



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

Л Е Т О П И С МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824–1830), Јован Хаџић (1830–1831), Павле Стамаговић (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)

Уредницићиво

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

(Драган Станић, главни и одговорни уредник)

МИХАЈЛО ПАНТИЋ, ЈОВАН ПОПОВ, САША РАДОЈЧИЋ

Секретар Уредницићива

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Лектор

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Коректор

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник

ВУКИЦА ТУЦАКОВ

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

Е-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

Интернет адреса: www.maticasrpska.org.rs

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Маргита Мозетић, Нови Сад

Штампа: БУДУЋНОСТ, Нови Сад

Тираж: 1.000

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 187

Септембар 2011

Књ. 488, св. 3

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Алек Вукадиновић, <i>Песме</i>	235
Радован Бели Марковић, <i>Јачић</i>	239
Драган Колунџија, <i>Не разумем њишање</i>	242
Селимир Радуловић, <i>Смилуј се</i>	244
Бошко Томашевић, <i>У суштерену времена</i>	249
Лаза Лазих, <i>Дружачије време</i>	253
Паул Целан, <i>Кристјал</i>	267
Петер Римкорф, <i>Ода надању</i>	272
Херман Ленц, <i>Родишњелска кућа</i>	277
Миливој Анђелковић, <i>Сјори ришам њанга</i>	280

ОГЛЕДИ

Јован Делић, <i>Кад Гоја ѡражи ѡисца</i>	286
Мило Ломпар, <i>Јуџосфера</i>	307

СВЕДОЧАНСТВА

In memoriam МИЛКА ИВИЋ (1923–2011)

Маго Пижурџица, <i>Академик Милка Ивић, њеѡновљива као личност и ѡрофесор</i>	330
Милка Ивић, <i>О српском глаголу „говоришћи” и модификаѡорима њеѡве лексичке семанѡишке</i>	332
Живојин Станѡјчић, <i>О „Правоѡису”, из личног угла</i>	334
Борис Лазих, <i>Њеѡшцев ѡпарадокс аѡкаѡиастѡазе</i>	337
Богдан А. Поповић, <i>Кришћичар у одсудном времену</i>	344
Славко Гордић, <i>С ѡесницима, оѡеѡи</i>	360
Марко Недић, <i>Радован Бели Марковић – ѡриѡоведач дружачији од оѡиалих</i>	374

Радмила Гикић Петровић, <i>Хроника измаџићане вароши</i> (Разговор са Радованом Белим Марковићем)	378
---	-----

КРИТИКА

Фрања Петриновић, <i>Различитих дуџа одисеја</i> (Радован Бели Марковић, <i>Госпођа Олџа</i>)	387
Драгана Белеслијин, <i>По дикџаџу некоџ друџоџ „ја”</i> (Радован Бели Марковић, <i>Приче</i>)	390
Биљана Турањанин Николопулу, <i>Поџлед са руба или Књиџа о сџрачу</i> (Славко Гордић, <i>Руб</i>)	394
Љиљана Мачкић, <i>Тражење излаза из функционисања босанске маџрице</i> (Предраг Лазаревић, <i>Андрић о Босни</i>)	397
Светлана Калезић Радоњић, <i>(Не)скривене џајне занебесја</i> (Селимир Радуловић, <i>Песма с остџрва сирочади</i>)	403
Ранко Павловић, <i>Завичај у сџаниџџу живе џоезије</i> (Мирослав Тодоровић, <i>Вешар џонад џора</i>)	408
Ненад Станојевић, <i>Светџ који је омоџућџо џриџоведача и џричу</i> (Миодраг Кајтез, <i>Анџилуфџносџ</i>)	412
Александар Б. Лаковић, <i>Песник и филозоф „осуђен на самођу”</i> (Зоран Богнар, <i>Лавиринџ круџа, изабране и нове џесме</i>)	415
Јана Алексић, <i>Залоџ за народ</i> (<i>Сабрана дела Радоја Домановића</i>)	420
Срђан Дамњановић, <i>Смрџ, ауџенџичносџ и фудбал</i> (Богдан Максимовић, <i>Сенке и смрџи</i>)	425
Мирјана Коларски, <i>Блесак светџлосџи између две вечносџи џаме</i> (Срђан Орсић, <i>Светџломрачја</i>)	429
Бранислав Карановић, <i>Ауџори Летџоџиса</i>	433

АЛЕК ВУКАДИНОВИЋ

ПЕСМЕ

ЗАРНЕ ТЕРЦИНЕ

I

*Трази који се познају међ свима:
Песме у песмама крила у крилима
Безимени изрази сјаже над инима*

*Безимени изрази сјаже над инима
Што се мрецају заре се у снима
Бесконачја зарним везана нијима*

*Бесконачја зарним везана нијима
Чезну за даљним чезну просјорима
Сликама небним пононима днима*

*Онеобичени На дружим крилима
Леје високо високо над њима
Тразима морним мраковима злима*

Безимени изрази сјаже над инима

II

*Ко даха нема ко крока не има
Не може снјиви слијиви се са њима
Сивоје безданим ношене крилима*

*Сїоїе безданим ношєне крилима
Горе високо високо над їлима:
Трãзима мóрним мраковима злима*

*С їрãзима мóрним мраковима злима
Рвах се ģоних борих се са њима
Јуїрима блаģим божјим вечерима*

*Јуїрима блаģим божјим вечерима
Крилима ģоњен ношен чемерима
Миљем се кроїих ойих се са њима:*

Јуїрима блаģим божјим вечерима

ПЕСМА О ПЕСМИ-ФУГИ

Песмо изаїїкала ģолем-цãр си сїаза:

*Правина кривина безданих їаинã
Безимених уцїћа усїа из дубина
Богова далеких потоњих исказа*

Песмо изаїїкала ģолем-цãр си сїаза:

*Усїа са фусноїа усїа са марģина
Проїока белина їуцїїа-їма їаина
Газа ноњних сїаза кућних боģ-боģãза*

Песмо изаїїкала ģолем-цãр си сїаза

ИЗ „ЗВУЧНОГ ЛЕТОПИСА”

ИЛИ

РАЗЛИСТАВАЊЕ

*Анїїслика-слика Ловац и Прилика:
Лейоїис су звучни їесника Даљине –
Слике звуке їрãје зãре блаģе чїне
Лисїак лисїку їлеїе од сїиха до сїиха*

*(Тај звук шїио се сву ноћ зласá из долине
Само је још један шїио из вечне шїмине
Разлисїава Књиџу искон-мозаика)*

ПЕЧАТ-СЛОВО

*Круџ је боџа шун је шум бшума шум је
Обдан-обноћ снаџа саму себе сївара
Од звука у мук је (Голем-шáру лук је)
Све шїио Нереч рече шїо Језик очара*

*Небом, земним крајем, Чуј-нчуја зором
Бајну кажу саїка Боџ са кућним сївором*

КАНТАТА У ПЕСНИЧКОМ АТЕЉЕУ

*Обдан-обноћ шїрају
Лбзи кућни ббзи
Обноћ расїе Књиџа
Ружа Мозаика*

*Шуме звуци-мўци
Блескају се мрáци
Жицке каи црвена
Собу обасјава*

*Хвала Слици Снази
Кући Жицки Сїрели
Икони моџ Боџа
Над белом харїијом –*

*Обдан-обноћ шїрају
Лбзи кућни ббзи
Обноћ расїе Књиџа
Ружа Мозаика*

ПРЕВЛАДАВАЊЕ БЕЗНАЂА

*Трају и́рази од–до
Маглен и́ејзаж сивӣ,
Кружи г̀од за г̀одом
А сӣабло се криви...*

*Крошње бајних чӣни:
Зачарна палета –
Злате се у Књизи
Прстенови длета*

РАДОВАН БЕЛИ МАРКОВИЋ

ЈАШТ

Милораду Павићу, у сјомен

Јашт је замишљањем створена жива урутка, а помаже да човек у неупамћено натражје смрт своју измести (... а не да умре у времену у којем се зна за Господа нашег!), док коприве сунцокрете надвисиле јоште нису и док сâм не проживи оно о чему је само читао, или разрогачених очију без речи слушао, као што би, пред воденицом, поспрдних прича онај дејственик, зовоми Килави Радован.

Јаштом се можеш опити, држећи га у руци, попут оних који век проведу с белутком у стиснутој шасти, чекајући да из белутка нешто се излеже, али све је то, веле, из празних разглагоља која се, некоћ, заметаху око општинских кантара, гдено не бејаше неког коме би око око главе лептири летали а ружмарин из душе трпко мирисао.

Замишљајући *Јашта* (... сâм, или са својом раном с којом ћеш умрети, пошто без ње ниси могао да живиш), пренућеш се у кући без крова, међу палим и чађавим зидинама, понад натруле Књиге, за асталом прекривеним снегом, а онда ће се и твоја рана пренути, упркос томе што ни она сама, пред светом и вилајетом, ничим није доказана, нити је за њезину *цену* икад ико наглас запитао, као ни за цену оног дима, иако тај дим бејаше готово све што је од луде твоје куће преостало. А и тај астал, нагорелих ногу, само што није поклецнуо и свалио се под теретом снега, чија белина сто белина у себи имађаше – као у некој песми коју ниси умео да испеваш, али би је, испевану, радо себи приписао.

Напустио те је, за времена, и штап са дршком од лажног *филдиша*, одлетела из твоје у туђу несаницу и крупна, из

обескућеног оцака сова, а *Јаџић* ти сотрпезник није постао – ни колико то бејаше швајцарски твој сат (... у којем се одавно утишало и *назбиљ* и *нахвао* време), ни колико сланик који се с твога астала сам изоставио, тако што се у трокраки свећњак једне ноћи изобразио, чим си у натрулој Књизи стигао до оног места гдено се ралило твоје душе црнило, што у коректури није уочено, па ниси ни могао да прочиташ оно поглавље у којем се казује: зашто је претпоменута сова твоју луду кућу лако прежалила.

Брезовом су метлом већ обрисани по прашини овог света твоји трагови, с тим што им ни Божје тамо слушкиње већи значај придавале нису, из растопа твоје душе не разазнаје се оно што *унућар* некоћ је било него по куповној ракији удара, истекло је јемство и нерукотвореним оним сокоћалима за претакање досаде, а *Јаџић* се, у теби, ни за калфу *Јаџића* јоште није извадио, па ће ти, све су прилике, у чекању опадати власи – све док се не рашчује како на овом свету не трошиш више дуван и док с напуштене пушкарнице ноћна птица, можебити: она сова или њена тамо посестрима, не јави да си, у натрулој Књизи, из живота свог *ћрикљученија* дочитао до оног места где опширно се описује глоговог коца шиљење.

Ни сам не знаш како ти се *Јаџић* веснуо: да ли као болестан зуб, да ли као некаква мушка трудноћа, или као из недоума сен која је преиграла таваницом, док те је таваница јоште заклањала од злооких звезда, али ти се казало – чим си *Јаџића* уживо осетио – да црни неки одбор преиспитује право твоје у животу значење и познао си да у сопствену чамотињу урасташ, као у коровачу какав с искошеним крстом оделит гроб који одавно нико не похађа, па ни у дане када се, душе ради, похађају и неметежни окрајци гробаља – худа боравишта „не баш првоначелних списатеља српских”.

Ниси знао да и сâм о *Јаџићу* говор казнимо је дело, некто да ни вишеградска ћуприја не може да споји оне који, упркос свему, замишљају *Јаџића* и оне који за *Јаџића* ни чули нису, мада се зна колика је вишеградска ћуприја и да се велике грађевине не свршавају док се жив инсан у њих не узиде, о чему се, у прелесним грозницама, вавек заподевају шапатна глагоља – са онима који на оном свету узалуд очекују да се, телесно и душевно, *ћпредруђојаче*, како би, на овом свету испотекар покушали (... накањени да се у *междувремљу* посвете) са старим лудостима, од којих најмања није она лудост која те, некоћ, гонила да ослепеле своје псе хушкаш на олињале мачоре, крштавајући недужну ту живеж именима јунака и војсковођа из српске историје.

Уто ће се *Јацији* огласити јоште некима, појединима и персонализовано: у лику станодавца, можебити, а и теби ће синуги да се отпрве не може баш све разумети, као ни онај стицај, давни, кад си се непознатом човеку у загрљај бацио, мамећи га од пропалог друштва, а овај зајаукао, као да се нашао усред пожара, или усред какве дуге реченице у којој се мрси о „структуралном декодирању”...

И док ти се из магле заборава указује расушена она бачва, у којој си мимо оба света могао мирно да живиш, схватићеш како је *Јацији* неподложен твојим жељама: за свог века, не баш кратког, ни да га одсањаш ниси могао, а ни у мисли да га затомиш, у подобју чешљугара или сенице да га појмиш и шеширом поклопиш као швајцарски онај сат, кад је почео да брка *назбиљ* и *нахвао* време – остављајући те, притом, без изгледа да се у *развремену* снађеш, е да би у натрулој Књизи ову причу на миру прочитао.

Само наивни поистовећују *Јација* с некаквим против чирева записом, или с грамотом уз сабљу: за храброст – испољену у сражју с врзлима и аветилима с овога и онога света – и стоичко трпљење, сличито нехају, кад се сазнало да су *изгубљени другови* и *све галије*, при чему си трајно задобио леден поглед, као у мртваца. Највећу пак погрешку чине свати који, о самом *Јацију* тек магловит појам имајући, зарад *Јација* саставе ревену, сматрајући да ће, тако, ма и у злој дружини, брже до *Јација* доћи, премда, у књижевној стварности новијег доба, *Јацији* се – све су прилике! – и не укрива више негли име лепотице у *крајеџранесију* некојег сонета, од оних сонета какве си, некоћ, и сам писао – не примећујући, док си писао, како ти се, између очију, кљун уместо носа указује, па су ти, после, и пиргаво паперје с *црноџ велура* смотрено отресали; јесте, јесте: паперје, пиргаво, да, штоно расте испод крила белоглавих оних лешинара са грбова пропалих држава...

А ни литерате не би требало о *Јацију* наметно да распредају, у књигама сваки час га помињући, почем због *Јација*, веле, може доћи до оружане побуне читалаца (... ако не баш до оружане побуне, оно до испада револтисаних говорника, пред књижарницама и библиотекама), што ће, логиком ствари, меште старих књига, нове књиге воздигнути – да по њима недужни читатељи зелен бостан беру, штучајући иза сваке реченице, па ће им у штучању и *йодџекси* измицати; оно што је, између двају реченица, суштинско и важно.

ДРАГАН КОЛУНЦИЈА

НЕ РАЗУМЕМ ПИТАЊЕ

Зорану Колунцији

1.

Не разумем питање:

*— Како памџици све своје песме?
Говорици их наизусџ!*

*— Па ако оџкаже памџи,
џу је срце.*

*Ако оџкажу срце и памџи,
џу су ноџе,
колена;*

*руке,
џрсџи на њима.*

И све се оџџи враџи у нормалу.

2.

А на џоезиџи као на немоџућем!

*У сваком сџиху дани,
ноћи, ноћи.*

У свакој песми дивна доживоџна робиџа.

У црнчењу поспјајем кристал,
сев —

поспјајем добар.

Реч ЉУБАВ —

Тамо где је чујем
очи ми се најуне сузама.

У најбољој снази живим.

Са овога задајка
само бих свој золоруки народ
на Косову
ошшицао да браним —

нацеџ срјскоџ дома давне знаке.

3.

Све се у мени расцветава
а колико јуче био сам
у пейелу.

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ

СМИЛУЈ СЕ

СМИЛУЈ СЕ, СМЛУЈ, МАЈКО БОЖЈА

*Хлеб сам Твој сїекао, хлеб сам Твој јео
И хлеб Твој їринео. И обукао хаљине
Твоје, уздигнуїї где срце жели.
Уснама сам срицао речи Твоје. И бацїїнио,
Под звездама, дела Твоја. Па, сагнув главу,
Све јачи, из часа у час, їио воде с извора
Сїарца блазої, у ризи сјајној, лица белої
Као снеї. И очисїих се! Небом їроћох
Ноћама лаким. Расїао сам, їловио, међ'
Блажене се сїаних. И у їнездо невидљиво
Склоних јаје злаїно.*

*А кад из еїра бесїежинскої, јурећ',
К свеїу где ме с їорким дочекују
Осмехом, у земни їроїадох кал,
За леђима ми осїа сунце, ваздух
И сва свеїла Божанска. Лебдећ',
Без свеїла їреїорађајућеї,
Ту где људима се дуца їлаци,
На лицу бесни изнедри їрзаї.
Земном їуїањом, одаїех
Сїрелу да смрїни їоницїїим род!
Не дам да ми коров њиву Небеску заїре,
Рекох! Сад хиїрији од їросїої
Јурица веїра, їуцїїајућ' узде,*

У сїпихијни уђох вал, ња ме,
По заслуги, ѡприсїиже казна Божја,
Те, крик исїусїив,
На ѡроїланак чисїи сїиїгох,
Па се усїех, високо, надлеђућ' зране,
Ломећ' врхове нежне. И чух –

Зар њи не рекох, леїо, браїе мој,
Највољенији, ако ѡловиц с једрима
Пуним, ѡа у себи, са собом, разгвор
Чесїо водиц и зрех раззониц, мењајућ'
Свейлосїи сназу, јоц ѡосїан, зледајућ'
Пун месец како се диже из воде
И ѡражиц сїазу која ѡи дуцу води
К небу, с лицїем иза седам ѡиких
Вейрова. Зар ѡи не рекох, браїе мој,
Ако лежиц на сїолу, злава може биїи
Бисїра и здрава, али ће исїи ѡризори
Биїи ѡред ѡобом. У роси у ваздуху,
У ѡени ѡаласа морских,
У врховима дрвећа, у зраку
Сунца, у белом зрму звезда, у месїу
Где се сусрећу два мора ѡоїражи
Лек свој.

Тад реци, све ширећ' крила,
Од брега до брега,
Држећ' се скромне сїрехе, бежећ'
Од власїиїїої блеска –
Ево ме, Мајчице чисїа! Јоц дрхїећ',
У зрозници. Смилуј се, Мајко Божја!
Ниїи су зодине ѡе, ниїи' срце зайоведаїи
Зна. Јер ја у звезди зорим!

О ОНОМ ШТО СЕЈАШЕ КОРОВ СВОЈ

Као философ, дремљиви, цїио се
Одмараце, ѡућ радосїи, без смеха,
Свейла у очима, ѡа ни у Небу, ни
У Богу не налазаце ницїа, већ век
Свој ѡроведе крај реке, чекајућ' да оїпече!

Међу бесмртине зашав', за
Сном жућаце, јер му душу
Теџка саиџираце иуџа.
Он имаце иџеџких мисли, немира,
Тек сџираха! И јад џа изједаце, иаиџња за
Паиџњом мноџаце. И слободан не беџе.
Бављаце се жабама и у џима
Траџаце уиџеху. Па, дуџим изморен иуиџем,
Мучну иуџуџуџ' иуџу,
Боџа смаиџраце безвредним.

Као и философ, дремљиви, шџио сејаце
Коров свој, срца оболелоџ,
Усана заиџрованих, очију ујаљених,
Нејасне шџирећ' иџриче. И бес
Свој надмени,
Све беџећ' од великоџ сџираха,
Дрџећ' се скромне сџирехе,
Јер иџо од корисџи бива.
А на обзорју, у сумраку, док се ноћни
Скуиљаху зраци, ни иџеска, ни иџ' силуеиџе,
Само колоне дуџе и очи иуне суза.
Све дуџе мрџиве, иако живе!
Шџио заборав их иџокри.

Као и философ, дремљиви, без суза,
Без крила
Бесиуџиним идућ' сџијама,
Шџио не зна да се ваздух лаки разлива
И извори божански иџеку и да се море,
Сџокојно, иџросџиџре.
Да се, из бола у бол, куџа
Радосџи над радосџима.
Све даљи од оних који имају наду,
Од вина за оне који су иуџужна срца
Ти не знаџи за наук шџио
Излази из усџиа злаиџних –
Ако обнављаџи кућу, уруџену и сџиару,
Изведи укућане! Онда руџи и
Дџиџи нову, браиџе мој, највољениџи.

О СВЕТЛУ НАСРЕД МОРА

Зар се, тебе ради, не разли ваздух
И не ошворице извори бисјери!?
Зар се, тебе ради, не рашири небо
Не засја сунце и не разбуди месец
Клонули.

И море нейрељедно.
И не усјави простиа сила
Вейрова!

Зар и Син Божји, тебе ради,
Не проли крв своју,
браће мој, највољенији!

Па, ипак, кажеш –
Гладовах у изобиљу,
На извору жедан бејаш! И у сјихију
Ућох, кад пошустиице усјаве
Небеске, и бездани, кад све
Постиа вода, шалас вековечии,
Светло насред мора, искра
Неујасива.

И још –
Ту где сунце не залази
И дан не смркава не наћох
Пламен који се из себе цури.
А зар, тебе ради, не
Засја искра насред мора,
Усред шаласа. И не пошии се.
И све беше у њој.
И сенку видех! Оде!
И дим беше, ша се развеје!
И мехурићи, расирснув се!
И шаучина. Покида се!

Тек си посејао, браће мој,
Највољенији, а већ класје злаино
Сабираш!

СМИЛУЈ СЕ, СМЛУЈ, ОЧЕ АВРААМЕ

Смилуј се, смилуј, оче Аврааме!
Поцаљи Лазара
Да смири ваїру у усїима
Да ми, врхом їрсїа, расхлади језик,
Јер сагорех у їламену.

Зар їи не рекох да је међу
Вама їровалија велика –
Он се їеци, а їи се мучици,
Синко мој.

Смилуј се, смилуј, оче Аврааме!
Поцаљи Лазара дому
Оца мојега –
Да ойомене браћу моју,
Нек' се чувају овога месїа!

Имају Мојсеја и їророке,
Нека њих їослуцају!

Смилуј се, смилуј, оче Аврааме!
Јер, ако им дође неко из мрїивих,
Покајаће се.

Ако не слущају Мојсеја и їророке,
Све да и из мрїивих васкрсну,
Неће се увериїи. Јер је сваки
Преминули їек служа, а оно
О чему говорѝ Писмо већ је
Смещїено у срце ово.

Зар їи не рекох да је
Тело їрава која се суци
И несїаје, без гласа, у руци сїранца.

БОШКО ТОМАШЕВИЋ

У СУТЕРЕНУ ВРЕМЕНА

НАЧЕЛО ГОРЧИНЕ

*Није било вредно ово
гледање живоїта
черечење поклоњених дана
сусреїти са разулареним хордама
оцеубица
гладних шуђих бесконачносїи
нагрижених сумњивим
ликовима меса
усхиїта и муцања.
Није било вредно
гледање овог живоїта
чучања заједно са сїварима
у угловима предвиђеним
за Крсїи
и расејана сїања
меланхолије и егоизма
у саїиима од којих
не насїају дани
ниїи месеци
но само покреїиње поусїиње
расејавају шежње
їрема осїрвима Ничега
їрема архиїелазима који скривају
нове уздахе
нове архиїелаге*

їлеонастїичної їраїања
у истїо їаквом светїу.
Није био вредан їруд маїерије
да ми истїосїави рачун
за їађења
која нису морала бїїи ја
а била су
целої мої живоїа
док чекам неїїїо цїїо не
би био живоїї
ниїїи било каква друїа
Неодређеносї.

Innsbruck, 20. септембар 2008

ДИЛУВИЈАЛНА ПРАКСА ПОЕЗИЈЕ

Мноїи їисци їищу
у суїшерену времена
верују да истїорија їосїїоји
їїрче кроз њу
їамїїе даїїуме
скуїљају кищнициу
за їрање саїунице векова
и никад не излазе из
соїсїївеної дворищїїа.

Авлијски їисци їищу
у авлији їо авлији за авлију
уїлавном су једни с друїима на їи
їознају се још из
бољих а оїаких времена
социјализма рецимо
наїрађивани онда
нащли су нової їосїїодара
за своје нове риме
с укусом миїїа и їаљевине
за дуїе їриче од Сизифа и назад
зїодних за окуїљање

клана оцицианих
а недокланих.

Време нема нициџа прџив њих
време је мазно и увија им се
џод ноџама
но можда прџив
има есиџеџика.

Авлијско леџо
не џознаје прџвила леџџе
али се заџо искуџава
на прџавилима истџоријске:
на џубилициџима
на сиџраџициџима
на боџициџима овоџ или оноџ џоља
без жиџа и без булки.

Они знају куда иде време.

Њихова дилувијална прџакса џезије
води их Кромањону
прџлази прџред Сиџоунхџџа
сиџуциџа се као река џонорница
у џеџине Горџоне

сиџаја се неџде са џуџем за Ауџвиџ
и иде јџџ даље у
будуџности
дилувијалну
или џосџициџоријску
видеџемо.

Innsbruck, 23. јун 2009

РУКОВОДИ СЕ ОНИМ ШТО НЕ ПОСТОЈИ

Руководи се оним циџо не џосџџи
Боџ
смрџи
жена

све су їо извесносї
са којима ћец се једанїуї сресїи
разочараїи и
мораїи сам да
изнаћец начин како да се
од њих склониц.

Руководи се сїоґа сїварима
које не їосїоје
оне їе никад неће наїусїїиї
їрїїадаће їи у свакој їрїлици
и оїкриваїи їи истїину сїварноґ.

Руководи се ма чиме цїїо не їосїоји
оно цїїо је у њему
не може никако биїи у сїварима
које їосїоје.

Нека неїосїојеће буде у їеби
размоїїаће се једном
и їо ће биїи
свеї
у разумљивом сјају
око їебе.

Innsbruck, 19. јануар 2009

ЛАЗА ЛАЗИЋ

ДРУГАЧИЈЕ ВРЕМЕ

ПАРАДОКС: ОБУХВАТ МИКРОТЕОСА

Упркос укупном искуству које има људски род на планети Земља, човек осећа целу нашу сферу, наше небеско тело, као свој дом. Заправо, човек се истински осећа као господар светова! То је његово нормално осећање. Укупан свет је свет у којем човек живи! Не чуди ме ни данас древна идеја да је човек центар света. Антропоцентризам, узет у људском, не у космичко-физичком смислу, је идеја која није испразна, јер се она не може разматрати *sub specie aeternitatis*, пошто не можемо замислити, за сад, неки субјект који би, сем нас, о томе мислио, а добар део науке тврди да таквог субјекта и нема. С друге стране, у некритичној и разгаламљеној савремености нама се чини да познајемо добро целу земљину лопту (психолошки, величине су се смањиле, а то се односи и на свемир) док, у ствари, има релативно мало људи који су свесни колико је погодно место за живот људи узано, колико је биосфера Земље ограничена, просторно готово ништавна за људске потребе! На нашој планети подручја могућа за живот човека су малецна, и то гледано у свим димензијама. Ваздушни омотач танак, негостољубива кора планете, глоб већим делом покривен водом, области прекривене пустињом, ледом, прашумом, неприступачним пределима високих планина... У целој ствари, мало остаје господару свемира! Али он је ипак то! Да. То треба разумети. Јер човеков дух и човеково срце надмашају свет, пошто су проникли у врхунско Добро. Сразмера човека и света ублажује човекову сујету. Не постоји ни један велики писац, у свим временима, који није подвукао и сићушност човека и чисту величајност овог створа који је разумео лепоту и склад универзума и наслутио своју идентичност с Покретачем.

ПИСЦИ

Ја могу да напишем књижевно дело, да са сигурношћу проценим да ли је добро и да га објавим. Евентуално да кажем о њему две-три речи тамо где ме позову. Спадам у оне писце који за своје књиге могу да учине толико. Било би ме стид кад бих спадао у оне који могу више.

СУЂЕЊЕ

Они који су избегли да им се суди за тешка недела која су извршили неће пропустити прилику, ако им се она укаже, да пре суде онима чија је дужност била да их оптуже и осуде.

PALIDA MORS

Бејаш малено дете од четири или пет година, када ме је мати одвела да посетимо наше суседе, добру католичку породицу, чести тог човека и жену, којима је умрло детешце, девојчица мојих година. При смртном случају био је обичај да се оде у кућу уцвељених, пре сахране, док је упокојени још лежао на одру, у отвореном сандуку, да се изрази саучешће и мало постоји, док не стигну погребна кола која ће, уз пратњу, однети почившег на гробље. Моја мати је то често чинила из солидарности и из саосећања, јер је и сама из своје куће на начин наших обичаја већ испратила свог покојника. Отидосмо, дакле, у кућу суседа, у другу улицу, мало даље од угла. Зграда се пружала у унутрашњост уског дворишта, са два прозора ка улици. Приземна кућа, стан онизак, мали. У њему је већ било пристиглих комшија и рођака препуна соба и кухиња. Дете је лежало у дну предње собе, на посмртној постељи, у ковчегу, и све је то било мало, малено, чак и мени који сам био дечак ситан и некако сав скупљен. Кућа је већ споља, што сам одмах запазио, била окићена белим папирним цвећем. Ове тужне беле руже, допуњене чак увијеним белим гирландама, красиле су и тарабу и улаз у авлију. А већ у самој кући, просторије су биле све окићене истим овим цвећем, као и цео сандук, па и сама главица, косица и недра умрле девојчице. Мноштво деце која су се припијала уз ћутљиве своје родитеље у овој стисци, било је одевено у потпуно беле одеће. Хаљине у девојчица, чак и чарапе и ципелице биле су беле. Многа деца, наравно само католици, имала су беле траке и цветове у коси. У соби је било загушљиво, било је лето, мирисало

је на устајалост, на восак, горело је неколико мањих и већих свећа. Обичај, или баш обред, не знам, захтевао је да посмртна боја при сахрани детета буде бела. Мене је мати привела да видим девојчицу, знала је да се страшим и да ми је неугодно, али то је учинила намерно. Познавао сам лично многу присутну децу, али умрлу цурицу нисам одраније знао. Она је лежала у свом ковчегу сва прекривена белим веловима, руке су јој биле ван покривача, и у сплетеним јој мајушним, провидним прстићима био је букетић такође белих али истинских цветова. Било ми је мучно, иако смо ту боравили тек минут-два, једва сам чекао да изађемо, но суспрегнут, нисам то показивао. Знам само да сам запазио једно: лице умрле девојчице, мало, мајушно, било је беље од свег околног издашног белог декора, и беље од самог белог ковчежића у који су је с љубављу положили! Увек, и данас, целог живота, и несвесно, трудим се да окренем главу од покојника, али тада сам то дете погледао добро, те памтим и данас ову претужну, овијену тешким мирисима, воалима, тиловима и папирним цвећем, потпуно пребледу и застрашујућу главицу, малену дечју белу смрт.

*

Возили смо се сеоским колима, у низу таљига у које је био упрегнут само по један коњ, возили смо се сатима тих двадесетак километара, од бригадног санитетског шатора прве помоћи до велике градске добро опремљене војне болнице. Велика је страха видети живе, појединачне, рањене људе како ходају уз кола с тешким напором, и оне у колима чији живот зависи буквално од брзине којом ће носила превалити пут до хируршког стола. Страшно је, али рат се тако и приказује, бескрајном колоном пострадалих, загушењем на друму, порушеним мостићима који се морају обићи, њиском узнемирених здравих коња у официра који надгледају колону, рат се може одиста изразити том бескрајном спорости која се протеже кроз кишу по изрованом путу, док крв повређених, натапајући оскудне завоје, истиче упоредо с временом. Но прави лик рата није у тој сликовитој, у сразмерни кадар ухваћеној сцени рањеничке колоне, па ни слици појединаца уз њу од којих су многи на ивици снаге, него је права ратна слика потпуно раздробљено, распаднуто, често изгажено тело човека, помешано с крпама и блатом, гомила неисказиво ружног меса, откинутих удова, распуклих глава, на којима се више не може ни разазнати фигура некадашње смишљено састављене грађе бића. Човек постаје флека. Понекад се флеке помешају. Често на зидовима крај пута уочимо залепљен по који комад некадашњег организма. Рат

је крвава флека, више се човек не распознаје. Па ипак – боја рата није црвена, нипошто. Боја рата је бела. Бело је у рату боја потпуне исцрпљености, сумаглице, колапса, тежње с надом ка белини санитета, ка постељи детињства, ка кецељи часне сестре, капици хирурга, барјаку предаје, али бело је највише боја страха, ужаса, глади, бледила завоја и усана издишућег... Колорит је ипак нешто споља, међутим чула се закаче за оно драматично, оно што највише потреса, па то створи грч целог дигестивног тракта који вас не оставља: звук распреле гранате, мирис карбола, гнојне ране, приказ црне крошње с које висе комади шињела и утробе, укус у устима која крваре, глатки осећај врата гломазне пушке који се никако не сме упустити... Већи део пута сам ходао уз кола. Није ми вредело што жмурим, заклапам очи да не бих гледао, јер сам онда још више изгубљен, могу и да заспим, мада корачам. Најзад, пошто сам ишао држећи се уз кола, на којима је уз кочијаша седео младић с обе шаке завијене у гротескни омот, официр ми рече да се попнем у кола међу лотре и легнем поред тешког рањеника који је био у њима, сав зароњен у сламу, некако широк, крупан, наслоњене главе на новцијат сеоски јастук који је међутим био гола зелена перина, без навлаке. Једва сам се попео у кола, али осетивши олакшање у леђима чим сам се пружио свом дужином, обузе ме слат тоњења, и пре но што сам изгубио свест окренух се ка спољној стази уз коловоз, а леђима рањеном војнику, а он од себе није давао никаквог гласа. Нисам могао заспати, пренуо сам се минут-два после, те се опет обрнух, сада према средишном делу кола. Онда ме ухвати нека луцидна свест и ја, мада нисам знао где сам и ко сам, а није ми то ни било важно, усредсредих пажњу на лице мог суседа и саборца. Лице човека беше бледо као бели папир. Нос на овом лицу био је оштар као нож. Очи великих капака беху заклопљене, и иста ова боја образа и врата, па чак и уста, прекривала је и њих. Белина, као креч, захватила је и чело несрећника, и боре на њему биле су као исцртане оловком на гипсу. У лицу човека није било ни капи крви. Ставио сам му два прста десне руке на вратну жилу. С муком, тек кроз два-три минута, јер су се кола труцкала, осетио сам слабачак дамар живота. Да, човек је био још жив... Био сам очајан, са стидом осетих да ми је непријатно. Баш! Шта би било да сам некоме рекао да ми је непријатно? Пази га!... Да, али уједно сам знао, знао сам, мада бејех млад и зелен и без искуства, да је мом сапутнику ово последња вожња! Погледао сам у небо. Оно је било равнодушно, заокретало је мало улево. Кола ступише на асфалтни коловоз, мање су се тресла. Одлучио сам да сиђем по сваку цену, чим буду стала. Поред мене лежаше човек, частан човек, мој друг, жртва. Али застрепео сам да је он већ авет, тако је

био крут, окречен... Помишљао сам да је, тако бео као обељен позоришним белилом, изигравао каквог суморног кловна људске комедије, или пак да је имитирао смрт на неком гигантском, мексиканерском, сулудом балу човечанства.

*

Једном, сада већ прилично давно, још за време совјета, нашао сам се у Москви. Боравио сам тамо са мојом познаницом, извесном маркантном, ученом дамом, професором музике из Загреба. Имали смо, изузетно, захваљујући повољним околностима, одиста слободно кретање, те смо комотно разгледали град. Посећивали смо Оперу, дивертисменте балета, антикварнице и богате продавнице нота класичне музике. Разуме се, неколико дана ја сам шврљао сасвим сâм, завиривао у жалосно оскудне књижаре, мале ресторане, возећи се чудесним, бајколиким метроом и седећи на рајским трговима са споменицима, хранећи голубове и уживајући на сунцу. Били смо, као и сви странци, жртве туристичког схватања културне презентације града, али ја сам се увек томе отимао па сам (као у свим градовима света где сам боравио) у музејима увек бежао од водича, кретао се у супротном правцу од светине, прескакао златне конопце који означавају границе докле се можете изложеним предметима приближити, или путање којом табана група коју кустоси желе да што пре пропусте кроз распоред... Једном смо тако отишли у тада чувену „Руску избу”, то је нешто као ресторан у националном стилу, и не само да смо јели боршч, или шчи, већ не памтим, него су нам дали и дрвене кашике „народне радиности” исликане ручно од сеоских наиваца. То је било лепо и љубазно од стране ресторана, али другачијих кашика није било, па смо морали речене чорбе кусати тим типичним предметима индустрије сувенира. Било је лепо, било је лето, широка Москва дисала је сунцем. У такве дане и у музејима је свечаније, али се човек брже умори, поготову ја, јер имам обичај да се пред понеком сликом задржим и цели сат. Хтели смо да набавимо штампане водиче, план града Москве и сличне помоћне стварчице за путнике који би да виде најважније, али услед несташнице папира било је тих водича, али само на финском и јужнокорејском, кинеском језику. Зажелели смо најзад да видимо и неки манастир, којих у околини Москве и те како има доста. Одосмо у Коломенскоје, заправо нисмо се баш разумели са возачем таксија, мада смо га, услед јефтине која влада овде, издашно наградили. Нашли смо се на непознатом месту, видесмо у благо заталасаном пределу с великим ливадама и ретким дрветима (а вегетација беше потпуно иста као

и у средњој Европи, Бугарској, Чешкој, Аустрији или у Бачкој и Банату, сва у багремљу, липама, бресту и кестену, те жбуњу леске и форзиције још у жутиим цветовима...) крај са неколико цркава. Ја сам тврдио да смо се изгубили. Моја сапутница је била хладнокрвнија. Упутисмо се ка најближој цркви коју смо угледали, а иза ње, како сам открио, ширило се огромно, велико, силно гробље! Цео крај је био, међутим, веома посећен. Било је људи, народа, деце, и очигледно, целих породица са корпама и кесама, на излету. Што смо се више ближили отвореној порти, видели смо да је црква, иако прилично велика, заправо препуна. Улаз је био закрчен, а свечано, гласно појање, музика обреда, чула се већ издалека. Моју сапутницу беше, можда, то нарочито привукло, била је одлучна да уђемо у цркву, где се, очигледно, сад већ у предвечерњим сатима, обављало, унеколико раскошно, опело. Решисмо, дакле, да се угурамо. Прошли смо на вратима нешто лакше, али унутрашњост храма била је напросто загушена. Као мушко, пробијао сам се наравно први, правећи места дружбеници, а заправо не знађах куда наваљујем. Народ руски у овом светилишту представљали су, сасвим очигледно, махом сељани и то очито сиромашни сељани, а ко би други, кад у Русији тада није било грађана као класе! Мало, по оделу највише, могло се с ризиком закључити ко је из града, сигурно је, разуме се, било и таквих. Било је тесно, у црквеној лађи је било у великом степену загушљиво. Био је то густ, помешан мирис одеће, тамјана, свећа, људског зноја, увелог цвећа и задаха смрти. Појци су били гласни, неколико изразитих басова, свештеника беше сигурно пола туцета. Били су сви у свечаним орнатима, већина с крунама, а и иконе и све црквене ствари, таванице и зидови, трептали су у орнаменту православном у којем је доминирала златна боја. Многи мушкарци били су људи с брадом, све жене су биле покривене главе, под марамама и у сељачким повезачама. Хор је брујао, жене и људи стајаху погружено колико се то могло бити у стиснутој гомили. И да се нисмо гурали и прогурали, запазили бисмо немилосне погледе присутних који нас нису посматрали ни примали ни равнодушно, ни пријатељски! И то не само зато што смо изазивали малу пометњу, него и због тога што смо изгледали другачије. Ја бејах у потпуно новом оделу, беспрекорне беле кошуље, са свиленом краватом укусне али живе боје. Моја пријатељица била је огрнута танким, дугим огртачем без рукава, врстом пелерине истанчаног облика, чија је спољна боја била црна, а постава црвена. Иначе лепа жена, с косом опуштеном и уобличеном на романтичан начин, а лица на коме су се истицали грчки нос и смело извијена уста, она је зацело изгледала стиснутом народу у жалости и при сахрани као неко створење из другог

света, из ког је уосталом и долазила. Речју, изазвали смо мали отпор и узнемирење, али чинили смо се невешти. Дођосмо право до одра, и ту сам се зауставио схвативши докле смо стигли. Хор је и даље брујао, свештеници мрмљали, гомила се поново сасвим стисла, и ја се нађох непосредно пред телом умрле старице која је лежала на постољу у отвореном ковчегу.

Стара жена је била веома ситна, мала. Њено лице је било кожа и кост, упало до крајње границе, линије тог лица би се могле извући само танким врхом оловке на белом папиру. И те црте би биле све, пошто је лице покојнице склопљених очију било потпуно, потпуно бело. Она више није била биће у коме има крви, а давала је утисак да у њој никада крви није ни било. Кошчати зглобови прстију били су вештачки уплетени једни у друге, па и ове шаке биле су беле. Али најдубље, најпоразније на овом телу било је то што је оно, још увек, и сад, и заувек у мојем сећању, било иако незамисливе, нестварне, аветне, мртвачке боје, ипак лице људског бића. Људско биће, ма како растом малено, ма како у људском изразу испражњено, ма колико сирото, обезважено, одвојено од земаљских интереса, прежаљено од човечанског рођаштва, мртво лице покојника у свом коначном бледилу, ипак је лице човека! Ми смо јабука, наш леш је грудва леда. При мистичној литанији, на светлости свећа које смењују јутарње сунце у пољу, ова белина испарава, диже се, ишчежава, претвара се готово у бели привид, као траг чисте илузије живота. Ми около смрти, скупљени у групицама које сједињује туга, страх, навика, корист, не можемо или нећемо то да схватимо. Ми смо ту услед стрепње која нас гура у стадо, ми смо ту само на чекању и посматрамо немо ову трансценденталну белину људског покушаја са болном и страхотном радозналешћу бића које је још увек с ове стране.

ПРВО

Прво је да будеш будан. И да се осећаш добро. И да си тога свестан. И да си услед тога смеран.

ПЛАСТИЧНИ ИСУС

*Везива разноврсна проишежу нам се кроз икиво,
ужад, конојци, канали и ианџиљике, лејак,
џе-ве-џе жице сигналних боја, џајвани вена,
џуџиљи каблови или с уврнутиим дрошом сџрује*

*који преносе ситрах и узнемиреноси и похоиу.
Електироводови живоиџа зује кроз наще месо
распорено о куки месарској шиио виси,
расечени смо као на форензичком сииолу лещ,
патоолог нас излаже као модерну скулптуру,
или концептуалисти рад с алузијом на свињац,
ил' сликар који је проучио печатје сукрвице
ружичастје, и крвне угрушке, уз млазеве йламена,
искрзаног йлейива крајеве, вунице, сйузавање
ошйльених чийака шрбуциних марамича.
Конци живаца, артеријске шубе, шунели
душевног сунца и ноћних очајања исшегнуши
йалацају кроз живо шело нам слично училу
од йластичне масе, и ми кажемо: расшесшје нас
као Месију, али сад не као човека, већ као йуки мащеријал.*

ПОШТО ЧОВЕК

Деца су скупа. То зна сваки родитељ. Потражња је релативно велика. Деца се могу украсти и набавити код шверцера и препродаваца. Тржиште саопштава да се могу наћи, али увек по великој цени.

Старци такође пуно коштају, одржавање им је компликовано. Иако скупочени (вреде више него што изгледа споља), тражња је готово никаква. А они који би могли и те како да користе, међутим, не продају се.

Најјефтинији су млади људи! Одржавају се веома лако, услед лакомислености и здравља довољно им је сасвим мало. За све сврхе, намене и потребе има их на претек. Несташница на тржишту не предвиђа се.

БИЛАНС

Знам, сшори ће сшшшш...
Оскар Давичо

Прављење биланса често иде заједно са одлагањем! Људи признају да су у закашњењу, па своја одгањања гледају да оправдају завршним рачунима. То је рационализација, она само доприноси губљењу времена, умирује савест, омогућује предах. Нажалост, пријатан предах је често ништа друго до непријатно кашњење.

Писац, ако није подлегао општој јагми, ако не срља да би био први, да би се истакао међу познатима, ако не дрхти за новцем, за почастима, за славом, теран сопственом сујетом као вражјим бичем, не мора ништа.

Ништа не морам. Ништа ми не треба. Нисам ништа планирао. Моја је земља, моје је небо. Немам шефа. Шта ја то морам да урадим, па да ми је ради тога стало до техничког, до спољњег времена? Моје је време другачије, ја припадам другачијем времену! Песник не припада сатном, календарском времену, не мисли као беамтер.

Ја не радим стога што морам. Радим зато што хоћу.

ПОЉУБАЦ

У сну си ме љубила зато да ме одржиш верног животу. Нема реалније стварности од пољупца!

ДОГАЂАЈ ПРИ ЗАЛАСКУ СУНЦА

Једне вечери сам, лично, видео човека одевеног у бело који је уједначеним ходом ишао далеко, далеко, право ка Сунцу што је пало на Земљу, крупно, јасно и округло. Онда се наједном запалио, изгорео и ишчезао у заласку који је преко целог предела пребацио танану тканицу свога црвеног пепела.

ПОГРЕШНО И УЗАЛУДНО

Погрешно и узалудно није исто. Често је погрешно само погрешно и ништа друго. Узалудност, пак, има шири и дубљи значај. Узалудност је логичан, али пренагљен и збрзан *иривид* наше погрешности: нашег погрешног акта, веровања или очекивања. Можда наше хуе среће. Узалудност је тек у свом генералном, начелном виду филозофија пропасти. Уметност је, на пример, филозофија радости, надживота, дакле сушта супротност претходно наведеној. Често је нека сасвим успешна, тачна и исправна ствар, нажалост, узалудна. Заједнички именитељ и суштина ове двојне ситуације и настојања јесте: *исправка*. Контраделатност, преумљење. Исправка је ствар воље, то је исправна ствар воље. Узалудност је сложена ствар замора, карактера, разочарања, засићености, недостатка вере, пољуљане воље. Свако зна шта је

лек: поновни, поновни и поновни покушај, макар погрешан, проба, промена, настојање: неодустајање! Већини људи, већини нас, цео живот је погрешан! Али, ако је неко само једном у животу искрено и топло, без примисли, свим срцем, узвратио пољубац неком ко га је волео, живот му није био узалудан! Ако сам написао једну једину песму, једну једину страницу која ће, било кад, било где, обрадовати, очарати, утешити и усрећити једног јединог правог читаоца, несрећног човека, искрену душу, онда мој живот није био узалудан.

СИРОМАШТВО

Слабо ће се разумети у човека онај ко није на себи самоме осетио муку, понижење, искушење, те величајност, преимућство и благословеност сиромаштва!

КАП

*Кај леденице са сџреје нацеџ века,
џо је нац саџ, бџло зиме наце лакомисленосџи,
време које оџкуцава, gutta cavat lapidem...
Кај свеже воде оазе у џусџињи, џо је
живоџ камиларове деце, сребрн лив смеха,
арабеска у џесми девојчице џамних веђа.
Кај меда манасџирске добродоџлице,
џо је дубоки одмор, џредах хаџије смерноџ,
зрно злаџно на ниџи неизвесноџ џоклоњења.
Кај вина на унуџраџњој сџирани чаџе,
џџо се одзива сунцу блеском двосџруке ваџре,
џо је сесџра џуџеџу џроза које нам дџра усну.
Кај зноја уз коју се леџи џлева и оџџра осџа
класа, кај исџод џрла џџо се слива у
џраџњава недра жеџџеоџа, џо је смисао земље.
Кај крви Хрисџове из џуџира од алџака,
џричесна, која нас чеднима и милоснима чини,
кај је разрешења, оџџусџи од освеџничке крви.
Кај океана с џучине на лицу ловца на џуне,
док брод се наџиње к'о жена која се џорађа,
џо је џечай неба, неџоџоџна вода храниџџелка.
Кај нечеђа, или ничеђ, из мисџичноџ џехара
Церидвеновоџ, коџ џуни и џразни*

*провиђење, кај је наше жеђи за вечним.
Кај крви, шек једна, мала кај крви на усни
умирујеџ, знак да човек беше биће шела и ума,
шруда и часћи, шю је иронични пољубац смртии.*

ХАРМОНИЗАЦИЈА

Бејах дечачић од седам година. Враћао сам се из школе сваки дан другим путем, сам. Беше кишна октобарска јесен, мирисна, време које је мојем духу и мојем организму одговарало. Али било је задоста и сунчане светлости. Ваздух је био потресно свеж, као на пашњацима. Идући улицом Браће Михајловића, на Венцу открих Кронићеву палату. Њени високи бедеми били су прекривени бујицама црвеног лишћа. Окупане и светле, простирале су се пред мојим лицем бакарне, жуте, наранџасте и пурпурне боје. Из целе ненастањене строге палате трештао је неми мир мокрог злата...

ПРЕДОДРЕЂЕЊЕ

Када већина појединаца на Земљи, дубоко у своме срцу, уму и телу, вером, знањем, образовањем и искуством, буде схватила да, упркос беде, несреће и патње, предодређени људима нису страх, скученост и друштвени пројекат, него радост, ширина и слобода, оствариће се природни Сабор човечанства, коначна црква јединства најтананијег створења васионе.

УСПОРЕЊЕ

Рани успех, брз успех, кажу да је за песника оно што је најбоље. Јавност, критика и публика, а данас и медији, у таквом случају имају срећног изабраника све време у виду... Јамачно је тако, ако је реч о успеху.

За саму поезију, међутим, уверен сам да је најбоље извесно успорење, рецимо оно што гледалац запажа у уметничком потезу акробате под осветљеном куполом: одређени чаролијски ефекат, кад видимо да се бравуре на висини одвијају спорије од реалног тока времена, те бивају лагашне, задивљујуће, прозирне, и исто тако јасне, оштре, стилски прецизне и савршене, а што је плод зрелости: дуготрајног стицања одмерености и сигурности над тврдом провалијом реалитета.

НАОРУЖАЊЕ

Да нема кољачā, посао ножарā не би цветао.

ЛАСТА

Између два своја гнезда, која дели велико море, ластва има и трећи завичај: дубоко и бескрајно небо. Стручкови сламки, комади гранчица, влаканца корā, лагашна перца, присност и топлота њене куће у којој полаже јаја и где одгаја своје птиће учећи их летењу, само су предаси њеног несмиреног бића. Номад ваздушне пустиње, страсник електризованих облака, у виру муња и засићеног магнетног простора без одморишта и ослонца, гладница струја и тамā, над водама које се црне и љескају у својим огледалцима небеса, ластва живи у подухватима сељења, у мудрому свом инстинкту и нагону, најснажније. Светла и продорна, ластва је искра свог оца путника, Сунца.

ИСТИНСКО

Истински Свет је исувише велик да би надобудност људска ишта значила.

Човекова истинска упућеност ка Свету исувише је велика да би била случајна, или ништавна.

Истински Свет је душа. Приликом стварања, душа је удахнута човеку. Човек је идентичан са истинским Светом. Душа је садржај човека и његов завичај.

Човекова упућеност истинском Свету је повратак душе у створени Свет.

УБИЦЕ

*Јуџирос, на ѓрагју моџ сѣана сѣоѣакох се о лещ,
друџи је лежао у ѣодножју сѣеѣеница на каѣѣји,
два друџа мрѣваца извириваху из конѣејнера,
један ноџама, друџи џлавом окренуѣи ѣроѣоару.
Ужаснуѣи, насѣојао сам да ѣо не џледам, не видим,
кад ме ѣрену звуком ѣрубѣ ѣаксѣѣа – и он је
ѣревозѣо убијеноџ с ѣласѣичном кесом на џлави.
Одлучѣо сам да ѣрчим, на улици видѣх кола
ѣѣедѣѣерска са наслаџаним мрѣваѣима, уредно*

*по равној плавформи као кубни мейтар цейаница.
На сџаници г̀радског саобраћаја уносили су
џуџиници раскомадана пшела нагих жена у возило.
Зг̀рануџи, реџих да се враџим. У џролазу, у крчми
оџазих седморицу убица обријаних г̀лава
како пшџљерском пшесџером секу ногу конобару,
џроџрчах џоред њих, дођох до своје зг̀раде,
уџао сам дрхџеџи у лифџи џун крви, два дечака
удвосџручене смрџи кезила су се у ог̀ледало.
Једва оџкључах враџа. Намрџџен, са секиром,
измахнуџи јако џојури убица на мене из џаме.
Помислих да је све џо сан, али није, нисам се
џробудио, но извадих свој револвер из џеџа
и џогодих једним хиџем човека џреџизно у чело.*

БУДУЋНОСТ

Сви утописти представљају будућност, себи и нама, некако наивно, као јевтин стрип, чак и поред обиља бизарних идеја... Па-зите: ваш данашњи укус и навике неће се сложити са стварима које долазе.

ЕКСТАЗА

Првих година мога раног детињства, пошто сам оздравио и ојачао, и када сам се одбио од сталног боравка у кући и око куће, у дворишту, баштама и на улици, раскошна природа ме је обухватила својим загрљајем! Уронио сам у страсне шетње, лагане и дуготрајне. Сваког дана сам се усуђивао да идем све даље и тако откривам осунчане пределе поља, њиве, предграђа пуна зеленила, велике алеје наших улица и неговане паркове вилинске вароши. Град је мудро и складно био умештен у неоштећену средину природе што је напросто буктала бојама и мирисима у сваком добу године. Повремено, бивао сам срећан до лудила. Привучен на недра сунца, птица, лишћа и неба, доживљавао сам дивље екстазе, а да им се заправо нисам чудио. Нећу да кажем да сам мислио да ова стања припадају свакоме, да су сва деца, сви људи такви као ја и да сви познају ово одушевљење, овај занос и ову радост, не, напротив, без икаквог немира због тога, на неки начин сам знао да ово осећање бескрајне узнесености тресе само мене, зато што сам ја такав. Нисам о томе много размишљао, али сам предмневао да

постоји нека шифра која је мени дата да могу све ово око мене да распознам као истину... Плотин каже да је екстаза спајање с целокупношћу бића; тако речено, биће, или Бог, је нешто високопарно и испада да следи тек на крају некаквог искуства. Не. Екстаза је поклон који следи непосредно. Долазећи, разуме се, с највишег места, човеку она пружа управо све, цео свет, изузев мудровања. Способност за екстазу, за екстатична стања отвара нас за нарочите прилике, достојне да се приме свом душом, односно целим бићем, многи људи су обдарени врлином да доживе померање изван датог им *сѿазиса*. Али газећи по дубоком лишћу широких алеја апатинског пута у касну сунчану јесен, ако је моје стање уопште преводиво на текући језик, ја могу рећи да сам мислио отприлике ово: или ћу, ако сад умрем, свакако бити анђео, а ако поживим да ћу у животу бити нешто као дубоки страсник, неко ко ће живети велики и потресан живот, ипак бацан и на крвава тла патње, као и у наручја чисте доброте...

ПАУЛ ЦЕЛАН

КРИСТАЛ

ТИХО, ЛЈУБАВИ, ТИХО

Се̄џа др̄ља ѿо ш̄љунку;
ѿо облацима се
од̄јек ш̄е̄шурав лома̄џа,
ње̄џа је одбила, ӯџецила
и ослободила кица.
Про̄џуџели ѿр̄с̄џи вечери
сежу за зла̄џном ѿесмом
у харфама ш̄ибља.
Голубови, у ја̄џима, хӣџају амо
ѿочињу др̄хӣаво сребрно коло
која алке око вра̄џа ѿвоџа свија
и односи их некуд.

Тицина једри
и ѿр̄с̄џаје у заливима озвезданим.
Часови у јорџовану
румене се и осиӣају:
„Рас̄џле̄џи, драџано, косе,
у нама звонко одлежу џодициња доба,
сладак ко кица наци је мӯџни воњ,
џредом
на ѿӯџу к ѿеби.”

Ле̄џирице се с̄џремају за своја ноћења.
Ти јоци оклеваци:

зар баци морају доћи црвени ђулијани,
да ти, кад ошјежају од росе, климну ѓлавом?

Дах брза:
цїїа вреди цвейїова Да?

Већ земља, све брже,
сагони немир у дивље вино,
које се одваја од каїије...

Убрзо ће да згасне сваки зов.

CLAIR DE LUNE (НА МЕСЕЧИНИ)

Месеџ.
И наша срца исїичу нове засїаве.
Треїавице
моје нуде ївојим їреїавицама
їролеће.

Огледалце,
ах, огледалце њеног живоїа: ко је
у огњу клечао најдуже?

Каїљемо,
с некаквог рањеног ужеїа...

Моја сеїа нуди їреїкама ївојим
їролеће.

*

ЛАЛЕ СУ БЕЛЕ: нада ме се наднеси!
Ноћ мења веїар за руке које мацућ хладе.
Реци:
леїїирице ће да се роје?
Реци:
моја усїа ће да буду једина чацка?
А ти склаїац очи їред зрачком ружичасїим?
Реци?

*Јер овог̃ ѿуѣа – осећац̃ ли? – моја ѿе рука више
не ѿуцѣа у свеѣ...*

Бели су ѿулиѣани: нада ме се наднеси!

*

*КО СВОЈЕ СРЦЕ НОЋУ из г̃рудѣ чуѣа, ѿај за
ружом сеже.*

*Њеѣови су лисѣ њезин и њен ѿрн,
њему она сѣуцѣа каѣ свеѣла на длан,
њему ѿехаре налива дахом,
њему шуми недро љубави.*

*Ко своје срце ноћу из г̃рудѣ чуѣа и увис баца:
ѿај не ѿосрће,
он каменује камен,
њему крв из часовника звони,
њему судњи час избија време из руке:
он се сме играѣи лейцѣим лѣѣѣама
и ѿричаѣи о ѿеби и о мени.*

КРИСТАЛ

*Не ѿражи своја усѣа на уснама мојим,
ни сѣѣранца ѿред каѣѣјом,
ни сузу у оку.*

*Седам ноћи височије црвено ка црвеном г̃ре,
седам срца ниже рука о каѣѣју бије,
седам ружа касније зајубори сѣуденац̃.*

*НОЋУ, КАД СЕ КЛАТНО љубави љуља
између Свагда и Нигда,
ѿвоја реч ѿродре до Месеца срца,
а ѿвоје олујно-модро
око, Земљи додаје небеса.*

Из далеке, из сном зацрњене
дубраве запахне нас издахнутог ђув,
а проишћено луња наоколо, големо
као сабласна сен будућности.

Оно што се сад сћућта и диже,
шиче се најприсније запрећеног:
слепо као поглед, који размењујемо,
оно љуби Време у усћа.

*

УЗЛЕТЕО ЈЕ НАЈБЕЉИ МЕЂ голубима: сад волети
те смем!

У нечујном прозору клате се нечујна врата.
Тихо дрво улази у тиху собу.
Толико си близу, као да ниси ту.

Узимаш ми из руке велики цвет:
није бео, ни црвен, није ни плав – али узимаш га.
Тамо, где га никад није било, остаће заувек.
Никад нас није било, тако остајемо с њим.

*

СВЕ УТЕХЕ ДАНЂ држе руке твоје.
Моје усне беру те утехе клеће,
здрћу их у светлости, тмину да одвоје,
којом немо твоје шамне очи преће.

Песма одгађања образе ти крећи.
Сад се усна моја тим песмама лечи.
У ранама живим на твојом враћу сирећи
кад пред тобом дах мој бон и шанан клечи.

На грудима твојим горе ноћне море.
сад те ноћне муке гасе моје усне.
Кад обале твоје моја крв заљусне,
од ње ће се чежње наце да разгоре.

САМОЋА, 17

Живим исїод иїисућ облунїака белїх,
цїїоно су их за мном фрљакале ноћи.
На илациїу их црном у куїе иоделих.
Чекајућ да свраици, чезнућ кад ћещ доћи.

Знам да сунчанику саїе разминуиим.
Само цвећу никад не иоїкрадам време.
Јер га оно дели с мојим исима љуиим,
о чем бубе моје ћуиїе као неме.

Сїрелцима додајем убојиїе сїреле.
Гавранима умем срце да одважим.
Живої бац не жури, како неки веле.
Посмаиїрам иїе, док иїе ио иучини иїражим

Знам седам зодина Месец да усїорим.
Али да звездама иїакнем сїас иївој лей,
ја, од белунїака, комеїе разгорим
и душе им своје иїрикачим ко реї.

Превео с немачког
Драго Тецевїћ

ПЕТЕР РИМКОРФ

ОДА НАДАЊУ

ВЕЋ СА ЧЕТРДЕСЕТ

*Е, свр̀атиши́о сињи у бурдеље мно̀ге,
И почасне мо̀ме, бо̀ме, уша̀њиле видно,
Како само с̀иоје, ко ѝшићи по̀кисли,
У ѝуном им цваи́шу лице, недра, но̀ге,
Неумолно с̀иисле о̀но мес̀ио с̀иидно,
Док те́бе килаве ѝвоје г̀рещне мисли.*

*Ако те́ засврби по̀д коцу̀љом лицај,
Не умиц̀љај да си над ђидама ђида,
Да те́ изнедрила на̀горкиња вила –
Природа те́ кида
Мимо свих правила
Усуд је вец̀иачки ѝродукт̀и, с̀иицај!*

*Тра̀гика?
Њом се ѝелци ѝове, ѝуви, синак о̀чин!
Ко Талију жели, нек бо̀де, не једном!
Већ са чеѝрдесеи́ љубав бива злочин
Или – безизг̀ледном.*

*Љубав ни с ѝесниц̀ишвом вище, ни у бла̀гој вези:
Нема узвишених стања/осењања
– Бац̀ канда их ниг̀да не беше ни било –
Нии́и вище има самоѝоуздања;
К̀асај ку̀ћи, с̀иарче, нас̀ирана к̀анило,
Нац̀икај се дуи́ке и на ѝдчин лези!*

Ти – нӣгда не савладан, ни у једној бици;
Ти – једино својим рукама позледив –
Ипак, последњи ће ехо зрмљавине
Оспати на вјеки вјеков нејреведив:
Кад пред очима ти заиграју свици,
Глава у орбити крај ува завине.

ПОКРЕТНО КУРВАЛИШТЕ

Спидрино, шито у бексиву се нациав журици,
Спиритом смочен, наливен,
Опирциоино нерава, влажна –
Човече, овај ракијско-теоријски бућкурици
Јесте лако зајавив јоци, и експлозиван!

Шито ти је глава наизврати посуврнула?
Полипчић смежурала
Боја самртнобела:
Учисубошња-ноћ-скицуља – куља
Буљук јоџуних клинки-побежуља,
Зар је то ницица? Младеж невесела
Срнула, сврнула и посрнула?!

Грабљиво гибљив усуд се клеи коцрља.
За сваким кроком огањ севне
Из овог покреиног бордела,
Чистито те ваби, нука: дела!
Као да збиља рацичецуља црља
За тебе само, отворе своје цевне.

Имаш ли шитогод сребра, с ње склизне свила пусица,
Имаш ли жежен злато,
Она се, начистито развали:
Камара црева измеђ шуика и усика,
Навали!
Све твоје, бато!

Ако и тебе, баћо, животи немио цима,
Рољни га шумбе, ледина челенку срециће –
Шљемаци сируи власицици мука, боме и поџа има,
Вице, неџоли мислиц, и чециће.

ОДА НАДАЊУ

*Кад обичан човек, кад он већ увелике
надигне да најредује, а дрангулије своје сѣпароковне чааак,
чак у висинама другим шолковаѣи сѣане,
ја се ѿад леѣо улагодим у ово мало залуѣане,
углибљене главуче и безобзирице лициѣирам
улоѣ свој
мирно с камењем мејданећ: ко ће кога надлежаѣи!*

*Дуѣо и задуѣо бјах, умещностѣ улажућ сву,
ѣек један од онамоѣњих, куд моја ѣиѣмејска десетѣлећа
бубице своје на креветѣ Прокрусѣов слаху –
а данас ме зајало ниѣѣа до ѣределу овом осивелом
ѣосмаѣрач блесасѣо удивљен да будем,
док се облаци над њим,
ѣролазни ѣоѣуѣ државица, расѣлињују, а моје видно ѣоље
коѣевином бива.*

*Блиска је овде ѣомисао на вечно, али
осмоѣри дерѣе оноѣ сабајле-авионѣију, забрљавио
у облаке да ми савесно небеса размазује.
А ѣѣо се дуѣе моје ѣиѣе, она се у ѣриземљу
најбезбедније збринуѣом смаѣра –
Толико даха јоѣѣе, ви неуѣещници, у мени вазда бави
да соѣсѣивеном снаѣом себе ово мало ваздуха лиѣим.*

ИЗБАУЉАЈ!

*Избауљај, из веѣарске, из ѣе ѣвоје самоѣаре,
из својеѣа развраѣѣѣа јазбинскоѣа!
Избасај, из каско-здања, из коморе замрачене!
И ѣвој живоѣи инѣимниѣи
све чеѣће се доѣаћао, ѣримећујем –
(Избауљај, из крлеѣке од ѣаниѣљика чивиѣасѣих!)
У ѣринѣију – да л'? – Принципу
одавна су разјажени сви гайови, рещеѣке се
сѣроѣоѣѣале...*

*Јоѣ најреѣек сваковерсноѣ свеѣла овде, где ни један
оглас-лисѣић немаѣи куда ѣроѣиснуѣи,*

ниї рекламу ци́ловейїну хелијумску – :

СУНЦЕ – СУНЦЕ

їїждри у їе неїпремице зрачицама заїїе́гнуїим –

(Изми́гољи, из їе же́ћке-расочнице за ле́цеве!)

Исїред їебе море сиње, а за їшобом

вещмашина...

(из ївоје́га касайїциїа, из ледаре їородичне!)

Нећкаїи се и їравийи Тоцїом овде,

на исїо їи све изађе, кано да је їрокоцкано,

їо знацї и сам, цїа се їравицї?

Еј, їи, зверко урамљена, нецї га мајци из їе їасїе

џлаву цїале избавийи, живи били їа видели!

Посїїојано слику своју одражавацї

на ивици асїїалчине за їисање –

(їїврдокорно, џледећ у се, Везув ока склоїљенога)

Избауљај, из їе ручно сїечаћене чучањ-раке!

И Култура

јесїе само ненадлежни сїїав одбране.

Бој седећке да добијеш:

ништа лепше, кад би могло!

А леїа и їомисао: Немрдица

бар на усуд їраво има – Из їе ївоје седрен-цїкриње!

Избасај, из свињца смрїи, їоразмисли о живоїу:

Већ и зорне лађе, ево, цїумораво дожариле –

Дан од злаїа и сумора:

хајд, крцај се, оли с нама!? –

Превео с немачког

Драго Тецевїћ

ХЕРМАН ЛЕНЦ

РОДИТЕЉСКА КУЋА

ОСВРТ

*Ни куће саградио,
Ни сина изродио,
Само писао књиџе.*

*Је ли њо довољно?
Не, њо није довољно.*

*И оно са њоседом
Код њебе је њомало онако,
С њвар сумњива, разуме се.*

*Живео си њо мансардама
С намецџајем од раније.
Дуџо си џа њознавао.*

*Оно цџио друџи живоџом зивљу,
За њебе бече њеџобно.
Никада ниси сасвим усџео.*

Да ако некако њредеверацџ.

ФАЦИТ

Над челом њи је коса седа,
На њемену сиво ѡроџруцана
И корачац исѡод лицѡћа.
То цѡио ѡричац, чујец само њи.
Неѡжељан си оѡкад за себе знац.

Недосѡјајало њи је цѡиоцѡиа и којецѡиа,
Али, коме овде не фали цѡиоцѡиа.
Слуцао си само свој џлас
И ниси захѡевао ницѡиа лоше од себе.
То је била џреца.

Лукавије би било да си се лаѡио лошеѡ.

РОДИТЕЉСКА КУЋА

Улица с ѡѡлолама и ѡлаѡанима,
Моја родитељска кућа, у којој дуѡо живим,
Бациѡа, ѡде ѡу ускоро ѡмоље далија
Враѡиѡи земљи ѡсковѡиѡј, јер
Пролеће се већ врѡѡи у раном
Лицѡћу коѡриве и лоћике,
И ѡрвој јаѡорчевини. По фојербацкој
Луци чворци већ узлећу с ѡѡља,
Свеже ѡѡнојених измећу крѡичњака.

О ѡѡме сам волео да ѡричам родитељима,
Вечѡио незадовољним мноме, јер
Нисам ѡѡкресао и оѡлевио леју с цвећем,
Ни ѡчуѡао маслачак измећу седрених ѡлоча,
Још вице цѡио сам закаснио да ѡкосим ѡравњака.

Последњеѡ леѡа обавио сам све ѡо жељи
Родитеља. Мајка је лежала на умору
У новој болници, ѡшла млеко из
Кљунасѡих цѡѡља, кркљала и џледала
Очима разроѡаченим у сѡрој, с усѡима
Оѡвореним ѡѡуѡи кљуна ѡѡице,

Кад жеџа, умор и болесї узму да киње.

Муке мајчине и сїокојносї.

*Као да је сад љледам како доноси ружу Gloria Dei
И оне њене крујне ѓлаве очи, неїромењено младе,
Иако су ѓуних осамдесетї и ѓетї ѓодина свейло,
Сумраке и заранке и мрклину ноћи ѓледале.*

*Донела је круцку из расадника с лиїица јужних,
Вели: Грофица од Париза има часї
И насмејала се усїрану, скоро као да је све ѓо
несїварно.*

Превео с немачког
Драѓо Тешовић

МИЛИВОЈ АНЂЕЛКОВИЋ

СПОРИ РИТАМ ТАНГА

Своју особеност открио је случајно, на великој матурској журци. Провод је био феноменалан, поготову после поноћи када су сва мамина деца одлепшала у брижно родитељско гнездо. Остало је тврдо језгро са, као и увек, максималним идејама. Најновија је била еротска игра „Нађи своју робињу/роба”. Погашена су сва светла и док тражиш, пипкаш, милујеш и нагађаш коју си то девојку уловио, сетни ритам танга узбудљиво трепти на дисплеју музичког стуба и одсева на огледалима и чашама као сјај далеких сазвежђа.

Освојио је једну *робињу*, али је убрзо постао *роб* безмало свих, па и своје заробљенице. Непогрешиво су га проналазили у мраку и погађали ко је и поред свих његових маскирања и трансформација. Једино да се у духа претворим, помислио је и не слутећи да је на самом прагу истине.

А онда му је његова *робиња* одала тајну.

– Тебе је најлакше наћи. Светлиш у мраку.

Проверио је пред огледалом. Није то била права светлост већ пригушено светлуцање. Трептаји сјаја као аветињски пламичци фосфоресцентних сказаљки. Обриси духа који не зна да је дух.

Бацио је све лосионе, колоњске воде и шампоне, променио храну, пиће, одећу. Одредио је тренутак истине – кроз месец дана. Тада је замрачио купатило и свукао се, ишчекујући да из огледала куљне мрак. Међутим, видео је нешто налик на грозд аветињске светлости која се трепераво покреће из угла у угао. А тек руке! Две незграпне светлеће сказаљке. Није било сумње: и даље је светлео, и то целим телом.

Следећих месеци у њему су се смењивала супротна осећања. Страх од болести заменила је стрепња да је ванземаљац који чека

знак, па задовољство што је другачији и *изабран*. На себи је носио додир непознатог, обележје нечега што се не може сазнати. Почео је да сања тешке снове, најчешће црне силуете светлуцавих удова које у паровима надиру из бескрајног мрака, плешући у спором ритму танга.

Пролеће је одмакло када је открио истину. Била је то ТВ-вест која га је укочила пред екраном: десетогодишњица хаварије у Чернобилу! Два реактора препуна радиоактивне чорбе избљувала су свој смртоносни садржај у висине. Ношени ветром, облаци озрачених честица су стигли до Запада, спуштајући се на тло са кишом и јутарњом росом. И данас, објашњавао је сонорни, равни глас са екрана, Чернобил окружује аветињска шума.

На екрану се појавила сцена из његових ружних снова: црна стабла голих грана, светлуцава у ноћи. Слика у којој се препознао. И тад се сетио...

Пре десет година, оног викенда када је ерупција прешла преко Србије, са родитељима је био на излету. Док су моторци седели у ресторану и жвакали распредајући увек исте приче, он је са вршњацима одиграо две изванредне фудбалске утакмице. Током прве почела је киша, топла и мека, капи су тако пријатно припањале уз ознојено тело. Свукао се да се не искваси и само у боксерицама, као да је на плажи, уживао у сваком дриблингу, тачном пасу и постигнутом голу. Две најлепше утакмице у његовом животу!

Предвече, када су се моторци најзад покренули завршавајући своје већ одавно испричане приче, први пут су остали без речи. Свет је био осут пегама, паркинг је личио на гнездо огромних, светлуцавих препеличијих јаја...

Сео је, погрбљен и заглухнут новим сазнањем, као да је нешто неопростиво згрешио. Био је жртва. Или, можда, весник неког новог чуда?

Војни рок је провео на југу Србије, у брдима Косова и Метохије. Први НАТО-удари самлели су десетак његових другара док се нису прилагодили новом начину ратовања. Дању је чукао у дубоком бункеру издубљеном у угљенисаном кратеру највеће НАТО бомбе. Користили су старо артиљеријско искуство: нова граната никада не погађа место удара старе. Изнад њега се све тресло, бетонске плоче су штитиле од крхотина и одржавале варљиву наду: преживеће. Ноћу су лелујали около као незграпни слепи мишеви, склапали крхотине тенкова и топова у аветињске колоне, градили лажне положаје и постављали макете ракетних оруђа за сутрашње НАТО-ове нове успехе у бомбардовању.

Тромесечни рат је завршен обостраном „победом” и он је скинуо униформу. А онда су почеле приче о радиоактивности и

зрачењу осиромашеног уранијума у НАТО ракетама и бомбама. Мене су још Руси пелцовали, одмахивао је руком, не желећи да мисли о томе. Али подаци су били стравични: од стотинак тона радиоактивног уранијума баченог на Косово и Метохију, ракете и бомбе су на положаје на којима је он ратовао нанеле бар тону или две.

После неколико месеци усудио се на ново суочавање са истином. У мраку купатила, у огледалу више није видео трепераве флуоросцентне мрље. Пред њим је левитирала светлуцава силуэта, понављајући његове покрете, као негатив позоришта сенки. Осећао је како се благи трнци разливају по кожи, голицање нејасне нежности која се селила у унутрашњост тела налик на давни, заборављени бол. Кожа је изгледала тања и просењена, осветљена изнутра бледим, аветињским сјајем. Тело је тражило нове, тајанствене могућности постојања.

Била је то једна од коначних истина овога света, нешто што ће га пратити до краја живота и миленијумима после тога. Радиоактивност нестаје, сазнао је, после четири до пет милијарди година. Можда ће његов шљаштећи скелет постати цењени експонат светског природњачког музеја? Што се ововременог живота тиче, могао је да прође и горе. Преживео је, није самлевен у радиоактивну кашу. Могао је да очекује још десет до петнаест година безбрижног живота. А када имате двадесет пет година, деценија или две налице на вечност.

Наставио је да слаже дан на дан, недељу на недељу. Повремено је сазнавао понешто ново урезујући га у памћење као део *circullum vitae* овог света. Радиоактивна оружја изложила су директном и будућем зрачењу око милијарду људи. Удар бомбе ствара аеросол уранијумовог оксида величине десетог дела микрона који ветрови разносе хиљадама километара. По Европи и већем делу Азије. Да то није фантазмагорија страха потврђивао је проценат умрлих и трајно оболелих ветерана заливског рата, људи у најбољим годинама – импресивних шездесет одсто.

Али то никада није дотицало. Свет је био опседнут зарађивањем и забавом, све је било неопходно имати одмах или убрзо. Ти исти људи који су се свакодневно мували и црнчили да обезбеде будућност за себе и своју децу, нису видели зид на који ће налетети за десетак година. Над њима и њиховим младим лавовима и витким тигрицама елитних школа и факултета, лебдела је стравична светлуцава сенка.

Био је сам међу ближњима, у наметнутој усамљености без бола. Светлост у свету сенки, видљива суштина постојања сучељена са скривеном материјом света. Око њега, људи су се

појављивали и нестајали изван праве стварности. Колико сам сада обавезан на хуманост и толерантност, питао се. Није било лако волети такав привремени свет.

Абеа и његову музичку групу упознао је на фестивалу електронске музике „New Yuroр’s bands”. Абе је свирао бубњеве, атрактивно како то већ црнци умеју, а током његових соло деоница гасили су лајт-шоу и сва светла. У бучној тмини, његова светлуцава силуета сабласно је размахивала удараљкама, призивајући духове другог света да одсвирају своје мелодије и одведу подложне душе.

Он је био једна од првих. После концерта провукао се у свлачионицу и нашао Абеа.

– И ја светлим – признао је једноставно.

– Знам. Видео сам те.

Абе се није ни окренуо да га погледа. Потом је то учинио и погледи су им се срили: два пара дубоких очију у којима се отварају бескрајни простори.

– Хранио си се трајним конзервама, оним без рока? – упитао је Абе.

– Не – зачудио се. – Ни случајно.

– Мени смеш да кажеш – инсистирао је Абе.

Он одмахну главом.

– Јео си чоколаде из хуманитарне помоћи? – нагађао је Абе.

– Ни то... Покиснуо сам на чернобилској киши – признаде он најзад. – Био на Косову и Метохији, под заштитом НАТО-овог милосрдног анђела.

– Ох, ох!!! – узврати Абе задивљено и одмаче се за корак да га целог сагледа. – Источни поклон, западна заштита! Ти баш ништа ниси пропустио!

Замишљено га је посматрао неко време: – Могао би да нам се придружиш – предложио је.

– Нисам музичар – одговорио је са жаљењем.

– Јеси. Музика је осећање света. Део есенције живота. А она је већ у теби.

Док се враћао кроз ведру пролећну ноћ изнад њега су пролетале прозирне *маце*. Ваздушасте цветне пахуље искриле су на месечини и разносиле невидљиве семенке живота, споро освајајући простор.

Подигао је главу: небо се удаљавало и гасило добијајући дубину у којој су се назирали светлаци, налик на развејано иње. Од Ирака до Немачке, сетио се, аеросоли стигну за месец дана. Париз је ближи, од Метохије до Јелисејских поља треба им две недеље. Енглези и Шпанци најдуже чекају – од Босне до Лондона

и Мадрида ваздушне струје их одљуљају за неколико недеља. Али стигну. Сви ће добити део будуће светлости.

А онда почиње лагани рад невидљиве семенке: десет година до светлости, двадесет до нове димензије бића. Свет је настао у блеску и тамо ће се вратити. Залебдеће као безбројне *маце* у пролеће. У спором ритму танга.

На следећим концертима учествовао је у Абеовој тачци. Уз зов бубња клизио је кроз тмину, умножавајући светлוצаве силуете. Ослобођен телесне чауре и преображен у светлост, био је изван сваког страха, очајања, немоћи и усамљености. Безазленост његовог постојања добила је језгро радости. Осећао је како се између њега и гледалаца преплиће емотивна мрежа. Гледали су га, затечени и ужаснути: сабласна лепота проклетства која очарава. Сажалевали су га, несвесни да је њихова невиност саучесник зла.

Тада је угледао слабашно светлוצање у публици, једва видљиве ауре обележених. Искуство је било јединствено: прворођена истина без завере околности, знање ослобођено принуде подвести. Широ се плес светлוצавих сенки. Скривена истина постајала је стварност овог света.

После концерта нико му није пришао. Мреже препознавања, емотивне везе које је осећао, пукле су као мехури од сапунице.

– Зар баш нико? – питао је Абеа збуњено.

– Обележен си – мирно је одговорио Абе. – И они су, али не желе то да знају.

Матрица цивилизације враћа се на почетак, разумео је. Рикверц, у негативном коду. Светлост опет није препозната, богови су остали између светова, судбина је одложена.

– До када? – упитао је збуњено.

Абе га је погледао својим крупним очима, сјај његових бењача разливао се по целом лицу.

– Неће муда сама у процеп! То боли и квари живот... Док их светлећа рука не зграби за њих.

Гледали су се у недоумици, један смирен, други напет од ишчекивања.

– И? – питао је, више себе него Абеа. – Шта сад?

Црни бубњар је слегао раменима: – Певај! – рекао је. – Играј! Улети им у стомак! Светли, док не планеш!

Одржали су још неколико концерата, призивајући обележене у публици. Било их је све више, али се нико није усудио да то призна и приђе.

Небом су летеле *маце*, ноћу су се видела велика јата светлаца. Време је освајало простор, невидљиво и уздржано, али упорно и доследно, без застоја. Понедељак, уторак, среда... Зането

лебдење у загрљају судбине... Протрчали смо кроз историју планете и сада играмо између светова. Тамо где кажу да обитавају богови. Велику игру, само за њих.

Када су сви концерти одржани, испратио је Абеов бенд до границе. Није могао са њима, био је без визе, пасош су задржали у ресору, војска је и даље рачунала на њега.

Изљубили су се. Видео је како му машу и нестају у ноћи.

Остао је сам, као озлеђени кажипрст који се залуд упире о затворена врата. У дубокој тами лебдела је бледа Абеова аура и трептаји осталих из бенда. Или су то били светлаци који пролећу небом, у спором ритму танга?

ЈОВАН ДЕЛИЋ

КАД ГОЈА ТРАЖИ ПИСЦА

*О Андрићевом есеју „Разговор са Гојом”
и поводом њега*

Строг према себи готово до суровости, како то само знају бити изузетни међу највећима, Иво Андрић је говорио да у есејима, а поготову у поезији, није досезао до оне високе мјере која му се посрећила у приповиједној прози – у приповијеткама и романима. Можда је и то један од разлога што се понекад његови есеји, а пјесме по правилу, неопрезно стављају у други план. Ми, опет, не знамо ни лепшег ни бољег есеја у српској, нити у јужнословенским књижевностима, од Андрићевог *Разговора са Гојом*. Њему уз кољено је и есеј *Њеџоци као њрагични јунак косовске мисли*, па бесједа поводом уручења Нобелове награде *О њричи и њричању* и антологијска пјесма у прози, односно пјесма-есеј *Мосћови*. Есејистика, уз то, прожима цијело Андрићево дјело; она је у његовим темељима.

Ако је у *Мосћовима* пјесник отворио пјесму у прози према есеју, створивши хибридни жанр пјесма-есеј, онда је у *Разговору са Гојом* отворио есеј према приповиједи, остваривши такође драгоцјен жанровски хибрид. *Разговор са Гојом* је вриједан као изузетно умјетничко дјело, по томе како је умјетнички обликован. Штавише – по нашем осјећању – Андрић је овим есејем „открио” један тип приповијетке у којој упокојена, стварна историјска личност (или мање значајна личност из бившег живота) тражи писца; куца на врата његове куће на осами и без дозволе и позива улази, не марећи за браве и засторе. Наиме, између овог Андрићевог есеја и његовог приповиједачког вијенца *Кућа на осами* постоји

типолошка сродност. Гоја, иако упокојен сто година раније, долази за Андрићев кафански сто да би водио с нашим писцем разговор о умјетности и животу. Зато су за нас једнако важна и међусобно неодвојива питања: како је ово дјело написано и шта оно значи? Може ли нам оно нешто рећи о Андрићевом наративу?

Одмах пада у очи Андрићев графостилем који прераста у пишчев доминантни стилски поступак у овом есеју: ријеч је о постојању *два тииа слога*, чиме се сугерише постојање *два тииа текста*, односно *два гласа* и *два нивоа нарације*. Курзивом је штампан дио текста који пише путник, односно „путописац”, или *иријовиједно ја*. Позиција његовог гласа је двосмислена: „путописац” је *унуира*, у причи, дио сижеа, што ће рећи – истовремено је *иријовједач* и *јунак ириче*. Он путује и њему се на путу догађа чудо: сусрет и разговор са генијалним сликарем који је цијело стољеће мртав – са Франциском Гојом. Али он је *сиоља* у односу на сликарево искуство; инфериоран је у односу на сликарев глас. Све што је релевантно за погледе на умјетност и свијет говори други – незвани гост, покојник, Франциско Гоја. Његов глас долази „с оне стране”, што му даје посебну тежину и значај, иако се појављује у овом свијету.

И његов – Гојин – глас је у првом лицу, дат као директни, управни говор, као монолог, као својеврсна монодрама са паузама и прекидима. Паузе и прекиди долазе по правилу када сликар мијења тему. Разговор је редукован на један – сликарев – глас, а путников глас је у функцији описа, пролога и епилога, и својеврсних „дидакалија”.

Сам дијалог са Гојом, или Гојин монолог, има нешто од Платонових дијалога. Гојин глас је повлашћен, као Сократов у Платона, али опонента заправо нема. Путников глас је изразито редукован и путник је претворен у релативно пасивног примаоца. Али зато је путников глас повлашћен на почетку и на крају, или у повезивању Гојиног причања; у описима било предјела, било самога сликара, односно његових руку. Зато позиција његовог гласа никако не смије бити занемарена, а она се по правилу занемарује у приказивању и интерпретацији овога есеја. Обично се Гојини ставови о умјетности и умјетнику цитирају као Андрићеви, а текст штампан курзивом се готово у потпуности занемарује.

То је донекле и природно: путник не оспорава Гојине ставове већ их слуша и прима са одушевљењем, тражећи од сликара, више мимиком и погледом, односно нијемим учешћем у разговору означеним трима тачкама, да настави своје излагање, да нешто допуни или разјасни. Референцијална функција есеја, барем што се тиче умјетности и умјетника, припада Гојином гласу, и значај и

значење тога гласа ниједног тренутка нијесу оспорени. Путник се не понаша као опонент, већ као повлашћен и пажљив слушалац. Зато је овај „разговор” у основи Гојин монолог.

Позабавићемо се прво функцијом путниковог, односно „путопишчевог” гласа. Он испуњава нешто више од двије прве стране текста и те прве двије странице су, прво, у знаку *дескрипције*, потом *симболизације* описаних елемената пејзажа, затим *сџиварања аймосфере* којом се *припрема појава чуда*, односно Гоје, сликара упокојеног прије сто година. Дакле, путников глас је у функцији *композиције* и *мотивације*. Он гради причу и атмосферу појаве чуда. Писцу је, очевидно, веома стало да Гојина појава и разговор са цијело стољеће упокојеним сликарем дјелују на читаоца увјерљиво.

Приповједач, путник који описује у првом лицу, налази се на двадесетак километара од Бордоа једног топлог и мирног поподнева када падају *прве сенке* на друм. Десно од друма угледао је *сџубове сџанице за бежичну телеграфују*; куле које дјелују парадоксално – „*од металне научине, фине као чџџке а тврде као градови*”.

На први поглед, сасвим неутралан опис, истина поетизован. Али *прве сенке* ће расти и припремати појаву *сени*, а станица за бежичну телеграфују је својеврсно модерно техничко *чудо*, симбол успостављања *веза на даљину*, што ће се нешто касније пренијети са *просјорнога на временски план*.

Поређење челичних торњева бежичне телеграфије са старим катедралама у функцији је симболизације челичних кула и, по нашем осјећању, скривене критике рационализма. Оно што је раније имало рационалну основу – катедрале – дочекало је да му се та рационална основа измакне. Сам писац ће измакнути рационалну основу челичним торњевима стављајући их у функцију ирационалног – симбола *веза на даљину по временском одстојању*. Полако се наговјештава *оживљавање процлих времена и упокојених људи*:

„*Та аналоџија ме сџално праишла и од ње се у мојим мислима необично јасно и убедљиво везивало оно цџџо ми називамо близу са оним цџџо зовемо далеко, ’могућно’ са ’немогућним’.* Носећи у очима слику *тиих модерних цркава, у којима се свакога тренућка деџава чудо, чинило ми се да и моја мисао и моја уобразиља лакше и брже прелазе и оживљују процла времена и помрле људе.*”

Путник је лутао по винарској вароши и сјео уморан пред једну кафану у предграђу, какве постоје у свим предграђима свијета:

„У њим квартовима који нестјају, где још ништа није утврђено ни стално, где ништа не зауставља и не буни мисао, ту је за странца најлепше место за одмор и размишљање.”

Недалеко од кафане подижу циркуску шатру. Рекло би се – уступак писца мимезису. Показаће се да ће та шатра постати предмет разговора и Гојиног поређења позоришта са циркусом. Ни један једини детаљ у описима није случајан ни сувишан. У таквом амбијенту каква је описана кафана, која се није мијењала с временом и модом, *„могу се увек изазвати људи и ношње и обичаји из разних времена, а да нимало не одударају од њега, и без анахронизама који би кварили илузију и чинили сцену невероватном”*.

Ево тренутка када невјероватно постаје могућно и када се јавља Гојин глас, прво као потврда путниковог размишљања. Гоја је потврдио путникове мисли као да су биле јавно и гласно казане. Слиједи кратак, згуснут опис и идентификација сабесједника:

„То је изговорио дубоким и храћавим гласом стари ѓосподин у тамнозеленој кабаници необичног кроја. На глави је имао црни шешир испод којег се назирала ѓосве седа и рејка коса и сијале ѓреморене али живе очи. – Према мени је седео Don Francisco Goya у Lucientes, бивши први живописац шпанског двора, а од 1819. године шановник ове вароши.”

А онда, на самом оквиру, на граници гдје почиње разговор, налазимо најважније мјесто у путниковом гласу, сасвим аутопоетичке природе, о разговору што слиједи; о томе какав је, зашто је он монолог и шта је то што га изнутра повезује:

„И ми смо наставили разговор, који је у ствари био Гојин монолог о себи, о уметности, о оцијим стварима људске судбине.

Ако вам се овај монолог и учини на први поглед изломљен и нејовезан, знајте да се држи унутарњом везом којом га везује Гојин живој и његово сликарско дело. –”

Уводне, „путописне” странице могу се, дакле, разумјети као широки оквир за Гојину појаву и његов монолог. Оне чине ту појаву увјерљивом; стварају атмосферу у којој *немогућно и чудо* постају прихватљиви и увјерљиви. Потом се даје опис јунака са неколико врло конкретних детаља и поетика његовога монолога. Сам „путописац” означава разговор са Гојом као монолог.

Други пут се путников глас јавља послје Гојине похвале једноставности, односно простим и убогим срединама какав је његов завичај. Путников поглед пада на сликареву руку, и он је описује с пажњом и мајсторством портретисте. Рука постаје средишње мјесто, жижна тачка Гојиног портрета; рука која ствара; сликарева рука:

„Сирацина рука, као неки чаробни корен-амајлија, чворно-ваџа, сива, снажна а сува као џусџињска хумка. Та рука живи, али невидљивим живоџом камена. У њој нема крви ни сока, неџо је џо нека друџа маџерија чије су нам особине неџознаџе. То није рука за руковање ни за миловање, ни за узимање ни за давање. Гледајући је, човек се са сирахом џиџа зар џо може џосџаџи од џудске руке?“

Трећи пасус путниковог текста има функцију везивног ткива. Он попуњава сликарево ћутање, показује да је Гојина појава нешто „међу јавом и мед’ сном“, што може ишчезнути као привиђење, и тачно описује своју позицију у разговору као позицију онога који очима поставља „нема питања“ чувајући чаролију – старца пред собом – од ишчезнућа. Гојин говор се описује као спонтан и несистематичан:

„И џако је џоворио све даље, о умеџносџи, о џудима, о себи, џрелазећи с џредмеџа на џредмеџ лако и џросџо, џосле краћеџ ћуџања које нисам џрекидао друкчије сем немим џиџањем очију, сџреџећи неџресџано да сџарац не ишчезне наџло и ћуџљиво, као џиџо несџају џривиђења.“

Путниково опажање је, попут дидаскалије, уметнуто у трећи дио Гојиног монолога, гдје сликар говори о малој Росарито: путникова интервенција је дио исте семантичке цјелине као и Гојино казивање, с тим што је издвојена заградама и обиљежена курзивом. Путник хвата тренутак сликареве њежности у очима и одређује његов однос према дјевојчици: „(Код џоџа имена сџарац обори свој оџџри џоџлед и око њеџових склоџљених џреџавица обиђе неџџо као маџла.)“.

Сличан поступак ћемо наћи и у четвртом дијелу Гојиног монолога. Овога пута ће текст у заградама почети малим словом, као да је стопљен са дијелом реченице који припада Гојином гласу; као дио исте не само семантичке, већ и синтаксичке цјелине:

„Познавао сам добро једну џлумицу... (и сџари џосџодин неџџо џрожвака, као да само за себе изџовара њено име, џреџавке му се сасџавице и око очију му заџџра оџеџ нека маџлица.)“

Између трећег и четвртог дијела Гојиног монолога путник ће кратко описати циркус, односно глас труба и добоша испод циркуске шатре. Тај дио текста је у функцији најаве Гојиног разматрања односа циркуса и позоришта. Путников текст има опет функцију везивног ткива, али и мотивише нову Гојину асоцијацију, односно асоцијативно поље, прелазак на тему односа циркус–позориште:

„Из циркуса, који се џодизао на ледини џокрај кафане, јавице се џрубе и добоџци. Сџари џосџодин засџаде у џовору. Слуџао је

једно време не показујући ни зловољу ни несврљене. Инструменти су изостајали. Осла је само једна танка труба. Уз њену свирку сарац је говорио тихо и развојено.

Касније ће „везивни текст” изостајати. Паузе у Гојином казивању биће означене трима тачкама и знаком за нијемии глас путников, који би требало да подстиче сликара на наставак разговора. То је путников прилог разговору и учешће у њему:

”— ...”
Послије тога знака долази до „промјене става”, односно теме у Гојином монологу. То је сигнал паузе у Гојином монологу и путниковог охрабрења да сликар настави своје причање; да промијени тему. То је музичко-композицијски знак.

Завршна ријеч припада опет путнику – нешто мање од двије странице текста. Путник објашњава Гојино устајање од кафанског стола и одлазак старачком осјетљивошћу на „промене дана и времена”. Његово устајање, помјерање столице и одлазак нијесу изазвали ни најмањи шум, као кад устају и одлазе сјени и утваре. Мало послије, за сликарем је отишао и путник.

Сјутрадан, у залазак сунца, путник је пожурио у исту кафану у предграђу, с надом да ће наћи свог јучерашњег сабесједника. Сјео је за исти сто, посматрао завршену циркуску шатру и сјећао се свега што му је сликар говорио. Најзад је затражио перо и мастило, добио црну, велику мастионицу „каква се сада не виђа нигде” и „црно и запуштено француско перо, танко као змијски језик”. И записао је оно што је чуо претходног дана. Поређење танког, запуштеног француског пера са змијским језиком изразито је андрићевско: њиме је сугерисана свијест о опасности и отрову званом писање.

Пошто је за два сата написао оно што је претходне вечери чуо, путник је напустио кафану. У једном тренутку му се учинило да је угледао свог синоћњег сабесједника и појурио је за њим, али је овај ишчезао. Одустао је од „тражења оног што се не може наћи”, „вратио се уморан у варош” и сјутрадан изјутра напустио Бордо, „заувек”. Тако се завршава есеј.

Има један лирски мотив који се понавља и варира у путниковом виђењу Гоје. Управо тај мотив и његова обрада показују путников изузетан дар опажања и нијансирања лика; дар уочавања онога што је тешко уочљиво: то је нека тајанствена маглица која се повремено јави око сликаревих очију. Тиме се путник легитимише као изразито даровит писац, склон ритмичком, музичком компоновању и лајтмотивском понављању и варирању, способан да ухвати ријетко и тешко ухватљиве тренутке. Те тренутке смо већ навели и сада ћемо на њих само подсјетити. Истакли смо

моменат када сликар спомиње малу Росарито, која је живјела у његовој кући поред своје мајке. Мала Росарито је Гоји изузетно драга; њена инфантилна перспектива и поглед на умјетност и стварање је од великог значаја у есеју, па сликар на помен њенога имена „обори свој оштри поглед и око његових склопљених трепавица обиђе нешто као магла”. Други пут ће му око очију затрептати „нека маглица” при сјећању на глумицу због које је ишао у позориште и чије му је друштво давало велико задовољство. Трећи пут ће му „око трепавки” заиграти „танка маглица” пошто се смирио послије гласног и темпераментног излагања саме сржи своје естетике – похвале митовима и легендама. Овај мотив, са великим лирским учинком његовог варирања, готово да није примјећиван у анализама славног Андрићевог есеја. Есеј је, најчешће, редукован на Гојин глас и на најзначајније Гојине ставове о умјетнику и умјетности.

Могао је Андрић – да му је до такве редукције било стало – изоставити путника и његов глас, изоставити дескрипцију и епилог, и свести свој есеј на Гојино казивање. Мајстор сажимања је то добро знао, али се таквој могућности није приволио. Изгубио би чаролију приче о сусрету, љепоту и симболику описа жељезних кула, најаву и мотивацију Гојине појаве, могућности коментара и епилога. Есеј би изгубио на умјетничкој вриједности. Мајстору приповиједања је била потребна прича и он је отворио есеј према приповиједи. Гоја је био идеалан за причу о умјетнику и умјетности. Био је то умјетник са судбином; изабраник судбине. Зато инсистирамо на путниковом гласу – на тексту штампаном курзивом. Он је врло важан за разумијевање цјелине есеја и његове умјетничке вриједности. Овај есеј јесте врхунска умјетничка проза.

Андрићу је потребан Гоја као старац, на крају свог радног и животног вијека, из 1828. године, са комплетним својим животним и умјетничким искуством, као човјек који је „видео све”, искусио много и створио врхунски сликарски опус: „Данас, у 1828. години нашег века”, вели Гоја прецизно одређујући своје вријеме сусрета с путником. У којем вијеку и у којој години је путник; да ли је он пребачен сто година уназад – то не знамо. Анахронизам је понекад драгоцјен у књижевности; на њему се често гради фантастика. Без роњења кроз вријеме, немогућ је сусрет Гоје и путника.

Гојин глас је исјечен паузама тачно на једанаест фрагментата, на једанаест мањих семантичких цјелина којима ћемо ми дати радне наслове у овој анализи. Форма разговора, односно Гојиног монолога са паузама, омогућиће Андрићу асоцијативно

компоновање сликаревог причања, па у Гојином гласу имамо остварену монолошко-асоцијативну прозу. *Разговор са Гојом* је у сваком погледу, посебно у вријеме свога појављивања, био изразито модеран текст, вриједан као врло сложена умјетничка наративна проза у два гласа, од којих је путников више дескриптивно-симболички, а Гојин церебралан, интелектуално-монолошко-асоцијативан. Ријетко се гдје тако, као на овом примјеру, потврђује теза Сретена Марића да је есеј заправо разговор. Андрићев *Разговор са Гојом* образац је таквог есеја.

1. На страни једноставности

Гоја заузима дистанцу према ономе што је као млад говорио. Тек са краја живота, са прага смрти, он тачно види значај просте и убоге средине из какве је потекао, какав је био његов родни Арагон, али одатле прецизно види и сјај и раскош које је видио и доживио на шпанском двору. Он је тај коме је било дато да непосредно доживи и једно и друго. Зато он зна да процијени, и личним примјером посвједочи, значај простих и убогих средина: оне су „позорница за чуда и велике ствари”. Храмови и палате са својим сјајем само су знак „догоревања и доцветавања онога што је никло у простоти и сиротињи”, па стари умјетник уопштава:

„У простоти је клица будућности, а у лепоти и сјају непреварљив знак опадања и смрти.”

Људима су подједнако потребни и сјај и једноставност, оба „лица живота”, а немогуће их је – зна то онај који је искусио – видјети оба у исти мах, него се, гледајући једно, друго мора изгубити из вида. Али онај, коме је било дато да види обоје, тешко да може, гледајући једно да заборави оно друго.

Потомак сиромашног Арагона се, на крају, одлучује за једноставност:

„Ја, лично, био сам срцем увек на страни једноставности, на страни слободног, дубоког живота, оскудног сјајем и облицима.”

Андрић се, очито, удваја у свог изабраног јунака умјетника. Није ли и Андрић потекао из убоге средине и непосредно, као високи дипломата, осјетио сјај свјетских метропола? И није ли цио његов опус био „на страни слободног, дубоког живота”? Није ли идеал привидне једноставности остао његов естетски идеал?

2. „Сумњиво лице”

Ко је и шта је умјетник; какав је његов однос према друштву; према природи; према Богу и Антихристу? То су све питања на

која одговара Гоја у свом другом монолошком фрагменту, једном од најзначајнијих:

„– Видите, уметник – то је ’сумњиво лице’, маскиран човек у сумраку, путник са лажним пасошем. Лице под маском је дивно, његов ранг је много виши него што у пасошу пише, али шта то мари? Људи не воле ту неизвесност ни ту закукуљеност, и зато га зову сумњивим и дволичним. А сумња, кад се једном роди, не познаје границе.”

Умјетник, по својој природи, и по природи свога посла, изазива сумњу „нормалног” свијета. Њему се никад до краја не вјерује, јер он је доиста играч под маскама. Његова судбина је „да у животу пада из једне неискрености у другу и да везује противречност за противречност. И они мирни и срећни код којих се то најмање види и осјећа, и они се у себи стално колебају и састављају без престанка два краја која се никад саставити не дају.”

Противурјечност је, дакле, природна умјетникова особина, а колебање готово перманентно стање духа. Није нам речено да ли та противурјечност долази из отворености према свијету; отворености за све његове противурјечне стране. Или из потребе за уживљавањем у противурјечне ликове и њихова противурјечна стања и ситуације. Несумњиво је, међутим, да је умјетник са свијетом, са друштвом, у неспоразуму. Гоја се сјећа ријечи свога римског пријатеља, сликара Паола, који је формулисао заједничку мисао:

„– Између уметника и друштва постоји, у малом, исти јаз који постоји између Божанства и света. Први антагонизам само је симбол другог.”

Успостављена је математички прецизна пропорција – уметник : друштво = Божанство : свет. Ријеч је о два пропорционална јаза, вјечна и непремостива, као што је истина „једна и древна”.

О природи умјетничког позива – а позив јесте чим испуњава читав живот једног човјека и доноси му велика задовољства и страдања – Гоја говори упитном интонацијом, али, упркос запитаности, открива његову кључну тајну и дубину:

„Каква је ово неодољива и незајажљива тежња да се из мрака непостојања или из тамнице коју представља ова повезаност свега са свиме у животу, да се из тога ништавила или из тих окова отима комадић по комадић живота и сна људског и да се уобличије и утврђује ’заувек’, кртом кредом на пролазној хартији?”

Овдје би умјесто *креде* комотно могло стајати *масило*, ако би се имала у виду књижевна умјетност. Упркос, дакле, кртости креде и пролазности хартије, упркос непоузданости средстава помоћу којих се изражава умјетник, упркос пролазности и ништавилу живота и сплета односа и околности, упркос варљивости и

ваздушастости сна, настаје под умјетниковом руком нешто „заувек“; нешто – мјерено људским димензијама трајања – вјечно и универзално. Све из чега је и помоћу чега је настало умјетничко дјело ништавно је, крхко и пролазно; сама умјетност пружа наду у нешто „заувек“. Умјетников напор може већини људи изгледати „безуман и сујетан“, али у њему има „нечега од великог нагонског упорства којим мрави подижу мравињак на прометном месту, где је унапред осуђен да буде разрован или прегажен“.

Умјетников посао је „проклета мука“ и „неупоредива драж“ и умјетници осјећају да нешто од неког отимају, „узимајући из једног тамног света за други неки који нам је непознат, преносећи из ничега у нешто што не знамо шта је“. Свијет из кога умјетник захвата грађу мрачан је, пролазан и ништаван; свијет који ствара је „нешто“, али умјетнику непознато, или не барем до краја; њему самом тајанствено и загонетно. Стваралаштво је и неизвјесност и непознаница чак и за свога творца. Зато је умјетник одметник вишега реда:

„Зато је уметник ’изван закона’, одметник у вишем смислу речи, осуђен да натчовечанским и безизгледним напорима допуњује неки виши, невидљиви ред, реметећи овај нижи, видљиви, у ком би требало да живи целином свога бића.“

У овој густој и мисаоно пренапрегнутој, а лапидарно сроченој реченици исказана је и аутономија и специфичност умјетника и умјетности (човјек „изван закона“, „одметник у вишем смислу речи“), и неспоразум са свијетом, јаз у односу према друштву (одметник), и изузетни, натчовјечански, чак безизгледни напори, и неки нејасан, невидљив нови ред – ред који влада у сфери умјетничких дјела – и ремећење овог нижег, видљивог свијета, коме би требало да умјетник припада, а од кога се, ето, одметнуо. Умјетност је вид поновног, а прастарог стварања Реда из Хаоса.

Зато су умјетници „као нека друга природа“, кадри да зауставе младост или да задрже поглед „који се у ’природи’ већ неколико минута доцније мења и гаси“, да хватају, издвајају и згушњавају „муњевите покрете које никад нико не би видео“, остављајући их, са свим њиховим тајанственим значењима, „очима будућих нараштаја“. Умјетници те покрете акценују, појачавају, нијансирају, дајући им свој трајан печат којим се овјерава да је у умјетности предмет „по други пут створен за један трајнији и значајнији живот и да се то чудо десило у нама лично“. Самим тим умјетничко дјело добија и носи неки вишак. „По том вишку који носи свако уметничко дело као неки траг сарадње између природе и уметника, види се демонско порекло уметности“, па Гоја, интерпретирајући свога пријатеља Паола, подсећа на легенду о

Антихристу, који ће, када се појави на земљи, створити све што и Бог, само савршеније, и поентира:

„Можда је уметник претеча Антихриста. Можда се хиљаде и хиљаде нас 'играмо Антихриста', као што се деца, усред мира, играју рата.”

Ако је Бог створио свијет и учврстио облике, уметник их ствара, преобликује и утврђује поново, „за свој рачун”, постајући на тај начин „фалсификатор, али незаинтересован фалсификатор по инстинкту, и зато опасан”. Уметник је творац „нових, *сличних* али не једнаких појава и варљивих светова”. Идеја да уметник „деформише”, мијења, поново ствара свијет и облике била је блиска Андрићевом Гоји, односно његовом пријатељу Паолу.

Мада у основи прихвата Паолову теорију, Андрићев Гоја инсистира да „постоји само једна стварност са вечитом плимом и осеком нама само делимично познатих а увек несумњиво истих закона”, јер истина је једна и вјечна. Гоја се плаши закључака и уопштавања:

„Паоло је говорио: уметник је проклет, јер је, као што видите, такав и такав. Ја се ограничавам да кажем: уметник је такав и такав. И ту се слажем у свему са њим.”

У другом фрагменту свога монолога Андрићев Гоја је отворио низ великих естетичких питања и понудио низ врло модерних одговора.

3. Ко је створио људе?

У трећем фрагменту Андрић уводи дјечју тачку гледишта: крупна теоријско-философска питања постављају и о њима расправљају дјеца. Наиме, Гоја се сјећа разговора између петогодишње Росарито и нешто старијег дјечака који је пошао у школу и хвалио се пред дјевојчицом својим стеченим знањем. Дјечак говори научно, непоуздано и несигурно, а дјевојчица виђено и доживљено, спонтано и са увјерењем. На дјечаково крупно питање:

„– А знаш ли ти ко је створио људе? –”

Росарито с нокта одговара да је то учинио чика Франциско, показујући на портрете у Гојином атељеу. Мали ђак је потезао Бога као аргуменат, сасвим збуњен присуством великог броја људских ликова које је почео разгледати. Али Росарито се није дала, већ је поносна пркосећи ритмично понављала:

„– Чика Франциско... Чика Франциско...”

Фрагменат је илустрација претходне расправе о природи уметничког стварања и о односу Бог–уметник. И мала Росарито зна да чика Франциско ствара људе, а у Бога као створитеља

свијета и човјека остаје нам да вјерујемо. То што је сликар створио видљиво је у атељеу и лако провјерљиво. Чика Франциско ствара другачије од Бога – „деформишући” и преображавајући Божје дјело, Божјег човјека, и згушњавајући покрете.

Наставак ове расправе је пети фрагменат, гдје се говори о згуснутом портрету, а Гоја претходно расправља о циркусу и позоришту.

4. Циркус од позоришта

Андрић је имао неку муку с позориштем – није га волио ни цијенио. Не воли га ни његов Гоја. Фрагменат о позоришту пресијеца расправу о умјетничком стваралаштву и портрету. То је знак асоцијативног компоновања прозе и повезаности дескриптивног и церебралног нивоа есеја. Из шатре поред кафане чули су се звуци инструмената, и то је подстакло Гојину асоцијацију.

„– За мене је циркус најпристојнија форма позоришта. Он је најмања беда у тој великој беди,” – недвосмислен је Андрић већ у првим реченицама. Позориште је, дакле, *беда*, и то велика.

Слиједи препричавање једног понижавајућег сна, психоаналитички врло занимљивог. Поставља се питање откуд сан о позоришту као мора неке ко за позориште не хаје и ко га сматра великом *бедом*? Да није посриједи нека траума из дјетињства и младости која је великом писцу огадила позориште за цио живот? Андрићев јунак у сну стоји на сцени и треба, пред невидљивом а многољудном и строгом публиком, да одигра ролу за коју уопште није спреман! Није је ни прочитао, нити из ње зна једну једину ријеч. Притом се тај сан често понављао и исцрпљивао сликара. Али то не говори ништа о вриједности позоришта, већ прије упућује на неку трауму.

Гоја вели да је често био у додиру и са позориштем, и са глумцима, и да се сваки пут изнова увјеравао како је „позориште најјаловији од свих наших напора. У додиру са сценом и глумцима мене испуни такво осећање беде и узалудности да се питам: да ли ова ништавност позоришта није само слика онога што чека све вештине, пре или после, на њиховом путу?”

Опет *беда*, па *узалудности*! А онда слиједи симбол те *беде* и *узалудности*: позоришни реквизит, „сат меда од картона”, који је сто пута покушао на позорници да буде што је требало да буде и стално се враћао у сандук за реквизите све прљавији и са све мање наде да ће његова илузија икад постати умјетничка истина. Пошто би угледао тај реквизит, Андрићев јунак би био толико згађен да нареднога дана није имао воље ни да једе ни да слика.

Чак и за најбоља позоришта Андрићев јунак везује прашину и нечистоћу и сматра да је глумачки позив „најтежи и најбеднији од свих позива”. Отуда – сматра Андрићев јунак – потреба глумца „да се у животу толико проводе, банче, једу и пију, као неки стални осуђеници на смрт, стално на белом хлебу”.

Ту биједну позицију глумца Гоја илуструје ужасом који је задесио глумицу са којом је био близак: њој је, за вријеме игре, на бини запео дуги скут бијеле хаљине за ексер, па је, говорећи високопарне стихове, очајнички трзала ногом, покушавајући да се ослободи. Та ситуација је метафора глумчеве биједи.

Занимљиво је да Андрић не потеже кључне аргументе о ефемерности позоришта: иза представе ништа не остаје. Илузија траје колико и представа. Позориште је, очито, и Андрићу и његовом јунаку било мука духу – циркус од позоришта, *беда* и ефемерност, понижење, прљавштина и узалудност.

5. Згуснути покрет

У петом фрагменту Гоја се брани од критике која му је приговарала „претерану и нездраву склоност ка мрачним предметима, силовитим или двосмисленим призорима”. Једном написане етикете се некритички и без размишљања понављају, како већ људи „раде већину ствари” – без смисла и размишљања.

Андрићев јунак додаје како су му, једно вријеме, жене и људи, у разговору, криомице, загледали руке и како се говорило да он слика ноћу, уз помоћ нечастивог; како је у власти сатанских порока. А све то у вријеме кад у Шпанији „није било скромнијег, плашљивијег и нормалнијег човека” од њега. Гоја ово истиче као примјер неразумијевања умјетности и међу критичарима, и међу обичним људима, па нуди тумачење из перспективе мајстора и радионице.

Гоја се усмјерава на основно, елементарно, у људској природи и понашању – на инстинкте и на несвјесно. Сви људски покрети произлазе из потребе за нападом или одбраном; то је једини и основни покретач, мада несвјестан и заборављен. Умјетник не може насликати хиљаде ситних покрета, који за себе нијесу мрачни ни злокобни, али ако наслика згуснут покрет, у којем је збир свих тих многобројних ситних, онда тај згуснути покрет „нужно носи на себи печат свог истинског порекла, напада и одбране, беса и страха”. И што је већи број покрета *ућкан* и *збијен*, слика је уједљивија, а згуснути покрет на њој изразитији. Зато су његови ликови, и њихови покрети и ставови, мрки, „често страшни и је-

живи”, јер „друкчијих покрета и нема”. Отуда „мрак” на његовим сликама.

Гоја, не без благе ироније, вели да зна да постоје на свијету и „љупки сликари”, који су приказивали само идиличне сцене и безбрижне ликове, али одмах додаје:

„Иначе, око лепоте су увек или мрак људске судбине или сјај људске крви. Не треба заборавити да сваки корак води ка гробу. Већ то само мени је доста као оправдање. А то бар нико не може порицати.”

Природно је онда што је Андрићев изабрани двојник згушњавао покрете својих ликова тако да на себи носе трагове овакве мајсторове самосвијести, односно основних људских инстинката одбране и напада.

То непрестано примицање смрти, о којем говори сликар, може се прочитати чак и са оних слика гдје оно није непосредно наглашено; са слика насталих у игри. Тако је једном, у игри, нацртао водену површину у вечерњем сјају и на њој барку за којом остаје лепезаста бразда. Сliku је показао пријатељу кога је сматрао *ведрим* и *паметним* човјеком, с молбом да јој надјене име. А ведри и паметни пријатељ је без оклијевања написао: „Последња вожња”. И погодио саму срж ствари, иако то није било видљиво; не барем очевидно. Ведри и паметни човјек је, упркос својој ведрини, видио близину смрти.

Могао би се из овога става наслутити и Андрићев однос према критици: много понављања без смисла и размишљања. Признајемо да ову Андрићеву опомену одавно имамо на уму, а поготову радећи на овој књизи.

6. Портрет

Гоја је био мајстор портрета; Андрић највећи портретиста у књижевности кога имамо. Зато се у *Разговору са Гојом* портрет често тематизује; често му се враћају писац и његов јунак.

Као нарочито тежак задатак и „велику муку сликареву” Гоја види издвајање лика из окружења и околине; његово усамљивање; *ослобођење* од свих спољашњих и амбијенталних веза. То је у сликарству другачије него у свим другим умјетностима. У свакој другој умјетности човјек је у вези са другим људима, са свијетом, а насликани лик је „сам, окован, издвојен једном заувек, јер портрет нема ни оца ни мајке, сестре ни детета. Он нема куће ни времена ни наде, често ни имена. Док нас гледа живим очима, он већ представља бивши живот, угашен да би могао трајати. То

је последње, не последње, него једино људско биће на свету, у свом последњем тренутку.”

Издвајање, односно *ослобођење* једног лика при портретисању својеврсно је „противстварање”, „једна врста антихристовске акције”, како би рекао Гојин друг Паоло. Слика поново прелази „део пут којим је ишла судбина модела”, само сада „у противном правцу”, док лице које се портретише не буде изведено „на чистину на којој га поставимо само самцито, као на губишту”. Ту почиње стварање.

Издвојени и портретисани лик остаје „довека само слика, и то не слика самога себе, него *слика једног њивог погледа*”.

Гријеше они сликари – мисли Гоја – који уз портрет сликају и понеки предмет, јер предмети старе и једног дана стоје уз усамљени лик остарели и неразумљиви чинећи и лик на портрету још усамљенијим, издвојенијим и удаљенијим. Својом грешком Гоја сматра свако писање око слике. Олако бачене ријечи не дају се избрисати, а портрет, када је завршен, није више у сликаревој власти.

Портретисање је својеврсно убијање модела:

„Портретишући човека, ми га убијамо сваким погледом помало, као што биолози убијају животињицу коју препарирају, и кад га умртвимо потпуно, он оживи на нашој слици. Само што је самоћа човека на портрету већа од самоће костура у земљи.”

Почетници ријетко могу бити добри портретисти, јер „не умеју да их (ликове) издвоје, изолују, ’препарирају’”. Рђави портрети су лако препознатљиви: „личност на њима (је) притешњена, заплетена и повезана са амбијентом”, а сликар „није умιο да изврши тешки посао издвајања и ослобођења, ’убијања’ и ’овековечења’ личности”.

7. Једини начин – густо ткање

Већ је било ријечи о *згушњавању покрећа*, о њиховом *ушкивању* и *збијању* у један густ покрет. Исте слике користиће Андрић, односно његов књижевни јунак, у једном од средишњих фрагмента у којем се описује једини начин стварања као *зусто ткање*, као *честито* ткиво. Не постоји хиљаду начина сликања, већ само један једини; онај који је Гоја научио од своје покојне тетке:

„Као дете гледао сам како та моја тетка учи своју кћер, мало старију од мене, да тка. Мала је седела за вратилом а тетка поред ње. Чунак је летео и вратило лупало, али је гласније од све лупе викала моја тетка при свакој нити и сваком ударцу:

– Збијај, збијај то боље! Шта га жалиш? Збијај то јаче!

Мала се повијала под тим речима и ударала свом снагом, али тетки није ткање никад доста често и збијено. По цео дан седи над девојчицом, и у њен бели раздељак у црној коси виче оштро:

– Збијај! Гушће! Не ткаш сито!”

Текст значи исто што и ткиво. Сликарски „текст” је такође ткиво, ткање; књижевни поготову. Гоја вели да је цијелог живота сликао под девизом те припросте и оштре жене. Зато није пуштао „машти на вољу”, већ је сабијао и сажимао свој предмет. А када не би тако поступао – насликао би рђаву слику. Зато је, као и Андрић, дисциплиновао машту и више вјеровао у густо ткање, не хајући за мишљење снобова и „реформатора”.

Гоја се брани од двију примједаба које су му упућиване: да заобилази тешкоће и да подвлачи једно мјесто на слици до карикатуре. Тешкоће – вели – није заобилазио, већ их је „решавао поштено”, а у слику је сабијао и уткивао и оно „подвучено” мјесто. Од тога подвученог мјеста Гоја прави закон:

„Јер, знајте, на свакој слици увек је само једно место које дочарава илузију стварности. Оно је једино важно и одлучујуће, као потпис на меници. То место могу бити очи или рука, или просто метално дугме осветљено на особен начин.”

Тај закон „подвученог места” примјењивао је Андрић на портретима својих јунака. Видјели смо управо у овом есеју колику је пажњу „путописац” посветио опису Гојиних руку, али није запоставио ни очи, односно трепавке, када око њих лебди тајанствена маглица. Рајко Петров Ного је још давних дана писао о рукама Богдана Зимоњића.

8. Легенде – митови

У осмом фрагменту Гоја прво истиче своје животно искуство: много тога је видио и доживио (о чему ће бити више ријечи нешто касније), мада је ушао у живот наиван, са мало знања, а много предрасуда и опасних прохтјева. Пред његовим очима одиграле су се тешке друштвене кризе и догодило много „чуда и покора”, што га је тјерало на размишљање. Видио је биједу неуких моћника и неспособност, слабост и збуњеност људи од пера и науке; видио је како се руше принципи и системи који су изгледали чвршћи од гранита, како се разилазе као магла, а како се малопређашња магла претвара у нове свете принципе и постаје нови варљиви гранит. У тим страшним дневним историјским догађајима није налазио сврховитости, смисла ни плана. И дошао је до два закључка, једног негативног и другог позитивног: „да наша лична мисао у свом напору не значи много и да не може

ништа”; и „да треба ослушкивати легенде, те трагове колективних људских настојања кроз столећа, и из њих одгонетати, колико се може, смисао наше судбине”.

Колективна искуства кристалисана у легенде – а то што Андрићев јунак зове легендама заправо су митови – неупоредиво су супериорнији над индивидуалном мишљу. Дневни догађаји доносе збрку и забуну; младост нема искуство нити дубоко сазнање. Зато ће Гоја подвући да је „у другој половини свога живота”, у пуној зрелости, дакле, дошао до можда најважнијег закључка, толико значајног за Андрићеву поетику: „да је узалудно и погрешно тражити смисао у безначајним а привидно тако важним догађајима који се дешавају око нас, него да га треба тражити у оним наслагама које столећа стварају око неколико главнијих легенди човечанства. Те наслаге стално, иако све мање верно, понављају облик оног зрнца истине око којег се слажу, и тако га преносе кроз столећа. У бајкама је права историја човечанства, из њих се да наслутити, ако не и потпуно открити, њен смисао. Има неколико основних легенди човечанства које показују или бар осветљавају пут који смо превалили, ако не и циљ коме идемо. Легенда о првом греху, легенда о потопу, легенда о Сину човечијем, распетом за спасење света, легенда о Прометеју и украденој ватри...”

У пратећој „дидаскалији” путник-слушалац нас обавештава – увиђајући значај теме и врхунац у Гојином излагању – да је глупи старац викао гласно док је говорио о легендама, а онда заћутао „и загледао се некуд поред мене, као што морнари мојше јучину. Изгледало је да у изненадној тишини ослушкује глас свих безбројних легенди којима не зна смисао и не уме да их наброји.”

Најзад, када се опет врати из тајанствених метафизичких простора, поново ће му, по четврти пут, заиграти „танка маглица” око трепавки. „Дидаскалијом” је подвучен значај Гојиног закључка о дубини и значењу легенди, односно основних митова човечанства. Гоја је, најсажетије могуће, изложио своју и Андрићеву поетику мита. И биће дубоко у праву они који ће на тој поетици мита заснивати своја тумачења Андрићевих дјела (П. Џацић, И. Таргаља).

9. „Видео све” – „свет мисли”

Оно што је најављено осмим, потврђено је деветим фрагментом. Гоја се овдје примакао Његошевом игуману Стефану, који је „проша сито и решето / Овај грдни свијет испитао / Отрови му чашу искапио” и коме није ништа непознато од оног „што бива и

што може бити”, па је „наредан” свему што дође. И Гоја има пред смрт право да га ништа не узбуђује, а то је право искупио тиме што је *видео све*: и природу, и друштво, и човјека. У свом богатом, прилично дугом, узбудљивом и трагичном животу, у доба великих друштвених потреса, упознао је људе разног звања и статуса и, уз то, насликао доста разнородних личности. И у овом фрагменту Андрићев јунак допуњава своју поетику портрета:

„(... А ја кад портретишем човека, ја му видим минут рођења и самртни час. И тако су та два тренутка близу једна другом да не остаје, стварно, између њих места ни за шта, ни за један дах или покрет.)”

Портрет, дакле, збија, згушњава човјекову судбину; чини личност изразитијом, пунијом. Портрет је „густо ткање” у којем се примичу тренутак рођења и тренутак смрти.

Али пред чим то застаје Гоја?

Пред оним пред чим се мора зауставити и „пред чим се остаје у светом неразумевању и немом поштовању, то је свет мисли”.

Ко је једном прошао кроз Андрићеву поезију и прочитао пјесму *Мисао*, томе ће ове реченице бити блиске:

„Јер свет мисли, то је једина стварност у овом ковитлању причина и авети које се зову стварност. И да нема мисли која остварује и подржава лик који радим, све би се сурвало у ништавило из којег је и изашло, бедније од сасушене, опале боје платна које ништа не приказује.”

Мисао и мисаоност је оно што подржава то што стварају Гоја и Андрић; оне спасавају од ништавила.

Сви који говоре о Андрићевом реализму морају овај навод имати на уму. Оно што људи стварношћу зову – то је „ковитлање причина и авети”; то је привид. Једина права и истинска стварност јесте – „свет мисли”. Ако „свет мисли” не подржава портрет, све се руши испод нивоа сасушене, опале боје платна која ништа не приказује.

Андрићева рефлексивна лирика и Андрићева естетика се овдје дозивају и подударaju.

Опрезно с Андрићевим „реализмом” – преширок је.

10. Сан и смрт: Mors

Андрић ће и у бесједи приликом примања Нобелове награде, сјећајући се Шехерезаде, истаћи одбрамбену функцију умјетности, односно приповиједања, као заваравана крвника и откупљења живота из његових руку.

Оно што Гоја приповиједа у десетом фрагменту више је од тога. То је, прво, похвала сну, његовој непредвидљивости и моћи; наговјештај и отварање неке дубље и истинитије стварности, а тек накнадно фрагменат се може прочитати као парабола. Али то није алегорија – којој је Андрић вратио част – већ увјерљива прича о пресудном метафизичком доживљају. У том фрагменту се отвара велика тема умјетник–болест–стварање, односно стварање–смрт.

Сан о којем је ријеч Гоја је уснио „одмах после тридесете”, још као млад човјек, прије него што ће се разболети од болести у којој је изгубио слух. Сањао је топлу и пријатну господску собу, обложену блиједожутим тапетама са једном шаром, састављеном од слова ријечи *mors*. Шара је поновљена правилно и безброј пута, али упркос недвосмисленом значењу – *смрт* – тапете у сну нијесу биле непријатне. Напротив, сликар је пожелио да што дуже остане у тој соби.

Наишла је болест и прошло осам-девет година; сликар је боловао, путовао и радио и заборавио сан, али је изузетно патио због осјећања присуства зла у свијету и страха од тог зла. Могућности зла извираше су из свих људи, а у тренуцима осаме – из самога сликара.

Да би „заварао страхове”, да би „заварао крвника”, почео је да слика по зидовима највеће собе и цијелу је попунио сликама и цртежима, изузев малог троугла изнад прозора. У тај троугао уписао је ријеч из сна – *mors* – као по диктату, тако да је визуелно остала као да је фиксирала већ потиснути сан:

„И ту је та ријеч остала као амајлија која ме бранила од страха, све док нисам оздравио и вратио се у мирну власт разума, где амајлије нису потребне.”

Страх од зла лијечен је ријечју из сна; страшном ријечју – *смрт*. На горку рану – горку траву. Неће нека „љупка слика” ријешити проблем страха од свеprisутнога зла, већ слика која ће поунити сву празнину, поентирана ријечју из сна – *mors*. Смрт се показала као љековито умјетничко средство; као магија и амајлија.

Стварање показује своју „одбрамбену функцију”, и то стварање које не бјежи у кич ни у наивну „љупкост” – коју и Андрић и Гоја иронизирају – већ иде у директно суочење са смрћу.

Ово интроспективно самоотварање унутарњег умјетничког живота једно је од најљепших у нашој прози. Андрићев *Разговор са Гојом* може се разумјети и као претеча у малом роману Владана Деснице *Прољећа Ивана Галеба* – о прољећима и смрти.

11. Туга у уметности и песимизам у науци

Оно до чега је Андрић понајвише држао, и до чега држи његов Гоја – *мисаоносиј* и *духовносиј* – показује се ријетким и угроженим, без одбране, зазорним чак друштву *свих времена*, страним већини људи, угроженим споља а изнутра неповезаним. Мисаоно и духовно су предрагоцјени и крхки раритети у овом свијету материјалног и анималног. Овај свијет Гоја види, на крају свога живота, као „царство анималних закона и анималног живота, без смисла и циља, са смрћу као завршетком свега”. Нимало утјешно. Као да се Андрићева меланхолија згуснула у горку рефлексiju. У таквом свијету је духовно и мисаоно готово случајно, као да је дошло и пало са неког другог и бољег свијета у ову дисовску тамницу:

„Све што је духовно и мисаоно у њему, нашло се ту неким случајем, као што се цивилизовани бродоломници са својим оделом, справама и оружјем нађу на далеком острву са посве другом климом, насељеном зверовима и дивљацима. Зато све наше идеје носе чудан и трагичан карактер предмета који су спасени из бродолома. Оне носе на себи и *знаке заборављеног другог свијета из којег смо некад кренули*, катастрофе која нас је овде довела, и сталне, узалудне тежње да се новом свету прилагоде. Јер, оне су у непрестаној борби са тим новим, њима у суштини противним светом у ком су се обреле, и у исто време у сталном преображавању и прилагођавању том свету. *Ошуд је свака велика и илемениша мисао сиранац и иаиник. Ошуд неизбежна иуџа у уметносији и иесимизам у науци.*” (Подвукао Ј. Д.)

Дух и мисао нијесу од овога свијета, већ су родом из неког заборављеног, другог, из којег смо пали и одакле смо изгнани. Зато су странци у анималном и материјалном свијету; зато су угрожени. Зато су и умјетност и наука у знаку песимизма.

Тиме се овај есеј поентира; ова прича-есеј. Јер ово јесте прича; умјетничка проза највишега реда. Аутор се вишеструко удваја у наратора-путника – „путописца” – чији глас је у знаку дескрипције и симболизације описаног, графички издвојен курзивом, и у Гоју, омиљенога сликара и умјетника, чијим гласом исказује своје естетичке идеје. Та два гласа су у неравноправном дијалогу: први у позицији слушаоца и записивача; други у сократовској позицији мудраца бесједника. Оба гласа говоре у првом лицу. Оба гласа су у функцији исте – Гојине приче. Први је припрема, мотивише, подстиче, прати „дидакалијама”, коментарише и одјављује; други саопштава идеје кроз доживљај и искуство старог умјетника. Око оба гласа титра поетски ореол. Отуда на неколика мјеста

присан додир овога есеја са Андрићевом лириком, оном о рефлексiji и меланхолији. Током цијелог приповиједања непрестано се помјерају и размичу границе стварности; припремају се и догађају чуда. Успостављају се везе по временској дубини, покојник се јавља послије сто година или човјек XX вијека рони цијело стољеће кроз вријеме. Лик тражи писца; Гоја сједи за столом у кафани на периферији винскога града и наговјештава Андрићеве госте у *Кући на осами*. Највећа стварност су мисли и духовност, а оне нијесу од овога свијета. Највећа истина долази кроз сан – ријеч *mors* – а стварање њоме изазвано је борба против страха од зла.

Разговор са Гојом је, за нас, велики Андрићев приповиједачко-есејистички тренутак у којем је, нарочито у деветом фрагменту, Андрићев изабрани сликар стар, мудар, искусан и глув, примакнут Његошевом игуману Стефану. То није наше читавање, већ израз Андрићеве љубави за Његоша, понесености Његошем више него било којим ствараоцем, више него и самим Гојом.

МИЛО ЛОМПАР

ЈУГОСФЕРА

У политици постоје ствари о којима се говори и на којима се ништа не ради, као што постоје и ствари на којима се ради и о којима се не говори. Ако бисмо у складу са овим класичним мерилом оцењивали српску културну политику, онда бисмо политику идентитета – као оглашени циљ наше државне политике – могли назвати политиком која постоји само на речима, али не и на срцу. Политика регионалне сарадње делује, пак, као политика која постоји и на речима и на срцу. Но, у нашем схватању регионалне сарадње постоји нешто о чему се не говори, али на чему се непрестано ради. То је обнављање оног распореда културних сила који нам је завештало титоистичко југословенство. Само обнављање мимикријски се појављује у непрестаном јавном промицању и унапређивању идеје о *југосфери*. Тај појам – како нам објашњава његов аутор – „описује поновно повезивање у бившој Југославији”, он представља „реч за неку врсту заједништва, заједничког наслеђа”, попут језика који „представља најјачу везу између некадашњих република” или попут „заједничке историје”, али он истовремено поседује један *пројектовани* садржај у будућности, будући да се „готово свакодневно... говори о политичкој, војној, индустријској или пословној сарадњи”.¹ Посебну улогу у *пројектном задајку* који носи име „југосфера” има културна сарадња, будући да је она предмет наглашене пажње на скуповима са којих нас обавештавају како је око тридесет интелектуалаца с простора некадашње СФРЈ, из Америке и Европе,

¹ „Кум југосфере”, *Политика*, Београд, недеља 29. август 2010, 13.

током дводневне расправе на трибини Универзитета Колумбија у Њујорку видело постјугословенски културни простор.² Шта би, дакле, могао бити истински и скривени садржај „југосфере“?

У склопу обнављања регионалне сарадње, као оглашеног циља српске државне политике, долази и до обнављања хрватске доминације у југословенском простору. Да би се све то могло догодити, неопходно је обновити већ постављене заседе у нашој јавној свести: отуд вишеструко уздицање титоистичког југословенства. Да би се, међутим, сам процес могао одвијати у складу са налозима актуелности, неопходно је истовремено испунити новим садржајима један давно заснован културно-историјски пут. Реч је, дакле, о двоструком процесу у којем се одвија особено комбиновање елемената *континуитета* и елемената *новине*.

Тако је „у Клубу-књижари-галерији 'Гласника' представљена" књига 'Укус, митови и поетика' Миливоја Солара (1936), професора Филозофског факултета у Загребу, академика, књижевног теоретичара, историчара књижевности, филозофа, есејисте."³ Уобичајено издавачко представљање нових књига помало се претворило у посебан догађај. Пратило га је – како је нагласио Гојко Тешић – издавачево осећање да је реч о великом интелектуалном празнику, „јер је 'Службени гласник' објавио две књиге аутора из Загреба, чиме је настављена сарадња, прекинута крајем осамдесетих година".⁴ У овој тврдњи свакако можемо видети како свест о елементима континуитета са титоистичким наслеђем испуњава наше савремено осећање времена.

Елементи новине остали су некако скрајнути у оцртаном видокругу, па их је могуће само наслутити у уводној Соларовој напомени. Јер, на почетку књиге – која се углавном састоји од две књиге објављене у Загребу (2004, 2005) и од књиге давно објављене у Београду (1985) – аутор каже да је она „настала на темељу разговора с професором Гојком Тешићем, који ми је љубазно предложио да објави нешто од мојих радова". Иницијатива долази, дакле, од *Службеног гласника*, што је у сагласности са читавим низом *једносмерних* подстицаја у друкчијим подручјима живота: од привредних и образовних до забавних и спортских. Ова се иницијатива појављује, дакле, као каменчић у мозаику целовите државне политике која подразумева настављање у будућности: „Сложили смо се... да ипак покушамо направити неку релативну цјелину и да не укључим, барем засад, оне који

² „Између трауме и носталгије”, *Политика*, Београд, 5. април 2010.

³ *Политика*, Београд, петак 10. децембар 2010, 12.

⁴ Исто.

су прије свега намијењени настави књижевности у школама и на свеучилишту.”⁵ У овој реченици – која је записана „у Загребу, у српњу 2010” – од највећег је значаја синтагма „барем засад”. Она наговештава да долази време када ће се настојање да се прошири утицај хрватске културне политике на нашу културну и јавну свест додатно појачати обухватањем наших школских и универзитетских наставних сазнања и садржаја.

Можда је штета што тај корак није учињен већ у овој књизи: уместо давно објављене књиге *Мии о авангарди и мии о декаденцији* (Београд 1985) могао се објавити *Књижевни лексикон. (Писци. Дјела. Појмови)* који је написао Миливој Солар и који је штампала Матица хрватска, у Загребу, у години 2007. Да је тако учињено, постали би нам много очигледнији и елементи новине који су нам сада само наговештени у једном сведеном облику. Јер, управо ова књига показује и промене које су се одиграле у хрватској културној политици и *правац* у којем та политика наставља да се простире и да – иницијативом наше државне политике – не престано буде оснаживана.

Реч је, наиме, о лексикону који је упућен како најширој културној публици тако и школском и образовном систему у целини. (То је, дакле, оно што је у издањима *Службеног гласника* изостало „барем засад”.) Такво једно настојање – у средини у којој постоји одређена и утемељена културна политика, која и када не саопштава сопствене циљеве непрестано их има на уму – никада није само индивидуално настојање, па је Солар „покушао у великој мјери узети у обзир и наставне програме и шире прихваћене судове хрватске знаности о књижевности и књижевне критике”.⁶ Он је, дакле, саобразио своје мишљење устаљеним школским и културним настојањима хрватске политике. Када *Службени гласник* најављује да ће нам *посредоваићи* неко његово мишљење из радова „који су прије свега намијењени настави књижевности у школама и на свеучилишту”, онда то значи да наступа преношење сазнања која су утемељена на потребама хрватског школског система. Како *Службени гласник* није приватни него привилеговани државни издавач, онда посредовање ових сазнања има облик српске културне политике. Отуд следи да је интерес српске културне политике у томе да она усвоји не само сазнања него и интересе хрватске културне политике. То је пут на којем се обликује поунутрашњено хрватско становиште у нашој јавној свести.

⁵ Milivoj Solar, *Ukus, mitovi i poetika*, Službeni glasnik, Beograd 2010, 5.

⁶ Milivoj Solar, *Književni leksikon (Pisci. Djela. Pojmovi)*, Matica hrvatska, Zagreb 2007, 5.

Каква нам сазнања нуди *Књижевни лексикон* Миливоја Солара? Није, наравно, реч о општим сазнањима која припадају књижевној теорији и историји књижевности, о одредницама у којима се описују велики светски писци, него је потребно да своју пажњу усмеримо на могућа *сјорна месџа* да бисмо видели какав *џравац* заузима хрватска културна политика.

Шта је *Хасанаџиница*? То је „хрватска и босанска усмена балада”. Том одређењу су подређени сви битни књижевноисторијски садржаји: да је први пут објављена у делу Алберта Фортиса *Пуџ у Далмацију* (1774), да је објављена „на хрватском језику... и у талијанском пријеводу”, да је „испјевана... у десетерцима”, да су је „превели многи великани свјетске књижевности, као Ј. В. Гете”.⁷ Одлука о брисању српског имена – макар као напоредног – када је реч о *Хасанаџиници*, указујући на *џравац* који заузима хрватска културна политика, истовремено подразумева изостављање бројних књижевноисторијских сазнања. Такво је сазнање о томе да и старији и новији извори понављају како је песма „морлачка” а не хрватска, како је испевана на „морлачком” а не на хрватском језику. Већ би овај изостављени податак назначио колико је начелно непоуздано искључити српско име у одредници о *Хасанаџиници*.

Ако бисмо, пак, подсетили на истину да је „преводећи *Хасанаџиницу* (1775) са ’слутњом ритма’ оригинала, Гете... створио њемачки стих близ нашем епском десетерцу (немачки га метричари зову обично српским трохејем)”,⁸ онда би нам постало јасно зашто Солар – који помиње и десетерац и Гетеов превод – муком прелази преко сазнања о томе како се у науци назива стих којим је испевана *Хасанаџиница*. Доневши то сазнање, *Књижевни лексикон* би учинио очигледним колико је нетачности смештено у одређење о „хрватској и босанској усменој балади”. Јер, како је за такву баладу могло бити утврђено научно мишљење да је исписана *српским џрохејем*?

Да би се уклонило било какво присуство српског имена у одредници о *Хасанаџиници*, уклоњена је и општеприхваћена свест о *српском џрохеју*. Овде није реч о нехотичном пропусту, попут оног када Солар – препричавајући *Хасанаџиницу* – тврди како разљућени Хасанага „раскида брак и враћа је браћи, која је против њезине воље удају за имотског кадију”, иако у песми пише да је он враћа брату – бегу Пинторовићу – а не браћи. То је – једноставно – нетачна тврдња. Брисање српског имена у одредници о

⁷ Milivoj Solar, *Književni leksikon (Pisci. Djela. Pojmovi)*, 25.

⁸ Svetozar Petrović, „Stih”, *Uvod u književnost*, uredili Zdenko Škreb i Ante Stamać, Globus, Zagreb 1986, 320.

Хасанагиници није, међутим, несмотрени превид него је плод прецизне намере. Њу нам потврђују дуж *Књижевног лексикона* распршени знакови, јер проистичу из истог система: не само да нема ни речи о *српском њрохеју* у одредници о десетерцу и не само да се нигде не помиње Вук Караџић него је уз одредницу „бугарштица” записано да је то „врста најстарије записане хрватске усменокњижевне приповједне пјесме, позната једино из старијих записа, од којих је најгласовитији у дјелу П. Хекторовића *Рибање и рибарско њриговарање* из 1568”.⁹ Али, Солар нигде не каже да је баш у Хекторовићевом делу изричито записано како је бугарштица песма која се пева – *nota bene* – „српским начином”.¹⁰ Јер, та чињеница омогућава да се постави питање: како су то „најстарије записане хрватске усменокњижевне приповједне пјесме” испеване *српским начином*? Са тим питањем ствари постају много нејасније.

Занимљиво је да је и *Хрвајтска енциклопедија* била за нијансу објективнија од *Књижевног лексикона*. Она је, наиме, настојала да објасни одакле уопште долази до помињања „српског начина”, па је у њој записано како „метрички облик бугарштице дошао је у хрватске крајеве с истока”: „зато је потпуно разумљиво, што се за њезин мјетар и напјев налази у Хекторовића и Крижанића такођер назив: српски начин”. Ово помињање „српског начина” можемо схватити као данак плаћен једној још увек живој научној традицији. Али, то не треба да нас заваља у ономе што је битно: и у *Хрвајтској енциклопедији* бугарштице се поимају само као хрватске народне песме. Јер, у наставку одреднице пише: „Миклошић назива стих бугарштице ’хрватским епским метром’ за разлику од десетерца, који је по његовом неоправданом мишљењу посебна значајка Срба.”¹¹ Отуд следи да Миклошић греша само код десетерца, док се он употребљава да би саопштио мишљење о бугарштицама које заступа *Хрвајтска енциклопедија*. У *Књижевном лексikonу* нестало је сваког настојања да се макар објасни постојање српског имена уз бугарштице, већ се то име не помиње и преводи у непостојање. Мимикрију је, дакле, сменило поништавање.

Могли бисмо помислити како ово настојање представља само једноставни наставак културнокритичког кретања које је прекинуто крајем осамдесетих, како оно у себи садржи само елементе

⁹ Milivoj Solar, *Književni leksikon (Pisci. Djela. Pojmovi)*, 48.

¹⁰ Petar Hektorović, *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga VII, Zagreb 1968, 187.

¹¹ *Hrvatska enciklopedija*, III svezak, Zagreb 1942, 483.

континуитетна. Али, у Загребу је – 1986. године – било могуће говорити о „српскохрватској балади” и „српском трохеју”, док у Загребу 2007. године бива могуће говорити само о „хрватској и босанској усменој балади” и о „десетерцу”. Није овде реч о некаквом Соларовом *индивидуалном* и одувек постојећем становишту. Јер, околност да је управо он рецензирао загребачко мишљење из 1986. године показује како је са мишљењем о „српскохрватској балади” и „српском трохеју” био сагласан. Његово садашње мењање овог мишљења, у окружењу потпуно истих чињеница, можемо разумети као прилагођавање ономе што је постало *норма* хрватске културне политике.

То су елементи *новине* који су плод опажања нових историјских околности и који откривају *правац* кретања хрватске културне политике: напуштају се *минимална* средства која оличава титоистичко југословенство у корист *максималног* наметања хрватских културних интереса. Зашто *Службени гласник* – као репрезентант српске државне политике – одбија да уочи новонастале околности? Зашто српска културна политика одбија да макар размисли о могућем и научно утемељеном одговору на изазове који директно ударају у очи? Није овде реч о томе да треба – на начин *Књижевног лексикона* – подлећи саблазни трибализма, да вишеструко преслијено искуство народних песама, унутрашња прожимања њихових фолклорних, митских и историјских димензија треба пренебрегнути и свести на *једну* могућност. Реч је о нечем потпуно друкчијем од тога: зашто се сложена и испреплетена мрежа културних наноса, као у песништву оживљени свет култура, настала у временима када нема модерних нација него само мутног историјског и националног осећања, тако циљано и одсечно, неистинито и кривотворено, одваја од српског имена упркос осведоченим траговима српског присуства и у историјским сведочанствима и у научним сазнањима европских научника? Зато што је на делу процес преиначења целокупне традиције у превасходно хрватску традицију. То је циљ једне утемељене, промишљене и делатне културне политике: кроатоцентричност.

Он је праћен процесом поунутрашњавања, па Српски ПЕН-центар – објављујући на енглеском језику *Крајњу историју српске књижевности* у 2011. години – руком овлашћеног редактора и без икаквог питања и обавештавања, а камоли дозволе – како нам је рекла Снежана Самарџија – уклања читав пасус у којем се помињу и Хекторовић и „српски начин” којим су испеване бу-

гарштице.¹² То је у потпуном сагласју са хрватском културном политиком коју оличава *Књижевни лексикон*.

Да се та политика не обазире ни на какве разлоге, да не уважава ни минималну свест о доследности, открива нам однос који *Књижевни лексикон* има према писцима нових времена. Јер, ту је ситуација битно различита од народне поезије: постоји, наиме, *индивидуални* уметник, који има свест о себи, као природну последицу саморазвоја, у којем су се људи самосвесно препознавали у одређеној култури и традицији. Постоји, истовремено, и сасвим очврсла *колеktivна* представа о модерној нацији. Шта нам то сугерише? Да бисмо одредили којој књижевности припада неки писац, неопходно је да узмемо у обзир на ком језику настају његова дела, како је он сам разумевао припадност појединој књижевности и којој традицији и култури у најопштијем виду припадају доминантни, дистинктивни и посредни чиниоци његових дела. Као што није могућа потпуна пишчева поистовећеност са језиком, националном и културном средином, као што – дакле – у једном књижевном искуству ваља разликовати више момената, више културних наноса, као што је тако схваћен идентитет увек вишеслојан, тако није истина да је он нужно вишезначан, да није могуће утврдити чиниоце различитог реда и досега у том идентитету, нити је истина да – у највећем броју случајева – не можемо са великом поузданошћу одредити националну припадност појединих писаца. Сасвим посебни случајеви – који нису реткост ни у егзактним наукама попут физике или биологије – употребљавају се овде да би се начелно – што значи обавезујуће и програмски а не по изузетку – оспорила сама идеја идентитета. Тај поступак колико је неистинит и инструментализован толико је и ефикасан. Јер, духовна ситуација времена подупире свако оспоравање идеје идентитета: идентитет се схвата као нешто онтолошки немогуће и као уточиште свеколиког конзервативизма. Можемо лако опазити како са сазнајног момента ова сумњичења идентитета неопажено склизну на политички моменат. То се догађа услед неосвешћеног поистовећивања политичког са уметничким конзервативизмом. Стварност је, међутим, сложенија од тога, па политички конзервативац може бити пријемчив за уметничку модерност: одмах после Првог светског рата, Слободан Јовановић је издвојио као највеће таленте новог књижевног нараштаја Милоша Црњанског и Растка Петровића.¹³ Али, истанчаност и начело диференције не-

¹² Snežana Samardžija, „Serbian Oral Literature”, *A Short History of Serbian Literature*, Serbian PEN, Belgrade 2011, 15.

¹³ Милан Јовановић Стоимировић, *Пориреџија према живим моделима*,

мају утицаја духовној ситуацији нашег времена: ко би се уопште могао обрадовати када му кажу да је конзервативан? Јер, то је у данашњем преовлађујућем – и владајућем – интелектуално-политичком говору као да су му рекли да има лепру. Сви ће почети, наиме, да га заобилазе у широком луку.

Није најважније препознати подсмех упућен реченици о Црњанском као највећем српском писцу него је најважније да се запитамо има ли ичег осим подсмеха у тој реченици у којој хрватски титоиста закључује како му „није позната лексикографска метода којом би га данас по подне измјерио с Бором Станковићем или Данилом Кишом”?¹⁴ Пресудно је, дакле, да осветлимо *зашто* се Црњански не пореди са јединим писцем са којим га по значају и вредности у српској књижевности треба поредити: то је Иво Андрић. Да је настало такво поређење, морало би се рећи да је Андрић српски писац. А баш је то требало да остане прећутано. То је хрватска културна политика, чија је основна тежња да нам се наметне као норма и закон. Зашто бисмо на то пристали?

Тако *Књижевни лексикон* одређује да је Иво Андрић „хрватски, српски и босански пјесник, новелист, романописац и есејист”.¹⁵ То је парадигматичан став. Јер, лауреат награде „Мате Ујевић” и уредник *Хрватске књижевне енциклопедије*, коју издаје Лексикографски завод „Мирослав Крлежа”, обавештава нас да је Иво Андрић одређен двојном – и српском, и хрватском – књижевном припадношћу.¹⁶ Овакво мишљење има и своју традицију. Јер, најновије настојање да Андрић, без икакве дозволе, кршењем и правних прописа, преко босанске антологије хрватских писаца, постане хрватски писац, има своје претходнике: мимо своје воље, писац је – 1943. године – заступљен „у најхрватскијој Беговић-Фотезовој *Хрватској прози XX стољећа*”,¹⁷ коју је штампала Независна држава Хрватска; у 1947. години дошло је до „кroatизације” језика његових приповедака, чију збирку је штампала социјалистичка Хрватска, услед чега је сам писац морао да онемогући такво издање. То је, дакле, један континуитет.

Више околности показује да је Андрић – који је почео као песник *Хрватске младе лирике* (1914) – самосвесно постао српски

Матица српска, Нови Сад 1998, 215.

¹⁴ Влахо Божишић, „Проблем ломпаровске Хрватске”, *НИН*, Београд, бр. 3058, 6. август 2009.

¹⁵ Милivoј Solar, *Књижевни лексикон (Pisci. Djela. Pojmovi)*, 15.

¹⁶ „Хрватски министар воли ’Јежеву кућицу’”, *Политика*, Београд, 28. јануар 2008. године.

¹⁷ Stanko Lasić, *Krležologija*, knjiga III (Miroslav Krleža i Nezavisna država Hrvatska 10. 4. 1941–8. 5. 1945), 232.

писац. Он је сам прешао на екавицу. Одбио је да буде заступљен у *Анџолоџији хрвајске лирике*: 1933. године. У својим забелешкама, Карл Шмит пише како је „у јесен 1940, када је Француска, поражена, лежала на земљи, разговарао... са једним Југословеном, српским писцем Ивом Андрићем, кога много волим”. Одакле би Шмит овако прецизно разликовао југословенско и српско својство у Андрићу да му његов саговорник то није расветлио? Шмит нехотично открива како се пишчево одређење почело преносити на народносно осећање: „Србин ми је испричао следећу причу из мита свог народа: Марко Краљевић, јунак српске народне поезије...”¹⁸ Андрић се одредио – 1942. године, у писму поводом *Анџолоџије српске савремене ђриповејке* – потпуно прецизно и најмање двосмислено: „као српски приповедач”.¹⁹ Уписао је – 15. јуна 1951. године – у личну карту да му је народност „српска”, као што је – 19. јула 1951. године – уписао у војну књижицу да је по народности „Србин”.²⁰ Тражио је да у лексикографској одредници – писаној за први том *Енциклопедије Југославије*, који се појавио 1955. године – не пише како је он „хрватског поријекла”.²¹ Записао је – у Матичној књизи венчаних у Београду, 27. септембра 1958. године – да је српске народности.²² Присутан је – што никако није могло без његове сагласности – у антологији *Српски ђесници између два рајта* која се појавила 1956. године,²³ да би био одсутан – што је свакако било у складу са његовом вољом – из антологије *Хрвајски ђесници између два свјејска рајта*, која је објављена у истој едицији, код истог издавача и у избору репрезентативног хрватског књижевног критичара.²⁴ Андрић је – 1960. године – био члан редакционог одбора који је уврстио писца Иву Андрића у едицију *Српска књижевност у сто књига*. То су све вишеструки и у различитим приликама и временима понављани чинови: дакле слободни чинови.

¹⁸ Наведено по књизи Драгана Стојановића, *Енерџија сакралног у уметности*, Службени гласник, Београд 2010, 300.

¹⁹ Светлана Стипчевић, *Књижевни архив СКЗ 1892–1970*, СКЗ Београд 1982, 6.

²⁰ Фотокопије докумената доносе *Вечерње новости*, Београд, уторак 17. мај 2011, 33.

²¹ Enes Čengić, *S Krležom iz dana u dan VI* (1989–1990), Svjetlost, Sarajevo 1990, 172.

²² Петар Џацић, *Из дана у дан III*, Сабрана дела, том VII, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1996, 365.

²³ Borislav Mihajlović, *Srpski pesnici između dva rata* (antologija), Nolit, Beograd 1956, 55–69.

²⁴ Vlatko Pavletić, *Hrvatski pjesnici između dva svjetska rata* (antologija), Nolit, Beograd 1963.

Њима су потпуно саображена научна енциклопедијска издања. Јер, *Der Brockhaus Literatur* и у најновијем издању, из 2010. године, као и у претходним издањима,²⁵ доноси изричиту одредницу: „Андрић, Иво – српски писац.” Не – српски и хрватски, не – југословенски, него *само* – „serbischer Schriftsteller”.²⁶ Чак се и у одредници о Мешу Селимовићу, који је такође описан *само* као „serbischer Schriftsteller”, појављује реченица у којој је записано да је Меша Селимовић „поред Иве Андрића један од најзначајнијих аутора српске послератне литературе”.²⁷ У ситуацији када је стабилизована представа о Андрићу као српском писцу услед *одлучујуће* значаја који су добиле чињенице о његовом слободном преласку на екавицу, о његовом самосвесном поетичком утемељењу у Његошев и Вуков хоризонт и о његовом вишеструком и изричитом самоодређењу као српског писца, што су све били пишчеви слободни и у различитим временима понављани чинови, у *Књижевном лексикону* није било могуће уклонити сваку свест о српском имену: премда је сваки податак о тој припадности – изузев сувише очигледног сазнања о томе да је прешао на екавицу – прећутан. Али, ако се та свест *ипринућно* није могла уклонити, могла се затамнити, осенчити и учинити проблематичном. Тај поступак се протеже и на опис Андрићевих дела, па се каже како је „писао... и успјеле есеје о истакнутим личностима хрватске, српске и свјетске повијести”,²⁸ премда се не каже да је највише есеја – који су и аутопоетички најзначајнији – написао о два писца: Његошу и Вуку.

Непрестано осцилирање у ритму хрватских културнополитичких интереса – какво препознајемо у *Књижевном лексикону* – показује и Станко Ласић: он је – 1987. године – са разлогом писао како је „босански католик Иво Андрић постао српски писац и само српски писац”,²⁹ да би – 1989. године – нагласио како „Андрића није *само* језик претворио у српског писца него његова воља да буде српски писац”.³⁰ Тако се говорило док су чињенице играле неку улогу. Јер, питање књижевне националности је духовни и слободан избор. Осам година касније, 1997. године, у друкчијим историјским околностима, Станко Ласић је уклонио

²⁵ *Der Brockhaus Literatur*, F. A. Brockhaus, Manheim Leipzig 2007, 31.

²⁶ Исто.

²⁷ Исто, 763.

²⁸ Milivoj Solar, *Književni leksikon (Pisci. Djela. Pojmovi)*, 16.

²⁹ Stanko Lasić, *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914–1924)*, Globus – Međunarodni slavistički centar SR Hrvatske, Zagreb 1987, 320.

³⁰ Stanko Lasić, *Krležologija*, knjiga III (Miroslav Krleža i Nezavisna država Hrvatska 10. 4. 1941–8. 5. 1945), Globus, Zagreb 1989, 232.

Андрића из списка српских писаца и сместио га у – од њих различиту – групу писаца „с некадашњег југословенског простора”:³¹ сместио га је у простор *неодређености*. Тако неупитно прелажење на супротни пол књижевног сазнања, без било каквих нових историјских чињеница, није плод само појединчевог усклађивања са хрватским културнополитичким интересима, нити је пак само жива слика људских недоследности, него је омогућено – у својој трансиндивидуалној варијанти – непрестаним постојањем начела хрватске културне политике: то начело – некад затајено, некад испољено – омогућава непроблематично прелажење са минималних на максимална културнополитичка средства.

Свест о Андрићу као „српском писцу” неопходно је – са становишта хрватске културне политике – проблематизовати идејом о двојној припадности. То одређење нема никакав естетски или поетички него изразито политички циљ: свака културолошка расправа само је *теоријска рационализација* тог циља. То је лако проверити, будући да расправа о различитим наносима култура у Андрићевом делу може почети и од сазнања о српском писцу. Право питање гласи: зашто она одатле никада не почиње? Зато што сама представа треба да постане довољно мутна, да као таква потраје довољно дуго, да би се створили предуслови за постепено одређивање Андрића као *само* хрватског писца. Они који већ сада то чине, сударају се са живом свешћу о чињеницама; они који припремају позорницу за тако нешто, износе „компромиснији” предлог који ставља у сенку чињенице, умртвљује сваку свест о њима и утире пут истом исходу. Такво понашање је у складу са општом схемом дејства хрватске политике: било да је реч о језику, било да је реч о Бановини Хрватској, хрватска политика подразумева да се оно што је једном одређено као хрватско заувек сматра таквим, да не подлеже никаквом накнадном разматрању, док је све што је именовано као српско или заједничко остало заувек проблематично, осенчено сумњом и вазда подложно преиспитивању.

За ту сврху идеална је садашња обнова југословенства кроз неодређени појам „југосфере”. Андрићево самосвесно и неодступно ситуирање у српску књижевност, које је свакако у вези са пишчевим југословенством, сада се преокреће – помоћу идеје о двојној припадности – у супротном смеру: српски писац се интерпретативно премешта у постјугословенску ситуацију. Томе утиру пут потпуно произвољни и циљано неодређени искази: „изгледа да се касније у животу он декларисао најпре као Србин, а касније,

³¹ Станко Ласић, „Морал тескобе”, *НИН*, Београд, број 2434, 22. VIII 1997, 44.

нарочито од када је добио Нобелову награду, као Југословен”.³² Оно што је вишеструко потврђено, као што су бројне чињенице о Андрићевом српском самоодређењу, смешта се у неодређеност једног „изгледа”; оно што је од почетка неспорно и присутно, као Андрићево југословенско *политичко* опредељење, неистинито – и без икаквих доказа – претвара се у нешто што долази *после* Андрићевог српског самоодређења, иако непрекинуто траје *најо-редо* са њим. То је потез који треба да интерпретативно помери Андрића из коначности његовог избора.

У светлости ових сазнања треба да повежемо две ствари: титоистичку бригу за оно што ће „наставници у Гучи или Косјерићу одговорит... дјеци” ако буду изложени штетном утицају који *српско сџановициће* може имати на њих, утицају који се може протегнути и на „гимназијалце у Ужицу” – и титоистичко изостављање Андрића из поређења са Црњанским.³³ Смисао тог маневра је у томе да ужички наставници и ђаци не треба да верују Brockhaus-у него треба да *унајред* поклоне своје поверење Лексикографском заводу „Мирослав Крлежа”.³⁴ *Српско сџановициће* подразумева друкчије настојање: ако читујемо европске вредности, ако настојимо да их откријемо у својој култури, да их препознамо у ономе што нам недостаје, онда то не значи да треба да спроводимо хрватску културну политику.

И док Андрић ни сопственом одлуком није могао у *Књижевном лексикону* постати српски писац него је остао и хрватски, и босански, дотле Владану Десници – иако је „рођен у Задру у угледној српској обитељи” – управо полази за руком да у *књижевнолексиконском* науму постане само „хрватски новелист, романописац и есејист”.³⁵ Тако *Књижевни лексикон* не поштује ни симетризам у положају ових писаца какав успоставља *Lexikon der Weltliteratur* који Солар иначе наводи као свој извор. Јер, немачки лексикон одређује да је Андрић „српски писац хрватског

³² Endru Baruh Vahtel, *Stvaranje nacije, razaranje nacije*, превео Ivan Radosavljević, Stubovi kulture, Beograd 2001, 194.

³³ Влахо Божишић, „Проблем ломпаровске Хрватске”, *НИН*, Београд, бр. 3058, 6. август 2009.

³⁴ Решетарево вишеструко педесетогодишње самоодређење као Србина католика – у писму Јагићу од 19. новембра 1890, у писму Јагићу од 26. новембра 1890, у чланку штампаном априла 1912 у бечкој *Зори*, све до београдског *Српског гласа* из 1940. године – наравно да изостаје у најновијој одредници Лексикографског завода: он је „хрватски славист и филолог” (*Leksikon Marina Držića*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2009, 665).

³⁵ Milivoj Solar, *Književni leksikon (Pisci. Djela. Pojmovi)*, 78.

порекла”³⁶ док је Десница „хрватски писац српског порекла”³⁷. Управо би Владан Десница можда могао бити схваћен као један од оних писаца који представљају сасвим посебне случајеве – какви постоје и у егзактним наукама. Отуд се – у *шом* случају – може рећи како „српски књижевник може бити српски књижевник и хрватски књижевник, тј. кретати се унутар двоструке припадности”: „умјесто идентитета он је изабрао дуалитет као своју структуру”³⁸.

Он је, наиме, одбио могућност да буде заступљен у едицији *Српска књижевност у сјмо књига*. Околности у којима је дошло до такве одлуке, премда нису сасвим јасне, далеко су од неодређености: „У то време боравио сам у Загребу и замолио га за сагласност да једну његову књигу, највероватније *Прољећа Ивана Галеба*, уврстимо у ту нашу едицију. Он ми је том приликом рекао да се свакако сматра српским писцем, али да тражену сагласност ипак не може дати. Као образложење уследила је ламентација о његовом положају у Загребу. Њега тамо, рекао је, у извесном смислу бојкотују: није му лако да нађе издавача, а блокирали су га и физички, јер није ни у каквом савету или одбору. А тек када би пристао да уђе у поменућу едицију, опстанка му у Загребу не би било.”³⁹

Да је ово сведочанство аутентично, да је оно сачувало прецизне назнаке о Десничиним осећањима свог места у свету у којем живи, откривају нам његова писма написана *пре* овог времена у којем се могло разговарати о едицији *Српска књижевност у сјмо књига* и његовом месту у њој. Тако он – у писму од 6. марта 1955. године, писаном у Загребу – каже: „Ако прво издање једне нове књиге приредим негдје ван НРХ, више је него извјесно да она никад неће бити објављена, то јест прештампана, у НРХ. А то је, као што ћете и сами увидјети, моменат од приличне важности за писца који живи и ради у тој средини.”⁴⁰ Да је нешто од тог осећања нелагодности опстало и ауторизовано и после овог писма, показује једна реченица Гроздане Олујић из разговора са Владаном Десницом, који је објављен 1959. године: „О књижевној атмосфери Загреба, која, ко зна из каквих разлога, већ годинама његово

³⁶ Gero von Wilpert, *Lexikon der Weltliteratur*, A – K, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2004, 72.

³⁷ Исто, 463.

³⁸ Stanko Lasić, *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914–1924)*, 320.

³⁹ Живан Милицевац, *Аутобиографије с писмама*, Матица српска, Нови Сад 1997, 77–78.

⁴⁰ Исто, 63.

дело потискује у страну... Владан Десница не жели да говори.⁴¹ Ова разнородна сведочанства – ако их одвојимо од могуће *моралне* процене актера и околности – сасвим прецизно откривају прећутан, али делотворан и нормативни ток хрватске културне политике који је несметано трајао *иза* фасаде титоистичког југословенства: да се отворено сврстао међу српске писце, да није бринуо о томе где објављује прва издања својих књига, да је говорио зашто се његово дело потискује у страну у књижевној атмосфери Загреба, Владан Десница би се суочио са безличном и учинковитом *нормом* хрватске културе и средине.

Занимљиво је да – у промењеним околностима – Станко Ласић не помиње Десницу ни међу српским писцима нити у неодређеном попису писаца „с некадашњег југославенског простора”,⁴² попису који има за циљ да Андрића, Лалића и Селимовића удаљи од српског идентитета: он, дакле, прећутно – и супротно самом себи од пре десет година – ситуира Десницу *само* у хрватску књижевну националност. Не постоје, дакле, универзални критеријуми него превасходно постоји утрвени *правац* кретања хрватске културне политике: када у старијим раздобљима постоје вишеслојни и неодредиви моменти, онда долази до брисања српског имена; када у новијим раздобљима није могуће уклонити српско име, онда му треба – основано или не – придружити друга национална имена. Тамо где је представа релативно неодређена, треба неодређеност искористити да се српско име уклони; тамо где је представа прецизна, треба – са различитим и међусобно несагласним доказима, са позивањем на модерност и неодредивост идентитета, чак на његову занемарљивост – отклонити могућност да српско име остане *само*. Тако се показује да садашњи *правац* хрватске културне политике остварује карикатурални вид пословице о томе да *кад двојица чине истио, то није истио*. Никаква карикатуралност, међутим, није схваћена као препрека за ону делотворност која проистиче из примене древног језуитског уверења у то да *циљ ојравада средсџва*.

Да бисмо, међутим, открили колико су – у нашим приликама, у којима се појављује *Књижевни лексикон* – политичка сумњичења идентитета инструментализована, што значи прилагођена притајеном политичком интересу, неопходно је да та сумњичења самеримо са ситуацијом у средини у којој она настају, да их применимо на оне који их употребљавају. Тако би било занимљиво да

⁴¹ *Дјело насџаје даље од џисаћеџ сџола (разџовори са Владаном Десницом)*, Библиотека града Београда, Београд 2005, 76.

⁴² Станко Ласић, „Морал тескобе”, 44.

чујемо – са релевантних и институционализованих места, премда то нећемо чути ни са рубних места – шта нам о природи хрватске културе говори сазнање о томе да је централно дело те културе *Смрти Смаил-аге Ченгића*? Иако већ само питање наговештава како постоји проблематичност око појмова класика и културе, оно готово да никад не бива постављено, јер цензура културне мреже – у којој је смештен појам идентитета – не допушта да се оно појави: то је плод истрајног деловања хрватске културне политике. Јер, то питање би могло довести у сумњу монолитну представу о хрватском културном идентитету, оно би могло проблематизовати само устројство хрватске културе. Ако *реална* тема омогућава култури да препозна класика, како каже Френк Кермод, како је једна таква тема као што је убиство Смаил-аге Ченгића *јосћала* репрезентант једне културе као што је хрватска? По мотиву убиства тиранина сличан Мажуранићевом спеву, Шилеров *Виљем Тел* поседује и други битан мотив који га одређује у класичном смислу. То убиство, наиме, обележава нужан пут ка заснивању једне заједнице, ка формирању државе: Швајцарске. Тај мотив изостаје с разлогом у *Смрти Смаил-аге Ченгића*. Јер, како би се убиство Ченгић-аге могло повезати са хрватском заједницом? Културнополитичка неуралгичност овог питања превазилази се схватањем по коме „читаву ту причу треба читати као некакву синегдоху; победоносна борба против Смаил-аге Ченгића замењује читаву петстогодишњу историју јужнословенског отпора Турцима (као и осталим империјалним силама)”.⁴³ Уместо *реалне теме* појављује се *синегдоха*: то је одвише широко тумачење да не би оставило онеспикојавајућу недоумицу око унутрашњих слојева културе која се утемељује у *Смрти Смаил-аге Ченгића*. За разлику од Мажуранићевог спева, *Горски вијенац* испуњава оба момента за класично дело једне културе: као и *Виљем Тел*.

Унутрашња логика на којој почива *Књижевни лексикон* могла би се разумети – иако се никако не би могла научно и морално оправдати – као нешто што проистиче из посвећености хрватским културним темама. Тада се, међутим, превиђа да она проистиче из нечег много далекосежнијег: из оданости хрватским културним интересима. Управо је *то* чини делотворним оруђем хрватске културне политике. У то се осведочавамо ако погледамо оне одреднице у *Књижевном лексикону* у којима *за сада* није било могуће засновати хрватске културне претензије. Тако је Меша Селимовић одређен као „босански и српски прозаист”.⁴⁴ Пошто

⁴³ Endru Baruh Vahtel, *Stvaranje nacije, razaranje nacije*, 57.

⁴⁴ Milivoj Solar, *Književni leksikon (Pisci. Djela. Pojmovi)*, 327.

није било могуће – у овом тренутку – оспоравати пишчево самоодређење које је – као и код Андрића – сасвим недвосмислено, јер он каже: „потичем из муслиманске породице, из Босне, а по националној припадности сам Србин”, у *Књижевном лексикону* је посегнуто за променом нагласака. Ту промену нагласка наговештава и Станко Ласић, јер – у 1997. години – Селимовића не помиње као српског писца него у неодређеном – и од српских писаца раздвојеном – попису књижевних фигура „с некадашњег југославенског простора”.⁴⁵ На који начин се одиграва промена нагласка у *Књижевном лексикону*?

Селимовић каже: „Припадам српској литератури, док књижевно стваралаштво у Босни и Херцеговини, коме такође припадам, сматрам само завичајним књижевним центром а не посебном књижевношћу српско-хрватског језика.”⁴⁶ Овакав распоред нагласака прати и *Lexikon der Weltliteratur* у којем је записано: „српски и босански писац”.⁴⁷ Али, оно што је код Селимовића *примарно* – припадништво српској литератури – у *Књижевном лексикону* постаје *секундарно*, да би оно што је писцу било секундарно – завичајни књижевни центар који *није* посебна књижевност – постало примарно: „босански и српски прозаист”. Ова инструментализација увек има – ако се све покаже неуспешним, ако се појави сумња у овако изведено изневеравање самог писца – једну скривену и делотворну позадину. Јер, као крајња тачка и сигурно уточиште, појављује се привидно нехајно питање: зар је то уопште важно?

Не само да је важно него је – строго узев – увек и било важно: поготово у привидно неутрална титоистичка времена. Тако је – како сам пише у писму од 14. марта 1964. године – Меша Селимовић одбио понуду да своје књижевно дело уврсти у едицију изабраних дела хрватске књижевности. Сама понуда открива како – испод привидне монолитности титоистичког југословенства – делује сасвим усредсређена хрватска културна политика, јер и пре појаве *Дервиша и смрти*, пре него што је стао у ред најистакнутијих писаца, Меша Селимовић – као улог у једном далекосежнијем подухвату од њега самог – добија прилику да ступи на велику сцену *хрватске* књижевности. Он није желео да искористи ту шансу. Објашњавајући своје разлоге, Меша Селимовић није оцртао само обриси одсуства српске културне политике него

⁴⁵ Станко Ласић, „Морал тескобе”, 44.

⁴⁶ Radovan Popović, „Životopis Meše Selimovića”, у: Meša Selimović, *Krug, Sabrana dela*, knjiga 10, BIGZ, Beograd 1983, 353.

⁴⁷ Gero von Wilpert, *Lexikon der Weltliteratur*, L–Z, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2004, 1634.

и обресе деловања привидне толерантности *београдске идеологије*: „Кога штампају београдски издавачи од писаца из БиХ? Практично – никога. И не ради таквог и таквог квалитета, јер се не само из Београда, што је разумљиво – штампају често и дела која су нивоом испод онога што ми имамо. Све Мире Михелич, сви Шољани, сва боранија нашла је места у београдским библиотекама, е па нека им је алал вера! Ми? Боже сачувај, земља би се преврнула кад би се и то чудо десило.”⁴⁸ А зашто? „Да смо Шиптари, да смо Мађари, да смо Турци, били бисмо по неком кључу узети у обзир. Али – ми смо Срби из Босне!”⁴⁹ Тако је, дакле, било 1964. године.

Шта значи околност да нам Михајло Пантић – 2009. године – описује давнашњу београдску сцену речима „да је Београд био место верификације писаца јужнословенског културног региона и да се то данас, у извесном смислу враћа, само што добија другачији код”?⁵⁰ У овој процени се у наизглед неутралном виду описује један културноисторијски процес који је – по речима Меше Селимовића – изостављао „Србе из Босне” са београдске књижевне сцене. То нам открива како *београдска идеологија* није била плод неутралног, спонтаног и толерантног културног обраца, будући да није била отворена за све него само за неке књижевне појаве. Отуд следи да је *београдска идеологија* била – и остала – усмерена ка промицању партикуларне а не универзалне отворености. Могло би се – са извесном дозом хумора – устврдити како у *београдској идеологији* као да делује неписани закон о обавезној заштити хрватских интереса у свим подручјима: чак и оним која нису у вези са Хрватима, чак и оним која нису у вези са Србијом. А ако се послужимо речима о русоманији и царолатрији у Срба, које је употребио Владан Ђорђевић, могли бисмо казати да је у *београдској идеологији* кроатофилија „болест ендемична и апсолутно неизлечива”.⁵¹ За оне којима је београдска сцена подастрта, уместо да су је заслужили, она је обележавала простор који је требало потчинити, освојити, преуредити и искористити: простор који треба територијализовати. Они, пак, који се нуде овом територијализовању инфантилно замишљају како београдски простор нешто потврђује, како од њега нешто зависи, рецимо

⁴⁸ „Необјављена писма Меше Селимовића”, *Кораџи*, Крагујевац, број 3–4, 1987, 221.

⁴⁹ Исто, 222.

⁵⁰ „Одбегли синови у балканском Њујорку”, *НИН*, Београд, бр. 3062, 3. септембар 2009.

⁵¹ Лаза Костић, *Из мога живота*, приредио Младен Лесковац, Нолит, Београд 1988, 314.

„верификација” неког писца, па стварају и у садашњој јавној свести тако карактеристичан спој грандоманије и инфантилизма, корумпирања опште свести и прибављања сасвим личних користи.

Суочен са таквим културноисторијским кретањем, подвргнут скривеним дејствима хрватске културне политике, лишен учинака икакве српске културне политике, писац је – 1964. године – могао „по нормалном импулсу, по инстинкту одржања” покушати да „нађе излаз – у оквирима Југославије”, као што је Меши Селимовићу понуђено да га уврсте у едицију хрватске књижевности. Премда каже како такав избор не заслужује осуду, у ситуацији када је сав терет сваљен на појединчева плећа, Меша Селимовић додаје: „Мени се то неће десити, јер сам и 1941. године био довољно луд да за време усташа напишем да сам Србин. То сам и немам шта да размишљам.” Није, дакле, реч о позном пишчевом афекту који се појавио у његовом тестаменту, нити о уклапању у нове амбијенталне околности, него о дуготрајном, доследном и егзистенцијалном избору који је Меша Селимовић учинио и у ситуацији највеће животне угрожености – 1941. године – и у часу када се – као писац – осећао одбаченим: 1964. године. Тај избор је сажео у туробни исказ који сведочи о погубном одсуству српске културне политике: „Ми овамо знамо само једно: славно је Србин бити, али – скупо.”⁵²

Није у *Књижевном лексикону* друкчије одређен ни Његош: „црногорски и српски пјесник и драматичар”.⁵³ Ни околност да је *Горски вијенац* посвећен „праху оца Србије”, ни аутентична сазнања о песниковим вишеструким поистовећивањима са српским културним и националним идентитетом, нису спречила да се – већ у титоизму – појаве још 1947. године први знакови „стратегије десрбизације Његоша”,⁵⁴ стратегије у којој ће истакнуто место заузимати они који тврде да реч „српски” у *Горском вијенцу* означава православну вероисповест, док реч „црногорски” означава националну припадност.⁵⁵ То је моменат *конјиниуишеџа*. Одатле пут води до *Књижевног лексикона* у којем је написано „црногорски и српски пјесник и драматичар”, до данашњег сазнања о томе да се академски рад о Његошу не може бранити на Катедри за српски

⁵² „Необјављена писма Меше Селимовића”, 222. – Ова самосвест – као слобода – показује колико чудовишне злонамерности лежи у предрасудама које нам дозвољавају да кажемо како је „можда... нека мржња на себе... коначно натерала Селимовића да напусти Сарајево и прогласи се српским писцем” (Endru Baruh Vahtel, *Stvaranje nacije, razaranje nacije*, 228).

⁵³ Milivoj Solar, *Književni leksikon (Pisci. Djela. Pojmovi)*, 280.

⁵⁴ Endru Baruh Vahtel, *Stvaranje nacije, razaranje nacije*, 180.

⁵⁵ Слободан Томовић, *Коментари*, Београд – Цетиње 1990, 502.

језик Филозофског факултета у Никшићу,⁵⁶ до сазнања о граматички црногорског језика коју су написали хрватски лингвисти⁵⁷ и до кривотворења језика *Горског вијенца* управо у духу идеје о том језику. То су моменти *новине*. Тако стижемо до сазнања о политичкој инструментализацији актуелне критике идентитета: исти они који – у име критике идентитета – заговарају да Његош може и не бити само српски песник, у промењеним околностима постају заговорници тезе да се он – у име заснивања идентитета – мора академски везати само за појам црногорске књижевности. Они ма који – у Београду – тврде како је „у знаности о књижевности потпуно ирелевантно питање да ли је Меша Селимовић босански или српски писац”⁵⁸ не пада на памет да универзализују овај начин мишљења и примене га – у Загребу – на Владана Десницу, на дубровачку књижевност, на *Хасанагиницу*. Отуд следи да се појам идентитета употребљава као политички регулативни појам у конструкцији једног културног идентитета који *само* не треба и не сме бити српски.

Шта то значи? Хрватска културна политика није усмерена само на распрострањавање хрватских интереса на штрб српских у случајевима када су ти интереси у сукобу, већ је она усмерена ка поништавању српских интереса и у случајевима у којима нема непосредног дотицаја између двеју културних представа. То показује колико су њени циљеви – далекосежни. Никада није сувишно поновити у чему се састоји *правац* хрватске културне политике: све што је српско треба свести и сузити на србијанско, да би све што није србијанско – као Његош, Андрић, Селимовић – престало да буде српско. То је моменат *конјинунитет*.

На шта нас упућује сазнање о томе да чак и у *издању* – из 1988. године – оног немачког лексикона који је наведен као извор у *Књижевном лексикону* одредница о Његошу изгледа друкчије: „српски песник”⁵⁹ Оно нам открива садашњи тренутак као моменат *новине*, пошто показује да хрватска културна политика не следи ни европски устаљена и осведочена књижевноисторијска сазнања, већ настоји да их преобликује. Јер, ни потоње издање немачког лексикона – из 2004. године – ништа не мења у одређењу

⁵⁶ *Слово*, Никшић, година VII, број 27–28, новембар 2010, 20–21.

⁵⁷ Adnan Ćirgić, Ivo Pranjković, Josip Silić, *Gramatika crnogorskoga jezika*, Ministarstvo prosvjete i nauke Crne Gore, Podgorica 2010.

⁵⁸ „Melanholija dominira književnostima nastalim na tlu Jugoslavije”, *Danas*, Београд, 12. новембар 2010.

⁵⁹ Gero von Wilpert, *Lexikon der Weltliteratur*, L–Z, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1988, 1104.

Његоша као „српског песника”.⁶⁰ Тако нам *Књижевни лексикон* показује како живимо у доба превредновања научних парадигми. У часу када успеју да нам наметну поунутрашњивање хрватског становишта у српској јавној свести, у часу када наша академска заједница прихвати такав положај, нестаје последњих могућих препрека за неповратно преобликовање устаљених и осведочених мишљења у европској академској заједници. То је тренутни циљ хрватске културне политике.

Јер, тек када би – и ако – наша културна и политичка елита уочила и схватила проблем, она би била у прилици да осмисли и примени одговарајуће противдејство, да прецизно обликује истинске и историјске чињенице у корист српских права и интереса, да продужи онај давно преусмерени ток настојања српских филолога и историчара. То подразумева безуслован и освешћен раскид са титоистичким наслеђем. Тек када се испуни тај услов свих услова могуће је – у веома неповољним околностима – покушати да зауставимо кретање историјских кочија и евентуално га преусмеримо. Зашто *Службени гласник* није ставио своје знатне материјалне могућности у службу таквог циља? Ако се настави – у дужем периоду – садашња ментална и психолошка регресија српске државне – и културне – политике на титоистичко стање свести, онда не постоје препреке да и у себи прихватимо оне неистине које афирмишу противници српских интереса и да се сужавање и кривотворење српске културе продужи у недоглед. Јер, зашто би се томе неко супротставио, ако ми то не чинимо?

Зашто *Службени гласник* није ставио своје знатне материјалне могућности у службу једне самосвесне и интегралистички постављене српске културне политике? Зато што би то било у очигледној противречности са општим смером наше државне политике. Када председник Србије нагласи како „Србија жели да води ’политику нултог нивоа конфликта са суседима’”,⁶¹ онда то показује на који начин се у нашој средини остварује обнова „југосфере”. Јер, тај исказ – као и залеђе „југосфере” на које се ослања – јесте вишезначан.

Он је свакако интелектуално безвредан, пошто није могућа никаква политика нултог конфликта. Чак је и у титоизму била допуштена свест о сукобљености интереса унутар једне (југословенске) заједнице, па се говорило о „плурализму самоуправних интереса”. Ако су интереси *унућар* заједнице сукобљени, онда

⁶⁰ Исто, 1309.

⁶¹ „Померање ДС-а ка левици”, *Политика*, Београд, недеља 3. октобар 2010, 5.

су свакако још више сукобљени интереси *између* заједница. Ово елементарно сазнање није најважније. Јер, понекад је посао политичара да причају глупости: неки међу њима имају природних талената за тако нешто.

Али, практични смисао овог исказа – смисао који очитује његово оперативно политичко значење – директно је злокобан. Јер, у тренутку када су српски национални и културни интереси више или мање дискриминисани у Црној Гори, у Хрватској, у Босни и Херцеговини, у Македонији, на окупираном Косову и Метохији, оглашавамо „политику нултог нивоа конфликта са суседима”. Шта то значи? Одржавање постојећег нивоа дискриминације Срба тамо где су суседи задовољни оствареним степеном дискриминације, односно непротивљење повећаном нивоу дискриминације тамо где суседи нису задовољни. То, штавише, значи да и унутар саме Србије треба дискриминисати српска национална права до оног нивоа који ће задовољити све суседе. Само се тако омогућава нулти ниво конфликта.

То решење је назначила Латинка Перовић: суседни народи „имају једно искуство, они ће сигурно желети, због себе, стабилизацију Србије, али ће трајно остати опрезни према нама све док не буду уверени да смо ми негде свели рачуне са собом”.⁶² У складу са представом о српској кривици, представом која извире из уверења да је у распаду титоистичке Југославије „наша одговорност била стварно примарна”,⁶³ настаје схватање по којем треба чекати на тренутак када суседи буду уверени у нашу нешкодљивост. До тог тренутка – удаљеног, јер они ће „трајно остати опрезни” – треба своје интересе потпуно поништавати и водити „политику нултог нивоа конфликта са суседима”. Та политика је, дакле, последица прећутно усвојене и актуелизоване представе о *српској кривици*, представе која никад не дозвољава да поставимо питање: шта ако суседи никад не буду потпуно уверени у нашу нешкодљивост?

Ова идеја има своје историјске претходнике, своје елементе *континуитета*: то су решења титоистичке Југославије. Тек су привид и рационализација идеолошка позивања на искуство распада титоистичке Југославије као искуствену чињеницу. Јер, много пре тог распада, после седнице у Карађорђеву, одржане 1. децембра 1971. године, поводом те седнице чији је званични

⁶² Olivera Milosavljević, „Jugoslavija je bila naša prva Evropa – razgovor sa Latinkom Perović”, *Snaga lične odgovornosti*, Helsinški odbor za ljudska prava, Beograd 2008, 109.

⁶³ Исто, 119.

садржај био обрачун са хрватским национализмом, док је стварни садржај био уклањање хрватских максималиста, у име Секретаријата ЦК СК Србије, Латинка Перовић – 25. децембра 1971. године – каже: „Постоје резерве других република управо због економског јачања Србије.” Зачуђује да се – у часу обрачуна са хрватским максималистима – прихвата као саморазумљива њихова основна оптужба. Ако овај моменат занемаримо, шта је спорно у сазнању о економском јачању Србије? Спорно је што ту *поштенцијално* – а не стварно – пребива могућност да Србија буде „хегемонистичка на економском, а то значи и на политичком плану”. Неки страх од српске хегемоније – лишен било каквог оправдања, јер су на челу Србије „либерални” комунисти – лебди над економским јачањем Србије. Отуд следи да Србија не треба економски ни да јача: да не би била хегемон. То се и каже на изокренут начин: „ако питања самоуправљања, положаја радничке класе, националне политике, поставимо на принципијелан начин унутар Србије, онда ће Југославија моћи да има економски јаку Србију”.⁶⁴ Шта то значи? *Тек* када ствари *унутар* Србије буду тако стајале да то уклони „резерве других република” нестаће страха од српске хегемоније. *Тек* ће суседни народи и државе одредити прихватљиве економске и политичке димензије Србије.

Ово је образац мишљења који је кристализован много *пре* распада титоистичке Југославије у којем је наводно „наша одговорност била стварно примарна”. Каква је, међутим, српска одговорност у часу хрватског масовног покрета када се прихватају као *унапред* оправдане „резерве других република” као критеријум српске националне егзистенције? То је одговорност која проистиче из идеолошке доктрине о српској хегемонији у Југославији, о увек најопаснијем национализму (српском), што су све различити модуси *српске кривице*. У тој доктрини пребива нешто што човека ослепљује за сваку искуствену евиденцију: и у 1971, и у 1991, и у 2011. години. Управо су поунутрашњивања ове доктрине довела до дезинтеграције српске интегралистичке свести. Идеја „југосфере” на томе почива, али уноси елементе *новине*: она ће исходovati дезинтеграцијом српске свести као искуствене и културне чињенице.

Сама идеја о „политици нултог нивоа конфликта са суседима” има и један посредни и дубокосежни смисао: она је противживотна. Ако у животу стање сукобљености представља константу, ако се оно открива у веома разуђеној палети могућности, од борбе за опстанак до историјских борби, ако је у природи моћи да се шири

⁶⁴ *Политика*, Београд, субота 25. децембар 1971, 5.

све док је друга моћ не ограничи, ако конфликтне релације прожимају космичке просторе који су људе некад ужасавали, историјске просторе у свим временима, свесна и несвесна подручја човекове душе, онда представа о нултом нивоу конфликта међу народима и државама у коме, као у апсолутној остварености, не би више било никаквих сукоба, али такође и никаквог процеса, у коме би нас чекало ништавило, означава стање не-живота, стање смрти као оглашени циљ српске државне и културне политике. То је „југосфера“.*

* Одломак из рукописа књиге *Дух самојорицања (Прилоз кријици српске културне полијике)*, која ће се ускоро појавити у издању Орфеуса из Новог Сада.

In memoriam
МИЛКА ИВИЋ
(1923–2011)

МАТО ПИЖУРИЦА

АКАДЕМИК МИЛКА ИВИЋ,
НЕПОНОВЉИВА КАО ЛИЧНОСТ
И ПРОФЕСОР

Данас смо уједињени у тузи, са свежим сећањима која неће избледети док траје иједан од нас, њених ђака, јер је професорка Милка Ивић била једна, јединствена, непоновљива. Таква осећања делили су сви који су имали част да је слушају. Обједињавала је она у себи врлине најбољег наставника – дубоко луцидног, шармантног, подстицајног, и у праћењу основне теме предавања и у једнако драгоценим дигресијама; никад ни уморна ни мрзовољна. Није нас никад изневерила у доживљају да се радује сваком сусрету с нама. А наш састав шаролик: пуна позната *тридесет* двојка у Његошевој 1, редовно студенти бар две генерације, уз то више студијских група, неретко са нама и понеки радозналац који је дошао да чује професорку Милку Ивић. Био је то мит раван оном који су развили студенти Београдског универзитета о Рашку Димитријевићу! Наравно, биле су теме „граматичке”. У њеној интерпретацији увек занимљиве, високоумне, а исказане једноставно, на близак начин, као да се ради о стварима свима познатим. Готово да се запитамо: *Па како ћо нисмо пре и сами видели!?* У ствари, она је разумела суштину језика дубље, умније, него било ко други којег смо срели, слушали и читали. Таква је била од тезе *Значења српскохрватског инструменџала и њихов развој* (уверен сам најбоље која је икада урађена на српском језику и зато се увек прибојавам – још увек не до краја прочитана; кажу самовољно, без Белићевог знања и изабрана и завршена!), гласовитих *Праваца у лингвистици*, многобројних студија и чланака, сјајних лингвистичких огледа, попут оног *Зелен коњ*, до њених последњих прилога, до пред саму смрт. И у луцидним минијатурама

и у запажањима универзалне природе која су дигла цену наше струке. Будући дубоко свесни њених стварних вредности, нисам ни од ког чуо да се самоуверено похвали: *Ја сам ђак Милке Ивић!* Јер би то био знак нескромности. А Ивиће су својим учитељима сматрали, без трунке сујете, и колеге из њихове и њима блиских генерација. Један од њих ми је рекао, формално њиховог ранга, извесно понекад чујући мишљења да су Ивићи постали то што јесу помало захваћујући Новом Саду, младом полетном Новосадском универзитету и Филозофском факултету: *Ивићи су, ипак, у односу на све нас били нешто друго – способнији, ученији, преданији стирци! Они су били предодређени да успеју!*

Са овог места се опростила од сјајне универзитетске каријере, на њој својствен начин, речима које ћу отприлике интерпретирати: *Говоре ми да је рано да одем. Ниједног шренућка се нисам двоумила, јер ме, кад дође прави шренућак, можда нећеће моћи отерају!* Могла се нашалити, јер је знала да нико од нас није тако мислио. У сваком оку је заискрила суза, али и осећај поноса.

Показивала је она шарм и у обичним стварима, чак и у онима у којима верујемо да човек може бити само рутински досадан. Сећам се њеног вођења конститутивне седнице Савета Филозофског факултета у Његошевој. Није од те своје улоге направила представу, али је водила од почетка до краја онако како није нико ни пре ни после ње. Све је успела да насмеје и да то опет иде у прилог пригоди, институцији, свима који су се у тој улози нашли. Уверен сам да је тај дух који је она унела потрајао кроз добар део мандата.

У Матици српској (у чије име се овде појављујем) академик Милка Ивић је била члан Уредништва *Зборника Матице српске за филологију и лингвистику* пуних четрдесет година, још дуже члан Одбора Одељења за књижевност и језик. Проф. Павле Ивић и проф. Милка Ивић учинили су да публикација стекне не само јужнословенску и словенску него и светску репутацију. И опет да будем личан (како да будеш друкчији кад ти је неко толико драг!), имао сам част да десет-дванаест година председавам Одбору. Није изостала готово ни са једне седнице до претходне године, па макар истог дана имала састанак и Одељења за језик и књижевност у Српској академији наука и уметности. Када је заиста била спречена, како пристаје особи господских манира, обавезно се на време јавила, објаснила разлоге, извинила се, радо нас посаветовала ако смо савет затражили. А њеном доласку сви смо се радовали у Матици, до последњег службеника, свако је желео да је види, сваког је приметилa, даривала осмехом.

Последњи пут када смо се усудили да је припитамо, због нарушеног здравља (године јој нисмо рачунали и признавали!), да ли ће бити у могућности да дође, обећала је: *У Нови Сад и Мајицу увек радо долазим, и доћи ћу када дођу њојолији њролећни дани*. Овог претпролећа тај дан је вечито захладео! Отишла је на вечити починак и опет са њеним Павлом, једнако нама драгим и заслужним професором; поново су објединили најзначајнију српску лингвистичку адресу. Никад их нисмо доживљавали одвојено. Али они су остали и код нас у Новом Саду! Ми ту привилегију љубоморно чувамо! То је истовремено завет њиховог Одсека за српски језик и лингвистику, њиховог Филозофског факултета и њиховог Новосадског универзитета. Они су расли са овим установама, а и оне са њима. Зато им *вечна слава и хвала!* – професорки Милки овом тужном пригодом, која нас уједињује у тузи и поносу, и поново заједно – нашим Ивићима, који вечно остају наш заветни заштитни знак.*

МИЛКА ИВИЋ

О СРПСКОМ ГЛАГОЛУ „ГОВОРТИ” И МОДИФИКАТОРИМА ЊЕГОВЕ ЛЕКСИЧКЕ СЕМАНТИКЕ

Овај рад је осмишљен као допринос иновативним тумачењима грађе из модерног стандардног српског језика која могу да помогну да се унапреди теоријско разумевање наших принципа концептуализације.

Кључне речи: лексичка семантика, српски језик, глагол *говори*, модификатори, принципи концептуализације.

Добро је познато да облик глаголског садашњег времена може да се појави било (а) у реченицама са једнократним или (б) генеричким и уобичајеним ситуацијама. У случају (а), *говори* се интегрише у категорију глагола који означавају чин говорења, док у случају (б) он функционише као епистемични фактивни глагол који значи „знати” (уп. *Он говори пољски* = „он зна пољски”).

* Реч на комеморацији Филозофског факултета и Матице српске на Филозофском факултету у Новом Саду, 30. марта 2011. године.

Ако се изражава перформативни смисао „наредити” тј. ако се глагол *говори́ти* користи у граматичком облику императива (уп. *Говори срѣски!*), искључено је епистемично семантичко тумачење.

Облик будућег времена такође увек искључиво подразумева изражавање чина говорења (уп. *Том ће њриликом говори́ти срѣски*). Када се ради о облику прошлог времена, ситуација у вези с тим је сложенија.

Наиме, ако се информација *Говорила је немачки* односи на особу која је још увек жива, свако има на уму њен чин говорења. Али ако то није случај, ствари су другачије. Ако, на пример, за своју покојну баку кажем *Говорила је немачки*, то недвосмислено значи да је она била неко ко је знао немачки. Да би то друго тумачење било могуће, морам додати информацију о прилици у којој је она говорила немачки – уп. *Том њриликом је моја њокојна бака говорила немачки*.

Када неко жели да искаже одређену информацију о чину говорења, он, у принципу, има две могућности – било (а) да стави нагласак на активност говора, а не на комуникацију или (б) да назначи да је важан производ говора, а не сама активност. Случај (б) се означава коришћењем предлога *на* са лексичком јединицом која упућује на дотични језик (уп. *Она ће о њоме говори́ти на енглеском*), док одсуство *на* делује као одговарајућа граматичка ознака случаја (а) (уп. *Она ће са њима говори́ти енглески*).

Главни закључак до којег се долази из претходно реченог је да граматичка обележја понекад функционишу као регулативна средства лексичке семантике. Ту релевантну чињеницу треба на одговарајући начин уградити у актуелне теорије лингвистичког и когнитивног представљања.*

Предео с енглеског
Предраг Новаков

* Овај рад објављен је на енглеском у првој свесци часописа *Linguistica Sorbiana*, Торун, 2009.

ЈЕЗИК НАШ НАСУШНИ

ЖИВОЛИН СТАНОЈЧИЋ

О „ПРАВОПИСУ”, ИЗ ЛИЧНОГ УГЛА

1. Рећи ћу само нешто укратко – и то из, да тако кажем, *личног угла*. Својевремено, када је изашао *Правопис МС* 1993. у својој првој, оригиналној верзији, некакве „надлежне” институције (мислим, министарства за просвету и културу) упутиле су Факултету званични захтев да га препоручи за употребу у институцијама које су под њиховом „надлежношћу”. Био сам тада шеф Катедре за српски језик са јужнословенским језицима и – *нисам хтео* да га препоручим као обавезан приручник.

У акту који сам „надлежнима” упутио рекао сам да ценим труд, квалификованост, углед и аутора, и издавача, али сам рекао и то да је читаво дело, заправо, више зборник *расправа* о појединим питањима правописне проблематике, дискусија о њима, *теоријско расправљање* – солидно засновано, дакако – али да то *није практична књига* која ће широком кругу људи који пишу бити помоћ у њиховом писању.

Наравно, наукао сам на себе љутњу приличног броја људи који су желели да се таква препорука Катедре, а тиме и Факултета, добије. Али – показало се да баш и нисам погрешно у тој својој констатацији. Не верујем да смо уверени да је лако читати тај правописни приручник. Мислим и сада да такав приручник треба да буде, заправо, концизан попис најпотребнијих правила, да буде књига (или чак *књижица*!) попут сада давних Белићевих правописа, или бар правописа као што је први *Правопис МС* из 1960. године.

2. Са таквим уверењем као члан Одбора за стандардизацију српског језика и прихватио сам понуду да будем један од редактора Матичиног *Правописа*. И прихватио сам идеју да се правопис редигује – уз чување принципа на којима је заснован и

уз поштовање аутора који су Правопис из 1993. сачинили. То је значило да је задатак редакторске групе био *само* да дату књигу учини лакшом за читање, лакшом за разумевање, прегледнијом што се правила писања тиче, а да при томе очува и тенденцију оригиналних аутора да у правопис не унесе никакве радикалне измене правила. Другим речима – редактори су имали да сачувају оно што је већ од 1960. године, када је издат познати *Правопис Мајишце српске*, постало навика људи који пишу, и да то претворе у текст концизнијег, свима разумљивог правописног приручника.

3. Сада, ја ћу сасвим једноставно рећи: мислим да сам онај део *Правописа*, а то је поглавље о интерпункцији и употреби правописних знакова, који је био мени поверен на прераду – темељито и у складу са одлукама Одбора за стандардизацију превео, или – ако хоћете – прерадио у текст са природом *ипрактичног приручника*.

Наравно, мој део посла био је знатно лакши него посао колега који су морали да, у складу са обавезом коју су преузели, рецимо, унесу *већу ипрегледности* у поглавља о писању великог и малог слова, или у поглавље о састављеном и растављеном писању речи.¹ То – отуда што су они имали да формулишу решења и са гледишта *унућарјезичких законитости* (рецимо, питања семантике и закона деривације речи), али и са гледишта *јавне конвенције* (рецимо, питања писања великог слова у називима). У поглављу о интерпункцији, углавном сам имао да водим рачуна о *унућарјезичким законитостима везе међу реченичним и синтагматским консципцијенима*, и то на основама првог принципа српске интерпункције, оног који прописује постулат – да је то *логичка интерпункција*, или – да будем прецизнији – *логичко-граматичка (и прозодијска) интерпункција*. То, као што знамо – кад је реч о реченичкој интерпункцији – сигурно спада у *граматику*. У оном делу који се тиче употребе правописних знакова изван те логичко-интонационе сфере, наравно, залазио сам и у поље које је у домену *јавне конвенције*. При томе, као и остали редактори, држао сам се начела *очувања навике стечене иприменом досада*

¹ Рецимо, кад је реч о писању вишечланих назива (имена места, институција и сл.) могло се више ићи на *формалне елементе*, а не на семантику. Ја и сада мислим да је и *Правопис* из 1960. године могао да пропише велико слово свих чланова синтагме осим помоћних речи (предлога, везника): *Црни Врх* (име једног локалитета на познатој планини), *Ситари Град* (општина у Београду), како је то у англосаксонским ортографијама, а не са почетним великим словом само првог члана. Или кад је реч о полусложеницама и сложеницама – такође. Ја сам у дискусији, која је и објављена (1994), био на страни решења које је дао колега Симић (зашто компликовати семантиком, па уз *језик писати српскохрватски* [језик], а уз *декларација писати српско-хрватска* [декларација]...!).

важећих правописа Матице српске. Али сам се држао и начела да треба смањити број правила, што би значило – да би биле дозвољене и *двосірукосіи* писања у свим случајевима који не ометају комуникацију.² Другим речима, што би значило и спровођење извесне *дерегулације* у нашем правопису, тј. укидања једног броја правила.

Мислим да овакав мој приступ правописној материји проистиче из основног принципа српског књижевног језика, оног који је Александар Белић дефинисао као „принцип еластичне норме”, и којега су се држали они наши граматичари који су писали дескриптивно-нормативне граматике. И – то би било све што бих сада, сасвим одређено, па – рекао бих и – категорички рекао. Уз спремност да и на конкретним примерима демонстрирам такав свој приступ редакцији *Правописа МС* који је сада пред нама (а мислим да сам то довољно показао и само на приказу онога што је било у оквиру мога задатка – на преради поглавља о интерпункцији и правописним знаковима).*

² Да то буде јасније, рећи ћу да је тај принцип у основи мога (практичног) решења израженог формулацијом „*Слободан избор писања или неписања тачке (или зајетје, или неког другог знака)*”. То је, заправо, *системајизовање* многих (појединачних) допуштања *двосірукосіи* какве је (готово у сваком поглављу – *појединачно*) констатовала оригинална верзија *Правописа* 1993. Имате такав пример, рецимо, на стр. 255 оригиналног издања из 1993 (радио сам на издању из 2002)! Пошто смо прихватили став да се не сме радикално прекидати устаљена навика у писању, проистекла из 40 година постојања само последњег општеприхваћеног приручника (а било је правописних приручника и пре њега!), логично решење било је да се *формализују* двојакости – онда када не ометају комуникацију. Другим речима – да се уклоне оне многобројне, разбацане по тексту, формулације „Не пише се..., али се могу писати и по општем правилу...”, какве видимо на страни 255 оригиналне верзије *Правописа* 1993, тако што ће се груписати у тачно децидирани одељак („Тачка се пише” – „Тачка се не пише” – „Слободан избор писања или не писања тачке”, в. стр. 98–101 редиговане верзије *Правописа МС* 2010)!

⁴ Реч на промоцији *Правописа српскога језика* у Матици српској, 17. децембра 2010. године.

БОРИС ЛАЗИЋ

ЊЕГОШЕВ ПАРАДОКС АПОКАТАСТАЗЕ

Његошево поимање песничког стварања као пута (само)сазнања је еволутивно и, у песниковом стваралаштву, јавља се истовремено и као рефлексивна, програматска поезија у раној, младачкој фази, као и у облику алегорије (*Луча микрокозма*) или драмске поеме (*Горски вијенац*), у поезији зрелости. У току своје прве књижевне фазе аутор осцилира између идеје песništва као критичке студије стварности, као постављање низа метафизичких постулата и/или израза мистичких искустава. Рекурентни скептицизам и мистицизам представљају тако два пола истоветног рефлексивног напора који, после младалачког стваралаштва а након седам година песничке ћутње, кулминирају са песмом *Мисао*.

Средишња мисао те песме јесте да је стваралаштво плен игре духа и времена, игре вечности и времена. Како разумети те категорије? Идеја растакања свега, било то последица природних законитости или људског деловања¹ уводи мисао о Божјем одсуству. Уколико је материјални свет свет ужаса и распадање, онда је простор идеалног једина стварност, те ће песник своје схватање стварног да природно пројектује ка идеалном, као и према односу између идеалног и конкретног. Мисао уводи идеју интелигенције, идеју духа-светлости, као везе између првобитне стварности (односно битка), која је духовна (у првом реду апстрактна, филозофијска категорија која у себи садржи и теолошки постулат поистовећивања битка са Богом), и материјалног света, дакле – преточено кроз песнички говор – између вечности и времена.

¹ Песма *Полазак Помјеја*, рецимо, поетизује прву, док историјски циклус који кулминира *Горским вијенцем*, циклус о пропасти српске цивилизације под ударом Османлија и извијању искре њеног модерног препорода, поетизује другу.

Но, уколико је свест, као самосвест јединке, екстенција божанске пројектоване светлости у свет,² у створено, из којих се разлога та и таква, пројектована, и створена, за себе створена луча-свест, не препознаје? Из којих разлога тек бива претпоставка о могућој сродности?³ Божанска одсутност овде прима филозофску, теолошку димензију чије се разрешење назире у песми *Мисао*, да би добило своју коначну интерпретацију у *Лучи микрокозма*. Наиме, уколико материјални свет карактеришу ужас и распадање, тада би идеја идеалног била једина стварност. Песник доиста пројектује своје схватање реалног ка идеалном и ка студији односа између идеалног и конкретног. У том контексту, Божје се ћутање (или одсутност) парадоксално јавља и као божански одговор на човечије трагање. Свест је у песми *Мисао* или потврда племенитог, духовног порекла или најапсурднија од свих мука, јер је то свест властитог распадања, свест о будућој пропасти. Не мирећи се са апсурдом и ужасом који та свест генерише, Његош, почев од те песме, поступно елаборише идеју Божјег ћутања као идеју казне за почињени преступ. У том смислу, створени (како духовни тако и материјални) свет је реалан тек у смислу у којем је реч о чињеници створеној Божјом вољом, а за потребе створења.⁴ Једина реална реалност јесте реалност Бога. *Мисао* уводи схватање свести као везе између првобитне, духовне, и другостепенне материјалне стварности, између вечности и времена. Однос између вечности и времена је код Његоша одређен његовим схватањем божанске светлости. Дефинисати идеју светлости код Његоша значи одредити квалитет његове онтологије и, следствено, његове антропологије. Његош, на семантичком пољу, јасно одређује семантичку вредност речима вечност и стварање (у смислу створеног света), као и речима смртност и бесмртност. Уколико је смртност последица пада у грех, односно последица побуне, бесмртност по себи није истоветна са вечношћу. Ова друга категорија јесте категорија

² Јер из *Луче микрокозма*, која се, опет, као песничко дело, ослања на јудео-хришћанску традицију, проистиче да логос, слово или реч, она умствена снага која ствара, ствара исијавањем светлости, светлосним исијањем, односно *извијањем искре* – а ово извијање искре је опет потврда да у Његоша идеја стварања (Бога који ствара у идеалном и анђела те човека који стварају у релативним категоријама) као и идеја слободе и афирмације индивидуе потиче из истог схватања света, те да је сродно и са идејом културног и државотворног стваралаштва.

³ *Мисао* уводи ту претпоставку као полазну тезу чије разрешење *Луча микрокозма* нуди у виду анамнезе.

⁴ Треће певање *Луче микрокозма* уводи идеју Божјег стварања као позива на интелектуалну, естетску насладу. По таквом тумачењу Бог би стварао мисаона бића ради узајамних естетских наслада, ради расправа о лепоти, о хармонији, о сврховитости бића и свемира, итд...

Бога самог,⁵ путем које створена свест издваја Створитеља од створеног, Бога од света, вечност од времена и самим тим препознаје своје место у општем поретку ствари.

По Његошу, Бог јесте вечност и он је, собом, настањује. Као такав, он ствара категорију времена коју настањује свесним бићима (дакле време јесте оквир у коме се креће, истрајава а напоследку и пропада васиона – или, једне за другима, читави низови васиона). Оно што их веже јесте светлост, Божја творачка, нестворена светлост. Бог исијава себе у свет, у створење – створеном поклања ту, такву, светлосну, самосвест. Та самосвест јесте аутономна, индивидуална, лична. Она потиче од Бога, она је дар – али са Богом није истоветна. Истоветна им је есенција, светлосна, Творитељева – али је самобитност Божја и створења различита. Самобитност Божја је првостепена и, онтолошки посматрано, једина основана. Онтолошко полазиште самобитности створења јесте другостепено, оно је изведено. Пре и током пада у грех Сатана⁶ поставља питање Божје онтолошке заснованости на шта Створитељ одговара не филозофском распром (као у случају дијалога о простору са арханђелима Гаврилом и Михаилом) него силом и казном. Ови расправљају о природи створеног, док Луцифер расправља о природи бића као таквог и, не само да расправља, него и дезавуише Божје поистовећивање са битком. На то Биће само одговара побуњеницима изопштавањем из светлосног поретка, из бића. Биће/Бог одговара изопштавањем из себе и из космоса, бацањем у хаос, тј. у организовани, дисциплинарни, хаос: пакао за демоне, земља за људе.

По паду у грех Бог се, дакле, ограђује од човека. Божја ћутња јест врхунска казна за грех хибриса, грех прекомерности. Дух (светлост унутар микроkozма, човека), чија есенција партиципира у есенцији Божјој, остаје једина свеза с вечношћу. Дефинисати Његошеву светлост, рекли смо, значи појаснити његову онтологију, док она сама експлицира његову антропологију. Антропологија се у *Лучи микроkozма* разликује од демонологије почев од уношења Адамовог сна пред последњи дан битке као његовим покајањем условљеним свешћу о онтолошкој различитости између Бога и анђела. Непокајани пали анђели постају демони (у последњим двама строфама петог певања њихов спољашњи изглед чак поприма карикатуралне одлике њихових карактерних

⁵ Она је, са стваралачком моћи, један од основних божанских атрибута.

⁶ Кога управо из тог разлога Његош не именује Светлоношом, јер уводи прекид у свеопште светлосно исијавање. Луцифер, наиме, није пуки дворски светлоноша него дворјанин који се пита и одакле та светлост, шта јој је извор, што постаје основни разлог његовог сукоба са Богом.

особина), док покајани – Адам, по старешинству, повлачи у пропаст сав свој пук као што свој, у своју пропаст, повлачи Сатана – постају људи. Демони у паклу задржавају сећање на рај, људи на земљи га губе. Паклено заточење је (или би требало да буде) вечито, земаљско је привремено. Но то само тако изгледа из перспективе времена: дакле из перспективе есенцијског и егзистенцијалног оквира у којем се крећу створења. Из перспективе вечности не изгледа тако или бар тако не мора да буде. Јер је временска перспектива та коју обитава, коју очитује, ако хоћемо, створење. У њој и кроз њу се одиграва анамнеза, литургијско преобликовање васељене и помиребено деловање Христа. Како, дакле, из те антрополошке перспективе, разумети појам вечности?

У идеалном (коме припада и категорија вечности) створени свет је добар и одговара својој сврси. У идеалном је хармонија коначно успостављена. То идеално, у ствари, јесте категорија која повлачи и могућност апокатастазе, оне мање видне струје хришћанског учења по којој Бог, коначно, у вечности, мири створено са Створитељем, а чије помирење укључује сва пала створења – дакле и Светлоношу, и Луцифера. Ову идеју Његош не експлицира иако је уноси путем Божје тврдње да ће починути од свог рада тек пошто буде увео целокупни свет – а то мора да подразумева како космос тако и хаос – обликовану и необликовану, *необдјелану*, праматерију – у светлост.

Како, на који начин, с обзиром на пад, Бог сада врши општи литургијски преображај створеног света? Преегзистенција и постегзистенција су кључ разумевања дивино-демонске природе света у који је изопштен човек. Бог преобликује хаос. Његош није одредио да ли је хаос од почетка задата категорија,⁷ као што је задат, по њему, Бог који га преображава. Индиректно, по Божјем одговору – откривамо онтолошку дефицијентност хаоса. Оно што Његош у свом спеву не именује – оно дакле о чему може само да се спекулише јесте следеће: уколико претпоставимо да Бог, као код Канта, најпре ствара хаос па га тек потом преобликује, тада можемо прихватити да се хаос уписује у категорију материјалног и да је подложен свим менама материјалног света; хаос се уписује у време. Време је оквир за све створено. Све створено траје и пропада *шоком* времена. Нежива и жива, мислена и немислена бића подједнако. Обрађени хаос, следствено, није вековечан: у четвртном певању *Луче микроkozма* Сатана спомиње пропале светове из чега изводи закључак (по њега кобан) да је Бог узурпацијом – самом чињеницом што је преживео катаклизму која је прогутала

⁷ Собом заснована онтолошка категорија.

ранији свет – за себе извојевао положај Свемогућег. Сатаново огрешење о Бога било би тако најпре филозофско огрешење: он узима своју претпоставку за готову чињеницу. Његошев Бог – љубоморан, чуваран (на свој створени, преображени свет), наступа као старозаветни Бог Саваот. Он не расправља, он кажњава. Издваја део необрађеног хаоса у који смешта побуњенике. Каква је природа тих нових простора, простора заточеништва? Издвојићемо, за ову прилику, земаљски свет.

Заснован по мери моралне дефицијентности палих анђела, такав свет опредмеђује последице мишљења и деловања „бесмртних”⁸ у преегзистенцији: земља је место испаштања, а казна над казнама је заборав првобитног заједништва са Богом. Анамнеза може само бити последица борбе са собом и са светом, она је последица незадовољства собом и светом који сопство настањује. Заточење тако постаје поприште моралне борбе, борбе са самим собом. Живети животом заточења значило би разумевати себе и свет у коме се делује. Код Његоша разумети себе значи превазићи себе: јуначки је подвиг најпре подвиг моралне природе. Он се односи на победу над собом, над својим властитим ја, дакле над демонским у себи. То демонско, међутим, уписано је и у природу,⁹ оно представља једно од оваплоћења последица преегзистенцијалне побуне. Превазилажењем себе стичу се моралне врлине. А живети врлином значи тежити ка идеалном животу у свету који се одликује ратом свег против свега. Пробуђена луча се тако уздиже над мртвом телесином (над отелотворењем преегзистенцијалне заблуде и одвајањем од природе Бога), над властитим, урођеним слабостима: ослобађа се робовању себи, као што тежи општем ослобођењу од материје, од света (овоземаљског света) као инкарнације зла.

Спорно је опстајање двојне онтологије код Његоша. Прича о пробуђеној лучи, о људском самопрегору, једно је од појашњења односа између категорија хаоса и Бога у односу на питање битка. Бог, по *Лучи микроkozma*, јест истовремено и биће и постање. Дијалектално Божје стваралаштво ради на сједињењу есенције и бића. Однос времена и вечности је изражен божанским светлосним исијавањем чији је крајњи циљ увођење васионе у хармонију. Онтологија одређује антропологију, христологија природу

⁸ Овде јасно разликујемо бесмртност од вечности, будући да је вечност божански атрибут а бесмртност атрибут створења, сачињеног бића, односно бића које има свој почетак и чија је бесмртност условна, јер проистиче од Бога и, од Њега зависна, на Њега се ослања.

⁹ У земљу као оквир, као материјални простор у коме је пали анђеол – човек – заточен.

„луче” микроkozma, a фигура божанства фигуру романтичног песника који промишља и разјашњава ове категорије.

Његош у Богу види почело и творачку моћ уједно: у Њему види биће чија је присутност у свету иманентна. По паду у грех, Његова есенција врши позитивно, материјално и спиритуално дејство на човека, преображавајући га истовремено својом светлошћу и употребом тог инструмента који називамо временом. Еманација и есенција су једно и исто: трансцендентни Бог се очитује, и то је очитовање Његова еманација, Његово иманентно присуство. Бог је истовремено и изван и унутар створеног: Бог је у свему. Он је, другим речима, истовремено и биће и настајање, и нужни битак и властито стварање у настајању, иако не и, рекосмо, једносушно с њим. Та се еманација очитује кроз хаос и кроз космос, кроз необрађену материју као и кроз обрађену, те мисаоних бића која је настајују (била та обрађена материја космос или пакао и земља – простори заточења, простори материјализације првобитног огрешења). Сукоб хаоса и космоса, нереди и реда само је премиса за један обухватнији творачки рад: то је разлог зашто је Његош истовремено мониста и дуалиста. Божји дијалектални творачки акт ради на сједињавању есенције и бића: игра времена и вечности, њихов однос, код Његоша, претпоставља чин светлосног исијавања чији је крајњи циљ увођење васионе у хармонију, чија је крајња сврха да истрајава, прочишћено, у Богу.

За пала људска бића то значи прелазак из људске темпоралности у Божју атемпоралност. Његошев Бог јесте Бог памћења у коме све (дакле свет) истрајава. Литургички посматрано, истрајава зато јер је коначно помирен са Њим, и достајан је хвале. Бог, као нужни битак, ради на помирењу између бића и настајања, између ванвременог и временог, између себе и створеног. Питање апокатастазе¹⁰ очитује се као парадоксално управо по томе што из перспективе вечности, коначног помирења, из перспективе Бога оно и јесте и није проблем. Да парафразирамо песника: „У поређењу са Њим ми једва можемо рећи да смо били.” Другим речима, из перспективе вечности нема разлога да буде говора о коначној казни, о коначној изопштености. И не само то: Бог, кроз Христа, постаје саучесник драме изопштености; Бог ће сам, парадоксално, да искуси заборав, смрт. Пошто је допустио, створивши слободну вољу, могућност побуне, одпустиће искуство самозазнања онтолошке неутемељености палих. Драма смрти драма је онтолошке дефицијентности. Свест о властитој дефицијентности срж је Адамовог сна. Ту дефицијентност, у напору да Адама

¹⁰ Дакле питање пада, питање побуне анђела и Божјег дела помирења.

врати к Богу, искусиће Христ. Парадокс стварања слободне воље води до парадокса Божије воље да искуси Адамову смрт.

Уколико Бог, међутим, не прашта, тада он себе – ограничава. То ограничавање се пак уписује у времену, у створеном. Дакле реч је о педагогији, о лекцији упућеној створењу. Међутим, зар се може замислити да у ванвременом нема помирења? Зар је могуће замислити непомиреност, ограниченост ма које врсте, у Богу? Идеја коначности, иреверзибилности казне више је предмет етике, педагогије неголи чисте теологије, она има више удела, Волтеровски речено, у отклањању могућности опште друштвене пермисивности, либералности, анархије или терора чији би узрочник могла бити теологија апокатастазе (као што би то могао да буде атеизам) него што би могла имати удела у природи Божјег кажњавања за преступ. Код Његоша се она пак коси и с песничким психолошким профилем, с његовим радикалним немирењем са злом, с његовим политичким деловањем, с његовом јуначком свешћу, са етиком самопрегора. Божански ум, који ради на стварању лепих облика, успева, у идеалном, у вековечном, да оствари оно што се опире песнику и државнику: савршени и потпуни склад између провитне замисли и њеног крајњег остварења.

БОГДАН А. ПОПОВИЋ

КРИТИЧАР У ОДСУДНОМ ВРЕМЕНУ

Записи о деловању Зорана Мишића

Српску књижевност друге половине XX века обележили су неколики покрети (и преокрети) снажног и обухватног замаха. Неподелиено је мишљење да је, с обзиром на сложеност промена које су га пратиле и, поготову, на њихову далекосежност, од највећег значаја сучељавање *модерниста* и *реалиста* с почетка педесетих. Исто тако, тешко да сумњи може бити подложно уверење да је у овом, термилошки проблематично именованом, али фактички и те како драматичном сучељавању веома важну улогу имао критичар Зоран Мишић. Судимо ли по ефикасности његовог критичког деловања – мисли се, дакако, на афирмисање модерних песника и начела модерне поетике – улога коју спомињемо је раме уз раме са главним.

Ипак, неупитни се чине разлози да, више од три деценије по престанку његове критичарске активности, ослобођени потребе за сврставањем покушамо проверити трајност неких од карактеристичних концепцијских и методолошких одредаба Мишићевог рада. Садржане су ове одредбе у његовим критикама и есејима сложеним у књиге *Реч и време* (1953), *Искушења поезије* и *Песничко искуство* (1963), *Антологија српске поезије* (1963) и *Критика песничког искуства* (1976). Иако не чине интегралну библиографију његових дела ове, несумњиво најзначајније, Мишићеве књиге „покривају” теме којима ћемо се у овом раду бавити. Треба, такође, напоменути и то да су друга, трећа и пета међу нанизаним књигама склопљене, сагласно свом концепту, од текстова пробраних из претходних и мањег или већег броја нових. А то нас ослобађа потребе да се, приликом разматрања

критичарових становишта, претерано строго држимо хронолошког редоследа првобитног објављивања његових критика и есеја.

1.

Како је време Мишићев рад у нашем памћењу згуснуло на најважније компоненте, прво што нам при поновном ишчитавању његових раних, па и не само раних критика и есеја, пада у очи свакако је наглашавање политичке правоверности и потреба да критичка становишта буду оснажена марксистичким погледом на свет, културу и уметност. Или, нешто прецизније, фрагментима таквог једног погледа.

Већ на првим страницама збирке критика и есеја *Реч и време* Мишић оцењује покушаје младих аутора од којих тражи снажан и убедљив израз који би могао да искаже „сву реалистичност и величину збивања наше епохе”. Невоља је, међутим, у томе што покушаји песника о којима иде говор „делују празно и неуверљиво”. Ако у њима, ипак, има штогод вредно пажње, то је што су надахнути „племенитим и полетним осећањима, идејношћу, здравим и напредним погледима на стварност”... Каква је улога оваквих својстава у остваривању естетских вредности поезије Мишићу је морало бити јасно. Он их, сва је прилика, спомиње из разлога које је налагала тадања, нимало наивна политичка клима. Зато, ваљда баланса ради, већ у истом чланку („Неколико напомена о почетничким радовима”) критикује „шупље фразе” о новом друштвеном поретку, као и опредељивање писаца за своје позитивне јунаке који услед таквог опредељивања за читаоце бивају неуверљиви. Штавише, у ред негативних, контрапродуктивних обележја младалачких текстова на које критичар скреће пажњу иду и „реторика” и „извештачен језик”. Али, опет, да исправан политички курс не би био напуштен ваља нагласити да је празнословље на које је указано последица одсуства „стварног и искреног доживљаја” из којег је, у конкретном случају, требало да произађе „истинита слика о радилишту и људима који на каналу граде”.

Још нам неприхватљивије делују критичарови ставови са поезијом у вези, па и нормативни налози упућени поезији. У карактеристичном тексту ове врсте („Један поглед на поезију младих”), Мишић сасвим мирно и без страха од функционализације поезије, сагласно духу времена и друштва у којима делује, тврди да су пред младим песницима „динамички, херојски садржаји новог живота”. Наравно, такви садржаји се тек-тако „не предају... свакој артистичкој ћуди песника”. Понајмање ће се „предати”

песницима који не одолевају узношењу „старог, патријархалног начина живота и поетизацији преживелих друштвених односа”. Али ће се, зато, неупоредиво лакше „предати” песницима који практикују ни мање ни више него „снажније реалистичке захвате у збивање око себе”. Тек што није речено: песницима реалистичког проседеа!

Маркс, марксистички интониране опсервације и судови особито су уочљиви кад Зоран Мишић расправља о књижевној критици свог времена. Он, рецимо (у тексту „Два примера шаблонске критике на поезију младих”), поздравља настојање двоје младих критичара да своју књижевну анализу заснују на принципима марксистичке науке. Али, исто тако, не превиђа „многе недостатке” у њиховим критикама, недостатке који се највећма испољавају „у конкретној примени... основних начела, у разради појединих поставки и њиховом примењивању на одређени текст”. Ту, заправо, нејасноћа и нема: потребна је „принципијелна и конкретна марксистичка критика, чији је домен истраживања”, како Маркс каже, „читаво богатство човечијег и природног бића”.

Мишићево испомагање Марксом у извесним приликама (парадоксално, у прилици кад поезију Весне Парун брани од догматске критике) поприма хуморне размере. Да човек не поверује, цитирање Маркса му се чини неопходно и кад говори о музичким и ритамским обележјима поезије („За немузикално ухо”, вели Маркс, „ни најлепша музика нема смисла”)... Чак и у једном изванредном тексту („Међу јавом и мед сном”, *Песничко искуство*) у коме се с добрим разлозима напосто разбацује познавањем европске поезије, он не пропушта да подсети како је „поезија... увек ишла напред и увек је била у служби револуције, или није била поезија”. И то би требало да је начелан, универзално дејствен став. А кад је говор о савременој домаћој књижевности („Прилике”, *Искушења поезије*), Мишићево залагање за модерну књижевност нас се доима као демагошка фразеологија. Јер, модерна књижевност је, како он у датом тренутку тврди, „књижевност наше, социјалистичке епохе која је настала, развила се и продубљује се са настанком, развојем и продубљивањем наше социјалистичке демократије”... Спремни смо, најзад, на закључак да је, поред тога што је у најмању руку бесмислено, плакатско објашњење „модерности” недостојно критичара његовог формата: „Књижевност социјалистичке епохе не може не бити модерна, јер је пишу прогресивни писци и слободни људи, чија је тежња да се отргну од свих облика заосталости и предрасуда, у пуној сагласности са тежњама наше социјалистичке заједнице на свим подручјима друштвеног живота.”

Могли бисмо, нижући тако цитате на безбедној удаљености од прилика у којима је Мишић деловао, да се у недоглед препустимо ишчуђавању над примерима критичаровог политичког удвориштва и идеолошке заслепљености. Тренутак је, међутим, да у подсећање укључимо и прилог разумевању времена које призивамо. Времена тешких последица сукоба совјетског блока и Југославије које су положај културе у нашем, ионако ригидном, друштвено-политичком устројству, учиниле још компликованијим. Мада је пулс тзв. социјалистичког реализма неумитно почео да слаби, све књижевне (а и политичке) битке ни изблиза још нису биле добијене. О томе, између осталог, сведоче и тадања штампа и књижевна периодика у којима чланци аутора из сфере културе и политике, забринутих за идејну чистоту и здравље домаће књижевности, нису били ретка појава.

Довољно ће бити ако, подсећања ради, изнова ишчитамо чланак Милана Богдановића који говори о поезији у једном броју *Младосћи*, или напад Зорана Гавриловића на Мишића у *Књижевним новинама*, или да, ако нећемо да се задржимо само на поезији и питањима поезије, обновимо сећање на чланак Елија Финција „Логика звана трамвај” и све с њим у вези. Посебно се, у том смислу, истакао Пуниша Перовић (у *Нациој сиварности* од априла 1954) тиме што је опасност која држави прети од четника, кулака, привредног криминала, па и од информбировских агентура изједначавао са опасношћу што долази од песника и писаца који, одупирући се „ждановштину”, траже више слободе у уметности... У поређењу са таквим (а било је и горих), у уметничком смислу конзервативним, а у политичком денунцијантским чланцима, Мишићево демонстрирање привржености режиму и практиковање марксистичке критике било је безазлена игра речи. Утолико пре што је он, све чешће и на све ширем плану, заступао ствар модерне књижевности.

На тај начин сагледан, чак и један од најекстремнијих примера Мишићевог скривања у окриље марксизма – онај са „музикалним ухом” – указује нам се у новој светлости. Неупоредиво је од наведеног цитата важније критичарово мишљење да ритам није само „звучни утисак” или „музика речи”, већ је ритам у поезији „нераздвојиви део садржаја”... Мада то не мора одмах бити видљиво, Мишић, у ствари, педаљ по педаљ, наговештава обресе поетике модерне поезије. Покушавајући да, у спору са конзервативним критичарима, утврди шта је то „лирски израз наших дана”, он саопштава оно што је *conditio sine qua non* модерне поетике: „Нови амбијенти и нове околности траже нове речи, нови песнички језик”... У том контексту треба читати и његову замерку

упућену тада младим песницима Стевану Раичковићу, Слободану Марковићу и Васи Поповићу („Две забелешке на маргинама мајског броја *Младосџи*“) зато што певају „као да се ништа није догодило не само од рата наовамо, већ и за последњих осамдесет година; и не само у нашем животу и друштву, већ и у еволуцији модерног песничког израза“.

Разуме се, пре но што су темељна начела модерне поетике постала сама по себи разумљива, морао је Мишић да води многе партерне спорове. Један од карактеристичних се одвија поводом догматских напада на збирку *Весне Парун* („О жуборењу потока и току људског живота, о *Весни Парун* и једној критици на њену збирку песама“) када се он, тврдећи да је у потпуности лишена смисла, супротставља шаблонизованој алтернативи између „грандиозних панорама са пруге“ и „сунцокрета“, на којој инсистирају његови опоненти опредељени, разуме се, за „панораме“. Примерима из поезије великих европских песника он доказује да „долине“, „брежуљци“, „жуборење потока“ нису никаква једнолична и успављујућа „песничка инкантација“, већ је у жуборењу потока „сам живи ток људског живота“... Бесумње, још је опаснијим нападима био, у то време, изложен Миодраг Павловић коме је у грех уписивано што, у песми *Крик џреба йоновити*, наводно сеје панику. Сличним поступком као и у претходном случају, са мноштвом окука и пируета, Мишић је одбрану Павловића („Панике и снови“), одбрану песниковог права да буде узнемирен ругобама света, довео до закључка да се песниковог неспокоја не треба плашити, јер је „његов неспокој покретачка снага историје“. Штавише, Павловића је Мишић бранио и примерима из *Малдорорових йевања* („Још једно поподне са Малдорором“), што је у то време било у најмању руку неуобичајено, а и неупутно.

Појединачних примера Мишићеве критичарске праксе налик овима свакако има више, али они не би смели да заклоне видик ка његовом мишљењу и писању о српској књижевности на генералном плану. Он се, рецимо, већ 1951. године, на свој начин супротставио политичким пресудама какве је у српској књижевности између два рата изрицао Велибор Глигорић („Нека критичари проговоре“). И не само то, настојао је да постепено утврди аутентичне континуитете и стандарде који би савремену српску поезију могли да доведу до усвајања модерне поетике. Мишићево је уверење да нашу књижевност између два рата чине писци који су престали да говоре језиком Милутина Бојића. И, што је знатно важније и далекосежније, „на том послу откривања нових путева и нових изражајних могућности, сви су понешто допринели, и напредни писци и представници грађанске литературе“.

Идеолошко-политичка обележја Мишићевог критичарског деловања – подсетили смо их се објективности ради – могла су бити и жртва принесена једном тешком времену. Треба, сва је прилика, да остану у забораву заједно са тим временом, а и са нашом дилемом да ли је жртву принео верник или опортунист. Уравнотежен однос према њима омогућује да критичарски профил Мишићев сагледамо истичући његова битна својства.

Назнаке критичарове модернистичке позиције које ће се, укорак с временом, непрестано множити лако се дају разазнати у његовим полемичким текстовима какви су „Панике и снови”, „О смислу и бесмислу, о лирици ’Меког и нежног штимунга’, о једној чежњи и једном заносу на свим језицима света”, „Око једне књиге и њеног наслова”, „Певање и мишљење”, „Прилике”. Већину ових текстова (на неке смо се већ позивали) аутор је писао почетком педесетих и из књиге *Реч и време* пренео их у *Искушења поезије*, а одатле у избор критика и огледа *Критичка песничког искуства*. Занемарујући поводе ових расправа, њихов концепт и начин како га, испољавајући високе вредности критичког писања, Мишић развија, у овој ћемо се прилици задржати само на најмаркантнијим критичаровим ставовима како бисмо наговорили скицу поетике модерне поезије која ће у његовим критикама и есејима постајати све видљивија.

На време је Зоран Мишић увидео да је подела поезије на модерну и традиционалистичку, конзервативну, мање-више беспредметна. Међутим, пред њим је био задатак чија актуелност није дозвољавала одлагање. Ваљало је, наиме, одупрети се конкретнијем и опаснијем разврставању песника на широко прихваћене и подржаване „лиричаре меког и нежног штимунга” и, њима насупрот, учеснике „офанзиве поетског несмисла и бесмисла”. Тај је задатак, спорећи се испрва са Миланом Богдановићем, Мишић решавао у расправи дугог а овде скраћеног наслова „О смислу и бесмислу, о лирици ’Меког и нежног штимунга’...”, али и у другим приликама у којима се бавио шире или уже постављеним питањима, мање или више обухватним темама.

Објашњавао је Мишић, не једном се вајкајући да је у нашим околностима принуђен да доказује одавно доказане ствари, да модерна поезија настоји да (као у стиховима Мишоа, Превера, Кеноа, Елиота) досегне спонтаност и реализам говорног језика чија музичка својства произлазе из песниковог музичког осећања, а не као резултат придржавања канона... Улазећи дубље у опште особености фигуративног језика модерне поезије, Мишић вели

да се у њој „логичко-појмовни интегритет речи у склопу метафоре све више сужује”, а поетске дружбе речи се „проширују ван свих канона, повезујући се међусобно у најразличитије складове, па чак и у нескладне и дисонантне склопове”. И, што није мање важно, модерност песничког језика која је предмет спорова заправо је својствена „поодавно устаљеном говору поезије” за који су се борили и Бодлер и Нервал, и Новалис и Мајаковски, и Елиот, „песници и с једне и с друге стране барикаде”.

Како би промовисао модерну поезију Мишић мора (у есеју „Певање и мишљење”) да разоткрије суштину конзервативне, „конвенционалне или плачевне романтике” засноване, између осталог, на мистификованом квалитету осећајности... Кад би се, насупротив владајућим стандардима, у тадањој српској поезији указао какав нови емоционални регистар, сложеније структуре и финијег ткања и, притом, „импрегниран мисаоним и етичким прекупацијама”, неизбежно би изазивао квалификације попут „церебрално”, „хладно”, „безосећајно”, „непоетско”, „рационално”. Мишић је, сасвим очигледно, морао да расплете терминолошко клупко у коме су се изгубила значења појмова емоционално, рационално, интелектуално. Финализујући ову, замало дисциплинарну, расправу, он с правом констатује да „емоционалност, у свом просечном, стандаризованом виду ... у својим нижим квалитативним ступњевима који се испољавају у нашој тзв. искреној, непосредној, спонтаној итд. лирици” није ништа друго до „здраворазумска категорија”. Или, нешто оштрије речено: општа места општих осећања у тзв. емоционалној лирици произлазе, у ствари, из примитивних и, уз то, рационалних накана.

Критичар изванредне осетљивости за интенције модерне уметности, Мишић је врло брзо схватио да је антитрадицијски став модерне поезије из целог низа разлога престао да буде продуктиван. Уочио је да је модерна поезија себе препознала и у најскровитијим слојевима прошлости и, штавише, да су њени врхунски домети „показали чудесну саобразност са свим оним открићима до којих су истраживачи митских старина доспели” („Поезија и традиција”, *Песничко искуство*). На том је смеру, понајвише и најсабраније у есеју „Песничко и митско искуство” (*Кришика ђесничког искуства*), Мишић развијао једну од својих најважнијих тема. Песничко искуство се – био је у то уверен – неспорно приближило митском искуству. Одговоре на темељна питања егзистенције модерни песници нису могли добити у стварном животу и актуелном свету. Потражили су их у митовима, али и у „митским прасликама света, у споменицима древних култура, у космогонијама, у књигама постања”. У исти мах, трагајући за

„тајном делујуће речи”, успостављали су често прекидане континуитете, утемељивали стандарде у којима ће се преламати прошлост, садашњост и будућност.

Међутим, као што је спознао недељивост модерне поезије и митског искуства, Мишић је уочио опасности од маниризма услед некритичког ослањања на митске матрице. Било му је јасно да се модерни песник не може задовољити тиме што ће прекрајати приче из хомеровске заоставштине и осавремењивати их алузијама на актуелне појаве и догађаје. Разумео је, подједнако, да савремени песник „Едипа проналази у психоанализи, а не у Софокловој трагедији, а Улисове пустоловине казује унутрашњим монологом, а не хомерском нарацијом”. Пример из наше књижевности, пасторале Миодрага Павловића посведочују подударну праксу: не евоцирају „класичну Аркадију, већ ослоњене на Јунгову теорију архетипова, подижу нову шуму симбола”... Другим речима, ма колико митска предања, коришћена у модерној поезији, губила свој сакрални значај и преобраћала се у наративне обрасце у које су слагана историјска искуства, ови су оквири неумитно постајали претесни. По Мишићевом, и не само по његовом мишљењу, празнину створену нестанком митова из песничке праксе испунила је метафора. „Она се осамосталила до те мере да је потиснула све друге облике сликовитог изражавања и достигла, тако рећи, митске размере.”

Како је, попуштањем идеолошких стега, наше друштво постајало све отвореније, модерна уметност Запада је на нашој културној сцени бивала све присутнија. Модерна драмска литература поготову. И ту је за Мишића била прилика за промишљање односа између поезије и театра (два есеја у књизи *Песничко искуство*). Односа који, како Мишић држи, у нашем времену није више могао бити продуктиван, па ни одржив. Поезија је, по његовом мишљењу, интегрисала колективне симболе који су некад били средство општељудског споразумевања. Свела их је на „вербални ритуал, на неми езотерични разговор језика са самим собом”... Апсорбовала је, сажимајући њене митове, не само епiku, већ и позоришну уметност „преводећи драмску радњу на језик метафора, претварајући цео сценски ритуал покрета, ритмова и инкантација у алхемију речи”.

Докле је досезала и како је обухватна била Мишићева (замишљена) поетика модерне поезије говори и податак да је у избор својих критика и огледа (*Критика њесничког искуства*) укључио читав блок текстова под насловом „Путеви фантастике”... Он је, наиме, кад то ни изблиза није било опште место наше критике, веровао да је модерни песнички ирационализам кадар да

„на световним темељима обнови визионарску фантастичку књижевност”. Како би се приближио разумевању улоге фантастике у модерној поезији, Мишић полази од неспорне чињенице да се чудесно и стварно, мистично и разумно у свим савременим уметностима не раздвајају. А фантастика се рађа кад уметност, изгубивши свој сакрални значај, религиозни занос мења песничким заносом. „Анђели и демони који данас песнике опседају нису” – говори Мишић слутећи предстојеће појаве у српској поезији – „изашли из светих књига или зборника црне магије, већ из уџбеника психоанализе”.

3.

Анџолоџија српске поезије Зорана Мишића објављена је пре више од пола века и, крајње неправедно, поделила судбину небројених књига које су јој само жанровски биле сличне. Готово да данас никог више не занима њен историјски значај, мало шта нам значе њена иновативност и антиципаторска својства. Вредност и мера остварености састављачеве замисли свакако би требало да буду повод једном засебном раду који би наложио жанровска разврставања, анализу ауторових мерила, одмеравање третмана појединих у њу сврстаних песника... При свему, овде нам се корисније чини сагледавање Мишићевог односа спрам целине српске поезије. Обухватних и далекосежних ставова садржаних у предговору *Анџолоџији*, у белешкама о песницима које су далеко од тога да буду само био-библиографске, као и у низу његових есеја написаних пре и после појављивања *Анџолоџије*.

Намеран да у предговору *Анџолоџији* („Један век српске поезије”) изложи своја састављачка мерила, Мишић је изложио неупоредиво више – проблематична обележја српске поезије испољена у распону од Његоша до Миодрага Павловића. Недостатке који су трајно успоравали њено природно стасавање... На првом је месту *омама белкантијом*, укореења у поезији и, томе следствено, у читалачкој публици која је у њој налазила „врхунац ужитка”. Друго такво обележје је пренаглашена *реџоричност*, „празна театрална патетика... стихова на баналне мисли и теме”. А како је реторика најчешће била у функцији рационално-дидактичких задатака, она је генерисала наредни проблем који ће се провлачити готово кроз читаву нашу поезију: исувише снажна *позитивистичка џрадиција* чији је корен у нашем рационализму и позитивизму и, мање или више и на разне начине, у Вуку, у народној песми, у Његошу. Нужна последица позитивистичког духа наше поезије је њена претерана *нараџивност* која се добрим делом исказује и као

извитоперавање епске традиције. Шести проблем наше поезије је у томе што, *не успевши да успостави склад и јединство певања и мишљења*, није успела да испуни своју интелектуалну мисију. Уместо ње, у појединим њеним етапама доминира *неодмерено естетизирање* које је у сенку задуго склањало највеће домете српског песништва. На крају овог низа је *поводљивост* наше поезије, честа поплава „вештачких производа помодне литературе”.

Сасвим разложно је Мишић констатовао да је права поезија, она која се није повиновала захтевима владајућег конформизма, врло често остајала „без своје естетике..., без ослоња у традицијама..., сва у грчевитом напону да пронађе излаз из зачараног круга предрасуда и конвенција”. Утврдио је да се готово ниједан од наших знатних песника не уклапа без остатка у књижевне покрете свога времена, да ниједан у књижевности није остао захваљујући типским, серијским обележјима свога певања. Оно што је имало значај обнове нису доносила колективна песничка опредељења него појединци.

Очигледно, неопходан је био нови систем вредности, мерила која ће омогућити успостављање нових и превредновање постојећих стандарда. Ако своја промишљања није успео (или, није стигао) да интегрише, на основу појава и тема које је Мишић обрађивао, или обрадио, можемо да наслутимо какав систем вредности је имао у виду и каква је поетика с њим могла да буде компатибилна.

Сасвим је разумљиво, промене је Мишић унео већ у разумевање наше песничке традиције... Рецимо, Стеријини стихови по Мишићевом мишљењу, и поред „псеудокласичарске шематичности” мотива и обраде, представљају у нашој поезији веома редак пример „мисаоних и етичких преокупација”. Успешније него романтичари, Стерија је досезао „перфекцију језика и стила, блиставу реторичност”. Пре других овдашњих критичара, Мишић је увидео да је класичарска традиција наше поезије напречац прекинута и, што је исто тако битно, нагласио је да штетне последице тог прекида „објективизацијом мисли и форме” на савремен начин залечују неки наши тада млади песници... Битно различито од дотадашњих систематизација, Бранка Радичевића је видео у оној струји романтичара (Китс, Шели) која је, обнављајући их и освежавајући, „остала привржена класицистичким идеалима чистоте и склада”. Прикључио је Мишић Бранка „тананој нити чисте лирике” која код нас пре њега скоро да и није била позната, струји која од трубадурске и ренесансне поезије води до Елијара. У Бранковим елегијама, а и у фрагментима мање лепих песама, остварен је „диван склад чулности и смерности,

визионарског духа и рафиниране сензибилности” (цитирано из бележака о песницима). Највећу заслугу Лазе Костића налазио је Мишић у томе што је из наслеђеног језика романтичара, који је за њега био претесан, створио свој „непоновљиви стил Лазе Костића”. Није, нажалост, био кадар да створи један оригиналан и сликовит песнички језик који би, као књижевни језик, могао бити образац потоњим песницима. Костићево исцрпљивање у језику је, тврди Мишић, једна од најубедљивијих илустрација тезе да су „наши велики песници мученици језика” и да је то разлог што нису стизали да постану „мученици мисли” („Лаза Костић”, *Песничко искуство*).

Промене у виђењу и вредновању знатних представника наше песничке традиције отвориле су нове перспективе: указале су се сродности међу песницима утемељеније од дотад општеприхваћених, а са њима и могућност установљавања нових континуитета у српској поезији... Прави наследници Бранка Радичевића, тврди Мишић у предговору *Анџолоџији*, нису другоразредни „романтичари-бранкомани”. Из покушаја класификације српске поезије на новим основама произлази да их треба тражити у Дису, Црњанском и Дединцу. Њихова мелодијска линија, „чиста и смерна, једноставна и рафинирана у исти мах, поникла је из најдубљих врела нашег језика и сачувала се као један од ретких и ретко поузданих примера континуитета у нашој поезији”... Врло слично, тековине песничких прегнућа Лазе Костића нису на прави начин усвојили његови савременици, већ Винавер, па и Давичо... Утврђујући дубље и трајније везе између појединих епоха, Мишић је констатовао да између најстаријих и најмлађих песника у његовој *Анџолоџији*, а и ван ње (Стерија и Миодраг Павловић, Бранко Радичевић и Стеван Раичковић), постоје дубље сродности него што се чини на први поглед.

Измењени критеријуми и знаке новог вредносног система условили су и ново рангирање српских песника. Највећи међу њима су, како Мишић верује, Бранко Радичевић, Лаза Костић, Дис, Растко Петровић, Црњански и Настасијевић. Друга тројица су, у исти мах, најзначајнији наши песници између два рата. А модерни су они били, говори Мишић у есеју „Језик и поезија” (*Песничко искуство*), не зато што су применили нове форме и технике, већ стога што су у нашем језику „открили неслућену могућност за преображај поетског израза”. Уопште узев, двадесете године прошлог века су етапа у којој, по Мишићевом мишљењу, српска поезија први пут престаје да касни за страним узорима. Поезија Црњанског и Растка Петровића сведочи томе у прилогу, а њима је, у есеју „Три млада песника” (*Криџика ђесничкоџ*

искусџва), придружен и Милан Дединац. Мада су сва тројица били песници светског кова, „духом уздигнути и интелектуално васпитани, окренути светској али ослоњени на властиту културу”, Растку Петровићу припада заслуга што је (иако не први и не једини) „најбоље умео да пише светску поезију нашег кова”. Мада „најаутентичнији представник модерне осећајности у међуратној поезији”, овај је песник поделио судбину наших великих песника који су покушали да модерну литературу заснују на националним основама: „остао је недоречен, сав у фрагментима” („Растко Петровић”, *Песничко искуџво*).

Са овим, једним од фундаменталних проблема модерне поезије уопште, па и српске, Мишић се суочава у више прилика и на различитим нивоима. Не једном му се поставља питање „Како оживети у себи осећање историје, колективне судбине и свемирске саобразности, не ослањајући се на традиционалистичке образце?” („У изгнанству где се песник обрео”, *Песничко искуџво*). Упућен у европске песничке теме, из читалачког искуства је знао да, начелно, одговоре на ово питање дају стварање сопствене митологије, постављање својих детерминаната и у хоризонтали и у вертикали, учвршћивање националне духовне генезе. Истини за вољу, успешнији је Мишић био у интерпретирању начина на које смо се са овим одговорима мимоилазили него у изналажењу адекватних поетичких разрешења тог проблема.

Ипак, мада до једностраности привржен модерној поезији и модерним песницима, Зоран Мишић је био спреман да, учивши и наличје њихових поетских прегнућа, навести неке од предстојећих проблема. Сараднички је, наиме, наглашавао да је тада нова струја интелектуалне лирике, са Миодрагом Павловићем на челу, покушала да обузда проликсизам нашег поетског говора, да нас је, штавише, излечила од романтичарског илузионизма. „Подигла је”, вели Мишић, „најсувљу разговорну реченицу у сферу метафизичког расправљања, а читав рој апстрактних појмова спустила на тле свакодневног збивања”. Међутим, својим апстрактним, превише „интернационализованим” и херметичним говором, она се лишила „чулно-конкретног увида у ствари и своје националне подлоге. Опасност је, значи, сустиже са супротне стране” („Језик и поезија”, *Песничко искуџво*).

4.

Неподељено је мишљење – њиме смо започели ове записе – да је критичар Зоран Мишић, ма колико да су му и друштвена кретања ишла наруку, одлучно допринео исходу сукоба између

модерниста и *реалиста* с почетка педесетих прошлог века. Допринос о коме је реч је остварен множином његових полемичких расправа и есеја, али и критикама писаним поводом објављивања првих песничких књига Васка Попе и Миодрага Павловића, водећих међу песницима-модернистима. Прецизности ради треба споменути да је критику прве збирке песама Васка Попе (*Кора*, 1953) Мишић објавио у време кад се појавила, а о годину дана „старијој” збирци Миодрага Павловића (*87 њесама*, 1952) писао је у склопу критике његове друге збирке (*Сјуб сећања*, 1953). Истина, о Павловићевој поезији је Мишић различитим поводомима писао и пре објављивања ових критика, било да је песника бранио, или да је његовим стиховима илустровао своје теоријске ставове, а кадгод би се с његовим интенцијама и спорио... У сваком случају, есејистички конципиране и неуобичајено опсежне, критике Попине и Павловићеве збирке – „Поезија опседнутих ведрина” и „Сунчева светлост на стубу сећања” – Мишић је с разлогом укључио у своју прву и другу књигу, а и у избор својих огледа и критика... Зашто сада на њих скрећемо пажњу? Из два разлога: да бисмо подсетили на њихову историјску улогу која је, у укупном учинку Мишићевог деловања, неспорна чињеница и, знатно више, како бисмо назначили њихову особеност и вредност независно од те улоге.

Имамо, дакле, у виду да је афирмативан однос према Попиној и Павловићевој поезији у време настанка ових текстова сведочио о Мишићевој критичарској изузетности (па и о храбрости), али и то да је такав однос релативно брзо постао општеприхваћен и, отуд, једва вредан спомена. Данас нас неупоредиво више занимају одлике и мера ефикасности његовог критичког поступка... Са подразумевајућом резервом у односу на прецизност формулације која следи, рекли бисмо да је посредни интерпретативни поступак обогаћен, овом критичару својственим, врлинама. Темељно упућен у опште токове, а и у специфична збивања у европској поезији (особито у француској), кључне појаве у српском модерном песништву Мишић врло често разматра укључујући их у шири, европски контекст. За тај задатак је био припремљен боље но иједан критичар његовог нараштаја и боље но иједан га је решавао. Опште поетичке ставове, интенције и замисли, теме и идеје садржане у делима којима се бави он непогрешиво фокусира и описује, а кадгод и анализира. Пише о њима са жаром као да жели, „натпевавајући” се са њима, ерудицијом и стилском бриљантношћу да их протумачи. Кад се подсмева, кад иронизира, његови су коментари и ефектни и ефикасни, утолико пре што је оно на шта се односе махом очигледно. Кад, међутим, у афирмативном

контексту цитира и цитирано тумачи, ефикасност изостаје. Посебност цитираног се губи. Мада у пасажима и у фрагментима често продорнији него као интегрална анализа дела, текстови о којима иде говор су несумњиво на више начина атрактивно критичко штиво које се са уживањем чита.

Ратујући за афирмацију модерне поезије, Мишић није стижао, или није могао да води рачуна о проблемима њене (не)комуникативности. Критичка интерпретација какву је практиковао не досеже ефикасност аналитичког рашчитавања и „отварања” песничког текста које би, поготову у времену о коме је реч, добар део проблема око „неразумљивости” и „бесмисла” модерног песничког израза могло скинути с дневног реда. И у његовим полемичким расправама заступана, теза да је модерна поезија аутентичан израз модерног времена, у његовим критикама није добила адекватну потврду. Или је добила једнодимензионалну. Сенчећи проблем нешто оштрије, могли бисмо парафразирати замерке које је Мишић упућивао тада младим песницима и рећи да је писао „као да се” у критици „ништа није догодило” последњих више деценија... Како год било, ако бисмо данас желели да предложимо компетентно писане текстове о Попиној или Павловићевој поезији, тешко да би то били Мишићеви.

Ако ствари тако стоје, нема места чуђењу судовима које је, у завршној етапи свог деловања, Мишић изрицао савременој критици као аутономној дисциплини. Антене критичара великог формата осетљиво су реаговале на промене у поезији, за промене у критици нису биле добро подешене. Тешко је прихватити да није разумео да се критика мења подстакнута мењањем поезије. Да модерна поезија, којој некад недокучиве сфере духа нису више биле тајна, напосто захтева модерну критику – множину дисциплинарних приступа. Закључке је доносио на основу екстрема. Ламентирао је Мишић над судбином књижевне критике чије су место, наводно, заузеле расправе из психологије, лингвистике, митологије итд. Расправе умножене и уситњене, међусобно искључиве, које атомизују песму, онемогућују разумевање песме као јединственог и целовитог организма. „Уместо песме налазимо растурене делове њеног тела преко кога је прешао точак учености” („Песничко и критичарско искуство”, *Критика њесничког искуства*).

Поезија је, по Мишићевом мишљењу, у крајњој линији увек херметична: „херметизам није средство да се посредним путем ода тајна, већ да се сачува”. Овакав један став може, унеколико, да буде прихватљив. Међутим, мишљење да права поезија не нуди „кључеве својих тајни” критичарском испитивању и одгонетању,

али ће се зато отворити „према читаоцу који уме да је прихвати на непосредан начин”, у најмању је руку проблематично. А у конкретним околностима је било противно читалачком искуству управо са оном поезијом којој је Мишић био посвећен... Фаталан дисконтинуитет и једностраност у васпитавању књижевног укуса и неговању пријемчивости чине код нас улогу критике као „ре-леја” између дела и читаоца и те како смисленом и оправданом. Чак и једностран тумачења, понекад практикована од стране овакве критике, била би кориснија од читалачке (и критичарске) инертности, од прејудуцираних тврдњи какве су увек биле при руци, да су на делу неразумљиве бесмислице или опсесивне мистификације. Да не говоримо о многим методима који су и у Мишићево време књижевној критици били на располагању! Сасвим супротно његовим оценама, реч је о аналитичким поступцима уз помоћ којих, испитујући разне компоненте дела и нивое на којима је остварено, просуђујемо меру њихове функционалности у целини. Ако песниково мајсторство постоји, уместо да буде изложено фразирању и празнословљу, бива стручно обелодањено и понуђено читаоцу на увид.

Ипак, не би Мишић био критичар изванредне опсервације када би превидео неке од битних смерова на којима су се поезија и критика мењале... Мада му се појава о којој говори указала с наличја – уместо да се критика приближава поезији, поезија се приближава критици – уочио је да поезија усваја средства критике и стиче њене навике. „Испитује саму себе и своје место у свету идеја.” Одиста, Мишић је био надамак схватању које у блиској будућности нико више неће доводити у сумњу. Разумевању недељивости певања и бивствовања и, с њом у непосредној вези, чињенице да су субина певања, поетичка и аутопоетичка питања, постале легитимна и оправдана песничка преокупација... С друге стране, покушао је да се кроз шуму потврђених критичких школа и метода – називао их је „вивисекцијом песме” – пробије до спасоносног решења које је видео у тзв. диференцијалној критици (ако је већ интегрална неостварива!). Таква би критика требало да истражује „посебност песме, оно чиме се она разликује од одређеног стандарда”... Као да се, у крајњој линији, практиковање критичких метода чију је ефикасност Мишић порицао руководи другачијим намерама и води другачијим циљевима.

Проблематика о којој је ишао говор, упркос оваквим знацима разабарања у новим околностима, наговештава завршетак Мишићеве мисије. И, у исти мах, налаже овим записима сагласан закључак... Дотакли смо се у њима *неких* оспоравању подложних обележја његовог рада, као и *неких* његових изванредних

квалитета. Има нешто о чему је, с њима у вези, готово бесмислено дебатовати: какви год да су, недостаци и промашаји његове критичарске праксе не могу умањити, угрозити их могу онајмање, њене високе вредности. Он је, несумњиво, први послератни српски критичар који је заступао стваралачка начела којима нема приговора. И да је био само промотер песничке авангарде која ће постати класика (а био је и њен бранилац), и да је само иницирао превредновање српске поезије у вековном распону њеног трајања (а коренито је изменио представе о неким од њених најзначајнијих представника), и да је само наговестио могућност утемељења савремене српске поезије у једној богатијој традицији (а такву је могућност он, у ствари, засновао) – имали бисмо довољно разлога да га сматрамо најзначајнијим критичаром у одсудном времену у коме је деловао.

СЛАВКО ГОРДИЋ

С ПЕСНИЦИМА, ОПЕТ

Одлучивши се да опет, као у неким ранијим годинама, за привилеговану тему дневничких записа узмеш нову песничку лектуру, не бележиш најпре околности и разлоге који те наводе на такву одлуку, већ оне који те од ње одвраћају.

Чему поезија у наново страшном времену нуклеарних хаварија с недомисливим последицама, крвавих сукоба с неизвесним узроцима и последицама на северу Африке и Блиском истоку, све уверљивијих предвиђања планетарне несташице хране и толиких – глобалних и оних само наших – невоља и зала?

Чему поезија у времену без читалаца, кад ни оних двадесетак наших изабраника на Лајпцишком сајму интимно не верују – било би чудно колико и дирљиво да верују – како ће неко 2050. године (ако буде овог језика) знати и хајати за њихова имена и наслове? Или наше песнике, па и оне понајбоље, тангира само оно *овде и данас* – како си помислио јуче у Бањалуци изложен мрком погледу лиричара који не прашта заборав или превид свога стваралачког учинка у нацрту антологијске едиције чија је реализација мање извесна од нове индустријализације Србије?

Чему поезија, чему песници и прича о њима кад нам се измиче тло испод ногу, кад тонемо у сиромаштво, национално (само) понижење, демографску и општу кризу, неред вредности, грабеж, бандитизам, свирепост оних који атакују и равнодушност оних који би требало да нас бране?

Нису ли и они који песме пишу и ми (све малобројнији) који их читамо тек трагикомичан одблесак неког давно ишчезлог поретка – ако је такав поредак (или ред вредности) икад и био више од пуке самообмане неких нама сличних и никад бројних осамљеника?

Увиђаш, истог часа, да су ти питања високопорна, бучна и малодушна у исти мах, па и лажна, ако већ зебња и брбљивост не иду заједно. Речено је поодавно: нико не лаже као онај ко говори са индигнацијом.

19. III 2011

Недељом читаш, последњих година, само хришћанско-теолошка штива, докучујући с великим одоцњењем тек понешто од смисла с којим си се, можда неповратно, мимоишао у годинама учења.

Управо си дочитао опсежан *Дневник (1973–1983)* оца Александра Шмемана, у којем је неретко реч и о књижевности. Руско-естонског порекла, рођен и живео у емиграцији, Шмеман је у Паризу под утицајем управитеља Кадетске школе генерала Римског-Корсакова заволео, засвагда, поезију. У деценијама проживљеним у Америци често је управо у поезији тражио и налазио одговоре који су му измицали у примарној, догматско-доктринарној мисли. Чини се да је највише поштовао Елиота а највише волео Ходасевича. Тургењев и Чехов, мада атеисти, чине му се душевнијим од толиких религиозних писаца. Срешће Јосифа Бродског – у ужем кругу отвореног, једноставног и финог, а у ширем нервозног, изгубљеног и непристојног – и дуго пријатељевати са Солжењицином, с којим ипак није делио нека од кључних уверења. (Шмеману су, колико се сећаш његове књиге *Исџоријски џији православаља*, само Бог и човек вечне, апсолутне и свештене вредности, док је Солжењицину Русија, каквом је он види или хоће, највиши, ако не и једини смисао живота.) За ову белешку, ипак, издајаш само један Шмеманов исказ, можда најпровокативнији међу толиким његовим опажањима о књижевности и књижевницима:

„Разговарао сам с Л. о таленту и интелигенцији. Ја поредим интелигенцију са жучном кесом чија је функција да 'регулише'. Ретко је и права је срећа када таленат и интелигенција иду скупа. На пример, Пушкин је имао обоје. Толстој је геније, али није био интелигентан (његови философски радови). Солжењицинова интелигенција не служи његовом таленту, већ га поткопава. Мислим да су Руси (какво уопштавање!) углавном талентовани, али нису увек интелигентни (тј. рационални).”

Пре него што се, евентуално, зачудимо или успротивимо овој тврдњи, ваља се сетити једне лајтмотивске крилатице овог дневника: *Tout est ailleurs*. Све је, дакле, негде друго, или негде

другде. Па и прави смисао наведеног исказа, или светлост у којој он значи нешто друго, или више, од првог и дословног нашег разумевања.

20. III 2011

Негде другде, помишљаш, пребива и истина о песницима овог времена. Или, пак, истине. Тако си, пре неколико седмица, говорећи о Слободану Ракитићу, лауреату Змајеве награде, инсистирао на спиритуалном, оностраном, платонском, рилкеовском значењу и тоналитету његове поезије, наглашавајући и моменат *шућења* песничког субјекта од себе самог, које подсећа на ситуацију „протејског Португалца” Фернанда Песое, да би за само пола сата после свога извештаја чуо друкчију, светлију и одсечнију истину о истом песнику из надахнуте рецитације Гордане Ђурђевић Димић. Песник коме по твоје читању, већ деценијама, свет није дом, сад је био, сав, од овог света.

Можда је највеће добро поезије управо у том измицању. Да је друкчија, већ бисмо је поодавно упрегли у своје проблематичне намере, како то бива с религијом, филозофијом, науком и идеологијом.

21. III 2011

Узалуд трагаш за својом забелешком о малим песницима, написаном пре годину или две. Тамо и тад си приметио како их, по правилу, дели од успеха само нехај за успех, или пак тек нека *сипница* (рецимо, одсуство смисла за прилагођавање), мален али пресудан фактор који чини узалудним и бесмисленим све што могу и умеју.

Или то они, макар они најбољи међу њима, знају да се негде – на највишој и одсудној инстанци – не вреднују резултати него побуде, или, шта више, да тамо малени и луди пролазе боље од моћних и мудрих? Можда највећи међу малим песницима осећају и наслућују да је успех храна гордости а гордост смрт душе? Или им се, с висине доступне само најмањима, сваки успех указује као „сума неспоразумака” (Рилке), а свака земаљска величина као ништа друго до *саблазан*, како би рекао Берђајев.

Сад више не знаш шта је у овим реченицама старо а шта ново. Као што ниси сигуран да ли си песму Саше Радојчића *Елеџија о малим песницима*, на коју си сад набасао у краљевачкој *Повељи* из

августа 2000. године, први пут читао на овим страницама или пак у некој од његових песничких књига. Радојчићев видни угао је, дакако, друкчији. Од његових седам строфа издвајаш, за ову прилику, само једну, претпоследњу, уважавајући њене интерпункцијске узусе: „за вечером, они не вечеравају. / док шетају, нису у шетњи. / не воде љубав него вребају чудо / у чијем ће погледу велика песма / преокренути њихове мале животе.”

22. III 2011

Прве овогодишње љубичице у јендеку пред касарном „Јован Вукајловић Диоген”.

Путин у Београду. Од вечите две Србије, једна га обожава, друга опорочава. Она прва жали што није жешћи у осуди бомбардовања Либије, ова друга – што и сам не учествује у тој (оксиморонски речено) милитаристичкој хуманитарној интервенцији.

Поезију данас, као и увек, не одређује тзв. однос према стварности. Мера и врста те блискости ништа не јамче и ништа не ускраћују. Поезија је чудо – и „вреба чудо” – у коме се никад унапред не зна удео стварног, нестварног и надстварног.

Међу савременицима, можда је Душко Новаковић песник најжешћих реакција на провокације наше реалности, пре чудовишне неголи чудесне. Најновија његова књига, *Кад ћемо свей свейла погасијии* (Српски ПЕН центар, Београд 2010), понекад на самом рубу јетког поетског публицизма, обрушава се бескрајним слаповима поруге и осуде на отуђујућу, репресивну и заглупљујућу власт над нама и у нама. Међу толиким његовим адресатима и саговорницима налазимо и више песника, критичара и учењака, с којима аутор успоставља својеврстан фронт против свих актера и места моћи и лажи. Ево неколико карактеристичних стихова из песме посвећене Даници Вукићевић: „Кад би се некако могло удесити да те читају наши политичари / Кад би их неко, држећи им пиштољ уперен у главу, натерао да читају твоје песме, / Мислим, знатно би била смањена количина понижавања народа / А порасла количина њиховог кајања, можда би се тада могао наћи / Бољи посао за тебе, који није тако бесмислен / Као дување прашине са књига у једној периферијској школи / Него смислен и због тога што га претвараш у једину своју могућност – / Дување истине у лице лажова, варалица, превараната.”

23. III 2011

Можда су, ипак, домаћи лажови, варалице и преваранти тек мала деца наспрам господара света који нас – заштићени мантром о демократији, људским правима и слободама, беспоговорном попут теолошког „позивања на текст” – бомбардоваху пре дванаест година.

Али, чему ново самопозлеђивање. Све знамо, и није нам лакше.

Окренимо се *хоџимичном* импрефекту с краја прве реченице. Овај изобичајен глаголски облик нужно зазвучи у данашњем говору извештачено или шаљиво, па и иронично. „У нафтном грму и лежи зец, јер председник Саркози и премијер Италије Берлускони, који некоћ примаху новац за предизборну кампању и пословаху са Гадафијем, сада се досетише да треба мењати партнера, па и по цену поделе Либије.” Тако социолог Јово Бакић у прекјучерашњој *Полиџици* упошљава поетске глаголске облике и прилоге на начин који потцртава непоетску и нејуначку нарав и поступке поменутих моћника. Уосталом, револуционаре су на европском политичком врху поодавно сменили ситни бакалини, како нас у истом листу јуче подсети други коментатор.

Да новинари знају каткад српски језик боље од српских песника, потврђује и случај агилног средовечног стихотворца, критичара и антологичара, чије памфлетске стрелице лете и на саму Академију и академике. Он пише *џровех* уместо *џроведох*, *окреџајући* уместо *окређући*, *џриџела* уместо *џриџала*, *држаше* (у трећем лицу множине) уместо *држашу*. Пошто уредник, афирмисан писац, није обавио посао како ваља, нећемо рећи о коме је песнику реч. Истини за вољу, и упркос поменутиим његовим гресима и грешкама (надобудности и полуписмености), има у његовим песмама понекад *свежине* какву не налазимо често у његове уљуђеније и школованије сабраће. Као да се поезија, некад, указује и на самом рубу Културе!

24. III 2011

После оних љубичица, могле би и нежно озеленеле врбе недалеко од твога прозора засветлети у овим забелешкама. Могло би се нешто прословити и о „Бориној недељи” (у изгнанству, у Београду), у чијем си програму вечерас и сам суделовао, присетивши се почетка бомбардовања које те пре дванаест година затекло у Врању, у другој реченици свечарске беседе. *Бомбардоврање*, како ти рече ћерка.

Враћаш се, ипак, на колосек Новаковићевог *йесничко̄ ан̄гажмана*, свестан овешталости ове синтагме. У којој, елем, међу прошлогодишњим песничким књигама налазиш упоредив инспиративно-тематски набој?

Издавајаш Марчетићеву збирку *Иза зајворних очију* („Повеља”, Краљево 2010), тачније – једну њену песму, *Ајел седам йредседника*. (Сама књига је у знаку двосмисленог поетичког и мотивског шаренила, па би јој најбоље пристајао наслов једног циклуса – *Мала свацййара*). Из песме коју си привилеговао, немаш срца да изоставиш ниједан стих: „Ако у нашим земљама / не инсталирате ракетни штит / учинићете да будемо / Лаке мете њихових ракета. // Наше земље за њихове ракете / биће као дворишта / за лопте из суседства. // Не желимо да лопте из тог суседства / падају у наша дворишта! // Али њихове игре / нимало нам неће сметати / ако инсталирате штит. // А опет, пошто нам је / толико важан штит, / важне су и лопте. // Ипак, ако већ треба да долећу, / нека то буду ваше лопте. // Лопте прекоокеанске / Лепше су дизајниране / и прецизније лопте. // И иначе, кад у нас ништа није уперено / осећамо се безвредно: / као, на пример, Сенегал / или Обала Слоноваче, / у које нико не нишани. // Ваљда смо својом историјом заслужили / да најразорније оружје / буде у нас уперено. // Сад, кад смо постали пријатељи, / немојте то да нам ускраћујете!”

То би била и таква би била данас Друга Европа Чеслава Милоша. У новинама ових дана читамо како је председник једне нам суседне источне земље жестоко критикован због оштрих речи на рачун Саркозија. Да би се одбранио од хорског анатемисања од стране водећих гласила своје државе, који га оптужују за „издају” Француске, веселник је, уплашен сопственом храброшћу, подвио реп – и послао у Медитеран ратни брод са двеста морнара. Да и он принесе иверак на велику ломачу!

Вратимо се сатиричној песми Марчетићевој – с неизбежним помислима како поезија не може а да не изненађује. Из ког све правца, и с каквим све аргументима, па и гетеовским (*das politische Lied – garstige Lied*), није наговарана да се одрекне оног домена стварности и стварносних изазова које, с великом мером неодређености, називамо *йолийииком*! Из страха да не узналикује марковићевском „уништењу естетике”, или не прође као она „змајевска” хемисфера опуса благочестивог барда у култној Костићевој *Къизи о Змају*, или не буде програмски мимоилажена у антологичарском свођењу рачуна (како је то бивало, с различитом аргументацијом, у Поповићевом, Мишићевом и Павловићевом арбитражу), наша се поезија углавном клонила и клони од

изрчитијејег говора о стварности, препуштајући друштвену сатиру (а тиме и тзв. политику као њену тему и мету) прози, публицистици и афористици.

На краћи рок, све је испадало добро: критичари и антологичари су уважавали и награђивали песников зазор од оног што су видели као и Богдан (по коме су осећања у сатиричној песми „оштрија, сувља, без топлог и меког одјека у нашој души”, а „грађа естетички нижег реда”), макар га друкчије именовали. На дужи рок, поезија је ризиковала удаљавање и осамљивање, сужавајући и „програм” и круг заинтересованих.

Међутим, и срећом, како смо већ нагостили, поезија не може а да – у најлепшем смислу – не изненађује и не изневерава.

25. III 2011

Недеља је. Забрањујеш себи марљивост, која – макар по Св. Максиму Исповеднику – зна бити у најближем суседству шкртости и грамзивости.

Бележиш само како те обрадовао Вук: у његовом се преводу апостоли и њихови следбеници – у јеванђељима и посланицама – називају и ословљавају као *другови* и *другари*. Како су речи мењале, временом, значења и конотације, најбоље је знала пре неколико седмица упокојена Милка Ивић, чији су *Правици у лингвистици* преведени на петнаест или двадесет језика, а на чијој сахрани не беше ни један политичар, ни републичког ни градског ранга, мада су им пуна уста Европе и великог света.

27. III 2011

Међу јунацима књиге коју си управо дао издавачу нашло се – уз прозаисте, есејисте и критичаре – и неколико песника. Од наших савременика, ту су Миодраг Павловић, поменути Слободан Ракитић, Доброслав Смиљанић, Момир Војводић, Тања Крагујевић и недавно преминула Даринка Јеврић у чијем удесу и делу (ако то не звучи патетично) има нечег од трагичне лепоте и величине Косовке девојке и Марине Цветајеве. Међу истим корицама су и твоји дужи и краћи записи о Филипу Вишњићу, Његошу и Лази Костићу. „Свако има своју висину и своју муку” – стих којим почиње Павловићева песма *Ловћен, Његошу* могао би се односити и на раст (и аспирације) данашњих песника и њихових тумача.

Општи живот, опет, иде својим смером, слеп и глув за мртве и живе песнике. Бојажљиво цвета форзиција и друго украсно биље. И понека, однекуд долутала, воћка. На екранима, пак, знане, и још црње, слике из Јапана и Либије. И буна нашег тзв. јавног сектора. Не протестују они којима је најтеже, него они који смеју и умеју.

28. III 2011

Једна од тема и саговорница Душка Новаковића је и Марија Мицовић. „Лирски реторик“ (М. Пантић) у њеним песмама налази и разглашава (ако овај глагол иде уз тираж од 300 примерака) „стиховани облик жеље“, „чисто лудило, настало без грама дроге“.

Нова књига Маријина, *Полудражи* („Градац“, Чачак 2010), тиха је, међутим, као бубамара, и мајушна. Њених би деветнаест песама стало на две дописнице. Својеврсна, дакле, песничка стенографија – интимистичка мотивика стегнута у сигле, скраћенице, махом сачињене од алузија, цитата, датих курзивом или обичним слогом, те пословица и фразеологизама, изворних или изокренутих. „Угодно / је у парафразама.“ Ми бисмо додали – и у другим, љупким, интертекстуалним блиским контактима с Његошем, Кочићем, Црњанским, Џозефом Конрадом, Флобером, Мајаковским, Хемингвејем, Владом Готовцем, махом скривеним у криптоцитатима. Муњевити и, како рекосмо, тихи одблесци имажинације у којој се преламају стварност и сањарије, збиља и игра, живот и лектира.

29. III 2011

Наши лиричари, „без ледене лепоте великих песника“, како би рекао Црњански, умеју бити присни и непосредни, а каткад и мудри саговорници. То што их нико не чита, могло би им служити на част у модерном вакууму вредности. Ни највећи не пролазе боље док их не разгласи неко велико признање. Јорго Сефери, најпре, није имао тираже веће од Новаковића (300), Марије Мицовић (250), Милунике Митровић (300), или Владиславе Војновић (500) и Рефика Личине (300).

Остављајући позванијим од себе питања тзв. социологије књижевности, окрећеш се књизи Милунике Митровић *Листамадне и друге* („Листак“, Београд 2010). Ову збирку, шесту по реду у

ауторкином опусу, пропратиле су тачне колико и топле препоруке Бојане Стојановић Пантовић, која у њој открива „специфичан однос према фигурама љубави”, које песникињу „на мистичан начин суочавају са властитом нецеловитошћу и слутњом апсолутне самоће”. Критичарка смело а мирно поставља ове песме у раван Јакшићевих поноћних визија. „Песникињин разговор са мртвима, поготово с мајком, одвија се у халуцинантном, ониричком свету на рубу појавног и готово потпуног преноса у пределе с ону страну реалног искуства смрти.”

И сам ћеш ову књигу памтити по њеном тихом, реквијемском говору, проживљеним и сугестивним присећањима на умрлу мајку и очуђујућој перцепцији ствари и отисака који варљиво сведоче о њеном присуству. И по чистом, култивисаном изразу, са дискретним стилским печатом синтаксичких инверзија, које глагол одмичу на сам крај исказа, као и по којем умереном морфостилистичком „преступу” попут новоскованих именица *дошрај* и *злашћојев*.

Ако су међу четрдесетак песама најлепше и најмудрије оне о мајци, смрти и старењу, онда су оне у знаку двогласа с Матићем, Попом, Браном Петровићем и Доброславом Смиљанићем најзанимљивији поетички „патент” Милунике Митровић.

Ред је, најпоследње, да даш реч само Милуники Митровић. Макар једној њеној строфи: „Одвајкада / што човек дубље / у старост пада / све тачније језик земље / воде и ветра / ишчитава.”

30. III 2011

Допушташ себи, као читалац, и право на коју мрвицу приватности у овим записима. Како си, рецимо, отказао данашњи одлазак у Београд, да би се фервексом и чајевима покушао одбранили од језе и температуре. Уосталом, препуне су приватности и новије антологије америчке поезије – као и књиге наших песникиња.

Иза необичног наслова *ПееМеСме* Владиславе Војновић (Културни центар Новог Сада, 2010) налазиш крајње депатетизовану а присну поезију свакодневице коју бележи ћерка, жена, домаћица и мајка, супростављајући митологију личног и обичног свагда мање или више задатом обрасцу високе и чисте поезије. Колоквијално, на рубу жаргона, тече прича о пословима и данима, у тону стишаном, безмало нултом, с мотивским појединошћима у исти мах свагдашњим и добро бираним. Нежно а несентиментално казивање о мајци, баки, оцу, љубави и материнству смењује се овде са ироничним и ноншалантним опаскама

на рачун општијих тема (политичари су „добри док их не убију / лоши кад падну с власти“) и оних најопштијих („живот се, / као Леси, враћа кући“). Да није ове главобоље и дрхтавице, и толиких претећих обавеза, бавио би се више овом књигом, у којој се „дјечја заиграност смјењује с озбиљним темама“, како вели у поговору Иво Белановић. Ко уме рећи „да су звезде као књиге / и ако их нешто упитамо / оне ћуте / од мрачног Грка до данас“, свакако заслужује да се једног дана пажљивије наднесеш над његову књигу.

31. III 2011

Рефика Личину, поменутог прекјуче у овим белешкама, видео си први и једини пут пре тридесет година, кад си на Стражилову образлагао одлуку жирија да му се додели Бранкова награда за књигу *Познавање њприроде*. Коју годину потом, читао си у *Политици* песму коју ти је посветио. Шест потом објављених књига – прозе, поезије и прозе за децу – ниси имао прилику да прочиташ. Најновија песничка збирка, *Књиговезачка улица* („Градац“, Чачак 2010), навела те тако, на сетна присећања и размишљања. Песник је до 1992. био библиотекар у Новом Пазару, да би 1994. отишао у Шведску, где и данас живи, пишући на нашем и преводећи са шведског језика.

Књиговезачку улицу чине, махом, суспрегнуте тужалке о странствовању, самштину, боловању и љубави за све оно „што нас чемером Југа опија“. Тамо, на крајњем северу једне северне земље, где је тло преслаано а самоћа бескрајна, где су ретке власти озимих усева „сребрне при дну, при врху црне / као длака на бради код лешева“, где очи и уши не преопознају птице којих су се нагледале и наслушале у натур-лирици шведских песника, наш песник чезне за нашим шикарама и гајевима, бршљаном на прозорима и вечерњим шапатам под крошњама липа, за нашим домовима и нашим гробовима. „Бити укоријењен можда је најважнија и најмање призната потреба људске душе“ (Симона Вејл). Узета за мото једне песме, ова је сетна мисао најтачнија ознака свега реченог и прећутаног у *Књиговезачкој улици*.

И, ту смо – на домаку свеprisутног парадокса модерне поезије: и кад је најживотнија, она је неизбежно александријска! Епиграф, цитат, алузија и реминисценција чине песму својеврсним говором у говору. У случају Рефика Личине, песника овидијевског кова и удеса, песма је готово увек и место његовог сусрета са неким од сродних песника – од оних древних, античких и

оријенталних, до Кавафија, Кафке, Езре Паунда, Курта Тухолског и Данила Киша.

1. IV 2011

Велики пост, мале а многе обавезе и поменуте потешкоће „брата магарца” (како је један светитељ назвао своје тело) узимају снагу и време потребно за твој евидентичарски пројекат. При свему томе, светлост пролећа с ону страну прозора одвраћа око и дух од сваке, а поготово задате лектире. Ипак истрајаваш. Настојаћеш да још две или три песничке књиге из минуле књижевне године пропратиш овлашним коментарима.

У колу српских песникиња, од којих си понеку већ поменуо, данас је можда највиђенија Тања Крагујевић. Недавни њени интервјуи у *Новосиима* и *Полицици* можда ће, ко зна, припомоћи да број читалачких радозналаца домаши цензус који би сироту поезију увео у круг „релевантних” јавних чинилаца и чињеница. Не завирујући у раније своје записе, као ни у текст укључен у поменути рукопис, припремљен за штампу, овде ћеш – у једном даху – забележити утисак о Тањином *Мошелу за збогом* („Повеља”, Краљево 2010).

Обуздавши у великој мери повремену своју склоност ка својеврсном маринизму, па и гонгоризму, Крагујевићева у новој књизи углавном даје маха једноставнијем и приснијем говору интимистичке, па и реквијемске интонације. Заједнички именитељ ове и претходних њених седамнаест књига бива ипак препознатљив: то је став и тон непретргнутог *усхићења светом и говором* – светом који обухвата видљиво и невидљиво, и перцепцију и сећање, и природу и технику (од ружа и иња до информатичких знања и оруђа), и говором који у метафоричким спреговима сучељује и мири најразличитије сфере стварности и искуства. Тај говор, притом, у непресушној и непресушивој свежини и преобиљу напросто бризга млазовима слика и сличица – поетичних, вртоглаво маштовитих и смелих – које, по правилу, кумулацијом и амплификацијом свог вербално-имагинативног миља и обиља варирају полазни исказ о једној инспиративно-тематској ситуацији. Та ситуација, пак, махом бива перифрастички прикривена или тек наговештена, па читалац иза синтаксичких и синтагматских муњевитих јавки и резова одгонета песникињине љубави и пријатељства с људима и стварима, најближим бићима и изабраним сродницима, свакодневицом и лектиром. Можда су највећи парадокс овог бескрајног монолога радост и милошта који упитомљују

и преплављују чак и драматичне, па и трагичне доживљаје лирског субјекта, подједнако *осејљиво* и *бодро*, што је опет једна парадоксно-оксиморонска црта Тађиног песничког гласа.

2. IV 2011

Муса Куса, шеф либијске дипломатије, по Ђанију де Микелису најопаснији човек на свету, пребегао у Лондон. Запад опет има двоструке стандарде у бризи за људска права, једне за Либију, друге за савезнике – Бахреин и Јемен. На Детелинари, после самоубиства инвеститора, за исте станове се преотима по неколико унесрећених купаца. Лигаши смењују Драгана Којића, који је у Градској библиотеци организовао неколико стотина књижевних вечери. На лепшој страни света само су још сунце, озеленели паркови и травњаци.

Поетичко-поетски антипод прошлогодишњој књизи Тађе Крагујевић могли би бити *Савремени ушкoљеници* Александра Лукића („Интелекта”, Ваљево 2010). Осим несрећних наслова, малих тиража и малих градова у којима су објављене – док онај главни, највећи, као што знамо, углавном гаси или држи под кључем водеће културне институције – све друго раздваја ове две књиге.

Не држиш, ипак, да има сврхе – у владајућем плурализму укуса – указивати на памфлетске грубости и пресни аутобиографизам, па чак ни на језичке погрешке, макар се и не могле релативизовати све књижевне норме и мерила. Стога се радије задржаваш на местима на којима је Лукићева песма заокупљена чудесима свакодневног сеоског живота, биљем и водом, ратарским пословима и данима, старим и новим занатима (муљањем грождја, испирањем злата, копањем руде, ваљањем сукна, штројењем ведроа, гајењем свилене бубе) и срећно нађеним појединостима које понекад сежу из дескриптивног у умерено, симболичко значење. У овој поезији „стварност ликује” тако и стога што песник у обичном или заборављеном открива новину и свежину. Тако и ту, „ливадски скакавци / омаше стабљику траве и заврше / у шољи са леденим чајем”, из реке извађен „трешњев топ зева устима / заобљенијим од шарана дивљака”, муве се „умивају трљајући предњим ножицама очи”, „пулсирање тресетишта подсећа на астму”, а „старинске оргуље окречених / собица музицирају за свет”. Крајње неуједначен и хотимично „недисциплинован”, Лукић уме да изненади и надахнутим приповедањем поетике. Он зна за вечити парадокс песника који „вешала и гиљотину / везује

очас у леп сонет”. И пита нас шта чинити кад оду песници, од кога учити, шта научити, „како без градитеља – обновити свет”.

3. IV 2011

Док НАТО грешком бомбардује своје штићенике, либијске побуњенике, док се сустижу и умножавају вести о смртоносној радијацији што струји у океан кроз пукотине хаварисаних нуклеарних реактора у Јапану, док наши бандити постижу нове рекорде у пљачкама и проневерарама, а пролеће – свему у инат – широм отвара једну по једну ризницу неба и земље – ти премишљаш (напоредо с толиким друкчијим пословима) којем међу песницима посветити закључни запис у овој краткој читалачкој хроници.

Нека то буде Рајко Лукач и његови *Зайиси из њодземног њролаза* („Повеља”, Краљево 2010), којима у наслову и међу корицама пребива неизбежно присећање на Достојевског, па и Горког (*На дну*). Са дна је овај песник – и приповедач, од оних (попут Марчетића или Драгана Лакићевића) који су подједнако окретни на раличитим жанровским и тематским сценама – покупио и веристички (минималистички) транспоновео егзистенцијалне и социјалне поводе и мотиве беде и несреће. Беде, на раздаљини од јавних жена на Пигалу до јавног купатила на Дорћолу. Несреће, на блиском растојању од прошлости која још траје, видљиве већ у насловима: *Вуковар на мом њтелевизору*, *Замисли да живимо у Сарајеву...*, *Милосрдни Нерон*, *Хаџ: саслушање инсајдера*, у чијем суседству, дакако, стоји и *Дахау: разгледница за себе*, где последњи дистих с каменом мирноћом поручује – „Не, не. Ни Бог, ни човјек, / нико никада овдје није плакао!”

Добар део ове књиге стихова (са два циклуса песама у прози) чини особена путописна лирика, чија знаменита и култна одредишта (Атина, Крит, Солун, Праг) бивају, међутим, виђена *одоздо*, без културноисторијске егзалтације. Зато, опет, експресивна дескрипција обилато надокнађује хотимичну опорост тона. Прозаичну и нелепу слику подневног Солуна Лукач надзиђује богатством и густином поетских (и антипоетских) слика. „Мач поднева расијеца дан, наковањ, јабуку, море”, „вјетар ковитла свјетлост низ улице”, „цијепа сјенке” и „жегу у крику крошње, жеђ коријења”, док „мирише вријеме из цвјетног часовника” и „зарђале казалеке дрхте на вјетру” а „жеђ мијења правац улицама”.

Вичан песничком вишебоју, играч у многим правцима, Лукач уз ону (овде привилеговану) поетику ружног и страшног, неретко обележену и бритким инвективама, у најновијој књизи

демонстрира и расипничко изобиље друкчијих својих дарова. Нека је то тек пука игра слике и звука, алитерациских и семантичких (не)подударности, или призор језичко-поетске обести која је сама себи сврха, Лукачев песнички говор доживљавамо као откривалачку радост вишег реда и чаролију која богати свет не улепшавајући га. Ево могуће потврде од насумично узетих неколико стихова из песме *Праг: загрљај завичаја* (у чијем наслову је само једно међу толиким стаништима песника расељених лица): „Дјечак врхом чакије шара штап, па штапом / по прабини чипке подсукњи и чокоте мошњи, / сустижући козе испод ниских крошњи. // Напета уха, у свом високом стилу, / соко пара свилу ваздуха. Око, / у ком се зрцале мишеви из рогозни / као грозни лешеве на бојном пољу, / мотри саркофаге што цакле се на сунцу – / контејнере пуне трулежи.”

Можда су (запиши и то, с ризиком да учиниш још коју неправду) сви наши велики песници променили светом. Или заћутали. Можда је ово опет, или још увек, „вријеме малих пјесника” (С. Михалић). Свеједно. И ових десетак, издвојених без јачег образложења и представљених шкртим колико, понекад, и бизарним наводима, казују и вреде више од свих, узетих заједно, неупоредиво читанијих и разглашенијих, филмских, позоришних и телевизијских јавних лутака, преконоћ преквалификованих у литератури, као и толиких наших експерата и политичко-економских аналитичара, који очигледности тумаче очигледностима. *Tout est ailleurs.*

4. IV 2011

КЊИЖЕВНЕ НАГРАДЕ

МАРКО НЕДИЋ

РАДОВАН БЕЛИ МАРКОВИЋ – ПРИПОВЕДАЧ ДРУГАЧИЈИ ОД ОСТАЛИХ

Радован Бели Марковић, добитник овогодишње „Вељкове голубице”, награде за целокупни досадашњи приповедачки опус која све више стиче глас у нашој књижевној јавности, има сасвим посебно и изузетно значајно место међу ауторима савремене српске прозе. Добијањем „Вељкове голубице” то место је с великим разлогом потврђено и повезано са именом и богатим књижевним делом Вељка Петровића, једног од најбољих мајстора приповедача које је имала српска књижевност.

Са сигурношћу се може рећи да се стваралаштво Радована Белог Марковића може поделити на две фазе, на ону до 1989. године, и ону после те године. У првој фази он је, између осталог, објавио и једну веома значајну прозну књигу, кратки роман *Паликућа и Тереза милостијуна*, који је могао бити и дужа новела, како је и третиран у једном избору његових приповедача, али по кључним елементима наративне структуре – по теми, основној причи, односу према књижевним ликовима, односу према времену и простору – то дело ипак припада оној врсти лирско-символичних кратких романа у које спадају Кишова *Мансарда*, на пример, или Шћепановићева *Устајуна земље*, као и *Живојојис Малвине Трифковић* Мирка Ковача, *Чешка школа* Мирослава Јосића Вишњића и још нека остварења наших савремених писаца.

У последње две деценије, међутим, са стваралачког стола овог аутора потекло је читав низ веома запажених и незаобилазних приповедачких и романескних књига, које су готово намах новим уметничким значењима обасјале његову и иначе богату и сложену стваралачку личност и истовремено је представиле као једну од најоригиналнијих појава у српској књижевности

последње деценије 20. и првих година 21. века. У том времену Радован Бели Марковић објавио је девет приповедачких и девет романескних остварења и сврстао се у ред не само наших најбољих него и најпродуктивнијих прозних писаца. Књиге приповедака *Швајска коса*, *Живчана јайија* (у два различита издања, од којих друго има стотину страница више од првог), затим *Сейтебрини* у *Колубари*, *Старе приче*, *Мале приче*, *Аши*, *Ђорава сирана* (у редовном Колу Српске књижевне задруге) и *Приче* (објављене пре непуну годину дана као изабране и нове приче), представиле су овога аутора стилски, жанровски, чак и тематски као једног од најинвентивнијих приповедача наше савремене прозе. А такав је, можда чак и провокативнији, и у романима, у којима успоставља два романескна круга или два међусобно повезана романескна циклуса који се међусобно допуњују и преплићу.

Неке његове дуже приповетке, међутим, имају структуру блиску структури романа, али зато се његове кратке приче, у *Малим причама* и у *Аши*, могу поистоветити са такозваним прозним минијатурама које излазе из пера познатих наших и страних писаца минималиста. И у једној и у другој врсти, као и у онима између њих, он је аутор који непрестано доводи у питање основне елементе књижевне структуре, од фабуле, преко књижевних јунака, до језика и стила, чак и до стандардног и очекиваног значења прозног текста. Непрестано експериментишући с поменутиим књижевним елементима и доводећи у сумњу њихову познату функцију, он доследним померањем устаљеног распореда структуралних и композиционих јединица рукописа за неколико степени унапред или у страну, заправо деконструише, поништава очекивану наративну структуру и на њено место поставља структуру са новим распоредом синтаксичких и морфолошких елемената текста и са њиховим помереним, измењеним или новим значењима.

Његов индивидуалан и апартан наративни глас, у отпору већини познатих клишеа стандардног приповедања, на које се у раној стваралачкој фази на изглед много више ослањао, у трајном је и веома продуктивном односу и са књижевном традицијом и са књижевном савременошћу, јер их третира на активан стваралачки начин, постижући тиме веома успешне и понекад неочекиване уметничке резултате. Стога је његова књижевна традиција подједнако и наша и светска, односно то је она традиција која је то постала не у потврђивању старих вредности и особина књижевног текста него у његовом мењању и преобликовању. Није дакле необично што су његове приповетке и романи препуни асоцијација, цитата, реминисценција, парафраза, позивања на познате стране и наше ауторе који такође деконструишу стандардне књижевне обрасце и

њихову семантику. Тиме његова прозна остварења одреда постају садржински пунија и значењски провокативнија, не губећи при том готово ништа од своје стилске експресивности.

Његову приповедачку прозу, сасвим другачију од прозе наших осталих савремених прозних писаца, одликује изразито ауторско осећање за језик и књижевну форму и за њихове неисцрпне семантичке и иновативне могућности. Простор Колубарског краја и у њему Горње и Доње Псаче, Белог Ваљева, Уба, Лајковца и других реалних и мистификованих завичајних топонима само делимично се ослања на њихову непосредну и видљиву слику, а у суштини је само нека врста покрића за богату и продуктивну игру маште и језика и за вербално остваривану нову семантичност наративног рукописа. Препознатљива стварност нашег и ранијег времена и простор Колубарског краја обликовани су у приповеткама и романима овог аутора у плодном прожимању и сударању различитих нивоа субјективне стварности и богатих индивидуалних стилских средстава и њихових међусобних веза, међу којима посебно место имају наглашена асоцијативност, поезија, духовитост, гротеска и хумор, одреда означени богатом језичком имагинацијом, и сложени у књижевни текст изузетне уметничке сугестивности.

Инвентиван, прегнантан, местимично парадоксалан, хумором и скепсом интониран прозни израз Радована Белог Марковића налази се у самој основи његових приповедачких и романескних остварења. Отуда се у њима преплићу, прожимају и повезују наглашени лирски тонови и хуморне нијансе, повремена гротеска и алегорија, скривени и отворени дијалог са књижевном и културном традицијом и савременошћу, метафоричне и подтекстуалне сугестије о непосредном животу и његовој пролазности, скривена и видљива меланхолија, стално оспоравање норми и устаљених облика постојања и општа сумња у видљиву стварност и у њено исправно функционисање. Језик и стил су, дакле, она структурална доминанта којој су подређени сви остали слојеви наративног текста – и прича, и ликови, и атмосфера, чак и форма и прозни жанр. Зато проза овог писца на непоновљиво индивидуалан начин трајно симболизује живот и продуктивну уметничку скепсу према њему, и то остварује оним књижевним средствима и у оном облику и значењу у којем то на сличан начин постиже и поезија.

Приповедачка проза Радована Белог Марковића, као и његови романи, има пун и једнодушно позитиван одјек у књижевној критици и информативним медијима. Потврда тога су и бројне награде које се код нас дају за прозу, од Андрићеве награде до награда „Бора Станковић”, „Меша Селимовић”, „Бранко Ћопић”,

„Стеван Сремац” и других које је примио за књиге приповедака и за романе. Потврда његовог активног присуства у нашој књижевности јесу и две самосталне критичке књиге о његовој прози (трећа и четврта очекују се ускоро) и зборник научних радова са прилозима једног броја значајнијих и млађих књижевних критичара који су се бавили тумачењем његовог дела, такође са исцрпном и готово потпуном библиографијом његових књига и прилога књижевних критичара у периодици, са преко 300 јединица о њему и преко 80 интервјуа новинара са њим. Мало се који наш савремени аутор који тежи да оствари максималну стилизацију и многозначност већине важнијих елемената књижевне структуре, понекад и по цену мање комуникативности прозног текста, и чија прозна реч не робује конвенцијама и очекиваним књижевним решењима, може похвалити толиким одјеком свога дела у књижевној критици и присуством своје личности у нашим информативним медијима. Таква личност и такво дело, својом маштовитом наративном сликом противуречног човековог положаја у свету и његовог веома сложеног трагичног искуства у нашем и минулом времену, као и новином језичке и стилске артикулације света и језика, дали су посебан и веома значајан допринос савременој српској књижевности и њеној сталној и природној потреби за иновацијом и продуктивним унутрашњим развојем.*

* Реч на додели награде „Велкова голубица” Радовану Белом Марковићу 10. децембра 2010. године у Сомбору.

РАДМИЛА ГИКИЋ ПЕТРОВИЋ

ХРОНИКА ИЗМАШТАНЕ ВАРОШИ

Разговор са Радованом Белим Марковићем

Радован Бели Марковић рођен је 1947. године у селу Ђелијама код Лазаревца. До сада је објавио десет књига приповедака и исто толико романа, од којих издвајамо *Лајковачка ђруџа* (1997), *Луминација у Ђелијама* (2000), *Последња ружа Колубаре* (2001), *Кнез Мицкин у Белом Ваљеву* (2002), *Девеић белих облака* (2003), *Оркестар на ђедале* (2004), *Кавалери сѣтароџ ђремера* (2006) и *Госѣођа Олђа* (2010). Добитник је преко десет значајнијих награда. Приповетке су му уврштене у неколико избора и антологија: на српском, немачком, енглеском, украјинском и македонском. О прози овог писца објављено је и неколико књига, између осталих и Витомира Вулетића *Радован Бели Марковић, Сѣилске и језичке иђре*; Стојана Ђорђића *Песничко ђријоведање*; Марина Младенова *Белина Белођа, Сѣилисѣичко-ѣројолоцки ођледи о ђрози Р. Б. Марковића*, као и неколико зборника.

Живи и пише у Лајковцу.

Радмила Гикић Петровић: *Умеиће занимљиво да исѣричаиће исѣоријати Лајковца, од ђрадње ђруџе 1908, до каиѣоличке цркве 1912, или о ђравославној 1938; ѣакође занимљиво ђријоведаиће и о Ваѣим ђрецима, а овом ђриликом било би занимљиво да неѣиѣо виѣе сазнамо о Ваѣим коренима, Лајковцу, месѣу рођења, и деиѣињсѣиву.*

Радован Бели Марковић: О Лајковцу наше приповедање ваља примити као панораму и хронику једне измаштане вароши, а о самом Лајковцу, општинском седишту са стварносне мапе, ако

бисте пожелели штогод да сазнате – морао би од Лајковчана неко под руку да Вас узме и поведе около-наоколо, почем о Лајковцу баш и нема одвећ писаних извора, осим једне пригодне књиге, сачињене недавно, поводом јубиловања стоте годишњице утемељења наречене вароши. Лајковац је, наиме, утемељен 1908. године, као „железничка штација”, уз пругу уског колосека Ваљево–Забрежје, премда се с доста поуздања може примити и прича о томе како је Лајковац дуго без себе био, без улица и кућа, фигуришући више у железничком шематизму и на возним картама, као пасажерски дестинат, неголи у стварности, будући да се тога доба Лајковац састојаваше од поменуто „штације” на подбарној ливади, онкрај силом Бога проденуте пруге, чему ваља прибројати и магацин Николе Јовановића Аћевца, ваљевског трговца, подигнут на основу „антренуза” са сигурне стране: да ће пруга баш туда „ударити”, иако је здрава памет налагала да, „због пишталног терена”, баш туда нипошто не „удари”... Аћевчевом магацину, заумљеном као пункт за прихват и етиважу шишарки и шљива („... плус коже, учињене и неучињене, као и жива стока: ситна и крупна”), наскоро је придодата и кафана, с тим што је и рачун на прсте намах показао да је, уз кафану која добро ради, толики магацин ништа доли сувишак, големи трошак приде, па је, течајем времена, речени магацин на нулу сведен, уступајући кафани сопствени габарит... То би била једна од прича о почецима „лајковачке уљудбе”... Онда су дошли и опсежнији „римски радови”, с варошком регулацијом у вези, који ни до данашњег дана нису завршени, што год под тиме подразумевали, због чега се Лајковац као Лајковац чак и задртим Лајковчанима кадшто причињава као једна немогућност...

Становник Лајковца бесумње јесмо, одавно, с адресом у главној улици, премда се Лајковчанином „душевно не ћутимо”, почем смо рођени с ону страну Колубаре, на десној њезиној обали, у селу Ћелијама, и Лајковац смо с нашег Брда у детињству спрам месечине уноћ гледали, уз знање да месечина бејаше најјача ноћна светлост тога доба, тако да смо се, у погледу положаја Лајковца, у нашој визији Бескраја, по слуху осентавали: према хуку железнице (туљењу „маневарки”, сударању „одбојника” и реском тону сигналних пиштаљки „с трешњином кошпицом”), обајани дечачким наслућењем неког другог света, дочим би се по дану поменути звуци са другим звуцима мешали и Лајковац би на Сунцу напросто пресахнуо, попут капље на тиквином цвету. Елем, село Ћелије, позадуго, бејаше једини познати нам Свет... Јесте, и кроз ћелијански су потес возови пролазили, шумадијски краком лајковаче пруге, али Ћелијанци нису превише за возове и

пругу марили, друкчије заснивајући свој живот, клонећи се чак и разговора о железничарима – „недомаћинском сталезу с коца и конопца”, људима „који ноћу једу а дању спавају”... Наши пак преци, с мајчине и очеве стране, Лазићи и Марковићи, поимајући себе као неку суврст колубарског племства, поготово дедови, Сре-тен и Властимир, окретали би леђа прузи – док пролази воз – и љутили би се, озбиљно, ако на њиховим њивама, због проласка воза, застану копачи: „Возови ће, кад-тад, довући оне који се по-сле не могу истерати!”

Како и када сīе добили надимак Бели?

„Шпицнаме” овај, ех... Ето, у новинама смо, ваљевским, „за кору леба”, од невоље писали, као *Р. М., Р. Марковић* и *Радован Марковић* свакојаке чланке потписујући, па се указала прека потреба да књижевне наше радње псеудонимично оделимо, како би се нека диференца ипак успоставила, прибојавајући се како би-смо, због поменутих чланака, и као Кара Марковић у запамћењу могли остати... Хтели смо, после, у подесној прилици, „шпицна-ме” то, *Бели*, да поништимо, крштено име у књижеству да вас-поставимо, али се то немогућним показало, подесна се прилика никада ни навестила није, и то Бели нам остаде каоноти нека-ква ахмедија око главе, како то лепо вели В. Десница – у роману *Прољећа Ивана Галеба*. Одвећ проницљив не мора се бити е да би се познало како поред Белог, као злослутна сен, и поменути Кара Марковић вавек опстајава, будући да први другог „уничтожио” није... Напротив, како време иде, све већи су Кара Марковићеви изгледи да Белог Марковића у страну пред светом потисне, почем су код Белог Марковића ствари сасвим низбрдо кренуле...

Пошћио Chesћо, кад коме и којом приликом зашребa, изву-ку из Ваще биографије податћак да сīе давно били и секретћар Комишћейћа парћије и председник ССРН, да сīе чак орћанизо-вали десейћак аућобуса да иду у Беоћрад „у ћозоришћие”, у време Милошевића, а у Лајковћу сīе били окаракћерисани као њећов човек. Мада сīе 1992. ћодине најћисали ћародичну књићу Године расплета. Да не буде вище дилеме, ћојаснищие о чему се заћраво ради?

Тачно, колубарске смо сељаке, кад год би нам zgodно било, у београдска позоришта „водили”, аутобусима и возовима, почем је Лајковац, стицајем околности, општинска варош која је без по-зоришта и опере читав век затрајала, а нама се, као оновременом

председнику ССРН, учинило како није праведно да се прекрцана кола, у глибу „наследне културне зачамалости”, баш на сељацима сломе, поготово не у време кад су и сељаке, по новинама и на телевизији, *пошћиваним народом* стали називати... Да, све то бејаше за Милошевићевог вакта, колубарски сељаци су престо-ничка позоришта похађали, не баш често али увек радо, премда се у престоничким позориштима Милошевић није „давао”, класичан репертоар јоште бејаше на сцени и на цени, што се, у овом стицају, канда намерно заборавља. Као што се намерно заборавља да се такозвани Народ – за Милошевићевог и нашег вакта – у Лајковцу „догађао” није... Узгред: Похађајући, позоришта ради, славну Престоницу, колубарски сељаци се нису „стављали до знања” транспарентима и „ношаћим сликама владара”, него празничним оделима и плаћеним улазницама, нити су се у Лајковац враћали са изваљеним позоришним фотељама – „за успомену и дуго сећање”... Не, нису.

После сће остали без сћана. Уследиле су болесћи, Вас и Ваше сујруге, смењени сће са месца директора библиотеке. Да ли су и ти подаци тачни?

Нисмо ми без стана остали, не; стан је без нас остао, тиме и улица сама без какве-такве књижевне адресе, ако нам дозволите нескромност ову и опростите помањкање доброг укуса притом... Општини смо, наиме, речени стан уредно вратили (... с нашом забелешком, али „брз икакве признанице”), почем смо познали да се Општина покајала што нам је тај стан доделила, а нисмо ни навикли, душе ваља, да живимо у неугодној тескоби „велике квадратуре”... Надамо се да сте напомену ову исправно схватили и да нас нећете потворити за ђумески Weltanschauung. У поменути стан се, нетом, уселио актуелни председник Општине, чиме је коначно успостављен, накратко нарушени, „лајковачки поредак”, а и поменути председник више не изгледа као човек кога боли зуб...

Међућим, Ви честіо сада ѓовориће да писац не треба да буде друшћивено ангажован?

Ако Ви мислите да се друштвени ангажман састоји у подстицању народа да походи „народна” позоришта, раде воље ћемо пристати да у ангажоване писце и нас убројите, али Ви очито циљате на припадност негдашњем Савезу комуниста и у томе видите нашу недоследност, с присенком некаквог злочинства, чак... Добро би и утешно било уколико је то и једина недоследност, у

нашем већ дугом животу, а добро је и што се нама злопамти и спочитава „одвођење” сељака у позориште, дочим се отимање сељачке имовине и масовно одвођење сељака у апсу великодушно другима заборавља... Узгред, када сте Ви, „физички лично”, видели некостимисаног сељака у позоришту? – уколико и сами, допустите нам малу пакост, уопште и идете у позориште, узимајућу у сматрање факат да поштеним људима, овим добом, и за хлеб новаца често пофали, при чему подозревамо како је и многим глумцима, с обзиром на претежно јесењу и зимњу сезону, у позоришту „радни боравак” баш-прилика да се мало огреју и протегну своје, у леденим становима, „транзиционо” скочањене уде... Најпосле, доста нам је бивших комуниста и њихових потомака који су у друге партије, као једину одлику и капитал, само своје подрепаштво донели, стаљинистичку борнираност и беспримерну грамзивост. Од друге смо феле да простите... Уосталом, нећемо се правдати, овом згодом (... а ни иначе иком, било којом згодом!), почем се нашим чланством у Савезу комуниста нисмо окористили, ни колико за црно испод нокта, нити ико, осим нас, икакве штете од тога имађаше. Елем, наша лађа пловила је с упаљеним бакљама на палубама и скрхала се на дебелом мору младалачких заблуда. Пливамо, отада, како знамо и не тражимо ничију руку из чамца којим бисмо се превеслали у луку спаса и наводне демократије. У добар час долази нам до ума чувени стих: *Ја демокрајѝ никад нисам био...* Не, ни ми не бејасмо, никад ваистину, премда спочетка имађасмо и понеку илузију... Али то је прошлост, вај, ошамућеност тлапњама о „ведрој будућности” и кротка помиреност с туђом руком на рамену нашем... Било и прошло, да... Сад је друга црква, а и другог попа *чреда*, а ми смо изабрали да се у тој цркви не крстимо, на коленима, него испред те цркве – у пролазу, у страну пљуцајући трипут...

Чак и у књизи Вацеџ љријаѝеља Дуцана Михајловића Повленске магле „ѝајна служба” се бавила „Вацом мелкоѝћу”. Шѝа је ѝамо о Вама зајисано?

У поменутој књизи управо тако стоји, да... Служба се, дакако, и за нашу маленкост занимала, имали смо инстинктивно сазнање о томе, али нам се чини да смо надрасли ову тему и да је боље ћутати. Најпосле, Душан Михајловић је написао то што је написао и хвала му, могао је и да не напише...

„Прави ѝлемићи живе на својим имањима, у својој Јасној Пољани. Подаље од вреве где се ѝа свеѝина гѝура за земаљске

часџи” изјавили сџе у инџервјуу са Слободаном Релџићем (Вечерње новости, 30. јануар 2011), а Ваџа завичајностџ су Лајковац, Ђелије и Ваљево. Шџа сџе доби́ли остџанком, а џџа изгубили не одласком из џе средине? Да ли је џачна џврдња да није важно ко где живи, већ како џџце?

Позознавамо да Ви завичајност углавном географски поимате. Наше пак племство заснива се на усамљеништву, без географско-катастарског покрића, премда, право ако би се узело, племџ је и потомак оних коџи су село синорили, а управо је такав наше маленкости родословни статус. Елем, ништа нисмо доби́ли, тзв. останком, а ни изгубили, најпосле: то би била ћифтинска рачуница, уз сашаптавање иза леђа са скоројевићима, завичајним нарикачама и књижевним шуџкором... Уистину, нису нас ни звали, никуда, нити су нас задржавали – ту, где смо се стицајем затекли...

Постџоџи џрича Михајла Панџића Радни сто Радована Белог Марковића коџа је џџамџана у Календару Колубара за 2007. годину. Какав је радни сџо Радована Белоџ Марковића? А какав је радни дан?

Михајла плем. Панџића поменута прича, колико нам је у знању, печатана је и у једној од његових књига, а и још понегде. Узвратили смо *ad personam*, не само куртоазно, причом такође. Радни сто, хм!... Илити: мх!... Не волимо радне столове, наш радни сто је заправо никакав, па може бити и онакав каквим га је Мих. плем. Панџић описао, а ни радне дане не љубимо одвећ... Доколицу смо у свом свету предано неговали, трудећи се да и рад из нужде нимбом доколице пресенимо...

Чесџо се догађа да Ви изврнеџе џодсмеху не само наоџаке чарџијске нарави, већ и низ друџих „реџрезенџџивних карикаџура” заџисао је Радивоје Микић. Да ли сџе збоџ џога имали џоџом неке неџријаџностџи?

Немамо шта додавати ономе што је Радивоје Микић записао, премда су поменуте *нарави* привукле тек успутну нашу пажњу. Непријатности је ипак било – кад, каквих и од кога? Заборавио сам... Заборавио, да...

Када сџе објавили друџо издање Оркестра на педале књџа је доживела знаџне језичке измене. Ви сџе израсли у ауџора коџи

нема прѣмца у познавању језика и стилѡва који су кроз српску књижевност прѡшли од времена Досићеја до данас.

Језичких измена било је, додуше: не и знатних, али поводом поновљених печатњи наших књига нису излетали шампањских боца запушачи, па је, за сада, свеједно да ли је икаквих измена било, или их није било – са становишта књижевних тумача, а и иначе... Без одговора бисмо оставили Вашег питања други део, уз напомену: српског књижества краљевска баштина бејаше једино с чим смо, течајем ситног нам живота, с поуздањем могли рачунати.

Завршни, пети роман Госпођа Олга, написан је у прѡзнајљивом стилском и језичком кључу са нарашћивим мозаицима у којима се понављају ликови појединих јунака: Косара Олга Аронијан. Заправо, Ви упућујете читаоца на песника Милутина Бојића, помало заборављеног писца. Други су налазили сличности са Џојсом, а шта Ви кажете на сва могућа поређења?

Милутин Бојић је „заборављен” од стране оних који се ни иначе никог и ничег „не сећају”... Ми, међутим, понеког и понешто памтимо... И не упућујемо читаоца, почем је добар читалац већ упућен, о Милутина Бојића Делу ако је говор... Ми само један ваљани наслов зајмимо – од Онога ко толико има да и другима без рачуна може дати...

Милета Аћимовић Ивков закључује да ми данас „немамо бољег писца џојсовске мустре у нашој прози”, али са напоменом да Вацу прозу одликује „немогућности усјешне преводивости. То је, без обзира на знатне вредности, његова (не)срећна судбина” (Блиц, 23. јануар 2011). Другом приликом исти аутор је записао: „Књига о којој није могуће изрећи једнозначан и дефинитиван суд. Истински бестселер за истинско читаоћељство, или генијални промашај – како коме... бестселер за стојину читалаца” (Блиц, 30. јануар 2011). Да ли истину та нејробожности шекста, језичке баријере, шите или доприносе усјешности књиге?

Није нам у обичају да коментујемо исказе тумача наше прозе, а успешности што би се тицало, ако смо Ваше питање исправно разумели, мислимо да успешност није наша књижевна мета. Штавише, скоро читав живот смо струнили како би наша проза што неуспешнија била – у самеравању са еталоном овдашње књижевне телалнице и њезиних бројних ћепенака.

Крајем 2010. године добили сѐ награду „Вељкова голубица” у Сомбору, међу њим, изгледа да Вас НИН-ова награда ујорно заобилази. „Ако је реч о писцу и целокујном делу ’ишиовала’ сам на Радована Белоџ Марковића, који је одавно надрасѐо НИН-ову награду” изјавила је Гордана Ђирјанић.

Молим Вас да у овај разговор не уплићемо појединости из такозваног књижевног живота... На књижевном гробљу наше маленкости сасвим је довољно каменова, ако би сваку књижевну награду, симболично, као надгробник појмили...

Госпођа Олга је савремена Мадам Бовари, заџонејна срѐска ѡаланачка фигура двадесетџоџ века. „О фигури џосџође Олџе у овом роману моџуће је џовориџи као о некој врџи Гилџамеџовоџ двојника, у безусџеџној ѡиџрази за вечним” (Осџоја Продановић, Колубара, деџембар 2010). Ко је, зајраво, џосџођа Олџа? Сџварна или имаџинарна?

У своје књижество стварне личности никада нисмо уплitalи, а не знамо ни како би то и могућно било... Овим смо и на Ваше питање одговор дали.

Ваџа ѡроза је, ѡ Осџоји Продановићу (Колубара, деџембар 2010) „у биџи сџора, базична и вербалиџичка, насџрам брзоџ ѡривџјалноџ дискурса нове ѡрозе и новоџ човека... да је сваки нови роман само следећи кадар, насџавак или конџекџџ већ најписаних и објављених и да суџџински нема нове ѡриче, већ се заџочџџа насџавља у недоџлед.” А џај недоџлед, да ли најављује нову књиџу?

Нема нове приче, да, али у старој причи има новина... *Недоџлед*... Не може се знати шта је тамо... А у догледу – тја...

Ви сџе ѡдржали акџију „Враџимо дуџ писџима” коју воде Минисџарџџво кулџуре, с намером да се сџомен-ѡлочама обележе месџа џде су живели књижевни великани (на ѡримеџ, Никола Милоџевић). Шџа јоџ учинџи, како сачуваџи писџе од заборав, да ли ѡоновљеним издањима или сџомениџима?

Лепо је, и човечно, обележити места гдено су земним веком великани обитавали, а о писџима ако је говор – *Књиџе, браћо, књиџе, а не звона и ѡраџорџе*... И споменици, најпосле, да, и споменици, мада...

Емилија, Ваца суџуџа и Ви, недавно сџе изложили у Градској кући у Лајковцу Вац Леџаџи који садржи 1.447 књиџа, од џоџа 742 са џоџџисима џисаца, као и умеџничке џредемеџе и рукоџисе.

Наш Легат ће се, временом, обогаћивати... Надамо се...

Посџоје мноџе џриче, књиџе, филмови о кућним џубимцима, а џџа је са Вацџим мачком?

Мачак, Жућа... Дobar је, и леп је...

РАЗЛИЧИТИХ ДУША ОДИСЕЈЕ

Радован Бели Марковић, *Госпођа Олџа*, Ево-Гианти, Београд 2010

Негде у унутрашњости. Баш тако, негде у унутрашњости, негде на крају света и почињу све приче, изнова се и натенане опричава, мешају се старе и нове причине, баш тако. Негде у унутрашњости заиста нема узмака, зар не? *Знају ли уошћити људи? Зна ли жрецини човек да је његово царство негде у унутрашњости и да треба да крене пре него што снег завеје све ћутиве.* Чињеница је да се тамо негде у унутрашњости одвија непрекидна потрага за леком, а суочавање са ништавилком се одиграва стално и неумољиво.

Има и таквих места, негде у унутрашњости, у којима се није догодило никад ништа, па је свеједно да ли ће се догодити ово или оно: рецимо да неки устану из гробова, почну да држе певнице у цркви и, недељом и свецем, одговарају на јекњенија. Баш тако тврди приповедач „между корицама печатаних” *Малих прича.*

А баш тај приповедач, именом Радован Бели Марковић, ауктор, *со-заклећник Црног одбора измишљача сојствених животија*, приповеда из књиге у књигу, из приче у причу, о коме другом него о божјим људима, о такозваним чудацима и занесењацима, о парадоксалним маргиналицима, посипајући златним прахом, позлатом, сребрном прашином, не само њихове животе већ и наше сопствене, тако прикраћене и неостварене. Баш тај и такав Радован исцртава, насељава, гради и разграђује магични, митски простор, колубарски, беловаљевски, где воде или не воде пруге, где возови одлазе, а дечаци се још увек смеше и машу рукама. Претапа, меша, алхемијским поступком чара, стапа и поклапа, опричава, суочава стварно и нестварно, као у најдревнијим казивањима о људима, стварима и несвакидашњим појавама. Посеже без устезања за најразличитијим приповедним формама, служи се различитим наративним обрасцима, пародира, цитира, парафразира, суочава стварно и нестварно, литерарно и реално. И све то на крају постаје једно непрекинуто приповедно ткање, метаромансијерско, метаисторијско, једна велика, хибридна прича о души. О душама које трагају, меланхолично,

жалобно и готово безизлазно, о проскитаним модерним душама које се надносе над огледало трагајући за сопством, за властитим ликом. Дубоко свестан, из књиге у књигу, да се о необичним стварима обичним речима не може разговарати.

Можда треба рећи да све то личи на једну огромну приповедачку лабораторију у којој се из дана у дан, из ноћи у ноћ, експериментише, открива, где нема великих открића и где је све откриће, сваки корак, поступак, чин, где све представља драгоценост. На том месту исповести, предања, легенде, бајке, чињенице и факта, кроз мноштво гласова, кроз различите душе, добијају судбинске насlage једне никада завршене потраге, једног великог гонетања о смислу живљења. У тој приповедачкој лабораторији именованом Радована Белог Марковића, важно је то рећи, стварност и литература су у посебној, често варљивој и неухватливој, али увек судбинској, међузависности.

Наравно да је тешко избећи стереотипе, тешко је не поновити да и пети роман *Госпођа Олга* представља склапање мозаика *ваљевског циклуса*, наставак приповедања и приповедачких трагања започетих романима *Кнез Мишкин у Белом Ваљеву*, *Девеић белих облака*, *Оркестар на њедале* и *Кавалери старој ђремера*, као и да је то само наставак оног *колубарског циклуса* започетог *Лајковачком ђругом*, наставак оне не свакидашње стваралачке имагинације, оних причања и опривања о изгубљеном и чемерном тренутку света и живота. Наравно, као и увек, на делу је писац изузетне језичке имагинације, опет су отворена врата те приповедачке лабораторије разбарушене и хибридне литерарне стварности.

Вероватно да је најновији роман *Госпођа Олга*, то хибридно и магично, приповедачко чудо о *душама и ђрикљученијама* врло повољна прилика да се постави питање које само наизглед може деловати тек као игра која неће открити дубље смислове значења. Уосталом, када је у питању приповедни опус Радована Белог Марковића, такво питање је за сваког његовог тумача, па и читаоца, готово неизбежно.

Дакле, пише ли Радован Бели Марковић, изнова и изнова, упорно и темељно, корак по корак, пасус по пасус, једну те исту књигу? Поклоници ексклузивности, побуњеници против општости, шта друго него ће набрати обрве мрштећи се, могу одмах рећи да сваки писац у суштини пише једну те исту књигу борећи се са уклетим питањима смисла. Можда је и тако. Али има пуно тога што у овом случају важи само за овог *џоклисара* душа, проскитаних и мртвих, литерарних и овдашњих, за овог, како га називају *српског Гођоља*, за овог аутора модерног срца у кожи притајеног постмодернисте.

Не преостаје ништа друго него да кренемо редом, да покушамо бар назначити елементе заједничких приповедних топоса књига, не бежећи од опасности да је понекад неопходно учинити оно што чине јунаци у

његовим књигама, не узмичући да поновимо управо његовим речима, на његов начин, све оно што даје јединствену арому и драж овог причања, испривавања и опривавања.

Хтео или не хтео, читалац у свакој приповедној целини Р. Б. Марковића бива намах увучен у посебан и на многе начине особен митски простор (стваран, приповедан и ткан као мешавина емпиријског и имагинарног), простор који дише и живи по својим правилима, у којем се време рачуна по властитом овоземаљском и небеском календару, простор који има своју историју, своја имена, свој дух, своја препознавања, у коме се обичаји тумаче и стварају, где се субине увек изнова препривавају и опривавају, где су карактери саобразни стварима и појавама.

Поетизација израза, језичко густо ткање, лексичка раскош, ватромет смислова представљају окосницу приповедне стратегије која тог истог читаоца обезоружава, поставља у вртложни центар већ првом реченицом. Даље се све одвија као истраживачко путовање кроз тамне и свеже језичке пределе ретких речи, необичних склопова, кроз регионализме, архаизме, неологизме, кроз зачудну и необичну комбинацију старинских идиома, пародирања, комбиновања језичких стилова, инверзије, неообичавања. А све то да би душу човекову икако сагледали.

Време је у свим овим казивањима, у тим поучним комадићима приповедног мозаика, тек привидно историјско, а суштина целокупности рачуна на свевремености, на заустављеност, на бескрајност у коме се нижу непрекидни низови искушавања, огледања, спознаје, догађања и недогађања. И шта још бива? Једно те једно, као што и људски живот представља, тек назначену особеност, тек кроки доживљајног, тек неку судбинску предодређеност за патњу, посртање, падове и ретке тренутке разумевања.

Књижевност представља посебну врсту реалности, повлашћени простор у коме заробљеници тог митског чудесног света изнова и изнова трагају за самим собом, тражећи властите одразе, изнова бележећи тренутке посебне стварности, заробљеници који су одавно постали свесни те посебне реалности која једино може и почивати на готово немогућем споју закономерности, видљивог, стварног и искуственог, домишљеног, меморијског и невидљивог. Свет је то цитата, алузија, реминисценција, докумената, стварних и фиктивних, магични каледоскоп у коме се мешају боје и стилови, аутентичност и привид, у коме из часа у час искачу нова прикљученија, нови додаци и нове причине. А све то да би властиту душу спознати могли.

И прича о проскитаној души покојне ваљевске необичне и чудне госпође Олге постаје делић тог мозаика, множина питања која се постављају на свим приповедним страницама, фрагмент големе загонетке, једна од тачака на приповедној мапи причања о драми егзистенције, о драми ништавила и празнине живота. Постаје могућа одредница кроз читалачко

путовање по пределима приповедања о безизлазном стању, о чемерним и ништавним настојањима, о трагању, вечном трагању за душом.

Дакле, и ако не пише једну те исту књигу, иако у сваком новом роману изнова отвара нова и нова питања, уводећи и богатећи како формалне тако и језичке поступке, Радован Бели Марковић само додаје и склапа странице једне велике митске приче, склапа једну врсту вечног књижевног пројекта у коме се изнова и изнова сударају вечна питања, јунаци и ликови, стварни и још стварнији људи, гонетајући, испредајући, чарајући, оне приче и оног пројекта који треба и може да понуди, ако не одговоре, а оно ону врсту олакшања које ипак сведочи о каквој таквој смислености. О бекству, о покушајима и начинима удаљавања од ништавила света које прети да нас прогута. Као да Бели Марковић, руком искусног маистра, све испред нарастајућег ништавила које гута смислове, изнова и изнова исписује и уписује нове и нове смислове, насељавајући тај давно опустошени свет новим и још богатијим садржајима.

Чак и онда, чак и онда, када помислите да он само прича и прича о пролазности, о нестанку смислова, чак и онда кад поверујете да говори о празнини људског живота. Али како, како то приповеда у својој надкњизи, у књигама књига, у тешко склопивом мозаичном ткању? Густо, замамно, прожимајуће, понесено.

У тој унутрашњости, у тој унутрашњости где дечаци још машу возовима, у тој унутрашњости, нашој јединој, која је тако често изложена ударима пустоши Бели Марковић чува, надограђује, допричава, осмишљава, подучава, опричава и нашу савремену душу пред невиђена искушења доводи. Само зато да уочимо, ипак, неки нови смисао. А у тој његовој унутрашњости, *а у мојој унутрашњости, а у мојој... Све ме, све ме боле.*

Биће да се у Марковићевом приповедачком свету све боље види, све више види, биће да, ипак, он покушава и успева да нам покаже све стране света.

Фрања ПЕТРИНОВИЋ

ПО ДИКТАТУ НЕКОГ ДРУГОГ „ЈА”

Радован Бели Марковић, *Приче*, „Дневник”, Нови Сад 2010

Сећаш се, најпосле, песничког Ја и зајичајаше се да ли је то Ја довољно наглашено у пробавањима које књижевни зналци називају заумном поезијом, или је све то, из Вас, диктовано неком другом.

Радован Бели Марковић

Читалац који урони у узбуркане приповедачке воде Радована Белог Марковића мора бити опремљен неопходном ронилачком опремом, у првом реду инструментима за дешифровање архаизама, кованица и неологизама. Можда још од Лазе Костића – који је једнако настојао да у својим најуспелијим песмама, као и у најслабијим каламбурима обезбеди макар минимум читалачке проходности – није било писца толико загладаног у семантичко пространство, толико хотимично усредређеног на неусиљено лексичко обогаћивање нашег књижевног језика као што је то случај са Марковићем.

Ипак, сва та интеграциона и укрштајна моћ лексичког обиља, посматрана у контексту романескног опуса овог писца, делује као да често расплињује и потискује радњу у други план. Стога ми се чини оправданим мишљење да су управо краће наративне форме – цртица, прозаида, *short story* и др. погодне да конзервирају све врлине његовог прозног опуса, посебно када се неким својствима, а пре свега форсирањем паралелизама који им намећу својеврсни ритам, приближавају поетском (прозаиде) или есејистичком писму. С друге стране, ретко где ћете у прози Белог Марковића наићи непосредно казивање, протагонисту-приповедача; радије се прво лице једнине замењује множином, при чему приповеда *народ*, колективни дух Белог Ваљева, Ђелија или каквог другог нестварно-стварног места у којем живи живот описана заједница, која, управо, као фамозни „неко други” из горе наведеног одломка једне приче, „диктује” оном „ја”, негде из самог његовог бића, реч по реч, све своје страхове, колебања, надања, ишчекивања...

Роман *Госпођа Олга*, објављен прошле године, намеће читаоцу одређени ритам који се огледа у *рефреничностии* одређених сентенци, бираних по неком, само писцу знамом критеријуму, можда чак и насумице, и извучених у одговарајућем „репу”:

С тим у вези, могућно би било, као што се у Секулић Хотелу с насладом шаптало, да се госпође Аронијан горда душа, „сама над собом презевши управу”, и у жандармеријској штали кадшто пројављивала, нагоњећи у пропањ пастуве, а кобиле – у једити њисак.

„Над собом управу”, насладом шаптало...

Тако посматран, ритам преузима кључну улогу у превази синтаксичког обрасца читљивости, који подразумева да се начела комбинаторике претпоставе начелима семантичке испуњености. Но, шта се дешава у *Причама*, кратким есејистичко-наративним структурама, *vita fragmenta*, како вели писац, које чине циклуси *На бунару*, *Писма Хараламџију*, *Пијани романи*, *Совјејџи*, *Аџа њод живојџом* и *Три?* Њихово анагдотско језгро остаје готово непоремећено дигресијама, сажетост се узима као неприкосновено начело, као проскриптивни и нормативни

етички образац, који се читаоцу нуди пре као каква рубрика у старим магазинима – *месјацословима*, него као самостална приповедачка целина. И сам је говор архаичан и прилагођен конвенционалном обрасцу у којем се комуникација уредник (најчешће и једини аутор) часописа – читалац своди на присан и готово рођачки брижан однос који прећутно подразумева постојање заједничког корпуса веровања и знања, као и кодекса понашања, а читаоца третира као представника једног колектива, па му се тако и обраћа. Однос је, даље, лишен драматичности и потребе да се конзумент новости фасцинира по сваку цену. Отуда су и места збитија – Бело Ваљево, Лајковац, Телије, Горња и Доња Псача итд. – фокнеровски присутна деценијама у прози Белог Марковића, али не и измишљена; она, наиме, преузимају кључну улогу у формирању колективне свести, јавног мненија, веровања и страхова. Глас који пише, тј. прича у функцији је обнародовања тога става. Отуда испомагање глаголским облицима *казати* („кажу“), *причати* („прича се“), *веровати* („верује се“), *знати* („знају“, „зна се“), *памити* („памте“) и др., те исказима типа „може бити“, „јамачно“, „канда“, „ако је веровати“ и др., који појачавају илузију да је реч о непровереним, но чврсто у народном веровању укореењеним информацијама. Тако у циклусу *На бунару* у тексту *Воденоглаво*, читамо:

На сваку кућу, једном у Вечности, дође ред да се у њој роди воденоглаво дете. Тако у Горњој Псачи верују, иако се зна и за куће у којима се и седморо воденоглавих рађало, али таквих кућа канда више нема; уместо њих су ноћна псачанска места, која се у помињању далеко заобилазе. Кажу да су такву децу у подрумима обдржавали, потопљену у бурад, све док не дође време да им се зарђала игла у теме зашине.

Читав циклус *На бунару* баштини етнографску и фолклорну грађу, укрштајући овај облик архитектуралности са травестијом усмених облика приповедања; доцније ће, међутим, колоквијални говор и мотиве из народне религије и фолклора повезати са цитатима из литературе; натурализација текста одвија се по моделу препознатљивости појединих лутајућих интертекстуалних мотива (нпр. мадам Шоша, „бољи“ и „лоши Руси“, кнез Мишкин и др.) којима, тако, прича раби нове значењске јединице.

Док су циклуси *Писма Хараламију*, *Совјети* и делом *Аџа* превасходно дати у форми посланице, обраћања или незнаном пријатељу, евентуално духовнику (форма исповести у првом циклусу) или младом писцу (*Совјети*), догле у неколико прича циклуса *Пијани романи* и *Аџа* постоји приметан романескни клич, закрљжали, но ипак наратолошки уверљиви романескни образац, радња која *креће*, како би то писац рекао. Многе од прича дате су у тезама, са паралелизмима, који дочаравају

поетски учинак, са уверљивим поентирањем и анегдотским или афористичким карактером на нивоу реченице или више реченица. Често се варира једна именица по којој прича и добија наслов (*Свећа, Ваџа, Долај*) или речца (*Ако, Или-или*), којом почиње или завршава сваки нови исказ (пасус) приче.

У једном наратолошком тексту *Тко пријовиједа роман*, Волфганг Кајзер наводи почетак романа *Јосиф и његова браћа* Томаса Мана у којем неидентификовани глас на самом почетку мудро констатује: „Дубок је студенац прошлости.” Закључак текста иде у правцу веровања у дух приповести, „који све зна, свуда је присутан и свуда ствара”, који се не мора нужно идентификовати са људским бићем. Такав дух је погодан да исприча епске повести ширих размера, али и да дочара колективну свест, епичност и повратак митском времену, па и религиозном заносу. Сличан, бестелесни дух походи читаоца прозе Радована Белог Марковића. Он је зашао у све кутке колубарских кућа, зна шта се где вечерава, ко са ким унтерхалтује. Зна где се крију бегунци, куда је прошао Ђаво, и више од тога. Он поседује оно универзално знање, неприкосновени је тумач истине и моралности. За њега је недовољно рећи да је свезнајући – он је свепрожимајући, свевидећи, готово сабласно непредвидљив. Но, његове натприродне моћи огледају се понајпре у томе што може да од информација које поседује исприча нову причу, рециклирајући елементе старих, својих и туђих.

Конципирана тако да заиста ухвати фрагменте живота, да оствари робгријеовски сан да се на неколико страница распростре приповест о једном предмету (чаша, свећа, вага, контрабас, шампањ и др.), али да се притом не дира у светост комуникације са читаоцем, књига сабраних старих и нових прича у ширем смислу јесте једна од најуспелијих приповедачких збирки Радована Белог Марковића, с испољеном моћи згуснутог, динамичног приповедања, у којој је аутор до виртуозности развио све особености свог наративног исказа – препознатљиви, но ипак прожет велом мистичности хронотоп, позивање на колективно мненије, ишчашене ликове, непрегледне сфере цитатности (литерарна баштина са већ устаљеним прозним ризницама из којих се црпе језичко, тематско-мотивско благо, што се види у натурализацији појединих фраза, што, уосталом, одаје и прва реч из наслова збирке и известан ритам који се успоставља брижљивим бирањем одговарајућих реченичних склопова, при чему се кроз наизглед нелинеарну форму провлачи, такорећи поткрада, радња коју конзумирамо онако успут, полусвесно.

Драѓана БЕЛЕСЛИЈИН

ПОГЛЕД СА РУБА ИЛИ КЊИГА О СТРАХУ

Славко Гордић, *Руб*, СКЗ, Београд 2010

Мрак у срцу сунца

„Можда би најбољи лек од страха била књига о страху” (стр. 7), записао је на почетку своје нове књиге Славко Гордић откривајући при том помало и своју списатељску намјеру. Књига *Руб* произашла је као природни наставак претходних књига *Друго лице* (1998) и *Опши* (2004) и њоме је заокружено „тркњижје о самоћи”, како га је назвала Бојана Стојановић Пантовић, али и о људском немиру и страху. Но, страх од чега или кога, могли бисмо се запитати... Није то она стална и свеprisутна људска бојазан од смрти како бисмо можда могли очекивати. Напротив, према смрти писац обично осјећа само „миран нехај”. Самим тим овај страх је дубљи и знаковитији и открива много више лик и образ онога који га промишља. Прибојавање је то од промашености живота, сопствене несврховитости, јаловости свеколиког труда. То је бојазан која истовремено тишти и осуђује. „Ти ништа ниси уприличио и ништа одгонетнуо. Нема ниједне речи уз коју би целу цео стао.” (67) У овом исказу крије се још једна доминантна преокупација приповједача – бављење собом нецјеловитим и несавршеним, без сувише оправдања за своје мисли и поступке. Док брижно чува право лице за себе, осјетљиво за природу, боје и мирисе, свијету показује образину већ како то која улога захтијева. „У истом дану неуморно дружељубив причалац и – тих самотник. Ако боја и тишина могу имати толико смислова, како их ти, умешен од свакојаке твари, не би имао.” (14)

Цијела књига, писана је као исповјест у фрагментима коју приповједач изриче самоме себи. Својеврстан лични обрачун, сопствени неумољиви и непристрасни суд о догађајима које је оставио за собом. У наизглед свакодневним и безначајним догађајима којих се присјећа и које проживљава зрцали се цијела његова душа, узбуђена, запитана, немирена... Нема великих ни малих догађаја. Њихова величина се мјери према ономе какав траг су оставили у нама. „Предметни свет детињства као да претрајава осећања, уверења и чинове. Боље памтиш бабак на косишту од сусрета с патријархом или с начелником генерал-штаба.” (73) Преиспитујући своју јаву и снове горко закључује да је памћење кратко, а људски немар огроман. Снагу и утјеху проналази међу дрвећем и травама, брижно проматрајући све промјене које вријеме оставља на њима као да нехај за свакодневне животне ствари лијечи међу биљем. Па, опет, несрећан јер ријечи нису довољно истанчане за све преливе душе које у природи, ван заморних обавеза, осјећа. „Мирис означаваш именом другог мириса. Опало лишће у парку подсети на одисај неког љутог чаја. Из

мајушног, пахуљастог цвета сансеверије на тераси удишеш – речено помало напамет – све мирисе блиског, средњег и далеког истока. Макар и била ефектна, слична поређења углавном не кажу ништа о оном битном, надчулном одјеку душе на дојаве чулног света.” (50)

Хришћанском запитаношћу интонирана, књига *Руб* је замишљена као разговор са Богом који је за писца неупитан, стварносан, један и велики Господ. Као да цијелу књигу, која је преплет фрагментарних размишљања, сјећања и снова у једно сабира пјесников дијалог са Створитељем. Њему се обраћа у часовима највећих искушења и занесености. Понеки дијелови књиге чак и наличе на библијске одломке, тј. на јединствено пишчево читање завјета који је људски род склопио са Господом.

„Благо реткима који моћ у благост и одрицање промећу. Који, како вели песник, жедни пролазе крај студенца.”

Уздрхтао над сопственом грешношћу које је не само мислено него и суштински свјестан у тешким тренуцима Њему се обраћа са питањима која навиру сама од себе.

„Госпode! Има часова кад сва твоја сила и доброта, и сви садашњи и негдашњи твоји дарови, и све милине и нежности којима си ме, недостојног, обасипао, и све кликтаве висине неба и сунца и трептави зелени жамор грања и трава, сабрани, ево, и у овом позном лету из толиких блиставих лета, не могу да расветле карамрак у мени, махнитом и несретном.

Зашто је, Госпode, дубље и од семена сумње и семена зла, засејано у нама семе туге?

Зашто не уmem да се радујем, или макар да мирујем, у свету препуном видљивих и невидљивих красота и чудеса, Госпode!” (26)

Богу упућује и захвалност (за дан без догађаја) и молбу („Боже, не унижавај ме жудњом!” (126)). Њему изриче похвалу која је из средњовјековних оквира Давидових псалама, што на прослављање упућују свеколико човјечанство, изашла у дубоко личан и индивидуалан израз узнемиреног савременог човјека.

„Хвалиш Господа за овај дан, разапет између кукрице расцвалог водоплава и недогледне плавети, дан, напoкон, зрачан међу толиким мрачним данима.

Хвалиш Господа за сјај ове ливаде на рубу града, упамћене по утварној пустоши једне снежне ноћи.

Хвалиш Господа за црне кристале купина, за бокоре звездана и црвене лампионе однекуд долуталог баштенског слеза.

Хвалиш Господа за сваку влат и клас, за готске торњеве оближњих крошњи и високо узлебделе облаке, што напомињу мора, горе и глечере, чудеса виђена и невиђена.

Хвалиш Господа што те не испусти са вртешке годишњих доба. Макар те више не запало ништа осим кошмара и вртоглавице.” (135)

Дубоко свјестан да су људске тежње недогледне, али наше моћи кратка домета, сва своја очекивања препуша Божјој вољи. Није то тек пасивно мирење са свиме што ће се збити већ мирно судиоништво у недоступном Господњем плану. Њему за сва бројна уздарја, недогледне плавети и сјајне ливаде које и нису доступна доли понеком жудном оку и бистрој и осјетљивој души упућује похвалу... Имамо утисак да живот распет заморним и немилим обавезама и болно омеђен несаницама или „жудњама за ишчезнућем” осмишљава и у једно сабира пишчево боготрагање.

Жанровски тешко одредиво дјело, најбоље објашњење је добило управо од самог писца. *Руб* је тако градиво за романсирани дневник, хербаријум магличастих сензација и лична читанка природе и друштва, али и бунован сановник, радна свеска, књига жалби и утисака, историја болести... Све то и *још йонешћю* што постаје, можда управо због своје жанровске неизрецивости, чудновато присно читаоцу.

Бираним ријечима, логичном и јасном реченицом и својим истанчаним осјећајем за писање Гордић је, не само овим него и другим дјелима, потврдио како круг наслеђеника негдашњег *београдског сћила* није затворен нити окончан. Како је Егерић једаред, поводом Гордићеве књиге *Ойшћ* указао – он има лијепу особину да у својем дјелу споји артисту и човјека, а да они, притом, не засметају један другоме. Заиста, задовољство у тексту које читалац осјећа захваљујући пишчевом префињеном стилу ниједног тренутка не замагљује њену комплексну садржину. До самог краја то је књига коју читајући истински проживљавамо. Једно од оних дјела које нас искреношћу своје емоције осваја и свагда остаје блиско. Поједини сегменти унутар књиге, пак, прави су гномични искази што је, уз њену структуру, велики разлог због којег нас *Руб* подсећа на Андрићеве *Знакове йоред йушћа*. Без сувишних ријечи, али са реченицом доведеном до перфекције, проговорио је о многим човјековим истинама. „Узалуд најбољи уче да се не бојиш времена, јер време је бич света и припада свету а не Господу.” (37) „Ни бол ни страх не стишавају помаму. А воља је власна само над оним што је жеља презрела.” (69)

У сваком случају, ова књига ће бити блиска онима који су од свих могућих свијетова највише загледи у онај лични и унутрашњи. Но, можда ће помоћи да спознамо нешто и о оном другом свијету, свијету без страха, који са своје *међе* или својега *руба* настоји да сагледа Славко Гордић.

Биљана ТУРАЊАНИН НИКОЛОПУЛУ

ТРАЖЕЊЕ ИЗЛАЗА ИЗ ФУНКЦИОНИСАЊА БОСАНСКЕ МАТРИЦЕ

Предраг Лазаревић, *Андрић о Босни*, Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, Бањалука 2010

Генерације студената су са великим интересовањем и задовољством слушале предавања професора Предрага Лазаревића на бањалучкој Педагошкој академији. Веома тешко би било издвојити посебно успјешно предавање јер је свако имало печат врсног предавача теорије и историје књижевности којег су одликовале говорничке способности, лако препознавање новог, сензибилитет за значај пропуштеног у главним књижевним токовима и истанчан осјећај за успостављање књижевног континуитета. Интересовање и знатижељу студената за предавања професора Лазаревића из теорије књижевности, која су била спој теорије и математике са елементима теорије игре у рјешавању питања књижевности, појачавала је могућност укључивања студената у наставу у виду аргументовановане расправе, што тада није била честа појава. Допуштајући полемику, професор је омогућавао напуштање оквира школског уживајући у свакој успјешној дискусији, иако никада није напустио академске оквире. Пошто није ријеч о типичним предавањима, овим само потврђујемо синтагму „усмени књижевник”¹ којом га је окарактерисао Лаза Чурчић сврставајући га у ред књижевника приповједача са Вељком Петровићем и Бориславом Михајловићем Михизом. И забиљешке након његових предавања су се разликовале од забиљешки насталих на другим сесијама. Тако су о дјелима Иве Андрића у студентским свескама остали схематски прикази ликова из Андрићевих дјела, математички приказана књижевна структура романа *На Дрини ћуприја* и кључне ријечи као путокази за лако присјећање на предавања о Андрићевим дјелима.

Повод за сјећање је књига *Андрић о Босни* Предрага Лазаревића, која је објављена 2010. године у издању Народне и универзитетске библиотеке Републике Српске у Бањалуци. Иако библиографски подаци о текстовима у књизи говоре да су они настали у распону од 2006. до 2010. године и да су већ појединачно публиковани у часописима, јасно је да ова тема за аутора није нова. Књигу чине четири студије: *Травничка хроника у времену насипанка (7)*² и *Босна у Андрићевом роману Травничка хроника (41)* које су претходно објављене у *Лейојису Мајици*

¹ Лаза Чурчић, *Књига о Андрићу коју је требао да напише и написао је Предраг Лазаревић*, „Крајина”, часопис за књижевност, науку и културу, стр. 274, година X, број 38–39, љето 2011, Бањалука.

² Бројеви у заградама односе се на странице *Андрић о Босни* из којих су узети наслови и цитати.

српске, прва 2006. године а друга 2009. године; док су *Може ли се од мржње побјећи?* (203) и *На Дрини Ћуџија или смена два дошрајала освајача у Босни* (111) објављене у часопису *Крајина* у Бањалуци, прва у броју јесен–зима 2009/10. а друга у броју јесен–зима 2010/11. Књига је 2011. године добила новоуспостављену књижевну награду „Ђуро Дамјановић”, коју је аутору додијелило Удружење књижевника Републике Српске. „Књига о Андрићу, усуђујемо се овом приликом и то да кажемо, заузима сасвим посебно мјесто у Лазаревићевом опусу: у њој је постигнута функционална симболичност два аспекта ауторовог истраживачког приступа, једног усмјереног ка тексту а другог ка разноликим изван-текстуалним чиниоцима”, рекао је Душко Певуља 6. маја 2011. године, приликом додјеле награде „Ђуро Дамјановић”.³

Андрић и Андрић и...

У години када обиљежавамо 50 година откако је Иво Андрић добио Нобелову награду за књижевност за роман *На Дрини ћуџија*, садржај Лазаревићеве књиге намеће питање како то да је том, у свјетским размјерама најзначајнијем роману посвећена једна студија, а *Травничкој хроници* двије. „*Травничку хронику* сам одувек сматрао за најбоље Андрићево дело” (39), каже Лазаревић објашњавајући да је садашње вријеме највише детерминисано прошлошћу у том роману јер се Андрић бавио *садашњим временом у прошлости* (39). Отуда ситуирање структуралне анализе у вријеме настанка романа, кориштење Андрићеве биографије у компаративно-аналитичкој равни и интервјуа у циљу што аргументованијих образложења у студији. Главне разлоге због којих Андрићеве историјски романи имају животност која тој врсти није иманентна, више је ријетка и неуобичајена, Лазаревић проналази у Андрићевој изјави да никада није писао о ономе што *није видео и руком дошакнуо* (39) и пропуштању документаране грађе кроз призму пишчевог личног искуства прије преласка у романескну форму. За разлику од Андрића који полази од документа и књижевно га обликује пропуштањем кроз призму личног искуства, Лазаревић у писању студије полази од књижевног дјела у чије разматрање укључује ванкњижевне елементе пишчеве биографије, факта из времена настанка романа, као и вријеме наталожено у размишљања о Андрићу неминовно их преламајући кроз своје лично искуство. Све поменуто, уграђено у студије формира аналитички низ: документ – Андрићево лично искуство – књижевни текст – Лазаревићево књижевно-теоријско-историјско и лично искуство – текстови студија који резултирају нехронолошким

³ Душко Певуља, *Слојевитости Андрићевог лијерарног исказа*, „Крајина”, часопис за књижевност, науку и културу, стр. 267, година X, број 38–39, лјето 2011, Бањалучка.

временским низом. Анализom се показује како Андрић у својој садашњости користи документовану прошлост и транспонује је у своје садашње вријеме у прошлости у *Травничкој хроници*, али и како Лазаревић у својој садашњости промишља више слојева прошлих времена, прошлост дату књижевно и Андрићеву прошлост која у садашњости оставља отвореним питање будуће прошлости. Као што се Андрићева окренутост документованој историјској прошлости гледа условљена историјским околностима које су својом суштином неодољиво подсећале на друго историјско вријеме, једнако тако би се могле посматрати књижевне студије у *Књизи о Андрићу*, чији се аутор нашао у историјским околностима које настоји одгонетнути, те помоћу књижевности и личног искуства враћајући изгубљену животност књижевности која је у Андрићевом случају увијек неодвојиви дио стварности. Заједнички именуатељ који повезује роман и студију је брига њихових аутора за будућност, изражена у писаној форми којом се покушава откривено искуство разлике примјени у остварењу живљења са разликама, а не његовом докидању на најсуровији начин.

Након наведених разлога, укључивање Андрићеве биографије у анализу времена настанка романа указује се не само прихватљивим него и неопходним за тумачење, док се фокусирањем на вријеме настанка романа постигло да Андрићева биографија функционише у критици без посљедица које би произвеле увођење биографског метода на класичан начин. Компарацијом догађаја у прошлости датих у *Травничкој хроници* и Андрићеве биографије анализа нам показује како функционише прошлост у Андрићевој садашњости, истовремено формирајући матрицу по којој се археолошким увидом у стилски уобличено и искуствено преломљено документовано вријеме прошлости уочава генеалогичка догађања по којима се структурише матрица и њено функционисање. У њеном формирању учествују странци и народи четири конфесије у Босни, живећи у нездравој тишини без дијалога о узајамним анимозитетима који поводом случајног догађаја, уколико он није природна катастрофа, кулминирају у кривој босанској мржњи. Најзначајнијим структурним елементом у овом роману анализа види то што су и Андрић и Давил књижевници, подсећајући на значај књижевности у рјешавању човјекoвих не само егзистенцијалних него и историјских проблема и схватања себе.

Босна и Босна и...

Суштински значај сљедеће студије *Босна у Андрићевом роману Травничка хроника* је у структуралној анализи којом нам аутор подастире превиде досадашње критике када је ријеч о овом роману разумење структуре која је Андрићу омогућила слојевитост приказа босанске двојности у свим сегментима њеног живљења. Први елемент у функцији

структуре дјела су графички симболи. Заокружују га пролог и епилог који су штампани курзивом и повезани кључним ријечима (*пролаз, нам, ђордоси, Бунајарџа, бујрулдија, алафранџа, берати, девлеи мусафир, ђохасиџи, Бунар знања и Бунар ефендија, музавир, рахмети, Ееееее, ликар, ликаруше, хасџалук, сихри, џехенемџаци, руџвица, мурасел, дава, џлеџа, рубин, Иџалија, боловала и дилбер, џамо, исџџио, узео*) у цјелину која описује простор Травника на којем се, преко дотицаја са локалним, огледа дух истока и запада. Зато се анализом као најзначајнији структурални елементи у обликовању менталитета мјештана истичу пролаз и конак, док се Европа огледа кроз Босну у интеракцији дјеловања страног/општег, датог кроз ликове странаца који долазе, бораве и учествују у животу Травника, средине у којој само формално заједно живи становништво четири конфесије и домаћег/појединачног датог преко ликова из различитих конфесија босанске стварности. Епску иронију Лазаревић истиче као кохезиони градивни елемент који је Андрићу омогућио да објективизира стварност у којој се сучељавају опште и појединачно.

Аутор нам анализом показује да је Андрићев књижевни и стварносни простор идентичан, тако да у књижевном обликовању вријеме, уобичајено схваћено хронолошки у одредницама прошлост, садашњост и будућност, постаје упитно због искуственог понављања матрица. Управо то се чини главним разлогом због којег се Лазаревић опредјелује да компаративно-аналитичким приступом структурално анализира роман у циљу добијања што је могуће јаснијих одговора на питање шта је Андрић рекао својим писањем о Босни, аргумендујући то истовремено подацима из Андрићеве биографије и скорашње прошлости.

Мосџови и смјене и...

У студији *На Дрини ћуџија или смена два доџрајала освајача у Босни* поново је у центру интересовања Босна посматрана кроз простор другог града – Вишеграда, једног од три Андрићева књижевно-стварносна простора Босне. Приступ у разматрању дјела је исти, аутор анализира структуру и њене главне носиоце, истичући да је „роман конципован на истом принципу као и претходни” (113), јер је и овдје поново ријеч о прелазу, овога пута преко ријеке, тако да улогу прелаза и конака из *Травничке хронике* види обједињену у мосту. И док су у *Травничкој хроници* графички симболи присутни и у функцији структуре, њихова присутност овдје се види у одсутности којом не мање битно утичу на структурисање садржаја у функцији истости поступака два дотрајала режима која су се смијенила у различитим временима у Босни. Поред документа, указује се на увођење приче и легенде у структурисање романа, а уз мост (главни лик романа) анализом се остали ликови приказују онако како се они животно групишу и

супротстављају. Матрица која се аналитички кристалише у претходној анализи појављује се и овдје са елементом више због укључивања прича и легенди уз уочавање важног елемента који се односи на њихово функционисање у стварности, односно да оне стварносно функционишу једнако као и стварност.

Занимљивост тумачења се огледа у запажању значаја поступка маргиналног лика Ђоркана, који је аналитички смјештен у суштину босанског проблема јер Лазаревић његов прелазак преко моста по огради тумачи као „... игру за идентитет” (199) којом он бар на тренутак побједнички ликује над суровошћу касабе у којој се блискост рађа само због природне катастрофе, а катастрофа поводом сваког догађаја који ремети устајалу свакодневицу у Босни.

Андрић и Босна и...

Завршавајући предходну студију суровошћу касабе преко лика Ђоркана, Лазаревић додаје *Post scriptum* (199–202) који се у књизи студија *Андрић о Босни*, с једне стране, указује као задовољење у Босни увијек присутне потребе за објашњавањем очигледних ствари, док, са друге стране, преко коментара о мосту и путевима прави повезницу према сљедећој студији која се бави питањем мржње и одласка због мржње, а насловљена је питањем *Може ли се од мржње побјећи?* Анализом нам је приповијетка *Писмо из 1920. године* предочена као тродјелно концептована од повода-мотива у форми пролога, писма-есеја о мржњи и епилога-одговора на постављено питање и њоме се затвара књига *Андрић о Босни*. Пошто аутор послје ове студије није у књизи дописао ни реченице више, слободни смо закључити да она уједно садржи одговор на све студије обухваћене у књизи о којој је ријеч.

Анализом *Писма из 1920.* се као значајни фактори у структурисању издвајају животне случајности у којима се епистоларно разматра босанска мржња кроз перо Макса Левенфелда. Лазаревић подвлачи једину неслучајност, а то је Максова одлука о одласку којом се уводи постојање мржње уопште у свијету наспрам босанске мржње којом је преокупиран писац Андрић кроз лик Макса који пише писмо. Анализом се истиче да Макс у себи носи мјешавину различитих гена који га чине национално неоптерећеним интелектуалцем и да му такво генетско наслијеђе омогућује битно различит приступ животу у Босни у односу на припаднике четири јасно одијељене конфесије. Иако такав, он ипак одлази због мржње и страха од мржње које доживљава као константу босанског живота. Аналитички се указује да су основне карактеристике босанске мржње парадоксалност и несвјесност њеног постојања што је чини специфичном, односно ендемичном; да њену трајност обезбјеђује зазирање од причања и њеног анализирања, а искривљености слике која

рађа мржњу доприноси и несхватање догађаја као и утицаји споља који сваки пут насилно мијењају слику Босне. Истицањем Максове ненаивности када је ријеч о постојању мржње и наведених разлога бијега, који се огледају у ултимативним захтјевима за некритичко одређивање за једну страну, након чега долази нови услов за одређивање да мрзиш или да будеш омражен, аутор студије наговјештава, не улазећи у опсежнија разматрања, могућу вантекстуалну позадину историјских догађаја. Али, баш као што Андрић само информативно у функцији приповиједања излази из простора Босне, тако и Лазаревић мржњу уопште апсолвира констатацијом да се од ње не може побјећи не улазећи у дубље опсервације.

За рјешавање мржње чини се потребним научни приступ у свакој области ради указивања на проблем како би он постао препознатљив, па ако и не постоји начин да се у потпуности отклони мржња, сигурно да се препознавањем матрице њеног појављивања указује могућност налажења увијек нових начина за њено онемогућавање, када већ ни бијег не доноси рјешење. Управо то је порука коју Андрић својим пером исписује кроз Максово перо а својим приступом подвлачи Лазаревић; сви у истој жељи да помогну *нейоврајно поделеној земљи* (210) да изађе из мржње која јесте препозната као специфично босанска, јер се отвара увијек по истој матрици.

Лазаревић о Андрићу и Босни

Да бисмо у потпуности освијетлили приступ професора Лазаревића Андрићу, неопходно је у размишљање о књизи *Андрић о Босни* укључити текст *О цитирању и „Цитијолозији“* истог аутора⁴ због тога што аутор, баш као и Андрић, не прихвата готове истине него за њих тражи поткрепу у аргументима коју му омогућује управо цитирање: *... ојравдано је борити се против цитијоманије, али не одбацивати цитију као пуноказ истини.*⁵ Студијом *Андрић о Босни* Предраг Лазаревић академски трага у садашњој садашњости за оним за чим је Андрић трагао књижевно, откривајући аналитичким приступом у његовим дјелима функционисање матрице по којој се дешава босански удес. Питања којима се бавио Андрић у својим дјелима, будући да су до данас остала неријешена, нису могла остати незапажена, па је Предраг Лазаревић трагао за рјешењем којим би се разријешила босанска мржња и изашло из задате матрице. Ако не у садашњој садашњости, а оно бар у будућности растерећеној матрице наслеђене из прошлости. На крају, Лазаревић се сигурно уписује у будућа размишљања о Андрићу и његовим дјелима

⁴ *Лейопис Машице српске*, стр. 423, год. 187, књ. 487, св. 3, март 2011, Нови Сад.

⁵ *Истио*, стр. 426.

критичким писањем препознатљивог академског стила. „Слобода, пуна слобода, то је сан, сан коме понајчешће није суђено да се оствари, али јадник је сваки онај ко га никад није сањао.”⁶

Љиљана МАЧКИЋ

(НЕ)СКРИВЕНЕ ТАЈНЕ ЗАНЕБЕСЈА

Селимир Радуловић, *Песма с осирва сирочади*, Нолит, Београд 2010

У доба научног погледа на свијет, иронијске дистанце и релативизовања свега што (не) постоји, његовање религијског пјесништва јавља се као блиставо подсећање на нека давно минула времена када је вјера представљала саставни дио и предуслов живота. Ни у српској књижевности ствари не стоје другачије – ријетки су они који своју стваралачку буктињу приносе икони да би се у њој сагледали у пуном обличју својих немира. Један од њих, један од ријетких, јесте и Селимир Радуловић.

Критичка мисао је у више наврата истицала кључне координате садржинског слоја Радуловићеве поетике, посебан акценат стављајући на пјесниково поимање смрти, активизма, живота, стварања, духовног успјеха, чуда, пролазности, трошности, открића Господа, апокалиптичне стварности, човјековог пада, хришћанске будности... Међутим, мало је тога речено о формалним странама његовог пјесништва које су у директној вези са већ апострофираним, те у том смислу међу њима постоји велик степен усклађености.

Иако се у критичким текстовима о Радуловићевој поезији углавном истиче традиционалност, чини се да је најтачније њено одређење понудио Иван Негришорац назвавши пјесништво овог ствараоца *постмодерним традиционализмом*. У даљем разрађивању ове тезе ставићемо акценат управо на постмодернизам, који се на плану умјетничког поступка нарочито огледа кроз технику колажа, обилато примијењену у поезији Селимира Радуловића. Колаж се најчешће везује за књижевност авангарде, па је занимљиво посматрати на који начин аутор користи искуства овог књижевног правца карактеристичног за прве стихове којима се јавио на књижевној сцени, да би их касније прилагодио ономе што изгледа као потпуни креативни заокрет у односу на његов дотадашњи начин „певања и мишљења”.

⁶ Иво Андрић, *Знакови поред њуја*, Сабрана дјела Иве Андрића, књига четрнаеста, група издавача, Сарајево 1976.

Преузет из сликарства, и то нарочито из периода колажног кубизма, у књижевности се колаж не везује толико за дочаравање различитих могућности перципирања стварности, простора и времена колико за уметање дјелова из већ постојећих остварења. Тиме се дјело додатно усложњава, како на стилском, тако и на семантичком плану. Кроз фрагменте других дјела, у првом реду Библије, кроз обиље цитата, алузија, референци, Радуловић у своја остварења уграђује и она библијска значења, на чијим основама гради властиту творевину, испитујући њихове шире хоризонте. Такође, као што се дјело Селимира Радуловића може повезати са постмодернизмом, оно у исто вријеме његује и значајне везе и са средњовјековљем. Наиме, управо је средњи вијек донио *личну религиозну лирику* (нпр дјело св. Фрања Асишког), у виду химни и побожних пјесама, које су све до ренесансе покривале велики простор (од Британије до Византије), да би се реактуализовале појавом барока, али на сасвим другачији начин, стављањем акцента на наглашену метафоричност.

Као што савремено схватање религијског пјесништва подразумева дјело прожето ауторовим имплицитним или експлицитним религиозним ставом, тако и поезију Селимира Радуловића ваља видјети у том контексту. Наглашено лична религиозност која претендује на то да се попут ријеке излије из корита запљускујући и нове обале, јесте једна од поетских константи, али и њених кључних обиљежја. Жеља да се допре до не-ја, до другог, до алтеритета, формално гледано може се пронаћи у обилато коришћеној апострофи (која неријетко прелази у персонификацију када се лирски субјекат обраћа апстрактним појмовима душе, времена, молитве и сл.) и сталном зазивању који лирски субјекат Радуловићеве поезије упућује имагинарном читаоцу, а заправо сабрату на путу духовног прочишћења. Коришћењем апострофе и наглим прекидањем „нормалног говора” пјесник прелази конститутивну границу између текстуалног и фиктивног, истичући свој близак и наглашено емотиван однос према ономе што је предмет његовог говора. У исту групу средстава којима се интензивира осјећајни ангажман лирског субјекта иду и таутологије (најчешће праћене градацијом), епизеуксе, епаналепсе, апозиције, антимертаболе, паралелизми (и то нарочито *parallelismus membrorum* који је иначе карактеристичан за псалме и старохебрејску поезију), као и понављања ријечи или група ријечи којима се преноси снажно узбуђење пјесника. Да се ради о веома распрострањеним обиљежјима Радуловићеве поезије свједоче и сами наслови његових поетских творевина (*У миру, у миру, оче мој; О, врхови њанински, врхови; Гладнице, чедо моје; У сенку улазим, оче; У војводсџеву, на салацу, уз вејрењача дах; О надо, о варко злајна; Јерусалиме, Јерусалиме...*), а постоје и цијеле пјесме које су изведене у знаку споменутих фигура. Примјера ради овдје наводимо само дио пјесме *О, дејте злајно*, коју од почетка до краја карактеришу управо описана обиљежја: „О Јагње

Божје, спасење вечно, о, мила, / О, чиста, планинска реко, у коју се ули / На стотине потока бистрих, // О, сунце сјајно, виде очни, о, истино / Вечна, псалме вековечити, надање / Будно, што плетеш венац небески!"¹ Као што се да примјетити ова стилска обиљежја углавном функционишу на основама индексног знака који се најчешће поклапа са експресивним знаковима. Управо је тако чврста и уочљива веза између ознаке и означеног карактеристична за поступак стилизације израза и неријетко је прате узвици и екскламације, који и те како доприносе наглашеној емотивности стихова Селимира Радуловића који, између осталог, пјева и о „спиралној буктињи века” – као што се у спирали понавља један облик све док се не досегну жељене висине, тако се и у његовој поезији понавља облик химне са којим се често преплиће и облик молитве. Као што молитва у стилистичком погледу користи сва средства која интензивирају емотивну и експресивну страну њеног израза, тако и ови стихови обилују истим елементима који су ту да потпомогну процес духовног уздизања.

Разумљиво да овако експресивну емотивност карактерише и посебан ритам у којем пауза има изузетно важно мјесто. Иако је постојање паузе у стиху знатно предвидљивије од оне у прози, у поезији Селимира Радуловића се дјелимично због употребе слободног стиха, али још више због обилатог коришћења зареза којима на себи својствен начин „кроји и прекраја” уобичајени ритам говорног низа, она тешко предвиђа.² Таква комбинација метричке и смисаоне паузе посебно је инспиративна за анализу ових стихова, јер се читање може одвијати на два начина од којих сваки условљава и семантички ниво пјесме. У складу са тим управо се пауза може сматрати једним од важних доживљајних мјеста Радуловићеве лирике, јер чини да се након изречених истина, датих у религиозно-хришћанском кључу, ослушне и тишина која их прати када лакше улазе у биће читаоца.³

Такве истине су најчешће дате у оним језичким облицима који по ритму, лексци и глаголским временима подражавају библијски стил. Немогуће је не примјетити изразиту доминацију имперфекта,

¹ Селимир Радуловић, *Као мирни и светили весник. Изабране и нове пјесме*, „Прометеј”, Нови Сад 2008, стр. 180.

² Један од најупечатљивијих примјера присутан је у поеми *О њајни ризничара свих суза*: „Јер оросише небеса, озго, над њивом / Њиховом, родљивом, јер се поврати / Сјајна стрела синовљева, бистри и нежни / Поток краја роднога, а он, нежно наднет, / Очима пуним, угледа сунце и, над / Изметнутим кругом сенки, радоваше се / Повратку душе неодвојиве”. – (*Ibidem*, стр. 141).

³ Пауза је најчешће у драми повезана са ефектима ћутања и тишине, те би се на основу овога, али и на основу чињенице да су неке од најбољих пјесма Селимира Радуловића дате у дијалогској форми (нпр. *Као доживљај пјевача што у сну ходаше старим брежуљцима Јудеје*), могло говорити и о драмским елементима његове поезије.

плусквамперфекта и аориста који изразу обезбјеђују посебну патину дајући му стари сјај архаичног звука: „Тако и ми, за плач рођени, тескобом / Шибани, што нас, као зракасти зрак, / Хитнуше кроз небеска врата, ходасмо / У месту – не у сну, него на јави, / А ветар се играше сенкама нашим, / Ништавним, окупани светлошћу, у / Причи, за самотних ноћи, застрашени / Замкама што се плету за ближње, // Бежасмо под скут родитеља, у загрљај / Браће, сестара, о надо, о варко златна, / У снове, у далеке наде, као слуђени / Путници, у стварност – од смрти / Округнију, / Као тело без јабуке што се, кад дође време, / Без звука откине и сурва у лице / Земљино.”⁴ У оваквим и сличним сегментима није тешко препознати намјерно коришћење већ постојећих библијских синтагми (за *плач рођени, кроз небеска врата, кад дође време* итд), али је свакако много занимљивији случај када пјесник такав стил користи за обликовање сасвим нових стихова: „Кад мирни и светли весник / Изађе пред душу твоју, а ти мислиш / Да ти је сунце за леђима, да ти / Ноге дуга претиче сенка, нећеш знати, / Ако чисто је све, докле сеже твоја моћ. / И нећеш гледати у огледалу, у загонеци, / Већ лицем у лице. И нећеш видети / Да путник небески простором хита силним / И да се сунце јарко, радосно, радосним / Пегама боји”.⁵ У тај ред иду и пјесме засноване на личном искуству из чијих стихова избија снага доживљеног и проживљеног која се и у изразу укоријенила.⁶ Тешко је не примијетити да је попут свих стваралаца и Радуловић најбољи на оним мјестима гдје је највише свој.

Уопште узев алузивност и цитатност јесу једно од најизразитијих обиљежја поезије овог ствараоца, када у своје стихове уграђује већ познате библијске ликове и топониме (Лазар, Марија, Јаков, Матеј, Тадеј... Галилеја, Капернаум, Магдала, Герасија, Јудеја, Витанија...), „фразе” библијске реторике (*Све ѿацѿина је над ѿацѿинама, / Све ѿацѿина је; Све бејаше Ницѿа / И Ницѿа све бејаше; ...цѿа је ако љубави нема; Јер ко год верује у Њега, / Ако и умре живеће; с извора чистѿоѿ, уз ѿрубe јерихонске, на сионске брегове* и сл.) или библијским догађајима обезбјеђује нову поетску инсценацију. Занимљиво је да се тиме наново активира и читање *Светѿоѿ ѿисма* које у овом случају служи као прототекст на основу којег настаје афирмативни ауторски метатекст Радуловићеве лирике. Овакво међутекстовно надовезивање настало у процесу

⁴ Селимир Радуловић, *Јер буђаше у колевици, уснуле*, у књизи: „Као мирни и светли весник. Изабране и нове песме”, стр. 133–134.

⁵ Селимир Радуловић, *XVIII*, у књизи: „Као мирни и светли весник. Изабране и нове песме”, стр. 234.

⁶ У том смислу једна од најуспјелијих је свакако *Сесѿра, у сну* чији фрагмент наводимо на овом мјесту: „ Анђеле, што извлачиш вилинска влакна / И режеш нежне увојке срчане петље – // Као угарак што тиња под пепелом / И хрли чудесном пламу, / Тако и ти, кад зазими, / И главу настани рој сенки, / Из сребрне опне ноћи / Излазиш, премила сестро” (*Ibidem*, стр. 47).

књижевне комуникације служи за ново успостављање семантичких, стилистичких и аксиолошких спона између два текста чиме долази до њиховог међусобног богаћења. Користећи већ готову поетску грађу у виду хришћанске реторике, симболике и естетике, Селимир Радуловић гради нова поетска здања која бацају другачије свјетло на већ позната библијска мјеста.

У грађењу својих лирских творевина Радуловић у великом броју случајева полази од неког догађаја који му служи као повод за пјесму. У оквиру тога комбинује смјењивање слика из дјетињства са општим ставовима о пропадљивости, нади, молитви, Богу, сузама (*У дан који чекаш; Очева пјесма; Само је писак ветра вишљао младе душе...*) при чему као средишње егзистира (реторско) питање: „Шта одваја људе од Богова? / Тавни напев што греје наша срца?” Превладавање „тавних напева” постиже се усрдном молитвом о чијем учинку најбоље говоре следећи стихови: „...Јер молитвом, / И усред галаме мноштва, у врху / Свих дела добрих, без видљиве / Природе и наука људских, кад у себи / Откриваш призор и знање које није / Од овог света, у дубини срца / Кидаш окове и облачиш се у душу своју”.⁷ Чин молитве готово по правилу прати прихватање живота таквог какав јесте⁸, након чега долази до емоционалног прочишћавања, до катарзе у виду обилних суза о чему је аутор највише рекао дописујући своју поему *Као мирни и светли весник* (од XX до XXXIX пјевања).⁹

Занимљиво је које мјесто у свом аксиолошком систему аутор даје књигама, сазнању стеченом из њих и стварању. Однос према већ наведеном креће се између два сасвим различита става – док на једном мјесту тврди да се у древним књигама може пронаћи „блистава буктиња и вијугава божанска стаза”, на другом мјесту домет књига у духовном уздизању јединке своди на најмању могућу мјеру („У књигама не нађох ништа!”). Овакво уздање и сумња у моћ писане ријечи истовремено свједоче и да сâм пут вјере прате исте мијене, свдећи је на пут тражења, а не налажења. Очекивало би се да у свом поетичком систему Радуловић даје извјесну предност процесу стварања, међутим

⁷ Селимир Радуловић, *III*, у књизи: „Као мирни и светли весник. Изабране и нове песме”, стр. 198.

⁸ Најбољи стихови Селимира Радуловића на ту тему дати су у V пјесми поеме *Као мирни и светли весник*: „А знаш – // Као и мирни и светли весник, / Кад излази пред душу твоју, / Да се једе биљка свака, па и горка!” (*Ibidem*, стр. 205).

⁹ Ево стихова који то потврђују: „Зар ниси чуо, зар си оглувео!?! / Плач и сузе су дар Спаситеља, / И кључ и врата, брате мој, највољенији! // А ти опет говориш, говориш, / Гласом света невидљивог, плачем / Из себе, из земље изгнанства нашега / И сејеш сузама, потоцима суза. / Јер знаш, ако суза нема ни блага / Нема” (Селимир Радуловић: *Извештај из Земље Живих*, Orpheus, Нови Сад 2009, стр. 158).

није тако („Само плахи живот... управља мојом Песмом, / Што тече као поток“).

Једино се у молитви и истинском предавању вјери налазе кључеви за освајање оностраности. У том смислу није без значаја чињеница да у одабиру поетске форме Селимир Радуловић преферира поему – управо се она јавља као најадекватнији облик за описивање душе на путу самоспознаје и самопотреге. Као што се феномен тражења и губљења вјере не може исцрпсти на нивоу кратке пјесме, већ представља процес који траје цијели људски вијек, тако му и одговара дужа форма у којој сваки од саставних дјелова може функционисати као засебна цјелина и пјесма сасвим довршеног и заокруженог значења, а у исто вријеме бити и дио ширег система у којем се јасно уочавају правине и завијуци на путу вјеровања. Тада ни нада, „та варка златна“, не помаже, већ једино истрајавање на, камијевски речено, „сулудој вртешци“ при чему осовину за коју се можемо придржати треба пронаћи у духу самом.

Светлана КАЛЕЗИЋ РАДОЊИЋ

ЗАВИЧАЈ У СТАНИШТУ ЖИВЕ ПОЕЗИЈЕ

Мирослав Тодоровић, *Већар њонад гора*, СВЕН, Ниш 2011

Да је поезија послање и да свака пјесма од праискона већ постоји у Божјем окриљу, а да је пјесник онај изабрани, који је, кад томе дође вријеме, попут травара, само убире и записује, потврђује Мирослав Тодоровић већ првом пјесмом у збирци *Већар њонад гора*:

*И овај њућ горски – уже њребачено њреко њлећа брда
Мамо је њајном неџа њризивао и у сну њајуџао
Крени у свети*

Спознај

Чуј животиа истише

Спекни о њоме њесму после свега.

Онај ко је радозналошћу ока и душе, чим је прогледао, обухватио то *уже њребачено њреко њлећа брда* и већ тада у подсвијест урезао потребу проницања у срце тајне, да би потом спознају и доживљај преточио у стих, па још ко је рођен у амбијенту који вјерно дочаравају истоимени наслов прве пјесме и назив Тодоровићеве фотографије што завичајним мотивом на корицама грли ову збирку, морао је да буде или пјесник или сликар. Заправо, и једно и друго, што Мирослав Тодоровић уистину и

јесте, јер стихом ствара упечатљиве слике у чијем ће колориту читалац пронаћи више значењских наноса боја ствараних у самосвојној пјесниковој „алхемичарској радионици”. А истоимени наслов пјесме и назив фотографије сам по себи је метафора исто онолико колико осликава пјесникову биографију и колико је кључ за улазак у његову поезију: *Пољед с Бјелог камена у завичајни њејзаж из којег сам негда дечак зледао линију хоризонтиа на којој ево сѝојим с овим сѝиховима у љавејној измаглици.*

Све и када би хтио, пјесник не може да сакрије своју лирску биографију. Тако и Тодоровић, у уводној пјесми збирке која се недавно појавила у издању нишког СБЕН-а, а годину дана раније основно издање доживјела у *Unus mundus*-у, разлистава и прелистава своје „житије”, али тако да читалац у њему налази и истргнуте странице сопственог животописа. Јер, када пјесник негдје испод Остреша види *себе дечака у сенци јабуре које одавно нема*, у томе ће и онај коме је пјесма намијењена препознати неки свој завичајни врх, сјенку брда, родну кућу (*као рука она цѝио негда ље љомази*), стазу зараслу у коров, мјесто гдје је некада цвјетала воћка, чути како кликтање орла пара тишину што се, као *љушоказ*, непримјетно извлачи из томова књига, видјети како се *свејлосѝ брда благословено љрелива / У зеленој филозофији обнављања*. И сам себи рећи, можда: *ВРАЋАМ се вечно одлазећи (Моји љоседи)*. Није ли и ово потврда да у једну пјесму, једноставно написану и лирски интонирану, могу да стану дјетињство и живот сваког читаоца који воли да се пропусти свим могућим путевима ненаметљиве метафорике, да у вишеслојности и вишезначности тражи оно што ће га навести на размишљање о смислу постојања, пружајући му истовремено окрепу душе? Не само из ове, него и из многих других пјесама, видјеће и спознати да повратком у дјетињство и завичај: *Видиц све оно цѝио си узаман љо свеју љражио*.

Два су се завичаја слила у један у Тодоровићевој поезији: родни крај и томови књига. Родни крај је географска чињеница (у пјесми, наравно, више лирска слика него фактографски дат дио привлачног ариљског рељефа): село Трешњевица окружено Градином, Маличем, Острешом и другим планинама, врховима и брдима, затрављени праг очевине, врата која нема више ко да отвара, *жива флора љролећних сѝихова...* А онај други дио завичаја, томови књига, сасвим свеједно да ли прочитаних или исписаних пјесниковим срцем, сведени често у само један стих (*Свејли исконски чесѝиѝио ова љесма – Писмо неба*), ма колико на њему била поотварана сва врата за оне који у пјесми препознају своју прапостојбину, стишава се у *древном рукојису земље*, и тако стишан припада вјечности. Ни када се свему томе додају посвећеност пјесми која напросто израста из пјесника и земља родитељица и хранитељица, која, узорана, *исљуњава божанску мисао видика*, и има свој загонетан и истовремено заводљив рукопис, Тодоровићева поетска слика завичаја неће се ни приближно заокружити. Напротив, широком

асоцијативношћу ове поезије, волшебно ће се прелити у библијски завичај Ријечи, да би се круг наново отварао да у себе прими питорескне пејзаже пјесниковог родног краја.

Ослушкујући завичајни *веттар њонад зора*, Мирослав Тодоровић слуша и васељенски бруј пјесме *што од њостања живи вечност* и у живом дијалогу с поезијом, па и са сопственим стваралаштвом, док чита *небо с лица њраве*, која, како ће прије тога рећи, зна смисао земље, настоји да проникне у суштину умјетничког поимања свијета:

*Ако ли ме срећа сѡварања у живоју нађе
Сѡисе овоземаљског живоја да разасја
Духом биљки које њозно узјајам
Сѡихом љу како васељена ѡулсира
Како се лисѡић зелених ѡмова канон
Разлисѡава у ѡричу ову космичку.*

Тодоровић у поезији завичај и природу која пулсира у његовом крвотоку ваја уткивајући у њих мноштво непатворених пјесничких слика, од којих се готово свака извија у неистрошену метафору. У његовим стиховима вјетар има сјенку коју више осјећамо него што је видимо, дрвеће се мудро повија, поезија што не хаје за вријеме разлистава се горским странама, крошња процвјетале шљиве је бијели пламен, разбуктава се прољећни роман, *урбана ѡпоезија и не слухи васколикост* ове лирике, потоци су пуни горске свјетлости, збори топлота из разгорјеле цјепанице... И све то у једној пјесми – *Прољећно ѡисмо са брдима у видном ѡљу ѡисме*. И ништа ту није нагомилано, ништа сувишно, нигдје мисао осјећању да засмета, нити емоција рефлексии, све је на свом мјесту, чудесно смирено. И баш зато може се догодити да пјесник изађе из пејзажа своје пјесме и да исписује *ѡролећне речи са ѡјем славуја*, јер – *зрно је слово васколико*, а тачка сјеменка, па зато:

*С ѡролећем у незайисаним
Песмама свићем завећѡјно.
(У сућеном кругу видела)*

У поезији Мирослава Тодоровића зрно је суштаство свијета и отуд не изненађује пјесников химнични однос према њему. Он би да се склони у зрно пшенице које једино свијетли у свеопштој тами, па би сачекао да га светачка рука, кад сване, *ѡсеје / Да зрно никне / И у зрну ја*. Зрно је, дакле, сјеме из прошлости за будућа времена, дио обожене природе, а природа је опет – *сѡанициће живе ѡпоезије*. Не значи ли то, другим ријечима, да природу, ту *зелену ѡищину ѡраве*, на коју је човјек немилосрдно насрнуо, поезија може „запамтити” и спасити?

Отац (*док волове ѓреже и ѓуѓ забрана одлази*) незаобилазан је дио слике завичаја, стуб сјећања и памћења, симбол земљодјелства и трајања у посађеном стаблу и памћењу. Уз њега, наравно, мајка и сви они који су постали симболи у листовима оног опјесмотвореног Тодоровићевог дрвета (шљиве, трешње, усамљеног храста на високом врху?) које, заједно с пјесником, послушује хуј васељене. Јер:

*ВЕТАР ѓонад ѓора
Смирује се у овом зајису
Сѓих мој хуји ѓошом
Дух васељенски над ѓим лисѓом.*

Дирљив је Тодоровићев разговор с пјесмом која настаје, боље речено, која струји негдје око њега, а он је хвата и записује. *Тако ја с ѓесмом / као ѓи, мајко, с руком*, разговара са својом поезијом рани Драган Колунѓија, надасве пјесник завичаја, своје Козаре, а Тодоровићева пјесма стално је у кљуну коса, својеврсне метафоричке иконе која, уз зрневље зрелих плодова из опјеваног малињака, кљуца слова и ријечи по рапсодичној панорами пјесниковог завичаја. Трагање за смислом писања никада не даје коначан одговор и баш зато запитаност пред властитим стваралаштвом има посебну драж:

*АКО је ѓоезија дрво које ѓосмаѓрам
Нису ли ове речи лисѓе
С ѓичијим ѓојем који слушаам
У Завичају
После свеѓа
(Ако је поезија)*

Чак и онда када из густог лирског ткива клизне ка лакој наративности, пјесник Мирослав Тодоровић дисциплинује свој стих, не суспрежући га по сваку цијену, не намећући му стеге и окове, већ пуштајући му да се расплине по читаочевој мисли и емоцији:

*Знам коров је есејисѓички ѓовор заѓуѓѓиене земље
Понад чије фабуле овоѓ јуѓра слушаам
Деѓлић еѓски куца у крошњи сѓароѓ ораха
Сѓара сѓабла ме ѓодсећају на сѓарѓе
Како у неком бањском ѓарку од живоѓа заборављени седе
(Дан у запуштеном вотњаку)*

Попут оног волшебног монаха из ненасловљене пјесме (*Усамљено дрво на врлеѓној сѓени / Монах је који у мом сѓиху ѓуѓи*), сличног оном манастирском, који по присојним странама скупља ѓековите травчице, Тодоровић из богате језичке баште свога завичаја, стварног и књижевног/

књишког, убире оне ријечи које ће најцјеловитије и најпродубљеније исказати његов однос према трагању и тражењу смисла у пролазности. Тако ће за њега, а и за читаоца кад је смјести у контекст „предмета пјевања”, ријеч *воћњак* бити много смисленија од оне коју свакодневно употребљавамо – *воћњак*. Ријеч потребна пјеснику да каже своју, и васељенску истину, од искона је негдје у космосу, само је треба пронаћи, као што то Тодоровић покушава у пјесми *Реч/и за њочейџак њесме*:

*Можда је ња реч међ љодовима
Дрвџа које сам данас секао.*

Неријетко, и пјесник се с пјесмом за којом трага, расплине недогледом и вјечношћу, па онда тражи и пјесму и себе, а ни читаоцу ништа друго не преостаје него да крене за њима, тамо гдје би га могли повести стихови једне пјесме без наслова:

*СВЕТЛИМ у хују вејџа
Кај сам божја
Врх њера
Међ сџиховима јујџа
Лисџи књиџе
Миленијуме слова ѡрибира
У Реч моју*

И, *ѡсле свеџа*, да употријebимо честу Тодоровићеву синтагму-метафору, незаобилазно је још једном потцртати аутобиографску линију ове збирке лирске поезије која представља несумњив допринос савременом српском пјесништву, јер (ваља ово поновити) – *ВЕТАР ѡнад љора / Смирује се у / овом зајису*.

Ранко ПАВЛОВИЋ

СВЕТ КОЈИ ЈЕ ОМОГУЋИО ПРИПОВЕДАЧА И ПРИЧУ

Миодраг Кајтез, *Анџилуфџиносџи*, „Агора”, Зрењанин 2010

Приповедање којим Миодраг Кајтез саставља *неучврџени* свет свог новог романа, *Анџилуфџиносџи*, читаоцу ће одмах на почетку дати до знања да се налази пред аутентичним приповедним светом, где важе нови односи између приповедача и исприповеданог света и где се од њега, читаоца, тражи да стварност чита различитим оптикама. Прича о *скрџеној* и *слујаној* породици омогућена је различитим приповедним

ракурсима, који су дисперзивност стварности сажели у приповедном току који гради деперсонализованог приповедача, односно приповедача чији је идентитет део атмосфере и идентитета самих јунака романа. Приповедач не гради свет, он сам је мозаик различитих гласова тог света који се оглашава, а прича се појављује као ехо таквог приповедања. Кајтезов роман захтева тишину читања да би изразио сву буку детаља сакупљених по рубовима свести и подсвести својих актера.

Драшко Ређеп ће за Миодрага Кајтеза рећи да је *српски Џојс*, имајући на уму карактеристику оваквог приповедања које се ослања на елементе струје свести. Битна разлика, чини нам се, налази се у односу према приповедачу. Џојсов модел струје свести је на расуту стварност реаговао разбијањем позиције приповедача, док се Кајтезов књижевни модел налази на корак од њеног потпуног конституисања. Повезујући различите елементе које доцртавају прича и учесници антилуфтног света књиге, гради се приповедање које има кохезивну снагу.

Пред читаоцем се склапа прича о породици у којој *нишпића није било учвршћено како треба*, искрсавају ликови, чланови породице, оглашавајући се сегментима својих свести и својом перцепцијом. Пуштајући му да се исказе, писац дозвољава том свету, који је већ усидрен у тачно одређеном тренутку референтне стварности, да се исказе у својој аутентичности. Драма једне породице је приказана језиком који позива читаоца да учита свој *вишак информација* о стварности. Тиме се постиже израз који надилази израз у књижевности који Барт назива књижевном монодијом. Полифонијска структура израза увлачи читаоца у вишедимензионални свет учесника и атмосфере која их окружује:

„Нико не би, не дај, боже, пожелео (и с те стране као да су се сви ородили, заиграли једни другима на свадбама) да се младић осети одбаченим од система, то јест датог поретка ствари. Девојка је упетљала своје дуге прсте, које су сви из неког разлога високо ценили, и да не би пало увртање ушију, повезано са зачепљивањем губице, у развојном путу до мртвих уста која не говоре, одмах су увидели колико је недопустиво не изаћи у сусрет некоме ко се још систематично пали на те постуларне глупости. До те мере ствар им је представљена драматично.

Сви су били разоружани убедљивим аргументима.”

Антилуфтност ствара аутентичан модел приповедања који са собом носи све своје учеснике, атмосферу, карактеристичне детаље, дијалог, и све то заједно омогућава читаоцу, не да чита, него да сазнаје стварност. Деперсонализована приповедачева позиција, која је огледало породичних односа и карактера јунака, постаје тако тачка у којој се сабира дисперзивна стварност. Од читаоца се захтева потпуна пажња и осећај за детаљ. Такав компресован језик деперсонализованог приповедача не

оставља могућност потпуног цртања ликова романа, него служи сликању атмосфере, ширини сцене. Последица жеље да се сав свет, многострук, згусне у таквог приповедача је и тешка проходност кроз дело и поједине уметничке мањкавости. Вишегласје на одређеним местима ствара какофонију, међутим, успех у већем делу књиге даје шансу оваквом прозном изразу да постане *чињеница стварности*, да не остане на нивоу пројекта и *књижевног артифакта* (Сартр).

Миодраг Кајтез не разбија језик приповедања, он покушава да састави разбијене делове стварности. Као код сваког састављања, постоје спојеви који су видљиви, неприкривени. Због тога је приповедање подељено кратким сценама-пасусима, као сведочанство некадашње целине. Разбијена породица као разбијени свет без ослонца склапа се пред читаоцем у комплетну слику. Приповедање које открива детаљ по детаљ неутралише драматичност породичне сцене:

„Избијао јој је на раскрвављену њокалицу, ширио се посвуда, тај курвањски парфем, док је скврчена лежала на прелазу хладног кухињског пода и топлог тепиха у дневној соби, чувајући надувани стомак, који више није могла да крије, нисам крива, крива нисам, цвилећи као Каролина, подвијеног репа, безуспешно покушавајући да навуче сукњу и покрије голу, белу позадину, да се ухвати за очеву ногавицу на месту где никакве ногавице није било, а отац је, не измичући се, раскречен над њом, трљао своју песницу стиснуту око парфемске бочице, и ширио ноздрве као мајмун. Босо дете, на спрату, са пишкотом у руци, чучало је иза оgrade, грлећи Каролину. И док је дете извијало вратић да у једином великом огледалу (у дневној соби) боље осмотри цвркутаве птичице, које никада до тада није видело у њиховој кући, у правилном, кружном, летећем поретку, изнад мајчине главе, Каролина му је појела пишкоту.”

Проза Миодрага Кајтеза носи у себи искуство књижевности и својим изразом сведочи о сопственом времену. Немогућност да се стекне сигурност посматрачког става овде је надиграна омогућавањем да се посматрани свет изрази у својој најдубљој аутентичности, са жељом да се галама стиша једним наизглед незаинтересованим гласом. Детаљ, фрејм на којем се гради овакав свет, крије у себи велике могућности и опасности да остане само књижевни пројекат, експеримент. Израз Кајтезове књиге често је супериоран у односу на план садржаја, а на местима ширином исказа, жељом да обухвати свет у његовој комплексности постаје тешко проходаан за читаоца. Међутим, високи уметнички донети новог романа Миодрага Кајтеза говоре у прилог великих могућности оваквог прозног изказа.

Ненад СТАНОЈЕВИЋ

ПЕСНИК И ФИЛОЗОФ „ОСУЂЕН НА САМОЋУ”

Зоран Богнар, *Лавиринт круга, изабране и нове песме*, Book, Београд 2010

Изабране и нове песме Зорана Богнара (р. 1965) симболичног наслова *Лавиринт круга* углавном су хронолошки конципиране и разврстане у седам циклуса (*Дописивање са ајокалијсом; Ходочашће ново̄ свейла; Тихи обновийељ; Сазвежђа испод коже; Зайиси из вејра; Алхемија додира; Лавиринт круга*) чија имена, већ, још једном настоје указати на семантичко упориште његових стихова.

Поштујући структуру књиге очито да је почетке Богнаровог односно Ђалићевог песништва обележио доживљај окружења, прожетог и испуњеног простором мрака, зebње, егзистенцијалне тескобе, неизвесности и страха од долазећег. Ипак, нису то само отпор и бунт, тотална негација и непристајање на понуђени живот, условљен песниковим годинама, нити је то само замишљено и гласно ексцентрично противљење свету, који не признаје и прихвата објективност, осмишљеност и нужност категорија као што су простор и време (Ј. Шоп), већ је то и некаква врста личног и раздирућег унутрашњег сукоба. Песник се, дакле, не спори само са светом у коме (не)живи, већ расветљава и сопствене невидљиве и ненаслутивне мутне токове (Л. Херр). Стога, ову поезију можемо прихватити као искрену епифанију и сажету емпирију о ономе што јесте, без предрасуда и калкулација, уз жал да је свет удаљен од својих могућих и очекиваних пројекција, које управо тренутно окружење успорава и отежава.

Поред осећаја безнадежности („Нема ни трунке изгледа / да се ископам из ситуације ове”), владајућег лицемерја („Игра сенки / под видом вечности, / ругоба и несклад, / преображај снова”), виртуелности („Овај свет је само привид. Мозаик / сачињен од бизарних крхотина / самољубља, лицемерја и похлепе”), као и атмосфере хаоса, апсурда, губитка идентитета због пристајања на лаж и привилегије које то у суштини и нису („приметићеш да си окован слободом, / приметићеш да си неко други”), издваја се својом посебношћу доживљај подвојености и притајене мржње, каква је иако у прикривеном стању обитовала у песниковом родном граду, што очитују следећи стихови: „Сада им је тек јасно / да нисмо никада ни били њихови” и „Време је да пођем. / Мојих стопала у овом песку више нема”, као и читава песма транспарентног имена *Они и ови*. Ипак, изненађује песникова чежњива жал за таквим временом у песми *Ноћ авешинске воље*, што сведочи и раније поменут дијалог и контрапункт унутар песничког бића:

*О Боже, кад би ми још само једном могао
поклонити снагу њихових главних јунака да*

*враћим брзину жамор улице у најукле вене, да
враћим пријатељима изгубљени дух и дах, да
враћим очеве деџих осмеха и мајке нежних
ушаванки, да враћим браћу неисцрпних извора и
сестре појилних постојеља, да враћим јеванђеља и
псалме на странице вечности ... да зауставим
колоне мртвих.*

Још једна особеност Богнаровог песништва, уочена већ у његовим првим песничким књигама, јесте филозофичност његових стихова, која се не само задржава и касније, већ и бива завидно импрегнисана приликом проширивања песничког садржаја. Није никаква новост употребе филозофског поимања, нарочито човекове збиље и његовог живота и света, јер су они вишеслојнији од потенцијала песничког језика. Присуство емоција, које су очите у Богнаровој поезији, не само да неутралише потенцијалне неспоразуме, него и значајно поспешује стиховима да достигну и до најдубљих и најскривенијих слојева, човека, живота и света, уопште.

Даље незауставиво погоршање песничког окружења донео је рат са свим својим морбидностима. У суштини песник и његова породица, пријатељи и комшије пролазе кроз смрт до живота за разлику од претходног периода када су усамљени појединци кроз стварност која то није пролазили кроз живот до смрти („Осуђен си / животом, осуђен си смртном казном... Знам да / ти мало логично звучи али живот није ништа / друго до смртна казна”). Интересантно је како је песник Богнар дочарао слику ратног амбијента. Наиме, ретки су непосредни пасаж и детаљи, обично без очекиване патетике. Песник је чешће проговарао на посредан, али продубљен, аутентичан и убедљив начин, углавном се бавећи последицама и жртвама рата, не заборављајући ипак, проносиоце ратних дејстава. У књизи Богнарових изабраних песама рат је предмет следећих песама: *Неодољиви мирис смрти, Ноћ авејинске воље, Ниција вице није као пре, Клесари камене колевке, Мртви су једини сведоци и Ако се мртви једног дана враће*. Одломак из песме *Пређажени временом* је посебно илустративан:

*... На
земљаном шлу, најпољеном страхом и
крвљу, лежале су најукле наочаре,
Библија, неколико фотграфича и писама
пређажених временом. Власници наведених
ствари, појући последњих пређаја ноћи,
бледели су у измаглици одсечених корена.
Умирале су отворених очију како би што
боље зајамтили лица својих убица. Историја
људи-паса који се хране људском крвљу,*

*који се у свим својим победама осећају
зубишницима, никад није имала родитеље.*

Песник признаје: „номад сам бескраја – / самородан, независан, непоткупљив, слободан” затечен „између забрињавајуће небриге и усамљеног охрабрења, / између повремениг живљења и свакодневног умирања ... између сатане и сутона, / блуда и заблуда, / проклетства и судбине, / између раскола и расплета, / лидера и дилера, / богова и робова”, али, ипак, поручује скрећући пажњу читаоцима на могућност да „онај који верује налази живот / и тамо где га други не виде: / у болу, у тишини”. У таквом окружењу није био могућ даљи опстанак, упркос мимикрији (принудној, претпостављам), што појашњава почетна песма *Дозвола за ново рођење* другог циклуса *Ходочишће новој светињи* уз очигледне асоцијације са грчким митом у лику Елизија (са правима на циклична долажења у „ПОДземље” односно у Хад, чекајући шансу за излазак на светло дана), иначе једног од актера Богнароровог песништва („из најдубљег пурпура / ослобађамо се себе самих / и сваког следећег тренутка / рађамо поново и поново...”). Али, одлазак из првог станишта је болнији и трауматичнији него што је уопште имало разлога претпоставити и очекивати:

*Пре него што су ме пустили да одем
ишли су ме имам ли своје оживље.
Да, господаро, имам их. Волео сам то...
У реду, рекли су, не мораш сада да нам
кажеш, ионако ћеш их носити целога
животија.*

Али, ни у новом станишту опште конвенције су попут принципа спојених судова. Наиме, ни у новим координатама „не можеш остати свој / и сачувати белину у грудима. / Овде је увек важило правило: / Ако ниси с нама против нас си...”, односно песник тек у „новом рођењу”, у новом животу, у новом жилишту сетно закључује: „Не можемо побећи од себе”.

Песников бунт и отпор времену, независно од промене географских ширина и дужина, благодарећи ерудицији и већ помињаној филозофичности у његовој поезији, условили су да се песнички садржај прошири односно прелије у ранија времена и њене бесцени. Али, није то само песникова склоност ка представама великих димензија, ка макротемама са свом својом монументалношћу. Песник успева да примерено промишља и реинтерпретира древне митове, да компарира њихове бројне варијанте и литеризације и да у њима тражи не само филозофску, него и естетску димензију (К. Каризони). Што се непосредно тиче садржајног сегмента новијих Богнарорових књига уочљиво је згушњавање

слика и симбола од митопејских архетипова сумерске, семито-хамитске и грчко-римске старине до знакова Зодијака и четири јахача Апокалипсе (Г. В. Томашевић). Овај и овакав аксиолошки препород и коренита морална обнова није циљ сам себи, мада је потпуно оправдан и насушан, већ је и одраз блискости између песничтва и онтолошких дисциплина, као што су религије, спиритуалне алхемије и мистеријских иницијација (В. Домазет). Песников космополитски поглед на свет кроз спој хришћанске и будистичке цивилизације преточио је мудрост векова у модеран, убедљив, субверзиван, дрзак и експресиван стих, спреман и да достигне истину.

Одлазак у старине истовремено је и опомена на значај све више потискиване прошлости, традиције, које су део нашег сопства и нашег идентитета („удаљавајући се од мог изворног имена, / удаљавали сте се и од свог властитог извора, / од себе самих, / од свог времена, простора, корена”). Упоришта за таква тумачења нису реткост у Богнарској поезији („од кад се испред човека не протеже сенка претка / ништа више није као пре”). Песник упозорава: „Наша савест гласови су мртвих / који нас покушавају спасити од проклетства”. Уколико се оглушимо на такве мудрости продужиће се наш забрињавајући преображај који је на делу:

*Када у човеку убијете његову љаву љироду
она се љрећвори у своју сљиројносноћ...
Тада
љривид љосћјаје снажнји од збиље,
а љројеза важнјја од шела...*

Без лимита, преливање песничког садржаја кроз простор и време омогућио је песнику достизање још једне посебности његовог песничтва, нарочито оног у новијим песничким књигама, а то је присуство гномског у поезији. Наиме, попут својих претходника као што су Настасијевић, Дис, Његош, Горан Ковачић, Бранко Миљковић или Маларме и Рилке, песник Зоран Богнар настоји довести у извесно јединство и поезију и филозофију. Богнарови стихови зачас прерасту у ставове и премисе, што је први уочио књижевник Иван В. Лалић („на махове, у тренуцима пуним чулног усијања ... у песничковој свести све букне у сасвим новој светлости, појави се као нова структура, као нова мисао”), а што, уосталом могу посведочити и сами Богнарови судови у виду стиха: „није ли свако поверење / саграђено на темељу сумње”; „Песници су мртви само онда / кад надживе сопствено дело”; „одувек је било лакше / молити за опроштај, / него питати за дозволу”; „љубавница у љубавном чину / не води љубав са својим љубавником, / него са својим задовољством”; „Додир нас је научио / да тражимо даље од онога / што наше очи могу да виде”; „Ако говоримо, двоје смо; / ако ћутимо, једно смо”; „само мртви немају страх”; „кад имамо све, / понекад то изгледа

као да немамо ништа”; „заборављамо да нико не побеђује / уколико неко не изгуби”; „стрпљење има горак укус, / али су му плодови слатки”; „свако има цену свог избављења”; „љубим сва искушења / која су ми суђена. / Њихове жртве чине ме слободним”. Зато су оправдане и појашњавајуће песникове синтагме-варијације (ево једне из песме *Irish pub*: „запањујућа је јасноћа / коју имају неизговорене речи; / у њој налазим прибежиште / и прикривам страст”), које су по значењским одредницама између рефрена и симбола.

Употреба ових и оваквих Богнарових медитација на почетку је представљана као окосница песме у виду семантичког свода-почетка песме или у лику поентирајућег завршетка песме. Затим, песник је своје медитације илустровао у блиским варијантама и у другим песмама и као семантички заједнички садржалац али и неретко незнатно мењајући своју поруку читаоцима. У таквим су примерима песникове медитације попримале различите значењске домете. Али постоји немали број песама у којима су песникови закључци учестали у оквиру песме или је пак песма сачињена углавном од филозофских реченица-стихова.

Дакле, за Богнара однос блискости између поезије и филозофије поседује значајан утицај на поезију, пре свега. Иначе, ово је поступак познат у историји књижевности почев од старих грчких песника па до наших дана и може се условно сматрати и о постојању посебног жанра, али то није често предмет критичких расправа. Као куриозитет је чињеница да су и филозофски записи на почетку имали облик стиха. И гномско у стиху Зорана Богнара, мишљења сам да није довољно истражено, нити извредновано, као, уосталом, ни код његових побројаних претходника и/или узора у српској књижевности.

У два завршна циклуса (*Алхемија додир* и *Лавиринт круга*) уочавају су (не)претерана понављања неких од Богнарових медитација са извесним ситним разликама настојећи да се прилагоде песниковој опсесији „лабиринтом круга” и то „затвореног круга”, на шта су га присилила осећања која нам откривају и поједини његови стихови: „изгубили смо осећај / и за време, / и за стварност, / и за фантазију”; „неизвесност нас чини немоћнима”; „Не реци / ми да ће бити боље док је човек // осуђен на самоћу”. Песник, током читавог песништва али најинтензивније током последњих година, узноси до нивоа симболе поједине своје синтагме и појаве као што су „сазвежђе испод коже”, „сенке”, „ескапада” и „пепео”, поред поменутих „запањујуће јасноће неизговорених речи”, који, сваки понаособ и скупа, захтевају многу већу пажњу књижевне критике. Ту су, нарочито у најновијим и до сада необјављеним стиховима „алbedo, аура, алхемија”. На пример, у истоименој песми:

*Алbedo је моја црква – узвишена молишва сазвежђа
испод коже;*

*аура је моја икона – ђелудни ођисак записа из већра;
алхемија је мој крст – ново расиће у лавиринту
круга.*

Посебност Богнаровог песничког поступка јесте изразита склоност ка критички интонираном говору, неретко анархоидном говору који оправдање носи у моралној посувраћености окружења (С. Радојчић), не либећи се, притом, да наличја људи и појава претвара у карикатуралне и виртуелне, пре свега, због песниковог непристајања на лажно, лицемерно, неморално, компромисно, неприродно, којим смо, нажалост, окружени.

Александар Б. ЛАКОВИЋ

ЗАЛОГ ЗА НАРОД

Сабрана дела Радоја Домановића, „Кораџи”, Крагујевац 2009

Људским поривима, страстима и странпутицама, труским политичким приликама, историјским изазовима и пољуљаним вредностима друштва, које, нажалост, собом носи свака власт и, шире, раздобље или епоха, као извесни вид прочишћења и моралног отрежњења, неопходна је сатира. А сатира као културолошки феномен и књижевни облик, призива свог аутора, било да је физички у том тренутку присутан или не.

Наша писана реч, истовремено и култура има да се похвали једним луцидним ствараоцем с краја 19. и почетка 20. века, а књижевна јавност да га прилежно поново узме у руке и помно ишчита, преиспитујући и надовезујући се на досадашње историјско, теоријско и критичко мишљење о његовом ауторству. Та, незаобилазна фигура српске сатире, која изнова бива читана, интерпретирана и актуелизована јесте Радоје Домановић.

Незаобилазност његовог стваралаштва се по инерцији и оним упућенијим и мање упућеним читаоцима огледа у жанру и књижевном поступку *сатире* која му је била својствена и чиме велики део његовог рукописа остаје у сенци ових уметнички и културолошки валоризованих приповедачких творевина, како од стране његових савременика, тако и кроз каснија читања и тумачења. Незаобилазност и незаборавност приповедачке вештине овог аутора, који је књижевноисторијски смештен у епоху реализма, у српској књижевности иницирана је и безмало три пута приређеним и објављеним његовим сабраним делима за свега један

век.¹ Утолико његово дело бива престижније, а читање и писање о њему учесталије и неопходније. Овде би требало увидети и књижевну делотворност Домановићевог писања, посебно његових прича *Марко Краљевић по други пут међу Србима, Вођа, Данџа, Сирадија, Мртво море*, те у традицији постављен еквивалент између сатире као књижевног облика и овог приповедача и публицисте, а потом и зачетака форме афоризма, јер се у великој мери на том трагу настављају и каснији радови српских сатиричара и афористичара. У прилог томе у поговору друге књиге и један од приређивача *Сабраних дела Радоја Домановића*, Малиша Станојевић истиче да су многи аутори након Домановића, попут Владимира Булатовића Виба, Матије Бећковића, Алека Марјана, Бранислава Црнчевића, Милована Витезовића, Душана Радовића, Александра Баљка, Владимира Јовићевића Јова, Петра Лазића и других, својим стваралаштвом „утемељили видове књижевне сатире домановићевског типа”, док се сама сатира манифестовала у облику кратких форми, попут цртице, кратке приче, анегдоте, сатиричне песме, афоризма.

Након *Сабраних дела*, објављених 1964. године, које је приредио Димитрије Вученов, после више од тридесет година, издавачка кућа „Кораци” у Крагујевцу наново издаје допуњено и прерађено издање целокупног стваралаштва овог српског прозаисте и сатиричара. У тај подухват су се упустили Малиша Станојевић, професор на Филолошком факултету у Београду, Татјана Јовићевић, доцент на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу и прозаиста Видосав Стевановић.

Писац чији су први стваралачки подухвати засићени постулатима поетике реализма, управо на темељу таквог поетичког и стилског концепта у каснијим својим радовима наговештава њену дезинтеграцију. Приређивачи су овај прелаз засигурно имали у виду при састављању *Сабраних дела*. Такође, за разлику од принципа којима су се руководили ранији приређивачи што сабраних, што изабраних дела овог писца, принципа заснованог на хронолошком редоследу, почев од 1893. до његове смрти 1908, ово ново издање нуди другачији поглед и организацију Домановићевог писанија.

Сабрана дела Радоја Домановића конципирана су у три књиге. Подела је, како и приређивач наводи, условљена тематско-мотивским и жанровским критеријумима, наравно, не занемаривајући битне временске и просторне координате настанка појединачних текстова. Тиме се постигао кохерентнији увид у Домановићево стваралаштво и бржа рецепција његовог приповедачког постигнућа.

¹ То су, поред најновијег издања: Радоје Домановић, *Сабрана дела*, приредио и предговор написао Димитрије Вученов, Просвета, Београд 1964. и Радоје Домановић, *Целокупна дела*, приредио Бранислав Миљковић, Нова просвета, Београд б. г.

У првој књизи затичемо приче и приповетке које не припадају жанровском комплексу сатире: ови текстови разврстани су на тематска поглавља *Слике са села*, у које су укључени описно насловљени циклуси: *Идила и еџзистениција*, *Комика*, *Ајсурд и носиталџија*, *Пројесити и резигнација* и *Ка стварности кроз литераттуру (или о Турђењеву између живојног и чипалачког искуства)*.

Неколико приповедака груписано је у посебно, шире тематско и поджанровско поглавље, *Ка психолошкој приповеци*, док тематско-мотивски омеђене као *Слике из градског живота*, остале приповетке су према доминантној мотивској заступљености груписане у целине *Силин*, *пескоба и ојуђење* и *Човек и друштво*. Поглавље сликовито насловљено као *Тенденциозна прича* из разлога доминантне идеје и смера којим се писац руководио док је ове приповетке творио, око себе окупља три приповетке, док је организационој шеми прве књиге придодата и приповетка *Човекова сладост*, у поднаслову одређена као – *Приповећка за народ*. Поред јасне белешке Татјане Јовићевић о критеријумима и принципима по којима су Сабрана дела организована, долазимо до поговора који проговора са позиција паралела друштвене реалности Домановићевог и нашег времена, под називом *Радоје Домановић, писац чуда која нису чуда*, а који је сачинио Видосав Стевановић.

Размишљајући о опусу који нам је понуђен у овој, првој књизи Сабраних дела, можемо се ослонити на рецепцију коју је својевремено дао историчар српске књижевности, Јован Деретић: „Домановићева сатира развила се на подлози његових приповедака из сеоског и паланачког живота и, шире, у продужетку сеоске реалистичке приповетке у целини... У сеоским приповеткама осећа се одсјај идиличног села из детињских успомена, али и посве супротни обриси стварности савременог села... Критички и сатирични тонови преовлађују у приповеткама из паланачког живота.”

Централни део Домановићевог приповедачког замаха, односно његов сатирички опус, заокружен је у другој књизи. Приче су подељене на *Сатиричне приче*, *Алеџоричне сатиричне приче* и *Фантасијичне сатиричне приче*, према већ у српској књижевној традицији канонизованим критеријумима за препознавање и читање Домановићевог најупечатљивијег дела стваралаштва. Напомена Татјане Јовићевић објашњава варијабилност жанра приче који се у другој књизи, према угледу на досадашњу критичку традицију, користи у насловима сатиричних радова, а у садејству са њиховим садржинским, значењским и формалним квалитетима. Терминолошко-жанровски спецификум приповедачких поступака Радоја Домановића, који се огледају у приповеткама/причама друге књиге *Сабраних дела*, врло прецизно ће дати Малиша Станојевић у поговору друге књиге са насловом *Сатирична прича Радоја Домановића век после*, препознајући хумористичко-сатиричке портрете,

алегоријске параболе, пародичне псеудоесеје, ироничне алегорије, сатиричне гротеске и проницљиву критику, чиме овај писац оправдава своју књижевну и културолошку свременост.

Трећа књига садржи Домановићеве публицистичке радове из часописа *Одјек* и *Стрaдија*, па носи поднаслов *Новинар и уредник, публициста и пародичар*. Ту проналазимо *Узгреднице* које је Домановић објављивао у *Одјеку* од 1902. до 1903, сатиричне приповетке, критичке текстове, коментаре и цртице из часописа *Стрaдија (1904–1905)*; потом песничке радове под називом *Стрaдија: Домановић и саишира у стиховима*, који се у овом издању *Сабраних дела* појављују по први пут; *Нови покрећ* (1906), а у *Додајку* можемо наћи осталу новинску сатиру, полемике са писцима, Домановићевим савременицима и пријатељима, Јанком Веселиновићем и Борисавом Станковићем, потом некролог Јанку Веселиновићу и преписку са пријатељима, званичну молбу П. Петровићу, писмо са аутопоетичким коментарима Милану Савићу и министру Љуби Стојановићу. Овај домен Домановићевог стваралаштва, а посебно његово мало помињани песнички опус, у поговору нам расветљавају Татјана Јовићевић текстом *Два лица саиширичара: између књижевности и памфлетизма* и Ана Живковић радом *Поезија Радоја Домановића*.

Када посматрамо Домановићев публицистички и новинарски рад, откривамо да се управо тамо огледа афористички дух његових анегдота, памфлета, цртица, узгредница и фелтона, односно паралитерарних радова, као и снажна критичка оштрица на прилике о којима пише, иако слабијег књижевноуметничког замаха и књижевноисторијског и културолошког одјека. У њима назиремо промену новинског израза са ванлитерарног на литерарни дискурс. Ишчитавајући поменуте текстове овог аутора, Татјана Јовићевић примећује да „као резултат морфолошких, стилских, па и типолошких преображаја у најопштијем смислу те речи настаје дискурс, обележен разговорним тоном, жаргоном и колоквијалним идиомима, усмереношћу на дијалoшку реч и конфронтацију са претпостављеним саговорником другачијих ставова, полемичким и/или памфлетским карактером. Овакви поступци доводе до тога да апсолутно не-књижевни облици, попут новинског фелтона или уводног чланка, почну да добијају све израженије особине књижевног дискурса, углавном надовезујући се на традицију алегоријске приче и сатиричне басне и користећи књижевност као средство, извор аргументације и технике излагања”. Карактеризацији ових поступака можемо придодати и чињеницу да је велики број Домановићевих новинских текстова објављен након његових најзначајнијих приповедака, те да као алузију или цитат преузимају поступке или мотиве из тих прича, али овде за ванлитерарни тип текста (*Како се провео свети Сава у вишој женској школи* или *Краљ Александар њо дружи њуји међу Србима*, по узору на сатиричну причу *Марко Краљевић њо дружи њуји међу Србима*).

Понуђен корпус песама, углавном објављиван у појединачним бројевима часописа *Страдија*, указује на вишеструкост Домановићевог књижевног талента, чак иако је познато да је форма песме имала послужити другом циљу, наравно, сатирично-хумористичком, ако не и саркастичном коментару неке друштвене појаве или јавне личности. Стога су Домановићеве песме ближе публицистичком него литерарном дискурсу. Ипак, новинарски опус, који је прецизно организован у трећој књизи, ни обимом ни тематиком није занемарљив, јер, између осталог, савременом читаоцу расветљава Домановићев приповедачко-сатирички рад (по којем је углавном на плану теме, смера критике и поступка компоновања нарације остао препознатљив), али и културолошки и друштвени ангажман и домете у историји српске књижевности.

Иако је Домановићево дело невелико обимом у чијем оквиру сатиричне приче заузимају квантитативно незнатан део, евидентан је квалитет и значењски распон Домановићевог рада који се наставља на хумористичко-сатиричну линију српског реализма, а чије зачетке препознајемо у појединим остварењима Милована Глишића. Ту можемо препознати колико вешто је Домановић успео да искористи позната књижевноуметничка средства којима се остварује сатира, као што су инвектива, инсинуација, хипербола, иронија, па тако допринесе иновативности и у оквиру теме и жанра и ефектности хумористичко-сатиричког погледа на свет.

Исцртавајући различите портрете људи свога времена и преносећи атмосферу средине о којој пише, а користећи се траговима фолклорног стваралаштва и његове наративне форме – анегдоте – Домановић на свој начин открива Шумадију, односно Горње Јарушице и Крчмаре у којима је стасао. Отуда можда и одлука да се *Сабрана дела* овог аутора штампају баш у Крагујевцу, као центру Шумадије.

Сигурно је, међутим, да се данашња сатира не може замислити без учинка Радоја Домановића, с краја 19. и почетка 20. века, али истовремено да, као таква, Домановићева сатира има пуну књижевноисторијску, тематско-мотивску, садржинску и значењску важност, са мноштвом типова, карикатура, евидентираних и дијагностикованих друштвених и културолошких аномалија.

Свакако да *Сабрана дела* откривају пун замах Домановићевог списатељског рада, литерарног у ужем и ширем смислу. Тако можемо на адекватан начин распознати који су његови књижевни потенцијали, али, надасве, позиција коју заузима у нашој култури. А то верификује и огроман број досадашњих читалаца Домановићевог дела, између осталих и историчар књижевности Јован Деретић, који на једном месту истиче: „Полазећи од искуства с једном малом, оперетском и жалосном балканском тиранидом, он је створио ситуације и симболе универзалног значаја?"; или Малиша Станојевић у поговору друге књиге последњег

издања целокупног Домановићевог опуса: „Подстицаји су били домаћи; домаћаји универзални.”

На подлози високих домета које Домановићева књижевна мисао остварује, *Сабрана дела Радоја Домановића* издавачке куће „Кораци” подсећају нас да се чињеница једне велике културолошке појаве на нашем терену никако не сме заобићи, већ да се на најбољи начин мора чувати, изнова перципирати и служити као естетска и етичка опомена нашој стварности и будућим временима.

Јана АЛЕКСИЋ

СМРТ, АУТЕНТИЧНОСТ И ФУДБАЛ

Богдан Максимовић, *Сенке и смрти*, Нолит, Београд 2010

Иза прве објављене књиге Богдана Максимовића стоји богато литерарно искуство. Почео је да објављује текстове за време студија књижевности на Филолошком факултету у Београду. Пуне две деценије радио је као аутор, водитељ и уредник емисија из области културе на Радио Београду, упоредо објављујући прозу у угледним књижевним часописима. Од 1991. ради у Келну, на радију Дојче Веле, а оснива и тренира фудбалске клубове „Бели орлови” и „Душан Силни”. Необична биографија, а необичне су и приче.

Сенке и смрти садрже једну димензију на коју треба обратити посебну пажњу. Богдан Максимовић је опчињен метафизичким изазовом који постоји у различитим аспектима људског стваралаштва, од литературе, филозофије па до спорта. То су толико различити и удаљени аспекти стваралаштва, да се не могу свести под једну капу, сем на оно крајње, на људско суочавање са коначном тајном постојања. Однос према смрти уобличава начине живота и стварања, који се означавају проблематичном концепцијом аутентичности. Аутентично може бити уметничко дело – посредством чега постаје и уметнички вредно (непоновљиво, изворно, непатворено, несводиво на моду или стилске правце), а понекад се у филозофији и ван ње, сам живот карактерише том категоријом или чешће њеном супротношћу.

Збирка прича Богдана Максимовића нема никакве везе са филозофским теоријама, нити је уметност позвана да решава филозофска питања. Ипак, изгледа да је могуће пронаћи потврду јединственог метафизичког изазова или самоутемељења човека кроз различите делатности, као што су спорт, уметност и смрт. А то су, рекли би филозофи, основни феномени људског постојања. Читање књиге Богдана Максимовића

наводи на тај проблем, који у самом делу не постоји, нити може да постоји у уметничком стварању и доживљају уметничког света, али постоји у рефлексiji о њему.

Вратимо се књизи. Ради се о прози која је настала „између чекића и наковња”, сурове стварности и литерарне реакције, где је „окидач” фасцинирајући одбрамбени механизам, уочљив у једном важном литерарно-аутобиографском детаљу: тавански пацови постају дечји пријатељи. Уметничка транспозиција доживљаја из детињства догађа се у времену када је половину нашег континента надкрилила челична завеса, а завршава се њеним уклањањем, које није донело свима више светла. Спољашњи круг је затворен и као да је он неком посебном компресијом створио једну задивљујућу енергију, уделовљену у необичним причама Богдана Максимовића.

Понеке приче сажимају цео роман о одрастању, друге су засноване на кратком блеску, фасцинантном, мистичном детаљу. Литерарно сазвежђе нашег аутора омеђено је Кафком, Камијем (детињство, живот, па и смрт у царству апсурда). Апсурд сеже тако далеко да захвата и мртве, владајући и у оном другом царству. У једној причи потмуле експлозије допиру и из лименог мртвачког сандука (*Породична гробница*). У неким причама наслућује се блискост Владану Десници и Драгославу Михаиловићу. Нарација потиче из „стварног живота”, пуна је непосредности и грубости, али лирских детаља, шифрирајући дубље и свеобухватније значење.

Прва група прича обједињена је насловом *Породична гробница*. Други део насловљен је *Изгубљена соната*, а трећи *Аутопортрет*. Први став је тематски омеђен реминисценцијама из детињства, други зрелосту и sazревањем, а трећи на неки начин нуди поглед „одозго”. То су приче у којима се у једном фрагментарном исказу огледа целина уметничког доживљаја Богдана Максимовића, односно када се из литерарне свести о сломљености егзистенције у свим њеним грешкама и покушајима зрцали оно *лејо* и *истинијо* и то на тамној подлози доживљаја смрти. Наслови прича из тог завршног става су: *Сова*, *Смрт*, *Пас у сумрак*, *Зид*, *Савесј*, *Болесј*, *Плажа испод шаверне*, *„Пет корака до мора”*. На приповедачкој сцени Богдана Максимовића могућа је обрнута слика света, у којој мртви имају важну улогу у свету живих. Познато двојство ероса и танатоса је у литерарној стварности улазница у тај свет. Будући писац студије о танатопоезици наше књижевности, мораће имати у виду и дела Богдана Максимовића.

Свака прича је ониричка авантура у којој разгрђемо сиви шипраг речи, праћени *мртвим њом* – ради се о посебно важној архетипској слици нашег приповедача. Пас је сложени симбол, посредник између два света или водич у доњем свету који тумачи поруке хтонских божанстава. „Мртав пас” има посебно снажно значење „двоструке смрти”. Уколико

бисмо прихватили алхемијску симболику „прождераног пса” за меродавну, радило би се о сазревању и оцеловљењу као крајњој сврси метаморфозе, постизању стваралачке аутентичности (плеоназам). Само се на непоновљив и самосвојан начин може достићи оно Родно и архетипско, неизрециво појмовним средствима, али свим људима „некако” јасно и разумљиво у коду уметничког дела.

У причи *Кайиџен* су све важне приповедачке нити мајсторски испреплетене у једну, обједињавајући у „спортској” теми сва важна значења литератног света Богдана Максимовића. После изненадне смрти капитена локалног фудбалског тима, чија је игра увек била „на ивици”, оштра и груба, капитенска трака за његовог наследника остаје преширока. Чин сужавања траке као симбол непоновљивости игре, придаје смрти оно наизглед неочекивано значење јединог стваралачког импулса живота. За смрт, уметност и спорт подједнако је везана *ауџенџичности*, важна и проблематична филозофска категорија, која опет сабира различите нити људских делатности у јединствени метафизички изазов.

Ради те средишње приповедачке метафоре, морамо напустити приповедачки терен Богдана Максимовића. У филозофији је смрт важна, привилегована тема, јер филозофи из перспективе смрти проматрају живот. Важна филозофска прекретница није само у промени перспективе, него и у промени начина: дискурзивна метода се мења за непосредну евиденцију која треба да потресе целину бића. Смрт није појам, него отворена могућност у погледу садржаја сопстеног значења, али и значења живота уопште. Макс Шелер је у човеку видео једино биће у васиони које може бити отворено за властиту смрт. О томе шта је смрт, човек зна на двострук начин. Човек поседује емпиријско знање о смрти других, али и свест и осећање властите смртности (M. Scheler, *Tod und Fortleben*), које нас конкретизује и упосебљава у непоновљиву личност. Уколико би ми била додељена вечна младост, могао бих бити било шта, генерал, глумац или љубавник, али то „било шта” је негирано старењем, болестима и смртношћу. Смрт нас упосебљава у „нешто”. Човек је личност захваљујући уму, али и осећању властите коначности. Зато он може да се извије над себе и да из једног средишта учини све па и себе предметом сазнања. Бити ироничан, хумористичан, са осећањем за узвишено и трагично, бити способан за прочишћење смехом и страхом, могуће је услед те ексклузивне способности човека да се интенцира и тиме ди-станцира од самога себе (Макс Шелер, *Положај човека у космо-су*). То самоутемељење човека кроз непосредност коначности одвело је Шелера до глорификације рата и милитаризма, али између та два пола смрти, не постоји нужан однос. Може се умрети и без завојевачког рата.

Човек је, према Мартину Хајдегеру, једино биће које поставља питање о смислу бивства. Ми делујемо на начин који је условљен односом према властитој смрти, али ту не помаже конвенционална, филозофска а

ни теолошка мисао, јер искуство смрти може бити само властито. Смрт је *увек-моја*, пише Хајдегер. Метафизика мисли бивство уколико га представља као неко одређено и појединачно биће (атом, идеја, супстанција), неизбежно поистовећујући бивство и биће. Тај пут европске метафизике (чији је наследник техника) „блоkira” свако дубље саморазумевање човека, поготово оно које иде утабаним путем, *per definitionem*. Човек је своја могућност: човек се у свом бивству може бирати и изгубити а само привидно стећи. Смрт позива на преузимање сопствене егзистенције позивајући нас на самосвојан и аутентичан живот. Када човек стекне властиту целовитост, добитак постаје губитак, јер ту је и цена највиша, сам живот (*бивствовањем у свейу*). Хајдегер, сасвим оправдано, верује да се тек кроз смрт човек суочава са собом. Он тридесетих година прошлог века у *хероју* види парадигму аутентичне егзистенције која *одлучношћу воље* повезује регионални карактер и ширу отаџбину, а херојска смрт постаје знамен будућности (Виктор Фаријас, *Хајдегер и нацизам*). При вредновању смисла смрти код Шелера и Хајдегера, не сме бити испуштен ни утицај филозофија истока, будизма и зена, а можда и кодекса самураја чија техника борбе (и техника смрти) упућује на нешто сасвим не-техничко (Reinhard May, *Heidegger's Hidden Sources*).

Неаутентичан однос према смрти доводи до пропуштања могућности човека, до тутњаве и хуке нивелишуће масе (навијачи су симбол неаутентичности технике спорта). Навијачима се манипулише а играчи се продају; први живе по диктату „друштва” а друго по закону робно-новчаног односа. Насупрот томе, аутентичан човек је бивство ка смрти, „истрчавање у смрт”, ослобођење од владавине просечности и безличности. Смрт је самонадмашивање, коначан тријумф човека над самим собом. Спорт је, да парафразирамо једну сентенцију, сходно том карактеру самонадмашивања, слика смрти, а не као што се то обично мисли, тријумф снаге и живота, како се то видело кроз оптику нацистичке „естетике”, (митологизована сецесија) или соцреалистичке визије рекреације за раднике. Та се „наopakост” и идеолошки транспоновало као афирмација или тријумф воље.

У грубости фудбала Богдан Максимовић шифрира сву егзистенцијалну драматику човека. Фудбал и све што иде уз њега, данас је свакако најизразитији симбол неаутентичности (владавина технике), али у причи *Кайишен* спорт погађа и ону другу, ретку и тежу могућност. Исти *метафизички изазов* постоји у уметности, спорту, филозофији, и ма којој другој људској делатности. Зато је једноставност приче *Кайишен* варљива, а њена „исклесаност” упућује на сву драматику искорака из неаутентичности. Смрћу капитена, спорт као надмашивање противника, постоје самонадмашивање – печат туђе смрти отворио је свест и осећај о сопственој коначности и спорту као прилици за *подвижништво* – како би се у ближој терминологији могло назвати *самонадмашивање*.

Јер наследник капитенске траке, у причи Богдана Максимовића, није остао непромењен, а свестан властите мањкавости, на фудбал и себе баца измењен поглед.

Литерарно стваралаштво могуће је баш зато што смо у сенци смрти. Спорт и литература само су „упражњавање” (незгодан превод грчке речи *eupraxia* у овом контексту постаје сасвим адекватан) властите смртности, или начини *загњурености у Ницији*. Напокон, аутентичност се може приписати причама Богдана Максимовића, не зато што су оне тематске усредсређене на феномен смрти, него зато што су напросто такве. Кратка форма постаје у једном трену целина која савршено хармонизује различита значења у непоновљиво дело.

Срђан ДАМЊАНОВИЋ

БЛЕСАК СВЕТЛОСТИ ИЗМЕЂУ ДВЕ ВЕЧНОСТИ ТАМЕ

Срђан Орсић, *Светломрачја*, Културни центар – Фестивал поезије младих, Врбас 2011

Песник Срђан Орсић рођен је у Вуковару, одрастао у Даљу, а студије књижевности завршио у Новом Саду. Свој песнички првенац, збирку *Месечар*, објавио је 2008. године у издању Српског културног друштва „Просвјета” из Загреба. Као лауреат прве награде Фестивала поезије младих у Врбасу објавио је збирку поезије *Светломрачја*, која је означила заокрет на ауторовом стваралачком путу sazревања. Пошавши од неоромантичарских преокупација које карактеришу прву збирку (*Месечар*), преко модерних тенденција назначених у најуспелијим песмама поменуте збирке, Орсић својом другом збирком песама стасава у поету постмодерне провинијенције. Песничка књига *Светломрачја* броји четрдесет пет песама, пажљиво груписаних у шест циклуса (*Крај фењера*, *Тмина*, *Помрчина*, *Панойишкум*, *Пред екраном*, *На сцени*), којима измиче уводна песма *Кроз васиону и векове*.

Широк је распон ауторовог поетског захвата. С елиотовским осећајем за традицију, Орсић, меандрирајући од једног до другог, књижевне импулсе својих узора усваја и каналише, не залазећи притом у епигонство, већ, напротив, стварајући лирику осетљиву на савременост у којој се обрела. То је поезија која одриче доктрину и проналази у наслеђу животодавне импулсе који афирмишу еволутивни развој поезије: „Све је лепше из далека / Време прође, слике бледе / А на њима баш све чека / Очи које прошлост гледе”. Дах традиције у савременом

руху (дах, никако не задах!) открива перспективу из које је на особен начин сагледан садашњи тренутак, са специфичним осећајем за старину и упитном перспективом будућности. Алузивност у правцу књижевног наслеђа креће се на разгранатој путањи домаће и светске књижевности – од Андрића и Црњанског, преко Раичковића, Попе, Селимовића, те савремених аутора, попут Чарлса Симића и Џонија Штулића. Пребирајући по страницама страних утицаја, Орсић се поетски надовезује на Бекета, Фукоа, Барциса, Набокова, Пастернака. Оно што је код Црњанског Итака, код Орсића је лук који „не напиње нико”. Раичковићеве „празне руке бола” Орсић шири „неношеном злату”, јер сада „другачија песма се пева”. Андрићевски је прикован за завичај црном пругом. Окамењене синтагме и изреке, какве срећемо у поезији Васка Попе, Орсић пројектује у алузивне стиховне склопове:

*Пијаних Исаковича
Досијојни су монолози
Пиво, вино, ђесма, ђрича
Жалио се вињак лози
(Барске птице),*

затим:

*Тонем ђолако
Ко кумовски сийници
У блајо ђред црквом
...
Оживљавам живо блајо
(У блату).*

Учитавајући бројне књижевне упливе, долазимо до закључка да су Орсићева *Свејћломрачја* последица однегованог читалачког хабитуса, али не само то. У *Свејћломрачјима* проналазимо потпуну афирмацију Елијарове максиме, која каже да „песник није онај који је надахнут, већ онај који надахњује”.

Интелектуалистичка поезија Срђана Орсића не одаје особине које се априори везују за ову врсту поезије, конотирајући је негативно када је удео емоционалног у питању. Демистификујући емоционалност у поезији, Орсић показује да се може „паметно певати” – церебрално, лудично, дубоко понирући у интелектуалистичке сфере, а да се притом не обавезе на одрицање од „меког и нежног штимунга”. И обратно. Емоционалност није пуко лиричарење у духу пресахлог романтичарског заноса. Пробуђени, „отрежњени романтичар” (како га у поговору збирке *Месечар* назива Ђорђе Нешић) јавља се ослобођен крмељивог лелуја с простора између сна и јаве. Орсићева поезија ставља емоције раме уз раме с интелектуалним преокупацијама. Никако и никада на штету

једних или других. Такав спој емоција и рација оживљава поетску имагинацију. Смисаоно, песничке слике бујају, гласно жуборе у својој јасности. Једном речју – надахњују.

Тематска разуђеност збирке тек је привид који би непажљивог читаоца могао довести у незгодну ситуацију. Наиме, дијапазон тема креће се на разгранатој путањи која води ка сублимацији у идеји светломрачја. Заметак ове идеје јесу већ почетни стихови збирке, но, први пут саму кованицу „светломрачје” срећемо у песми *О дукају*. Песник, тек пробуђен, „отрежњен”, јавља се најпре кроз сетне рефлексије о завичају, дому, прецима, да би убрзо дошао до закључка да је све што постоји сажето у народној изреци: „Ни узми, ни подај”. У том расколу долази до еманације светломрачја, да би се ова идеја поступно развијала кроз збирку и свој врхунац достигла у завршној песми, по којој је збирка насловљена. Где год се зачне тама, једном заискри светлост. Ипак, још чешће, кад год се зачне светлост, као наличје обзнани се тама. Јер васцели живот, то је *Навлачење* возова: наизглед тек језичка игра, стиховна разиграност, радост говора – све то открива дубоку резигнацију. Бритки, иновативни реченични склопови спасоносно провирују у тренутку када је неопходно узмаћи патетици. Градацијски, хуморни ефекат нараста из песме у песму, из циклуса у циклус. Осенчен иронијом и аутоиронијом, али не и оптерећен и загушљив, хумор овакве природе константа је Орсићевог певања. Иронијска дистанца из прве збирке песама у књизи *Светломрачја* прераста у саркастичну баријеру која лирског субјекта заклања од испразности, прозаичности, од терцијарних опсесија. Шармантно провучен кроз већину стихова, сарказам провирује као одлика и посебна вредност Орсићевог хумора. Иако није усамљен случај, овај млади песник представља освежење на српској поетској сцени последњих година, не толико због своје необичности и реткости међу песницима, колико због специфичног начина поетске интеграције текста. Орсић је склон осетним променама тоналитета у песми, честим заокретима ка озбљности, која је само привидна и вртоглаво се смењује са хумором, као видом супериорности над стихијом.

Песник Срђан Орсић не пророкује, већ остварује онај основни и најлепши смисао књижевности – спознати, дијагностификовати и запитати се. Не патетична констатација, не носталгични жалопој, већ питање – луцидно, свесно и упућујуће. Песник није ту да пророкује, нити да на питања на која не постоји одговор, тај одговор патетично изнуди. Књижевност је већ само питање. Орсић свој упитан поглед на садашњост и будућност базира на, у поезији укорењеном, осећају за оно што је прошло. Однос према традицији није одричан, већ, напротив. Орсић, свестан прошлости, у времену у ком се обрео, спознаје садашњи тренутак, умешно дијагностификује и пита се, покушавајући да наслути окоснице будућности, чија је извесност несагледива. Тековине наслеђа

усваја и превладава, јер то је једини услов да се спозна и надгради њихов смисао. Компонован са складношћу и осећањем мере, однос традиције и модерног у песничкој збирци *Светлобрачја* сведочанство је истинског поетског дара, ком су свакако потврда и позитивне рецензије које су испратиле збирку. Нека то буде само полазна тачка у препоруци чија је намера и овај текст.

Миријана КОЛАРСКИ

ЈАНА АЛЕКСИЋ, рођена 1984. у Крагујевцу. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: *24/7 љубави* (коауторка), 2007; *Гласови, позиције и позив – критички осврт на поему „Девичанством заклето“*, 2009.

МИЛИВОЈ АНЂЕЛКОВИЋ, рођен 1940. у Београду. Новинар, уредник, издавач, пише приповетке, есеје, драме, новинске и друге текстове. Књиге приповедака: *Источни рукопис*, 1996; *Звездане капије*, 1998. Драма: *Умешности дисања*, 2000. Публицистика: *Живототиси знамених Срба*, 2003. Романи: *Савршен злочин – Интернет вива vox роман*, 1999, *Осмех Византије – Интернет роман Отворена књига*, 2003. и *Вацар WWW прича*, 2005 (интернет трилогија); *Промоција револуције*, 2008; *Поиграја за хајдучким благом* (за децу), 2008.

ДРАГАНА БЕЛЕСЛИЈИН, рођена 1975. у Новом Саду. Пише критичке и књижевноисторијске текстове. Бави се истраживањем српске књижевности XIX и XX века. Објављене књиге: *Стеријине пародије – искушења (пост)модерног читања*, 2009; *Дан, контекст, брзина ветра*, 2010. Приредила је књигу изабраних песама Тање Крагујевић, *Ружа, одисја*, 2010.

РАДОВАН БЕЛИ МАРКОВИЋ, рођен 1947. у Ђелијама код Лазареваца. Пише прозу. Објављене књиге: *Паликућа и Тереза милостијуна*, 1976; *Црни колач*, 1983; *Швајска коса*, 1989; *Године раслејта*, 1992; *Живчана јайија*, 1994; *Старе приче*, 1996; *Сетембрини у Колубари*, 1996; *Лајковачка дружа*, 1997; *Мале приче*, 1999; *Лимунација у Ђелијама*, 2000; *Последња ружа Колубаре*, 2001; *Кнез Мишкин у Белом Ваљеву*, 2002; *Девет белих облака*, 2003; *Оркестар на педале*, 2004; *Кавалери старог времена*, 2006; *Аџа – под живојом*, 2007; *Ђораво ситрана*, 2007; *Колубарска трилогија*, 2008; *Госпођа Олга – душе и причљученија*, 2010; *Приче*, 2010.

АЛЕК ВУКАДИНОВИЋ, рођен 1938. у Милованцу код Пећи. Пише поезију, прозу и есеје. Књиге песама: *Први делиријум*, 1965;

Кућа и госић, 1969; *Трагом њена и коменџари*, 1973; *Далеки укућани*, 1979; *Подоћна чаровања* (избор), 1981; *Укршћени знаци*, 1988; *Selected Poets* (избор, на енглеском), 1989; *Песме Појодоњег времена* (избор), 1990; *Бајка кућне слике* (избор), 1992; *Ружа језика*, 1992; *Тамни џам и Беле басме*, 1995; *Поезија Алека Вукадиновића* (зборник), 1996; *Песме* (избор), 1998; *Божји геометар*, 1999; *Ноћна џрилоџија*, 2001; *Алек Вукадиновић – џесник* (зборник), 2001; *Свети кров* (избор), 2002; *Dream and Shadow* (избор, на енглеском), 2002; *Песме* (избор), 2003; *Песнички аџеље*, 2005; *Књига џрсћенова* (избор и нове песме), 2007. Књига поетско-филозофске прозе: *Душа сећања*, 1989.

РАДМИЛА ГИКИЋ ПЕТРОВИЋ, рођена 1951. у Врбасу. Пише прозу и есеје. Објављене књиге: *Оџвориџе Јеленине џрозоре*, 1978; *Намасџе*, *Индиџо*, 1984; *У Фруцкој џори 1854*, 1985; *Милица–Вук–Мина*, 1987; *Разџовори о Индиџи*, 1989; *Преџиска Милице Сџојадиновић Срџкиње са савременицима*, 1991; *Искусџва џрозе – разџовори са џрозним џисцима*, 1993; *Токови савремене џрозе – разџовори са џрозним џисцима*, 2002; *У џоџрази за џлавним јунаком*, 2003; *Срџкињин круџ кредом*, 2006; *Библиоџрафија радова о Милицџи Сџојадиновић Срџкињи*, 2007; *Ликови у Дневнику Анке Обреновић*, 2007; *Дневник Анке Обреновић*, 2007; *Живоџи и књижесвно дело Милице Сџојадиновић Срџкиње*, 2010.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. у Дабрици код Стоца, БиХ. Пише прозу, књижесвну критику и есеџистику. Од 2008. је потпредседник Матџце српске, а био је главни и одговорни уредник *Летџоџиса* од 1992. до 2004. године. Књиге прозе: *Врховни силник*, 1975; *Друџо лице*, 1998; *Оџиџи*, 2004; *Руб*, 2010. Књиге есеја, критика и огледа: *У видику сџиња*, 1978; *Слаџање времена*, 1983; *Примарно и нијанса*, 1985; *Поезија и окруџје*, 1988; *Образаџ и чин – оџледи о роману*, 1995; „*Певач*” *Боџка Пеџровића*, 1998; *Оџледи о Вељку Пеџровићу*, 2000; *Главни џосао*, 2002; *Профили и сџџуације*, 2004; *Размена дарова – оџледи и заџиси о савременом срџском џесничџџву*, 2006; *Савременосџи и наслеџе*, 2006; *Крџџичке разџледнице*, 2008; *Траџања и сведочења*, 2011.

СРЋАН ДАМЋАНОВИЋ, рођен 1968. у Новом Саду. Професор филозофије, пише филозофске и текстове из теорије уметности. Објављене књиге: *Мали речник џрещака (не само) за новинаре*, 2005; *Медиалогиџе – време филозофије и разоноде*, 2009; *Речник џрещака*, 2009.

ЈОВАН ДЕЛИЋ, рођен 1949. у Борковићима код Плужина, Црна Гора. Пише књижесвну критику и есеје. Објављене књиге: *Крџџичареви џарадокси*, 1980; *Срџски надреализам и роман*, 1980; *Пјесник*

„Патетике ума” (о њесницију Павла Поповића), 1983; Традиција и Вук Стефановић Караџић, 1990; Хазарска призма – тумачење прозе Милорада Павића, 1991; Књижевни погледи Данила Кица, 1995; Кроз прозу Данила Кица, 1997; О поезији и поезици српске модерне, 2008.

МИЛКА ИВИЋ (Београд, 1923–2011). Лингвиста, академик, бавила се српским језиком, нарочито његовом синтаксом и историјом лингвистике и теоријским правцима. Гл. дела: *Значења српскохрватског инструменала и њихов развој*, 1954; *Правци у лингвистици*, 1963; *Лингвистички огледи*, 1983; *О језику Вуковом и вуковском*, 1990; *О зеленом коњу – нови лингвистички огледи*, 1995; *Лингвистички огледи, три*, 2000; *Ред речи – лингвистички огледи, четри*, 2002; *О речима: кожнишви, драматички и културолошки аспекти српске лексике – лингвистички огледи, пет*, 2005; *Језик о нама – лингвистички огледи, шест*, 2006.

СВЕТЛАНА КАЛЕЗИЋ РАДОЊИЋ, рођена 1980. у Подгорици, Црна Гора. Бави се савременом књижевношћу, пише поезију, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Иза угла руже*, 1995; *Цвијеће недјелне самилости*, 1997; *Позни дажд*, 1998; *Зауздаши бездан*, 2002; *Алгебра нарицања*, 2007; *Ујоредна драматика страдања и страси*, 2009. Приредила: *Ван кушије – антологија нове поезије ЈУ просјора*, 2009.

МИРЈАНА КОЛАРСКИ, рођена 1987. у Новом Саду. Пише поезију, прозу и књижевну критику, објављује у периодици.

ДРАГАН КОЛУНЦИЈА, рођен 1938. у Горњем Водичеву код Босанског Новог. Пише поезију. Објављене књиге: *Затвореник у ружји*, 1957; *Чувари светлости*, 1961; *Злаћо и родитељи*, 1965; *Која година, која звезда*, 1969; *Поглеђево*, 1971; *Орах*, 1973; *Тамне војске*, 1975; *Остављено светло*, 1977; *Звоно за повраћак*, 1978; *Очевина*, 1979; *Свежањ кључева*, 1980; *Године које проћи неће*, 1982; *Заустављене каји*, 1982; *Несванулице*, 1987; *Пламом смо везани*, 1988; *Заустављен живој*, 1990; *Козара, ојет*, 1993; *Дневник затвореника у ружји*, 1995; *Затвореник у ружји међу својима*, 1997; *Песме у времену*, 1999; *Прозор отворен на љаво*, 1999; *Ничија кућа*, 2000; *Век у рајовима и у љубави*, 2002; *Затвореник у ружји (песме 1954–2004)*, 2004; *Пјесме*, 2004; *Отац и Србија*, 2005; *Светлости у памћењу*, 2005; *Време са две оцабине*, 2006; *Прими ме за свој сјао*, 2006; *Изабране песме*, 2009.

БОРИС ЛАЗИЋ, рођен 1967. у Паризу. Пише поезију, прозу, есеје и критику, преводи с француског. Књиге песама: *Посрнуће*, 1994; *Океанија*, 1997; *Зайс о бескрају*, 1999; *Псалми иновјерног*, 2002; *Песме*

луцања и сеје, 2008. Књиге путописне прозе и есеја: *Белешке о Аркадији*, 2000; *Турски диван*, 2005; *Врћи зашоченика – ујоредне студије из девете уметности*, 2010.

ЛАЗА ЛАЗИЋ, рођен 1929. у Сомбору. Пише поезију, прозу, есеје, литературу за децу и преводи с чешког, словеначког и француског. Књиге песама: *Песме*, 1953; *Иницијале*, 1956; *Пловећи чардак*, 1973; *Трска*, 1977; *Леја моћ*, 2001; *Светлосни зјај*, 2001, *Фанијазмагорија у сујон*, 2005. Књига есеја: *Шум лицића*, 2010. Књиге за децу и омладину: *Виолина каролина*, 1973; *На дрвети чавка*, 1973; *Коњаници*, 1973; *Пријатељство*, 1975; *Горка права*, 1975; *У зачараној магли*, 1976; *Путовања мица Мије*, 1976; *Шта раде Ескимима зими?*, 1976; *Плодови острва бајке*, 1976; *Кула светиња*, 1979; *Градињели дуђе*, 1979; *Где су моје маказице*, 1980; *Ливци, косачи, дворске луде*, 1981; *Оштра историја патуљака*, 1982; *Цик зоре*, 1985; *Булка у жици*, 1985; *Гусарске авантуре*, 1985; *На раду или у хладу*, 1985; *Кућа моја, кућице*, 1987; *Путовања мица Мије по Југославији*, 1989; *Ловац Пантелија*, 1989; *Буди добар*, 1993; *Тиха земља*, 1995; *Приче из Посјаније*, 1997; *Ветрова кћи*, 2000; *Мачка у маку*, 2000; *Птица над реком* (коаутори Д. Шредер и Г. Малетић, избор песама три аутора с препевом на немачки), 2004; *Песме о поврћу*, 2006; *Приче светлости и таме*, 2006; *Покрећни жбун*, 2007; *Лавља свиња*, 2008; *Шта ли је то, људи моји?*, 2008; *Срећне ствари*, 2009; *Муња у каји росо*, 2009; *Послјобина радосици*, 2010.

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 заврана*, 1997; *Док нам кров прокицњава*, 1999; *Ко да нам враћу лица усјути изгубљена* (избор), 2004; *Нећеш у песму*, 2011. Студије: *Од пошема до сродника: митолошки свети Словена у српској књижевности*, 2000; *Хиландарски путописи*, 2002; *Токови ван шокова – ауентични песнички постојци у савременој српској поезији*, 2004; *Језикотворци – џонгоризам у српској поезији*, 2006; *Дневник речи – есеји и прикази српске песничке продукције 2006–2007*, 2008.

ХЕРМАН ЛЕНЦ (HERMANN LENZ, Штутгарт, 1913 – Минхен, 1998). Немачки књижевник, писао песме, приповетке и романе, добитник је више значајних књижевних награда. Гл. дела: *Gedichte* (песме), 1936; *Das stille Haus* (приповетке), 1947; *Die Abenteurerin* (приповетке), 1952; *Vergangene Gegenwart* (циклус романа), 1956–1997; *Der russische Regenbogen* (роман), 1959; *Nachmittag einer Dame* (приповетке), 1961; *Spiegelhütte* (роман), 1962; *Im inneren Bezirk* (роман) 1970; *Dame und Scharfrichter* (приповетке), 1973; *Wie die Zeit vergeht* (песме), 1977; *Die*

Begegnung (роман), 1979; *Zeitlebens* (песме 1934–1980), 1981; *Erinnerung an Eduard* (приповетке), 1981; *Zu Fuss* (песме), 1987; *Jung und alt* (приповетке), 1989; *Schwarze Kutschen* (приповетке), 1990; *Rosen und Spatzen* (песме), 1991; *Zwei Frauen* (приповетке), 1994.

МИЛО ЛОМПАР, рођен 1962. у Београду. Бави се књижевном историјом. Објављене књиге: *О завршејку романа (Смисао завршејка у роману „Друга књига Сеоба” Милоша Црњанског)*, 1995; *Модерна времена у прози Драгице Васића*, 1996; *Њеџош и модерна*, 1998; *Црњански и Мефистофел (О скривеној физици „Романа о Лондону”)*, 2000; *Ајолонови путокази – есеји о Црњанском*, 2004; *Моралистички фрагменти*, 2007; *Негде на граници филозофије и лијерајуре – о књижевној херменеујци Николе Милошевића*, 2009; *Њеџошево јесништво*, 2010; *О прагматичком јеснику*, 2010.

ЉИЉАНА МАЧКИЋ, рођена 1957. у Бањалуци, БиХ. Пише поезију, прозу и књижевну критику. Књига песама: *Клијање дивљине*, 1993.

МАРКО НЕДИЋ, рођен 1943. у Гајтану код Лесковца. Пише прозу, књижевну критику и есеје. Објављене књиге: *Кућа у јољу*, приповетке, 1970; *Маџија јоејске прозе. Сјудија о Расјку Пејровићу*, 1972; *Нова кријичка ојредељења*, 1973; *Писци јосле I свејског рајта као кријичари*, 1975; *Сјара и нова проза. Огледи о срјским јрозаисјима*, 1988; *Кријика новог сјила*, 1993; *Основа и прича – огледи о савременој срјској прози*, 2002; *Проза и јоејика Мирослава Јосића Вишњића*, 2008.

ПРЕДРАГ НОВАКОВ, рођен 1959. у Зрењанину. Англиста, бави се лингвистиком и морфосинтаксом, преводи с енглеског. Објављене књиге: *Глаголски вид и јиш глаголске сјтуајције у енглеском и срјском језику*, 2005; *The English Verb System*, 2005; *Introduction to the Study of English* (коауторка Н. Миливојевић), 2005; *Introduction to Linguistics* (коауторка Н. Миливојевић), 2006; *Појмовник сјруктуралне лингвистике (морфолојија и синјакса)*, 2006; *A Guide to Time and Tense in English and Serbian*, 2008; *Англистичке јеме*, 2008.

РАНКО ПАВЛОВИЋ, рођен 1943. у Шњеготини Горњој код Теслића, БиХ. Пише поезију, прозу, песме и приче за децу и драмске текстове, бави књижевном критиком и есејистиком. Књиге песама: *Немир сна*, 1963; *Снови Јосија Броза*, 1983; *Дамари јасеновачки*, 1987; *Гроздови сребра* (хајку), 1991; *Косји и сјене*, 1994; *Небески лан* (хајку), 2001; *Срж*, 2005; *Дама из Госјодске*, 2006; *Лов*, 2007; *Шја јујро доручкује* (за децу), 2007; *Пјесников јрах*, 2008; *Расји брже*, јо је лако (за децу), 2009; *Просјори ијре* (за децу, коаутори П. Ђаковић,

П. Стевић), 2010; *Басновиће ѿјесме*, 2010. Књиге приповедака: *Приче из Вакуфа*, 1978; *Бљесак у кошмару*, 1985; *Чистиач обуће и друге приче*, 1985; *Бајке за лијево ухо*, 1985; *Јарац у ѿзоришћу*, 1985; *Човјек у љушћури*, 1986; *Кућа на излейу*, 1988; *Кула Кулина бана*, 1988; *Стефан на млијечном ѿућу*, 1994; *Воз, шаћа и новине*, 1994; *Преображаји*, 1997; *Додир*, 1998; *Жућа бјелина*, 1998; *У кући духова*, 2000; *Субоће без Илзе* (избор), 2000; *Злајнодолске бајке*, 2001; *Пријатељи*, 2001; *Био једном један*, 2003; *Трагач из крилне режменће*, 2003; *Моћ дивље оскоруце и друге бајке*, 2005; *Библиоћекар и Књига*, 2006; *Тринаесћ несћрљивих прича*, 2007. Романи: *Школа јахања*, 1990; *Јахачи и остали*, 2001; *Како ухватићи лейћира*, 2002; *Тајне краљевог жрада – дејекћивски роман за децу*, 2004; *Свирала од ружиног дрвћа и друге бајке*, 2009. Књига есеја: *Журка код Екермана*, 2009. Објављена су му и *Изабрана дјела*, 2004.

ФРАЊА ПЕТРИНОВИЋ, рођен 1957. у Новом Сланкамену код Инђије. Пише прозу, есеје и књижевну критику. Романи: *Мимезис, мимезис романа* (коаутор Ђ. Писарев) 1983; *Ткиво ојсене*, 1988; *Извещћај анђела*, 1996; *Последњи тумач симетрије*, 2005; *Траума – сћечајне легенде*, 2009. Књига есеја: *Пред враћима раја* (коаутор Ђ. Писарев), 2002.

МАТО ПИЖУРИЦА, рођен 1942. у Вељем Дубоком код Колашина, Црна Гора. Лингвиста, аутор је преко стотинак расправа, чланака и приказа из историје српског народног и књижевног језика, из дијалектологије и лингвистичке географије, етимологије, ономастике и из области стандардологије. Објављене књиге: *Говор околине Колашина*, 1981; *Језик Андрије Змајевића*, 1989; *Прилози Правојису*, 1989; *Правојис српскога језика* (коаутор), 1993; *Правојис српскога језика* (школско издање, коаутор), 1995; *Љећојис црковни Андрије Змајевића I–II*, 1996; *К новој писменостћи* (коаутор), 1998. Приредио је књигу *Српскохрватћски дијалекћи* (*Целокућна дела Павла Ивића*, књ. III), 1994.

БОГДАН А. ПОПОВИЋ, рођен 1936. у Новом Саду. Пише студије, есеје и књижевну критику. Објављене књиге: *Начела и дела*, 1970; *Поезија и крићика – начела и дела II*, 1972; *Дневни ѿслови – чланци и крићике*, 1981; *Ејски расћон Миодрага Павловића*, 1985; *Песници и крићичари – начела и дела IV*, 1998; *Крићички колажи*, 2006. Приредио више књига и антологија.

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ, рођен 1953. у Цетињу, Црна Гора. Пише поезију и књижевну критику. Књиге песама: *Последњи, Дани*, 1986; *Сан о ѿразнини*, 1993; *У сјенку улазим, оче*, 1995; *По лицу ноћи*, 1996; *Са виса сунчаног, сћрацног*, 1999; *Књига очева* (избор), 2004; *О ѿајни*

ризничара свих суза, 2005; *Где Боџу се надах* (избор), 2006; *Као мирни и светили весник*, 2008; *Извештај из земље живих*, 2009; *Снови светиоџ љућника – њесме за дуце оних који нишћиа немају, а све ѡседују*, 2009; *Песма с осѡрва сирочади*, 2010. Књига критика: *Повој и чланци*, 1987. Приредио више књига и антологија.

ПЕТЕР РИМКОРФ (PETER RÜHMKORF, Дортмунд, 1920 – Розебург, 2008). Немачки књижевник, писао поезију, прозу и есеје, добитник је више значајних књижевних награда. Гл. дела: *Heiße Lyrik* (песме), 1956; *Irdisches Vergnügen in g. Fünfzig Gedichte* (песме), 1959; *Die Jahre die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen* (аутобиографија) 1972; *Lombard gibt den Letzten. Ein Schauspiel* (драма), 1972; *Phoenix – voran! Gedichte* (песме), 1977; *Auf Wiedersehen in Kenilworth. Ein Märchen in dreizehn Kapiteln* (бајке), 1980; *Dreizehn deutsche Dichter* (есеји), 1989; *Deutschland, ein Lügenmärchen* (есеји), 1993; *Gedichte, Rowohlt, Reinbek* (песме), 1996; *Von mir zu Euch für uns* (песме), 1999; *Aufwachen und Wiederfinden. Gedichte* (песме), 2007; *Paradiesvogelschiff. Gedichte* (песме), 2008.

НЕНАД СТАНОЈЕВИЋ, рођен 1982. у Сремској Митровици. Бави се српском књижевношћу XX века, пише огледе и књижевну критику, објављује у периодици.

ЖИВОЈИН СТАНОЈЧИЋ, рођен 1930. у Крагујевцу. Лингвиста, бави се савременим српским језиком, пише студије и уџбенике. Објављене књиге: *Језик и стил Ива Андрића – функције синонимских односа*, 1967; *Синтакса језика Лазе К. Лазаревића, 1, Синтагматски односи*, 1973; *Синтакса језика Лазе К. Лазаревића, 2, Реченички односи*, 1980; *Граматика и језик*, 1987; *Синтаксичке студије – о Вуковској традицији у језику и граматици*, 1990; *Из језика прозе Милоца Црњанског – лингвистичка испраживања*, 2008.

ДРАГО ТЕШЕВИЋ, рођен 1938. у Сјетлини код Сарајева, БиХ. Преводи с немачког (Хајнрих Бел, Гинтер Грас, Криста Волф, Ханс Магнус Енценсбергер, Петер Римкорф, Геролд Шпет, Ерих Кест и др.), преводе објављује у периодици.

БОШКО ТОМАШЕВИЋ, рођен 1947. у Бечеју. Књижевни теоретичар, прозаиста, песник и критичар, члан је Европске Академије наука, уметности и књижевности (Париз), члан француског и аустријског ПЕН-а, као и Француског друштва писаца (Париз), те Аустријског савеза писаца (Беч). Важнији теоријски радови: *Бишно ѡснишћиво*, 1988; *Картизијански роман*, 1989; *Из искуства бишка и ѡевања. Нацрт за једну онѡлогију ѡснишћива*, 1990; *Саморазорне теорије*, 1994;

Бесконачна замена. Фундаментална онџолоџија као теорија поезије, 1997; Коначна теорија књижевности, 2000; Поезија и мишљење бића. Књижевнокритички пристиуп поезији са сџановицџија фундаменталне онџолоџије, 2001; Песницџиво, књижевна теорија, еџзистенција, 2003; Биџино песницџиво, 2004; Галилејевска џоеџика – оџледи о џисању и џеџовим меџафорама, 2004; Херменеуџика неџрозирањ – џесницџиво, онџолоџија, херменеуџика, 2006; Чекиџ без џосџодара, 2009; Оџледи о књижевној теорији – књижевна теорија и деридијанска револуција, 2011; Проџив књижевне теорије, 2011. Роман: Закаснели извещџај једној академији, 2000. Књиге песама: Карџезијански џролаз, 1989; Чувар времена, 1990; Целан-сџудије и друџе џесме, 1991; Видело жиџка, 1992; Свеџлосџ за иској, 1992; Понављање и разлика, 1992; Cool memories, 1994; Уџарци, 1994; Предео с Виџгенциџајном и друџе руџевине, 1995; Преисџиџивање извора, 1995; План џовраџка, 1996; Друџа исџорија књижевности, 1997; Разџовор у Хајделберџу, 1998; Сезона без Госџода, 1998; Сџудија џесџаменџа, 1999; Чисџина и џрисуџносџ, 2000; Пусџиње језика, 2001; Ниџде, 2002; Леџо моџа језика, 2002; „Paul Celan”, 2002; Курелук моџа незадовољсџва, 2004; Нова узалудносџ, 2005; Археолоџија џраџа. Фукоова заосџавџџина – џоема археолоџија, 2008; Плодови џохода, 2008; Архив (избор), 2009; Песме од лиџовоџ и баџремовоџ дрвџа, 2009; Нова узалудносџ / Erneute Vergeblichkeit, 2009; Übung en im Zweifel, 2010.

БИЉАНА ТУРАЊАНИН НИКОЛОПУЛУ, рођена 1984. у Требињу, БиХ. Пише есеје и књижевну критику, објављује у периодици.

ПАУЛ ЦЕЛАН (PAUL CELAN, 1920–1970). Рођен је у Черновицима, тадашња Румунија, данас Украјина, у јеврејској породици која је говорила немачки (право име Paul Antschel). Године 1942. родитељи су му депортовани у логор смрти (где су окончали живот), крајем 1947. бежи у Беч, а 1948. наставља за Париз где после студија остаје да ради као лектор и преводилац с француског, италијанског и руског. Тамо је извршио је самоубиство 1970. године. Носилац је Бихнерове и неколико врхунских награда за поезију. Данас у свету ужива углед једног од најзначајнијих песника XX века. Важније збирке: *Der Sand aus den Urnen* (Песак из урни), 1948; *Mohn und Gedächtnis* (Мак и сећање), 1952; *Von Schwelle zu Schwelle* (Од џраџа до џраџа), 1955; *Sprachgitter* (Решџиџе језика), 1959; *Die Niemandrose* (Ничија ружа), 1963; *Atemwende* (Преокреџ даха), 1967; *Fadensonnen* (Влакнасџа сунца), 1968; *Lichtzwang* (Принуда свеџлосџи), 1970; *Schneepart* (Глас снеџа), 1971.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ

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