

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА:

Воја Чолановић, Вук Крњевић, Радован Вучковић, Флорика Штефан, Илеана Урсу, Стојан Бербер, Радивој Стјанивук, Милош Лашиновић, Ана Сеферовић **ОГЛЕДИ:** Милослав Шућић, Јован Појов **СВЕДОЧАНСТВА:**

Михајло Панићић, Рајко Пејров Ноџо, Иван Неџришорац, Драган Хамовић, Мајија Бећковић, Миро Вуксановић, Милован Вићезовић, Горан Максимовић, Милеџа Аћимовић Иеков, Милослав Шућић, Душан Видаковић **КРИТИКА:** *Дубравка Појовић Срдановић, Оливера Радуловић, Милена Стојановић Илишевић, Маја Роџач, Александар Б. Лаковић, Емсура Хамзић, Свејлана Милациновић, Владимир Вукомановић, Срђан Дамњановић, Жељко Симић, Драган Тасић, Бранислава Васић Ракочевић*



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 Милисавец (1946—1957), Младен Лесковац (1958—1964), Бошко Петровић (1965—1969), Александар Тишма (1969—1973), Димитрије Вученов (1974—1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980—1991), Славко Гордић (1992—2004)

Уредништво

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

(Драган Станић, главни и одговорни уредник)

МИХАЈЛО ПАНТИЋ, ЈОВАН ПОПОВ, САША РАДОЈЧИЋ

Секретар Уредништва

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Лектор

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Коректор

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник

ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 2.000 динара, а за чланове Матице српске 1.000 динара. Претплата за иностранство износи 100 €. Цена по једној свесци у књижарској продаји је 200 динара. Претплата се може уплатити у свакој пошти на жиро рачун број 355-1056656-23, са знаком „за Летопис“. Адреса: 21000 Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1, телефон: 021/6613-864 и 021/420-199, локал 112, факс: 021/528-901.

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

Децембар 2010

Књ. 486, св. 6

САДРЖАЈ

Воја Чолановић, <i>За сијесте у рођаковом пошкровљу</i>	1011
Вук Крњевић, <i>Недодирљива кружница</i>	1023
Радован Вучковић, <i>Тунис</i>	1026
Флорика Штефан, <i>Праштанье</i>	1036
Илеана Урсу, <i>Убеђена сам</i>	1039
Стојан Бербер, <i>Зайиси из Источне Немачке</i>	1045
Радивој Станивук, <i>Враћа</i>	1072
Милош Латинковић, <i>Ванкувер (и Торонто) је најлепши кад сунце сја</i>	1078
Ана Сеферовић, <i>Обрнуто срце</i>	1096

ОГЛЕДИ

Милослав Шутић, <i>Могућности сагласја филозофије и поезије</i>	1100
Јован Попов, <i>Павић, свештски српски писац</i>	1134

СВЕДОЧАНСТВА

Михајло Пантић, <i>Песник новог почета</i>	1143
Рајко Петров Ного, <i>Исхак и Рамиз, два наща завјереника</i>	1149
Иван Негришорац, <i>Српска књижевност и динамика културоло- шких кодова: Искусство Меше Селимовића, Скендера Куле- новића и других српских муслимана</i>	1157
Драган Хамовић, <i>Лице оца и лица оцаџбине у поезији Пејра Па- јића</i>	1181
Матија Бећковић, <i>Кустурица: смрт је нејровјерена гласина</i>	1189
Миро Вуксановић, <i>Кустурица дрим</i>	1191
Милован Витезовић, <i>Егерић од етике и естетике</i>	1194
Горан Максимовић, <i>Заборањени Миша Калић</i>	1199
Милета Аћимовић Ивков, <i>Трагови читања IV</i>	1210
Душан Видаковић, <i>Свјетла актуелности науке о књижевности (Разговор са Милославом Шутићем)</i>	1225

КРИТИКА

Дубравка Поповић Срдановић, <i>Ка шумачењу књижевног дела</i> (Милослав Шутић, <i>Трагање за методом</i>)	1236
Оливера Радуловић, <i>Активна естетика Иве Андрића</i> (Милослав Шутић, <i>Златно јађе. У видокругу Андрићеве естетике</i>)	1241
Милена Стојановић Илишевић, <i>Пошрага за смислом</i> (Милослав Шутић, <i>Подрхтавање смисла</i>)	1252
Маја Рогач, <i>Интердисциплинарност и проучавања књижевности</i> (Зборник радова у част Милослава Шутића <i>Теорија, естетика, есејика</i>)	1257
Александар Б. Лаковић, <i>Привиђења или не</i> (Драган Јовановић Данилов, <i>Моја тачна привиђења</i>)	1266
Емсуре Хамзић, <i>Осмјех бродоломника</i> (Дара Секулић, <i>Срећна скићница</i>)	1269
Светлана Милашиновић, <i>Пролећна траума живојне јесени</i> (Франа Петриновић, <i>Траума</i>)	1272
Владимир Вукомановић, <i>Раскол у глави</i> (Иван Растегорац, <i>Глава</i>)	1276
Срђан Дамњановић, <i>О Сартру без анегдоте</i> (Јован Ђирилов, <i>Сви моји савременици</i>)	1278
Желько Симић, <i>Трагање за излазом</i> (Дана Годоровић, <i>Чудесна судбина Морица Тоша</i>)	1280
Драган Тасић, <i>Психолошке дубине</i> (Саша Хаџи Танчић, <i>Шест прозора и хоризон</i>)	1285
Бранислава Васић Ракочевић, <i>Алтернативна концепција идентитета</i> (Харуки Мураками, <i>Окорела земља чуда и Крај свега</i>)	1289
Бранислав Карановић, <i>Аутори Лейбница</i>	1292

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ • ЈАНУАР—ФЕБРУАР 2011

ISSN 0025-5939 | UDK 82(05)



CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

82(05)

ЛЕТОПИС Матице српске / главни и одговорни уредник 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. — Покренут 1824. год. као Сърбске Летописи. — Наставак публикације: Српски летопис

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570

ВОЈА ЧОЛАНОВИЋ

ЗА СИЈЕСТЕ У РОЂАКОВОМ ПОТКРОВЉУ

Крив сам као нико мој, зачуо је Јанко Ђапа из најзабитијег кутка савести. Спонтано је дограбио Мину испод колена и око струка, издигао је и спустио себи на крило. Где је и остала, ваљда натукница асиметрије Фрида Кало vs Дијега Ривера. Тај његов отмичарски захват, сличан опонашању из неког другог живота, зачудио је и њега самог: неугодно је противречио улењеним му мишићима и истрошеним осећањима, па и његовој природи у целини; а указао му је, при том, на ноторну снагу свршеног чина.

Далеко боље, приметила је Финкиња. Боље ... разуме се, уколико ... Није прецизирала ни *шћа* је то што је далеко боље, ни у односу на *шћа*, а ни о *каквом* је услови реч. Можемо нагађати. Било како било, нису се померали, што је, изгледа, и њој одговарало. Након кратке ћутње, обоје су зевнули, у наносекунд синхроно. Мина је прсла у смех, док се Јанко ограничио на осмејак. Овде сад нико никог није заразио, приметила је она, будући да смо обоје истог часа зевнули. Рекло би се, Јане, пуки производ околности, или, по теби, типична случајност. Него, где је тај плзењ?

Куцнули су се лименкама, и, што кажу, стали да гасе жеђ. А између гутљаја, оставивши по страни мистерију истодобности, разменили су обавештења о томе шта је то што их је малочас нагнало да зевну. Мени се, просто-напросто, био привидео четвороножни испитаник из оне студије, рекла је Мина. У мислима сам видела животињу како, под принудом инфекције, шири чељуст. И ... нисам ни сама одолела. Што се мене тиче, узвратио је Јанко, ево шта ми се заломило јутрос на улици пре твог приспећа. Чекао сам трамвај, и један од њих — чија ми линија, иначе, није одговарала — зауставио се на станици, и, испред самог ми носа, уз тресак гвожђурије размакао

крилне плоче улаза. Дабоме да сам под морање зевнуо, дакако, упиљен у велики отвор што је муњевито зазјапио тамо где га дотле није било.

Ма шта кажеш, Јане, извила се Мина Ахо на његовим коленима. Право је задовољство чути тако добру вест. Уклони смо, значи, и *џу* баријеру?

Док свет плови кроз бешумни простор, допунио је Ј. Ђ. тај њен закључак зазивајући „шири” контекст (нимало произвољно, уосталом; јер је, с обзиром на несташну мушкост Мининог седала, ваљда једино умовањем о ротирајућем месташцу што га њих двоје, слубљени, запремају у Сејгановој васељени, могао да ублажи сад не баш особито пожељне налете полне узбуђености). Да, да, рекла је Финкиња и, скупивши ноге, затворила очи.

Након чега је Милутиново поткровље запосела тишина. Која је, са становишта синестезије, само нагласила смркавање. То јест, упозорила на ору да се посегне за прекидачем. А њу Јанко није искористио. Ако га је ишта задржало, онда је то био (бар досад нечитљив) умор у изразу Финкињиног лица. Зар би имао срца да упали зидну лампу више троседа? Наравно да не би. Баш као што не би могао допустити ни да се, за ове поштено зарађене сијесте, рођаков музички стуб (на чијој црној љескавој површини од синоћ пландују компакт дискови) прене из мртвих.

Нека и дремуцне, није важно, допустио је Јанко (миран због убеђења да опака кома његовој салцбуршкој љубави више не прети). Погледао је на јапону. Још ... колико? Шест сати и десет минута. Што је, ииии-ха-хааај, никакав разлог за бригу. С Мином склупчаном на крилу попут кућног љубимца, осећао се другачије но икад пре тога: и блажен и ојађен; и озбиљан и ветропираст; и самопоуздан и клонуо; и у облацима и на земљи. При чему је без избора остала једино његова решеност да ни за живу главу не наруши гошћин покој. Само пробај да мрднеш. Дабоме да је подлегао магији укипљености, и малтене престао да дише. А та околност припомогла је да му отргнута мисао зажди таласима космичке инволуције, онима што воде до тачке Омега (где живот дамара као чиста свест, и где је језик као средство посредовања сувишан јер се дух и дух прожимају) да би, суновраћена, скончала у жалопојци *А сладолед не њоједосмо*. Било како било, сад је зевнуо сâм самцат.

Нека и заспи, ја засигурно нећу, чврсто је себи обећао.

(Узгред буди речено, ултраблаг прелаз из будног стања у сан одувек га је гонио на размишљање и гонетање. Био је једно време чак уобичајио да ту раздражујућу појаву аматерски проучава. Из ноћи у ноћ би, наузнак, држећи више главе ис-

пресавијане новине, графитном оловком решавао укрштене речи. Графитном а не хемијском, јер би ова, навише окренута, престала да функционише. Ишчекивао је при том ништа мање него да ухвати сан пре него што овај ухвати њега. Узалуд, разуме се, јер би изјутра угледао само жалосне трагове својих пропалих покушаја — пет-шест запетоликих линија које би, испод празних квадратића, загребала писаљка у тренутку кад би га опхрвао Хипнос, тај проклети преварант.)

Изван молекуларне биологије, човек сам накнадне памети, оценио је потом не без самопрекора. Јер се сетио шта је требало да рекне (апропо оног да је зевнуо надражен пнеуматичним искрснућем широм отворених трамвајских врата) на Минин повик *Уклонисмо, значи, и шу баријеру?* Хм, откуд ми само алузија на наш ногоступ у космосу. Ваљало је да кажем „Још не, уклонићемо је онда кад се трамвајска врата буду сама отварао чим најближи пролазник зевне.” То, пак, изговорио нисам.

Но сад, шта је ту је.

Кад све саберем и одузmem ...

Испада да Мина заиста спава. О томе разговетније од ичег сведочи начин на који дише. Једва успорено, онирички приповрнуто, а и крајње уједначено. С друге стране, помислио је, нисам сигуран да би је, уснулу, обзирније припазила и рођена мати. У стрепњи да гошћу не пробуди, устручавао се чак да и за милиметар промени не нарочито удобан положај руку којима је беше обгрлио. Онда је склопио очи, и утврдио да је оптичка варијанта кратког споја без сумње нешто што *зајамчено* опушта.

Главе забачене према таваничном извору природног видеа, стао је да жмурећи разгледа, упоређује и памти шаре с унутрашњег платна очних капака. Голицало га је има ли у њиховој морфологији икаквог удела мишић подизач. А независно од свега, упутиле су га, те шаре, право на (дотле непостојећи) замрзнути кадар секвенце с бактеријама које, према Ледербергу, воде љубав ... где год и кад год стигну. Ту слику је, међутим, очас сменио приказ тобогана чије је одредиште било улаз у салцбуршки рудник соли, а сведочанство — инстант снимак Јанковог безгласног крика. Потом је, једно за другим, налетело још пола туцета других видео садржаја, међу њима и сабласне представе бронзане деснице кнеза Михаила управљене према Призрену, и занавек изгубљеног сара-кеј шеширића. Па се на ново указао руменкасти мозаик са шкработинама офталмолошког порекла. Хм. Ту је Ј. Ђ. требало да уздахне. И да се запита нисам ли иједној од жена био мање добар љубавник не-

голи чињеницама у свој њиховој неуглађеној разноврсности. Нити је уздахнуо нити се ишта слично запитао.

Будимо праведни.

Мотив је *имао*, али му се, жмурећем, баш у том тренутку учинило да је светлост у четвртастом вигледу нагло ојачала, па је потоњи утисак избрисао првотну побуду. Уобразивши да је до промене дошло јер се на небу изнад таваничног окна појавила дуга, био је спреман на опкладу да ће, кад отвори очи, угледати њен седмобојни сегмент. Упркос краткоћи интервала што га је делио од тренутка кад ће прогледати, тај небески симбол срећних догађаја (иако гдекад и омен застрашујућих значења) испунио га је на вересију радошћу. Дакако, не без повратне спреге дишућег терета на крилу.

Будало, рекао је себи, књаваш! Каква сад па дуга!?!

Јесте да су у граду и околини овог минута постојали сви услови за такву светлосну чаролију (сунце је било на самом обзорју, а кишица престала да роси), али да је и искрсла, у вигледу је, богу хвала, не би спазио. Истегла би се у луку преко зенита? Таман посла. Пренут, сетио се средње школе и Декарта, чијим је експериментом неопозиво утврђено да ћемо, окренувши леђа сунцу, дугу видети под углом од тачно 42 степена у односу на хоризонт. (Елем, да је *сад* на небу, заклањали би је зидови.) Стале су да му пристижу на памет свакојаке појединости везане за тему „лебдећег небеског моста”. Међу њима и она о древном европском веровању да ће мушко, прође ли испод дуге, постати женско, а женско — мушко. Хе-хе, лагодније од хируршке интервенције, нема шта. Премда подједнако излишно ... уколико је у праву утемељивач психоанализе. Кад двоје воде љубав, са Сигмундом се не вреди препирати, онда су на постељи, столу или трави (фактички) *два* мушкарца и *две* жене.

Групни секс?

Скоро да би се могло рећи.

Стрпам ли у заграду Фројдово откриће, напоран је и *секс у ѧару*, помислио је Јанко док су му очни капци све учесталије падали. Зар да мозгам о облицима било чије неуротичне потребе за колективним сазвучјем? Болело би ме уво. Ву the way, моје уши. Зуји ли и сад у њима? Ђаво да га носи, зуји. Додуше, мање нападно, али не само што зујање није престало већ га у залеђу прати и други, пригушенији звук. Е, па, *ѡај* ће ми доћи ... свести, наслутио је беспомоћан.

Што се и догодило.

Успављујућим ритмом из позадине, дотична слушна појава је само поспешила гашење Јанкове „свеукупности доживљаја”. Био је то, како год узели, низбрдни процес готово

истодобан с навирањем претходеће, још сасвим ретке таме. Одозго, из видела. А напоредо с тим како су му, ка тачки ишчезавања, бледеле јасноћа и сигурност у препознавању властитог положаја, улоге, па и самосвести, запљускивала га је све више слатка туга растајања. Читалац ће разумети да се то посебно чувство највероватније *омакло* Сибелијусовом имењаку. Због дремежа, дакако. Јер, оно што би такву тугу „заслађивало”, ако је за наук Ромеово и Јулијино искуство, нису само жива сећања него и извесност да ће закратко уследити нов састанак. На шта Јанко, с обзиром на познате околности, (сасвим будан) зацело не би рачунао.

Можда са мном нешто није у реду, констатовао је у мислима, али биће да се с одевеном Мином на крилу осећам непоредиво лепше него оно јутрос с њом нагом на ћебету. Зар нас двоје, загрљени, овог часа не лебдимо у безобалној васељени? А пред то како ће уронити у сан, потрудио се да за сваки случај провери рад срца (чије је нешто убрзаније откуцаје овог пута зачуо ван крлетке од ребара: у тапацираном наслону рођаковог треседа).

Жао ми је што нисте у прилици да га видите онако како га ја видим: и даље заваљеног; забачене главе а једва растављених усана.

Деловао је не само као субјекат ђапинског културног кода него и као предикат мишљења и понашања утемељеног на жакобовској логици живог. Али чим су му с Финкињиних облина склизнуле шаке, онај први утисак, његов личносни белег такорећи, уступио је место мерилу свега и свачега — смртнику који, након доброг ручка, спавајући вари иће и пиће.

И ...

Шта.

Ово *није* ријалити шоу.

Па отпада и обавеза да разгибавам зглобове реченице како бих читаоца држао у току с оним што сналази уснуле салцбуршке љубавнике. Знате већ на која дешавања циљам. На она вањска. Будући да је у поткровљу све мрачније, тешко да би се дала уочити чак и повремена мешкољења тог пара, а немоли дејства микродраматских преинака на њиховим фацама. Јесте да бих за текуће потребе могао штогод и измајмунисати. Орбити Теслу или успорити обданицу. Али чему такво и толико бактање. Њиме ионако до истинâ које нас занимају не бисмо доспели. Само што би наратија платила цех празним ходом све док се то двоје не пробуди. А кад ће и како до потоњег доћи, *videtur*.

У ствари, пардон. Смем ли да предложим мали исправак?

Колико ми је познато, нигде не пише да је наратору забрањено да прескочи време у којем се споља ништа не догађа. А ако је тако, биће ми ваљда дозвољено да лакоатлетски, без застоја, пређем на приказ јунакових *унушарњих* збивања (не и јунакињиних, јер, нажалост, као што читалац вероватно памти, у њих немам никакав увид).

Ћутите?

Значи пристајете.

Док смо трепнули, прошло је 59 минута и 125 милисекунди прве четири фазе Јанковог спавања. Овлашног и дубоког сна, без аудио и видео, дабоме, али зато у смењивању живописних спрега и сразмера алфа, делта и тета можданих таласа.

Након чега се биолог скрасио у предворју правога правца тог сна (што потврђују његове очне јабучице брзим покретима испод спуштених капака, велике групе мишића — опуштањем, а мали мишићи очију, прстију и полног органа — напетостију; и што би, у свом збиру, неретко представљало наговештај каквих ли оно снова, заборавио сам). Here he is! Ево га, себи препуштеног путника, у маштовитом хибриду шкоде и опела. Додуше, не за воланом, већ за командном палицом мање-више налик на познати бејзболски реквизит, само што је одебља дршка овог необичног управљача раскошно нагиздана интарзијом.

Кад бисте сад тог аутомобилисту запитали за годину рођења, брачни статус, име и презиме или занимање, погледао би вас бело. Не би био кадар да, међу украсним геометријским и биљоликим уметцима на глави палице препозна не само палисандровину него чак ни крушково дрво. А премда у унутрашњем џепу сакоа има коверат са позивницом, својски би га збунило ваше питање *куда* је заправо кренуо. Јер, поуздано зна једино то да ће до одредишта — ма шта и ма где да је оно — приспети само ако буде *с т р о г о* водио рачуна о томе како вози.

Е, па свестан је, дабоме, и разлога такве захтевности.

Можда их је и више, али разлог број 1 је чињеница да овом приликом *драјвује уназад*. Тек донекле савијен у пасу, криви и главу у исту страну, мада без озбиљнијих изгледа да ће потиљак у потпуности заменити (функционалним) анфасом. Једна рука му је при том на командној палици аутоукрштеника, друга — шалабајзерски пребачена преко наслона. Истина, такав зулум над мишићјем грудног коша засметао би много коме и при краткотрајном паркирању, а немоли у неизвесно дугој унатражној вожњи. Дабоме да га и он трпи. Но како ни испред ни иза њега на друму нема моторних возила, лишен је

могућности поређења. Исход? Само се по себи разуме: уображава да је такво путовање савршено нормална ствар.

Нормална, иако крајње заморна и исцрпљујућа. Каквом је, пре свега, чини стрепња да се не тресне у неки од живих или неживих објеката на том друму (можда једном од „путева Господњих”, с искушењима каква су, далеко им лепа кућа, бехемот и левијатан из Књиге о Јову). Нажалост, нема се куд.

Спрва вози такорећи напамет, и право је чудо да не завршава у карамболу с раскриљеним концертним клавиром налик на препотопску птичуруну. Мислите ли да ишта вреди то што је (коначно утувивши да је лево заправо десно, а десно — лево) сад бар двоструко опрезнији? Онда му, молим вас, објасните како да на друму заобиђе изнебуха искрсли stroj од девет попреко постављених чуњева. Осујећен, он ту препреку зајмуривши разбија, и дрвени пројектили шишају на све стране. У кривини на рубу провалије, пак, доживљава малтене блиски сусрет с једним орлом. Ни налик на музички инструмент, белоглави грабљивац долеће одоздо с плишаним медведићем у канцама, али, препаднут колико захукталима колима толико и звуком аутомобилске сирене, испушта играчку у амбис, па без ње наставља у висину.

Упркос томе што га, тако напрегнутог, пробија зној, времена за предах нема. Искривљене кичме, у даљини учова људску фигуру у комедијашким кретњама по ширини обе траке, и, због ове околности, принуђен је да, са достигнутих 80 километара на сат, постепено смањује брзину. Ко би рекао да ће ониричког возача својим акробацијама (тамо-амо, од банке до банке) успорити нико други доли млађани „фристајл фудбалер”.

Е па, тај се, беспрекорно владајући лоптом (а њу, наравно, прстима не додирује), увелико преврће преко главе, руши на стражњицу, и окреће око уздужне осе. У наставку, педалира полеђушке. Лопта му сад послушно исписује осмице око ногу, које он изнад себе наизменично савија и исправља. Шта претпоставити ако не да је посреди последњи тренинг у предвечерје светског првенства.

Усправљен, фристајлер се раскорачује.

С надланице дигнуте руке, лопта му (у новом трику) силази на раме, а отуд на браду, где, ошинута штапићем, почиње да ротира. Јанко се, усредсређен на кочење, већ сасвим приближио вежбачу, па, задовољан што момак, примирен, бар накратко стоји у месту (омогућујући му тако да пројезди поред њега без офсајда), премешта стопало на папучицу за гас. У мимовожњи, ништа природније, баца поглед на омаљеног извођача криве Дрине, и закључује ... шта. Да лопта која се вр-

ти на његовој увис окренутој бради није (ни случајно) фудбалски *sine qua non*. Иако му призор намах измиче и касни иза леђа, могао би ставити руку у микроталасну пећницу да је лопта имала људско лице, и то у рељефу: не само нос, уши и напућена уста него и (слепљене) очне капке.

Дарнувши у осињак од памћења, та не-може.бити-свежи-ја успомена отпочиње у Јанковој мнемобаштини преметачину свих за живота ускладиштених података о „цртама које одређују неку личност”. Али при помисли да ће га прави, коначно утврђени идентитет рељефног лика са фристајлерове лопте можда ујаснути, биолога обузима дрхтавица.

Бриши у апстракцију, заповеда својој збуњеној памети, и нехотице додаје гас. Јер, гредом рачуна да је мало шта опипљивије од стварности једног људског лица срасле са стварношћу фудбалске лопте; и да какав-такав одмор од замршене слике сулудога света вреди потражити само у ономе што је не-срасло, далеко и уопштено.

С трзајем ка апстракцији, нажалост, нема богзна колико среће. Тај сневајући претеча свих будућих шампиона рикверца у збиљи, једва стиже до осећања сигурности да се позивница (где је *конкретизовано* све што треба, а што за њ, као узваника, остаје у џепу запретани садржај икс) барем не односи на изведбу нечијег јавног погубљења. И ни макац даље. Па крајем извучене мајице брише чело.

То у сну, дакако.

Иначе се само промешкољио, и, ваљда због базда дигиталног доба, намрешкао носнице (при чему је *први* од та два мрдаја омогућио уснулој Мини Ахо да се удобније намести на његовом крилу). А онда пустио на вољу можданим таласима наредног циклуса без слике и тона. Ови ће, за репризне појаве, владати 61 минут и 111 милисекунди, што је, дакако, мање важно од тога да је јунак ОМЗ управо одлучио да ни за живу главу не устукне. Надљудски ћу се напрегнути и, како знам и умем, *наставак* започети сан, помислио је. Не био ја ... (чик да призове властито име и презиме!) ... хе-хе ... ако се не домогнем дестинације.

(И *не* засад без назнаке, пропустио је да дода, али му не смемо замерити.)

Мада је сâм мотив (заједно с ентеријером аутоукрштеника и свим оним што се у њему находило и *знало*) још пре 61 минут и 111 милисекунди одлеђујао на црном сомоту заборава, сневачево „надљудско прегнуће” није затајило. С ветром у леђима, овај запућеник се сад прикључује неколицини окаснелих сподоба што журе ка ниском степеништу портала с јонским

стубовима. Зауостављен на улазу, капира да му је показати позивницу, али и да таквим нечим, о ужаса, не располаже.

А ући мора.

Како се у фргутми, по природи ствари, мресте најбоља решења, он граби једно од оних што су у првом суседству. Наиме, нагнут колико тражи разлика у висини између њега и строгог вратара, овом потоњем представља се шапатам на ухо, и то измишљеним, дугим и једва изговорљивим презименом. (Да не нашкодимо истини, никакав *њеџов* изум. Јер се овим проналаском, е да би без карте сербез улазио у престоничко Народно позориште, наводно годинама с успехом служио извештан вечито декинтовани заљубљеник у оперу и балет.) Црте керберовог лица, *it goes without saying*, сад нагло смекшавају, па, снисходљиво преправљене до оних што разголићују осећање кривице, намах стичу рџам у виду дубоког наклона и руке гостољубиво испружене ка нутрини здања.

Мада је кочоперно ушетао у дворану, сневач накратко застаје. Пренут је одсуством женског света, но ништа мање и изгледом њему непознатих мушкараца. *Изгледом*, јер малтене сви они, окупљени ту и тамо попут жохара око мрве качкаваља, имају бркове и браду. Гледајући их како уз пиће и мезе ћеретају, придошлица се с nelaгодом црне овце опипава по образима и испод носа. Смирује га ипак то што нико од чапраздиванећих на њ не обраћа пажњу. Онда му пада у очи гомилица (на исти начин иштанцованих) особа која се помера лагано дуж зидова, и с видним уношењем разгледа окачене слике. По свему судећи, ликовни догађај, не може да не закључи. На чији сам вернисаж закаснио. А свака част протоколу. Који се, правећи *овакав* избор званица, без сумње презнојио.

И сџам би да утажи знатижељу, па прилази половини тучета издвојеника што накострешених брада буље час у овај час у онај изложак.

Ни уља, ни било какве друге технике, констатује. Већ само фотографије у црно-белом, очито уметничког надахнућа и израде. Једино му није јасно шта је то што је на њима представљено. Рекло би се објективом ужижен пустињски крајолик. Можда, комадић онижег пешчаног брежуљка с ништаријом од безлисног шибља. А, онда, то исто, виђено из разних углова. Додуше, на понеком од усликаних овала слуги се и перваз нечег налик на раселину. И опет са шибљем, обнаженим, разуме се. У сваком случају, никаквог разлога за дошаптавање, још мање за скаредно смејуцкање, фркће у себи сневач примећујући да они на лакат испред њега управо *џо* раде.

Напоследку, шта ме кошта да скокнем до места где сам ушао, и утврдим у чему је ствар. Јер је споља, колико памтим,

био плакат, на којем, ваљда, у погледу података, стоји све што треба.

Практично без икаквог напора, отискује се увис. И, савим лагано, плови кроз ваздух натраг ка гардероби и пријавници (поред којих малочас беше наовамо *корачајући* прошао). А како га летење на мисаони погон испуњава надасве пријатним осећањем, одлучује да доле и не силази. Подозрење око самог предмета уметникове заокупљености одагнаће са висине на којој се бешумно креће.

Ево, сад је већ ту, на улазу, и, пресамићен каквих пола метра изнад вратареве главе, искоса осматра налепљени плакат. Фото изложба ВРАТА ОД УТРОБЕ, да се на њему прочитати, и ни слова мимо тих пет речи. Што мени лично баш ништа не казује, куне се сневач. Ако је реалност непојмљива, гунђа потом, ваљало би створити непојмљиве појмове.

Допола обављеног посла, враћа се (лењим духовним завеслајима) у дворану. Па ту, под високим стропом — а на позоришном растојању од званица — почиње да изводи нешто попут колоплета атракција из свог бескрилног авио-искуства. Јесте да му је немарење затечених за његово присуство по доласку годило, али не и сад, кад им зорно подастире умеће о каквом *homo sapiens* од памтивека сања. Тек само понеко од долестојећих зашкиљио би у његовом правцу не задржавајући поглед ни издалека онолико колико призор заслужује.

Шта рећи?

Завист инфериораца, тумачи њихово држање увређени човек превртач, чија меморија искључује скоро све своје будносне судове с позитивним предзнаком у односу на речени осећај (међу њима, онај да је завист, често описивана као плесан душе, у суштини *и* својеврсна похвала успешном, *и* казна зловницима; а са становишта класичне психоанализе — чак и важан чинилац развоја). Знам како ћу им дохакати, преслишава се док отменом кривуљом успорено слеће на паркет. Средићу те пувације варијантом смицалице којој сам се послужио на вратима.

Без колебања прилази најближој (и, *eo ipso*, циљној) скупини, и пита брадоње имају ли ишта против тога да у њиховом друштву проведе који минут.

Добродошли, господине.

Онда, дозволите да се упознамо, каже, и, рукујући се с првим до себе, додаје (довољно разговетно и гласно) *Моје је име Умрећетје Ускоро*. Први до њега, ничим не показавши да је ишта укапирао, узвраћа садржајем главног дела своје визиткарте, оног од две незаобилазне речи. Што је, пак, сневач пречуо, ваљда, у хитњи да изравна рачуне и с осталима који су се

дрзнули да зажмуре пред запањујућим доказом његовог анђеоског дара. Па се на исти начин, а и с подједнаким учинком, представља још двојици из тог круга. У овом потхвату, нуткањем га прекида, чак и озлојеђује конобар са закуском на елиптичном послужавнику. Додуше, накратко. Јер ће се сневач сме-ста загледати у камару патуљастих сендвича. Шта вам је, реци-мо, *ово*, веома га (напрасно одљућеног) занима конкретан за-логај на подносу. Кавијар, Ваша Омражености, спремно одго-вара конобар, чије задње две речи питалац не књижи, да ли само зато што су му прорадиле пљувачне жлезде, остаје за на-гађање. Секој си има неку малу страс, безгласно признаје сне-вач у нушићевском фазону, а ја си имам ... И слаткојешно тр-па у уста нарезак кифле са хрпицом црвене икре. Бљак, укус хартије, намах утврђује разочаран.

Тог осећаја, међутим, не ослобађа га ни дупликат прет-ходног сендвича. Дозволите, ја сам Умрећете Ускоро, бандо-главо се представља, само тренутак доцније, и четвртном од оних што ту стоје. Али, како ни овај не мења израз лица (које би ваљда одало макар изненађеност уколико је *збиља* и чуо оно што му је сервирано), осујећени сневач напушта друштванце. Да им служим за поткусуривање, праска у себи, е, па нећеш га мајци. Ако иког треба да препадне, препашће оног кусобрадог што се, упреподобљен у смокингу изван групе, одсутно опипа-ва по џеповима.

Видим да сте у невољи, уважени, вели му питомо, али и с наслугом да је ту физиономију већ негде видео. И, ево ме, прискачем, из моралних разлога, разуме се. Јер, нисам од оних што говоре како не могу помоћи свима, па не помажу никоме. Чаршијски ред је, међутим, да се један другом прет-ходно представимо, уз ваше допуштење. *Ја сам, елем, Умреће-ће Ускоро*, каже и (напоредо с тим како дотични извитоперује фацу у стопостотну поругу) назире сав најежен кога заправо има пред очима: главом и брадом, Мининог салцбуршког удва-рача, оног дрског Бечлију што је за њих двоје занавек остао Тулуз-Лотрек. Е, па *шај*, тај загуљенко, само часак раније по-чашћен црним предсказањем „закрабуљеним” у име и прези-ме, сад му на изговорено одвраћа оперетски. То јест (држећи се мелодије *Wien, Wien, nur du allein*), пева му *Не јааа, не јааа, већ виии, виии, виии!*

Џингл?

Ма хај’те молим вас, какав џингл!? Каква два тона нејед-наке висине!? Глупост до Горње Волте. (И ко ме само напали да то бедно раздвајало телевизијских ЕПП спотова у о п ш т е рабим у овоме о чему с лица места извештавам.) Хоћу да ка-жем, Јанка Ђапу је пробудила *истинска* свирка, засад додуше

још пригушена. Вратило га је у јаву оно што мобилна телефонија назива звоњавом, жаргонски и условно дакако (будући да последње чедо информатичке револуције, тај протејски изум не само што не звони него и све мање свира, а све више цвркуће, мауче, дрмуса, па чак, и на свахилију, устреба ли, псује свог власника што га већ једаред не прислања на ухо).

Тек, Мина му, за тог интермеца у мраку, беше склизнула с крила, и Ј. Ђ. је сад пипањем изнад главе потражио прекидач зидне лампе. (И слепа верица нађе лешник.) Обасјана наранџастом светлошћу, Финкиња је, већ на ногама и у ципелама а сагнута, вадила из торбице (наједном прегласну) направи. Nokia, него шта! (На коју Србија, шегаче се махом у Хрватској, поприлично подсећа. Сваке године нов, све мањи модел.) Трештала је музичком фразом што се, романтично обојена (да ли пореклом из неке од Веберових увертира или опера), механички понавља.

По престанку „звоњаве”, биолог је први пут, уопште, чуо Мину Ахо (која се спустила на крај троседа) како говори фински. Not so bad, помислио је на рачун онога што му је скроз неразумљиво упловљавало у ухо, а на уштрб предрасудâ о наглашавању у Минином матерњем језику. Није ли још у *Писмима из Норвешке* Исидора помињала и хвалила фински, његову звучност, мелодичност и лакоћу изговора? Никакве везе с мађарским. У сваком случају, пао му је терет с душе кад је, ослушнувши, утврдио да Минин сабеседник није мушко.

Тја, кога брига за оно, чије ли је, једна жена пола ђавола, две жене десет рогатих. Ближе стварности од те заједљиве изреке била би претпоставка да ће пар женскиња у изненадној бежичној комуникацији забаталити протичуће време.

Ослоњен на такву шансу, а знајући да остаје још доста до експреса за Беч, Јанко се, тренутно докон, упустио у мозгање о закучастим појединостима свог уистину чудног сна. При чему Минин фински, за њ умилан торок, није могао да му за-смета.

Беше га и те како престашио онај драматични обрт пред сáмо буђење, али стоји и то да је, управо њему благодарећи, у сну постао свестан свога ја.

Не одмахујмо руком.

(Одломак из романа у настајању *Ода мањем злу*)

ВУК КРЊЕВИЋ

НЕДОДИРЉИВА КРУЖНИЦА

ЉЕТО КА СВЕТОМ МАРКУ

*Сву ноћ од сумрака до њраскозорја
мјесец усисава врелину земље и воде
и ваздуха који је сунчева вајра жежена
што обнавља живој из меке смрти љета
да би се од сумрака ошло њраскозорје
ширећи зенице бола што не можемо никако
ишта учинити осим да се трошимо и
мијенама да одолевамо словима ушјехе
јер су ријечи немоћне да ушаве
кололеј смјене дана и ноћи јер
сву ноћобдију од сумрака до њраскозорја
мјесец испија врелину земље и воде
и ваздуха који је сунчана вајра бескрајна
све док облаци не легну између неба и земље
а ледене кише гасе у нама живој зими
као кандило које још тиња и догорјева
а ваздух вода и земља и вајра коју удишеш
а дишеш пустињу зимоморе и у врелини љета
слушећ да садево и вријеме и њросиор заувијек
трају.*

БОКА ДИ КАТАРО У МИХОЉСКО ЉЕТО 2010

*Ушта од Боке у боци која њлушта морем
завјештање су да Михољско љето само је
касна сјенка сунца на умору*

ѡа слуѡиш да се ѡриближава скончање
а ѡаласи мекоѡ ѡвјеѡарца
ѡрелазе у цвиљење ѡаласања воде
ѡа ће све ово да се ѡйеѡује
без нас који ћемо мучиѡи ѡрајање ѡрошло
не уносећ ѡа у вријеме будуће
јер ѡриѡада синовима у чијим је рукама
вазда судбина очева.

Не чујемо ми ѡаласање мора
али чују они нас нехоѡице да
куца срце ѡрошлосѡи у часу садашњем
јер Усѡа од Боке у боци која ѡлуѡа
ѡренайучена Михѡљским леѡинама наѡим
ѡѡо ѡрају у ѡловидби без циља
а небо се осѡа муклим звијездама.

ОДИСЕЈЕВА СЈЕНКА НА СВЕТЛОМ ЂОРЂУ

Древно Перациѡанско морнарско ѡробље
у које улазиш као у ѡусѡару најуѡѡеноѡ храма
јер сѡољећима нема укоѡа морейловаца
ѡроѡарано је кржљавим расѡињем
и чеѡресима језе од ружобне ѡримисли
да чујеш шумове дубоке ѡрошлосѡи
као окаѡине које ѡадају на ѡрозуклу црвеницу
е да би се ѡусѡош заковала у ријечи
али осим исѡраних крсѡача и задаха ѡрулежи
нема ничеѡ у ѡросѡору ѡѡо је себи довољан
јер муѡни мук ѡочела ѡкрива садашњосѡи
уѡоѡљену у боѡомѡу самоѡ ниѡѡавила
а чека нас оно чему се не надамо
и шумови ријечи мрмором ниѡи ѡо слуѡе
јер убоѡе дуѡе удиѡу мирис у Хаду
ѡлуѡајућ у мору с морейловцима
који никад нису живи сѡиѡли до Иѡаке.

ТАРГЕТ 1999

Наша мила Боко невјесѡо Јадрана
сад си црна Бока удовица Јадрана

док по Лушњици падају бомбе
а сјахла у Тивњу прскају с преском
од махних дејонација пружући
безгрешну дјецу божју по Боки
а и ону исту чељад посве разуздану
што су гранатирали Конавле нешто раније
јер знаш да све што нису Зевсове грмавине
већ људски шаргеши и Гвелфа и Гибелина
да би њачка била и добра и обилна
од ауша и волова и свега и свачега
васпостављена као пресвето начело.

Јој црна Боко удовице сивога Јадрана
хоће ли икад исхлайити ошров ваздуха
да те ојеш покрива небо од њаве свиле
како те је сјари њесник ојјевао
и да буде суђено да лијечиш а да и ја
подруку с њим њјевам теби и зими и љети
да шаргеши буде јесен и прољеће у слову
кошрљам ја облупака у шаласима мора.

РАДОВАН ВУЧКОВИЋ

ТУНИС

Дуз — Хамейт Ел Џерид — Каироуан, 17. 5. 2010

Ујутру рано у шест сати полазимо аутобусом из Дуза, пу- тујемо дуго пустињом, а потом кроз мала места и шумовите пределе са палмама, кипарисима и датулама. Необичан је то приказ гледати села са равним крововима кућа разбацаним на зеленим површинама као случајно наслагано бело камење. По- ново улазимо у пустињу и доспевамо до огромног сланог језе- ра Ел Џерид (површине 6.000 км²). Очекујем да видим језерску воду, а ње нигде нема. Реч је о томе да се на местима где је било могуће да се појави вода со стврднула и створила се кора преко које је изграђен асфалтни пут и то куда се крећемо у ствари је језерска површина. Предео готово иреалан: у даљини се уочавају брда и планине, а то су заправо обале језера. Кад се температура попне изнад 30 степени ствара се фатаморгана која и сада трепери у даљини. Граница стварног и нестварног на овом моћном језеру без воде нису јасно повучене и у томе је драг путовања по овом делу Туниса где се прелази из јед- ног предела у сасвим други и другачији — међусобно су разли- чити као небо и земља.

Најзад, прелазимо језеро и у селу Дагеш дочекаше нас џипови. Напуштамо аутобусе и распоређујемо се у та возила, па новим превозним средством крећемо ка пустињи да је про- крстарио и видимо како изгледа путовање кроз пустињски песак, без икаквих назнака путева. Најпре се крећемо релатив- но мирно, песковите наслаге нису дебеле и возило клизи рав- но. Међутим, убрзо упадамо у гомиле дина, између којих су велики канали. Џип почиње да скаче. На лицима две жене ко- је су у нашем возилу примећујем изразе престрављености кад џип упадне у простругу између две дине, а затим са великим замахом искаче на врх друге, али се нагло искрене и чини се

да га ништа не може спречити од превртања, да је полудео. Већ у следећем трену прелази комад пута мирно, па опет почиње да изводи нове егзибиције: скакање увис, упадање у рупу, напор да се извуче и вратоломно искретање до превртања. Вртимо се као да смо у рингишпилу и са истим узбуђењем, ако и не већим, учествујемо у тој необичној возњи. Мене је обузела некаква еуфорија, као да сам дете, и са неслућеним ужитком доживљавам узбудљиво скакање полуделог ципа у песковитој пустињи прошараној огромним динама. Наш возач је неки миран и безбојан човек, без осмеха, са црвеном марамом око главе; ниједан мишић му се не трза на лицу док изводи егзибиције и гледа у огледалу престрављене жене на ивици живчаног слома. Верујем и да тако тврд и непрозиран ужива у туђој испрепаданости и настоји да је повећа и доведе до пароксизма. У себи нам се смеје.

СТИЖЕМО циповима до места Хамет Ел Церид — да се мало окрепимо и потом се попнемо на висину и одатле погледамо чудесни пејзаж камених литица и дубоких урвина које га окружују. Испели смо се високо и човека ухвати страва кад погледа тај фантастични предео испод себе, за који му није једноставно да одреди: да ли је дело природе или су посредни остаци моћних ископина из најстаријег историјског времена, да ли је тако нешто никло у давним геолошким поремећајима или га је исклесала људска рука. Оцртавају се и ликови неких прапотопских чудовишта, а онда се ипак види да је то природа обликовала неке своје страшне фигуре које ту битишу од памтивека.

Улазимо у ципове и враћамо се другим путем, али још неравнијим и узбудљивијим него што је био онај који смо прешли малопре. Као да је све то било увежбавање пред циповске вратоломије које су уследиле. Чини се понекад да се управо преврћемо, да само што нисмо поиспадали, а потом се све смири и ми одахнемо јер се крећемо лагано и мирно. Међутим, то је само предах пред још жешће скокове возила, од којих устрашеним и избезумљеним женама цури зној низ лице. И то траје тако све док не избијемо на пустињску раван релативно уравнотежене плосне површине. Водич нам показује у даљини шаторе номада који су их ту разапели да се задрже кратко, а онда да крену даље до следећег станишта. Отвара нам се изненада и поглед на широк пустињски плато и на скуп необичних зграда на њему. Сазнајемо да су то кулисе преостале од снимања филма *Рајн звезда*. Ушли смо, заправо, у тзв. Кристалну пустињу, где су жива бића, изузев туриста које просипају аутобуси, ретка. Појави се накратко понеки соко и брзо пролеће небом: као да је и њему превише задржавања

над сивим и пустим пространствима, па жури да што пре нестане. Обузима ме језа пред празнином простора без људи, животиња и биљака; као да је човек ушао у други и коначни свет у којем ће убрзо и да ишчезне.

Ипак, полако испливавамо из пустиње и ево нас опет међу растињем и осталим живим бићима. Појављују се насеобине, најпре оазе, а потом у континуитету и људска станишта, па напоследку и градови. У једном од њих, рударском месту Метуи, ручамо. Наредна Гафса је знатно већа градска насеобина, за њом следи, на великом растојању, Бир Али. И, најзад, отвара нам се пут према граду Каироуан, следећем и најважнијем међу градским насељима на нашем путу ка Сусу, где ћемо се дуже задржати и разгледати га, а одатле ћемо убрзаним темпом стићи до не тако далеког Суса и тиме окончати наше дневно путовање.

Каироуан је један од најпознатијих мањих градова Туниса, па је утолико важније што ћемо у њему темељитије погледати знаменитости које су делом типске као и у другим сличним градским насеобинама Туниса: велике зидине, затворена у њима градска четврт Медина и огромна стара џамија. Дело су и специфичне: Каироуан је значајан историјски град чије је постојање везано за арапско-исламско насељавање Африке. Још у другој половини 7. века изабрали су муслимани ово прометно место за своје главно седиште. Положај му је био утолико повољан што се налазио на подједнакој удаљености од Византинаца на обали мора и Бербера у планини. Према легенди, кад је један арапски вођа стао овде са војском да се одмори, отворио се пред његовим ногама извор и он је ту нашао златну љуску која је нестала из Меке. Тиме је светост места заувек била загарантована, а то се још у већој мери може рећи и за џамију која је ту изграђена и ограђена зидинама.

У Каироуану, првом месту које су основали Арапи, никла је џамија сходно његовом значају; четврта је по вредности у исламском свету (после оне у Меки, Медини и Јерусалиму). Сматра се и најстаријом, историјски најважнијом и најпоштованијом џамијом Африке. Грађена је у 8. а коначан облик добила је у 9. веку и то на темељу неког хришћанског храма. Због своје старости, лепоте и светости одавно је постала место ходочашћа. Верује се да неко ко је четири или седам пута ходочастиио у џамију у Каироуану може да избегне путовање у Меку. Џамију нисмо разгледали изнутра, али смо је обишли споља. Њено огромно минаре четвртасог облика штрчи високо изнад зидина и видљиво је из свих положаја у граду. Још је упечатљивија његова древна величина и достојанство кад се уђе у велико поплочано двориште и кад се погледа из близи-

не. Види се да је то стари храм који се знатно разликује од новијих, светлих, бојадисаних џамијских здања.

Каироуан је познат и по теписима. Обишли смо једну од продавница које их нуде у великим количинама. Теписи се ткају на посебан и јединствен начин, са одређеним бројем чворова, па је утолико њихова вредност већа. Израђују се од вуне са бедуинских оваца, а жене је прерађују и ткају тепихе ретке декоративности и лепоте. Продавница коју обилазимо препуна их је, а са последњег спрата леп је поглед на зидине и џамију. Све у свему, добро је што смо се дуже задржали у Каироуану и упознали макар најважније његове особености — колико је то могуће учинити за кратко време. Тако смо заокружили ово дводневно путовање које је на свој начин било узбудљиво и омогућило нам да видимо један важан део Туниса несличан било чему у Европи, а можда и у свету: Тунис пустиње, природних необичности и лепота; Тунис беде и сиромаштва, али и неке скривене енергије која ће у будућности да експлодира; Тунис искључиво арапске духовности и традиције, видљиве управо овде у граду Каироуану.

Хамамеј, 18. 5. 2010

Сутра колективно путујемо према северу земље, где ћемо се претежно задржати у главном граду Тунису. Данас нам је слободан дан, а ја, по свом обичају, не могу да се скрасим на једном месту и да се задржим дуже у затвореном простору, па се брзо по окончању доручка упућујем према граду Хамамету који је удаљен око 80 километара од Суса и налази се са његове северне стране. Путујем возом до једне станице, а потом узимам такси и тако стижем у Хамамет.

Волим да путујем возом, мада у последње време то све ређе чиним. Посебно ми је занимљиво када ми је у возу све непознато. Први пут доживљавам путовање такве врсте у једној афричкој и арапској земљи. Нема много путника у композицији. Вагони су стари, расклимани, али чисти и уредни, па је милина у таквом миру и тишини провести један комад пута, гледајући кроз прозор вагона како промичу места и предели, потпуно друкчији од оних јучерашњих на југу земље. Овде, на северу много је зеленила и биља, земља је обрађена и питома. Човек би се могао успавати клацкајући се тако и задубљен у себе и истовремено будне пажње којом мотри пролажење зелених пространа и људских настамби.

СТИГАО САМ У ХАМАМЕТ А ДА СЕ НИСАМ МОРАО ПОГАЂАТИ СА ТАКСИСТОМ: НАПЛАТИО ЈЕ ВОЖЊУ ПРЕМА ТАКСИМЕТРУ И ДОВЕЗАО МЕ ИСПРЕД МЕДИНЕ, ЦЕНТРАЛНОГ ДЕЛА СВАКОГ ТУНИСКОГ ГРАДА. ПРЕ

него што сам ушао да осмотрим тај историјски фрагмент Хамамета, лутао сам извесно време у настојању да видим какав је град као урбанистичка целина, какав му је положај и изглед. Разуме се, пут ме је водио према морској обали на коју је Хамамет положен између две луке. Дакле, наслоњен је својим најважнијим делом, као и други туниски градови, на море и од њега живи и опстаје. На другој страни препун је цветних вртова и зеленила које као да се опире надирању морске стихије. Такав положај омогућио му је да буде познато туристичко место, препуно хотела и вила богаташа или познатих личности и да се нагло развија, као и друга туниска туристичка места.

Његов централни део је Медина, стари део града, са уобичајеним зидинама које га окружују и наслањају се непосредно на морску обалу. Зидине с једне стране запљускује море, а с друге је необично исламско гробље. Пре него што сам ушао међу зидине Медине, обишао сам гробље и дивио се једноставности и ведрини исламских споменика. Споменици су бели, некад је белило измешано са пругама плавог, и скромне су величине, прилагођени величини почившега, изнад главе покојника су исписи, вероватно основни генаолошки подаци. Део гробова је већ пропао и више не означава ништа, али има и свежих и оних који су раскошнијег изгледа — вероватно ту почива неки богаташ или знано свештено лице. На крају, нестаће и такви споменици, као што је нестало све што је створила људска рука. Надира ништавило из свих делова космичког простора.

Најзад сам се нашао у Медини. Кад странац дође овако у неки туниски град, а не може на први поглед да уочи његове специфичности, склон је да каже како су сви исти или слични као јаје јајету. Свуда су зидине некадашњег града у којима су смештене тврђава и џамија, свуда су уске улице препуне робе, продаваца и посетилаца — да се човек у том мноштву напросто гуши. Овде их је, чини ми се, више него у Сусу и Монастиру. Зидине Хамамета су први пут постављене почетком 10. века и разликују се од других мањим обимом (250 метара дужине 150 метара ширине). Џамија је свеже офарбана и тиме је изгубила патину древности оне у Каироуану. Подсећа помало на џамије у нашим санџачким крајевима. Кад сам се са улазницом попео на највиши ниво зидина и осмотрио град положен на морској обали, закључио сам да је знатно мањи од Суса, али је приобални поплочани део стазе исто тако дуг и простире се у једном и другом правцу. Са морске стране дува хладњикав ветар и не видим купаче на плажама. То је зато што је море потпуно отворено и овде је изгледа хладније него у Сусу, мада је ведро и пријатно за шетњу и сањарење. Опре-

дељујем се за ово друго и дуго остајем на приобалном појасу, премећући се с једне стране на другу или скрећући повремено ка деловима града удаљеним од мора.

Кад сам се од шетње уморио, сео сам у возић испред Медине и упутио се према новосаграђеном хотелском насељу Јасмин Хамамет. Хтео сам да видим те делове туниске приморске обале где у раскошним хотелима углавном бораве страни туристи. Ту је, на једном месту, саграђено четрдесет хотела са четири или пет звездица. Угодно је возити се тим минијатурним превозним средством чији лагани темпо дозвољава да се са лакоћом прате измене видика, појављивање и нестајање насеља, првенствено оних која су тек изграђена и наговештавају ширење појаса туристичке зоне и претварање летњег Туниса у рај за странце, поготово оне плићег цџа. Хотелске зграде се међусобно разликују обликом и бојом што том туристичком комплексу даје изглед разнобојне урбанистичке разгледнице. Уз хотеле су продавнице и забавни паркови. Пред једном зградом видим на шареном оријенталном ћилиму дремају две камиле, спремне да понесу туђа или људска тела и да откулуче свој део намењеног им дневног задатка. На леђима су сличне шарене покривке, па ми те несрећне и немоћне животиње изгледају као циркуски клонови који чекају тренутак да излете на позорницу и одиграју своје улоге. Камиле ће, међутим, само лењо и невољно устати и послужити за забаву хотелских посетилаца.

Тунис, 19. 5. 2010

Ево данас, у раним јутарњим сатима, крећемо према главном граду Туниса у чијем оквиру је и некадашња Картагина, а недалеко је и град Бизерта. Одлучујући мотив да посетим Тунис било је подсећање на та два историјска места и жеља да их видим. Нажалост, Бизерту нећемо обићи, али хоћемо остатке давнашње Картагине, ако их буде, и истовремено још понеки знани део главног града Туниса. Прекјуче смо обилазили пустињски југ и узгред видели како се тамо живи и како опстоје људи у оскудној природи. Видели смо дивљину и лепоту природе без вегетације, често без знакова животињског и људског царства. Видели смо величанствена и пуста брда и бескрајне и безводне равне пустиње препуне песка и искомске мртвачке тишине. Данас треба да се нађемо на крајњем северу земље, урбанизованом и европеизованом, увијеном у зелени биљни покривач, и тако осетимо контрасте у овој малој, али узбудљивој афричкој држави.

До сада смо посећивали мање градова, а данас треба да обиђемо туниску престоницу, која има два милиона становника (двадесет процената од укупног становништва) и простире се, како смо могли видети из аутобуса, у равни око језера Ел Бахеира (лево) и мора (десно) у непосредној близини, а по крајевима се уздиже ка бреговима, где леже Бирса, Сиди Боу Сад и незаборавна, непостојећа Картагина. У равници је и централни део Туниса са чувеном авенијом Хабиб Бургиба (овде, изгледа све што је од значаја мора да носи његово име) која је дуга 1.600 метара и обележава је статуа првог председника на коњу — да би, ваљда, било у складу са коњаничком европском традицијом краљева и царева. И, иначе, цела та дуга и пространа авенија европски је уређена, са видљивим ознакама неокласицистичког стила с краја 19. и почетка 20. века. Види се, према многим јавним зградама, да су је радили Французи или су подизане под њиховим надзором и учешћем. Упадљиво се уздиже француска катедрала, а у истом стилу су позориште и елегантна општинска већница, француске и друге амбасаде и многе јавне зграде, па и сахат-кула уоквирена фонтаном. Широки пешачки пут између две коловозне линије ослобођен је од ситних радњи и продавница да би све изгледало велелепније и велерадскије.

Почињући од језера Ел Бахеира, авенија Хабиб Бургиба води директно у средњовековну четврт Медину. Треба продужити само мало напред и наћи ће се у сплету уличица, хаотичног вашаришта робе и продаваца који вас опкољавају као ретку звер коју треба по сваку цену уловити. Сматра се да је данашња пијачна гужва у Медини живља него некада у средњем веку, али да је задржала давнашње ознаке: трговци запоседају мале шатре, нагомилане једна уз другу, а робу избацују далеко испред да се пешаци са тешкоћом пробијају између огромне разноврзне понуде. Делом је роба по улицама распоређена према врсти производа којој припада, а најчешће је, како ми се учинило, измешана и постављена без неког реда.

Медина у Тунису је огромна. Кад човек уђе унутра чини му се да нема излаза и да се неће снаћи у том чудесном лавиринту од робе и људи који је нуде и продају или оних који је обилазе и ретко купују. Тако велики простор средњовековног града незамислив је без исто тако монументалне џамије. И ова џамија у туниској Медини заиста је таква: по величини и значају одмах је иза оне у Каироуану. Њена градња почела је у првој половини 8, а завршена је у другој половини 9. века. Дакле, приближно у истом веку као и она у Каироуану, само је нешто другачијег изгледа, али са исто онако високим минаретом (44 метра) четвртастог облика. Кажу да је њена унутра-

шњост чак и лепша од каироунашке џамије. Међутим, нема се времена да се осмотри изнутра, као што се нема времена за много тога другог на овом великом и пространом вашаришту.

Други по значају атрактивни предео Туниса јесте Сиди Боу Саид, што би требало да значи Град заљубљених. Тај део обично се назива селом, иако је у погледу понуде сувенира и остале робе сличан Медини — или је таква понуда неизбежна свуда по арапским градовима. Разликује се по томе што је Сиди Боу Саид прилепљен уз брдо и морате се пети да би досегнули његов крај и ту попили кафу у једном од познатих кафеа којих је пуна главна пењачка улица Сиди Боу Саида. Таква Сиди Боу Саида делује романтично (често су је посећивали и посећују уметници) са својим бело окреченим зградама, плавим вратима и црним машрабама; боје које су честе и у осталим туниским местима, али овде су, чини ми се, изразито наглашене основном нијансом и контрастом према другој боји, поготово је то случај са плавом. Изненадило ме је да не доминира зелена као међу муслиманима у нашим крајевима, него плава која је, изгледа, преузета од Француза, као и много шта другог у овој земљи.

Моја очекивања у граду Тунису односе се у првом реду на обилазак места где се некада налазила чувена Картагина, моћна у једном времену, а потпуно уништена у два следећа. Знатичељан сам да видим остатке тога града који је Флобер у роману *Саламбо* приказао са толико живости и детаља и у једном тренутку његове историје који није изгледао тако драматичан како га је велики писац представио. Флоберу је, изгледа, био циљ да укупну трагедију града и непрекидних ратовања Картагињана покаже на основу једног споредног тока његове историје и увидом у романтичну везу између Хамилкарове кћерке и Ханибалове сестре Саламбо и једног од вођа побуњених најамника Мата. Због тога је, по својој прилици, уносио неке детаље из доцнијих пунских ратова, посебно Трећег. Тако се најстравичнији моменат жртвовања деце богу Молоху, кад су најамници продрли у град и изгледало је да нема излаза ако бог не притекне у помоћ, десио доцније, а Флобер га је унео у свој роман да би појачао ужасе ратних грозovitости и показао како је Хамилкар спасао малог сина Ханибала од жртве тако што је подметнуо дете једнога роба.

Од те Флоберове пунске или феничанске Картагине није остало ништа: збрисао ју је са лица земље Сципион Африканац Млађи. Али и од Сципионове Картагине, која је била трећи по величини град у Римском царству, преостало је, како смо се убрзо уверили, мало тога. Ту Картагину разорили су Варвари и тако од некад моћног града преостали су само ретки

комади који мало говоре о људским трагедијама и уништавањима цивилизације и народа. Понешто од остатака те друге Картагине могло се видети у музеју који смо посетили пре тога, као, на пример, гробне маске и фигуре грубо уклесане у каменој маси које подсећају на неко време знатно старије од римског. Међутим, нема ничег што би опомињало на историјске трагедије тога времена и на ломове који су изазвали пропасти и нестајање града у два маха.

Кад смо изашли из музеја и упутили се према брежуљку на којем је била смештена Картагина и угледали руине из римског времена, мени се мотала у глави Флоберова пунска или феничанска Картагина. Боже, како је тај писац успео да сјајно реконструише у глави и представи читаоцу нешто чега апсолутно није било ни у његово време. Показујући нам место где се налазила пунска лука, водич настоји да идентификује и кућу у којој је Флобер становао док је истраживао документе и радио свој велики роман *Саламбо*. На једном месту се каже да је Флобер толико концентрисано изучавао податке о пунским ратовима и уопште о Картагини и познавао многе културне вредности прошлости, да је „на седници научног друштва био једини који је читао Хипокрита”. Кад покушам да замислим некадашњу пунску Картагину, мени једино искрсавају пред очима слике из Флоберовог романа и питам се на којој се то узвисини налазила Хамилкарова кућа из које је изашла Саламбо кад се упутила међу најамнике и први пут дошла у дотицај са Матом.

Не преостаје ми ништа друго него да се са те узвисине на којој се налазимо погледам остатке римске Картагине, ма колико их било. А њих је мало. Изузев терми Антонија Пиуса, које је делом изградио Хадријан, и два велика и осамљена стуба, нема много тога да се види. И од терми остали су неки делови приземља у којима су некада биле смештене залихе дрва потребне за загревање казана, док су се купатила налазила спрат изнад. Све што је било од вредности покупили су западни археолози и сместили у музеје својих земаља, сматрајући да би предмети, да су остали на месту, били разграбљени и уграђени у приватне куће. Делом је то тачно. Међутим, просвећени западњаци требало је да помогну изградњу музеја у матичној земљи, па онда би било сувишно пребацивање драгоцености далеко на Запад, а овде би се покретни археолошки предмети и статуе уклопили у општу слику римске Картагине, заједно са тим што се сачувало напољу и што није могло бити однето. Овако, посетилац је ускраћен за многе остатаке прошлости за којима би морао да трага у музејима Енглеске,

Француске, Немачке и других западних земаља, док овде влада оскудица у ископинама које ипак постоје.

Одлазим из главног града Туниса пун утисака које сам стекао обиласком неколико важнијих његових делова. Кад би се имало времена да се упозна још много тога скривеног оку и после једнодневнoг проласка кроз град, још би, верујем, био задовољнији оним што сам видео. О граду Тунису сам знао готово ништа или врло мало изван онога што сам сматрао да му и не припада: реч је, пре свега, о Картагини. Сада сам спознао да је центар града са Бургибином авенијом изузетно сређена градска четврт каквих је мало и у Европи. Медина је велелепнија од свих које сам посетио, а, вероватно, и од оних које нисам, поготово ако се узме у обзир велика и стара џамија. Сиди Боу Саид је шаролики оријентални предео у који се улази као у цветну башту препуну људи, ствари и боја. Најзад, положај града на води, на језеру и мору, изванредан је и даје све предности које поседује велико приморско станиште у Африци, далеко од пустиње, а смештено у зеленилу и окићено цвећем и бојама. Разочаран сам тиме што нисам видео Бизерту и што је некадашња Картагина сведена на тако жалосно непостојање.

Али, шта се ту може.

ФЛОРИКА ШТЕФАН

ПРАШТАЊЕ

ГРОБОВИ

*На филмској траци живоћа
нижу се у недољед
моји свети гробови
и ликови драгих бића
који још живе у нежном сећању
Не могу да им објасним
у каквом то свету живим
јер ни мени није јасно
да ли је ово живоћ достојан човека
или копчање у живом блају
и последњи хрџац
у канџама насилне смрти*

Нови Сад, 17. децембар 2009

ОД ПОСТАНКА ДО НЕСТАНКА

*Видела сам и доживела све
од постанка до нестанка света
Једни су у сиваралачком заносу улејцавали живоћ
градаћи мостове облакодере и велике градове
Други су обузети смрћу и рушилачким нагоном
сравнили са земљом све што дошакли погледом
Између њуљка и њела
земаљски живоћ је само шрен*

Нови Сад, 23. децембар 2009

*Са шом лейошом се живи
до краја живоша:
у блашосшању или оскудици
у срећи или несрећи
у миру или рају
до последњег сна*

Нови Сад, 4. септембар 2010

ЉУБАВ У ВРЕМЕНУ

*Љубав је моја држава засшава химна
Она је мој свемир
неограничена слобода крешања
без личне карше пасоша визе
Љубав је нешрикосновено право
на живош и смрш
Из њене дубине и ширине
зледам свеш очима свих сазвежђа
И нема ше шрепреке
коју нећу савладаши
само да зашомим у себи
себичносш зависш охолосш*

Нови Сад, 11. октобар 2010

ПРАШТАЊЕ

*Све ши шрашшам живоше
за сва залешања сайлишања узмицања
за сва колебања сшрмоглављења скрешања
јер да сам знала да бројим до десеш
никада не бих ушознала ни шугу ни шашњу
ниши бих доживела љубав у свој њеној шуноши
Све ши шрашшам живоше
за сва неимања даривања одузимања
јер да нисам била изложена свим искушењима
никада не бих научила шша је скромносш
и шрава мера људске доброше*

Нови Сад, 29. октобар 2010

ИЛЕАНА УРСУ

УБЕЂЕНА САМ

КУДА СА ОСЕТЉИВОМ ДУШОМ

*Куда са осетљивом душом
У овом њасијем живоју*

*У вајру
Да изгори као шћо шуме горе
Дане и ноћи
Ноћи и дане
Кад се њрејварају у њејео
У њрацину њејела
У мисао њејела
Развејану вејром*

*Куда са осетљивом душом
Када луји о зид сћварносћи*

*У вајру
Да изгори као шћо сећања горе
Зайаљена дружим сећањима
Годинама сакуљене
Узуране у ладице
На дну сћаре шкриње
Која њри њрвом њољуицу
Искре
Прејвори се у букћињу*

*Куда са осетљивом душом
Кад јесен живојта куца на врајта*

*У ваїру
Да угреје костїи
Остїареле
Да освейли остїарели вид
Да зарумени кожу*

*Осеїљива душа
Треба да зори*

КУЋА

*Руши ми се кућа
Људи
Руши њолако
Као да зради
Руцевине*

*Руши ми се кућа
А једино шїо могу
Јесїе да њамїим
Годину њо зодину
Циџлу њо циџлу
Моју кућу*

*Кућа ми се руши
А ја се једино сећам*

*Не видели људи како је
Кад вам се кућа
Руши*

О СЕБИ

*Још се ја добро држим:
Глава ми још није оседела
Нису ми њобелеле мисли
Није ми замућен њољед*

*Сада ми је све јасно:
И народне њословице
И намрзођене комшије
И облачно небо*

*Са усїехом сам йоложила живої̄
Прейознајем љиґавце
Прейознајем йрейреке
Прейознајем моґућносїи*

*Још се ја добро држим
Сада ми је све јасно
Са усїехом сам йоложила живої̄*

*Али зашћо све йо?
Ни у йоме није сїас!*

У ЛАНЦИМА

*Смрїно сам се закачила за живої̄
Из сїраха не ойварам усїа
Не йрейћем
Не дищем йуним йлућима
Све чиним са йола снаґе
Делићем нужносїи
Длаком наде*

*Вежбала сам
Како да се одржим на йоврцини
Да йреживим
Да не йоїонем*

*Убеђена да сам највешћија
Поґледала сам йрема онима који ме окружују*

*Али велико је било моје чућење
И они чине истїо
У ланцима колоне оних щїо йреживљавају
Оних щїо као и ја
Смрїно су се закачили за живої̄*

УБЕЂЕНА САМ

*Као болесї̄
Као медицинска дијаґноза
Одвија се оно*

Што ми обични људи
Називамо живошом
Мелемима лечимо
Један прелом
Завијамо плашном
Једну рану
Покривамо чижом
Велику пражину

На први поглед
Оном који нас не познаје
Чини се све лепо
Округло
Сређено

Ми међушим
Свесни првог сјања
Не пражимо више лек
За нашу болест
Ми се прудимо да је покријемо
Да је сакријемо
Да је други не би видели
Ако нас случајно посећују
Убеђена сам са смо стварчасти
Да сакријемо миста и ствари
Болест се међушим
Не зауставља
Шири се као вода из потока
Који набуја с прелећа
Као да је највећи
И прекрије оранице
Остављајући сиромаштво

Ми нисмо ни почели
Да размислимо како
Да се решимо болести
Нас је страх
Параноични страх
Од истине
Зашто ствари не именујемо
Правим именом
Као да би шиме
Погорцали стварно сјање

Сваки је лек ѓорак
Што је ѓорчина већа
Јача
Тиме је лек бољи

Понекад кад отворим срце
Верујем да би ме други казнили
Због оваквих мисли
Од оних што су се навикли на болест
Који чини се
И не би више умели да живе
Без ње

ЦРНА НОГА

Црна нога
Ноћи
Пријиска ми ѓруди
Цело тело
У целини ме покрива
Затварам очи
Покушавам не погледом
Да се заштитим
Да се браним

Пријиска ме
Црна нога ноћи
Имам ушисак
Да вичем вришћим
Да речима изражим помоћ

Све се ипак губи
У црно

ПУСТЕ КУЋЕ

Собе које разговарају
Са сенкама бивших станара
Враћа која шкрипе
Стејеништа покривена маховином
Разрушени кровови

*Подивљао босиљак у башијама
Око иконе њаукова мрежа
На осшарелим зидовима
Осшареле фошшографије
Са осмесима из другог времена
Са погледима уиришим у друга времена
Са загрљајем намењеним другим људима*

СТОЈАН БЕРБЕР

ЗАПИСИ ИЗ ИСТОЧНЕ НЕМАЧКЕ

(јун 1982)

Кад ме је у једном од ових топлих летњих дана назвао секретар Друштва књижевника Војводине Драган Попноваков и упитао да ли прихватам да путујем у Немачку Демократску Републику у делегацији југословенских писаца, нисам ни слутио какав би то доживљај могао да буде. Срећна је околност што још нису почели годишњи одмори, па могу без проблема да на радном месту кардиолога узмем одсуство. Уверен сам да је почетак лета као измишљен за путовање, јер нема зиме и потребе да собом вучемо све оне бројне ствари, као што су топла одела, зимски капути, капе, рукавице, и друго, што понекад путника претвара у знојног носача, али и да трпи претеране јулско-августовске врућине ако крене усред лета.

Најнужније ствари, уз нешто сопствених књига и књига сомборских писаца, стрпао сам у омањи кофер и акт-ташну, а затим залудно покушавао да ми Општина Сомбор обезбеди каква службена кола до београдског аеродрома. На крају сам се сместио у ауто блиског рођака и заобилазним путем, преко Сремске Митровице, стигао у Сурчин.

Ево ме, двадесет и првог јуна, у аеродромској гужви, и док поред мене промичу најразличитији путници, стари и млади, који махом одлазе према мору, претоварени коферима и другим пртљагом, покушавам да пронађем очи које би имале љубопитљивост мојих и тако потврдиле да су сапутничке. Из Црне Горе очекујем Радослава Ротковића, кога не познајем, а из Словеније треба да нам се придружи Димитрије Рупел, за чије презиме нисам ни чуо, као ни он, вероватно, за моје.¹

¹ Накнадно сазнајем да је Немац, презименом Рупел, био архитекта по чијем је пројекту саграђена 1925. године у Сомбору „Болница Краља Александра и краљице Марије Карађорђевић”.

До поласка авиона предстоји ми читав сат. Да прекратим време, купујем новине, у којима југословенска нација жали за изгубљеном фудбалском утакмицом са Шпанијом, тврдећи, по обичају, да нас је опет победио судија, иако је сваком добро-намерном јасно да смо после примљеног другог гола деловали као „Јанко на Косову”.

Истовремено купујем ракију, црногорску, да је понесем непознатим пријатељима у Немачкој: једва је, са напором, угуравам у остатак слободног простора у препуњеном пртљагу.

Потом предајем кофер незаинтересованом аеродромском службенику који, узгред, као зачуђено пита: „Имате само један?”

Пењем се на спрат, пролазим дуплу пасошку контролу и улазим у салу за међународне одласке. Уморан народ већ седи заваљен у фотелјама. Од неколико особа које стоје издвајам средовечног онижег мушкарца, дежмекастог, са боксерским носем и лицем које подсећа на мог некадашњег професора хирургије Ива Поповића Ђанија. Пре него што му приђох, освоји ме он питањем да случајно нисам из делегације писача. Упознасмо се. Рече да је Радослав Ротковић.

Измењасмо мисли о предстојећем путу, а потом одмах Ротковић поче да казује своју теорију о топонимима, показујући шта све зна из етимологије А знање није мало, бар не за лаике. Међутим, што више време одмиче, бива ми све јасније да је Ротковић заговорник Кулишићеве несрећне теорије о несловенском и несрпском пореклу Црногораца (о чему је својевремено било доста речи у штампи), са жељом да се утврди да су Црногорци аутохтоно становништво које је дошло пре Словена и да води порекло са германских простора: по том Црногорци немају никакве везе са Србима, ни са осталим јужнословенским народима.

Читав дан имао сам прилику, која ми се указивала и касније, на путу по земљи домаћина, да слушам како постоје слични топоними у Црној Гори и Немачкој, који подупиру Кулишићеву теорију. Ротковић ми показује, живо и искрено убеђен у то што говори, ксерокскопију неке старе немачке географске карте у којој су убележена племена и народи који живе на тлу данашње Немачке, па пошто је установио називе *Zuze* и *Mogiasani*, устврђује да су то црногорска племена *Цуце* и *Морачани*, који су некад давно живели у немачким просторствима, за разлику од Срба, који су обитавали на територији Пољске. Границе између „немачких” и „пољских” словенских племена не уме да повуче. Границе између данашњих Срба и Црногораца, мада у животу те границе нема, а нису је правили

ни највећи црногорски ни србијански умови, повлачи како хоће.

У авиону, кад смо већ били у ваздуху, и кад се испод нас разастирао непрегледни земаљски шар, упитам Ротковића директно да ли то што говори значи да Црногорци нису Срби, подсећајући га на мишљење професора Радомира Лукића да се ради о једном народу са две нације, а Ротковић ми одговара да Црногорци заиста нису Срби, наводећи поново своје етнологетске доказе, чудећи се при томе како то свима није јасно.

Питам, успут, шта ако су се стари Црногорци поделили још у Пољској, па једна скупина отишла на исток, према Неманима, као и Лужички Срби, а друга са Србима се спустила на југ, па због тога постоје слични топоними и тамо и овде. Он овакву могућност негира.

Врло је осетљив на своје мишљење, а кад га износи као да ништа друго не постоји што би у том тренутку било важније. Одаје утисак занесењака који допушта да противник може имати и супротно мишљење, али се пита како је то могуће.

Објашњава Ротковић да су сви православци вековима називани Срби иако то нису били; да ни Његош није био Србин јер је разликовао Србе и Црногорце, што неки данас заборављају. Итд. итд.

Слушам га стрпљиво, али не одобравам.

У Загребу преседамо у други авион. Ротковић рече да би ту требало да нам се придружи Димитриј Рупел, али од Рупела ни трага.

У Источни Берлин стигосмо око пола једанаест пре подне. Помакосмо часовнике за један сат унапред, јер је у Немачкој већ пола дванаест.

На излазу из аеродрома дочека нас љубазна млада дама Дагмар Франке, преводилац, која је боравила у Југославији и студирала српскохрватски језик. Висока је, витка и нежна, са наочарима на мршавом интелегентном лицу.

Ротковић се релативно добро сналази са немачким језиком, ја нешто слабије, али кад Дагмар (коју брзо и лако прихватимо) чу како користим своје школско знање, рече да је боље него што је очекивала. Добијамо нужне податке о нашем смештају, док службени ауто јури према центру града, преко неких шина, поред чувеног берлинског зида што нас дели од Запада, крај неких споменика значајним људима, кроз нова насеља, а на крају између старих и нових зграда. Улетесмо најзад на омање паркиралиште, иза павиљона у којем треба да привремено станујемо.

Обојица добијамо по апартман, који се, како сазнајемо, резервише за угледне госте. Ту је овећа соба, гола и хладна, са

скромним намештајем из педесетих година, са неупадљивом уметничком сликом каква се виђа у сиромашким и сеоским становима, ту је и мањи простор за спавање, одвојен, а придодата је и чајна кухиња, као и невелике санитарне просторије. Све скромно, али чисто и уредно.

Кад се за кратко одморисмо од пута, Дагмар нас позва у Ротковићев апартман, где нам даде дневнице (три стотине источнонемачких марака за десет дана боравка) и упозна нас са планом студијског боравка. Требало би да посетимо Дрезден, да свратимо у Вајмар, да боравимо међу Лужичким Србима.

Ротковић предлаже да га домаћини повежу са немачким научницима који су писали о словенским топонимима у Немачкој, али сазнаје да је, нажалост, главни аутор, за кога пита, умро.

Одлазимо у зграду Савеза немачких писаца, у „Дојче бундесшриффтштелер”. Дочекује нас љубазна средовечна секретарица Ева Данеман. Нуди нас кафом, чајем, воћним соковима, кексом. Ротковића познаје од раније, јер је пре неколико година био њихов гост. Пита га, чаврљајући, како је, шта ради, где су писци што су некад долазили с њим, па њих двоје срдачно обнављају раније утиске.

Покушавамо да успоставимо телефонску везу са Југославијом, да се јавимо својима, али мени то не успева: или је линија заузета или нема ко да подигне слушалицу.

Договарамо се, потом, о боравку, са жељом да га што боље искористимо. Размењујемо мисли и о могућој сарадњи. Предлажем да се сомборски часопис *Дометти* повеже са неким немачким књижевним часописом, али сазнајем да постоји само један, и то за домаћу литературу, па се, изненађен, лагано повлачим, — има важнијих часописа у Југославији од *Дометта*. Не одбијам, међутим, предлог да се састанем са члановима њихове редакције. Видећемо се, накнадно, кажем. Потребно је прво да се упознам са садржином часописа, да сагледам какве су могућности сарадње. Има времена! Касније!

Растајемо се, заказујемо виђење са Дагмар испред зграде Комичне опере, увече, пре представе за коју су резервисане карте.

Дан је сунчан. Свет врви улицама. Идемо према Александер-плацу. Зграде су углавном нове, улице и булевари широки. Имам утисак да сам на нашем Новом Београду, само је овде све монументалније.

Ходамо десном страном улице „Под липама” (Unten den Linden), прелазимо преко старог и невеликог моста на реци Шпреје.

Ротковић је водич. Каже да се јефтино и добро једе у ресторану „Златни пилићи” (Golden Broiler). Пилетина се спрема брзо, гост не губи много времена у чекању, па, ако му се пилад није смучила, ето солидног ручка: за осам и по марака добије се пола пилета, које је гарнирано поврћем, а уз то иде и пуна кригла укусног пива.

Тема етногенезе Црногораца непрестано је и овде присутна: и док идемо у „Златне пилиће”, и док се, задовољни, након ручавања у гужви, враћамо.

Ротковић вели да ће и професор Растислав Петровић, који је написао књигу о Кучима, још и затвора допасти, јер је преписао рукопис неког старог Црногорца који више није жив, али чија ће родбина доказати да се ради о недозвољеној позајмици.

Причу слушам, али у њу не верујем. Познајем Растислава Петровића. Штапао је у сомборској штампарији „Просвета” књигу о Кучима у Црној Гори, а у том послу му је помогао и његов земљак и мој пријатељ Јован Делибашић, комерцијални руководилац штампарије. Професор није одавао утисак непоштеног човека. А сем што је Црногорац, осећа се и Србином.²

Време брзо промиче.

Одмарамо се кратко у својим апартманима. У пола седам смо већ пред великом зградом Комичне опере, где се налазило са госпођом Дагмар, која је спремила карте за улаз.

У предворју се освежавамо воћним соковима.

Посетилаца доста. Обучени су различито: неко свечано и уштиркано, неко свакодневно, необавезно. Препознају се и радничка лица, груба и ненегована.

Ротковић добија на услугу позоришни двоглед, а Дагмар као реверс даје свој гардеробни број.

Гледамо *Ојмицу из Сараја*, са Моцартовом музиком.

Уморни од пута и нових утисака обојица једва држимо очи отворене. Душа нам, народски речено, спава.

У паузи Ротковић предлаже да одемо, а ја га храбрим да издржимо, из учтивости према домаћинима.

Крај представе долази као спас. Поздрављамо љубазну Дагмар и журно крећемо на починак. Изненађено застајемо на улици: десет је сати, а ноћ тек пада и светла тек почињу полако да се пале.

Помишљам на ноћну шетњу, предлажем је Ротковићу, али он ни најмање не показује да би га то обрадовало.

² Кад сам по повратку у земљу то испричао професору Петровићу, он се само насмејао и рекао да су то Ротковићеве будалаштине. Као и других „црногорских усташа”.

Умор, на крају, надвладава и моју изненадну жељу.

*

Будим се рано, облачим и силазим на улицу. Наслоњен на зид зграде, посматрам како вредни Берлинци журе на по-сао. Очекујем гужву, топот ногу, довикивање, жагор, како сам навикао у Београду, као студент, али уместо тога дочекује ме тишина и с њом ретки пролазници. За тренутак сам збуњен, а онда се присећам Москве, у којој је јутро слично: живот се и овде одвија испод земље, у метроу, који јури у свим правцима.

У заказано време, у прохладно летње пре подне, стижу госпођа Дагмар с једне и Ротковић с друге стране.

Циљ према коме хитамо је кућа антифашистичког песника и драмског писца Бертолда Брехта.

До Брехтове куће, која је у близини градске железнице што вози према Западном Берлину, одлазимо аутобусом. Здање спратно, сиво и неупадљиво, а налази се поред старог гробља, које појачава утисак пролазности и распадања.

Са још неколико посетилаца улазимо у невелико двориште, где нас прихвата млада дама, кустос, и рутински проводи кроз просторије у којима је Брехт живео: кроз собу за пријем, радну собу, спаваћу (у којој је умро), затим кроз просторије у приземљу, где је становала Брехтова сапутница Хелена Хајлиге. Свуда сивило, хладноћа, студен која избија не само из голних зидова, већ и из скромног намештаја, са тек назначеном топлином која се јавља при помисли да дух тог великог човека живи у стварима које је користио.

За Брехтову сапутницу Хелену, глумицу, прича нам кустос да је одлично кувала, да је због тога и због своје питоме нарави била омиљена међу пријатељима, да је са Брехтом изродила децу која су постала познати глумци и сада живе у Савезној Републици Немачкој.

У Брехтовој кући се налази институција која се стара о Брехтовом имену. О његовом књижевном делу води бригу западнонемачки издавач на кога је писац пренео право штампања.

Поред куће, на гробљу, Брехт је и сахрањен. Скромно. Уместо споменика налазимо само омањи камен са уписаним Брехтовим именом.

Недалеко је гроб и чувеног лекара Хуфеланда, из чијих је дела учио и наш здравствени просветитељ Константин Пеичић, који је једно време живео, радио и писао у Сомбору.

Ту је и гроб филозофа Хегела, који је, као и Хуфеландов, велик и раскошан.

У повратку, у шетњи берлинским улицама, свратисмо у југословенску амбасаду, која није велика, ни далеко од центра. Дагмар оста у парку испред амбасаде, јер као држављанин ДДР (*Deutsche Demokratische Republik*) нема право да улази у стране амбасаде, а ми се пријависмо портиру.

Убрзо стиже Драгољуб Ђорђевић, аташе за културу, млад, насмејан и срдчан. Поздрави се са Ротковићем, кога зна од раније, упозна се и са мном, па нас одведе у своју канцеларију. Измењасмо мисли о нашем смештају, о вестима из земље, о играма наше фудбалске репрезентације у надметању у Шпанији, пописмо по чашу вискија, па се опростисмо.

Настависмо шетњу Берлином.

Дан је сунчан, али без врућине. Као да је мај месец, а не јун. Сам град не осваја лепотом нити гламуром на први поглед: нема буке, нема светлећих реклама, нема цике и вриске што се среће по западноевропским градовима. Својим широким улицама, пространим булеварима и равним зградама подсећа на новоизграђене градове у социјалистичким земљама. Старих здања, што дају печат сваком граду, мало је или се губе између нових што су подигнута после Другог светског рата и совјетског уништавајућег бомбардовања. Једна Бранденбуршка капија или Државна библиотека недовољне су да се град одупре времену које надире: као да је старо у растакању, а ново није успело да га потпуно замени.

У подне се растајемо са Дагмар и поново одлазимо у „Златне пилиће”, у гужву, на ручак.

Око петнаест часова долази по нас службени ауто и премешта нас у хотел „Град Берлин” (*Stadt Berlin*). Хотел, нов, огроман, стрши у висину. Врви од гостију. Попуњавамо формуларе, стиже Дагмар, смештају нас. Ја сам на 20-ом, Ротковић на 30-ом спрату. Одозго, из птичје перспективе, читав Берлин нам је на длану.

Таман се сместисмо, кад стиже Димитриј Рупел: висок момак, виши од мене за који сантиметар, повијен, риђ, избуљених очију, крупног црвенкастог носа, са малом брадицом и поткресаним брковима. У разговору гласан и непосредан.

Сазнајемо да је доцент на факултету, да предаје социологију културе, да је ових дана имао испите са студентима и да због тог није могао доћи на време.

Смешта се у собу на мом спрату.

Хвали план боравка и одмах се распитује куда се и где може изаћи, има ли кафана у којима се добро једе и пије, посебно какви су овде немачки кулинарски специјалитети.

Његову знатижељу можемо да задовољимо само делимично.

Увече сва тројица излазимо у ресторан хотела, у приземљу.

Уредно је, чисто, гостију доста. Налазимо слободан сто, наручујемо роштиљ. Рупел и ја пијемо вино, Ротковић пиво. Гостимо се на крају и сладоледом.

Успут се забављамо причањем политичких вицева, као што и доликује Југословенима.

По вечери одлазимо на одмор: Рупел у своју собу, на спавање, јер је уморан од пута, нас двојица код Радослава, да гледамо телевизијски пренос утакмице из Шпаније на малом руском апарату „Јуность”. Играју Руси и Шкоти, борбено, али се утакмица завршава нерешено.

Одлазим, уморан, у кревет. Споља, из мрака, допире бука аутобуса, а из ходника наспрам собе звук лифта који се повремено зауставља са поноћним гостима, уз жестоку шкрипу као кад ауто нагло кочи.

*

Берлин се поново буди, сада у измаглици. Сунце се једва назире. Са свог спрата видим како појединци журе на посао. Бука се појачава како дан расте. Мало је пешака, осим оних што се сусстижу на улазу у подземну железницу. Промичу аутомобили, ладе и шкоде, петотрачном цестом у једном и истом таквом у другом смеру.

Доручак прескачем, по обичају, а потом пишем разгледницу кћерки Ивани. Прелиставам часопис *Идеја и форма (Sinn und Form)*, што га издаје Академија уметности. У броју од марта-априла ове године налазим преведене песме Десанке Максимовић и прозу Јаре Рибникар. Уводно штиво у часопису је од Леонида Брежњева, генералног секретара Комунистичке партије СССР: *Сећања*.

По договору силазим на улицу, испред хотела. Тамо су већ Дагмар, Рупел и Ротковић. Крећемо аутобусом у обилазак града. Око нас начичкана школска деца. Основци. Водич је жена средњих година, бистра и слободна ока.

Пролазимо поред зграде Државног савета, Државне опере, споменика на високом постаменту краљу Фридриху Великом, Државне болнице, споменика лекару Вирхову (снажан мушкарац се голим рукама бори против болести у виду животиње сличне великој мачки); кружимо према Бранденбуршкој капији (То је Бранина капија! — узвикује Ротковић. — Ето још једног доказа да су Црногорци пореклом из ових крајева!), возимо се улицом Карла Маркса, прелазимо преко невелике реке Шпреје и стајемо испред споменика Црвеној армији.

На улазу у спомен-парк постављена је биста мајке која плаче, у реалистичкој пози, а од бисте води прилаз према гробљу на чијем је врху капела са уписаним именима свих совјет-

ских војника палих у бици за Берлин 1945. године. Лево и десно од прилаза су гранитни споменици у које су угравирани записи, а представљају цитате из Стаљинових говора! Десно на немачком, а лево на руском језику. Читав импозантан спомен-парк, чија је дужина неколико стотина метара, изграђен је 1949. године, а саградила га је, кажу, Црвена армија.

Након разгледања, док се враћамо према аутобусу, разговарамо о споменику.

Прво Дагмар пита Рупела шта мисли о њему.

Овај заврће главом омаловажавајући. Није му јасно, рече, шта је Црвена армија тражила у Берлину и коме служи тај споменик!

Рекох, супротстављајући се, да споменик треба гледати очима времена када је грађен. Тада је свет изашао из најстрашнијег рата дотад. То што је Стаљин на споменику написао да је Немачка (односно Хитлер) вероломно напала Русију, не мора да значи да је пакт са Хитлером био неправедан. Што је Стаљину остајало 1939. године, кад је Запад гурао Хитлера на Исток, против комунизма, а није пристајао на војни пакт са Русијом? Да зарати сам против најбоље оружане силе света? А да Запад гледа скрштених руку? Не треба веровати причама да је Стаљин веровао Хитлеру! Нема дипломатије која не сумња. Само, треба имати у виду да Црвена армија, као релативно млада оружана сила и дело сиромашне земље, није била спремна за рат, а Русија беше окружена и непријатељским државама, које су прво оружјем покушале да сруше бољшевички систем у њој, а потом и економским и другим санкцијама и шпијунским акцијама.³

Ротковић рече да се није смело десити да се Хитлеру толико верује да изненади Црвену армију и дубоко зађе у Совјетски Савез.

Не, рекох, то не потврђује да је Стаљин веровао Хитлеру, већ да је Немачка била снажна. Хитлер је рушио државу за државом. Француску је освојио за две недеље, иако ју је бранила и Енглеска. Велика је ствар да је Црвена армија успела уопште да се одупре. На крају, споменик није подигла Црвена армија, „подигли“ су га Хитлер и нацисти, јер да они нису кренули против Русије, ни Руси не би дошли у Берлин, ни подизали споменик.

Не разумем, рекох, како један народ, био цивилизован или варварски, може да изазове тако страشان убилачки рат, да га изгуби и да тражи да се све одмах заборави као да се ништа

³ О томе треба детаљније видети у књизи успомена руског амбасадора у Лондону Ивана М. Мајског.

није десило. Хитлер је манијачки уништавао не само друге народе, већ и сопствени, а љага која је на тај народ пала не може да се спере осим дуготрајним радом у интересу мира.

Рупел ме гледа бело.

Видим да се не слаже са мном.

Пита поново: Али шта је Црвена армија тражила 1945. године у Берлину?

Тражила је Хитлера, да га дотуче, кажем.

Рупелу одговор није јасан.

Полако, обострано, хотимично, заћутасмо.

Стојећи, потом, доручковасмо сендвиче, из кантине што опскрбљује посетиоце, па се попесмо са оним истим ученицима у аутобус и вратисмо у центар града.

Ту нам Дагмар показа огроман телевизијски торањ, одмах поред нашег хотела. Гужва је велика ко ће пре да уђе, али ми, као гости из иностранства, имамо протекцију у пењању: поглед са торња на град је свеобухватан, али не очарава. Далеко се види, али поглед хвата углавном кровове зграда, стамбене или индустријске четврти, аеродром и у даљини, у измаглици, Западни Берлин.

У тринаест часова стижемо у ресторан Државне опере. Осим нас из Југославије на ручку су и госпођа Дагмар, затим секретарица Ева Данеман, књижевник Шрајбер, који је шеф за међународну сарадњу немачких писаца, романописац Хорст и једна млада дама, лепушкастог изгледа, која је такође списатељица. Друштво је весело, расположено, али и озбиљно када разговор то захтева.

Између Хорста и мене седи Дагмар, која повремено служи као преводилац у нашем дијалогу. По Хорстовом роману снимљен је играни филм *Морал бандиџа*, који је приказан и на југословенској телевизији: говори о малим разбојницима, напуштеној деци после Другог светског рата. Хорст живи као професионални писац, мада је по занимању зидар и, како сам каже, „бауер” (сељак). Залаже се за ангажовану литературу. Допада му се моја песма *Сликар*, посвећена Ајзенхуту, чија слика *Бишка код Сенше* краси велику салу Скупштине општине Сомбор. Песму је на немачки превео професор из Сомбора Антон Горечан. Хорст предлаже да се штампа и код њих, у неком листу.

Причам Хорсту о свом раду, о теорији лекара Радивоја Симоновића о тектонским прашупљинама испод планина пуних воде (Велебит), а он пажљиво слуша.

Растајемо се након ручка, добро расположени.

Димитриј Рупел и ја кренусмо на Запад, у Вестберлин. Да прошетамо њиме и да га разгледамо.

Путујемо железницом, потом надземним метроом. У Фридрихштрассе станици једва нађосмо пут кроз граничну зграду и пасошко одељење и седосмо у воз. Без карата смо, јер немамо ситног новца за аутомат. На првој станици иза границе силазимо и у оближњој гостионици уситњавамо новац тако што од крупног и бркатог кафеције затражисмо по чашу пива.

Настависмо даље. Воз практично празан. Кад дођосмо до станице Весткројц, сазнадосмо да смо, у незнању, мимоишли центар Западног Берлина, па се вратисмо истим возом и спустисмо у центар града пешке.

Променисмо паре у мењачници: за једну западнемачку марку дајемо четири источнемачке. Службеник у мењачници ми уручи дупло мање, хотимично, правећи се да сам му уместо 100 марака дао 50, али се Рупел ту показа као прави друг: посведочи у моју корист, те добих своје паре како треба.

Први утисак је да је Западни Берлин слика и прилика градова са Запада: бучан, рекламерски, пун помпе и сјаја, крцат разноврсном робом, али и гладних и одрпаних особа.

Шетамо, разгледамо излоге, купујемо ситнице. Оријентишемо се стално у односу на центар (да се не изгубимо), једемо сладолед. Изненада груну летња киша и ми се склонисмо у први оближњи локал у близини цркве, која је у једном делу растурена ратним пожаром. У ресторану препуном цвећа, конобарица, млада и насмешена, доноси нам кока-колу. Киша се смањи и ми кренусмо пре мрака за Источни Берлин.

На граничном прелазу нико нас не контролише осим пасошког одељења с друге стране границе.

Колико је при прелазу на Запад источна контрола пажљива, толико је пут на Исток од западне контроле безбрижан и отворен.

*

Читав данашњи дан, двадесет и четврти јун, прође нам у путовању.

Кренули смо испред хотела око осам часова таксијем што га је наручила Дагмар и пребацили се до железничке станице. Ротковић носи омању ташну, ја две, већу и мању, а Рупел вуче два кофера, од којих је један толико велик и тежак да се високи Рупел увија под њим. Дан је тмуран, прохладан, а воз на опште изненађење, насупротив немачкој тачности, касни више од пола сата.

У Дрезден стижемо око подне. Одмах се види да овде нема балканске прљавштине. Остављамо пртљаг на станици и крећемо у град. Пролазимо широким булеваром, поред водоскока и нових грађевина, долазимо пред ресторан који нам де-

лује пристojно. Желели бисмо унутра, али слободног места нема. Наводно је све резервисано. Неколико људи већ чека напољу, залудно. Нама ипак помаже дојава да смо гости из Југославије.

Након скромног ручка полазимо у обилазак града.

Стари део вароши је мрк, али импозантан, са средњовековним кулама, јаком тврђавом изнад река, са дотрајалим црквама и дворанама. Видно је разрушен, још од рата, али се полако рестаурише, по одређеном плану и према спремљеним финансијским средствима.

У старом граду смештена је и „Галерија слика старих мајстора”. Посетилаца има вазда доста. Добисмо и мали касетофон из којег спикер на српскохрватском језику објашњава уметничке одлике слика. Утисак о Галерији је повољан, мада се поставка, величином и квалитетом не може упоредити са гломазним галеријама попут Третјаковске у Москви.

Нови град је светао, скоро бео, а статуа златног коњаника на улазу мами да се уђе дубље.

Време нам брзо пролази, на измаку летимично обухватамо погледом лепо и модерно уређен центар, пун цвећа, па хитамо на железничку станицу.

У возу, на путу према Будишину, или како га Немци зову — Бауцену, у коме на тремеђи Немачке, Пољске и Чешке живе Лужички Срби, водимо разговор о лекарском и списатељском послу, али и о нацијама.

Рупел каже да је изненађен што сам по занимању лекар, а бавим се књижевношћу.

Ја се опет чудим његовом изненађењу, посебно што на факултету предаје социологију културе а поставља питања као да му није јасно како лекар може (и стигне) да пише. Зар ће да забрани и правницима, економистима и другим професијама да се баве и белетристичком? Зар само професори књижевности могу бити писци?

На његова питања одговарам стрпљиво.

Не питам га зашто се он бави књижевношћу кад је социолог.

Што се тиче нације, Рупел и Ротковић тврде да их треба одржавати и развијати и против су било каквог утапања нације у нацију. Мисле да свака нација има своје богатство и своје врлине које треба подржавати.

Ја их убеђујем да нације могу бити и зло, да је важан човек, да треба неговати оно што нације приближава а не подстицати разлике, јер разлике једног народа могу досећи степен опасности.

Не слажу се са мојим мишљењем.

Рупел говори као словеначки сепаратиста: задовољан је својом нацијом, сматра да би Словенцима било исто тако добро да су у Аустрији или Италији као што су у Југославији, можда и боље. Југославија им је потребна само да их брани од евентуалних напада, у случају рата.

Ротковић је, опет, црногорски националиста, који Црну Гору види издвојену као острво у српском мору, а опасност и за њега долази од Срба који унитаристички размишљају. Треба да цветају сви цветови, каже он, користећи фразу Мао Цедунга.

Тврдим да свака држава мора имати, ако је вишенационална, стожерну нацију, иначе не може да опстане, распада се, осим ако су нације толико измешане да не могу стварати самосталне државе. Сматрам да вишенационална држава треба да има један језик којим би се сви служили када су људи различитих националности на окупу, без обзира да ли је тај језик проглашен државним или не.

Рупел ми одговара да су све нације равноправне, да нема потребе за „стожерном” нацијом, да свако треба да говори својим језиком. То што он сад говори српскохрватски, његова је добра воља, чини нам услугу.

Одговарам му да то није услуга мени, већ и њему, јер је то једини начин да контактирамо ако му је до тога стало; или да говоримо неким трећим, страним језиком. То не значи, кажем, да не би требало да Срби и Хрвати уче словеначки и македонски, да се служе и тим језиком кад затреба, јер је Југославија, пре свега, држава словенских народа.

Ротковић мисли да су идеје о заједничком језику унитаристичке. Он сматра да би и српскохрватски језик требало назвати друкчије, јер њиме не говоре само Срби и Хрвати, већ и други народи, као што су Црногорци.

Рекох да су Црногорци у основи Срби, да је српски народ конституисан после рата у две националне републике.

Ротковић то пориче. Као потврда служи му Његошева реченица коју је забележио Љуба Ненадовић у Италији: „Црногорци не љубе ланце!”

Залуд говорим да се сам Његош осећао Србином. Ротковићу то, очито, не улази у главу: он остаје, упорно, при свом мишљењу.

Разговор завршавамо тек пред Будишином, у који стиго- смо предвече.

Смештамо се одмах у хотел.

Уморан сам и од пута и од разговора.

*

Будим се у шест сати. Соба хладна, купатила, гле, нема! Налази се, заједничко, у ходнику. Прође ми сат времена у спремању. Узех потом неку књигу да читам, али ми би досадна, па изађох на улицу.

Хотел је у средишту Будишина, који је главно седиште Лужичких Срба. У центру града је висока средњовековна кула. Служи посетиоцима и туристима као видиковац. Поред ње, право, пролази улица што се пре рата звала „Улица богатих”, а сад „Улица богата”. Пуна продавница, прави трговачки центар. Са стране су клупе за седење и поред њих много свежих цвећа.

Вратих се у хотел и нађох своје друштво у кафеу. Док до ручкујемо, започе разговор о Лужичким Србима.

Опет се брзо показа неслагање међу нама.

Рекох да се дивим Лужичким Србима што су се одупрли немачкој асимилацији кроз толике године, њих свега стотинак хиљада у немачком мору, али се поставља социолошко питање да ли има сврхе одржавати тако мали народ као посебну нацију, јер то није јефтино: школе, просвета, култура, све то кошта, а будућност је, чини се, у великим нацијама.

Провокативно резонување и питање, знам.

Ротковић рече да је цена просвете и културе иста да ли се ради о милионском или малом народу.

Реплицирам да то није тачно. Трошкови су код малог народа сразмерно већи, јер се морају писати и штампати уџбеници и приручници, и различите друге књиге, као и за велики народ, а број продатих примерака не може да исплати штампу. С друге стране, мали народ не може ни да опстане у мору великог, ако га велики не толерише.

Рупел упаде у разговор нервозно.

Треба ли, пита, мали народ као сувишан побити тенковима?

Не, одговарам, то нико није рекао, а постављено питање нема никакве везе са проблемом малог народа.

Ротковић, помало љутито, предложи да разговарамо о нечем другом, што радо прихватамо.⁴

⁴ С каквим се проблемима морао борити мали лужичкосрпски народ (Венди) у време Хитлера сведочи и следећи цитат: „Година 1937. означила је прогон и хапшење најугледнијих Лужичких Срба, укидање свих културних и националних организација, одузимање имовине и прогон сваке врсте. Тада су донете следеће мере за јачање Немства: 1) Никаких предавања не сме бити о вендском народу и обичајима. 2) За време читања и наставе, али нарочито на одморима, говори се немачки. 3) Богатство немачких игара и песама преноси се деци. 4) У познавању завичаја имена стара дају се на немачком и уносе на

Прелазимо на разговор о фудбалу. Ту се у свему слажемо: југословенска репрезентација не блиста.

Прилази нам ускоро представник лужичко-српских писаца, средовечан, астеничан човек, који нас поздрави и поведе у Институт за културу Лужичких Срба. Врата Института беху закључана, а портир их отвори тек на интервенцију водича: очито да не може нити да улази свако, нити кад ко хоће.

У неколико соба смештена је изложба о културној историји Лужичких Срба. Изложени су споменици: листови, часописи, књиге. Слушамо о покретању првог часописа, о Матици лужичко-српској, о писцима — антифашистима.

Поставка корисна и добро урађена.

Преузе нас потом писац за којег рекоше да је антифашиста. Човек у поодмаклим годинама и беле косе. Он нас поведе у центар града. Разгледамо цркве, дворце, тврђаву и старо гробље. Свуда знаци заједничког живота Словена и Германа.

Кад бејасмо у цркви, импозантној, коју у једном делу користе католици а у другом протестанти, наш водич, при изласку, застаде, замочи прсте у воду, прекрсти се и брзо поклекну у ходу окренут Христовом распећу.

Рече да је католик.

Ради објашњења свог поступка.

На гробљу доста је споменика са словенским именима, али и са понемченим.

У подне домаћин нас одведе у ресторан, где, изгледа, обично једу туристи. Чим седосмо, он се опрости од нас — рече да има важна посла.

Ручасмо на брзину.

Радослав Ротковић нас у међувремену забавља, причајући надугачко како замало није погинуо у рату, као млад партизан.

Таман одахнусмо од напорног преподнева, кад нас поново позваше у Институт, на сусрет са њиховим писцима. Нас тројица и Дагмар Франке, њих пет-шест. Поздрависмо се у једној већој соби, поседасмо за сто. Поче разговор.

Говори се лужичкосрпски, повремено немачки уз помоћ преводиоца. Кажу домаћини да боље разумеју југословенски (српски), него словеначки, што ме изненађује.

немачком. 5) Запошљавају се само немачки учитељи по крви. 6) Морају се подизати немачки вртићи за предшколски узраст, да би се деца најзад одвојила од својих бака које говоре само вендски. 7) Са свих одговорних места мора се говорити само о немачким обичајима, нарочито у школама. 8) Реч 'Венди' мора да нестане... Баш као што је за време Калајевог режима у Босни донета забрана свих српских културних и националних институција. Српски језик је био строго забрањен, а Калај је чак забранио своју властиту књигу објављену на том језику." (Радослав Братић, *Лужички Срби*, Књижевно вече, Етнографски музеј, Београд, 1984; њњњ. Пројекат Растко)

Причају нам шта све раде у Институту, показују своје књиге. Хвале Наду Ђорђевић, Београђанку, која добро зна лужичкосрпски језик и вредан је преводилац њихових књига. Штета је, кажу, што нема више таквих културних посленика.

Потом Ротковић говори о свом интересу за топономастику, о томе да су Црногорци пореклом са ових територија, за разлику од Срба који су пореклом из Пољске.

Кад Ротковић заћута, замолих га за реч (да би му подигао углед и да се види да и код нас има неког реда и да се зна ко је старији!) и рекох да сам задивљен и изненађен оним што сам видео у Институту, похвалих труд наших домаћина, па и њихов леп град и позвах их на сарадњу са сомборским *Домешима*, које им укратко представих и уручих.

Док они разгледају *Домешје*, а ми њихове књиге, Димитриј Рупел рече да га посебно интересује друштвени и политички живот Лужичких Срба.

Пита за проблеме, јер га они више занимају него успеси.

Каква је могућност, на пример, да се покрене нов часопис ако се жели. Словенци су пре две године писали петицију (каже, преко шездесет културних радника!) да им се дозволи издавање новог листа и тек тада су добили *Нову ревију*, чији је он један од уредника.

Одговара му подуже Рочке, главни уредник локалних новина. Потребе за новим часописима има, али нема папира, нема новаца. Да би се покренуо лист, мора се надлежним органима предложити програм, који треба да уважава уставност државе.

Укључих се и ја у разговор. Рекох да смо и ми у Војводици, а у оквиру Друштва књижевника, желели нов и свој часопис, али кад се израчунало колико би то коштало, заједно са трошковима штампе и уредништва, видело се да су потребна огромна средства, које не можемо да набавимо. Дакле, нису у питању само нове идеје, за лист су потребне и паре.

Рупел опет пита. Споро говори, некако муцаво, што оправдавам употребом српскохрватског језика. Пита у каквом је односу њихова ангажованост на проблемима читавог друштва према ангажованости на проблемима сопствене нације? Да ли је за културу Лужичких Срба довољно писати на лужичком језику?

Опет му одговара Рочке. Стрпљиво, дипломатски. Зна да су Рупелова питања провокативна, али да се очекује јасан одговор. Каже да њихови писци, Срболужичани, знају оба језика и да на њима пишу, а оно што пишу на лужичком обично се преведе на немачки, јер се тако обезбеђује већи број читалаца. Ако се не преведе, број корисника штива је неупоредиво ма-

њи. Понекад се, додаје, књига прво појави на немачком, а онда тек на лужичкосрпском. Писци лужичкосрпски добро знају оба језика.

Рупел није задовољан. Не оставља домаћине на миру. Бомбардује их новим питањима. Интересује га како остварују националну политичку равноправност, како и колико се њихов језик учи у школи, да ли га уче и немачка деца, колико имају представника у политичким телима? Ко им је градоначелник, Немац или Србин? Итд.

Видим, Рупел баш заглавио у политику. Скренух пажњу да нас претежно интересују литерарни проблеми. Рупел се, међутим, не да опеелити. Литература треба да прави мостове, а не зидове међу нацијама, напомињем, а Рупел поново инсистира на свом одговору.

Рочке опет говори, сада већ опуштено.

Каже да постоји један лужичкосрпски језик, али да има научника који мисле да постоје два: горњи и доњи, мада у свакодневном разговору једни друге разумеју. Језик уче и немачка деца, а у политичким телима представљени су и Лужички Срби.

По Рупеловом лицу да се закључити да није задовољан одговором: као да је желео да му Рочке одговори да Лужички Срби инсистирају на потпуном реципроцитету.

Опет се не могах суздржати, те казах да Рочкеово излагање показује да су проблеми Лужичких Срба у ствари проблеми овог света, односно проблеми малог народа када се нађе у заједници са великим народом и да се они решавају свуда на начин адекватан приликама, а да једноставног и идеалног решења нема.

Ротковић за читаво време овог мучног разговора мудро ћути, прелистава некакву књигу наћуливши уши и само покатак промрмља по коју реч као одобравање Рочкеу или мени. Не меша се у формулацију Рупелових питања.

Разговор траје око два сата.

Мене највише изненађује информација да има оних који мисле да постоје два лужичкосрпска језика. Сто хиљада људи исте нације, а два језика, с тим што се добро разумеју међусобно! То ме подсећа на наше југословенске језичке деобе, па у једном моменту рекох да код нас Срби и Хрвати говоре једним језиком — српскохрватским, да постоје разлике између северних и јужних крајева, између источних и западних, због чега и сам теже разумем људе из удаљених регија, да има покушаја да се и наш језик цепа, али је јасно да је то један, српскохрватски језик; верујем да је код Лужичких Срба ситуација слична, само на мањем простору, али то није разлог да свој језик деле на два, јер тако шта обично води и у друге деобе.

Док то говорим, Рупел се окреће у страну, као да га моја реч не интересује и као да је против ње.

На растанку, који брзо уследи, измењасмо визит-карте, а ја домаћинима предадох и три књиге сомборских писаца.

Одморисмо се у хотелу, али за кратко, јер се увече нађосмо са тројицом писаца Будишина (међу њима је и Рочке) у ресторану овдашњег српског културног уметничког ансамбла; то је угодна подрумска просторија неког старог дворца, чији су зидови облепљени природним каменом.

Извадих црногорску лозовачу, што сам је донео из Југославије, и као изненађење предложих да је попијемо са домаћинима. Изненади нас, међутим, средовечна конобарица која рече да не можемо да се служимо донесеним пићем него само купљеним у ресторану. Не желећи конфликт, поклоних црногорску ракију домаћинима, да је попију у својој редакцији, накондно, сами.

Разговарамо о свачему, као што то бива уз јело и пиће. Падају и вицеви.

Опет неко спомену политичке теме и опет се Рупел и ја сукобисмо. Највише око Пољске.

Рупел каже да не верује да је Сједињеним Америчким Државама стало да у Пољској буде што већи хаос, јер хоће да извуку из ње дугове, а ја тврдим обрнуто, да је тим боље за Америку, односно капиталисте, што је горе за комунистичку владавину у Пољској, јер се не ради о дуговима већ о промени режима.

Имам утисак да се Рупел понекад понаша наивно. Такво размишљање не може имати добро обавештени социолог. Као да не зна основне ствари из живота и политике, као да се живот уређује по његовим жељама и као да свет није пун антагонизама. Католички размишља, а узор власти су му западне земље, с тим да он наравно, буде у тој власти.

Сад тек схватам зашто је наше друштво било подозриво према редакцији у којој седе он и њему слични: за њега је све добро што долази са Запада и све лоше што долази са Истока. Смента му гужва у ресторану у коме ручамо, па жели бољи ресторан, а такав се може наћи само на Западу! Смента му напоран дан, кад пешачи. Сментају заказани састанци, јер нема времена да лута куд хоће, као што бива кад је сам, и то на Западу. Не путује му се ни возом, хоће службена кола, јер је, каже, на њих навикао. Делује као дете које је одрасло са пуно пара и премного хвале, навикнуто на лагодан живот и мудровања, па му је битно да је у центру пажње. Знање из опште културе му је, колико видим, оскудно. Сам каже да је веома често у Бечу, на разним стручним састанцима. Хвали бечку кухињу. Позна-

је, каже, Беч као свој џеп. Уз југословенске дневнице, мислим у себи.

Има и добар „џуг”. Пије различита вина, не бира много.

Међутим, не може му се одрећи добра воља да се дружи и да, особито у кафани, забавља друштво различитим анегдотама и шалама.

На растанку са домаћинима млади и симпатични песник Бенедикт Дирлих поклони ми своје две књиге песама, графички лепо уређене, а ја њему *Дометте* и збирку *Горки вилајет*.

Ротковић и Рупел не поклонише своје књиге.

Нису их, веле, ни понели!

*

Данас, двадесет и шестог јуна, напуштамо Будишин. У девет сати требало би да будем на доручку у хотелском ресторану. Међутим, постоје два разлога због којих то не чиним. Прво, обично не доручкујем јер се тако боље осећам. Друго, после јучерашњег дана нема смисла журити у друштво са Рупелом, јер нисам за разговор, а ћутање би се протумачило као лош наставак недовршеног дијалога.

Силазим тек у десет сати.

Југословени су већ доле, а с њима и Лужичанин Јуриј Кравжа (чујем: Кравца), познати овдашњи књижевник старије генерације. Донео нам је свима на поклон по књигу народних песама Лужичких Срба.

Опраштају се домаћини и прате нас до аутомобила, који нас пребацује, заједно са пртљагом, до железничке станице.

Атмосфера је, после свега, нелагодна.

Крећемо возом у Дрезден, натраг, а од Дрездена према Лајпцигу и, даље, у Ерфурт.

Пут је дугачак.

Успут Ротковић набацује тему о актуелној агресији Израела на Либан, односно Палестинце, али ни Рупел ни ја нисмо вољни да му се придружимо у разговору. Сећање на претходни дан је јако: учимо на грешкама.

У Ерфурт стижемо око пола пет по подне. Хтедосмо да узмемо такси, али нас неки други путници преухитрише. Опет теглимо пртљаг, сада до хотела „Космос”, новог, витког и високог.

Добисмо место на тринаестом спрату, одморисмо се, па сиђосмо у ресторан. Народа нема много: мало грађана, више гостију који станују у хотелу. Наручисмо јело из јеловника „Како су кувале наше баке”: кромпир-брашно са јајима. Слич-

но је сендвичу, са парчићима меса између кромпирових погача. Укусно.

Потом кренусмо у обилазак града.

Ерфурт на мене оставља пријатан утисак.

Главна трговачка улица је препуна старих живописних кућа, које су обично на два или три спрата, китњасте, свеже офарбане пастелним бојама, из чијих фасада бије дах минулог времена. Пролазимо кроз шаренило, као у дечијим цртанкама. У неке од тих зграда, казују спомен плоче, навраћао је Гете, или Шилер, или Виланд, који је овде имао кућу близу Трговачког моста.

Тај мост посебна је прича. Стар неколико векова (наводно је још у 12. столећу спајао Исток са Западом), он данас, дугачак неколико десетина метара, носи на себи праву улицу од кућа, па и једну цркву! Све је, наравно, трошно, а сад се рестаурира. Већ се показује обрис дивотног лица ове једноставне полулучне грађевине.

„Наши би ово срушили. Кома ово треба, казали би. А Немци поправљају” — запажам гласно.

„Е, е” — отеже Ротковић по свом обичају — „би, вала, срушили би!”

Та живописна варош, имам утисак, не одушевљава много Рупела.

Њега и даље интересује где има да се добро једе и пије.

*

Крећемо возом из Ерфурта у Вајмар. Десет је часова. Воз жури дахћући.

Пролазимо, у једном моменту, поред Бухенвалда, који је познат из новије историје. Наравно, хитлеровске. Предео брежуљкаст, а на брду беласају се некадашње логорске бараке. У даљини споменик жртвама, који штрчи према небу.

Покушавам да разговарам о логору, али друштво није расположено: пролазимо крај логора у ћутњи.

Питам се ко се само монструозно сетио да подигне бараке смрти недалеко од Гетеовог града: чудан разлаз живота на кратком растојању.

Стижемо у Вајмар.

Одмах се запажа да се ради о старом и тихом градићу.

Од вајмарске железничке станице до центра града пешачимо. Могли бисмо да нађемо какво превозно средство, али желимо да што више видимо. Време је облачно и прохладно. Као да ће киша линути сваког часа. У рукама спремно носимо склопљене кишобране. Дагмар нам показује пут. Не сналази се

најбоље. Покушава да помогне Ротковић, али и он греши: у Вајмар је долазио пре неколико година, али аутом.

Силазимо низбрдицом, промичемо поред Високе школе „Карл Маркс”, поред старих грађевина у чијим се зидовима назире дрвена грађа измешана са опеком.

Иза нас, престижући, хита група Руса. Групно путовање, вероватно синдикално, са водичем. Повремено мину и совјетски војници који се распознају по ознаци „СА” на рамену или надлактици.

Рупел и Ротковић гунђају што се мора ићи пешке, што нисмо добили службени ауто.

Питамо Дагмар о појединим већим зградама. И њој је Вајмар непознат: гледа у туристички водич па нам објашњава. Непријатно јој је. Каже да је први пут овде.

На киоску испред трга где се налази Гетеов дом купујемо карте за разгледање свих градских музеја.

Гетеова кућа је велика, живописна једносратница са поткровљем. Поред ње се налази зграда у којој се могу набавити различити проспекти о граду, а затим се одмах улази десно у Гетеову кућу, у просторију где је знаменити песник живео. Свуда наилазимо на много слика и уметничких биста. Богато, а намештено са укусом.

Огромне собе добро служе за смештај разноврсних предмета. Као у правом музеју.

У приземљу је Гетеова библиотека. Поред ње велика радна соба, а потом малена, скромна — за одмор: кревет и столица, ормарић. Кажу, у тој малој собици, велики песник је и умро. Сам. Говорећи: *Mehr Licht!* (Више светла!)

Из куће се излази у башту мирисних ружа, до којих треба прећи омање двориште. У њега се некад улазило кочијама. Оне и сад стоје, украшене и офарбане, на свом стајалишту; као да су овог часа спреме да крену на пут.

Лево од Гетеове куће налази се музеј у коме су смештене приватне песникове ствари: његови рукописи, пожутели од времена, и оригинални цртежи, који нас враћају у прошлост. Поставке урађене стручно, са доста података, што задовољава и љубопитљивије радозналце.

На крају стижемо у мали бифе, где се (са другим гостима) одмарамо уз безалкохолна пића и слаткише.

На изласку из музеја купих медаљон „Charis”, чији је оригинал Гете чувао у својој збирци: на једној страни лик жене, лепе Чарис, а на другој страни угравирано цвеће са стиховима на немачком језику: „Букет који сам узбрао поздравља те четири хиљаде пута”.

Већ помало уморни, тражимо Шилерову кућу. Она је мања од Гетеове, ужа али виша, а налази се недалеко. У приземљу су службене просторије пријема, на првом спрату музеј Шилеровог стваралаштва, а на другом спрату радна соба са столом и креветом. Разгледамо и невелику библиотеку и упоређујемо је са Гетеовом. Закључујемо да је Шилер, лекар, живео скромно, а да Гете није оскудевао у новцу.

После подне желимо да посетимо гробницу два песничка великана.

Пролазимо поред споменика Виланду, налазимо старо гробље. Са леве стране од улаза је капела посвећена грађанима Вајмара погинулим у Првом светском рату, а право, на врху гробља, налази се друга капела, повећа, у чијем подруму су смештени ковчези Гетеа (десно) и Шилера (лево), са мноштвом венаца испред. Улаз у подрум је затворен.

Гледајући кроз отвор на поду капеле, на којем стојимо, морамо да се сагнемо да бисмо добро видели: тако се клањамо великим песницима.

Задовољни и уморни, враћамо се на железничку станицу, па возом журимо натраг у бајковити Ерфурт.

Опредељујемо се за лагану шетњу старим ерфутским центром.

Потом одлазимо у хотелски ресторан. Другарски расположени, уз солидан трошак, заборављајући наше неспоразуме, једемо и пијемо, причајући вицeve до суза.

*

Јутро је, Видовдан. Осећам умор. Немирно сам спавао јер су ноћас неки гости лутали ходницима и лупали по вратима, тражећи једни друге. Необично за Немце, али не и за туристе са Истока.

Након доручка сиђох до телефонске хотелске централе и замолих службеницу да ме споји са Сомбором. Од сарадника из Кардиоваскуларног диспанзера сазнајем да ми се разболела кћерка Ивана, али да болест није опасна. Нека прехлада. Детаље не знају. Покушавам да успоставим телефонску везу са породицом, али не успевам.

Сневесео, тражим друштво.

Путујемо железницом у Ајзенах.

Таман кад помислисмо да ће бити леп дан, јер нас је Ерфурт испратио сунцем, у Ајзенаху, малом граду — центру немачке металне индустрије, дочека нас тмурно небо са кишом. Хладан поветарац пробија нам и џемпере и кошуље.

Некако, ипак, пронађосмо Бахову кућу, недалеко од центра града, на путу према Вартбургу, али се изненадисмо кад чусмо да ово није Бахов оригиналан дом, да је сазидана накнадно, да у њој нема ни оригиналних Бахових ствари, па ни личног прибора и да је све то илузија. Бах је на овом месту, само у сличној али некој другој кући, провео детињство.

Домаћини, срдачни, рекоше да смо ми први Југословени који су им дошли у посету.

Уђосмо у невелику концертну салу у којој је клавир, па са групом туриста из Мађарске слушамо магнетофонски снимак Бахове музике. Потом са водичем обиђосмо и остале просторије, завирисмо чак и у кухињу и спаваћу собу. Уз намештај из Баховог времена илузија оригиналности беше потпуна.

Госпођа Дагмар предложи да посетимо Вартбург, али закаснисмо на аутобус што вози за тврђаву. Није нам се чекало до следећег поласка, па Рупел предложи да узмемо такси.

Вартбург је брдо и замак изнад Ајзенаха. Подсећа на Авалу изнад Београда. До подножја брда долазе аутобуси, а потом се иде пешке око три стотине метара. Кад смо се попели до прве зграде на брду, изненада сину сунце. Постаде топлије. Окреписмо се у ресторану, у који нас једва пустише јер беше крцат гостима, али и овде искористимо што смо југословенска делегација.

Потом кренусмо према дворцу на врх брда, стотинак метара више, чије се куле моћно уздижу према небу. Дворац је, кажу, саграђен у XI веку и у њему је Мартин Лутер превео Библију са латинског на немачки језик.

Насред пута, на успону, опет поче киша, а сунце се изгуби. Ротковић и ја одлучисмо, малодушно, да не идемо даље, јер нам је здравље прехладом већ нарушено. Вратисмо се натраг. Дагмар и Рупел наставише.

Док смо за кратко у подножју чекали аутобус, вратише се Рупел и Дагмар. Рекоше да је дворац занимљив и да се може брзо и лако обићи.

Не много одушевљени данашњим излетом, превасходно због лошег времена, кренусмо возом у пола четири натраг у Ерфурт.

Добро је што не беше посебних конфронтација између Рупела и мене. Само у једном моменту се споречкасмо, и то, по обичају, када смо у разговору скренули на политички и национални терен. Он је поново устврдио да би Словенцима било добро да су у држави са Аустријанцима, а ја одговорих да се то њему чини и да би убрзо Словенци тражили да им у помоћ дођу браћа Јужни Словени.

Кад се не дотичемо политике, све је у реду, али чим поменемо неке југословенске или светске проблеме, Рупел је на једној, а ја на другој страни. Он прилази са словеначког, а ја са југословенског становишта, он говори о нужним разликама и деобама, а ја о потреби да разлике буду што мање и да умањење националног идентитета у неком будућем времену може водити само већем миру и благостању на измученој планети Земљи.

*

Следећег дана крећемо из Ерфурта натраг за Берлин.

Око пола осам стижемо на ерфуртску железничку станицу, пролазимо кроз ходнике на чијим зидовима запажамо излепшене пропагандне плакате о ударницима у Немачкој, укрцавамо се на воз и крећемо према Лајпцигу.

У Лајпцигу Ротковић има уговорен састанак са познатим немачким ономастичарем. Црногорац је запео по сваку цену да установи и докаже да црногорски народ потиче из Немачке и да нема ништа заједничко са Србима.

Након двочасовне вожње влак пристаје у великој лајпцишкој станици. Остављамо пртљак у гардероби, резервишемо карте до Берлина, па крећемо у град. Ротковић се издваја, оде да тражи свог професора.

Лајпциг је велик, стари град, препун зграда из прошлог, прохујалог времена. Разгледамо огромну зграду Универзитета који је један од најстаријих на свету, разгледамо трговачки центар са радњама које нуде разноврсно благо у изложима, уживамо у панорами старог трга у строгом центру вароши.

Долазимо и до некадашњег Врховног суда Немачке, у ком је суђено Бугарину Георги Димитрову и друговима. Помињем то, успут.

Рупел пита шта је Димитров тражио у Немачкој у време Хитлера и какав је то судски процес био против њега? Нема појма.

Укратко му објашњавам смишљену нацистичку паљевину Рајхстага, улогу Холанђанина Ван дер Либеа, лажну оптужницу против бугарског комунисте Георги Димитрова и храбро држање Димитрова и његово ослобађање, што му је донело светску славу не само у комунистичком покрету.

Рупел зачуђено клима главом и ћути.

Ништа, каже, о томе не зна.

Мени је то незнање једног социолога необично. И чудно.

Силазимо у ресторан, испред чијег улаза стоје скулптуре Фауста и Мефиста насупрот студената, а по зидовима ресторана исликане сцене из Гетеовог *Фауста*.

У ресторану нас ускоро проналази Ротковић. Рече да је разговарао са професором, али да није дошао до нових података.

После ручка убацисмо се у брзи воз и око пола пет већ смо у Берлину.

Сада нас сместише у хотел „Берлина”, који је издужен, али са мање спратова. Више бисмо волели да смо у претходном, јер су овде собе слабије уређене, а и друштвени живот није много занимљив.

Рупел и ја изађосмо у град, у трговину, Ротковић остаде у хотелу да се одмара, а Дагмар похита кући.

Увече све четворо одлазимо у Брехтов музеј, на вечеру. У ресторану гужва. Једва се скрасисмо на помоћним седиштима. Пиће и храна јефтине. Пијемо и једемо добро.

Захвални смо Брехту што нас тако добро угошћава после напорног пута.

*

Изјутра сам опрао косу, на брзину се истуширао, попио лек против прехладе (стеже грло!) и кренуо у град да још једном разгледам Берлин.

Спустих се у подземну железницу (Унтербан — U-Bahn), одвезох се у близину Фридрихове улице. Разгледам у једној радњи Мајценов порцулан, који је леп, али веома скуп, па уместо њега купујем књигу *Историја косџима* и грамофонску плочу са сонговима Бертолда Брехта. На тај начин трошим остатак новца.⁵

Поподне одлазим са друштвом у Савез писаца, где са књижевником Шрајбером, задуженим за међународну размену, разговарамо о нашем боравку, о везама између нас и њиховог савеза итд.

Рупел је, по обичају, опет национално-сепаратистички настројен. Говори да у Југославији не постоји јединствен Савез писаца и да су писци у Словенији заинтересовани да им се дела преводe на светске језике, због чега омогућавају страним преводиоцима вишемесечни студијски боравак у Словенији. Прича, затим, да не вреди раднике звати у позориште, нити позориште слати међу раднике, јер је ефекат таквих акција слаб. Десило се тако, вели, да су негде ученици за време представе гађали глумце камењем јер им се представа није допала.

⁵ Ту занимљиву књигу, тврдо укорићену, са бројним фотографијама, поклонио сам Народном позоришту у Сомбору у време када је управник био Миливоје Млађеновић.

Сматра да је важно подићи ниво материјалне културе, а духовна ће после сама доћи.

Наравно, ово су ствари на које друкчије гледам, па не могу да ћутим. Рекох да је Савез књижевника Југославије меродаван за међународну размену, а републички савези могу да се укључе и поред договорених споразума уколико имају финансијских средстава.

Рупел упада тврдњама да би размена имала још бољу сврху кад би немачки писци знали језик средине у коју долазе.

Шрајбер упита: „Који?”

Рупел вели: „Словеначки, ако долазе у Словенију.”

„А ако писац иде на Косово?” — упита Шрајбер, не слушајно.

Ја рекох: „Ако науче српскохрватски, моћи ће се снаћи у читавој Југославији.”

И продужих: да има оних који мисле да позориште и глумци треба да иду међу раднике и да треба неговати различите облике контаката са публиком. Да материјално богатство не омогућује и високу духовну културу, без које нема изградње праведнијих друштвених односа. Да је представа о којој Рупел говори можда била на линији „уметности ради уметности”.

Рупел не издржа. Често правећи упадице, на крају ускликну: „Ма, то су глупости! Уметност и постоји ради уметности!”

Не одговорих му. Није моменат да се расправљам пред домаћином, који нас и иначе зачуђено гледа.

Обојица смо потом чекали да се разговор заврши што пре.

Увече излазимо у „Берлински ансамбл”, у позориште које је основао Брехт. Седимо у партеру и гледамо *Ојеру за три ђроша*. Глума је одлична. Рупел се повремено тако гласно смеје да скреће на себе пажњу читаве публике. Најгласнији је и на крају када се глумцима дели аплауз. Као да се налази у својој кући, пред телевизором, разгаћен.

После представе идемо у ресторан поред позоришта, где, за дивно чудо, нема гужве. Дагмар нам објашњава да је касно и да су Берлинци већ отишли на спавање.

Поред нас се сместише неки француски официри, којима је, каже Дагмар, провод овде много јефтинији него у Западном Берлину.

Друштво, наше, не беше превише расположено. Једва чекамо да кренемо на спавање.

У хотелу Рупел се опрашта од Дагмар, а потом од Ротковића и мене, уз жељу да се видимо у Југославији, јер он сутра путује преко Западног Берлина, другим авионом, за Љубљану.

Ми ћемо, опет, својим путем, како смо и дошли.

*

Рупел је јутрос, првог јула, како је и намеравао, отпутовао за Југославију.

Ротковић и ја се полако припремамо да нас такси однесе на источно-берлински аеродром „Лепо поље” (Schönefeld).

До аеродрома прати нас љубазна Дагмар Франке.

На аеродрому, као и на другим местима, исписане су пароле о социјализму, миру и неразрушивом пријатељству са Совјетским Савезом. Преписујем једну: Sicherung des Friedens — wichtigste Aufgabe unserer Zeit! (Сигурност мира — најважнији задатак нашег времена).

Дагмар је љубазна до краја. Ћаскамо док чекамо авион, љубимо се на растанку, по српски, трипут, она нас прати док пролазимо пасошку контролу, а ми јој потом машемо. Њено мршаво, пријатељско лице, са великим наочарима, полако ишчезава иза завесе што се спушта за нашим леђима.

У авиону Ротковић и ја не помињемо етногенезу.

Читамо новине, гледамо равнодушно кроз прозор на земаљски шар.

Тако је боље. За обојицу.

На аеродрому у Београду опраштамо се пријатељски, свако са својим пртљагом у рукама.⁶

(Из рукописа *Успућени зайиси*)

⁶ Димитрије Рупел је после неколико година казивао у *Дузи* да сам тврдио да је српски језик једини језик споразумевања у Југославији, а ја му одговарао да није тачно, него да се он понашао нејугословенски. Касније, почетком деведесетих година, наставио је политичку активност и учествовао у сесији Словеније од Југославије. Постао је један од словеначких првака у јавном животу, градоначелник Љубљане, амбасадор у САД, министар иностраних послова. Непредвидив, али вешт. Сарађивао са српским политичарима, а храбрио шиптарске за косовско осамостаљење. А Радослав Ротковић је приступио црногорским либералима и постао њихов заслужни председник, ангажујући се за успоставу независне Црне Горе и самосталног црногорског језика (писмо са 33 слова!), пишући књиге и чланке прожете антисрпством. Члан је Брковићеве Дукљанске академије науке.

РАДИВОЈ СТАНИВУК

ВРАТА

ЈУЛ, ЗАГОНЕТНА ВАЗА

*Најлејши месече, ја те волим!
Тройска жега, врева и пламен цветова, нека ти кажу
колико те волим!
О, време кад на дугим зеленим стабљикама
прозрачно светле жуће георгине:
поглед ми се одмара на њима, на зеленилу и жутилу
раскошних цветова.
Ништа лејше, него пред отвореним вратима,
гледају у шљиву, како зри, и одмарају поглед
уз јушарњу кафу и цигарете.
Нека ме ваздух испуни собом, јер светлости је зрачна.
Још јаче засијај сунце, овде, код мене
или негде у Африци (у Замбезију) или на неком тргу Југа,
прејунуном вреве и врложења ваздуха!
Путовања, на којима сам некад био,
ах, путовања на која никад нећу оћи!
Сви градови, све планине, сва мора, сви океани
— континенти, континенти, пребивају у мени!
Доба, кад би се могло некуд отпутовати
или остати код куће и дуго исати песме природи,
доба, када зову даљине,
а једина даљина себи си сам!
О, блискости, просветли мој унутрашњи живот,
осветли ме, даљине: видим твојску праћуму на плаћима
Цариника,
тајанствене светлости са Монџ Сен-Мицела,
један фар ми дуго светли на истаници,
и загонетна ваза, са цветовима, од које се помало плаћим.*

Сви градови су, најзад, у мени!
 Све душе су у мени.
 Опишио сам у Дамаск и враћио се (Мир Теби, моја душо!).
 Опишио сам у Каиро, у срце света и враћио се (Мир Теби,
 срце из Мемфиса!).
 Опишио сам у Ур Халдејски, Сумерски, Месопотамски, Персијски,
 у рајски забрањени град на Земљи и враћио се
 са златним овном и лапис лазулијем,
 — шај ован је у моме срцу —, и враћио се
 — прозрчан, прозрчан, прозрчан —,
 (само теби пишем ове стихове, „луди” Песоа, „луди” Нимце,
 „луди” Ван Гоџу!)
 Из вас говори она ваза са цвећем с којом ће ме сместиши,
 не у санаторијум, него право у нашу домаћу лудницу
 — дух увек побеђе, кад му се може! —
 Ах, да, Ван Гоџу! „Ваза са цвећем (Беле раде и анемоне)”,
 Париз, лето 1887;
 (На томе се, дакле, одмарао твој поглед од париског сила
 којег више нема — само град Свейлоси).
 Туркизно, ширкизно, ја те волим! Та ваза, као лапис лазули:
 жути, жорећи у самом свом срцу, цвећови,
 све нијансе љавих цвећова шакође су у мом срцу (из љоџа),
 (беле раде ме гледају помало шужно),
 жорући, рићи љамен анемона — не, не могу ти описати
 — све боје Генија у његовој души —
 и мислим на њеџа и Жорџа Сињака с њиховим поенцилизмом
 и ко зна каквим све не техникама сликања
 (миле тачкице и цртице у бојама!),
 а сад се удаљавам од тог њеџа
 (ах, видим, видим колико сам несавршен и крхак)
 и видим да, можда, нећу завршити у лудници
 (ша ваза са цвећем ме је дуго „прогањала”, њена лейоша
 и њена загонетка),
 о, богови, богови, дајте ми да одгонетам своју душу,
 дајте ми да одгонетам само ту лейошу
 јулских дана, у археију јула, у археију сунца,
 у археију цвећова,
 и „нека нико, нико, не помисли на мене”.

Маглић, 19. јул 2007

СА ПЛАНЕТЕ ТРИ СУНЦА

Океанско поподне

Ово злато од људских лица, сине Премудрога,
пошиче са планете Три Сунца:
лепо је видећи свако лице, јер по је и тело и душа
и дах. И Дух који је над водама бдео и биће.
Јер, све треба да буде и постане Биће,
Рембоов најновији и сверазумевајући немушћи разговор душа
а не дволичење и превара.
Јер, некад смо се сјоразумевали само
препознавањем душе у души, на менталним екранима,
а не лажним језиком.
Видео сам три суђаје, три полулете-полуружне суђаје-парке,
али више нема суђаја, ни моира, ни парки, нији има лара.
Само осмех недужности на безгрешној девојчици.
И видео сам глатку сирену са слика Пола Делвоа, и била је лепа.
И обудовљена мајка, помало изборана обудовљењем,
била је светиа и лепа.
И отац који је своју малену девојчицу довео да се окупа.
А најлепша су била деца, премалена у својој доброји,
што са шлауфима на раменима, тек уче да иливају у школици
животиа.
Јер, тамо сам пронашао недужности, о којој је и Исус говорио.
„Не дирајте ми ове малене, прејуне сазнавајуће Светлости”.
Јер Реч Божја, још увек бди над водама,
и светио је и лепо сазнање.
Јер између религија целе планете и бесконачнога сазнања,
нема никакве сујројности, нији сујројствављања.
Ми нисмо из Града који нигде не постоји — онтос-она,
ми смо из нејреситанога доказивања афирмације светиова,
из светије ноше Си, што је само и једино ДА
НЕВИДЉИВОЈ СВЕТЛОСТИ ПРАПОЧЕТКА БЕЗ СВРШЕТКА.

ВРАТА

Кроз најна вратиа, води неки пош.
Кроз поштиа наша села родна, с околелим гранама бреза.
Зажелео сам се тишине, и обичних, људских речи охрабрења и
наде.
Не поштивречних, сулудих гестова и гримаса.
Ући у најдубљу тишину, и речи ће се ошворити:

реч љубав, реч нада, реч вера, и реч искреност и реч сјас.
 Учини срце толико флексибилним и меким, и имај милости чак
 и према немилостивима.
 Сачувај знање, јер оно ће те сјасити.
 Буди искрен, док су други неискрени,
 буди добар, усред својих покварености.
 И сажали се, свом тоом пројадљивом свешћу.
 Нека милосрђе уђе у твоје срце, не као казна, но као награда
 ономе што је иррио зла сред ошћег нечовештва.
 Пази се удараца и ниских и високих, јер ћеш као мањи од свега
 избећи ударце и задобијти све.
 И светлост нека уђе у твоје срце, сине, никад мрак.
 Чак и кад тобом преовлада туга, ништа ти она рилкеовски не
 може рећи,
 и стога јој се не преуштај никада. Лоше је савете тај делио,
 а премного његових јесама и дела не умножаваће истински
 дух врлине.
 Но, нека те чак ни дух не завава, можда и сам заваран,
 до само срце да управља тобом, оно што одистински бије и
 живи
 за све рођено и нерођено још, прејављено љубављу и самилосту
 који не вређају никога.
 Јер Песник је певао: „не лећи наивна ласто” и „не повредити
 ишћу”.
 И то су та тајна врата, кроз која води истински ишћу.

МОЛИТВА ВЛАДИЧИЦИ

Стално се, ишћу неког тајанственог обреда, ионавља тај
 циклус сладости и бола: сладости због тога што удишћу прве
 зрачке јшћра и бола због свих несрећних на свешћу.

О, Господарице, милости иуна, Владичице наша, молимо ти
 се за зелену сјабљику с црвеним цветовима што ишћу сужња
 извирује кроз решетке наших авлија, молимо ти се за сужња
 што се радује кукурузи и чији је шрбух и ум иразан од телесне и
 мождане шоршуре, молимо ти се за нејокрећне ио немоћница-
 ма, молимо ти се за силнике овог света — да им покажеш своју
 силу!

Мајко младога бога у шамнојлавој ризи са обрубима жућим
 — Беата Анђелика, ишћу је твоја црвена од љубави за овај
 свет, и лице је твоје грациозно у својој чистоти. Оилемени и нас,
 сужње и робове овога света, чистотом својом, зацели ране и ру-

пашњи, прикривеној, и чемеру,
изгледа, да је склон.
Склањамо се сјога, ми од ње
ал' он нас кришом праши, као сенка,
оних невидљивих звезда,
што чекају нас, још.

НИШТА

Унутра, у души, нема ништа.
Само сјокој. Он живи од бекства онога ништа из душе.
Доста невремена ми је требало да схватим да тренутно
унутра нема ништа.
Само сјокој. Он светли и жаси се. Поштом постаје равнодушан.
Мислио сам: тамо обилазе миријаде звезђа, миријаде бића.
Сад не мислим више ништа, то јест: не мислим тако.
Мислим о божанству, о Времену.
У сваком трену Оно се мења.
У сваком трену Оно се преображава.
У сваком трену, трен је другачији.
Ништа бежи. Извлачи се сјокој, који је живео од неузмирености
и бежи и он. Насијаје благи немир.
Време у времену, трен у трену, у преображавању.
„Време је космичка сила која у сваком трену
саму себе прождире и истовремено изнова ствара.”
(Бхагавад-гита)
Унутра, у души, доштам да буде милијарде тона и прелива,
али ипак тврдим: само ништа, само сјокој који се преображава
у своје сушности.
Не, сигурно, свети није унутра, него у ослоњеном унутра.
Тамо, унутра, нека се потврђује у сјољем, и њему, привидно,
шум. Тамо, нека свети. Лаки немир, крчки прешај душе,
да се пренесе на друго и буде свети и светао.
Али, све ме је мимошло: живош, време, простор, аушопш —
све!
Зашто мирујем. У сјокоју. И узалуд тражим оно што сам давно
изгубио:
смиао који ми је измакао. Можда, ипак, реченица Николаја
Велимировића:
„Ко жели живоша, живошом се мора храниш”. То!

МИЛОШ ЛАТИНОВИЋ

ВАНКУВЕР
(и Торонто)
ЈЕ НАЈЛЕПШИ
КАД СУНЦЕ СЈА

ВИЗА

У зимској ноћи, улазак у Београд, из правца Новог Сада, буди осећај депресије и делује тужно, јер неравна трака аутопута се лагано увлачи у градско језгро, остављајући иза себе гола, неуређена поља и парцеле на којима је започета градња пословних хала и стамбених блокова.

Ово је стјрашно велик град и нема разлога да будеш сам — певао је Момчило Бајагић Бајага борећи се са шкрипавим таласима на фреквенцији „Радија С”.

Град и јесте бука и бес. Брзина и дистанца, саобраћајни колапс и пешачко лудило, велики бројеви, прљави солитери, недочувљиви облаци, анонимност али и живот који пулсира у сваком тренутку...

Погледао сам на дисплеј аутомобилског часовника, на којем је флуоресцентним цифрама било исписано четири сата и дванаест минута.

Напољу је ћутала ледена тама.

Са надвожњака код Батајнице назирем жута неонска светла Аеродрома „Никола Тесла”.

Некадашњи аеродром „Сурчин” је место одакле, за два сата и осамнаест минута, према реду летења, треба да кренем пут Франкфурта, а онда даље до Торонто и града Ванкувера у Канади, где треба да учествујем на два књижевна представљања. То ће, међутим, бити и прилика да видим драге пријатеље, са којима сам одрастао у Кикинди, али и оне које сам стекао

сарађујући, већ седам-осам година, у листу *Кишобран* — најзападнијим српским новинама, чији је власник Драган Андрејевић, а зналачки их води Небојша Јанковић, дугогодишњи уредник на РТС из његових *златних времена*.

Три или четири пута одлаган, отказиван полазак за Канаду овај пут није могао бити стављен *ад акџа* пошто је моје хоћу-нећу понашање окончала, једноставно и одлучно, љубазна службеница канадске амбасаде, када је на моје питање:

— Колико времена треба чекати на визу, од момента предаје документације и уплаћивања такси, одговорила:

— Највише три сата, господине, ако је баш гужва...

Размажен пословним визама, али и незаинтересован за понуђена путовања због понижавајућег стајања у редовима на улици пред амбасадама (код мог кума Никоса Адонопулоса у далекој и лепој Каламати на Пелопонезу, нисам био од 1998. године) стално сам одлагао одлазак правдајући се, највише себи, да немам довољно новца, да касним са прикупљањем документације, да недостају неопходни папири, фотографије посебног формата, признанице, формулари и слично...

Овај пут није било друге.

Предао сам фасциклу са документима и пасошем и док сам читајући новине са вести о спортским дешавањима прелазим на страну посвећену култури, чуо сам своје презиме кроз пуцкетање звучника...

— Латиновић.

Збуњено сам устао и погледао у правцу шалтера. Млада жена са друге стране дебелог стакла гледала је у мене и махала подигнутим пасошем.

У чекаоници није било никога сем мене...

— Ваш пасош, господине...

— Да л' је све у реду...?, питао сам бојажљиво.

— Апсолутно, господине... Срећан пут, господине Латиновићу...

Крећем, дакле...

— Срећан пут...

УХ, ТОРОНТО

Док слећем на аеродром „Пирсон” у Торонту размишљам шта ја знам о том великом граду на обали чувеног језера Онтарио.

Скоро ништа,

или само оно што сам прочитао у интернет инстант енциклопедијским јединицама које ме нервирају простачком безличношћу и амбивалентном штурошћу,

али док чекам пртљаг осећам се као да у том граду нисам први пут.

Томе пре свега могу да захвалим текстовима Небојше Милосављевића, некадашњег новинара листа *Полиџика*, који ме стрпљиво чека, јер је домаћин мог четвородневног боравка у овом граду. Као аутор две одличне књиге прича из обећане земље *Чиоде* и наставка под називом *Ух, Канада*, из које је текст *Говориће ли серџици* био апсолутни хит у Србији и међу Србима у свету.

Сећам се,

... ми живимо досџа добро. Ја радим фул џајм и још два џар џајма, а Зорица је нашла и џрећи џар џајм џреко викенда, али смо добро ускладили џихџе џа можемо да се виђамо свакоџ друџоџ вика,

и,

са нашим људима се не дружимо џуно јер они уџлавном воле да јузају оне који су неџџо урадили у живоџу, а неће да раде и оџџваре свој сукџес кад им ова земља већ даје чанс...

Нема даље...

Луда прича о неким нашим из Торонта или из Кичи-нера...

Пртљаг никако да стигне мада се покретна трака врти у круг непрестано. Већ убеђујем себе да сам баксуз уверен да сат и педесет минута у Франкфурту није довољно за претовар кофера. Смишљаам оправдања за неиспоручене поклоне и веселим се што сам преломио још у Кикинди да књиге носим у ручном пртљагу.

Покретна трака и даље је празна и врти свој досадни круг.

То ме подсећа на мој рад о текућој траци као симболу мекдоналдизованог друштва (на чијим вратима стојим), односно о Чарлсу Спенсеру Чаплину, првом уметнику који је уочио и критички се поставио спрам текуће траке као иконе мекдоналдизованог друштва, и то у свом филму *Модерна времена* из 1936. године. Филм је настао у прилично критичном животном и уметничком периоду великог уметника. Холивуд је готово у потпуности одбацио неми филм и тријумфално улазио у доба тон филма. Већина звезда — Арбакл, Китон, Ленгдон — немог филма била је већ готово заборављена, а Чаплин је уз креативну, запао и у емотивну кризу која га је толико оптерећивала да је помишљао да напусти Холивуд и филмски бизнис, распрода сву имовину и оде да живи у Кини.

Сценарио за *Модерна времена* настао је, иначе, на темељу опширног разговора који је Чаплин неколико година раније обавио са младим репортером магазина *Свет* из Њујорка.

— *Када је чуо да посећујем Детроит, испричао ми је о фабричком систему производних џрака — ужасавајућу причу о томе како велика индустрија мами здраве младе људе са фарми који, после четири или пет година рада на њим џракама, послају нервне рушевине* — навео је Чаплин.

Филм који је снимљен за Јунајтед артист доживео је велики успех, без обзира на то што је након много ауторових дилема урађен (у старој техници) као неми филм, али мајсторство водећег уметника *слиј-стик* комедије још једном је доминирало, мада како сам сведочи *није било лако осмислити нему радњу од сто минути и преводити досетку у акцију*.

Гротескно представљање односа човек и/или машина био је одличан Чаплинов избор јер је комичним преувеличавањем (*премештањем равни*) апострофирао надолazeћи проблем, али и задовољио обавезан услов за гротеску — *естетички однос према страхојмама које се приказују...*

Да ме не би ухватила нервоза проматрам људе који много стрпљивије од мене чекају своје кофере. Сви су обучени, што би рекла моја бака Драгиња: лако, углавном су у памучним кошуљама и танким јакнама, а један, могао би бити Кинез (касније сазнајем да их овде као етничку групу називају Азијати), шета у кожним сандалама обувеним на босу ногу. Сам себи изгледам као чудо одевен у топлу бунду са црним шалом, који ми се лепи за ознојан врат, и кожним шеширом на глави. Још сам у варијанти Небојше Милосављевића, који је у једном свом тексту цитирао насмејану телевизијску спикерку, која је пре него што је свима пожелела пријатан дан, лаконски саопштила да ће *слаб снег који ће почети током пре поднева заменити ледена кица праћена ударима ветра који ће досезати брзину од око 60 километара на час. Највиша дневна температура досићи ће минус 19 степени*.

Док се коначно поздрављам са Небојшом преко његовог рамена гледам кроз широм отворен прозор чекаонице. Напољу леп, сунчан дан.

Пролеће тринаестог у децембру.

Небојша и Сузана живе у фином крају Торонта. Тихо је и мирно, а то је овде веома важно. Центар града није далеко, око двадесет минута вожње аутомобилом, али пошто се пролази кроз „Kingsway”, прелепи део вароши са кућама у тјудор стилу — у некој од њих је вероватно сниман неки од наставака филма *Сам у кући* — то делује још краће.

Док пијемо фино чилеанско вино причамо о Србији, о Канади, о новинарству некада и књижевности данас, о деци која су самовољна и неће ништа — ни да једу, ни да уче, о ђудима времена, о Марадони и Шустеру који су играјући за „Барсу”, по оној страшној киши године 1982, дали голове „Црвеној звезди” на Маракани, о кафани „Грмеч” и легендарном београдском кафанском бермудском троуглу, о сармама и пребранцу, квалитету канадског пива, језеру Онтарио, разним пословима, бившим пријатељима, о повратку кући...

Петнаест година је Милосављевић у Канади. Дуго, вечно...

Када се то помене нагло разговор стане...

Прошао анђео — кажу.

Као да нас подсећа да је касно и да је време за одмор и сан.

Још једно пиће и одлазак на спавање...

ТЕСЛА НАД НИЈАГАРОМ

Никола Тесла одливен у бронзи стоји на брежуљку загледан у реку Нијагару, која се испред његових ногу, као да слуша наредбу, обрушава у дубоки понор, творећи, Канађани (а и наши тамо) верују, најлепше водопаде на свету. Уз Џорџа петог то је једина скулптура у овом монденском месту, и то довољно говори колико је поштован Никола Тесла међу нашим људима, али и Канађанима. У граду, поред зграде централе у којој је радио (ускоро треба да почне реконструкција), постоји још низ обележја која подсећају на његов боравак у граду Niagara on the falls, а најинтересантнија је свакако турбина начињена према његовом нацрту, постављена у холу испред великог казина, у којем се рулет и друге игре из предела среће врте и *шанцују* 24 сата.

Niagara on the falls је место у којем је веома јака српска заједница, посебно окупљена око Храма Светог Георгија која се налази на великом имању где се окупљају Срби за време празника на пикницима, посебно током „Српског дана” (Видовдан) који се обележава од 1946. године. Многобројни су гости увеличали ову прославу током година, а међу најважније званице домаћини убрајају Светог владику Николаја Велимировића, престолонаследника Александра Карађорђевића и канадског председника Брајана Малрунија. Храм је величанствен, и то не толико по својим габаритима, колико по опремљености и вредности. То је само један објекат на овом — *најлепшем парчећу српске земље у Канади* — јер ту је и парохиски дом, а

1989. године је изграђен павиљон и други објекти, а на имању постоје и терени за фудбал и кошарку, као и дечје игралиште.

Наш домаћин Александар Пантелић председник Српске националне одбране за Канаду прича нам да су први Срби у област Нијагариних водопада дошли у вароши Веланд и Портколбрун, а у Нијагару их није привукла лепота крајолика и фасцинантних водопада него посао — изградња канала за прелазак бродова из језера Онтарио у Ири. Касније, виспреди и предузимљиви, међу првима су предвидели туристичке потенцијале краја и брзо се преоријентисали на ту област. Мало људи зна да је велики торањ познат из филма *Нијагара*, са Мерлин Монро, био власништво фамилије Јерић, а и светски ланац хотела „Holiday inn” коришћење имена је платио нашем земљаку.

И поред све раскоши у децембру, пред Божић, Нијагара није тако гламурозна и улице су пуне као у некој варошици на америчком средњем западу. Једино је гужва у казину, али узалуд је објашњавати ту потребу људи да трагају за варљивим и тајним путем среће.

Напољу је хладно и сада моја бунда има прави ефекат.

У колима са господином Пантелићем спуштамо се низ обалу велике реке и ускоро стижемо до места Niagara on the lake, које је остало заробљено у 19. веку — уређено и сачувано као какав небрушени дијамант претекао из давног, никада забораваљеног времена. Невероватно је са колико пажње и ситничавости се брине о историјским чињеницама и тачкама ове земље, јер у овој варошици да би окречили кућу и поправили искривљену дрвену ограду морате добити специјалну дозволу.

Ово је, иначе, воћарски и виноградарски крај, чији је бренд *Ајсвајн*, направљен од гроздја које се бере касно током првих мразева. Вино је ароматично, слатко и скупо, тако да ни по којем основу није по мом укусу, па за ручак пијем, сада већ по традицији, неко чилеанско бело. Ручак је уприличен у кинеском ресторану „Мандарин”, којем се нисам превише обрадовао. Мада сам љубитељ њихове кухиње, више волим да храну поручим, али овде је то другачије — мермер и месинг, лагана „домаћа” канадско-америчка музика — самопослуживање и феноменалан избор јела. Плаћа се улазак, а једеш колико можеш.

Док се аутопутем враћамо према Торонту пролазимо крај града Хамилтона до којег, са разних светских меридијана, језером стижу големи, претоварени, прекоокенски бродови.

— Ово ти је канадска Зеница — каже Небојша, и тако ми објашњава зашто се изнад тог града вију црни, прљави облаци, мада је време ведро — Ту су многи Срби оставили кости.

Ћутим, покушавајући да се сетим неког места на свету где нема српских костију.

Знам да постоји и такво место, али га не помињем.

Сан је јачи.

СРБИКА

Предраг Апић, родио се у Канади и поштујући добру традицију ваљаних породица преузео је посао свог оца — наставио да води књижару која је променом државе променила и име, па се сада зове „Србика”. Сада овај, без претеривања, храм књиге води са супругом Тамаром, рођеном Новосађанком. Ако сам за храм св. Георгија у Niagara on the falls тврдио да је велепен, онда је овај невероватни, лепо уређени простор најважније место у Торонту.

Стигавши раније на заказано књижевно вече, безмало пола сата играм игру тражења неког наслова за који знам да постоји, а да га они немају. Имају чак и неке моје старе књиге.

— Ми смо озбиљна кућа — каже кроз осмех Предраг Апић, док померајући практикабле са књигама (тек пристиглим из домовине, одабраним на београдском Сајму књига) припрема простор за промоцију. Помажем му да две фотеље са високим узглављем постави са једне и друге стране камина и да из споредне просторије извуче неколико столица. Остали гости могу да се сместе на меким јастуцима поређаним по дрвеним степеницама које су на средини књижаре и деле је у два нивоа.

„Србика” има изглед Булеове идеалне библиотеке, само је много мањих димензија, али због тога и дрвене галерије, која приликом гостовања *озбиљних* књижевника служи као балкон, зидова испуњених књигама, камина, тихе, пажљиво одабране музике која испуњава просторију и даје јој топлину и утисак дома.

У таквој кући ваља живети, па макар у њој живео сам.

Прошлости је родна земља за једног космополићу, универзална домовина, бесконачна библиотека. У њој лежи наша нада у њосијање њодношљиве будућности — записао је сер Томас Браун.

Долазе први гости. Осамнаест сати и тридесет минута.

Нема пуно публике. Домаћини ми објашњавају да је незгодно јер је радни дан, па за кратко време од завршетка посла до заказаног почетка промоције, треба стићи до куће, збринути децу, нешто појести, променити, можда, гардеробу, а онда кренути кроз град до улице „Дундас” и куће под бројем 2465, где је „Србика”.

Сузана ме задиркује да је и онако централни догађај наступ у Ванкуверу, мене опет чуди како нема мојих Кикинђана.

После промоције остајемо још дуго да причамо...

Док се враћамо према Небојшином стану сабирам утиске стечене за четири дана боравка у Торонту и закључујем да Србима у Канади не треба ништа посебно осим једна озбиљна држава код куће.

ТАНДЕМ

Кроз мали авионски прозор, украшен сазвежђем иња и смајлијем уцртаним у траг мог даха, видим испод сложене, бескрајне шненокле облака, папарјасте окамењене таласе, по којима се може ходати, потом, налик злокобним перајима ајкула, израњају сиви, голи врхови Стеновитих планина. Време је да пушачи угасе цигарете и путници привезу сигурносне појасеве,

мислим да то и капетан пловидбе говори,

енглески ми некако иде, али француски,

француски, не разумем ни реч,

па је, дакле, много лакше,

уосталом пијем још једно вино, трећа бочица солидног мерлоа на којем пише да је пореклом из Провансе,

пети је сат од када сам кренуо из Торонта, ка западу Канаде,

колика земља — помислим.

Изгубиш дан да би стигао авионом са краја на крај државе. О томе ми је причао Небојша Милосављевић, јер је турнеју којом је промовисао књигу *Ух Канада* испланирао тако што је од града до града путовао аутомобилом. Торонто — Монреал — Винипег — Калгари — Ванкувер. Фантастично тронедељно искуство.

Лагани трзај, турбуленција, језа капље низ леђа,

идемо доле помисим и погледам поново кроз прозор

густ дим облака зауставља поглед

с нестрпљењем ишчекујем излазак из густина небеског,

још један трзај и непријатност пропадања,

а онда видим — град,

град на води —

Fraser river, False creek, Burrard inlet, Indian arm — и у даљини Пацифик, тај моћни велики океан, о којем сам толико читао и о којем су ми причали Спаса Бошњак и Срђан Пандо-

вић — моји пријатељи из младости — који ме попут инокшука — чекају на долазном терминалу ванкуверског аеродрома.

Виђамо се по закону вероватноће и тржишне привреде — када можемо, ипак савремена технологија нам омогућује да будемо у контакту свакодневно, некада чешће него са укућанима.

Док се возимо према Спасином стану, у солитеру на углу улица Hornby и Drake, обојица некако са тугом у гласу говоре:

— Ванкувер је најлепши лети...

— ...кад све озелени...

— и када сунце сија..

Ја гледам кроз шофершајбну са задњег седишта — голфа јединице, кабриолета, са европским мењачем — према облакодерима и енглеском заливу који се купају у децембарском сунцу.

— Није лоше ни данас, пролеће у децембру — кажем.

Задовољан што сам ту, што сам са њима и што из четвртог пута успевам да стигнем до обећане земље Канаде. Одлагали су овај пут недостатак пара, лоша ситуација, мрзовља да се попуњава брдо папира и стрпљиво чека на визу...

— Није лоше, зато уживај, јер већ за сат времена могу да се навуку облаци и да се сруши стогодишња киша — каже Спаса.

Циници кажу да зима овде траје осам месеци, а да лепо буде једног четвртка, добро, неки људи заломе се и ипак — прочитао сам негде и сетио се сада тога, видевши рекламу, која препоручује неки филм који се приказује од данас — четвртка, четвртог децембра.

Лагано, без много застајкивања и нервозе, забијамо се у срце двомилионског града. Ни тог, ни наредних дана нисам улетео у саобраћајни колапс. Аутомобила има, али се доста користи и јавни превоз — *SkyTrain*, аутобуси и троле, али и јефтине приватни аранжман — бицикл, ролери и јако популарни џогинг. Невероватно је колико људи трчи уз море или кроз улице Ванкувера. Није случајно Ванкувер изабран да за годину дана организује Олимпијске игре. Мада колико знам атлетика и бициклизам не припадају породици зимских спортова, али шта је данас дефинитивно, па после њега скијаши и хокејаши ће у Сочи, а то је колико знам у Русији на Црном мору.

Касније схватам, да је град уређен тако, педантно и у дослуху с природом, што дефинитивно човеку годи, да би и сам одсекао мању грану хедонизма и више се бавио рекреацијом. Чак и лагана вожња кроз прелепи парк, који носи име по лорду Стенлију, некадашњем гувернеру Канаде, делује лековито, а замислите само како изгледа шетња уз обалу стазом дугом ви-

ше од десет километара или поред Изгубљене лагуне и Бевер језера у његовом средишту...

— Још да је лето и да сунце ...

Надица, Спасина супруга, удесила је да ме у стану сачекају мириси и укуси Србије, што ме храбри и теши, растројеног поремећеним ритмом живота — из јутра сам у ноћ утрчао — умором, чежњом за мојима, неизвесношћу како ће све проћи — и боравак, и дружење, и књижевно вече

и све...

Примећујем да је и Спаса помало нервозан. Дуго је припремао ово гостовање, те је логично да би волео да дође пуно нашег света. Спаса је педантан човек, перфекциониста, што ја никада нисам био. Сећам се да је сваку своју, недељну, емисију на Радио Кикинди, до детаља припремао.

Књижевни сусрети у Ванкуверу нису тако ретки, али ипак, то није свакидашњи догађај. Посао, даљина, умор који се одагнава пивом и шетњом кроз телевизијску понуду, мрзовоља и коначно — киша...

После касног ручка идемо да гледамо Милана, најмлађег Бошњака који игра кошарку за средњошколски тим. Игра добро, даје преко двадесет кошева. Оно што ме чуди је да су родитељи током утакмице много умеренији у навијању (судијину мајку нико није поменуо) и самим тим мање амбициозни у погледу спортског домета своје деце.

— Ја волим ту игру — чујем промотере кошарке док напуштамо халу.

Ноћ пада на Ванкувер.

Трагови звезда плутају по Енглеском заливу.

БЕКСТВО ИЗ ЗЛАТНОГ КАВЕЗА

Од свих знаменитости највећег града Британске Колумбије ја сам у првим данима мог боравка апсолутно упознао локални аеродром, јер смо, само дан по мом доласку, Спаса и ја дочекали Давида Албахарија са којим је те вечери требало да имам књижевно вече у Српском културном центру. Испоставило се да то и није лоша ствар, јер је ова ваздушна лука једна од најлепших на свету. Скоро одржавање Олимпијских игара, у зимским спортовима, видљиво је на сваком кораку, а долазни аеродромски терминал је свакако први корак, међутим и друге ствари доприносе овом утиску, али највише грандиозна скулптура од жада одличног Била Рида, Индијанца који је најцењенији вајар овог дела света.

Користећи рупу у протоколу, нешто касније, Давид и ја смо измакли пратњи љубазних домаћина и изгубили се у вреви Робсон улице и похитали ка књижарама и кафетеријама којих има на сваком кораку. „Старбакс”, „Тим Хортон”, „Хигер кофи хаус” — боре се за примат и развејавају илузију да се добра кафа пије само на Балкану. Занимљиво је, а Давид је касније писао о томе у *Полиџици*, срећан што је тих дана био под *шојлом* и *сиџурном ѱерином своџ језика*, да се само у „Старбаксу” обратио некоме на енглеском, а и тај неко није био *џо-сѿодар* тог језика, него је домаћиници пореклом из Мексика и кафеџији који је стигао, вероватно, из Кине, као и њему из Земуна на Дунаву (Србија), послужио као универзално средство да се успостави комуникаџија — реши проблем и поклони љубазност — без дубљег значења.

То непланирано бекство, држим, утицало је на добру атмосферу на књижевној вечери која је уследила и условила је да два писца различитих књижевних опџија држе пажњу око 200 људи више од два сата у Српском културном центру (7837 CanadaWay — Barnaby).

Оно што је важније догађа се касније на дружењу код Ане Ристић из Српско-канадског друштва и претвара се у полемику о дефиниџији троугла: српски писац — српски језик — дијаспора. Мудро се повлачим скривен боџом белог вина које производи за своје потребе Анин муж Риста са којим разговарам о француској кухињи и маратону. Мој домаћин је завршио курс (поклон за годишњицу брака од његове супруге) кувања код галских мајстора, а ове године истрчао је и два велика маратона — Сијетл (САД) и Ванкувер. Договарамо посету Лин кањону, где РР понекад тренира, и прелазак преко чувеног висећег моста. Док — *још једну ѿа да идемо* — утврђујемо термин излета, стрпљиви Давид Албахари, Јевреј рођен у Пећи, школован у Београду, ситуиран у Калагарију, укотвљен у српском језику, етаблиран у београдској књижевној чаршији, покушава осталима, нестрпљивим и помало огорченим саговорницима, да разреши, а никога да не повреди, постављени вековни ребус.

Добар је Давид. Стрпљив. Љубазан. Темелно образлаже своје мишљење и наводи разлоге. Наши су, опет, упорни, али такви смо ми, или се очас посвађамо или повучемо у тишину добре чашице...

Касније ми каже да се приликом сваког окупљања нашег света подразумева да ће један део разговора бити посвећен језику.

Записао је:

Може ѿо да буде нечија слава или рођендан, добијање ѿсла или усељење у нову кућу, венчање или сахрана — језик ће у неком

ћошку сїрїљиво чекаїи да почне разгвор о њему. Језик зна да ће се шo десити брзо уколико у друшћиву има мале деце, шћo више деце, погoшoво ако су у добу за одлазак у основну шћолу, шћим їре језик посћаје доминанћна шћема скуїа. Тамо где нема деце, језик ће сћорије доћи на ред, можда чак и неће бити поменућ, али језик се због шћoга не секира. Тамо где нема деце, језик је у сваком случају осућен на одумирање, никакав разгвор не може шћo да їромени.

И тако јесте. Људи у дијаспори су осетљиви када помисле да неко жели да их одбаци и минимизира, па макар то чинила и тако организована и добротна према уселеницима држава попут Канаде.

LINN CANYON

Раније договорен излет са књижевницом Иванчицом Ђерић и фамилијом Ристић, почиње путовањем кроз монсунску кишу, или како код нас кажу провалу облака, какву памтим из детињства, током летњих месеци у Банату. Она вози аутомобил, лагано, стрпљиво (овде сви возе стрпљиво — крећу много раније и стижу на одредиште, што је најважније, у заказано време) и једва назирући, правац кретања улицом Робсон. Субота је и нема много аутомобила, то је срећа, па се и по оваквом времену може путовати готово безбрижно.

— Како је сада тамо на планини? — питам је, а то тамо је Linn Canyon, односно Suspension Bridge, који је уз Capilano висећи мост, јединствена атракција коју садржи свака брошура Британске Колумбије. Када сам пошао записао сам да уз чувене водопаде реке Нијагаре, језеро Онтарио, „totem poles at Brokton Point” у Стенли парку, морам видети, ех видети, прећи висећи мост изнад познатог Лин кањона.

— Можда је тамо сада и сунчано, овде сваки кавадратни километар има другачију климу — каже млада списатељица, која ми је поклонила књигу *Приручник за убиство*, и чије сам песме раније читао, на штанду издавача Ренде на Београдском сајму књига.

Њена животна прича је занимљива.

У биографији на последњем листу књиге пише да је одрасла у Приједору, да је студирала у Загребу, новинарство, магистрирала у Отави, живела у Торонту, а скућила се у Ванкуверу, у солитеру са подземном гаражом, сигурносним камерама на улазу и тихим лифтом, који води на 17. спрат, све то у престижној опцији, која се пише и значи — Dawntown. Сада ради у Ричмонду, који не спада у репрезентативне крајеве, али је —

задовољна. Уосталом њена књига песма зове се *Са мој њрозо-ра, одличан је мој живој*. Иронично. Или. Прочитајте.

Излазимо из града. Иванчица вози аутопутем — сигурно, стрпљиво...

— Сналазиш се...?

— Никада нисам сама ишла овуда, али не брени, све пише...

Убрзо се, усмеравани путоказом, искључујемо са ауто-пута, и пратећи кривудава цесту залазимо у подручје шума. Прошло је само пола сата од када смо кренули из центра Ванкувера и већ смо у дивљини.

Убрзо стижемо до Linn Canyon. Паркирамо аутомобил и крећемо уским стазама кроз шуму кедра и јавора.

Риста каже да се ово високо и право дрво користило раније за бродске јарболе. Јасно, само им окрешу гране, огуле кору и поставе где треба. Никада нисам видео (свикао на багреме) тако право дрво, без чвора и грбе.

Ристићи напредују уз брег, брзо и лако. Иванчица и ја застајемо. Она, депресивна од седења, ја угушен килограмима.

Шалим се и терам је да ми,

преведе сад на српски што то значи комад круха...

одговара стихом

на босанском, што ће бићи

'ће ћу крува набавићи.

Она је дете оне Југославије.

— Оне најбоље — кажемо углас. Амалгам који је творио одличне, вредне, талентоване људе, васпитане, паметне, добре, а онда их пустио у бели свет да се муче у туђини и сналазе како који.

— То је мој проблем, растем у вакуму... — каже Иванчица и храбро ступа на, од силних пролазака, заљуљани мост. Испод је бездан, и само шум хитре воде, одређује му крај.

Колико смо их прешли — господе.

ЖУРКА С ПЕВАЊЕМ И ПЛАКАЊЕМ

После десетоминутне вожње „небеским возом” (са ваљаним разлогом — брзине и чистоће — носи то име: *skytrain*), дакле, метроом без возача (што сам касније, када сам крочио на сигурну чистину перона, сазнао), током које сам се дефинитивно уверио да је сваки други житељ овог лепог града азијатског порекла, јер је на потезу од станице *Нанаима* до постаје *Дојс* у наш вагон ушло седамнаест косооких (двојица старих Кинеза, мајка и троје деце из једне од Кореја, атлетичар, бацач

кугле из Хонг Конга, затим ниска, дебела куварица са Филипина, две конобарице из Макаоа, елегантни пар из Јапана, група веселих Монгола — према мојој класификацији) а само четири белца (међу којима се истицао један очито *Балканик*, јер је загрљен са масном шипком-рукохватом и под инспиративним дејством алкохола набадао речи песме *Иде Миле лајковачком њрудом*, па се због тога, да га не прекидамо, нисмо земљаку, ни јављали) стигли смо пред стан Миће Ковачевића, још једног од наших (а наши су у Ванкуверу само Кикинђани) тамо. И њега знам још из доба средње школе, и његову жену Весну, пореклом из Зајечара, познајем дуго. И децу, двоје од троје памтим, мада су, констатујемо заједно, прилично порасла.

Поздрављамо се. Седамо. Сто је лепо постављен. Има свега на трпези. Музика је фина, тиха и подсећа на безбрижна времена.

Пијемо.

Журка као журка.

Претходно најављена станарима зграде.

Лагано испитивање расположења,

куртоазно распитивање за здравље и породицу,

прве ракије — од ује, са песка, из Кањиже, — и шприцери,

како су твоји,

а твоји.

„Лака” храна да се сетимо завичаја,

пуњена паприка и пребранац,

ето, и то овде имамо,

е, лепо, баш сам се зажелео друштва,

још један шприцер,

а да Мића другови моји извади онај „Банатски ризлинг” што сам га прошверцовао пре три године када смо били код куће на одмору,

шkamпи,

пази реп се не једе,

лосос, каламари,

ово је овде хит,

пусти онај cd,

наш,

а сећаш се мој Милошу како смо на екскурзију у Дубровник носили кутију пуну ризлинга, а професорима говорили да смо повољно купили телевизор,

утишајте мало музику,

било је то,

тада се могло,

да ви овде не гласате тако како гласате,

па имамо право да гласамо,
шта имамо — немамо,
па и не треба да имамо,
не вичите толико,
што,
да немамо, па имамо држављанство,
ал не живимо тамо,
па, јесте живите овде,
појачај мало Весна,
ево,
Биђо утишај молим те,
или сви или нико, шта имамо ми одавде да се мешамо
њима у политички избор,
добро, нећемо више,
ма напањи га, шта нас брига,
о политици,
стварно сте досадни,
ај' немојте плакати, ма не свађамо се, него као и увек
причамо,
једи, бре, Милошу,
пробудили сте пола кварта,
па, најавио сам журку,
српску,
нема потребе знамо се,
и кажеш, може шприцер,
и још једно пиво,
још једно па да се крене,
сутра се ради,
сутра,
како бре, зар није субота,
да,
није,
среда...
Сутра је понедељак,
Понедељак...
Да, понедељк Мићо...
У јеботе...
Сутра се ради.
Сутра се ради.

Та констација дозива тишину. Музика је утишана, а разговор попримио мирнији тон. Све је јасно, нема бунта, нема револуције у земљи у којој се свакодневно доказује постојаност еволуције.

Посао овде затвара и спречава сваку врсту распусности и претеривања.

Из те луде ноћи вредно је још поменути жустру свађу са таксистом Индусом, који ни за лепу лову неће да вози једног пијаног више од оног броја за колико је ауто регистрован.

И ништа више...

Јутро је променило све.

ГЛУВАРЕЊЕ

10. децембар 2008. године

Плажа *Кийсилано*

место је где лети,

а познато је да је Ванкувер најлепши када сунце сја,

долазе моји другари са породицом да се мало испруже на сивом песку и

— ја се не купам — каже Спаса, као да и чита мисли,

рекреирају се — у базену са сланом водом и на бројним тениским теренима.

Средина је децембра.

Плажа је сада пуста, у измаглици у дубини залива неколико бродова чека дозволу за улазак у луку. Спрема се киша.

— Идемо...

— Куда — пита Срђан?

— Идемо на пилетину у западни Ванкувер, знам одличан ирански ресторан — *Yaas bazar*.

Крећемо. Срђан вози лагано, пред нама је цео дан, као некада у Београду, где смо осамдесетих студирали, без обавеза и закона. Пролазимо поред Старбакса у којем је сваког јутра, у паузи снимања, пио кафу Дејвид Духовни познатији као Фокс Молдер из серије Досије Икс. Та серија је овде снимана шест сезона, а иначе значајан приход за буџет Ванкувера, али и Канаде, стиже од филмске индустрије, која користи близину Холивуда и драстично ниже цене од оних у Калифорнији, па се велики број филмова и ситкома снима овде, на западу Канаде.

Зауостављамо се испред инокшука на *English bay*, па прелазимо грандиозни *Lions bridge*.

— Овај мост често у филмовима имитира *Golden gate* — тврди Спаса Бошњак. — Обрати само пажњу и уверићеш се...

Неспорно сличност постоји, али ја нисам педантни ловац на филмске грешке, мада ме ти људи одувек одушевљавају.

Након четрдесет минута вожње стижемо у *Yaas bazar* и наручујемо пилеће ражњиће. Месо је пре печења одлежало десетак сати у специјалном пацу, а онда је зачињено: усолјеним лимуном, першуном, ориганом, црвеним бибером и коријан-

дером — и испечено на грилу на гас (што је једина мана). Јединствено јело.

Ресторан је мешавина фабричке мензе и кафанчета на ћошку, само што нема шарених столњака и лимених, улубљених пепељара. Пепељара, уствари, уопште и нема, овде је већа кампања против пушења него против акохола. И није лако када 12 долара треба да издвојите за кутију цигарета, а девет или чак и мање за неку клопу, укусну и довољну за тај дан.

После се спуштамо до *Lonsdale Quay*, одакле полази *See-Bus* за центар, до луке у којој се некада давно утоварао угаљ, па је по томе добила и име, и до Цанада плејса и конгресног центра који је направљен у облику брода са четири велика јарбола и напетих једара којима рефлектори ноћу мењају боју.

Ноћ полако стиже.

Неосетно и лако.

Уморан сам али се не предајем — а и како би када је те вечери заказан колективни излазак у ресторан Кобе.

Шоу вештог куvara и добра храна.

Дан завршавамо на седмој палуби конгресног центра уз канадско пиво и колаче које не могу ни да опишем а поготово сварим...

ИНСПИРАЦИЈА ЗА SF ФИЛМ

Убеђен сам да је већина аутора скоро реализованих научно фантастичних филмова инспирацију пронашла на аеродромима.

Вавилон.

Језик, одела, реакције, псовке, песме...

Црнкиња леђима ослоњена о хладан стаклени зид, седи на мермерном поду и тихо, затворених очију, пева успаванку босоној девојчици која безбрижно спава у њеном крилу, јапански туристи што се попут лоше ударених билијарских кугли одбијају о ниске преграде и метална колица, изненађене људе и зидове бординг шалтера, лежерни, вечно уморни, житељи источног дела Балкана са шармантно прљавим врховима офуцаних ципела, тешким капутима, качкетима и обавезним чачкалицама у угловима усана, другови Руси добро обучени, помало припити, оуглали на гужву и метеж, уштогљени Скандинавци, који глуме охолост и делују да све знају, а онда их сатима прозивају на разгласу, јер због њих лет добрано касни пошто нису успели да пронађу излаз на коме их чека авион, Африканци у дебелим џемперима и перјаним јакнама, босоноги, гологлави Кинези, Американци у хавајка кошуљама и па-

мучним летњим мајицама на којима обавезно вијори њихова црвено бела застава...

Потом — сјајно дизајнирани, нечујни аутомобили на струју, експресни локални воз (саобраћа на релацији од терминала АВС до терминала ЕД) који се изненада зауставља, скутери за скупљање теретних колица разбацаних по аеродрому са куком као металном руком...

Размишљам о томе док ходам према излазу где ме чека авион за Европу, иза мене остала је скулптура од жада Била Рида, Спаса и Срђан и осам незаборавних дана у олимпијском граду који је добио име по енглеском морепловцу Џорџу Ванкуверу.

АНА СЕФЕРОВИЋ

ОБРНУТО СРЦЕ

*

Наставила је да живи на неким сираним и удаљеним
фотографијама,

Које су сизале повремено, лицене сваког смисла.

Нејасна, светла и насмејана, сувише осунчана,
У разним позама.

У различитим дводимензионалним просторима.

Шаље сигнале, који не могу да се дешифрију

Јер драматично недостаје барем још једна димензија,

Беном лицу, светлошћу размазаном у бескрајни осмех.

Речи похвале као: Настави да будеш то што јеси,
фантастична си!

Или само нешто мало и безвезе као: Лаку ноћ!

Нису имале смисао.

Биле су само нешто светлуцаво и отргнуто од

Једног веома тихог океана који је окруживао сваку њу
појединачну

Реченицу.

— Не разумем шта кажеш.

Не разумем твоје речи:

„Идем у продавницу,”

„Лаку ноћ”, „Добро јутро”

Не, стварно не могу да схватим.

Радујем се,

Очињена сам али не схватим. —

Прокоментарисала је скидајући наочаре

И удобно се ушшкавајући

У своју

Памучно-природну и мекану

Усамљеност

*

Поново је засјала
главе наслоњене на њлаво,
преградно сјакло у мейроу.
Поново је засјала
у биоскоју.
Повремено је затварала кайке
чак и у ресторану.
Засјала је сасвим неочекивано
на истом месту
у књизи као и јуче.
Сјечавала се да не засји
у реду, у хипер-маркету,
наслоњена на зид.
Одремала је 15 минућа
на клупици у парку,
на путу ка кући.
Пресјавала је читав
уводни део ошварања
изложбе.
А пре неколико дана,
засјала је у авиону,
што јој се пре никада није
догодило.

*

Може да види удаљене бродове
али не јако удаљене као што је она
може да види облаке
веома танке
и не јако обрнуће као што је њено
обрнуто срце
и сасвим јасно може да приметити да је
површина само површина
главка и лака
леја
узнемиравајућа као песак
бићест у реду девојнице
све доле клизи
и клизи
као шачка: без димензије
и са јачно ушврћеном позицијом

*

Велики зрадови не постоје
не стварно
То су објекти и простори
Неке стине ствари
Лица и реченице
Тргови или улови
Где се застало
Једноставна и одлучна
Природа узрока и последица
Нове и старе хаљине
Неке ствари у настајању
или нестјајану
Нагомилавање и празнина
Кораца испред и кораца иза
Заменљивост свега
И свако има свој зрад
Конструисан од свих тих делића
Као од леђо коцкица
Које увек могу да промене облик
И нико не живи у истом граду

*

зраде уидају
у лућа
поздрав из кишног...
у ствари сунчаног
клима се променила
шта ћу ја овде
шта ћу ја тамо
и тамо и овде
и овде и тамо
поглед кроз кључаонице
не више
сада су занимљиве
неке друге ствари
заведи ме јер
геометрија унутрашњих органа
сваког часа може
да заведе диктатуру
разбарушене палме у квази
приморској клими

*очекују разрешење
или барем причу
анимиране коверџице
и разочарање све свежије
када се у њима не нађе
масним словима исписана
објава
harpu end-a*

МИЛОСЛАВ ШУТИЋ

МОГУЋНОСТ САГЛАСЈА ФИЛОЗОФИЈЕ И ПОЕЗИЈЕ

Однос између филозофије, као водеће дисциплине духа, и поезије, којој се, најчешће, не оспорава примат у оквиру језичке уметности, био је предмет испитивања почев од античког ривалитета ових облика стваралаштва па до нашег времена. Поезији је филозофија најпре признала првенство због њене „пророчанске моћи”, или је за то можда био пресудан разлог њено издвајање као јединог облика *стваралаштва* међу свим осталим занатским вештинама. Од тада па до данас поређење ове две врсте човекове духовне активности увек нас враћа на основно питање о њиховим разликама и сличностима, то јест о ономе што се, изгледа, у њиховој вези наметнуло као правило непрекидног приближавања и удаљавања. Одговор на ово питање биће најпотпунији ако се одредимо за један, колико уобичајен толико оправдан правац истраживања: од *креиња* према *мировању*, од *процеса* према *резултату*. Какве су, онда, у овом случају, сличности и разлике између *певања* и *мишљења*, као облика човекове стваралачке активности чији су резултат поезија и филозофија? Руски формалисти су били у праву када су инсистирали на проучавању стваралачког поступка, иако је феноменологија већ претпоставила резултат поступку, односно уметничко дело путевима његовог остваривања. И јесу, не само са гносеолошког аспекта, важна сазнања о стваралачком поступку неког уметника, али је, ипак, најважнији резултат тога поступка уметничко дело, тим пре што и сам аутор није увек свестан појединих стваралачких фаза које су довеле до тога резултата.

Оно што се током више векова па и миленијума искристалисало као разлика између *мишљења* и *певања*, то јест, између филозофског мишљења и песничког стварања, између

филозофије и поезије, може се изразити следећим ставовима: да наведени појмови не потичу из истих извора, да „психичке моћи” којима се служе нису истог реда или исте врсте, као и да им циљеви нису исти. Прва два аргумента спојена су на тај начин што се сматра да филозофија проистиче из *духа*, а поезија, посебно она лирска, из *душе*. Како је разум, по устаљеном мишљењу, „моћ духа”, а осећања су „моћи душе”, па како су ове две „моћи” сасвим супротне, како је једна исходиште рационалног, а друга емоционалног односа према свету, то у својој психичкој основи морају бити супротне филозофија и поезија, које су подложне почетној „енергији” тих „моћи”, али се, истовремено, појављују као крајњи резултат њихове активности.

Оваквом закључку могли бисмо се супротставити позивањем на неколико кључних момената из историје и традиције филозофског мишљења, наглашавајући да ћемо у овом раду понајвише имати у виду управо поменуто, *филозофско мишљење*, а разлоге за такав наш став касније ћемо детаљније објаснити. Већ је Аристотел, својим појмом *Ума* („нус”) довео у питање искључиво рационалну основу мишљења, да би Кант знатно касније у потпуности раздвојио Ум и разум. Истина, Декарт је пре Канта до краја нагласио поменуто рационалну основу мишљења у својој познатој формули *Cogito ergo sum* (Мислим, дакле постојим). Само што је и Декарт у оквиру свога, може се рећи крајњег рационализма, указао и на оне елементе који су супротни за њега пресудној, јасној и разговетној, рационалној спознаји — на „душу” и њене „страсти”. На тај начин је, у самом језгру рационалног духа, отворен прозор за сарадњу тога духа, његових мисли и идеја, са осећањима („страстима”), као главним „моћима душе”. А тако је назначен и правац могућег приближавања филозофије и поезије. Поменуто приближавање доведено је до највише тачке јединства филозофије и поезије у једном тексту насталом крајем осамнаестог века. То је Шелингов *Програм система немачког идеализма* (1796), у којем се оцртава читав распон односа једног духовног и једног уметничког идентитета, идући путем од општег према појединачном. Наиме, у том тексту се каже да је „највиши акт ума ... естетски акт”, као и да је „идеја која све уједињује, идеја лепог”.¹ Ако је Ум врхунац духовности, ако филозофија проистиче из (његових) „идеја”, па ако је Шелинг, како сам каже, „уверен да је највиши акт ума, онај у ко-

¹ Цитирано, овде и даље, према: Ф. В. Ј. Шелинг, „Најстарији програм система (1796/97)”, у: *Филозофија уметности*, прев.: О. Кострешевић, БИГЗ, Београд 1989, 433—435.

јем он схвата и обухвата све идеје, естетски акт”, онда из тога проистиче и закључак да је „филозофија духа ... естетска филозофија”. Ово јединство Шелинг детаљније објашњава остајући и даље на општем, категоријалном нивоу, то јест проширујући га у познато, античко јединство категорија *лейоџ*, *доброџ* и *истине*, с тим што се сада *лейом* (односно „естетском”, које је за Хегела синоним лепог) приписује врховна позиција, односно што естетика („лепота”) има водећу улогу у јединству са филозофијом („истина”) и етиком („добро”). Јер, за Шелинга су „истина и добро само у лепоти истински збратимљене”. „Не може се нигде бити уман ... без естетског смисла”, каже он, а оне који су без таквог смисла сматра „цепидлакама” („Buchstabenphilosophen”).

Овакав општи поредак у коме естетски осмишљен Ум има врховни положај, основа је Шелинговог посебног разматрања појединачног односа филозофије и поезије — филозофије као „умне” а поезије као естетске делатности — јер се естетско у савременој естетици сматра „предворјем” свих уметности, па и поезије. Према Шелингу, филозоф мора да има исто толико естетске снаге као и песник. Дакле, *естетско*, „естетска снага” или „естетски смисао”, обједињују филозофију и поезију, а то јединство се испољава у „естетском акту” као „највишем акту ума”. Тако, по мишљењу овог филозофа, „поезија стиче ... једно узвишеније достојанство, а на крају поново постаје оно што је била на почетку — *учитељица човечанства*”. Или, да даље пратимо Шалингове мисли, поезији се признаје иста она „умност” која се приписује искључиво филозофији, тачније, која је у последње време резервисана искључиво за филозофију, док је „на почетку” поезија, као „учитељица човечанства”, имала водећу позицију. На које време Шелинг мисли када истиче почетни примат поезије у односу на филозофију? Очигледно, то није његовом времену тако блиска прошлост, већ „почетно”, античко доба, када су филозофија и поезија водиле борбу за превласт, и када је поезији, због њене „пророчанске моћи”, сама филозофија признала првенство. Али, то првенство није се одржало дуго, трајало је до оног момента када је поезија, као и уметност у целини, сведена на своју основну, чулну условљеност, док је филозофији поново припало стално величано „царство духа”. Враћајући поезији почетно „достојанство” (што Шелинг чини са таквим жаром да у једном моменту каже: „... јер више нема филозофије, нема историје, једино ће песништво надживети све остале науке и уметности”), ствара се једно ново филозофско-песничко јединство, које подразумева и помињано јединство сила духа и сила душе, односно „монотеизам ума и срца”. И сада Шелинг, у оквиру тих

„сила” помиње једну нову, која на неки начин превазилази и обједињује разум и осећања — *уобразиљу* (имагинацију, машту): „политеизам уобразиље и уметности то је оно што нам треба!”, узвикује он.

Несумњиво је претходно Шелингово враћање почетног „достојанства” поезији најубедљивија потврда могућног приближавања и сједињавања поезије и филозофије, које се заговара управо у моменту највишег успона филозофије као тријумфа духа — десетак година пре Хегелове *Филозофије духа* у средишту моћног класичног немачког идеализма. Поменути Шелингов загонетни, кратки спис није само видовити покушај повезивања филозофије и уметности (поезије), већ и оне хармоније „ума и срца”, духовности и чулности, као трајне формуле филозофско-естетичког мишљења. То, међутим, није значило да се та формула неће нарушавати у филозофској и песничкој „пракси” будућих времена, као што се дешава током друге половине двадесетог века, па и данас.

Истовремено, не треба заборавити на књижевни, односно песнички допринос приближавању и сједињавању филозофије и поезије. У времену које је у филозофском смислу представљало прелаз од Декартовог рационализма према немачком идеализму, дошло је до израза књижевно, песничко стваралаштво, које је у теоријским класификацијама обележено термином *сенџиментализам*. Ако нас посебно занима поезија сентиментализма, може се рећи да је она пре свега у знаку ослобађања од строгих формалистичких правила које је прописала поетика класицизма. Истовремено је ова поезија направила преокрет у оквиру помињаних „моћи душе”, у смислу давања апсолутне предности *осећањима* у односу на класицистичко, рационалистичко инсистирање на стваралачким моћима разума, односно интелекта. То више нису била једносмерна осећања (радост, туга) већ сложенија емоционална стања, у овом случају јединство „негативних” емоција (сета, меланхолија). Оваква емоционална стања повезивана су са природом у њеном непосредном облику смене годишњих доба. Али то није строги „мимезис” природе, већ, истовремено, одступање од њеног верног описа, што је подразумевало поменути трећу „моћ” духа или душе — машту, односно имагинацију. Реч је о такозваној *йочешној*, за разлику од *чисте* имагинације, то јест о машти заснованој на непосредним, чулним, поглавито пејзажним облицима природе, то јест, будући да мислимо на поезију, о речима исказаним менталним *сликама* које су се увек рађале у складу са природним облицима. Па и она машта која је, на први поглед, удаљена од чулне непосредности, „апсолут-

на имагинација” како је често називају, увек одржава везу са таквим непосредним, чулним *сликама*.

Слика, песничка, сада се јавља као елемент који, у оквиру мишљења, како се сматрало једино својственог филозофији, може да допринесе приближавању филозофије и поезије. Наиме, насупрот дуготрајним уверењима да постоји искључиво филозофско мишљење, као *мишљење у појмовима*, сада је песничка пракса указивала и на могућност супротног, чулног мишљења, или *мишљења у сликама*. Такво мишљење је посредно мишљење, за разлику од непосредног, појмовног, филозофског мишљења, што још увек раздваја филозофију и поезију. Али, мишљење у сликама је, ипак, једна врста мишљења, и то је оно што би могло спајати ове две области. Истина, поезија сентиментализма је тек дала „грађу” за овакве теоријске закључке, који ће се убрзо појавити у поетикама и естетикама следећих књижевних праваца — *предромантизма* и *романтизма*, касније, *симболизма*. На филозофском плану, ова теза је већ потврђена у наведеном Шелинговом давању апсолутне предности естетском, које је, како ће се, опет, касније показати, с једне стране засновано на осећањима (*естетске емоције*) односно на (емоционалној) *интуицији*, а са друге на имагинацији, или слици. А у поетици романтизма потврђен је поезијом сентиментализма условљен закључак да се „у слици ... разоткрива мноштво идеја једним ударцем” (Новалис).²

За разлику од рационалне мисли, дакле, постоји и сликовно, то јест више емоционално условљена мисао, али је за обе ове врсте мисли заједничко то што воде до *уопштавања* као основне одлике филозофских појмова. И филозофска и песничка општост могу да буду универзалне општости (у поезији сентиментализма, на пример, мисао о смрти сугерише пролазност живота као општи појам). Али, истовремено, за разлику од филозофских појмова који најчешће прелазе у апстракцију, песничке слике, допирући до универзалних појмова, увек задржавају особину конкретности, односно чулности која је обележје уметности, за разлику од филозофске чисте појмовности. И та чулност увек ће уносити нијансу разлике у оквиру неких појмова који су заједнички за филозофију и поезију. Такав случај је са *субјектом* и *објектом*, које многи мислиоци (међу њима и Ернст Блох) сматрају основним филозофским појмовима. Прецизније речено, ти појмови јесу важни сваки по себи и сваки за себе (колико је овакво изоловање могућно!) али је још важнији њихов неизбежни однос, изражен *субјект-објект* релацијом.

² *Песничка слика*, приредио М. Шутић, Нолит, Београд 1978, 6.

Битан као окосница свих основних филозофских опредељења, овај однос истовремено је на нивоу највеће општости, категоријално схваћене узајамне везе *субјективности* и *објективности*, у којој је, са филозофске тачке гледишта, посебно био важан редослед ових појмова. Из тог редоследа, односно опредељења за почетну, примарну позицију једног од тих појмова проистекла су и два основна филозофска правца: *идеализам* и *материјализам*, с тим што се ти правци не поклапају у потпуности са појмовима субјективно и објективно. Наиме, ако је почетна позиција поменутих праваца одређена зависно од њихове припадности ономе што у основи јесте субјективно (идеализам као изведеница из „идеје” која припада субјективној сфери) или што је објективно (материјализам, проистекао из „материје” која припада објективној сфери), идеализам, како се зна, истовремено може бити и „објективан” и „субјективан”, зависно од тога да ли је реч о идеји као примарном објективном (ван човека) исходишту (најпре код Платона), или пак о идеји као субјективном (у човеку) исходишту (Беркли, Фихте). Категорије субјективно и објективно, као онтички појмови, упућују на општији, онтолошки ниво односа *духа* и *материје*, али је и на онтичком нивоу приметна општост која делује двоструко: у смислу могуће, најчешће заступане поступне надређености једног од ових појмова другом, и у смислу остајања на нивоу општости, упркос конкретним додирима субјективног духа и објективне материје. Наиме, принцип филозофске доследности овде је био важнији од емпиријске стварности, то јест логика мишљења односила је превагу над суштинском мишљења.

Насупрот оваквој, филозофској општости односа субјективног и објективног, у поезији се такав однос увек испољавао у његовој конкретности, или у његовој чулности као неопходном обележју уметности, уметничког израза. Али, то не значи да су у поезији изостајале духовне компоненте као принципи који на нивоу општости осмишљавају и усмеравају конкретност, чулност односа субјекта и објекта. Дуго је у естетици и теорији поезије истицан појам *субјективности* као искључивог обележја лирике, која је суштински облик песништва. Још је за Архилоха речено да је он „први субјективни песник”, различит од Хомера, објективног песника. У време Архилоха лирски жанр није номинално издвајан, за разлику од епике, односно од познатих Хомерових епова. Касније је прихваћено мишљење да је Архилох први лирски песник, а Ниче ће, на основу онога како је Еврипид у *Бакхама* описао Архилоха, у свом *Рођењу трагедије* рећи да овај песник, поред свог божанског надахнућа, у тренуцима „диониско-музичке зачараности” „врца ...

варнице слика око себе, лирске песме, које се у свом највећем развоју зову трагедије и драмски дитирамби”.

У романтизму, песничка субјективност добила је своје пуно значење, као основно обележје лирског песника и његовог песничког дела. Али то, истовремено, није била и потпуна афирмација оне, за уметност основне димензије конкретности, чулности, односно „објекта” у оквиру субјект-објект релације. Поетика романтизма прокламовала је лирско песничко стварање у знаку *бола* као основног стваралачког принципа. Тај романтичарски „бол” нарастао је до крајњих граница простора (васионе) добијајући тако атрибут „светског бола” (*Weltschmerz*), али је, ипак, остајао више апстрактна него конкретна, просторна категорија. Субјект је свој лични бол пројектовао у објективни космички простор, остајући и даље изолован од тог простора, односно изражавајући своја осећања више путем чисте имагинације него путем конкретних слика проистеклих из његове објективне димензије. На тај начин, романтичарска субјективност може се посматрати као пандан Фихтеовој филозофској, апсолутној, појмовној субјективности.

Хегелова филозофија најбоље показује у којој мери субјект-објект релација, као онтички појам, потпуно зависи од основног, онтолошког опредељења овог филозофа. Овај велики мислилац, у чијој је филозофији дух достигао врхунац, није у појавном, па делимично ни у вредносном смислу игнорисао материју. Оваква онтолошка позиција одразила се на његово схватање онтичке субјект-објект релације, уопште, и посебно у лирици, тако што се у оквирима те релације оставља могућност кретања у оба смера: од објективног према субјективном и обрнуто, од субјективног према објективном, односно од материје према духу и од духа према материји. Наиме, Хегел мисли да лирски субјект „уноси у себе целокупан свет предмета и њихових односа”.³ Али је то „уношење” ипак ограниченог домета: оно се не сме схватити као „самоотуђивање ... субјективног елемента”. А шта под тим, „субјективним елементом” Хегел подразумева, постаје јасније ако имамо у виду „уношењу” супротан правац кретања — од унутарњег према спољашњем, од аперцепције према перцепцији. Под утицајем „унесених” предмета, наиме, не дешава се поменуто „самоотуђивање” субјективног елемента, то јест, не дешава се подређивање тога елемента „унесеним” предметима, већ се, напротив, ти предмети „прожимају унутрашњошћу” субјектове „индивидуалне

³ Хегелови ставови, овде и даље, цитирају се према: Г. В. Ф. Хегел, *Естетика*, поглавље „Лирска поезија”, прев. др Н. Поповић, 3, Култура, Београд 1970, 516—563.

свести". Тако се, према Хегелу, под утицајем спољашњих предмета активира целокупни субјективни контекст, у који спадају: „душевност”, „искуство срца” и „рефлексивна представа”. Ако се у „рефлексивној представи” називају трагови објективних, „унесених” предмета, ти трагови су на неки начин већ избледели, односно превладани су „душевношћу” и „искуством срца” као елементима „чисте” субјективности. Међутим, они су пре тога имали задатак да разбуде субјективно „тупо осећање” (које Хегел види као празнину једне у себе затворене субјективности, као испразну скривеност својствену и, од њега баш зато оштро критикованој, „лепој души”).

Хегел се, дакле, залаже за потпуну објективацију субјективног садржаја у лирици, односно за кретање од субјективног према објективном, од духа према материји, јер се једино тако стиже не само до лирског, песничког, него и до неопходног, објективног, чулног уметничког израза у целини. По њему, „реч и говор” су елементи таквог лирског уметничког израза. Али, шта ти објективни, чулни елементи у лирици изражавају? Према Хегелу, то је „садржина и делатност самог ... унутрашњег живота”. Или, то је „субјективно *самоизражавање*”, јер лирика не прелази као епика „у радње”, „већ остаје напротив код себе као унутрашњост, и баш због тога може да усвоји за своју једину форму и за свој последњи циљ” ово „субјективно *самоизражавање*”. Односно, како даље објашњава Хегел, у лирици „не постоји неки супстанцијалан тоталитет који се развија у форми спољашњег збивања, већ ту постоје само појединачна схватања осећања и посматрања субјективности која се повлачи у себе и у њима се изражава оно што је најсупстанцијалније и најстварније као нешто што припада тој субјективности, као *њена* страст, као њено расположење или као њена рефлексивна, и све то опет као њен садашњи производ”. Дакле, лирски објективни израз, према Хегелу, не одређује „неки супстанцијалан тоталитет који се развија у форми спољашњег збивања”, већ је тај израз производ „субјективности која се повлачи у себе”, и све оно што је најсуштинскије и најстварније у том изразу „припада тој субјективности”. Не треба заборавити да се у такву субјективност „уносе” и предмети спољашњег света, односно и субјектови утисци о спољашњем, објективном свету, али, како смо видели, њихов утицај на субјективност је ефемеран, тим пре што се „повлачењем” субјективности у себе откривају најсуштинскије и најстварније одлике те субјективности, везане, како Хегел посебно наглашава, „само” за њена „појединачна схватања, осећања и посматрања”. Предмети објективног света, пошто су разбудили субјектова „тупа осећања”, нису изазвали и „самоотуђивање... субјективног еле-

мента”, већ је субјективност суштински концентрисана, па баш зато лирика, како Хегел такође посебно наглашава, остајући „код себе као унутрашњост”, „субјективно самоизражавање” „може да усвоји за своју једину форму и за свој последњи циљ”. Другим речима, суштинска субјективност до краја одређује лирску форму.

Није ли то, онда, опет реч о романтичарској субјективности, против које је у основи усмерено Хегелово схватање лирике, односно лирске субјект-објект релације? Можда би се, на први поглед, могло и тако закључити, али, ако се имају у виду сви елементи субјективности „евидентирани” филозофским увидом овог мислиоца, и, нарочито, ако обратимо пажњу на поредак који је међу тим елементима он успоставио, онда морамо закључити да је субјективност коју Хегел има у виду знатно комплекснија од романтичарске. Та комплексност у основи доприноси приближавању мишљења и певања, филозофије и поезије, као што и подстиче померање од субјективног према објективном у оквиру песничке, лирске субјект-објект релације, које је од романтизма наовамо бивало све уочљивије, да би, на крају, довело до подједнаког наглашавања субјективног и објективног момента у оквиру те релације, односно до спајања тих момената. Хегел, видели смо, помиње следеће елементе субјективности: „душевност”, „искуство срца”, „рефлексија представе”; затим: „страст”, „расположење”, „рефлексија”; онда: „појединачна схватања, осећања и посматрања”; најзад: „тупо осећање” и, на крају, „субјективно самоизражавање”. Све ове елементе, у оквиру објективног идеализма као његовог филозофског опредељења, у лирици обухвата један онтолошки појам, „дух”, на следећи, у једној реченици описан начин: „Повлачећи се из објективности предмета, дух се спушта у сама себе, посматра своју властиту свест и задовољава своју потребу која се састоји у томе да уместо реалитета ствари изложи и представи њену присутност и њену стварност у *субјективној* душевности, у искуству срца и рефлексији представе па, с тим у вези и садржину и делатност самог свог унутрашњег живота.”

У овом опису очигледно је, поред филозофије, присутна и једна психологија лирске субјективности, која на неки начин превазилази романтичарску психологију те субјективности. Наиме, не треба заборавити да је у време романтизма психологија као наука тек на почетку каснијег замаха. Или, да се тада одвојено сагледавају поједини елементи „унутрашњег живота”, изван оног целовитог контекста који ће касније бити назван „психом”, старогрчком речју, иначе, и после тог времена превођеном речју „душа”. А психа ће, тек у Јунговој аналитичкој психологији, подразумевати целину *узајамно повезаних* области

духа, душе, свесних, подсвесних и несвесних елемената. Зато Хегел и помиње „појединачна схватања, осећања и посматрања”. Јер, романтичарска психологија, као и она класична, подразумевала је искључиво појединачне елементе „унутрашњег живота”, имајући у виду једино две основне области тога живота: *дух* и *душу*, који су, у целини, као и њихови појединачни елементи, посматрани потпуно независно. Тако је разум, као елемент духа, не само независан од осећања као елемента душе, него је и нешто сасвим супротно том осећању.

Ако бисмо међу наведеним елементима „унутрашњег живота” направили поделу имајући у виду њихову припадност души или духу, онда би групу душевних квалитета сачињавали: „субјективна душевност”, „искуство срца”, „страст”, „расположење”, „осећања”, „тупо осећање”, док се као елементи духа појављују: „рефлексија представе”, „рефлексија”, „појединачна схватања”, „посматрања”. Имајући у виду *певање* и *мишљење*, односно поезију и филозофију, могли бисмо без много дилема закључити да су наведени душевни квалитети у основи певања или поезије, док су наведени елементи духа саставни део мишљења или филозофије. Ако нас посебно интересује поезија романтизма, или романтичарска лирика, онда се намеће закључак да су наведени душевни квалитети, које можемо свести на осећања или емоције, битно обележили ту лирику. Тачније, како смо видели, реч је о негативној емоцији *бола* као превасходног одређења романтичарске лирике. Или, реч је о осећању које је, заједно са маштом, дало печат лирском песничком стваралачком романтизма, с тим што је то осећање, унеколико изнијансирана, али ипак појединачна, засебна, емоција. Покушајмо сада да „царство емоција”, које су појединачно обојиле романтичарску лирику, сагледамо у оквиру претходне поетичке традиције, односно у ранијим токовима филозофског мишљења.

У оквиру првих песничких творевина одмах је запажено да су осећања, као суштинско обележје лирике, нешто што није лако одредити, што је неухватљиво и неограничено, што се тешко дисциплинује најстрожијим стваралачким нормама. Трагајући за неком „силом” која би осећања могла укротити, од средњег века се у тој улози нашао *разум*, као елемент смиреног духа, насупрот узнемирености осећајне душе. Али ће се и у вези са разумом појавити одређене терминолошке нијансе, које су, видели смо, обележиле и појам душе. Јер, као што је Јунг, поред душе увео и изворни грчки термин „психа”, чија је преведеница реч „душа”, тако ће се, поред разума, појавити и његов изворни термин *intellectus*, односно *интелекџ*, који је, попут психе у односу на душу, шири од разума, а истовремено

подразумева комплекснију духовност ближу уму него разуму. И појам осећања подразумева одређена разграничења са појмом емоције, јер су емоције физиолошки условљене, за разлику од осећања као облика чисте душевности.

Враћајући се наведеним душевним квалитетима и елементима духа које је, имајући у виду лирско песништво романтизма, поменуо Хегел, није тешко закључити да је и овај филозоф те елементе објединио силом духа која дисциплинује превише слободна романтичарска осећања. За овакав закључак постоји неколико убедљивих разлога. Најпре, Хегел је превасходно рационални филозофски дух, који тешко подноси било шта што се отима строгим правилима једног филозофског система. Истовремено, он је противник исувише личних, непосредних емоција, које у својој појединачности не досежу до *иосебног* као најважније уметничке категорије. Романтизам је већ у себи носио клицу опасности од пренаглашене осећајности, оне плачевности („гушења у сузама“), која је још у сентиментализму полако прелазила у манир да би у романтизму добила карактер „циле миле“ стиховања, како то примећује Црњански. Ако је, с једне стране, космичка димензија путем имагинације али и конкретне сликовности ипак обуздавала стихију романтичарских осећања, с друге стране, није се могао спречити тон исповедања најличнијих „болова“ најчешће због неузвраћене љубави, без дубине и универзалности. Зато се код Хегела, уз квалитете душевности, појављују „рефлексије“, „схватања“ и „посматрања“, који треба да дисциплинују и ограниче непредвидљива осећања, дајући им онај мир и ону озбиљност до којих најчешће не допиру непосредни душевни квалитети, а који су везани за саму суштину духа.

Оваква Хегелова намера довела је до формулације једног од најзначајнијих принципа у поетологији, а посебно незаобилазног у филозофији лирике, који истовремено указује на неопходност и на начине остваривања *контроле* осећања као најважнијег елемента лирске песме. Наиме, у почетним фрагментима поглавља „Лирска поезија“ у Хегеловој *Естетици*, поглавља које је, имајући у виду већину ставова овог филозофа о улози осећања у лирској песми, и данас актуелно, каже се: „Ако се нашем срцу већ иначе може олакшати тиме што се његови болови и радости схватају, описују и изражавају речима, онда је заиста поетски излив у стању да нам учини исту услугу, али он се не ограничава на употребу овог такорећи домаћег лека; напротив он има штавише један узвишенији позив, наиме задатак: да наш дух ослободи не од осећања, већ у осећању.“ Из претходног цитата проистиче закључак да Хегел поменуто контролу осећања сагледава у неколико димензија и

у неколико фаза. Пре свега, уочљива је овде катарзична, или, како ће Хегел рећи, „лековита” улога те контроле, која се састоји у олакшавању „нашем срцу” тиме што су и негативне и позитивне емоције садржане у том срцу („његови болови и радости”) подвргнуте троструком субјектовом односу према тим емоцијама: путем „схватања”, „описивања” и „изражавања речима”. Први од облика овог односа, „схватање”, Хегел је већ поменуо, уз „рефлексије” и „посматрања”, а сада га посебно издваја као ону компоненту „чистог духа” која има пресудну улогу у почетној фази *унушарње* контроле осећања. Наиме, „схватање” је, за њега, онај почетни облик „савладавања” непосредне необузданости осећања, који ће осигурати њихово даље дисциплиновано кретање. Или, који води откривању њиховог *смисла*, као једног од најважнијих филозофских појмова. Схватање је доказ Хегеловог увођења нове психологије, која, за разлику од претходне психологије усмерене искључиво на осећања у њиховој непосредној, самосталној појавности, инсистира на односу свих других елемената психе, а пре свега духа, према тим осећањима. Дух ће, наиме, како мисли Хегел, схватајући и осмишљавајући осећања, ослободити психу и себе сама од онога што је неконтролисано у тим осећањима, али не и од осећања у потпуности. У томе је и драгоценост ове Хегелове формуле, да „наш дух ослободи не од осећања већ у осећању”, или да од осећања сачува само оно што је *суштинско* у њима (њихову „ејдетску суштину”, како ће касније рећи Хусерл) а не и оно што је у тим осећањима површно и сасвим лично, то јест што је појединачно у својој произвољности. У томе је, како Хегел каже, „један узвишенији позив”, или „задатак” духа, то јест, дух нема само улогу да нас употребом „домаћег”, односно индивидуалног, катарзичног лека „релаксира”, већ да учини и нешто више, да филозофски *осмисли* осећања као непосредне, чисто душевне елементе психе. Опет се, дакле, у оквиру односа према осећањима Хегел креће у правцу „спасоносних” појмова *јосебности* и *ојшћности*.

Помињући два преостала облика духовне контроле емоција, „описивање” и „изражавања речима”, Хегел очигледно има у виду онај облик уметничког стварања речима у којој наведени „узвишенији позив” долази, или треба да дође до израза — „лирску поезију”. Редослед тих појмова указује на један правац кретања у оквиру субјективно-објективног односа: од субјекта према објекту. Ако однос субјект-објект имамо у виду као схему у оквиру које се остварује веза филозофије и поезије, мишљења и певања, онда је Хегел указао на појачавање те везе тако што филозофски дух контролише осећања као осно-

ву лирске поезије, почев од психичког облика тих осећања до њиховог језичког израза.

Хегелова теорија лирике несумњиво је најзначајнија филозофска теорија лирског жанра као централног, суштинског и репрезентативног жанра поезије у целини, која од почетка има повлашћени положај у оквиру језичког уметничког стваралаштва. Заслуга овог филозофа је у томе што је коначно сагледао место и улогу осећања у лирском жанру, односно што је давно пре њега уочену супротност између осећања и разума сагледао као комплементарни однос ових „сила” душе и духа. Хегел је значајно допринео филозофској теорији лирике и увођењем у ту теорију односа субјект-објект, који јесте основни филозофски однос, али му истовремено припада и централно место у оквиру лирског стваралаштва. Само што Хегел није до краја сагледао праву меру односа субјективног и објективног у лирици. Ако је у његовој филозофској теорији лирике до краја прихватљиво објашњење кретања од субјективног према објективном, онај други правац кретања од објекта према субјекту није разрешен на прихватљив начин. Овај филозоф, видели смо, није прећутао реалност објекта, односно, поред „унутарњег живота” говорио је и о „спољашњим збивањима”. Али, он је то учинио пре свега из перспективе субјективности, која у спољашњости не може да оствари „неки супстанцијалан тоталитет”, па се зато „повлачи у себе” и ту се, „као последњи циљ”, дешава „субјективно самоизражавање”. За Хегела је, дакле, оно спољашње, објективно, само неки неизбежни декор, из кога се субјективност повлачи у себе, показујући тако самодовољност, која јасно указује на његово недовољно уважавање објекта. А такав став у суштини значи негирање онога што је основна одлика свих уметности, па и лирске поезије — објективне чулности. У каснијим филозофским и естетичким разматрањима субјекта и објекта тежило се превазилажењу хегеловске подложности објекта субјекту, односно њиховом постављању у исту раван, чиме се коначно решава и у лирици суштински однос између ових појмова. Тај однос мора се имати у виду нарочито у оквиру приступа оној лирици која је филозофски оријентисана.

Поменута тежња, међутим, није остваривана ни брзо ни лако. Тако немачки естетичар Фишер каже: „Једноставна синтеза субјекта и објекта, у којој је субјект подређен објекту (у епу), није довољна духу уметности.”⁴ Синтагма „једноставна синтеза” могла би да се делимично односи и на Хегелово

⁴ В.: Е. Штајгер, *Умеће шумачења*, прев. Д. Гојковић, Просвета, Београд 1978, 78.

схватање односа субјекта и објекта у лирици, с тим што је „подређеност” субјекта објекту адекватнија Хегеловим ставовима, док им је, опет, упућивање на такву подређеност у епу неадекватно, јер је, видели смо, онај претходни правац кретања, од субјекта према објекту, Хегел до краја сагледао у духу лирске поезије. Међутим, ни Фишер не постиже поменути равноправност субјекта и објекта у лирици, упркос чињеници да, по њему, „... свет улази у субјект и бива њиме *прожеш*”.⁵ Наиме, ова „прожетост” света субјектом већ указује на превласт тога субјекта, тако да се „улажење света у субјект” посматра као непрекидно удаљавање од објективног према субјективном, односно као занемаривање објективне у корист субјективне суштине лирике. Јер, субјект, на крају, „тоне у себе”, што је врло блиско Хегеловом ставу да се субјект „повлачи у себе”. Истина, Фишер је, за разлику од Хегела, свестан нечега што се овим „повлачењем у себе” губи, а што би могло бити суштински услов превазилажења поменуте „једноставне синтезе субјекта и објекта” у лирици. То је, по његовим речима, „судар субјекта и објекта”, односно „опречност” субјекта „према спољашњем свету”.⁶ Јер, овај „судар”, који Фишер, иначе, најпре сагледава у оквиру „музичког приказивања”, не може се остварити ако се инсистира искључиво на „улажењу света у субјект”, макар то било суштинско обележје лирике. Наиме, до „судар” субјекта и објекта у лирици, ако је он уопште суштинска одредница лирике, може да дође искључиво у ситуацији довођења субјекта и објекта на исти ниво, што Фишер занемарује наведеним фаворизовањем субјекта. Остаје, дакле, и даље до краја нерешено питање филозофске и лирске субјект—објект релације.

Имајући у виду непрекидно истицање субјективног карактера лирике, које ни Хегел ни Фишер нису до краја превазишли, Хофманстал се питао: „Нису ли осећања, полуосећања, најтајанственија и најдубља стања наше нутрине, на најчудноватији начин преплетена са неким пејзажем, са годишњим добом, са неким својством ваздуха, са дахом?”⁷ Зато је, насупрот кретању од објекта према субјекту, које је водило у правцу затварања субјективности у себе, максимално нагласио други правац кретања — од субјекта према објекту: „Желимо ли да нађемо себе, не смемо се спуштати у своју нутрину: напољу ћемо се пронаћи, напољу!”⁸ Али, на тај начин се, упркос залага-

⁵ Исто.

⁶ Исто.

⁷ Исто, 79—80.

⁸ Исто, 80.

њу за „преплетеност” субјективних стања са објективним појавама, и даље несразмерно наглашава само једна, овога пута објективна компонента у оквиру субјект-објект релације.

Ново, и, ако се тако може рећи, коначно решење овог, за лирику веома важног проблема, нађено је почетком XX века најпре у филозофији, па онда и у поетологији, односно у теорији лирике. Показало се тако да су неки од најважнијих преокрета у оквиру поезике најпре утемељени у појединим филозофско-естетичким ставовима. Такав случај је са Кантовим дефиницијама „естетске идеје” и „естетског доживљаја”, појмова који су без остатка примењиви у свим стваралачким, уметничким (па тако и песничким) поступцима, односно у свим ситуацијама уметничког, песничког односа према свету. Хусерл је, заснивајући феноменологију као нову, оригиналну, далекосежну филозофску оријентацију, употребио и објаснио појам *интенционалности* који, несумњиво, највише доприноси решењу проблема филозофске субјект-објект релације, па онда, повезано са том релацијом и лирског односа субјекта и објекта. Хусерл је пошао од Brentановог психолошког става о интенционалном усмерењу сваког психичког акта према предмету. Наиме, за овог немачког филозофа психологија није наука о души, већ само наука о „психичким феноменима”. Ово схватање истовремено је утицало на истакнуте мислиоце XX века, на Јунга и Хусерла, односно на Јунгово схватање *йсихе* као појма који обухвата човеков „унутарњи живот” и на Хусерлово схватање *свести* као оквирног појма његове феноменологије, који обухвата основне појединачне појмове у оквиру тога филозофског опредељења: *интенционалност*, *(идеалну) суштинину*, *феномен*, *феноменолошку редуцију*, *свеш животиа*, *ноезу*, *ноему*. Тек онда када имамо у виду Хусерлово схватање ових појмова, биће нам јасан његов прекретнички допринос филозофском схватању субјект—објект релације, која нас посебно интересује.

Хусерл сматра да је свест увек испуњена одређеним садржајима, то јест да нема празне свести, да је „свака свест свест о нечему”. То „нешто” су „феномени”, који превазилазе и предмете објективног света и субјективне представе о тим предметима, па се тако могу сматрати субјективно-објективним облицима, то јест, облицима у којима долази до јединства субјективности и објективности. Феномени, дакле, за Хусерла нису појаве као код Канта, за разлику од ноумена као суштински непојавног облика, већ јединствени суштински-појавни облици свести. На тај начин, у феноменима се ипак не остварује у потпуности оно јединство спољашњег и унутарњег, које нас превасходно интересује као филозофски однос субјекта и објекта у једном књижевном роду, у лирици. То јединство се, према

Хусерлу, постиже посредством *интентивности* као, по неким филозофима, основног појма Хусерлове феноменологије. А да би нам овај појам до краја био јасан морамо имати у виду место и значај свести у Хусерловој представи о укупно постојећем, односно о Бићу као врховном онтолошком појму, издвајајући, опет посебно, традиционално схваћен однос субјективности и објективности. Не треба, наиме, заборавити да је и Хусерл пошао од реалне датости како у субјективној, тако и у објективној сфери, па и од реалне датости саме свести, сматрајући да једино тако феноменологија може остварити статус „строге науке”. У Хусерловој феноменологији свест у субјективној сфери „покрива” чулност, искуственост и трансценденцију, апсолут и идеалност, а у објективној сфери неоргански и органски свет, душевност и духовност. Из ове ситуације проистиче коначни, целовити Хусерлов став о свести: самим тим што је реална свест у основи нешто невидљиво испољено пре свега у унутарњем животу субјекта, и што се таква невидљивост испољава не само у сингуларности већ и у општим појмовима (свест уопште, према Јасперсу, односно дух), може се закључити да она обухвата све субјективне и све објективне појаве, односно да, према наведеном принципу „свака свест је свест о нечему”, обједињује субјективну и објективну датост. Тим пре што је дух, као истовремено општи појам проистекао из збира појединачних, субјективних облика свести, па онда и као објективни збир тих облика свести, на врху слојевите структуре света — изнад неорганског органског и душевног слоја. Ако, према Николају Хартману, који је усвојио Хусерлову слојевиту структуру света, односно, који је на најбољи начин показао могућности садржане у таквом виђењу, сваки од помнутих слојева истовремено садржи и надилази претходни, онда се може рећи да дух, као врхунски и врховни слој обухвата све претходне и објективне и субјективне слојеве, то јест да повезује и објективне (неорганске и органске) и субјективне (душевне) датости.

То је, с обзиром на свеобухватност, онтолошка позиција свести уопште, односно духа у Хусерловој филозофији. Међутим, нешто касније, на путу до коначне феноменолошке позиције, Хусерл је, опет у циљу конституисања феноменологије као „строге науке”, морао да има у виду и ову другу, онтичку позицију свести, односно да пође од „света живота” и човековог „олаког губљења у стварима”. А крајњи циљ је за њега остао исти — да докаже научну „строгост” феноменологије у откривању „идеалних суштина”. На онтичком нивоу, путем интенционалности се одмах успоставља веза свести са предметима који припадају првом, реалном слоју тога света. Хусер-

лова девиза „повратка самим стварима” подразумева ову везу како би се избегле општост и неодређеност због којих је филозофији непрекидно одрицан научни статус. Али оваква, неопходна почетна позиција није могла да буде и коначни циљ феноменологије, односно интенционалности као њеног основног принципа у покушају решавања проблема односа субјекта и објекта. Свест је на том нивоу искључиво у додиру са реалним предметима, чије су суштине најчешће скривене испод спољашњег, чулима лако приступачног изгледа тих предмета. Па како је феноменологија, као свој основни задатак, прокламовала допирање до суштине које не припадају реалним предметима већ феноменима као облицима тих предмета датим у свести, додир интенционалне свести са реалним предметима значи само почетак *процеса*, који ће коначно довести до суштине феномена датих у свести. Јер, ако би се свест зауставила на додиру са реалним предметима, феноменологија би остала само на нивоу „наивног филозофирања”, које је Хусерл непрекидно одбацивао.

Зато интенционалност, односно усмереност свести на реалне предмете, мора да се усклади са низом поступака, како би се остварило суштинско прожимање субјекта и објекта. У оквиру теоријског виђења тих поступака користи се термин „процес”, док феноменологија, превазилазећи реалну временитост, има у виду јединствене чинове додира свести са предметима, односно феноменима. Који су ти поступци? За почетак, према Хусерлу, сва наша непосредна чулна или искуствена сазнања о појавама реалног света треба „ставити у заграде”. Овим поступком почиње позната феноменолошка „редукција”, којом се наши, било свесни било несвесни, постојећи ставови о реалном свету одстрањују из „евиденције” како не би представљали сметњу нашој свести усмереној искључиво на суштине предмета, односно на феномене. То је пут од реалне датости према идеалним суштинама, пут преко „ноезе” до „ноеме” поистовећене са идеалним, „ејдетским” суштинама, који, опет, само за теоријску свест има карактер процеса, а реч је о директном чину „сагледавања” тих суштина. Такво сагледавање својствено је само интуицији као душевној „моћи”, чију је брзину успостављања везе са предметима истицала и традиционална психологија. Само што је Хусерл, по обичају, негирајући ту психологију, и интуицију схватио на нов, феноменолошки начин. Интуиција је за њега и даље моћ душе која најбрже продира у појаве, али, за разлику од ранијих схватања, Хусерл је не схвата искључиво као непосредну датост психе, већ као саставни део свести, као један од елемената свести по-

везан са њеним другим елементима. У таквој ситуацији интуиција задржава своју продорну моћ, али та моћ нема карактер неке више, натприродне, мистериозне силе, против које је, као и против радикалног рационализма, Хусерлова феноменологија непомирљиво усмерена. Такође, за Хусерла, феноменолошка интуиција није само сазнајни већ и *доживљајни* елемент свести, који има ексклузивни карактер, као што је Хегел ексклузивност приписао души у целини. И мада су све особине интуиције потчињене њеној тренутној продорности, та продорност је ипак условљена како неким другим елементима свести (пре свега, поменути сазнајно-доживљајним двојством), тако и суштином предмета, односно феномена на који је интуиција усмерена. Може се рећи да је за Хусерла тренутно допирање интуиције до суштине феномена, то јест довођење до краја интенционалне усмерености свести на предмете (феномене) могуће само под условом *фасцинираности* наше сазнајно-доживљајне свести том суштином. Само под условом постојања такве обузетости суштином остварује се чврста повезаност субјекта и објекта. А како је суштина феномена датог нашој свести нешто идеално, па и апсолутно, оно што одликује „ствар по себи” коју, према Канту не можемо ни спознати ни доживети, и како се до те суштине, према Хусерлу, ипак допире помоћу интенционалне, сазнајно-доживљајне интуиције, у таквом чину, на први поглед постоје трагови до краја нерасветљене мистерије. Али, Хусерл је, као противник мистике, те трагове покушао да одстрани подижући на ниво суштине ону, доживљајну страну интуиције, то јест, изједначавајући свест са предметом, субјект са објектом, како би се остварило њихово јединство. А то изједначавање једино је могло да се оствари приписивањем доживљају истих оних особина које суштине већ поседују: идеалности, односно апсолутности.

Овакав Хусерлов поступак може бити изненађење у двоструком смислу: због припадности доживљаја реалној, чулној и искуственој субјективности, и због трансценденталног карактера суштине, који је, већ на први поглед, у потпуности супротан емпиријском свету. Ипак је Хусерл до краја остварио то прилагођавање. Он чак и почетни, реални доживљај апсолутизује, али као што је редукција подразумевала допирање до *ноеме* једино преко *ноезе*, тако и доживљај постепено, од чула, преко емпиријских дата, добија карактер апсолутне, трансценденталне вредности. Хусерл, наиме, у својој темељној књизи *Идеја феноменологије* каже: „Сваки интелективни доживљај и сваки доживљај уопште, тиме што је спроведен, може да постане предметом чистог посматрања и схватања, и у том по-

сматрању је он апсолутна датост.”⁹ Уочљиво је у овом цитату најпре то да Хусерл говори о „интелективном”, или о интелектуалном доживљају, који је неминовно повезан са „суштином сазнања”, то јест који се јавља као последица субјектовог „рефлектирања” на „мисаоне активности”, или „чистог сагледавања”, „примања и постављања” тих активности. Тако се у феноменологији превазилази искључиво непосредна, појединачна датост психичких појава, која је једини циљ традиционалне, према Хусерлу „дескриптивне” психологије, односно, тако се наведене појаве сагледавају искључиво као *феномени* дати у свести, приступачни једино „мисаоној активности”, која није само централни појам Хусерлове теорије сазнања, већ и целокупне духовне активности као облика свести и односа према свести у његовој феноменологији. Ова „мисаона активност”, такође, може да допре до суштине доживљаја само ако је у знаку „чистог посматрања и схватања”, које је, видели смо, основни услов феноменолошког сагледавања свих, па и доживљајних суштина.

Хусерл се посебно задржава на „опажају” као почетном елементу доживљаја, који му служи као пример за извођење два битна закључка. Ти закључци се истовремено тичу апсолутног карактера опажаја, односно поменутог апсолутности доживљаја у целини, и могућности опажајног, доживљајног превазилажења непосредне чулности. Наиме, Хусерл тврди да се и у случају „чистог посматрања и схватања” опажаја ми „непрестано крећемо на основи апсолута”, јер „овај опажај јесте и остаје, доклегод траје, нешто апсолутно, нешто ово-ту, нешто што у себи јесте оно што јесте, нешто на чему могу, као на крајњој мери, да мерим шта биће (битак) и бити дат може и овде мора да казује...”. А то што у феноменолошком „мисаоном склопу” опажај „мора да казује”, према Хусерлу, није само чулна, „актуелна”, већ и „фантазијска датост”. И то се не односи на „мисаоне склопове” који су усмерени само на неке психичке датости, већ „на све специфичне мисаоне склопове ма где да су они дати”. Јер „... они сви могу бити и датости у фантазији, они могу ‘у неку руку’ стајати пред очима, а ипак не стајати ту као актуелне присутности, као актуелно спроведени опажаји, судови итд. И онда су они у извесном смислу датости, они очигледно (*anschaulich*) стоје ту, ми о њима говоримо не само у магловитом наговештају, у празном мишљењу, ми их посматрамо и посматрајући их ми можемо сагледати

⁹ Е. Хусерл, *Идеја феноменологије*, прев. С. Новаков, БИГЗ, Београд 1975, 44.

њихову суштину, њихову конституцију, њихов иманентни карактер и, у чистом одмеравању на запажену пуноћу, ми нашем говору можемо дати пуноћу.”¹⁰

Поменуто, из перспективе феноменологије као „науке о суштинама”, помало неочекивано приписивање апсолутног карактера доживљају и, посебно, опажају, које Хусерл правда следећим речима: „Држимо се привремено гледишта да се сфера апсолутне датости може унапред означити.”¹¹ Ово, прелиминарно означавање сфере „апсолутне датости” може нам бити јасније ако обратимо пажњу на „иманентни карактер” такве датости, из претходног дужег цитата. Овакав, иманентни карактер опажаја и доживљаја, или иманентна апсолутност тих појмова, указује на неке од најважнијих Хусерлових феноменолошких ставова. Пре свега, то је потврда свеобухватности појма феноменолошке редукције у коју морају бити укључени сви психички феномени, па и доживљај. У оквиру те редукције Хусерл полази од *реалног* доживљаја да би стигао до крајње тачке — *трансценденцијалног* доживљаја.

Актуелни, реални доживљај показује у којој мери Хусерлова феноменолошка редукција не занемарује чулну и емпиријску реалност субјекта, иако су неке датости тога доживљаја неминовно „стављене у заграде”. А чињеница да се, поред апсолутног карактера, у самој чулности опажаја наглашава не само реална датост, већ и „датост у фантазији”, само је један од момената који су одмах Хусерлову феноменологију повезали са уметничким стваралаштвом, пре свега са поезијом и са ликовним уметностима. Постоји документација о великој заинтересованости писаца за Хусерлову феноменологију, од њених почетака и током њене експанзије у првим деценијама XX века. Разлоге за ово треба тражити управо у до тада неразрешеним филозофским и уметничким проблемима субјект-објект релације. Постављало се и даље питање о начинима успостављања везе субјекта са објектом, чији су се шири оквири још од антике јављали у виду неразрешеног проблема односа уметности према стварности. Хусерл је, несумњиво, највише допринео решавању тих проблема пре свега новим тумачењем појма *интенционалности*, али и низом нових увида у последице употребе тог појма. Сви појмови о којима је било речи: феноменолошка редукција, стављање у заграде, ноеза, ноема, суштина, смисао, у Хусерловом виђењу нудили су одговоре на питања која су, нормално, не подједнако, мучила све озбиљне уметничке ствараоце. Пре свих, то је питање о подражавању које

¹⁰ Исто, 44—45.

¹¹ Исто, 45.

је, истина, већ на неки начин било разрешено давањем предности Аристотеловом слободном у односу на Платонов буквални уметнички однос према стварности. Али, још увек нису постојала убедљива теоријска објашњења тог односа који је нудио низ различитих могућности. Да ли, и у којој мери поћи од чулне датости, па се, онда, на тој основи опредељивати за облике удаљавања од те датости — то је, опет, више свесно или несвесно, одувек мучило оне ствараоце који су се служили речима као средствима уметничког израза. То питање као да је решено Хусерловим открићем да је чулна, опажајна датост истовремено повезана са датомашћу у фантазији. Такву истовременост, односно датост у једном моменту, у једном чину, Хусерл је, видели смо, најпре открио у оквиру интенционалног повезивања свести са предметом, субјекта са објектом. Писце је, такође, на различите начине заокупљао проблем допирања до суштина, јер су знали, или су осећали, да је то један од основних задатака и филозофије и уметности, односно поезије. Хусерлова феноменолошка редукција — која је у основи подразумевала искључивање или тренутно стављање у заграде првих, најприступачнијих слојева стварности, да би се тако, посредством феноменолошке интуиције допрло до суштина, уз могућност поновног призивања онога што је стављено у заграде — као да је дала до тада најприхватљивији одговор на питање о неопходности суштинског карактера уметничког израза. Али, ни Хусерл није тврдио да је допирање до суштина лако, односно да се истински *доживљај* суштина може остварити само путем наглог продора интуиције, то јест путем исто тако тренутног поступка феноменолошке редукције. Наш писац Момчило Настасијевић, можда управо под утицајем Хусерла, такође заокупљен суштинама, каже: „И који доживљују бит, мученици су и хероји израза.”

Проблем допирања до *идеалног* такође је посебно заокупљао пажњу писаца, опет у контексту једног општег естетичког схватања уметности као оваплоћења идеалног, насупрот реалном или стварном. Идеално је код Хусерла такође повезано са суштином, јер је реч о „ејдетској суштини”, али је оно, по истом закону непосредног додире идеалног и реалног, и чулна датост, од које уметност, као од основног услова свога израза, не може побећи. Један од Хусерлових појмова, „свет живота” (*Lebenswelt*), био је посебно привлачан за писце јер је подразумевао спој идеалног, суштинског са свакодневицом људског живљења. Поетичке могућности овог појма као да још увек нису довољно искоришћене. У основи, Хусерлово схватање субјект—објект релације привлачило је пажњу писаца као непосредно остваривање „идеализма” у „материјализму”, и то

у оквирима научне строгости и логичке, само на први поглед сувопарне сугестивности. Тај „идеализам” коначно је показао да добар писац не може без филозофског знања о општим појмовима, с тим што ови појмови у уметничким делима губе своју филозофску, изворну апстрактност, како би искључиво били сугерисани средствима конкретног, чулног уметничког израза.

Посебна заинтересованост писца за једну, феноменолошку филозофију, несумњиво је условила и неке поетичке ставове који су, може се рећи, у потпуном складу са том филозофијом, односно са појединим од њених најважнијих ставова. Имамо у виду усмереност свести на предмете, то јест интенционалну повезаност субјекта са објектом, као принцип Хусерлове феноменологије који је оставио трага у „духовним наукама” после Дилтајевог епохалног одвајања те научне области од природних наука. Нарочито је ово одвајање условило методолошке новине у области науке о уметности, односно у оквиру науке о књижевности. Почетком двадесетог века у оквиру ове науке појачано је интересовање за књижевни стваралачки процес и за књижевно дело, који су раније били у сенци наглашеног интересовања за писца и друштвену средину, као најважније елементе књижевног феномена. Један поетички појам, по нашем мишљењу, издваја се међу наведеним новинама управо као пример сагласности са појединим Хусерловим ставовима. То је Елиотов „објективни корелатив”, чије објашњење директно упућује на Хусерлово, односно феноменолошко схватање појма интенционалности у оквиру субјект-објект релације, иако ово упућивање, колико знамо, није примећено, нити је, макар индиректно, научно коментарисано. У тексту под насловом „Хамлет”, објављеном 1919. познати енглески песник и књижевни критичар овако дефинише наведени појам: „Једини начин да се изрази емоција у уметничкој форми јесте да се нађе ’објективни корелатив’; другим речима, група предмета, извесна ситуација, ланац догађаја, који би представљали формулу те *одређене* емоције; и то тако да кад су дати спољни фактори, који морају да се заврше у чулном искуству, емоција се непосредно евоцира. Ако простудирате било коју Шекспирову успелију трагедију, наићи ћете тачно на такав еквивалент... Уметничка ’неизбежност’ лежи у тој потпуној адекватности спољнег према емотивном.”¹²

Уочљиво је, најпре, у наведеном цитату Елиотово истицање „емоције” као онога што припада субјективности, и „умет-

¹² Цитирано, овде и даље, према: Т. С. Елиот, *Изабрани текстови*, прев. М. Михаиловић, Просвета, Београд 1963, 54—69.

ничке форме” као објективне датости, с тим што је свака појава поменути емоције условљена „објективним корелативом”, то јест проналажењем адекватног објективног елемента у коме та емоција може да се једино објективира, то јест да добије статус објективног формалног чиниоца. Истовремено је приметно Елиотово инсистирање не на појединим емоцијама већ на емоцији уопште, чиме се овој, сада можемо рећи, усмерености емоције на адекватни објективни елемент одређује карактер једног, општег принципа. А та усмереност, такође се може одмах закључити не само на основу њеног принципног карактера, има све одлике Хусерлове феноменолошке усмерености свести на предмете, односно интенционале повезаности субјекта са објектом. Наиме, „емоција”, према Елиоту, интендира у правцу објекта, то јест, тежи да се обједини са тим објектом, како би, једино на тај начин, било осигурано њено учешће у објективној „уметничкој форми”. Може се, такође, рећи да се Елиотова формула „објективног корелатива” заснива на онтичком нивоу, то јест да он има у виду, нећемо рећи појединачни већ један случај у оквиру Хусерлове усмерености свести на предмете, која, с обзиром на чињеницу да Хусерл апсолутизује свест, има онтолошки карактер повезаности духа са материјом. Онтичка је Елиотова формула објективног корелатива и по томе што се један психички елемент, емоција, не везује за форму уопште (каква је Арстотелова „форма”, као предикат „материје”), већ за уметничку форму, као посебну форму која ће, како проистиче из наведеног Елиотовог огледа, још бити онтички спецификована његовим објашњењима на примерима језичке уметничке форме, то јест Шекспирових трагедија као књижевних дела. Овакав, онтички ниво Елиотовог „објективног корелатива”, или поетички карактер тога принципа, разумљиви су с обзиром на чињеницу да је реч о једном песнику и књижевном критичару. Али, то, опет, не значи да овај принцип нема истовремено и естетички и филозофски домет, односно да у његовим оквирима, поред естетске, није истовремено наглашена и антрополошка димензија.

Сама чињеница да се Елиот искључиво позива на емоцију, условљава и одређену спецификацију у оквиру Хусерлове феноменологије, односно његовог схватања интенционалне свести. Наиме, инсистирање на интенционалном карактеру емоција везано је, пре свега, за једног Хусерловог „ученика”, односно за једног, веома значајног, представника феноменолошке филозофије — за Макса Шелера. Зато се Елиотов „објективни корелатив” мора посматрати повезано са Шелеровом филозофијом и естетиком емоција у оквирима његове, хусерловски засноване феноменологије. Разлика између Елиотовог

и Шелеровог схватања емоција пре свега је у контексту тих емоција.

Шелер је вероватно најзначајнији представник филозофске антропологије у двадесетом веку. У оквиру такве, антрополошке оријентације, њега посебно интересују етичка и естетичка димензија емоција. У оба случаја Шелер полази од априорне, урођене датости емоција, које су у основи слободне, али, истовремено, неминовно интенционално усмерене из субјективне у објективну сферу. Ова усмереност није ограничена, може да има космичке размере, али су, опет, истовремено, посебно неке емоције (љубав, на пример) конкретизоване усмереношћу на поједине, адекватне објекте. Управо ова усмереност емоција на адекватне конкретне објекте повезује Елиотов „објективни корелатив” са Шелеровим схватањем емоција, с тим што су, према Шелеру, емоције усмерене на природне и естетске предмете, и што имају наглашену етичку функцију, док је у Елиотовом „објективном корелативу” реч искључиво о улози емоција у *уметничком* стваралачком поступку и у оквиру уметничке форме. Према Елиоту, дакле, за такве емоције морају се пронаћи адекватни предмети, и то је, видели смо, *једини* начин да се те емоције изразе у „уметничкој форми”. Задржимо се сада на поменутих предметима и емоцијама, да бисмо, онда, утврдили услове адекватности тих предмета тим емоцијама, односно тих предмета као „објективних корелатива” субјективним емоцијама.

Елиот мисли на предмете који су приказани у језичким уметничким делима, односно који су нашим чулима приступачни само путем речи као средстава израза тих дела. Они нас више или мање подсећају на неке природне физичке предмете или ликове, које смо у неким ситуацијама непосредно чулно доживљавали, односно на менталне представе о тим физичким предметима, које смо у себи носили независно од непосредних чулних утисака, на јави и у сновима. Но, то су само подсећања изазвана оним предметима, ликовима или стварима који су речима приказани у књижевним делима, и који та подсећања покрећу једино под условом *препознавања*, још код Аристотела наведеног термина везаног за једну, посебну врсту доживљаја — *естетског доживљаја*. Естетског доживљаја зато што уметнички, књижевни ликови увек у нама изазивају доживљаје сличне онима који се појављују у ситуацијама наших сусрета са одређеним природним појавама. Такви доживљаји увек су испуњени сличним, естетским емоцијама, које су у знаку једног квалитета, или једне естетске вредности: у класичној естетици та вредност је *лепо*, са својим потпојмовима — другим естетским категоријама — у савременој естетици се, уз *лепо*, упо-

требљава и појам *есџејско*. Како, према једном, прихваћеном редоследу естетичких појмова, естетско претходи *уметничком* (област естетског, будући везана за природне појаве и људски свет је „предворје уметности”, а уметност се често дефинише као „виши ступањ естетског” захваљујући *форми*, „уметничкој форми” коју помиње и Елиот); како се, затим, полазећи од естетске у правцу уметничке сфере појављују неки квалитети сличних особина, за њих је задржан исти, почетни атрибут, *есџејско* (естетске емоције, естетски доживљај, естетски укус, естетски суд, естетска вредност, естетски предмет ..., наравно, изузимајући два основна појма, „садржај” и „форму”, који припадају само уметности), то, да закључимо, Елиотов „објективни корелатив” подразумева проналажење *есџејских* предмета у оквиру *уметничке* форме, који су адекватни *есџејским* емоцијама у оквиру *уметничког* садржаја.

Претходна разјашњења била су неопходна како због прецизнијег дефинисања с једне стране (субјективних) емоција а са друге (објективних) предмета, који, према Елиоту, морају бити адекватни тим емоцијама, тако и због неких приговора који су већ упућени или који могу бити упућени његовом новом појму „објективног корелатива”. Задржимо се још на емоцијама и предметима чије повезивање значи успостављање јединственог односа субјекта и објекта у поезији као језичкој уметности. Какве су то, и чије су то емоције за које се, по Елиотовом мишљењу, мора наћи „објективни корелатив” у „уметничкој”, песничкој „форми”? Ако смо уз те емоције употребили атрибут „естетске”, истовремено смо потврдили да није реч о другој врсти емоција, о *егзистенцијалним* емоцијама, какве су, на пример, *сџрах*, *очајање*, *досада* ... у којима преовлађују животном свакодневицом диктирани неки други, ванестетски моменти. Такве емоције, као животни садржаји, само су примарно егзистенцијалног карактера. Оне се, такође, могу естетизовати уметничким стваралачким поступком, то јест, уношењем у уметничко, књижевно дело.

То су, затим, *сџваралачке* или *сџрукџурне* емоције, везане за писца тако што их он укључује у уметнички, песнички стваралачки поступак, који доводи до њиховог, структурног и знаковног, „уметничком формом” фиксираног трајања у времену. Самим тим што су везане за писца, песника, поменуте емоције нису искључиво његове, личне, већ и опште људске емоције, јер песник говори и лично и уопштено. И као што прозни писац своје ликове ствара у складу са појмовима или категоријама *џиџичног* и *џосебног*, тако и песник емоције упосебљује и типизира, настојећи да што више објективира њихову изворну субјективност. Стваралачке емоције обележавају процес умет-

ничког стварања *йонесеношћу*, (према Хајдегеру, *йолејношћу*, *Beschwingtheit*), као последицом емоционалног односа према мотиву, или *радосним* ишчекивањем резултата стваралачког чина. Оне, као *сџрасџ*, остављају трагове у појединим фазама стварања, односно у самој структури уметничког остварења, али је њихов структурни траг, *џон* уметничког дела, теже приметан, па се и његов објективни корелатив ређе налази и теже идентификује. На пример, тон једног песничког дела, како сама његова језичка ознака подразумева, упућује на ритмичко-мелодијску основу музике, с тим што је у поезији као уметности речи теже приметан него у музици као уметности звука. Али, објективни корелатив емоционално обојеног песничког тона може да се крије и у неким ритмичким кретањима природе (у воденим токовима или у струјањима ваздуха) само што се и то ређе структурно наглашава, односно што је дубље скривено у самој песничкој структури.

За разлику од стваралачких емоција, *сџрукџурне* емоције јасно долазе до израза зато што су *именоване* речима као основним облицима уметничке, песничке форме. На такве, јасно структурно означене емоције Елиот мисли када помиње „*одређену*” емоцију. „Одређеност”, дакле, по њему, не подразумева ни јасност емоције, нити њену ванструктурну припадност песнику као њеном могућем носиоцу. Тиме је олакшано проналажење објективног корелатива за све структурне емоције у поезији, па и за оне које припадају појединим, структурно наглашеним песничким „ликовима”, а који се појављују и у „чистој” лирици, па и у Елиотовој лирској поезији. Наиме, важно је, најпре, проналажење емоција адекватних „карактерима” тих „ликова”, које треба разликовати од „епских карактера”, и важно је откривање објективног корелатива за те емоције. Али је важнији од тога *сџрукџурни иденџиџети* емоција у поезији, који битно утиче на проналажење њиховог предметног еквивалента.

Структурни идентитет, међутим, не отклања поменути изворну нејасност и неодређеност емоција, које је Елиот неминовно морао да има у виду. Зато он у оквиру сједињавања емоција са предметима објективног света мења правац кретања. Определује се, како је и методолошки прихватљивије, за кретање од онога што је јасније (предмети објективног света), према ономе што је нејасније (емоције, или „емоција”). То јест, полази од „ланца догађаја, који би представљали формулу те *одређене* емоције, и то тако да кад су дати спољни фактори, који морају да се заврше у чулном искуству, емоција се непосредно евоцира”. Због изворне нејасности емоција, Елиот, уз „ланац догађаја”, помиње и „групу предмета, одређену ситуаци-

цију”, чиме „ојачава” и проширује простор објективне предметности. Чини то како би се у том простору могли наћи сви објективни еквиваленти субјективних, нејасних и неодређених емоција. При том, Елиот је свестан чињенице да су и емоције и њихов објективни корелатив дати у језику као и да тај језик има више димензија: најпре ону чисто вербалну, знаковну (у феноменологији је то први слој језичког уметничког дела, „слој звучања”, уз који се увек појављује други, семантички слој језика, или „слој значења”). Зато се у његовом огледу „Метафизички песници”, помиње и, у ужем смислу „вербални еквивалент за извесна стања духа и осећања”. Важнија су за Елиота, међутим, *предметна* значења, семантика, која може али не мора бити усклађена са звучањем језика. Свест о језику у ужем и ширем смислу у оквиру објективног корелатива, дакле, подразумева сва језичка и језичко-предметна средства уметничког, песничког изражавања, и све облике песничке „уметничке форме”, која коначно осмишљава језички израз. Ти облици су стилске фигуре (песничке слике, метафоре и др.) као и језички симболи, чија је основна функција упућивање на конкретну, предметну, чулну сферу.

Наведени елементи „уметничке форме”: „група предмета, извесна ситуација, ланац догађаја”, такође представљају један, најшири контекст објективних појава, у чијим оквирима се може пронаћи објективни корелатив за све субјективне, емоционалне квалитете, односно за све структурне емоције у једном песничком делу. Елиот је успео да у оквиру наведеног кратког цитата дефинише један стваралачки принцип, као и да, у продужетку тога цитата, на једном примеру покаже присуство или одсуство тога принципа. Ево тога продужетка: „Ако простудирате било коју успелију Шекспирову трагедију, наићи ћете тачно на такав еквивалент; закључићете да вам је душевно стање леди Магбет док хода у сну пренето вештом акумулацијом замишљених чулних импресија; Магбетове речи када сазнаје за смрт своје жене погодиће нас као да су аутоматски произашле из последњег од читавог низа датих догађаја. Уметничка 'неизбежност' лежи у тој потпуној адекватности спољнег према емотивном; а то је тачно оно што недостаје *Хамлеиу*.” Важна у овом цитату је већ поменута могућност да се у облику објективног корелатива не појаве само непосредно, већ и посредно чулно доживљене појаве. Тако се са стварно чулно доживљеним појавама у објективном корелативу изједначавају доживљаји замишљених појава, што, с једне стране, проширује овај стваралачки принцип, а са друге, доприноси чврстом повезивању субјективних емоција са њиховим предметним еквивалентима. Елиот у наставку говори о одсуству објективног коре-

латива за неке Хамлетове емоције, па као разлог за то наводи „претераност” тих емоција. На крају, подсећа да је за то, односно за све неуспехе у проналажењу објективног корелатива као „уметничке 'неизбежности'”, одговоран аутор уметничког дела, у овом случају *Хамлета*. Неусклађеност субјективног и објективног у Хамлетовом лику, како каже Елиот, „представља продужење пометености ствараоца суоченог са својим уметничким проблемом”.

Ова примедба, упућена ником другом него Шекспиру који, према Елиоту, у својој „пометености” не успева да изађе на крај са „својим уметничким проблемом” и то баш везаним за његов славни лик Хамлета, може изгледати као исувише смела, недовољно утемељена критика. Међутим, имајући у виду све аспекте објективног корелатива, она је сасвим очекивана јер подразумева потпуно изневеравање овог, према Елиоту, императивног стваралачког принципа. Истовремено, морају се имати у виду и неки други видови изневеравања тога принципа, чак и онда када је остварено потпуно јединство субјекта и објекта, потпуна подударност емоција и предмета објективног света. То јединство, наиме, никако не сме да буде у знаку коначног мировања, апсолутне завршености једног процеса, као што ни хармонија, естетичка категорија која је, после антике, спозната и у поетикама с почетка двадесетог века, не сме бити унапред дата, већ тражена и пронађена, али никада статична, умртвљена, већ и даље динамична, несмирена. То је она динамика за коју су се, видели смо, залагали неки естетичари, имајући у виду Хегелово схватање односа субјекта и објекта, који, упркос његовој дијалектици, није ни могао бити динамичнији у условима потпуне подређености једној, „апсолутној идеји”. Или, то је „напетост” па и „драмски конфликт” у односу између субјекта и објекта, који ће, на пример, Бахтин видети као „дијалошку форму” својствену чак и лирици, традиционално својеној на монолошки исказ песничког субјекта.

Објективни корелатив свакако не подразумева крајње, драмско заоштравање односа субјекта и објекта, јер би то угрозило њихово *прожимање*, за које ће се залагати Штајгер, а које је и у духу Хусерлове феноменологије као филозофског исходишта Елиотовог поетичког принципа. Али су у оквиру овог принципа не само могућни, него и пожељни, моменти *неусклађености*, који морају бити превазиђени у оквиру „уметничке форме” као, и према Елиоту, пресудног „регулатива” свих структурних проблема у једном уметничком, песничком делу. Такав облик неусклађености је, управо у лирици често присутна, почетна неподударност, односно супротност објекта и субјекта посматраних у њиховој узрочно-последичној вези. Узмимо, на

пример, стихове са почетка Настасијевићеве песме *Ђурђевци*: „Сета ме у чедни дан, / Кад улицама продају ђурђевке. // Не враголи ми, / не смеј се, враголанко, / то у родини она / болује сету без лека.” Јасно је да овде субјективне и објективне, емоционалне и предметне датости нису подударне, него су сасвим супротне. Наиме, за једну по свему „негативну” емоцију, „сету” песничког субјекта, пронађен је сасвим супротан објективни корелатив: весела, дакле у знаку „позитивне” емоције радости продавачица ђурђевака, а на такву емоцију упућује и читав догађај који има улогу објективног корелатива („chedни дан”, дакле пролећна блага ведрина која може да изазове само такве, ведре емоције). Очигледно је у овом случају објективни корелатив употребљен као *контрараст*, један од честих структурних елемената у лирској песми, с тим што је он, како се из следећих стихова ове Настасијевићеве песме види, потпуно адекватан и емоцијама једног од „ликова” у тој песми („она” то јест „драга”), са којим су повезане субјектове „негативне” емоције. На тај начин се остварује поменута, неопходна динамичност у оквиру лирске субјект—објект релације. Само што то, опет, не значи да у лирици нису честе почетне, па онда и продужене подударности посредно сугерисаних емоција везаних за предмете, и емоција као чисто субјективних стања. Такве, из перспективе емоција посредно остварене подударности налазимо у познатој елегији Бранка Радичевића *Кад млидијих умрејши*: „Лисје жути веће по дрвећу, / Лисје жуто доле веће пада; / Зеленога више ја никада / Видет’ нећу!” У овом случају, посредно су сугерисани и предмети и субјектове емоције: јесењи пејзаж, метонимијски заступљен лишћем које опада, као устаљени објект са којим се доводе у везу такође устаљене негативне емоције (сета, меланхолија); и субјектово расположење у знаку тих истих емоција, сугерисано предметним исказом „Зеленога више ја никада / Видет’ нећу!”

Елиотов „објективни корелатив” пре свега је један *пое-тички*, стваралачки и структурни принцип, између осталог зато што је његова практична примена у потпуности објашњена на примеру једне Шекспирове трагедије (*Хамлет*), која се мора имати у виду као јединство драмског и песничког (лирског) жанра: Ниче је тврдио да се „лирске поесме ... у свом највећем развоју зову трагедије или дитирамби”. Елиот, међутим, има у виду не само књижевну већ и уметничку структуру те трагедије, што је знак његовог прихватања ставова феноменолошке естетике која књижевна дела доследно сагледава у ширем, уметничком контексту. Зато он одмах, на почетку наведеног цитата, говори о изражавању емоције у „уметничкој форми”, а не, или тачније, не само у песничкој форми. Оваква, естетичка

димензија објективног корелатива повезана је са филозофијом, јер је Елиот овај принцип сагледао у оквиру превасходно филозофске субјект—објект релације, и то Хусерловог, феноменолошког схватања односа субјекта и објекта у чијим се оквирима, сходно интенционалној усмерености свести на предмете, остварује чин потпуног прожимања субјективних и објективних датости. Елиот је настојао да субјективне и објективне елементе поменуте релације обухвати у најширим оквирима њихове сложености, што објективном корелативу осигурава онтолошку димензију прожимања свести са објективним предметима, или, у крајњем случају, допирање до онтолошког јединства духа и материје. И то прожимање је пример Хусерловог, па онда и Елиотовог (превасходно поетичког) хармонизовања односа субјективног и објективног, које у филозофији раније није остварено због непрекидног супротстављања материјалистичких и идеалистичких филозофских становишта.

Посебно је у оквиру Елиотове поетике, па онда и естетике и филозофије објективног корелатива, важно инсистирање да се за емоције као субјективне квалитете пронађе објективни еквивалент. С једне стране, то значи да су за Елиота у оквиру песничког, односно уметничког стваралачког чина емоције најважније, а са друге, да се стваралачка улога тих емоција не сме заснивати на њиховој непосредности, односно на њиховој ничим контролисаној стваралачкој активности. Неопходно довођење у везу емоција са предметима објективног света један је од облика тога контролисања, односно, према Елиоту, „то је једини начин да се емоција изрази у уметничкој форми... да се нађе 'објективни корелатив'”. Свакако је овакав став једног значајног песника и критичара подршка *есџејџици емоција*, чији се утицај ширио почев од средине деветнаестог века. То је, опет, било од значаја и за нову песничку праксу, која је, по Елиотом мишљењу, морала да превазиђе квазиромантичарску и постромантичарску праксу искључивог инсистирања на субјективности емоција, која је, по њему, сужавала могућности песничког стваралачког чина, свдећи га на егзалтацију, мотивску осиромашеност, монотонију — све то због изоловања емоција од других садржаја свести.

Проналажењем објективног корелатива за поједине емоције и емоционална стања остварује се објективација тих емоција, или њихово оспољавање, које се не може поистоветити са њиховом објективношћу у вредносном смислу. Наиме, емоција у оквиру објективног корелатива никада до краја не губи свој изворни, субјективни карактер, већ се њена субјективност прожима са објективним предметима, ситуацијама и догађајима. Слично је и у субјективној сфери у којој, видели смо, ди-

сциплиновање емоција путем разума, управо по мишљењу једног „рационалног“ филозофа, Хегела, није требало да доведе до потпуног уништавања емоционалне супстанце. Хегел је ову ситуацију контролисања емоција путем разума чини се до краја разрешио својом формулом ослобађања лирског духа „не од осећања већ у осећању”. Наравно да се тако умањује једна особина тих емоција, њихова *иприситрасности*, као нешто што је у вредносном смислу супротно објективности. Међутим, та „пристрасност” никада не може нити сме бити до краја елиминисана, посебно не путем разума и посебно у оквиру песничког стваралачког чина. У стваралачком чину таква, Хегеловом формулом умањена али не и потпуно уништена „пристрасност” услов је остваривања *новине* и *оригиналности* као неопходних елемената свих облика стваралаштва. Управо је у том стваралачком вредносном смислу, који се, нормално, увек остварује у оквиру субјект-објект релације, проблематична „објективност разума”, која се нарочито од доба *рационализма* и *просвећености* супротстављала субјективности, или пристрасности емоција. Разум је, наиме, због тобожње потпуне објективности насупрот тобожњој потпуној субјективности или пристрасности емоција, проглашаван за једино, врховно стваралачко начело, заборављајући, при том, да уметничког стваралаштва, посебно лирске поезије, не може бити без изворне емоционалне субјективности, односно пристрасности као незаменљивог личног тона. Разум или интелект јесте неопходан као „контрола” емоција, али разум те емоције, као стваралачки принцип који условљава појаву уметничког дела, не може заменити зато што је његова основна функција рационална спознаја, а стваралаштво, посебно оно лирско, искључиво пристиче из естетског доживљаја, као што се и постојање уметничког дела до краја потврђује само таквим, естетским доживљајем. Управо је Кант сазнајну функцију разума строго одвојио од естетског доживљаја.

Истицање пресудног значаја разума дошло је то до израза у класицистичкој поезији, код нас у школи „објективне лирике”, која је трајала од 1830. до 1860. године, дакле у простору између класицизма и предромантизма. О овој школи писао је и Скерлић (текст: *Школа „објективне лирике”*), наглашавајући „мирноћу чувства” као њено посебно обележје. Од те школе једино су, као аутентични ствараоци, оставили трајне песничке (лирске) вредности Јован Стерија Поповић и Сима Милутиновић Сарајлија. И то због њиховог практичног неприпадања покрету „објективне лирике”, односно због њиховог руковођења стваралачким начелима предромантизма, који је давао предност емоцијама у односу на разум. Стерија је једно емо-

ционално, меланхолично стање свести повезивао са рефлексивном, стварајући високе обрасце мисаоне лирике, а Сима Милутиновић је за „матерњу мелодију” као емоционално-музички квалитет налазио архаизовану језичку „уметничку форму”. Други, пре свега њихов предводник Лукијан Мушицки, као „псеудо-докласичари” једино су остали у историји српске поезије зато што су разуму приписали улогу врховног стваралачког начела. Ови песници искључиво су разумски, без икакве везе са изворном осећајношћу, прихватили „објективне” песничке (латинске) или немачке узоре и преносили их у подручје њиховог стваралаштва. Овакав, рационални концепт стваралаштва, добиће, нарочито у другој половини двадесетог века, још већи замаха, у „производњи” *интелектуалне* поезије, чији се екстремни облици у потпуности одвајају од лирике као суштинске поезије примарно везане за осећања. Ти облици значе *ипрозаизацију* поезије, њено свођење на разумску, расуђивачку моћ, која почива на појмовном мишљењу, и поприма форму често и логички недоследне стереотипне расправе. Зато је Елиотов објективни корелатив, у којем се инсистира на тражењу објективног еквивалента не за разум већ за емоције, правовремено формулисано стваралачко начело којим се разрешавају проблеми филозофске и лирске субјект—објект релације.

Када истичемо „правовременост” формулисања „објективног корелатива”, онда имамо у виду ту формулацију као својеврсно упозорење каснијем песничком стварању током читавог двадесетог века. У време ове формулације, наиме, код неких од најистакнутијих теоретичара (Томашевски) лирика се још увек посматра као један од три класична књижевна рода у чијој су основи осећања, или емоције. И Елиотова поезија, несумњиво једно од најзначајнијих песничких остварења у двадесетом веку, јесте лирска поезија, с тим што је у тој поезији наглашено и присуство *интелекта*, односно „силе” која је од раније била неопходна као духовни „регулатив” душевних осећања. Али, начело објективације *ипримарних* осећања, у којој учествује и интелект, и за које се залаже Елиот, у једном виду поезије двадесетог века изневерено је узимањем разума за основно полазиште песничког стварања, што је условило појаву поменутих интелектуалне поезије, која често нема никакве везе са лириком.

Посматрано из данашње перспективе, Елиотово упозорење против потпуног напуштања осећања у поезији било је оправдано и због чињенице да се чисто интелектуална поезија често (наравно сасвим неоправдано!) везује за његово име. Не треба, међутим, у овом смислу, заборавити још један важан моменат Елиотове поетологије. Исте године када је објављен

његов оглед *Хамлеј* (1919) настао је и његов познати есеј *Традиција и индивидуални шаленај*, у којем се такође инсистира на осећањима или емоцијама као трајној основи бића лирског песника, али се, истовремено, подразумева и неопходна контрола тих осећања. И то је став једног песника и књижевног критичара који поново упућује на једног филозофа, сада на Хегела. Наиме, Елиот, сасвим слично Хегелу који је, видели смо, захтевао ослобађање духа „не од осећања већ у осећању”, при крају поменутог есеја каже: „Поезија није пуштање на вољу емоцији, већ бежање од емоције, она није израз личности, већ бежање од личности. Али свакако, само они који имају своју личност и своје емоције знају шта значи желети да се побегне од њих.” Дакле, Хегелово „ослобађање духа не од осећања већ у осећању” Елиот схвата као, за поезију важно, „бежање од емоције”. Истовремено, и та емоција сама „бежи од личности”, доказујући тако да „није израз личности”, односно није израз песника као ствараоца поезије. Али, ако емоција није израз песника, већ „бежање” од тог песника као „личности”, на тај начин се не пориче постојање личности као носиоца емоција. Само што и та личност, односно тај песник, уколико „има своју личност и своје емоције”, најбоље „зна шта значи желети да се побегне од њих”.

Како се види, док Хегел инсистира на „ослобађању духа” као општег појма од осећања, али у самом том осећању, што је у складу са његовом филозофском позицијом објективног идеалисте, дотле Елиот, у складу са начелима поетике, има у виду поезију и самог песника, његову „личност”, која хоће да „побегне” од емоције, као што и емоција „бежи” од те личности, да би се, на крају, поезија дистанцирала од емоције. Резултат Хегеловог „ослобађања” од осећања и Елиотовог „бежања” од емоција је исти: дисциплиновање осећања, односно емоција, али не путем њиховог потпуног искључивања, или удаљавања, већ путем очувања њиховог суштинског, контролисаног присуства у духу, односно, у поезији. Видљива су, при том, два момента у оквиру Елиотовог односа према емоцији: инсистирање на „личности”, то јест на песнику, односно аутору, и на поезији у којој се емоције објективирају. Оба ова момента су, опет важна за поетику и за лирску поезију двадесетог века. Најпре, после изразитог наглашавања улоге аутора и друштвене средине као контекста његовог стваралачког деловања, у деветнаестом веку, у двадесетом веку та улога је смањивана чак до потпуног ишчезнућа аутора (што се може посматрати као поетичка паралела филозофском негирању субјекта), а тежиште научнокњижевног истраживања преношено је на књижевно дело, односно на формалне елементе: језик и

текст, који су апсолутизовани. Крајем прошлог века аутор је на неки начин рехабилитован, као што је и апсолутна независност књижевног дела у односу на стварност замењена инститирањем на вези тога дела са животом, које је почетком двадесетог века утемељено Хусерловим појмом „света живота”. Али се, истовремено, појавио нови проблем занемаривања разлике између уметности и стварности, који је био последица потискивања естетике, односно занемаривања естетског момента као основног показатеља те разлике. Испоставило се, тако, да остваривање сагласја филозофије и поезије увек подразумева посредничку улогу естетике.

ЈОВАН ПОПОВ

ПАВИЋ, СВЕТСКИ СРПСКИ ПИСАЦ

Уз Иву Андрића, чија је рецепција у свету започела Нобеловом наградом, а три деценије касније оживљена ратом у Босни и интересовањем за амбијент и историју ових простора, Милорад Павић је несумњиво најпревођенији српски писац. А ако би се за критеријум узела пре свега популарност код шире публике, онда би му, вероватно, чак припало почасно место. Превођеност и читаност несумњиво су потребни услови да би неко ко пише на „малом“ језику уопште био примећен у светској *République des lettres*, да би се кандидовао за припадника гетеовске *Weltliteratur*. Но, да ли су то истовремено и довољни услови? Да ли је сваки међународни бестселер улазница за канон светске књижевности? Да ли је, другим речима, Павић светски писац у смислу безвремене универзалности, а не тек пролазног успеха? То је питање са којим се овде суочавамо.

У једној пишчевој аутобиографској белешци стоји следеће: „До 1984. био сам најнечитанији писац у својој земљи, а од те године надаље најчитанији.” Поменути година у књижевном свету ишчекивала се са неким готово сујеверним осећањем подстакнутим нумеричким приближавањем орвеловској антиутопији. У историји српске књижевности, међутим, испоставила се преломном у једном другом смислу. Дочекана у знаку Орвела, испраћена је сасвим неочекивано, у знаку једног домаћег, српског и, тада још, југословенског писца, који ће врло брзо постати и светски, а који је дотле таворио на маргини књижевног живота.

Када је, те 1984. године, из штампе изашао *Хазарски речник: роман лексикон у 100 000 речи*, Милорад Павић, писац и историчар књижевности, био је већ педесетпетогодишњак. Мада етаблиран у науци, професор универзитета, аутор више значајних студија, преводилац Пушкина и Бајрона, приређивач

Војислава Илића и Гаврила Стефановића Венцловића и признати стручњак за српску књижевност од барока до симболизма, био је испуњен осећањем неприхваћености. Поникао у грађанској породици са дугом интелектуалном традицијом, он је своју послератну младост провео као један од карактеристичних „сапутника револуције”, који се новом режиму нису ни препоручивали али ни опирали, па их овај није ни прихватио ни сасвим одбацио. „Ја немам биографију. Имам само библиографију”, рећи ће једном тим поводом, мислећи на своју скрајнутост у пост-револуционарним околностима. Иако рођени Београђанин, докторат о Војиславу Илићу и европском песништву, који је завршио још 1960, одбранио је тек 1966. и то у Загребу, а на његово објављивање у Матици српској у Новом Саду чекао је још пет година. На новосадском Филозофском факултету пронашао је и своје ухљобље, да би му се врата београдског универзитета стидљиво отворила тек 1982. године. Све ово јер му, како је сам сведочио, другачије није било дато, као што му није било дато да предаје српску књижевност коју су други предавали по његовим уџбеницима.

Чини се, међутим, да је релативно слаб пријем његових првих песничких и прозних књига за Павића морао бити извор још веће фрустрације. Још од детињства он је желео да буде искључиво писац, због чега је чак изневерио очеве наде и одрекао се обећавајуће музичке каријере. Када се баци поглед на његово родословно стабло и списатељски педигре који је носио у генима ово постаје разумљиво. Његов далеки предак Емерик Павић објавио је још 1766. у Будиму збирку песама, а после њега било је још неколико писаца међу Павићима: један Армин, историчар дубровачке драме, затим један Никола, драмски писац, па други Никола, Павићев стриц, учитељ из Међумурја који је писао песме на кајкавском и тако ушао у историју хрватске књижевности. Зато и чувена изјава његовог синовца: „Ја сам писац већ две стотине година”, коју је радо понављао пошто га је слава најзад обасјала, изгледа више симпатично него разметљиво.

Али, славу је требало чекати скоро две деценије, колико је протекло од *Палимисесија* (1967), прве збирке песама, и *Хазарског речника*. У међувремену, Павић је писао неуморно и, поред научних студија, објавио још две песничке збирке (*Месечев камен*, 1971; *Душе се кућају последњи љути*, 1982), и чак четири приповедачке (*Гвоздена завеса*, 1973; *Коњи светиога Марка*, 1976; *Руски хришћ*, 1979; *Нове београдске приче*, 1981). Трешало је, после свега тога, истрпети равнодушност критичара и публике. И ако му поверујемо да га мишљење критике никада није бринуло, нема разлога да му не верујемо да су га читаоци итека-

ко бринули. „Мислио сам: или сам ја луд или су сви око мене луди.” Срећом, упорности и стрпљења, без чега се и иначе ретко постаје велики у било чему, а посебно у књижевности, Павићу очито није недостајало, као што му није недостајало ни талента. Било је „само” потребно да се ускладе сви осељиви делићи једног невероватно сложеног стваралачког механизма, да се сретну писац и тема, да се укрсте садржај и форма, да се подеси констелација звезда... Ко зна шта све није потребно да се роди једно ремек-дело — зато ремек-дела и јесу тако ретка. На крају се, ипак, десило и — настао је *Хазарски речник*. Па и њега су четири издавачке куће одбиле да штампају, међу њима „Нолит” и „Рад”. Ипак, Павићева „Просвета” прихватила га је оберучке и то је тренутак у којем почиње легенда.

Дотле скептична, домаћа књижевна јавност наједном је прокључала. Распевали су се и критичари. Чак и пословично уздржана академска публика препустила се одушевљењу. У сали 128 београдског Филолошког факултета, у којој стасавају генерације студената опште књижевности, један необични професор по имену Владета Кошутећ, велики преводилац поезије, прекореваше своје слушаоце што не прате савремено домаће стваралаштво, да би онда, изненађујуће и сасвим неакадемски, изрекао изричит суд: „Уз *Сеобе* Црњанског и неке песме Момчила Настасијевића, *Хазарски речник* је нешто најзначајније што је у 20. веку написано на српском језику.” За првог и уједно најдалековидијег критичара овог романа, песника Рашу Ливаду, то је, штавише, „књига будућности” и још: „славље уметности, споменик људској машти”, „апсолутна књижевност”, књига коју је Борхес „наслућивао и сањао да напише”, напослетку „једна од ретких награда коју писац додељује књижевности”. Све је речено већ ту, у том кратком али значајном приказу, констатовано је и сам Павић. Касније ће, широм планете, многи понављати и разрађивати ове тезе, записане у надахнућу, као да је прорадио онај ланчани механизам, од Музе до читаоца, односно критичара, који је описао још Платон.

Први преводи били су они на језицима „народа и народности” бивше Југославије (словеначки 1986, мађарски и словачки 1987), а 1988. излазе преводи на енглески, француски, немачки, италијански, шведски, румунски... Било је, дакле, потребно свега четири године да *Хазарски речник* постане светски хит. Одушевљење критичара и читалаца ширило се попут цунамија. Никада пре ни после тога српска књижевност није доживела ништа слично, ниједан њен писац није био тако хитро и тако егзалтирано примљен у иностранству, нити је иједно дело запосело прво место на листама бестселера. Одједном су

пале флоскуле о језичким и културним баријерама, непреводивости, затворености великих тржишта књиге... Аутори, односно ауторке превода — Павић је указао на чињеницу да су га много чешће преводиле жене него мушкарци — били су углавном слависти непознати јавности; понеки су се, попут Бранке Ничије у Италији, упуштали у посао самоиницијативно, без уговора са издавачима, а било их је, попут Кристине Зорић Прибићевић (енглески), Далибора Солдатића (шпански) или Гордане Петков (холандски), који су преводили са свог матерњег на језик усвојене средине. И никоме то није сметало. Критичари су се утркивали у похвалама, а упамћена ће остати она из француског *Пари мача* (25. 03. 1988), у којој је Филип Третјак констатовао да је *Хазарски речник* „изгледа, прва књига 21. века”. Ова знаменита реченица као да се надовезала на Ливадину визију и као да је наговестила оно што ће се, на плану геополитике, догодити већ следеће године — пад Берлинског зида, који је за поједине историчаре означио преурањени крај „кратког 20. века”.

Нарочиту тежину имале су, наравно, оцене које су, у угледним гласилима, изрекле колеге писци и то они високог ранга, као Ален Боске у париском *Фиџаро лиџереру* (05. 04. 1988), Клаудио Магрис у миланском *Коријере дела сера* (15. 06. 1988), Роберт Кувер у књижевном додатку *Њујорк џајмса* (20. 11. 1988), Ентони Барцес у лондонском *Обзерверу* (19. 02. 1989) или Анцела Картер у *Лондон ривју оф букс* (01. 06. 1989). Павић је нарочито држао до Куверовог текста, ефектно насловљеног „He thinks the way we dream” („Он мисли онако као што ми сањамо”), не толико због ауторовог звучног имена колико због тога што је овај прозаист представник једне потпуно другачије, минималистичке поетике. Са своје стране, желели бисмо да укажемо на текст Павићевог пријатеља, песника Чарлса Симића, који је додуше објављен на страницама мање познатог вашингтонског часописа *Ворлд енд ај* (11. 11. 1988), али који, захваљујући ауторовим српским коренима, осветљава шири проблемски хоризонт и дубље задире у суштину романа. „Настојање многих српских писаца, укључујући и Павића, било је да успоставе контакт са оним што су сматрали својим духовним и интелектуалним пореклом, са местом које називају ’Византијом’ ”, писао је Симић, додајући објашњење које ће се испоставити далекосежно значајним: „Стављам ову реч под наводнике, зато што они не трагају толико за историјском Византијом колико за митском, оном која се скрива у причама и песмама.”

Павић је одиста волео да се представља: „Ја сам Византинац”. Тим речима почеће и приступну беседу у Српској акаде-

мији наука и уметности, одржану 1995. године (примљен је директно за редовног члана 1991). Под својим византизмом подразумевао је осећај припадности једној годинама потискиваној и готово заборављеној традицији, која је истовремено представљала копчу са античком грчком културом. Василије Велики, Григорије Богослов (обојица 4. в.) и два Јована, Златоусти (4/5. в.) и Дамаскин (7/8. в.), били су његови учитељи, пре свега у домену реторике. Шпански критичари назвали су га због тога „последњим Византинцем” и обновитељем „византијског романа”, жанра који у њиховој древној и пребогатој романескној традицији има специфично значење. Епитетом Византинца Павић се једном чак послужио да би повукао разлику између себе и Умберта Ека, са којим су га често поредили.

Али, није требало дуго да осети и наличје тог свог византијског имиџа. Први пут догодило се то још крајем осамдесетих или почетком деведесетих, приликом једног гостовања на британској телевизији, када је у гласу свог саговорника осетио ледену реакцију. Тада се сетио да је у ушима неких Западњака сам помен Византије знак за узбуну. Средином деведесетих, Павићев византизам почеће да се чита у другачијем контексту и у Немачкој. Тако извесни Херман Велман, који је некада повољно писао о пишевом „пацифистичком учењу о завичајном”, сада у његовом повратку Византији види нешто заостало, немодерно, неурбано, националистичко. Весна Цидилко, која нам ово преноси, исходишта немачког антивизантизма проналази у старом хрватском ресантиману, подгрејаном у једном памфлету Дуње Мелчић, за коју је *Унушрашња сџрана велџра* „фалсификовање историје у служби српског мита”. Ова социолошкиња није се чак устезала да доведе у питање пишеве универзитетске референце. И као што међу Србима и даље опстаје стереотип о „превртљивим Латинима”, тако онај хрватски о „лажљивим Бизантинцима” изгледа стиче своја европска упоришта.

Овакви критичари нису се много обазирали на Павићев апел да Европа не може без културе источног хришћанства, да ће без ње остати „хрома на једну ногу”. Нису се обазирали или зато што су га свесно занемаривали или зато што су те друге ноге желели да се отресу као гангренозног ткива. Било како било, Павић се није одрицао ни западноевропске, односно католичке беседничке традиције. Његова породица, уосталом, потиче из Жумберка у Хрватској, и у једном тренутку његови преци били су прешли у католичанство, да би се касније у Будиму вратили православљу. Тако су у њему, можда не подједнако али ипак, заструјале обе традиције, као што су се

обе спојиле у српској барокној књижевности, којом се писац обилно напајао. Читајући наглас своје необарокне реченице, замишљао је да их чита пред Венцловићем, Орфелином или Рајићем, пред онима који су му помогли да „дезинфикује свој језик”. Помогла му је у томе и народна поезија, којом се такође надахњивао, упоредо са модерном европском и светском књижевношћу, онако како је то некада чинио његов омиљени Пушкин.

Разматрање Павићевих извора и његове књижевне ерудиције доводи нас, најзад, до кључног питања: који су то квалитети његове прозе, пре свега *Хазарског речника*, због којих је својевремено доведен у раван са светским корифејима постмодернизма и магичног реализма, попут Борхеса, Маркеса, Ека, Калвина (да поменемо само оне са којима је најчешће поређен)? По нашем мишљењу има их неколико:

1. На првом месту истакли бисмо оно што је, између осталих, запазио и Чарлс Симић — невероватно богатство пишчеве јединствене маште. Ова теза не тражи аргументацију — она се једино може илустровати примерима, а њих је безброј.

2. Форма. У доба интензивног експериментисања, играрија, интертекстуалности, палимпсеста, мистификација и остало постмодернистичког репертоара, Павић је успео да примени од свега по мало, а да ипак створи нешто оригинално — роман лексикон. Касније је наставио да експериментише. Тако су настали „роман-укрштеница”, „роман-клепсидра”, „приручник за гатање”, „астролошки водич за неупућене”. Интересантно је и то што *Хазарски речник*, који има псеудонаучну матрицу, није често поређен са једним романом написаним у облику научног коментара поеме, Набоковљевом *Бледом вайџром*, иако су оба ова дела критичари описивали сличним, некад чак истим одредницама, нпр. „кинеска кутија”.

3. Тема. Митска прича о несталом народу пала је на плодно тле у доба историјских превирања, како код нас тако и у свету. Но, чињеница да су садржина и форма неодвојиви овде је потврђена очигледније него иначе, будући да драж повести о Хазарима у највећој мери лежи управо у загонетној нераспознатљивости границе између документа и апокрифа, измишљеног и стварног, факта и фикције, поткрепљеној укрштањем барокне фантастике, као врхунца имагинације, и строге форме лексикона. Тако је добијен карактеристичан спој именован кованицом *faction*, својствен тзв. „историографској метафикцији”, постмодерном начину третирања историјске грађе у прози.

4. Интелектуални амбијент или „дух времена”. Павићев роман дошао је у часу када је интелектуалистичка, ерудитска проза била у великој експанзији. Доба барбарогенија било је

прошло. „Живимо у времену када се уз списатељски посао тражи велико знање”, констатовао је и сам писац. Штавише, ерудиција се очекивала и од читаоца. Публика није хтела само причу или забаву, хтела је осмишљену игру, умни напор, тест знања и интелигенције. *Име руже* (1980) Умберта Ека, парадигматско у том погледу, објављено је само четири године пре *Хазарског речника*. И мада је Павић пожурio да још једном успостави дистанцу — „Еко, на пример, јасно показује своју ерудицију. Ја своју кријем.” — јасно је да су се обојица уклапали у растући тренд тзв. „професорске књижевности”. Припадали су му, између многих, и Џон Фаулс, Џулијен Барнс или, у тадашњој Југославији, Павао Павличић и Дубравка Угрешић. Последњих двоје били су, као и Павић, лауреати *НИН*-ове награде (Павличићев *Вечерњи акти* 1981, *Хазарски речник* 1984, а Угрешићкино *Форсирање романа реке* 1988). С друге стране, у теорији књижевности један од доминантних праваца био је *Reader-Response Criticism* („теорије читалачког одговора”), чије су све деривације, с ове и с оне стране Атлантика, инсистирале на интеракцији између писца и читаоца, односно на преусмеравању пажње ка трећем члану тријаде аутор—текст—читалац. Сам Еко био је један од најзначајнијих теоретичара тог круга, а исто је, барем код нас, могао постати и Павић, да га је више занимала теорија него историја књижевности. Понекад је умео и да експлицира своје теоријске замисли, као у оној познатој реченици да роман није у кризи, већ је у кризи његово линеарно читање. Или, још детаљније: „Суштина је у томе да наш хиљадама година уврежени и већ помало овештали начин читања можемо да изменимо. И то на тај начин, што ћемо са читаоцем поделити посао дајући му равноправније место у стварању књижевног дела. Дајући му могућност да сам крчи сопствени пут кроз роман, песму или причу, чија ће се садржина мењати у зависности од тога коју мапу читања је читалац изабрао.”

Закључујући ово казивање, остаје нам да се, сасвим укратко, позабавимо иностраном судбином Павићевог дела после *Хазарског речника* и да покушамо да наслутимо какво ће место једног дана заузети у националној и општој историји књижевности (ако и једна и друга уопште опстану). Што се оног првог тиче, већ из овлашног осврта на два немачка критичка текста из 1995. године дало се наслутити шта је на Западу доживљавао писац слављен само неколико година раније. Читање у политичком кључу примењивано је немилосрдно и ретроактивно, као да су критичари хтели да накнадно демантују оно што су некада писали или оно што је сам писац изговорио уочи распада СФРЈ: „Имамо погрешну слику шта свет о нама

мисли, јер нас интересује шта се о нама мисли на политичком и економском нивоу.” Сада је, међутим, на сопственој кожи могао да се увери како анимозитет не бира мете и како неминовно обухвата и културу. Ретки су и часни изузеци, попут Алана Боскеа, који су о Павићевим делима писали доследно, са исте вредносне и методолошке позиције. Већина је почела да упира прстом на брижљиво пробране пишчеве изјаве из прошлости, на његово чланство у Крунском савету и на друге манифестације његове политичке личности. Оваква промена перспективе за циљ и за последицу имала је пад његове популарности или, аристотеловским речима, „из среће у несрећу”, што га је заиста учинило неком врстом трагичног јунака. И као што јунаци грчке трагедије нису били виновници свог страдања, осим можда због „грешке почињене у незнању”, тако нешто снашло је и Милорада Павића. „Био сам најпознатији писац најомраженијег народа на свету — српског народа”, рекао је једном резигнирано. Историјске околности нису му ишле наруку, а ако је до њега било неке кривице, онда се та *хамартија* састојала у томе што ни он, као ни она Софоклова хероина, није умео „од зла да се уклања”. Напротив, остао је доследан свом виђењу ствари, чак и када је оно брутално оповргнуто од стране моћнијих сила и упркос мудрости коју је изрекао још пре него што је трагедија почела: „Често онај од кога отаџбина има највише штете, од отаџбине има највише користи. И, нажалост, обратно.”

И док је на Западу бледела, Павићева слава увећавала се тамо где ју је, по логици нужности и законима тржишта, касније и стекао — на Истоку, хришћанском и географском: у Грчкој, Русији, Украјини, све до Кине и Јапана. Русија је, рекло би се, данас место његове највеће поштованости, можда веће него у пишчевој отаџбини. Да ли то треба да нас чуди? Нас који смо повлашћени у односу на друге утолико што можемо да, лишени предубеђења, како негативних тако и позитивних, донесемо најобјективнији суд. И ма како он строг био, када једног дана, ма колико далеког, неки историчар књижевности буде желео да својим слушаоцима на једном једином примеру покаже шта је то постмодерни српски роман, неће морати много да се двоуми. *Хазарски речник* је књига за вечност.

А што се света тиче, све зависи од тога ко ће у њему водити главну реч. Т. С. Елиот је тврдио да није сваки национални класик истовремено и светски, узимајући за пример баш Гетеа, код кога му је сметала пренаглашеност германског сензибилитета. Није, међутим, неважно подсетити се и године у којој је ова мисао угледала светло дана — 1919, непосредно

после немачког пораза у Великом рату. Да ли ће, у Павићевом случају, у времену после последњих српских пораза, сличан ефекат произвести његов балкански сензибилитет, византијски корени и српска припадност? Тешко је то са сигурношћу предвидети, али то, на крају крајева, и није најважније. Хазари су нестали, али њихов речник неће, макар колико политика настојала да скрајне његовог творца.

Милорад Павић је једном рекао да је своју садашњост жртвовао прошлости и будућности, дајући тако одричан одговор на питање да ли себе сматра срећним човеком. Изрекао је то у часу када су пред њим тек биле две последње али најинтензивније деценије живота, деценије у којима се, фаустовски посматрано, стекло оно најслађе и најболније за њега. Зато епilog његове аутобиографске белешке делује више логично него парадоксално: „Све у свему могу рећи да сам за живота добио оно што многи писци добијају тек после смрти. Мислим да ме је Бог обасуо бескрајном милошћу подаривши ми радост писања, али ме је истом мером казнио можда баш због те радости.”*

* Предавање одржано на штанду EUNIC-а на београдском Сајму књига, 27. октобра 2010. У тексту су коришћени подаци из књига: Ана Шомло, *Хазари или обнова бизанџијског романа* (Разговори са Милорадом Павићем, Београд, 1990), Јасмина Тешановић (приређивач), *Крајња историја једне књиге* (Избор написа о *Хазарском речнику* Милорада Павића, Вршац, 1991), затим из тематских бројева *Летойиса Мајнице српске* посвећених рецепцији дела Милорада Павића у иностранству (октобар 2006, јул-август 2009), као и са интернет сајта www.khazars.com

ВОЈИСЛАВ ИЛИЋ

МИХАЈЛО ПАНТИЋ

ПЕСНИК НОВОГ ПОЧЕТКА

О стопедесетогодишњици рођења Војислава Илића

Војислав Илић и Лаза Костић утемељитељи су онога појма који ће у потоњим временима добити име *модерна српска поезија*. О томе је одавно постигнут књижевнокритички консензус. Говор о почецима песничког модернитета у Срба неизоставно се, наиме, заснива се на тумачењу доприноса тих двају великих, у понечему видљиво различитих, у понечему сродних или комплементарних песника. Костић је апогеј српског романтизма, и песник највеће српске песме, Војислав Илић је песник који ствара у периоду реализма; Костић израста из пречанске грађанске културе, Илић је дете београдске урбане културе у формирању, па у том смислу и један од њених родоначелника. За обојицу је, међутим, важно класицистичко наслеђе, с тим што Костић чита и преобликује класицизам на један, а Војислав Илић на други начин, о чему би могла бити написана занимљива поредбена студија.

У историјскопоетичком смислу Војислављева поезија јавља се као укрштај неколиких стилскоформативних одлика и конфигурација. Једним делом она је свакако постромантичарска, јер у њој слаби романтичарска хипостаза песничког субјекта, и видни су напори да се романтичарски тип певања (облик и стих) прошири и превазиђе, да се превлада његова клишетизованост. Класицизам, пак, видљив не само као љубав за старину, него као тражење и налажење одговарајуће мере у изразу, са свим припадајућим интонацијама и регистрима (елегија, идила), донеће Војислављевој поезији важну, готово идентификаторну црту. Војислав Илић, како рекох, пише у доба пуне доминације реалистичке прозе, и премда према реализму

начелно гаји одбојан став (позната је његова сатирична песма *Реалиста*), не може се порећи да су дескриптивност, објективност и етичка дидактичност, а при том и интерес за савремене теме (сатиричност), као важне карактеристике реалистичких поетика, оставиле знатног утицаја на његово схватање поезије. Најзад, одавно је уочено да је Илић, више интуитивно него програмски (ту је важна песма *Клеон и његов ученик*), окренуо у правцу у којем се већ кретала магистрална, симболистичка линија европског песништва па га с разлогом (отварање другог, недословног плана у песми, наглашени артизам, давање приоритета савршености форме) сматрамо првим протосимболистом српског песништва и навеститељем модерне, што је уосталом, подробно описао управо корифеј те школе, и донекле Војислављев настављач Јован Дучић, у гласовитом тексту „Споменик Војиславу”:

„Војислав није имао осјећаја, није имао имагинације и није имао идеја. Шта то мари па да се ипак буде изврстан пјесник? Свега тога није имао ни Теофил Готје, ни моги други већи од Војислава. Осим свега тога троје, у лирици остаје још много нешто по чему један пјесник може бити одличан пјесник. Али ако хоћете да видите како је умио Војислав и да лијепо мисли и осјећа и имагинира, то тражите у његовој *Форми*: ту је и његова идеја, и његов осјећај, и његова жива имагинација. Јер све оно што нам је Војислав дао новог у *Форми*, то је његово; он лично није имао гдје то да научи, и он је све то измислио. То је била једна необично деликатна душа и изванредно пријемчива за нијансе, финесе. Нико у нас није осјећао шта је то *Форма* колико он, и нико није знао, као он, колико је она свемоћна. Војислав често није у својој пјесми казао ништа. Али лијепо ништа кад се лијепо каже, онда то постаје једно *Лијепо!* ... Задржавајући се на ономе што је видљиво, чулно, он је остао пјесник облика и учитељ *Форме.*”

Сувремени или каснији тумачи налазили су нове, махом и данас прихватљиве кључеве за тумачење поезије Војислава Илића. Љубомир Недић међу првима је обратио пажњу на пиктуралност Војислављеве песме: „Све што он осећа и пева, он не пева да му да израза, но да га представи, као што би га осећао глумац, који треба да нам што прикаже. И он нам ствари приказује, даје нам слику њихову, место њих самих. Он је сликар-песник; његове су песме слике, и у том је смислу он песник уметник. Његово осећање, то је осећање што га има уметник, када у стварима изналази њихову артистичку страну; то је артистичка емоција или покрет душе, и овоме он даје поетска израза.” Јован Скерлић је написао: „Илић је дао најбоље, најмузикалније и најритмичније стихове који су до њега на

српском језику написани. И у поезији он значи исто оно што и Лаза К. Лазаревић у приповеци: уношење писмености, књижевности и уметности.” Славко Леовац видео је у Илићу песника рецептивног типа: „Војислав Илић припада оној линији европског песништва која започиње с буколичким песмама Теокрита и Вергилија, па преко ренесансних пасторалних песника допире до парнасоваца, који су изражавали пејзаж и буколски живот у виртуозним формама релативно статичних слика.” А Миодраг Павловић нагласио је утицај општих околности доба у којем је Војислав писао: „У њему се укрстила класицистичка жица са смислом за србијански пејзаж који је поетски пандан реалистичкој сеоској приповеци”.

Драгиша Живковић испитао је симболистички моменат Војислављеве поезије: „Вероватно, ако не и сигурно, својом лектиром, као и својом песничком интуицијом, В. Илић је задњих година свога живота асимиловао и стваралачки применио у неким својим песмама елементе симболистичке поезије.” Напослетку, Милорад Павић, који је се помно бавио Илићевим животом и делом истакао је коренски еклектицизам Илићеве поетике: „Несумњиво је да под том великом вештином прилагођавања различитим поетским проседеима, и поетикама различитих раздобља, лежи једна немоћ. То је иста она немоћ која је песника нагонила да подстицај за своју поезију тражи ван себе самога ...”, али ће тај наизглед критички интониран став решити на афирмативан начин: „Илићева поезија настала је у распону између тих напора да се превазиђе и сведе на најмању меру недостатак покретачке снаге у песнику и оне широке, углачане, музикалне и веома неговане форме, која је била традиција и урођена предност овог песника, уточиште у бекству од криза талента, сигурно тло које неће изневерити, и где се може одахнути и успешно привести крају започети напор.”

Има ли, међутим, Војислав заиста велику песму, и може ли се бити великим песником без велике песме? На то питање ретко ко је у српској критици покушао да одрешитије одговори. Готово сви истраживачи давали су предност значају Војислављевог опуса и укупних његових доприноса (посебно на плану усавршавања песничке форме, тематске ширине, разноликости певања, метричке савршености стиха са којим су романтичари доста тешко излазили на крај), па је у антологијама Илић обично заступан неколиким изванредним, општепознатим песмама које су, с временом, постале и део школске, педагошке праксе, рекло би се Војислављев стандард (*У њозну јесен*, *Последњи гост*, *Сиво, суморно небо*, *Зимска идила*, *Химна векова*, *Грм*, *Јујиро на Хисару код Лесковца* и друге), а мало ко

је, из нејасних разлога, помињао и још ређе тумачио по мом мишљењу његову најлепшу и најбољу, заиста велику песму:

ЗАПУШТЕНИ ИСТОЧНИК

*Разорен источник сјоји, окружен високом травом,
И валов, изваљен давно. Из празних камених жруди
Не сјруји бисерни шалас у жарке јулијске дане
Кроз пустије и мирне сјране.*

*Сува кржљава крушка, кд црна ољромна рука,
Суморно над њиме сјоји. И криве њезине жране,
Наказно пружене жоре, кд израз паклених мука,
Од суве, самрјине жеге усамљен источник бране.
Некад је на ово место јо сјази, зараслој давно,
С крчагом на рамену слазила пасјирка млада;
И пасјир певаше песме у вече, тихо и шавно,
Гонећи весела сјада.*

*Ту сам некада и ја замишљен слазио често
У мајске вечери јасне. Ту беше за мене место
Тајних и слајких жеља. Лисје је шумило јада,
Док бисјира и хладна вода у урну мраморну јада.
И прелива се тихо... И вали живојних сила
Преливаху се јада из моје млађане душе
Просјрано, широко, вољно, кроз места бескрајно мила,
Где ветрић, преминућ' често, шойлином љубави душе!
Ко забраву мрачном предаде источник живи,
Да плодоносни шалас не шуми весело сада?
Где су дријаде нежне са кривим и ошјрим срјом?
Где су пишома сјада?*

*

*Сува, кржљава крушка, кд црна ољромна рука,
Суморно нада мном сјоји. И криве њезине жране
Наказно пружене сјрше с изразом паклених мука.
Кд да ме последњом снагом од мисли очајних бране.*

(Јуна, 1892)

Занимљиво је, и донекле индикативно, да се песма *Запуштени источник* не налази ни у једној од три најзначајније антологије српског песништва новијих времена: нема је ни код Богдана Поповића, ни код Зорана Мишића, ни код Миодрага Павловића. А цео Илић је у тој формално савршеној, мисаоно

дубокој песми, ту је сва његова елегичност, меланхоличност, рефлексивност, идиличност и криза идиле (као сигнал модерности), и темељно, жално расположење које је израз најдубљег песниковог унутрашњег става према животу, што донекле противречи основним ставовима Милорада Павића. Ту је и над-персонална, готово објективна тачка мотрења, преношење (пројекција) расположења на пејзаж, и утицај пејзажа на расположење, сливање спољашњости и унутрашњости доживљаја које према Вилхелму Дилтају рађа велику поезију.

У првом делу *Зайушћени источник* је декоративна, статична песма — слика. И у томе је, уопште узев, разлог зашто се за Војислава Илића махом говорило да је он пре свега песник артиста (култ форме; мелодијски аспект језика, еуфонија), песник одређене механичности, не нарочито развијене имагинације, и тако редом. Том утиску свакако је доприносио и његов избор тема који нас подсећа на класицизам и на школу „објективне” лирике, где субјект, за разлику од романтизма, није централна тачка песме, него је то нечији, песников, објективизован глас, који преноси своје виђење света у речи. Али, опет, у односу на поезију пре Војислава то је све скупа велики корак напред (класичне теме, древност и прошлост, митски моменти, усавршавање версификације, исцизелираност песничке форме, артизам и артифицијелност, упркос приговорима „скерлићевског” типа („Има код њега извесне једноликости и монотоније: исти мотиви, иста осећања, исте речи, исти епитети, исти размери и сликови.”). Илићева иновација колико и стабилизација општег песничког израза постаће основ будуће српске поезије, најпре оне парнасо-симболистичког усмерења.

У *Зайушћеном источнику* ће се, међутим, на маестралан начин указати дубински преображај: наизглед, на почетку, изван уводне слике, неутралан готово као око камере, песнички субјекат постепено ће припремити сцену за своју појаву и за своје оглашавање: иницијална статичност претвориће се у динамичност, у кретање, у лирску радњу, а потом ће уследити меланхолични мemento, отисак песникове душе преточен у речи. *Зайушћени источник* најбоље од свих Илићевих песама показује да је он најсавршенији артиста међу дојакошњим српским лиричарима. Војислав је крај старог песништва и почетак новог, и више од тога, он је видео и писао песму као поље симболички укрштених знакова, као скуп реторичких чинова којима се досеже раван ванматеријалности, свет на вишем нивоу, у дубљој пројекцији. Стога је *Зайушћени источник* његов врх и један од врхова српске поезије, не само 19. века. И колико год (некад) популаран, школски песник, чија сенка не бледи упркос нашем пословичном заборава, Војислав Илић је,

како год да се гледа, најпре елитни песник, аутор трајно вредне поезије која осим естетских квалитета поседује и неспоран генеративни значај.

Једном речју, Војислав је, и данас, песник за песнике.

МЕША СЕЛИМОВИЋ И СКЕНДЕР КУЛЕНОВИЋ

РАЈКО ПЕТРОВ НОГО

ИСХАК И РАМИЗ, ДВА НАША ЗАВЈЕРЕНИКА

Као и друге велике књижевности и српску књижевност не чине само Срби по рођењу, већ и српски писци по убеђењу.

Дан када је објављен *Путј Алије Берзелеза* ваљало би славити као рођендан једног од двојице највећих српских писаца двадесетог века. Није Иво Андрић, босански католик по рођењу, из сентименталних разлога одлучио да буде српски писац, већ зато што је развидио да у српском језику и традицији може најбоље реализовати своју пространу књижевну грађевину.

Ако средњовековну и дубровачку књижевност данас оставимо по страни, новија српска књижевност моћна је и зато што је магнетски привлачила „извањце”: двојицу Цинцара — Јована Стерију Поповића и Бранислава Нушића; двојицу католика — Ива Андрића и Ива Војновића; вршачког Румуна — Васка Попу; неколико наших муслимана — Мешу Селимовића, Скендера Куленовића и Ђамила Сијарића, рецимо. Муслимани српског језика, они најбољи — кажимо то одрешито — били су са нама. И нека нико не говори како је можда тако било само до најновијих ратова. Када неки Срби по рођењу — из страха или из коњуктуре — неће да буду уз оклеветани народ, већ „бјеже из окриља славне културе и нације”, Емир Кустирица је изабрао не само да буде Србин већ и православни. То није тек убјеђење — то је питање части.

Са обода је средишњој српској земљи, Шумадији и моравском човечанству, притицала књижевна снага: од Колашина Старац Милија, од Гацка Тешан Подруговић, од Бијељине Филип Вишњић, а сва тројица „Вукови певачи”; са Цетиња Његош, из Војводине велики Пречани: Бранко, Змај, Бура, Лаза; из Херцеговине Шантић и Дучић, из Сентандреје Јаков

Игњатовић; из Врања Борисав Станковић; из наше Крајине Кочић и Ђопић; из Далмације Матавуљ и Десница...

Милош Црњански, сам себи предак, заинат се родио чак у румунском Банату.

Пометеније балканске историје и географије није распаметило књижевну свест најбољих српских писаца.

Међу њима двојица — Меша Селимовић и Скендер Куленовић — а обојица стогодишњаци, окупили су нас данас у Бањалуци да тврдо посведоче како је српски језик наша и њихова отаџбина. Можда једина поуздана отаџбина.

Историјски декор у *Дервишу*, а поготово у *Тврђави*, у крајњој је линији одиста само декор. Да се у тим романима крећу фигуре наше савремености — и да смо их тих година по Сарајеву буквално препознавали — није никаква тајна. На почетку своје студије о романима Меше Селимовића (*Чинији и бији*, Свјетлост, Сарајево 1972) Касим Прохић је записао: „Само читаочево помјерање мјеста и времена радње је онај сретни чин трансценденције текста од које умјетност и филозофија тек имају да живе.” Прохић је гдјекад са тих ликова стилљиво скидао костим и тако вршио *помјерање мјеста и времена радње*, а тиме се Селимовићева једва прикривена субверзивна мисао лако претакала из *оног* у *ово* вријеме. И обратно. Књижевност и јесте вјечно двојство оног *увијек* и *сада*, то је њен вајкадашњи начин симболизације. Па ипак, у крајњим изводима, писац *Дервиша* и *Тврђаве* неће да зна за *друго* вријеме. „Кад почињу да живе као људи, Селимовићеви јунаци улазе у подручје феноменологије политичке игре, њених непредвидљивих закона и перверзности њених форми.” Искусив на сопственој кожи свудприсутност политике, која од оног који о њој говори тражи да говори њеним језиком, Селимовић је тек малчице патинирао и у старинско рухо одијевао оно што бисмо гдјекад могли наћи и у савременим партијским и полицијским записницима. Селимовићево *полијичко писмо* ефектно проказује наказно лице апстрактног *гумањизма* испод чије се обрине крије голо насиље, али и понорну и мрачну „поезију” нашег масовног кетмана. А кетман је опет такво писмо, изгледа, изискивао као свој „духовни” израз. Издвајајући два-три фрагмента из Селимовићевих романа и упућујући читаоца у вјештину читања тог писма, Прохић је извео прецизну дијагнозу тог суочења са *рејресивношћу идеје и њеном демоничачком влашћу*:

Вриједносни априоризам стаљинистичког писма, његово татулошко а не рационално-артикулационо устројство, довели су до тога да се оно у основи идентифицира са полицијским писмом-извјештајем.

Пред репресивношћу идеје и њеном демонијачком влашћу духовнији јунаци Селимовићеве прозе — Ахмед Нурудин, Ахмет Шабо, а са њима и њихов писац — узмакнули су и оградили се чувеним слоганом: *мисао је само њвоја, чин је свачији*, и оним још чувенијим, *да је човјек увијек на губишћу*. Коријене ових мисли, колико у *Курану*, могли бисмо тражити и код Достојевског и у народној причи. Прва би, рецимо, могла бити накнадна реплика Ивана Карамазова након фамозног разговора на клупи који је Смердјаков окончао оном мрачном двосмислицом што стоји у наслову тога поглавља: *Многo вреди разгoвор с ѡаметњим чoвеком*. Друга је, можда, тек једна парафраза Вукове приче *Тамни вилајет*. Уосталом, Достојевски је, прије свих других, Селимовићев писац, а о Вуку је написао цијелу књигу. Но, било како било, ове су двије мисли зацијело родно мјесто Селимовићевог оксиморонског *ајсолујиног релативизма* у коме је, можда, тајна оне суптилне сложености и поетске моћи, сâм облик постојања противурјечног. Али — да останемо у Селимовићевој логици — и извјесног *моралистичког маниризма* као књижевног поступка у коме се понекад длака цијепа начетворо.

Помјерићу мјесто и вријеме радње и за ову прилику кратко проговорити о два наоко споредна лика која *нису узмакнула*, јер су саткана *од сѡраха и од наде*, а можда и од чежње Меше Селимовића.

Шта је, дакле, дошапнуо Меша Селимовић нама из '68, а шта ми њему?

Ослушнимо овај разговор:

— Треба да идеш — рекао сам шапатом.

— Куда?

Глас му је чврст, дубок, као да није онај ситни човјек преданом.

— Одавдје. Свеједно куда.

— Хвала ти што ме ниси одао.

— Нећу да се мијешам у туђе ствари, зато и желим да одеш.

— Ако ме отјераш, умијешао си се.

— Можда би било најбоље.

— Једном си ми помогао. Зашто да то сад поквариш? Могло би ти некад затребати лијепо сјећање.

— Ништа не знам о теби.

— Све знаш о мени. Гоне ме.

— Сигурно си им зло учинио.

— Никакво зло нисам учинио.

— Шта мислиш сад? Не можеш остати овдје.

— Погледај, је ли стражар на мосту?

— Јест.

- Чекају ме. Свуда су околo. Зар ме гониш у смрт?
- Дервиши устају рано, видјеће те.
- Склони ме до сутрашње вечери.
- Путници могу да наиђу. Намјерници.
- И ја сам путник намјерник.
- Не могу.
- Онда зовни стражаре, ту су, иза зида.
- Нећу да их зовем. И нећу да те склоним. Зашто да ти помогнем?
- Низашто. И склони се, тебе се ово не тиче.
- Могао сам да те упропасти.
- Ниси имао снаге ни за то.

А затим:

- Нећу да те питам ко си и шта си учинио, то је твоја ствар. Остани ту, то је све што могу да ти дам. Нека буде као да се нисмо ни срели ни видјели.
- Тако је најбоље. Иди сад у своју собу.
- Да ти донесем храну?
- Не треба. Већ ти је криво што си и ово учинио.
- Зашто мислиш да ми је криво?
- Сувише оклијеваш, сувише размишљаш. Што год би сад учинио, било би ти криво. Иди у текију, не мисли више на мене. Пријавићеш ме ако будеш мислио.

И Ахмед Нурудин је — преко Мула-Јусуфа — стражарима такорећи пријавио Исхака (није ли на сличан начин и Иван Карамазов „програмирао“ Смердјакова?), а Исхак је, још опаснији, оживио у дервишевом сјећању, постајући тихи али *мо-џући* побуњенички рефрен и лајтмотивска субверзивна мисао у роману, пред којима су и Ахмед Нурудин и Меша Селимовић остали *здовојни*.

Основна метафора *Тврђаве*, романа Меше Селимовића, (Свјетлост, Сарајево 1970) јесте метафора звјерињака. Људског звјерињака, који је визија савременог свијета, транспонованог у једно друго вријеме. Та транспозиција је у литерарном смислу готово неважна (она је само начин универзализације); њен писац неће да зна за *друго вријеме*. У основи ове визије су неколика вјечна принципа и, прије свега, ово је роман о сили и љубави. Као два супротна начела, ова два свијета су одвојена зидом — људи су суптилне звијери везане узајамним страхом: зид што их раздваја јесте зид који их веже. Та наизглед традиционална подјела и готово класична форма романа могли би нас завести да исповијест Ахмета Шабе, резигнираног, ријетког повратника из дњестарских магли, са бесмислене војне, који би да уђе у живот а да се не упрља, да буде у тврђави а

опет изван ње, у близини моћних а себе да не изневјери (пред сопственом строгом савјести и безазленим очима вољене жене), да ту његову исповијест схватимо као прастару причу о неспоразуму између ова два свијета, о узалудности чистих руку, као басну о вјечном врапцу и јастребу:

Понизили су ме, испљували, упрљали, али ме неће оборити. Они су из туђе, непријатељске земље, и сам сам крив што смо се срели. Језика међу нама заједничког нема, мисли заједничке нема, живота заједничког нема.

Ја, луди врабац, пошао сам јастребу у походе. Једва сам извукао живу главу.

Оквир такве приче чини се преузак за онај модерни сензибилитет и ону повијесну језу, које смо нашли и осјетили у *Дервишу и смрти*, некако прејасан и упрошћен за оне психолошке обрте у којима се показује трошност наших мјерила када покушавамо вагнути оно око нас и у нама. И опет смо се преварили. У оквир ове приче све је то ипак стало, поново на изузетан начин.

Свијет који у *Тврђави* затичемо сличан је свијету из *Дервиша*. То је свијет моћника и силника што се вребају међусобно, окрутни у похлепи, незасити у пороцима, мржњом заслијепљени — несрећни. Сила и власт су фетишизиране, и у том отуђењу, кад би оно било само то, ничег не би било особитог и новог. Међутим, изузетан пишчев смисао за сложеност, и моћ да оживи противрјечно, учинили су да у овом роману више него у животу, све буде могуће. На опасној ивици пародије, када све може да се окрене у своју супротност, Селимовићев *пошћуни релативизам пошћаје књижевни пошћуиак* којим се дохвата она модерна комплексност апсурда у којој целати постају невини а жртве прогонитељи. Сваки, и најневинији покрет, чак и мисао, могу постати повод за зло, могу некоме послужити за подли циљ у уходаном механизму живота.

Одиста, и у темеље *Тврђаве* легла је тешка мисао — *да је човјек увијек на губишћу*.

У Кафкином *Замку* буквално се не може стићи до моћних, у Селимовићевој *Тврђави*, и кад се стигне, не може се завирити унутра, иза зидина, у највећу међу тврђавама, у човјека. Само ријетко, тврђаве отвара љубав. И то је оно што је ново у односу на *Дервиша*. Ахмед Нурудин, када га повриједе, када му убију брата, само зато што је сувише знао, што је био у опасној близини моћних, на силу креће силом; Ахмет Шабо, који је „покушао и није успио”, поплуван и унижен, као мисао која је имала ту срећу да не постане стварност, брани се

љубављу и сиромаштвом. Потка на којој стоји овај роман управо је та љубав која се у своју невиност затвара пред злом, у малени свијет пријатељства људи, који се, ако не чине добро, бар труде да не учине зло. Као убога јазбина, изван свијета, у којој је топло, обитељски кутак понад пекаре одолијева искушењима, непомућен у својој љубави, у ситним и ведрим радостима живота и блиском патријархалном мирису, који је у *Дервишу* само химера, истина наговијештена, али и недостижна. Та носталгија Ахмеда Нурудина за кућном благошћу јесте заправо носталгија самотника који се нема куд вратити. Дим текијске ћелије није што и дим Итаке. Ахмет Шабо увијек има куд да се врати, и то је она чврста тачка која му омогућава да буде изван звјерињака, у присном дослуху са малим људским радостима. Као лајтмотив читавог романа, његова љубавна романса са влахињом Тијаном јесте заправо начин да се остане уистину жив, да се проосјећа пуноћа свијета, да се буде дјетиње отворен за крепке сокове живота. Слично је и са његовим ближњим, са уплашеним и честитим Мула Ибрахимом, инфантилним Махмутом Неретљаком, снажним Османом Вуком и, у свом полицијском ларпурлартизму, несрећним сердаром Авдагом, селимовићевским Порфиријем Петровичем.

Овако компонован роман имао је, наравно, и велике замке. Једна од највећих, да останемо у Селимовићевој логици, крије се у врлинама, у новинама и освјежењу које роман доноси. Свако обликовање љубавне романсе, поготово у роману, право је искушење да се скрене у поетичност и сладуњавост — на несигуран терен мелодраме. Коначно, мелодрама је већи дио нашег живота, а да, уз нешто ироније и под пером великог писца, може постати права поема, посљедњим поглављем *Уликса*, у то нас је увјерио Џојс.

Зато, ако је у *Тврђави* понегдје и било „питке” прозе, ми знамо да је има и у свим великим романима, уосталом.

Ако је из 1966, кад је објављен роман *Дервиш и смрт*, онај разговор понешто дошапнуо нама у '68, одломак из *Тврђаве*, која је објављена 1970, можда доноси понешто од онога што су Ахмету Шабу и његовом творцу — преко студента Рамиза *који није знао штиа је сѝрах, или није знао штиа је власѝ*, макар и као неостварену пријетњу новим насиљем — дошапнули ми у „липањским гобањима”. Пред тим могућностима сада су и Ахмет Шабо и Меша Селимовић застали заплашени — и опет здвојни:

Необичан младић. Биће диван човјек ако не успије у ономе што жели, страшан ако успије. Био би поносан на своју чисту мисао и послије, кад би већ одавно била упрљана. Сад је против насиља, завешће га у име слободе. Сад је за слободу, угушиће је

у име власти. Бориће се сурово за своје увјерење, сматрајући да је племенито, не знајући да је постало нељудско. Биће најљући непријатељ против себе бившег, и чуваће, као хамајлију, огрубјелу слику свога некадашњег заноса. А ако не успије, као и толики други, ако му садашњи бивши занесењаци пресијеку пут, његово страдање ће учинити више него побједа. Сачуваће се у људима дирљива успомена на жртву и на мисао која није постала стварност. И зачудо, то је најљепше од свега што човјек може да учини: да покуша и да не успије.

Остаје тако да живи жеља и вјера да ће једном доћи сањани рај, а с том жељом лакше се живи. Ако пророци разочарају, снови тамне. Пророци треба да умру прије него што ишта остваре. Довољно је што су још једном разгорјели стару наду. Зашто да је гасе дјелом које разочарава?

Ето, покушали смо и — срећом — нисмо успјели. А могла нам се, као посљедњој стаљинистичкој генерацији, десити и та несрећа да успијемо. И данас бисмо се стидјели умјесто ових што стида немају. Нисмо, дакле — срећом — дочекали остварење својих идеала, како нам је цинично пријетио Крлежа. Пораз је родно мјесто и наше духовности, а и тај пораз и та духовност били су у чудном, такорећи *јашачком* дослуху са Селимовићевом резигнираном мишљу, која је понајвише била саткана од страха и од наде, колико и од чежње.

Помјерићу опет мјесто и вријеме радње, али сада у обрнутом смјеру, јер умјетност и јесте оно љуљање *шамо* и *овамо* кроз простор и вријеме, и присјетити се једног, не нарочито угодног разговора — а много вреди разговор с паметним човеком — са тада већ болешћу начетим Мешом Селимовићем у његовом стану у Београду. Разговарали смо последије мог сусрета особито блиске врсте са службеним сабластима, а то ће рећи након оне чаше крепког насиља што ни мене не мимоиђе:

— Причај!

— Шта се ту има рећи. Живот је почео наказно да опонаша књижевност. Десило ми се у длаку исто што и Ахмету Шабу.

Меша се грохотом насмијао, а затим нагло, и без икакве знатижеље за детаљима, упитао:

— Шта ти ради комшија? (А комшија ми бијаше пуким случајем један тада прилично моћан функционер и некадашњи удбаш.)

— Откуд ја знам? И какве он везе има са свим тим?

— Па да, ако двојицу за дан не смакне, увече не може у позориште...

Преда мном се указао неки наш балкански Рим пун паланачких Нерона и реал-социјалистичких гладијатора. И смрачно лице њиховог несрећног писца.

А доцније сам записао и ово:

ЕПИТАФ ЗА М. С.

*Зашукоше га камењем
Земљаци браћа рођена
Камење остја знамењем
Да је слобода рођена*

*Зашукоше га коцима
Лицем на беле њокладе
Дођу убице с оцима
За њомен да му њокаде*

*Онај који му сасџави
Пером на њрошној харџији
Еџиџаф овај суморан*

*На сличној срамној засџави
Умаче црној браџији
Од завичаја уморан*

И ево, попут Хасана, и ја, на крају, записујем да *нисам знао да је био њолико несрећан. Мир његовој намученој души!**

* Изговорено као пленарно излагање на научном скупу „Меша Селимовић и Скендер Куленовић у српском језику и књижевности” у Бањалуци 27. XI 2010. године. Скуп је организовала Академија наука и умјетности Републике Српске, Филозофски факултет из Источног Сарајева и Филолошки факултет из Бањалуке.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ
И ДИНАМИКА КУЛТУРОЛОШКИХ КОДОВА:
ИСКУСТВО МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА,
СКЕНДЕРА КУЛЕНОВИЋА И ДРУГИХ
СРПСКИХ МУСЛИМАНА

У расправама о националној књижевности и култури веома је распрострањена једна предрасуда која наизглед олакшава мисаону процедуру, а заправо је сужава и ограничава, те временом уводи у ћорсокак и коначно зауставља. Реч је о упорним настојањима да се национална књижевност схвати и прикаже као феномен утврђеног, стабилног идентитета у којем постоји веома чврста хијерархијска организација кодова и у којем се у процесима кодирања врло јасно могу разграничити конститутивни од неконститутивних, суштински од акциденталних чинилаца. Наравно, неспорна је чињеница да свака национална књижевност постоји на одређеним културолошким темељима карактеристичним за дату националну заједницу, за њену природу и њену историју. Уколико су ти чиниоци пространији и флексибилнији, уколико је динамичнија њихова поставка у контексту довољно изразите и дефинисане културолошке подлоге, утолико ће креативни потенцијали националне књижевности бити снажнији и изразитији. Утолико би сваки самосвесни креативни субјекат унутар сопственог националног корпуса само пожелео множину разноврсних културолошких кодова који читавој комуникативној заједници стоје на располагању.

Ову ситуацију креативног субјекта можемо, *mutatis mutandis*, превести на раван ширих, универзалних категорија, какве су логички и онтолошки појмови бића и суштине. Као што постоји велико искушење да се сложеност неке књижевности

сведе на схватање њеног идентитета, тако се и сложеност бића понекад своди на питање његове суштине. Тим свођењем сложености неког феномена на његов идентитет и његову суштину, чини се да стичемо чврсти и стабилни оквир мисаоног овладавања, али у том процесу овладавања измиче нам нешто драгоцено и непоновљиво — измиче нам егзистенцијални дрхтај који исказује динамизам и многоликост тога феномена.

Из елементарних одређења поменутих појмова јасно се може указати различитост двеју перспектива карактеристичних за разумевање бића и његове суштине. Појам бића Хегел ће одредити рекавши да је оно „једноставна бесадржајна непосредност која своју противпоставку има у чистоме ништа и чије сједињавање је постојање: као прелажење из ничега у биће *настајање*, а обрнуто *несијање*”.¹ Насупрот томе, појам суштине је схваћен као „биће које се из своје непосредности и индиферентног одношења према нечему другоме повлачи у једноставно јединство са собом самиме”.² Појам бића се, тако, према појму суштине поставља као што се појам динамичности поставља према појму статичности: онолико колико је биће, по дефиницији, конкретан, жив и динамичан толико је суштина апстрактан, идеалан и статичан феномен. У напору, пак, за достизањем мисаоне убедљивости увек је много лакше оперисати статичним појмом суштине, премда ни њега није лако успоставити тако да сасвим одговара самој природи феномена. Лакше је, дакле, уз помоћ појма суштине, али таквим приступом много тога остаје изван виднога поља.

Са сличним недоумицама суочавамо се и у области културе. И о књижевности и култури можемо расуђивати тако да стремимо ка оваквом или онаквом концептуалном исходишту: можемо настојати да досегнемо дубинско разумевање њиховог бића као конкретне, живе и динамичне стварности, а можемо и стремити ка овладавању њихове суштине као апстрактног, идеалног и статичног феномена стварности. Одлука о томе чему ваља дати приоритет у великој мери је одређена укупном духовноисторијском ситуацијом која се намеће појединцу не само снагом колективног одлучивања него и снагом неминовности нечег изван чисто интелектуалног начина резонавања.

У различитим историјским околностима неминовност приступа било из перспективе бића било из перспективе суштине феномена намеће се понајвише с природом духа времена. На основу многих знакова, примера ради, може се закључити да

¹ Георг Вилхелм Фридрих Хегел, *Философска пројекција*, превео Властимир Ђаковић, „Графос”, Београд 1975, 102.

² Нав. дело, 107.

је дух модернитета и постмодернитета одлучну предност дао резонувању које у књижевности препознаје конкретну и јединствену, живу и аутентичну, динамичну и непоновљиву стварност. Отуда је епоха у којој живимо, бар од романтизма до наших дана, превасходно одређена правилима „естетике разлике“ која се намеће као замена за традиционалну „естетику истоветности“, која је доминирала у прошлим вековима, па и миленијима.³ Ако је, дакле, у прошлим епохама било сасвим природно да се сложеност књижевних и културолошких феномена редукује до нивоа суштинских одредаба, сада је слична духовна операција неминовно усмерена ка сагледавању и очувању самог бића књижевне и уопште културне творевине. Биће се, тако, унутар духовноисторијског хоризонта нашег времена указује као примаран феномен у односу на одговарајући појам суштине.

1. *Српска књижевност као израз полицентричне културолошке поставке: једна могућа скица*

Књижевно стваралаштво одређено је, између осталог, мноштвом кодова као скупова архетипских образаца, менталних матрица и сложених облика посредовања историјскога искуства којима се културолошка подлога испоставља као снажан креативни чинилац. У таквом сплету сложених односа индивидуални аутор је, често, само медијум који спроводи некакве захтеве дубље од индивидуалнопсихолошких нивоа свести. Елиот ће такав систем образаца, матрица и облика посредовања називати традицијом, која се никако „не може наследити, а ако вам је потребна морате је стећи великим трудом“; она „на првом месту обухвата осећање историје“, које „укључује запажање не само онога што је прошло у прошлости, већ и што је садашње у прошлости“;⁴ уз то она задире веома дубоко — у колективнопсихолошке матрице, у дубине несвесног и у архајске слојеве бића.

У таквом суочењу са непојамним дубинама и тамошњим скривене стварности, у суочењу са митско-историјским луковима дугога трајања, не може се олако исказивати свемоћ стабилног идентитета и дефинисане суштине феномена који би биће спасавали од силне ризичности и авантуре суочавања са неизвесношћу и са пуном отвореношћу егзистенције. Човеков свет и сам стваралачки чин су, тако, постали апсолутна неизве-

³ Јуриј Лотман, *Структура уметничког текста*, превој Новица Петковић, Нолит, Београд 1976, 58—59.

⁴ Т. С. Елиот, *Изабрани текстови*, превела Милица Михаиловић, Просвета, Београд 1963, 34—35.

сност која као таква, као неизвесност, ваља да буде у пуној мери исказана у творевинама језичке уметности. Књижевност у правом смислу вреди само уколико рефлектује такву сложеност и прикривеност, непоновљивост и јединственост човекове егзистенцијалне датости;⁵ у противном претвара се у голу рутину и конвенционално устројство.

Уколико осмотримо целину српске књижевности, од њених прапочетака па до наших дана, могли бисмо утврдити постојање бар *неких глобалних културолошких кодова* који одређују њену општу природу и суштинске одлике, али и динамику њених развојних токова. Такву врсту кодова могли бисмо звати глобалним традицијским матрицама, а њихово дејство препознаје се по томе како опредељује општу природу књижевног дела, његову функционалну усмереност, као и релациону одређеност у погледу оживљавања баштине и њеног претварања у активан стваралачки потенцијал. На основу свега тога, као и природе других врста културних, духовних творевина може се одредити глобални тип културолошких кодова који доминирају у комуникативној, националној заједници. Истовремено се, унутар тих глобалних кодова, могу установити споредни, секундарни системски чиниоци који у процесу кодирања уметничких порука не бивају одмах актуелизовани у пуној мери, али остају трајан креативни садржалац те заједнице и потенцијални изазов креативног чина.

Прва глобална традицијска матрица коју су Срби изградиле са пуном културолошком самосвесношћу и о којој постоје јасни текстуални трагови, сачињена је на темељу *средњовековно-византијских, хришћанско — православних кодова*. У српску културу ти кодови су са појавом христијанизације (започете у VII веку) и касније писмености (од IX века) унесени превасходно из Византије, а тек донекле из Рима и других (касније, католичких) културних центара. Процеси христијанизације и стицања писмености су од IX века текли напоредо, да би од самог краја XII века добили веома снажне креативне форме, које су кулминирале у XIII, XIV и XV веку, а потом претрајавале са повременим креативним блесковима, да би тек од XVIII века задобиле снажне, глобалне културолошке алтернативе. У свим тим процесима српска књижевност имала је превасходно црквени карактер, а доминантни тип културе био је одређен православном духовношћу, често и у духу исихазма.

⁵ У том смислу је теоријска поставка коју имамо на уму веома блиска „херменутици сопства” Пола Рикера. О томе видети: Пол Рикер, *Сопство као други*, превео Спасоје Ђузулан, „Јасен”, Београд—Никшић 2004, посебно стр. 23—30.

Унутар ове глобалне традицијске матрице у српској култури су као споредни системски чиниоци, уз још присутне паганске слојеве, артикулисани културолошки кодови који произилазе из католичког контекста, потом од разноврсних облика јереси (попут гностика, аријанаца, монофизита, манихејаца, иконобораца, богумила и др.), као и из разних појавних облика јеврејства. Од краја XIV и поготово од XV века све више почиње утицај исламског/муслиманског културолошког кода, који је током наредних векова почео задобијати све сложеније и очигледније форме.

Друга глобална традицијска матрица коју су Срби изградили са пуном културолошком самосвешћу сачињена је на темељу *новековних, евројских кодова модерних евројских језика и грађанског друштва*. У српску културу ти кодови унесени су из Медитерана, из Средње и Западне Европе, али и из Русије, највише из Кијева. Тај процес европеизације биће започет од краја XVII века,⁶ а у наредним вековима биће понављан на различите начине и уз различите иницијалне гестове. Мењаће се културни центри из којих долазе утицаји, смењиваће се природа националне културе које ће преузимати приоритет (од италијанске у приморској ренесанси и бароку, те руско-украјинске књижевности у континенталном бароку, преко немачке, француске, енглеске, мађарске, руске и др. у различитим периодима, од просветитељства и предромантизма, преко романтизма и реализма, па до модерне), али ће од тада глобални културолошки модел остати исти: српска књижевност и култура постала је и остала, са различитим појавним облицима, несумњиво саставни део европске културе.

Унутар тог глобалног, примарног модела можемо разликовати мноштво секундарних системских чинилаца, насталих у оквиру различитих националних културних центара из којих се читовао утицај на српску књижевност. У том склопу може се уочити присуство мноштва културолошких слојева од којих је, за европоцентричну оријентацију „нове српске књижевности”⁷

⁶ Милорад Павић истиче „да је тек са преласком српске књижевности из барока у класицизам и предромантизам, криза ’усвајања’ прошла и да се српска књижевност почела у смени стилова понашати мање или више онако као и остале западноевропске књижевности”. Видети: Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности. Историја српске књижевности барока, класицизма и предромантизма*, Српска књижевна задруга, Београд 1983, 21.

⁷ Као што је добро познато, Јован Скерлић сматра да „нова, данашња, српска књижевност стварала се и развила ... код угарских Срба у току XVIII века. По простору на коме се развила и та књижевност је била локална; по духу који је у почетку у њој преовлађивао и она је била религиозна и сталешка.” Видети: Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Просвета, Београд 1967, 20.

од 18. века до наших дана, изузетно значајан средњоевропски контекст, покренут са простора Хабзбуршког царства, као и словенски контекст, чији удео расте од епохе романтизма, тачније са развојем свести о словенском заједништву и с развојем славистике као научне дисциплине. Мање је у том периоду присутан утицај медитеранских култура, али се ни он никако не би смео занемарити.

Трећа глобална традицијска матрица артикулисана је у српској култури на темељу *класичног, античког образовног система* и одговарајућих културолошких кодова. Тај образовни систем и читава културолошка матрица постала је саставни део нововековне европске културе и њеног темељног образовног система, па је као таква ушла и у српски друштвени и интелектуални контекст. Треба, међутим, истаћи да је античка традиција у српској култури била присутна још од средњовековног периода, и то посредством пре свега византијске културе, али и у оквиру дуготрајног утицаја културе европског латинитета.⁸ У пуној мери је ова културолошка матрица дошла до изражаја у периоду класицизма (Лукијан Мушицки, Јован Хацић, Јован Стерија Поповић и др.), али је и касније, код писца као што су Војислав Илић, Јован Дучић, Тодор Манојловић, Јован Христић и други,⁹ и те како долазила до изражаја, не престајући никада да буде специфичан коректив другачијих типова стваралачких иновација.

Четврта глобална традицијска матрица артикулисана је у српској култури на темељу *народне, усмене баштине* и одговарајућих културолошких кодова. Она је, дакако, подстакнута европским романтичарским идејама усмереним ка открићима разноврсних појавних облика духа народа (*Volksg Geist*) и Хердеровим покушајима да се сагледа културолошка разноликост глобалног света. Ова културолошка матрица је посебно важна и због тога што је очувала сећања на веома дубока, архајска стања колективне свести. Тај претхришћански, пагански слој, заснован на веровањима, предању и обредном искуству прасловенског политеизма је, у сусрету са хришћанском епохом, добрим делом потиснут, али је и преживео у специфичним облицима прилагођеним контексту хришћанске културе. Када је тај спој претхришћанских и хришћанских слојева, утврђен у српској усме-

⁸ О сложености присуства античког културолошког темеља, његовог уграђивања у средњовековни латинитет и очувања у потоњој европској књижевности и култури видети: Ернст Роберт Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, Српска књижевна задруга, Београд 1996.

⁹ О томе је најпотпуније писао Славко Леовац. Видети његову књигу *Хеленистичка традиција и српска књижевност двадесетог века*, „Веселин Маслеша”, Сарајево 1963.

ној традицији, потом постао саставни чинилац писане културе, он је показао изузетну меру креативног потенцијала који је не само омогућио најплодотворнији део српске књижевности него је створио и најаутентичнији, крајње особен културолошки код (од Вука и Његоша, преко Растка Петровића и Настасијевића па до Андрића и Попе), по коме је српска култура постала препознатљива, чак и у свету. У свим потоњим временима, кад више кад мање, усмена књижевност је непрестано бивала и остајала подстицајан поетички чинилац који се на много различитих начина уграђивао у традицију писане књижевности.¹⁰

Унутар ове, народне културолошке матрице је српска наука, тачније антропогеографија Јована Цвијића, изградила разгранату класификацију психичких типова, од којих је нарочито богатство облика исказао динарски тип (шумадијски, ерски, босански и јадрански варијетет, са посебним групама унутар тих целина), потом централни (косовско-метохијски, моравско-вардарски, шопски и јужномакедонски варијетет) и панонски тип (сремско-банатски и славонски варијетет).¹¹ Ови увиди потврдили су колико је српска култура разноврсна, а то је не само доказ ваљаних генетских предиспозиција него и последица бурне и сложене историје српскога народа. Та је историја оставила великога трага на само биће народа, те на разноврсност културолошких матрица по којима српски народ може да препозна истину сопственог трајања. Отуда није без разлога снажна историјска свест сматрана не само кључним чиниоцем српске културолошке самосвести него и основом целокупне њене књижевности.¹²

Пета глобална традицијска матрица артикулисана је у српској култури на темељу *свештских и њланешарних, мултикултуралних, интеркултуралних и ѿранскултуралних кодова*. Она је

¹⁰ Видети зборник радова *Усмено и ѡисано/ѡисмено у књижевности и култури*, уредио Светозар Петровић, ВАНУ, Нови Сад 1988. О томе је често и разним поводима писао Миодраг Матицки (видети његову књигу *Поновице*, Књижевна заједница, Нови Сад 1989), али и други проучаваоци.

¹¹ О томе видети, Јован Цвијић, *Балканско ѡлоуострво* (1922), Српска академија наука и уметности — Завод за уџбенике и наставна средства — Књижевне новине, Београд 1991.

¹² Јован Деретић, тако, истиче да „основно обележје старе српске књижевности, као и књижевности XVIII столећа, јесте њена нефикционалност”, те да „књижевност није само служила историји, она се писала као историја.” (Видети: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд 1983, 18). И у потоњим епохама у развоју српске књижевности све до савременог доба, та свест о историји је сачувана у најпродуктивнијим токовима традиције, укључујући и оне сегменте у којима се од историје привидно удаљавала (*Бајка Добрице Ђосића, Хазарски речник* Милорада Павића и др.).

почела да се развија од појаве авангардне и модернистичке културе у другој деценији 20. века, а уз извесне специфичности претрајава и у периоду постмодерне, у којој се посебно интензивира значај маргиналних култура и култура Другога, медијске свести и трансмедијске констелације у којој се традиционални појам аутентичности културног стваралаштва често сасвим дискредитује и замењује технопоетичком производњом различитих типова. Са овом традицијском матрицом улазимо у нову епоху у развоју књижевности, јер се тек сада јасно указује суштинска потреба да се полицентричност неке националне књижевности не схвати као њена мањкавост него као изразита предност. У том смислу се присуство паганске, јеврејске, католичке, исламске, па и протестантске културолошке матрице може сматрати изразом богатства кодова који постоје као саставни делови српске књижевности.

Када овако сагледамо сложеност поетичког и културолошког система српске књижевности на самом почетку XXI века, закључићемо да је она на плану идентитета изграђена на православном темељима, а да је простор културолошких разлика веома широк и богат, те за ствараоце изузетно подстицајан.¹³ При том треба нагласити да ниједна од глобалних традицијских матрица из прошлости није изгубила на актуелности, а то је најлакше показати примерима дела изузетне вредности која су током XX и XXI века настајала на темељу поменутих културолошких кодова. Претхришћанску, паганску културолошку матрицу изузетно успешно је обликовао Растко Петровић у свом роману *Бурлеска господина Перуна бога грома* (1921); средњовековну православну Иван В. Лалић у песничкој збирци *Четири канона* (1996) и Добрило Ненадић у роману *Дорошеј* (1977); католичко-медитеранску Симо Матавуљ у својим приповеткама и роману *Бакоња фра Брне* (1892), Иво Војновић у драми *Дубровачка трилогија* (1900—1902); муслиманску културолошку матрицу осмислио је најпотпуније Меша Селимовић у романима *Дервиш и смрт* (1966) и *Тврђава* (1970); сложену изукрштаност балканских културолошких матрица убедљиво су приказали Иво Андрић у својим приповеткама и романима *На Дрини ћуприја* (1945), *Травничка хроника* (1945), *Проклећа авлија* (1954) и Борислав Пекић у роману *Злајно руно* (1977—1986); старосрпску културу са архајским дубинама Борисав Станко-

¹³ Наводећи примере тумачења дела Боре Станковића и Момчила Настасјевића, Новица Петковић указује и на чињеницу да, веома често, чак и најбољи проучаваоци не успевају да сагледају специфичности разноврсних културних слојева у српској књижевности. Видети текст „Балканска култура”, у његовој књизи *Словенске ђцеле у Грачаници*, Завод за уџбенике, Београд 2007, 22—28.

вић у приповеткама, у роману *Нечистија крв* (1910) и у драми *Кошћана* (1902), Момчило Настасијевић у својим песмама и приповеткама, Драгослав Михаиловић у роману *Петријин венац* (1975), а Матија Бећковић у својим поемама; сеоско — варошку патријархалну и грађанску културу Добрица Ћосић у својим романима *Корени* (1954), *Време смрти* (1972, 1975, 1979), *Време зла* (1985, 1986, 1990), Љубомир Симовић у својој поезији и у драмама; средњоевропску културолошку матрицу осмислили су Јаша Игњатовић у својим романима, Милош Црњански у роману *Сеобе* (1928), Вељко Петровић и Исидора Секулић у приповеткама, Бошко Петровић у роману *Певач* (1980); средњоевропско-јеврејску матрицу обликовао је Данило Киш у романима *Башћа, њејео* (1965) и *Пешчаник* (1972), а Александар Тишма у романима *Књига о Бламу* (1972), *Ујошреба човека* (1976) и *Вере и завере* (1983); интеркултуралну матрицу убедљиво је моделовао Милош Црњански у *Роману о Лондону* (1971) и Миодраг Павловић у поезији, транскултуралну матрицу Владан Десница у роману *Прољећа Ивана Галеба* (1957), Милорад Павић у роману *Хазарски речник* (1984) итд.

Могли бисмо још много дела и њихових аутора наводити све показујући како у српској књижевности XX и XXI века напоре постоје многе културолошке матрице, како оне глобалне које смо навели тако и многе секундарне, помоћне или маргиналне од којих смо неке поменули, неке нисмо, а неке још не уметмо ни да именујемо. Све ове културолошке могућности, чије истраживање тек треба темељније да се заснује, српска књижевност чува у трезору својих изражајних могућности, па сваки писац својим дијалогом са неким од ових чинилаца исказује истовремено и своју припадност овој или оној културолошкој традицији. Другачије речено, културолошки идентитет српске књижевности врло је широко постављен, а у себи носи митско и историјско памћење многовековног постојање српског народа, памћење његових успона и падове, радосних и трауматичних тренутака, божанских и ђаволских искушења кроз која је пролазио, још пролази и пролазиће. Напросто, српска књижевност потенцијално садржи све оно што сачињава сложеност бића српскога народа и свакога појединца у њему: то што је тај народ био, што јесте и што може бити представља повлашћену садржину, посебност сензибилитета и убедљивост изражајних валера ове књижевности која у том културолошком контексту настаје, живи и траје.

Пет глобалних културолошких матрица и безброј секундарних, помоћних и маргиналних представљају гарант изражајног богатства на коју српски писци и читаоци могу да рачунају као са својом најприснијом комуникационом шифром.

На темељу тих културолошких кодова дешавају се бурни креативни потреси у којима се, из таме скривенога бића, посредством књижевнога дела обелодањују дубоке, суштинске истине и судбински појавни облици наше колективне, али и индивидуалне свести. У том обелодањивању објављује се смисао постојања комуникативне заједнице, историјско трајања једног народа и његове културе, као и његово партиципирање у планетарним оквирима. Тај смисао комуникативне заједнице не постоји као сама по себи разумљива чињеница, него се она увек изнова утврђује и избија на видело као нека врста откривења. Књижевност је простор у којем се најсудбоносније и најречитије такво откривење непосредно испољава, а својим дејством утврђује човекову свест унутар једне колико иманентне толико и трансцендентне комуникационе заједнице.

2. *Културолошко и њоеџичко искуство Меше Селимовића и Скендера Куленовића*

Као природни, саставни део сложености културолошких кодова српске књижевности постоји, између осталог, и исламска/ муслиманска традицијска матрица. Она се почела конституисати са турским, османлијским освајањима на простору Балкана и са њиховим окупаторским надирањем у животне токове српске заједнице. Српска заједница је током читавог средњег века имала многе своје унутарње противуречности и никада разрешене спорове, па је и у таквим напетостима проналажен додатни разлог који објашњава чињеницу да је краљевина Босна пала под Турке без јачега отпора.¹⁴

Но, без обзира на то како је османлијска војна сила продирала, а државна се власт успостављала, чињеница је да се исламски културолошки слој постепено стабилизовао на читавом Балкану, а посебно међу Србима, Албанцима и Бугарима, знатно мање међу Хрватима. Како је време одмицало, тај исламизовани слој становништва се културолошки све више удаљавао од својих сународника који су, чак и по цену рајетинског статуса, остајали у хришћанској вери. Социјалне и културолошке разлике постајале су све изразитије, а најснажнији корек-

¹⁴ Указујући на притисак „замршених и нездравих верско-политичких прилика” и „социјално-економских фактора”, Иво Андрић у свом докторату из 1924. године записује: „У таквом неугодном положају било је сасвим природно да се у Босни неће друкчије поступити него што се догодило у Византији и онако како су учинили српски кнезови: да ће „по тадашњем обичају” једни против других позвати Турке у помоћ када тренутни лични или страначки интереси буду изискивали.” (Видети: Иво Андрић, *Развој духовног животоа у Босни под утицајем шурске владавине*, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год.1, св.1, јун 1982, 43).

тив ових процеса могла је бити историјска свест сачувана у причи о пореклу, понекад и у причи о личним и породичним траумама повезаним са проверавањем. Књижевност, пре свега усмена, а њеним трагом и писана, показује се, у том погледу, као истинско место појављивања оваквих увида са озбиљним културолошким импликацијама, важним за утврђивање личног и колективног идентитета.

Отуда је веома занимљиво на који начин су писци муслиманског порекла сагледавали сопствене културолошке и националне специфичности. Занимљиво је стога што из ових и оваквих сагледавања сасвим непосредно произилази пуна специфичност њиховог укупног идентитета, па и припадност корпусу одговарајуће националне књижевности и културе. За јужнословенске, па и српске муслимане такво питање саморазумевања и одређења сопственог културолошког и националног идентитета на прави начин се актуелизовало са слабљањем Турскога царства и његовог повлачења са простора Балкана, а посебно у времену после Берлинског конгреса 1878. Са аустроугарском окупацијом Босне и Херцеговине муслимани су били лишени посебног положаја какав су имали у оквиру османлијског царства, а требало је да се некако позиционирају унутар Аустроугарске империје. У таквим околностима политика Бенамина Калаја, аустроугарског управника окупиране Босне и Херцеговине 1882—1903. године, понудила је муслиманима пуну културолошку и националну посебност (Бошњаци), како би се они одвојили од својих јужнословенских корена, махом српских, у неким случајевима и хрватских. Све то чињено је са намером да се створи посебна босанска нација, што је био пројекат који се, будући без икаквог упоришта у самом народу Босне и Херцеговине, могао утемељити само употребом читавог низа мистификација и фалсификата.¹⁵

С обзиром на чињеницу да су јужнословенски муслимани српскога (делимично и хрватскога) порекла били чинилац империјалног деловања, прво Османског, а касније (након почетног отпора, чак оружаног) и Хабзбуршког царства, природно је идеологија тих империја свесрдно радила на затирању сваког сећања на некадашњу целину народног бића, као и постојећих сродности и блискости у погледу језичких особености, културе живљења, матрица менталитета и сл. При том, дакако, никако не треба превиђати, нити хотимично елиминисати уочљиве, понекад и више него изразите разлике настале деловањем верских чинилаца и присуства империјалног система власти.

¹⁵ О сложености Калајеве управе и, уопште, тадашње аустроугарске политике на том простору, видети: Томислав Краљачић, *Калајев режим у Босни и Херцеговини (1882—1903)*, „Веселин Маслеша”, Сарајево 1987.

Те разлике, међутим, нису такве да би нужно морале да изазову покушај стварања нове нације. Многи муслимани, на име, могу ове процесе сагледати онако како је то учинио Меша Селимовић држећи да је историја српских муслимана прекратка да би они постали нова нација а предуга да би се у потпуности уклопили у народ од ког су настали. Држећи да је за описивање историјске судбине муслимана сасвим тачна реч отпадник, Селимовић закључује: „Стали смо на пола пута, забезекнути. Не можемо више никуд. Отргнути смо, а нисмо прихваћени. Као рукавац што га је бујица одвојила од мајке ријеке, и нема више тока ни ушћа, сувише мален да буде језеро, сувише велик да га земља упије. С нејасним осјећањем стида због поријекла, и кривице због отпадништва, нећемо да гледамо уназад, а немамо куд да гледамо унапријед, зато задржавамо вријеме у страху од ма каквог рјешења.”¹⁶

Нешто слично је, Мешиним трагом, истицао и социолог религије Есад Ћимић. У једном интервјуу датом сарајевској телевизији 1971. године, интервјуу који ће изазвати бурне реакције и довести до нових страдања његовог аутора, Ћимић је рекао: „Муслимани су, у сваком случају — кад је ријеч о њиховом суочавању са националним модалитетом — енигма. Ја мислим да би се за Муслимане могло рећи да нису оно што су хтјели бити, нити су оно што су други очекивали да ће бити. Једноставно, они су у овом социјалном тренутку један национални хибрид, и ја бих као социолог могао категорички рећи да нису нација, али да ће, ако се социјални процеси буду овако развијали, ако се буде инсистирало на националној афирмацији Срба и Хрвата у Босни и Херцеговини — у шта не сумњам — Муслимани попримити црте једног квалитета националне заједнице. За њих би се могло рећи у облику једне метафоре: да су Муслимани дио велике словенске ријеке, један њен рукавац, који је довољно велик да не би испарио и довољно мали да не би постао језеро. Укратко, Муслимани су у неку руку индикатор можда иначе националне ситуације код нас, јер би се за њих укратко могло рећи да су задоцнили да би били народ, а да су преуранили да би били нација, То је наша социјална ситуација.”¹⁷ Двојица истакнутих муслиманских интелектуалаца, Селимовић и Ћимић — који су се, узгред буди речено, различито национално изјашњавали: први као Србин, а други као Хрват — суштински су поштовали властите култу-

¹⁶ Меша Селимовић, *Сјећања*, „Слобода” — „Отокар Кершовани”, Београд—Ријека 1976, 24—25.

¹⁷ Видети: Есад Ћимић, *Политика као судбина. Прилог феноменологији политичког страдалиштва*, Младост, Београд 1983, 73.

ролошке особености, а национално се изјашњавали у оквиру старих јужнословенских народа, не исказујући потребу за стварањем, па и измишљањем нових нација. Хипотетички говорећи, да није погубног деловања империјалних амбиција великих сила, тај процес културолошке легитимизације био би, уз природни пораст толеранције, обављен без икаквог раздробљавања старих јужнословенских народа.

У српској књижевности и култури, стога, мора и надаље остати потпуно отворено и актуелно питање културолошког и националног идентитета српских муслимана. То што су муслимани од 1971. године добили статус нације и што је, нажалост, у периоду 1991—1995. поново дошло до грађанског, братоубилачког рата на простору Југославије нимало не треба да угрози опредељење да се поменуто питање остави отвореним. Да то тако напросто мора бити, казују нам сами српски муслимани, и то најбољи и најкреативнији међу њима. Муслимани нису, примера ради, дали бољег писца од Меше Селимовића нити бољег редитеља од Емира Кустурице, а управо ова двојица бриљантних стваралаца су у два различита, а посебно осетљива историјска тренутка врло јасно исказала став о својој културолошкој припадности. Меша Селимовић је то учинио више пута, а коначно и својим тестаментом из 1976. године,¹⁸ у време када је произвођење нове нације Муслимана постао партијски и државни пројекат који се није смео доводити у питање.

Емир Кустурица је, пак, своју културолошку припадност дефинисао у времену распада заједничке државе СФР Југославије током 90-их година када је читава тзв. Светска заједница, а заправо западни свет на челу са САД, процесе распада СФР Југославије тако обликовао да је требало промовисати ставове о искључивој кривици Срба за све недаће које су у том распаду настале. Ако су ова двојица изузетних стваралаца смогла храбрости да, упркос свим отежавајућим околностима, јасно искажу доживљај сопственог културолошког, чак и национал-

¹⁸ У том тестаменту, као што је добро познато, Меша Селимовић истиче: „Потичем из муслиманске породице, из Босне, а по националној припадности сам Србин. Припадам српској литератури, док књижевно стваралаштво у Босни и Херцеговини, коме такође припадам, сматрам само завичајним књижевним центром, а не посебном књижевношћу српскохрватског језика. Једнако поштујем своје поријекло и своје опредељење, јер сам везан за све оно што је одредило моју личност и мој рад. Сваки покушај да се то раздваја, у било какве сврхе, сматрао сам злоупотребом свог основног права, загарантованог Уставом.” Видети: Станиша Тутњевић, *Национална свијест и књижевност Муслимана*, Народна књига — Институт за књижевност и уметност, Београд 2004, 118.

ног идентитета, онда то њихово опредељење суштински обавезује припаднике и, посебно, проучаваоце српске културе.

Српска интелектуална заједница, отуда, са посебном пажњом мора ишчитавати исламске/муслиманске културолошке кодове, какве налазимо у мноштву културних творевина. Поготово је у том погледу важна културолошка ауторефлексивна самостваралаца сасвим узак, можда чак сведен и на само два имена (премда се добро зна да нису само Селимовић и Кустурица ти који тако мисле), та чињеница о постојању српских муслимана и о њиховој потпуној легитимизацији остаје трајна обавеза српске културе. Уосталом, Светозар Милетић је 60-их година XIX века делао у складу са програмском идејом која и данас може да важи: „И један Србин ако остане — он је народ.”¹⁹ Отуда и ова двојица уметника представљају саставни део српског народа, те легитимне чуваре и настављаче његовог културног наслеђа. У њиховом делу, као и у њиховој јавној делатности та припадност је толико очигледна и неспорна да се мора констатовати како су они првенствено припадници српске културе, па тек онда, евентуално, и припадници неких других културолошких корпуса.

Треба, дакле, отворено рећи да, када су у питању слободна опредељења мислећих људи, овакав став о постојању српских муслимана — српских било у културолошком било у националном смислу — није ствар која припада некаквој ружној, заувек заборављеној прошлости. Нико, разуме се, нема права да било кога присиљава на овакво или онакво опредељење, али ово правило слободног избора важи генерално, па и у оним случајевима када се појединци опредељују и за припадност српској култури или нацији.²⁰ То је неутуђиво право поје-

¹⁹ Видети Милетићев текст „На Туциндан, 1860”, у: Светозар Милетић, *О српском питању*, приредио Чедомир Попов, „Орфеус” — Градска библиотека, Нови Сад 2001, 42—44. Ту програмску изјаву, коју је Милетићу као обавезујућу упутила тадашња српска универзитетска омладина, у више наврата је истицао историчар Чедомир Попов, данас кључни тумач и практични настављач Милетићеве политичке идеје.

²⁰ То опредељење појединаца за припадност српској нацији често, а изглед нехајно бива превиђано и заобилажено, чак и на местима где би се то тешко могло очекивати. Један пример може у том смислу бити врло експресиван. Есад Ћимић је, наиме, био веома близак са Мешом Селимовићем тако да је читаво једно поглавље у својој књизи *Политика као судбина* посветио управо опису својих сусрета са великим писцем, а на тим местима је чак истакао како је „из *Дервиша и смрти* и *Терђаве* више сазнао о исламској култури и исламском менталитету на нашем тлу него из свих раније прочитаних научних расправа.” (Видети нав. дело, 157) Све то Ћимићу, који се отворено изјашњавао као Хрват, није било довољно да такву слободу националног изјашњавања, у истом облику и размерама, допусти и Мешу Селимовићу и да сасвим

динца, а о том праву се у српској култури мора брижљиво водити рачуна. На то нас посебно обавезују муслимани који су се опредељивали за српску књижевност, културу, чак и нацију. О томе нам довољно говоре случајеви Османа Ђикића, Осман-бега Сулејманпашића Скопљака, браће Авда Хасанбеговог и Авде С. Карабеговића, Хамзе Хума, Скендера Куленовића, Меше Селимовића, Ђамила Сијарића, Хусеина Тахмишчића, Емира Кустурице и других.²¹

О муслиманском културолошком и националном идентитету најпотпуније и најтачније, са пуним осећањем за многобројне нијансе и за префињени круг разлика које се јављају у односу на замишљену представу о идентитету, сведочио је Меша Селимовић. Своју муку, насталу због специфичног културолошког расцепа, Селимовић је дуго носио у себи, поступно решавајући унутарње нескладности и противуречности, све

уважи његов став. Чини се, наиме, да Ђимић, сасвим начелно и здушно, подржава право и слободу националног изјашњавања, али кад то право и слобода поведу ка српском националном корпусу, онда неки тамни пориви почну да делују као инхибиторни чиниоци. Отуда Ђимић испољава извесну мутну потребу да мало засенчи оштрину и одлучност Мешиног опредељења.

Да је то збиља тако, потврђује нам један занимљив детаљ из другог, загребачког издања књиге *Полиџика као судбина*, тачније из поглавља „Сусрети с пријатељем”. То је поглавље, наиме, у другом издању нешто проширено, а уметнут је читав један пасус у којем се говори о Мешином опредељењу за српску књижевност, али и за српску нацију. Тај пасус, који иначе није лишен лупидних опажања, гласи: „Проницање у дијалектику односа посебног и универзалног чини нам блиском спознају да аутентични културни стваралац у било ком подручју увијек нешто *ђуби* од своје посебности (традиција), али у исти мах *добива* (нови психодруштвени контекст). Занимљиво је да у данашњим нашим, врло бурним дискусијама о националној припадности појединих наших писаца сви, или готово сви судионици, постају слијепи за таква дијалектичка прожимања. Тако се, кажимо, кад је Меша Селимовић изјавио да припада српској књижевности, у Босни то доживљавало као губљење једног писца. С друге стране, кад је Босна захтијевала да Меша Селимовића буде босански писац, онда се то у Србији доживљавало као одузимање једног писца књижевности за коју се определио. Међутим, књижевног свијета М. Селимовића, да како, не би било без специфичне босанске културне атмосфере и особеног менталитета, па је он по томе босански писац, свеједно у оквирима које се књижевности тумачи. Кад се пак тумачи у оквирима српске књижевности, онда његово дјело постаје нова компонента у свеукупном мозаику српске културе.” (Нав. дело, 221) Ако Мешину одлуку није био у стању да мирно прихвати један Есад Ђимић, који је дубоко свестан проблематичности и тешкоћа националног идентитета муслимана, који је свестан колико су у том погледу муслимани „енигма”, онда то довољно говори о дубинским, несвесним, додатним отпорима артикулацији става о посебности српских муслимана.

²¹ О томе видети: Станиша Путњевић, *Национална свијест Муслимана*, Народна књига—Институт за књижевност и уметност, Београд 2004; Иван Негришорац, „Српска књижевност у периоду транзиције и муслимански културолошки контекст”, у: *Лейолис Мајице српске*, год. 184, књ. 482, св. 4, октобар 2008, 886—932.

док није дошао до дубинских увида који су, с једне стране, довели до врхунских естетских резултата, а, с друге стране, и до коначног смирења душевних напетости. Оно што је Мешу мучило, а то је феномен културолошког расцепа, данас, у новим духовно-историјским околностима, више није или бар не би требало бити извориште раздора и неуроза, него ће такви распони и тензије бити схваћени као само једна од особености савременог света, друштва и уметности нашег доба. Истина, то истовремено може да значи да ће се нови ствараоци знатно лагодније осећати, па и уљуљкивати у слободном располагању најразличитијим изражајним могућностима, али ваља се надати да ће они успешно откривати изазове дубинског сагледавања људског, како колективног тако и индивидуалног искуства, те ће ипак, на неки начин, стицати снажне, понорне доживљаје који једини могу довести до велике уметности.

Меша Селимовић је потпуно био свестан приче о пореклу своје породице, која му је послужила као основно упориште у разрешењу сопствених мука, јер је писац очигледно осећао некакву обавезу према својим прецима.²² У оквиру таквог укоренивања у предачком искуству, Селимовић је разликовао бар два слоја: један слој је новији и везан је за примање ислама, а други је дубљи и води до антропогеографских, менталитетских матрица. Захваљујући томе што је трагао за дубоко укореним, колективним искуствима, Селимовић је утврдио сопствене корене у динарском типу менталитета и у култури која је поштовала слободарску етику, Косовски завет, дубинско осећање језика и израз роднога тла. Другим речима, осећајући на себи дејство ових чинилаца, писац *Дервиша и смрти* је начелно држао да је менталитетска матрица снажнија од религијских утицаја, па стога он сматра да је дејство ислама, богумилства и сл. релативно ограничено у односу на ове, дубље чиниоце. Уз то, његов лични стваралачки порив водио га је ка дубинском доживљају света који ће, на темељу динарске матрице, досегнути слојеве бића који у себе интегришу хришћанство, православље, ислам, па и утврђују трансрелигијско искуство.²³

У том културолошком самоодређењу Меше Селимовића један од кључних чинилаца јесте језик и језичко искуство. Ве-

²² „Моји ближи преци су из Билеће. ... Селимовићи су поријеклом из Врањске на граници Херцеговине и Црне Горе, од дробњачког братства Вујовића.” (Сјећања, 20)

²³ Отуда Селимовић одбија и мит о значају богумилства за нову, муслиманску/бошњачку нацију, држећи да „богумилство није ни изворно босанска појава нити се само у Босни задржало, и исто је толико увезена колико и ма која идеологија настала на туђем тлу.” Нав. дело, 25.

лики писац је у том погледу био потпуно јасан, будући да је, сагледавајући значај предвуковског периода (посебно улогу и естетске домете Венцловића, али и Доситеја, Соларића, Стојковића, Мркаља, све до Сарајлије и Његоша), изградио освешћен однос према Вуку и његовој реформи, те истицао врлине и мане његовог подухвата.²⁴ Једно је, међутим, било неспорно: у језику је, превасходно у њему, Меша налазио дубинска искуства и менталитетску матрицу помоћу којих је успешно превазишао онај очигледнији и видљивији, али површнији слој — слој религијског искуства. Он је сматрао да има нешто дубље и пресудније од религије, а то су језик, сензибилитет и понорни нивои доживљаја света.

У тим трагањима је Селимовићу од прворазредног значаја била књижевна традиција и искуство блиских му писаца. Сводећи своје животне рачуне, он је у тестаменту изричито саопштио у чијој непосредној близини је себе видео: ту су били Вук, Симо Матавуљ, Стеван Сремац, Борисав Станковић, Петар Кочић и Иво Андрић.²⁵ Осећање језика и књижевне форме, али и слика света коју су ови писци изграђивали, учинили су да Селимовић одлучно и непогрешиво сагледава своје културолошко место. Он је себе јасно видео у најприснијој заједници са српским писцима.

Није, међутим, тестамент ни први ни једини идентификациони сигнал који је Селимовић послао комуникативној заједници коју је сматрао својом. Не треба заборавити ни то да је, још 1952. године, прву књигу изабраних текстова Јована Дучића начинио управо Мехмед/ Меша Селимовић. Он је то учинио као један од, у то време, веома ретких људи који су смогли храбрости да искажу своју наклоност према кнезу српских песника, упркос томе што је Дучић већ у међуратном периоду, а поготово после рата, на књижевној левици и у комунистичком естаблишменту, жигосан као националиста и шовиниста. Очигледно је да то што је тада сматрано национализмом ни мало није сметало Селимовићу да у Дучићевом делу открије праве и трајне вредности.

Таквих одлучних гестова Меша је имао и касније, а нарочито је важно једно његово писмо упућено Миодрагу Максимовићу у којем он вели да „несрећа је само, честњејши брате, што ја не могу да преврнем ћурак према променама времена или према налетима љутине (нажалост, оправдане), а да могу, учинио бих оно што одбачени обично чине. ... Мени се то не-

²⁴ Меша Селимовић, *За и прошив Вука*, Матица српска, Нови Сад 1967.

²⁵ Видети: Станиша Тутњевић, нав. дело, 118—119.

ће десити јер сам и 1941. године био довољно луд да за време усташа напишем да сам Србин. То сам и немам шта да размишљам.”²⁶ Меша је, дакле, закључио да је он муслиманског, али изричито српског порекла, те српске језичке, књижевне, културолошке и националне припадности, та да као такав писац изричито негује муслиманску/исламску традицију у српској култури. Није ли, дакле, српска култура одиста обавезна овим људима који су тако јасно и одлучно, не хајући за последице, исказивали своју културолошку, па и националну припадност?

Случај Скендера Куленовића је нешто мање јасан и прозачан, али се сасвим лако може разабрати да је, у потрази за дубинским искуствима, и овај писац сматрао да појмове културолошког и националног идентитета не треба поистовећивати. Себе у националном погледу сматрајући Југословеном, а у културолошком погледу припадником српског књижевног корпуса, Скендер је изнад свега истицао да се „муслимански босански свет не сме одвајати од своје хришћанске браће, ни са верских ни са политичких разлога, ако уопште жели да се ишчупа из страшне заосталости у коју су Турци, као монголски освајачи, бацили цео муслимански свет по уништењу велике арапске културе.”²⁷ Он је, међутим, у тој мери озрачен српском језичком традицијом, фолклорном и епском сликом света, слободарском етиком и култом жртвовања зарад боље будућности (све то је, коначно, утврђено у партизанском покрету, а исказано пре свега у његовој поеми *Штојанка мајка кнезжойољка*), тако да је, по свему томе, спонтано, својим егзистенцијалним и песничким одлукама дефинисао и своју културолошку позицију. Све остало што је уследило у Куленовићевом животном и књижевном развојном луку представљало је природно и доследно извођење консеквенци из таквога избора, као и његову вишеструку надоградњу. Југословен муслиманског порекла, потомак осиромашеле беговске породице, Скендер Куленовић је, у новим историјским околностима, успео да превазиђе укоренење религијске, друштвене и класне јазове и да, као припадник српске књижевности, оствари изванредна дела која сведоче о једном значајном облику јединства у разликама: једин-

²⁶ На фрагменте овог писма недавно је подсетио Станиша Тутњевић у свом тексту „Меша Селимовић и питање идентитета”, у: *Споменница Меше Селимовића*, САНУ, Научни скупови СХХИХ, Одељење језика и књижевности књ. 22, уредник Предраг Палавестра, Београд 2010, стр. 114. Иначе, ова Селимовићева писма су објављена у часопису *Кораџи*, 1987, бр. 3. 3—4, 221—222.

²⁷ Видети сведочење песникове супруге Вере Црвенчанин у биографији *Скендерова шрајања*, Књижевне новине, Београд 1998, стр. 503—504. О Куленовићевој културолошкој ауторефлексiji, видети Иван Негришорац, нав. дело, стр. 909—916.

ства религијске разноврсности унутар широког концептуалног оквира српске културе.

Меша и Скендер су, дакле, схватили да се унутар српске књижевности и културе несметано могу неговати и развијати исламски/муслимански културолошки кодови и њихов посебни сензибилитет. Због свега тога је велика обавеза српске културе да брине о тим појединачним случајевима стваралачког, културолошког и националног идентитета српских муслимана. Први разлог за такву обавезу треба потражити у чињеници да су ови изузетни ствараоци сами утврдили своју културолошку и националну позицију. Поштујемо ли, пак, дело ових стваралаца, морали бисмо поштовати и начин њиховог сагледавања сопственог места унутар разноврсних културолошких кодова и система кодирања књижевних творевина са којима долазе у најприснији додир. Други разлог треба препознати у чињеници да за разумевање њиховог дела јесте од највеће важности управо културолошка особеност њиховог положаја унутар српске књижевности као пунога израза културолошке расцепљености српскога народа. Трећи разлог треба потражити у чињеници да без истине ових писаца и, уопште, истине српских муслимана ни истина о целини српскога народа не би била потпуна. Отуда је допринос српских муслимана сазнању бића читавог народа од највећег, непроцењивог значаја који се мора у пуној мери респектовати. Партиципација ових писаца у ширим, човечанским размерама постаје сагледива и јаснија управо кроз посебне аспекте везане за културу српског народа као целине, а у том смислу и кроз многе особености заједнице српских и јужнословенских муслимана.

Обавезу српске књижевности и културе према ствараоцима муслиманске припадности треба схватити као бар двоструки налог. С једне стране, ваља овај императив укључити у само разумевање дела ових стваралаца, а тиме и пажљиво протумачити све оне семантичке нијансе које обезбеђују сложеност и богатство тих дела. Отуда се не смеју превидети многобројни и особени аспекти који ће у делима поменутих писаца непрестано откривати плодноне облике интеркултуралног дијалога и ширење смисаоних перспектива самих дела захваљујући томе дијалогу. С друге стране, ова чињеница је непосредно повезана са императивом проширеног разумевања концептуалног основа српске књижевности и културе. Управо захваљујући овим писцима, као и многим другим који су се развијали и остварили на рубном простору српске културе, та култура на просто мора бити схваћена као сложена, полицентрична целина. У тој целини се, отуда, може открити право богатство културолошких кодова, као и разних типова друштвене енергије

чији се облици кодирања — или „комешања”, „колања”, како би то метафорички рекао кључни истраживач новог историцизма Стивен Гринблат — морају истражити са посебном осетљивошћу и методолошком прикладношћу.²⁸ Српски корпус је, у том погледу, изузетно богат и разуђен, што представља један од основних разлога његовог снажног креативног потенцијала, па и основ његове привлачности за ствараоце језички и културолошки блиских етничких заједница.

3. Српска култура и њен политички контекст

Српска књижевност и наука о књижевности имају, дакле, посебну обавезу према неговању, разумевању и тумачењу исламских кодова у оквиру свог културолошког и поетичког система. Без ваљаног разумевања тих кодова српска култура није у стању да постигне пуну аутореклексију и да саму себе разуме. Муслимани јесу важан чинилац укупне приче о судбини и историјском опстанку Срба, па ни у ком смислу не могу бити истиснути из те приче. Муслимани јесу српска прича, па као таква она мора бити и разумевана и тумачена. Истина, та прича може бити схватана и на сасвим другачији начин, а легитимитет таквог схватања не треба доводити у питање. Остаје, међутим, несумњива чињеница да пре Срба на читавом јужнословенском простору нема ни једног народа који би са толико разлога муслиманску причу могао сматрати својом.

Та се ситуација, уз то, не сме само везивати за прошлост и давно прохујале догађаје него би морала бити укључена и у слику садашњих, па и будућих искушења српског народа и његовог напора да обезбеди опстанак и унапреди сопствену стварност. У том смислу муслиманска прича треба и убудуће да остане важан чинилац српске приче у целини. Отуда се савршено природним мора сматрати право креативних појединаца међу српским муслиманима да — након драгоцених сазнања до којих су дошли захваљујући својој дубинској, понорној снази — слободно искажу став о сопственој културолошкој припадности, став који се мора поштовати. Такви надарени појединци успевали су да сагледају митско-историјске поноре

²⁸ Гринблат на једном месту истиче: „Ми можемо идентифицирати енерџију само посредно, у њеном учинку: она се манифестира у способности извјесних вербалних, аудитивних и визуелних трагова да производе, обликују и организирају колективне физичке и менталне доживљаје. Зато је она повезана с понављаним формама естетског ужитка и естетског интереса, са способношћу да се изазове немир, бол, страх, лупање срца, сажаљење, смијех, напетост, олакшање, дивљење.” Видети текст „Колање друштвене енергије”, у: Зденко Лешић, *Нови историцизам и културни материјализам*, Народна књига—Алфа, Београд 2003, 84.

сопственог порекла, као и суштинске висине књижевног и културног стваралаштва у којима се разлике између хришћанског и православног света не чине непремостивим. Њихово право да слободно одлуче о својој културолошкој припадности део је елементарних људских права и слобода које никако не би смеле бити угрожене. Због тога сусрет доминантног хришћанско-православног и муслиманског кода у српској култури ће се природно, понекад и у драматичним формама, дешавати и у будућности.

У суочењу са поменутим културолошким изазовима ваља напоменути да треба непрестано имати на уму важност укупног политичког контекста овог сусрета и ове расправе. У последња два века битно су се мењале политичке околности у оквиру којих су ова питања схватана и тумачена. Од времена српских устанака за ослобођење од Османске империје (од Првог српског устанка 1804. па све до Берлинског конгреса 1878. године) и времена осамостаљене српске државе и коначног изгона Турске са српских територија (од Берлинског конгреса па до Балканских ратова и краја Првог светског рата 1918. године), преко времена Краљевине СХС/Југославије и касније социјалистичке републике Југославије (од покушаја укључивања муслимана у оквиру српске и хрватске нације па до признавања посебне нације Муслимана 1971. године), закључно са временом крвавог распада СФРЈ и формирања посебних држава — то су све веома различите друштвено-политичке и духовно-историјске околности у којима се питање муслимана на јужнословенском и српском простору решавало на суштински различите начине. Нимало безначајни, а често и пресудни чиниоци у том решавању биле су управо посебне констелације политичких снага и околности које су Србима и српским муслиманима наметале различите, а често и радикално супростављене политичке улоге.²⁹ У том смислу ово расуђивање о Србима и муслиманима никада до сада није било ослобођено отежавајућих околности ове врсте.

У овој најновијој, транзитивној епоси пресудан чинилац значајан за укупни политички контекст јесте не само специфичност ситуације распада СФРЈ као заједничке државе и формирања више минијатурних целина, него и појава неосманизма, као нове стратегије међународне турске политике.³⁰ Тур-

²⁹ Политика тзв. Међународне заједнице у Босни и Херцеговини, у том смислу, своје праве корене налази у некадашњој аустроугарској политици Бенамина Калаја, чије идеолошке последице су вишеструко присутне у данашњој констелацији снага и односа на том простору, па и шире, на читавом Балкану.

³⁰ О томе видети: Дарко Танасковић, *Неосманизам*, Службени гласник, Београд 2010.

ска је, наиме, све утицајнији међународни чинилац, а њено деловање је усмерено у више праваца, од којих је за нас најважније деловање на простору Балкана.³¹ Баш због таквог наглашеног и активног присуства Турске, као и због чињенице да, за сада, западне силе непрестано фаворизују Бошњаке у односу на Србе, не треба у скорије време очекивати никакве крупније промене у односима снага између Срба и муслимана. То је чињеница која је у великој мери повезана са деловањем неоосманизма, али и са српском свешћу о свеукупној сложености политичких околности. Те две силнице би, у наредном периоду, требало да остану у положају равнотеже.

Отуда отварање према муслиманском културолошком коду не сме никако имплицирати заборављање приоритета у стратешком поретку српских националних вредности. Приоритет приоритета, примера ради, мора бити очување и даље унапређење Републике Српске, у оквиру Босне и Херцеговине или изван ње. Различитост политичких интереса, у којима се муслиманима намеће обавеза изградње што јаче централистичке државе, а Срби се природно бране градећи државност Републике Српске, у највећој могућој мери оптерећује ове односе. Сасвим је извесно да ће све то дуго још потрајати, јер је данашња Босна и Херцеговина као самостална држава и пројектована да би била извор сталних тензија и укупне нестабилности у региону.

У таквој ситуацији веома је важно не приступати питању српских муслимана са наглашеним ентузијазмом, поготово не са мисионарском страшћу. Није у духу српског слободарског духа, а ни у складу са елементарном православном духовношћу замишљати некакве мисионарске акције. Тога није било, а не би ни требало да буде. Уколико није само по себи, крајње спонтано решено, питање културолошког и националног опредељења неког човека је веома интимно, осетљиво питање које се најчешће разрешава у дубокој тишини са којом појединац сагледава своје корене, своје дугове прецима, као и перспективе за очување својих специфичности. Српска култура мора исказати разумевање за такве интимности које рефлектују сложenu историјску причу о читавом народу, као и многоструке изводе повести о разноврсности српског менталитета.

Многим се чинило као да је у овој завршној фази са признавањем посебне нације Муслимана/Бошњака, па и са посебношћу њихове државе, сложеност ових процеса доведена

³¹ У погледу регионалне усмерености неоосманистичке политике Тана-сковић наглашава значај још и Кавказа и Блиског Истока. Видети нав. дело, 70—104.

до завршног чина. Али тиме се никако неће укинути нити специфичност српског разумевања ових питања нити могућност опредељења појединих муслимана у корист припадности српском националном или културолошком корпусу. Суштински је интерес српске књижевности да се та врата према муслиманима држе непрестано отвореним, те да онај ко на њих покуца, зна да у простор који осећа својим може слободно да уђе. Уколико, дакако, постоје озбиљни разлози за такво куцање. Само постојање овог комуникационог канала нешто важно говори како о природи српске културе тако и о историјској судбини људи који су са српском културом суштински повезани. Због тога је неопходно закључити и мирно, без посебне афективности прихватити чињеницу да муслимани јесу важна прича српске културе. Уз то, прихватити став да тај комуникациони канал мора бити очуван све док постоји и један једини, изузетно даровити појединац, спреман да схвати сложеност културолошког и верског расцепа који је довео догле да један народ, српски, породу две нације и, чак, више њих. Српска култура има ширину и богатство кодова која оваквим ствараоцима налази њихово природно место и пружа им простор пунога испољавања.

После дугих, интензивних дејстава империјалних сила, а у оквиру тога процеса нимало занемарљива није ни улога науке, поготово историографије, Србима је неопходно да, изграђујући пуну културолошку самосвест, у себи пробуде елементарно самопоштовање, па да на таквим темељима организују достојанствен улазак у Европску унију. Један од важних чинилаца тога самопоштовања садржан је у захтеву да се поштује културолошка ширина српског народа и његова богата историја. Као стари европски народ, Срби имају веома дуго памћење, па њихова култура мора да рефлектује ту дуготрајност и ширину. А за тако нешто потребно је много интелектуалне и стваралачке енергије, онакве какву су, у своје време, исказивали и српски муслимани када су, попут Османа Ђикића или Меше Селимовића, износили своје дубинске увиде у догађаје властитог порекла. Чинили су то упркос томе што би порив конформизма налагао сасвим другачије понашање.

И данас је, упркос толико награђиваном глобалистичком конформизму, неопходна изразита критичка свест како би се успешно градила европска будућност српског народа. Насушно нам је потребно да умемо мудро промислити природу сопствене културе и да је спонтано усагласимо са укупним интеркултуралним и трансккултуралним амбијентом у којем данас живимо. Када је не тако давно, почетком 80-тих година XX века, велики француски историчар Фернан Бродел писао своју

књигу *Идентитет Француске*, он је не само констатовао да „јединство Француске нестаје”,³² него је и, на самом почетку своје студије, истакао: „Да кажем једном за свагда: волим Француску са истом оном страшћу, захтевном и компликованом, као и Жил Мишле.”³³

На нивоу дијагнозе могли бисмо наћи доста сличности између француске и српске ситуације: јединство и крути идентитет српске културе би, попут француског, требало да постане ствар прошлости. А то значи да ваља очувати сва богатства српске културе, ма колико маргинална и, чак, отпадничка била њихова природа. На нивоу, пак, афективног стања, разлике између француске и српске ситуације су огромне, па би сасвим сувишно било очекивати да би се, данас и овде, могла отворено исказати она броделовска љубав ка сопственом народу, држави и култури. Сувишно, јер би дежурни духовни полицајци одмах гракнули да је реч о гесту који треба жигосати. Ипак је, код Срба, данас и овде, велики број оних који, будући аутодеструктивне пориве, отворено раде у корист штете свога народа.

Али будући да ваља чврсто веровати како ће Срби, захваљујући не само креативној енергији појединаца него и снази и организованости институција, умети до краја мудро да изведу осетљиве, транзиционе процесе, требало би, имајући Броделов пример као узоран, отворено рећи: „Волим српску културу са истом оном страшћу, захтевном и компликованом, као што су је волели Вук Караџић, Јован Цвијић, Иво Андрић, Меша Селимовић...” И уверен сам, при том, да неће проћи много времена када ће оваква изјава љубави постати сасвим природна и разумљива сама по себи. Толико природна и разумљива да је не би требало гласно ни изрицати.*

³² Фернан Бродел, *Идентитет Француске*, превео Владимир Павловић, ЦИД—Филозофски факултет, Подгорица—Никшић 2010, 25.

³³ Нав. дело, 9.

* Излагање на научном скупу „Меша Селимовић и Скендер Куленовић у српском језику и књижевности” у Бањалуци 27. XI 2010. године. Скуп је организовала Академија наука и умјетности Републике Српске, Филозофски факултет из Источног Сарајева и Филолошки факултет из Бањалучке.

ДРАГАН ХАМОВИЋ

ЛИЦЕ ОЦА И ЛИЦА ОТАЏБИНЕ У ПОЕЗИЈИ ПЕТРА ПАЈИЋА

„Ја знам сва твоја лица...”

Оскар Давичо, *Србија*

Песник Петар Пајић прочуо се, поврх осталих песама, по седмоделној *Србији (Чисто доба, 1990)*, настајалој безмало три деценије и толико дуго усмено преношеној, скоро као у неписменим столећима „кад су Срби читали ушима” — јер ко би присебан шездесетих или седамдесетих, па и осамдесетих година минулог века штампао стих „Србија је на робији!” Не би другачије било ни данас да се поезија и мало рачуна у опасност по поредак, али за субверзивну моћ поезије штабови нове глобалне идеологије одавно не дају ни пет пара. Једна широко оверена песма, ипак, није безначајно постигнуће у доба када су песничке творевине не само непривлачне, него и када знамо за сувише песника (не без заслуге признатих) од којих не можемо издвојити ни једну једину песму кадру да одјекне у слуху колике-толике јавности.

У средишту Пајићевог песничког исказа, у којем налазимо и довољно других тема и тонова — од хиперборејске симболике до реске сатире и срчане лирске еротике — управо јесте присна и баснословна слика намучене и несмирене отаџбине, кроз време и безвременост предања. Али на тему отаџбине овај репрезентативни потомак ваљевске нахије не би написао ни једнога поштеног реда да је није припремио, најавио кроз лирску тематизацију свога оца. Песма у прози *Лице мога оца (Љубав у брдима, 1962)* приметак је Пајићевог отаџбинског певања. Подсетимо се њеног финала: „Било је чисто, у миру и у његовој дубини могао сам видети све кржаве злочине који су почињени. Хиљаду заклане деце лежало је у очевој руци. Свет

се превртао у јаду. Отац висок и прав личио је на саму смрт. Никада нисам сазнао на шта ме подсећало то лице. Да ли на пораз или на празник. Лице мога оца. Лице мога оца. Његову трагедију понео сам ја у живот.” У застрашујућем откривењском виђењу, на лицу оца стиче се сав удес народа којем припада, отац постаје оличење отаџбине. Недоумица између *пороза* и *празника* даје завршници ове песме кључну семантичку двосмерност, или дволикост, отвара врата парадоксалном смисаоном исходу, као некаквом природном разрешењу у граничним доживљајним подручјима попут описа у *Лицу мога оца*. У песми *Ојело за Луку Пајића (Песме, 1967)* још се одређеније изражава посредничка улога умрлог родитеља између личног и општијег искуства: „Искуство твоје смрти у мојој крви / Помера ми сећање у време пре рођења”. Чије је време пре рођења ако не предачко, актуализовано у часу када се и сопствени отац прикључује сакралној заједници отаца?

У разговору са Десанком Максимовић, вођеном 1984. године, Пајић бележи одговор своје земљакиње на питање откуд потиче родољубиви импулс у њеној поезији. „Родољубиво осећање рађа се из осећања великог бола и стида, због националног пораза... — одговорила је песникиња — Тај стид од пораза за који ниси крив, тај велики бол који су сви осећали, пробудио је у мени родољубива осећања.”¹ Из којег времена Десанка говори, о којем ли то времену — запитаћемо се четврт века после.

Сада, када се овоме народу штошта беспризорно и упорно подмеће, једно од тежих подметања јесте и покушај изједначења сваког изразитијег српског патриотског залагања са мрачним „идеологијама крви и тла”, владајућим, рецимо, код наших северних и западних суседа онда када су, у име „крви и тла”, још неизбројани наши сународници бацани под дунавски лед, или у крашке јаме, одвођени у логоре смрти, где су клани и свакојако бестијално убијани — без разлике људи и жене, деца и стари.

Патриотизам се код нас годинама стратешки клевеће, криминализује или обезвређује. „Отаџбина није ни тло, ни племе, ни језик, него колективни дух једног народа... Колективни дух једног народа, то је производ заједничке прошлости, историје, заједно подељених срећа и несрећа, победа и пораза” — као да унапред одговара на поменуте поставке и подвале у *Јуџрима са Леуџара* кнез српских песника Јован Дучић, несумњиви националист који је прошао света, да би дошао до следећег одређења родољубља: „Патриотизам је стога једно велико поро-

¹ Нав. према: Петар Пајић, *Нешто као*, Бања Лука, 2007, 43, 44.

лично осећање стечено историјским условима живота...”² Породичност стоји на зачетку наше живе историјске предаје, као и саме српске књижевности. Нема топлијих речи и поступака од оних из првог запамћеног дела старог песништва, које су међусобно разменили отац и син, у Савином житију силног и скрушеног оца, Симеона Немање. Опстојава такав тон и данас, као непрекинута светла нит наше поезије, чак и у агоничним модерним поетикама. И Пајић у песми *Пућ од Јованице, према Хиландару* потврђује, обичним речима којима се верује, непосредан синовски однос према далеким заснивачима српске културе, у опису првих тренутака тишине након искрцавања на светогорско пристаниште од којег се стиже немањинској лаври: „Осетили смо оно / што сваки човек осећа / кад се после осам векова / враћа кући, / знајући да га тамо чекају родитељи” (*Кад су Срби чинили ушима*, 2009). Из завршног парадокса ове песме, о повратку дому у којем нисмо били да бисмо тек проходили, проистиче тренутак укидања времена и његових пометења, духовно сједињење у вековном обитељском дељењу срећа и несрећа, победа и пораза. Самртна Симеонова охрабрујућа реч своје тужном сину о потоњем састанку „тамо где више нема растанка” („идеже к тому нест разлученија”), обнавља се и код светог песника Николаја Жичког, у питању „Ако смо странци у овоме свету где је отаџбина наша?” и одговору: „Отечество нам је тамо где је и отац”.³ Исто, само мало друкчије, присваја и уверено испишује Пајић у песми *Последњи сусрети*, ма коме била посвећена: „Срешћемо се! / У висини, / у плавој нигдини, / где множина / постаје једнина. // Крај је краја / почетак бескраја, / нисмо гости / само у вечности” (*Србија је на робији*, 2002). Без богословског разметања, Пајић на главна питања, до којих неминовно доспева у својим песмама, одговара као што би одговорио сваки прости хришћанин из његовог народа. „Јер је привилегија простог хришћанског народа — пише владика Николај — да не знајући много зна оно што је главно.”⁴ А у простом изрицању главнога јесте и чар и предност лирике.

² Јован Дучић, *Благо цара Радована. Јућра са Леушара*, Београд—Подгорица—Третиње, 2000, 421. „Породично осећање” Дучић помиње — проширено на читав православни круг народа — и у свом позном политичком спису „Југословенска идеологија, истина о југославизму”: „Ова велика духовна породица од Белог до Егејског и Јадранског мора, постаје тиме један веома интересантан блок, у погледу моралном пре свега. Ово осећање сродности, ишло је понекад и до породичног осећања.” (Нав. према: Ј. Дучић, *Верујем у Бога и у српство*, Београд 2008, 8.)

³ Нав. према: Владика Николај, *Земља Недођија, Изабрана дела*. Књига IX, Ваљево 1996, 305.

⁴ Исто.

Значење заштитног, уточишног простора посебно је издвојен аспект отаџбине у поезији Петра Пајића и не само његовој — сагласно реченом породичном осећању, у бесконачном стицају насртаја на нас, као и невоља у које сами од себе допадамо, одвајкада до сада. „Све је код нас спремно да нас брани и сачува. / И наш говор и наше ћутање / и наши предели и наша имена” — налазимо у Пајићевој песми *Буквар земље* (*Ослобађања Ваљева*, 1989). У ономе сажетом епосу о свагдашњој Србији најдубљу тачку представља елементарна, симболички кодирана слика, са којом се много ко може саживети: „Дувар пуко са свих страна, / а у кући сама Нана. // Нано моја, ти нас спаси, / Не дај ватри да се гаси”. Почетна, детиња слика начетог дома пренесена је на саму Србију, на блиској међи између опстанка и нестанка. Материнско начело помаља у митским димензијама. У песми *Наша кућа у њанини* затичемо језгро пређашње лирске слике, претворено у чудесну представу, у другачији, трансцендентни вид присуства: „уместо лампе у њој звезда једна гори / и мајка наша, видећеш, блага старица седи, / лако ћеш познати нашу кућу и по томе / што се ноћу види а дању је нема, / дању је шума или брдо” (*Чисто доба*, 1990). У сонету *Наша бедна кућа* привидни апсурд, који мири оно што јесте и што није, врхуни у последњем терцету, у обраћању кућном заштитнику: „Ал молимо те Свети Јоване, / издржаћемо невољу много љућу / само нам сачувај нашу срушену кућу” (*Кад су Срби читали ушима*). Победни хришћански парадокс, по испробаној лозинки „Нека буде што бити не може!”, уграђен је у многа битна места наше поезије, па и наше историјске стварности, као израз више, дејствене и спасоносне логике постојања.

Глава куће јесте отац, али тај зна да погине зарад земље отаца, живот одржава жена, отеловљена родна земља. Пајићева песма *Земља*, у немуштој и силовитој динамици животног циклуса, обликује лик древне мајке хранитељке и заштитнице: „Куцају дамари земље, грмљавина дубока, / земља вари живот који да и прогута, / снажна и сита и обла око бока, / земља растеже живце кроз нове лозе крај пута” (*Ако њорасћемо до звезда*, 1990). У једној од Пајићевих прича, под насловом *Михилова удовица*, лик нане или благе старице добиће и име, као и несвакидашњу службу посреднице између живих и умрлих: „Баба Љубица зна нешто што наше власти не знају. Ако се не смире душе оних на небу, неће бити мира ни овде на земљи. Душе мртвих у Србији се узнемире ако их се не сећамо, ако их заборављамо.”⁵ То што баба зна преноси нам и Чајка-

⁵ Нав. према: Петар Пајић, *Небески народ*, изабране и нове приповетке, Београд 2009, 94.

новић, из области укоренење, старе српске религије.⁶ Али ће, с друге стране, у песми *Српска чејна*, посвећеној патријарху Павлу, у актуелну одбрану наше вертикале стати читав посвећени и страдални пантеон српског рода,⁷ и бивши и будући, у борби што није само данашња и само оностранна: „Стадоше у строј деца из јама. / Постројише се и славни преци. / И потомци стадоше с нама. / И крсне славе, домаћи свеци” (*Најлепше њесме Пејтра Пајића*, 2004).

Основни песнички став Пајићев — што је можда најочитије у прозама с тематском потком детињства у родитељском дому — може се описати као некакво мудро безазленство, по обрасцу јеванђељског здруживања одлика змије и голуба (Мт. 10, 16). Али такав опис, још увек, није довољно одређен. Послужићемо се поређењем са поетиком Вилијама Батлера Јејтса кога, нимало случајно, Пајић рођачки смешта, у једној песми, за своју светојовањску славску софру. Наводимо речи Јејтсовог српског преводиоца и тумача, Милована Данојлића, који истиче тежњу великог ирског песника за откривањем „првобитне, рајске, незагађене постојбине човекове, у којој су земаљско и онострано у неразлучном јединству, где се смрт наставља животом, живот смрћу”.⁸ Истородан напор, у основи, чини и Пајић, у стварању свога песничког мита о Србији, сачињеног од градива рајских ликова најближих из непревладаног детињства. Задатак је то, јамачно, потекао и од његовог неумрлог исписника Бранка Миљковића, нужни подухват песничке обнове националних симбола. Другим речима, традицијска Србија, у своме вишедимензионалном лику, постигла је плодоносну еманципацију у окриљу најживљег тока послератне модерне поезије, од Попиних продора у језгра наших древности и Павловићевог силаска у средњовековље, па до митова и обреда са општељудских почетака, Миљковићевих епских и фолклорних симболичких упоришта, драматичне трансисторијске визије Ивана В. Лалића — до наслојености завичајних крајева Србије у поезији Бранка В. Радичевића и, поготово, Љубомира Симовића. Пајић је Симовићу најближи по језику и тону, али је сродан и, рецимо, Брани Петровићу, по жестоким, лудцидним смисаоним обртима и померањима које изненада приређује.

⁶ „Душе могу бити, како када, и добре и зле, али оне најбоље нервозне су и осетљиве ... Отуда је у нашем интересу да се према свакој души, унапред, понашамо обазриво. За односе између живих и мртвих карактеристична је вечита стрепња и неповерење.” (Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, Београд 1994, 79.)

⁷ Упор.: В. Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1925—1942*, Београд 1994, 292—293.

⁸ Милован Данојлић, *Песници*, Београд 2007, 276.

Замислимо, опет, да Пајић, или који други српски песник, изрекне стихове аналогне Јејтсовим чувеним „Ја сам из Ирске. / Из свете земље Ирске!” — са каквом би салвом презира и саблазни био дочекан у политички тако коректној књижевности наших дана. Али, такву је Србију Пајић посведочио, смерну и постојану у трпљењу и подвигу, али и страшну у изобличењима својих синова. Пошто је песник постхероичког доба, он зајми глас редова Вукајла Мишића из Струганика — а не његовог славног чича Живојина. У песми *Шињел и ејолетје* ведро утрапљује дедину војну опрему сиротињи „да деду помињу и славе”, али се отаџбинском патосу не подсмехује, доводи га само у приземљењу интонацију, уједно чинећи обредни гест.⁹ Исто тако, нигде оштрица сатиричара дубље не засеца него у песми *Србија*. (Слично ономе чувеном стиху са завршнице *Српске земље* Вељка Петровића: „Ово је земља проклета ал моја”). Она је писана тако „да се не умноже речи” („умноженија ради словес” — Сава), али да сваки дистих буде згуснутог значења и одсечног звука, тежак као црна земља. Пајићева Србија, у себи противречна, дата је (највећма у базичном осмерцу наше и усмености и писмености) кроз сведену гротескну визију, тамног оргијастичког пијанства и самозаборава, превласти подземних, хтонских порива, па и карневализоване каиновско-авелевске приче. Историју нам песник приказује као располућену, према готовом моделу сукоба вођа двају српских устанака: „Српског вођу Карађорђа / убио је други вођа. // Место где је било клање / Срби зову Радовање. // Убијеном и убици / дигнути су споменици. / Сад се сваки Србин бије / са две своје историје”. Песма *Србија* и завршава инверзијом, небесна и земна Србија замењују места. У непосејаном јесенском црном тлу пламињају душе многих Милица и Милована, одоздо звоне грачаничка звона. Србија се сели са лица земље, она боља, суштија: „Под земљом сам ти видео лице, Србијо, земљо небеснице.” У песми *Црно њолје* песник посеже за сликом Србије редукованом на апстраховани симболички простор испрва нераспознатљивог поља, притиснутог непознатом сенком што пречи сваки облик живота и делања

⁹ Чајкановић објашњава смисао милосрђа у култу мртвих предака, чије потребе потомци подмирују: „Поред хране и пића, прецима се нуде и друге потребе, на пример *одело*” (*Стара српска религија и митологија*, 130). „Преци нам се често јављају у облику човека, и то најчешће странца или просјака” (*Студије из српске религије и фолклора 1925—1942*, 17). У Пајићевој песми, без обзира на необавезни тон и наводно практичну мотивацију давања дедине униформе, неизбежно се рачуна на основнији степен значења. Стога се тај шињел, посредством сиротиње, заправо враћа дединој сени.

— да би поентирао разорним сазнањем: „Поље је наше, сине, / и сенка је наша на њему” (*Србија је на робији*).

Песник националног удеса упире прст у колективну српску сенку, као знак што обједињава свеколике неподопштине народа који, по Лалићевим стиховима, „страда са својих намера” у „ноћи душе”, не будући стога мање привржен његовом светлом образу у историјском ходу. Непрестано се Србија суочава са собом и својом прошлошћу, супротно ономе што натурили медијски папагаји понављају; од Савиног „Помешах се са несмисленом стоком и уподобих се њима” („Приложих се скотех несмислених и уподобих се им”), преко Његошевих вапаја налик ономе „О проклета земљо, пропала се, / Име ти је страшно и крваво” до Дисовог „Под срамотом живи наше поколење”. А има тога још колико, у поезији и ван поезије, готово код песника *Србије*, Петра Пајића.

Ако је за сређеније и срећније народе и њихове поезије родољубље анахронизам, прашна успомена на времена прошла, за Србе то је тема тешког дана што никако да прође. А за савремену овдашњу елиту, у приликама аморалним и иморалним, отвара се као, све огољеније, морално питање. Јер, све нам убрзано измиче, губимо и препуштамо оно што су претходници муком стекли и изборили. Они се такозваној реалности нису препуштали, они су према тежини реалности напоре појачавали. А близу је дан: ми ћемо лећи, пробудићемо се и сами себе нећемо познати. За Петра Пајића, и као песника и као сесца сатиричке вокације, могло би се рећи оно што је, у напред помињаном разговору, за себе рекла Десанка: „Нисам политички борбен тип, али морално јесам.”¹⁰ У име такве борбености, у чијој је сржи несавладива потреба једног безазлештва да укаже на изопачене и бесрамне, као и трагичне појаве, Пајић је испевао више запажених песама. И о рату који Србија званично није водила, и о циркуским политичким збивањима с краја прошлог века. Када је хиљаде и хиљаде невољника прокаженог народа прогнано у Србију, Пајић је одговорио не као бучни трибун, него као сабрат што има очи да види и прозире у дубину догађаја, у изврсној, елегичној песми *Пада снег*: „Пада снег годинама без шума. / На Србију, на бедни људски збег. / Нема нигде правца, нигде друма. / Пада снег, пада снег, пада снег” (*Србија је на робији*).

Када је, за цигло један дан, у Старој Србији попаљен добар део наше повесне и свете оставине, овај песник пише сонет *Слика из новина*, отпочет призором мирног испијања пива страних војника испред цркве што гори, а завршен стиховима

¹⁰ *Нешто као*, 47.

и оптужбе и самооптужбе: „Симонидо, кад ћемо знати / ко поново ти очи копа, / да ли то чине Азијати, // ил просвећена Европа? / Ил што заборависмо најсветије / на нас падоше Проклетије” (*Кад су Срби чийшали ушима*). Има ли у свему ове мржње, самовеличања на рачун других, позива на старозаветну освету, има ли „идеологије крви и тла”? Реч *освети*, истини за вољу, појављује се у дистиху средишњег дела песме *Србија*, али каква је то освета: „И гробови небом лете, / пошли Срби да се свете”. Кома се и како гробови могу осветити, нарочито неопојани или разрушени — не можемо дознати и није у домену међународног права, мада свакако јесте на савести света и потомака. Не можемо заборавити, када је реч о моралном призиву и одзиву Пајићеве поезије, ни песму *Четири браћа, четири разбојника*, објављену још у доба када је откривање идеолошке припадности њених јунака могло бити ризикантно (*Песме*, 1967) у тоталитарној држави победника грађанског рата распаљеног међу Србима у Другом светском рату — да не оконча посве ни дан-данас. Зато је песник оставио загонетку шта су починили ти тужни разбојници „каквих нема” и који „у својим костима однесоше / спаљене цркве и наша брда”, певајући на опасној и ауторски привлачној линији алузивног исказа, не хтевши да се оглуши о налог теме, вапијуће неправде према непризнатим устаницима верним заклетви српском краљу и завету Отаџбини. „Јер песма није хтела да их изда” — закључује песник, а песма истину да изневери не сме, ако је песма. „Истинита реч чини песму песмом” — изрекао је, опет једноставним речима, у Жичи на Преображење 2010. године, Петар Пајић основу свога песничког вјерују.

Окосница Пајићеве поезије представља редак и суверен спој језичке прецизности и мушке лирске блакости што се не да ни сакрити нити одглумити. Веран захтеву своје неосимболистичке дружине из легендарне деценије српске поезије да озбиљно служи речима „по којима ће нам бити суђено” — није за пола века свога певања одвише ни написао, што је међу убедљивим доказима не само одговорне него и плодноне службе. Јер, у поезији се продуктивност не одмерава бројем песама већ њиховим магнетом што наново зове, макар се некој песми враћали небројено пута. А таквих песама Петар Пајић има сасвим довољно да његово укупно дело третирамо с уважавањем и — што је важније — са искреном читалачком наклоношћу, према ауторској вештини колико и према моралном својству које дело проткива.

ЕМИР КУСТУРИЦА

МАТИЈА БЕЋКОВИЋ

КУСТУРИЦА: СМРТ ЈЕ НЕПРОВЈЕРЕНА ГЛАСИНА

Да ће Емир Кустурица написати књигу било је питање дана. Да ће његова књига бити догађај не само на Сајму књига није било тешко погодити. Да је могао бирати издавача, знао је и он, а што је изабрао „Вечерње новости” само је питање нерава.

И не само то — како би рекао један од јунака Кустуричине књиге.

Лако је било знати и каква ће то књига бити и о чему ће говорити. У време кад књиге све чешће настају из књига, а живот све више остаје без речи, Кустурица је решио да пише о ономе што најбоље зна, а то значи о себи. А да ће писати о себи знао је свако ко зна Емира Кустурицу који зна да „не можеш рећи истину о другима, ако не кажеш истину о себи”. А знамо и „да људи лажу откад говоре истину и тешко би било знати кад говоре истину кад не би лагали.”

И не само то!

Његову књигу су милиони људи већ видели голим оком, а сад могу и читати оно што су гледали. Кустурица је и овај пут контрирао.

Свој живот је најпре екранизовао, а аутобиографију писао романсирајући своје филмове. Филм је млађи од књиге и ту разлику је морао надокнадити. Пише као што режира, а режира као што говори, а говори као што мисли, глуми и гради. Тако је ова књига и приручник за гледање његових филмова.

И не само то!

Књигу је насловио *Смрт је нејровјерена гласина*, а то све више постаје и наш живот.

„Боже, Емире, може ли код тебе ишта без политике?” питала га је мајка, а у тој политици најбитнија је неодољива ли-

рика којом је опевавао родни град и његове улице чију дужину зна по броју својих стопа. Граду у коме постоји клетва: „Да-богда те мајка у буреку препознала!” Граду у коме су провели живот мали, племенити људи који су о свом трошку бринули велике светске бригае. Отац је једном будио мајку да јој саопшти најновију вест да је Насер од Руса прешао Американцима, други пут у оскудици тешио да се сети Патриса Лумумбе и његове сиротиње, да би се на крају све завршило питањем докле ће Јељцин да растура једну велику светску силу и има ли тај човек икаквог карактера.

Многа лица ове повести питају: „Где сам ја у тој причи?” То се пита и сам аутор.

И не само то!

У његовом случају то има и једно скривено значење које је једини смисао и живота и књиге. Ма колико причао свој једини живот, он у тој причи и јесте и није. Ту је, али је и још негде. То негде је уметност која је дала виши смисао његовом животу, а у њу је укочио још кад је као дечак направио макету *Тифаника* који ће на крају постати метафора за судбину наше земље.

И не само то!

Она која га је родила питала га је: „Чији си ти, сине? За себе је задржао одговор да је уметност оно чији је и због чега је рођен. Први аплауз је добио за скидање гаћа у представи *Хаустор* и као да је решио да их више не скида. Емир Кустурица је доказао да је и у наше време могуће волети своју земљу и стећи светску славу!

Једном од најславнијих живих Срба — Срби замерају што је поред живог Менхетна изабрао Мећавник и што је уопште Србин кад је могао да бира.

О томе говори и ова књига о чијој вредности најбоље говори графит који је прекрио Србију: „Узе му је Љоса испред носа!”

Али, ћераћемо се још!*

* Слово на представљању књиге *Смрт је нејровјерена гласина* Емира Кустурице на Сајму књига у Београду 2010.

МИРО ВУКСАНОВИЋ

КУСТУРИЦА ДРИМ

Одавно слушамо да је живот узбудљивији од сваког романа. Писац не може да смисли оно што живот уме да приреди. И најкраћи живот достојан је књиге. Зато је књижевност пуна живота. Да није, била би вишак. А опет, можда је баш то једини вишак, једини суфицит који ћемо, како смо навалили, и остварити.

Одавно слушамо, такође, да нема човека који не може бити успешан књижевни лик. Постоји само један важан услов: мора да стигне под мајсторску руку. Тек под њом свакодневно постаје необично, свакочасно се претвара у трајно, а људи у речи које векују.

Одавно, дакле, знамо, и видимо, да сваки писменик може да пише о другима. То бива толико често да нам се чини, понекад, да ћемо ускоро, у земљи где се све мање чита, имати писца по глави становника. Тако ћемо опет, у чудесној равнотежи писаца и описаних, потврдити изреку да је човек наше највеће богатство. Никоме ништа зато што је то богатство све сиромашније.

Одавно, сада и увек, по беспрекорно задатим правилима, само даровити, па и он у изузетним случајевима, осваја право да пише роман о себи. Живот му као разлог није довољан ако нема велики резултат у послу којим се бави. А када је такав учинак општи, планетарни, читав поступак постаје природна појава на раскршћу оног који своје житије с објашњењима пише и оног који га чита. На тој раскрсници смо пред човеком чији је *дрим* постао стварност. Ту је отворена књига *Смрти је нејровјерена гласина* нашег а светског Емира Кустурице. Због њене истине је наслов овог пратећег вода од речи — *Кустурица дрим*. Сан је санку дошао у наручје, а међу нас, на још један начин, Сенкин и Муратов несташни јединац из каменог, поплочаног, степеничког и сарајевског сокака. Када је освојио највише коте, одлучио је да књигом каже како му је на путу било и како се успон савлађује.

Да ли се сећате, ако нисте били на службеном путу или у неком дому, како је Кустурици прече било да помогне пајтосу у постављању паркета но да оде и прими велико међународно признање? Он је заправо тада приковао прву подницу, прву патосну даску, за свој будући дрвени град, подигнут онамо где су повременнице устајали као из земље трава сумњичари за које

се не би ни чуло да њихови давнашњи пророци нису дозволили најчувенијег становника да по њему буду чувени. Залудне су њихове приче о срећној руци која је написала књигу *Смрт је нејровјерена гласина*. Није реч о пустој таличности. Реч је о божијем дару. Ко га је добио као Емир Кустурица најпре мора поклон бескрајно умножити, па ће се тек потом осрећити све што дотакне. И перо, оловка, тастатура, шта ли већ, за писање хронолошке приче о себи и својима, о нама и за нас. Поново је оживела истина о књижевном магичном реализму. Кустурица говори као што је било и као што јесте, а у читању све личи на оно што у сан долази и на оно што слуте занесењаци с покрићем.

То вам је као да сте, рецимо, уском пругом отишли у Вишеград, осмотрели његову сирјачку панораму, пребројили једанаест лукова моста, одморили се под Бадијевим натписом, под отегнутим стамболским стиховима, на средишној као крупном капији, чули Радисава и Ђоркана, па отишли да натенане читате *На Дрини ћурију*, где је све лепше, гушће и узбудљивије од онога што сте видели. Тешко ће ико у српској књижевности достићи Андрићеву моћ разлике. Зато је овде реч само о сличности доживљаја. Поступак је заправо обрнут.

То вам је као што гледате човека који одавно свира у тек сада појачано актуелном *Забрањеном љушењу*, игра фудбал с Марадонем, режира филмове који облећу куглу, говори лекцију као Перко габељима после добијања авнојске награде, има свој Кустендорф, неочешљану косу и хумор, никад стегнут и укрупњен као празни класови, увек непосредан али и непредвидљив, од чије речи добијате смејавице, чије ликове памтите као да су поред вас становали, кога зовете Емир или Немања а он миран јер зна шта има, чудите се необици коју сенчи генијалност и изгледу да ни кустуру не даје за оно што му је вишњом вољом дато, а тек када дочитате његову прву књигу, видите колико је ваша прилика ретка, јер можете док је дан или не, у свако доба, да узимате реченицу човека који ради и више и боље но што сте могли замислити, који није само наш раритет. Стога и са другога, овде нетакнутог, није чудо што вас је обузела малочас помињана необика. Не дешава се Емир Кустурица на малим растојањима. Томе је доказ све уметничко његово. И књига коју је управо објавио, у *Новостима* као велику новост, пред којом се заклопљени томови мемоара црвене због приче ниочему. Кустурица не уме напрасно. То није њему у занату.

Пуна је као око књига Емира Кустурице. Види нас и када се не надамо. Памти и што смо заборавили. Мало ко се испео на такав видиковац. Најчешће осматра сетно и носталгично, а

када треба, по заслуги, оштро и без устручавања. Сузу за оним ко је драг, дренак ономе ко чини зло. Свакоме као што му припада. За себе Кустурица само своје оставља. Тога се нашло у изобиљу. Није по обичајима сачекао дубоке године да о себи пише. Зна да у старости и речи на њу личе, па је у једрим годинама саставио једру књигу. Поранио је у писању сећања, јер се то најбоље ради док је живо памћење. То није тешко пало Кустурици. Он мајсторише сторуко. Као нико. Зато и јесте неко.*

* Беседа о књизи Емира Кустурице *Смрт је нејровјерена гласина*, Српско народно позориште, Нови Сад, 15. XI 2010.

МИЛОВАН ВИТЕЗОВИЋ

ЕГЕРИЋ ОД ЕТИКЕ И ЕСТЕТИКЕ

„Само је човек сигурних етичких принципа сасвим слободан.” — сматрао је Шилер.

Таквим сматрам Мирослава Егерића. Етички усправан и стамен, естетски исправан и сигуран, он чини част нашем добу у коме се такве части скоро не узимају у заслужени обзир, често тек са презиром, па понекад као разлог за погром часног. Доследног следе.

Егерић је као човек јасних и непроменљивих принципа често, не пристајући на компромисе губио много, а добијао једино у очима етички му сродних људи, који су остајали поносни што су му савременици.

Знао је Егерић, из историје и епике, а и из прилика које су овде сличне, ако не увек исте, да живи у Србији у којој се глава најчешће носи у торби. Са тим знањем, он деценијама живи и ствара носећи главу у књигама, које су непрактичније и несигурније од торбе. Мирослав је такав од почетка. Само му је сада глава у двадесет књига, од којих су неке, што је чудо за збирке критика и есеја, имале и по више издања.

Сваку нову књигу почиње са мислима у глави као да је на почетку.

А о томе почетку почетака имам у азбучнику епиграма, тој древној Марцијаловој форми духовите почасте пријатељима, под именом *Мирослав Егерић* овај дистих:

*Не њаши од критичарске нежностии,
Почео као Де Гол српске књижевностии.*

Епиграм је исписан по аутентичном догађају од пре педесет година. Маја 1960. у време школске екскурзије у Београд, као ђак другог разреда Ужичке гимназије, потражио сам ре-

дакцију *Видика*, тадашњег студентског књижевног часописа, у згради Филолошког факултета у Кнез Михаиловој, да оставим неке песмуљке. Нисам никога тамо нашао, али сам у вратима нашао цедуљицу некога ко такође никога није нашао, па је њом најавио пуч — преврат у новој српској књижевности довођењем владе Љубомира Симовића, генерала новог српског песништва. Остављач цедуљице се потписао: Мирослав Егерић, Де Гол српске књижевности.

Егерић се прво у књижевној периодици показао као књижевни критичар од нерва, боље речено добрих живаца и јаког карактера. То је резултовало књигом *Порџреџи и ѡамфлеџи*. Она је била прави увод у Егерића. Термин памфлети се до тада употребљавао у потпуно негативном значењу. Самом његовом атрибуцијом свака критика се отписивала. Егерић је памфлет употребљавао на волтеровски начин, као пут ка непоречивости. Стављајући реч „памфлет” у наслов, он је и насловом изазивао. Била је то јеретичка књига, ако у много чему није и прекретничка.

Била је најавна књижевних ревизија и показивала је свог прпошног аутора онаквим какав ће остати свих ових пет деценија до данас. Ретко ко је од наших књижевних критичара и књижевних историчара био од почетка тако самоуверен и сигуран у судовима и да им је остао веран и доследан, спорен — неоспорен, чак и у пријатељствима непоткупљив. Књигу *Порџреџи и ѡамфлеџи* објавио је 1963. новосадски „Прогрес”. „Прогреса” одавно нема, а књига у свим својим оценама стоји. Она је портрет критичара у младости. У свим књигама које су од истог аутора уследиле остале су основне црте.

Мирослав Егерић се на самом почетку показао као изврстан полемичар. Испрва је полемисао одважно са појединцима без обзира на њихове угледе и моћи, а потом, усавршавајући дар спорења, полемисао је све више са епохом, при чему су му друштвене и политичке прилике ишле на руку, чинећи га све очајнијим и забринутим. Тај растући очај и те отежавајуће бриге сложени су у неколико књига, које је, не без горчине, именовао — лирски есеји. Та полемика са комунистичком и посткомунистичком епохом таква је да он мора на њу бити поносан. Обележила је његове деценије, а могла је и судбину да му запечати. На његове текстове и ставове одговарали су му прозивкама и осудама сви комитети по хијерархији. Био је демократских уверења кад су се тражила уверења о подобности. Био је демократских назора кад се ти назори нису смели исказивати. Стизао је под назоре. Кад су секли у корену, показао се жилав. Он није један од самосвојних, он је увек био само свој. Био је нападан, а и нападан је остао, увек на страни на-

паданих. Чак је жалио оног Малог који је уз њега хтео да буде велики. У једној од најжешћих, компартијски најоданијих и најокорелијих средина, он је био једини дисидент, што је за њих био прави изазов. Хтели су да му одузму звања за која се школовао. Одузимали су му чин који је стекао часном службом војног рока. Ниједан официр није бранио чин колико је он часно свој успео да одбрани. Стигао је на црне листе. Стигао је и у Белу књигу. Ни у једном периоду није правио компромисе, па ни у демократском. Био је први (или међу најпрвијим) демократа кад се то кажњавало. Кад је почела демократија, није пристао да буде награђени демократа. Посебно није хтео да буде демократа по функцији.

Као књижевном естетичару, оцењивачу и хроничару свега књижевно вредног или вредног значајније пажње, Мирославу Егерићу је сама књижевна историја дала за право. Оно што је он вреднујући доводио у питање у савременој српској књижевности, током протеклих пет деценија, а што је од етаблираних књижевних критичара, па и професорских ауторитета било на сва уста и сва пера слављено као трајно и непролазно, данас више вреди ичије пажње, па ни пажње негдашњих хвалитеља, скоро као да није ни писано, ни објављивано. То онаквог, па можда ни оваквог, сећања и није вредно.

Вредно је истаћи Егерићевих двадесет година (1968—1988) сталне одбране нових дела Добрице Ћосића, издижући естетику изнад поручених идеолошких осуда.

С друге стране, пак, у својој јасној ревизији, Егерић је преоцењујући оживео оне писце из претходних периода које су етаблирани сматрали мртвима. И не само оживео, већ и грађански рехабилитовао (или са другима допринео рехабилитацији), рецимо, Милана Кашанина, Јована Дучића, Растка Петровића, Драгишу Васића и других.

Ма кад да су писане и објављиване његове студије и критике, најваљидније су у часу читања. Било да су у питању *Људи, књиже, дајуми, Дела и дани I—IV, Време и роман* или... Обим овог сегмента Егерићевог дела превазилази обиме дела Богдана Поповића, а још се приближава обиму дела Јована Скерлића. И већ је време за почетак темељног вредновања Егерићевог опуса.

Посебна књижевна слабост (у којој је опет показао дар и снагу) Мирослава Егерића јесте савремена српска сатира, у којој смо, показало се, без књижевног премца надалеко, не само код нас, јер се са собом и не можемо поредити, већ у европским, па и светским размерама. Та слабост га је гурнула да без кајања уђе у тамни вилајет у који нису залазили књижевни критичари (сем ако је неко мало тумарнуо) и књижевни исто-

ричари (обе новије историје српске књижевности су без сатире и сатиричара).

Све је почело пре четрдесет година, када је Мирослав Егерић 1970. за Српску књижевну задругу направио *Антиологију савремене српске сатирије*, прву сатирије и прву хваљену антологију после антологије српског песништва Богдана Поповића. Ова Егерићева антологија је била превратничка антологија. До ње се у антологијама славио комунистички систем, или, ако се није славио — није се спорио, а слављен је био у предговори-ма што су такве антологије могуће. Овом антологијом је унета књижевна сумња у систем. Било је то прво семе демократије. Прво рушење цензорских табуа. Била је то прва антологија слободе. Била је то величанствена рехабилитација једног књижевног рода (сатирије), који се сматрао непотребним и излишним у социјалистичком друштву општег усређења. Она је у нама реинкарнирала Домановића. Егерић га је и у предговору довео други пут међу Србе. Та антологија је прва афирмисала а тиме и стваралачки иницирала развој књижевне врсте афоризма, која ће српску књижевност и дух прославити у свету осамдесетих година. Посебно истичем како се Мирослав Егерић као зналац моравске митологије усудио да *Бајку* Добрице Ђосића прочита на прави начин и укаже нам о каквом је свемоћном анђами у њој реч. Успех антологије помогао је Мирославу Егерићу да и сам почне да исказује и свој смисао за сатиру као вид демократске борбе на коју је теже приговарати. Тако нам се у раскоши свога дара и свога поштења почео показивати и као демократски борац и као сатиричар и искрен национални мислилац. Тако су настајале књиге из наше судбине: *Писма њородичним људима* и *Србија и њамћење*.

Српски сатирични афоризми, као вид непорецивог бунта, подржани Егерићевом антологијом у више проширених издања, постали су европски феномен у последње две деценије двадесетог века. На матрици Егерића Мило Дор је направио две духом раскошне антологије српског афоризма на немачком. Међутим, тај феномен је остајао недовољно књижевно-историјски разложен, а тиме ни естетски протумачен и објашњен и критички оцењен (сем неколико новинских критика и више успешних предговора уз објављене збирке, рецимо уз Егерића, Николе Милошевића и Јована Делића). Додуше, овај феномен је тумачен социолошки (Ђуро Шушњић и Ратко Божовић) и психолошки (Жарко Требјешанин и Петар Бакун).

Феномен српског сатиричног афоризма, не издвајајући га из корпуса савремене српске сатирије, свеобухватно је најзад разјаснио Мирослав Егерић, дакле, онај који га је подстакао гурнувши у антологију први сатирични камен мудрости, што је

довело до књижевне лавине. Има у томе неке више правде. Он је исписао, а „Агора” објавила, *Домановићево ѝлеме*, књигу у којој у петнаест студиозних есеја сумира вредност и учинак савремене српске сатире. Књига је писана сажето и прецизно, са извесним одушевљењем и уживањем. Утисак је да се аутор у слуху и инвенцији такмичио са дванаест сатиричних првака чије портрете даје јарке и опаке (да не кажем, са дванаесторицом величанствених, јер није моје да то зуцнем). У *Домановићевом ѝлему* је, по Егерићевим анализама и тумачењима, показано како је сваки од ове дванаесторице означио катарзичне тачке драма овог народа и овог света. Хоћемо ли доживети прочишћење, то не зависи ни од сатиричара, ни од Егерића, већ од српског народа са вођама, и народа овог света опет са вођама. Они су рекли своје да спасу душу. Али не да дану душом и да се препусте нирвани. „Јаком ће они писати!”, што рекао Домановић. А још је Радоје показао како се за вођом слепо иде и докле стиже. И *Домановићево ѝлеме* је на Домановићевом трагу. Тај траг заиста прати и Егерићев рукопис.

ГОРАН МАКСИМОВИЋ

ЗАБОРАВЉЕНИ МИТА КАЛИЋ

Савременици су га уважавали као доброг драмског писца на српским сценама с краја 19. вијека. Цијенили су његов пјеснички и књижевно-критички рад. Посебно је био поштован као савјесни гимназијски професор, а убрзо након смрти, почетком 1909. године, па све до данас, за читавих стотину година, потпуно је занемарен и заборављен.

Мита Калић је рођен у Новом Саду, 8. маја 1847. године, од оца Димитрија, који је био полицијски комесар, те мајке Емилије, рођене Јовановић, из Гардиноваца. Рано је остао без оца што је битно условило даље његово образовање и животни пут. Основну школу и нижу гимназију завршио је у родном граду (1855—1863), пети разред гимназије у Сремским Карловцима (1864), шести у Будиму (1865), а седми и осми разред са матуrom у Новом Саду (1866—1868). Послије завршеног шестог разреда гимназије слушао је једну годину филозофију на Великој школи у Београду (1866). Пошто је добио стипендију Сервицког студирао је правне науке у Јегри (1869—1870), али је био принуђен да их напусти како би помогао мајци у школовању млађе браће и сестара. Радио је као суплент гимназије у Новом Саду (1871—1873) и у Осијеку, а затим као приватни наставник у Велењу и Бачком Новом Селу, као писар у Варошкој кући у Новом Саду (1879—1881), као наставник Више девојачке школе у Новом Саду (1881—1891). Професорски испит из географије положио је на Филозофском факултету у Пешти (1882). Оженио се Катарином (Катинком) Бикар из Сомбора 1884. године. У браку су добили кћерку Десимирку, која је умрла у десетој години (1897). Иза тога је у сомборској Препарандији изабран 1891. године за професора српског језика, историје и географије. Пензионисан је 1905. године, а исте године је постао члан Књижевног одељења Матице српске. Обо-

лио је од душевне болести. Умро је 28. јануара 1909. године, а сахрањен је у Сомбору.

Поред више школских приручника и уџбеника, писао је пјесме, чланке из књижевности, комедије и драме. Као ђак петог разреда гимназије у Срем. Карловцима написао је прве пјесме и уређивао је рукописни ђачки лист *Шаљивац* (1864). Прву пјесму *Србин*, испјевану у патриотском духу романтичара омладинског доба, објавио је у *Даница* (1864). Био је сарадник бројних листова и часописа: *Даница* (1864—65), *Змај* (1864—65), *Мајшица* (1869), *Јавор* (1878—1884, 1891), *Лейхойис Мајшице српске* (1881, 1887—1888), *Засјава* (1881), *Невен* (1885—1887), *Сјражилово* (1885—1886), *Браник* (1890), *Бранково коло* (1897, 1909) и сл. Велику популарност стекао је пјесмом *Текла вода Текелија*, након што ју је Роберт Толинггер компоновао. Након смрти кћерке, испјевао је циклус елегичних пјесама под насловом *Десимирчад*. Написао је поему *Снајина освета (Лейхойис Мајшице српске, 1881)*.

На позорницама у Новом Саду, Панчеву, Сомбору, В. Бечкереку, Суботици, играни су бројни Калићеви комади. Наводимо их према годинама штампања: *Преки лек* (1887), *Мој џеј* (1887), *Свекрва* (1888), *Максим* (1896), *По команди* (1900), *Деоба Јакшића* (1906), *Растко (Сава) Немањић* (1906). Три шаљива комада награђена су из књижевног фонда Матице српске: *Мој џеј* (1887), *Максим* (1896), *По команди* (1900). У рукопису су му остали комади: *Обмана* (1890), *Гусле и вила* (1895), *У резерви* (1898). Преводио је шаљиве комаде са француског језика.¹

Написао је више огледа о животу и књижевном раду српских писаца, новинара, културних радника и научника, служећи се веома поузданим биографским изворима и библиографском грађом. Објављени су у четири књиге под заједничким насловом *Српски књижевници* (у издању српске књижаре Браће М. Поповића у Новом Саду, I књига 1890, II књига 1891,

¹ Видјети о животу и књижевном раду Мите Калића следећу литературу: Милан Јовановић-Батут, „О шаљивој игри Преки лек од М. К.”, *Лейхойис Мајшице српске*, св. 150, Нови Сад, 1887, 143—148; Јован Грчић, „О делу Свекрва од М.К.”, *Лейхойис Мајшице српске*, св. 154, Нови Сад, 1888, 150; С. Ђ. Ђорђевић, „Српски књижевници”, *Босанска вила*, број 8, Сарајево, 1891, 125—126; Цензор (Драгутин Илић), „Максим”, *Бранково коло*, број 7, Сремски Карловци, 1897, 184—189; Павле Поповић, „Растко (Сава) Немањић”, *Српски књижевни гласник*, год. XVII, број 5, Београд, 1907, 386—391; Милан Савић, „М. К. (1847—1909)”, *Рад и именик МС*, 2, Нови Сад, 1913, 53—65; Јован Грчић, *Поршреши с љисама IV*, Загреб, 1925, 163—181; Н. Ђорђевић, „Калић Мита”, *Лексикон љисаца Јужославије*, књ. III, Нови Сад, 1987, 34; Горан Максимовић, „Мита Калић (Нови Сад, 1847 — Сомбор, 1909)”, *Бесјселер*, из фелџтона *Заборавањени љисци*, год. IV, број 75, Београд, 6. фебруар 2009, 4.

III књига 1895, IV књига 1895), а обухватили су бројне значајне српске ауторе од краја 18. до краја 19. вијека. Наводима њихова имена оним редослиједом којим су поредани у Калићевим књигама. У првој књизи су уврштени огледи о сљедећим писцима: Јован Рајић, Доситеј Обрадовић, Герасим Зелић, Емануило Јанковић, Урош Несторовић, Филип Вишњић, Павле Кенгелац, Јоаким Вујић, Лукијан Мушици, Милован Видаковић, Платон Атанацковић, Вук Караџић. У другој књизи су обрађени: Димитрије Давидовић, Сима Милутиновић Сарајлија, Георгије Магарашевић, Јован Хаџић, Јован Стерија Поповић, Никанор Грујић, Петар Други Петровић Његош, Јосип Панчић, Теодор Павловић, Ђорђе Натошевић, Бранко Радичевић, Стефан Митров Љубиша. У трећој књизи су уврштени огледи о: Вуку Врчевићу, Ђури Јакшићу, Ђорђу Малетићу, Јовану Суботићу, Димитрију Матићу, Јакову Игњатовићу, Александру Стојачковићу, Ђорђу Рајковићу, Корнелију Станковићу, Богобоју Атанацковићу. Четврту књигу сачињавају огледи о: Ђури Даничићу, Кости Руварцу, Мити Поповићу, Кости Трифковићу, Јовану Грчићу Миленку, Јовану Бошковићу и Мити Петровићу.

У предговору за прву књигу *Српских књижевника*, Калић указује на изворе на основу којих су настајали поједини животописи, а затим указује и на основни циљ и намјену свога писања. Животописи су настајали на основу истраживања Милана Ђ. Милићевића у *Поменуку*, на основу школске читанке Светислава Вуловића, на основу бројних огледа Ђорђа Рајковића, као и других огледа о српским писцима у српској штампани тога времена, који су потекли од Антонија Хаџића, Александра Сандића, Ст. Павловића, Н. Вукићевића и др. Као један од извора наведена је и *Историја српске књижевности* Стојана Новаковића (прво издање, Београд, 1867. године; друго, сасвим прерађено издање, Београд, 1871. године). Када је ријеч о циљу и намјени ове и других књига *Српских књижевника*, Калић издваја двоструку интенцију. Прва има општи карактер, да научи народ да поштује своје заслужне људе. Друга има конкретни карактер, да подмири школске потребе у српским вишим девојачким школама: „да им ова књига буде по нужди испомагачица све донде, докле се за то згодна историја српске књижевности напише”.² Мада су постављени циљеви непретенциозни, њима је јасно указано на ауторову свијест о томе да је савременој публици била неопходна једна потпуна историја нове српске књижевности, зато што је већ било про-

² Мита Калић, *Српски књижевници*, књига I, Накладом српске књижаре и штампарије Браће М. Поповића у Новом Саду, 1890, 7.

шло двадесетак година од настанка постојеће *Историје српске књижевности* Стојана Новаковића, која је имала превасходни филолошки приступ и није могла да задовољи снажна књижевна интересовања публике.

Калић је написао и један опширан оглед о пјесништву Јована Јовановића Змаја, поводом педесетогодишњице његовог књижевног рада, а објавио га је као посебну књижицу, под насловом *Змајованка у славу педесетогодишњице пјесника Змај Јована Јовановића* (у издању Фердинанда Битермана и сина, у Сомбору 1899. године). Оглед је интересантан и зато што представља афирмативани поглед на Змајев пјеснички рад, те што је написан истим поводом (само је објављен три године раније), као и позната полемичка књига Лазе Костића *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови), његову пјевању, мишљењу и писању, и његову добу*, чије се издање појавило у Сомбору 1902. године, а настало је према Костићевом говору од 24. новембра 1899. године у дворани Матице српске у Новом Саду.

Потребно је, нажалост, овдје напоменути, да све то није било довољно да Мита Калић уопште буде макар поменут у *Историји српске књижевне критике (1768—2007)* Предрага Палавестре, која је у два тома објављена у издању Матице српске у Новом Саду 2008. године.

Из данашње перспективе Калић је најинтересантнији као комедиограф. Са доста успјеха је обрађивао шаљиве интриге из малограђанског живота у којима се смијао манама и страстима својих савременика, потрошачком менталитету, однарођавању и помодарству, љубавним ривалствима, брачној љубомори. Лако је градио заплете, добро је обликовао комичне маске, стварао је узбудљиве комичне ситуације. Из свега тога произлазио је ведар и доброћудан смијех, који је изграђен на стеријинском идеалу поуке и забаве, али без подсмјешљивог кажњавања заблудјелих особа или хуморног друштва у цјелини.³

У једночинкама (*Преки лек*, *Свекрва*, *У резерви*), заплети су једноставнији, али добро замишљени и успјели. У првом комаду, *Преки лек*, млади адвокат Рада Вуковић, уз помоћ таште, у комичном заплету заснованом на прерушавању, проналази „преки лек” за своју младу и љубоморну супругу Даринку, доводећи је до сазнања колико је њена страст бесмислена и штетна за очување њиховог брака.⁴ У другом комаду, *Свекрва*, забринута мајка Јуца кроз вјешту интригу поучава растрошног

³ Опширно о томе у огледу: Горан Максимовић, „Комедиографски смијех Мите Калића”, *Књижевна историја*, год. ХЛI, број 139, Београд, 2009.

⁴ Мита Калић, „Преки лек”, шаљива игра у једном чину, *Летопис Матице српске*, књ. 150, св. 2 (1887), Нови Сад, 1887, 83—103.

сина, младог судију Милана, те размажену снају Љубицу, да се посвете домаћинству и чувању тешко стеченог имања и зарађеног новца.⁵ У трећем комаду, *У резерви*, који је сачуван у рукопису⁶ и тек недавно је публикован,⁷ заплет је нешто сложенији. Вјечити студент права, назови-барон Голић, покушава на све начине да се богато ожени дјевојком из племићке куће, како би без великог рада и труда живио расипнички, па се због тога лажно представља као барон. У тим својим подвалама наилази на боље и вјештије преваранте. Упознаје фрау-Урзулу, пензионисану славну глумицу, те њену лијепу кћер Пепику (Алису), које му се лажно представљају као бароница и баронеса. Заплет је додатно усложњен амбицијом Голићевог стрица да га ожени дјевојком Даницом, којој је био старатељ, а која је већ имала свог вјереника Вељу, докторанда медицине. Даничин брат Жарко, студент технике, те вјереник Веља, који су добро познавали барона Голића, јер им је породице везивало старо кумство, срећно разобличавају преваранте. Жарко је био извјесно вријеме подстанар у кући фрау-Урзуле, тако да кад га је Голић позвао да му буде свједок приликом потписивања брачног уговора са Пепиком, долази до комичног препознавања и обостраног признања варалица да су се лажно представљали. На крају се Голић мири са истином, пристаје да буде кум на Даничином и Вељином вјенчању, те доживљава морално прочишћење заваљујући којем се враћа на нормалну линију живота и одлучује да поштеним радом заврши факултет. На сличан начин се ослобађају илузија и фрау-Урзула и Пепика, увиђају да су им се планови о богатој удаји изјаловили, те одлучују да се Пепика врати свом сиромашном али поштеном вјеренику Францу, кога је све вријеме држала у *резерви*, а заправо га је јединог истински вољела.

У великим комедијама (*Мој цет*, *Максим*, *По команди*, *Обмана*), основни љубавни заплети усложњени су приказивањем одређених друштвених аномалија, те епизодним љубавним заплетима који су обично комплементарни са основним заплетом и доприносе срећним љубавним епилозима. У комедији *Мој цет*, главни јунак, велики посједник и потпредсједник црквене општине, Сава Жикић, супротставља се остварењу љубави његове кћерке Босиљке са професором Стојаном Зори-

⁵ Мита Калић, „Свекрва”, шаљива игра у једном чину, *Лейоис Мајице српске*, књ. 154, св. 2 (1888), Нови Сад, 1888, 36–63.

⁶ Мита Калић, *У резерви*, шаљива игра у једном чину, Сомбор, 1898, РОМС, сигн. М 1. 293, рукопис аутора, 27 стр.

⁷ Горан Максимовић, „Пред рукописом комедије *У резерви* Мите Калића”, *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књига LVII, свеска 3/2009, Нови Сад, 2009, 623–644.

ћем, све док се није разоткрило да је његов миљеник којем је био намијенио кћерку, Васица Каћански, иначе жупанијски чиновник, поткрадао државни фонд и није исплаћивао пензије учитељу у мировини Милошу Девићу. Напоредо са тим догађајем разоткривена је и љубав између Девићевог унука Срете и дјевојке Јеле, која је била сироче и под својче у Жикићевој кући, тако да се комедиографски расплет окончава са два велика љубавна тријумфа и свадбена весеља.⁸

У најамбициозније заснованој „шаљивој игри у три чина с певањем” *Максим*, сложени комедиографски заплет је утемељен на великој потрази за лукавим разбојником Максимом, који се вјешто прерушавао и чинио злодјела по бројним српским варошима у Бачкој. Напоредо са тим догађајем, заплет који се, иначе, одвија у кући „полицијског повереника” Здравка, усложњен је и љубавним ривалством богатог младића Ђурице са чиновником Бранком око Здравкове братанице Милке, те неочекиваним гостовањем путујућег позоришта у истој вароши, као и доласком капетана Љубинковића у потрази да разбојник Максим буде ухваћен. Послије више комичних прерушавања и неспоразума (управитељ путујућег позоришта се прерушава у Здравковог слугу Ђука, управитељка се прерушава у Здравкову сестру Лојду, Бранко и капетан Љубинковић замјењују одјећу, сумња да је капетан Љубинковић прерушени разбојник Максим и слично), позоришна трупа успијева да одржи успјешну представу и тако се ратосиља дугова, Бранко добија руку вољене дјевојке Милке, а на крају стиже вијест да је разбојник погинуо приликом пљачке у некој другој бачкој вароши.⁹

У комедији *По команди*, која је можда и најуспјелије Калићево позоришно остварење, највише је урађено на комичној карактеризацији јунака, поготово на плану комичног језика и у комичним преокретима, комични заплет се одвија у двије равни. Кроз приказивање ривалства двојице браће Шарића, граничарских официра, око васпитања њихове синовике Меланије. Један жели да је васпитава у војничком духу (води је у лов, на јахање, на војничку обуку и сл.), а други жели да је школује и изображава у народном духу, али и у духу лијепих грађанских манира (ангажује наставника да је подучава историји и књижевности). Другу комедиографску раван представља љу-

⁸ Мита Калић, *Мој цей*, шаљива игра у три чина, Зборник позоришних дела Матице српске, св. 23, Штампарија српске књижаре Браће М. Поповића, Нови Сад, 1887, 82 стр.

⁹ Мита Калић, *Максим*, шаљива игра у три чина с певањем, Штампарија Фердинанда Битермана и сина, Сомбор, 1896, 173 стр.

бавни заплет заснован на ривалству двојице младића око лијепе Меланије. Ради се о лајтнанту Алексићу и младом богослову Глигорију, који је ангажован да буде Меланијин наставник. У ефектном комедиографском расплету, захваљујући резонерском дјеловању Моје, старијег брата Шарића, разоткривено је да Алексић има велике коцкарске дугове, те да је његова љубав према Меланији заснована на интересу. На крају, пошто је Моја исплатио Алексићеве коцкарске дугове, млађи брат Шарић, пуковник граничарски, који је иначе био одређен да синовицу и против њене воље уда за младог официра, сина његове бивше велике љубави, пристаје да се Меланија и Глигорије вјенчају, а младом богослову обезбјеђује посао свештеника у својој касарни.¹⁰

У комедији *Обмана*, која је сачувана у рукопису, тематско-мотивски оквири почивају на заплету из породичног и љубавног живота. На безразложној сумњи новинара Младена да му је супруга Зорка невјерна, која је подстакнута једним лажним писмом удовице Шашићке, те на укрштању интриге коју независно једно од другог подстичу љубоморни младић Миливоје и пакосна млада удовица Шашићка, против учитеља музике Бранка. Миливоје то чини јер је уплашен да ће му Бранко преотети вјереницу, зато што јој је држао часове пјевања и свирања, а удовица зато што је и сама заљубљена у Бранка и вјерује да ће га, пошто га посвађа са вјереницом Ружицом и удаљи од Зорке, тако придобити за себе. У двоструком комедиографском расплету, Бранко у присуству вјеренице, као комедиографски резонер наприје раскринкава Шашићкине интриге, а затим Лаза, Миливој, Бранко и Ружица, аргументовано доказују Младену да су му сумње у Зоркину невјерност биле неоправдане.¹¹

Калићев комедиографски смијех је истовремено поучан и забаван, хумористички ведар и добронамјеран, а само у ријетким примјерима сатирички подсмјешљив и опор. У комедији *Обмана* прожет је снажном меланхолијом и сјетом, тако да носи нескривену трагичку интонацију. По одабиру комедиографских тема представља типични израз живота српске заједнице у војвођанској средини с краја 19. вијека, а по структури комичног заплета, по комичним средствима, представља продужетак оног развојног лука српске комедије којем су темеље и углед успоставили Јован Стерија Поповић и Коста Трифковић.

¹⁰ Мита Калић, *По команди*, шаљива игра у три чина, Штампарија Фердинанда Битермана и сина, Сомбор, 1900, 113 стр.

¹¹ Мита Калић, *Обмана*, позоришна игра у три чина и једној промени, [Б. М.], 1890, РОМС, сигн. М 1.292, рукопис аутора, 63 стр.

У мотивацији поступака и обликовању комичних јунака, Калићева комедија пати од уобичајених слабости (препричавање догађаја на сцени, слаба мотивација појединих поступака јунака или ситуација и сл.), отуда овај писац није био раван својим великим претходницима и узорима, али им је био достојан сљедбеник, а по броју извођених и објављених комедија био је међу најзаступљенијим српским комедиографима на крају 19. вијека.

Потребно је овдје укратко се осврнути и на два драмска дјела Мите Калића *Деоба Јакшића*¹² и *Расџко-Сава-Немањић*,¹³ те на рукопис сценске игре *Гусле и вила*.¹⁴ Док је у комедијама био изразити реалиста, драмски рад Мите Калића почива на традицији српске национално-романтичне драме, превасходно на дјелима Ђуре Јакшића (*Сеоба Србаља, Јелисаветиња кнеђиња црногорска, Сјаноје Главац*) и Лазе Костића (*Максим Црнојевић, Пера Сеђединац*). То је нарочито очигледно на формалном плану због доминације лирског стиха (осмерца и десетерца), те бројних епизода заснованих на романтичном историзму и неочекиваним обртима. У *Деоби Јакшића* долази до изражаја легендарни историзам, утемељен на основном заплету из истоимене чувене епске пјесме коју је записао Вук Караџић од епског пјевача Стефана Караџића, док је у драми *Расџко-Сава-Немањић*, дошао до изражаја документарни историзам, утемељен на основном заплету из чувене Теодосијеве хагиографије *Живоїи Свѣтоѡ Саве*, а посредно и из истоименог Доментијановог дјела. У оба драмска заплета заједничко је то што Калић наглашава мотив „завађене браће” и „њиховог измирења”.

У предговору драме *Деоба Јакшића*, Калић наглашава да је заплет изградио на етичкој основи, на „идеалу једне српске женске врлине”, који је најпотпуније исказан у ријечима младе Анђелије: „Нијесам ти брата отровала // Веће сам те с братом помирила”. Међутим, осим тог средишњег мотива, Калићева драмска реинтерпретација епске пјесме *Диоба Јакшића* у приличној мјери је самостална. Суштинска разлика огледа се у чињеници да је у епској пјесми Дмитар Јакшић затражио од љубе Анђелије да му отрује брата Богдана, док су у драми улоге уто-

¹² Мита Калић, *Деоба Јакшића*, драма у три чина, Издање и штампа Мирослава Спаића, Сремска Митровица, 1906, 71 стр.

¹³ Мита Калић, *Расџко-Сава-Немањић*, драма у четири чина, Штампарија Фердинанда и сина, Сомбор, 1906, 109 стр.

¹⁴ Мита Калић, *Гусле и вила, ђесничка слика, у једном чину, с ђесмама за свечано ошварње нове, српске нар. ђозоришне зграде у Новом Саду, а у кући великога ђоседника ѡ. Лазе Дунђерскоѡ*, у Сомбору, 1895, РОМС, рукопис аутора, сигн. М 1.291, 23 стр.

лико измијењене да је Богдан ожењен Анђелијом и да је он затражио од љубе да му отрује брата Дмитра. Драмски заплет је додатно усложњен развијањем лијепе идеје да се у Дмитра Јакшића док је лежао у турској тамници загледала дјевојка Хајкуна, Ахмет-пашина унука, те да га је ослободила и побјегла с њим покрстивши се у Ружицу, али је непотребно закомпликован, а често и неувјерљив и конфузан, приликом приказивања касније нетрпељивости међу јетрвама, која се преноси и на не-слагања браће и слично.

У драми *Расико-Сава-Немањић* средишњи заплет је изграђен на тајном Растковом бијегу у манастир, те на сукобу друге двојице Немањиних синова Вукана и Стефана. У драмској реинтерпретацији историјских догађаја и јунака, Калић је углавном остао без правих иновативних идеја. Након веома разгранатог и повремено конфузног заплета, у којем је нарочито негативну улогу добио Вукан Немањић, драмски расплет је конвенционалан, а Сава Немањић долази из Свете Горе у Србију и на очевим моштима мири завађену браћу, чиме је отворен историјски пут за каснији просперитет српског народа.

Овом приликом се укратко осврћемо и на рукопис Калићеве „песничке слике” *Гусле и Вила*, који је написан са намјером да буде изведен приликом свечаног отварања нове зграде Српског народног позоришта у Новом Саду, почетком 1895. године. Грађевину је као што је познато српском народу подигао на дар господин Лазар Дунђерски. Према доступним изворима, Калићева намјера није остварена, а као прва представа у новосазиданој згради позоришта изведена је драма Милорада Поповића Шапчанина *Задужбина кнеза Лазара*. Представа је играна 4. (16) фебруара 1895. године, а извео је ансамбл *Српске народне позоришне дружине* из Новог Сада. При томе је свечану уводну бесједу одржао др Лаза Станојевић, председник позоришне дружине.¹⁵

Рукопис аутора обухвата 23 странице написане на хартији димензија формата 21x29 цм (а налази се у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду под сигнатуром М 1.291). Почетне три странице нису нумерисане. На првој страници налази се наслов дјела *Гусле и Вила*, са исцрпним поднасловом „песничка слика, у једном чину, с песмама за свечано отварање нове, српске нар. позоришне зграде у Новом Саду, а у кући великога поседника г. Лазе Дунђерског”. Испод тога је наведено име писца Мите Калића, те мјесто Сомбор и година

¹⁵ Аноним, „Почетак представа позоришне дружине из Новог Сада”, *Браник*, год. XI, број 15, Нови Сад, 7. (19) фебруара 1895, 2—3.

настанка рукописа 1895. На другој страници налази се исцрпна дидаскалија за „појаву прву”. На трећој страници наведен је списак лица, те дидаскалија која упућује на то да се радња „збива на сабору код једног српског манастира”. Тек на четвртој страници, од оне сцене у којој своје казивање започиње „Самоуче Ђаче”, дата је нумерација рукописа. До краја рукописа дато је 20 нумерисаних страница.

У жанровском погледу *Гусле и Вила* улазе у ред „сценских реситала”, који имају умјетнички непретенциозну и пригодну улогу да прославе име заслужног добротвора, а остварене су у форми стихованог дијалога (испјеваног у десетерцима), између Самоуког Ђака, Планинкиње Виле, Стараца Калуђера и Хајдука. Након сваке изговорене дијалогске сцене-реплике (Самоуче Ђаче и Вила, Вила и Старац Калуђер, Старац Калуђер и Хајдук), оглашава се „Лик певача” који пјева оду поезији, оду православљу, оду хајдучким борбама за слободу (испјевану у осмерцима).

Радња се збива „на сабору код једног српског манастира”, а започиње неочекиваним доласком Виле. Пошто је „у десној руци држала гусле златне, а у левој сребрни лук и стрелу”, Самоуче Ђаче је пита да ли је дошла да тражи можда јунаке старога кова (какви су некад били Милош и Марко), или је донијела планинског биља да народ излијечи „од неслоге и пустих страсти”. Ако је дошла да тражи јунаке неће их наћи, али ако је дошла да лијечи народ, добро је дошла и жели јој срећан посао. У своме одговору, Вила наглашава „Да су Србу од старина виле // Увек само на помоћи биле”, а затим нарочито издваја поезију и гусле, те њихову утјешитељску и благотворну моћ у годинама ропства и страдања. Након тога се оглашава Старац Калуђер, који наглашава улогу православља у очувању народног идентитета и слоге, а Хајдук је опет убијеђен да народ не би опстао пред „крвожедним вуцима” да није било „снажне руке и оружја хајдука”. На крају овог полемичког дијалога изнова се оглашава Вила и казује да је расправа безразложна, јер сви „једнака удела” имају, а затим посебно издваја значај старих вјерских обичаја у славу паганских божанстава (Лада, Љељо, Перун, Диониз), за развој умјетности „глумовања”. На крају лирског реситала, Вила одбацује лук и стријелу, узима гусле у лијеву руку, а десном показује на позорницу, изговарајући ријечи похвале за „четири српска Лазара” (приповједача Лазу К. Лазаревића, пјесника Лазу Костића, цара Лазара Хребељановића, те четвртог Лазара Дунђерског), чиме на симболичан начин великог добротвора Лазара Дунђерског смјешта у пантеон српских великана.

Наведени кратак преглед књижевног рада Мите Калића намијењен је подсјећању позоришне, књижевне и научне публике на постојање и обиман рад једног вриједног писца из наше новије прошлости, а затим указује и на то да би савремени издавачи требало да покажу обновљено интересовање за његово књижевно дјело и на тај начин можда изнова да подстакну нова читања, нова критичка вредновања и савремене позоришне адаптације његових текстова.

МИЛЕТА АБИМОВИЋ ИВКОВ

ТРАГОВИ ЧИТАЊА IV

О нашој научној и есејистичко-критичкој продукцији

Годинама се наша култура интензивно богати врским научним и есејистичко-критичким књигама. То је неупитна чињеница. До тога није дошло ни случајно, нити одједном. Ниво креативне остварености сваке традиционалне културе, а српска је баш таква, мери се и интензитетом и каквоћом оних остварења који је примерно интелектуално проблематизују и репрезентују. Због тога и може да се каже како је појава опсежног корпуса таквих књига у савременом домаћем издаваштву поуздани доказ интензивног хватања корака са најразвијенијим светским културама. А то је, признаћемо, развојни процес од највећег значаја за одржање нашег савременог културно-стваралачког континуитета, престижа и идентитета.

Будући да је наша романескна проза поодавно почела да бива вредносно бледуњава, а поезија, као повлашћени, есенцијални говор о битном, постала можда и најдинамичнији део живе књижевности, али сасвим мало читан и вреднован, *мешајпрози* је тако остављен велики културни простор. И она је ту новостворену позицију веома опсежно и уверљиво освојила. Чак у тој мери да поједини домаћи издавачи, попут новосадско-зрењанинске „Агоре”, краљевачке „Повеље”, или београдског „Службеног гласника”, имају засебне едиције за такву врсту литературе. А тако је, сетимо се, бивало само у златном добу издаваштва у некадањој великој држави.

Шта је онда то тако занимљиво, откривалачко, подстицајно, вредно и значајно објављено у минулој години?

Најпре, врсна *Енциклопедија руске филозофије* („Логос”/„Украија”). Потом, одавно у науци потребни *Лексикон про-*

светитељства („Службени гласник”) Мирјане Стефановић. А иза тога вредна *Анџолоџија немачког есеја* коју је приредио Драган Стојановић, а објавио исти издавач. И потом, редом: књиге студија, огледа, есеја, монографије... Заиста дуг и импресиван низ. Навикнут да последњих година на овом месту обелодањује властити избор, овај ће критичар и сада то да учини на тај начин што ће, без задршке и шире декламације, у неутралном низу навести нека од (одабраних) занимљивих, подстицајних, вредних, и изузетно вредних дела, а потом ће приступити и краћем опису неких од њих.

Обзнањивање овог широког избора нека, онда, започне навођењем и препоруком оних одличних књига које осветљавају и реafirмишу нашу културну баштину. У том случају неизоставно ваља поменути књигу Николе Мирковића *Изабрane критичке и студије*, коју је приредио Предраг Палавестра а објавила „Српска књижевна задруга”. Потом књигу Николе Милошевића *Букџиње*, коју чине његови у оквирима засебне књиге до сада необјављивани студијски и есејистички текстови, коју је приредио Мило Ломпар, а објавили „Задужбина Милош Црњански” и новосадски „Орфеус”. Потом импресивну студију Гојка Тешића *Српска књижевна авангарда* („Институт за књижевност и уметност/Чигоја штампа”) — најбољу књигу од најбољег znalца историје и поезике српског надреализма. Корисну студију Слободанке Пековић *Исидорини ослоници* („Академска књига”, Нови Сад) и завршни том велике културолошке синтезе Миодрага Б. Протића чињене у делу под називом *Нојева барка* („СКЗ”) којим би се, без сумње, свака култура дичила. Том низу ваља придодати и толико потребну (и вредну) студију о женском монаштву у историји српске православне цркве *Подвижнице Христове љубави*, коју су заједнички сачинили Митрополит Амфилохије (Радовић) и монахиња Амфилохија (Драгојевић), а публиковала „Светигора”. Као и изразито занимљиву, корисну, лепо писану и вредну студију Ђорђа Бубала *Писана реч у српском средњем веку* („Стубови културе”). Те *Сећање и рај* — разложно писану студију о српској мемоарској и дневничкој прози Милисаве Савића, изашлу код „Сл. гласника”. У том низу посебно ваља издвојити и вредну поетичко-проблемску књигу Адријане Марчетић *Историја и ѝрича*, објављену код „Завода за уџбенике”, те проширено издање незамењиве, прегледне и илустративне, историјске монографије Петра Марјановића *Почеци српског професионалног националног ѿзоришћа* коју је публиковао Позоришни музеј Војводине.

Књиге есеја и огледа о српској поезији, вредних помена и похвале, објавили су њени доказани тумачи: *Месџа која воли-*

мо Гојко Божовић код „Завода за уџбенике”, а књигу *Песма од њочейка* Драган Хамовић у „Агори”. Код истог издавача књигу *Крајња историја преобила* има и Тихомир Брајовић, а она се бави карактером и учинком наше новије песничке и прозне уметности. Потом Светозар Кољевић књигу огледа *Одјеци речи* у „Службеном гласнику”, а код истог издавача и Немања Радуловић вредну студију о езотеричном и окултном у нашој књижевности под индикативним називом *Подземни њок*, а Радослав Ераковић сазнајно богате *Скице рубних њосџора књижевноџ наслеђа*. Врсну студију о делу Николе Милошевића *Негђе на џраници између филозофије и књижевности* приложио је његов следбеник Мило Ломпар, а објавио, такође, београдски „Службени гласник”, а студију о једном од песника „златног века” *Лирска аура Јована Дучића* („Завод за уџбенике”) Иван Негришорац, а о историји једног мотива у нашем песништву *Ко је убио мрџву драђу* („Сл. гласник”) нашироко је писао Слободан Владушић. У „Архипелагу” су изашле две веома занимљиве књиге. Једна је *Рађање кенџаура* — књига есеја о филму и о књижевности, а друга *Сланкамен* Михајла Пантића. Овде је по среди једна типично „пантићевска” објава и одбрана властитих поетичких и иних интелектуалних и стваралачких назора. Мада је, ваља рећи, овај аутор у једној години објавио четири негикцијске књиге. Књигу критичких записа о савременој поезији: *Друђи свети иза свети* („Повеља”, Краљево), *Дневник једноџ уживаоца чиџања* („КОВ”) и књигу огледа *Неизђубљено време* („Сл. гласник”). Ана Гвозденовић има код „Повеље” лепу премијеру у студији на захтевну тему: о лирским елементима у путописно-мемоарској прози М. Црњанског, а Владислава Гордић Петковић код „Гласника” књигу краћих, прегнантно писаних есеја на актуелне књижевне и медијске теме, под називом *Форматирање*, Љубиша Јеремић такође код „Гласника” још једну књигу огледа о српским писцима *Књижевности разлике*, а Бојан Чолак подстицајну, академску, студију *Роман џаџријархалне кулџуре* чији је издавач београдски „Институт за књижевност и уметност”. Као издавач нетом живнула „Матица српска”, објавила је, међу другима, и вредне књиге огледа на књижевне теме Радована Вучковића *Паралеле и укрџијања*, а на психолошке и религијске књигу *Есеји* Владете Јеротића, као и огледе о српској књижевности *Из друђоџ уђла* Ксеније Марицки Гађански. И још: на теоријске теме Ђорђије Вуковић приложио је сувише наративизовану крађу студију *Историјски роман* („Издавачка књижарница Зорана Стојановића”), а Зорица Ђерговић Јоксимовић, код „Геопоетике” изашлу, теоријски и методолошки чврсто утемељену актуелну студију на једну мало на тај начин разматран феномен, а то је,

како у наслову и пише: *Ушћошја*. Док је Владимир Тасић у књизи *Ударање шелевизора* („Адреса”, Нови Сад) наставио да се инвентивно и критички бави различитим феноменима актуелних културних образаца.

Без крупних речи образлагања треба једноставно, сумирајуће, рећи: велики је ово добар културни принос.

КУЛТУРА СЕЋАЊА

Замашну амбицију да се развој културног и политичког живота у Србији од друге половине прошлог века до данашњих дана сагледа и опише, сликар, критичар, теоретичар и историчар уметности Миодраг Б. Протић реализовао је у три опсежна тома мемоарско-есејистичко-биографске прозе под називом *Нојева барка*. И док су прва два обимом и садржински изразитија тома били обележени поднасловом „Поглед с краја века”, овај трећи и завршни том (објављен као и претходни у плавом колу „Српске књижевне задруге”) завршни је чин: „Поглед с почетка новог века” те несвакидашње, прегледне, документоване, критички одмерене и умно продубљене те ауторске синтезе.

Обухватајући описом крупне догађаје којима је био сведок и у којима је непосредно учествовао, овај је аутор у својим једноименим књигама репрезентативно обухватио тежишне тачке развоја модерне (ликовне) уметности у српском и југословенском духовном и језичком простору. Тако обухватно широко тематско поље пружио му је могућност да примерено активира своја опсежна хуманистичка и друга знања и да их синтетички упусти у намери да се главне тангенте укупног друштвеног развоја што објективније одреде, као и да се непристрасно самере са ширим, европским, културно-уметничким и цивилизацијским контекстом.

Стварајући одређене портрете сликара и скулптора, а у овом тому његовој умној анализи били су изложени дела и опуси: Мила Милуновића, Петра Лубарде, Ивана Табаковића, Душана Оташевића, Пеђе Милосављевића, Јоже Цијухе, Сретена Стојановића, Олге Јеврић, Душана Цамоње, као и архитекте Богдана Богдановића, а овај је аутор на подлози сећања изградио широку фреску на којој су постале видне и бројне појединости које су у развоју модерне уметности, на до скоро заједничком простору, имале знатног удела. На тај је начин постало очигледно како он поступно у систему концентричних кругова изграђује једно замашно (није претерано рећи „тотално”) дело у коме настоји да обухватно и синтетички подвуче

интелектуално-критичку црту, односно вредносно самери и преиспита читаво једно бурно и трагично историјско доба посебно, при том, издвајајући најмаркантније стваралачке личности чијим је делима оно и обележено.

На тако широко замишљеној предметној основи Протић је у кроки цртама: силуетарно, скоковито и, каткад, успут, оцртао и бројне доминантне облике, обресе и нијансе портрета и неких својих исписника и савременика, попут: Ивана Антића, Зорана Павловића, Кринке Белић, Дејана Медаковића и других. Нуклеусна тачка из које је проистекла тако опредељена стваралачка енергија доминантно је бивала обележена личним згуснутим сећањем које, по Платоновим речима, располаже својствима сазнања. И баш то знање произишло из снаге сећања, као и (само)свест о потреби линеарно-хронолошког описа и систематизације која у себе укључује бројне компетенције свог творца, одредиле су ово дело као нарочито ауторско сведочанство о неопходности просветитељске улоге и вредности уметности у сваком, а посебно у савременом добу у коме је, тако очигледно и доминантно: „насиље велико, речи мале, али бескрајно умножене”. Иступајући против инерције савремених антипросветитељских процеса и свеопште кризе хуманитета, овај је аутор, посредно али уверљиво, ангажовано одмерено, са свешћу и „новом визијом света” која треба да старе циљеве замени новим, пледирао за новом „енергијом просвећености — миром, слободом, праведношћу”. Заправо, за онај и онакав концепт модерног живљења у коме *музеји*, који су једна од стајних тачака овог Протићевог ангажованог пресабирања и умовања, бивају укључени у активни процес претварања „уметности прошлости у духовну енергију садашњости”.

Речју: Миодраг Б. Протић је у трећем тому своје епохалне синтезе свеопшту цивилизацијску кризу поставио у сами основ свог полиперспективног описа. Отуда придолази и његово разнородно репетитивно враћање на њене видове и облике и честе опаске како, баш отуда, данас ваља да се интензивира: „свест о улози уметности и културе и њихове равнотеже са цивилизацијом”. Из тог разлога и постаје могуће да се констатује како је „у данашњем дисхармоничном свету уметничка хармонија ... преживели облик”. А за тај „преживели облик” овај аутор залаже целокупно своје духовно, интелектуално и стваралачко вјерују, чак и онда када су његове странице изразито лично интониране. А то је бивало у оним моментима када је осветљавао успомене на преминулу супругу и друге најближе. Такво опредељење утицало је на то да поједине странице ове књиге буду наглашено обележене тоном личне жаобе и меланхолије, при чему су се отимале из пера и неке сувише

јетке опаске — посебно оне упућена на рачун САНУ која овог вишестрано делатног ствараоца, ето, није призвала у своје окриље. Све то постаје разлог да он говори са доста скепсе и резигнације, посебно зебње за даљи развој и судбину уметности и културе.

Критички сагледаване и опсежно илустроване и коментарисане главне тангенте развоја модерне ликовне уметности у Србији, као и њени истакнути протагонисти, узети су за основу и подстрек да се у капиталном делу *Нојева барка I, II, III*, препозна и она „унутарња неопходност” да се у њен садржај унесе и мисаоно-поетски интонира „непосредно виђено, сазнато, свесно и несвесно”. А то је, опет, овом аутору помогло да непосредније схвати „смисао неких ситних и крупниих појединости”. На тај је начин он српској култури, и књижевности јер, ради се о једном од најистакнутијих дела новије мемоаристике, (посебно се то односи на први том) приложио један драгоцен синтетичан критичко-теоријски и аутобиографски увид на нетом протекло време и прилике у којима је и он сам имао знатног удела. Фотодокументација унета у завршни одељак књиге о томе упечатљиво и „речито” говори потврђујући да *криза културе* није вечно и непромењиво стање већ да, под терором политике, култура бива принуђена на кетманске компромисе и самозатајивање. Јер, то је један од вршних закључака и заветних исказа овог ренесансног аутора: „уметност као енергија просвећености није само Утопија, ни Аркадија, већ и неизбежна потреба човековог опстанка”. У тој поруци садржан је парадокс нашег времена у коме се очитује како српска национална уметност није у потпуној духовној сагласности са савременим европским кретањима. И док је Европа, пресићена уметничним обиљем доспела у просторе одређене деконструкције и празнине, дотле је српске духовност и уметност, вазда затечена у сумрачном добу хаоса и сталног разарања.

Тој судбинској неумитности, као својеврстан ауторски опис, слика и коментар, окренута је и ова слојевита, проживљена и собом мишљена репрезентативна слика епохе.

ЖИВА ПРОШЛОСТ

Велики је наш културно-историјски заборав! *Ушћуљена баштина* наше културе, а посебно књижевности, још увек није у потпуности осветљена и протумачена; није спасена од заборава. Један од писаца те заборављене традиције је и Никола Мирковић чије је *Изабране студије и критике*, најзад, старањем Предрага Палавестре објавила Српска књижевна задруга.

Између два велика рата веома ангажован, овај „умерени грађански позитивиста немачког васпитања” рођен 1903. године у Брчком, као тумач књижевности, културни радник и критичар формирао се током рада у *Српском књижевном гласнику*. Будући познавалац европских језика и културе, као наших балканских прилика, својим преводилачким радом Мирковић је веома брзо постао важна културолошка спона са књижевностима европског културног круга, као и са бугарском књижевношћу. Међутим, основни правац његовог критичког рада био је везан за српску и југословенске књижевности.

Међу текстовима које је посветио тумачењу дела домаћих писаца, студија посвећена приповедачком делу Иве Андрића, изразито се издваја. Објављена 1938. године, овај Мирковићев аналитички текст је први студиознији рад посвећен делу овог великог писца. А та чињеница већ казује доста и о самом тумачу који је, већ на почетку пишевог стваралачког рада, успео да уочи знатне његове књижевно-уметничке одлике и вредности. А међу својствима Андрићеве прозе која је овај тумач уочио и истакао, антрополошка тема свеприсутности зла једна је од темељних. Као што је успео да из посебног угла сагледа природу његове наративне уметности повезујући је, мимогред, са духом „севдаха” карактеристичним за муслиманско-босанску, у основи фаталистичко, схватање живота. Мада несклон да вредност призна и Андрићевој лирици, он је први систематичније и опсежније описао већину репрезентативних својстава Андрићеве поезике. Књижевно-историјски статус и вредност тих херменеутичких приновака, у опсежној литератури о делу нашег нобеловца, нису се у основи променили до данас.

Обавештено посвећен различитим темама из књижевности, Мирковић се најинтензивније занимао за њене актуелне и модерне токове. Прихватајући модернизам као стваралачку оријентацију која је у блиској вези са романтичарским поетичким постулатима и вредностима, он је равноправно оцењивао вредности поезије Ј. Ј. Змаја и В. Илића, Дучића и Ракића, као и хрватског писца Драгутина Домњанића и бугарског класика Ивана Вазова. Суштину интерпретативног приступа Николе Мирковића могуће је, чини се, потпуније сагледати из два његова краћа текста. Први од њих је посвећен роману *Покошено њоље* Бранимира Ћосића.

Сагледавајући „књижевни пут” овог младог писца, Мирковић није пренебрегао важну чињеницу како је стваралаштво овог писца, а посебно наречени роман, репрезентативан за настојања целе генерације која је „сасвим у некој укупчаности у целину њене савремености”. То ступање укорак са савреме-

ношћу, битна је одлика и самог Мирковићевог рада. А роман тада младог Ћосића, који се као и његов критичар није наживео, оцењен је као значајан прилог „још младој историји романа”. У њему је, у оквиру разматраног стваралачког поступка, овај тумач посебно, поред склоности да уверљиво слика природу, запази још и доминантно предочен топос Београда. У генеалошком смислу то је данас важно запажање.

Инсистирајући у случају Б. Ћосића на „чисто уметничким квалитетима романа”, Мирковић је показао да га најинтензивније занимају саме аутономне књижевне вредности. По том опредељењу он је критичар, модернистички оријентисан тумач књижевности. А да је то тако, видно је и у другом краћем тексту који је посвећен стваралаштву Момчила Настасијевића.

У том је тексту овај тумач пажљиво издвојио и јасно предочио најкарактеристичније поетичке појединости овог ванвременог писца. Оку овог пажљивог и веома обавештеног тумача склоног комаратистичком самеравању културних и књижевних вредности, није промакло ни то да је Настасијевић „истински мистик”, као ни то да је он „један од најистакнутијих смелих твораца нове, неоромантичне уметничке речи код нас”, потом и то да се његов израз кретао ка нарочитом самосвесном оваплоћењу језичко-музичког јединства, а све то у светлу чињенице да се тиме желело конкретизовати „национално језгро уметности”. И овај Мирковићев генерализовани увид данас се чини нарочито вредним и инструктивним за тумачење стваралаштва и овог маловеког писца, класика наше модерне књижевности.

Међу заборављеним, а вредним, тумачима модерне српске књижевности Николи Мирковићу, свакако, припада засебно место. Приљежан и предан, а несклон галамцијским гестовима и јетко-полемичким иступима, мада строг и одмерен, он је сабрано и компетентно, а помало из сенке, ондашње културне прилике и књижевна остварења сагледавао као део великог система уметничких вредности. Руководећи се тим начелом и мерећи високим мерилима, он је показао како је тумачење књижевности, и књижевна критика посебице, важан и незамењив део књижевне културе.

Због својих „грађанских” схватања раније одбачен, он је сада у магистрални ток српске књижевне мисли; у наш књижевни канон, са свим што је писао и преводио, заслужно и на доличан начин трајно ситуиран. Јер, мада се тако не чини на први поглед, књижевна прошлост је, у својим најбољим изданицима, увек живо присутна и актуелна.

ДУША И ЗНАЊЕ

Поједине књиге Владете Јеротића данас се читају и прихватају као својеврсно популарно штиво.

Интересовања ширих читалачких слојева за психолошке, антрополошке и религијске теме, код нас никада нису јењава-ла. На таласу тог несусталог читалачког елана, прихватање и разумевање оних књига које су се бавиле „душевним” тајнама није увек код свих читалаца бивало подударно. Чак и онда ка-да су оглашаване као успеле и незамењиве, нису све књиге овог плодног аутора бивале до краја, добро и потпуно тумаче-не и прихватане. Или, ако су и бивале прихватане, њих нису увек присвајали самосвесни читаоци. Због тога је потребно и важно да се међу бројним Јеротићевим књигама непрестано врши одређена класификација, као и то да се према подручју и предмету њиховог бављења оне издвојено оцењују и вреднују.

Међу текстовима који су писани на књижевне теме, Јеро-тићеве две есејистичке књиге под заједничким насловом *Даро-ви наших рођака*, једнако су побуђивале читалачку пажњу. Посвећен откривању и тумачењу тамних места у душевном скло-пу одабраних писаца, Јеротић је у тим текстовима бивао до-следно ослоњен на биографски метод описивања. Али, оно својство које се у тим текстовима конституисало као опште место, јесте чињеница да су психолошке и религијске теме неодвојиве од саме природе књижевности. Због тога је његова књига једноставног, монтењевског наслова *Есеји* („Матица срп-ска”, Нови Сад) која на те теме доминантно реферише, за по-штоваоце и тумаче књижевне уметности, тематском и садр-жинском разноврсношћу, као и економичним, сажетим и ин-формативно ујашњеним стилем, једнако подстицајна и вредна.

Краћи есеји окупљени у овој необимној књизи бројним покренутим темама којима су, речено је у поднаслову, *психоло-гија и религија* референтно поље, исписани су са очигледном ауторском намером да делују информативно и морализаторски освешћујуће. Полазећи од одређених антрополошких констан-ти: „Човек је биће које много више осећа него што мисли”, или: „Човек је биће страха и — кривице”, овај је аутор насто-јао да у ширим асоцијативним круговима који подразумевају разновродна хуманистичка знања, у закључку дође до јасних и неупитних сазнања о природи човека, његовог друштва и ње-говог историјског хода у времену. Из тог разлога је у многим од ових текстова постало неизбежно поредбено помињање де-ла из филозофије, а посебно из књижевности. У умној оптици ових поучних есеја показало се да су књижевно-уметничка де-ла оно поље у коме се бројна психолошка и религијска свој-

ства човековог понашања најдиректније, или најрепрезентативније исказују. Због тога је постало могуће да се у њима, лајтмотивски, понавља како је религиозан човек у знатној мери и моралан човек.

Мада изводи јасну дистинкцију у којој каже да вера и религија нису синоними, Јеротић у текстовима ових есеја кристалише у виду краћих исказа бројна своја знања и увиде. Тако, примерице, он тврди да: „магијско у човеку води развоју науке, а мистичко развоју религије”. Уопште се у овим текстовима прибрано залази у доње зоне човекове природе, душе и његовог доживљавања и прихватања света и историје. Мада, ваља и то рећи, са иницијалном намером да се читаоцима предоче јасне поставке и усмерења о: кривици, кајању и хришћанском подвигу због кога, то овде бива сасвим јасно, није неопходно век трајати у манастиру. Позорница савременог живота, за такву врсту трезвеноумног разумевања и подвизавања, сасвим је довољна и добра. Јер, научава Јеротић, а научавају и бројни аутори на које се у текстовима он изобилно позива: „Стојимо чврсто, наиме, у уверењу да савремени човек који је изгубио веру у Бога, васкрслог Христа, самим тим и веру у онострани живот, не воли себе, односно привидно воли себе, али на чудовишан начин, разарајући себе, друге људе и природу.” Из овог, у основи патристичког, става читаоцу неће бити тешко да закључи шта је у основи ове смисаоно и значењски бремените, а језичко-стилски непретенциозно, а то овде значи једноставно и добро изведене есејистичке књиге. Књиге, за коју се може казати да спада у ред његових најостваренијих и у целини добрих есејистичких књига.

Крећући се од тема којима се прилази са искуством и знањем психологије, а посебно психоснализе, као и сумом знатних богословских сазнања и увида, Владета Јеротић је у овој књизи постигао изражајно-значењску концентрацију на тај начин што је сложену и обимну грађу методолошки ефектно сажео и умно и поучно изложио. А то су списатељска својства која се не достижу лако, поготово не у овим фундаметналним областима знања о човеку и свету. Овакве књиге додатно истичу неугаслу човекову потребу да спознаје и усавршава себе; да се, заправо, непрестанце приближава Богу.

ТЕОРИЈА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

Своју заинтересованост за теоријско-нараторолошка истраживањања Адријана Марчетић демонстрирала је у својој првој студији *Фигуре приповедања*. Тада је поставке књижевне теорије

је Жерара Женета проверавала на материјалу прозе Марсела Пруста. Захваљујући способности да сложене теоријске формулације и појмовни језик теорије овог француског наратолога сажето и прилагодљиво представи, односно повеже са списатељском праксом, она је књигу интерпретативних есеја *Свети и њрича* (Завод за уџбенике) изградила као вишеделну целину у којој је разматран однос историје и романа и у којој је нарочито места припало уводном поглављу.

У тој уводној целини која је обележена истим насловом као и сама књига, она је сажето, прегледно, садржајно, репрезентативно и илустративно приказала неке доминантне теоријске идеје и увиде појединих савремених теоретичара који су се бавили насловљеном темом. И то наглашено оних теоретичара које је занимала постмодерна стратегија реализације прозне уметности. Међутим, ова трезвена ауторка није само (нежно) еклектички преузимала готове моделе књижевнио-теоријског мишљења угледних аутора, већ је према њима имала јасно изражен самосвесни и дистанцирано конструктивни однос. Чак је према неким од њих исказивала и јасну сумњу. Такав ауторски однос у коме она одриче компетенцију или коригује преузето теоријско мишљење, јасно је уочив у случају неких поставки Ролана Барта који је у својим списима скоро изједначавао природу, сврху и домете историјског и фикцијског приповедања.

У својој корекцији Бартових радикалних ставова, Марчетићева се ослањала на ставове америчке теоретичарке Дорит Кон, а потом је апсолвирала идеје и ставове: Линде Хачион, Хејдена Вајта, Роберта Скоулза и Брајана Мекхејла. Таква студиозна и опсежна теоријска предспрема била је чињена са намером да се проверено и поуздано представе репрезентативни и актуелни модели савременог теоријског мишљења, али и да се на таквој основи изгради и учврсти одговарајући властити теоријски оквир и појмовни апарат. У том настојању ова је ауторка изнашла и неке сопствене термине за одређена наративна својства разматраних текстова. Међу њима посебно се чине инструктивним термини: „елидирање” и „бихевиористичко приповедање”. А све то уводно теоријско-методолошко казивање које је у нашој теоријској литератури, у свом домену, једно од најпотпунијих и најпоузданијих, чињено је са намером да се однос историје и приче провери на прозним делима истакнутих писаца српске књижевности: Данила Киша, Милорада Павића и Радослава Петковића.

Заједничко својство ова три одабрана писца јесте да су они у изградњи својих књижевних текстова полазили од историје, односно фактографске основе коју су, потом, различитим

стваралачким поступцима преобликовали у сопствени књижевно-уметнички израз. И док је Петковић, за кога ова ауторка каже да је: „Међу српским писцима постмодернистима ... можда највећи традиционалиста”, међу другима, располагао и једним нарочитим начином приповедања који она назива интертекстуално развијање сижеа, Павић је свет својих приповедака и романа обликовао као борхесовску синтезу, а Киш је у роману *Пешчаник* активирао нарочиту технику дефабулирања коју је ауторка, рекосмо, назвала „елидирање”. А та се техника огледа о томе што се њоме: „из приповедања једноставно одстранује догађај или низ догађаја који имају кључну улогу у кохерентном повезивању фабуле”. Све те појединости карактеристичне за поетике одабраних писаца, у срећном споју теоријске компетенције и истраживачко-интерпретативне инвенције, ова је ауторка у анализама којима не мањка минуциозности активирала и уподобила прихвативим и одрживим генеративним закључцима. У појединим сегментима својих анализа она је пажљивим читањем и теоријски прожетим указивањем на маркантна места ауторских текстова, примерно показала како се академским начином који не прихвата аутоматски стваралачке новине, нити их пак гестом конзервативне незаинтересованости прећутно одбацује, могу сталожено, разумљиво и поуздано да препознају, именују и опишу она својства књижевно-уметничких текстова која се сматрају еминентно уметнички сложеним и значењски бременитим. На тај начин је постало јасно да Адријана Марчетић теоријску компетенцију функционално уподобљава интерпретативној интенцији. А то је, знамо, школска дефиниција умешности тумачења.

Мада је опсег анализираних текстова релативно узан али, ваља признати, репрезентативан, и мада се неки ауторкини перформативни или уопштавајући искази о природи или појединим одликама историјског романа могу накнадно и цепидлачки подвести под лупу изоштреније епистемиолошке провере, утисак да се у случају ове књиге ради о вредном и, посебно због уводног поглавља, одавно потребном теоријско-интерпретативном остварењу, остаје сасвим постојан. Јер, овакве књиге своје испуњење налазе у двострукој функцији: информативно-образовној, на једној, и херменеутичко-културолошкој, на другој страни. Првој функцији ће се, јамачно, највише приволети ђаци и студенти, а друга ће у академској и широј културној заједници изнова потврдити вишеструку вредност и ауторитет. Најпре вредност одабраних дела домаће књижевности, а потом, због поузданости и прихвативости начина излагања, и ауторитет њиховог прилежног тумача. Само у тако изведеној сагласности уметничког и интерпретативног чина, књи-

жевно-уметничка дела могу да у потпуности остваре и потврде своје присуство и вредност у култури и времену.

ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНОСТИ, ФИЛОЗОФИЈЕ, ИСТИНЕ И МЕТОДЕ

У поднаслову књиге Мила Ломпара *Негде на граници филозофије и лијерајуре* („Службени гласник”, Београд) пише да је она посвећена „књижевној херменеутици Николе Милошевића”. Полазећи од базичног увида да је овај филозофски оријентисан тумач књижевности, који је своје интелектуалне диспозиције и област свог интересовања препознао и омеђио већ у младости, све време припадао оном подручју националне културе који није био доминантан и преовлађујући, већ напоредни и „алтернативан”. Због тога је и постало могуће да се у његовом случају распозна и истакне како се он подједнако стваралачки успешно кретао књижевним, филозофским, психолошким, антрополошким и политичким подручјем. А у том кретању је мимогред постало очигледно и то како је његов метод на одређен начин бивао препознатљиво усаглашаван са његовом егзистенцијалном ситуацијом. Ту је неадаптибилну „ситуацију” аутор ове студије препознао и описао као веома сложену, деликатну, несвакидашњу и самосвојну, а то значи „граничну” и у свом сеопсусу, који није лишен „дубоке оданости”, најпретежније позабавио Милошевићевим књижевно-филозофским преокупацијама.

Идући трагом свог претходника, аутор ове студије је настојао да се у његовом делу сада препознаје и издваја одређена противуречности или, милошевићевски речено, „места некохеренције”. Тако је он у почетном поглављу у коме се позабавио његовим разматрањем оновремене ситуације у савременом српском и светском роману успео да уочи како је овај тумач, описујући учинак неких „светских” романа, указивао на она њихова својства која су била заобиђена, прећутана и запостављена, док је у делима српским романсијера он бивао усредсређен на оно што је очигледно предочено и структурни и значењски у њима предоминантно. Тако чинећи, он је заснивао и развијао сопствену аналитичку методу, а она, парафразирајући нека теоријска начела подсећа његов следбеник и тумач, херменеутички вреди онолико „колико материјала може да покрије”. Међутим, колико је „наш херменеутичар” на једној страни своју методу развијао тако да поприми општије црте, толико је на другој страни он својим луцидним увидима и полемичким указивањима нека општа места разумевања дела

неких значајних писаца домаће књижевности, проблематизовао или заоштравао. На тај је начин, указујући на то да у „Андрићевој прози постоји неутралисање меланхоличних и трагичних обележја”, постигао да се се у знатној мери промени вредносни суд о делу овог писца, као што је, такође, уочио и „постојање иморалистичке концепције у *Дневнику о Чарнојевићу*” Милоша Црњанског. Такви изоштрени херменеутички увиди легитимисали су овог тумача као мислиоца: „који је своју теоријску конструкцију осмислио на утврђивању идеолошких и психолошких прећутаних фактора у књижевним и филозофским делима”.

Идући тим трагом Ломпар је надаље указивао на специфичност Милошевићевог интерпретативног приступа, па је тако у наредним поглављима предочавао примере на којима је стратегија тумачења „нашег херменеутичара” бивала у дејству: од његовог тумачења лика Дон Кихота из перспективе нихилистичке антропологије његовог творца, до занимања неким поетским и драмским текстовима у којима је он, такође, уочвао тамна места, апорије мишљења и колизије вредности. Да би у, за Ломпаров приступ репрезентативној целини „Херменеутика детаља”, овај аутор у центар свог интересовања и једнако наглашеног филозофског начина описивања поставио код Милошевића опажено настојање да се у одређеној мери уједначавају начела филологије са узусима естетике. Из тог разлога се он и посветио именовању и маркантнијем предочавању на одабраним примерима три вида Милошевићеве херменеутике, а то су: антрополошка, идеолошка и методолошка њена димензија. Због тога, опет следствено, и он долази у посед сазнања о самој парадоксалности приступа онога који је и сам доследно или конзистентно на њу указивао. Тако Ломпар уочава како: „У истраживањима Николе Милошевића долази до сукоба између *исшине* коју објављује сам херменеутучар и *начина* на који је он тражи.” А та је наречена парадоксалност, вели одрешито Ломпар, „увек је оличена у детаљу”. Уочавајући те специфичне „детаље” и тако настављајући „херменеутику детаља” свог претходника, он свој приступ легитимизује као самосвесно и усмерено аналитичко настојање зановано на пажљивом читању и ванредној, комплементарној теоријској спреми уз чију помоћ он успева да састојице прати, разуме, коментарише и вреднује све мисаоне мандре „нашег херменеутичара” — по много чему јединствене, неупоредиве и непоновљиве појаве у нашој савременој култури. Оног и онаквог аутентичног мислиоца и тумача који се, компетентно и самоуверено, „са великом страшћу кретао различитим духовним путањима”.

Најпостојаније упориште у Милошевићевом приступу тумачењу дела књижевности овде је препознато у аналитичкој усредсређености на разазнавања аспекта „смисла човековог постојања”. Отуда је у текстовима овог тумача толико пута истичана потреба да се опазе и оне нарочите одлике књижевних текстова које су блиске метафизичком одређењу, а оно је, пак, друго име за тежњу да се поуздано разазна и докучи жуђени смисао постојања — централна тачка свеколиких филозофских и интерпретативних стремљења.

Тумачећи књижевност Никола Милошевић је, закључује на једном месту Ломпар: „открио своју мисао на размеђи психологије и идеологије, комунизма и либерализма, модерне и постмодерне: у раскораку између сопственог *сензибилијетиа* и *афинијетиа*” — оном граничном простору из кога је било могуће да умно сагледа, оцени и именује, са доста личне скепсе и меланхолије, неке темељне (аутономне) вредности духа и ума. Уверен да је егзистенција човекова обречена трагизму, овај „гранични” мислилац је своје научавање трајно осенчио антрополошким песимизмом.

Писана тако да скоро подразумева обавештеног и стрпљивог читаоца, ова се књига не нуди лако читању ни површном и једноставном разумевању. Видно, у односу на неке претходне своје књиге, ујашњавајући свој иначе тврди и не увек лако проходни стил, Мило Ломпар је у овој студији, у знатној мери, идејно и мисаоно био на нивоу изабраног предмета, односно дела громадног аутора чијим се опусом бавио. Синтетички приближавајући могућности разумевања дело овог модерног мислиоца, ову је студију њен аутор обликовао и као веома упутно штиво о теорији, методологији, искуствима и дометима саме херменеутике као дисциплине аналитичког мишљења. Указујући тако на чињеницу да се на подстицајној основи свог претходника и учитеља, може изградити властити мисаони и интерпретативни систем, као и то да се он само у аналитичком сучељавању са релевантним предметом, може у потпуности проверити, потврдити и конструктивно исцрпсти. А управо је то у овој књизи „дубоке оданости” примерно и чињено.

ДУШАН ВИДАКОВИЋ

СТАЛНА АКТУЕЛНОСТ НАУКЕ О КЊИЖЕВНОСТИ

Разговор са Милославом Шутићем

Један од најзначајнијих теоретичара књижевности и естетичара српског језика, др Милослав Шутић (1938), који је читав радни век провео у београдском Институту за књижевност и уметност, дуго времена руководећи утицајним пројектом Теорија књижевности, недавно је, у престижној едицији „Појмовник” Службеног гласника, објавио књигу *Трагање за методом*. Ослањајући се на свој, у јавности познат филозофско-естетички приступ књижевном делу, он овом колекцијом бриљантних есеја кристализује властито преобгато методолошко искуство афирмирано у његових претходних двадесетак публикованих рукописа.

Душан Видаковић: *Оно што одмах пада у очи и фасцинира и у Вашој најновијој књизи је присујности појма слика светиа који сће промовисали за полазну чињеницу своје методологије још пре четвори деценије у Вашој првој књизи Мисао која не одустаје, да бисте му остали верни свих ових година.*

Милослав Шутић: Управо, како сте приметили, почетне одреднице појма *слика светиа* су остале за мене до данас актуелне — укључујући неслагање са познатим Хајдегеровим ставом да се „*слика светиа* јавља од Декарта наовамо”, то јест од момента присуства Декартовог појма *Cogito*, док се мора имати у виду и она преддекартовска *слика светиа* формирана у колективној и индивидуалној свести, на основу неких ирационалних, митских и религијских представа о свету. Због сложености појма *слике светиа*, а у условима за мене пресудне његове *методолошке* употребе, определио сам се за *схеме* условљене

сликом светића, које су, у духу Аристотеловог и Кантовог истицања посебног значаја схематског мишљења, врло динамичне у својој отворености, па се зато могу „попунити” одговарајућим садржајима књижевног дела. Поменуте схеме и њихово „попуњавање” садржајима књижевног дела могу се довести у везу са још једним филозофским појмом, са Хусерловом феноменолошком „редукцијом”. Како књижевно дело није изоловано од *светића*, то се распон схема за које сам се определио креће од оних условљених природном сликом света до схема одговарајућих структури тога дела. Испоставило се да шест оваквих, двоструко условљених схема могу да обухвате целину књижевног дела, а чињеница да је *слика светића*, иако у основи естетички, истовремено и филозофски појам, јер садржи и пишчев „поглед на свет”, није била препрека да се испита и методолошка „употреба” Бића, као чисто филозофског појма. Све ово детаљније је објашњено у књизи *Трагање за методом*.

И овакво Ваше одређење, поред остало, још једном недвосмислено потврђује колико је наука о књижевности, са својом методологијом, особена у односу на неке друге дисциплине.

Од момента када је Дилтај одвојио „духовне” од „природних” наука, наука о књижевности отпочела је да се, у оквиру духовних наука, конституише имајући у виду свој предмет истраживања и свој научни метод. Обично се истичу три сегмента те науке: теорија књижевности, историја књижевности, књижевна критика, који су, међутим, током деценија били подложни великим променама, (нарочито књижевна критика), па се данас никаква истраживања не могу замислити без преиспитивања па и рedefинције тих појмова. У новије време, делимично и под утицајем жанровских иновација, јављају се сумње у сврсисходност науке о књижевности и њених поменутих сегмената. Међутим, научни приступ остаје једина могућност мишљења о књижевности, само што тај приступ треба примерити ширем подручју уметности и културе, али увек уз очување специфичности и сарадње дисциплина науке о књижевности и саме те науке као целовитог појма.

Науци о књижевности понекад се „приговара” да не успева досећући степен ефикасности својствен, рецимо, природним наукама.

Структура и сложеност предмета истраживања у науци о књижевности условиле су непрекидне спекулације око природе и домета методологије те науке. Напуштајући, раније често

коришћену, методологију природних наука, наука о књижевности, посебно у XX веку када се књижевно дело издваја као основни предмет њених проучавања, неминовно је, поред физичког, била суочена и са духовним светом на које то дело упућује. Сама „неодређеност” духовних и душевних садржаја, које подразумева језик књижевног дела, била је, и остаје, разлог за порицање могућности научног испитивања књижевности. С правом сте поменули „егзактност”, чији се недостатак непрекидно узима као разлог тобожње узалудности науке о књижевности. При том се мисли на ону егзактност коју поседују природне науке, али, шта таква егзактност, на пример, данас значи у физици или у биологији, у којима се појављује низ питања на које није могуће *шачно* и аргументовано одговорити. Зато је наука о књижевности и даље актуелна, под условом да се та наука заснује интердисциплинарно, то јест путем повезивања са другим, „духовним” и природним наукама, почев од психологије, науке о уметности, естетике, па до географије, и даље, под окриљем филозофије као врховне духовне дисциплине.

У таквим околностима Ви инсистирајте на важности чврстих веза на релацији филозофија-естетика-теорија књижевности.

Континуитет у односу између филозофије, естетике и теорије књижевности треба да се успостави не само због методолошке доследности, већ и због, такорећи природне, упућености ових дисциплина једне на другу, идући у оба правца. С једне стране, у теорији књижевности, односно у науци о књижевности, употребљавају се, научно сасвим легитимно, поједини естетички термини: *естетски укус, естетски суд, естетски доживљај, естетска вредност, естетска истина, естетичке категорије...* зато што је књижевност, као предмет проучавања једна од више уметности. С друге стране, естетика се, готово од првог момента настанка ове науке, природно везује за филозофију из више разлога. Најпре, филозофија је, као врховна духовна дисциплина, оријентација за све природне и уметничке појаве, од којих, у овом случају, не само уметничке, већ и оне још ближе природним појавама — естетске појаве — припадају естетици, а једна од уметничких појава — књижевност — припада науци о књижевности, односно теорији књижевности. Затим, све три поменуте дисциплине су најопштије у својим доменама, с тим што се та општост повећава идући од теорије књижевности према филозофији, а смањује се идући у обрнутом смеру. Таква општост изражена је појединим естетичким

категоријама, на челу са *лейим*, које, уз поменуте естетичке категорије укључујући и једну непосредно проистеклу из књижевности, *литерарности*, спаја филозофију, естетику и теорију књижевности. На крају, познати су термини *филозофија књижевности* и *есетика књижевности*, без којих, по мом мишљењу, не може да опстане теорија књижевности, с тим што се естетика књижевности јавља као неопходна прелазна инстанца између „неестетске” филозофије и књижевне, односно уметничке теорије. Сарадњи наведених дисциплина посвећено је највише простора у поменутој књизи *Трагање за методом*.

Другим речима, нужно је да се методологија науке о књижевности не усредсређује искључиво на сивоља досиујан ојсеџ анализираноџ дела.

Упућивање на значењску димензију језика и текста условљено је неким радикалним формалистичким теоријама, које су, почев од руских формалиста, током XX века тежиште испитивања књижевности непрекидно померале на форму, односно на језик и текст књижевног дела. Бахтин је руским формалистима замерао искључиву оријентацију на „материјалну естетику” (звучна и графичка димензија књижевног текста), уместо да им општеестетички ставови буду једина, исправна оријентација. Већ у неким структуралистичким теоријама започето је фаворизовање језика, па затим текста књижевног дела. Усмерене против „метафизике суштине”, постмодернистичке теорије довеле су до подизања значаја текста на највиши, апсолутни ниво, или до устоличења текста као исходишта не само свих језичких, знаковних, већ и значењских димензија. Наука о књижевности овакве формалистичке крајности исправља указивањем на врло ограничену могућност прочавања звучне и графичке димензије књижевног текста и књижевног језика, које су, опет, на неки начин увек повезане са њиховом значењском димензијом.

Ви йосебно указујете на улоџу онџолоџије, у својсџву кључне џране филозофије, као неџџио йреџежњију у йрокламованој мулџидисциџлинарности науке о књижевности.

Незаобилазна значењска димензија текста и језика указује на *слојевитост* књижевног уметничког дела, на „предњи” и „задњи” план тога дела, о којима је говорио феноменолошки оријентисан немачки филозоф и естетичар Николај Хартман, и чији су ставови значајно утицали на моја методолошка опредељења и на моје схватање појма слике света. С обзиром на

онтолошки статус тога појма, морали су се имати у виду неки од најзначајнијих филозофских система, или неки од основних ставова појединих, може се рећи најзначајнијих, филозофа: Аристотелова „евиденција” феномена материјалног света, Кантово, Шелингово, Кјеркегорово... издвајање естетске сфере у оквиру укупно постојећег, Хегелова филозофија и естетика уметности, Хајдегерово егзистенцијална онтологија, Хусерлово разрешење проблема у оквиру, за филозофију и естетику основне, *субјект-објект* релације... Ови ставови битни су за појам *слике света* нарочито ако се посматрају у светлу „нове онтологије”, која је, коначно, повезана са гносеологијом, а та повезаност доприноси и разрешењу проблема *метафизике*, на коју је, сасвим неоправдана са гледишта те онтологије, општа повика посебно у новијој француској филозофији. „Нову онтологију” најбоље и најприхватљивије је протумачио поменути Николај Хартман, и то тумачење, са неопходним примесима „реализма”, без непотребних замагљивања, може се прихватити као путоказ савременог филозофског и естетичког мишљења у целини, па и савремене методологије науке о књижевности. Приближавањем основних филозофских дисциплина, онтологије и гносеологије, створени су услови како за „упосебљењем” опште онтологије у појединим „регионалним онтологијама”, тако и за „упосебљењем” самога Бића као врховног онтолошког појма који је у „старој” онтологији имао непорециви статус апсолута, тако и за супротни правац „онтологизације” појединачних појмова и садржаја. Савремена методологија науке о књижевности никако не сме бити радикално супротстављена, већ, напротив, до краја саображена филозофском, естетичком и књижевно-теоријском мишљењу од његових почетака до данас.

Уз онтологију, естетику и тумачење су још два базна појма оног типа методологије који сматраше најсврсисходнијим у тумачењу књижевног дела и његовог приближавања читаоцу и који долазе до изражаја у Вашим радовима.

На први поглед, онтологију одликују општост и сложеност које превазилазе домете одговарајућег метода у науци о књижевности. У књизи *Трагање за методом* то питање је детаљно разматрано, као што је и указано на један облик књижевне критике чији сам назив, *онтолошка критика*, подразумева усмерење према том термину. Само, ако се књижевна критика схвати као непосредни, језички а често и (нажалост) садржински сужен коментар књижевног дела, било је потребно (слич-

но архетипској критици), превазилажење нивоа чисто критичког мишљења у правцу научног метода.

У оквиру укупно постојећег, чије границе одређује онтологија, методологија науке о књижевности најпре мора да се ослања на *естетологију* зато што је естетика као наука усмерена и на *естетско*, које је у ширим оквирима посебно важно за књижевно дело и за науку о књижевности и њену методологију. Естетско, са појмом *уметничког*, представља основни предмет проучавања у естетици као што, заједно са *ванестетским*, сачињава целину укупно постојећег. Корени уметничких дела су у естетском, зато што је уметност, у ствари, посебна организованост естетског, а књижевно дело је један уметнички феномен, како су непрекидно истицали представници феноменолошке естетике. Истовремено, почев од појма *слике света* која својом чулношћу, као битном одликом уметности, замењује нејасну филозофску појмовност *бића*, из естетике до теорије књижевности допиру раније наведени појмови са предзнаком *естетског*.

Најзад, као „инструмент” овакве филозофијом предодредене естетичке методолошке оријентације, појављује се *тумачење* — непосредни поступак аналитички усредсређен на елементе књижевног дела, или на то дело у целини.

А то је траг који води до појма који постојање доноси Вама — књижевне архетипологије.

Књижевна архетипологија је нови термин чије сам укључивање у науку о књижевности образложио у књизи са истим насловом, полазећи од Јунгове теорије архетипова у оквиру његове дубинске психологије. Овај појам упућује на методолошку, интердисциплинарну, пре свега естетичку димензију теорије књижевности, усмерену на тумачење облика примарне митске, религијске и фолклорне интерлитерарности.

У Вацем научном раду може се зајести неколико главних праваца истраживања чија је целивост заснована на методолошким и шематским чињеницама, а текстови проистекли из таквих истраживања могу се разврстати у три следеће целине: Теоријско-естетичка истраживања, Огледи о српској поезији и Тумачење књижевног дела.

Већ почетна од ових целина указује на моје основно, *естетичко* методолошко опредељење, које је присутно у највећем броју мојих научних радова, али је то опредељење истовремено и наглашена или подразумевана оријентација у друге две це-

лине. Текстови (расправе, студије, есеји) које сам писао континуирано почев од књиге *О дирљивом* до наших дана и који су били у складу са мојим, поменутиим *естетичким* опредељењем, имали су за циљ да покажу могућности методолошке употребе појединих естетичких појмова у науци о књижевности. Наравно, због карактера тих појмова и естетике као науке, ти текстови су прерастали и у интердисциплинарна и у интерлитерарна проучавања, то јест, у њима је дошла до израза и интердисциплинарност науке о књижевности и компаративна димензија књижевности према другим уметностима (ликовне уметности, музика). Посебан изазов за те текстове било је игнорисање естетике од неких књижевних теоретичара и критичких правца (Ричардс, *New criticism*) и то у време када је, средином треће деценије 20. века, Бахтин једним текстом утемељио естетику књижевности. Касније су структурализам и новија француска филозофија, на таласу побуне против *лејо* и у условима крајње рационализације духа, довели до краја игнорисање ове дисциплине. Поменути разлози, међутим, указивали су на нешто друго, на неопходност естетике, између осталог због тумачења читаве досадашње уметничке традиције. Међу појмовима који су се непрекидно наметали у приступу уметничким делима и за мене су најпре биле *естетичке категорије*. Веома је занимљиво прилагођавање филозофске општости ових појмова непосредној интерпретативној пракси, тим пре што је њихову надлежност у том погледу понеко (на пример, Пол де Ман) негирао.

Вас су, зајраво, привлачиле, у првом реду, класичне естетичке категорије.

Пре осталих, интересовала ме је врховна међу њима, *лејо*, у оквиру ширег естетичког контекста (књига *Одбрана леје душе*), или у схватањима неких писаца (Андрић). Затим, *узвишено*, посебно у студији *Црњански између узвишеног и ниског; трагично*, у поменутој књизи о „лепој души” и у књизи о Андрићевој естетици (*Злајно јагње*); *дирљиво*, у књизи *О дирљивом*. Имао сам у виду и једну од оних естетичких категорија за које је естетичар Николај Хартман рекао да су „на прелазу према уметничкој форми” — *лирско*. Моја „аналитика” лирског као естетичке категорије остварена је у књизи *Лирско и лирика*, а поменути „прелаз према уметничкој форми” објаснио сам у студији *Естетички приступ модерној српској лирици*, која је уводни текст за моју *Антологију модерне српске лирике (1920—1995)*, објављену на српском и енглеском језику. Нарочито су моју пажњу изазвале неке од новијих естетичких кате-

горија, каква је Кјеркегорова *скривеност*, или Ничеове категорије *диониско* и *ајолонско*. Ове категорије очекују своје потпуније „аналитике”, уз напомену да је *скривеност* посебно дошла до израза у српској народној лирској и епској поезији, која је израз српског патријархалног духа, обичајности и моралних схватања српског народног живота (књиге *О дирљивом* и *Одбрана леће душе*). Истраживањима у оквиру естетске сфере (естетика *грубе материје*, естетика *меланхолије*, естетика *страдања*, *естетска идеја*, естетика *смисла*...) треба додати и естетичке расправе из домена *компаративне* естетике: религијске теме у ликовној уметности ренесансе и у средњовековној српској уметности, као и више естетичких *есеја*, чије су теме поједина ликовна остварења, или узајамна повезаност поезије и сликарства, поезије и музике, као у најновијој књизи *Подрхтавање смисла*.

Оваквим ирисијом у методолошкој примени естетичких појмова, Ви сте доказали да се из перспективе тих појмова, трагајући за експлицитном и имплицитном естетиком једног писца, може остварити најбољу унију увид у целину ојуса одређеног аутора.

То најбоље потврђује књига *Златно јађе* у којој, оријентишући се поменути појмовима, откривамо да Андрић вероватно више него и један други писац посвећује пажњу књижевним облицима *естетског доживљаја*. Овај појам, попут других, сличних, води нас у правцу свих осталих елемената структуре појединих Андрићевих књижевних дела. Несумњив је и допринос овог писца естетици *савршенства*, *игре*, *осећања*, *деталја*, естетици *шајне* и посебно *архетипској естетици* која се с правом намеће као једна од најважнијих „регионалних” естетика. Николај Хартман закључио је да се помоћу појединих естетичких категорија не може сагледати целина једног романа, какав су *Браћа Карамазови* Достојевског. Свакако се овакав закључак мора уважити, не само када је реч о поменутом роману већ и о свим сличним романима других писаца чија структура има „полифонијски” карактер. Али, треба напоменути да се у приступу неким другим романима, оним чија је структура остварена према супротним начелима „монофоније”, повећавају дometи категоријалне анализе. Такво искуство имао сам у оквиру естетичког приступа Андрићевој *Проклејој авлији*, чија је структура готово у целини обележена једним ликом, Тамилом. Ако се овај лик сагледа из перспективе једног естетичког појма, „естетског човека”, како сам у књизи *Златно јађе* учинио, онда се показује да такав појам, укључујући неке

од најважнијих естетичких категорија (*лейо*, *узвищено*, *тиражично*) омогућује увид не само у целину тога лика него и у слојевиту целовитост једног књижевног дела.

Неујоредив је Вац дојринос тумачењу српске поезије које се издваја као следећа бићна целина Вацеџ сиваралашива.

То су тачније огледи о српским песницима чијим сам песничким делима приступао из различитих перспектива. У овим радовима понајчешће се као почетно методолошко усмерење појављују филозофски појмови, који, опет, самим довођењем у везу са поезијом као једном врстом уметности, неминовно добијају карактер естетичких појмова: *слика свећа* (поезија Момчила Настасијевића), *биће*, *еџзистџениција* и *нишџија* (Дис), *јединствено бића* (Дучић). Ово спајање филозофских и естетичких појмова посебно је видљиво у књизи о „дијалектичкој лирици” Бранка Миљковића, коју управо завршавам. Појмови: „поезија првог импулса” (Драинац), и „антилирска поезија” (Растко Петровић) указују на правац кретања од поетике према естетици, док је у појму „визуелна перцепција” (лирика Црњанског) назначен супротни правац. Поетичке огледе о неким песницима млађих генерација обједињује појам, опет шире, естетички схваћене, *исничке слике*.

Коначно, долазимо и до обједињујућеџ и већ помињаноџ појма тумачење.

Тумачење у науци о књижевности може се дефинисати као аналитичко-синтетички приступ *целини* једног књижевног дела. Појам целине овде је много више обавезујући него појам целовитости опуса једног писца. У том смислу, термин тумачење, који имплицира настојање да се што више продре у *дубину* књижевних творевина, никако не занемарујући њихову језичку појавност, примеренији је приступу једном књижевном делу него сагледавању целовитог опуса једног писца. А такав приступ истовремено подразумева максималну концентрисаност на текст једног књижевног дела, на знаковну и значењску димензију тога дела, па тек онда, зависно од интенције тих димензија, на неке спољашње релације. Тумачење је аналитичко-синтетички приступ једној органској језичкој целини, чији су делови истовремено микрокосмички осамостањени и макрокосмички повезани, а крајњи циљ је остваривање увида у *језџро смисла* те целине. Свакако, то може да буде само *естџетички* смисао, па је зато било каква идеологизација у оквиру истинског тумачења неадекватна и неприхватљива. У тумаче-

њима појединих песничких и прозних дела српских писаца Иве Андрића, Момчила Настасијевића, Бранка Миљковића, затим, дела српске народне поезије, почев од мога првог научног рада па до данас, може се пратити не само линија оне, неопходне „практичне” примене појединих методолошких опредељења, него и еволуција и теоријски домет тих опредељења. Испоставило се, на пример, да је моје прво по реду тумачење Андрићеве прве приповетке *Пут Алџе Берзелеза* отворило пут сагледавању најважнијег пишчевог естетичког опредељења — архетипске естетике — иако у том тумачењу архетипски приступ није третинолошки дошао до израза.

Паралелно са највишим научним дометима, Ви и на њољу ауторској књижевној и ликовној рада стварајте вредна дела.

У теоријском мишљењу, поред уметности као највишег облика стваралаштва, подразумева се и посебна врста стваралаштва, научно стваралаштво. Које су разлике и сличности између између овда два облика стваралаштва, и да ли се, с обзиром на њихову припадност једном субјекту, може говорити о једном њиховом заједничком исходишту? Рекао бих, у мери која је уопште могућна из субјективне перспективе, да је овде, држећи се Аристотеловог схватања уметности као „обликоване енергије”, у питању једна иста „енергија” која се испољава путем различитих начина научног и уметничког „обликовања”. Немогућност коначног, објективног вредновања таквих, сопствених стваралачких усмерења, ипак не паралише до краја сопствену расуђивачку свест, посебно ако се има у виду усмеравање пажње на поменуту, заједничку „енергију”. Које би, дакле, могло бити заједничко исходиште „енергије” у основи мојих различитих, научних, односно ликовних, песничких, прозних начина „обликовања” те „енергије”. Држећи се појмова *субјекта* и *објекта*, који су на различите начине али и подједнако важни у филозофији, науци и уметности, наводим, најпре, два међу најважнијим исходишним „пунктовима” мога стваралаштва у целини: *лирска осећања* и *религијске симболе*. Имам у виду мишљење једног руског филозофа да су ова два појма оно што је једино вечно у општој пролазности. Додајем овим појмовима и: појам *природе* и појам *животиња*, а, између њих, између човека и природног света, *предметни* свет, у својој бескрајној разноликости природних и употребних предмета, коју је, опет, најпотпуније обухватио Аристотел, а чија је могућна естетска димензија за мене посебно важна. Истичем *народни живој* и његову *обичајност*, али, истовремено у његовом изворном облику и у светлу најзагонетнијег Хусерловог филозофског и естетичког појма: *свешта живој* (*Lebenswelt*). То су,

дакле, оне теме које мене посебно интересују из естетичке, научне и уметничке перспективе.

Након деценије и по успешног руковођења пројектом Теорија књижевности у београдском Институту за књижевност и уметност, постали сте један од 25 редовних чланова међународне Независне академије за естетiku и слободне уметности у Москви, што представља велико признање и круну Ваше научне каријере.

То звање ми је, заиста, посебно значајно јер академија, чији су чланови поред руских и научници из других земаља, од великог је значаја за савремена естетичка и књижевнотеоријска истраживања. Као издавач садржајно богатих „Академских свезака“, она организује редовне симпозијуме на којима се поменута истраживања остварују у ширим, културолошким оквирима, а један од таквих симпозијума била је „Парадигма савремене епохе“, која је имала шире одјеке и у нашој средини. Посматрање теорије књижевности у јединству са естетиком једна је од основних оријентације у раду ове Академије, а то је, како се види из претходног разговора, и моја вишедеценијска научна преокупација. Председник ове академије, Јуриј Борјев, водећи савремени руски естетичар, највише се залаже за поменуто јединство и треба нагласити да ће следеће године Службени гласник објавити његов *Енциклопедијски речник естетичких и књижевнотеоријских појмова*, јединствен по томе што је дело једног аутора. За мене су важна још два момента у обимној научној биографији овог аутора, која се такође подударају са мојим основним научним усмерењима: истицање значаја *естетског* као *метакаатегорије* и указивање на најшире, *онтолошке* оквире естетике и науке о књижевности. Неке од мојих најважнијих теоријско-естетичких студија и огледа, међу којима су и радови о српској књижевности, преведени су и објављени у наведеним „Свескама“ и другим Академијиним зборницима. Учинила је то др Марина Карсјева, сарадник у московском Институту за светску књижевност, који доста пажње посвећује и изучавању српске књижевности. По општем мишљењу, укључујући и мој утисак, преводи поменутих текстова заслужују највиша признања. Ако се има у виду чињеница да су текстови ове врсте мало, сасвим недовољно, превођени са српског на руски језик, то је за мене била прилика да упоредим терминолошке могућности ова два језика у наведеним научним областима. Испоставља се да те могућности у српском језику никако не заостају за сличним могућностима не само у руском, већ и у другим светским језицима.

Лето, 2010

КА ТУМАЧЕЊУ КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА

Милослав Шутић, *Трагање за методом*, Службени гласник, Београд 2010

Књига Милослава Шутића *Трагање за методом*, састоји се, поред уводног дела под насловом „Претходне напомене”, завршног дела под насловом „Завршне напомене”, као и одељка посвећеног литератури коришћеној у књизи, од четири обимне студије: „Онтолошки приступ књижевном делу”, „Увод у филозофију и естетику књижевности”, „Прилог заснивању књижевне архетипологије” и „Филозофско-естетичка основа тумачења књижевности”. Поређане хронолошки, по времену настајања, четири Шутићеве студије показују распон, као и дубину, ауторових методолошких истраживања у временском периоду од безмало четири деценије у којима као константа доминира ауторово убеђење да методологија науке о књижевности мора да се бори са специфичношћу предмета проучавања, а то је комплексност књижевног дела, као и његово уверење да окретањем тексту, у новије време, нису разрешени проблеми методологије.

Мада функционишу као одвојени текстови, ове студије узете заједно представљају теоријску синтезу у којој се Шутић континуално залаже да се методологија науке о књижевности мора бавити како језичко-текстуалним аспектом књижевног дела, тако и чулно-духовним, дијахронијско-синхронијским контекстом дела. Овакво поимање методологије је у ствари позив на прихватање методологије као интердисциплинарно утемељене активности; као основно методолошко опредељење Шутићево јавља се у овој методологији методолошки појам *слике света* као естетички појам којем је прикључен појам *Бића* као онтолошки појам. Тиме се успоставља веза између филозофије, односно онтологије, и естетике, с циљем методске примене ових појмова, као и дисциплина у тумачењу књижевног дела.

Онтологију, као почетну методолошку оријентацију науке о књижевности Шутић сагледава и као њено завршно методолошко усмерење, захтевајући да се сви научно књижевни методи примере основним онтолошким принципима, то јест јединству филозофије и естетике исказаном појмовима *Биће* и *слика света*.

У студији под називом „Онтолошки приступ књижевном делу” Шутић истиче да овакав приступ делу подразумева повезивање најопштијих онтолошких појмова са непосредном језичком појавношћу књижевног дела. Из перспективе онтолошког приступа књижевно дело је у основи естетска чињеница, односно саставни део Естетског бића које је у вези са ванестетским бићем под окриљем Бића као бића — основног појма онтологије. Шутић, иначе, пледира за напуштање покушаја утврђивања онтолошког статуса књижевног дела и залаже се за враћање у подручје опште онтологије увођењем два основна општеонтолошка појма: Бића и Бивства.

Појам *слике света* се такође укључује у онтолошки приступ књижевном делу. *Општа слика света* као онтолошки појам настаје трансцендирањем више појединачних *слика о свету* као онтичких помова. Оваква, општа, слика света може да се доведе у везу са књижевним делом путем две посебне слике света: природно-људске и естетске, односно књижевне у оквиру којих се издвајају најопштије представе о свету у књижевном делу.

Појам који све поменуте елементе обједињује у слику света је *Доживљај*; он повезује два основна субјекта књижевног феномена — писца и читаоца, па га зато Шутић схвата као ембрион онтолошког приступа књижевном делу. Доживљај је пре свега утемељен на утиску о књижевном делу. Завршница онтолошког приступа књижевном делу је ситуирање дела, утисака о делу и њима подстакнутих утисака о свету у јединствено Естетско биће. Ово ситуирање, по Шутићу, почиње поступком интимног усвајања дела, његовим увођењем у интимну географију (потом у одговарајући симболички простор), а затим увођењем у одређене естетике, преваходно условљене категоријом простора који је по Шутићевом мишљењу пресудан за појам слике света. (Те естетике би, на пример, могле бити: космолошка, естетика морског пространства, естетика Алпа, естетика сеоског живота, естетика годишњих доба, естетика меланхолије итд.)

Општост онтолошког приступа књижевном делу претпоставља и *категоријално* усмерене анализе, које полазе од појединих како филозофских тако и естетичких категорија. Не упуштајући се дубље у њихову проблематику, Шутић истиче да естетичке категорије „поседују” универзалну општост, односно примењиве су на уметника и на књижевна дела, али се слаже са Хартманом да постојеће категорије естетике једноставно нису довољне. Проблем је у томе што не само да нису именоване нове категорије, већ и у томе што постојеће нису довољно образложене, па Шутић ово сагледава као један од задатака онтолошког приступа.

У студији „Увод у филозофију и естетику књижевности” Шутићева замисао је да као посредника између филозофије, најопштије међу духовним дисциплинама, односно филозофије уметности, и теорије књижевности, најопштије од свих дисциплина науке о књижевно-

сти, сагледа естетику, јер једино она може да разјасни везу књижевног дела са светом што је и област интересовања теорије књижевности. Као опште појмовне или естетичке категорије којима се филозофија преко естетике приближава теорији књижевности он сагледава *естетско*, које због општости има и статус метакатегорије, и *лејо*. Мада надређено уметничком, естетско је подређено Бићу као врховном онтолошком појму.

На вези филозофије, естетике и теорије књижевности формира се тако научна дисциплина кроз, како Шутић каже, „двоструки интердисциплинарни ланац појава”; идући од врховног онтолошког појма Бића као бића, преко преображаја анестетских у естетске, естетских у уметничке и уметничких у књижевне чињенице, или у супротном смеру од књижевности ка Бићу, од уметничког карактера књижевних чињеница до веза уметничких и естетских чињеница, и коначно веза естетских са анестетским чињеницама.

Теорија књижевности са своје стране доприноси овој научној дисциплини *књижевним категоријама*. Основна категорија књижевности је *књижевно* или *литерарно*. Шутић подвлачи да генолошка истраживања показују да су основи књижевног стваралачког доживљаја поједине естетичке категорије (трагично, лирско, љупко), као и да категорије условљене књижевним жанровима прерастају у естетичке категорије. Отуда Шутић закључује да су све категорије књижевности, укључујући и литерарно, блиско повезане са естетичким категоријама.

Радећи на утемељењу интердисциплине — филозофије и естетике књижевности — Шутић поред теоријских образлаже и њене историјске перспективе, укратко представљајући доприносе најзначајнијих аутора али и указујући да на многа питања још нису дали прави одговори. После критичке расправе о појединим, за ову дисциплину значајним категоријама, Шутић посебан простор посвећује појмовно-терминолошкој димензији дисциплине коју жели да утемељи.

Посебну вредност књиге представљају студије „Прилог заснивању књижевне архетипологије” и „Филозофско-естетичка основа тумачења књижевности”. У студији „Прилог заснивању књижевне архетипологије” Шутић полазећи од детаљног представљања Јунгове теорије архетипова најпре указује на елементе интегралне Јунгове естетике са њеним врлинама и слабостима, ситуира је у естетичку мисао у целини, да би потом презентирао своју оригиналну књижевну архетипологију.

Као први елемент и Шутић наводи препознавање архетипских образаца у делу што је, како подвлачи, пошто не постоји потпуна класификација архетипова, веома тежак задатак. Ипак, он истиче несумњив Јунгов допринос у смислу постављања две основне сфере архетипског контекста, субјективне и објективне, као и дефинисање основних архетипова као што су Мајка, Дете, Сенка, Анима, Анимус, Мудри старац, Мудра старица. По Шутићу Фридман, проучавалац архе-

типова у јунговској традицији, доприноси спознаји архетипова издвајајући архетипске појаве, архетипске теме, архетипске ситуације и архетипске карактере. Поред Јунгових критеријума за препознавање архетипова, Шутић помиње и критеријуме Нортропа Фраја, који под архетипом подразумева књижевни симбол или скуп симбола који се понављају кроз целокупну књижевност и стога постају конвенционални, али се опредељује за Јунгове критеријуме с тим што их допуњује. Његова допуна може се сагледати у залагању за став да је веза књижевног дела са светом непобитна, да је свет писцу увек полазна позиција без обзира на облик трансформације у његовом делу, али да се писац за архетипове опредељује полазећи и од грађе пренесене предањем, и од реалности психе. Ова чињеница, по Шутићу, у целини одређује синхронијску архетипску ситуацију књижевности.

После утврђивања присуства одређених архетипских образаца у делу, следи *реконструкција* тог присуства. Инспириран иконологијом Панофског, Шутић се залаже за опис изворног архетипа по себи у његовој појединачној појавности, али и у његовом психолошком, митском, религијском и фолклорном контексту. Овакво сагледавање укључује и теоријску и историјску перспективу при чему се, по Шутићу, за разлику од Јунга, не сме занемарити пишчев свестан однос према грађи.

Потом се утврђује начин уметничког транспоновања, односно природа пишчеве интерпретације изворног архетипског обрасца. Основно у овој фази јесте сагледавање положаја једног архетипа у целини књижевног дела или пак, ако се дело сагледава феноменолошки, у његовим појединим слојевима. Пошто је, како Шутић констатује, архетип у књижевном делу најчешће сликовног карактера, то свака песничка слика претпоставља постављање питања о архетипској основи.

По откривању архетипског обрасца у неком од слојева књижевног дела следи испитивање поетичког, структурног, композиционог и језичког доприноса обрасца смислу и поруци дела.

Шутић подвлачи да Јунгова теорија архетипова садржи онтолошку перспективу књижевне архетипологије. Колективно несвесно као примарна трансценденција обезбеђује архетипу почетну позицију додира са Бићем. Када се појави у индивидуалној свести као архетипска представа, архетип се везује за појединачно, да би потом, уграђен у књижевно дело, преко посебног, односно путем секундарне трансценденције која припада уметности, поново досегао Биће. Шутић велике интерпретативне могућности књижевне архетипологије сагледава управо у оваквом широком распону њеног поступка.

Последња студија у књизи „Филозофско естетичка основа тумачења књижевности” представља сублимацију ауторових дугогодишњих размишљања о књижевној методологији. Шутић, као резултат личног методолошког опредељења, уводи модел слике света, појам који посебно спаја филозофију са естетиком књижевности и који може по-

служити као основни методолошки принцип у тумачењу књижевности. Слика света у себи обједињује појмовни, филозофски поглед на свет, као и чулни доживљај света као основу сликовности књижевности.

Залажући се за модел слике света који ће бити максимално отворен за прихватање уметничких садржаја, инспиришући се Хусерловом феноменолошком редукцијом, Шутић постулира слику света сведену на неколико основних димензија тога света која се најадекватније може представити појединим схемама. Као резултат личног методолошког опредељења Шутић наводи низ од шест схема: 1. схема или однос свет—човек—свет, 2. схема хоризонталне слике света, 3. схема вертикалне слике света, 4. схема језик—свет, 5. схема структурна зона—инспиративна зона, 6. схема књижевна слика—структурна равна. Прве три схеме везане су за природну слику света, док остале три прате постепени прелазак природне у уметничку, односно књижевну слику света.

Посебно проишљиво Шутић поставља као прву схему свет—човек—свет, исходишну за све што произлази из присуства човека у свету, а као другу, изузетно значајну за методологију науке о књижевности, схему вертикалне слике света. По Шутићу све остале схеме непрекидно упућују на однос свет—човек—свет, као центар слике света. Како је човек средишњи појам овог односа, у циљу остваривања што потпунијег односа слике о свету и слике света, морају се узети у обзир релације човекове свести према свету које Шутић приказује преузимајући схему руског естетичара Борјева.

Методологија науке о књижевности, уверен је Шутић, мора престати да се држи схематске општости; појам слике света припада онтологији. Од битног значаја за појам слике света и методолошку употребу тога појма, као и за најважнију схему условљену сликом света човек—свет—човек је први и најважнији принцип Хартманове нове онтологије, а то је обједињавање онтологије и гносеологије у оквиру сазнајне релације субјект—објект.

Хартман је поступак нове онтологије схватио као категоријалну анализу; Шутић је види у домену херменеутике, односно онога што се у методологији зове тумачење или интерпретација књижевног дела. Књижевно дело је полазна тачка анализе; одатле се, крећући се од појединачног, откривају принципи на које указују књижевне чињенице што је олакшано схематским приказом слике света, односно тренутним потискивањем наших искуствених садржаја како би се нашло место за почетне садржаје дела који истовремено обогаћују ове схеме.

Теорија онтологизације уметности, која је дошла до израза у оквиру појединих метода или приступа књижевном делу имала је, истиче Шутић, најбољи методолошки ефекат када је била у сагласности са принципима нове онтологије. Насупрот томе, једнострано апсолутизовање издвојених структура књижевног дела као и апсолутизовање

текста књижевног дела у неким савременим теоријама има ограничене методолошке домете.

Намењена људима чија су професионална поља деловања како естетика и наука о књижевности тако и књижевна теорија, али и студентима ових области, ова књига, снабдевена и „Литературом” са 136 библиографских одредница, представља изузетно подстицајно штиво за све оне који размишљају о комплексности књижевног дела о његовом односу према синхронијско-дијахронијском контексту, па и за оне који верују да књижевно дело стога треба тумачити.

Дубравка ПОПОВИЋ СРДАНОВИЋ

АКТИВНА ЕСТЕТИКА ИВЕ АНДРИЋА

Милослав Шутић, *Злајно јагње. У видокружју Андрићеве естетике*, „Чигоја штампа”, Београд 2007

Милослав Шутић своју књигу *Злајно јагње* посвећује естетичким тумачењима стваралаштва Иве Андрића, која су, како констатује аутор, права реткост у нашој науци о књижевности. Разлоге за ту реткост он види у недовољној развијености естетичке теорије и критике указујући на могућност сличног приступа свим књижевним делима, будући да имају уметничку суштину. Определујући се за естетички метод, Шутић својом књигом сведочи да се Андрићево дело може сагледати на свеобухватан начин, из новог угла, довођењем у контекст ставова великих естетичара, филозофа и писаца. Потом, наглашава да је Андрића у критичко-есејистичким текстовима занимало естетско биће уметника и уметничког дела, иако је ретко експлицитно наглашавао своја естетичка опредељења. Запажа да је наш писац јединствен по имплицитним исказима о *есетском доживљају*. Чини се да је готово немогуће замислити да се о књижевном послану нашег нобеловца може рећи нешто ново, имајући у виду исцрпну и компетентну литературу која добро покрива све аспекте његове творевине, али то оповргава Шутићева драгоцену књигу монографског типа, која уцеловљује и поентира све до сада речено и написано о Андрићевом делу. Одређујући пишчево поимање лепог као *активну естетику*, овај посвећени тумач наглашава да је реч о писцу који зна шта ради и чији се естетички ставови најбоље сагледавају у његовој творевини. Полазећи од фрагмента из *Знакова њоред њуша* у ком писац истиче да није филозоф него творац поетских дела која се окрећу *безименим суштинама*, аутор констатује отклон од естетичких норматива, игнорирање естетичких школа и праваца, избегавање естетичке терминологије, као и демантовање експлицитних ставова књижевном грађом,

што упућује на динамику *есџетичких суџесџија* у Андрићевим књигама. Шутити појашњава разлику између поетике, коју занимају значења књижевне структуре и естетике, која трага за естетским смислом књижевног дела и његовим вредностима.

Скривене суџитине

Симболичан и метафоричан наслов књиге *Златно јагње*, који нас асоцира како на класичан мотив потраге за златним руном тако и на хришћански архетип жртвеног јагњета, алузија је на Андрићеву приповетку *Слепац*, насталу у доба поетичке зрелости, објављену први пут у *Лейопису Мајице српске* у децембру 1975. године. Наратор приповеда *йричану йричу* о слепом човеку који је у детињству изгубио вид, а добио од природе дар: златно јагње које му је било путоказ, захваљујући ком се добро сналазио у простору. *Било је сачињено од исконске свећлосџи која живи у свакоме од нас*. Његова животна стаза одвијала се у кругу тог смирујућег обасјања. Јагње од жеженог злата, које је пловило и летело ширећи око себе ведрину, указује на архетип потраге за смислом и *скривеним суџитинама*, акцентује доминантно естетско, архетипско усмерење Андрићевог дела, а у вези је с тајном и ћутањем.

Књига *Златно јагње* је драгоцене за све проучаваоце Андрићевог књижевног опуса, али је надамце занимљива и за ширу читалачку публику, будући да је читљива, захваљујући бројним илустрацијама из текстова — чему је могао да прибегне само врстан познавалац књижевности. Шутити је своју естетичку студију о Андрићевом стваралаштву поделио на десет целина: *Лейо* (и друге естетичке категорије), *Савршенство*, *Хармонија*, *Игра*, *Знак*, *Умелност*, *Осећања*, *Есџетика доживљај*, *Есџетика дејала*, *Архетипска есџетика*. Није нимало случајно што прва целина књиге *Златно јагње* носи наслов *Лейо* (и друге естетичке категорије) (15—33 стр.). Бавећи се речима *лейоша* и *лейо* — аутор наглашава да ове естетичке термине Андрић употребљава (у есејима и критичким текстовима) у колоквијалном смислу као ознаку врхунских естетских вредности. *Знакови йоред йуша* су драгоцен пример филозофског промишљања на наведену тему: *Вредност лейоше је у бескрајној разноликосџи видова йод којима се јавља*. Константујући сличност Андрићевог поимања лепоте и Русоових ставова по којима лепота не постоји, Шутити се присећа и Хегелове одреднице *негатиивни айсолуш*. Теза да једино непостојећа лепота може бити активан принцип у животу доводи у везу Андрићеву поимање лепоте са ставовима Достојевског. Често је спајање трагедије с лепотом и негативним емоцијама, будући да изазива *жељу која боли*, истакнуто је у Шутитићевој књизи, чежњу за нечим што се не може дефинисати нити поседовати. Аутор даље констатује да Лепота, Истина и Доброта пред-

стављају неодвојиво тројство у Андрићевим критичким текстовима, док у *Знаковима поред њуша* запажа више записа у којима се доводе у везу Лепота и Доброта. Аутор нам наговештава уплив хришћанске мистике у естетичка опредељења нашег писца.

За Андрићево естетско становиште, уочава аутор, важна је категорија *природно лепо* коју треба разликовати од *природе по себи* (равнодушне и неограничене) и *стихијне* (агресивне) природе што је изван естетске сфере појма. Образлажући естетички појам *природно лепо* у контексту Андрићевог стваралаштва, Шутић констатује да писац полази од *слике природно лепо* — преображавајући је у *књижевну слику*. Наводећи пример описа неба из романа *Госпођица*, констатује да се поетична дескрипција тематски и проблемски не уклапа у текст, будући да је писац усредсређен на тврдичлук јунакиње Рајке Радаковић. Реч је о томе, сматра аутор *Златног јагњетца*, да је Андрић један облик природно лепог нагласио као контраст карактеру и прозаичном животу своје јунакиње. Пејзажна природа, као један од облика лепог, доводи се у *Знаковима поред њуша* у везу са књижевним делом, а писац који ствара повезује се са сунцем које причињава естетско задовољство. Тим поводом, присећа се аутор, Дучићеве песме *Залазак сунца* у којој је песник превазишао пренаглашену декоративност уношењем женског лика у пејзаж створивши вишесмислену песничку синтезу. Андрић разликује, наглашено је, апсолутну и релативну лепоту. Шутић природно лепо у његовом делу доводи у везу са *архетипом њоновог рођења* наводећи пример приповетке *Чудо у Олову*. Опет смо на трагу библијске архетипологије и њеног уплива у Андрићеву естетику. Говорећи о сложеној вези између природно лепог и свести јунака, естетички критичар се присећа Бајрона из приповетке *Бајрон у Синџири* који — подстакнут природном лепотом — доживљава узлет имажинације преображавајући све што је банално и свакодневно у неповљиво и узвишено. Са лепотом је код Андрића, као у антици, повезана трагика: судбине Маре милоснице и Анике објашњавају се трагичном кривицом са којом је везан и архетип (пра)родитељског греха. Шутић сматра да — истакнута места у естетичким разматрањима Андрићевог дела — имају лирско и поетско начело повезано с доживљајем природе и женске лепоте, којима је прожето његово стваралаштво, док фантастика психолошки условљена, везана за чулне илузије јунака, представља естетску вредност сама по себи. Доживљај амбијента, природе и простора уопште, аутор *Златног јагњетца* доводи у везу са категоријом *идилчно*.

Савршенство и хармонија

Савршенство (33—47. стр.) трећа је целина Шутићеве књиге у којој се бави доживљајима беспрекорности, узорности и испуњено-

сти, који су сугерисани у неким Андрићевим приповеткама, као што је *Аска и вук*, кроз категорију *игре*, која се изводи с врхунском перфекцијом тек у додиру са смрћу. Аутор *Злашног јагњетца* потцртава да се појам савршенства, упркос чињеници да садржи естетска својства, не сврстава у естетичке категорије. Констатацијом пишчеве склоности да у форми путописа и есеја пише о уметности, Шутић поткрепљује раније изнесу тврдњу да је наш нобеловац значајно допринео осветљавању естетичких појмова у форми научно необавезујућих жанрова. Категоријом савршенства бави се аутор на примеру путописне импресије *Летјећи над морем*, у којој је описано постепено приближавање стању духовне пуноће. Полазећи од света природе, преко човекове духовности и душевности, стваралац досеже божанску трансценденцију. Први корак према савршенству је излазак на море, који Шутић препознаје као архетип и доводи у везу са колективно несвесним представама. Дескрипција у тексту полази од копна ка мору, које изазива осећај бестелесности, чија је метафора лебдење. На крају, Андрић дефинише врховни облик савршенства као *неисцрпан океан љубави Божје* што аутор књиге *Злашно јагње* доводи у везу са библијском сентенцом *Бог је љубав*, односно с Јеванђељем по Матеју, 5, 48: *Будите ви, дакле савршени, као што је савршен отац ваш небески*, као исходитем доживљаја савршенства у поетско-медитативној прози *Летјећи над морем*. На овом месту у тексту је сугерисана и цитатима поткрепљена теза да је естетички појам савршенства у стваралаштву Иве Андрића сагласан хришћанској идеји *подобија* као кретања ка узору. Да је тежња ка савршенству човекова духовна потреба, говори и Андрићева песма *Жељ савршенства* из 1923. године, у којој је поимање савршенства повезано са позитивним емоцијама: срећом и љубављу, што је могуће, истиче Шутић, довести у везу са схватањем хармоније у античкој филозофији. Тишина и усамљеност су предуслови доживљаја савршенства који се везује за осећање бескраја и бесконачности. Значење наведене категорије у контексту записа *Летјећи над морем* иако креће од природе, завршава заокретом ка унутрашњости човека у осећању духовне испуњености која личи на верничку контемплацију. Андрићево поимање савршенства упућује аналитичара на *архетипско усмерење* Андрићеве *есетике* и поентира одељак о савршенству.

Четврта целина Шутићеве књиге насловљена *Хармонија* (47–54. стр.) бави се Андрићевом естетиком хармоније уз констатацију да је усмерена на целовито естетско биће човека. У њеној основи су *ритмови*, складна сазвучја, која не морају бити естетског карактера, наглашава аутор. Наведен је пример естетизованих покрета у стваралаштву нашег писца уочљивих у есеју *Разговор с Гојом*. Гојини покрети напада и одбране,¹ у служби инстинктивног очувања егзистенције, дочара-

¹ Гоја каже да су сви људски покрети инстинктивни, узроковани егзистенцијалном потребом.

ни у огледу, естетизовани су самим начином уметничког представљања. Шутић помиње један важан мотив у стваралаштву нашег писца а то су покрети руку и присећа се пригодног записа о Максиму Горком који је назван *йесником људских руку*. Указана је и тежња писца да, пригодном карактеризације ликова, повеже човеков ход и говор. Схваћање хармоније као равнотеже духа и тела илустровано је ликом Алидеде, који је јунак Андрићеве приповетке *Смрт у Синановој шекци*. Карактеристика свих великих духова је да сањају сан о васиони као хармонији — парафразирана је реченица из Андрићевог есеја *Његош као прагматичан јунак косовске мисли* који је употребљен као метатекстуални коментар. Мисао о Богу као духовној хармонији и светлости која побеђује мрак, блиска је Андрићу посредством Његоша, сматра аутор. Шутић наглашава и разлику између Његошевог поимања Бога као борца за хармонију и Андрићевог поимања Бога као исходишта хармоније. За Андрића су естетске емоције најважнији елементи субјективне душевности, констатује аналитичар. Хармонију васионе одржава душевна компонента, која прожима физичку појавност, чији је завршни облик блаженство. Андрић своје трагање за хармонијом и савршенством завршава мислима о Богу, тако његово поимање хармоније добија космичке размере. Овакве ставове Шутић доводи у везу с Киркегоровим стгадијумима животног пута, а то су естетски, етички и религиозни. Поимање хармоније је повезано с естетским емоцијама, код нашег Нобеловца, тачније осећањем хармонизирајуће туге као свеобухватног егзистенцијалног осећања, наглашено је у књизи.

Игра (55—59. стр.) занима аутора када размишља о Андрићевој естетици у истоименом поглављу, сведеном на начелно образложење, јасно наглашавајући да писац није изградио доследну теорију игре. Присећајући се једног записа из *Знакова йоред йуша*, у ком стоји да је уметност слична животу јер изгледа као игра, а уистину је озбиљна јер има егзистенцијалну тежину и смисао, утолико озбиљнија што је сличнија игри, Шутић констатује да се Андрић, попут Хегела, противи изједначавању уметности са игром због њене противречне суштине: *озбиљнија је уколико више личи на игру*. Уколико би се уметност свела на игру измакла би њена духовна суштина. Писац *Знакова йоред йуша* улогу игре као спектакла повезује с улогом слика и прича у човековом животу и тако мења естетичке ставове уочавајући суштинску везу живота и уметности са игром. Према Андрићевом навођењу, човек у уметности као и у игри, губи себе, речју игра захтева жртвовање јер тежи савладавању отпора материје. Аутор наводи пример приповетке *Аска и вук* у којој Андрић заговара ненарушиву аутономију уметности, односно *нейовредивосић закона игре уйраво онда када је ша игра йовезана са живоийом уђројеним од смртии*. Човек игра само онда када је у пуном значењу речи човек, Шилерова је мисао, којом Шутић закључује поглавље о значају естетике игре у интерпретираном делу.

Знак (59—63 стр.) назив је петог поглавља књиге *Злаћно јађење* у ком се као доминанта Андрићевог прозног израза открива естетизован знак. Наглашено је да овај појам није био предмет теоријско-естетичке елаборације, али је основни елемент пищевог израза. Нагласивши да појам знак има симболички, метафоричко-алегоријски и архетипски смисао, аутор га доводи у везу с контекстом индивидуалне и колективне свести. У том смислу говори о *тлесним амблемима* као знацима који изражавају карактер ликова, разликујући знакове раздвајања и спајања у интерпретираном делу. Нарочиту пажњу посвећује белим рукама као естетичком знаку у приповеци *Олујаци*, односно тупом и чулном осмеху Бадемлића у *Чуду у Олову* који је телесни амблем с негативним предзнаком. Као доминантан цивилизацијски знак спајања помиње се мост. Знаковне структуре се код Андрића уланчавају у оквиру природног контекста, истиче Шутић, да би се њихово груписање вршило и у контексту целокупног духовног искуства људске заједнице као што су историја, религија, митологија и фолклор. Писац *Злаћног јађења* је посебан нагласак ставио на језичке и ликовне знаке у Андрићевој литератури а у контексту књижевности и сликарства које је он проблематизовао и тематизовао. Будући да су знакови део структуре свих Андрићевих дела они су естетског карактера.

Уметносћ и естетски доживљај

Милослав Шутић се у поглављу *Уметносћ* (63—101. стр.) бави Андрићевим односом према стваралаштву наглашавајући да писац често у својим критичко-есејистичким радовима користи без образложења појмове уметност и уметник везујући их за појмове књижевност или поезија. Одређујући *Разговоре са Гојом једаним од најзначајнијих естетичких текстова у српској књижевносћи*, аутор помиње да је писац поред шпанског сликара увео у свој оглед о уметности и лик његовог пријатеља Паола, да би изразио уздржаност у изношењу сопственог естетичког опредељења. Шпански сликар се, при имагинарном сусрету с Андрићем, у својим монолозима изјашњавао о лепоти, једноставности, уметниковом односу према друштву, позоришној уметности, портрету у сликарству... Најзначајнији проблем којим се Гоја бави јесте однос уметности и стварности. За њега постоји само стварност на коју наша чула реагују различито, док се други глас, приписан другу великог шпанског сликара Паолу, супротставља његовим ставовима идејом да уметник ствара по други пут за трајнији и значајнији живот, те да његова слика садржи сувишан потез на слици живота и није пуки одраз стварности. Разлика у ставовима шпанских сликара показује, сматра Шутић, да се Андрић упуштао у суштинску естетичку проблематику сагледавајући је у историјској перспективи и динамизму естетичког мишљења. Гојини ставови, сматра, могу се при-

писати Андрићу, јер је он *осамосталени ишчев двојник* који у први план ставља естетику једноставности елементарног живота. Андрићеве ставови о уметности обухватају уметника, уметничко дело, уметничко стварање, примаоца и рецепцију дела, саображавају класичне и романтичне естетичке принципе изражавајући *естетички џлурализам*. Његова поетика увек израста у чврсто теоријски засновану естетику, наглашава Шутић. Андрића у есејистичко-критичким записима занима и стваралачки процес у ком брани право писца на своју тајну. Он заговара принцип саображавања појединачног с општим, локалног с универзалним, стварног с уметничким. Позивајући се на књигу *Писац ђовори својим делом*, која је сабрала разговоре с Андрићем о његовој поезици објављене у периодици, Шутић наглашава значај ритма у његовом стваралаштву. Цитирана је реченица: *Писац нема осећања, он је осећање* — из *Бележака за иисца*, која се доводи у везу с јеванђелском сентенцом *Бођ је љубав*, уз објашњење да Андрић подстиче контролу пишчеве свести над осећањима које каналише присуством интелекта иако емоционалност подразумева ширу способност разумевања стварности. Андрић је стваралачки усмерен на догађаје и предмете да би контролисао своју машту и осећајност, отуда, наглашава Шутић, усмерење на прозно стваралаштво. Потцртавају се и Андрићева размишљања о значају речи у књижевном послану које су врста естетичког знака. Закључује се поглавље констатацијом да се Андрић није упуштао у темељнија теоријска образложења стваралачког процеса јер је ту проблематику тематизовао у бројним лирско-медитативним и есејистичким записима и белешкама.

Одељак *Осећања* (101—113. стр.) назив је наредне композиционе целине књиге *Злајно јађе* и логичан наставак размишљања о уделу емоција у стваралаштву. Развијајући тезу да је осећање смрт сваке уметности, Андрић преображава субјективне у објективне садржаје и своди их на архетипске емоције, које су елементи естетског доживљаја. Помињу се *иниенционалне емоције*: разумевање и самилост као и субјективни стваралачки принципи под којима подразумева љубав. Наглашава се пишчева промена према уделу осећања у стварању које је део стваралачке еволуције. Андрић у више наврата истиче доминантно осећање туге које доводи у везу са хармонијом као естетичком категоријом.

Естетски доживљај (113—175. стр.) један је од доминирајућих естетичких појмова у делу нашег нобеловца и важна компонента Шутићеве монографије, којој је посвећено осмо поглавље књиге. Констатирујући доминацију визуелних естетских доживљаја везаних за појаву жене, аутор напомиње да постоје и аудитивне и тактилне сензације у Андрићевом стваралаштву. Највише се задржава на примерима визуелних естетских доживљаја из *Пуша Алије Берзелеза*, али помиње и примере из приповедака *Ђоркан и Швабица* и *Бајрон у Синири*. Андрић приказује Бајрона као романтичарског песника наслућујући ствара-

лачке могућности његове имагинације. Шутић истиче и лик младе Португалке из поменуте приповетке *Мало створење*, које носи нешто од вегеталног и минералног света при чему даје примере Бајронових тактилних естетских доживљаја. *Он је могао за ручком од дванаест особа да дозове зелену Синџру и њено Мало створење, играјући се нейриметно са два зрна соли између њалца и кажипрста*. Поменут је и мотив спиралних степеница, те Бајроновог успињања како да нагласи човеково уздицање у космички простор који прати доживљај трансценденције тако и да га акцентује фантастиком. Неки облици естетског доживљаја жене елаборирају се на примеру Јелене, жене из приповедака чија се радња дешава у затвору, а утемељени су на аутобиографским искуствима писца, чија се појава доводи у везу са сунцем. Истиче се приповетка *Искушење у ћелији број 38* као и поетска дескрипција која упућује на нестајање женског тела у светлости. Са наведеном се, преко женског лика, повезује и приповетка *Јелена, жена које нема*, у којој је појава мистичне лепоте везана за светлост, а према Шутићевим коментарима, реч је о мотиву мртве драге у прозном тексту. Верујући да је реч о пантеистичкој визији, јер је окружена мистиком ћутања, аутор наводи да самим тим изазива естетски доживљај који се одређује као *узнесење до samozаборава*. Занимљиво је опажање да Андрићеве жене као предмет естетског доживљаја најчешће трају у простору само тренутак који је довољан да изазове трајан естетски утисак. Шутић посебно истиче мотив кобне лепоте у Андрићевом стваралаштву (на примеру Османовог лудила из *Омерџаше Лајаса*) и у вези са овим архетипом осећања страха од лепоте. Аутор се задржава и на анализи естетског доживљаја професора Алфреда Норгеса из *Лейвовања на југу* да би показао како позитивне емоције могу изазвати трагичне последице. Полет животног осећања, који је у вези са сунцем, доводи до јунаковог уздицања у космички простор. Шутић се присећа неколиких архетипских филозофско-естетичких образаца: Икарове жеље за летом, Спинозиног пантеистичког сагледавања опште повезаности природних елемената и естетске схеме простора који се, према уверењу светог Августина, разређује са интензивирањем доживљаја лепоте. Стаза од светлости којом се Алфред Норгес пење крилатим ходом, личи на спиралне степенице, наглашава аутор, симболишући кретање сунца. Сводећи размишљања о естетским доживљајима у Андрићевом стваралаштву, аутор књиге *Злаћно јаће* наглашава да је реч о најважнијем и најдубље промишљаном елементу Андрићеве естетике.

Бавећи се *Естетичком дејалом* у Андрићевом стваралаштву претпоследњој целини своје књиге (175—183. стр.), Милослав Шутић закључује да се у финесама крије формална и садржинска димензија књижевног дела. Наглашава да је мало расправа о поетици детаља у нашој књижевности, те истиче три писца у српској књижевности који су посебно заинтересовани за детаље: Вук, Црњански и Андрић. Потцртавајући Вуков смисао за карактеристичне појединости, у запису *О*

Вуку као Исусу, Андрић истиче да су детаљи лозинке по којима читаоци препознају писца и прихватају његово сведочанство као веродостојно. Указује на две врсте детаља: посебне и типичне, а даје предност поетици детаља у односу на поетику целине. Наш нобеловац се залаже за строга правила ређања фрагмената због функционисања целине и заговара став да се дело у супротном отуђује од писца кроз стваралачки процес. Корен сваког доброг дела је једна сцена, једна слика или верно исказана мисао, записује Андрић, залажући се за естетику детаља и финесе.

Архејтска естетика и библијски архетип

Најобимније поглавље књиге *Златно јађе*, названо *Архејтска естетика* (183—245. стр.), бави се утицајем Јунгове аналитичке психологије на стваралаштво Иве Андрића. У *Андрићевим мейалићерарним текстовима нема директних терминолошких уједињења на Јунгову дубинску психологију* (184. стр.). Њих повезује општије стваралачко опредељење — констатује аутор — надасве естетичко мишљење које се може одредити као *архејтска естетика* јер садржи низ митских, религијских и фолклорних образаца. Аутор естетичке монографије посвећене Андрићевом делу истиче *Разговоре са Гојом* и став великог шпанског сликара о потреби ослушкивања легенди као трагова колективног искуства да би се открио смисао људске судбине доводећи их у везу са Јунговим схватањем колективно несвесног. Појам легенда, наставља даље аутор, који употребљава Гоја, са којим се Андрић стваралачки саображава, одговара Јунговом појму архетипа. *И неке од основних легенди човечанства које помиње Гоја, везане су за митске садржаје, односно појављују се као одређене митологеме које Јунг издваја као архејтске образце* (202. стр.). Потом се говори о довођењу у питање легендарног и митског статуса појединих јунака што одговара поступку *ремитологизације*. Теза се елаборира на примеру Алије Берзелеза и Мустафе Мацара као архетипских карактера *културних јунака* (Мустафина склоност ка уметности). Истиче се пример сложених психичких стања свести и подсвести другог јунака која обилују митским садржајима. Приповетка *Олујаци* има неколико архетипских карактера: Мудеризовић, Мостарка и њен брат подсећају на змаја, девојку и најмлађег брата из српске народне бајке *Чардак ни на небу ни на земљи*. *Његова приповећка је изразито амбијентално заснована, а њен реализам често прелази у фантастику, чијој појави доприноси и наведена архејтска основа*, констатује аутор. Затим помиње роман *На Дрини ћурџија* и истиче предање о *градбеној жрџи* које Андрић уноси у роман, према Шутићевом запажању, да би показао слојевитост и трагику предања. Илустрацијама из стваралаштва нашег Нобеловца придружује се архетип *сукоба међу браћом из Проклетје авлије*.

Маркира се Андрићу близак феномен негативног наследног фактора (пример Кате Бадемлићке из *Чуда у Олову*). Естетско начело, сматра Шутић, имало је пресудну улогу у обликовању Ђамиловог лика који се доводи у везу са архетипом *жриве*. Главни лик *Проклетие авлије*, због одбране угроженог људског достојанства, уздиже се до естетске трансценденције. Размишљајући о ћутању као естетској и архетипској категорији, аутор се сећа Кјеркегорове књиге *Страх и дрхтање*. Тврдећи даље да је жртвовање себе начин борбе за људско достојанство, пореди савршеног Андрићевог јунака Ђамила са Софокловом Антигоном. *Полазећи од једног архетипског обрасца, „древне приче о два брата”, Андрић је, сматра Шутић, свој јунака Ђамила остварио као пример рецеиције тог обрасца* (253. стр.). Опредељење за брата губитника и паћеника исцрпљује се у естетској фантазији, он се не жртвује само због себе него и зарад очувања достојанства свог духовног сродника Цема.

Драгоцен део књиге *Злајно јађе* је разматрање Андрићеве библијске архетипске инспирације. Писац сведочи у једном запису да је она условљена живим сећањима на књигу *Повјест Старог завјешта* са илустрацијама, коју је као дете читао, што упућује на књишку инспирацију. Потом, аутор естетичке студије *Злајно јађе*, указује на различито интониране Андрићеве записе из *Знакова поред њуша* који сведоче о заокрету од живота према литератури, од реалистичких призора ка библијским. *Кад наиђу мушња времена и учестјају сукоби и узбуне међу људима, ошвори се одједном Библија на њеним најтамнијим страницама и на њих ужас или наше неразумеване нађу древне и познате речи као једини израз*. Милослав Шутић, потом, сеже за приповетком *Чудо у Олову*, чијом се архетипском структуром у више наврата бавио, а која је пример вишеструке библијске инспирације. Рађање умоболне дече у породици Бадемлића као *Божје њокарање* је архетипска основа Андрићеве мотивације. Наводи се, надаље, новозаветни мотив *чудесног излечења*, у причи о завету Кате Бадемлићке Богородици. Митска категорија поновног рођење препозната као хришћански архетип доводи се у везу са обртом *Чуда у Олову* и Христом у визији умоболне девојчице. Наводећи бројне примере из Андрићевог литерарног опуса аутор се задржава на фра Марку Крнети — архетипу верника. Елементарност овог лика, у потпуности лишеног духовности, сматра Шутић, повезана је са његовим душевним просветљењима, што се може довести у везу са Јунговим разликовањем духа и душе, односно са његовим *душевним ушмељењем архетипова*. Занимљиво је аналитичко опажање да се у фра Марковом виђењу огреховљеног човечанства препознаје библијски архетипски образац Содоме и Гоморе које је у *Старом завешта* уништио Божји гнев. Свест о умирању човекове душе у хришћанском смислу у фра Марку буди жељу да спасе човечанство у чему се препознаје архетип Месије, спаситеља човечанства. Мисија овог фратра је поистовећивања са грешницима које је изазвано сажа-

љењем чија је последица несебична помоћ коју им он пружа кроз исповедање и покрштавање (*У Мусафирхани*). Ако се има у виду да је Андрићев јунак лишен смисла за контемплацију, јасно је да су на њега одлучујуће утицали инстинкти. Часови милине који обузимају фра Марка као облици ретког тактилног доживљаја објашњавају се верничком егзалтацијом или *еџифанијом*. Нагласивши да је у тренуцима озарења присутна како органска, тако и чисто душевна природа, аутор примећује да Јунг на таквој двострукости заснива дефиницију инстиката и повезује их са архетиповима. Андрић у својим белешкама о речима сумња у њих јер су неоваплоћене, верујући у једну реч која је постала тело, што је алузија на стих из *Јеванђеља по Јовану: И ричеч ѿстаде тијело и усели се у нас ѿноу благодаћи и истиине*. Наведени став нам сведочи да је библијски архетип *ошеловљене речи* у основама Андрићеве поетике.

Значајно место у естетичкој студији *Златно јагње* заузима анализа истоимене Андрићеве приповетке у знаку библијске архетипологије. Реч је о тексту значајном за пишчеву естетику и поетику јер носи печат легенди о чему наратор сведочи у прологу. Као у моногريم Андрићевим приповеткама, реч је о *џричаној џричи: Мора да сам био нејакко деџе кад сам џрви џџи чуо џричу о необичном слеџцу, јер ми је џосле увек изгледало да је знам оџкад знам за свој живоџи и себе*. У наводу је препознатљив архетип рођења. Приповеда се о слепцу који је, иако је у раном детињству изгубио вид, показивао моћ сналажења у простору. Божански дар који је поседовао био је везан за свест о надљудској моћи коју је имао. Иако је слепац крио своју тајну, *свезнајућа џрича* ју је открила у *златном јагњеџу од жеженоџ златџа*, сачињеном од исконске светлости, која га је водила увек на прави пут. Шутић препознаје златно јагње као архетип из *Оџкривења Јовановоџ*, које се у последњој новозаветној књизи доводи у везу с Божанском светлошћу, док се мотив јагњета метафорично везује за Исуса Христа. Андрић на модеран начин интерпретира наведени архетип, истиче Шутић. Приповетка *Слеџац* не само што је библијске инспирације него се бави и једним новим феноменом а то је естетика тајне. Наиме, када је јунак, несмотрено, одао тајну златног јагњета, нестала је његова визија а он се изгубио у тами. Шутић овај мотив, такође, доводи у везу са интровертном природом самог писца. Даљи ток Шутићеве студије иде у правцу проналажења сличних примера везаних за естетику ћутања (као што је јунак Тамил из *Проклеџе авлије*).

Библијска архетипологија препознатљива је и у *Леџенди о џобуни* која је реинтерпретација небеске битке између анђела верних Богу и побуњених анђела из *Оџкривења Јовановоџ*. Пошто је идентификовао овај библијски сиже као легенду о неверству, поразу и казни, писац се бави њеним дубљим смислом. Реч је о упечатљивој слици провале облака са кишом побуњених тела која падају с неба, што Шутић доводи у везу са чувеном Рубенсовом сликом која је инспирисана истом легендом. Реч је о сугестивно исприповеданом небеском догађају и

наратору који на њега реагује душом дечака — ужасом, откривајући тако своју сродност с небеским изгнаницима.

На нивоу синтезе Милослав Шутић закључује: *Суштинско њишање Андрићеве библијске инспирације није само усјосјављање везе неких фрајменаша текста са архетипским обрасцима, већ и начин уметничког и књижевног обликовања тих фрајменаша* (328. стр.). Затим наводи у литератури више пута разматрану аналогију између мучења Радисава, јунака романа *На Дрини ћуприја*, и Христовог разапињања на крст. Наглашава да иако библијској инспирацији припада централно место у естетици овога писца, пишчев однос према библијским архетипским обрасцима није одређен поетичким или естетичким нормама. Спољашњи мотиви из религијске сфере органски су повезани са основним елементима књижевне структуре као што су: ликови, фабула и наратив. Најчешће је реч о пишевој интерпретацији библијских мотива, или о њиховом функционализовању кроз поступак карактеризације ликова.

Монографија Милослава Шутића *Златно јађе* драгоцен је естетички водич кроз дело Иве Андрића. Представља значајан допринос свеобухватном сагледавању поетички сложеног и естетички одређеног стваралаштва. Реч је о дубокој и аналитички промишљеној књизи чврстог методолошког утемељења која је изнад свега занимљива јер је богато орнаментирана примерима. *Златно јађе* повезује и систематизује појединачне интерпретације Андрићевих текстова у библијском кључу са становишта архетипске естетике у којој доминирају мотиви поновног рођења, жртвовања, васкрсења, које аутор реинтерпретира.

Оливера РАДУЛОВИЋ

ПОТРАГА ЗА СМИСЛОМ

Милослав Шутић, *Подрђавање смисла (Теоријско-естетичка истраживања)*, Службени гласник, Београд 2009

Покушај да се у једном раду с подједнаком пажњом говори о теорији књижевности, есејистици, естетици, поезији, антологијском ангажовању, сликарству, књижевној и уметничкој критици — на самом почетку је осуђен на пропаст. Неко би рекао: превише различитости. Међутим, задатак да се детаљније прикаже портрет ствараоца који је у исто време, и с истом преданошћу, и теоретичар књижевности, и есејиста, и естетичар, и поета, и антологичар, и сликар, и зналац у процењивању туђега креативног рада — постаје више него привлачан ако се има на уму стваралачки опус Милослава Шутића. Вишедеценијски рад у коме једино није било места компромису са струком, резултирао

је књижевнотеоријским студијама, филозофско-естетичким расправама, есејима и критичким текстовима у великом броју зборника, антологија и часописа у земљи и иностранству, богатом библиографијом од више од двадесет књига, самосталним и колективним изложбама. Све наведено обезбедило му је једно од водећих места међу савременим српским теоретичарима књижевности и естетичарима.

Избегавајући замку да о сваком сегменту Шутићевог рада говорим понаособ, задржаћу се на оним њиховим карактеристикама које репрезентују кључне тачке његове стваралачког *вјерују*. Прво питање које се намеће јесте: Шта је заједничка нит која повезује наизглед различите сегменте књижевног и уметничког изражавања Милослава Шутића? Пишући поезију са искуством књижевног теоретичара, сликајући аквареле и графике са свешћу врсног естете, Шутић заправо есејистичке и теоријске текстове пише са сензибилитетом песника, а естетичким промишљањима прилази са сигурношћу оствареног уметника. Заједничка црта коју је немогуће не приметити у његовим радовима јесте *пошрага за смислом*, чак и онда кад тај смисао прети да измакне дефиницији, подрхтавајући у несигурним рукама савремене науке. Смисао уметности, у ком год облику или жанру она била остварена, полазиште налази — читамо у Шутићевим радовима — у појму *природно лепо*. Природно лепо је, следимо даље упутства, само прелазни корак ка остварењу *људски лепо*, које врхуни у *уметнички лепо*. Уметнички лепо је, тако, крајња инстанца, колевка смисла за којим Шутић као стваралац трага. *Естетски доживљај* сам по себи не би био у фокусу његове пажње када не би био уткан у *структуру уметничког дела*. Тек у функцији стварања уметничког дела естетски доживљај остварује своју врху.

Теоријски и естетички ставови Милослава Шутића не остају тек занимљиве и тачне опсервације о туђем стваралаштву. Напротив, и у сликарству и у хаику-поезији, он личним примером показује примену ових естетичких категорија. Без обзира на то у којој се области огледа (теорија књижевности, естетика, сликарство) или у ком од њихових жанрова ствара (есејистика, критика, поезија, акварел, графика...), у његовим се радовима препознају исте поетичке црте. Наиме, линија је једноставна, често неспојена, речи продужавају своју причу и изван текста који је у рукама читаоца; слике су у теоријско-естетичким судовима и оценама сликане јаким бојама, али усмерене на основни колорит, избегавајући да се изгубе у мање важним детаљима; пажња је посвећена најбољим ауторима које је српска књижевност дала (Андрић, Црњански, Настасијевић, матерња мелодија народне епике...); кратки, јасни потези и прецизне оцене, јединство материјалног света и духовног доживљаја — неодољиво подсећају на стихове хаику-песме, која погађа суштину, не остављајући места импровизацији и компромису.

Књига теоријско-естетичких истраживања, како је у поднаслову сам аутор одредио, *Подрхтавање смисла*, састављена је од раније објављених радова Милослава Шутића. Али, као што то у оваквим случа-

јевима бива, измештени из основног контекста и постављени један наспрам другог у новој књизи, неки се од ових радова заиста читају у сасвим другачијем светлу, а књига престаје да буде пуку збир текстова већ постаје самосвојно књижевно дело које почиње да живи независно од својих саставних делова. Избор текстова, као и њихова организација и место у структури књиге, показали су се као добар начин репрезентовања целине вишедеценијског стваралачког рада Милослава Шутића. Реч је о текстовима који су настајали у протеклих десетак година и који представљају срж Шутићевих књижевно-теоријских, естетичких, најзад, уметничких ставова као резултата споја теоријско-естетичке ерудиције и уметничког талента.

Као и у претходним књигама, Шутић се и у овој држао начела да, полазећи од општих појмова и промишљајући теоријско-естетичка питања, дође до истраживања појединачних проблема у делима конкретних аутора. Када је реч о жанровској структури изабраних текстова, књигу чине студије, огледи и есеји. Сви текстови писани су са јасним методолошким, естетичким опредељењем које је фокусирано на интердисциплинарну методолошку оријентацију.

Текстови у књизи груписани су у три поглавља. Прво поглавље чине резултати књижевнотеоријских и естетичких анализа које су за циљ имале дефинисање основних теоријских и естетичких начела којима се Шутић руководи од првих објављених књига до данас. Уводна целина је нека врста програмског текста у коме се исходиште књижевних теорија XX века тражи у интердисциплинарности. Постављајући књижевну теорију на „врховну позицију ... међу осталим дисциплинама науке о књижевности”, Шутић уочава да је „после вишевековне условљености појединим 'школама' и правцима који су ограничавали њену универзалност, теорија књижевности [је] у прошлом веку коначно обухватила све основне појмове књижевне уметности: писца, књижевни стваралачки процес, књижевно уметничко дело, читаоца и рецепцију књижевног дела” (стр. 9).

Ако би било потребно да се издвоје *кључне речи* свеукупног Шутићевог рада, једна од првих био би термин *архетипологија*, односно *књижевна архетипологија*. Истоимену студију која је постала незаобилазна лектира сваког озбиљног младог теоретичара на нашим просторима, Шутић је објавио пре равно једну деценију. Тако је у књигу *Подрхтавање смисла* увршћен текст о естетичким ставовима К. Г. Јунга који, базирајући се на идеји архетипа као колективно несвесног и индивидуално свесног, имају важну улогу у схватању Шутићевог појма архетипа. Иза насловне синтагме рада који је послужио и за наслов читаве књиге, „Подрхтавање смисла”, крије се анализа основних теоријских и естетичких ставова Ролана Барта, који је појам *подрхтавање смисла* и увео у теорију књижевности.

Основно опредељење радова који следе је такође примарно естетско. Два су незаобилазна имена теоретичара када је реч о Шутићевој књижевној естетици: Михаил Бахтин и Зоран Константиновић. Шу-

тић посебну пажњу, у једном од радова, посвећује Бахтиновом заснивању естетике књижевности. Полазећи од „ране фазе филозофско-естетичког јединства”, од Платонове филозофије поезије, Шутић трага за коренима *естетичке књижевности*. Бахтиново схватање јесте да се ниједан проблем естетике „језичког уметничког стваралаштва” не може решити без филозофије. Али овде није реч о филозофским ставовима који су естетици наметнути „споља” већ о „филозофском продубљивању” постојећих естетичких начела. Зоран Константиновић је више него други српски теоретичари ишао у корак са савременим кретањима у светској науци о књижевности. Радови српских теоретичара и истраживача књижевности базирани на феноменолошком приступу, највише дугују Константиновићевој књизи *Феноменолошки приступ књижевном делу*, објављеној 1969. године. О Константиновићевој доследности у примени феноменолошког приступа књижевном делу, Шутић пише у тексту „У простору науке о суштинама”.

Антологијски рад Милослава Шутића, иако званично представљен једном антологијом објављеном најпре на енглеском језику (*An Antology of Modern Serbian Lyrical Poetry*), заузима важно место у његовом опусу, из простог разлога што је добра илустрација (уз хаику-поезију и сликарство) практичне примене Шутићевих естетичких и теоријских начела. Због тога је предговор поменутој антологији нашао места и у овој књизи која се може сматрати прегледом свих области теорије књижевности и естетике којих се Шутић у својим мултидисциплинарним истраживањима дотиче.

Милослав Шутић је, између осталог, један од двадесет пет редовних чланова Независне академије за естетику и слободне уметности са седиштем у Москви. Књижевно, али и приватно друговање са водећим руским књижевним теоретичарима данашњице огледа се у блиским књижевнотеоријским и естетичким ставовима, али понекад и у аргументованом полемичком односу. Јуриј Борјев, Татјана Радинова — само су нека од руских имена са којима се читалац Шутићевих текстова сусреће. Пишући о савременој руској теоријској школи (назовимо је тако за ову прилику), Милослав Шутић посебну пажњу посвећује проблемима естетичке и књижевне терминологије, што је Ахилова пета науке о књижевности од њеног заснивања до данас.

Ваља на овом месту поменути и текст „Сањарење уз радио” који, како га аутор у поднаслову одређује, представља „прилог естетици једног медија”. Радио је специфичан медиј у коме се сусрећу техника и естетика. Нагла „машинизација” људског друштва, почев од XIX века и увођења паре као нове, водеће енергије, условили су и нов естетички однос према природи и друштву, који је резултирао новим естетичким искуством. Истражујући естетику радија, Шутић заправо разматра много шире појмове и проблеме естетике и филозофије у целини, као што је, примера ради, термин *техничка естетика*.

Прво поглавље књиге *Подрхтавање смисла* затвара разговор који је са аутором водио Душан Видаковић. Насловна синтагма, „У видо-

кругу Андрићеве естетике”, можда на најбољи начин илуструје опсег Шутићевих књижевнотеоријских интересовања: са једне стране, реч је о естетичком опредељењу истраживачког приступа, а са друге, као међаш, појављује се Андрићево име, сугеришући да Шутић своја естетичка и теоријска начела проверава на врховима српске књижевности.

Друго поглавље књиге чине три текста, која су усмерена на проучавање појма архетипа на конкретним примерима. Један од текстова анализира архетип мајке, почев од идеје Христовог страдања и улоге богомајке у хришћанској уметности и књижевности. Архетипски мотив мајке „прелива се” и у наредни текст где се у центар пажње поставља средњовековна српска структура, Богородица соколичка, која представља Богородицу са малим Христом. Шутић је анализу ове скулптуре најпре читаоцима *Зенића* понудио као свој одговор на провокативно уредничко питање „Дело које волим”. Колико год да ова студиозна анализа даје информација о посматраној скулптури, толико непосредно открива и Шутићеве естетичке ставове. Читалац има прилику да на конкретном примеру види како функционишу теоријска начела са којима се упознао у првом делу књиге *Подрхђавање смисла*.

Познаваоце Шутићевог ликовног стваралаштва и читаоце његове хаику-поезије (овде, пре свега, имам у виду стихове из књиге *Вишљејемска звезда*) неће изненадити текст „Песничка слика и реторичка активност” који представља тумачење српске народне поезије. Теоријско образложење увођења појма „реторичка активност” допуњено је анализом конкретне песме, *Ојейи то али друкчије*, из Вукове четврте књиге *Српских народних њјесама*. Ову песму Шутић наводи као пример у коме је „постигнуто оно чему се у поезији тежи као према идеалном циљу: чврста повезаност речи и предмета, језика и света” (стр. 217).

Текстови који чине треће поглавље књиге *Подрхђавање смисла* у целини су посвећени *есјейици дешаља*. На трагу интердисциплинарности, Шутић у овим текстовима разматра однос поезије и ликовних уметности, поезије и музике, затим проблеме везане за матерњу мелодију, лепоту, есенцијализам. Док први, изразито теоријски део књиге има задатак да пажњу читаоца усмери само и искључиво на текст, друго и треће поглавље илустровани су репродукцијама слика из историје уметности тематски усклађеним са конкретним текстом уз који су штампане, али и репродукцијама Шутићевих слика и графика. Објављивање Шутићевих ликовних радова у овој књизи читаоцу пружа могућност да се сам увери у истинитост изнете тезе да се Шутић истим принципима руководи како у књижевнотеоријском и песничком стваралаштву, тако и тренуцима када перо замени сликарском четкицом.

Трећим поглављем ове књиге обухваћени су текстови који су, као што је већ поменуто, усмерени на естетику детаља. Они се тематски, иако чине исто поглавље књиге, могу разврстати у неколико целина. Најпре, ту су текстови који сажимају Шутићева истраживања

дела великана српске књижевности, као што су Иво Андрић, Милош Црњански, Момчило Настасијевић. Појам Настасијевићеве *мајерње мелодије* Шутић користи као и полазиште када анализира српску епску поезију. Другу целину чине текстови који разматрају однос књижевности и других уметности. Тако Шутић однос књижевности и сликарства илуструје компаративном анализом романа Милоша Црњанског и слика Ивана Радовића, називајући их „песницима прозраног поднебља”, као и стављањем у упоредни однос песника Богдана Чиплића и сликара Милана Кечића како би показао њихов допринос *амбијенталној уметности*. Рафаел, Коређо, Николо дел’Арка, Лоренцо Лото — сликари су којима Шутић посвећује посебне осврте, а које овом приликом, следећи поменути потподелу трећег поглавља књиге, можемо сврстати у посебну групу. Освртима о сликарству и скулптури треба придодати, управо онако како га је и сам аутор поставио, на прво место, текст „Богородица румених образа”, о фресци Богородице из Светих апостола у Пећкој патријаршији, у којој Шутић види, између осталог, „спој паганског и хришћанског веровања”.

Текст насловљен питањем „Да ли ће лепота спасити свет?”, проистеклим из небројено пута цитиране реченице кнеза Мишкина, главног јунака романа *Идиот* Достојевског, могао би да стоји, сасвим издвојен, као манифестни, било на почетку било на крају књиге *Подрхтавање смисла*, у сваком случају, на неком од повлашћених места. Дати до краја прецизан и једнозначан одговор на постављено питање — немогуће је а искуство нас учи да не вреди ни покушавати. Али, смисао уметничког стварања, у оном значењу у коме га Шутић дефинише у својим естетичко-књижевним истраживањима, јасно и недвосмислено треба тражити баш у *лейоши*. Макар и не могла да спаси свет, сигурно га може учинити бољим местом за живот, чак и онда кад смисао за којим се трага „подрхтава” и измиче коначном дефиницању.

Милена СТОЈАНОВИЋ ИЛИШЕВИЋ

ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНОСТ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Теорија, естетика, ѿешика, Зборник радова у част Милослава Шутића, уредник Гојко Тешић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2008

Зборник *Теорија, естетика, ѿешика* обухвата тематски и методолошки најразноврсније радове тридесет и седам аутора. Уредник је грађу организовао у четири целине: *Теорија, естетика, ѿешика Милослава Шутића, Интердисциплинарна истраживања, Студије и расправе о српској књижевности и Компаративна проучавања*.

О књижевно-теоријским доприносима Милослава Шутића, као и његовом ликовном и песничком стваралаштву пишу Зоран Константиновић, Славко Гордић, Милан Радуловић, Коста Васиљковић и Милена Стојановић. Као прилог објављен је и разговор Ђорђа Малавразића и Милослава Шутића о књижевној архетипологији, вођен на Другом програму Радио Београда, 3. јуна 2000. године.

Од великог броја Шутићевих радова посвећених појму доживљаја, Константиновић издава *Нацрт за теорију доживљаја* у којем уочава пре свега Шутићев критички однос према филозофским ауторитетима и теоријским парадигмама које користи у истраживању. Уз краће осврте на књиге *Слика светиа у поезији Момчила Насџасијевића, О дирљивом, Лирско и лирика, Одбрана леје душе, Ветар и меланхолија*, Зоран Константиновић пише о неколико кључних појмова Шутићеве методологије, какви су *доживљај, слика светиа, књижевна архетипологија*. Сам појам *доживљаја* Милослав Шутић настоји да ослободи и уобичајеног психологизовања, као и, такође распрострањеног, хајдегеровског онтологизовања. *Слика светиа*, из које аутор изводи естетичко и архетипско научно-истраживачко опредељење, заснована је на Кантовом поимању схема као живих сила. *Књижевна архетипологија* подразумева детаљну анализу Јунговог схватања архетипа у оквиру дубинске психологије, естетике и филозофије.

Славко Гордић даје осврт на књижевне теме и увиде Милослава Шутића, настојећи да нагласи самосвојност критичког метода и откривалачки карактер његових проучавања. Гордић посебно указује на Шутићеве студије: *Слика светиа у поезији Момчила Насџасијевића, Анти-лирска побуна Расџка Пејровића*, као и на важне теме есејистике овог аутора: поезија Бранка Миљковића, дело Милоша Црњанског, и оригиналне доприносе проучавању дела Иве Андрића.

Пишући о реafirмацији естетичке критике, за коју је Милослав Шутић посебно заслужан, Милан Радуловић истиче Шутићеву потребу да на виши ступањ подигне српску естетичку књижевну критику, односно, да је конституише као интердисциплинарну научну оријентацију: филозофију и естетику књижевности. Књига Милослава Шутића *Одбрана леје душе* садржи филозофска размишљања и психолошке анализе феномена *леја душа*, коју аутор сагледава као извор лирског стања свести — у том стању сублимишу се естетске емоције и естетски доживљаји. Естетика је за аутора неодвојива од етике и филозофије. Милан Радуловић препознаје Шутићеву носталгију за лепотом и дубином патријархалне културе — хришћански и пагански утемељене.

Разговор између Ђорђа Малавразића и Милослава Шутића осветљава најзначајније поставке и теоријска утемељења књижевне архетипологије. Аутор објашњава по чему се она разликује од архетипске и митолошке критике (Фрај, Бодкин, Финдлер). Шутић појам архетипа преузима у јунговском значењу: архетипови су примарни у односу

на стваралачки чин, али у несвесном смислу. Они усмеравају индивидуалну имагинацију. То су непредстављиве основне форме, садржане у колективно несвесном, које ће доћи до израза у свакој индивидуи у зависности од њеног склопа, као архетипске представе. Књижевна архетипологија је нека врста *тематске криптике*, а ако структуре посматрамо као одређене устаљене теме, онда то јесте и структуралистичка критика. Шутић објашњава разлику између Фраја и Јунга — Фрајов приступ заснован је на структуралистичким позицијама које почивају на уверењу да је књижевност нешто осамостаљено у односу на свет. За њега је књижевност примарни извор архетипова. По Јунгу, они већ постоје у колективно несвесном, из кога књижевност црпи грађу за уметничко обликовање.

Шутићевом уметничком стваралаштву посвећени су радови Милене Стојановић — о хаику поезији и Косте Васиљковића о цртежима и сликама овог аутора. Милена Стојановић пише о три збирке поезије: *Вишлејемска звезда*, *Лађица снова* и *Анђели* и *Сунчани часовник*. У Шутићевој хаику поезији препознатљиви су једноставни, јасни, кратки потези, сведене боје, јединство форми материјалног света и духовног доживљаја. У *Вишлејемској звезди* аутор онеобичава библијске слике и акцентује необичне, несвакидашње детаље религиозних представа, у *Лађици снова* и *Анђелима* доминантни су мотиви из природе, атмосфера ноћи, таме, вечери и ветра, а у *Сунчаном часовнику* мотиви равнице, детињства и завичаја. Аутоцитатно дозивање појачава утисак да су све три збирке део једне целине. Коста Васиљковић приказује Шутићево ликовно стваралаштво, које почиње цртежом, циклусом *Проклејници* и новом фигурацијом, која се на крају серије трансформише у снажни колвулзивно-експресионистички цртеж у боји. У другој серији цртежа присутне су директне реминисценције на источњачку калиграфију и јапански цртеж тушем *sumi*. На његовим сликама немиметичке форме истакнут је фактор синтезе и конструктивности.

У одељку посвећеном интердисциплинарним истраживањима проналазимо текстове Л. Н. Столовича, Ј. Борјева, М. Епштејна, Т. Ј. Радионове, Зорана Константиновића, Миленка Мисаиловића, Бојана Јовића, Јована Јанићијевића, Браниславе Милијић, Милана Орлића, Зорана Аврамовића, Ненада Љубинковића и Мирјане Поповић Радовић. Проблеми којима се поменути аутори баве захватају најшири спектар интердисциплинарних истраживања

У тексту *Од интердисциплинарности до културологије* Зоран Константиновић даје осврт на неке теоријске парадигме у проучавању књижевности. Интердисциплинарност се појављује унутар компаративних истраживања, која се не могу свести искључиво на појаве које превазилазе границе националне књижевности, већ би компаративно истраживање требало да обухвати односе између књижевности и других облика људског делања и веровања. Притом, аутор наглашава да се наука о књижевности приближила тумачењу знака као културе,

што је условљено њеним отварањем ка интердисциплинарности. Наука о књижевности је данас у великој мери део науке о култури. Константиновић наглашава да између старих и нових парадигми нема хијерархијског односа.

Л. Н. Столович разматра флуидни појам вредности (различито интерпретиран у различитим филозофским системима), на којем почива аксиологија, наука о вредностима, заснована у XIX веку. Аутор даје осврт на класификацију вредности која обухвата индивидуалне, колективно-групне и општечовечанске вредности. Такође, он акценује питање односа тоталитаризма и истинских вредности.

Ј. Борјев сматра неоправданим жестоке критике социјалистичког реализма као уметничког правца, јер, без обзира на идеолошку озлојеђеност, не могу се негирати многи значајни уметници XX века. У последње две деценије, по мишљењу аутора, није било покушаја објективног сагледавања овог правца, иако он сматра да велики број ових дела не карактерише догматизам и униформност. Зато би било погрешно третирати социјалистички реализам као мрачно доба које треба игнорисати.

Михаил Епштејн, у тексту *Анафраза: језички феномен и књижевни њосџуџак*, анафразу третира као језичку структуру и као стилски манир заснован на променама речи по синтагматској и парадигматској линији. Појам анафразе аутор повезује са појмом анаграма, уз који иде и палиндром као једна његова варијанта. Иако је овај поступак био познат и раније, у поезији нарочито, аутор сматра да је неправедно изостављен у поезици и стилистици.

Т. Ј. Радионова образлаже теорију *инџонаре* — која је по Лосеву теорија суштине мисли, односно самоспознаје мисли, мисли о мисли. У овој теорији термин *инџонација* подразумева процес настајања мисли.

Миленко Мисаиловић се у тексту *Откривање комичке кривиче као конџанџне катџеџорије у евроџској и срџској комедиоџрафији* бави феноменом који се може пратити у стваралаштву од Аристофана до савремене књижевности. И трагичка и комичка кривича имају и објективни и субјективни аспект, као субјективни садржај и објективно значење. Комика и трагика као два пола људског живљења која се допуњују и прожимају, делују јединствено; са гледишта драматургије, сва људска испољавања јављају се у трагичним или комичним облицима.

Бојан Јовић разматра одређене замке Бахтинове теорије хронотопа у тексту *Пуџовање, феномен временске дилаџације и џорекло хроноџоџа*. Основни проблем у примени ове теорије Јовић сагледава у чињеници да се у пракси проучавања она најчешће своди на пуке трибализме и шаблоне, односно на тематско-мотивску анализу, а не на трагање за конструктивним принципима приче — односима сиџеа, ликова и представљеног времена и простора у причи. Бахтинова тео-

рија представља јаку „провокацију за теоријску наивност”, наиме, она садржи низ двојстава које се морају узети у обзир како би била консе-квентно примењена.

Јован Јанићијевић пореди структуре и функције приче о потрази са структуром словенске антитезе, при чему запажа сродност тих различитих испољавања митског мишљења. Примарна ситуација приче је почетни недостатак и задатак, што одговара почетном питању у словенској антитези; средишњи део — савлађивање успутних тешкоћа које ометају решење повезив је са неправим одговорима који се одба-цују, а коначно отклањање недостатка или решење почетног задатка представља аналогију правом одговору на почетно питање. Суштина приче о потрази је одлагање решења постављеног задатка уметањем препрека које треба савладати, као одлагање тачног одговора на по-стављено питање код словенске антитезе.

Текст Браниславе Милијић *Да ли је могућа естетика рецепције?* посвећен је полемичком раду Сретена Петровића под истим насло-вом, у којем је аутор изложио своје основне примедбе на Јаусов кон-цепт естетике рецепције. Озбиљну критику он упућује утемељењу есте-тике рецепције и начину превазилажења дуалитета онтологизма и историзма. Петровић види недореченост естетике рецепције у разради односа дело — читалац, односно у наглашавању првенства читаоца и скреће пажњу на чињеницу да су књижевно дело и читалац различито условљени: метафизички (онтолошки) и социо-историјски (онтички). Он назначује и проблем разликовања релативно адекватне и потпуно неадекватне интерпретације унутар теорије рецепције.

Милан Орлић се бави проблемом филозофске валоризације умет-ности са два супротстављена теоријска модела. У првом случају реч је о традиционалном становишту Платона и Хегела, по којем једино филозофија омогућује валидно сазнање, док је уметности додељена улога чулног повезивања идеје или појма. Други теоријски модел, предочен становиштем перспективизма Р. Велека и О. Ворена, одно-сно феноменолошком теоријом Ингардена, заговара аутономију свих уметности.

Зоран Аврамовић у тексту *О једној функцији књижевности у кул-тури Срба* дискутује о културолошком феномену тзв. *српског начина мишљења*. Српски начин мишљења историјски обликован књижевном културом и показује одређене специфичности меморијалног и имаги-нативног мишљења. По аутору, виђење односа између појава и ства-ри засновано је претежно на митским структурама — митопоетска ма-трица мишљења има своје порекло у књижевности (у којој доминира трагичан доживљај света) и религији, а не у прагматизму и реализму.

Ненад Љубинковић пише о Дунаву, који је у свести народа по-дунавских земаља митска река, граница између овог и оног света, ре-ка смрти, заорава, али и наде и живота. Тако су Дунав доживљавали становници Лепенског Вира, Винче, римски легионари у Виминаци-

јуму, Келти, Мађари и Турци. Током дуге европске историје Дунав је био река која спаја и раздваја, био је симбол заједништва, саживота, свакодневне комуникације.

Мирјана Поповић Радовић доводи у везу књижевно и ликовно као два естетичка појма и два стваралачка језика. Тај однос посматра на примерима сликовног писма, књижевника који текст прате ауторским цртежима и писаца који су паралелно и сликари, цртачи, графичари. У теоријском смислу, по ауторки, то је релација графеме и фонеме у семантичкој равни. Мирјана Поповић Радовић посвећује пажњу и уметничком стрипу као жанру и стваралачком исказу који комбинује књижевно и ликовно — наратију са фотографијама и цртежом као паралелним језицима.

У оквиру Студија и расправа о српској књижевности проналазимо радове Гојка Тешића, Радована Вучковића, Бојана Чолака, Марије Грујић, Миодрага Матицког, Душана Иванића, Весне Крчмар, Ивана Негришорца, Бојана Ђорђевића, Марка Недића, Игора Перишића, Татјане Росић и Бранка Златковића.

Гојко Тешић пише о теоријском и историјском контексту српске авангарде. Термин *авангарда* Тешић узима као надређени појам за све *-изме* у српској књижевности у назначеном интервалу, насупрот често употребљаваном појму *модернизам*, иако сам израз *авангарда* обухвата и неисторијски, односно, поетички смисао, пре свега као појам који се одређује према књижевној традицији. За исто термилошко решење опредељују се и други проучаваоци — Александар Флакер, Миливој Солар, Јан Вјежбицки и други. Гојко Тешић наглашава да је у приступу књижевно-историјској грађи српске авангарде неопходно разматрање комплексности историјског времена и плуралитета књижевних традиција.

Радован Вучковић указује на сличност Дучићевих елегија са неким елегијама Војислава Илића. Дучићеве баладе настајале су у дотицају са страним ауторима, посебно са Биргеровом *Ленором*, али и са елегијским песмама Гетеа, Љермонтова, Пушкина. Дучићеве баладе су, као и елегије, традиционалне форме, писане у осмерцима и јединствене су строфне структуре.

Прози Борисава Станковића посвећени су радови Бојана Чолака и Марије Грујић. Текст Бојана Чолака бави се генезом, карактеристикама и функцијама епизодних мушких ликова у роману *Газда Младен* Борисава Станковића. Поређењем плана рада, прве и завршне верзије, уочавају се значајне трансформације у обради ових јунака. Марија Грујић пише о проблему јавног и приватног у структури романа *Нечиста крв* Борисава Станковића. Дихотомију јавно/приватно уводе Гејл Клигман и Сузан Гал. Без обзира на удаљеност ових контекста ова дихотомија се може ретроактивно користити за проучавање романа јер у њему доминирају друштвене промене кроз које заједница пролази, као и изазови који се постављају пред појединца: промене

у систему вредности, економске моћи и родног идентитета јунака. Свест о неминовном идеолошком оквиру у којем човек дела и динамици између јавног и приватног помаже да *Нечистију крв* читамо у модернијем кључу.

Миодраг Матицки пише о „проблему земље” код Исидоре Секулић, коју она сагледава као антејску енергију подстицајну за природу „ширег” човека, за разлику од природе „ужег” човека, кога одређује друштво, Исидора Секулић излаже своје схватање фолклора, традиције, језика као „крвотока народа”, видовданског култа, па и националног програма заснованог на тим основама. Сва промишљања ослањају се на дело и трајне поруке Вука Караџића као „митске појаве”.

О Андрићевом стваралаштву пишу Душан Иванић и Весна Крчмар. Иванић сагледава вишеструкост Андрићевих ставова према стилској традицији. У Андрићевом тексту проналазимо низ потврда о повезаности са српском традицијом (Вук, народна песма, Његош, прота Матеја Ненадовић, Љуба Ненадовић, Матавуљ, Петар Кочић), а да је притом остварио препознатљив, посебан стил и свет. Та посебност се очитује и у одбијању неких веома изразитих аспеката српске књижевне традиције (Настасијевић, Растко Петровић). Текст Весне Крчмар посвећен је драматизацијама Андрићевих дела. Уобичајено је мишљење да Андрићева дела нису имала успеха на позоришној сцени. Узрок неуспеха Андрићевих дела на сцени сагледаван је у традиционалистичком приступу тексту и специфичности његове прозе. Драматизација је самостални ауторски чин, док је књижевно дело које служи као предложак за драматизацију аутономна уметничка целина.

Иван Негришорац упоредно проучава важан културолошки симбол у Настасијевићевој и Ракитићевој песми: мотив трубе. Овај мотив у Настасијевићевој песми задобија симболичку конотацију трагичног усуда човекове егзистенције и посебног сродства које се на таквим основама може успоставити. Звук трубе означава појединачну смрт и смртност уопште, као трагично одређење људскости. Иван Негришорац Настасијевићеву песму *Труба* сматра антропоцентричном песмом. Ракитићева истоимена песма актуелизује друкчије аспекте поменутог мотива. Звук трубе је потврда да „звук искони још одјекује у човековој души”. Кроз објаву угрожености Божјег лика и губитка Његовог уплива на људску заједницу, Негришорац препознаје теоцентричну основу Ракитићеве песме. Оба песника опредељују се за мотив трубе као карактеристичан за културу којој припадају.

О Пекићевом диснаративном поступку у *Новом Јерусалиму* пише Бојан Ђорђевић, подразумевајући под термином *диснарација* дистинкцију између приче и приповедања, историје и самосвести. Диснарација показује да господар приче не мора бити нужно ни аутор, ни јунак, већ онај ко контролише *време приповедања*. Пекићева проза никада није одлучујуће детерминисана ауторовим присуством, а ипак је

аукторијални модел довољно присутан да дозволи персонализацију приче.

Текст Марка Недића бави се *Романом о смрти Галерије*, Мирослава Јосића Вишњића. У жанровском погледу то је и краћи роман и дужа приповетка, с благом доминацијом романескних структура. Његове карактеристике су поетичка отвореност, мозаичка композиција, асоцијативни и индивидуализовани језик, гласовне и семантичке полифоније, везе са симболичко-поетском и стварносно-критичком прозом. У *Роману* се у прозној структури рекапитулира већина поетичких одлика не само ране него и целокупне прозе овог аутора.

Биографија књижевног јунака као прича у причи, у прози Данила Кица и Свјетислава Басаре наслов је текста Игора Перишића у којем се пореде поетичке особине дела раног и зрелог постмодернизма, на примеру биографија књижевних јунака у прози поменутих аутора. У раном постмодернизму (*Гробница за Бориса Давидовича*) још увек је препознатљиво поверење у ауторитет текста, док се у поетици зрелог постмодернизма биографија књижевног јунака преображава у каламбурску антибиографију (*Kowalsky: једна биографија*).

Татјана Росић настоји да анализира фигуру Југославије у два постмодерна романа значајних представника српске постмодернистичке прозе *Пућ у Двиград* Радослава Петковића и *Via Pula* Драгана Великића. Оба романа ситуирана су у Истри, а њихови наратори покушавају да одгонетну тајну ове изоловане, халуцинантне земље, која као да нема историје у конвенционалном значењу.

Бранко Златковић пише о поетској биографији Николе Тесле, као споју аутобиографског и усменог предања. Тесла је значајно учествовао у обликовању своје поетске биографије, у прилог чему говоре његови дневници, преписка, чланци из штампе, као и његова аутобиографија, која је постала основа каснијих учесталих усмених и литеарних интерпретација.

У одељку Компаративних проучавања објављени су текстови Александра Петрова, Новице Петровића, Дубравке Поповић Срдановић, Драгана Илића и Кринке Видаковић Петров.

Александар Петров пише о утицају модерне шпанске поезије на српску поезију педесетих година 20 века, а посебно о утицају Антониа Мањада. У светлости тезе Милослава Шутића о лирском и поетском, аутор пореди песму Антониа Мањада *На џрџу кула* са песмама Васка Попе из књиге *Сјоредно небо*, уочавајући и код једног и код другог бајковне формуле. И поред низа сличности (кратка форма, језгровитост, загонетност) приметне су значајне разлике: статички мотиви, којима се развија лирска емоција код Мањада, сврставају ову песму у лирику, док динамички мотиви, којима се развија нарација, сврставају анализирани Попине песме у поезију.

Новица Петровић проналази структурне паралеле између романâ Маргарет Атвуд *Алијас Грејс* и *Слушкиња прича*. Основна наративна

структура подударна је: исповест протагонисткиње исприповедана у I. лицу, уоквирена спољашњим коментаром који има неуспеле научне претензије, због чега бива изложен иронији. Паралеле постоје и у друштвеном положају јунакиња унутар патријархалне и мизогине културе.

О једној њој модерној елегији: „Дан дамине смрти” — текст Дубравке Поповић Срдановић посвећен је елегијској поезији XX века. Међу многобројне америчке песнике који су у XX веку писали елегије сврстава се и Франк О’Хара са својом песмом *Дан дамине смрти*, посвећеном успомени на Били Холидеј, једну од највећих америчких певачица цеза. Ова песма се тумачи у контексту њене срачунатости на постмодернистички концепт „површине” изражене детаљима свакодневице, као и „идеологију дубине” кроз историјске референце које претпостављају политичку димензију догађаја.

Драган Илић пореди мотиве *гласа* и *маске* у *Објави броја 49* Томаса Пинчона и *Сатанским стиховима* Салмана Руждија. Ова сличност тумачи се са становишта њихове пародијске функције и доводи у везу са формалним поступком текста у тексту. Показује се да су ови поступци узајамно зависни, и да они, на крајње идиосинкратичан начин, изграђују пародијско значење романа. Такође се разматра природа пародијског третмана у поменутих романима, у светлу постмодернистичке теорије пародије, као и зависност теорија пародије од базичнијег естетичког концепта — концепта дубине (Ниче и Адорно).

Текст Кринке Видаковић Петров *Јеврејски њесник Јехуда Халеви и интертекстуалност у средњовековној поезији* анализира интертекстуалне односе у поезији Јехуде Халевија и средњовековној поезији уопште, с посебним освртом на преношење елемената арапске поезије у песништво на хебрејском језику, што је веома значајно, будући да су метрички облици и рима страни јеврејској поезији.

Теорија, естетика, њојика, зборник радова Института за књижевност преноси многе значајне увиде у области интердисциплинарног проучавања књижевности, компаративних књижевних проучавања и прилога српској књижевној историји и критици, уз издвојен блок текстова посвећених значајном теоретичару, запаженом песнику и ликовном уметнику, Милославу Шутићу. Као и остале публикације ове врсте, *Теорија, естетика, њојика* обједињује научне текстове и прилоге под заједничким именитељем истраживачког доприноса науци о књижевности.

Маја РОГАЧ

ПРИВИЂЕЊА ИЛИ НЕ

Драган Јовановић Данилов, *Моја тачна привиђења*, „Архипелаг”, Београд 2010

Четрнаеста песничка књига Драгана Јовановића Данилова (р. 1960) ословљена је и за самог песника, неочекиваним именом *Моја тачна привиђења*. Заправо, синтагма „тачна привиђења”, сама по себи, апстрахујући садржај саме књиге, заслужила би неколико приближно могућих и предвидивих семантичких одредница. Међутим, уколико се ишчитају њени стихови, онда се мора признати, да овакав наслов, пре свега, поседује у себи снажан неспоразум (свакако, намерно успостављен), јер читалац се мора запитати да ли привиђења уопште могу бити тачна и ако су већ тачна да ли су и даље могућност или су већ наша сурова и сива реалност и стварност. Уколико на основу досадашњег Даниловљевог песништва са разлогом претпоставимо да нам писац упорно и доследно жели рећи како он већ низ година, можда и деценија, у својим песмама наслућује, предвиђа и привиђа шта нам се све може десити и да се те његове злослутње и зебње, нажалост, управо и остварују, онда можемо потпуно оправдати понуђену нам синтагму у виду наслова. Песник до сада није штедео све негативности и мањкавости свог рода и национа које је приметио и одредио као битне („Наше се ране не виде, али ми знамо да нас оне / једино тачно представљају” — песма *Добродошла у моје предграђе*). Довољно је само подсетити да су најчешћи Даниловљеви представници животињског света гаврани, пацови и кртице, па да поверујемо у мрак и црне вести које нас окружују, вековима већ. И у књизи пред нама су присутни прозвани анимални представници што сведоче следеће песме: *Орлови*, *Кршица*, *Мој гавран*, *Веверица*, у циклусу *Изгнаник од векова*. Сем тога, први Даниловљев стих у књизи јесте: „Песник, као и гавран, рађа се већ стар” (песма *Сјалвивање рукописца*).

Оправдање за овакав закључак када је у питању синтагма „тачна привиђења” (читај — предвиђања) може се пронаћи и у самом песничком језику, као и у самим насловима циклуса и песама. Наиме, сведоци смо бројних негацијских одредница, нарочито синтагми. На пример, „хор нерођених”, „непослата писма”, „ненаписане песме”, „неизговорене речи”, и не само они. Као да нам песник поручује да у нашем животном простору и времену нисмо у стању постићи оно чему смо дорасли и за шта смо не само способни, него и предодређени. Као да песник зна да сем изврнутог и наопако постављеног система вредновања, не постоје ни најмањи услови за оно што је креативно, покретачко, морално исправно, исконски вредно, друштвено одговорно, нагонски и биолошки позитивно и оправдано. Дакле, уништене су тековине свих врста, па по песниковом признању „град” је „наш тихи океан осаме где је све / улудо потрошено.” У таквом окружењу

песник наслућује односно илуструје тренутни статус појединца у таквом друштву („Нисам у себи, него у вама / и нечем још даљем” — песма *Сенке*; „не могу се / изгубити јер не знам куд сам кренуо” — песма *Нејослајћа њисма*). У таквом амбијенту очито да је општеприхваћена Сартрова дефиниција да је „прагматичка истина”, да је истина угрожених „заменила истину по откровењу”.

Песник Данилов је до ове књиге још увек веровао у моћ речи и књига или се надао да речи и песме поседују ту потенцију, али је очито да такво убеђење све теже одолева под налетима ранијих најцрњих „привиђења”. Важно је напоменути како, данас и овде, безнад и безлик нису захватили само колективе или његове већинске делове, већ, што је још опасније и трагичније, није више могућ ни опстанак појединца који не прихвата постојећи статус и који је спреман на доброволни изгон унутар своје породице и породичног дома попут усамљеног острва, које у том трену завређује и друге атрибуте и квалификативе осим оних предрасуда на које смо навикли. Дакле, упозорава песник, ни породица више није одржива, нажалост. Сви смо осуђени на изгубљеност, неснађеност, отуђеност, усамљеност, угроженост, занемареност, потцењеност, униженост, меркантилност, себичност, неверовање, панични страх од свега и свачега. И ангажовани и скрајнути, свеједно.

Песник Данилов уводи и нове кључне речи. Поред његових ранијих симбола, претходно доказаних у његовом песништву, као што су уз доминанте симболиста и вода, речи, животињски свет, песник представља сенке, као људски усуд, али и као еквивалент и за речи и за појединца („Сенке су, заправо речи, / пре издахнуте, него изговорене” — песма *Сенке*; „једино сенке могу / поуздано рећи куда сам се кретао” — песма *Надживећи њирамиде*; „говорим / као што би могле говорити сенке” — песма *Тајни бунари*), мада су оне вековна супротност, претња и (пред)знак ништења и песника и поезије. А уједно се складно усаглашавају са светом мрака и страха, са подземним светом, који је песник Данилов много раније предвиђао и привиђао.

Песник подсећа шта је све нестало а што је насушно за наставак живота. Свакако, то су љубав и душа као темељне вредности и појединца и национа, чак и преромантичне слике („где љубав недостаје, ништа не може да буде тамо” — песма *Јуџарња њесма железничке станице у Пожеги*; „она мени помаже / да не постанем неко други” — песма *Зайис о души*; „А шта може бити лепше од заласка сунца / и дланова који знају и да милују. / Зар уопште можемо умрети док су нам / руке једна у другој” — песма *Нека нац загрљај никада не дозри*). Песник истовремено упозорава шта ће се догодити, односно шта нам се већ догађа.

С обзиром да је све око нас погрешно и наопако постављено. Да је морално неморално, вредно безвредно, бело суморно, истинито лажно, очито привидно, принципијелно наивно, и обратно, песник је

прибегао и таквом повременом дискурсу, који је песник видно најавио у својој претходној песничкој књизи *Мемоари ђеска* (2008). Наиме, у „тачним привиђењима”, читамо медитације које по својој зачудности, необичности и неочекиваности, па и завидној (не)логичности, двосмислености и опречности, одговарају значењском смислу песничког (и нашег) друштвеног тренутка, чиме се још једном може успоставити веза са већ нареченом синтагмом-именом најновије Даниловљеве књиге песама. Додајем, реч је о врло умешним, значењско-асоцијативно-сликовитим и игривим стиховима-реченицама у маниру најбоље школе надреализма. И њихов је број завидно присутан, што до сада, ипак, није била примарна доминантна карактеристика песничког поступка Драгана Јовановића Данилова. Но, треба одмах рећи да ове новости у исказу су више од саме одреднице које поседују новости, јер помоћу њих песник успева да дочара виртуелни и привидни свет у којем смо, сви заједно, опкољени и застрашени заточеници.

Дакле, да дам реч песнику и његовим зачудним медитацијама, које ће пресликати песникова промишљања и запитаност о сопственом усуду и удесу окружења, међу којима су посебно издвојени и третирани саставни елементи света поезије: „Ништа не може угушити неизбежне речи, / јер оне су нечујне и упорне као време” — песма *Наша аџора*; „Да побегнем / од онога што се овде никада није могло / догодити” — песма *Тамница*; „Мрачан је јасан говор” — песма *Зидови и шишине*; „Највише се скривам када се / обелодањујем”, „Пишем чудовишну песму, / уништавам је тако што је пишем” — песма *Звездано небо*; „Речи које нисам изговорио / нико не може да ућутка” — песма *Тајни бунари*; „Сведок сам оног што нисам ни видео, / ни чуо” — песма *Сенке*; „Имам свој мали простор / који сам већ давно напустио” — песма *Гнезда*; „Ћутање је посебан језик / који има своју граматику и речник” — песма *Ничеџ сувишноџ*; „Зато они нестају када се о њима говори” — песма *Пријоведачи*; „његова чиста, тамна душа” — песма *Мој ѓавран*.

Међутим, ове Даниловљеве медитације, иако противречне и отргнуте од целине, увек су у стању да насушно и поентирајуће проговоре унутар песме, управо онако како је замишљено и предвиђено и о статусу појединца и књижевности и о питању смисла и опстанка, из чега проистиче закључак да нас песник очигледно убеђује да се књижевност и каква год била истина могу објединити у естетску стварност песме. И да је то могуће и од стране зачудно заиграних стваралаца и у негативном и у позитивном кретању ка себи и извору песме, ка самосвести, ка свести, ка значењу, ка машти и реалности, ка читаоцима и од читалаца. Песник нам илуструје и да је песма истовремено одговор на постојеће услове и репродукција једног необичног бића то јест нечега што се ни једном мишљу не може обухватити, као ни замишљени живот који измиче и песми и песнику и читаоцима. То Даниловљево посматрано биће и биће-посматрач су прожети егзистенцијалном угроженошћу од које песник преузима не само недаће, сумње,

тескобу, већ и извесну заборављену слободу да ипак, одлучује и о својој судбини, и о вредносном систему (Сартр). Песник Данилов нас на то опомиње у ишчекивању да и читаоци у област објективног постојања и опстајања преведу започето разобличавање нашег простора и времена, остварено путем песничког језика кроз надреалну игру речима. Дакле, песник јасно сведочи да књижевно дело (често у стиховима изједначавано са животом и човеком) треба бити важан услов деловања то јест елеменат грађанске свести, која је, у нашим условима најжалост, и даље значајно потцењена и занемарена. Очито да поезија није моћна колико би требала бити и да нема утицаја на ток друштвених збивања, али без ње, би та и таква ситуираност, овде и данас, као и увек, била још много суморнија.

Многи од цитираних, као и од оних стихова који нису прозвани овом приликом, садрже и иронијску димензију, па ови, на први поглед, (не)логични судови поседују и домете подсмеха (свима нама скупа) и разлога да се још једном замислимо о свему шта нам је додељено, на шта смо све пристали и шта то тренутно чини наш живот. И куда и докле тако?

Још један значај ових надреалних поменутих Даниловљевих реченица-медитација јесте и њихово учешће у градњи песама, јер песник већину „преломљених” песама формира по принципу једна строфа — једна медитација, које се истовремено метатекстуално и сукобљавају (ређе) и чешће допуњују и значењски преобликују. На тај начин говоре једна кроз другу, једна другу, једна о другој, и обратно, геометријски увећавајући ефекте уланчаних асоцијација. Такав контекст међусобно умрежених медитација унутар којих појединачно постоји контраст и зачудан однос јесте и уводна песма *Спаљивање рукописца* у којој бележимо следеће сликовите медитације: „Спаљујем песме као варке / које светлуцају да би ме подсетиле на себе” и „Горе најлепше могуће речи, да више не буде трагова”.

Да ли нас то Даниловљева „тачна привиђења” упозоравају да још само у поезији постојимо и да ће ускоро са нестанком или заборавањем на поезију бити избрисани и они преостали трагови о нашем постојању.

Александар Б. ЛАКОВИЋ

ОСМИЈЕХ БРОДОЛОМНИКА

Дара Секулић, *Срејна скијница*, „Глас српски”, Бањалука 2008

Када би покушала да у двије ријечи садјене своју биографију, тешко да би значењски, или бар спојем који варниче, и емитују топло свјетло, бивајући путоказ у ком смјеру да крене наше срце, могла да

нађе боље и тачније ријечи од оних које је Дара Секулић изабрала за наслов ове књиге — сретна скитница. Књига има четири циклуса и то: *По Херодоџу*, *Шта ти њо тише*, *Зимско сунце* и *Затворена враћа*. Пјесме су углавном сведене, кратке, гномске, рекли би. Нема распричаности! Као да су њене раније „приче” и распричаност, породили сентенце, пословице, па „приче” из којих су настале, слободно могу да се забораве (као код народних пословица), али је битна сама суштина, порука, мудрост, произашла из њих!

Младалачка распричаност и околишење прерасли су у зрелост сажетости. Пјесникиња као „да нема више времена” за небитно! А та зрелост носи собом и јасновидост, носи свијет без илузија, без украса, са додатном суровошћу нашег времена у којем пјесникиња једини спас налази управо у пјесми: „Буди пјесмо уз мене / једина ми радост, док / живот, болест не оде.”

А књига и јесте замишљена и устројена као лирски животопис. Почине „сјећањем” на трагично дјетињство, и нажалост, вишеструко поновљен ужас који је Дара Секулић преживјела. Прва пјесма *Очи*, препричава нешто што сам лирски субјекат није могао видјети ни имати свијест о догађају, чак и ако је био присутан. Могао га је емотивно преживјети, осјетити потрес најстрашнијег збивања, гледања смрти у очи, гледања смрти како ради на „свом послу и терену”! Почетни стих, или полустих, потресно дјелује својом једноставношћу, и дјечијом перспективом — „Немој мене...”, као да недостаје само дјечији завршетак — „мајке ти!”, па да се пренесе визура лирског субјекта који је дијете, и који „гледа”, и памти и оне, а таквих је више, који моле целата: „Немој мене...”, због овог или оног, и који подсећају својом трагиком немоћи жртве и усуда, на узалудну и болну молбу и „образложење молбе”, младе Гојковице.

Но, колико трагично у својој узалудности и објашњењу дјелују молбе за помиловање (самилост, милост), још трагичније и језиво, неприродно и нељудски дјелује молба-поента, врхунац ужаса, ако се он уопште може компарирати, а изгледа да може — молба једне од жртава: „Кољи мене, братим ти се / Да не гледа ово моје, Када око мога сина, / Посред бијела, усред дана, / Ускочи у твој мрак.” Ово је језа којом је обиљежен први сусрет са животом. Она језа која пролази човјека кад замишља оштрицу бритве по којој превлачи јагодицу прста, а присутна је у великом броју пјесама: *Ноћни дневник*, *Симбиоза*, *По Херодоџу*, *По Херодоџу 2*, *Сићна свађа*, *Метходе*, *Понављање 2...* Све оне су пуне стрепње и ужаса!

Обиљежена, и већ тада слеђена оним што је доживјела и чула, пјесникиња је понијела, рекли би, и једну врсту страха од живота, од сурове судбине и немилосрдног свијета, и још тако мала, научила да се том свијету, тој судбини и животу умиљава, моли и тепа му демиутивима, тако присутним у њеној поезији уопште, па и у овој књизи. Тако се у насловној пјесми *Срећна скићница* појављују чак два деми-

нутива: „љута моја муниција — / мрва хљеба / и шљивица” и „рупица на вратима.” Потом је ту пјесма без наслова и стих: „Скривеног мјестаца нема, / гдје се ниси попишала”, па стихови: „Мајчице, несреће, још да умрем...” (из пјесме *Изван града*), те „Не иглу не вретено / не ништа прободено / не кућице у земљици.”, и наравно још много других. Чак и наслов једне раније књиге Даре Секулић носи деминутив „као судбину”, *Лицем од земљице*.

Други циклус „Шта ти то пишеш” нешто је блажих захвата, нешто тиших пораза, али можда и болнијих и дуготрајнијих. У пјесми *Пјесму заустави* поезија и писање се и буквално постварују и зауставља се — пресреће пјесма умјесто неког досадног и злогуког пролазника. Пјесникиња каже: „Никог немој срести, / у земљу гледај, продужи. / Нема добрих вијести, / сретање растужи. // Само пјесму заустави, / Не дај њој да прође. / Једном кад те мимоиђе, / више се не појави.” И пјесме *Губици*, *Оловчица 2*, *Гавран* говоре о вјечној тузи али и проблематизују писање као начин битисања, а у многим од њих јунаци су писци, или пак јунаци њихових дјела. Тако се појављују и Е. А. По, и Д. Фо, и Чехов, и Лав Николајевич, и Душко Т. и Брана П. и Тин У. итд. Једна од најпотреснијих пјесама тихе туге и јасног бола, бола спознаје последица живота, „старога крвника”, и „комедијанта”, у којој се спаја и пјевање о писцу, чувеном, драмском, Чехову, и његове још чувеније три сестре, кроз трагику личног, кроз поразни скђр, резултат, властитог живота, и својих ближњих, тј. односа међу својим сестрама, од којих је једна, нажалост, толико заборава, да већ у трећој реченици заборава оно што је чула у првој. Ријеч је, дакле, о сјајној и потресној пјесми *Три сестре!* „Јуче ме је назвала / сестра наша најмлађа. // Да је добро, каже, / и пуно те поздравља. // Да, да, питала је / за све твоје / за моје све питала је. // Само мало касније / Душанка ће, душа наша / најстарија: // Је ли, бога ти, / назове ли тебе икад, / сестра наша Софија?!”

Трећи циклус *Зимско сунце* више је него симболичан у односу на стварност лирског субјекта и њене тренутне животне позиције. Јасни су одсјаји поезије и златног праха којим су касни дани украшени, позлаћени, осунчани... У насловној пјесми јасно се чита сва љепота, и нада: „Склопи вјеђе, уживај. / Кратко ће потрајати / то свјетло боје меда / од пелина. / Повјеруј, / да увијек ћеш бити / мала зрака, / што пробија се из дубина.”

„Живот је болест”, каже резигнирана, разочарана и „прогледала” пјесникиња у пјесми *Судбинска*. Упркос оваквом сазнању, или баш због њега, присутна је насушна потреба сваког човјека, а ствараоца посебно, да се остави нешто иза себе, неки биљег, нешто што ће нас дочекати тамо, „кад се вратимо”! Такве су пјесме *Зимско сунце*, *Губићак*, *На леду...* Али и пјесме које су благе, имају своју трагику, као што су *Један од дана*, *Пред њишовање*, *Иди кући*, *Из разговора*, *Срећна скићница*, *Пусћа кућа*. Елегичне су и пуне топлог кајања и

туге због нестанка и пјесме *Данас мене нема, Пасторална кай, Исјред цркве, Хоћу ван* и пјесма *Влаково у гробљу*, веома ироничног завршетка: „Нигдје никог да упита / што се тако брзо враћам. // Ту, гдје ми је мјесто, / зашто нисам остала.”

Присутан је и потресан, директан, јасан, и чак сувише болно јасан поглед на властити живот, трајање, и чежњу за крајем, за коначним одласком у пјесмама *Драга, Зайворена враћа, Драгољуб*, јер, нажалост, након свега, пјесникиња нема више ништа за чиме би зажалила на *овоме* свијету. Тако у пјесми *Исјред цркве*, пјесникиња вели: „А ти, кажу, лијечиш свети — // Помози ми умријети.”

Каткад је присутан амбивалентан однос према смрти, према оном *шта* и *ко* нас чека *тамо*. Мијешају се жеља да се оконча ово овдје, али и страх шта је оно тамо: „Још бих да поживим, срце // Дана, поднева да доживим.” (*Пасторална кай*) или: „Осјећам да се ближим, // а мало о земљи знам. // Живо срце, ријечи лијек // Хтјела сам да забилежим — // свој одјек кад се вратим, // да препознам.” (*Не знам*) У пјесми *Драга* пјесникиња каже: „Како може бити, // толико да ми се не живи, // и толико не умире!” Ово је једна од пјесама из посљедњег циклуса *Зайворена враћа*, који је пун имена и ликова, претежно женских, из свакодневног живота, као својеврсна галерија карактера и особа, којима пјесникиња понешто замјера, критикује их, завиди им, или их поучава... Ту су и Ковиљка, Меланија, Вукосава, Нада, Дара, Василија, Крстиња, али и Владимир, Драгољуб...

Мимо обичаја, на крају, поменућу и фотографију Даре Секулић на корицама ове књиге. То је најсрећнији осмијех који сам видјела, осмијех који зари, блиста и сија као сунце, даје енергију, даје наду, као што их, ипак, или свему упркос, дају и пјесме Даре Секулић. Јер сигурно више вјерујемо, и више цијенимо оптимизам преживјелог бродоломника, него оног који у чамац никад ни сјео није!!!

Емсуре ХАМЗИЋ

ПРОЛЕЋНА ТРАУМА ЖИВОТНЕ ЈЕСЕНИ

Фрања Петриновић, *Траума*, „Адреса”, Нови Сад 2009

Појам трауме, пре свега виђен у светлу једног психолошког и културолошког феномена, последњих неколико деценија заокупљао је пажњу бројних књижевних и културних теоретичара, а напослетку и великог броја савремених писаца. Лаици га најчешће индентификују са појмовима кризе и стреса (најчешће болести савременог друштва) са којима овај феномен свакако јесте у некој врсти сродности, али, по

мишљењу већине стручњака, никако не можемо говорити о еквиваленцији. Позната је чињеница да је траума један од основних елемената психијатрије, који се у првом реду везује за, у савременом друштву, незаобилазни метод психоанализе (а ту неминовно долазимо до Фројда и његове доктрине).

Већина проучавалаца овог појма истиче његову „неопозиву неприказивост” која измиче свакој интерпретацији. Овакав начин тумачења прихватила је и већина савремених писаца која је, природно, под утицајем „модерног” живота овај водвиљ психоанализе избацила у први план. Тако је једном приликом, у разговору за дневни лист *Блиц*, поводом изласка своје збирке прича *Овога љућа о боли* (2007), наш познати писац и књижевни критичар, Михајло Пантић, између осталог, говорио и о трауми као специфичном облику бола савременог друштва: „Пре бих рекао да је данас и овде реч о трауми. Траума јесте облик бола или, тачније, његова последица. Прошли смо кроз једну страшну болну фазу и сад осећамо како тај неки спазам у друштву помало попушта. Али мислим да нас страх од поновног повратка тог бола никада неће до краја напустити. Јер, напосто, прошли смо шта смо прошли, а то није трајало два, три дана него више од деценије. Свакодневно сукцесивно трпљење изазваног бола. Изађете на улицу и видите да свет нешто боли. Сећамо се, а сећање је прилично тегобан механизам. И у књизи сам се бавио том чињеницом да се у сећању непогрешиво увек враћате на оно што вас боли.”

На трагу оваквог виђења и доживљаја стварности Фрања Петриновић је начинио збирку кратких прича специфичног (да не кажем симболичног) наслова *Траума*. Већ самим поднасловом (*стичајне легенде*) аутор наговештава да ће бити речи о једној типичној болести савременог света, којој аутор утврђује порекло још у митским временима. На тај начин Петриновић нас још једном уверава да клиничка слика све мрачније свакодневнице постаје незаобилазан елеменат савремене књижевности, а то је, морам признати, и веома добар предуслов да се упитамо није ли овде реч о још једном заметку клишеа, једног од најопаснијих непријатеља лепе књижевности?

Последњих петнаестак година углавном се сусрећемо са књижевним делима која говоре о актуелној (ратној и поратној) кризи модерног света, која је довела, пре свега, до психичке и моралне деградације друштва, породице, а напослетку и појединца. Та деградација психичке свести савременог човечанства подразумева њено константно преиспитивање, које нас неминовно води ка самом извору колективно несвесног, односно ка заметку највеће познате болести (а слободно можемо рећи и трауме) данашњице — вечног трагања за (бе)смислом живота.

Од овако конципиране композиционе схеме не одступа ни Фрања Петриновић. Јунаци његових кратких прича углавном су интелектуалци средњих или позних година, који пред смирај живота разми-

шљају о недосањаним сновима, порушеним идеалима и промашеним животима. Радња ових прича смештена је у једно касно новосадско пролеће (јасна је асоцијација на буђење живота), а с друге стране, говори се о сивим и суморним временима и трагичним судбинама. Према томе, јасно нам је да је основни структурни принцип, којем аутор прибегава приликом ткања својих приповести, базиран на контрасту. Познато је да је у поетици контраст једно од основних средстава књижевног изражавања које допушта писцу да на неки начин предвиди ефекат који ће његово дело произвести на читаоца. Тако и Петриновић причом о пролећу (које се, према очекивањима, у свести безмало сваког читаоца рефлектује као слика буђења природе након суморног зимског сна) производи сасвим супротан ефекат: „Дакле, пролеће у граду у разним издањима. Некад је сиво и броширано, а некад богато илустровано у раскошном сјају. Последњих година променљиво, непредвидиво, оптерећено несразмером и колебљиво. Готово увек зимоморно као да продире до костију.” (стр. 8)

Читалац очекује лепршаву причу о љубави, срећи, испуњености, а заправо открива приповест о равнодушности, усамљености и неиспуњености. Његова очекивања су на неки начин изневерена, те му даље читање доноси ону неопходну драж откривања новог. Управо у том пишчевом настојању да контрастом производећи ефекат евентуалног изненађења, читаоцима исприча добро познату причу о суморној свакодневници, по мом мишљењу и лежи највећа вредност ове збирке кратких прича. Наиме, сасвим је сигурно да ћете, ако Петриновићеве приповести читате на овакав начин, лакше „прогутати” причу о некада најбољем студенту агрономије који је своје широко образовање доказивао на некада мега популарним ТВ квизовима које су водили ништа мање популарни водитељи Оливер Млакар и Мића Орловић, а кога су сиромаштво, ратна збивања и транзиција свели на агрегатно стање порозне врбе, која једног лепог мајског дана нетрагом нестаје на обали Дунава (*Славни дани младог студента агрономије*), те сагу о пропалој љубави домаћице Стане Пантелић и заменика секретара Самоуправне интересне заједнице за васпитање и образовање Константина Зорића (*Ситуација и ожиљци*), или причу о усамљености пензионисаног официра ЈНА који скоро свако вече сања друга Старог (*На рубу равнотеже*): „Јесте. Свако вече сања Старог. Долази, помиљује га по глави, и каже му: 'Никола, знам да ти је лоше, да се мучиш, знам какав ти је живот. Знам да осим револуционарне борбе nisi ништа имао од живота. Нико те не разуме, зар не? Све знам, али ти не могу помоћи.' ” (стр. 73)

Централна приповест, којој је на неки начин додељена улога неке врсте приповедног везива, по мом мишљењу крије се иза наслова *Изгубљен на мосту (варадинска, вечерња ведуша)*. Видимо да ова прича већ у самом наслову открива један од кључних мотива читаве збирке, а то је чувени новосадски мост некада познат као Стари варадински

мост, а данас као Варадинска дуга, који повезује Нови Сад и Петроварадин, односно Бачку и Срем. У неколико прича јунаци последњи пут бивају виђени управо на левој обали Дунава, на новосадском кеју, у близини моста (нпр. *Славни дани младог студента агрономије и Кукуша неусиџа*). С друге стране, познато је да је у већини тумачења мост представљен као симбол спајања. Од овог тумачења не одступа ни Петриновић — мост представља потребу јунака за спајањем са пријатељима, партнерима или сећањима, не би ли и на тај начин потиснули све присутнију и све погубнију усамљеност: „Уосталом, не постоји тајни живот. Само осећај, јачи но икад, да неки други живе место нас наше животе, неку од могућих верзија, неку коју никад нисмо успели да остваримо.” (стр. 153)

Без обзира на чињеницу да смо сви одавно свесни да је прича о порушеним идеалима и изневереним очекивањима већ извесно време незаобилазан део наше свакодневнице, Петриновићева приповетка *Висококвалификовани пењач* мало кога оставља равнодушним. Судбина средовечног незапосленог Сергеја којег годинама у назад издржава жена јер (пуким случајем или не) никако не може да пронађе одговарајући посао, животни је оквир са којим може да се идентификује већина читалаца, без обзира на то којој генерацији припада. Сваком од нас бар једном у животу се појавио сјај у очима када је коначно схватио шта је то што заиста жели, да би га одмах потом заменило добро познато разочарање спознајом да ти снови, на жалост, никада неће постати стварност: „Видевши сенку разочарања која је покрила Сергејево лице на брзину додаде како би и те како лепо било да то занимање постоји. И да смо сви ми квалификовани пењачи по полицама живота. Ваљда би онда и ова земља имала користи од нас.” (стр. 38)

Ово је књига о суморном новосадском пролећу деведесетих година XX века, о малим, обичним људима и њиховим (углавном) суморно сивим животним путевима, јер „Живот је као и љубав углавном збир ситних понижења. Живот ми, као и живот већине људи, као и њен живот, углавном протиче без крупних и великих догађања. Зато све ово и причам. Јер ако то не испричам неће постојати ништа што би на било који начин потврдило њено постојање. Као ни већине нас.” (стр. 87) Пред нама је, дакле, још једна књига посвећена усамљености и забораву, тим акутним болестима савременог друштва са којима се већина читалаца може веома лако поистоветити. И у томе је вероватно и једна од највећих вредности ове обимом невелике збирке кратких прича.

Свешлана МИЛАШИНОВИЋ

РАСКОЛ У ГЛАВИ

Иван Растегорац, *Глава*, „Друштво Источник”, Београд 2009

У песничком избору под називом *Глава* репрезентован је стваралачки опус Ивана Растегорца у распону од скоро педесет година, па стихови и прозаиде у њој поседују изражену тематску разноликост и семантичку густину. У представљању овог избора поћи ћемо стога од оног што је најочевидније.

Растегорац припада оној генерацији песника која се вратила преиспитивању свакодневице. Будући да је писац песама, а не збирки песама, он успева да покрије велики распон тема, у покушају да што целовитије захвати стварност. А шта се запажа у том простору који је изабран да буде простором поетског откривања? Тај је простор, чини се, на самом почетку схваћен као нехомоген, те подвојен на онај који доноси могућност да се види добро и у који се бежи кад год се може — простор чисте природе, и на онај у коме се углавном и нехотице постоји — унеколико демонизовани простор града, испуњен знацима зла. Зло и недело бивају уочени и, ако се не може ништа, или може мало шта, учинити да они нестану, онда постоји макар снажна жеља да зло буде именовано и тако обележено. Оно се у песми потврђује као виша истина, али са изразом гађења и оним што неминувано долази — иронијом. Та је иронија, или својеврстан горки хумор, побуна против злости у себи и другом, али она је и као таква побуна немоћи да се нешто промени, да се нешто друго осим говорења и показивања зла учини. А усмереност на њега, и на свакодневицу као једно од зала, долази као покушај ослобођења од онога што гуши, као покушај да се кроз говорење о злу дође до прочишћења вида. Вера у деловање је стога вера у моћ поезије.

Па ипак не бисмо могли овог песника тумачити само као песника свакодневице, јер ако свакодневност и јесте у основи песама попут *Вечног дојенчећа* или *Какофоније за хошел Б кашеџорије*, ње има мало, или ни толико, у говорењу о глави која је остала сама, *лицена срца и удова*, *лицена мишића*, о *свештосном оклоју*, демону антарктика или пећини-храму. Изблиза, чини се да је Растегорац много више песник сусрета са есенцијом стварности него што се на први поглед дало претпоставити. У садржинској основи песме може бити петлова креста или преображај метала, али продирањем у срж виђенога активирају се разновидне симболичко-метафоричке везе, чије је досегнуће далеко од простога пописа, блиско суштинском спознању света. А спона између „небитног” повода за певање и онога што се њиме обухвата јесте оно што је песник назвао *увеличавајућим сџаклом*, а што ми видимо као есенцију његове песничке свести. Додајмо, у неколиким песмама и прозаидама овај аутор јасно артикулише и начин на

који поима стварност, упркос сопственом признању да „никад није умео да тумачи себе”.

Поменули смо подвојеност простора, а могли бисмо говорити о многим подвојеностима, будући да је код овог песника раскол присутан више но било шта друго — он је присутан као централна егзистенцијална мука. У расколу су тело и биће, делови тела, чак и две руке пијанисте. У поезији Ивана Растегорца непрестано бивају уочаване супротности, које остају непомирљиве у сталном тихом сукобу. Ако се побегло од баналности свакодневице, онда се дошло до себе; ако се дошло до себе, дошло се до раскола; ако се овим заокретом није нашао мир, где га тражити? Ескапистичке тежње бивају донекле утољене бегом у далеке пределе, у коме нема никог (можда такво окружење ствара илузију да се нема ни себе, те тако ни раскола?). То је простор који није дотакнут животом, тако ни добром и злом, који још задржава потенцијал да донесе сушту доброту. Па ако се тај покушај и завршава успешно, он се ипак *завршава*, те се у даљем трагању пројављују религиозни наноси, који теже да повуку вертикалу из свакодневице ка оностраном, не би ли некако настанили биће у пределу спокоја и чистоте.

На језичком плану Растегорчеву поезију карактерише нагота језика, где под наготом подразумевамо нешто што би било супротно китњастом изразу. Говор о свакодневици, с једне, и о суштинским питањима егзистенције, с друге стране, управо је разлог да се таквим језиком казује. *Глава*, с друге стране, заправо сведочи о осећању за нијансираност израза. Такав израз, иако изнијансиран, управо захваљујући непосредности коју поседује остаје довољно комуникативан, њен говор жив и сугестиван. За Растегорчеву поезију нема непожељних речи што ипак не значи да се препустио њиховој неселективној употреби или празној распричаности. Премда неке песме наоко умеју изгледати разуђене, оне су прецизно заокружене и у њима готово без изузетка нема никаквог сувишка, већ је дата сублимирана срж песничког искуства.

Запажамо и то да овај аутор непрестано трага за новим песничким облицима, у покушају да избегне формалну укалупљеност. Међутим, стални експеримент с формом отвара питање аутентичног стила песника *Главе* — ако се стално мења, ко је онда Растегорац? Да ли постоји његов стил или стилем може бити и стално трагање за њим? Опет, не упада ли у извесну противречност: ако не жели да му стварање буде вођено догматским принципима, зар није то, незауостављиво трагање за формом узео као аксиом песничког говора?

Изгледа да се особеност Растегорчевог стила мора тражити друкчије — она се мора наћи *унушар* његових песама, а не *на* њима, за шта је често неопходно од песника позајмити поменуто увеличавајуће стакло. А под таквим стаклом његова поезија нам се указује као поезија аутентичне очуђујуће метафорике, с једне, и простор контраста и

градација, с друге стране. Метафорика долази од дистанцираности која се манифестује кроз зачуђеност. Песник сагледава свет искошеним погледом, посматрајући је очишћен од предрасуда сазнања. У том проницању он показује богатство маштовитости. Сугестија негда постаје толико јака да је граница између стварности и одраза стварности у свести песника, који је од ње битно друкчији (као у *Играчима билијара*, *Клавиру гледаном искоса*, *Дириџенју*), готово нестала. Контрасти и градације ту су као траг раскола о коме је било речи, који изнова постаје све снажнији и који се негда очитује у парадоксу суштински ухваћеном, понекад и потпуно огољеним, једноставним језиком.

На простору који нам је дат покушали смо да прикажемо оно што сматрамо најкарактеристичнијим за избор из стваралаштва Ивана Растегорца. У дубљем пак упознавању читаоца са Растегорчевим песништвом неопходно је, с једне стране, укључити нешто озбиљнији књижевно-историјски приступ како би се уочила новост коју доноси и, с друге, показати доста савесности у читању самог текста његових песама.

Владимир ВУКОМАНОВИЋ

О САРТРУ БЕЗ АНЕГДОТЕ

Јован Ђирилов, *Сви моји савременици*, „Лагуна”, Београд 2010

Три стотине записа Јована Ђирилова, о савременицима и себи, тако плене да се књига тешко испушта из руку. Старински речено, ради се о медаљонима, краћим, портретним записима у духу изреке: *да би вам неко рекао нешто важно о себи, иштајте човека шта мисли о другима!*

Али тешко да ће ико успети да се одупре знатижељи и да књигу, бар први пут, прочита редом, од корица до корица! Јер када су личности у питању, сви имамо право на своје изборе. Прво сам прочитао записе о Душану Макавејеву, Жан Пол Сартру, Хани Шигули, Конраду, Крлежи и Андрићу. За позоришне теоретичаре и писце историје Битефа, *Сви моји савременици* биће драгоцен извор о главним актерима и околностима стварања наше модерне позоришне традиције. Неко ће опет са уживањем читати неконвенционалан опис свог вољеног глумца или редитеља, те запис о различитим позоришним навикама брачног пара Броз.

Није лако издвојити најважније портрете. Ипак, некако се издваја Жан Пол Сартр, зато што је он као филозоф, драмски писац и морални ауторитет, вишеструко утицао на Јована Ђирилова. Сартр је

„учитељ” и „инспиратор”: „Све што у етичком погледу произилази из познате Сартрове максиме да 'егзистенција претходи есенцији', прихватио сам као свој кредо и руковођење за акцију.” Уосталом, прошло је тридесет година од смрти Ж. П. Сартра, а његова филозофија прешла је трновит пут од славе до заборав и поновног признања. Јован Ђирилов није писао ни о Сартровој филозофији, нити је трагао за анегдотама које су карактеристичне за тог „кваритеља омладине”, него је, сасвим у духу егзистенцијализма, одустао од сваке анализе и накондног мудровања. Човек је као „ништеће ништа”, присутан и у својој одсутности (а чешће обратно), па може бити одмерен само према својим делима, према ономе за шта је одговоран у потпуности. Насупрот томе, пише Ђирилов, наши дисиденти су замерали Сартру што се сувише приклонио политичарима, а да „није обратио пажњу на оне који би му морали бити ближи, као слободни интелектуалци”. Опет, посматрајући Сартра у друштву, на вечерама, приликом постављања његових драма, Јован Ђирилов налази битно објашњење Сартровог држања: „Понашао се опуштено, без икакве позе, али је све прошло без иједне анегдоте. Сва његова авантура била је мисаона, тако се и понашао.” Тананији, али и горчи утисак, остао је забележен у збирци песама Јована Ђирилова, *Узалудна љубовања*: „дошао је као појам, / али који се зноји”. Макс Шелер је у сличној ситуацији рекао: „Путоказ не иде у смеру који показује.”

Примарни егзистенцијалистички мотив остао је неиспуњен у непосредном контакту. Скоро да можемо рећи, Сартр је остао *другоси*. *Другоси* се јавља када на плећа другог натоваримо своје страхове, пројекције и мане, па нам се он јавља као такмац, „пакао”, с којим се, ако то пре није било могуће, ваља бар мемоарски обрачунати. Напротив, књижевни мотив у записима Јована Ђирилова је рељефна личност, до које води пријатељство — а то значи одустајање од конкуренције, сукоба па и оправдања. Медаљон није пука прича или опис, зато што личност не може бити изражена у појмовима (егзистенција претходи есенцији!), него тек стваралачки интуирана. У аутентичном уметничком делу увек проналазимо нешто чему се више нигде не може наћи еквивалент (нпр. када кажемо: „То је Моцарт”; „То је Шенберг”; или нама ближе: „То је Љубиша”; „па такав је Раде”). Истовремено, сваки медаљон је и аутобиографско дело! Јер само слично препознаје слично, а одраз је могућ у јасном духу. По упечатљивости и снази издвајају се записи посвећени пријатељима, мајци, првоборцима и саборцима Битефа...

Међутим, подједнако су занимљиви и фасцинантни записи о неуспелим колико и о успелим контактима. Очигледан неспоразум Хане Шигуле већ доста говори о њој, као и понекад необјашњиве омразе и уздржаности наших пријатеља. На крају приче неће болети ударци наших непријатеља, већ ћутања наших пријатеља (Мартин Лутер Кинг). Али све то иде „у рок службе”. Јован Ђирилов има снаге да тада лич-

ност представи богатије и контрасније, а не да је отпише у *другоси*, па чак ни када пријатељ оспорава смисао његовог животног ангажмана. Дух времена је нешто опште и нивелишуће, а личности које га најдубље изражавају су непоновљиве и изван свих стандарда. Записи Јована Ђирилова подједнако проналазе и једну и другу димензију.

Сви моји савременици Јована Ђирилова подсетили су ме на једно мање познато дело, *Људи, Људи* Драгољуба Јовановића (Издање пишчево, Београд 1973—75) и на, далеко познатију, Михизову *Аутиобиографију о другима*. Заједничко им је то да се у мозаику различитих личности јасно разазнаје лик писца, карактер епохе, као и висока, књижевна вредност дела. Оно што издваја дело Јована Ђирилова, то је управо преформулација Сартрове формуле: игра, чин, драма претходи есенцији. Стваралаштво подједнако може бити мисаоно (филозофија) или уметничко (позориште), ако му претходи она коначност која се може назвати егзистенцијом. За егзистенцију нема важећих правила, јер је увек изван закона, испитујући, дакако у осуђености на слободу, властите могућности, па и када су оне, бар на тренутак, заклопљене у медаљону.

Срђан ДАМЊАНОВИЋ

ТРАГАЊЕ ЗА ИЗЛАЗОМ

Дана Тодоровић, *Чудесна судбина Морица Тоша*, „Стубови културе”, Београд 2008

Имати пред собом прво дело даровитог младог аутора понекад ваљда неминовно захтева принудно релативизовање критеријума, на-просто зато што се такво дело обраћа не само укусу и наклоности читаоца, него и кадлости да буду препозната могућна обећања и већ ту изведена зачињања будућег, а блиског, вреднијег подухвата. Такав захтев пред нас поставља приповест Дане Тодоровић *Трагична судбина Морица Тоша*: треба писати о радосном ишчекивању даљег уприличења вербалне моћи, композиционе комплексности, ерудиције, спремности на ризик стилске разноврсности, с полетом унесених у облик и конструкцију сижеа којег, међутим, у овом првом делу сасвим превазилазе, као какав — усудићемо се да и сами будемо неспретно поетични, како бисмо приближили основни утисак након читања — одвише скупоцен и пенушав садржај у несразмерно невелики сасуд. Одмах ћемо разложити ово запажање на два супротна приступна и евалуативна сагледавања.

Уколико бисмо се, наимае, као полазног и даље несавитљивог стандарда држали визије складног и заокруженог дела које тендира

апсолутној успелости реализације постављених значајних претензија — тада је, најпре, немогуће већ и у укупном захвату и заплету из којих је узрасла ова приповест пронаћи било шта оригинално или инвентивно. Реч је о много пута коришћеној формули (у свим наративним уметничким формама, а ваљда је по доследности извођења идеје најпознатије дело оваквог синопсиса *Мосић св. краља Луја* Торнтона Вајлдера) праћења две (или више) упоредне приповедне линије, два исповедна судбинска тока који гравитирају заједничком климаксу у тачки укрштања која би требало да се покаже као пресудна и довољно литерарно провокативна, кадра да понесе поенту или поруку дела. Наравно, у литератури чест избор овог мотива као основног, почива на већ по себи атрактивној нерешивој тајни судбинске амбивалентности: да ли су пресудни сусрети у човековом животу производ случаја или неухватљиве нужности каквог плана? — при чему се читалац, наравно, налази у увек занимљивом положају повлашћеног војера у односу на оба тока. *Трагична судбина Морица Тоша* од почетка, али и неоправдано, веома много рачуна на темељну занимљивост овог шаблона по себи — у смислу његовог капацитета да поднесе међусобно одвише удаљене или чак растројавајуће асоцијације којима ауторка у процесу драмског вајања снабдева упоредне токове, сматрајући да таква форма приближавања судбинског сусрета може подгревати напетост фабуле неvezано од функционално немало дигресивних аспеката у карактеризацији јунака. Уз прилично много учитане толеранције с наше стране према овде изведеном психолошком портретисању (јер, уосталом, простор напросто није дозволио иоле темељније развијање плоских ликова), може се рећи да се у Морицу Тоту, младићу за којег је сугерисана слика статусне неостварености, одсуства одређености и самоевиденција идентитета у љубави, стваралаштву или онтолошкој сигурности, током приповест убрзано довршава време инкубације и, уз подстицај сусрета с тајанственим уходама за које верује да му раде о глави, такође и усредсређеног преиспитивања које, рецимо, довршава у егзистенцијалној матурацији. Други наративни ток, пак, твори чиновник орвеловског система Тобијас, чији је задатак у композицији приповест очигледно замишљен као иронично-отрежњујуће откривање чињенице да тапија на „судбински план” у модерном друштву припада искључиво кафкијанском систему који у потпуности надзире животе својих поданика. Тобијас је, наиме, преступио преко ингеренција службе надзорног „анђела-чувара” у односу на Морица, и хитично је испровоцирао удес који би Морица требало да доведе до прага увида у матрицу према којој је живљење постало пуки кодирани плен за социјално-усређујућу комбинаторику центра моћи. Тобијас је, дакле, згрешио против бирократизованог система, и ми присуствујемо секвенцама његовог суђења на којима и он сâм постепено доживљава катарзично дејство свог преступа — помажући штићенику, и он сам постаје човек.

Бар је тако, верујемо, све замишљено.

Први проблем на који, међутим, наилазимо (поновимо: процењујући са становишта захтева класичне композиционе хомогености) почива већ у изведености концепта учворавања наративних линија. Након што смо безмало до краја испратили паралелне турбуленције у животима двају главних ликова, испоставља се да за Морицово иницијатичко узрујавање уопште није одговорна Тобијасова интервенција, него уплитање трећег наративног тока — наиме, претеће уходе које током новеле у Морицу буде нуминозан страх и интуитивну мобилизацију тињајућих способности, немају никакве везе с Тобијасом, него излазе на видело из свог властитог тајанственог мотивационог мрака! Тако, уходни двојац чине компулсивни болесник и његов разиграни психијатар за које ауторка није обезбедила ама баш никакву релацију с кафкијанским системом и причом о Тобијасу, те они тако у фабулу искачу напрасно као зечеви из шешира уз пратећу псеудо-стручну декламацију о нозолошкој категорији присилних радњи — при чему ми напослетку почињемо да сумњамо да је свеколико ово помало хаотично фабулирање заправо и заиста у функцији неке врсте мађионичарског доказивања самог аутора! А то изненада сасвим мења угао посматрања.

Но пре него што ове овде овлаш исцртане композиционе потезе размотримо и из тог другог потенцијалног угла, веома је упутно указати и на остале минорне синоптичке аспекте, фабуларне додатке и арабеске унутар приповест, који ће нашу сумњу само још више поткрепити. Осим наведене макро-дисперзивне структуре, у овој приповести искрсавају и други мотивско-значењски нереализовани путокази. Тако, на пример, компулсивна ухода, односно опсесивни старац Силвестар над којим фантастично брижи бескрајно предани психијатар-истраживач, од стране Морица бива третиран као метафорична инкарнација пророка Језекиља, и у причу се уплићу (али и без убедљивог расплитаја у њу тону) симболи библијских бројева, свакако како би конкурисали осликавању плана модерног хиперкафкијанског тоталитаризма. Даље, као очигледно пажљиво изабран мизансцен Морицовог полног сазревања у наручју немало матерински настројене проститутке (која такође негде усред фабуле почиње с немотивисаним, самоискупљујућим читањем Библије), иза овог младића, иначе оперског послужитеља, непрестано искрсава извођење Пучинијеве *Турандош*, иначе — како ће и изразито самосвесно упућена ауторка објаснити неупућенима — у свету славних оперских хероина обесне оријенталне краљице (ваљда је и то из неког разлога значајно). У вези с овом продукцијом ми овлаш сусрећемо и особље оперске куће, кроз не одвише успело духовите алузије сазнајемо о хомосексуалним склоностима уметничког директора, баш као што — аналогно — сазнајемо и о постојању узајамних скаредних склоности између чланова суда на суђењу преображаваном Тобијасу. Ту је такође и епизода с грандсеи-

неуром Белом, пријатељем Морицовог бонвиванског деде-музиканта, који пред Морицом великодушно затвара очи како би овај могао украсти револвер из Белине антикварне колекције оружја. И тако даље, дакле мало обавезне мистике, секса и хомосекса, а уколико би се ипак требало одредити за средишњи додатак у овом обиљу симболичких амблема, онда би то, верујући ауторки, ипак требало да буде име пророка Језекиља — макар и само зато што се тим именом затвара новела, али и зато што га у тексту подржава извештај, с мало детективске зачињености из два пута исправно прочитан, навод из референтног библијског одломка.

Ето, то је све што сажето можемо рећи о фабули, али и о покушају узалудног праћења доследности развијања и дизања завесе недоумице са коначне поенте оваквог сижеа — уколико, као што смо навели, приступамо из угла очекивања стандардизованог оним што ми сматрамо релевантним белетристичким штивима. Све у свему, остајемо, признаћемо, збуњени и затечени прскањем свих конструктивних шавова, самоиницијативним миљењем неконзистентних или, тачније, расутих детаља у нашем памћењу, одсуством закључка упркос патетично драматизованим последњим речима о откривању везаног за „једног чаробњака каквог свет још није видео — за пророка Језекиља”, те тако и суочени с могућношћу нашег властитог недораслог читања. Али, тада се свакако може указати и други пут процењивања, који надире с провокативним питањем:

Шта уколико је све у овој новели заправо демонстрација велике ауторкине шараде, односно, шта ако је пред нама ванредно успела егзекуција једне оригинално изведене и макро-ироничне стилске вежбе на прегршт одасвуд покупљених заданих тема и мотива?

Оно што, наиме, даје за право одрживости оваквог неочекиваног питања јесте крајња сигурност Дане Тодоровић у извођењу свих набројаних мотивских равни и диспаратних упадица: у сваком детаљу она суверено влада прецизношћу и гипкошћу реченице која, чини се, одаје потпуну кадрост да одговори и највишим захтевима литерарног дочаравања. Било да изводи опис Морицовог делиричног сновиђења након „проваљеног” значења из књиге Језекиљеве, или нам слика драмску гротеску приликом упада у стан ухода, било да настоји да приближи Морицово постепено тоњење у параноју (по узору, рецимо, на Сабатовог Пабла Кастела из *Тунела*) или нас пластично и са карактеристично оштрим оком за детаље уводи у циганско насеље приликом потере за уходом — у свим овим ситуацијама приповедање успева да уобличи праве узорне минијатуре и обезбеди тренутни читалачки ужитак. И управо стога што из низања оваквих успешних минијатура одсуствује обједињујућа сугестивност надређеног плана, осећање поштовања према вербалном ауторитету ауторке напоследку се помера с очекивања увођења у значењску битност поруке (или бар у „атмосферско” обавијање измештеним реалитетом који би денунци-

рао испразност оног који нас у свакодневици окружује) на извесно охлађено радовање занатској вештини које је карактеристично за присуствоње егзекуцији некаквог заданог програма. Отуда потиче осећање да је ауторка себи ставила у задатак реализацију таквог дела у које ће бити структурално унесен извештан број рационално пробраних и облигатних постмодернистичких топоса, али које ће њена даровитост успети да оживи и повеже не контекстуалном анимираношћу (у којој би дело постајало готово аутономно органски живо) него својим сопственим егзибиционим присуством. Стилска вежба је, уосталом, заправо сложена сигнатура писца која тежи да својство његове привлачности достигне ниво неодољиве заводљивости, што нас, учинивши пун круг процене, враћа на почетак овог малог осврта.

У литератури је одавно све постало дозвољено, и легитимитет имају чак и најекстравагантнији и најбизарнији проседеи — те је тако не само легитимна и ова могућност сагледавања приповести Дане Тодоровић као дистанциране бравуре у чијем је средишту ауторка са својом (вероватно углавном утемељеном) претенциозношћу у кокетерији са информисаношћу и вештином, него је, штавише, таква самосвесност наступа такорећи већ класични изглед постмодерног дискурса или, тачније, субјекта. У том конвенирању владајућем обичају, међутим, у случају Дане Тодоровић не можемо а да, поред радости због беспрекорне прилагодљивости владајућем укусу, не осетимо још и стрепњу и жаљење. Лежерни тон свезнајућег приповедача, иронични тонус одржаван по сваку цену, хотимично одсуство или аутоцензурирање емотивне ангажованости под плаштом депатетизације — сви ти стилизовани маневри или операције над строго забрањеним „романтичарским” или чак модернистичким импулсом (рецимо Дареловог типа) можда и могу да остану примерени за овај полигон вежбе високог ранга (до којег се, руку на срце, већина не само овдашње белетристичке продукције нипошто не може добацити), али у нама остаје уверење да је таква опортунa филтрација сасвим неспојива с елеганцијом која овде избија из мелодичности реченица и просевима истинске љубави за поетски спој слике и звучања, те да може само сметати у очекивању следећег подухвата ове ауторке.

Наравно, овде не само да изражавамо искључиво лично мишљење, него и сасвим личне преференције. Будући да не можемо знати куда ће ову тако изразито даровиту списатељицу водити њена занимања и процене, на нама је само да, уз безостатну подршку, изразимо довољно аргументоване жеље. Утолико, с пуним ограђивањем од ма какве компетентности у погледу знања о оном потребном за социјални успех, можемо рећи да одклон од спонтаности као круцијална артистичка преференција и основни предусловни код размене, који у складу с фаворизованим постмодерним приступом потпуно доминира у приповести пред нама, може надаље само штетити дубљим својствима које назиремо такорећи у самом ткиву однегованог талента

Дане Тодоровић. Уколико је кроз ироничну деташираност према судбини (која је као програмирана, наравно, под знаком питања) Морица Тота и његовим сумњиво слободним удесима само искористила прилику за демонстрацију кадрости за постмодернистички его-центрирани еквилибријум стилистичког репертоара — сматрамо да је од овакве пробе сасвим довољно. Стилска вежба, верујемо, не би требало да постане манир; подилажење унапред неапсорбујућој читалачкој навици, таквој да напосто тражи саучесника у трансмисији цинизма који нас одасвуд наплављује, не би требало да постане пут остварења прихваћености; смена атракција уместо непоткупљивог профилисања упитаности и реалног егзистентног дочаравања не би требало да се стабилизује као ултимативни формални ефекат. То су наше жеље — јер их је ова ауторка снажно разбудила бистрином и ванредно пластичном одражајном егзекуцијом којом пријања уз тако разноврсне ситуационе захтеве на какве смо указали.

Укратко, уверени смо да Дана Тодоровић може постати неко кадар да у име других понесе овлашћење за бескомпромисно преиспитујуће трагање за излазом из светлуцавог и свирепог Турандот-хаоса који од свих нас чини по једног дезоријентисаног Морица Тота.

До тренутка — надамо се и себично прижељкујемо — пуне обзране ауторкине заогрнутости таквим знамењем, свакако да је више него упутно упознати се с данас тако ретким литерарним арсеналом каквог га је с овим делом пред нама распростра. У ствари, с обзиром на свикнутост на цвокот од досаде, баналности или хладноће с којима нам се нуде савремена литературна остварења — и то је већ довољно много повраћаја од заборављених струјања: оних дотицаних од сусрета с макар и само наговештајем истинске уметности.

Жељко СИМИЋ

ПСИХОЛОШКЕ ДУБИНЕ

Саша Хаџи Танчић, *Шести њрозора и хоризонти*, Службени гласник, Београд 2010

Саша Хаџи Танчић сматра да се преломни тренутак у развоју српске прозе збио крајем деветнаестог века. Социолошку мотивацију психологије ликова замењује реалистички формулисана димензија унутрашњег света књижевних ликова. Тако настаје „отежала форма” руских формалиста, која чини приметним и опажљивим уметнички поступак у којем се тежи понирању у дубине личности романескних јунака. Као пионире нових схватања у књижевности Саша Хаџи Танчић узима Стевана Сремца, Светолика Ранковића и Лазу Лазаревића.

Стеван Сремац је волео старину. Питање је како је Стеван Сремац знао шта је та старина коју толико обожава, кад је она неповратно нестала са чорбацијским Нишом пред наступањем занатлија и нове, младе грађанске класе. Па ипак, Сремац је знао шта воли и чему посвећује свој благотворни хумор, који се подсмева људским недостацима на начин одраслих људи који се смеју дечјим несташлуцима. Саша Хаџи Танчић наводи и Милана Кашанина, који упркос привидној ведрини Сремчевих романа, види меланхоличну и тужну дубину у њима. Регионализам Стевана Сремца који има београдске, војвођанске и нишке текстове, поново се вратио у српску књижевност са стварносном прозом седамдесетих година прошлог века. Но, тај регионализам није умањио уметничку вредност Сремчевог дела, него ју је још увећао уверљивим обрасцима дијалекатског говора и средствима социолошке, али још и више психолошке мотивације ликова која упркос конзервативизму аутора заљубљеног у старо патријархално доба, представља пресудну новину.

Светолик Ранковић у свом делу *Порушени идеали* даје пример психолошке карактеризације и мотивације која сеже у дубинску психологију и кореспондира са схватањима Јунга и Фројда. Саша Хаџи Танчић зна да је за Фројда Бог само психичка реалност, као идеализована слика оца. За Јунга Бог представља циљ процеса индивидуације, процеса психичког сазревања и спремност да се свет и сам човек прихвати онакав какав јесте. Он не улази у полемику да ли Бог постоји другачије него као психичка чињеница. Главни јунак Ранковићеве прозе, Љубомир у калуђерству наречен Леонтије, који је рано остао без мајке и оца, као компензацију за тај губитак поставља високи праг друштвеног и религиозног идеала. Саша Хаџи Танчић наглашава симболичност нове Љубомирове одеће, коју му као чисто рухо с којим ће отпочети живот гимназисте у граду, даје његов газда. Живот се отвара безмеран и чист у очима гимназисте Љубомира и он се сећа прича о свецима које му је причала његова мајка, па просто гута Свето писмо ишчитавајући га и одлази у манастир само да види како испосници тамо живе. Љубомир се доцније заредио и постаје калуђер Леонтије. Саша Хаџи Танчић наводи речи Миодрага Павловића да је сваки калуђер индивидуалан на Светој гори, да свако има свој начин духовне понизности и скрушености пред Богом, иако су многа братства у сенци само једног подвижника од чијег примера сва побожност браће зависи. Леонтије је могао бити један такав мистик за чијим примером иду остали искушеници, али у духу свог реалистичког послања видљивог већ кроз наслов *Порушени идеали*, Светолик Ранковић показује свог јунака, Леонтија, у часу верског заноса највишег степена, но разочараног црквеном организацијом која пориче веру у чуда и екстремну мистику.

Лаза Лазаревић у приповеци *Швабица* такође продубљује, готово психоаналитички, приповедну мотивацију душевног живота својих

ликова. Саша Хаџи Танчић је као приповедач склон да у својим прозама психоаналитички мотивише стања својих јунака, те стога не чуди да као есејиста уме да запази како су српски приповедачи епохе реализма, захваћени јединственим духом времена, посегли за психолошким начелима која су сасвим у духу Фројдовога и Јунговога учења. Уврежено мишљење о Лази Лазаревићу приказује га као моралног и политичког конзервативца, али то није тачно. Лаза Лазаревић је само дубоко веровао у моћ традиције и да се нови морал може развијати само као плодно порицање оних најокошталијих патријархалних уверења, јер у суштини тежи етичности као и старија схватања. Један од мотива Лазе Костића је одрицање љубави у име вишег принципа. Лаза Лазаревић добро уочава да је љубав према странкињи, Швабици, довела епистоларног наратора истоимене приповетке у лажну дилему да ли подлећи осећањима или сачувати своја осећања за жену из свог племена. Начело традиционалног морала вуче назад, у домовину, у ране године живота када је бићем детета владала фасцинација мајком, женом из властитог племена, а начело нове етичности постулира да је и љубав према странкињи дозвољена. Саша Хаџи Танчић каже: „Свршетак приповетке, толико потересан и снажан, приморава и најнаивнијег посматрача људске природе да се запита да ли је ова личност, уверена у свој идентитет, морала да тако замашан део своје животне енергије усредоточи у трагање за испуњењем дужности одустајањем од љубави?”

Најдужи есеј у књизи Саше Хаџи Танчића посвећен је Лази Лазаревићу, што не чуди будући да аутор има раније штампану књигу о овом писцу, *Поеџика одложеног краја*. И не знајући за учење Јунга и Фројда, Лаза Лазаревић је на трагу сазнања да су ране године детињства пресудне за развој личности. Поред приповедака о одрицању од љубави у име морала, у којима Лазаревић упркос својој патријархалности баца иронично светло на ту појаву, он пише и о наглим и дубоким променама личности, правим психичким преображајима, као у приповеци *Први њуџ с оцем на јуџрење* где мајка својим разумевањем за грехе оца кокцкара, спасава целу породицу. Хаџи Танчић истиче да главни лик у овој приповеци није отац, него мајка, иако је реч о очевом покајању. Лаза Лазаревић уочава да је мајка прихватила, са специфичним сензибилитетом жене, начела патријархалног морала, по којим је отац породице неприкосновени ауторитет. Она не чини ништа ван ограничења таквих моралних схватања, али својом благом речи утиче на супруга да се коренито измени. У приповеци *Школска икона* Лаза Лазаревић слика повољан утицај средине који, сматра он, може на боље изменити негативне предиспозиције детета коме је мајка умрла. Попова кћи Мара заједничка је брига целог села којим мудро и правично управља свештеник. Најпре дете има дадиљу, али кратко године иду, дадиља је све старија и немоћнија, а исто тако треба правилно одлучити шта даље с дететом које живи са оцем, како га

воспитати и образовати. Тако свештеник даје дете у једну сеоску породицу, да живи, ради у учи са члановима те породице. Хаџи Танчић у својим анализама потцртава да је боравак у другој породици, где су оба родитеља жива, најбоља терапија против комплекса рано преминуте мајке и подробно извештава читаоца есеја о болном чину раздвајања оца и кћери. Још теже је старом свештенику било када је послао своју кћи у Београд, толико да је спавао са својом кћери у истој постељи, што нас наводи да помислимо како је Лаза Лазаревић, пре него што су такве теорије постале славне, знао за Едипов, односно Електрин комплекс. Саша Хаџи Танчић на тај начин осветљава два модела психичких преображаја, један нагли, право обраћење или конверзију, и други постепен и лаган, у приповеткама *Школска икона* и *Он зна све*. Саша Хаџи Танчић разбија стереотипе о Лази Лазаревићу: писац, који је толико склон да показује импозантни сјај старе моралности, сматра да је суштина преображаја његових ликова у томе да постану исти као други. Анока из приповетке *На бунару* од побуњене жене постаје жена која се у свему повинује патријархалности. Хаџи Танчић закључује: „Ваља се дивити Лазаревићевом стваралачком духу што је са таквом маестралношћу зло представио као добро, а добро као зло. Он је мајсторски успео да обликује прерушавање Аноке у тиранску душу, да испољи злобу и отпор, и да им се после свега подреди као најчистијем добру. Опседнута 'властовањем' над другима, гаси се полако међу грозним механизмима примитивне свести колективитета.”

Анђелија Л. Лазаревић, кћи приповедача и лекара Лазе Лазаревића, предмет је разматрања Саше Хаџи Танчића у есеју који као „четврти прозор по реду” у овој есејистичкој књизи гледа на хоризонт моралног сазревања кроз дубоке психолошке промене. Анђелија Л. Лазаревић просуђује другачије чворове конфликта који настане када се човек разликује од других, што тематизује и њен отац, Лаза Лазаревић, а ради се о томе да некако снизи праг своје персоналности и постане исти као сви моралом обавезани људи око њега. Тематолошки и садржајно, окосница романа Анђелије Лазаревић *Паланка у њанини* је иста као тематска константа младића који је под притиском мајке чију свету реч треба да послуша и одрекне се љубави и девојке која му се свиђа у приповеци њеног оца *Вештар*. Анђелија Лазаревић се буни против окова патријархалности и пројектује љубав између Владимира и Олге тако да се упркос отпору младићеве породице, упркос противљењу његове мајке и сестре, њихова веза крунише браком. Владимир је млади интелектуалац који се школовао у Паризу, блед и ломан, другачији од појединих снажних ликова списатељкиног оца, али способан у свом космополитизму да се супротстави друштвеним ограничењима. Саша Хаџи Танчић ревалоризује приповедачки допринос Анђелије Л. Лазаревић и додељује јој високо место међу српским приповедачима, као аутору који је надрастао оквире свога времена и од-

реднице „женског писма” чији је она изразити пример: „А *Паланка у ѿланини* јесте изузетна уметничка проза, књижевне вредности којом увелико надилази оквире доба у коме је настала и ’писма’ из ког је данас можемо посебно тумачити и вредновати”.

Последња два есеја Саше Хаџи Танчића у овој књизи баве се Драгишом Васићем и његовим романом *Црвене магле* као и Вељком Петровићем и његовом приповетком *У Нишу ѿред слом 1915. године*. Драгиша Васић има публицистички текст о српском народу *Каракѿер и менѿалиѿеѿ једноѿ времена* у којем се супротставио негативним ставовима Гистава ле Бона о Србима. Много шта у роману *Црвене магле* постаје разумљивије ако се има у виду публицистички спис Драгише Васића. Средишна тачка Васићевих схватања о Србима је његово истицање српске спремности на жртву. Као и код Вељка Петровића у његовој приповеци о ратном Нишу, Драгишу Васића привлачи тема рата. Али он се бави више круцијалним последицама рата по живот, који после војног сукоба не може више бити исти као некад, него непосредно самим ратом. Вељко Петровић слично Милошу Црњанском у *Дневнику о Чарнојевићу* приказује више околности живота у позадини (ратна престоница, Ниш) него крваву стварност битке на фронту. Есеј о Драгиши Васићу прати кореспонденције његовог публицистичког текста о Србима и његовог романа, док есеј о Вељку Петровићу упоређује ставове из његовог огледа „Криза приповетке” са учинцима уметничког обликовања у његовој дводелној приповеци *У Нишу ѿред слом 1915. године*. Саша Хаџи Танчић тврди да свет није могао остати какав је био после варваризма и нехуманости светских ратова, па тако настаје криза морала и вредности коју су до појединости сликали „ратни” приповедачи. Немачки песник јеврејског порекла, Пол Целан, питао се тако да ли је могуће писати поезију после Аушвица? Тумачења српске прозе из пера Саше Хаџи Танчића су хеуристички плодна и иновативна. Пред читаоцем је једна марљиво и са пажњом написана књига.

Драђан ТАСИЋ

АЛТЕРНАТИВНА КОНЦЕПЦИЈА ИДЕНТИТЕТА

Харуки Мураками, *Окорела земља чуда и Крај светиа* (превела Наташа Томић), „Геопоетика”, Београд 2009

После одличне рецепције Муракамијеве прозе, како у свету тако и код нас, у издању београдске „Геопоетике”, ретроспективно нам стиже још један његов роман (написан 1985). Особеност Муракамијеве прозе огледа се најпре у особености стила, затим споју традицио-

налних јапанских елемената са глобалном, првенствено америчком културом, што умногоме доприноси његовој популарности, лакој и заводљивој читљивости и препознатљивости. Постмодернистички фантастички концепт такође је једна од његових основних одлика. Као што је познато, постмодерна фантастика, следећи опште поставке постмодерне, првенствено представља језичко-уметничку делатност засновану на новим и необичним комбинацијама најразличитијих елемената. Не скривајући своју имагинарну суштину, постмодернизам зачиње нову фантастичку парадигму, која није примарно самосврховита, већ је део једне шире немиметичке игре, спремна на разнолике сопствене функционализације (Дамјанов). С обзиром да се Муракамијева проза сврстава у жанр постмодерне фантастике, јасно су уочљиви елементи њеног својеврсног поджанра, сајберпанк (cyberpunk) литературе, чије су главне особине песимистично посматрање будућности, која претпоставља развој мултинационалних капиталистичких корпорација, чија ће нова технологија оставити последице на свакодневни живот (Лејси). У том смислу, ова врста литературе показује висок степен друштвене освешћености, а кроз своју нихилистичку и песимистичку призму доноси слику распадања идентитета и његовог преиспитивања, као и вредносне лествице савременог друштва. Сматра се да је овај поджанр у спрези са јапанским футуристичким сензибилитетом у великој мери утицао на стварање, између осталог, и многих литерарних остварења.

Карактеристично је да Муракамијеви ликови не претендују да се мењају из књиге у књигу. Штавише његов наратор је готово препознатљив, а ту је и стандардни репертоар: немогућност љубави, тачније дубоке, интимне, посвећене везе, дескрипција једноставних, животних ствари — фасцинација кухињом, музиком и литературом. Међутим, упркос овим истоветностима, Мураками увек налази нов начин да их презентује, те је свака његова књига особена и аутентична, без обзира на дочаравање мање-више истоветне атмосфере. У том смислу и његов, последњи код нас преведен роман, *Окорела земља чуда и Крај светиа*, поставља у фокус приповедања препознатљивог наратора у сличним, а посве новим околностима. Питања идентитета, истраживања односа свести и подсвести су неке од главних окосница овог остварења.

Окорела земља чуда и Крај светиа, прича је подељена у две паралелне наративне целине. Прва, *Окорела земља чуда* смештена је у технички напредан и фантастичан миље Токија. Наратор је Калкулус, људски процесор, шифровани систем, који је обучен да користи подсвесно као кључ шифре. Калкулуси раде за псеудо-државни Систем, насупротив Кракерима који раде за Фабрику, и који су у суштини пропали Калкулуси. Однос између ове две групе је једноставан: Систем штити податке, а Кракери их краду, иако се негде провлачи мисао да један човек стоји иза оба пола ове приче. Наратор је позван да обави

шафлинг за мистериозног научника, који истражује редуkcију звука. Он ради у лабораторији сакривеној у подземљу, тачније у старом канализационом систему Токија. Други нарaтивни ток, под називом *Крај свећа*, почиње описом новопридошлог у Град, некакаво чудно, зидом изоловано место, дословце илустровано мапом на почетку књиге, која наликује на дијаграм људског мозга, сугеришући на тај начин главну преокупацију романа. Тако почиње процес његовог прихватања од стране Града и његових становника, као и његово прилагођавање новим наметнутим условима. Он не може да се сети ни ко је, ни одакле долази, а понајмање зашто је ту. Његова Сенка (његов ум, његово сопство) одвојена је од њега и затворена у подземље, где обитавају Сенке пре своје смрти. Становницима Града није дозвољено да имају Сенку. Наратору је додељен стан и посао Читача снова, посао који подразумева процес уклањања трагова ума из Града. Он свакодневно одлази у библиотеку где, уз помоћ библиотекарке, учи да чита снова из лобања једнорога. Ове две фабуларне нити се полако спајају, да би се на крају потпуно спојиле, испитујући тако концепт свести, подсвести и идентитета. Интересантно је да у обе нарaтивне целине ни један од ликова није именован, уместо тога свако је означен или својим занимањем или неком особином, као што су библиотекарка или дебелуца у розе костиму.

Чини се да је Муракамијево право интересовање истраживање подсвесног и метафоричног, много више него испитивање емотивних функција мозга. Тако све ствари попут књига, филмова, музике која се спомиње у виду успутних или мање успутних референци, описа припремања хране, детаља као што је фасцинација склопивом грицкалицом за нокте, представљају уствари истраживање како они делују у људском уму, потискујући или призивајући сећања, испитујући идентитет и перцепцију. На послетку, на то указују и два нарaтивна тока, која су уствари конципирана тако да је један рефлексивна, односно пројекција другог на подсвесном нивоу.

На крају, када јунак Окореле земље чуда пада у кому и препушта се Крају света, зидом оковани град показује се као дом, место где човек стварно припада, где може потпуно и сигурно да оствари своје сопство. Подељеност која се сугерише кроз сва поглавља овог нарaтива у виду Ја и Сенке, где Ја на крају ипак одлучује да остане, пошто помаже својој Сенци да побегне, указује уствари на комплексност идеје дома, (не)могућност његовог проналажења. На тај начин, аутор оставља отворена многа питања дајући једну алтернативну концепцију људског идентитета као занимљиво полазиште како за литерарна истраживања тако и за промишљања на ту тему у другим областима.

Бранислава ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ

МИЛЕТА АЋИМОВИЋ ИВКОВ, рођен 1966. у Богатићу код Шапца. Пише поезију, есеје, студије и књижевну критику. Књига песама: *Дно*, 1995. Књиге студија и есеја: *Стварности и њрича*, 2008; *Свети и њесма*, 2010. Приредио: *Уска стџаза у забрђе* јапанског класика Мацуа Башоа, 1994; *Хајдук Станко* Јанка Веселиновића, 1996; *Најлеише њриче Драгослава Михаиловића*, 2003.

СТОЈАН БЕРБЕР, рођен 1942. у Винорачи код Јагодине. Доктор медицинских наука, пише поезију, прозу, драме, студије и публицистику. Књиге песама: *Бела јутра*, 1976; *Горки вилајет*, 1980; *Који ме њраише*, 1982; *Не сан*, 1982; *Дажд*, 1983; *Пукоишина*, 1983; *Љуб*, 1984; *Русалке*, 1985; *Брава*, 1986; *Изабране њесме*, 1987; *Баруињи магацин*, 1988; *Небеска скела*, 1988; *Знак*, 1990; *Коб*, 1991; *Слово о Расцији*, 1992; *Висзи*, 1996; *Праx*, 1996; *Чрџе*, 2000; *Лазин брег* (избор), 2002; *Песме* (избор), 2002; *Пелуд*, 2003. Драма: *Ламенти — живои и смрџ Милоша Црњанског*, 1997. Књига приповедака: *Вера и друге њриче*, 1999. Романи: *Трифунеја*, 1, 2, 3, 2000, 2001, 2003; *Зебња*, 2008. Студије, есеји и чланци: *Корак до слободе*, 1981; *Косовска издаја*, 1989; *Реаговања*, 1, 2, 1994, 1995; *Црњански — њролегомена за њаџографију*, 2002; *Печайници*, 2005; *Стојан Бербер или Размицање времена*, 2006. Важније медицинске публикације: *Немоћ медицине или хирурџије*, 1981; *Кардиологија у Београду*, 1989; *Школска хиџијена*, 1996; *Историја сомборског здравсџва*, 2004; *Оџџија медицина*, 2008. Приредио је више зборника и антологија.

МАТИЈА БЕЋКОВИЋ, рођен 1939. у Сенти. Пише поезију, прозу и есеје, члан је САНУ. Књиге песама: *Вера Павладољска*, 1962; *Меџак луџалица*, 1963; *Тако је говорио Маџија*, 1965; *Че — џрагедија која џраје* (коаутор Д. Радовић), 1970; *Рече ми један чоек*, 1970; *Међа Вука Маниџога*, 1976; *Леле и куку*, 1978; *Два светиа*, 1980; *Поеме*, 1983; *Богојавњење* (избор), 1985; *Кажа*, 1988; *Чији си џи, мали?*, 1989; *Изабране њесме и џоеме*, 1989, 1990; *Тридесет и једна њесма*, 1990; *Надкокоџ*, 1990; *Сабране њесме I—VI*, 1990; *Ово и оно* (избор), 1995; *Поџџис*, 1995; *Ђераћемо се јоџ*, 1996; *Хлеба и језика*, 1997; *Муџка џужбалица* (избор), 1999; *Од до*, 1999; *Очинсџво* (избор), 2000; *Најлеише њесме Маџије Бећковића* (избор), 2001; *Ниси џи више мали*, 2001; *Црно-*

горске поеме, 2002; Кукавица, 2002; Трећа рука, 2002; Сабране песме I—IX, 2003; Каже Вука Манићога (избор), 2004; Тако је говорио Машија I—III (избор), 2004; Седимо нас двоје у суџону љавом (избор), 2005; Кажем ти тихо: ништа нам не треба, 2006; Кад будем млађи, 2007; Пућ којеј нема, 2009. Књиге есеја, записа, беседа и разговора: О међувремену, 1979; Служба светом Сави, 1988; Сима Милутиновић / Пећар II Пећровић Њеџош, 1988; Косово најскуљља српска реч, 1989; Овако говори Машија, 1990; Мој претходстављени је Геше, 1990; Поетика Машије Бећковића (зборник), 1995; Предсказања Машије Бећковића (зборник), 1996; Машија — стари и нови разговори, 1998; О међувремену и још понечему, 1998; Послушања, 2000; Небош, 2001; Саслушања (1968—2001), 2001; Машија Бећковић, џесник (зборник), 2002; Поезија Машије Бећковића (зборник), 2002; Човек без граница, 2006; Мисли, 2006; Беседе, 2006; Изабрана дела I—VII, 2006.

БРАНИСЛАВА ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ, рођена 1977. у Новом Саду. Пише есеје и критике, објављује у периодици.

ДУШАН ВИДАКОВИЋ, рођен 1969. у Ваљеву. Пише претежно хаику поезију. Књиге песама: Брзином воза, 1992; Књига о ходу, 1994; Експрасисџола, 1994; Исирљивање ничим, 2003; *S prebolene obale/ From the Forsaken Shore*, 2005; Балкан Балџик, 2010.

МИЛОВАН ВИТЕЗОВИЋ, рођен 1944. у селу Витезовићи код Косјерића. Пише поезију, прозу, есеје, афоризме и драме. Књиге песама: Слободније од слободе, 1970; Војници у воћњаку, 1974; Бачко доба, 1977; Хамлеј студира злumu, 1978; Изабрано дејинство, 1980; Наименовања, 1982; Певање српско, 1992; Љубав над џесмама, 2007; Слободније од слободе, 2010; књиге песама за децу: Ја и клинци к'о џесници, 1971; Мој деда је био џарџизан, 1982; Песме које расџу, 1982; Како џодићи небо, 1986; Дејинство џамеџи, 1987; Певања о деди, 1989; Предшколско и џачко доба, 1999; Пробисвети и џегов свети, 2007; Дедовина — џевање о деди, 2007. Романи: Лајање на звезде, 1977; Шеџир џрофесора Косџе Вуџића, 1989; Симфонија Винавер, 1993; Милена из Кнез Михаилове, 1996; Хајдук Вељко Пећровић, 1997; Света џубав, 1998; Синђелић се са сунцем смирио, 2000; Булерлеска у Паризу, 2003; Кад је невен био сунце, 2005; Госџоџица Десанка, 2007; Принц Расџко, 2009; Синђелић се са сунцем смирио, 2009. Књиге приповедака: Прича о краљу Владимиру, 1998; Плаџонова лаж и друђе оџуђене џриче, 1999. Књиге афоризама: Срце ме је оџкуцало, 1965; Мождане кайи, 1979; Мисларица, 1982; Песимисти и комунисти, 1989; Човече, наљуџи се, 1990; Луди драџи камен, 2010; Срце ме је оџкуцало, 2010. Монографије: Мајсџоре, добро јуџро — зайиси о чудесном Дуџану Радовићу, 1997; Евројске године кнеза Милоџа, 2005. Дrame: Ко се боји Радоја Домановића (коаутор С. Лебедински), 1972; Унуци Деда Мраза, 1975; Црвени барџак, 1976; Бео-

градосџи, 1980; *Марксе, Марксе, колико је саџи?*, 1982; *Краљ и њеџов комедиоџраф*, 1982; *Хамлеј сџудира џлumu*, 1986; *Бајка о Вуку и Срби-ма*, 1987; *Принц Расџко — монах Сава*, 1994. Саставио више анто-логија.

ВЛАДИМИР ВУКОМАНОВИЋ, рођен 1986. у Краљеву. Пише поезију и књижевну критику. Књига песама: *Ујорносџ сеђања*, 2005.

МИРО ВУКСАНОВИЋ, рођен 1944. у Крњој Јели (Горња Мора-ча), Црна Гора. Пише прозу, поезију и есеје. Управник је (од 1988) Библиотеке Матице српске, главни уредник (од 2008) Издавачког цен-тра Матице српске и дописни члан САНУ, а био је (2004—2008) пот-председник Матице српске. Објављене књиге: *Клеџва Пека Перкова*, роман, 1977; *Горске очи*, приповетке, 1982; *Немуџџи језик*, записи о змијама, 1984; *Вуџи џраџови*, записи о вуковима, 1987; *Градиџџа*, ро-ман, 1989; *Тамоони*, поеме и коментари, 1992; *Морачник*, поеме, 1994; *Далеко било*, мозаички роман у 446 урокљивих слика, 1995; *Семољ џо-ра*, азбучни роман у 878 прича о ријечима, 2000; *Точило*, каме(р)ни роман у 33 реченице, 2001; *Куђни круџ*, роман у концентричном сну, 2003; *Семољ земља*, азбучни роман о 909 планинских назива, 2005; *Поврајџак у Раванџрад*, биографске приповести с прологом и писмом својих ликова, 2007; *Оџвсјуду*, четири различите приповетке с истим намерама, 2008; *Семољ џуди*, азбучни роман у 919 прича о надимци-ма, 2008; *Чиџање џаванице*, приповедака 20, 2010. Књиге разговора и прича: *Ликови Милана Коњовиђа*, 1991; *Каже Миро Вуксановиђ* (при-редио М. Јевџић), 2000. Приређене књиге: *Лаза Коџић у Сомбору*, 1980; *Раванџрад / Вељко Пеџровиђ*, 1984; *Сџеван Раичковиђ: Лејоџис*, 2007; *Пеџар II Пеџровиђ Њеџоџ*, 2010.

РАДОВАН ВУЧКОВИЋ, рођен 1935. у селу Тријебине код Сје-нице. Књижевни историчар и критичар, пише прозу. Књиге критика, расправа и есеја: *Судбине криџичара*, 1968; *Преображаји и џреображе-ња* (о поезији А. Б. Шимиђа), 1969; *Књижевне анализе*, 1972; *Велика синџеза*, 1974; *Проблеми, џисци и дела I—V*, 1974, 1976, 1979, 1981, 1988; *Поеџика хрвајскоџ и срјскоџ ексјрессионизма*, 1979; *Модерна дра-ма*, 1982; *Аванџардна џоезија*, 1984; *Модерни џравци у књижевносџи*, 1984; *Крлеџина дела*, 1986; *Од Ђоровиђа до Ђоџиђа*, 1989; *Модерна срјска џроза*, 1990; *Преџлед новије књижевносџи у Босни и Херцеџовини*, 1991; *Срјска аванџардна џроза*, 2000; *Андриђ — исџорија и личносџ*, 2002; *У знаку џрадиџије и аванџарде*, 2004; *Модерни роман двадесетџоџ века*, 2005; *Андриђ, џаралеле и рецеџија*, 2006; *Војвођанска књижевна аванџарда*, 2006; *Живоџ и џоезија Мубере Паџић*, 2007; *Писац, дело, чиијалац — о креативном џисању, чиијању и инџерџреџији*, 2008; *Па-ралеле и укрџијања*, 2009. Роман: *Жиџосани*, 1995. Књиге приповедака: *Жива џробница*, 1990; *Тумарања*, 1995; *Сарајевоке рајне џриче*, 1997;

Приче сарајевских избјежлица, 1998. Дневници: *Збогом, Сарајево*, 1994; *У невремену*, 2004; *Чишање градова — дневник путовања*, 2010.

СРЂАН ДАМЊАНОВИЋ, рођен 1968. у Новом Саду. Професор филозофије, пише филозофске и текстове из теорије уметности. Објављене књиге: *Мали речник грешака (не само) за новинаре*, 2005; *Медиалогике — време филозофије и разоноде*, 2009; *Речник грешака*, 2009.

ВУК КРЊЕВИЋ, рођен 1935. у Сарајеву, БиХ. Пише поезију, књижевну критику, есеје и филмске сценарије. Књиге песама: *Заборавање кућног реда*, 1957; *Два браћа убога*, 1960; *Пејзажи мртвих*, 1961; *Привиђења господина Прошеја*, 1964; *Нарицања*, 1965; *Берлинске баладе*, 1968; *Жива рана*, 1970; *Пјесме (1954—1964)*, 1970; *Устук*, 1985; *Пути пушуге*, 1986; *Смртојис*, 1987; *Стећак небески*, 1990; *Караказан*, 1997; *Вјештена враћа*, 1998; *Источник берлински*, 1999; *Садево*, 2003; *Источник захумски*, 2005; *Зайрејани храм (избор)*, 2005; *Источник сарајевски*, 2005; *Књига о Сарајеву*, 2006; *Београдски смртојис (избор)*, 2006; *Јади старој Вертера*, 2008. Есеји и критике: *Критички дијалози*, 1976; *Прислуш*, 1981; *Бумеранг*, 1984; *Исидорине ојомене — есејистички колажи*, 2000. Приредио више антологија.

АЛЕКСАНДАР Б. ЛАКОВИЋ, рођен 1955. у Пећи. Пише поезију, есеје, студије и књижевну критику. Књиге песама: *Ноћи*, 1992; *Заседа*, 1994; *Повраћац у Хиландар*, 1996; *Дрво слепог гаврана*, 1997; *Док нам кров прокишњава*, 1999; *Ко да нам враћи лица уснућ изгубљена (избор)*, 2004. Студије: *Од шопема до сродника: митолошки свешт Словена у српској књижевности*, 2000; *Хиландарски пушхојиси*, 2002; *Токови ван шокова — аушентични песнички постојци у савременој српској поезији*, 2004; *Језикотворци — хонгоризам у српској поезији*, 2006; *Дневник речи — есеји и прикази српске песничке продукције 2006—2007*, 2008.

МИЛОШ ЛАТИНОВИЋ, рођен 1963. у Кикинди. Пише прозу, поезију и драме. Књиге приповедака: *Књига камења и сећања*, 1993; *Гозба и друге приче*, 1995; *Мурал*, 2006. Романи: *Случај виолинисте и други догађаји*, 1996; *Приче вешрова*, 1997; *Шекспиров клијент*, 2002; *Бавољи трилер*, 2003; *Целит у рају*, 2007. Дневничке белешке: *Зайиси из године шомавка*, 1999. Књига песама: *Седам малих књига*, 2009. Дrame: *Панонски карусел*, 1994; *Црњански или Payador*, 2005.

ГОРАН МАКСИМОВИЋ, рођен 1963. у Фочи, БиХ. Бави се књижевном историјом и критиком. Објављене књиге: *Умјетност приповиједања Бранислава Нушића*, 1995; *Мађија Сремчевог смијеха*, 1998; *Домановићев смијех*, 2000; *Српске књижевне теме*, 2002; *Тријумф смијеха — комично у српској умјетничкој прози од Доситеја Обрадовића до Пејтра Кочића*, 2003; *Критичко начело — књижевнокритички огледи*,

2005; *Свијет и прича Петра Кочића*, 2005; *Искусво и доживљај — српске књижевне студије 19. вијека*, 2007; *Комедиографски Орфеј и други огледи*, 2010. 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: *Чишање савремене прозе* (коауторка Г. Сапожниченко), 2008.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. у Трстенику. Пише поезију, прозу, драме и књижевну критику. Од 2005. године је главни и одговорни уредник *Летописа*. Књиге песама: *Трула јабука*, 1981; *Ракљар*. *Желудац*, 1983; *Земљопис*, 1986; *Абракадабра*, 1990; *Тојло, хладно*, 1990; *Хой*, 1993; *Везници*, 1995; *Прилози*, 2002; *Пошајник*, 2007; *Светилник*, 2010. Роман: *Анђели умиру*, 1998. Драме: *Фреди умире*, 1987; *Куц-куц*, 1989; *Испрага је у шоку, зар не?*, 2000; *Видиш ли свице на небу?*, 2006. Студије: *Легишимација за бескућнике*. *Српска неоавангардна поезија — поетички идентитет и разлике*, 1996; *Лирска аура Јована Дучића*, 2009. Главни је уредник *Српске енциклопедије*, 1, 2010.

РАЈКО ПЕТРОВ НОГО, рођен 1945. у Борију код Калиновика, БиХ. Пише поезију, критику и есеје. Књиге песама: *Зимора*, 1967; *Зверинак*, 1972; *Родила ме шешка коза* (за децу), 1977; *Безаконје*, 1977; *Планина и њочело*, 1978; *Колиба и шешка коза* (за децу), 1980; *На крају миленија*, 1987; *Лазарева субота*, 1989; *Лазарева субота и други дани*, 1993; *На кацијама раја*, 1994; *Лирика*, 1995; *Мало документарних дешања*, 1998; *Нек пада снијеж Госоде*, 1999; *Најлепше песме Рајка Петрова Нога* (приредио Ђ. Сладоје), 2001; *Недремано око*, 2002; *Није све пројало*, 2004; *У Виловоме долу* (изабране и нове песме), 2005; *Јечам и калонер — злоса*, 2006; *Не шакај у ме*, 2008; *Човек се враћа кући* (избор), 2010. Књиге критика, есеја и студија: *Јеси ли жив*, 1973; *Обиље и расај материје*, 1978; *На Вуковој стази*, 1987; *Сузе и соколари*, 2003. Приредио више књига, зборника и антологија.

МИХАЈЛО ПАНТИЋ, рођен 1957. у Београду. Пише приповетке, књижевну критику, есеје и студије. Књиге прича: *Хроника собе*, 1984; *Вондер у Берлину*, 1987; *Песници, њисци & остала менаџерија*, 1992; *Не могу да се сећим једне реченице*, 1993; *Новобеоградске приче*, 1994; *Седми дан кошаве*, 1999; *Јутро после*, 2001; *Ако је то љубав*, 2003; *Најлепше приче Михајла Пантића*, 2004; *Жена у мушким цицелама — шхе бесћ оф* (избор), 2006; *Овога јуна о болу*, 2007; *Све приче Михајла Пантића I—IV*, 2007. Студије, критике, огледи, критичка проза, путописи: *Искушења сажетости*, 1984; *Александријски синдром I—4*, 1987, 1994, 1998, 2003; *Против систематичности*, 1988; *Шум Вавилона*

(коаутор В. Павковић), 1988; *Десет њесама, десет разговора* (коаутор С. Зубановић), 1992; *Нови њрилози за савремену српску њоезију*, 1994; *Puzzle*, 1995; *Шта чииам и шта ми се догађа*, 1998; *Киш*, 1998; *Модернистичко њриповедање*, 1999; *Торњура њтекста (puzzle II)*, 2000; *Огледи о свакодневици (puzzle III)*, 2001; *Свет иза света*, 2002; *Калињан собне њловидбе (puzzle IV)*, 2005; *Свакодневник чииања*, 2004; *Живот је уираво у њоку (puzzle V)*, 2005; *Писци говоре*, 2007; *Друђи свет иза света*, 2009; *Неизђубљено време*, 2009; *Сланкамен (puzzle VI)*, 2009; *Дневник једнођ уживаоца чииања*, 2009; *Приче на њуђу*, 2010. Приредио више књига, антологија и зборника.

ЈОВАН ПОПОВ, рођен 1962. у Новом Саду. Пише студије, есеје, књижевну критику и преводи са француског. Објављене књиге: *Ослобођени чииалац: огледи о њеорији и њракси чииања*, 1993; *Класицистичка њоењика романа*, 2001; *Чииања неизвесности — огледи из компаративистике*, 2006.

ДУБРАВКА ПОПОВИЋ СРДАНОВИЋ, рођена 1950. у Београду. Пише студије, есеје и књижевну критику. Бави се књижевном теоријом и историјом, модерном поезијом, критиком, културологијом, преводи са шпанског и енглеског. Објављене књиге: *Ка модерном еју: Ветрови Сен-Џон Перса*, 1998; *Уђаљ и месец*, 2003; *Бура сњоредних сњвари*, 2007; *У њмини на осматрачници*, 2010.

ОЛИВЕРА РАДУЛОВИЋ, рођена 1957. у Новом Саду. Бави се историјом књижевности и књижевном критиком. Објављене књиге: *Лист њебеске књиге — библијски њодњекст српске њрозе 20. века*, 2003; *Теме и жанрови кроз векове — језик и књижевност од сњарођ века до модернођ доба*, 2003; *Речи са чистих усана — библијски њодњекст модерне књижевности*, 2007; *Одабране књижевне инњерњрењације — њриручник за ѓимназије и средње њколе*, 2009; *Радна свеска — уз уњбенички комплет српскођ језика: за седми разред основне њколе*, 2009; *Српски језик 7 — њриручник за насњавнике српскођ језика и књижевности*, 2010.

МАЈА РОГАЧ, рођена 1973. у Новом Саду. Пише студије, есеје и књижевну критику. Објављене књиге: *Фигуралност/фигурањивност у њекњовима Момчила Насњасијевића*, 2008; *Историја, исеудологија, фама — сњудија о њрози Свењислава Басаре*, 2010.

АНА СЕФЕРОВИЋ, рођена 1976. у Београду. Пише поезију. Књиге песама: *Дубоки конњинент*, 2000; *Бескрајна забава*, 2006. Коауторка је драме *Дискрењне жена, декоративно дење, данска дођа* у књизи *24/7 њубави*, 2007.

ЖЕЉКО СИМИЋ, рођен 1958. у Београду. Пише студије, монографије и радове из области социологије, филозофије и права. Објављене књиге: *Култура и политика — стваралаштво под окриљем идеологије*, 1989; *Изазови осировања — моралне замке (само)заборава*, 1991; *Сумрак дијалога*, 1993; *Идеолошко читање романа*, 1996; *У противставу*, 1996; *Немоћ читања*, 1998; *Кундера (еинмал исџ кеинмал)*, 1998; *Сазнање и уметности*, 1998; *Судари*, 1999; *Додир*, 1999; *Право ђубре*, роман, 2005; *Преображаји социјалистичке свесности — пролегомена за социологију сазнања*, 2006; *Филозофија модерне психе: епистемологија социјалистичке свесности — од Декарта и Паскала до Фројдове его-концепције*, 2007; *Антирелигијозна епистемологија епохе — Лакан и Дерида: напуштање рационализма и обнова „криптичне“ традиције*, 2008.

РАДИВОЈ СТАНИВУК, рођен 1960. у Зрењанину. Пише поезију, прозу, есеје, књижевну критику и преводи са словачког и француског. Књиге песама: *След*, 1983; *Тамна градишљка*, 1988; *Чежња и гнев*, 1991; *Безимена недеља*, 1994; *Ритмови мегалополиса*, 1997; *Чежња и гнев — музичке песме и оде*, 2000; *Ноћи лутајућих звезда*, 2010.

МИЛЕНА СТОЈАНОВИЋ ИЛИШЕВИЋ, рођена 1974. у Лесковцу. Пише поезију, књижевну критику и студије, бави се књижевном теоријом и критиком. Књига песама: *Душа пред огледалом*, 2003. Студије: *Књижевни врш Борислава Пекића*, 2004; *Поглед на ишчев радни сито — оквири новог читања*, 2006; *Увод у теорију жанрова — расправа у два чина од којих ова књига обухвата само први*, 2009.

ДРАГАН ТАСИЋ, рођен 1962. у Грделици код Лесковца. Пише поезију, огледе, есеје и критику. Књиге песама: *Зачарана кућица*, 1990; *Престојој глава*, 2000; *Силазак речним путем*, 2008. Књиге есеја и огледа: *Књижевни акценци*, 2004; *Завичајни круг и српске теме*, 2006.

ИЛЕАНА УРСУ, рођена 1954. у Зрењанину. Пише поезију и књижевну критику, преводи с румунског. Књиге песама: *Пансион у библиотеци*, 1978; *Gradina de cuvinte*, 1979; *Abilitatea vrajitoarei*, 1981; *Време за баште*, 1985; *Omul — pasare neagra*, 1990; *Јелабуџа*, 1995; *Ni ta nimesc Noel*, 2004; *Pe limba pestilor*, 2007.

ЕМСУРА ХАМЗИЋ, рођена 1958. у месту Свети Николе, Македонија. Пише поезију, прозу и поезију и прозу за децу. Књиге песама: *Уљевље*, 1988; *Тајна враћа*, 1999; *Боја страха*, 2002; *Семирамидин врш*, 2008. Књига прича и песама за децу: *Кућа за дуџу*, 1995. Књиге приповедака: *Јерихонска ружа*, 1989; *Вечери на Нилу*, 2005. Роман: *Јабана*, 2007.

ДРАГАН ХАМОВИЋ, рођен 1970. у Краљеву. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Мракови, руже*, 1992; *Намештеник*, 1994; *Мајична књижа*, 2007; *Албум раних стихова*, 2007. Књиге есеја и критика: *Сан Дражана Илића*, 1990; *Сивари овдашње*, 1998; *Песничке сивари*, 1999; *Последње и прво*, 2003; *С обе стране*, 2006; *Лето и цитати — поезија и поезика Јована Христића*, 2008; *Песма од почетка*, 2009.

ВОЈА ЧОЛАНОВИЋ, рођен 1922. у Босанском Броду, БиХ. Пише прозу, есеје и преводи с енглеског. Књиге приповедака: *Оседлајти међаву*, 1958; *Легенде о старим јаванским јунацима*, 1967; *Мирис промашаја*, 1983; *Осмех из црне кућије*, 1992; *Начело неизвесности* (избор), 2003. Романи: *Друга половина неба*, 1963; *Пустоловине по мери*, 1969; *Телохранишељ*, 1971; *Леви длан, десни длан*, 1981; *Зебња на расклајање*, 1987; *Цейна коб*, 1996; *Лавовски део ничега*, 2002.

ФЛОРИКА ШТЕФАН, рођена 1930. у Светом Михајлу (данас Локве код Алибунара у Банату). Објавила је више од четрдесет књига поезије, прозе, полемика, превода с румунског на српски језик. Објављене књиге: *Cîntecul tinereții* (*Песма младости*), песме, 1949; *Lacrimi și raze* (*Сузе и зраци*), песме, 1953; *Тако сам се родила*, песме, 1956; *Tetten ért bánat* (*Туђа ухваћена на делу*), избор из поезије, 1961; *Дозволиће сунцу*, песме, 1962; *Трећа жена*, песме, 1962; *Апії mei* (*Моје године*), избор из поезије, 1965; *Гласови и судбине*, песме, 1966; *До ових и последњих дана*, песме, 1968; *Место за љубав*, избор из поезије, 1971; *Ујочишћа*, песме, 1973; *Сајница*, песме, 1975; *Rădăcina* (*Корен*), песме, 1975; *Јушарњи хлеб*, песме, 1979; *Преломне године*, песме, 1980; *Наноси*, песме, 1981; *Зреник*, избор из поезије, 1982; *Корени песме*, проза, 1982; *Pîinea de dimineață* (*Јушарњи хлеб*), избор из поезије, 1982; *Мара Гмизић*, поема, 1983; *Ancora una volta amore* (*Још једном љубав*), избор из поезије, 1983; *Светиковина*, песме, 1984; *Fejfabon tul a fõldek* (*Над кршачом њиве*), избор из поезије, 1987; *Зебња*, песме, 1990; *Порекло песме*, избор из прозе и поезије, 1990; *Лицем у лице*, записи, 1990; *Срж*, песме, 1991; *Неравнодушје*, полемике, 1991; *Ђирилицом и лајиницом*, песме, 1991; *Двогласје*, песме, 1994; *Благо у мојој души*, записи, 1997; *Белез*, песме, 1997; *Пути до Сунца*, избор из поезије, 1997; *Луда ишница љубави*, избор из љубавне лирике, 2005.

МИЛОСЛАВ ШУТИЋ, рођен 1938. у Мечи код Стоца, БиХ. Пише књижевнотеоријске студије, филозофско-естетичке расправе, есеје и критичке текстове. Објављене књиге: *Мисао која не одустаје*, 1971; *Песничка слика* (хрестоматија), 1978; *Слика светиа у поезији Момчила Насијасјевића*, 1979; *О дирљивом*, 1983; *Поезија сликовног исказа*, 1984; *Поезија и онтологија*, 1985; *Лирско и лирика*, 1987; *Одбрана леје душе*, 1990; *Визија, двоструко укорееена*, 1990; *Ветар и меланхолија*, 1998;

Књижевна архејолозија, 2000; *Одзиви — избор критичких текстова*, 2002; *Лед и пламен — теоријско-есетички есеји и студије*, 2002; *Златно јаће — у видокрућу Андрићеве естетике*, 2007; *Подрхтавање смисла*, 2009; *Трагање за методом*, 2010. Поред научнокњижевног рада пише поезију и бави се ликовним стварањем. Објавио је три књиге песама са цртежима: *Вилејемска звезда*, 1992; *Лађица снова — Анђели*, 1993; *Сунчани часовник*, 2003. и монографију *Цртежи руке која пише*, 1997. Приредио више књига, зборника и антологија.

Приредио
Бранислав *КАРАНОВИЋ*

САДРЖАЈ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ
Год. 186, књига 486

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Ђорђе Сладоје, <i>Не уводи нас у искушење</i>	5
Мирослав Тохол, <i>У оно веома сјоро време</i>	13
Мирољуб Тодоровић, <i>Несјоров лејојис</i>	26
Славко Гордић, <i>Са руба</i>	30
Адам Пуслојић, <i>Појка</i>	34
Рајко Лукач, <i>Најђори надимак на свијету</i>	40
Марин Сореску, <i>Инјимни дневник</i>	56
Адријан Попеску, <i>Где никад био нисам</i>	63
Франсоа Пашу, <i>Последњи ѓаганин</i>	68
Мирослав Јосић Вишњић, <i>Ђурђевдан</i>	291
Драган Јовановић Данилов, <i>Моја шачна ѓривиђења</i>	306
Милош Кордић, <i>Беђ из сојстивенођ маузолеја</i>	314
Станиша Нешић, <i>Лисјови из Ресаве</i>	326
Мирослав Тодоровић, <i>Две скулјитуре</i>	333
Синиша Сођанин, <i>Осам ѓуша ѓо двоје</i>	336
<i>Три ѓољска ѓесника</i>	
Малгожата Лебда, <i>Трађови</i>	340
Агњешка Волни-Хамкало, <i>Фанјом</i>	343
Мађеј Вожњак, <i>Сенка мосја</i>	345
Густав Херлинг-Груђињски, <i>Дневник ѓисан нођу</i>	347
Херта Милер, <i>Када сам дошла са саслушања</i>	549
Владимир Копицл, <i>Реч ѓо реч</i>	558
Милутин Ж. Павлов, <i>Теретни воз</i>	564
Зоран М. Мандић, <i>Не дозволи да те ѓоезија савлада</i>	571
Анђелко Анушић, <i>Мрјви сјавач у кући насред друма</i>	576
Давид Кеѓман Дако, <i>Кайљом / Линија ризика</i>	585
Владимир Стеванов, <i>Зайиси из тишине</i>	595
Драгомир Дујмов, <i>Исцелишељ</i>	597
Мирјана Ковачевић, <i>Три ѓесме</i>	603
Жан-Мари Гистав ле Клезио, <i>Трађач за златјом</i>	781
Ранко Павловић, <i>Монашки сонети</i>	790

Небојша Деветак, <i>Сенка на сѐни</i>	795
Александар Бјелогрлић, <i>Дијадема зајадног краљевства</i>	800
Слободан Стојадиновић, <i>Можда крст</i>	809
Радован Ждрале, <i>Морете ви мене убиши</i>	814
Жарко Димић, <i>Уснуло се Лази Костићу неколико дана уочи...</i>	824
Кристина Балаћ, <i>О усјецнима</i>	826
Воја Чолановић, <i>За сијесте у рођаковом њојкровљу</i>	1011
Вук Крњевић, <i>Недодирљива кружница</i>	1023
Радован Вучковић, <i>Тунис</i>	1026
Флорика Штефан, <i>Прашћање</i>	1036
Илеана Урсу, <i>Убеђена сам</i>	1039
Стојан Бербер, <i>Зайиси из Источне Немачке</i>	1045
Радивој Станивук, <i>Врашћа</i>	1072
Милош Латинковић, <i>Ванкувер (и Торонто) је најлепши кад сунце сја</i>	1078
Ана Сеферовић, <i>Обрнуто срце</i>	1096

ОГЛЕДИ

Ранко Поповић, <i>Приповиједање мистерије рашћа</i>	76
Часлав Ђорђевић, <i>Поетика (неких) уметничких стурктура у роману „Той је био врео“ Владимира Кеџмановића</i>	89
Слободан Жуњић, <i>Поврашћак Димирија Машића</i>	359
Бисерка Рајчић, <i>Лидиш књижевност и култура у Пољској</i>	387
Јелена Пилиповић, <i>„Безумље... ойросиво ишак“. Чишћање Вергилијевог еилија о Орфеју и Еуридики</i>	605
Емилија Џамбарски Завишић, <i>Поетика йросйора у „Књизи о Бламу“ Александра Тишме</i>	620
Владимир Гвозден, <i>„Две размакнуће шачке“: сриски међурашњи йушойис и модерна култура времена и йросйора</i>	830
Олга Зорић, <i>Лейосава Мијушковић — јунакиња сойсйвеног дела</i>	848
Милослав Шутић, <i>Могућност сагласја филозофије и йоезије</i>	1100
Јован Попов, <i>Павић, свейски сриски йисац</i>	1134

СВЕДОЧАНСТВА

Натали Сарот, <i>Разгвор и йодразгвор</i>	116
Емил Сиоран, <i>Не шреба йисаши</i>	133
Епископ будимљанско-никшићки Јоаникије, <i>Њеџошев наследник йо йеру и језику</i>	138
Милутин Мишовић, <i>Пјеснички сйојећак</i>	141
Јован Делић, <i>Породичне йјесме Ђорђа Сладоја</i>	144
Миљивој Ненин, <i>Савић Милан и Костић Лаза</i>	154
Зорица Хаџић, <i>Нейознашћа йисма Лазе Костића Анйонију Тони Хаџићу</i>	169
Горан Максимовић, <i>Кроз аушобиографују Милана Савића</i>	186
Миодраг Јовановић, <i>Сећање на Новака Радонића</i>	193
Павле Станојевић, <i>Закон йролазности</i>	201

Славко Гордић, <i>Поезија Доброслава Смиљанића</i>	206
Ђорђе Деспић, <i>Песничким ћушањем до смисла говора</i> (Разговор са Славком Гордићем)	211
Добрица Ђосић, <i>О „Аутономији мишљења“ Дарка Танасковића</i>	399
Дарко Танасковић, <i>Чувар лоџоса</i>	404
Предраг Пипер, <i>Дијалогски увиди у науку и уметности</i>	410
Миро Вуксановић, <i>Прозивник Милоша Јевђића</i>	414
Влахо Богишић, <i>Јевђићев Крлежа</i>	417
Сава Бабић, <i>Истрајни истрач</i>	421
Миодраг Јовановић, <i>Свети тишине Драгана Стојкова</i>	427
Небојша Деветак, <i>Прилози разумјевању једног ђесника</i>	430
Бојан Радић, <i>Књиџе за ђаћење</i> (Разговор са Милошем Јевђићем)	433
Маја Д. Стојковић, <i>Демаскирање књижевне стварности посредством инђервјуа</i>	447
Александар Костадиновић, <i>О нејоновољивом делу, истим начином</i>	455
Срђан Дамњановић, <i>На раскрђићу ђушева</i>	462
Иван Негришорац, <i>Новица Пејковић о себи и о своме делу</i>	470
Драган Хамовић, <i>Оно што је остало</i>	476
Милован Данојлић, <i>Један живој између два рађа</i>	484
Иван Негришорац, <i>Траќаић о одрасћању и слободи</i>	487
Херта Милер, <i>Свака реч о врзином колу ђонешћо зна</i>	646
Миодраг Вукчевић, <i>Херћа Милер или: Писањем се задржавам тамо џде сам, у себи, највише ђовређена</i>	656
Небојша Кузмановић, <i>Павел Јозеф Шафарик и Срби</i>	667
Мирђана Грујић Станић, <i>Абуказем и Змај</i>	686
Владислав Ђорђевић, <i>Уљуђивање релиђијом: Роман „Назарени“ Јаще Томића</i>	702
Радмила Гикић Петровић, <i>Језичка уметности као разђовор ђуди кроз историју</i> (Разговор са Зденком Лешићем)	708
МАТИЦА СРПСКА У ЦРНОЈ ГОРИ	
Митрополит Амфилохије	862
Зоран Лутовац	863
Блажо Паповић	865
Чедомир Попов	866
Радојка Вукчевић	867
ЊЕГОШ У МАТИЦИ СРПСКОЈ	
Чедомир Попов, <i>Персеќтивне ојстћанка</i>	870
Митрополит Амфилохије, <i>Трађање за Њеђошем</i>	871
Јасмина Грковић-Мејдор, <i>О раду Њеђошевог одбора</i>	874
Славко Гордић, <i>Нова књиђа о Њеђошу</i>	876
ЛАЗА КОСТИЋ	
Иван Негришорац, <i>Парадигматичности случаја Лазе Костића и искущења ђесничког савршенствва</i>	884
Миљивој Ненин, <i>Одбрана</i>	892
Зорица Хаќић, <i>О ђоследњим данима и смрти Лазе Костића</i>	897

Милован Данојлић, <i>Дучић и Французи</i>	906
Светлана Калезић Радоњић, <i>Дивљи пјесници или Разумијевање зла</i>	912
Михајло Пантић, <i>Прејознаћи се у ирчи</i>	920
<i>Довољно је само писати</i>	922
Зорана Опачић, <i>Књиже имају своју судбину</i> (Разговор са Грозданом Олујић)	925
Михајло Пантић, <i>Песник новог почетка</i>	1143
Иван Негришорац, <i>Српска књижевност и динамика културолошких кодова: Искусство Меше Селимовића, Скендера Куленовића и других српских муслимана</i>	1149
Рајко Петров Ного, <i>Исхак и Рамиз, два наща завјереника</i>	1157
Драган Хамовић, <i>Лице оца и лица оцабине у поезији Петра Пајића</i>	1181
Матија Бећковић, <i>Кусурица: смрт је нејовјерена гласина</i>	1189
Миро Вуксановић, <i>Кусурица дрим</i>	1191
Милован Витезовић, <i>Егерић од етике и естетике</i>	1194
Горан Максимовић, <i>Заборављени Миша Калић</i>	1199
Милета Аћимовић Ивков, <i>Трагови читања IV</i>	1210
Душан Видаковић, <i>Спална актуелност науке о књижевности</i> (Разговор са Милославом Шутићем)	1225

КРИТИКА

Светлана Милашиновић, <i>(Зло)употреба човека као заоставштина Александра Тишме</i> (Александар Тишма, <i>Женарник</i>)	220
Горана Раичевић, <i>Есејистика тике инспирације</i> (Славко Гордић, <i>Критичке разједнице</i>)	224
Марија Цунић Дрињаковић, <i>Надреализам у двоструком огледалу</i> (Јелена Новаковић, <i>Recherches sur le surréalisme</i>)	229
Александар Б. Лаковић, <i>И даље оправдана „негација читања око себе“</i> (Божидар Шујица, <i>Крв драгог камена</i>)	237
Драгана Белеслијин, <i>Широки хоризонти Васе Павковића</i> (Васа Павковић, <i>Стих и смисао</i>)	241
Ђорђе Брујић, <i>Икона као јеснички изазов</i> (Милица Краљ, <i>Икона Грдана</i>)	246
Наталија Лудошки, <i>О Лексикону српског просветитељства</i> (Мирјана Д. Стефановић, <i>Лексикон српског просветитељства</i>)	250
Велимир Секулић, <i>Плач у бесаној ноћи</i> (Лидија Вукчевић, <i>Обичне ствари</i>)	254
Лука Баљ, <i>Лирски наследник ејског</i> (Зборник <i>Ђорђо Сладоје, јесник</i>)	257
Миодраг Лома, <i>„Астайово“ Николе Живановића</i> (Никола Живановић, <i>Астайово</i>)	261
Игор Јавор, <i>Реч коју је заменио догађај</i> (Мирча Динеску, <i>Излечен од побуне</i>)	270
Љубица Поповић Бјелица, <i>Омаж мелетном уметнику</i> (Бела Дуранци, <i>Стојков: тике воде Мосонге</i>)	273
Светозар Кољевић, <i>Сећање на Новицу Пејковића</i> (Зборник <i>Споменица Новици Пејковићу</i>)	496

Бојан Чолак, <i>Чувар извора</i> (Новица Петковић, <i>На извору живе воде; из остваривања</i>)	502
Милета Аћимовић Ивков, <i>Егзистенција и есенција</i> (Милован Данојлић, <i>Црно испод ноћнију</i>)	505
Ненад Станојевић, <i>Изломљена приповест</i> (Миро Вуксановић, <i>Одвсјуду</i>)	509
Соња Капетанов, <i>Поетика континуитета и поетика плодне разноврсности</i> (Марко Недић, <i>Проза и поетика Мирослава Јосића Вишњића</i>)	512
Михаел Антоловић, <i>Криза историје</i> (Мирослав Јовановић, Радој Радих, <i>Криза историје. Српска историографија и друштвени изазови краја 20. и почетка 21. века</i>)	517
Миливој Ненин, <i>Природна књига</i> (Стеван Раичковић, <i>Фасцикла, последња</i>)	525
Александар Б. Лаковић, <i>Како и куда „без илузија, права и речи“</i> (Бојан Јовановић, <i>Говор пророчивог</i>)	527
Игор Јавор, <i>(По)етика конјаминираног језика</i> (Станислав Барањчак, <i>Аудио и видео</i>)	530
Мирослав Егерић, <i>Над романом „Сара“ Петра Сарића</i> (Петар Сарић, <i>Сара</i>)	726
Иван Негришорац, <i>Како теоријски утемељити проучавање књижевности</i> (Зденко Лешић, <i>Теорија књижевности</i>)	729
Стеван Тонтић, <i>Роман о роману, аутору романа и открићу будистичког милосрђа</i> (Зденко Лешић, <i>Књига о Тари</i>)	736
Михаел Антоловић, <i>Један поглед на историју историографије</i> (Ернст Брајзах, <i>Историографија: стари век, средњи век, ново доба</i>)	741
Драгана Белеслијин, <i>И би прича</i> (Ласло Блашковић, <i>Прича о малаксалости</i>)	747
Миливој Ненин, <i>Тинов повратак у Београд</i> (Недељко Јешић, <i>Тин Ујевић и Београд</i>)	751
Александар Б. Лаковић, <i>Пошреба за иденитетом кроз другачије поимање животи</i> (Звонко Карановић, <i>Vox set, сабране песме</i>)	754
Бранко Стојановић, <i>Цвијетићеви лужичкосрпски џупеви — џупојисне хронике и културолошко-есејистичке расправе</i> (Мићо Цвијетић, <i>У лејој домовини Лужичких Срба</i>)	759
Драгољуб Јекнић, <i>Снага висирених коментара</i> (Зборник <i>Песничтво Вука Крњевића</i>)	763
Анђелко Ердљанин, <i>У песмином породичном кругу</i> (Јован Дунђин, <i>Две природе</i>)	766
Зорана Опачић, <i>Мађјски лејојис</i> (Гроздана Олујић, <i>Гласови у ветру</i>)	943
Василије Ђ. Крестић, <i>Породица Ајнштајн без ореола</i> (Радмила Милентијевић, <i>Милева Марић Ајнштајн: животи са Албертом Ајнштајном</i>)	955
Дарко Капор, <i>Чињенице и њихова интерпретација</i> (Радмила Милентијевић, <i>Милева Марић Ајнштајн: животи са Албертом Ајнштајном</i>)	960

Љиљана Пешикан Љуштановић, <i>О женском стваралачком доприносу</i> (Славица Гароња Радованац, <i>Жена у српској књижевности</i>)	964
Ненад Станојевић, <i>Дневник рефлексја</i> (Борислав Пекић, <i>Живот на леду</i>)	967
Миливој Ненин, <i>Знакови на њију</i> (Милета Јакшић, <i>Из моје белешнице</i>)	972
Светлана Милашиновић, <i>Свети без љубави</i> (Љиљана Ђурђић, <i>Сви на крају кажу мама</i>)	976
Бранислава Васић Ракочевић, <i>Путовање по ободу цивилизације</i> (Жан-Мари Гистав ле Клезисо, <i>Уранија; Онича; Тужбалица о глади</i>)	980
Ђорђе Брујић, <i>Не сјавај док ја сањам, треба ми сведок</i> (Новица Ђурић, <i>Јави ми да сам жив</i>)	983
Веселин Матовић, <i>Како не вјеровати браћу?</i> (Миленко Ераковић, <i>Досије Писар</i>)	986
Никола Живановић, <i>Пролазно у мигу</i> (Иван Лаловић, <i>Слово џрејка</i>)	989
Бојан Радић, <i>Да се не заборави</i> (Фототипска издања Матице српске у Дубровнику)	992
Дубравка Поповић Срдановић, <i>Ка шумачењу књижевног дела</i> (Милослав Шутић, <i>Трагање за методом</i>)	1236
Оливера Радуловић, <i>Активна естетика Иве Андрића</i> (Милослав Шутић, <i>Златно јађе. У видокружју Андрићеве естетике</i>)	1241
Милена Стојановић Илишевић, <i>Пошрага за смислом</i> (Милослав Шутић, <i>Подрхтавање смисла</i>)	1252
Маја Рогач, <i>Интердисциплинарност и проучавања књижевности</i> (Зборник радова у част Милослава Шутића <i>Теорија, естетика, поезика</i>)	1257
Александар Б. Лаковић, <i>Привиђења или не</i> (Драган Јовановић Данилов, <i>Моја тачна привиђења</i>)	1266
Емсура Хамзић, <i>Осмјех бродоломника</i> (Дара Секулић, <i>Срећна скићница</i>)	1269
Светлана Милашиновић, <i>Пролећна траума животног јесени</i> (Фрања Петриновић, <i>Траума</i>)	1272
Владимир Вукомановић, <i>Раскол у глави</i> (Иван Растегорац, <i>Глава</i>)	1276
Срђан Дамњановић, <i>О Сартру без анегдоте</i> (Јован Ђирилов, <i>Сви моји савременици</i>)	1278
Жељко Симић, <i>Трагање за излазом</i> (Дана Годоровић, <i>Чудесна судбина Морица Тоша</i>)	1280
Драган Тасић, <i>Психолошке дубине</i> (Саша Хаџи Танчић, <i>Шест џрозора и хоризонти</i>)	1285
Бранислава Васић Ракочевић, <i>Алтернативна концепција идентитета</i> (Харуки Мураками, <i>Окорела земља чуда и Крај света</i>)	1289
Бранислав Карановић, <i>Аутори Лейоиса</i>	276, 534, 769, 996, 1292