштва и начина живота. Његовој идеализацији нису могли измаћи многи жанрови сликарства, ни они у оквирима профаних тема, још мање у такозваној назаренској обнови религиозне уметности кроз сентименталност и штимунг црквених композиција. Радонић се и психофизичком конституцијом и уметничким принципима трудио да разреши непрестане личне дилеме — којом стазом се одлучније запутити. Ако је романтизам био одредишна тачка модернијег ликовног изражавања, поготово онаквог каквим је господарио робустни, импулсивни Ђура Јакшић, онда Радонић није био од њега усамљенички удаљен. На иконостасима у Иланци и Србобрану, на већ истицаном *Каменовану свейоџ Сѣефана*, у *Смртии цара Уроша*, пламте запаљене бакље и разгрћу романтичарима омиљену тему ноћи. „Гегенлихтови” бројних портрета свакако су део Радонићеве романтичарске лексике.

Замерке да је ретко нарушавао тематску ограниченост и иконографску схематичност умео је да демантује чак и изразитијим приближавањем романтичарском историцизму. Узбудила га је легенда о смрти Краљевића Марка, још више смрт рано преминулог песника Бранка Радичевића. Била је доживљена без притајене епике. Јер, овенчавао је одлазак свог исписника, судбине сличне Вулећићевој, умрлог у једној бечкој болници 1853. године. Настанак несигнираног платна историчари уметности би могли приближити времену оправдане побуђености, не датовати га тек у 1857. годину. Ипак, умео је да се удаљи од омиљених му смртних садржаја. Топло је доживео пејзаж *Манасѣира Хойова*, слично ведутистичкој белешци средњовековне *Манасије* Стевана Тодоровића. У романтизам је Радонић ушао и тако што је своје академско, бидермајерско васпитање, често подређено укусу и захтевима наручилаца, успевао да обогати изванредном осетљивошћу колористе, посебно исказиване и доказиване у осећању за материју, нарочито за текстуру и арабеску тканина.

Будући проучаваоци и тумачи Новиног стваралаштва имаће пред собом и слојевитост епохе грађанског друштва у успо-

ну и методолошке дилеме своје историјскоуметничке науке. Анализирати га, интерпретирати и вредновати у односу на чињеницу да је живео и радио у времену које је у историји српске књижевности темељније, у историји ликовних уметности нешто несигурније одређено као доба романтизма. Бидермајер је суверено владао менталитетом средине XIX века. Бити животом и креативно у њему није имало тежину ретроградног. Ипак, романтизам је грабио напред, рушио је конвенције бидермајера, на барикадама имао Ђуру Јакшића, предводника животворнијег, патриотског романтичарског историзма. Као млади Тодоровић, додуше наглашеније скептичан и умудрен, био је ту и Радонић. Распет између амбиција и уверења да не може постати српски Рафаел или Микеланђело, између идеала и стварности епохе, између сна и јаве, трајао је Радонићев драгоцени живот, није без значаја рећи, посвећен и пословима Матице српске, члан њеног Позоришног и Књижевног одсека, са Змајем сакупљач речи из народа. Слике је имао на чувању у Матичиној збирци. Одлучио је 1880. године да их распрода.

Није се први пут нашао на некој од својих распутница, померао циљне тачке својих животних и стваралачких кажипута. Губио је усредсређеност и ефикасност књижевног и сликарског рада. О томе ће расправљати теоретичари, филозофи и психолози уметности који су у Срба увелико стасали. Задовољавам се сећањем на прегатоца који је заслужио место у историји националне књижевности, подарио српском сликарству нека најбоља дела XIX века.

ПАВЛЕ СТАНОЈЕВИЋ

ЗАКОН ПРОЛАЗНОСТИ

Имам част да вам у неколико минута укажем на најважније чињенице из стваралачког опуса Павла Блесића и представим најновије слике из једне стилске целине под именом *Иконографски записи*, из које је вечерас пред вама изложено седамдесетак радова. Када се представља Блесићево ликовно дело, сигуран сам да није потребно давати детаљне биографске податке јер је њихов аутор дуго и активно присутан на ликовној сцени Србије. Ипак, неколико основних података помоћи ће нам да лакше и боље сагледамо његов развојни пут и сву слојевитост његових слика.

Прву самосталну изложбу приредио је 1959. године у Сомбору. Отада је излагао на више од педесетак самосталних и преко 400 заједничких изложби у земљи и иностранству. Члан УЛУСА је од 1965. године. Прву монографију добија 1982. из пера цењеног ликовног критичара Милоша Арсића, а другу, која је дело више аутора, 1992. године. У међувремену било је још књига посвећених његовом ликовном опусу, да поменем само књигу из 2004. године коју је објавио Музеј Војводине, са изабраним критикама Блесићевог ликовног ангажмана. Огледао се у различитим облицима ликовног изражавања — цртежу, акварелу, таписерији, а за оне који га знају искључиво као сликара биће занимљив податак да је Блесић почео као вајар, и то у класи Јована Солдатовића. Потиче из старе сомборске породице.

У свом ликовном развоју, Блесић је прошао кроз више етапа и од краја педесетих година двадесетог века до данас реализовао је више циклуса слика. Да поменемо само неке од њих: *Записи*, *Печати и медаљони*, *Програм анђишке*, *Заборављени зидови*, *Кайије и бедери Сомбора*, *Из њородичног албума* итд., да

би дошао до циклуса *Темјус фугић*, којем временски припадају и слике изложене под називом *Иконографски записи*. На овом циклусу ради дуже од две деценије и он обједињује све слике инспирисане лепотом православних икона и њиховим дубоким метафизичким значењима.

Пре него што се вратимо овим сликама, желим да се за кратко подсетимо Блесићевог начина рада у претходним циклусима. Шездесетих година двадесетог века његове слике су на линији ликовних праваца који заговарају самостално делање ликовних елемената на слици. Ослобађајући се фигуралности он ствара и праве енформел слике што је наша ликовна критика открила тек више година касније. У слику уграђује различите и нове материјале, користи технолошке и хемијске поступке неуобичајене у дотадашњој ликовној пракси, пуштајући их да својом текстуром и пастуозношћу, бојом и валерима стварају асоцијативно апстрактне слике. Седамдесетих година долази до стилских помака, слике и даље имају богату фактуру и бројне асоцијативне мотивске назнаке, али у слику сада уноси и реалистички портретни лик, тако да тражећи неко шире одређење његове слике можемо дефинисати као фигуративно асоцијативне. У то време ради циклусе *Из њородичног албума*, *Програм антике* и *Из нумизматичке збирке*.

Повратак фигуре на сликама Павла Блесића заснован је на преузимању одређених детаља, или цитата, како то називају ликовни критичари, из дела познатих сликара, што стилски одговара појави сликара нове фигурације на светској и нашој ликовној сцени. У циклусу *Из њородичног албума* користи ликовне са старих породичних фотографија као подстицај да око њих гради разуђену пиктуралну структуру слике. Блесићево сликарство ликовна критика тих година прихвата као озбиљан ликовни опус, сврставајући га у такозвано „сликарство материје”, као посебну варијацију енформела, која у себи успешно остварује атмосферу прошлих времена и свести о пролазности живота. У свему томе важно је нагласити чињеницу да је Блесић, чак и када је био на линији актуелних стилских збивања на нашој ликовној сцени, до ликовних решења долазио сопственим путем, оригиналним начином рада и размишљања, не копирајући туђа ликовна решења.

Његово дело својом особеношћу се отима уобичајеним стилским класификацијама у ликовној уметности. Он јесте, како наводе ликовни критичари у каталозима његових изложби, „један од најзнаменитијих сликара поетске фигурације у Србији” и „мајстор метафизичких записа о пролазности времена”, али Блесић је добар сликар не због тема својих слика, или због

припадности једном стилском правцу, већ због доброг цртежа, колоритом богате палете са широким тонским и валерским распонем, због озбиљног и промишљеног приступа чину сликања и трагања за духовним и вечним вредностима на слици. Отуда, када се у нашој ликовној уметности каже име Павла Блесића, јасне су асоцијације на уметника својственог и препознатљивог ликовног рукописа, на слике које се одликују правим сликарским приступом у решавању ликовних постулата слике. Зоран Маркуш је, пре више деценија, с правом приметио да Блесић припада оним сликарима који сигурно и полако сазревају, стварајући сопствени ликовни рукопис и метафизику слике.

Да бисмо боље разумели све те циклусе слика и онај који је дошао касније и траје до данас, *Темпус фугити*, важна је једна Блесићева изјава која открива и мотиве окретања одређеним темама и његов уметнички кредо. Рекао је: „Верујем да је једини закон који важи за све категорије живота, закон пролазности, *Tempus fugit*.” Е, па тај закон пролазности, његов је стални уметнички изазов. Његова дела су отуда и сведоци једног времена, записи и трагови његовог и нашег живота у свету у коме живимо.

Блесић је вероватно једини наш сликар који слика време. Апстрактну филозофску категорију као што је појам времена. Блесић представља комбинацијом реалистичких визуелних облика и апстрактно асоцијативне бојене подлоге слике. Иконографску основу слика из циклуса *Темпус фугити* чине фигурални фрагменти, некад колажно аплицирани и укомпоновани, који у садејству са богатом бојеном подлогом сугеришу снажне духовне и филозофске поруке изузетне визуелне допадљивости. Блесић је успео да помири присталице фигурације са онима који апстракцију сматрају за једино право сликарство. Теми и слици приступа као иконописци у средњем веку, метафизички трагајући за дубљим смислом уметности. Зато је и разумљиво што се на свој начин у циклусу *Иконографски записи* окреће византијско православном иконопису као ликовном и филозофском подстицају. У трагању за симболима пролазности и прошлости открио је метафизичку снагу старих рукописа, нумизмата и фотографија и — у овом последњем циклусу — икона. Он их као затомљене и искидане делове нечије прошлости, или личне судбине ставља на слику, осветљава или затамњује бојом „са духом мислиоца и носталгијом песника”, како је то давно рекао један ликовни критичар. Кроз њих евоцира епоху и појединачне судбине.

Није случајно што се Блесић у позним сликарским годинама окреће са „младачким заносом” овој врсти сликарског промишљања и тражењу метафизичког смисла слике и живота. У младости се слика срцем, емоцијама, угледа на узоре, а у зрелим уметничким годинама тражи се дубљи смисао слике и сопствено виђење света. Овим циклусом слика Блесић жели да открије мистично и метафизичко значење слике, а нигде та суштина оностраног и божанског није присутнија него на нашим и византијским иконама и фрескама. Отуда код Блесића окретање икони и тражењу смисла уметности у иконопису. Икона је својеврсни поглед у вечност, она је „пројава или манифестација оностранога”, икона је прозор у материјалном свету кроз који струје невидљиве вредности у наше уске оквире простора и времена. Највећи зналац метафизике иконе, Павле Флоренски, закључио је да „икона има функцију сабирног сочива које концентрише у својој жижи вечност и натпростор света метафизике”. Невидљива духовна стварност је сведена на исликану површину, тако осликани светитељи постају онтолошке вредности које су сведене у боје и форме распоређене по одређеним и строго поштованим канонима. Икона је манифестација праликова, један од начина пројављивања црквеног Предања. Она се стога поштује као носилац духа онога кога представља. Она је својеврсно оглашавање вечне истине. Свето писмо нас учи да је све видљиво, ма како било крупно и велико, ситно и мало у односу на свој духовни, невидљиви корен. Следећи ову мисао, сасвим је логично да ово видљиво што Блесић ставља на своје слике, само је опна иза које се открива дубљи смисао онога што је на слици.

На Блесићевим сликама ништа није случајно, или непотребно, сваки запис са неког старог рукописа, печат, лик са неког старог новчића, или лик светитеља, има дубоки смисао и разлог зашто га је аутор баш ту ставио, но време и место нам не дозвољавају да дубље улазимо у образлагање.

Блесић је своје слике настанио симболима вечности и непролазним траговима времена. Човек је на њима присутан само посредно, кроз предмете и идеје које је оставио иза себе. Свака његова слика носи снажне метафоричне исказе, у њима је кондензован уметнички напор да се проникне у највеће тајне живота, сопствене душе и смисла уметности. Отуда и привидна противречност назива и слика из циклуса *Темјус фугији* са сликама из циклуса *Иконографски записи*. Ако је икона „оглашавање вечне истине”, она је међу симболима пролазности једини одсјај и траг нечега трајног, она је тај дијалектички контрапункт на основу којег се та привидна противречност спаја у

једну целину. Блесић је нашао свој ликовни пут и сопствени ликовни језик, уграђујући у своје слике префињене симболе чије право значење није лако открити, он жели да посматрача заинтересује и увуче у подухват откривања правог смисла слике. Зато вас позивам да се укључите у ту лепу игру са аутором, пажљиво погледајте ове слике и уживајте у откривању тајног и маштовитог света којим је Блесић настанио своје слике...*

* Реч на отварању изложбе у Музеју Војводине, у Новом Саду, 9. априла 2010. године.

СЛАВКО ГОРДИЋ

ПОЕЗИЈА ДОБРОСЛАВА СМИЉАНИЋА

Учен и учтив, тих и господствен, Доброслав Смиљанић умногоме одудара од данас преовлађујуће парадигме медијски свеприсутног, бучног и хиперпродуктивног књижевног и културног посленика који неретко има више књига неголи година и чији тзв. успех пре бива ствар организације и својеврсне трговине утицајем него резултат истинског дара и рада.

Доброслав Смиљанић је своју прву песничку књигу објавио тек у тридесет седмој години живота, да би наредним збиркама и изборима из минулог рада — од којих један потписује Милослав Шутић (1998) а други Бојана Стојановић Пантовић (2009) — на закономерном временском и поетичком растојању дискретно обзнањивао мене, принове и заокружења у своме песничком трагању за одгонетком тајне света, човека и језика. А све то, понављам, мимо и насупрот стално растућем графозагађењу, које су под овим нашим, јужнословенским небом поодавно учили Исидора Секулић и Антун Барац, као и, много пре њих, Силвије Страхимир Крањчевић. Првопоменућа — ако је допуштима ова немила дигресија — овако анатемише скрибомане: „Колико се данас пише, публикује и нуди на читање, то је грех достојан једног прстена у паклу Дантеову.” Барац, пак, заговарајући и проповедајући „слободу шутње” кад год нема унутарњих „трептаја” и „трзаја”, као да у свом академском миру и немиру назире исто што и Исидора: како „графоманске наклоности осредњих и слабих писаца” и независно од њихове воље само снаже „одвратност према књижевности каква се у нашем времену све више јача као једно од обиљежја савремене цивилизације”. Крањчевић, најзад или најпре (далеке 1892. године), исту зебњу исказује као поругу, можда непристојно пластичну, па и ненадахнуту, али и злокобно видовиту: „Пишу се књиге, Госпoде Боже, — / Готово ево

мањка још мало, / Па нећеш наћи мјеста да пључнеш / Од
мих књига! / И какве књиге!”

Извињавајући се још једном за овакву тему и интонацију
свога увода, желим само да нагласим *ајтићичности* Смиљаниће-
ве песничке ситуације, тихе и чисте, по мери оних који више
вреде него што слове, или, у духу латинске изреке, више укра-
шавају место него што њих место украшава. Бирајући, или би-
вајући изабран, за песника дискретне репутације, Доброслав
Смиљанић се готово прокрао кроз наш књижевни живот, без-
мало непознат и непрепознат. Можда је, у том смислу, *закон-
ниша* и недавна, готово нечујна појава његове претпоследње
књиге у Београду, у формату здравствене књижице и с подоста
штампарских грешака (*Архив белине*), и најновије (*Искушења у
невидљивом*) у Краљеву, за које ми се још пре петнаестак годи-
на учинило да постаје мала, алтернативна престоница српске
поезије. Тамо је — уз поменут избор и поговор Бојане Стоја-
новић Пантовић — објављена у истој, 2009. години и књига
критика Михајла Пантића *Дрући свети иза света*, у којој чита-
мо и упечатљив осврт (*Фотографије сна*) Михајла Пантића на
стваралаштво нашег песника. За такав, *рубни* статус и третман
значајног аутора — да тиме завршим ову, можда и неумесну
уводну тужалку — носим, дакако, и сам део кривице, јер сам
тек ретким и шкртим забелешкама пропратио његов песнички
рад и раст.

А у том раду и расту данас се добро разазнају поетич-
ко-поетски годови и спирале сазревања и самопрепознавања
које нису мимоишле али ни заробиле наше песничке школе
неосимболизма, хуморног авангардизма, сигнализма, сатирич-
не афористике и још понеког модела домаћег певања и ми-
шљења. Превагнуло је, срећом, стваралачко самопоуздање и
верности себи, коју и као диспозицију и као домашај сумарно
именује Шутићево одређење „филозофска лирика”, док јој Бо-
јана Стојановић Пантовић, с више диференциране пажње, уо-
чава изворише у претежној песничковој заокупљености „темама
и подручјима личног и колективног сећања, културног памће-
ња, лирске реконструкције националног и културног идентите-
та, очајне потраге за Богом”.

Мени се, пак, задуго чинило да се Смиљанићева снажна
мисаоност и танана осетљивост — једнако храњене доживља-
јем завичаја, детињства, љубави, природе, егзистенцијалне стреп-
ње — пре потврђују у минијатурама, осамостаљеним стихови-
ма и фрагментима неголи у тзв. „целим лепим” песмама. Отуд
сам — помало заведен и општим местом о фрагменту као да-
нас последњој крилатој птици — углавном трагао за Смиља-
нићевим прелепим детаљима, не без извесне тескобне свести о

томе како ником (од Волтера до Крочеа) није допуштено да тајну поезије своди на чаролију лепих места. Тако су у мојим забелешкама и моме памћењу остали привилеговани Смиљанићеви искази о пустињи која пуца у свезнању оном ко би о ружи да каже све, о надумним работама два близанца, сна и језика, о жени која спавајући свему даје своје место, о мору, потонулом зборнику звезда, о грани за вешање, једино слободној и свагда зеленој, и тако даље, и све лепше, упркос неминовним упрошћењима и неверствима која овакве парафразе подразумевају. Увиђајући, наравно, да Смиљанић у своме напрегнутом рефлексивном лиризму уме да загонетку тела, душе, материје, језика, сна, неба и других (првих и последњих) питања одржи у низу песама на висини мисаоно-имагинативног усијања, распрскавајући и јатећи у асоцијативним сазвежђима чудесно живе слике и продорна прозрења, ипак сам у своме читалачком хедонизму таквим експресивним замасима претпостављао засебне просјаје, целини појединости, тематско-инспиративном језгру центрифугалне мотивско-изражајне одблеске.

Сад, међутим, у избору који је сачинила Бојана Стојановић Пантовић, песник ме задивљује управо песама дугог даха, слаповима и гејзирима поетских слика, визија и лирских дефиниција које — неретко у размерама поеме — на окупу држи обједињујућа тежа доживљаја-и-израза, јединствен и целовит творачки порив и обухват. Знајући да је попис наслова предуг, не могу у овом набрајању да прегорим ниједну од таквих песама, уистину антологијских: *Баци тво, Понекад моје тело, Торњеви, огњевни и њокорице, Двојни знак, Касида о Федерику Гарсији Лорки, Мирис њисусића у шећеру Калемеџданом, Сећашу се где ни права не расиће више, Море у мори овог века, Сенке на траву и на води, Дружи језик, Сан и језик, Разговор око лампе, Не видим враћа, Неисцрпно је наше љубљење, Господе, Пилоломеј рече да остијаје на своме, Бубњеви и тишине, Иметак у очима, На тлу срушене средњовековне цркве под Жубером, За столом, Палимисесит о земљи, У рушевинама, У овој самоћи распоређујем себе, Ветробранско сјабло, Моја исцумбана ја, Ако је тело и Канонско њуђинство.*

Мада мудрији од мене кажу да су и од најбољих ствари три довољне, одлучио сам се за овако дугу бројаницу наслова са два разлога: да подсетим како у корицама једне књиге нисмо одавно наишли на оволико надахнутих, силовитих песама и да укажем на ширину тематско-инспиративног спектра Смиљанићеве поезије, у коме — судећи већ по насловним лексемама — проблескују културно-историјски топоними и антропоними, земља и море, сан и језик, „распоређивање” и „тумбање” тела и идентитета, дијалог с Апсолутом. Сваки пажљивији

читалац ових песама могао би ме, претпостављам, подржати у текућим књижевним разговорима где и кад — с половичним успехом — настојим да докажем како је Доброслав Смиљанић и као песник културе и као песник природе подједнако аутентичан и снажан, а на моменте и еруптивно неукротив и неисцрпан. И како је подједнако сугестиван и као песник тела, његових омама и његове трошности, и као *учени њесник* духовних, па и схоластичких тема и апорија. И како је у подједнакој милости речи кад пева о *видљивом* — тлу, пејзажу, мору, небу, растињу, земаљским плодовима, и о *невидљивом* — сну, халуцинацијама, химеричним виђењима.

Питање које сад не могу а да не поставим себи и вама гласило би, унеколико упрошћено, да ли се у Смиљанићевом песничком случају поменута *милост* језика промеће у својеврсну *свевласт* језика. Пантић у поменутом приказу као да инклинира потврдном одговору, наглашавајући како најбоље Смиљанићеве песме „поседују сва својства модерне поезије, у првом реду тежњу да се у језику створи нека нова, нереперентна стварност”, те да је, отуд, у овој поезији „језик не средство, него, у духу модернизма, крајњи циљ сваког песничког стварања”. Пантовићева, опет, као да, пре неголи поверење у језик, разазнаје у Смиљанићевом певању постмодернистичку тежњу да се „концептуализују недовољност, мањкавост саме могућности језичке артикулације” те и осведочење како „ритам овладавања ирационалним, ванразумским искуством ... често измиче и самом језику”.

Не располажући у овом часу поузданим одговором, само ћу указати на беспримерно миље и обиље Смиљанићевог језика, који се, ипак, ни у тренуцима највеће звуковно-асоцијативне размахнутости не преобраћа у осамостаљену, самосврховиту енергију. То би, верујем, потврдила и заносна песма *Море у мори овог века*, упркос привидној превласти игре над збиљом од наслова до самог краја, песма која опија како тридесетак пута потенцираном анафором и вулканском силином гомилања непредвидљивих слика и појмова тако и фином оркестрацијом својих литерарних и филозофских реплика древним и модерним изворима и ауторима, посебно Лотреамону, Сен Цон Персу, Валерију, Дучићу, Вељку Петровићу, Матићу, Миљковићу и Лалићу. Ослушнимо бар двадесетак њених (средњишњих) стихова од укупно седамдесет два, од којих сваки дамара подједнаким и недељивим интензитетом звучања и значења:

*Скијско је то море кад искаче из замке
Море обесџи и прошејсџива, караван жеђи до оазе*

*Море жесџине ѓомешано са бладошћу и вином
Море расџрџнушо бесним коњима на рејове*

*Море ѓовесџи, море ѓослансџива и анабазе
Море одблеска и блаџдана и неимарсџива
Море цвиљења, море рике и варварсџива
Море хуљења између ужаса и ексџтазе
Море рођења, море вида и видања
Море шџио куља кроз решеџке, мореказе
Море љубави и сусреџа, море лека
Море ѓренушџка и ѓоџомсџива и ѓравека
Море ѓихоџ лизања рана, море ѓосџања и ѓосрџања
Море раскола и изгона и сџрансџивовања
Море исходно и шелесно, море ѓрвенсџива
Море монарх, море у мори овоџ века
Безисходноџ, и без еха, без оџицања
Море ѓричин шџио чине чини за аџнеца
Море деоба, ѓајних додире и зверсџава
Море бездеџно и завеџно, чедна ломача и енклава
Море јединсџива и разночинсџива и неверсџива
И дом дубине са наранџасџом кором месеца.*

Смишљајући последњу реченицу овом извештају, која би макар овлашно везивала његов крај с његовим почетком, одлучујем се за двостих из једне од нових Смиљанићевих песама: „Да би нешто недостајало / Потребно је да се жели.” И доиста, његово песништво — међу толиким цветовима из мастионице и писмима по води нашег данашњег стиховрства — изазива и утољује жеђ за истинском поезијом, каква нам увек недостаје, какву увек желимо.*

* Реч на представљању збирке *Искушења у невидљивом*, у Коларчевој задужбини у Београду, 11. марта 2010. године.

БОРБЕ ДЕСПИЋ

ПЕСНИЧКИМ ЋУТАЊЕМ ДО СМИСЛА ГОВОРА

Разговор са Славком Гордићем

Славко Гордић рођен је 1941. године у Дабрици (Столац, Херцеговина). Угледни је професор Одсека за српску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду, данас у звању професора емеритуса. Био је дугогодишњи главни и одговорни уредник *Летописа Матице српске* (1992—2004). Гордићево досадашње књижевнонаучно прегнуће обележено је разноврсним интересовањима и бројним остварењима, од белетристичких до есејистичко-критичких књига, од научних студија до приређивачког и уређивачког рада. Прозна дела су му жанровски неухватљива, лелујају између романа и медитативно-исповедне и поетске прозе. То је проза у писму, али је поезија у доживљају света. С друге стране, у плодном и релевантном есејистичко-критичком и научном раду, Славко Гордић важи за пажљивог и поузданог читаоца и осведочено врсног тумача. Његов приступ књижевно-уметничком делу представља убедљив спој језичко-стилских анализа, тематско-семантичких промишљања, типолошко-жанровских одређења, књижевноисторијских контекстуализација, што чини његове текстове изузетно компетентним и узбудљивим.

До сада је објавио три прозна остварења: *Врховни силник* (1975), *Друго лице* (1998) и *Ојини* (2004). У оквиру есеја, критика и студија потписује следеће књиге: *У видуку стиша* (1978), *Слађане времена* (1983), *Примарно и нијанса* (1985), *Поезија и окружје* (1988), *Образац и чин — огледи о роману* (1995), „*Певач*” *Бошка Петровића* (1998), *Огледи о Вељку Петровићу* (2000), *Главни појао* (2002), *Профили и ситуације* (2004), *Размена дарова* (2006), *Књижевност и наслеђе* (2006), *Критичке разгледнице* (2008). Приредио је изабране песме Миодрага Павловића (1978), Стевана Тонтића (1995), Јована Јовановића Змаја (2003), изабране при-

поветке Вељка Петровића (2000), изабрана дела Вељка Петровића (2003) и приповедачко-романсијерски сегмент изабраних дела Милана Кашанина (2003).

Гордићеви есејистичко-критички текстови превођени су на немачки, пољски, мађарски, словачки и словеначки језик. Добитник је више награда: награде Друштва књижевника Војводине, награда „Лаза Костић” и „Ђорђе Јовановић”, као и Новембарске повеље Новог Сада.

Ђорђе Деспих: Уколико бисмо занемарили Ваше уметничке текстове, како себе доживљавате: као књижевног критичара, као књижевног историчара, есејисту? И може ли се уопште без остатака оставити јасно разграничење између ових делатности?

Славко Гордић: Критичар би морао имати мисију, историчар визију, есејиста свој *свећ*. Треба дораси тим улогама. Себе видим као „литерату”, са свим двосмисленим конотацијама. Разграничење о којем говорите није тешко направити, али се мало ко приклања стриктној подели улога.

Како сагледавате функцију књижевности у савременом друштву? Да ли је она еволуирала и могу ли се ситеновати њени димензије и одговорност кроз дијахронијску перспективу?

Изблиза се мало шта да добро сагледати. Отуд и наша нада да књижевност данас више може и значи него што очигледности посведочују. У исвесном смислу, ништа није лажније од очигледности. Што се, пак, еволуције тиче, можда није право питање да ли је улога књижевности у овом времену мања него некад. Она је, заправо, нужно *дружчија*. И добро је што се књижевности не приписују моћи које су јој се приписиване, или прописиване, јер оне неретко стоје у опреци с њеном природом. Нико паметан не жали за временом у коме Стаљин у поноћ телефонира Пастернаку.

Може ли књижевно дело данас, у епохи опште информационо-технолошке „надражености” и „раздражености”, да покрене човека и не остави га духовно равнодушним?

Размах електронских и штампаних медија, спорта и разоноде, сваковрсне науке, политике и бизниса узрокују стање опште растрчаности, у коме остаје све мање места тишини, самоћи, поезији. Ни у каквим појмовима квантификације књижевности се не пише добро. Међутим, и срећом, најбољи никад неће моћи без оног вишег облика радости-и-користи које

пружа књижевност. Свеједно колико тих најбољих (најосетљивијих) има у тзв. елити. Можда „елита не чита”, како стоји у једној песми. Можда и они који много пишу мало читају. Можда су и неки видови одбране књижевности контрапродуктивни. Па ипак, и упркос свему, у овом часу више него поменути „очигледностима” верујем Шаламову који потребу за поезијом убраја међу три-четири природне потребе.

Били сѐе шринаесѐ година главни и одговорни уредник Летописа Матице српске. Какво је Ваше уредничко искуство, односно како оцењујете улогу и позицију периодике у савременој српској књижевности?

О положају периодике данас знате више од мене: члан сте Уредништва београдске *Књижевности*, деценијама водећег часописа, који сад излази само три-четири пута годишње и коме прети гашење. Као да се више никог не тиче какав је чинилац и огледало укупног нашег духовног живота и стваралаштва била *Књижевност*! Тешко је рећи да ли је прочитати нехај за периодичку последица непросвећености нових управљача или, можда, одраз некаквог престројавања у књижевном животу које маргинализује часопис као извидницу, полигон, место и начин размене културних новости. *Летопис* је, опет, као вековечни траг и део наше културне и тоталне историје посебна прича. И кад имамо извесне замерке, не можемо без њега.

У савременом књижевном тренутку постоје различити ставови о негативној критици, или о критици с полемичким тоном. Како бисте уочили описали српску књижевну критику данас? Има ли и негативна критика своју оправданост, или ће само неписане о одређеним књигама бити довољан показатељ вредновања?

Вероватно нема сврхе губити време на рђаве књиге. Кад, међутим, рђава књижевност, или књижевност изгубљеног смисла, постане нормом, тзв. негативна критика бива нужна и плодотворна: Караџић ће оспорити Видаковића, Вуловић Бана, Недић Милићевића, Мишић лирику нежног и меког штиmunга, што не значи да су поменута оспоравања у свему утемељена. Полемика је, пак, нешто друго: не сучелује се нужно вредност с невредношћу, него уверење с уверењем. А данас и овде, изузимајући понеки низак ударац, углавном нема ни негативне критике ни полемике. Није, дакако, добро да критика буде *власт*, али је још горе кад бива пуки *сервис*.

Као неко ко активно и релевантно учествује у књижевном животу, како видиш савремену српску књижевну сцену, посебно њеничку?

Земља нам се сузила и, ако смем тако рећи, унизила. Највиши су променили светом, или занемогли. Лествица је упадљиво спуштена. Можда нам је у овом часу мисао о књижевности вреднија од саме књижевности. У поезији, коју сам увек пажљивије читао, с разлогом имају култни статус Павловић, Симовић, Бећковић и Радовић. Независно од нараштајних и поетичких неподударности, више читалачке пажње следује и Смиљанићу, Тешићу, Тадићу, Ногу и Новаковићу, као и неколиким мени особито драгим песникама. Глувило шире публике за поезију није никакав доказ против поезије. Јорго Сефери је пре Нобелове награде објављивао своје песничке књиге у тиражу од свега 200-300 примерака. Иначе, „савремену књижевну сцену”, као и увек и свугде, чине ћепенак (дућан), пушкарница и испоснички скит. Достојанство поезије унижавају „трговци прерушени у Орфеје” (З. Крстановић), неталентовани пресретачи и напасници, као и они које Андрић у једном свом роману види као „сираче и гладнице, вечито у борби са оном нарочитом бедом која често прати стихотворце као неко особито проклетство и коју никакве плате и награде не могу зајазити”. Награде су, додуше, данас више него симболичне, а добар број ваљаних стваралаца без икакве системске подршке.

Својим последњим књижама (Савременост и наслеђе; Размена дарова; Критичке разгледнице) имплицитно сугеришете став да говор о књижевности не може ићи одвојено од говора и свести о друштвеном, њовесном, њолиитичком ѡренуику. Да ли из ѡог контекста, осим критичко-есејистичке, интѡррѡретивне, научне, ѡроизилази и додаитни вид одѡговорности данашњег интелектуалца?

Одговорни смо и кад смо беспомоћни, јер нас је неодговорност учинила беспомоћним. Ако се у нашем књижевном, критичком и научном раду и не уплићемо директно у послове друштвене стварности, то не значи да смо као грађани и интелектуалци без обавезе да суделујемо у јавном животу. Свест о друштвено-историјском тренутку о којој говорите прожима или сенчи, уосталом, и „најчистије” имагинативно-експресивне узлете. Кад читам, пишем или тумачим, то чиним сад и овде а не, рецимо, на Исланду пре сто година. Ја могу широм затворених очију стајати пред неким истинама, али ме бар

примисао о њима неће мимоићи. Како побећи од осведочења да, по речима Гинтера Граса, у Лајпцигу и Прагу (а зацело и код нас) није победио народ већ капитализам? И да бриселски капитализам, поред противречних економских, политичких и културних промена, доноси несумњив социјални назадак са стотинама хиљада незапослених и гладних? И да је нас овде све мање — а сви сувишни? И да се постојано ствара клима све мање прикривеног стида од свога народа, његове историје, имена, језика и писма? И да постаје саморазумљив императив пристојности ћутање о нашој косовско-метохијској теми и муци, као и црногорској, као и (све више) војвођанској? И да се, с друге стране, од нас очекује све увредљивије преуређење историјског памћења и увођење новог, „европског” рачунања времена, као да у свему битном и вредном нисмо поодавно на трагу Европе, а изнад конзервативних и устајалих стандарда средњоевропејства, које нам предочавају као идеал наши национално настројени регионалисти? Који, при том, немају ни благу представу о оном што је у том културном кругу највредније, о Рилкеовом песништву или о Музиловој прози, на пример.

Ваш методолошки постојак може се описати као плодна синтеза књижевноисторијске контекстуализације, дијалектичких увида и интерпретације, али и књижевног вредновања. Која су Ваша „сродства и суседства”, односно која Вам је критичко-есејистичка традиција блиска?

Не верујем у системе, већ у ауторе. Снажна индивидуалност је изнад система. У нашој новијој традицији, такав је Винавер, маг језика и тумач његових мена. Рани Ристић, аутентични побуњеник. Исидора — културна и сензибилна, претањеног исказа. Јетки господин Кашанин. Страсни фактолог Лесковац. Бритки и прецизни Мишић, златоусти Михиз, тихи а неумољиви Павловић, једноставни колико и умни Христић, те недавно преминули Петковић, танани зналац безмало невидљивих померања у стиху и песничком језику. Ту је и Егерић, чија је књижевна критика уистину књижевна.

Када је Ваша критичко-есејистичка пракса у писању, примено је да гоштво подједнаку важњу придајете и прози, и поезији, и мешовитим литерарним врстама попут есеја или дневника. Назиње ли Ваш сензибилитет, међушим, посебно неком од ових књижевних просора?

Моју читалачку аутобиографију чине четири књиге о песничким темама, једна о роману, две о есејистичко-критичким поводима, профилима и ситуацијама и неколике хетерогеног садржаја, који укључује и интересовање за нефикционалну (дневничку и мемоарску) прозу. Ту су и две монографске књиге, о Бошку Петровићу и Вељку Петровићу, који су и песници и приповедачи и есејисти. Никад нисам писао о драми и позоришту, осим једном пригодом о Кости Трифковићу, што не значи да имам некакав (рецимо русоовско-доситејевски) отпор према театру. Произлази да посебно не привилегујем ниједан од поменутих „књижевних простора”, мада ми се чини да ме никад није привлачио аутор којег не могу замислити као песника, макар и скривеног песника.

Као аутор њри књижевно-уметничка дела, какво је Ваше искуство „размене дарова”: како сагледавате однос између читалачко-интерпретативне праксе и прозног стварања?

Стварање у ужем смислу видим као некакву *иницијату*, што није случај са есејистичко-критичким и, поготово, научним радом. Песме понеко пише за фиоку, или за будућност, како ваљда никад не бива са огледима и студијама. Критика је вид јавне (културне) *службе*, што по правилу не бива са књижевним стварањем. Очито, више је оног што раздваја неголи здружује ове облике креативности. Уметник ствара с некаквом (макар и несвесном) вером да то што он чини нико други (тако) не чини, док његови критичари и тумачи углавном поступају обрнуто, упражњавајући извештај нормативизам у своме суђењу и просуђивању. Можда, ипак, макар у моме случају, постоји понекад линија додира између критичке „праксе” и изворног стварања: ако критика подразумева одређену меру ковибрације с писцем, како да и писац у улози критичара не подлегне истој законитости, макар у равни избора (по сродности)?

Ваше њоејске њрозе, њојуи Другог лица или Опита, рецимо, лелујају између медијативно-исповедне, дневничко-есејистичке и њоејске форме. Ошкуд оволико уметничког њоверења у жанровску неухватљивост?

Никад нисам држао до жанровске чистоте, чак и кад сам писао сижејне приче. Оно што тексту даје облик није унапред дат жанровски статус већ унутарњи доживљајно-експресивни импулс, који понекад и у понеког здружује и укршта својства „форми” које помињете. Можда је, с друге стране, моје „поверење у жанровску неухватљивост” последица једног неповере-

ња: не само оног у смисленост жанровских система, већ и оног друкчијег, а данас прилично распрострањеног, с којим се односимо према екстензивним и тобож домишљеним и заокруженим видовима говора. Биће да је данас, како неко рече, фрагменат једина крилата птица. Што значи, бар по моме осећању ствари, и да је *сйезање*, *зџушњавање* последња линија одбране пред пандемијом литерарне и опште глагољивости. Као да ћутање, или малоречивост, враћа смисао говору.

И Ваши йоейски саморазговори у Опиту йуни су йийања и самозаййаностйи, скейсе и сумње, али и озареностйи, воље и ейифанија, негаџије, али и истйрајноџ йрагања за сушйинама. У сваком случају, йрејознаје се и осећа једна суџестивна аушйобиоџрафска основа. Да ли снаџа и убедљивостйи књижевноџ дела, на овај или онај начин, мора извйраййи из аушйенйичноџ самоогледања и самоослушкывања?

Ту су на делу најмање два парадокса. По првом, неретко је више аутобиографског у измаштаној причи него у дословном животопису. По другом, сумња у биографију је законита: свако о своме животу може написати седам подједнако аутентичних животописа. (Ништа не могу рећи о себи а да ми се истог часа оно сасвим супротно не учини вероватнијим, каже Валери, или Жид, више нисам сигуран.) Упркос тој недокучивости, или управо због ње, сваки стваралац, и независно од мере и природе свога дара, увек *која йо себи* и кад пише о другима и другом. Оваква свест о неминовном „аутобиографизму” књижевности не значи, наравно, и заговор наглашеније, изричитије исповедности. Јер чак и у самом романтизму, како записа Павловић поводом Ђуре Јакшића, данас најмање ценимо „романтизам драматизовања сопствене личности, жалопојки над сопственом судбином...”

У Другом лицу, йак, наилазим на следећи фраџментй: „Чййам књиџу о једном ййамновању. Заџелим да йогледам у своје сййаре бележнице. Шййа сам ја радио ййе зиме.” Оййкуд људска йошйреба за оваквом зайййаносшйу? Какве је врсйе добишйак од овакве реконсйрукџије и загледања у својеврсну меййафйзичку симулйаностй наших еџзисйенџија?

И сами постојимо, знајући или не знајући, на неколиким равнима егзистенџије. Надзиру нас и уходе, како доцније сазнамо или никад не сазнамо, и у часовима интйме. Или се играмо с дететом у парку да би нам се после неколико недеља рекло како управо то (због чернобилске катастрофе) нисмо тад

смели чинити. Накнадна реконструкција властитих напоредних стварности, као и (не)подударности наших с туђим судбинама, само је један међу толиким осведочавањима о нашој (како би рекао поменути београдски надреалиста) уроњености у троструку тмину: психичку, друштвену и космичку. Ова осведочења могу указивати на трагичну догађајну затамњеност наших судбина, као у Тишминој причи *Оно што се није знало*, али и садржавати „добитак” племените солидарности ујевићевског побратимства бића у свемиру или андрићевске „велике заједнице људских болова”, како би рекао Михиз по првом читању *Проклетје авлије*.

На више места говориће о односу стварности и поезије. И у Поетичком саморазговору, рецимо, али и у аутобиографичким фрагментима Ваше поетске прозе: „Поетичним детаљима маскираш стварност.” Да ли у овом контексту наведену мисао треба схватити као прекор властитом стваралачком постојању или, пак, као прекор самој стварности? Или је она „беспрекорна”, и тек дескриптивна?

Недомислив је однос стварности и поезије. О њему можемо говорити у категоријама филозофским, естетичким и поетичким, наслућујући да је одговор увек негде даље и негде *увише* — јер, рецимо, ни физика, која се бави материјом, не може одговарати на питање шта је материја. Упрошћено речено, поезија може бити надмоћнија од стварности, јер је разоткрива, надилази и нацивљава, али и крајње немоћна у настојању да је мења. Међутим, и пре и после *Поетичког саморазговора* ја сам веровао како поезија има и једну невидљиву, готово непознату и непризнату моћ: био тога свестан или не, и архајски човек, човек усмене културе, као и наш образован или полуобразован савременик, себе и свет доживљава и премерава у представама поезије. На друго Ваше потпитање, пак, немам поузданијег одговора, јер се не сећам контекста поменутом маскирању стварности поетичним детаљима. Поетски поентилизам је, у начелу, бекство од света колико и похвала свету.

Ваши прозни текстови јуни су жеље за интензивним доживљајем живота. Ошуда толико чулних утисака, али и непрестане рефлексije и самоиспитивања властитих прећућа. У том сабирању искусненог, у Другом лицу, читалац наилази на индикативан знак стваралачке интенције: „Нек ови небирани детаљи сачувају бар мрву од овог што јесте и пролази.” Не увиру ли, на крају, сви сисањски најори у оно што представља велику и вечиту тему књижевности: сећање на живог и страх од смрти?

Сећате ли се Кишове *Енциклопедије мртвих*? Све људске судбине заслужују памћење. Рекао бих, и спасење. И сви наши доживљаји, и свака травка, и облак, и птичји прелет. А страх од пролазности и смрти, и у животу и у књижевности, најбоље превладавају љубављу.

И на крају, како сагледавајте, као искусни универзитетски професор, будући сјајни српске књижевности и националних дисциплина у научно-образовном контексту болоњског процеса?

Пре неколико месеци у часопису *Узданица* изнео сам критичке примедбе и своје недоумице о тзв. болоњском процесу. Биће да, ипак, нису највећи проблем реформе, којима се приклонило око тридесет европских земаља, већ општи наш јад и хаос. „Они који су Србију опљачкали и купили” (ово су речи заменика премијера наше владе) нужно воде у безизлаз и њену науку и образовање. Знам толико сјајних студената на мастер студијама, као и понеког изврсног који није у стању да плати те студије. Сви су они сувишни у држави која, за рачун наводно друкчијих приоритета, маћехински третира фундаменталне науке и националне дисциплине, док на ниво науке уздиже пуку струку и помодне тричаве мајсторије. Има доиста нечег утопистичког и безмало наивног у мерилима и циљевима *ефикасности* и *примењивости*, који се у актуелним нацртима стратегије научног развоја нападно апсолутизују, без довољно свести о „закону брзог губљења сврхе”, односно о чињеници да „технологија наше цивилизације једе саму себе”, како стоји у *Вештачком младежу* пре неколико дана преминулог Милорада Павића. Можда је и најбоље завршити наш разговор управо подсећањем на овог писца, чије нас име и дело представља у свету боље од свих данашњих политичара, привредника и страгега науке.

У Новом Саду, 4—6. децембра 2009

(ЗЛО)УПОТРЕБА ЧОВЕКА КАО ЗАОСТАВШТИНА АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ

Александар Тишма, *Женарник*, „Академска књига”, Нови Сад 2010

У једном од својих раних интервјуа, „Усташки сатник и књижевност”, из 1956. године, Александар Тишма приметио је: „Зло које се у данашњем времену нагомилало, може да се очисти само дуготрајним катарзама, за које је уметност превасходан терен, а уметник, способан да у себи оживи и мотивише зло, превасходан посредник. Оцртати зло, дати његов уметнички израз, то значи истовремено разобличити га, јер истинит одраз, а сваки уметнички такав мора да буде по самом свом својству уметничкога, може зло само да разобличи. Гушити зло ћутањем, или црнобелим декларацијама — што је исто — значи заташкавати га, дозволити му да латентно траје, убија, и чека тренутак мрака када би могло да се наметне.”¹

И заиста, Тишма је сваким својим прозним делом оцртавао и разобличавао то „нагомилано” зло савременог света, те је његова књижевност, како је пре неколико година приметио и Гојко Божовић у тексту „Употреба човека или драма без катарзе”,² у ствари ништа друго до пишчев немилосрдни сусрет са својим временом који нам омогућава да сагледамо шта је човек све у стању да учини другим људима, али с друге стране, што је још важније, шта је све у стању да учини самом себи.

У овако датом кључу, по мом мишљењу, треба читати углавном сва прозна остварења Александра Тишме — *Кривице* (1961), *Насиље* (1965), *Књига о Бламу* (1972), *Употреба човека* (1976), *Повраћајак миру* (1977), *Школа безбожничтва* (1978), *Вере и завере* (1983) и *Капо* (1987), а напоследку и роман *Женарник* који је захваљујући, сада већ покојној, пишчевој супрузи Соњи Тишма и пажљивом читаоцу-тумачу Тишминог дела, Ивану Негришорцу, а уз свесрдну помоћ новосадске издавачке куће „Академска књига”, први пут светлост дана угледао у првој половини ове године.

¹ Према *Реч аутора*, додатак, у: А. Тишма, *Употреба човека*, НИН—Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2004, 283.

² Текст штампан као поговор горе поменутом издању *Употребе човека*, 291—305.

Како је у предговору поменутом издању *Женарника* приметио и његов приређивач, Иван Негришорац, у писцу је овај „последњи” романескни дијалог са нужним злом свакодневице сазревао веома дуго, негде од 1972. ако говоримо о почетној идеји или 1973. ако говоримо о почетку самог писања, па све до 1990. или 1991. када је судећи према Тишмином *Дневнику* рад на роману приведен крају. С обзиром на овако дуг период сазревања стваралачког импулса у самом писцу, постаје нам јасно да ће највећа вредност овог романа бити управо различитост у односу на претходна дела истог аутора, која му је сасвим извесно обезбеђена поменутиим „маратонским” сазревањем: „Он је у тој мери различит у односу на све оно што је Тишма створио да га већ и због те разлике, да не кажем због његове егзотичности, треба показати поштоваоцима његовог дела.”³

Прва, а можда и најважнија, таква различитост уочава се већ у просторно-временском оквиру у који је смештена радња овог романа. Наиме, са европског тла омеђеног ратним и послератним амбијентом друге половине XX века тако уобичајеним за Тишму, романескни оквир транспонован је на један ванисторијски и ванконтинентални митско-атопијски простор. Реч је о земљама попут Амберије, Зарбалаха, Солзеје, Сива које неодољиво подсећају на „бајковите” земље Средњег света из популарних Толкинових романа, у којима владају искључиво анимални нагони за опстанком и где се свет дели на црно и бело (добро и зло) које опстаје искључиво у нездравој симбиози.

Ипак, Тишма је задржао нешто од оног свог типичног „ратног амбијента”. Разбојнички логор у планини Даргил где се одвија већи део радње романа, нимало случајно неодољиво подсећа на фашистичке логоре у којима су затварани сви они који нису припадали „чистој” аријевској раси.

С друге стране, овако просторно дефинисан оквир омогућава писцу да зађе у свет првобитне, архајске заједнице у којој онда проналази и препознаје изворну људску природу опседнуту сексуалношћу и телесношћу праћену садистичким опсесијама, а сходно томе, и праисконску жељу за поседовањем моћи која омогућава суверену владавину над другим људима.

По свему судећи, Тишма је овим искорак из историјског у митски простор направио значајан корак од појединачног ка општем као колективно несвесном пра-почетку, спустивши се при том на сам извор, да не кажем заматак, зла савременог света који води порекло још из те првобитне, архајске заједнице. Ако овако посматрамо ствари онда је *Женарник*, као роман-подтекст, предходио осталим Тишминим делима у којима се писац постепено окретао од општег ка појединачном, што можда и јесте тачно ако имамо на уму податак из

³ И. Негришорац, „Женарник Александра Тишме као антрополошки роман”, предговор, у: А. Тишма, *Женарник*, 15.

пишчевог *Дневника* који бележи да је Тишма овај роман започео у време своје највеће стваралачке плодности. Рекли смо да је писање започето 1973, док се идеја јавила већ 1972. када је написана *Књиџа о Блему*, а неколико година потом, 1976, појавило се и најпознатије Тишмино остварење, *Ујошреба човека*.

Тишмина опседнутост феноменом зла савременог света, изнедрила је и основни мотив његове прозе, који је свој најпотпунији облик добио у поменутом истоименом роману из 1976. године. Сходно томе, ни у *Женарнику* писац не пропушта прилику да значајан део романа посвети разради овог мотива. Спознаја о кастрацији је толико поразна за јунака-наратора да он због ње одустаје од бега из заробљеничког логора. Управо та предаја одредила му је даљи животни пут. Господар је тачно уочио да ће тај страх од неприхватања губитка мушкости одлучивати о јунаковој судбини: „Он се засмеја из пуног грла. ’Знао сам ја да си довољно паметан да се вратиш. Једино си овде оно што јеси, јер ми о теби већ све знамо.’ ” (*Женарник*, 84). Реч је, према томе, о једном од најспецифичнијих облика „употребе човека”, о предвидивости и коришћењу његовог кукавичлука. Кулчари и стражари, који раде на градњи и чувању женарника у логору, иако свесни скоре неминовне смрти, и даље упорно трпе сваковрсна понижења и физичка малтретирања, јер више од свега желе да одложе ту неминовност макар за један тричави тренутак. С друге стране, највећи простор у роману посвећен је употреби жена. Страх од близине смрти и у овом случају најјачи је нагон за опстанком. Велики део романа посвећен је градњи женарника (пандан кокошињцу) где Господар намерава да „гаји” жене за задовољење сопствених анималних нагона, те описи његових садистичких иживљавања над женским телима (живим и мртвим) доминирају малтене кроз читав роман. Није случајно што је сам Господар жене поредио са кокошкама. Наиме, кокошка је у већини тумачења виђена као симбол праслике мајчинског бића, а код Господара је мајка била асоцијација на зло, како при самом крају романа и сам признаје свом парњаку, Поткушењаку: „И она је била дроља, моја мати. Родила ме је с једним од оних који су јој платили да легне с њим. Кад сам изашао из њене утробе, наставила је да ме држи поред себе, тако да сам гледао из дана у дан и из ноћи у ноћ како је мушкарци јашу. Кад сам постао већи, износио сам им нокшир, доносио воду да сперу са себе зној и семе, куповао им пиће, намицао им покривач на трбухе и стражњице да не озебу. Јер сам морао, јер ако нисам, она ме је тукла. Зато сам побегао од ње чим сам узрастао и зато сам у свим женама видео њу. Дрољу!” (*Женарник*, 248). Управо из овог периода најранијег детињства, како то тврди и у савременом животу све модернија и све присутнија психоанализа, води порекло и његова превелика жеља за злоупотребом и кажњавањем жена.

Композиција *Женарника* је веома једноставна, градња и коришћење (први део романа односи се на градњу, а други на употребу) женарника. У овако дат романескни оквир смештена је прича о Господару, бившем робијашу и његовом Наличњаку, кастрираном бившем војнику кога због специфичности повреде из поруге зову Поткушењак. У питању је пар дат као типичан модел приче о лицу и наличју (техника огледала): „Зар ти још није јасно да сам те одредио да будеш моје друго ја, моје огледало, и да те се нећу одрећи другачије него ако те смрт однесе?” (*Женарник*, 199—200). Овај дихотомијски пар уједно је и једини, из широке лепезе романескних ликова, који је најпотпуније карактерно изведен. Господар, видели смо, под утицајем фрустрација из детињства свети се свим женама тако што их зоставља на најсуровије могуће начине. Своју видљиву телесну ругобу (бразотина на лицу) надомешћује непрестаним тестирањем и доказивањем сопствене мушкости. С друге стране, Поткушењак има очувану лепоту лица, али му је мушкост нарушена кастрацијом. Природно је онда да управо симбиоза ова два лика чини окосницу фабуларне нити *Женарника*. Господар и Поткушењак не раздвајају се никада. Поткушењак присуствује свим Господаревим садистичким испадима, а Господар с друге стране у стопу прати Поткушењака приликом нежног старања о заробљеној сељанки Ријфи. Након убиства Господара, Поткушењак преузима улогу вође и након спознаје Ријфине смрти потапа читав логор на планини Даргил, ослободивши из њега углавном само жене. Овде долазимо и до вероватно кључног мотива читавог романа, Реч је о мотиву воде. У већини митова о стварању света, вода је симбол извора свег живота, али истовремено и елементат распадања и утапања. Често управо потопи одмењују раније циклусе стварања и уништавају животне форме које боговима нису по вољи. Зато се и *Женарник* завршава потопом — Тишма на неки начин покушава да „сахрани” зло савременог света и да најави нека нова (можда!) срећнија времена, и баш зато из логора ослобађа првенствено жене — сазрело је време за обнову света уз помоћ васкрсавања женског принципа.

Остали ликови, Мајмун (слепи болничар-убица), похлепни Халув, одани Скир и неверни Шашкар, као и ковач Јаваз (нека врста пандана-антипода Хефесту чије име Хемеро-пхаистос значи онај који сија дању) — Господарев шпијун и јатак који је дању надгледао и шпијунирао а ноћу о томе обавештавао разбојнике, остали су помало у сенци. Њихови психолошки портрети дати су само као грубе скице, без претераног удубљивања. То је, по мом мишљењу, можда и најслабија карика овог романа јер сама његова природа, логорски амбијент и описи стравичних сцена мучења свакако јесу предуслов за дубље психолошко нијансирање карактерних црта ликова.

Пред нама је, видели смо, иако у појединим сегментима један потпуно другачији, ипак типичан Тишма. Упркос чињеници да је ам-

бијент просторно измештен из историјског у митски оквир, основни елемент Тишмине прозе задржан је у свом основном облику — борба за живот подразумева спремност на све врсте понижења јер светом од памтивека влада закон јачег. Међутим, оно што роман *Женарник* чини јединственим и оригиналним делићем Тишминог прозног мозаика јесте чињеница да се људи овога пута предају страсти уништавања без икаквог узрока и повода, из насушне потребе да чине зло: „Међутим, овде, ја сам први пут видео да се људи предају јарости уништавања коју су сами у себи изазвали, без узрока и повода, слободне воље, из просте потребе да чине зло...” (*Женарник*, 70)

У том смислу сложила бих се са Иваном Негришорцем који је у предговору овог, првог издања *Женарника* приметио да овим делом онај прави, најбољи и препознатљиви Тишма ништа неће изгубити а ни добити осим можда понеког ситног али занимљивог додатка сопственом стваралачком портрету: „Појавом *Женарника* свакако ће такву портретну црту добити онај аспект Тишминог лика који исказује своју поетичку, али и културолошку разноврсност, као и потребу за истраживањем тематских простора у која, није трајније залазио.”⁴

Светлана МИЛАШИНОВИЋ

ЕСЕЈИСТИКА ТИХЕ ИНСПИРАЦИЈЕ

Славко Гордић, *Критичке разгледнице*, Службени гласник, Београд 2008

Анонимни аутор рецензије чији се одломак нашао на задњој корици књиге Славка Гордића *Критичке разгледнице* и јесте и није био у праву када је написао да је ова „већ четврта коју је Гордић посветио поезији”. Наиме, њен пажљиви читалац већ и након летимичног увида схватиће да је већина текстова у њој посвећена есејистици, али и другим књижевним жанровима: дневничкој и мемоарској прози, биографским, енциклопедијским подухватима итд. (У првом делу књиге који носи поднаслов *Скице* налази се, додуше, дужи аналитички есеј о поезији Десимира Благојевића; у одељку *Одзиви* наш аутор говори о поезији Селимира Радуловића, Светлане Гајинов Ного, као и о антологији српског песништва краја 20. века Бојане Стојановић Пантовић, док се у трећем — односно у *Разгледницама* — углавном сачињеним од записа најсличнијим дневничким забелешкама, Гордић осврће на књиге које се налазе на његовом радном столу: на поезију песникања са Косова Даринке Јеврић и Дејане Николић на пример. Есејима и

⁴ Исто.

есејистици Милана Кашанина, Сретена Марића, Милослава Шутића, Светозара Кољевића, Новице Петковића, Мирослава Јосића Вишњића, Тање Крагујевић... посвећено је у овој књизи много више простора. Ако би се мерило математичким аршинима, онда је доиста поминути рецензент погрешно у својој процени. Међутим, уколико се осврнемо на то како и шта пише Славко Гордић у овим разгледницама са својих духовних путовања, онда је, чини се, сасвим извесно да нашег аутора у центар сваке књижевне теме које се латио — било због тога што му је она задата као налог општежитијне културне сфере (јубилеји, скупови, издавачки подухвати, промоције), било да је до ње дошао захваљујући неком унутрашњем пориву) — усисава магична снага поетског и поезије. Јер, поезију и поетско открива Гордић и у есеју (о којем у овој књизи ипак највише пише), за њега као да у књижевности нема онога што зовемо „сувом прозом”. Или га таква литература и такви аутори и не занимају много? Као што га, по сопственом признању, не занима теоријски аспект есеја као жанра, односно његово диференцирање и кристалисање у жанровском смислу, већ увек и пре свега *интензиџет* онога што производи? И овај али и бројни други искази којима је Славко Гордић описивао оно што су написали други (не творци већ *литеративе*, како он то каже у једној забелешци), могу обрнути свој смер, и на недвосмислен и тачан начин открити суштину његовог властитог есејистичког говора. Не ради се, при том, ни о случајности ни о чуду: есејистички дискурс има управо ту важну и лепу особину да ствара ауторефлексивно поље значења и смисла, и тумачу овога загонетног жанра може послужити као проверен доказ о његовом присуству.

Какав је есејиста Гордић? Или, можда је још боље поставити питање: Зашто је Гордић есејиста а не на пример историчар књижевности (иако посеже за темама из књижевне прошлости) или можда критичар (јер се никада не либи да јасно изложи свој вредносни суд, нити да упуту критичку опаску и онима којима је најсклонији)? Можда управо због тога што је, као што смо рекли, поезија и поетско увек у центру његових интересовања.

И када пише о својој старој књижевној преокупацији прозаисти Вељку Петровићу, чини се да га много више од познатих раванградских тема и идеја (разједајућа сила преобиља које рађа ситост без жеља и стваралачких импулса у било ком смислу, социјална емпатија према сељаку итд.) много више очарава чаролија описа, „сензитивна и стилска танкоћутност” те „изузетно стилско богатство језичко-стилске транспозиције Петровићевих доживљаја ... тајних кабинета природе” (12). Лепота језичког израза, али она лепота која није артистичка и усиљена, већ која је у дослуху и прислуху са самом епифанијски дочараном суштином предмета, то је оно што узбуђује Гордићеву осетљивост на поетско и поезију. Иако га без сумње најчешће у тој поези-

ји очарава звук и то онај који је ближи благиости и тишини, посветиће наш аутор дужну пажњу и песничким сликама. Код Десимира Благојевића, кога сматра значајним изданком „звучне гране српског симболизма” која сеже од Кодера до Алека Вукадиновића, као да највише цени песникову вештину „да умери и умири власт звука” окрећући се, како каже, једној од највећих ризница поетских слика што у овој поезији понекад исфорсираног милозвучја имају спасоносну функцију (70). Увек спреман да раскује и разобличи устаљена мишљења која се преписују од једног до другог предговора, од једне до друге историје књижевности, Гордић се у књижевности противи буци и бесу сваке врсте.

Клонећи се бомбастичких наслова, његови есеји увек су лишени тежње за заокруживањем и коначношћу, те најчешће бивају „скице”, „фрагменти”... (Када говори о књизи Зорана Видојевића присетиће се тврдње по којој је „фрагмент, данас, једина крилата птица”). Препознајемо, свакако, у овој свесној усмерености на мало уместо великог, на појединачно уместо општег, тежњу оног адорновског антисистематичког импулса којег је Гордић очуо и у есејистици Сретена Марића, али и нешто друго. Има у нашем аутору и нешто од оне Десанкине бриге за све што је затурено и неоткривено за недовољно изоштрено чуло обичног, профаног, дневног у животу једне заједнице што се олако окреће буци и шаренилу појава ефемерних и случајних, а тако заводљивих и привлачних. Не случајно наш аутор се определио да у својим есејима обасјава вредности оних *тихих литерариа* које су надгласали бучни и разметни аутори и чије дело тражи управо тиху постојаност, слух и дослух аутора попут Славка Гордића, што ће их, захваљујући пре свега поштовању које им указују пажљивим читањем, „тачним, али и лепим тумачењем” (како се у овој књизи оцењују есејистички увиди Мирослава Јосића Вишњића) открити у новом сјају заборављене и у времену закопане.

Тако нам се, када прочитамо неке од текстова из ове књиге, у новом (или можда првом) светлу јављају поменути Вељко Петровић, који је очајавао због тога што се о његовом стваралаштву није писало ни довољно ни довољно афирмативно, те његов земљак и сарадник Милан Кашанин (као приповедач и романописац готово заборављен). Овом другом посветиће наш аутор у *Критичким разгледницама* два есеја: „Есејистика Милана Кашанина” и „Нараштајна и изабрана сродства Милана Кашанина” (*Скица за зрујни портрет*) и по томе се он заиста може сматрати привилегованом темом ове књиге. Међутим, Гордић неће пропустити да укаже и на оне моменте у којима је писац понекад „мањи од свог дела”, посебно када на површину чувених есеја из књиге *Судбине и људи* избијају нескривена „озлојеђеност и презир за све пучко, плебејско и народско, брђанско и хајдучко, сељачко и сеоско” (16), супротстављајући овом становишту веру неких других аутора у урођени аристократизам српског сељака. Ценећи код

Кашанина његову склоност ка „критичким преиспитивањима и исправкама службене верзије српске друштвене и духовне прошлости” (17), Гордић то и сам чини, одредивши се, можда не толико експлицитно, за књигу која је остала у сенци новина и искључивости *Судбина и људи* (1968), без помпе и оспоравања коју су ову пратиле. Нашем аутору је и у овом случају од судова који су доношени као последица наталоженог гнева и осветништва, много ближа „прозрачена стишаност” *Сусрећа и њисама*, (1974) књиге „мирније и меланхоличније мемоарске есејистике” (23).

Интензитет, снагу свог есеја, дакле, Славко Гордић много више и чешће црпи из тихог озрачја књижевности. Зато и бира да пише о меланхоличним записима разочараног револуционара Михајла Лалића објављених под насловом *Прућом њо води* (који су упркос томе што не постоје релевантни подаци о читаности без сумње имали врло слабу рецепцију). Мемоарска истина је проблем који интересује нашег аутора и када пише о провокативном *Дневнику* Александра Тишме који је код публике и критике изазвао различите реакције. Тишми не треба увек веровати, каже Гордић, јер је његов побуњенички карактер и рушилачки нагон врло често у овим записима окренут против самога себе. Није ли сама „неприлагођеност” управо дефиниција поетског, како то уочава наш аутор у есејистичкој филозофији поезије Сретена Марића.

Егоизам песника, па и егоизам слободе есејисте да бира теме у складу са осећањем наклоности које према њој осећа ипак није ни у ком случају присутна у овој књизи, нити код Славка Гордића као аутора. Онај антисистематички импулс можда у неким случајевима није ништа друго до немогућност есејисте да се одбрани од притиска друштва и дневног културног живота који га нагони да се посвећује сасвим различитим а понекад и веома удаљеним књижевним феноменима. Јер Гордић као предани читалац није само егоиста који задовољава властите духовне потребе чији ће плодови остати у границама његове радне собе. Његов алтруизам, брига за другога, за друштво, за заједницу, као и доследни и бескомпромисни ставови када осети да је та заједница угрожена, истакнут је и уочљив и у овој књизи. Избрушена постојаним етичким ставом, изоштрана непрестаним стремљењем ка правди и истини, Гордићева есејистичка мисао је и милосрдна и лековита пред онима којима је право на истину и правду ускраћено, а бритка (али никада мржњом и деструкцијом понесена) и убојита када се ове вредности бране. Јер, нема ниједног облика духовног живота човековог који не почива на неком вредносном систему. И отуда је наш аутор сасвим у праву када — поздрављајући излагање првог тома *Српског биографског речника*, као првог широј јавности доступног резултата овог капиталног националног научног пројекта — тражи од наше историјске науке да не бежи од вредности, односно да се не

труди да постигне неутралност тамо где је избор позиције и неопходан и једино моралан.

У трећем делу ове књиге Славко Гордић је дао есејистичко-дневничке белешке које сведоче о томе да целокупна наша стварност, сви дневни догађаји, од политичког живота, преко вести из новина, и наравно до мисли, речи, звучања, значења, које наш аутор као кроз сито своје сензибилности и ерудиције издваја, мери, повезује, осмишљава, остављају у њему дубок и неизбрисив траг. И ту он као један од ретких одаје почаст и поштовање савременим српским песникињама за које највећи део шире јавности никада није чуо, и ту он устукне пред страшном лепотом стиха као израза непосредне егзистенцијалне и историјске језе песникиње са Косова, што тражи да изађе и оспољи, да се отелотвори као реч. И ту је Гордић најсуровији према политици коју „као да мање од других активности обавезује истинито, добро и лепо” (221). Ословљавајући себе са „ти”, наш аутор и у овим забелешкама, видимо, непрестано себе испитује и преиспитује, што је у доба у којем преовлађују они „недодирљиви” и пуни таштине, особина тако ретка и тако драгоценна.

Есејистички увиди Славка Гордића су, дакле, могли бисмо рећи увиди „тихе инспирације”. У есејистичком говору нашег аутора, међутим, како рекох, нема нимало импресионистичке произвољности нити егоистичног и слободног хедонистичког духа који себе ставља у први план. Текстови из књиге *Критичке разгледнице* нуде свом читаоцу „блиставе и тихе експертисе” (синтагма из текста о есејистици Новице Петковића) које су резултат пажљивог ослушкивања осетљивог духа што у тишини открива непримећене у садашњости или у прошлости закопане вредности. Тај тихи говор заборављених и затурених претварају, међутим, есејистички записи Гордићеве у јасно и гласно дефинисане вредности, међу којима су вредност поезије и поетског, са једне, и истине и правде, са друге стране, добиле највише место. Али милосрђе захваљујући којем он отвара за њих врата свог духовног света, и захваљујући томе и врата српске књижевности и културе, никада не резултира празном благоглагољивошћу и слепилом за мане и погрешке. То што се, међутим, и у похвали и у покуди наш аутор не руководи субјективним — наклоностима или антагонизмима — даје његовим судовима легитимитет и чврстину које снагу црпе из доследности уверења и ставова. Стога ће се — упркос томе што му околности или сензибилитет не дозвољавају да се бави системима (историјом и теоријом) — адресату у будућности (коме су његове разгледнице и упућене) његови увиди указати као тачнији и истинитији проницаји у дух наше прошлости и садашњости.

Горана РАИЧЕВИЋ

НАДРЕАЛИЗАМ У ДВОСТРУКОМ ОГЛЕДАЛУ

Јелена Новаковић, *Recherches sur le surréalisme*, ИКЗС, Сремски Карловци—Нови Сад 2009

У књизи која је пред нама, и која представља плод дугогодишњих истраживања надреалистичког покрета, Јелена Новаковић проучава у компаративистичком оквиру стваралаштво париске и београдске групе, које су деловале практично истовремено и које су имале исте литерарне узоре и изворе. Први део ове студије (*У средишњу надреализма*) обухвата разматрања дела и аутора који чине саму срж надреалистичког покрета. У тексту о симболизму ноћи ауторка констатује да је поетска валоризација ноћи видљива како код Бретона и Арагона — који само у њеном „црном краљевству” налазе „апсолутну моћ субјективности” — тако и код Матића, Дединца и Ристића, који пише о „радости” ноћи и њеним „рајским” обележјима. Истичући да и француски и српски надреалисти не престају да славе ноћ као симбол свега онога што је у човеку остало потиснуто и нереализовано, она запажа да наглашена валоризација ноћи извире великим делом из тежње надреалиста да „изврну картезијанску логику” у којој се имагинација подређује разуму. Из тога проистиче и њихова друга додирна тачка — омраза дневне светлости као симбола логичког и рационалног ума који је изгубио увид у несагледиве дубине људског духа, у складу са мишљу Франсиса Пикабије да је „разум светлост која показује ствари онакве какве оне нису”. Исто тако, и француским и српским надреалистима узор су Новалис и Лотреамон, који призивају ноћ и њену „свету тмину”. Но, док романтичари „позитивне” вредности ноћи откривају у природи, надреалисти то чине у урбаном пејзажу, а нарочито у париским пасајима који, налик на лавиринтске ходнике, често попримају митска обележја. Негативне конотације ноћи, сачуване у неким надреалистичким сликама служе, како наглашава ауторка, да се жигосе „мрак у људској души”, који је за надреалисте последица „социјалног мрака”. Париску и београдску групу наине повезује, како то у својим паралелним анализама показује Јелена Новаковић, и заједничка тенденција да ноћ претворе у моћно средство побуне против друштвене реалности, а онда и сан постаје оруђе у борби против судбине (анкета „Чељуст дијалектике” у алманаху *Немогуће*). Али победу над мраком, како напомиње ауторка, не може да однесе дневна светлост разума него само ноћно светло љубави, жеље и сна — она „блистава”, „права” ноћ, синоним за вртоглаво понирање у себе и једини пут до праве спознаје.

С обзиром на то да су Фројдова открића наишла на снажан одјек у надреалистичким делима, Јелена Новаковић посвећује једно поглавље и разматрању тековина психоанализе у стваралаштву, али и бројним теоријским разматрањима главних представника овог покре-

та. Кроз упоредну анализу њихових текстова ауторка констатује да су и француски и српски надреалисти подједнако критички настројени према Фројду, кога оптужују да је „устукнуо пред оним што би логички требало да проиходи из његове теорије”. Циљ његове психоаналитичке теорије је наине остао укључивање индивидуе у *постојећу* друштвену реалност, а надреалисти, опседнути укидањем антиномије између жеље и закона, сматрају да је отац психоанализе морао да храбро искорачи ка једном „моралу жеље”, и тако утре пут једном новом друштву у којем би коначно био ослобођен човеков потиснути животни елан. Ове критике сведоче, како то ауторка истиче, о заједничкој тенденцији српских и француских надреалиста да Фројдову „нелагодност у култури” изједначе са социјалним конфликтима. Та јака тежња ка коренитим друштвеним променама и стварању једног новог друштва у којем би *све* жеље биле задовољене у једној универзалној хармонији видљива је како у Бретоновој *Оди Шарлу Фуријеу*, тако и у теоријским разматрањима Ванета Бора који, девалоризујући појам сублимације, поставља основе за једну надреалистичку теорију жеље. Сублимација — коју Фројд одређује као стваралачку трансформацију либиде — за Ванета Бора је наине само једно „нужно зло”: „узвишена жеља” по њему није ништа друго до „фалсификована жеља” или један вид интериоризације друштвених забрана.

Анализа специфичних аспеката конфликта у надреализму представља такође предмет ауторкиних интересовања, будући да се надреализам, који израста из дубоког незадовољства у односу на стварност, манифестује кроз негирање свих сфера ауторитета, кроз отпор према свему ономе што спутава жељу. Андре Бретон у свом *Другом надреалистичком манифесту* констатује да се надреализам није бојао да од апсолутног револта направи догму, о чему сведоче и бројне провокативне представе француских надреалиста, да поменемо овде само сужење Морису Баресу, памфлет поводом смрти Анатола Франса, нападе на Пола Клодела, те Вашеов испад на премијери Аполинеровог комада *Тиресијине дојке*, када је с револвером у руци ушао у салу, претећи да ће пуцати на публику. Ђорђе Јовановић ће такође рећи да свака надреалистичка манифестација „треба да буде деструктивна” и да све треба учинити „како би се уништиле идеје о породици, отаџбини и религији”. Тенденција да се позитивно вреднује сваки превратнички порив, био он и најбезумнији, потврђује се и у Бретоновој дефиницији „најпростијег надреалистичког чина” као изласка на улицу и „насумичног пуцања у гомилу”. Осветљавајући проблематику конфликта и деструктивности инхерентних надреалистичком покрету, ауторка нуди читаоцу низ занимљивих детаља и тумачења. Она указује да је често евоцирање Оријента код француских надреалиста делом свакако условљено одавно увреженом представом о њему као о некаквом загонетном свету у којем царује ирационално, али и чињеницом да конотира један вид „позитивне” деструктивности, поткрепљујући ово своје за-

пажање мишљу Мориса Надоа да Оријент „није само домовина мудраца него и извориште дивљих снага које, уништавајући институционализоване форме културе и уметности, утиру пут ка преображају човека и света”.

А тај преображени, нови „тотални” човек до којег надреалисти желе да стигну, био би у потпуном складу са светом. Ауторка напомиње да иако се реч „природа” не налази у *Скраћеном речнику надреализма* Бретона и Елијара (1938), Бретон у *Лудој љубави* наглашава да је неопходно да човек успостави „однос учешћа у природи”, а у *Разговорима*, да за уметника „ништа није тако важно као дубоки контакт с природом”. Своја испитивања функције природе код надреалиста Јелена Новаковић прелама и кроз призму Бретонове мисли да човек — који се налази у дубоком конфликту с друштвом, јер му оно налаже да потисне своју жудњу и затоми свој животни елан — може да поврати изгубљени рај тако што ће успоставити дијалог „између натурализованог човека и хуманизоване природе”. Ауторкине анализе надреалистичких текстова, у којима полази од Лаландовог схватања природе као свега оног „што се супротставља стеченом и наученом кроз индивидуално или социјално искуство”, поткрепљују наизглед парадоксалну тврдњу Ивон Белавал да је надреализам, окренувши се ка градском пејзажу и човековим понорима, био у ствари „сјајан повратак природи”, својеврсни „русоизам XX века” који је непрестано указивао на „изопаченост буржоаског друштва и полицијску моћ машина”, но који је — будући да ’спољна’ природа постоји само за индустријску цивилизацију — „могао да се окрене само ка ’унутрашњој’ природи, што ће рећи ка Граду”.

Љубав, као најаутентичније остварење жеље, заузима значајно место у надреалистичким делима. Ауторка прати континуитет идеје о љубави као могућности потпуног човековог остварења, указујући непрестано на додирне тачке главних представника париске и београдске групе. Она издваја мисли неколицине истакнутих надреалиста — Луја Арагона који, у предговору за роман *Расјусности*, поручује да ће „све што се супротставља љубави бити уништено ако то од њега буде зависило”; Бенжамена Переа, који у *Анџологији узвишене љубави*, говори о љубави „која тежи да сексуализује свет”; Андре Бретона, који у *Тајни XVII*, евоцира платонистички мит о адрогину и излаже своје схватање љубави као узлазног кретања које води јединству телесног и духовног, као пута ка изгубљеној целовитости. Сличне мисли о љубави Јелена Новаковић открива и код београдских надреалиста: Марко Ристић ће у одговору на анкету о љубави написати да је свако људско биће бачено у живот у трагању за бићем супротног пола, „једним јединим”, које га враћа изгубљеној целовитости... Трагајући за извориштима оваквих концепција, Јелена Новаковић указује да су оне и код српских и код француских надреалиста продужетак романтичарских тенденција, изражених још код Нервала и Новалиса. Француски и

српски надреалисти се, према ауторки, сусрећу и у ставу да је само узајамна и узвраћена љубав ослободилачка и аутентична, жестоко критикујући постојеће друштвене односе који угрожавају слободну љубав, пледирајући да једини морални критеријум треба да буде очување *ауџенџичне* жеље, позивајући се често на маркиза де Сада и његово чувено гесло да „треба поштовати начела која воде разуларености”. Но иако се и једни и други позивају на исте „ослободитеље” љубави — Фројда, маркиза де Сада и Енгелса, који слави моногамну љубав као једно од највећих човекових моралних достигнућа — Бретон ће, како запажа ауторка, своја „марксистичка” тумачења љубави често преплитати с окултизмом и магијом, док београдски надреалисти у своја разматрања љубави не укључују заумне и мрачне силе. Они се од својих француских колега разликују и по томе што не наглашавају посредничку улогу жене на путу човековог земаљског спасења.

Пошто надреализам тежи, као што то истиче Бретон у *Дружом надреалистичком манифесту*, да запоседне „огромни необрађени простор који још није потпао под протекторат разума”, он развија и мноштво техника које помажу да се уђе у забран несвесног. Најпознатија међу њима је свакако аутоматско писање, које за Бретона представља не само синоним за живо стваралаштво и непосредно манифестовање подсвести него и место многих необјашњивих догађаја на граници чудесног. У овом контексту ауторка подсећа на његове тврдње да је нехотично парафразирао енглеског писца „црног романа” Хораса Волпола (чији је *Ојџранџски замак* и сам настао као резултат у сну примљене поруке, препуштањем слободном току мисли). Показујући својим анализама да је психички аутоматизам надреалистичким писцима био драгоцен као генератор неочекиваних спојева речи и слика које појачавају афективну функцију њихових текстова, али и као пут ка ослобађању од свих рационалних, моралних и естетичких категорија које не дају сопству да се изрази, ауторка истиче да он представља и својеврсни израз оптимизма јер израста из уверења да човек има могућност да достигне жељену целовитост, а на тај начин и да промени свој „неподношљиви” положај у друштву. С друге стране, она не пропушта да укаже и на мишљења оних припадника надреалистичког покрета код којих је апсолутно поверење у сваки неконтролисани израз подсвести уступило место сумњама у његову поетску делотворност. Међу њима је и Мони де Були, који — уверен да сан и халуцинације представљају драгоцен извор стваралаштва, али не и само стваралаштво — не зазире да изнесе свој критички однос према аутоматском писању, називајући га чак „вештином извештачености”. У овом контексту умесно је подсетити и на пронишљиву опаску Мишела Битора — којег ауторка на једном месту и цитира — да надреалистичка поезија, која толико инсистира на укидању полуа свесног у креативном чину, „има исто толико ригорозну прозодију као и Боалоова, само што је у њој логичко замењено алогичним и контрадикторним”.

О духовној сродности између београдских и француских надреалиста, како то показује ауторка, надам се ипак сведочи њихово схватање литературе као израза грађанског конформизма, због чега је и једни и други одбацују у корист једне поезије којој се придаје веома широк смисао „сваке унутрашње пустиловине”. Поричући литературу као „излишног и човека недостојног активитета”, с образложењем да је реч о вештачкој конструкцији, надреалисти истичу да уместо ње треба да царује поезија, која представља „апсолутну стварност”. Овај антилитерарни аспект њихових дела ауторка уочава и у специфичној употреби паратекста, који представља „помоћно средство”, скуп нефикцијских елемената који једно дело допуњавају и прецизирају његово значење. У случају Ристићевог романа *Без мере*, Јелена Новаковић показује да писац, кроз перитекст свог романа — који чине, поред наслова књиге и поглавља, и епиграфи, белешке и коментари додати другом издању 1962. године — исплиће мрежу релација са Бретоновим романом *Нађа*. Као епитекст, ауторка разматра одговор на питање о чуду из анкете „Челуст дијалектике”, која је објављена у алманahu *Немогуће*, те накнадне белешке за *Париски дневник*. Она запажа да ово репрезентативно дело српског надреализма у неким формалним обележјима има доста сличности с *Расјворљивом рибом*, иако је Марко Ристић у поменутој анкети истакао да је роман *Нађа* у језгру онога што је он настојао да изрази у свом роману, и што је његов властити „разломак надреалног”. Следећи Бретона — који је у свом *Манифесту надреализма* нагласио да никада неће пристати да напише „маркиза је изашла у пет сати” — и Ристић овде одбацује стил чисте и једноставне информације, дескрипцију, карактеризацију ликова, тако звано „ређање слика из каталога”. Ауторка констатује да је Ристићева антироманескна усмереност израз једне надреалистичке „антиестетике”, али и „антиетичке етике” која имплицира превратнички однос према стварности и одбацивање сваког компромиса са постојећим поретком. Сагледавајући Ристићев роман и у дијахронијској визури, Јелена Новаковић показује да се он може укључити у антироманескне токове европске књижевности, навешћене још у XVII и XVIII веку. Анализе у којима с друге стране показује да се у низу надреалистичких дела остварује — посредством паратекста — оно што ће писци „новог романа” касније реализовати у својим текстовима, ауторка непрестано преплиће и сучељава са теоријским разматрањима низа књижевних теоретичара, утирући тако пут ка новим тумачењима надреалистичке продукције.

Стваралаштво Марка Ристића предмет је разматрања у још два поглавља. Тачније речено, у средишту интересовања налази се његов *Накнадни дневник*, написан на основу бележака из 1962. године и објављен најпре у загребачком часопису *Форум* (1963—1967). У анализи овог својеврсног огледала између садашњости и прошлости у којем се „мешају Прустова меморија, Бретонов објективни случај и Ајнштајнов

поредни мекушац” и који носи печат пишевог трагања за континуитетом, тежње да се надреализам представи у његовим „ванвременским видовима”, Јелена Новаковић осветљава, поред елемената надреалистичке поетике, и проблем ангажмана.

Други део ове студије (*Око надреализма*) обједињује текстове у којима ауторка разматра стваралаштво песника и романсијера који не припадају надреалистичком покрету, али представљају његове претече, или пак носе печат надреалистичких идеја и преокупација. Овај део започиње текстом о Артуру Рембоу, песнику који је — како то Бретон каже у *Првом манифесту* — био „надреалиста у самом начину живота”, и који је отворио поезији један нови пут ’безглаво хрлећи ка чудесном”. Ауторка указује да је Рембоов утицај видљив и у низу паратекстуалних елемената Ристићевог антиромана: у реченици узетој као мото („prends-y garde, ô ma vie absente!”), у наслову којим се наговештава могућност остварења оног јединог „правог живота”, јединог света *по мери* човека, то јест *без мере*... Подсећајући на речи Милана Дединца да је Рембо на њега највише утицао, научивши га да поезија није само „уметност већ и један начин како да се живи, како да се буде”, те на текст *Декланширање морала*, објављен у првом броју часописа *Надреализам данас и овде*, ауторка констатује да је Рембо био узор и српским и француским надреалистима не само зато што је афирмишући поетско стварање утемељено на чулном растројству ослободио реч њене комуникативне функције него надасве зато што је био бунтовник, симбол „основног непристајања и непомирности човека”. Стога је разумљиво што се њихово мишљење поклапа и када је реч о „мистерии Рембо”: и париски и београдски надреалисти одбацују наиме „католичку верзију” коју је заступао Пол Клодел, сматрајући да је Рембо, када је утврдио немоћ песничке речи да промени свет, једноставно „жртвовао оно што му је било најдрагоценије” — поезију.

У овој исцрпној студији ауторка разматра и конфликте између надреалиста и модерниста, у којима сагледава и естетички и идеолошки моменат. Док надреалисти на уметност гледају претежно као на средство у реализовању неуметничких циљева, експресионисти и модернисти сматрају да аутономност уметности не сме да се доведе у питање: за Станислава Винавера и Годора Манојловића „алхемија речи” није тек „пут ка преображају човека и света”. Одбацујући естетику и литературу у име поезије, која бива идентификована са самим животом, надреалисти, истиче ауторка, директно или индиректно негирају независност уметности пошто је она за њих с једне стране пројекција несвесног, а с друге увод у револуционарну акцију. Да се социјални вид побуне код београдских надреалиста претопио у комунистичку идеологију, којој бива потчињена чак и Рембоова мисао, видљиво је нарочито у *Предговору за неколико ненаписаних романа*, у којем Марко Ристић пише да једно „аутентично уметничко откриће, као откриће истине, подстиче на акцију, чак и када на први поглед изгле-

да као успаванка која одмамљује у контемплацију, у солипсистичку пасивност”(!).

Такође у контексту веза са српском авангардом, ауторка анализира и стваралаштво Блеза Сандрара и Тина Ујевића, у оним сегментима њиховог песништва који носе печат надреалистичких преокупација. У поглављу посвећеном Жаку Преверу, у којем разматра додирне тачке његовог песништва с надреализмом, Јелена Новаковић истиче да овај песник својим необичним спојевима диспаратних реалности успешно производи *ефект сјоншаности*, али да је он производ једне свесне активности, док је за надреалисте — бар како они то тврде — у основи стваралачког чина увек чиста спонтаност. Ауторка показује и да Превер, за разлику од надреалиста, посвећује велику пажњу музици и специфичном обликовању говорног језика, не упуштајући се у теоријска разматрања, док надреалисти потанко образлажу своје концепте, углавном утемељене на фројдовским схватањима.

У једном од најинтересантнијих поглавља ове студије Јелена Новаковић анализира концепт *врхунске џачке*, на примеру „епизоде с црквом” у роману Жилијена Грака *Мрачни лејошан*. Ауторка напомиње да је овај концепт настао из потребе да се изрази један специфични животни став, тако карактеристичан за надреалисте, који подразумева непристајање на компромис и једно вечито узлазно кретање. Да би нагласио значај оваквих тенденција, Бретон ће израз *врхунска џачка* касније заменити изразом *узлазни знак*, у којем су оне много видљивије. Специфични појавни облик надреалистичких елемената у прози Жилијена Грака ауторка испитује у сцени Алановог бдења, које се не одвија у непрозирној тмини, која је симбол смрти, него у „рајској” ноћи украшеној фасцинантном светлошћу, оној „правој ноћи” што сједињује све антиномије, па и сан и будност. Када је реч о непрекидном супротстављању статичког и динамичког принципа који такође карактерише надреалистичка дела, ауторка га код Жилијена Грака открива у сукобу Дон Жуана и Каменог госта, а Персефалово одбијање да изговори чаробне речи које би га довеле у посед пехара светог Грала тумачи пишчевом тежњом да у свом универзуму одржи динамичку равнотежу између два пола.

Осим на сличности и додирне тачке париске и београдске групе, студија Јелене Новаковић указује и на многе њихове разлике и међусобна неслагања. До највећих размимоилажења дошло је у односу према револуцији. И француски и српски надреалисти су од почетка заступали мишљење да побуна против „кастрације” човековог бића треба да добије обележје и конкретне друштвене акције. О повезаности овог покрета с друштвеним процесима сведоче и Бретонове речи из *Другој надреалистичкој манифестацији* — да се „река надреализма сусрела с реком комунизма” — те чињеница да Бретон, Елијар и Арагон приступају комунистичкој партији 1927. године. Четири године касније у Београду излази брошура *Позиција надреализма* (објављена и

на француском, у часопису *Le Surréalisme au service de la Révolution*), коју потписује једанаест њених чланова. Показује се, како је пар деценија касније проишлагом запазио Зоран Гавриловић, да „надреалисти долазе у противречну ситуацију да бране ирационализам у име општих поставки историјског материјализма, а рационалност револуционарних кретања у име афирмације жеље која извире из несвесног”. Тако српски надреалисти, претворивши се од истраживача несвесног у борце за марксистичку идеју, нестају са књижевне сцене већ 1932. године, док француски надреалистички покрет траје до 1939. године, делом и због тога што су његови припадници, како се духовито изразио Тирион којег ауторка умесно цитира, остали „револуционари без револуције”.

Темељно документована, ова студија представља значајан допринос и за романистику и за компаративна проучавања јер осветљава сву комплексност односа између париске и београдске групе. Указујући да српски надреализам своје надахнуће црпи не само из француских извора него и из наслеђа свих великих дела европске књижевности прожетих ирационализмом, духом побуне и деструктивности, ауторка показује да није реч само о једностраном француском утицају него и о њиховој сродности и дубоком прожимању. Неки од београдских надреалиста су тако антиципирани многе преокупације овог покрета (Ване Бор и Оскар Давичо су почели да упражњавају аутоматско писање и пре него што су сазнали за сличне експерименте у Паризу, Душан Матић је оспоравао рационализам још 1922. године у тексту *Истина као конструкција*, најављујући на тај начин нека Арагонова разматрања у *Сељаку из Париза*). Подсећајући да је београдска група не само иницирала многе активности (анкета о жељи, у часопису *Надреализам у служби револуције*, у којој су париски надреалисти били ти који су следили своје београдске колеге) него и да су неки од њених следбеника у појединим теоријским разматрањима надмашивали своје француске узоре (Коча Поповић и Марко Ристић су у *Нацрту за једну феноменологију ирационалног* понудили разрађенија теоријска разматрања о жељи и хумору), Јелена Новаковић закључује да је српски надреализам, упркос несумњиво великом Бретоновом утицају, умногоме обогатио надреалистичку продукцију, а да су разлике између два покрета пре свега одраз „специфичног интегрисања српске књижевности у европске модерне токове” и да не доводе у питање њихово типолошко јединство које „сведочи о напоредности у развоју две европске књижевности у XX веку”.

Треба истаћи и да се ова књига, уз сву своју егзактност, са свим обележјима научне студије (садржи уводни текст, поговор, индекс и исцрпну библиографију), може читати и као занимљиво и актуално штиво. Не само због тога што је писана питким језиком него и због тога што надреализам — ма како вредновали његова остварења — остаје актуалан, како је то истакао један од најбољих познавалаца овог

покрета Анри Беар, по својој тежњи да „поново острасти свет”. Ми бисмо додали и по томе што је наслутио укидање многих антиномија, али не на срећу људског бића. Кошмарно се остварио његов сан о живљењу у стакленој кући: нимало налик на ону кристалну *йалайу* у којој је Бретон себе видео као Тезеја који тражи помирење с Миногауром, симболом неправедно заточених снага нашег сопства: она је добила облик накарадне стаклене *фарме* у којој он безглаво тумара, самовољно изложен туђем погледу, заувек лишен своје тајне.

Марија ЦУНИЋ ДРИЊАКОВИЋ

И ДАЉЕ ОПРАВДАНА „НЕГАЦИЈА СТАЊА ОКО СЕБЕ”

Божидар Шујица, *Крв драгог камена*, Нолит, Београд 2009

И Божидар Шујица (р. 1938) се својом најновијом песничком књигом *Крв драгог камена*, код свог ранијег издавача (Нолит), одважно, што је и његов песнички поступак, придружује једној завидној групи наших песника који иако су у осмој или деветој деценији живота (Миодраг Павловић, Доброслав Смиљанић, Љубомир Симовић, Вук Крњевић, Радослав Војводић, Вито Марковић, Милован Данојлић, Алек Вукадиновић, Крстивоје Илић, Матија Бећковић) нису поустали, већ неуморно и даље стварају и објављују и даље вредна књижевна остварења. Поједини чак и своје најбоље књиге, попут Десанке Максимовић (*Немам више времена* и *Тражим њомиловање*) и Таназија Младеновића (*Риј добре наде*), из ближе прошлости. Додуше цикличност Шујичиног јављања је, у односу на поменуте бардове српске поезије, нажалост, проређена, што је важило и за његов ранији књижевни период. Заправо, за пола века, од 1961. до данас, укупно десет књига уз два избора, не убрајајући преведене књиге изабраних песама на немачки и италијански.

Због очевидне временске дистанце између *Крви драгог камена* и претходне јој *Двосјруки сан* пригодно је издвојити неколико битних и од стране тумача препознатих одлика које одређују песничко стваралаштво Божидара Шујице.

Наиме, за Шујичино песништво које је карактерисала несумњива лирска и мисаона индивидуалност критичари су били сагласни (што није правило када је у питању његово читање) да је произашло из најбољег надреалистичког искуства, али да му, што је битно, ни у једном трену није био подређен (М. Марковић) и да му се увек вешто и на време отимао. Још један атрибут јесте у признању књижевне критике да нико од наших песника није изрекао тако аутентично и

поетски непосредно сав бунт, пркос, отпор и срџбу вековима таложене у људском бићу на трагичном Балкану. Усуд, удес и драму света он просуђује, пре свега, кроз властиту судбину (Б. А. Поповић), што за опесмотворење мотива није увек препоручљиво, али, није ли само песник, уверавао нас је Ниче, у стању да у духу доживљава оно што постаје естетска стварност песме. Особен је и Шујичин песнички стил — полифон али гласан, плодан, неумерен али искрен, оштар али сврсисходан, разноврстан, неканонизован. Његове песме чини мноштво сакупљених фрагмената и крхотина који условљавају ослобађање речи или „вртлога и ковитлаца” речи и слика насталих из нетом ослобођеног стиха (З. Красни). Шујичини стихови живе баш од те језичке енергије која се емитује у тренуцима песникове срџбе и која, иако парадоксално организована, прераста у јединствену острашћену реторику (Р. П. Ного). Још један белег Шујичиног стиха који је жив и у овој његовој најновијој песничкој заједници јесте критичко-иронички однос, лишен илузија и патетике, према њему и нама досуђеном простору и времену (Т. Росић). Не треба заборавити да је, у Шујичином певању, контраст одавно присутан између старог и новог, између завичаја и мегаполиса као симбола отуђења, између прошлости, садашњости и будућности, између живота и „сени”, између тренутног и чеканог, између данас и „изгледа за сутра” који су можда и јуче, између живљења, певања и сневања, које повезују знаци једнакости.

Стога би, претпостављам, читаоце занимало, а и сам се осећам обавезним да одговорим на питање колико је *Крв драгођ камена* у дослуху са његовим ранијим књигама, колико и каквих има све одступања која се очекују узимајући у обзир фактор време јер је од претходне заједнице стихова Божидара Шујице протекло више од деценије.

И до сада се садржај Шујичиних књига мењао и допуњавао из књиге у књигу. Тачније, мењао се само тематски таргет круг непосредног и критичког песниковог става, тако да се могла претпоставити измена песничког простора и времена, што је песник и учинио. Али и та измена је учињена по ранијем песниковом поступку, јер су његови стихови све више и чешће достигали наш животни простор и време односно достигали су животе које живимо са свим неправилностима и неприродностима, иритантним за песника. Тако да *Крв драгођ камена* управо одређују мотиви са размеђа два века и миленијума, што илуструје и песников опроштај од Париза, где је песник живео и радио неколико година током поменуте равнодневице, али и исповедна слика његовог тренутног статуса, у песми *Збогом Паризу*: „Збогом мостови и таласи Сене / Један век је при крају други је рђаво почео / А ја морам да перем успомене у прљавој води.”

И овом књигом песник Шујица сведочи да припада протагонистима „критичке поезије” (П. Палавестра, М. Перишић) која своју функцију остварује искључиво поетским средствима, у самој песми, од песничких идеја, песничким говором и по вековним законима пое-

зије и која је резултат песниковог индивидуалног превредновања понуђене слике света (Ј. Лукић) и потпуно је аутохтона, без наметнуте или изнуђене подређености било каквом систему изван књижевности. Стога у трећем (завршном) циклусу *Ју-џесме* читамо критичке и катарзично-ироничне стихове-разгледнице наших деведесетих година („Ми смо једни другима савременици / Живећи у утроби кухне звери”, „А власт бесни у људима / И одржава ноћну језу // Време је смутно кад / Охоли олош постаје дарежљив”, „Вештина лажи преради све / Тако да постане нешто друго”, „Шта ћеш са тим мртвачким сандуцима / И са тим пластичним кесама Југославијо / Ко ме их лиферујеш у великим количинама”), не дозвољавајући нам, на тај начин, да поједине већ виђене и проживљене слике заборавимо.

И у почетном циклусу наслова *Париски венац*, насталом као одраз песниковог дугогодишњег боравка крајем прошлог века у „граду светлости”, лако је уочити да је било мноштво изазивача ауторовог бунта, подсмеха и љутње. На пример, отуђеност и осећај изгубљености („Ако / Не приметиш ко седи наспрам / Запитај се да ли то ниси ти сам”, „У грудима најумнијих младића моје генерације / Надима се скупљена хладноћа / Тешке су гране њихове срцебе”), као и апсурда („хаос је делотворан на свим језицима” у песми иронично-алузивног имена — *Похвала айсурду*) и скоројевићства („Нова мода с мршавим и прозирним / телом лисице провући ће / Расцветани реп кроз фризуру и убеђења”). Затим, ту су и апокалиптичне слике, познате и нама („видим / Самоубице обешене као фењере / Дуж нових и старих путева”), али и доживљај Европе изнутра („Путујем Европом Звери из мојих шума / Прелазе у робне куће Успорено по дну / Блатњавог сна Европа испитује себе”), као и њене сујете и заблуде („цивилизација која Ђ Више воли илузију него себе”), па и њено лицемерје и двострукост аршина („У високом шибљу зоопарка плаче Африка”). Али, овај циклус, пре свега, одређује песникова фасцинираност традицијом Париза, нарочито из домена уметности, што потврђују и сами наслови песама: *Алеја Андре Брейтона* (иначе, антологијска и најбоља у књизи песма), *Са Тадеушем Ружевичем*, *Са Рафаелом Албертијем*, *Лојреамон*, *Песма императора Хадријана*, а сем тога и мото циклуса је медитација Андреа Жида. Међутим, данашње лице Париза, подсећа нас Шујица, чине и јунаци следећих његових песама — *Војска мейроом*, *Балада о париским клошарима*, *Балада о жестоким момцима из Југе*, *Руска џуристкиња*, *Догађај у булевару Себастијол*, које су топле и пријемчиве, као и „млада Јапанка” која „не разуме шпански / Не разуме ни свој живот / Пут који је испред / Тек корак је према нигде”.

Спој између помињаних циклуса *Париског венца* и *Ју-џесама* средишни је посвећен песницима (Бранко Миљковић, Оскар Давичо, Златко Красни), сликарима (Дадо Ђурић, Владимир Величковић, Љуба Поповић, Драган Мојовић) и вајарима (Матија Вуковић) са наших

простора, од којих су се неки доказали и реализовали управо у Паризу. Зато овај циклус и носи симболично име *Светлећи трај*. Песник Шујица не само да ламентира због нестајања таквих књижевних величина („Речи које данас недостају / Непознате саме себи Увијене у негацију стања око себе”) и недостатка очекујућих следбеника који су у стању да „комаде непостојећих живота” оживе и разиграју „у постојећим” животима и бићима, већ кроз контраст времена, кроз контрапункт памћења и заборава апострофира тренутни статус претходника и савременика, нарочито онај који је под надзором ванкњижевних и нажалост надкњижевних хијерархијских субординација, као што је то, на пример, (био) случај Шујичиног узора песника Оскара Давича („Сваки прави песник је сабласт! Свако Дело је кажњено”). И не само Давича. Чак, таква позиционираност резултује системом обрнутих вредности, али и Шујичином метатекстуално-ироничним исказом, необично вредном, осмишљеном и игривом: „ Призивам те Патетико Ума велика госпођо / Незнања и Презира / И твоју другу Иронију и њене пратиље Хладноћу и / Охолост / Не говорите ништа и ништа не именујте / Промените Ритам У нове области преселите / Конструкцију / Звук нек постане дим као што жар постаје птица / која узлеће / Метафоре су ислужене а Рима покајничке / У крошњама Поређења сувише је свађалачког тона / О старе бесмртне ништарије! тако се снег ношен / ветром расипа / Као што ја делим ништа са свима.”

Стога песник Шујица оправдано упозорава: „Прошлост се ослобађа Мртва и вечно жива / У оскудици немање ничег радост бива”. Нарочито нас опомиње на потенцијалну цикличност контраста између памћења и заборава, готово неуништивих од упорног опетовања: „Ничег новог сем оног што је заборављено”.

Посебно је занимљив песников контраст између временско-нумеричких одредница — један и два односно једном и двапут као својеврсне дефиниције битисања сагледаваног из новог песниковог искуства условљеног годинама живота, али у надреалистичкој одори: „За све што се не налази двапут што / Једном није довољно а двапут неће бити” и „Заједничко нам је и то што још није / Стигло а већ је прошло”. У таквом поступку, уз зачудност и занеобиченост до оксиморона јесу и завршни стихови из „преломљене” песме *Толико сам волео*: „И тада сам / Први пут / Схватио / Да све што живи / Ван себе живи / И да су песме / Старије од свог оца / И млађе од свог сина / И да су направљене да / Личе / На оно што нису”.

Цитирање стихова из књиге није нереално, нескромно и превише, иако више од потребног и уобичајеног, јер има још један циљ а то је да примером илуструје колико се ова најновија Шујичина књига разликује од ранијих. Већ је наглашено да су контраст, иронија и критички оштар став према видљивом и наслућеном и даље присутни, и то у несмањеној жестини, на коју су читаоци и навикли. Опстали су и непосредност Шујичиног стиха и лака препознатљивост изворишта

сваке од песама, као и његова снажна мисаона индивидуалност. Песник и даље надреализму даје право гласа, али то чини на нешто другачији начин. Наиме, нема више оних бруталних излива речи и слика. Нема ни оне песникове неумерености, полифоности и гласности, нарочито не раније очигледне неорганизованости стиха, која се вешто уклапала у песников препознатљив „робустан” стил и језик, јер су сви скупа били тренутак стварања песме који се не може увек контролисати и поновити. У *Крви драгог камена* треба посебно назначити утишаност стиха, који није изгубио на способности да критикује, али је знатно промишљенији, дубљи, обухватнији, акумулирајући, пријемчивији и прихватљивији, и што је посебно значајно са видно већим ехом од оног раније изазиваног у импозантним реторичким условима. У новим се условима ранији песнички поступак да судбину уопште просуђује кроз властиту личност, више него што своју судбину види као део колективне у *Крви драгог камена* је значајно промењен у забринутост за читаву заједницу, чиме Шујичини стихови добијају на вишеслојности. Оваква побољшана организованост и планирање стиха омогућила је да бројне песме, читавим трајањем, поседују свој књижевни подтекст у метафорама и асоцијацијама углавном са извесним личностима које су већ ушле или су на прагу историје и вечности. Таквим песмама, учесталим у књизи, готово већински заступљеним, управо су иронија и контраст утицали на читљивост, прихватљивост и вишеосмишљеност стиха песника Божидара Шујице, што критичар треба и мора поздравити у ишчекивању нових. То очекивање од читалаца и тумача Шујичиног књижевног стваралаштва, сигуран сам, није нереално.

Александар Б. ЛАКОВИЋ

ШИРОКИ ХОРИЗОНТИ ВАСЕ ПАВКОВИЋА

Васа Павковић, *Стих и мисао*, Службени гласник, Београд 2010

Мало је у српској књижевности — у коју убрајамо критичко-есејистичко писмо, као једно од четири најзаступљенија жанра — полиграфа попут Васа Павковића, који једнако добро испишују критичке, прозне и поетске странице, пишући с подједнаком страшћу о другима и за друге. Васа Павковић је, сведоче о томе његови критички осврти на прозаисте, начитан писац, који самоуверено и зналачки „сурфује” по постмодерним и потоњим токовима српске и светске литературе, али и песник за кога је поезија „страсна каталогизација света”, вешт да на старе слојеве своје поезије увек додаје нове, како поводом другог издања песничке књиге *Несиђурност у шекспиру* бележи Михајло

Пантић. Као критичар убедљив је, разложен, брижан у уређењу лексичких ревира. Ако овом раду додамо и приређивачки посао и, кроз њега, афирмацију неких готово заборављених или неадекватно тумачених и вреднованих писаца (М. Ђурчин, Б. Цветковић итд.), те дугогодишњи уређивачки рад у периодици (*Књижевна реч*, *Свеске*, *Квартал*), и у угледним издавачким кућама (ИЦ Матице српске, *Просвета*, *Народна књига* и др.), постаје јасно колико су ерудиција и компетенција коју Павковић демонстрира, између осталог и као антологичар (*Шум Вавилона* са М. Пантићем, *Пројекат Синџер*, *Чудесна шума* и др.), па и као полемичар, несвакидашње и, с обзиром на њихово тродеценијско формирање, драгоцене.

Поводећи се за маниром Васе Павковића да у појединим критичким освртима најпре портретише писца — као да жели његов лик, кроз упечатљив гест или кроз неку уочљиву особину, што више приближити читаоцу — и ми ћемо најпре поменути непосредност овог аутора, неусиљеност и изузетну посвећеност материји којом се бави, а која је, опет, у хармонији с његовим већ поменутим широким хоризонтима. Васа Павковић говори течно, готово исто као што пише, лако скреће с основног колосека у смислене дигресије. Оно што је успело малом броју књижевних посленика, успело је Васи Павковићу: да једнако добро прича и пише и да прича и пише подједнако добро о свему. Интерпретативна радозналост у његовом случају иде напореда са срчаности док је, с друге стране, опрезан и увиђаван када негативно вреднује циклусе песама, романе или приче, премда и тада пред читаоца/слушаоца износи став који је спреман да аргументовано брани.

Књигу *Стих и смисао* чине текстови посвећени српским песницима, настали у последњих десет година, од ново/старог зазивања поетске традиције у првом поглављу, преко песника који су обележили другу половину XX века (Васко Попа, Оскар Давичо, Миодраг Павловић, Танасије Младеновић, Десимир Благојевић, Стеван Раичковић, Јован Христић, Срба Митровић, Бранислав Петровић, Љубомир Симовић) у другом делу, те стваралаца којима поезија није најизразитији вид бављења књижевношћу или су они, игром случаја, остали недовољно уочени од стране књижевне критике (Душко Радовић, Миодраг Станисављевић, Бранко Чучак, Ксенија Зечевић, Никола Н. Гузијан и Петар Милошевић) у трећем одељку, па све до четврте скупине текстова новијих, махом критички високо вреднованих песника (Мирослав Максимовић, Новица Тадић, Војислав Деспотов, Марија Шимоковић, Слободан Зубановић, Братислав Милановић, Радмила Лазић, Милован Марчетић, Никола Вујчић, Живорад Недељковић и Војислав Карановић). Павковић напосто води читаоца кроз домаће песништво, заустављајући се, не случајно, најчешће на двома станицама: на поезији највиших домета и на гласовима који се слабо чују или су заувек утихнули.

У текстовима насталим поводом смрти песника, приређивања изабраних или сабраних песама, или поводом доделе награде, Васа Павковић је успео да избегне највећу замку која вреба критичара позваног да јавно прочита или саопшти свој елаборат — пригодност. Зато је одабир писаца о којима ће писати можда и најјаснији индикатор његовог критичког афинитета. Пишући о смрти још за живота канонизованог песника Стевана Раичковића, у тексту *Раичковићев одлазак* потврдиће вредности овог песника, али још једном нас подсетити на неке његове антологијске стихове, посебно из поеме *Точак за мучење* или из збирке *Зайиси о црном Владимиру*. Текст *После 47 година* писан је поводом новог издања збирке *87 песама* Миодрага Павловића. Јубилеј Лазе Лазића повод је текста *Поетика Лазе Лазића*, а у књизи *Стих и смисао* су и вредни прилози зборницима о Душку Радовићу, Војиславу Деспотову, Мирославу Максимовићу, Десириу Благојевићу.

У првом делу књиге, који чине краћи осврти на Лазу Костића, Милету Јакшића и Милана Ђурчина, издваја се текст *Под јелама што се суше*, назван по истоименој Ђурчиновој песми. Васа Павковић се њиме, после седамнаест година од приређивања његових Сабраних песама, опомиње Ђурчина, али и поново поставља питање о изостанку суштинске ревалоризације песништва овог и даље неадекватно вреднованог песника, којег је Гојко Тешић именовao родоначелником авангардне поезије, а годину објављивања песме *Пустийше ме како ја хоћу*, 1902, с правом прогласио почетном годином српске авангарде. Поводом песме *Под јелама што се суше* Васа Павковић бележи: „Поново обраћање пажњи на једну од његових најбољих песама, мени свакако најдражу, верујући да у њеној атипичности и смисаоној сложености треба тражити и разлоге Ђурчиновог превредновања.”

Минуциозно и педантно, тумачећи стих по стих и на сваком се подробно задржавајући, есеј нас уверава у оправданост епитета антологијске песме који јој придаје, али нас информише и новим поједноствима: указује на Ђурчинову рану употребу синтагме *без мере*, приписивану надреалистичким писцима. Есеј завршава речима: „Јер велике песме чине и то: наговештавају језик будућности (поезије), проналазећи га инстинктивно да би што боље завршиле свој дискретни обрачун с прошлошћу.”

Иако се, нажалост, овом критичарском пандану *изложбе једне слике* не враћа ни у једном потоњем тексту, изузев донекле у убедљивој анализи песме *Прозор* Николе Вујчића у четвртом поглављу књиге, Васа Павковић једнако минуциозно интерпретира стихове Јована Христића, Бранислава Петровића, Миодрага Станисављевића, Марије Шимоковић, Радмиле Лазић, Новице Тадића, Мирослава Максимовића, Бранка Чучка, Слободана Зубановића, Братислава Милановића и других. Свеобухватношћу и студиозношћу из ове групе текстова издвајају се студије *Ухваћени и изгубљени ритмови* из пете књиге Сабра-

них дела Миодрага Станисављевића, *Срба Мићровић*, *Песник града* из Изабраних дела Србе Митровића и *Песник Никола Н. Гузијан* (поговор Изабраним песмама Н. Гузијана). С друге стране, текстови *Тама и светило* (о поезији Братислава Милановића), *О радостима и тешкоћама свакодневице* (М. Максимовић), *Песништво Љубомира Симовића*, *Живот је мука, а језик чудо!* (Бранко Чучак), *Песништво Јована Христића*, те *Речи и снови Новице Тадића* често тек полазе од приказа најновије књиге, да би врло брзо на прешли на поетски опус наведених песника или се усредсредили на неки његов сегмент (нпр. мотив свакодневног живота у поезији М. Максимовића). Цитирајући друге критичаре, Павковић уме и да им се супротстави аргументима, да изнесе, али и да нагласи своје, друкчије читање. Кадкад је уводни део текста тек панорамски поглед на сродне песнике или писце, као нпр. текст *Дођавола ако је тако!*, посвећен песничкој збирци *Дороћи Паркер* Радмиле Лазић, који почиње анализом женског књижевног стваралаштва у години када је збирка објављена:

„Волим да кажем како ће 2003. година у српској књижевности остати упамћена по чињеници да су, мислим по први пут, три најбоље књиге у три жанра написале жене: најбољи роман је, по мом суду, написала Гордана Ђирјанић, најбољу збирку прича Љубица Арсић, а најбољу песничку књигу Радмила Лазић.”

Готово редовно Васа Павковић бележи зенит поетских остварења песника о којима пише, па ће тако издвојити књигу *Жива решетка* Војислава Карановића као најбољу збирку овог песника. Пишући о *Кинонару* Марије Шимоковић, као највише домете њене поезије издвојиће збирку *Међурече*. Уз вредновање, Васа Павковић често пореди писце, помињући њихове најближе поетске, генерацијске и ине сроднике. Тако ће за Милована Марчетића записати да је, с правом, једнако високо вреднован као нешто старији песници (Душко Новаковић, Војислав Деспотов, Владимир Копицл и др.), али и као песници његове генерације (Иван Негришорац и Небојша Васовић). Док Војислава Карановића пореди са Зораном Ђерићем, дотле уочава да је Живорад Недељковић, као неолиричар, близак песницима сличног годишта: Петру Милорадовићу, Оту Хорвату или Ненаду Милошевићу. Ипак, ретко развија поређење изван оквира једне констатације. Тако ће, поводом књиге *Жежевасион* Бране Петровића, поредећи два песника и њихове постхумно објављене збирке, у тексту *За усјомену на...јейео* записати:

„Као што је пре неколико година најбоља од свих песничких збирки српске лирике била постхумна *Прва рука* Оскара Давича, тако је ова година остала незаборавна знаком одличне књиге *Жежевасион* Бранислава Петровића.”

Лушкани Васка Поје текст је који треба посебно издвојити из другог дела књиге, јер се његовом инвентивношћу пред читаоца пласира нови/ стари Попа, из најуспелијих песничких збирки *Кора*, *Не-*

йочин Поље, *Сјоредно небо*. У последњем, постхумно објављеном циклусу *Гвоздени сад*, Павковић издавја мање (под)циклусе *Лушкани* и *Лушкани и лушкани*, за који бележи да, иако користе стари реторички модел примењен нпр. у књизи *Сјоредно небо*, „то нимало не одузима од занимљивости и вредности ових седам песама о лутканима (и лутканима) које су остале у звездознанчевој лирској оставштини.”

Издвајамо још два примера убедљиве и речите анализе, као и потребе за ревалоризацијом недовољно вреднованих полиграфа: текст *Широки хоризонтии Петра Милошевића*, прочитан у манастиру Рача на додели Рачанске повеље за 2008. годину овом српском писцу из Мађарске, и објављен у 14. броју *Рачанског зборника*, обухвата готово све Милошевићеве књиге: полази од песничке књиге *Сеншандрејски тишик*, преко збирке прича *Наћи ћу другог*, па све до романескне трилогије (*Лондон*, *Ротаз*, *Ми же Сеншандрејци* и *Бишка за Сулејмановац*), али и хипертекста *Њебсајџ сјори*. На плодну уметничку биографију Милошевића, истиче Васа Павковић, надовезује се његов универзитетски рад, понајпре студија *Од десетерца до хипертекста*, али и огромне заслуге на пољу истраживања интерференција српске и мађарске литературе, где посебно треба истаћи његову *Историју српске књижевности* на мађарском. Свој први пасус, који гласи „без обзира да ли сте књижевну или универзитетску каријеру Петра Милошевића пратили током њеног трајања или постериорно прегледате библиографију његових дела, сложите се да је реч о врло ретком полиграфу не само у оквиру књижевности Срба у Мађарској, него у савременој српској књижевности уопште.” Васа Павковић анализама поетске и прозне продукције овог писца убедљиво доказује, иако би нешто дециднији помен премале заступљености овог писца у књижевном животу у Србији и те како био оправдан.

Иако болује од мана пренаглашавања дневнополитичких прилика и односа уметника према тзв. друштвеној реалности, те, с тим у вези и местимце патетичног увода, текст *Неочекивани човек Војислав Деспошов* својом свеобухватношћу и задржавањем на кључним чвориштима „веселог пакла” поезије и прозног проседеа овог можда и најзначајнијег српског представника неоавангардне уметничке праксе, свакако би био подстицајан за младе читаоце, којима је превасходно и намењен. Јер, Павковић бележи: „На нама је да нове и младе читаоце српског језика упућујемо на ове оригиналне и узбудљиво неочекиване књиге.” Начин анализе поетског, а потом, још више, прозног писма Војислава Деспотова, с посебним освртом на његов, с правом највише вредновани роман *Јесен сваког дрвеша*, тај својеврсни манифест неоавангардних књижевних пракси с једне стране и, на антиутопијски исход унапред осуђена потрага за новим аутентичним животним простором, помешана с елементима ирационалног дискурса, те елементи љубавног и напосе, сатиричког и антиутопијског писма кроз хронотоп *Источна Европа, 1989*, с друге стране, указују да је аутор добро запа-

зио и с правом високо вредновао вишеслојност овог романа. Павковић је поменуо и везу између романа *Европа број 2* В. Деспотова и *Пућ у Биробиџан* Јудите Шалго.

Приређујући своју хрестоматију критичких и есејистичких текстова, Васа Павковић, нажалост, није испољио амбиције у погледу њиховог синтетисања у некакав, код нас зачет по периодици — али и као засебна публикација — панорамски, жанр који би, спојем књижевноисторијског и теоријског знања које Васа Павковић неоспорно поседује, те указивањем на сродне појаве у светској књижевности, за шта је такође компетентан (књига *Све стране светиа*), у једну већу целину спојио читаво поетско обиље кроз призму једног од његових свакако најупућенијих и најважнијих тумача, што се књигом *Стих и смисао*, по ко зна који пут, недвосмислено потврдило.

Драѓана БЕЛЕСЛИЈИН

ИКОНА КАО ПЕСНИЧКИ ИЗАЗОВ

Милица Краљ, *Икона Грдана*, „Унирекс”, Подгорица 2009

У књижевном родослову Црне Горе песникиња Милица Краљ већ дуже од деценије чини незаобилазну литерарну појаву у чијем опусу се налази неколико веома успешних, од јавности и критике свесрдно прихваћених, поетских књига. Поред песничког ангажмана, Милица Краљ је посвећена и књижевној критици, а састављач је и неколико антологија, панорама и прегледа. Након књига *Двери*, *Од светлости светлости*, *Људско месо*, *Небом расла бела црква*, *Засејах лан*, пред читаоцима се сада налази њен нови песнички рукопис — *Икона Грдана*.

Када је једном приликом песник Бећир Вуковић, говорећи о поезији Милице Краљ, изрекао да је њено песништво песништво *завештине/завешности*, и *саборности*, учинило ми се да и један и други атрибут, обе категорије, претпостављају икону као основну, елементарну тачку апсолута из које исијава све оно што ће бити накнадно постављено, и то не само у хришћанском и најдубљем онтолошком смислу, него једнако тако и у књижевноуметничком поретку, где се сви ови постулати преплићу, градећи у коначници архитектуру и суштину човековог постојања. Јер *завештине* и *завешности*, имплицирају не само она два суштинска хришћанска и етичка уговора између Бога и човека, него и читав низ моралних споразума који извиру из та два врховна принципа. Ни у том накнадном диференцирању није се, изгледа, могло без иконе као печата, као архетипске есенције, и сведо-

ка. Она је стајала у и *над* свим заветима — заветима између човека и човека, писца и читаоца... Зато је уношење иконе, и то не само као *слике* *Бога живога*, потпуно природан и логичан след у овој поетици, готово неминовност, у коју је песникиња једноставно уведена, од које није могла а вероватно ни желела да се измакне.

Икона је постојала изазов.

А кад говоримо о икони у овом случају, онда у првом реду треба имати на уму икону као књижевнотеоријску категорију, као песничку слику или развијену алегоријску матрицу, као антиципацију која се *пре/просијава од/из* песничке идеје, као метафизичког концепта, ка најскривенијим борама и браздама човекове духовности, сејућу по њима не само емотивне, него и моралне, идеолошке, философске и друге дилеме. Таква структура иконе дозвољава дубљи приступ митологичности, али и митотворности, с тим што се и песнички текст чини дисперзивнијим, отворенијим и куд и камо читљивијим и подобнијим за слободно читалачко надграђивање.

Тиме икона постојаје и слобода, као шајансвана стваралачка снага човека.

А ево како то изгледа у стиху: „Надвита над водом обасјана / Шарна печата словеса / Тисућлетним велом закривена / Икона незнана поетеса” или „Иконо, сестро бола ...Иконо, дево срмена...” Међу иконама су и Јефимија, Јелена, Аница, Живана и Јеца, *Даница од Чачка*, Исидора, „Десанка, Даринка православној вери / приносе дарове песмама од злата / док се одасвјуду скупљају целати”. На крају — „Па зар да не клекнем пред иконом песме / да бар један часак милозвучни гласак у сунашцу бљесне.”

Ако је поезија, како то каже једна од „дефиниција”, *узнемирење језика*, онда је језик у песништву Милице Краљ готово у континуитету „узнемирен” лексиком и језичким гибањима који нам отварају улаз у другу димензију овог стваралаштва, у релацију етнос — етнос, у готово опсесивно тражење међуодноса и што чвршћих веза на којима почива добар део и филозофије и поетике као уметничке филозофије овог песника. Свестрано трагање по историји, по документима и књижевном тексту као документу — по предању и апокрифу, по народној песми и сказу, по јектенијима, словима и молитвама — преузимање и префабриковање мотива, чување језичких формула, неминовно је продукovalo ту концептуалну везу етничког и моралног, који се, како то песник у овом рукопису сугерише, међусобно поткрепљују, и такви успевају да до данас очувају те историјске наносе, не само као иконе, него и као *поученија*, а пре свега као лепоту и коренитост.

Разноликост предлогака омогућила је, или принудила песника да проникне дубље у готово есхатолошке проблеме, да их у христовском духу изнесе из нерва/тела народа и да их реинтерпретира, свесна да оно *што треба*, оно морално, не постоји без своје супротности, да човек неминовно живи два живота, јер једно никада не бисмо мо-

гли спознати без оног контрастног, од кога се делимо, или с којим се јединимо. Признавањем и прихватањем те амбивалентности песникиња не само што не покушава да затоми један од полова, него напротив — чини се да их наглашава, да их карикира, постижући тако ефекте уз чију помоћ се мотиви и целе песме раскриљују, а неретко и потпуно отварају пред читаоцем као последњом кариком у стваралачком ланцу.

Можемо, дакле, рећи да су нерешености из формула такозваних *прайпроблема* у поезији Милице Краљ поново пробуђене, те да она не жели да дâ јасан одговор, да експлицитно саопшти своје ставове о тим вечним непознаницама, него да дискретно, било мишљу или мелодијом, упућује где би, ако би уопште требало потражити решење, које опет није за сва времена и није за сваког. Прихватање оваквих начела приметно је и у ранијој поезији Милице Краљ. Оно је њен поетски правац, заједнички садржатељ и оса око које се издвајају најфинији кристали ове лирике.

Емпиријску раван народног наслеђа, народног веровања и казивања, песникиња је пренела у текст, у ауторско дело, у песму. Та, условно речено, фолклоризација песме претпоставља читав низ предуслова, примарно захвата на нивоу текста, а затим и у језику, стилу, мелодиозности... Неопходно је било, дакле, да песник усклади тематско-мотивску површину песме са језиком и ритмом, да би као таква најадекватније одсликавала суштину оног о чему пева. Након оваквог чина намеће се питање да ли се опевавањем неког фолклорног модела, дакле, након преношења идеје из усмености или писаности у аутентичан текст (у овом случају у песму) губи његова фолклорна генеза. Ако ништа друго, а оно је сигурно да овакви резултати у индивидуалном ауторству на изврстан начин замењују стварност која им је послужила као предлогач, која им је претходила. Из таквог оквира делотворније је сагледавање оне плошности, дводимензионалности, која нам се намеће као први домашај и доживљај, као сама површина или огледало песме.

Али и ту треба бити веома пажљив, јер та фолклорна мотивација у овој поезији има функцију управо привидног огледала, у којем слика јесте слика, али умногоме измењена и условљена психолошким ситуацијама онога који је гледа. Иза такве слике стоји читав бескрај космоса, његова уређеност и међусобна овисност небројених сила.

Прву недоумицу код читаоца може да изазове већ наслов — *Икона Грдана*, при чему, у овој ситуацији, не можемо бити сигурни да ли се „Грдана” пише малим или великим словом, да ли је придев или лично име. Ономастички и етимолошки гледано, стара словенска имена Грдан и Грдана имају корен у речи *гърдо*, што ће рећи *велико, јако, силно, сѣрачно*, мада због песничких намера не треба пренебрећи ни могућност да су у одређеном историјском тренутку, у књижевним текстовима, и зарад литерарних ефеката, а поготово због веровања,

ова имена давана ликовима како би се показала њихова карактеристика, како би се казало да су *жрдни*, односно *ружни*, *наказни*, *нелепни*...

На овом месту потребно је да се вратимо на већ поменути фолклоризацију и погледамо откуд мотивација за *Икону Грдану*. У једном предању се каже да је Грдана рођака, по неким и рођена сестра, цара Душана, која је неко време живела и на његовом двору у Призрену. Име је, каже даље предање, добила због краста на лицу, које јој осташе од тешке болести у детињству. Била је удата за Мрњу, од кога, кажу, потичу Мрњавчевићи, с којим је изродила три сина — Вукашина, Угљешу и Гојка — од овог првог, тврде, потичу Вујачићи. Предање говори да је цар Душан, приликом једне посете Приморју, препознао своју родицу (сестру) и заједно је са синовима повео у Призрен. Моливши да му врати синове, Мрња је толико расрдио цара да га је овај погубио. На том месту, у данашњим Пиперима, касније подиглоше цркву коју назваше Мрњак.

У песничкој транспозицији овај митски супстрат добио је у једној димензији апсолутно нову интерпретацију.

„Брат мој Душан, цар Силни / многилика огледала у дворима / поразбија // штедећи ме од покуда и поруга / склонивши моје лишце / нагрђено болештинама // ... у глухи поноћни час / причух да женик ме зове // убрах границе дивље руже / окитих куле и звоник / усплахирено ишчекујући // Месеца младог невеста / Ја — Грдана / Цара Душана сестра.”

У целој књизи Милица Краљ инсистира на лингвистичким кључевима као суштинским (основним) решењима, која уз веома успешна садевања композиционог плана граде коначне фигуре песме, као дискурса са израженом условљеношћу између предлошка и његове надградње, по принципу — свакој промени мора претходити узрок. Тематско-мотивска обрада увек је језички прилагођена и дотерана, па тако у различитим метаисторијским комплексима проналазимо лексичка знамења која су иманентна управо том временском исечку, али увек без потпуног права да песму ставимо у једносмеран однос са потком на којој је заснована, односно временом из ког је израсла.

У оним стиховима који су мотивски ослоњени на средњовековну српску историју, на углавном трагичне принципе повесних личности, разазнајемо многострука решења и у језичком и у градивном/композиционом смислу, која нас уводе/враћају у светове мартинијске наративности и импресивности. У већини лирских екскурса на моменте јасно чујемо *умилишелне* — покајничке тонове, осетимо скрушеност и лековитост молитве као врхунца вере — молитве хвале, љубави, благиности и наде. Чујемо *плач*, *риданије*, *вајаљ*, *кричаније*... А такозвани стални епитети (грешни, убоги, христољубиви) употребљени су готово у изворном средњовековном духу, барем како је то видљиво у оним делима која су доспела до нас.

Не знам да ли је након свега претерано поновити једном написано — да је и ова књига место где је Милица Краљ сабрала неколико својих душа — господску душу жене, мајке, утешитељке, сејачице лана/љубави (према човеку и Богу), монахиње, српске племкиње из „оних најлепших времена” ..., а све под окриљем сопствене врховне душе — песничке, не бежећи притом од веза са најлепшим националним и књижевним тренуцима у нашој традицији.

Борђе БРУЈИЋ

О ЛЕКСИКОНУ СРПСКОГ ПРОСВЕТИТЕЉСТВА

Мирјана Д. Стефановић, *Лексикон српског просветитељства*, Службени гласник, Београд 2009

Лексиконом српског просветитељства Мирјана Д. Стефановић указује на два своја, последњих година, доминантна истраживачка интересовања. Прво од њих је историја и поетика српске књижевности XVIII столећа по чему је позната не само у стручној, већ, захваљујући приређивачком раду, и широј јавности. Друга њена истраживачка преокупација новијег је датума, а тиче се културне историје Срба. Тежњу за свеобухватним, дијахронијским сагледањем многоврских аспеката прошлости, обзанила је публикавањем *Крајског увода у историју српске културе* (2008).

У *Лексикон српског просветитељства* ауторка нас уводи предговором, *Читаоцу, драгом пријатељу*, саображеном поетичким конвенцијама литерарности XVIII века. *Предисловије*, дато у форми личног обраћања, сажимајући елементе различитих жанровских форми карактеристичних за просветитељско доба (беседе, епистоле), имплицира неке од основних вредности XVIII столећа: разговор и пријатељство. Осим уобичајеног указивања на основне ауторске интенције, предговор садржи удео личног, субјективног, интимног тона, неочекиваног утолико што излази изван оквира дискурзивности примерен(и)је лексикографском изразу. Тако, иза именица „читалац”/„пријатељ”, које, у први мах сугеришу помисао да је поетски надахнуто ауторско обраћање упућено образованом, за дијалог вољном, публикуму, недвојбено се крије прецизно персонализован, додуше неименован, читалац/пријатељ.

Садржај *Лексикона српског просветитељства* подељен је на три целине. У првом, најопсежнијем делу, обрађене су одреднице важне за разумевање овог преломног раздобља наше прошлости. Описан је читав низ појмова, од оних везаних за есенцијалне видове егзистенције Срба у XVIII веку (типа: град/грађанство, привилегије, сеоба),

топониме (Нови Сад, Трст,...), територијалну организацију (Шајкашка, Војна крајина...), сфере утицаја (Аустрија, Русија, Француска...), крупне историјске фигуре (Марија Терезија, Јосиф II...), преко жанровско-стилских ознака (есеј, мемоари, грађанска поезија, барок, рококо...) до појмова из области вере, филозофије, социологије (атеизам, етика, рационализам, русоизам, јозефинизам, васпитање,...) и других. У дефинисању већине одредница (има их близу стотину), Мирјана Д. Стефановић полази од извода из дела наших списатеља овог раздобља, најчешће, разумљиво, Доситеја Обрадовића. Рецимо, као илустрација значења појма „читалац”, у контексту просветитељске традиције, послужио је извод из пролога комедије *Трговци* Емануила Јанковића: „Колико мајсторских и трговачких момака имаде, који недељу и светац скитањем проведу. А зашто? Зашто немаду никаква посла, немаду ничим се утруђивати... Да имаду књига забавних, полезних и поучителних, барем ника част ових момака трчала би овим књигама како остави иглу или риф из руке.” На основу само неколико реченица читалац нашег доба стиче увид у идиом оновремених писаца, социјално језгро читалачке публике, одн. циљну групу којој се писац обраћа — младо грађанство, поетичко начело о споју забавног с корисним, дидактичку намеру.

И Мирјана Д. Стефановић, настоји да неспорно корисну књигу, учини и забавном. Ипак, утисак је да каткад, подилазећи публици, учини и по које исклизнуће, прилагођавајући дискурс примерен лексикографији, необавезнијем, разговорном стилу. („У тим надсвођењим зградама постојали су истурени застакљени прозори који нису служили само кућним мачкама и њиховом излежавању на топлоти, већ, пре свега, дамама које су ту чекале музику и песму својих уличних удварача...”)

Уз ограду да се мало којем енциклопедијском издању (отвореној форми у најелементарнијем значењу тог појма) не може ставити примедба о могућности увођења додатних одредница, сугерисали бисмо ауторки размишљање о потенцијалном наредном проширеном издању. Тако би појмови као што су школа, буквар, просвета, могли да упућују и на недостајућу одредницу „дете”, чији је статус и третман у епоси просветитељства, и код нас, битно промењен, дијаметрално различит у односу на претходно доба. Ако је заступљена одредница „музика”, поставља се питање зашто је изостало „сликарство”. Такође, ваља размишљати и о увођењу појмова као што су: шетња/шпацирање, природа, излет, бал, портрет и сличних, који описују свакодневни живот и стваралачку праксу епохе просветитељства.

Други део књиге представља азбучник писаца који конституишу ово раздобље српске књижевности. У тој целина, насловљеној — *Писци српског просветитељства*, међу преко сто двадесет личности, велики је број оних који су се само спорадично лаћали пера. Тако су за писце промовисани, између осталог, Јован Апостоловић, први српски

лекар (који ће, додуше, публиковати своју дисертацију), Михаило Владисављевић, добротвор, Павле Ненадовић, црквени и школски реформатор... Међу „писцима”, најмногобројније су личности без значајнијих литерарних амбиција, које су оставиле траг захваљујући стиховима тзв. грађанске лирике. Можда је уместо у ширину, требало ићи у дубину; односно бити селективнији на рачун продубљенијег сагледања опуса невеликог броја стваралаца без којих би ово крхко, прелазно доба у развоју српске културе и књижевности било крње. Да је уважен овај принцип, сигурно не би дошло до пропуста, какав је, рецимо, изостајање одреднице о Михаилу Витковићу, помињаном, иначе, у првом делу *Лексикона*. Можда би, у широко схваћеној причи о XVIII веку, место међу писцима могла да нађе и личност која је концем XVII века увела столећима изопштене Србе у европски цивилизацијски простор. Поетизованим редовима из писма руском царском саветнику Ф. А. Головину, или антологијском *Молишвом за сјалом Госјоду*, патријарх Арсеније III Чарнојевић, најекспресивније је дочарао положај свог национа у том „сеобном периоду” како га назива Мирјана Д. Стефановић. Исто тако, дилема је, да ли би се међу писцима могао наћи и Лукијан Мушицки, који, истина, хронолошки, припада XIX веку, али је поетички ближи „веку просветитељства”. („Мушицки је био мудар наш човек XVIII века, или, још прецизније: васпитаник хуманиста и класичара, на средњоевропском валу његове обнове”, констатоваће Младен Лесковац о водећој личности класицистичког певања у нас.)

Осим у одабиру, уочавају се одређене недоследности и у обради података. Уз име личности, каткад је наведена делатност и занимање, а каткад то одређење изостаје. Такође, не води се рачуна о обиму, односно величини одреднице, што ће рећи да није уведен принцип категоризације личности. Та чињеница условила је очигледне диспропорције. Тако ће се десити да је Захарији Орфелину посвећено пет пута мање простора но Ђорђу Бранковићу. У одредници о најзначајнијем српском песнику XVIII столећа не само да изостају елементарни биографски подаци, него и наслови његових дела; ни на основу садржаја одреднице, ни из научног апарата, читалац не може сазнати да је Орфелин аутор, рецимо, *Жиџија Пејтра Великог* или *Славено-сербског маџазина*. У тих шеснаест полустубачних редака о овом писцу стало је, међутим, следеће: „књигом о гајењу винове лозе просветитељски је намеравао да утиче на култивисање пољопривреде”.

Трећа целина, хронолошки конципирана, указује на истраживаче који су се посветили овом прекретничком добу, почев од пионира тог посла. Први у низу је мађарски лексикограф Алексијус Харањи, следе зачетници књижевне историографије у нас, попут Лукијана Мушицког и Павела Јозефа Шафарика, преко ауторитета у овој области из првих деценија XX века — Тихомира Остојића, Павла Поповића, Јована Скерлића — и научника из друге половине прошлог столећа,

Младена Лесковца, Милорада Павића, Боровоја Маринковића... до савремених истраживача: Мирјане Бошков, Николе Грдинића, Боровоја Чалића. Ако се ауторка *Лексикона* трудила да не испусти ниједно име у делу који се односи на ствараоце, набрајајући истраживаче, на неке се заборавило. (Истраживању корпуса српске грађанске лирике значајан допринос дала је и Марија Клеут коју ауторка не помиње.)

С обзиром на то да се не ради о тимском подухвату уобичајеном у области лексикографије, а како је реч о ауторском напору једне личности да се опише целокупни социјални живот српске нације у епохи просветитељства, разумљиво да су најзналачкије обрађени они сегменти који су из опсега специјалистичких знања Мирјане Д. Стефановић, дакле теорије и историје српске књижевности. С друге стране, у области историје и историје уметности, на пример, ауторка, држећи се налаза еминентних истраживача (попут Мите Костића, Душана Ј. Поповића, Славка Гавриловића, Дејана Медаковића, Динка Давидова) није налазила потребу да консултује и најновије увиде. Чини се да је било нужно ослањати се и на сазнања обелодањена у зборнику *Приватни животи у српским земљама у освић модерној доба* (2005) приређивача Александра Фотића и књизи *Рађање модерне приватности* (2006) Мирослава Тимотијевића.

Последње странице *Лексикона српског просветитељства* чине „Регистри”. Уместо више-мање устаљене праксе опремања књиге библиографијом (литературом) и индексом (одн. регистром — именским и појмовним), Мирјана Д. Стефановић увела је другачији инвентарни принцип. На последњих двадесетак страница *Лексикона* налази се најпре „Регистар одредница”, а унутар њега: „Појмовник српског просветитељства”, „Писци српског просветитељства” и „Истраживачи српског просветитељства”. Следи „Именски регистар” и „Регистар наслова” (?). Непотребном парцелизацијом, уместо олакшаног сналажење у књизи, постигнуто је супротно. (Узгред, у „Регистру наслова” није заведено, већ помињано, Орфелиново *Житије Петра Великог*, издање које је красило, између осталих, и Његошеву и Пушкинову библиотеку.)

Без обзира на мањкавости, *Лексикон српског просветитељства* књига је коју би пожелело свако. Мамаи већ визуелно, спојем раскоши и децентне отмености. Тај део посла потписују Милош Мајсторовић, ликовни уредник, и Иван Јоцић, дизајнер издања. Корице састављене, утисак је, техником колажа (нажалост није назначено о којој композицији је реч), фрагмената рококо сцене, представљају парове мушко-женских руку, извирућих из чипкама украшених манжетни, размењујући, да ли писма (изгледно) или марамице (могуће), алудирају на неке од карактеристичних манифестација доба: витализам, истовремено заводљивост и моћ писане речи, (са)знање, мистификацију, сензуалност, сентиментализам...

Најталија ЛУДОШКИ

ПЛАЧ У БЕСАНОЈ НОЋИ

Лидија Вукчевић, *Обичне ствари*, СКД Просвјета, Загреб 2009

Пред нама је књига лирске прозе. Обичне ствари из наслова су ствари, бића, појаве, догађаји, околности, призори, виђени из перспективе усамљене жене током четири годишња доба. Детаљи стварности повод су ауторки за лирске записе, то су случајне натукнице за биљешке, реминисценције, освртања, за исказе стања и искуства. Књигу бисмо могли назвати солилоквијумом усамљеника током једне године. Карактер књиге је изразито егзистенцијалан јер дословно говори о егзистенцијалним чињеницама, нема дистанце између наратора и саме ауторке. Ауторка говори о себи, о својим душевним стањима, о својим социјалним и личним приликама и неприликама, сјећа се младости и бољих дана... Ускрсава лик умрлог оца, анализира љубав својих родитеља, бави се ликом и карактером своје мајке с којом је стално заједно. Евоцира сунчане слике дјетињства, посебно љета на југу, у Црној Гори. Реагира на подражаје из околине, звукове, боје, збивања, а осврће се и на политичке околности, културну варваризацију, појаве фашистичности и моралног идиотизма.

Иако има изразито лирски карактер, књига не бјежи од тога да буде и документ. Документ је то о темељном егзистенцијалном раскораку, који постаје и главна поетска тема Лидије Вукчевић: о призивању озарења — у судару са грубошћу, неправдом и апсурдом друштва, о биједи стварности — у контрасту са богатством духовне „попудбине” коју пјесникиња носи у себи. Тако нам је дано да сагледамо драму распетости, несхваћености, узалудности, тјескобну драму губљења егзистенцијалне основе. Пјесникиња нам у неку руку доноси „снове” једне од „оних којима љубав није одговорила”, „свакидашњу јадиковку” неиспуњених надања. Живот, који није одговорио на очекивања како треба и како ваља, своди се стога на фрагменте, на крпљење.

Лирски субјект увијек изнова указује на своју распетост. Насука на као странкиња у окружењу које је или равнодушно или непријатељско, искоријењена из родитељске постојбине Црне Горе, страшно припадајући култури и са способношћу разумијевања и интерпретације и источног и западног културног наслијеђа, образована, паметна, доктор наука, успјешна и даровита пјесникиња, бујна и страсна природа, а без посла и сама с болешљивом мајком, у средњим годинама које се котрљају према неизвјесној старости, опхрвана црним слутњама и на прагу психичког пуцања она се препушта плачу у бесаним ноћима и тај „плач на свомлогу” чест је мотив у овој књизи.

Ауторкине реминисценције зато су веома сјетне. Понекад се претварају у озарене лирске узлете, а некад су цинично-сатиричне. Није прешућена ни унутрашња протурјечност у личности лирског субјекта: иако је по свему модерна жена, у пјесникињи заправо живи патријар-

хална, старовременска Црногорка која жуди да обожава свог човјека и живи за њега.

Жестоки контрасти који су у средишту ауторкине пажње дају овој лирској књизи изразиту драматичност. Она је модерна жена која отворено говори о својој природи и чежњама, а интимно је патријархална, жена која жели да се подређује, покорава. Стално је присутан и контраст хрватски сјеверозапад — црногорски југ: једно је мјесто егзистенције а друго — мјесто коријена. Контраст је цивилизацијски и ментални. Већ је споменута главна супротност богатства личне културе и мултикултуралног и интеркултуралног искуства, које ауторка налази у себи и својој породици, према искључивости, усташоидној игноранцији, новом варварству, које доживљава око себе. Драматичност је појачана и контрастом садашњост — прошлост, стварност — снови, блиставим обећањима живота и оним што је испало, суочавање са реалношћу која се чини као ружан сан. Фрагменти живота које евоцира Лидија Вукчевић су крхотине у којима се огледа једно разбијено постојање, без много наде да ће се крхотине моћи опет саставити. Књига се стога претвара у оптужбу против оних који су осујетили овај и многе друге животе.

Ауторка је уједно у сталном немирном трагању. Она није резигнирана. Она је ојађена, али тражи одговор. Од провиђења она за себе тражи „простирку милости”, како надахнуто каже у једном моменту. Изражајни распон књиге се креће од истински надахнутих лирских импресија, када ауторка ријечима слика и дочарава угођаје, када јој је језик богат и метафоричан — у тим моментима досеже непролазну књижевну вриједност — до повремених пада у сомнабулно мрмљање себи у браду у личним шифрама које не могу допријети до другог.

За дјело је карактеристична страсна евокација детаља — боја, облика, сјаја, додира, окуса, мириса, женске путености:

Ја сам се рано почела љубити, већ у другом гимназије. Имала сам дечка матуранта и он ме томе научио.

Но ја, више од француског, волим оно њежно пријањање уз кожу љубљене особе, или кад то она чини мени пуним уснама по цијелом мом лицу, од врата и браде до чела и јагодица, очију и носа, усана и уха. Волим се мазити, таква сам, као мачка.

Но, скоро се никад не костријешим. И нисам пуна достојанства и осветољубивости као ове египатске звијери.

Дуго се нисам љубила. Више од године. Фали ми, признајем. Највише онај њежни пољубац послјије загрљаја, за вратом, у чело, или тамо гдје је душа, као огрлица грлици.

Стил је импресионистички и креће се од повремених лирских емфаза и живих крокија, повремено постаје декларативан и манифестан, мјестимично есејистички, да би поступак завршавао у пародији и сатири и циничном натурализму. *Ошворен њрозор* један је од фраг-

мената који показује лирски поступак Лидије Вукчевић у репрезентативном свјетлу:

Отвориш ли прозор или балконска врата, можеш гледати како ромиња киша или се претвара у зрнати дажд, што ће падати данима. Јер оставља клобуке и симетричне кругове у локвама. Уз то, кад је прољеће, омамит ће те мирис полена или младих јасенова, премда је најјачи онај мирис грма што га у твојој варошици зову ананас, а има цвјетове као неке овеће брошеве у облику бордо паука. Уз бехар, који те омамљује својим густим мирисима, чујеш и кликтање птица. Оне омање цвркућу своју кантату од сјеница и ластавица до врабаца и косова. Надмећу се у пјеву колико су себелубиве.

Понекад ако имаш довољно времена да дочекаш запад, сунце ће ти се објавити као разјарен бик што оставља кржаве и љубичасте мрље у сводовима неба. Тада можеш и притворити окно и иза стакла гледати како пада тинтаноплава завјеса вечери и пале се свјетилке као неки сунцокрети.

Зими, ако ниси склон хуњавици, уз отворен прозор можеш чути из дубине дјетињства и твоје улице саоне с прапорцима, оца како се пење стубиштем и отреса капут од пахуља а пршац сипи као неко посве бијело ситно брашно, у косим млазевима. Будеш ли заиста одана, доле-тјет ће прстенован голуб и донијети писмо онога којег волиш. У њему ће стајати нешто посве тајанствено, што никада никоме нећеш повјерити.

Сличну увјерљивост имају и текстови *Страх*, *Кица*, *Пећак*, *Сушон*, *Крајице*, *Туђманија*, *Боја йламена*. Главна замјерка која се може упутити јест неуједначеност дјела, промјена тона регистра: ауторка често у истом фрагменту, као да бјежи од бола, прелази из чињеничног у поетско, из поетског у филозофско, а из филозофског у пародијски или мрзовољно свађалачки тон или у натуралистички цинизам. Све је то сметња умјетничкој конзистентности. Такође, ауторица је склона јакој поетизацији и митизацији неких својих мотива, нпр. властитих естетских заноса, неких мјеста у којим је боравила или вољених лица. Чини то тако беспоговорно субјективно, да читалац осјећа недостатак умјетничког образложења и не остаје потпуно увјерен у тако предочену истину.

Нема сумње да је ријеч о књизи надахнуте, посвећене ауторке, чије су креативне моћи несумњиве а теме крајње актуалне и универзално значајне. Дobar дио књиге лирски је успио, увјерљив је и чине га заокружени, богатим језиком обликовани фрагменти. Такви успјели текстови смјењују се са биљешкама, разматрањима, непосредним записима свега онога што је писцу на памети и што жели забиљежити. Такве биљешке су заправо први слој књижевног стварања, последије којег треба најчешће кренути у писање испочетка, што често значи занемаривање ових првих записа. *Обичне ствари* стога схватамо као први корак ка озбиљном и складном дјелу које Лидија Вукчевић може

да напише, а за које јој је, поред мира и концентрације, потребно и истинољубиво сагледавање свега онога што је склона да поетски замагли и мистифицира. Међутим, и овако несавршена, књига је драгоцен документ једног богатог духа у чијој се животној драми огледају наши последњи ломови и ова наша последња времена.

Велимир СЕКУЛИЋ

ЛИРСКИ НАСЛЕДНИК ЕПСКОГ

Ђорђо Сладоје, џесник, зборник, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево 2008

Особита поетичка разазнатљивост већ прилично заокруженог песничког опуса Ђорђа Сладоја, добија у зборнику текстова о овом песнику своју пуну потврду, а континуитет више сродних критичких закључака пружа чврст основ и јасно усмерење за будућа књижевнонаучна истраживања и вредновања Сладојевог поетског прилога корпусу савремене српске књижевности.

У уводној речи о зборнику, уредник Драган Хамовић даје сажету напомену о поетици Ђорђа Сладоја и кратак опис концептуалне заснованости зборника, условљене поделом текстова према врсти третираног проблема — од апстрахованијих увида у целину Сладојевог песништва, преко осврта на најзначајнија тематско-мотивска чворишта тог песнишва, до погледа на неке засебне Сладојеве песничке збирке. Уводна реч и текстове о песнику омеђава Сладојева реч изговорена поводом уручивања награде „Жичка хрисовуља“ 2007. године — реч насловљена *Жичко словце*. То се „словце“ смисаоно обдржава на два значајна, посебно маркирана момента — оно започиње једном ванредно осмишљеном, а надасве историјски тачном мишљу о континуитету саборне, цивилизацијски оправдане и антисепаратистички утемељене државотворне свести песничког ширег завичаја, а завршава се неколиким ванредно надахнутим аутопоетичким исказима чији се смисао стиче у уверењу о вези песничког чина са творачким и трансценденталним принципима.

Као први увид у природу певања Ђорђа Сладоја, зборник нуди текст Михајла Пантића *Ејика као лирика*. Полазећи од релативности одговора на питања о значају и сврси поезије и уведевши појам привида, Пантић описује преокрет који обележава Сладојева поезија, преокрет условљен постојањем лирске традиције певања у српској поезији од народне песме до савремених песника, као и разбијањем епског континуитета у нашој савременој поезији. Како су, у Пантићевом виђењу, „привиди епске поезије слаби и неодговарајући за привиде са-

временог света”, тако код Сладоја епика постаје лирика, на тај начин што песник „сав епски терет књижевности преводи у лирику”. Карактеристично увођење дијахронијске перспективе у погледу на природу и рецепцију поезије разних епоха, Пантић ће искористити да поводом говора о једном песнику укаже на универзални значај и место поезије у савременом свету, као и да назначи суштинску везу поезије са животом.

У тексту *Мала васкрсења Ђорђа Сладоја*, Давор Миличевић проблематизује лаку пријемчивост Сладојевих песама код одређених слојева читалачке публике и настоји да открије претпоставке тог неуслијеног читаоачевог препознавања. Доводећи у везу моралну и поетичку димензију овог песништва, Миличевић објашњава више пута потенцирану аутопоетичност Сладојевог исказа чињеницу да је „пјесма етички колико и естетички чин”. Међутим, ни самеравање поетског и моралног чина, ни препознавање колективних гласова у лирици Сладојевој, па ни иронија као поступак који би као самодовољан купио слух модерног реципијента, нису, по Миличевићу, основни залог присвајања Сладојевог песништва као сопственог духовног искуства, већ саучествовање лирског субјекта у паду о којем пева, што је и основа „искупитељске моћи његових стихова”.

Ранко Поповић свој оглед *Васкрсавајућа моћ ријечи*, организован у виду фрагмената о поезији Ђорђа Сладоја, започиње једним суптилним поетичким разграничењем — истицањем разлике у песничком сензбилитету Рајка Петрова Нога и Сладоја, који је дуго био виђен као Ногов наследник, а развија у смеру изналажења специфичних књижевних сродности заснованих на једном препознатљивом антрополошком варијетету, чије је одлике описао Марко Паовица: „снажан емотивни доживљај света, морална осетљивост мудрост искуства, племенита фамилијарност и јака везаност за патријархалну духовну традицију”. Из скупа сродника по књижевном обликовању тог варијетета (Шантић, Ного, Бећковић, Симовић, Ћопић, Андрић, Братић, Радуловић) Поповић издваја посебно ћопићевску тачку сусрета Сладојеве песме као „жигу преобраћања дубоке религиозне слутње у морални наук егзистенцијалног и историјског искуства”. Поповић истиче специфичност сладојевског хумора, сагледавајући га са позиције теоријског упоришта класичних немачких естетичара као „агенс који у цјелости еманира дух естетске творевине, бивајући у својој умјетничкој пунини на посебан начин дио исте природне цјелине с трагичним, и што је за лирику нарочито битно, с баладичним”. Интертекстуалне везе у Сладојевој поезији, којима ће се подробније бавити други, Поповић назива „присним лирским дијалогом”, а Сладоја мајстором тог дијалога.

Неоптерећен књижевно-научним терминима, али у поседу тачних, сликовито исказаних увида о Сладојевој песничкој позицији, Драган Хамовић у тексту *Пусио српско или шуга од свега* износи низ

констатација које иду у прилог многим мишљењима, изнетим у овом зборнику, о песниковом односу према традицији и начинима на које лирски глас чини отклон од ње. Када тврди да је „смерност према светости биљне твари почетни корак до безусловног православног исповедања у толиким Сладојевим песмама”, Хамовић потврђује особит начин певања православне духовности, концепта већ препознатог од стране Давора Миличевића и Ранка Поповића. Анализирајући једну конкретну песму, Хамовић открива један од најзначајних поступака у Сладојевом певању, и назива га „релаксирањем силине теме”.

У тексту *О хумору у поезији Ђорђа Сладоја* Светозар Кољевић, од почетка инсистирајући на постојаности Сладојевог песничког рукописа, истиче основне квалитете духовитости као константе и једног од основних конституената овог песничког израза. Откривајући да та духовитост проистиче из игре садашњости и прошлости, Кољевић наводи један значајан Сладојев исказ: „иронија, гротеска, црни хумор... проистичу из контекста, из позиције у коју су доведени епско наслеђе и усамљени, на цједилу остављени лирски наследник”. У духовном sazревању песниковом, Кољевић прати померање акцената и природе његовог хумора — „од црномањастих гротески до метафизичке духовности”, доводећи у везу Сладојев хумор с енглеским појмом wit карактеристичним за хумор метафизичких песника 17. века, а тај вид метафизичког хумора заснованог на односу прошлог и садашњег у игри традиционалних са савременим облицима живота и изражавања, описује као „одраз стварности у којем је црна слутња озарена светлошћу свог духовног исказа”, док смисао таквог хумора види у „искупљењу ужаса збивања раскошном снагом израза тог збивања”, дакле као, егерићевски речено, натпевано незнађе.

Однос Сладојевог певања према традицији тежишна је нит текста *Предање које јесмо*, у којем Саша Радојчић третирање проблема појмовног одређења традиције и односа књижевног дела према већ постојећој традицији, у случају Сладојеве поезије преноси са позиција елиотовског концепта на терен херменеутичке филозофије. У том смислу и Сладоја види, не као песника који је изабрао одређени лик традиције за свој поетички принцип, следствено могућности избора садржаној у оквиру елиотовског мишљења, већ пре као неког ко је од традиције изабран, кога „унутрашња стабилност основа на коме живи ова поезија”, односно управо традиција — омогућава.

Истичући хроникалну основу Сладојеве поезије, Гојко Божовић у тексту *Празно саће светиа* указује на важност концепције времена у овој поезији, која се огледа у следећим релацијама: „лирском субјекту прошлост је недоступна сем као памћење, савременост му је доступна као понижење свакодневице и патња нове историје, док му будућност остаје доступна само као утопија”. Говор о Сладојевој флоралној инспирацији Божовић заснива на тврдњи да овај песник „види у певању природе темељну одлику лирског сензибилитета и одсудно питање

лирског обликовања и разумевања света”. Биљну тематику, стваралачку окренутост ка тематизовању лика и обличја природе у Сладојевој поезији, детаљније разматра Милета Аћимовић Ивков у тексту *Биљна религија Ђорђа Сладоја*, видећи као сталну поетичку карактеристику те поезије повлашћивање комплексног мотива природе „као уточишта”, и изводећи традицијску нит употребе тог мотива у српској поезији од Црњанског и Диса преко Десанке, Раичковића и Нога до Тешића и Сладоја. Ивков показује како биље у Сладојевим песмама добија нову функцију — постаје весник божјег присуства, те како Сладоје не цитира само стабилизване митске предлошке, већ „са интензивираним митопејском снагом предано обликује и сасвим нове поетске митове који у фрагментима чувају и преносе изворну доживљајну снагу, али и изражавају типично модернистички амбивалентну позицију пометеног, децентрираног и утишаног субјекта”. Семантичку позицију једне биљке, бршљана, у неколико Сладојевих песама пропитује Славко Стаменић у тексту *Сиња џусџош*, у којем утврђује симболику тог мотива којим је исказана надмоћ биљака у односу на лирског субјекта — „надмоћ која понижава” — у кругу песама о напуштеном дому и завичају. Тај круг песама опет је на линији оног антрополошког варијетета чије је књижевно уобличење започело Шантићевим песмама *Пейџразничко вече* и *Наш џужни доме*.

Конституишући своју критичарску мисао на изналажењу обиља интертекстуалних опажаја и проницљивих увида у подтекст стиховног детаља, Јован Делић у тексту *Сладојева лирска џејџочинка* најпре истиче симболичку основу драмског структурирања и устројства Сладојеве збирке *Далеко је Хиландар*, видећи у њој сугестију интимне и колективне драме коју лирски субјекат посредује, да би свој текст утемељио у настојању да, било по тематици или поступку, стави Сладоја у одређен књижевно вредносни поредак и да му назначи и именује сродства. Сладојевим односом према традиционалном наслеђу, пре свега епске песме, и поступцима у песмотворном искоришћавању елемената традиције, бави се текст Лидије Делић *Фолклор као џодџексџ џесничке књиђе*, фокусиран на анализу песама из збирке *Оџледалце срџско*. Видећи номинално епске јунаке у Сладојевој поезији као својеврсни одраз модерног човека, његове егзистенцијалне позиције и историјског удеса, Лидија Делић показује како у овој песничкој књизи нису деградирани и иронизирани само јунаци, већ како је и „цео систем ликова, релација и вредности доведен до апсурда”.

У последњем, унеколико и сабирном тексту овог зборника — *Свејџа је ово служба* — Иван Негришорац осветљава тематско-мотивске распоне у збирци *Манасџирски башџован*, вреднује Сладоја као песника потпуно усклађеног са духом традиционалног лиризма, испитује трансценденталну заснованост песникове свести о значају песничког послања, идентификује интертекстуална зрачења и региструје поступке „модерне, чак и постмодерне поетичке парадигме”. Постоја-

ним слухом за импULSE песничке поруке — а у случају Сладојеве поезије — и јасно препознатљивом блискошћу са том егзистенцијалном поруком у њеном разумевању и разлучивању, Негришорац запажа да „Сладојева поезија почива на драгоцености смирености ума и созерцавању живота као основном креативном поступку”, а ово запажање само још више заснива и заокружује мишљења о овој поезији као изразу православне духовности (Ранко Поповић), или као о „драми донесеној шапатам” (Давор Миличевић). Истичући конкретне учинке и ефекте које у читаоцу изазива, Негришорац закључује да „ова поезија показује како нешто што је добро знано може бити виђено на нов, до сада нечувен начин”, видећи у лепоти открића познатог основну освајајућу снагу Сладојеве песме.

Лука БАЉ

„АСТАПОВО” НИКОЛЕ ЖИВАНОВИЋА

Никола Живановић, *Астайово*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево 2009

Ова збирка песама је насловљена топонимом, именом које одређује неко место у његовом земљописном смислу. Но, тај смисао је сходно стицају околности на самом крају живота једног од најзначајнијих руских књижевника друге половине 19. века постао и литерарни топос, то јест књижевно опште место. Реч је о Лаву Николајевичу Толстоју, који је умро на успутној железничкој станици Астапово при покушају свог предсмртног бекства од куће и од ограничења традиционалног племићког живота. По том догађају Астапово као књижевно опште место означава крајњу станицу једног плодног књижевног живота, али у егзистенцијалном смислу и извесну немогућност да се књижевна гледишта сасвим остваре у реалном животу као целини која је довршена и савршена само по свом исходишту, по смрти. Ма колико био успешан писац, Лав Толстој завршава свој живот сасвим немоћно негде успут, далеко од коначног циља свог очито закаснелог бекства возом. Утолико Толстојево Астапово са егзистенцијалног становишта означава неминовни разлаз књижевности са стварним животом, књижевног савршенства и довршености са крајњом немогућношћу њиховог потпуног иживљавања у стварности. Астапово као крај литерарно указује на уметнички успешно довршен опус Лава Николајевича, али егзистенцијално показује његову коначну, неопозиву животну промашеност.

Астайово је наслов збирке песама Николе Живановића, који непосредно за њим, као мото за њену целину, наводи читаву једну Хел-

дерлинову песму, ону алкејску оду упућену *Паркама*, суђајама, у виду молбе за само још једно песнички плодно лето и за само још једну песнички зрелу јесен како би могао да испуни свој богомдани песнички усуд и да онда задовољно и мирно пређе у свет мртвих. Управо је сама ова Хелдерлинова ода једно такво „свето” песничко дело које може испунити песника предсмртним задовољством и самосвешћу о властитом удовољењу задатку певања, који је, будући од Бога примљен, сасвим извесно свети налог, те је његово извршење једна света, богослужбена радња. Песнички успех је за Хелдерлина тако на сасвим различитој равни бића од оне свакодневног практичног живота. Штавише, Хелдерлинов успех на равни песништва је, очито, толико искључив да не допушта животни успех у било којем другом егзистенцијалном домену. Песничко естетско задовољство властитом песмом не преноси се у загробни живот и нема у њему никаквог значења. Након смрти нема ни сећања на то песничко самозадовољство. Оно је вредност само оностраног песничког доживљавања света, које за себе, за своје самоостварење тражи читаву људску егзистенцију. Хелдерлин жели да се као песник потпуно оствари кроз сасвим предано песничко богослужење, кроз потпуну преданост властитој песни спеваној у част Бога лично или било којег посредујућег присуства Његове божанске силе. Управо успешност таквог опевања је за песника обојујућа, без обзира на коначни суд како о његовом песништву, тако и о његовој егзистенцији. Дакле, оно Хелдерлиново песничко задовољство успехом сопствене песме је духовни предукус божанског самоосећања, који је уздарје од Бога Његовим литургичким песницима.

Ова Хелдерлинова песма *Паркама* је мото, односно реч-водиља за читаву Живановићеву збирку песама, коју је насловио: *Асџайово*. Како смо могли увидети, и *Паркама*, и *Асџайово* означавају коначни књижевноуметнички успех и крајњи животни крах. Управо у том тематско-мотивском комплексу је тражено сагласје ове две књижевне одреднице. А оно треба да хармонизује разнолико опевање различитих нивоа стварности у самој збирци. Тако ће Живановић углавном у вешто римованој форми певати песме о тренуцима узвишеним из свакодневног живота, који га као песника орфички усхићују, а које он магијско-музички овековечује опевајући их. Поред таквих песама у овој збирци је и претежно мноштво оних које су на ивици самог преласка у прозну, готово свакодневну дикцију, те које су реторичне по својим формалним, стилским одликама, и као такве адекватно реферишу о пукој пролазној свакодневици, из које само понекад наслућују неки привремени излаз, најчешће онај уметнички као једини укус вечности у људском, земаљски сасвим ограниченом постојању.

Песма којом нас аутор уводи у своју збирку (*Крај дана*) опева благонаклону смрт, која попут шаховских фигура све поравнава, односно враћа у почетни поредак, те тако омогућава нови почетак.

Управо ова уводна песма је по својој маштовитој узвишености из свакодневне баналности и захваљујући својим римама, али и претежном шеснаестерцу, орфички музичка, те се очекује да као таква да интонацију читавој збирци. Али то очекивање аутор у извесној мери свесно изневерава, тиме што као следећу песму бира и наводи управо једну од оних у којима претеже осећање безизлазности из суморне свакидашњице (*Коцкице су се расуле*) и које су намерно прозно реторичне и баналне. Додуше, у овој песми у прози упадљива је тенденција ка једанаестерцу, али по својој дикцији она ипак остаје негде на ничијој земљи између прозе и поезије. И баш као таква, наведена песма даје допунску интонацију за читав низ себи тематски и звучно сродних песама у овој збирци, које, штавише, претежу, над онима уведеним првом и правом поетском интонацијом. Ове се пре свега својим певањем, својим музикалним узлетом и звучним складом одвајају од говора оних других, оних које говоре готово сасвим равним и скоро равнодушним гласом, од објективног прозног говора. Ови прави лирско-поетски узлети различитог тембра углавном преносе озарења разнобојношћу постојања, и поред свести о његовој краткотрајности. Они су понуђени читаоцу у музички смелој и полетној поетској композицији усред преовлађујуће присилне равнодушности, једноличности и безбојности уобичајеног, свакодневног говора. Те песме су ретке искрице и зато их у збирци мора бити мање од ових других којима је функција да дочарају дезорганизовану, сирову и скоро безобличну језичку твар и њену хаотичну говорну ситуацију. Ту анархичну и аморфну материју у стању је да савлада, организује и уобличи само песничка машта. Управо њоме Никола Живановић сабија инертне материје баналног живота и језика у свој фантазијски поредак. Оне су у њему згуснуте и до трења приближене, тако да из њих може изражајно заискрити динамика праве поетске дикције. Зато прозних песама мора бити више у овој збирци да би биле грађа и гориво оних песничких искрица, које су чиста мисаоно-духовна и осећајно-душевна енергија, и које, већ по Хелдерлиновом сведочанству у моту збирке, чине песника божански задовољним.

Следећа песма након оне прозаистички интониране такође је у прози и њоме аутор рефлексивно долази до свести о својим *Аушойоетикама*, чија је суштина управо у њиховој множини, односно у чињеници да свака његова поетска теорија важи за само једну конкретну песму о којој он управо рефлектира, односно да свака за њега изражајно ваљана песма има својствену поетску организацију, која је једнократна и која се не може подражавати, будући да на сасвим одговарајући начин изражава непоновљивост индивидуалног песничког доживљаја, чија поетска вредност је баш у његовој изворности. Но, како песник све ове аутопоетике износи дијалогски, мора се увек изнова узимати у обзир и саговорник који се убеђује у једнократну ваљаност разматраног песничког поступка. Утолико се ауторов поетички плура-

лизам може схватати и као уобичајена колебаљивост песничких ставова сваки пут када се они увек изнова прилагођавају различитим саговорницима с којима се расправља о поезији. Тиме нам Живановић опет ставља до знања да никоме неће наметати апстрактне уметничке концепте, него да, напротив, своје певање прилагођава сваком заинтересованом читаоцу као саговорнику у поетској дискусији у којој се поново на непоновљив начин артикулише песма. За *Шамјолионовим столом* је песма у римованим петнаестерцима. Она говори о томе како потези писма треба да одговарају вредности предмета које оно приказује, то јест о томе да се оно царско и божанско не може дочарати баналним цртама, облицима и мерама. Утолико је ова песма сасвим јасан контрапункт претходним *Аушћојоеџикама*. Наиме, она истиче да око највиших вредности нема расправе и да је не само њихово важење универзално и аксиоматско, него и да њихово песничко изражавање мора бити адекватно њиховој узвишености. Тако је јасно назначена тачка у којој престаје Живановићева поетичка прилагодљивост. Затим су *Сви слогани наше оџаџбине*, већ сходно својој прозаичности и плиткој демагогији, исказани прозно кроз осећање упрљаности њима песниковог детињства. Они су контраст узвишености хијероглифа као светог писма из претходне песме.

Она еластичност и прилагодљивост поетичких ставова говорној ситуацији из Живановићевих *Аушћојоеџика* показује се ипак као значајно песничко начело ове збирке, и то кроз комбиновање у једној песми управо оних елемената, који су у две зачетне интонације били наизглед неспојиво раздвојени. Дакле, аутор ове збирке не престаје да нас изненађује варирајући две основне интонације свог дела, тако што сасвим слободно комбинује њихове елементе. То се збива већ у шестој и седмој песми у којима претеже прозна дикција о свакодневним призорима, а које се ипак завршавају рефлексивном поентом која нас барем мисаоно помера из импресионистичких ограничења. Прва од њих (*Вода се слива низ калдрму*) говори о доживљају кише на калдрми као митске, праелементарне воде, а друга (*Девојке на бициклима*) у целини представља изреку о такође праелементарно тајанственом и савршено плодном складу између кретања тела младих бициклисткиња и кружења тачкова које оне својим кружним покретима гоне напред. Осма песма по реду у овој збирци је и прва и последња у њој која нема наслова. Већ то указује на изванредан поремећај у дотичној песми. Она је музички усклађена помоћу необичних рима које својим укрштањем повезују правилне деветерце у пет строфа. Али, за разлику од претходних музикалних песама, ова истрајава у баналности успешних мушко-женских сексуалних односа, да би се са тог становишта као аутопародија подсмехнула оној претходној поентираној рефлексиви о митској пратварности као узалудном метафизичком излету човека обузетог тварју уопште и властитим месом, онакво какво је баш у тренутку задовољавања његових преких потреба. Но, ту чулну тактилност

песник неочекивано рефлексивно превазилази већ у следећој песми у прози, у *Ноћној врућини*, у којој тактилни утисци из претходног дана изгарањем бивају очишћени до „чистих додира”, ослобођених и од чула и од мисли. Тако песник не престаје да нас изненађује смелим комбинацијама кључних елемената својих основних песничких интонација. Десета песма нас спорадичним римама враћа на зачетну музичку и рефлексивну интонацију. Она доноси један нови, преображени доживљај *Августа*, који је попримио карактеристике јесењег, штавише зимског месеца, те нам тако краде драгоцену летње време и чини да, као у сну, убрзано старимо. *Дрвеће* је једанаеста песма у овој збирци и она је опет кратка прозна изрека о крајњој вишегодишњој напетости чак и вегетативне егзистенције, што је сасвим нов увид, који на крају истиче уобичајену нужду тако напорног земаљског постојања. Следећа песма у прози нас подсећа на мирис јабука у студентској соби, чиме се поново утапа у приказ обичног живота. Тринаеста песма у збирци (*Први сасћанак*) састављена је из деветераца, који су укрштеним римама повезани у четири строфе и представља лирски осврт на љубавно упознавање. Њоме се песник враћа на поетску интонацију прве песме у својој збирци. Тако је тринаестом и дванаестом песмом успостављена потпуна равнотежа прве четвртине збирке, али на инверзан начин, утолико што баналности следи музички занос, насупрот почетку збирке.

С друге стране, могуће је ову песму схватити као уводну у другу четвртину збирке, те у том смислу паралелну првој песми. Тим пре што је наредна песма у прози (*Невреме*) о безизлазности једне незнатне егзистенције сатеране у угао сасвим прозаична и по својем стилу и по својој садржини, те се тако уклапа у зачетни редослед збирке. Понављањем почетних интонација у њиховом колико-толико чистом виду ова књига се отприлике дели на четири пута по дванаест песама, на четири туцета песама, што треба да дочара исцрпност опевања једног младалачког песничког искуства. Аушвиц је следећи прозни исказ о баналности масовне смрти без неког посебног разлога, те без одређеног смисла, будући да је она, по ауторовом осећању, заснована искључиво на склоности ка злу саме људске природе, тако да се људско злочинство може понављати у све већим размерама, што је песников профетски израз дубоког антрополошког песимизма. А *Београд* је реторички музикализована песма коју само рима одржава у вези са поетском дикцијом. Она је по свом исходу фантазијски излет из аутоматизма свакодневног велеградског искуства у крајње небаналну катастрофу српског мегалополиса, која се тематско-мотивски повезује са читавим следећим низом песама у прозној дикцији о сасвим обичном животу у Београду. Прва од њих, *Фестивал пива у Улици Маршала Бирјузова* говори о приватном фестивалу у властитом стану, на коме учествује само једини његов станар непрестано читајући и пијући пиво, толико да му се стан учини културном престоницом света. *Цвеће* у

Ћролеће се иронично осврће на људе, међу којима је и писац, који се сете своје везе са природом једино преко поленске кијавице. *Ћубре* је песма која се од прозне дикције удаљава веома неправилним, те готово једва чујним римама. Тако она звучно на веома благ начин поетизује своју баналну тематику. Наиме, са становишта антрополошког песимизма, она говори о природјеној анималној прљавштини људског живота, која се сасвим јасно истиче и спознаје тек на лабораторијски стерилној позадини артифицијелне урбане средине. Насупрот томе, по песниковом осећању човека, природа скрива човекову нечистоћу као сметлиште спремно да прими у себе и прекрије собом не само људске отпатке, него и оне људских делатности. Песма се и отвара погледом на такву природу загађену свакодневним отпацама потрошачког света. У стерилности града сувишан је потенцијално плодан органски живот, јер га прља својим нужним, главним и узгредним производима. Такав је и случајни живот *Плаве шљиве* између асфалтних површина и бетонских блокова прометне градске раскрнице. Но, управо њена егзистенцијална сувишност је у фантастичном дослуху са сувишношћу аутоматског рада људских вештачких творевина и онда када нема људи да га користе. Њихова маштовито осећана сагласност указује преко баналности њихове непотребности ка могућем фантазијском осмишљењу и практично непотребних постојања. *Пакао* је песма у прози о интимном смрзавању код куће и пакленој жези у којој се изгарајући обнавља град као жар-птица. Аутобуси сведоче о кружном истраживању велереграда и о својој изгубљености при томе, а *Золошки врт* о прелазности смеха крај кавеза с мајмунима. Читав овај низ песама у прози затворен је музикалном рефлексijом о жртви певања за вољену жену (*Десешина*), која је још само по укрштеној рими музичка, будући да су њени реци различите дужине и без јасног ритмичког правила. Али она се може такође посматрати и као уводна у трећу четвртину књиге. Друга четвртина је готово сасвим прозна, осим прелазних римованих песама на њеном почетку и крају, као и две песме које уводе у њену средину (*Београд* и *Ћубре*).

Прва песма у прози треће четвртине збирке показује тенденцију ка слоговној уравнотежености редака и ванземаљски онеобичава *Ноћну возњу ѓругом Београд—Бар*. *Грађанин светиа* је такође прозна песма, али контрастна овој претходној о путовању, зато што га се одриче ради чисто интелектуалног, књишког и кабинетског космополитизма, који је агорафобичан услед немоћи „пред свакодневним проблемима” како јавног, тако и приватног живота. У три строфе укрштено римована песма неједнаких редака о *Нейрилагођености* модерним конфекцијским мерама уноси лирски елегијски тон у овај део књиге. Следеће три песме у прози су веома кратке, имају четири, пет, односно седам редака, те показују ону концизност и упечатљивост израза, које су традиционалне одлике епиграма. Наиме, ова кратка лирска форма је у књижевној традицији музички везана за елегiju, односно

елегијске дистихе од којих је она састављана. Тако се и овде ове три песмице надовезују на тужбалицу због неприлагођености и имају нешто од њеног основног тужног тона, ма колико се трудиле да објективно прикажу одређене стварне ситуације. Прва од поменутих песама указује на монументални положај *Солићера* као стожера који доминира властитим видиком, у коме су повезани иначе неповезиви делови града. Друга песма (*Подеране панталоне*) камерног је садржаја, те је не само услед тога интимнија, него и зато што је у њој на антички начин скулптурално заустављен покрет голог љубавника поносног на управо изведен љубавни чин. Он је упоређен са радником који одлази с посла поносан на обављено дело, иако је „у подераним панталонама”. Трећа и последња песма (*Правац*) у овој малој групи песама у прози још је интимнија од претходне, јер је увучена у самоиспитивање властитих душевних усмерења која пренебрегавају ону најважнију људску егзистенцијалну усмереност ка смрти. Но болест је коректив за ту животну дезоријентацију већ у наредној укрштено римованој песми о *Цирози*, чије се три строфе са по четири стиха сваки пут изнова успињу за по слог хиперкаталектички продуженим рецима од почетног једанаестерца, односно дванаестерца, у коме се на крају смирује читава музичка композиција. Чак трипут строфично поновљена музичка градација сугерише напорност стихотворства у болести, о чему се овде и пева као о „принудном раду”, у коме је једина преостала нада звучни и ликовни склад мукотрпно сковане песме. При том се свака успела песма појављује као суђени песнички врхунац, којим песник испуњава своју судбину и помирен с њом може се опростити од свега и са свим. Утолико ова успела песма прихвата заносни, али кратковеки песнички усуд исказан у Хелдерлиновим стиховима упућеним *Паркама* у моту збирке. Следеће три песме у прози одговарају стилски претходној групи од три прозне песме. Од ових оне су одвојене римованом песмом о *Цирози*, која је уједно нека врста музичког интермеца и болешћу закривљеног огледала. Његова функција у овој збирци је да у себи зрцали претходне три песме и да одражава и једнострано појачава њихову латентну тугу у наредне три песме све до упадљивости у извесности суочавања са смрћу. Прва од њих суочава нас са *Познајим* у раном буђењу, које је најближе смртном преласку у неизвесне облике загробног света. Управо то „познато” треба да нас поново распознатљиво веже за пробуђену земаљску стварност, те тако одложи смрт. Следеће две песме нас враћају у баналност свакодневног живота. У првој од њих нишанцијиним смртоносном усредсређењу смета несавршеност властитог тела. А управо на основу ње он може да наслути и властиту смрт у неком догледном року: можда му трзај недовољно стегнутог кундака одбије бубрег који ће касније отказати, што води у самртну агонију (*Нишан*). У другој од ове две песме царска породица се у туђини сасвим народски прилагођава најобич-

нијем животу, насупротив литерарном трагичном херојству аристократске неприлагодљивости (*Царска смрт*).

Следећа је унакрсно римована песма у две строфе од по четири ретка, од којих друга показује правилан четрнаестерац. Ова песма представља истовремено излазак из претходног сегмента певања и улазак у наредни, као што је то већ случај са песмама-међашицама у овој збирци. Она покушава да на парадоксалан начин опева телесну *Верност* жени, према којој муж више не осећа љубавне страсти. А следећи блок од пет песама у прози почиње оном о *Укршћиању* које је само телесно привидно, а никад суштинско, духовно и истинско, те о свеопштој неспојивости која крајње усамљује у безизлазу. *Иниџимност* је песма о присном ишчекивању корака некад вољене жене која сада спава у другој соби, а *Чиста савест* о необавезности узгредног сексуалног односа као одмора, који својим опуштањем и празнином одгађа сучавање са свакодневицом, али и са властитом смрћу. *Рециклажа* не само књижевног ђубрета свеукупне писмености, него и драгоцености најбоље песничке традиције аутопоетичка је прозна скица, која указује на свест самог песника о властитом певању и поново назначује прилагодљивост његових поступака затеченом материјалу. А *Кад смо се расћали* приводи закључењу љубавну повест, чије се тематско-мотивске везе повлаче од почетка друге четвртине збирке, и извештава о заједничком детету као поетском посреднику, који учи нови део исте песме од другог родитеља, да би је у тренутно овладаној мери поновио сад једном сад другом. Следећа је унакрсно римована песма, која у свакој од своје три строфе има по четири ретка неједнаке дужине. Но при њиховом ређању песник је строго пазио да се суседни реци разликују за само по један слог, што доприноси музичкој уравнотежености поетске целине. Она је насловљена санскритским термином *Аваџар*(а) који значи „силазак” и указује на оваплоћење неког бога на Земљи. Ова песма је нека врста пандана Хелдерлиновим *Паркама* у моту збирке. Она покушава да наслути судбоносно отелотворење очевих душевних вредности у животу властитог детета, но истовремено она је и опроштај од детиње мајке као, можда, ограничавајућег наследног чиниоца за живот очевог бића у сину. Банална униформност животињске смрти је ужасавајућа за песника и тема је наредне песме у прози (*Живоџиње*). Бекство у привидну безвременост болести од свакодневне пролазности музички је улепшано парно римованим двостисима, који су претежно састављени из дванаестераца, те се оно доживљава као артифицијелно, као бекство у вечност уметности (*Оџићи*). *Леџа џесма на Тувимову џему* је поново аутопоетичка прозна скица, само сада мало дужа, тако да довољно исцрпно говори о ослобађању из грађе овој адекватне уметничке форме, насупротив произвољном аутопсијском сецирању. Како је при средини последње четвртине ове збирке већ окончао властиту љубавну повест, Никола Живановић жели да своју песмарицу доврши и као мисаону целину,

те при крају ње износи сопствено вјерују у неколико формално различитих песама. Прва је прозна о *Сунцу* као ускрситељској сили за жито зрно похрањено у земљу и предочава песникову веру у барем повремену угодност и лепоту овоземаљског живота. *Астайово* је унакрсно римована песма у две строфе са по четири неједнака ретка. Она је насловна песма за читаву збирку и кључна је за саопштење ауторових најдубљих уверења, у којима идеја Бога остаје најузвишенија од свих људских идеја, али она више не захтева веровање у загробни живот. Толстојево Астапово је Живановићу само симбол за скромно прихватање неминовности смрти и понижења у смрти свега подједнако људски и божански узвишеног. Астапово је песнику место на коме се смерно може примити ништавило смрти, са којом божанска узвишеност и свемоћ коју је уметнички искусио нема више никакве везе. Тако уметност остаје једина област људског живота у којој уметник, попут Хелдерлина у његовим *Паркама* из мота збирке, осећа божанску бескрајну и безусловну милост. *Анашема* је само прозни продужетак овог размишљања о проклетству, о порицању сваког мисаоног садржаја у смрти, у којој се тако поништава песничка персонална духовна егзистенција, те и њен лични божански дар, па је свеједно у какво би се то бесловесно створење песник могао загробно претворити. *Бенове епиде* су прозне вежбе из истовремено форензичког и „артистичког”, или, можда, из само наизглед артистичког стихотворства због његовог у суштини неоригиналног, те неуметничког поступка монтаже, који комбинује аутопсијске и колажне технике.

А *Сјоменик Војиславу Илићу* на самом крају збирке је песникова завршна реч и привремени опроштај од читаоца. Она је двосмислена, и то чак до парадокса. Можемо је схватити како у смисаоном кључу националнокултурног оптимизма, тако и песимизма. Наше разумевање ове песме зависи од тога да ли ћемо идентификовати бисту од црног камена која представља лик Војислава Илића у реду других биста са ликовима величина националне културе или баш насупротив њима у неком сопственом поретку песничких вредности. Ред речи ове песме је отворен за оба тумачења. Утолико се песниковом песимистичком погледу може чинити да се калемегдански споменици великана српског националног образовања појављују у ноћи као шаховске фигуре које својим позицијама у ограниченом и крутом културном и цивилизацијском поретку властитог народа онемогућавају кретање црног песничког краља, њиховог слободног духовног супарника. Али читаоцу је могуће да из истог текста ишчита и дијаметрално супротно значење: Калемегдански споменици великана националне културе, међу којима је и Илићев, појављују се у ноћи као беле шаховске фигуре које културним и цивилизацијским системом својих позиција онемогућавају кретање црног краља, противника у сваком смислу те речи. Наиме, ми не морамо посебно знати да је Илићева биста од црног камена, а свакако морамо имати на памети да је црни краљ општи

шаховски симбол апсолутног противника. Са овог универзалног читалачког становишта исходиште ове песмарице може се оптимистички преусмерити ка погледу на стабилност и прогрес националне културе, па у њеним оквирима и песништва, насупрот дезинтегришућим струјама, а без обзира на индивидуалну пролазност песника, али и те како с обзиром на његов трајан уметнички допринос образовању матерњег језика као главног органа и појединачног и колективног самоспознавања, те тако и националног културног идентитета. У контексту оваквог националнокултурног оптимизма песништво увек може наћи за себе чврст смисао, ма колико сам песник сумњао у такву контекстуализацију, јер баш његово истрајно певање на матерњем језику сведочи управо оно супротно у односу на његову сумњу! Ако смрт у првој песми ове збирке (*Крај дана*) све поравнава и враћа у почетно стање, па тако и распоред шаховских фигура у почетни поредак, онда се на њену делатност мора рачунати поготово у завршној песми збирке: Смрт сваког великана националне културе поравнава све њихове фигуре у националнокултурној партији шаха. Након тога су могући нови културни почеци, нове духовне игре у којима учествују и живи и мртви. Тиме се увек отвара нови пут песничком спознавању матичне културне традиције. Тај пут је својевремено био отворен Војиславу Илићу, а његовом смрћу потоњим песницима!*

Миодраг ЛОМА

РЕЧ КОЈУ ЈЕ ЗАМЕНИО ДОГАЂАЈ

Мирча Динеску, *Излечен од њобуне*, превели Ирена Урсу и Милан Ненадић, Завод за културу Војводине, Нови Сад 2009

Савремена румунска поезија од педесетих година двадесетог века развијала се под будним оком режима који није остављао простора за слободну и неспутану песничку реч. Трајно обележени владавином Дежуа и Чаушескуа, под стакленим звоном цензуре, стално надгледани од стране Секуритатее, ови песници нису толико певали колико су покушавали да дођу до даха, гушећи се речју ограђеном бодљикавом жицом, између онога што се сме и онога што се мора. Генерација „борбе са инерцијом” или генерација шездесетих (Никита Станеску, Марин Сореску, Јоан Александру, Чезар Балтаг, Ана Бландијана) у својој поезији протеста полако се, снагом свога израза, враћају вели-

* Већи део овог текста је прочитан 28. јануара 2010. године у Коларчевој задужбини у Београду на књижевној вечери посвећеној збирци песама Николе Живановића под насловом *Асџајово*.

ком Еминескуу. Њихова реч је колективни дијалог са националном историјом, принцип примењив на свакога. Истовремено то је поезија са карактером паролâ и манифестâ, групни егзистенцијални крик. Својим великим ангажманом ова генерација је поставила темеље наследницима који су, у суштини, водили исту борбу, али новим средствима. Седамдесетих година загрмела је поезија Грете Тартлер, Дојне Урикарију, Јона Мирче, Адријана Попескуа и Дину Фламинд. Овога пута није било манифеста и румунска поезија је добила мноштво нових, засебних светова који су са најразличитијих позиција приступали актуелној стварности, без идеализације и прећуткивања. Међу њима, глас песника Мирче Динескуа се, вероватно, најјаче чуо.

Пратећи развој Динескуовог стваралаштва могуће је пратити и велике промене у стваралачкој атмосфери румунске поезије на преласку из шесте у седму деценију и даље, све до данас. У најранијим песмама из збирки *Елегије од кад сам био млађи* (1973) и *Власник мостова* (1976) уочава се, још увек присутно, окретање себи у једном готово неосимболистичком кључу: песнички субјекат је „прашњава лупа кроз коју време, уз осмех баца свој поглед.” (*Луја*), он је „власник мостова под којима сам спавао немилице” (*Трубадур*) и „уљана мрља на високим прозорима на вашем животу свакодневно уштирканом” (*Закуљено сунце*). Ово специфично апсорбовање света у себе које је праћено иронизацијом и банализацијом онога што субјекат симболизује, прати и проблематизација односа са оним што ствара као песник, са једне, и са оним чијег је он стварања резултат, са друге стране. „На мом језику се могу упалити шибице”, говори песник, „знам много тако да ми неки гледају у уста као у говорну ризницу” (*Добро вече*). Међутим, стваралачка сила која осмишља свет увек долази од спољашњих утицаја, као и њена афирмација која је све слабија: „И нећете као некад ни кост да ми баците” (*Закуљено сунце*). Ипак, та афирмација је довољно снажна да продужи постојање: „Као у бајкама на вратима ми куца читалац... Подсећајући ме да живим” (*Животи уметника*); и, парадоксално, пробуди некакву наду: „Кроз маглу песме не бисте видели да се повлачим у празну боцу вина као порука за будућа времена, чекајући брод у овом граду где нема мора” (*Порука бродоломника*). У „граду где нема мора” стварати је узалудно „зато што нам је преостало једино да низ ветар бацимо песме” (*Чај*). Однос са највишом инстанцом је једнако погубан: „Кажеш ми да су пацови изгризли до темеља цркву тужна моја мајко” (*Писмо мајци*). Бог не само што ћути, већ „је набио шешир преко очију”; он није мртав као код Ничеа, већ је „у хибернацији” (*Добро вече*). Ипак, као ни у односу са стваралаштвом, ни овде не преовладава потпуно незнање и песимизам. „Зашто се стидиш да будеш генијалан?”, питање је упућено појединцу који мора да увиди да је „планина приморана да оспори долину” (*Псалм ашеисте*), да поредак и даље постоји и да хибернација, за разлику од смрти, оставља наду.

Да се та нада не налази у идеалу, већ у свеприсутној стварности, Динеску показује у својој следећој збирци *Вама на располагање* (1979). „Да би са уметношћу изашао на улицу... Прво одустани од поезије... Можеш реч заменити догађајем” (*Пушовање*). Ови стихови можда на најбољи начин описују оно што се у румунској поезији догодило на смени генерација, реч је замењена догађајем, поезија је напустила идеал и уронила целим својим бићем у реалност, а реалност је била сурова и неизбежна. Зарад те реалности Динеску је објавио рат идеалу у поезији: „Слатка наивности верујеш да поезија може поправити свет” (*Ајсурдни шах*); и рат песнику који живи од тог идеала: „несрећнице да више не верујеш у легенде” (*Кинеске ствари*). Најснажнији аргументи стварности за Динеску су неизбежност и парадоксалност смрти: „Све је било бесплатно: забава — смрт” (*Између имагинације и понижења*). На крају, смрт је ствар слободне воље и иако „самоубиство није исплативо” (*Пушовање*), појединац се свакога тренутка поиграва са смрћу „са шибицом у руци” (*Булдожер*) и „бежи од стварности” (*Вама на располагање*). То је иста она шибица која се може упалити на песниковом језику. У свету у коме је смрт бесплатна померене су све вредности и више ништа није апсолутно: „Чистач сања да буде чистач... глиста да буде глиста” (*Еволуција сна*) и због тога је сасвим природно да „они што копају нос док други себи копају гроб... не виде како се град диже у небеса” и да сви на крају „умиремо аплаудирајући” (*Инвентар у четвртом свету*).

У збирци *Демократија природе* (1981) Динеску наставља да пева о реалности: „Дуго сам веровао да песма спава под крилом роде... сада сам вољан да склопим пакт са реалношћу” (*Откривање дела*). Осећање те реалности овде је проширено оштром критиком Чаушескуове тираније као њеног најсуровијег облика, и преласком у надреалност песме услед немогућности или „премогућности” израза онога што је живо присутно пред песником. Својеврсни „зоолошки” карактер појединих песама у којима осуђује владајући режим подсећа на Кафкине приповетке у којима су носиоци проблематике животиње. За разлику од Кафке, Динескуове животиње нису субјекти, већ објекти чије постојање алегорично и иронично указује на грешку у поретку (*Кокоске, Промашен покушај да се у погон стави диносаурус, Краве, Дератизација*). Насупрот слободној животињи стоји оковани човек који више нема поверења: „Сачувај ме Боже оних што ми желе добро” (*Непошкљивост зиме*) и који је свестан парадоксалности своје тамнице: „Глупа илузија: да се ограђујеш зидовима и одједном се осећаш тако слободан” (*Зидине*). Збирке *Егзил на зрну бибера* (1983) и *Рембо трговац* (1985) настављају да се баве истом проблематиком, при чему користе много нелогичнији, готово надреалистички модус приказивања који свој врхунац достиже са збирком *Смрт чииа новине* (1989). Исте године Динеску је, након стрељања Чаушескуа и његове супруге Елене изјавио: „Бог је погледао Румуне”. За Динескуа је 25. децембар ве-

роватно представљао крај „хибернације” и почетак новог доба за Румунију: „Вољени Румуни, морамо узети судбину у своје руке!”

Тек је у *Пијансиџу са Марксом* (1996) било могуће да се отворено говори о раздобљу чаушизма и дежизма. Динеску ништа није заборавио. Осврнуо се на стари и посматрао, без илузија, нови режим: „Имам рупу у поду: Није ни капиталистичка, ни комунистичка, то је рупа без партије” (*Недоумица вереника*); иронично подсетио на чињеницу да је Румунија била прва земља из Источног блока која се окренула ка Западу (*Присјуйна беседа при уласку једне источне земље у Европу*), да је Чаушеску у оквиру своје систематизације планирао расељавање сељака по граду: „Код нас на селу добро је лепо је... Свиња је појела дете заборављено у колевци (свакако и једно и друго су припадали држави... Ватрогасци углавном пале куће лепо је” (*Инићерџу*), и да је декретом из 1966. забранио контрацепцију и намерни побачај ради повећања природног прираштаја: „Не правите више децу уз помоћ лекова преклињем вас... јер наша велика милост ће се преселити са периферије у центар” (*Једнога дана велика наша милост*). Међутим, иако се револуција завршила, Динеску није гајио лажне наде у време које долази, није дозволио себи да падне у идеал. „Рат је био хладнији од пива” (*Романсирана историја неуспешног самоубице*), а песник још увек узвикује „Ђутаћу као што ћутим и у Румунији” (*Могуће претварање*) са надом да „Историја никада не броји сићу” (*Цейна њесма*).

Поезија Мирче Динескуа је сведочанство једног времена које нису написали историчар и идеалиста, већ посматрач и очевидац. Његова естетска вредност није велика због самог предмета, који јој неминовно даје тежину, већ због непоновљивих могућности приступа предмету и проблематици у свој својој хетерогености. То је поезија коју неко мора да пише, која, ако жели да настаје из стварности, једним делом мора да настаје из нужности и да живи од нужности. Због тога она никада не може да буде тривијална, већ нас изнова шокира својом опиљивошћу и актуелношћу.

Игор ЈАВОР

ОМАЖ МЕЛЕМНОМ УМЕТНИКУ

Бела Дуранци, *Сава Стојков: Тихе воде Мосџонџе*, ЦИД — Меморија — Златна грана, Подгорица — Сомбор 2009

О Сави Стојкову писано је до сада много, исцрпно и разним поводима. Ипак, годишњице су прилике да се и нешто ново или обухватније каже. Једна монографија, поводом сликаревог 70. рођендана, објављена је 1995. године, а сада се поводом 85. рођендана великог сликара појавила и монографија Беле Дуранција.

Уводни текст монографије, *Савине уравниожене слике*, иначе раније објављен из пера је Дејана Медаковића, који показује да је и он био одличан познавалац свеколиког сликаревог дела. Као константне координате сликаревог опуса, његове сталне преокупације, он истиче природу, односно пејзаж, људске ликове, село и завичај, а као основне ставове који зраче са његових слика душевност, љубав, склад, као супротности обезличеног савременог света.

Пре него што пређе на сликарство Стојкова Бела Дуранци даје духовну топографију Сомбора, изворишта Савине инспирације, који је био и инспирација његових земљака Вељка Петровића и Милана Коњовића. Сомбор је „варош равничарска, по мери човека”.

Аутор се затим бави сликаревом животном и уметничком биографијом у којој свакој фази његовог развоја посвећује посебно поглавље (*Дечачке жеље и сомборска „йонуда”, Пасијорала, Драма, Надстварна Бачка Саве Стојкова*). Стојков се још као ђак определио за свој животни позив. Сам сликар свој почетак датира у 1942. годину. Мобилисан као „цртач” 1944. године, непосредно после рата у дому ЈНА стиче основно ликовно образовање и похађа часове код угледних ликовних стваралаца: Бранка Шотре, Ђорђа Андрејевића Куна, Ивана Радовића и Сретена Стојановића. Није, међутим, довршио школовање него се враћа у Сомбор, који ће бити центар његовог света, „надстварна Бачка”. После низа година уметничких лутања, као „аранжер”, „наивац”, што је тада било у моди, седамдесетих година се окренуо руралном аспекту свог завичаја, ономе који ће нестати прд налетом новог, а о том руралном и завичајном свету ће Савине слике сведочити и постати документ непоновљивог и изгубљеног амбијента, дочараног као сновиђење. Није то уметност реализма, већ надградња виђеног, рађена по принципу „надмашити виђено”, дочарати „сазвучје човека и природе”, оно што је, да се послужимо изразом Лазе Костића, „међу јавом и мед сном”. Тако је настао „бајковити свет северне Бачке”. У том контексту Дуранци наглашава: „Први међаш, рекао бих, била је слика 'Бачки доручак', уље на платну, из 1975. године. Реквизити 'главног мотива' су завичајни, презентирани аранжманом фирмописца у 'модерном стилу', по шаблону престоничном, почетком 40-их година у Сомбору. Сценографија се ослања на дотрајалу ограду, знамење пролазности из 'романтике' старих 'анзисткарти' (Ansichtskarte), пејзаж још у стилизацији наиве, приближава се бачком...”

Средишњи део монографије је избор репродукција слика Саве Стојкова, поређан хронолошки, од првих корака до најновијих слика. Њом доминирају слике призора из сеоског живота, оног кога више нема, које је сликар овековечио и сачувао на својим сликама. Ту су пејзажи, слике поља, ораница, шума и сеоских кућа, и велики број портрета ликова тога света, најчешће доброћудних стараца, жена и других сеоских житеља. Ту су и портрети знаменитих људи, међу ко-

јима су и неки Сомборци. Овај сегмент књиге је празник и за очи и за душу, некакав излет у „надстварну прошлост” која оплемењује. Већину ових слика Дуранци коментарише у претходном тексту описујући сликарев уметнички развој.

Потом следи кратак текст *Укршћаји завичаја у сликарском надахнућу Саве Стојкова*, из пера Милана Степановића, па кратак животопис, библиографски попис свих монографија, књига, албума и мапа, као и хронолошки списак групних и самосталних изложби, у земљи и иностранству. Списак изложби на свој начин илуструје углед које овај велики уметник ужива не само код нас него и у свету. Излагао је самостално 320 пута, у готово свим европским земљама, као и у Северној и Јужној Америци, Азији и Африци.

Монографија достојно обележава јубилеј Саве Стојкова, који је данас једна од централних личности историје и културе Сомбора, као што су његови велики земљак Вељко Петровић и његов старији савременик Милан Коњовић. Иако сликарски образован, упознат са сликарством великих периода и сликара, Сава Стојков је остао доследан свом опредељењу. Клонио се новотарија и пролазних мода, као и велики Паја Јовановић, а својим сликарством обогатио и свој Сомбор и свеколику српску уметност. Да, на крају, из Медаковићевог уводног текста наведимо речи које о томе сведоче: „Управо у данашњем узбурканом времену његове слике, уравнотежене и одмерене, делују молитвено мелемно, а у сваком случају оне нам тихим гласом исказују оне истине људског рода које вековимг оглашавају победу склада, душевности и љубави над разорним силама мрака и апокалиптичних визија, у којима расте обезличеност савременог света.”

Љубица ПОПОВИЋ БЈЕЛИЦА

ЛУКА БАЉ, рођен 1985. у Суботици. Бави се српском књижевношћу XX века, пише поезију и књижевну критику, објављује у периодици.

ДРАГАНА БЕЛЕСЛИЈИН, рођена 1975. у Новом Саду. Пише критичке и књижевноисторијске текстове. Бави се истраживањем српске књижевности XIX и XX века. Објављене књиге: *Стеријине њародије — искушења (јосћ)модерног чииања*, 2009; *Дан, конћекст, брзина већра*, 2010.

ЂОРЂЕ БРУЈИЋ, рођен 1967. у Карловцу, Хрватска. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: *Нови јустии дани*, 1996; *Страх од шума*, 2001; *Ујустиво за јушовање*, 2004; *Кућа на леду*, 2008.

РАСТКО ВАСИЋ, рођен 1937. у Београду. Археолог, научни саветник у Археолошком институту у Београду. Бави се протоисторијом Балканског полуострва.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. у Дабрици код Стоца, БиХ. Пише прозу, књижевну критику и есејистику. Од 2008. је потпредседник Матице српске, а био је главни и одговорни уредник *Летойиса* од 1992. до 2004. године. Књиге прозе: *Врховни силник*, 1975; *Друго лице*, 1998; *Ојиш*, 2004. Књиге есеја, критика и огледа: *У видуку сћиха*, 1978; *Слагање времена*, 1983; *Примарно и нијанса*, 1985; *Поезија и окружје*, 1988; *Образац и чин — огледи о роману*, 1995; „*Певач*” *Бошка Пећровића*, 1998; *Огледи о Вељку Пећровићу*, 2000; *Главни јосао*, 2002; *Профили и сћуације*, 2004; *Размена дарова — огледи и зайиси о савременом српском јеснишћу*, 2006; *Савременост и наслеђе*, 2006; *Критичке разгледнице*, 2008.

ЈОВАН ДЕЛИЋ, рођен 1949. у Борковићима код Плужина, Црна Гора. Пише књижевну критику и есеје. Објављене књиге: *Критичареви њарадокси*, 1980; *Српски надреализам и роман*, 1980; *Пјесник „Пашешике ума” (о јјеснишћу Павла Појовића)*, 1983; *Традиција и Вук Стефановић Караџић*, 1990; *Хазарска јризма — шумачење јрозе Милорада Павића*, 1991; *Књижевни јогледи Данила Киша*, 1995; *Кроз јрозу Данила Киша*, 1997; *О јоезији и јоешици српске модерне*, 2008.

БОРБЕ ДЕСПИЋ, рођен 1968. у Ужицу. Пише књижевну критику и огледе. Објављене књиге: *Аксиолошки изазови*, 2000; *Сирални трагови — кришке и есеји о српском јесништву*, 2005; *Порекло јесме — пошеницијал интјертекстуалности у поезији Миодрага Павловића*, 2008.

ЧАСЛАВ БОРБЕВИЋ, рођен 1942. у Братоселцу код Бујановца. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику, као и уџбенике и приручнике за наставу књижевности и језика. Књиге песама: *У граду на Дунају*, 2002; *Ледено доба*, 2005. Књига приповедака: *Тајни зајиси књижевника Б. Сјанковића*, 2005. Књиге есеја: *Песнички видици Љубомира Симовића*, 1982; *Миодраг Павловић — јесник хуманистичке етике*, 1984; *Писцу суде хуље — драма о Бори Сјанковићу*, 1988; *Песниково свједјење око — есеји о јеснику Миодрагу Павловићу*, 1997; *У мрежи симбола — ка феноменологији јојединачног у делу*, 2003; *Сјај мудрости — мисли и погледи у делима и разговорима Меще Селимовића*, 2005. Приредио више књига и антологија.

ИГОР ЈАВОР, рођен 1988. у Осијеку, Хрватска. Студент је компаративне књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише поезију, кратку прозу и књижевну критику, објављује у периодици.

ЈОАНИКИЈЕ (МИЋОВИЋ), рођен 1959. у Велимљу код Никшића, Црна Гора. Дипломирао је 1990. године на Богословском факултету у Београду и апсолвирао филозофију на београдском Филозофском факултету. Замонашио се у манастиру Ђелија Пиперска 1990. године. Рукоположен је 1991. у чин јеромонаха и постављен за в. д. настојатеља манастира Савина. Септембра 1992. постављен је за настојатеља Цетињског манастира, наставника и главног васпитача у новообновљеној Цетињској богословији. Септембра 1995. године унапређен је у чин протосинђела и постављен за в. д. ректора Цетињске богословије. За викарног епископа будимљанског изабран је 1999. године, а 2002. за епископа будимљанско-никшићког.

СЛОБОДАН ЈОВАЛЕКИЋ, рођен 1942. у Подгорици, Црна Гора. Пише поезију, прозу и преводи са француског. Књиге песама: *Наполеон на Св. Јелени*, 1970; *Челоек*, 1981; *Хумке*, 1999; *Земља за нове ћеле-куле*, 2003. Књига приповедака: *Враћа јакла*, 1985.

МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ, рођен 1932. у Зрењанину. Историчар уметности. Објављене књиге: *Српско сликарство у доба романтизма*, 1973; *Ђура Јакшић* (коаутор Н. Кусовац), 1978; *Новак Радонић*, 1979; *Бока Миловановић*, 1983; *Српско црквено градишћство и сликарство новијег доба*, 1987; *Ојленац — Храм свјетог Ђорђа и Маузолеј Карађорђевића*, 1989; *Међу јавом и мед сном — српско сликарство 1830—1870*.

године, 1992; *Музеологија и заштитна сџоменика културе*, 1994; *Сликарство Телишварске епархије*, 1997; *Урош Предић*, 1998; *Српски манасири у Банату*, 2000; *Мосџови Миодрага Јовановића* (разговарао М. Јевтић), 2001; *Михаило Миловановић*, 2001; *Бока Јовановић: 1861—1953*, 2005; *Храм Светиоџ Саве у Београду*, 2007; *Владимир Мишровић — слике и скулптуре*, 2008; *Три века српскоџ сликарства*, 2009.

АЛЕКСАНДАР Б. ЛАКОВИЋ, рођен 1955. у Пећи. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: *Ноћи*, 1992; *Заседа*, 1994; *Повраћак у Хиландар*, 1996; *Дрво слиоџ гаврана*, 1997; *Док нам кров прокишњава*, 1999; *Ко да нам враћи лица усјуић изгубљена* (избор), 2004. Студије: *Од шџошема до сродника: мишолошци свети Словена у српској књижевности*, 2000; *Хиландарски џушџоиси*, 2002; *Токови ван шџокова — аушџенитични џеснички џосџуици у савременој српској џоезији*, 2004; *Језикџворци — џонџоризам у српској џоезији*, 2006; *Дневник речи — есеји и џрикази српске џесничке џродукије 2006—2007*, 2008.

МИОДРАГ ЛОМА, рођен 1957. у Ваљеву. Пише поезију и научне студије, бави се историјом и теоријом књижевности. Књига песама: *Чудан живџи*, 2004. Студије: *Песник и књижевна историја — џроблем џриказивања џесника у историјама немачке књижевности*, 1994; *Слика Христџа у Хелдерлиновом џесништву*, 2003; *Тумачење времена у Библији — библијска хронологија*, 2010.

НАТАЛИЈА ЛУДОШКИ, рођена 1966. у Перлезу код Зрењанина. Пише огледе и књижевну критику. Објављена књига: *Слободан Јовановић као књижевни кришничар*, 2008.

РАЈКО ЛУКАЧ, рођен 1952. у Међеђи код Босанске Дубице, БиХ. Пише поезију и прозу. Књиге песама: *Плавуша и џушник*, 1977; *Сџирално сџејеништџе*, 1982; *Књига џаљеница*, 1986; *Одливци и силуетџе*, 1987; *Који куну дане и ноћи*, 1990; *Ухолаже*, 1994; *Јаџија за ћивџи*, 1994; *Реликвијар*, 1994; *Биштџање џред лайџи*, 1995; *Јона из фиоке*, 1997; *Плес двојника — сџаре и нове џјесме*, 2004; *Мачја џређа*, 2008; *Триеза или Шџо изабраних џјесама*, 2008; *Зайиси из џодземноџ џролаза*, 2010. Романи: *Чџикарска школа*, 1988; *Љејне санџе*, 1995; *Божији уџодници*, 1—2, 1998; *Архивске џробнице*, 2002; *Хроничар*, 2005. Књиге приповедака: *Мојин краљ*, 1996; *Шејалиштџе хромих*, 2001; *Самрџини зађрај*, 2006. Приредио *Анџологију џриџоведака српских књижевница*, 2002.

ГОРАН МАКСИМОВИЋ, рођен 1963. у Фочи, БиХ. Бави се књижевном историјом и критиком. Објављене књиге: *Умјейност џриџџедања Бранислава Нушића*, 1995; *Мађија Сремчевоџ смџеха*, 1998; *Домановићев смџех*, 2000; *Српске књижевне шеме*, 2002; *Тријумф сми-*

јеха — комично у српској умјетничкој прози од Доситеја Обрадовића до Петра Кочића, 2003; *Критичко начело — књижевнокритички огледи*, 2005; *Свијет и прича Петра Кочића*, 2005; *Искусство и доживљај — српске књижевне студије 19. вијека*, 2007. Приредио више издања српских писаца и саставио неколико антологија.

СВЕТЛАНА МИЛАШИНОВИЋ, рођена 1980. у Суботици. Бави се српском књижевношћу XX века, пише студије, огледе и књижевну критику. Објављена књига: *Чињање савремене прозе* (коауторка Г. Сапозниченко), 2008.

МИЛУТИН МИЋОВИЋ, рођен 1953. у Бањанима код Никшића, Црна Гора. Пише поезију, прозу и есеје. Књиге песама: *Жива вода*, 1987; *Враћа* (песничко двокњижје: *Кућа* и *Хљоб за љућнике*), 1994. Књиге есеја и огледа: *Разорени град*, 1991; *Тако су говорили Црногорци*, 1996; *Писма из Уранојолиса*, 2000; *Српски лавиринт и црногорски Миношаур*, 2003; *Њебош и савремена Црна Гора*, 2007.

МИЛИВОЈ НЕНИН, рођен 1956. у Локу, Шајкашка. Књижевни критичар и историчар. Објављене књиге: *С-аветни критике, с-окови поезије*, 1990; *Светислав Стефановић — претеча модернизма*, 1993; *С мером и без ње*, 1993; *Суочавања*, 1999; *Ствари које су прошле*, 2003; *Стари лисац*, 2003; *Случајна књига — колаж о Тодору Манојловићу*, 2006; *Српска јесничка модерна*, 2006; *Ситне књиге — о ирејисци српских писаца*, 2007; *Слашка књига*, 2008; *Седам бележака — мала књига о Црњанском*, 2009; *Савиченћа — српски књижевници искоса*, 2010. Приредио више књига и антологија.

ЈЕЛЕНА НОВАКОВИЋ, рођена 1945. у Београду. Бави се проучавањем француске књижевности и њеним везама са српском књижевношћу, преводи са француског (Жорж Пуле, Франсоа Фире, Жилијен Грак, Жан Русе, Жорж Димезил, Андре Бретон, Жерар де Нервал и др.). Објављене књиге: *Природа у делу Жилијена Грака*, 1988; *Брејтонов надстварни свет*, 1991; *У трагању за јединством*, 1995; *На рубу халуцинација — поезика српског и француског надреализма*, 1996; *Иво Андрић и француска књижевност*, 2001; *Типологија надреализма — париска и београдска група*, 2002; *Интертекстуалност у новијој српској поезији — француски круг*, 2004; *Recherches sur le surréalisme*, 2009.

ЈОВАН РАДИН ПЕЈАНОВ (IOAN RADIN PEIANOV), рођен 1945. у Темишвару, Румунија. Пише прозу и есеје (на румунском), преводи са српског на румунски и са румунског на српски. Превео је на румунски књиге Милисаве Савића, Радомира Уљаревића, Србе Игњатовића, Радомира Андрића, Данила Киша, Јована Зивлака и др., а поводом годишњице Милоша Црњанског (2007) је објавио три књиге пре-

вода овог аутора: *Лирика Ишаке* (двојезично, избор 33 песама), *Сџра-жилово* (двојезично) и роман *Дневник о Чарнојевићу*. Са румунског је превео роман *2484 Quirinal ave* (*2484 Квиринал авенија*) Себастијана Корна, а крајем 2009. је објављена, у његовом преводу, антологија *Из новије Румунске њоезије*. Такође је објавио *Румунско-српски ѡриручник*, 2005. који је доживео три издања.

АДРИЈАН ПОПЕСКУ, рођен 1947. у Клужу, Румунија. Ту је 1971. године завршио филолошке студије Универзитета Babeş-Bolyai (Бабеш-Бољај). Прве песме објављује још 1963. у најпрестижнијем књижевном часопису Савеза писаца у Румунији *Steaua* (*Звезда*), а 1971. године дебитује збирком песама *Umbria* за коју добија Награду Савеза писаца Румуније за прву књигу. Следе збирке песама: *Focul și sărbătoarea* (*Ваџра и свеџковина*), 1975; *Cămpiile magnetice* (*Магњейна ѡља*), 1976; *Curtea medicilor* (*Дворишџе лекара*), 1979; *Suburbiile cerului* (*Предџрађа небеса*), 1982; *O milă sălbatică* (*Диџље сажалење*, антологија), 1983; *Proba cu polen* (*Проба са ѡлоном*), 1984; *Vocea interioară* (*Унуџрашњи џлас*), 1987; *Călătoria continuă* (*Пуџовање ѡраје*), 1989; *Pisicile din Torcello* (*Мачке у Торчелу*), 1997; *Poezii* (*Песме*, антологија), 1998; *Fără vârstă* (*Без џодишџа*), 1998; *Umbria* (*Умбриа*, антологија), 2000, 2007; *Drumul strămt* (*Узак ѡуџ*), 2001. За поезију је добио најеминентније књижевне награде. Објавио је до сада и пет књига есеја (*Пена и сџена*, 1991; *Ревелације/Слова о ѡоезији*, 2001...) и два романа (биографски спис *Млади Фрањо /Асишџи/* доживео је два издања, 1992, 2000). Мање бучан и ненаметљив, Попеску негује интимистичку, медитативну лирику, префињене, често религиозне осеђајности. Парадигматична, за целокупну лирику Попескуа, јесте прва његова збирка *Umbria*: сам наслов књиге, иако евоцира италијанску провинцију, јасно указује, у корену речи (*umbra*=сенка) дискретну лирику дискретне личности; док заокупљеност ликом и учењем Светог Фрање Асишког, још из студентског доба, само згушњава и даје дубину овој поезији, њеним осенченим призорима свакодневице. Збирке песама су му преведене на више светских језика.

ЉУБИЦА ПОПОВИЋ БЈЕЛИЦА, рођена 1948. у Новом Саду. Пише есеје и књижевну критику. Објављене књиге: *Реч ѡсле*, 1994; *Преџлишџање времена*, 1997; *Одблесци ѡрајања*, 2000; *Тролисџи Бођдана Дунђерскођ*, 2002; *Разђовор са сликом*, 2004; *Реч ѡсле, ѡјейџ*, 2008.

РАНКО ПОПОВИЋ, рођен 1961. у Залому код Невесиња, БиХ. Пише књижевну критику, огледе и студије из области српске књижевности XIX и XX века. Објављене књиге: *Педесет џодина Позоришџа Приједор (1953—2003)*, 2005; *Завјешџно ѡамђење ѡјесме — сџварносни конџекстџ српске ѡоезије с краја 20. вијека*, 2007; *Чин ѡреџознавања — ѡгледџ о српском ѡјеснишџџу*, 2009.

АДАМ ПУСЛОЈИЋ, рођен 1943. у Кобишници код Неготина. Пише песме, преводи поезију са француског, руског и румунског. Књиге песама: *Посијоји земља*, 1967; *Падам ка небу*, 1970; *Идем смрти на њодшицивање*, 1972; *Негледуш*, 1973; *Религија њса*, 1974; *Бекство у дактилографски вез*, 1977; *Племе*, 1977; *Прелом*, 1979; *Дародавац*, 1980; *Окована усња*, 1982; *Кайија на истоку*, 1987; *Крвошок*, 1987; *Оноземља*, 1988; *Пандемонијум*, 1989; *Музеј црне крајине*, 1989; *Песме из сенке*, 1992; *Свети чин ојела брају нашем именованикии Христиеа Сјанеску*, 1996; *Сариндар*, 1997; *Очевидац*, 1998; *Зидање источног њлача* (избор), 1998; *Расјелник* (избор духовне лирике), 1998; *Нови жосјодар ваздуха*, 2003; *Песме из Херисауа* (на српском и немачком), 2003; *Књижа Адамова*, 2004; *Боравак и сјид*, 2007; *Окајнице*, 2007. Књиге на румунском: *Plâng, nu plâng* (*Плачем, не њлачем*), 1996; *Adaos* (*Осјашак*), 1998; *Versuri din mers* (*Стихови у ходу*), 2003.

ГОРАНА РАИЧЕВИЋ, рођена 1964. у Новом Саду. Бави се теоријом књижевности и српском књижевношћу XIX и XX века, преводи с енглеског и француског. Објављене књиге: *Чињање као креација*, 1997; *Библиографсија срјских некроложа* (коаутори М. Бујас и М. Клеут), 1998; *Лаза Лазаревић — јунак наших дана*, 2002; *Есеји Милоша Црњанског*, 2005; *Коментари Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског*, 2010; *Крошишљеи судбине — о Црњанском и Андрићу*, 2010.

НАТАЛИ САРОТ (NATHALIE SARRAUTE, Иванов код Москве, 1900 — Париз, 1999). Француска књижевница руског порекла, од своје осме године живела је у Паризу. Завршила је права и енглеску књижевност, али је убрзо напустила адвокатуру и посветила се писању. Писала је романе, есеје и драме. Гл. дела: *Тројизми*, 1939; *Поршрет њејознајог*, 1948; *Доба сумње*, 1956; *Планетаријум*, 1959; *Злајно воће*, 1963; *Између живојиа и смрти*, 1968; *Ти себе не волиш*, 1989; *Овде*, 1998.

ВЕЛИМИР СЕКУЛИЋ, рођен 1947. у Чонопљи код Сомбора. Завичај му је у Дарувару, где је завршио основну школу и гимназију, док је студије завршио у Загребу. Библиотекар, пише књижевну критику, објављује у периодици. Од 1993. до 1996. био председник СКД „Просвјета” из Загреба.

ЕМИЛ СИОРАН (EMIL CIORAN, Расинари, Румунија, 1911 — Париз, 1995). Дипломирао је филозофију у Букурешту, а своју прву књигу, на матерњем језику, под насловом *На врховима очајања*, објавио 1933. и за њу добио и награду. Од 1937. живи у Француској. Напустивши румунско говорно подручје и преселивши се у француско убрзо је постао један од највећих стилиста француског језика. Објавио је књиге есеја, записа и афоризама: *Крашак ѡреглед расјадања*, 1949;

Силоџизми жорчине, 1952; *Искушење да се постоји*, 1956; *Историја и ушћојија*, 1960; *Пад у време*, 1964. и *Рђави демијурџ*, 1969..., као и неколико студија и чланака о писцима и мислиоцима (Макијавели, Жозеф де Местр, Пол Валери, Сен Џон Перс).

БОРБО СЛАДОЈЕ, рођен 1954. у Клињи код Улога у Херцеговини, БиХ. Пише поезију. Књиге песама: *Дневник несанице*, 1976; *Велики постој*, 1984; *Свакодневни ушторник*, 1989; *Трејетник*, 1992; *Плач Светиоџ Саве*, 1995; *Дани лијевањани* (избор), 1996; *Петозарни мученици*, 1998; *Далеко је Хиландар*, 2000; *Огледалце српско*, 2003; *Немој да ме зазмајавац — песме за садашњу и бившу децу*, 2004; *Мала васкрсења*, 2006; *Пољед у авлију* (избор и нове песме), 2006; *Манастирски башћован*, 2008.

МАРИН СОРЕСКУ (MARIN SORESCU, 1936—1996). Један је од најзначајнијих и најпревођенијих румунских писаца уопште, са преко шездесет објављених дела — поезије, прозе, драма и есеја. Био је (од 1991) редовни члан Академије Румуније, дописни члан Академије Маларме у Паризу, члан Европске академије наука и уметности и Академије уметности у Фиренци. Добитник је најзначајнијих румунских и међународних награда. Био је уредник многих часописа, а после револуције из децембра 1991. је постао и министар културе Румуније. Умро је крајем 1996. у Букурешту, а 2002. године му је Академија Румуније објавила сабрана дела у пет томова. Код нас му је објављено више књига песама и извођено неколико драма. Дебитовао је 1964. књигом *Сам међу песницима*, а потом објавио песничке збирке: *Песме*, *Смрти часовника*, *Младост Дон Кихота*, *Једно крило, једна нога*, *Кашљивице*, *Душо, добра за све*, *Код јорџована (I—VI)*, *Тако*, *Угао*, *Облаци*, *Враџиноштека*, *Покрећни израшници*, *Керамика*, *Бунари у мору*, *Пуји*, *Жива вода*, *мртва вода*, *Еквајор и њолови*, *Песме (I—II)*, *Песме избране од цензуре*, *Прелазак...* Дrame: *Јона*, *Постоје нерви*, *Црквењак*, *Промаја*, *Мајица*, *Трећи колац*, *Моја вучица*, *Борац на два фронти*, *Излаз кроз небо*, *Брашанац Шекспир*, *Кућа лејеза*, *Одвјање ђубрешта...* Књиге есеја: *Теорија ушћојајних сфера*, *Несанице*, *Судбинско сћање*, *Трактат инспирације*, *Пажљиво с клавиром по сћејенишћу...* Романи: *Три предња зуба* и *Визија јазбине*. (А. П.)

ПАВЛЕ СТАНОЈЕВИЋ, рођен 1946. у Шапцу. Историчар уметности, пише приказе, студије и огледе, објављује у периодици. Од 2008. је управник Рукописног одељења, а био је секретар Матице српске од 2004. до 2008. године.

МИРОЉУБ ТОДОРОВИЋ, рођен 1940. у Скопљу, Македонија. Оснивач је и теоретичар сигнализма, српског (југословенског) неоавангардног стваралачког покрета и уредник Интернационалне ревије

Сигнал. Пише поезију, есеје, дневничку и епистоларну прозу и бави се мултимедијалном уметношћу. Књиге поезије: *Планетиња*, 1965; *Сигнал*, 1970; *Куберто*, 1970; *Путовање у Звездалију*, 1971; *Свиња је одличан њивач*, 1971; *Степениште*, 1971; *Поклон-џакећ*, 1972; *Наравно млеко њамен њчела*, 1972; *Тридесет сигналастичких њесама*, 1973; *Гејак џланца џуљарке*, 1974; *Телезур за џракање*, 1977; *Инсект на слепоочници*, 1978; *Алџол*, 1980; *Textum*, 1981; *Чорба од мозга*, 1982; *Chinese erotism*, 1983; *Нокаут*, 1984; *Дан на девичњаку*, 1985; *Зађуштим језа језик језзро*, 1986; *Поново узјахујем Росинантња* (избор), 1987; *Белушка њојије кишници*, 1988; *Soupe de cerveau dans l'Europe de l'Est*, 1988; *Видов дан*, 1989; *Радосно рже Рзав*, 1990; *Трн му црвен и црн*, 1991; *Амбасадорска кибла*, 1991; *Сремски њевај*, 1991; *Дишем. Говорим*, 1992; *Румен џуштер кишу џрејрчава*, 1994; *Стријитиз*, 1994; *Девичанска Византија*, 1994; *Гласна џајалинка*, 1994; *Исђувак олује*, 1995; *У цара Тројана козје уши*, 1995; *Смрдибуба*, 1997; *Звездана мистрија*, 1998; *Електрична столица*, 1998; *Рецејт за зајлањење јешре*, 1999; *Азурни сан*, 2000; *Пуцањ у џовно*, 2001; *Гори џовор*, 2002; *Фонети и друже њесме*, 2005; *Плави вешар*, 2006; *Паралелни светови*, 2006; *Рана, реч и њесма* (коаутор Д. Богојевић), 2007; *Злајно руно*, 2007; *Свиња је одличан њивач и друже њесме*, 2009; *Љубавник њејоџоде*, 2009. Књиге прозе: *Тек шћо сам ојворила њошћу*, 2000; *Дошешало ми у уво*, 2005; *Прозор*, 2006; *Шайро џриче*, 2007; *Лај ми на џон*, 2007; *Шокинџ-блу*, 2007; *Киснем у кокошињуцу*, 2008; *Боли ме блајбинџер*, 2009. Књиге есеја и полемика: *Сигнализам*, 1979; *Шћей за шуминдере*, 1984; *Певци са Бајлон-сквера*, 1986; *Дневник авангарде*, 1990; *Ослобођени језик*, 1992; *Иџра и имагинација*, 1993; *Хаос и Космос*, 1994; *Ка извору сћвари*, 1995; *Планетарна кулћура*, 1995; *Жеђ џрамајолоџије*, 1996; *Signalism Yugoslav creative movement*, 1998; *Miscellaneaе*, 2000; *Поешћика сигналазма*, 2003; *Токови неоавангарде*, 2004. Књиге за децу: *Миш у обданишћу*, 2001; *Блесомер*, 2003. Приредио више антологија и зборника. (www.miroqubtdorovic.com; mtodorovic2.blogspot.com;))

МИРОСЛАВ ТОХОЉ, рођен 1957. у Љубињу, БиХ. Пише прозу. Романи: *То снови ламјарија*, 1979; *Госјодар срца*, 1986; *Сћиџ*, 1989; *Кућа Павловића*, 2001. Књиге приповедака: *Ајошкаркин рај и мушке сћвари*, 1981; *Мала Азија и џриче о болу*, 2002; *Венчање у возу*, 2007. Књиге разговора, дневника и документарне прозе: *Тохол — о рајћу и књижевностћи*, 1996; *Црна књига — џајње Срба у Босни и Херцеговини 1992—1995, I—II*, 2000; „*Свети рајници*” и *рај у Босни и Херцеговини*, 2001; *Ноћна њошћа — џрејиска са Радованом Караџићем (1996—2004)*, 2008; *Размишљања џод џришћком — дневник о Србима у сћошћину зајиса*, 2008.

ЗОРИЦА ХАЦИЋ, рођена 1977. у Новом Саду. Бави се српском књижевношћу XX века. Студија: *Исћорија једне самоће — њоезија и*

проза Данице Марковић, 2007. Приредила у коауторству са М. Ненином: Судари Милете Јакшића — *ирейиска*, 2005; Тодор Манојловић: Песме, 2005; Даница Марковић: Историја једног осећања — сабране песме, 2006; Душан Срезојевић: *Златни даси и друге песме*, 2008; Милан Савић: *Прилике из мога живота*, 2009. и самостално *Ошворена писма Јована Јовановића Змаја — Невен 1880—1904*, 2009; Милећа Јакшић: *Из моје бележнице*, 2010; Милећа Јакшић: *Урок — фантастична драма*, 2010.

МАРИЈА ЦУНИЋ-ДРИЊАКОВИЋ, рођена 1954. у Београду. Пише огледе, студије, есеје, књижевну критику и уџбенике, преводи са француског (Луј-Жан Калве, *Рај међу језицима*, 1995; Жак Муржон, *Људска права*, 1998; Пјер Бирне, *Љубав*, 1999; Евгеније Јуришић, *Судски процес Тито-Михиловић*, 2000; Лисјен Февр, *Борба за историју*, 2004). Објављене књиге: *Polyphonies narratives*, 2007; *Фантастично и хумор у иривојачком јосјуику Марсела Емеа*, 2008.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ