

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ • АПРИЛ—МАЈ 2012

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОКРЕНУТ 1824. ГОДИНЕ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА:

Маи́ија Бећковић, Алексан-
дар Гаїи́лица, Вук Крњевић, Мо-
мир Војводић, Миленко Сїојичић, Ђорђе
Николић, Славица Гароња, Мирослав Алексић,
Слободан Шкеровић

ОГЛЕДИ: Алекса Буха, Ми-
лослав Шуїић, Александра Манчић, Игор Перишић

СВЕДОЧАНСТВА: Миро Вуксановић, Славко Гордић, Љиља-
на Пецикан Љуцићановић, Јован Појов, Иван Нејрицџорац, Јован
Делић, Рајко Пеїров Ноџо, Марко Паовица, Горана Раичевић,
Свеїозар Кољевић, Нада Милошевић Ђорђевић, Младен Шукало,
Зоран Пауновић, Владислава Гордић Пеїковић, Радмила Гикић
Пеїровић **КРИТИКА:** Фрања Пеїриновић, Драѓана Белеслијин,
Сїојан Ђорђић, Ненад Сїанојевић, Оливера Жижовић, Љубомир
Ђорилић, Миодраг Маїицки, Зоран Ђерић, Александар Б. Лако-
вић, Бранислава Васић Ракочевић, Чедомир Љубичић, Милорад
Вукациновић



ISSN 0025-5939 | UDK 82(05)



АПРИЛ—МАЈ

2012

НОВИ САД



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

ЛЕТОПИС 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. 188

Април–мај 2012

Књ. 489, св. 4–5

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Матија Бећковић, <i>Кад будем још млађи</i>	541
Александар Гаталица, <i>Мрјивима на језику мрјивих</i>	550
Вук Крњевић, <i>Животис</i>	560
Момир Војводић, <i>Мирно дицем</i>	566
Миленко Стојичић, <i>Павић резбари посљедњу причу на ноћу кажијрсиа којим набија лулу маџијарије</i>	570
Ђорђе Николић, <i>Књиџе моџа оца</i>	576
Славица Гароња, <i>Лџџада</i>	584
Мирослав Алексић, <i>На крају</i>	589
Слободан Шкеровић, <i>Три фразменџа</i>	592

ОГЛЕДИ

Алекса Буха, <i>Техника и филозофија</i>	596
Милослав Шутић, <i>Адорново схваџање џојмова „мудросџи” и „врлине”</i>	603
Александра Манчић, <i>О алхемији као џреводиљачкој мџетоди</i>	612
Игор Перишић, <i>Сџуб и крхкосџи. Књиџевни џорџретџ Александре Манчић</i>	628

СВЕДОЧАНСТВА

Миро Вуксановић, <i>Уџаоници од књиџа</i>	641
Славко Гордић, <i>Сџуб кулџурноџ сеџања</i>	646
Љиљана Пешикан Љуштановић, <i>Дуџо џамџење речи</i>	650
Јован Попов, <i>Коџа има и коџа нема у Едиџији „Десетџ векова срџске књиџевносџи”</i>	658
Иван Негришорац, <i>Андрићева одбрана срџске кулџуре</i>	669
Јован Делић, <i>Персонификаџија мосџа и жрџиве</i>	675
Рајко Петров Ного, <i>Син слободних џланина. О Бећковићевим бајковџиџим алеџоријама</i>	681

Марко Паовица, <i>Лейоџа љризива и надмоћ љривиђења. О „Јечму и калојеру” Рајка Пејпрова Ноџа</i>	685
Горана Раичевић, <i>О моћи и немоћи оспоравања</i>	697
Светозар Кољевић, <i>О сусрећима различитих култура</i>	704
Нада Милошевић Ђорђевић, <i>Српска усмена епика као „меџафоричко љесничко љросвешћење” у инћерпретацији Свејозара Кољевића</i>	726
Младен Шукало, <i>Поетика страности у виђењу Свејозара Кољевића</i>	740
Зоран Пауновић, <i>На руцевинама врлоџ новоџ свејта</i>	750
Владислава Гордић Петковић, <i>Дефоова трговина мачкама: О критичким увидима Свејозара Кољевића</i>	756
Радмила Гикић Петровић, <i>Сећања једноџ љућника</i>	761
Радмила Гикић Петровић, <i>Национално и инћернационално у књижевности (Разговор са Светозаром Кољевићем)</i>	764

КРИТИКА

Фрања Петриновић, <i>Носћалџија за немоџућим (Јовица Аћин, Уцће Океана)</i>	781
Драгана Белеслијин, <i>Причај ми о океану (Јовица Аћин, Уцће Океана)</i>	784
Стојан Ђорђић, <i>Конћракције живојта и ницћавила (Вук Крњевић, Море недодирљиво)</i>	787
Ненад Станојевић, <i>Изџлобљено време (Милан Милишић, Официрова кћи)</i>	789
Оливера Жижовић, <i>Парадоксална љрирода љривоједних стћраћеџија (Тања Поповић, Стћраћеџије љривоједања)</i>	792
Љубомир Ђорилић, <i>Елићично љевање о истћом (Срба Игњатовић, Чим сване и друће ућојије)</i>	797
Миодраг Матицки, <i>Четврћи џом истћорије српске шаљиве љериодике (Жарко Рошуљ, Час оћиса часоћиса IV. Српска шаљива љериодика 1850–1870)</i>	801
Зоран Ђерић, <i>Ексћресионистћичке драме Ранка Младеновића (Ивана Игњатов Поповић, Инћуићивни свеј Ранка Младеновића)</i>	803
Александар. Б. Лаковић, <i>Између стћварности и истћине (Енес Халиловић, Песме из болести и здравља)</i>	807
Бранислава Васић Ракочевић, <i>Слобода за смрћи (Антологија Грамаћика смрћи)</i>	811
Чедомир Љубичић, <i>Конћрасћи осмеха (Бранислав Зубовић, Оћцће љриликe)</i>	813
Милорад Вукашиновић, <i>Криза и њене духовне основе (Александар Гајић, Духовне основе свејске кризе)</i>	817
Бранислав Карановић, <i>Аућори Лейојиса</i>	821

МАТИЈА БЕЋКОВИЋ

КАД БУДЕМ ЈОШ МЛАЂИ

Кад будем још млађи
 (У даљем шекспиру КБЈМ)
 Предложићу министру просвете
 Да укине српски језик
 Ако не уназад
 Оно унапред
 Ако не нејисменима
 Оно бар ђацима
 Ако не викендом
 Оно радним данима
 Ако пређемо на евро
 Морамо и на енглески
 Не иде евро и српски
 И јаре и паре
 Које се у време транзиције
 Омакне нека српска реч
 Не треба му одмах скидати главу
 Бар не први пут
 Довољно је да каже sorry
 И обећа да неће више
 Поштово ако је одлеио
 Па прича сам са собом
 Или после пада бунца
 Може му се прогледати кроз прсте
 И дати шансу да се поправи
 Бар у одређеном року
 За што да губимо драгоцену време
 Учећи језик који ничему не служи

Нећемо ваљда на српском изражиши посао
 Или водити пословне разговоре
 На том језику локалног домаћина
 Који нико не разуме
 И не говори осим Срба
 А и они све мање
 Нећемо ваљда на српском зваши у помоћ
 Ако се заглавимо у лифтију
 У Абу Дабију или Дубровнику
 Или се давимо у мору
 На Малвинима или у Тивитију
 Чему језик који ничему не служи
 Сем што изазива несјоразуме
 С којим се само брукамо
 И скрећемо пажњу на себе
 На коме се не може ништа паметно рећи
 Да је мошло досад би ваљда рекли
 Све што је имало да се каже на српском
 Давно је речено
 А боље да није
 Не бисмо дошли докле смо дошли
 Све што је преостало да се каже
 Може се рећи ћућањем
 Српски је једини језик
 На коме се боље комуницира
 И вице каже ћућећи него говорјећи
 Ако говориш можеш добити и бајшине
 Што се децава чак и Буџарима
 Па им се после извињавају
 Јер им се учинило да говоре српски
 Ако ћутиш сви ће те разумећи
 И можеш лепо да се проведеш
 Није случајно баш српска изрека
 Ћућање је злато
 Да српски шта вреди
 Говорио би за још неко
 Енглези Американци Немци
 Или бар Црногорци
 Не би био толико ксенофобичан
 Везан за једну земљу и један народ
 Крв и мило
 Ко шта како се на српском каже
 Heritidz

Каже ми *п*аксис*а*
Да у Бечу има с*и*омен *п*лоча
Вука Караџића
Па коме је до ср*п*ског
Нек оде *п*амо
Ако бац*и* не може да ћу*п*и
То је мање де*п*ресивно
Скоро је у Вељем Дубоком
Један једног лелекао на ен*г*леском
И сви су *п*лакали
Нарочит*о* *п*ри*п*адници КФОР-а
Био је *п*очео на ср*п*ском
Па су га *п*рекинули
Јер га нису разумели
Па је *п*рецао на црног*о*рски
Који се г*о*вори на ср*п*ском
Па се *п*реп*а*о и *п*рецао
На знаковни
Пан*п*омиму и ара*п*ски *п*телефон
Да Бо*г* није *п*о оној
Завади *п*а владај
Шест*и* дана с*п*варао *п*олике сувиц*н*е народе
И не*п*о*п*ребне језике
Могао је за један дан
С*п*вори*п*и један једини
Па се шест*и* дана одмара*п*и као човек
Нег*о* ми морамо да га ис*п*рављамо
И с*п*варамо један народ
И један језик
Као да је *п*ако одувек било

КБЈМ

Предложићу да се сваке г*о*дине
У одређено време
Бомбардује Србија
Кад су *п*очели
Глу*п*о је да *п*рекидају
Сваки *п*очет*п*ак је *п*ежак
А *п*осле је све лакше и *п*риродније
Ми смо се навукли
На одређену дозу екрази*п*а

И навикли на ниво сѝреса
 Да више не можемо без бомбардовања
 Боље да нису никад ѝочињали
 Ако су мислили да икад ѝрекину
 Исѝина нисмо ѝохиѝали
 Да обновимо ѝар мосѝова на Дунаву
 И ѝар облакодера у Кнез Милошевој
 Али ѝо није разлоѝ да нас игнорищу
 И чекају да их обновимо
 Па ѝек онда да нас бомбардују
 Ако ѝо чекају неће дочекаѝи
 И нема разлоѝа да се чека
 Зар није довољан Авалски ѝорањ
 Храм Свеѝоѝ Саве
 Мосѝ на Ади
 Да нас удосѝоје
 Шѝа је за њих ѝар бомби
 И луѝајућих ракеѝа
 Или већ шѝа имају на реѝерѝоару
 И колико моѝу да одвоје од усѝа
 У хуманиѝарне сврхе
 Ми ћемо биѝи захвални
 Ако бомбардују било шѝа
 Онолико колико моѝу
 А шѝо не моѝу и Боѝ ће оѝросѝиѝи
 Само да нас не игнорищу
 Увек се може наћи нешѝо за бомбардовање
 Ако има добре воље
 Не мора свих девейнаесѝ држава
 Да нас бомбардује истовремено
 И камѝањски
 Седамдесет девей дана
 Па онда целе године нишѝа
 Боље је да се доѝоворе као људи
 И ѝошѝено расѝореде
 Да свака добије свој дан
 Азбучним редом
 Само да се не ѝрекида ѝрадиција
 Мора да ѝосѝоји моѝућносѝ дужорочноѝ
 Рационалноѝ осмицљеноѝ бомбардовања
 Свесни смо да ѝо кошѝа
 Као и сваки озбиљан лек
 Ни бомбе нису јефѝине

Већ часно скупиће од оног што се бомбардује
Знамо да им нисмо једина брига
И да не могу ситићи на сваку сирану
Да бомбардују кога би све требало
Али ако не могу све
Нек бомбардују бар нас
Да нема ни за ког другог
За нас би се морало наћи
Ако не свакодневно
Оно бар за Божић и Васкрс
Ако се прекине та традиција
Цабе су нас бомбардовали
Кад су нас бомбардовали
Неки нису ни постојали
Помало су нас и размазили
Па рачунамо и на извесну предност и пројекцију
Овде нико разуман није проишв бомбардовања
Само просијаци и фашисти нешто жунђају
Да смо проишв бомбардовања
Уклонили бисмо прагове
Бар оне из Првог светског рата
Не бисмо мирно шетали по минским пољима
И подизали грађевине
За које се одмах види
Да ће бити бомбардоване кад пад
Најважније је да се нешто децава
И не живи у чамошњи
У Србији је било најинтересантније
У време бомбардовања
Тад су биле најбоље журке
То су били незаборавни дани
Пуни неочекиваних узбуђења
Били смо у центру највеће чинавог света
И ко нас није бомбардовао
Жалио је што не учествује у том перформансу
Лето би било да почну у пролеће
Кад је велико спремање
У свакој кући
Обнављање мртвих хелија
И орожених слојева
Да се сусетимо у подруме
И не лушамо пољима
А оштор и емоције

Којима смо се џунили
Посџану део корисне акције
Без оџуџиџања
Као код уџовора о раду на џодину дана
Кад се убрзава метаболizam
И џокређе дебело црево
Средина марџа је идеална
Мада све до маја није касно
Очиџледно да једно бомбардовање
Није довољно за цео живоџ
То није џелџовање
Показало се да нас једно бомбардовање
Ма колико било џемељно
Није сасвим задовољило
Камоли исџунило сва наџа очекивања
Заџо је ма колико им џо џадало џеџко
Поџребно да нас хладне џлаве
Перманенџно бомбардују
Не збоџ себе неџо збоџ нас
Чисџо џрофилактиџчки
Са свещџу да нико џроџив никоџ
Нема ниџиџа лично
Први џуџ је за некоџ неискусноџ
То можда био џок
Као млада која се чуџи
Шџо је изџубила невиносџ
Веџ џосле џрве брачне ноџи
Бомбардовање је врџа џилинџа
А џреба само мало најџеџнуџи мозак
Па схваџиџи
То није никакав џриваџни обраџун
Да бомбардовање џеже џада друџима
Неџо нама
У џочейџку као и у свему друџом
Посџоје џредрасуде
Људи су надрндани
Према свакој новини
Па чак и џрема бомбардовању
Али само у џочейџку
Док се џомире са судбином
Навикну и схваџе
Да смо ми само носеви за џеџљење
Колико јуче

Сви су били проиив пластичне хирургије
А данас нема жива човека
Који може без ње

КБЈМ

Написаћу песму
Тако ми недостајец
Али нећу да папеиштем
Него једну праву спрежиацку верзију
Без роипања и фолирања
Која би се односила на сваку жену
Значи недостајец ми
Кад ми је досадно
Да се не лажемо
Сигурно да ниси једина
Која ми недостаје
А рећи ћу пи увек кад си пи па
И ко је рекао
Да по мора бипи једна пе иста
И на ципа би па фарса личила
Ако не могу да одувам
И на време одјавим пу небулозу
Значи пако ми недостајец
Нарочипо понедељком
Од десети до десети и четирдесети пет
(Шести седам пу смо негде)
Али не сваког понедељка
Него кад побегнем с посла
И упаднем у празан простор
Кад нема живе душе
Не знам како да убијем време
Тако би ми добродошла
Да се убрзам
И подебљам осећај
Да постојим
И да ми недостајец
Можда по ниси пи
Али ми недостајец
Или кад ми опиадне дужме
Или поквари рајферцлус
Или проиадне излеп

Све зависи у ком сам друцӣвѹ
Плус оне друге недеље
Кад ми експлодирају све щеме
Кад ницӣта није искључено
Кад предуго пада кица
А тамне боје и сивило уичу
И покрећу ме ка теби
Иако то можда ниси бацѹ ти
Али свеједно могла би да будеш
Ако сам ја тај који бира
Одлучићу се понекад и за тебе
И понедељком и уторком и средом
Чак и четврћком до два
(До два и четврћ у врх главе)
Кад нисам у кориди
Осећам како ми недостѹајеш
Људи се варају ако мисле
Да и та поодневна дремка
Бацѹ увек прија
Ух љубави биће дана
Кад се нећемо чути
Али то не значи
Да ми не падац на тамеи
И да ми не недостѹајеш
Бацѹ ти
Ако те пресѹојим с неком другом
И да ниси у мени
Ако ме нема
Веруј ми да си ти најприближнија
Оној коју спражим
И замѹљам
Али не увек
Јер љубав је слобода
За то је увек ту
Нарочѹио кад ми жена ради прековремено
А она моја даровѹта синчина
Иде у поодневној смени
Ја не губим наду
Верујем у наш сусреи
Непознаѹта једина љубави
Осећам ту си негде
На дохваи руке
И гоѹово сам сиѹран

Да ће доћи дан
Кад ћеш ми бац̣и̣и̣ недос̣та̣ја̣и̣и̣
Али да се не лажемо
И кад бих се замонашио за тебе
Ма ко ти била
Нема те жене
Којој ти не бих рекао
Јак сам на речима
Али ми речи ништа не значе
Јер највећа љубав је следећа
О бескрају о небо
О љубави једина

О срце о џиџер о
О шанка љоловино

АЛЕКСАНДАР ГАТАЛИЦА

МРТВИМА НА ЈЕЗИКУ МРТВИХ

„Биће рата великог.” По овим речима се, не много разговорљиви газда шабачке кафане *Касина*, сећао мајора Тихомира Мијушковића у одсудном дану његовог живота, у уторак 29. јула 1914, по старом календару. На сва наваљивања да још нешто каже о мајору, газда Коста и његова пуначка жена Христина држали су се као да су им порезници закуцали на врата гостионице. „Ми се мајора сећамо толико. Многи код нас свраћају, разни чиновни, разна људска чуда и наказе... А и иначе смо ваљани људи и добре кафеције. Кад је требало платити порезу на улично осветљење, први смо у Шапцу били; кад су затражили разрез на музику, ми смо Цицварићима одмах одузели од плате, да држави њено даднемо...” А мајор? Мајора као да се не сећају, мајора као да су упознали у пролазу, као неку приказу или људску љуштуру која није имала својих осећања, није примећивала патње своје и других...

„Биће опет рата. Великога.” Ово кажу да је мајор Тихомир Мијушковић рекао кобног 29. јула 1914, када је из кафане *Касина* прешао у кафану *Девеј дурека*. Газда кафане, неки Зејић, човек без порода и домаћице, већ се јасније сећа мајора и његову сламанату спољашњост пуни суштином кроз коју севне покоја искрица. „Ја се мајора једва сећам. Признајем, не служи ме памћење баш најбоље. Иначе сам ваљан човек. По свему другом уредан. Кад је држави требало дати њено, нисам запиткивао, нисам се ценкао. Не, господине. Тражио сам да ми разреже највише – за тридесет електричних сијалица у башти. Ја, да... А без фењера ником нисам дао да ми на неосветљене улице креће, па ма како да је трештен напуштао моју авлију. А ако за мајора питате, то вам је био неки opak човек: огрубео од ратова, ослепео од жеље за напредовањем,

одметнут од родног краја где је комшије, у пустој бесу, у црно завио. Војска му је била јутро, војска му је била вече... Све је мучио, све је муштрао. Коње је шибао док им пена не би пошла на уста. Бикови од осамсто кила трзали су се кад би их упрегао у запрегу и потерао да извуку батерију на Дрину. Војска га се бојала као грома. Није да није био правичан, али што је био прек, што је био груб... Тај је по једном војнику недељно ломио ја л' руку ја л' ногу од батина. Не знам више, толико. Јесте, свраћао је код мене и тог последњег мирног јулског дана пре него што ће нас проклету Аустријанци напасти. Шта је радио? Па, пио је господине и више од тога не знамо. А ја сам вам и иначе исправан човек и кафеџија. Кад су увели порезу на музику, рекао сам: сам плаћам за велику банду порезе и нећу узимати Цицварићима ни гроша од бакшиша. Такав сам вам ја..."

„Биће опет рата. Великог рата.“ Ових мајорових речи добро се сећа газда шабачке кафане *Америка*, неки кога зову Муња. Тај газда Муња, вечито неиспаван човек подбула лица и модрих подочњака, најзад је допричао причу о мајору Тихомиру Мијушковићу. Позајмио је оно мало ничег из кафане *Касина*, додао сламанату суштину са једним блеском из кафане *Девеџи дурека*, сламу облепио земљом и удахнуо јој живот по ономе што је чуо у својој кафани *Америка*. „Да, сећам се мајора и његовог пресудног дана. Био је уторак 29. јул 1914. по нашем календару. Био је то последњи миран дан за многе. За нас кафеџије, наше госте, Шабац и моју Србију. Неки људи, међутим, проживе читав живот ходајући кроз деценије, па плачући или смејући се, стигну до на крај једног живота и насучу се на тај последњи тихи дан. Мајору је цео живот прошао у једном дану, у једном поподневу. Ево шта се с њим догодило, по оном што сам чуо и што сам и лично видео. Кажете да је био прек човек? Да је млатио марву и тукао људство? Може бити. Велите да му је војска била јутро, а да му је трупа била вече. Стоји то. Има таквих официра, али... Између јутра и вечери излази сунце и Бог га вуче небом. Мајорово сунце беше његова жена Ружа. Она га је прала, она га је пеглала. Она је с њим мењала штабове, команде, чуке, коте, када су се најзад, две године пред почетак ратова, скрасили у Шапцу. Он је добио чин и постао командант 2. батаљона, комбиноване Дринске дивизије првог позива, а она постала мајорица. У граду се све лакше радило: прало, шило, набављало, па је мајорица добила много више времена за себе. Али није га она искористила на себе. Није излазила, није се гиздала. Никог није гледала до тог последњег дана.

„Рат је, господине, ваљда томе допринео. Нареченог дана мајор је најпре отишао у кафану *Касина*. Чудим се да га се газда

Коста не сећа, јер ја знам да је Ружа тада први пут дошла и затражила од свог мајора прстен. Казала му је: прсти су ти одебљали, Тико. Стеже те. Дај да га проширим, кад поново дође рат да не осећаш и њега као сметњу. Чудим се да то није чуо газда, али знам да ју је мајор, већ много пијан, отерао и прстен јој није дао. Онда је он, касније по подне, добро припит, прешао у кафану *Девеј дурека*. Мало пошто је ушао, на вратима се поново појавила Ружа. Не грди мужа због пића, неће да га води кући. Зна и она: рат ће сутра, па ће са земљом сравнити све што је склоно паду. Само хоће прстен. Да га прошири, ту код једног занатлије Цинцарина. Треба јој прстен на сат, или два. Никако више. Не да мајор прстен, не скида га с прста, али грли своју Ружу. Љуби је најнежнијим пољупцима, као да иза тих усана не стоје они оштри зуби и онај глас кога се војска плашила као куге. Милује је по коси боје лана, а она понавља: прстен, па прстен...

„Отправи је он. Утрче музиканти. Још мало би да певају док сви не почну да плачу. Тврде да су од чувених свирача Цицварића. Лажу, наравно. Запевају, а и он са њима. Пева 'Шапчанку', 'Запелвала булбул тица' и 'Ја продадох коња врана'; пије и даље као жедна земља, али није му доста. Плати музику и изађе на улицу. Раздрљен, умршене косе. Посрће, али не пада, пази да се не ублатњави, јер му је униформа светиња. Успут псује. Љут је, господине, али на кога? Из очију му сева неки гневни сјај који више никог осим њега самог не може да сажеже. Улази у моју кафану. Поручује још крвавог вина. Пита где је музика. Отварају се врата, али на њима није никаква банда која се издаје за потомке Цицварића, већ поново Ружа. Сада не тражи прстен, већ га са пијаног мужа скида сама. Каже, вратиће га док попије једну или две. Цинцарин, врсни занатлија, само треба да га мало прошири. То говори и понавља: 'Цинцар, врсни занатлија само треба да га мало прошири... да га прошири... прошири...'"

„Тако одлази, као проклетница. После чујемо: прошао кроз Шабац неки млади официр ветропир. Богаташко дете. Обукао сивоплаву униформу резервног официра да би је носио, а не да би у њој гинуо. Довезао се на фронт у очевом отвореном аутомобилу и не знам како приметио мајорицу Ружу. Један поглед, преко папуче лимузине био је довољан. Позвао ју је. Провозао Шапцем. Зашли су у шуму крај Саве и свакој се стражи љубазно јавили, док је он понављао како га свака шума намах подсети на Бетовенову 'Пасторалну симфонију' која најлепше опонаша цвркул птица! Каквих птица, господине? Рат се приближавао, а ветропир је хтео жену за једно поподне. Ружа ваљда, као лептирица, своју фаталну лампу, да је последњи пут пољуби. По повратку из 'Бетовенове

шуме' обећао јој је имање, титулу, новац; напричао јој приче о одласку из Србије, од рата. Обећао јој је бег у слободу... Али, она није слободна, она је још нечија жена. Но, кавалер у испегланом мундиру не одустаје. Остаци мајоричине непорочности бранили су се још само мало. Најзад је залог све верности, целог старог живота видела у свом венчаном прстену, који скиде с прста и, како причају, баци га у Саву. Остао је још сâм мајоров прстен, та котва и њен послењи оков.

„Једном је прељубница ушла у кафану *Касина*, но мајор ју је отерао. Други пут је ушла у кафану *Девеј дирека*, али залог своје верности није добила. Веле да су колима она и он, заводник и лептирица, ишли за мајором потихо, у другој брзини, да их не чује, и гледали у коју ће следећу кафану да уђе. Када је дошао к мени, уђе за њим, како рекох, Ружа. Сад га више не моли. Скида прстен. Идем за њом. Видим да улази у велика кола. Кикоће се и бацајује распуштене косе боје сена. После чујем да је и мајоров прстен бацила у реку и одвезла се на југ. Када су неки момци дотрчали у моју кафану и казали: Мајорица бацила прстен у реку!, трже се мајор. Као да се пробудио. На лицу му ни трага од вина. Као уредни војник погледа најпре униформу. Попегла је рукама, затегне опасач, ногавице панталона подвуче у саре чизама. Зове малог да му изгланца цокуле, и док му дете лашти чизме, дотакне се прста. Никог не гледа. Ништа не пита. Са гланцањем је завршено. 'Колико сам дужан, газда Муњо', пита и плаћа рачун. 'Јул је нама скоро истекао, а у августу нам ваља ићи у рат', каже и излази у башту кафане. Остало знате.”

Остало зна и историја. Ступио је претпоследњи јулски дан. Био је то врео дан. Пшеница је била пожњевена, али је кукуруз ижцикљао до висине коњаника. У среду 30. јула по старом и 12. августа по новом календару, преко валовите и заклоњене Дрине, па кроз кукурузовину покренута је аустроугарска балканска војска.

Велики рат је почео.

Пета армија Аустроугарске, под командом генерала Франка, преко реке Дрине напала је из правца Бијељина–Зворник–Прибој–Брчко. Шеста армија, под командом генерала Поћорека, кренула је у покрет из рејона Власеница–Рогатица–Калиновик–Сарајево, док се Друга армија, под командом генерала Бем-Ермолија, пребацила са севера, из Срема и Баната на територију Србије. Аустроугарска команда главнину снага концентрисала је на Дрини, одлучујући се за северозападни стратегијски правац, што је донекле изненадило српску врховну команду, која је заокренула своје снаге под углом од деведесет степени и са северног

крила похитала да одбрани западне границе. Главна битка одиграла се на планини Цер, али је за причу о једном мајору, без бурме на прсту, важније описати његово кратко храбро ратовање.

Три пута је 2. батаљон Дринске дивизије скакао у бој у та два одсудна дана и сва три пута мајор Тихомир Мијушковић био је блед, чист, умивен и одлучан. Први пут је скочио у бој код Текериша када је 21. аустроугарска Ландвер дивизија напала комбиновану српску дивизију у којој се налазио и 2. батаљон којим је он командовао. Потом код Белог камена и на крају код Беглука. Трећи пут био је довољан да прекине један живот који се, право говорећи, завршио још у кафани *Америка* у Шапцу 29. јула 1914. по старом календару. Указ о одликовању мајора Тихомира Мијушковића и његово посмртно унапређење у чин потпуковника објавила је *Политика* у обновљеном издању одмах након Церске битке. Указ су прочитали сви у Шапцу, осим једне жене за коју више нико није чуо ни да ли је жива, или мртва, срећна или несрећна. Звала се Ружа. Само толико се зна о њој.

Јесу ли срећни они који су преживели или су ти рањени завидели мртвима, о томе су нешто могле да кажу рујна река Јадар и побрђа Цера прекривени лешевима. Многи рањеници повлачили су се преко реке Дрине која је постала хучни гроб обеју војски. У пољским болницама вадили су рањенима куршуме у нади да ће им спасити ноге; секли ноге у жалосној нади да ће им спасити главе.

У једној од тих болница, смештеној у скученом Зворнику, радио је хирург Мехмед Грахо. Рату су били потребни сви вични скалпелу, па је и патолог који се од 1874. дружио с мртвима, обукао униформу Босанског пешадијског пука, ставио гримизни фес на главу и стао да спасава живе. Али, његове руке биле су приправне само за покојне. Војници који су, тешко рањени, враћани са Јадра, под његовим ножем чудновато су копнили и нестајали. Радио је што и други хирурзи. Операција би прошла добро, но када би све већ било готово, патолог Грахо би осетио ветар иза својих леђа, као да га је смрт посетила, и видео како губи војника. Покушавао је свим снагама да поврати пацијента, али обично је било узалуд.

Био је тих дана, међутим, страشان помор, па једва да је неко приметио да у болници у Зворнику ради и доктор-смрт. Али Мехмед Грахо био је уверен да је он тај. Пробао је још једном, двапут, десет пута и сви су му умрли. „Ја изгледа нисам да лечим већ да убијам”, казао је себи и, кад већ мора да умори, кренуо је да бира њему мање симпатичне и нарочито обогаћене војнике да би их докрајчио. Мислио је овако: ако одваја безнадежне рањенике,

теже ће се опазити да на његовом операционом столу умире готово сваки пацијент. И гледао их је, једног за другим. Кајао се. Клањао. Молио се Алаху, али узалуд. Хтео је да одустане, ипак схватио је да би га извели пред преки суд ако би наређење одбио. У метежу, док су у војној болници у Зворнику по цео дан војници вршталли као накарадни хор, ником није могао да се пожали или затражи да га ослободи дужности доктора-смрти.

Војнике је морао да убија. Са својом накарадношћу потом се измирио. Читао је одабране ајете *Курана* и говорио себи да је боља очајна извесност него неизвесна нада. Шетао се међу носилима пред болницом наслаганим као плитки војнички гробови и говорио: „Овај, овај и овај код мене.” Потом је из све снаге настојао да им помогне, али они би умирали. Онда би поново излазио у двориште и равнодушним гласом говорио: „Онај, онај и онај тамо код мене...”

Смрт је – то није знао ни доктор Грахо – на обали Дрине узимала оно што је на другом месту остављала у животу. Као по загонетној геометрији умирања, хиљаду и по километара на исток, у санитетском возу „В. М. Пуришкевич” неурохирург Сергеј Васиљевич Честухин видео је чудесна оздрављења својих војника после почетних битака у Источној Пруској. Долазили су му младићи са расцепљеним главама, са куршумима у оним деловима мозга који би требало да их учине или налик биљкама способним само за вегетацију, или лешевима, али ништа се од тога најчешће није дешавало. И остали лекари приметили су да се у трећем вагону дешавају чуда и сваки од њих, чим би ухватио мало одмора, долазио је да посматра доктора Честухина како оперише. А исцелитељске руке доктора вешто су вадиле танад из глава војника, спајале кости главе и шиле ране за које се чинило да ће их крв толико преплавити да нема тог конца који ће их спојити. Војници су остајали на његовом столу још десетак минута, а онда им се живот враћао у очи, чак и у најбезнадежнијим случајевима, тако да је мали конзилијум окупљених руских лекара неколико чудесних операција испратио аплаузом.

Једно је само код ових болесника било необично. У санитетски воз стизали су војници, предратни сељаци са поља и слуге са грофовских поседа који никад нису видели ништа даље од свог врбака и речице. Велики број њих који су чудом преживели, почињао је још у бесвесном стању да говори на немачком. Прво би им испуцале уснице прошаптале: „Hilfe, hilfe!” а онда би неки од њих настављали читаве монологе на језику који никад нису упознали, говорећи о стварима које, тако необразовани, нису могли познавати. Жена доктора Честухина, црвенкоса болничарка

Лиза Николајевна Честухин, чула је многе од ових говора на немачком док је оперисаним рањеницима превијала главе и није умела да нађе одговор на ову загонетку. Но, како је знала немачки, разабрала је разговетни и учени говор.

Није оним што је чула хтела да замара мужа, који јој је из трећег вагона слао нове спашенике и будуће познаваоце немачког језика, али је те чудне рањенике кренула пажљиво да слуша. Један дечак за кога је у картону видела да је тежак који долази са Јасне Пољане, некадашњих поседа грофа Лава Николајевича, читаво поподне причао је о Гетеу. Био је у некој врсти сна, није могао ни да отвори очи испод завоја, али је говорио. „Als Goethe im August 1831 mit dem noch fehlenden vierten Akt den zweiten Teil seines *Faust* abgeschlossen hat, sagt er zu Eckerman: Mein ferneres Leben, kann ich nunmehr als reines Geschenk ansehen, und es ist jetzt im Grunde granz einerlei, ob und was ich noch etwa tue.“ (Гете је августа 1831, завршивши недостајући четврти чин другог дела Фауста, рекао Екерману: „Свој будући живот од сада могу да посматрам само као чист дар и, у принципу, сасвим је свеједно да ли ћу ишта још урадити.“) Два кревета даље, неки тешки рањеник рецитовао је Гетеове песме које је Лиза упознала као девојка. Говорио је гласно, као на позорници, део песме *Животи и идеал*: „Wenn, das Tote bildend zu beseelen / Mit dem Stoff sich zu vermählen / Tatenvoll der Genius entbrennt, / Da, da spanne sich des Fleisses Nerve, / Und beharrlich reingend unterwerfe / Der Gedanke sich das Element.“ (Кад кроз камен мртви блесне светла дах / да с тупом материјом уједини / сјај генија – то неки скулптор велики пламен пали; / Гледајте му напор: сваки нерв планира. / Гледајте како у ред примарне силе ставља, / достојанственим мислима што радом руку ступају!“)

Помислила је Лиза да је дошло до замене рањеника. Бојно поље је метеж, па су руски носиоци рањеника покупили образоване немачке војнике. Требало је да сачека да се пробуде, но један за другим „говорници немачког језика” ипак су умирали. Неки за дан, други после два дана неуморног изговарања немачких стихова, или само неповезаних немачких речи. Неколико их се ипак пробудило из коме и када их је упитала ко су, сазнала је да су пред њом заиста неуди кметови и приучене занатлије. Питала их је Лиза да ли су некад учили немачки, а они нису знали шта да одговоре и једнако су понављали како мрзе Швабе...

И тако је време пролазило, али нису Сергејеви рањеници дуго говорили немачки. Догађало се то само у неколико дана после Церске битке у далекој Србији, док су патологу Мехмеду Граху под руком умирали и студенти и песници чије су се душе

неком несазнајном трансверзалом, невидљивим баркама мртвих, накратко селиле на Исток, у расцепљене главе руских тежака. Већ крајем августа 1914. доктор Сергеј више није успевао да спасе толико војника после добијених битака код Шталупена и Гумбинена. Они хероји који су успели да му преживе и преселе се на бригу његовој жени Лизи, више нису говорили ништа, ни на руском ни на немачком, већ су јаукали на језику знаном и заједничком за све војнике рањене Европе.

На истом језику се јауче, на истом језику се умире – и на истоку и на западу. У области Лорене и Алзаса, на Западном фронту многи француски младићи весело су ускочили у прве граничне борбе, уверени да ће један метак, један повик и трчање решити све. Журили су у бој и келнери и уметници које су послуживали и који су тих дана „остављали алкохол да би се што боље припремили за рат”. Мислили су, тако неопрезни, да ће бити потребно мало, тако мало да се све заврши и да је штета што их у том тренутку не посматрају њихове драге, које су их из Париза испратиле незаборавним клицањем и задевањем цветова у цеви пушака које је сада сваки, као сасушени пупољак, носио испод кошуље.

Но, све је било друкчије од онога што су војници замишљали. У граничним биткама на северозападу Француске, захваљујући лакомислености нижег и вишег командног особља, тих последњих дана августа 1914. страдао је цвет француских младића и официра. Смрт је ловила мрежом крупне рибе и није се задовољавала ни кад би јој улов толико отежао да га је једва извлачила са поља смрти. За младог официра Жермена Деспарбеса Велики рат започео је када је после велике погибелји у Алзасу и Лорени написао писмо претпостављеној команди.

„Мислим да је рад француског Црвеног крста управо срам”, стајало је у том писму. „Код места Луневил пробудио сам се међу мртвим војницима и с њима провео читава три дана. Ништа чудно, рећи ћете, али желим да вам опишем та три страшна дана пре него што ме је једна посада нашег Црвеног крста најзад пронашла. Ове редове остављам у најдубљем уверењу да ћу ускоро сићи с ума, те да треба хитно да пишем, ма колико овај мој рукопис постаје нечитак и мени самом.

„Пробудио сам се у зору, у неком шумарку покрај пута. Испрва нисам могао да се покренем, па сам напето испипавао десном руком: најпре леву руку, а потом једну, па другу ногу. Видео сам да ме није разнела граната. Прешао сам рукама преко стомака и рамена и лизнуо кажипрст и палац. По укусу прашине на својим прстима схватио сам да немам крви по мундиру, те да ме вероватно није закачио ниједан швапски куршум. О, како сам се у том

тренутку порадоваo, а није требало! До поподнева лежао сам преко нечег меканог, тек понегде тврдог и грбавог, за шта сам мислио да је брежуљак и трава. Нисам могао да се померим, па ни да измахујем рукама, а да јесам схватио бих да тај брежуљак није од земље и траве, већ од мртвих тела мојих јадних другова.

„Где сам и на чему сам схватићу тек наредног дана, другог који сам провео с мртвацима. Скочио сам опорављен и готово здрав тог јутра – мислим да је био последњи дан августа – кад сам, мој Боже, угледао то стратиште. Мртвих је било докле год ми је поглед сезао. На многим местима су један преко другог и тако испреплетани потпуно прекрили земљу као неки нови људски хумус из којег треба да никну наказне биљке рата. Неки од војника затекли су се у седећем положају, отворених очију, тако да ми се учинило да су још живи. Појурио сам к једном, па к другом у нади да ће ми одговорити, али узалуд. Неке од њих очигледно је тако нагло пресекла смрт да живот није стигао да утекне из њихових очију, те су они седели, понеки готово невероватно још стајали наслоњени уза дрво или клонулу рагу. Двојица другова загрљени отишли су у смрт у једном пољу јагода. По лицу им се помешала крв са соком јагода које су очигледно пред смрт последњом снагом јели...”

„Почео сам да вичем, да дозивам у помоћ, али ни тог другог дана никог из нашег Црвеног крста није било. Као патника, зли демијург осудио ме је на живот. Хтео сам да потрчим и побегнем, али куда, кад је непрегледни преплет лешева био свуда унаоколо, а мени се учинило да ни целодневним трчањем ја под летњим сунцем не бих видео ништа ново и друго до идуће ровине мртвих војника? Зато сам остао где сам. Крајичком разбора призвао сам савезништво присебности. Помислих да ће ми много теже притећи у помоћ уколико будем блудео, него ако останем на једном месту. Да ли је то било добро решење, не знам ни сам.

Тог другог дана међу мртвима, одредио сам ону парцелу покојника коју сам могао уредити. Размрсио сам тела другова и очистио им ране колико сам могао. Посадио сам их да седе или пристојно прилегну, као да су у неком театру. Мислим да сам их посео стотину. Можда и више. Предвече сам хтео да видим ко су, те сам сваком извадио војничку легитимацију и сазнао податке о њима. Жак Тали, студент; Мишел Моријак, лиферант; Збигњев Зборовски, припадник Легије странаца... Био сам још можда онај предратни човек док их нисам упознао и сваком се загледао у лице. Тог часа престали су да буду само незнани јунаци. Помислио сам шта би радили да су преживели јуриш код Луневила. Тали би постао чувени кустос Јесењег салона; Моријак би

се обогатио трговином винским сирћетом; Зборовски би постао пољски амабасадор у Француској. А овако? Овако су били једноставно мртви, али не задуго и тако ћутљиви.

Пред крај тог дана, поуздано, почео је да ме напушта разум. Јесте, чуо сам њихов говор. Одговарао сам им, почео чак и да се препирем с њима, иако сам још био свестан да све то – и мој и њихове гласове – изговарам сам. Неке сам другове заволео, друге не, а кад сам се трећег дана пробудио из сна, довукао сам ближе себи оне који су ми постали нарочито драги. Тог трећег дана направили смо нешто као кружок, али разговор нас није дуго држао. У цепу једног од мојих најбољих пријатеља, лиферанта Моријака, пронашао сам шпил карата. Знао сам да то не треба да радим, али ужасна самоћа натерала ме је да учиним оно о чему сада пишем са зебњом и стидом.

Посадио сам своје другове укруг и с њима почео да играм 'лоре'. Промешао бих карте и поделио: једном другом, трећем, четвртом и себи. Већ круте руке и прсте наместио сам им тако да стегну подељене карте, и онда је игра почињала. Бацио бих своју карту и кренуо око картароша. Није било варања; себи нисам попуштао. Свако би бацио по карту и најбољи би носио. Ново дељење, ново ходање око и играње... И за мене, и за моје другове...

Наш Црвени крст пронашао ме је у пола партије коју је требало да добијем и пребацио ме на лечење најпре у Мец, а потом у Париз. Молим вас да све што сам написао сматрате потпуном истином и предузмете одређене кораке да наше лекарске посаде брже долазе до преживелих, да не сматрају бескорисним да и међу стотинама пронађу оног који има дах у грудима. Да су мене приметили првог дана остао бих један човек, овако сам постао други, неко ко ме плаши и заувек ће ми остати стран."

(Одломак из рукописа романа *Велики рај*)

ВУК КРЊЕВИЋ

ЖИВОТОПИС

УШТАП НАД БОКОМ

*Три мудраца са истиока
праишећ звјезду која ходи
сљеде ноћу без проиока
у пећину здје се роди*

*једини од свијех људи
без зријеха у маиере
да ии дуцу он разбуди
и умицљености продере*

*јер све цио си ии домицљо
несијаје ко поган смртии
кад си мјесећ бац умицљо*

*у небићу цио се врџи
ко мудраци без звијезде
са истиока мрци језде*

МУО

*Гледај мјесећ прејун крви
како дице зачуђено
нис иосљедњи ни први
као биће излуђено*

̄прис̄та̄је да да̄је знаке
да вражије ̄подмуклос̄ӣи
има̄ју заносне краке
као цуре без милос̄ӣи

бескӯћнике ц̄ӣио заводе
нуде̄ћ ̄пос̄ӣељу удобну
у блаженоме свра̄ӣиц̄ӣиу

као варку да одводе
од мјесеца на ̄ландиц̄ӣиу
одводе̄ћ у самр̄ӣи кобну

ХРАМ У ВЕРИГАМА

Црни мјесец као ̄џуја
лежи у дну ̄ӣвоје ̄џуце
језиком лиже ко с̄ӣруја
морска како вје̄ӣар ̄ӣуце

носе̄ћ слику сруцено̄га
храма а разносе људи
очи свеца скруцено̄га
све се бусајӯћ у ̄руди

да не чине зло а руце
све̄ӣињу да куће ̄раде
а мјесец ̄џуја ̄омиње

свеца ком о ̄лави раде
у доба духовне суце
кад небиће за̄очиње

ВЕРИГЕ

Мла̄ћан мјесец као ке̄ӣец
Лежи у дну ̄ӣво̄га срца
да клоко̄ће хоће мјесец
немо̄ћно да бол ко̄ӣрца

улазећи у мождину
ко убица цићо се цуња
да убаци развалину
и пошаре смрћ цићо куња

без љубави живоћ пече
мучнина је свако вече
док кејец све вице сћари

и посћаје прулеж бола
без Хийноса у пусћари
и живоћног нейребола

ХИПНОС ИЗ РИСНА У ЊЕГОШУ

Немој сунце бићи покрадено
И сачувај душу у ћућану
Јер почетак душевне чисћоће
У сћраху је од пврдих небеса
А вјетрови и мућни облаци
Дријемају у морској павници.
Пусћиће ме да виђу небеса
Која сће ми собом засћућили
Тјесно мње оћсвјуда не од смућње,
Док зледаш Хийноса вазда у сну
Сћуцћених крила цићо се наћоше
Касније код бесћолних анђела
И бијелих и црних једнако
А Хийнос сћије да не би зледо
Свијет огубани злом свакијем.
Никад за не сања и не слући
У сну који је зрело ћућане
Времена које за њ не посћоји
Већ зрцало прајнога мирења
Са одсуством свијет несћало
У времену и просћору мрака
Шћо не посћојаче и не праје
А вјетрови и мућни облаци
Дријемају у морској павници
Па немој сунце бић покрадено
И сачувај душу у ћућану.

Здрави разум с бисѣрим очима
Које сѣвари овога свијетѣа
Чисѣо виде а не кроз коѣрену.
Црна гѣоро моја сесѣпро црна
Да замремо ѣи са својим лиѣћем
А ја са младоѣћу које не би
Ни у сну а лиѣће ће се враѣиѣи
А моја младосѣи усахла никад
Јер ѣресѣаде с оним свијетѣом
Који ѣѣѣону баѣ за свагда
У Хиѣносовом ћуѣању мудро
Сред ѣиѣоме Боке без свеѣѣѣи
У вјечни сан који сам боравио
Прије рођења ил ѣуѣовање
Медју небесима и гѣробницом
Из свијетѣа у свјеѣи јадовиѣо
Ил ѣричислење бесмрѣином лику
И вјечѣиѣо блаженсѣиво ѣихѣѣе
У ѣросѣѣору бескрајне свјеѣилосѣи.

БЈЕЛИЛА

Мјесеѣ Хиѣнос кад се буди
анђео у јавном дому
чека да сунѣе заруди
и да се враѣи у кому

сна јер земаљска кућа
и немила и недрага
води до ружног смакнућа
сваког смисла и до врага

руѣећ биће у небиће
као ѣрозбор усред јаме
нудећ мрѣиво иће и ѣиће

да се смркне сунѣа одсјај
да несѣане свјеѣиле гѣаме
и сѣокој сна ко удисај

БАЈОВА КУЛА

Увели мјесец као крсї̄
у мом се примозгѹ врїӣ
сумњајући да божји прсї̄
може да науди смрїӣ

да прейвори у пращину
ївоје тијело мрївачко
їо своме мудрому арщину
јер помирење орїачко

са нищїавилом безмјерно
води те у сумњичавосї̄
да је светио щїо је шајно

у прајању бескорисном
щїо си водио као гостї̄
у живоїу сасма прајно

ЛЕПЕТАНЕ

Блиједи мјесец ко сїрелац
одаїиње немилице
да ушћувиц да бијелац
галеб носи хоїимцие

исїину суђаја да ти
само сїознац бац небїе
и да нема благодаїи
човјекове да освиће

у нуїрини духа ївога
да ће свијетї прездравїи
без кајања разумнога

и да ће он оздравїи
без сїраве у једном даху
преїущїајућ себе сїраху

КАМЕНАРИ

Пуни мјесец као звјерка
њушка ѿврх ѿвоџа ока
јербо ваисѿину мјерка
а да сколи са висока

ѿвоје биће разасуѿо
од бола ѿѿо немоћ влада
док само вјерујец у ѿо
у временима бац сада

кад небиће руци биће
у неважне снохвайѿице
за омаму која ѳуци

ко ледени вјейар ѿѿице
узимајућ данак ѿусѿи
јер свјеѿ лейи у мрак ѳусѿи

МОМИР ВОЈВОДИЋ

МИРНО ДИШЕМ

ПЛАЧ ЗА СЛЕПОМ ЗВЕЗДОМ У ОЦАКУ

*Ойлакујем звезду ослейелу
Пуног неба угащених зена,
Зајрејана жицко у њейелу,
Огреј лица мојих милих сена*

*Кад не буде мене у оцаку;
Бану ли ти, ошрећи се сама
И буди им сунашце у мраку
Док у њима зајали се шама.*

*Полуслејог често на огњицију
Танке вајре и шањега дима
Зову мене сви што ушек ицију
Од очњака којим шкљоца зима,*

*А ја јечим у свом карамуку,
Сенка ми се по њейелу њија
Док ошварам враћа моме вуку,
Који буди звезде језом вија.*

Морача, 2006

МИРНО ДИШЕМ КАДА ВУКУ ПИШЕМ

*Мирно дишем када вуку пишем,
Гром ме шине писаће машине
Кад ми гласна слова самогласна
Не шуморе тајансџива жуборе*

*Свих извора исјечених гора,
Чијеџ вука гоне преко чука
Вуколовци – уловљени ловци,
Чијих кожа каиљу крви с ножа;*

*Испред враиџа колибе моџ браиџа
Пружам руку моме вјерном вуку
Уз јек мајке када хукну хајке*

*У цик зоре про Поџајске горе;
Гоњеника вука рањеника
Моја враиџа желе као браиџа.*

Морача, 2007

ЦРНОГОРЦИ СУ СО СОЛИ СРПСКЕ

*Ако Срби нису Срби, вило,
Срба нема, ниџи их је било!
Црногорци ако нису Срби,
Неџо Боџ зна чији џолоџрби,*

*Ко су џрави Срби, Боџ ће знаџи?
Ко се не џиће у ланџе везаџи
Ако није Србин, он је сорџа,
Која сиџреџа од свакоџа зорџа!*

*Њеџоџевоџ џлемена џаџд нема,
На њеџа је џала анаџема
Посјеченоџ Ловћена без крсџа,
Који дрџа небо на џри џрсџа.*

*Црну Гору Срби су сиџворили,
Кад су с џрона са свима зборили*

*И ѿод небом мјесто изборили,
Рим и Стамбол залуд им сјорили*

*Српско име и судбину српску,
Овјенчали славом ѿроцлосиј српску,
Па зар сада да их ѿоған зрби
И говори да нијесу Срби*

*Црногорци – ѿлеме Њеѿоцево,
Које диже сљеде Милоцево
Са Косова на враиима неба,
С ѿуно више вјере неѿо хљеба.*

11. 11. 2011

СМЕЛЕ РЕЧИ, НЕ НАПУШТАЈТЕ МЕ

*Смеле речи, немојте ме сама
Осѿављати кад се зусне ѿама!
Понесије мога срца бремене,
Смелих речи смело је и време.*

*Ограцијте, варнице времена,
Самојницу искрицу кремена!
Нацикнуло моје срце јечи
И милосним речима се лечи.*

*И најтврђа срца су ломиле
Руѓалице јаросне ѿомиле;
Смелој речи бедми су крѿи,
Реч до песме и зраније врѿи!*

*Смела реч је бриѿкија и јача
И од сабље и двосеклог мача.
Усред масе и злуве и неме,
Смеле речи, не најуѿијајте ме.*

Београд, 2008

УСАМЉЕНИКУ ИЗВОРУ

Бо̄џи даде моћ жубора – ш̄еци
Уз виј вука свом хучном по̄поку
И жећ ѓаси срни и поскоку,
Додај жубор ѓласовӣпој реци

И не слушај, но својски жубори,
Како друѓи жуборе извори,
Да ш̄е по̄уђи жубор не измори,
Мелодију своју свуд шумори,

Да се диве ѓрлице ш̄вом ѓласу,
И славуји, и пчеле на класу,
Да ш̄и позна ѓлас лађар на реци,

И у бури на рит̄мичном мору,
Својим ѓласом слави своју ѓору,
Божјим даром жубори и ш̄еци.

Добродо, 2007

МИЛЕНКО СТОЈЧИЋ

ПАВИЋ РЕЗБАРИ ПОСЉЕДЊУ ПРИЧУ НА НОКТУ КАЖИПРСТА КОЈИМ НАБИЈА ЛУЛУ МАШТАРИЈЕ

Луло моја сребром окована...

Шкакиљајући бјелину павијера, уздисао сам за пустином жељом да „укњижим” Милорада Павића као што је он, на примјер, укњижио принцезу Ајих са хиљаду лица!

У примисли причу о Павићу „привидио” сам, и причистио у прамичку од реченица, у предјелу од слова, „сликаном” димом у боји из луле која је прела шарену ништар-причу, која се дошла испијала у чаши пишчевог омиљеног вина а отишла се пушила у његовој лули.

У диму су, на крају, ишчилили прича, писац и читач, као што у њесми „дим пукће преко куће, летиће гаће – путоваће”! За неуједњеног старинског читача, испричаћемо, из поштовања, оригиналну причу у једном примјерку!

Сморен тумарањем круговима сајамске куполе, вавилонског лијевка и заглашен „шумом вавилона”, извукао сам се из кркланца и побјегао под куполу лутака, гдје је на штанду књижевник Милорад Павић, замишљен „у дну својих снова који седе један у другоме као руске лушке”, камишом луле мјерио лутке; њихову висину, танкострукост, дужину косе.

„Треба ли помоћ, господине?”, питала лијепа продавачица.

„Мукоприно се пробацијам из црвене лушке у плаву, из плаве у жућу...”, одговорио је тихим гласом из својих књига, као да буди лутке из луле-колијевке ушушкане димом синтагме у којој су „једне у другим као низ шуљких лушак”!

„Коју ћете? *Crystal Barbie*, реплика глумице Силвије Кристл из серије 'Династија', има дивну светлуцаву хаљиницу са роза врпцом око струка, наушнице, сребрне ципелице. *A day to night Barbi*, у ружичастом плишаном сакоу и са ружичастим корзетом испод сакоа. *Tropical Barbie*, дуге плаве косе до кољена, са хавајским купаћим костимом? *Aerobic Skipper*, Барбикина сестрица, *Cindy...*”

Мирис луле развио му латице руже-примислице у којој је са продавачицом „бацио” карте у партији неке нове приче. Од главе до пете, камишом је размјерио лијепо тијело, шкиљнуо јој у капке и трепавице, као да буди принцезу Атех. Свирнуо у лулу, намотавајући на камиш-мотовило крхку пређу приповиједи:

„Желим барбику са *сребрним очима...* Или барбику чије су очи *'два њлићка шањира сује од лука'*, *'боје влажног њеска'* или *'као две њлаве рибице'*?... Или ону, очију *'као бело ѓрожђе чија се зрна ѓровиде кроз ојну'*?”

„Нисам их видела!”

„Ја је управо гледам у очи, и причам са њом... И ви сте *'дивно очешљана, набељена и нарумењела...*”

Руменилом стида напудерисана продавачица сакрила се иза лутака. Пружио сам руку Павићу, који је писао дворучно, с оба краја луле и пера, попут оног његовог Кувеле Грка *„умачући њеро једном у свећу, други ѓућу у барућу размућен сребром"*. Сјетио се нашег недавног „званичног разговора”, и из пређе од дима сјећања, као из станиола, размотао моју синтагму „форма читалачке пажње” и констатацију – да је прво, „пробно” издање *Хазарског речника* објавио још у *Коњима Свејтога Марка*.

„Идемо на лулу разговора!”, рекао је, одводећи ме у кафану „Шест топола” близу сајмишта. Камишом је кврцкао чаше пуних стомака „Ждрепчеве крви”, кажипрстом клизио овлаженом ивицом винске чаше; чудесни тонови оплеменили су простор кафане.

„Камиш луле, звучна виљушка!”, рекао сам.

„Лепо... Слушамо синусоидне, 'чисте' тонове, настале преношењем музичке енергије са луле на чашу вина... Ја их зовем Хендловим тоновима, по најпознатијој, Хендловој звучној виљушки... И он је пре компоновања звучном виљушком музицирао по чашама, флашама, кашикама, ножевима, тањирима, бокалима... Музика је свуда притајена, као пети 'елемент'. Има је у камишу и чаши вина...”

Кафану и вино у чашама окадио је пућкајућим димовима исуканим из грлића луле. Вино се од омамљујућег дима заталасало, од пищевог осмијеха запјенушало а чаша изнутра замаглила као захукнута.

„Некада се вино ’цевчило’ на камиш луле, као што дете на сламку пије ’двојни ц’!”, рекао је.

Одмјеравао је на длану лулу, у диму и чаши вина „размутио” памћењем позлаћене Архимедове ријечи:

„Дајте ми довољно дугачак камиш луле и померићу свет маштарије!... Знате, и формула Ајнштајнове теорије релативитета први пут је упредена из кудељице дима сукнулог из трбуха луле. Нажалост, дим је еманирао у форму црне атомске печурке!... Геније је сматрао лулаше посвећеницима мирноће и луцидности! Простудирајте фотографије Ајнштајна са лулом у рукама и видећете као да држи божанско жезло!... Луле сјајно стоје у витрини времена. Још у мени тиња жеља да напишем роман са лулама у главним улогама! Као у неком ’помереном’ француском новом роману, луле би димом причале своју причу о времену и својим власницима... Била би то, знате, романирана антологија најпознатијих лула заједно са лулама из мојих књига. Помиришите те лулаве лепотице са причама раздимљеним на све четири стране света: *Peterson, Barel, Apple, Billiard, Bell, Bulcap, Bulldog, Canadien, Cavalier, Cutty, Hamer, Horn, Poker, Zulu, Tomato, Real Briar* (Че Геварина лепотица)... Роман би био и паноптикум ликовва резубарених на стомацима лула (краљица Викторија, Наполеон, Робеспјер...) и ризница грбова, орлова, ружа урезбарених на камишима. Мото романа биле би речи песника Бена Џонсона: *The pipe marks the point at which the orangutan ends and man begins...* (Лула је тачка у којој мајмун завршава а човјек почиње). Дуван радње романа „задимео” би се 1633, у Цариграду, замахом сабље султана Мурата Четвртог, који одрубљује главе двадесет петорици заповедника, јер су пушећи лулу изазвали пожаре у граду. Романисирао бих на два нивоа, по угледу на „лончарске луле” (*„pipe dei pignattari”*), које су испод простора за дуван имале претпростор за хлађење дима. Дакле, „вруће” и „хладне приче”! У хладној причи би, на пример, пале главе лулаша у Цариграду, а у врућој причи „видели” би како султан Мурат, пушећи лулу, на „колац” страсти набија харемске хетере. Оне ће му, потом, уснама и језиком измерити уд и лулу и саопштити – да су истог облика и величине... Цариградским лулашима би у роману свануло 1646. године, када султан Ибрахим укида смртне казне пушачима. Путописац Челеби(ја), и сам страстан лулаш, забележиће – да је Цариград те ноћи био престоница милиона свитаца сукнулох из заватрених лула. У накнадном „хладном запису” Челеби(ја) признаје – да је, у несташици дувана, смрвио и попушио комадић пергамене са записом „запаљеног Цариграда”... На крају, у роману би био расписан и светски конкурс за најлепшу причу о лули!...

„Права лулијада!”, рекао сам.

„Која би се завршила речју – лулелуја!”, рекао је.

„Позајмићу Вам лулаша достојног будућег романа! Стеван Милановић, мераклија из села Герзова, у којем се бијели турбе Герзелез Алије! Када су први пут задрхтале шине испод ’хире’ од Јајца до Срнетице, тај Милановић је закупио три вагона; један за штап, други за шешир а у трећем вагону он се димом из луле такмичио са облаком дима из локомотиве!”

„Узео бих лепу причу о Милановићевој лули и Ђерзелезовом турбету у облику беле луле!”, рекао је и исмијао из луле неколико суктавих бјелкасто-плавкастих димова маште и имагинације.

Камиш ми се привидио као једанаести прст и жезло домишљаја, чаробни хазарски штапић којим се у мастионици мијеша музика, вино, мјесечина, вода и мастило... Камиши његових лула наврнути један на други протегнули су се у Шехерезадов мост читања и писања!

„Чим се лула ’зме у уста””, рекао сам, „отпухне се дим прве ријечи о дрвету од којег је *изђељана* и о племенитом металу којим је ’окована’! А Ваша лула?”

„Не могу да кажем, ради урока!”, рекао је, озвучивши простор кафане кврцајући камишом по полуиспијеним чашама вина.

„Једно је музика пуне а друго полупразне чаше!”

Скренуо сам *џриџоварање* из чаше у књигу:

„У витрини Вашег литераријума лијепа је колекција лула! Попричномо уз дим из лула Ваших јунака!”

„Почнимо игру асоцијација мојим лулама од папира? На пример: дим из његове луле је *’односио вештар низ улицу’!*... Има *’свеће уденуће у две ситаре луле’*... Лула му је часовник, мерач времена! Он је *’седео... ни колико да се појучи лула дувана у ходу’!*... *’Држао(је) левом руком истовремено лулу и појас усечен у џрбух као џуи у брдо... Седели бисмо, појучили на луле, мењали дуван (ја сам појучио свој, холандски, он неки енглески сушчен са сувим џрожћем и малаџом), разговарали и посматрали како дим из лула полови у камин...’*”

„Анђеос с наочалима!”, одгонетнуо сам. „Анђелар и Поп Антимос Газис! Цензор Секереш и Евгеније Оњегин!”

„Лепо, лепо, лепо... Пена, златна кашика, прстен!”, рекао је. „У Лава је златна кашика која је имала, као *’луле од морске пене своју кожно навлаку’*... Он је *’женски порсћен... најпакао на лулу... Уд му од украдене ’бронзане луле са оне чесме на Дунаву’*... Марка мушке луле, *’посебно наручена или добивена на поклон’*, са посветом на француском језику коју је *’урезала... нека џоспођа Л... Мирис његове луле имао је џусиу, слајку поспаву...’*”

„Прохор! Могул! Љекар са брковима боје дувана ’Три калуђерице’!”

„Време је да чаше испразнимо а лулу напунимо...”

Лула у благословљеном стању, са ватром зачетом у стомаку окрилатила је моју машту:

„Подсећате ме на Хермеса, крадљивца божанске ватре, коју је сакрио у шупљу трстику нартекс и даровао људима! Ви сте у камишу луле сакрили ватру читања...”

„Хвала, омамљени сте димом луле!”

„На шта мирише дим?”

„Ноктом палца дешњака набио сам лулу модром биљком чивит од које се прави индиго! Indicus color! Дакле, пушим на две луле, у две димне копије!”

„Ваша лула је ’машина’ за пушење у којој је златна пређа маште измијешана са дуваном од мјесечинасте паучине”, рекао сам, примијетивши да писац, жмурећи, вршком кажипрста леве руке опипава нокат палца деснице.

„На нокту палца за набијање луле дуванском пређом маште, ноктом кажипрста урезбарио сам знаке приче у једном оригиналном примерку, посвећене себи! Испунила ми се жеља: изједначио сам писца, резбара и читача! Видите, те знаке само ја умећу растолмачити, ’читајући’ их вршком кажипрста као слепац Морзеву азбуку! Искре вргају у пољупцу кресива, чакмака и труда!”

Прописао је на длану камишом луле, стилосом маште. Трагови реченица били су упретени у димове.

„Ви сте”, рекао сам, „члан ’клуба пушача лула’ заједно са Наполеоном, Твенном, Ван Гогом, Бодлером, Бахом, Дојлом, Черчиллом, Стаљином, Ајнштајном, Хемингвејем, Џојсом, Бирсом, Толкином, Гретом Гарбо, Еком, Грасом...”

„Сибирски робијашци пушили су леденице, називајући их Стаљиновим лулама од леда!... А Грас доји лулу! Поклонио ми је дуван од црне љубичице!”

Павић, први писац на свијету којег је сопствена лула димом портретисала. Као што је у књизи „*Иредео сликан чајем*”, тако је „Павић сликан димом луле” на јединственој фотографији... У посљедњем телефонском разговору признао је – због срчаних тегоба престао је да пуши.

„Сада ми је лула лутка...”, рекао је тихим, испрекиданим гласом.

Post scriptum:

„*Били смо иријашељи*”, писао је Момо Капор, „*и најравио сам иером зомилу иришежа његовог лика, а ишакође и један озбиљан*”

пори^реи^и у уљу са неизбежном лулом у зубима. И кад је прес^иао да пу^ци г^рицао је ками^ц и^е луле из које је заувек о^иицао у време и дух његове с^ири^иуалности... Као да му је живо^и о^иицао у невидљиви дим из и^е луле.”

ЂОРЂЕ НИКОЛИЋ

КЊИГЕ МОГА ОЦА

*Најшјеже је било
Поклониии књиџу
Мом оцу.*

*Моџли сѣе ѣроћи
Целим сајмом књиџа
У џлавном џраду
А да не нађеѣе ниједну
Коју би он унео
У своју библиоѣеку.*

*Није знао је ли му сѣаваћа соба
Чиѣаоница
Или је од библиоѣеке
Наѣравио сѣаваћу собу.*

*Чиѣао је само увече,
Недељом,
И о ѣравославним ѣразницима.*

*Мноџо је радио;
Увек је имао сто послова,
Пречих од чиѣања,
Па су књиџе
Моџле да чекају.*

*Увек је осѣављао неколико
Оѣворених књиџа.*

Оне које је волео
Читао је
По неколико њуџа.

Био је љубитељ ејске,
А из ње љубави
Искристалисао се укус
За модерну поезију.

Од прејкосовских
До јокосовских,
Од Вукових
До Вишњићевих,
Од Подруговића
До слеје Живане.

Од Њеџоша
До Дучића и Црњанскоџ.

Од Руса:
Пушкин,
Јесењин,
Пастернак,
Ахматова,
Вознесенски,
Бродски...

Солжењичин.

Све је мерено њим арцином.

Требало је видеџи њеџово лице
Кад би нам у кућу долазили
Бродски, Милош, Карјович, Вознесенски,
Лијска, Симић, Сјренд, Кинзи, Шайиро...

...Песме Доктора Живага
Пастернака...

...Оза

Вознесенскоџ...

...Јездиш, а околo су брегови хладни, и тама
Бродскоџа...

Ако није било ових,
Није било песника
За њеџа,
Сина Драџуџиновоџ,
Унука Јанковоџ,
Праунука Андрејиноџ,
Чукунунука Николиноџ.

Деда Николаје
Око Карађорђевоџ усџанка
Доџао на Ојленаџ
Из Црне Горе,
Из села Ораха,
С водљом иконом крсне славе
Свеџоџ Арханџела Михаила.

У Вождовом завичају су нас
Одвајкада звали,
А и данас зову
Ораџани.

На Ојленцу су се моји Пејовићи,
Изахвалносџи
Према Свеџом Оџу Николи
И деди Николи,
Преименовали у Николиће.

Тако смо осџтали
Николини џиџићи
И деца Свеџоџ Чудоџтворца Николе.

Дуџо није било
Новоџ песника
По њеџовој мери
Док му није доџла у руке
Књига изронила
Из џрасвесџи Срџсџива,
Поџекла из камена,
Књига џајне,
Рече ми један чоек.
Било је џо Леџа Госџодњеџ
Хиљаду девеџсџо седамдесеџе.

Тада се изнедрила
Идеја наших родитеља
Милуна и Наде
О Српској народној библиотеци
Коју су уштемелили у Чикагу.

После се мој отац
Увек пошашајно надао
Наставку Чоека
Или некој сличној књизи.

Кад нам је у Америку
Сипао кофер књига
Деведесет седмдесет шесте
Једна од многих пошљки књига
У нашем неповратном еџилу,
Ја сам полако,
Студентски,
Прегледао наслове
И уживао у корицама
На којима су
Процветавала
Слова српске ћирилице.

Књиге су ње зиме
Као јабуке њек извађене из праја
Мирисале на још једну
Прохујалу шумадијску јесен
Опалош лицића нашег јабукара
У Рабровцу,
Која нас је зашћекла
Зазидане,
Али не увеле,
У нашој избељичкој
Судбини.

Отац је седео у фотељи
Те вечери,
Чекајући златни зрумен
Српског језика.

И кад је већ изгледало
Безнадежно

Са дна кофера изрони,
Као са дна искојине
Драгоз камења,
Ново издање
Предрајне библиотеке
Савременик
Српске књижевне задруге.

Дође нам у зосије
Песник који ће касније
Увек кад год долази у Америку
Одседаћи у нашој кући
На обали Мичигенског језера
У Чикагу.

Шетаћемо истом стазом,
Која се наставља на ону,
Не тако далеку,
На коју је изашао Дучић
У своју последњу шетњу,
У свој Залазак сунца,
Оне прохладне вечери,
Уочи Благовести
Девећесто четрдесет шесте.

Отац је први пут сreo песника
Чију је поезију волео,
Који му је био савременик,
А није онај који ово записује.

То је било,
Девећесто осамдесет пете.

За време Друге војне,
Док су самопрокламовани
Защитници аријевске расе
Покушавали да прожућају Србију,
Остављајући Русију за касније,
Не знајући који је,
Од два словенска Свешта небозема,
Већи залогај и више непокорив,
Као да у пошчињавању

Посѣјоји велика и мала предаја,
Мој оѣац је чуо за Вука Бећковића,
Песниковоѣ оца.

Ни један ни друѣи се
Нису покоравали,
Ни покорили,
Ни признавали покорѣеља,
Ниѣи су њих
И њихове преѣке
Икада кроз векове
Покориоци усѣели да сѣаве
Под покору,
Неѣо су,
Подврѣавајући их муци,
Оѣѣрили у своје неѣкорне
И неѣкориве исѣребѣеље.

Како и иде међу свеснима
И просвећенима,
У исѣом ѣнезду окрилаћени,
Један у Црној,
Друѣи на Оѣленачкој Гори,
У небо заѣледани,
Вук и Милун
Били су на исѣој сѣрани.

Да су били и у исѣом рову
Сиѣурно би
Чоечни и јуначни,
Из смрѣи у живоѣи
Један друѣоѣ износили,
Као ѣѣо је сада ѣесник
Својом живом речју
Уносио живоѣи
У живоѣи Себра
У ѣуђини без језика,
Који се обрео ѣамо
Где је ѣесников оѣац заусѣављен
Живим оѣњем
У ком је несѣао.

Ваїра сагорева све
Осим Вере,
Љубави,
Наде
И славе.

Између ваїре и славе
Разлика је у бесмртности.

Огањ славе гори као ојомена
Да му се даје све
Па и сáм живої.

Било је мом оцу мало чудно
Да се сусрео са песником
Који пише поезију коју он воли,
Јер су његови омиљени
Српски песници
И знани
И незнани,
Скоро сви живели
Пре или после Честитиоџ Кнеза
После Јефимије
И Десјоїа Сїефана,
Или у време Вожда
И Карађорђевића,
Или у еџилу
После Александра Првоџ
Сина Пеїра Првоџ Ослободиоца.

И док сам и сáм
Зачуђено посмаїрао
Књиџу шврдих корица
На дну кофера
Међу Вука Манитога,
Не узимајући је,
Одлажући исїуњење
Очеве жарке жеље
За жаром поезије,
Мом оцу се оїео на реч,
Коју смо и касније честїо слуцали

*У нацем дому
Кад сїиїгну књиџе из Србије:*

„Има ли која Маїиїјина?“

О Усекованију главе Светог Јована Крститеља,
по четрдесетници смрти мог оца,
11. септембра 2011. у Рабровцу

ЛЕФКАДА

*Лефкада, зар ти одавно не звучи већ
као Песма.*

*Његов (продужен) живоји
Поклоњено лејо
И повраћаак Одисеја.
Још увек све било је истио.
Иако под сенком Смрти,
Ошкривао се мити.*

*Лефкада,
Још сјаји, претити тај сан у ширкизу,
Fireball, моја младости,
Отац, Одисеј и просци.
Ал' беле хридице Лефкаде,
Старије су од речи,
И од доба фараона када је измицљена смрт
И погребне свечаности.*

*Азур, ширкиз, aqua-tarin, кобалти, тицијан
Има ли још неки израз за
Плаво,
Који не постоји овде у хиљадама нијанси?
И ништа се није променило
Ошкад је Одисејева барка
Једрила овуда.*

*Између Сциле и Харибде
Пролазим сада и ја,*

И зајуцила сам уци да
Не чујем пјесму сирена

Боже, како ово нико пре није видео!

Лефкада,
Са Козјим осирвом и Киклојовим сиадима
Пещчаним увалама, неоскрнављеним
људским сивојалом
Црним, ољромним пећинама и
Калијсом, која и сада пика
На свом злајном разбоју
Са невидљивим појтоцима и водопадима
И реком Стикс (којом је ујраво прецао и
Мој Ошац).

Зар не размицљам зајраво, све ово време
о смрти,
Од када сам је онда, у себи прејознала,
Како ће то сиварно једном бити,
Када ћу једном, сасвим извесно,
И ја прејсати.

Ељремни,
вићен и Одисејевим очима!
Порто Кајисики,
Скорјиос,
Мељаниси,
Зар то не звучи већ као гојова пјесма
Која ме прајила (појом) месецима
Својим звуком сјицавајући, оно шјо /је/
Мора/ло доћи.

Како да нико пре не ојкрије
Да је бац овде, разљућени
Посејдон разбио Одисејеву
барку, а у некој од ових увала леја
Наусикаја пронацла засјалољ,
Дивнољ, наљољ муцкарца
У доба када су крилате речи биле
Једина лејимација Човека?

Лефкада,
Док шраѓам за дворцем
Алкиноја, по картиама, капиталозима
Хомеровим хексаметрима
Моџ Оца возе у болницу
Кисеоник, плава роширајућа свеила у
Ноћи улица (о, ша ноћ у амбулантним колима!)
Као у неком филму у коме су ми познати сва лица
И све сцене, али те улице, одједном су,
као у непознатом, туђем граду.

Лефкада, она је била последња станица
Одисеју, пред повратак
На Итаку.

А шамо, на Итаци, исто
Киклојско сшење, као у доба
Када је у једној од оближњих увала,
Прерушен у просјака, са сином
Ковао план.

И овде су отац и син, у болничкој соби,
још увек нераздвојни
(негове стравно поверљиве, послушне очи).
И није личило,
Ил' нико није рекао да је то
Распанак.

И док Одисеј са заштитним луком прождрљиве убија
просце,
Мој Отац, божански патник, враћа се исходу свом,
Јер Овде, болно, сознао је све.
Гледам негову азонију (први пут видим то)
Мајка милује шоџ зачуђеноџ дечака,
Мноџо шоџа што није смела
Никада пре.
Додирујем, као за поздрав
негово чело (враћам се неколико пута)
И ожљак од дечачке повреде,
Давне 42, у јапагама,
у Босни.

Лефкада,
Онда се суновраишило све.
И док на Ииаци Одисеј осиаје да се искуи
За проливену крв,
Склаиам корице своје Црвене књиџе,
Једног периода живоиа (овде ће осиаи
Оиац заувек жив).
Да, заисиа речи моу све, у језику
Свеџа има, али хридице Лефкаде,
Јоц су вечније,
Сиајаће и после њих, и после нас.

Знам, враишићу се једном на Лефкаду.
Ко је њу видео, шај је сав ми видео.
Можда су му у шом последњем погледу
Кроз прозор на терасу, осиаи као последње
Сећање и чуђење, ши циноски, посечени пањеви.

Лефкада,
Тамо сам последњи пуи била млада,
Са соистивеним деиешом – деије, јоц у сиџурном,
Защићеном,
Окриљу родитељском.
Защио нас смрш увек изненади и превари?

(Он је стварно Оишцао.
Када смо му ишинули чело, било је шако хладно,
Неземљаска, шућа хладноћа,
Из коџа је стварно оишцао живои.
Осиао је само његов облик,
Његова љуштура, како рече Песникиња,
И шо вице није био Он).

И одједном сиознах, у ово
Бранково доба, кад лисје жути и вене
Да шо одлази део,
И чека,
И мене, и мене.

Уиро ми је пуи, сад знам и шо,
И нема Целине живоиа без смрши,
Сад сам коначна, шоишуна у зрењу
И џле, озарење:

Умесїо смрїи ружне и пїужне, видим победу.
Сїрах, понїжење шела, заменило
Лейоїе смирење и
Ушеха:
Сїварно шамо нема пїаїње, ни бола!

И онда сам схваїла:
Ошїцао је у пїределе дивне и сунчане,
Поїуї Лефкаде,
У моју Црвену свеску заисїа
Се смесїо, или на Ишаку
Међу вечїїо сїење, враїо се

Коначно.

Београд, 11. новембар 2010 – 26. октобар 2011

МИРОСЛАВ АЛЕКСИЋ

НА КРАЈУ

МАЈКА У СЛИКАМА

*Мајка се ипругди да ми објасни ипрошлоси.
Себе ипреиивара у слике и зледа у њих неипремице.
Сваког ипрена однекуд из сећања налеији веишар,
Намеии снега, злад, болеси, сиурах, нечија лаж,
немацииина...
Свега има у ишој врећи, у ишом меху, у ишој маиерици
Шиио рађа, зодине, људе, и осииало.
Само кад се доишакне снова, кад ми каже
Да се срела с мојим оцем као на јави,
Између сииида и сиураха као између две обале,
Оживи нада, оживи њен ипоглед у себе.
Као да један ипрен размицља
Да ли су се у ишом сну срели или ће се ишек сресии.
Тада, мене нема, не иијем кафу с њом.
Осииали су насамо, они и ишајна из које сам и ја
насишао.*

ИЗМЕЂУ ДВЕ ЈАВЕ

*Ако се окренеш кад будеш одлазила,
Окамениће се речи које сам ии ипоклањао.
Узалуд ћеи оишварати ипрозоре
И са шакама-шкољкама око усана
Дозиваи и вечности на хоризониу –*

Само ће клојарајџи шалукајџре на вејџру
И никоџ неће бијџи на наџем џџрџу у срџу Помјџеје.

Ако се окренеџ кад будеџ одлазила,
Пејџео ће зајџрјџајџи дане и ноћи
Шјџо сјџоје у врсјџама као војџници
И нећеџ у снови^{ма} моћи да џризовеџ мој лик,
Неџо блеџу силуејџу месечара
Који хода џо жиџи између две јаве.

Ако се окренеџ кад будеџ одлазила,
Никада нећеџ моћи да џрејџознаџ друџо наруџје.
У лејџња џредвечерја ујџихнуће зри^{ка}вџи
И џџаму ће населџиџи бесмислени свиџи –
Греџке на небеском монџџџору.

Умесјџо џџраџова, осјџаће за џџобом холоџрами
чежње
И свејџлеће над овим џџрадом као рекламе
Кад будеџ одлазила.

ДОК НЕ ДОЂЕ ПО НАС

На крају дође џо нас.
И Рилке је џевао о џџој извесносјџи.
Онда нас одведе.
Једни славе вечносјџи,
друџи се клањају идолу ниџиџџавила,
у џџоме је наџа неслоџа.
Ово је џоџлед из исџџорије
на џџу свечаносјџи која џџраје.
Неџде се забели Карџџаџина,
неџде зуб Вавилона,
неџде Калемеџдан...
Поред џџоџа, свуда џџеку воде,
надџорњавају се облаџи,
џувају вејџрови свих каракџџера,
џџруне лиџиће рађајући хумус.
У складџиџиџима меморије
џџурају се џџодаџи,
џџесно је свакој чињениџи,

време је брже него икада,
пролазност је бесмислена.
Понеко објави песму,
људи се разиђу са изложбе,
негде зајочне раи,
неком се учини да је заволео,
ишк да урадимо нешто,
док не дође по нас.

СЛОБОДАН ШКЕРОВИЋ

ТРИ ФРАГМЕНТА

ПОДЗЕМЉЕ

Тамо је Џо срео Птицу Хока. У подземљу. Џо је искусио подземље као везу између Блер Алфе и Капона. У подземљу је материја иреверзибилна. То значи да је чисто насиље иреверзибилно. Јер насиље је производња материје.

Читав опипљиви космос рођен је из насиља. Живот је садржај те идеје.

Живот који опажа космос. Јер тако описује себе.

Нема ту интелигенције. Џо је убијен.

Птица Хок је оживео Џоа. Тако је Џо искусио насиље и смрт. То је била она тачка од које је пошао, назад од почетка. Са искуством смрти, живот је сада био антиципација. То значи, живот је искуство. Џо више није жив.

Кад је умро, тада га је срео. А то је сада. Само сада.

Заборавите на времена.

Џо је убијен у подземљу и сада среће Птицу Хока. Птица Хок, то је Ригел, то је Арктурус, то је дубл-хорнет.

А подземље, то је отворени космос.

Схвати само ово: овај израз, подземље, односи се на све оно што није глазура „уређеног света”. Тако је подземље схваћено. Као некритичко бивање.

Подземље је пустоловина. Тамо нема интелигенције.

(Из Земљофобије)

И Баграт је у микроскопу. Сâм је, угазио у угљеник и сада је доспело високо, до зенице, невидљиво постојање, а квантни рачунар варнички. Још је у инерцији, у црно-сивом мехуру Црнорепе Талсе. Сlike су на закривљеној сфери и мешају се. Очи су исколачене, додирују површину и тару се о њу. Грађевине су просте геометријске фигуре. Укрштене греде и панели, довраци и улице. Куће као дугмад разбацане. Бљесци без промисли, лишени ритма.

Хоће ли да покуша поново?

Да је лик са зубима, крзном, канцама и крволок. Енергетски трансфер а не промисао, људско биће у сировом стању, неистражен контингент. Да трпи од својих, унутрашњих моћи и да сили свет у своју тотемску онанију. Да кори и пије душе слабих емотивних струја. Баграт маљавих руку и преклоплених визија.

Али сећања су празна, погребано је дно котла. Празан дух, накот побијен. Свет не постоји у свом времену, већ у слојевима сећања. Сада ни њих нема и свет је променљиво дело калеидоскопа. Баграт је уништен, квантни процесор бљује визије, а оне несортиране врцају. Има ли и других, тражи он хоризонтом? Ништа се не миче, само пропада, клизи као шара, опија.

Црни кокот убија.

Има стомак, у њему је гађење. Усут у сиви крчаг, гаври прах у њему.

Тик-так, пулсира квант. Тик-так, с вршка мора разбија ветар кап, очи дарују боје, звук стриже по кожи. Тик-так, риђи Марс, и тик-так, духови у трептајима, свици у графиту. Тешки оквир смисла пада као застор, тик-так, смрт.

Баграт, изгубљен у врховима планине, у масама ваздуха што се преплићу с измаглицом. На урвини низ коју кости штрче, коју не може прећи без водича.

То су кости предака, пријатеља, мрских хуља.

Шта је твоје, пита га бела глава? Је ли ветар твој, ове сенке, јесу ли твоје, прашина, киша? Ја сврхе немам, каже глава. Уснице јој бледе, коса расте из рупица. Очи стаклене, зуре кроз мутна небеса.

Једна нога му је у узенгији, узјахао још није. Мокра четка му заврат дише, мокро је низ леђа. Крпе нешто растрже, притиска по њима. Киша и мрље олује ушле у јабучице. Кичма се одвојила од меса, ребра крвава. Бука са звезда затире бол.

Около галаксија све је бело, простор од млека које узмиче.

А сад, мало о круговима.

Круг су небеска тела. Круг је препознатљива твар. Круг је мехурић из гејзира. Круг је свет около жеље. Мртав круг је тачка.

(Из *Невидљивоᄁ Марса*)

СМРТ

Тражибрк се пробудио из коме. Он је... он је... он је...
Онеспособљен.

Дише, али не осећа покрет груди. Зна да дише.

Како се осећа? Па... живо?

Тихо је. Бели полумрак. Неће још да се покрене. Слаб је, пријатно је.

Заспи.

Улази лекар.

„Још је у коми.”

„Нисам, нисам! Само, спавам... Мислим!”

Све је црно. Нема уобичајених светлаца пред очима. Нерви су мртви. С напором отклопи капке. Мрачно је, сиво, тихо. Склопи. Црно. Мисли се тешко покрећу. Немају откуд. Мислити. О чему? Не зна. Изгубио је „нит” мисли.

Јабучице се покрећу. Као да очима тражи, било шта, нешто о чему се може мислити. Нерви су мртви. Све је мрак. Не види ни љубичасте колутове пулса.

Неко је прошао крај њега. Није осетио ветрић, није чуо корак, није видео покрет. Умотан је у пелене. Кобела се. Не може да мирује. Проклете крпе!

„Ма! Неко је ту!”

Догађање постоји. Али није ни слика, ни звук, ни додир. Па шта је онда? „Нерви су ми напрегнути. Морам да се одмарам.” Унутра постоји живи свет. Потпуно црно тело клечи на узглављу, и црна рука му додирује слепоочнице. Мази га или... обликује, пошто је безобличан. Друга, женска рука, га обујмљује око паса. Придиже га. Он, не може да се покрене. Рукама је обгрлио... нешто... То... се отима. Извлачи из њега боје, емоције, мисли.

Односе га. „Однели су ме. Све је отишло. Остало је... остао сам... празан.”

Пред њим, око њега, непрозирно – пространство.

Припијено је као опна. Пошто не осећа тело, не може да се појави, да закорачи.

Осећање празнине нараста као бол. Брзо, несношљиво – прекине се!

Безброј додира га угиба, тумба.

„Одвојио сам се. Ослободио.”

Постоји небо. И оно је потпуно бело. То су звезде, једна до друге, једна кроз другу, једна преко друге, сливене су као плазма. Радостан је. Црна тачка одваја се с неба. Брзо се приближава. Пада право на њега. То је шешир.

(Из Кофера)

АЛЕКСА БУХА

ТЕХНИКА И ФИЛОЗОФИЈА

Као филозофски аутор, установљен у марксовској филозофији и самоодређен на идеалистичкој традицији, посебно у немачкој класичној филозофији, најприје ћу подсетити на двије мисли. По једној, оној младог Маркса, исти ум ствара и најкомпликованије машине и филозофске системе, док у другој Хегел заступа став да ум влада свијетом. Позивањем на ове мислиоце биће наше разматрање и завршено.

Изумијевајуће мишљење је технику произвело/извело у свијет. И то, од почетка: не филозофско него обично, свакодневно искуствено и готово масовно изумијевајуће мишљење. Филозофска изумијевајућа мисао на њега се „наставља”, настојећи да га утемељи, протумачи, расвијетли, преосмисли, неријетко, пак, дајући му сопствени импулс, или се сама стављајући у његову службу. Ако није у стању да нас у свијету технике оријентише, ако не може да преусмјери или заустави неповољне трендове технике, она мора невољно признати да је слабија сила у ансамблу сила технике, које не само наспрам ње него и у погледу других сила што конституишу свијет воде почесто одлучујућу ријеч. То сигурно важи за Нови вијек. Чуђење, сумња и наслућивање, стања нашег духа, из којих се зачиње, током историје филозофије, изумијевајуће мишљење, сведоче о крхкости позиције филозофског мишљења. И о надмоћи не само *natura naturans* него и техником створене природе.

У овом што слиједи биће покушано да се у више корака укаже на природу технике, заправо на чудовишну преображавајућу и самостварајућу њену природу, на суштину, више немоћи неголи моћи, филозофског промишљања технике, на њихов међусобни однос, на значење техничке производње свијета и живота по

сам наш живот и тај свијет, посебно у савременом добу. Наравно, први корак ваља посветити античкој техне.

1.

Кад се обраћамо античкој техне, дакле занатској или руковорној техници, готово јединој за коју антички свијет знаде, и првотној и у нашем (барем неких од нас) све донедавно искуству технике, лако се разабиремо у њеном бићу. Умијећу обраде претходи затечени материјал, твар коју треба (пре)обликовати, да би се стигло до оруђа за даљу употребу у даљњем преобликовању. За такво умијеће потребна је не само тјелесна спретност него и умствено знање, до којег се практично и искуствено доспијева, али које није копија „умијећа” непатворене природе и „оруђа” која она нуди. У чину обликовања учествују, или му претходе, поред материјала/твари, „унапријед пројектовани лик” или сврха и покретач/извршилац. Из оруђа античког земљоделца, у тадашњем филозофском поимању прије банауза него човјека правог позива, и оруђа и оружја античког занатлије може се отчитати природа техне, тј. умијећа и оруђа: у првом случају они су његујући, сагласни са тенденцијама и силама природе, изумљени да се унутарња закономјерност и тежња ствари ојача или тек дозове у стварност. Додуше, овдје је на дјелу не само часна слобода човјека него и његово мало лукавство, а можда и лукавство природе, да се кроз његово умијеће домогне својих дријемајућих могућности. Не треба порећи да се природа не повријеђује већ безазленим рађењем ратара, као што „можемо” знати да се, кроз своје изданке, биљке и дрвеће, весели обрађеним и засијаним лединама, и сређеним и просјеченим шумама. Ову врсту људског умијећа Е. Финк назива фитургијском, контрастирајући је демијуршкој, односно несазнатљивом умијећу неупоредиво већег „преобликоваоца”, или чак Творца из Ништа. И док се овим умијећем, с „унапријед пројектованим ликом” наслућује, и искуством посведочује тежња саме „твари”, самих природних ствари, дотле се у занатском умијећу, рецимо оном ковача, ткача или грнчара, које овај аутор назива демијуршким, у аналогији са умијећем божанства, пројектовани лик „налази”, „затиче”, „ствара” само у души/духу занатлије, и овај га само насилно може утиснути материјалу. То насилје сеже од преобликовања до преиначивања, које, барем на први поглед, може да укључи и само биће ствари, њихову властиту закономјерност. У оба случаја на дјелу је слободна дјелатност рађења, једном у знаку поштене, други пут насилничке слободе. Враћајући се у најстарију повијест техне, камену сјекиру остављамо по

страни, два производа занатског умијећа добро илуструју разлику између занатлије и земљоделца: у антици су то раоник и мач, а све до у наше вријеме срп и чекић. Ратарском умијећу изазивања природних сила, како би тиме биле остварене можда боље могућности природе, ковачев раоник представља несумњиву благодат, мач, пак, може бити благодат само у одбрани од нападача, али такође примијењен и у нападачке сврхе. Аутор од кога смо преузели овај примјер, Ханс Јонас (Lenk, Hrg, Technik und Ethik Stuttgart, 1987, S. 88) допушта, додуше да се мач последије одбране може вратити у корице или претопити у раоник, док се између „мача” и „раоника” атомске технике више не може разликовати поготово не на дужу стазу. На овој тачки се зачиње голема амбивалентност технике. Примјена оруђа и умијећа, њихов развој донио је огромне благодати али и још веће негативне последице, поготово на дугачки рок, које данас не можемо честито ни сагледати, а камоли их у повољном правцу усмјеравати. „Морало би се одиста истовремено бити на лицу места и дистанцирано” (Адорно), а тај захтјев је тешко било испунити и у односу на недавну садашњост. У погледу будућег развоја и пристизања последица рађења данашње технике немогуће је било какво сувисло знање.

2.

У ком односу према техне и техници стоји филозофија од својих почетака, и данас? И техне и филозофија сучељене су са човјеком као бићем, које је, усљед своје мањкаве органске опремљености за живот, упућено на надомјештање. Бачен у свијет, у коме не затиче ни минимална средства која би непосредно излазила у сусрет тој органској неопремљености, човек је морао да прибјегне обради и преради затечене природе, готово би се могло казати и „стварању” нових материјала/сировина. Пут од раоника и мача преко направа покренутих притиском или потиском водене паре или других врста енергије, до атомске централе и атомске бомбе није по историјским раздобљима тешко сагледив, мада то и те како јесте с обзиром на суштину промена у техници. На страни филозофије такав развој не постоји, не бар у том смислу да се нове филозофеме не би могле сагледати као лакше схватљив и логичан развој претходећих великих филозофија. Као да је на својим почецима филозофија мисаоно обухватила оно начелно, опште и цјеловито, у мјери у којој то уопште јесте могуће. Она технички развој некад у стопу прати, некад искорачујући напријед и додајући му импULSE, а свагда тежећи да га надлијеће и прониче у његов смисао, и заправо дајући му смисао, да се домогне

његових темеља, ако већ „по себи” не би постојали. Може се казати да у овом настојању умногоме заостаје за техничким развојем. Данас би се један Аристотел, да прибјегнемо једном мисаоном експерименту, лако разабрао у филозофемама које су настале послије његове филозофије, али се не би лако снашао у оном нашта је изашла његова појетичка техне. То је помало неочекивано ако се зна да је Аристотелу управо занатска техне била емпиријска парадигма за његова четири метафизичка принципа/узрока. Овај филозоф је елементе техне учинио принципима по којима се морамо оријентисати, и мисаоно и водећи свакодневни живот, ако нам је стало до спознаје и правог живота. Констелација тих елемената или принципа се током повијести мијењала. Видјели смо да је у тој констелацији твар/материјал који се затиче у природи најприје бивао обрађиван у нови облик, потом преобликован, а у новом вијеку неријетко потпуно преиначиван. Она губи супстанцијалност у мјери у којој техника поприма демијуршко устројство. То се добро види на преиначавању анорганске природе, која „лиферује” сировине. Али и „твари”, у истом својству, из органског свијета, све до подручја духа, бивају подвргнуте извјесној десупстанцијализацији чим између њих и људског хабитуса ступи техника. А она ступа и кад јесте и кад није потребито, и кад неодређеност и мањкавост људског бића зазива и дозива сврсисходна, олакшавајућа и благодатна умијећа и оруђа, и кад се та мањкавост умножава без поуздане сврхе и увида у последице. Техника се зазива тамо где се тражи сврси примјерено, уређено, најекономичније и најмање физикално и умствено тегобно и мучно чињење и произвођење, то значи свуда и свагда. У томе треба тражити и разлог раскорака између развоја филозофије и технике. Без филозофије „се” и може, без производа и учинака техне тешко. На путањи развоја технике као црвена нит саме техне провлачи се механе, име за аутоматско кретање, које не води мисао и не покреће снага технита, него је оно проузроковано, протиче и одвија се, послије почетне сврхе, на бази притиска или потиска, и траје на нужан начин све док траје тај притисак или потисак. У констелацији елемената техне/технике узрочни принцип ступа на прво мјесто, и он током развоја све више одлучује не само о облику твари, него и о сврхама.

3.

Ево нас, гледано етимолошки и садржински, код механе, можемо казати умијећа које је у себе упило и знање конструисања и вјештину употребе справа/оруђа и силу дјелања, коју је

лукавством измавило од природе или јој је насиљем изнудило. Механика увлачи у себе и фитургијско и демијуршко умијеће, а технита замењује механичар. И док је технит своје умијеће усклађивао с ритмом, сазданошћу и закономјерношћу природе, па даље друштва и повијести и самог човјека, механичар хоће да их све уврсти у свој ритам и закономјерност. У ту сврху неопходна је тачна мјера и тачно мјерење. У складу је са механичким техничким развојем што филозофија већ од ренесансе, поготово у новом вијеку трага за универзалном математичком методом. Ако је хтјела да буде квинтесенција новог доба, имала је да то потврди и пред новом збиљом. Механичка, тј. машинска техника, тј. индустријска техника, тј. техника чије рађење проводи машина на основи силе коју сама производи, загосподарила је тек средином 19. столећа, али је владавина механичке слике свијета неколико столећа старија. На дрвету мудрости Декарт је механику сврстао у прве три науке, а француски материјализам је, по моделу механичког функционисања машине, и човека схватио и тумачио као машину. Прва мисао која нам пада на ум на призор машине јесте њена сложеност из мноштва дијелова, истоветних или разноликих, а при њеном раду запажамо мноштво полуга које преносе кретање једна на другу. (Имам у виду локомотиву, и уз данашњу електричну вучу, или текстилну фабрику.) Друга помисао је да се до оваквог ансамбла и функционисања дијелова могло доћи, не копирајући већ постојеће, колико год створене ствари и процесе, него се њихова „скривена” структура имала да замисли на другачији начин. Зачуђујуће је да техничка разноликост и мноштвеност остаје унутар неке машине или ланца машина себи једнака, себи истоветна. Таква „идентичност идентичног и неидентичног” једне техничке цјелине није узимана као узор, на примјер од стране Хегела кад је он, за свој дио, разрешавао метафизичку проблематику идентитета и разлике. Видјећемо на крају зашто Хегел није поступио „аристотеловски”.

4.

У машинској техници се структура и закономјерност ствари и природе не замишља апстрактно-сликовно, или схематски, него на другачији начин: помоћу величина и линија. Умјесто идеја као ликова и облика који наличе или којима су ствари у свијету сличне, ликови и структуре којима у свијету ствари ништа не наличи непосредно, а који, можда, на бољи и дубљи начин изражавају не толико чулну природу ствари колико њихову дубоко скривену, па ако не праву, а оно сигурно другачију природу од оне о којој учи

спекулативна филозофија. Питагорејци, Декарт и Лајбниц наспрам Сократа, Платона и Хегела!

Али, таман и да останемо на ступњу машинске технике, чији се убрзан, свестрани и непредвидиви развој посведочује за половину 19. столећа, у њој се у великој мјери резимира бит технике као такве и – што *anticipando*, што већ тада стварно – њена све-свјетска конститутивност. У машинској техници не ради се више о умијећу и оруђу које покреће и које се примењује помоћу живе природне снаге (било човјека или животиње), него о снази/сили коју машина сама по себи и сама за себе ствара. Додуше, топлотна енергија мотора са унутрашњим сагоревањем или електромагнетна сила не може без знања и умијећа стручних радника, односно техничара, али се њихова улога своди на нацрт и програмирање процеса и стављање у кретање мотора који покреће производњу у фабрици, али је тај удио неупоредиви мањи од оног машине. Он изгледа још незнатнији ако се има у виду серијска производња која се рачуна у хиљадама истоветних производа. Па и долажење до замисли и програма постаје све више ствар технике, у наше вријеме компјутерске. Све говори у прилог тези да техника аутомације успоставља техничке видове свијета као реалности које односе превагу над дотехничким доиндустријским свијетом. У индустријској техници и технологији не ради се више о умијећу и оруђу којима се од природе измамљују, милом или силом, нови облици, већ садржани у њеном бићу, али дотад неразвијени, него о техници која ствара или којом се ствара ако не *ex nihilo*, а оно сигурно преиначава затечено до мјере послије које се ни твари/сировини ни производу не може више наћи аналогон у природи. Машинска техника, или индустријска техника, или једном ријечу индустрија постала је у великој мјери родно мјесто савременог свијета. И то дословно цјелокупног свијета: дакле свијета и као повијести и као природе. Више од тога: она задире у битне структуре не само планете Земље него и космоса. Што се човјека и његовог свијета тиче, техника је одавно ушла или под њихову кожу, а можда и ритам њиховог срца узела под своје и наметнула му своја мјерила. На све стране у првом плану стоји техника. Не више као начин за лакше прибављање средстава за задовољавање потреба и тиме превладавање органске човекове мањкавости, него и као средство за убрзавање, боље организовање, чак обогаћивање али и осакаћивање сваког људског дјелања. Свугдје је техника: техника порађања, техника васпитања, техника дисања, техника учења, техника општења, љубавна техника, техника владања, медицинска техника, саобраћајна техника, агротехника, културна индустрија, индустријска производња *etc.*, чак техника мишљења.

Промишљање технике у наше вријеме би морало да буде, с обзиром на њено учешће у свему што чинимо и што нам се догађа, прворазредни задатак филозофије. Куда води и докле нас је довео технички развој? прво је од питања које се ургентно намеће. Хегел је на почетку 19. столећа дијагностицирао дијалектику машинског рада сљедећим ријечима: „Обрађујући природу посредством машина... (човјек) не укида нужност свога рада него је само одлаже, удаљава је од природе и не односи се према њој као живо према живом, него губи ову негативну виталност, а рад који му преостаје сâм постаје више механички; она га умањује само за цјелину, али не и за појединца, већ га, штавише, увећава, јер што је рад више механички, то му је мања вриједност и тако овај мора више радити.” Рашчлањивање ове мисли донијело би нови текст, нове погледе и увиде. И макар колико да би се показало да је Хегел „превазиђен” с обзиром на развој технике после њега, помогло би нам да се у новом стању ствари боље оријентишемо. Овоме би се могла додати и Марксова дијагноза, педесетак година касније: „У наше вријеме свака ствар изгледа бременита својом противношћу. Машинерију, која је обдарена чудесном снагом да смањи људски рад и да га учини веома плодним, видимо како за њега производи глад и прековремени рад. Нови извори богатства постају, чудноватом игром судбине, извори биједе... У мјери у којој човјек савладава природу, он сам изгледа да бива свладан својом властитом нискошћу. Побједи умијећа изгледају изборене губитком карактера. Сви наши изуми и напреси немају, чини се, никакав други резултат до да материјалне силе буду обдарене духовним животом, а да се људски живот заглупи у материјалну силу.” Може се овоме додати да су технички изуми и напреси у наше вријеме не само потврдили негативне димензије које ове дијагнозе имају у виду него су свијет довели до руба уништавања. Арнолд Тојнби сматрао је да се даљи технички развој мора зауставити. Цијена коју предвиђа да би за то требало платити је вјероватно неизбјежна, али је и у мисаоном експерименту страшно стати иза тог увида: Тојнби мисли да би се човечанство „опаметило” само ако буде било доживело неку велику и општу несрећу.*

* Текст предавања уприличен за симпозиј „Филозофија и техника” на ком су учествовали филозофски писци из Штутгарта, Бање Луке и Београда. Симпозиј је одржан од 14. до 16. маја 2010. у организацији Филозофског факултета у Бањој Луци.

МИЛОСЛАВ ШУТИЋ

АДОРНОВО СХВАТАЊЕ ПОЈМОВА „МУДРОСТИ” И „ДУБИНЕ”

Адорно говори о мудрости повезујући овај појам са појмом, односно категоријом *дубине* која, попут низа других естетичких категорија, још није добила једну естетичку „аналитику”. Адорно каже: „Мудрост би била свијест која није одвојена од живота. Ова свијест би се најприје непосредно односила на искуства живота, она би акумулирала ова искуства, извучила фацит из њих, али би се, ипак, препустила непосредности.” Определељујући се за овакву дефиницију мудрости, то јест, наглашавајући пре свега непосредну, искуствену димензију овог појма, па тек онда његову општост, Адорно има у виду чињеницу да је појам мудрости постао „проблематичан”, а постао је такав јер нема оно значење које му је придавао „архаични појам филозофије”. Ова филозофија, наиме, била је идентична појму „знања, у којем још уопште нису биле раздвојене теоретска и практична свијест”. Адорно, дакле има у виду првобитно „јединство мишљења и бића”, које се касније „разбило”, тако да је нестало „јединства између теоретског разматрања и односа према правилном животу”. У овој синтагми „правилни живот” садржано је Адорново упућивање мудрости на „непосредно искуство живота”, као и она општост коју подразумева атрибут „правилни”, као резултат „акумулирања” искустава живота у тој мудрости. Таква, из непосредног односа према искуствима живота проистекла општост, међутим, нема општост теоретског разматрања, то јест, нема карактер теоретске свести својствене филозофији. Зато Адорно апосторофира нашу склоност да мудрост „приписујемо људима којима уопште не придајемо посебне интелектуалне способности, но чије садржине свијести су у једном односу према одређеној представи о правилном животу”.

Оваква дефиниција мудрости, која, по самом Адорновом мишљењу, „не узима у обзир захтјеве као што је дубина”, има одређене последице у његовом повезивању овог појма како са филозофијом тако и са психологијом. Може се одмах рећи да Адорново искључивање „посебних интелектуалних способности”, односно филозофског знања, из мудрости, значи приметно „садржинско” осиромашење овог појма, упркос чињеници да се овај филозоф одмах потрудио да и на формалној страни прибегне његовој редукацији: „Ми ... о мудрости не бисмо говорили ако се ради, рецимо, о некој оштроумности формалне врсте, о методском мишљењу, у којем није садржан овај однос према правилном животу или према могућности правилног живота.” У основи је овакав однос према мудрости једностран, јер је проблематичан Адорнов однос према „идентитету” и „разлици”, то јест његово давање апсолутног приоритета овом другом појму у односу на први. Једностран је и због Адорновог фаворизовања појединачног, непосредног, у односу на опште, посебно на општи идентитет, којем он претпоставља појединачно, непосредно „консеквентно мишљење”.

Адорно је мудрост довео у везу са дубином зато што сматра да се свако говорење о тој дубини „скоро нужно асоцира с питањем рефлексije на субјекат”. Односно, „сасвим опште искуство, у основи појма дубине уопште, од вајкада је повезивано с мишљу да човјек, да би био дубок, мора да уђе у сопствену душу”. Адорно, „на основу увида у субјективну посредност наших спознаја и искустава”, сматра да је наведена „представа дубине проблематична” зато што су „субјектом посредовани не само предметна спознаја, предметни свијет, него што су исто тако ... субјективитет и његове категорије, обратно, посредовани садржином и предметним моментима спознаје”. Наведени појам дубине, према Адорну, је „сумњив” и зато што се „повезује са душом”, чиме је „дубина увида ... изједначена с психолошким увидом”, па се тако сматра да, „речено језиком новије психологије” дубљим продирањем у оно несвесно, „освајамо и веће дубине филозофије”. Овакве „психологистичке” представе о појму дубине присутне су и у филозофији, по њима су „цеховски филозофи неуморно вршљали”, а „управо је Хусерл веома оштроумно, ако тако смијем рећи, допринео појму душевног као органа дубине”. Сматрајући да овај „психологистички” појам дубине „не одговара ни ономе што се претпостављало под филозофском дубином”, Адорно је сучелио два таква психологистичка схватања дубине, Фројдово и Јунгово, што је, опет, повезано и са његовим, наведеним схватањем мудрости.

Трагајући за путем који води до „праве” дубине, Адорно полази од Канта, који је, после „одбацивања сваког чулног садржаја унутарности” стигао до „апстрактног, чистог Ја”, из кога је „скоро ишчезло његово сопствено јаство, или ... његов егитет”. Односно, које има мало везе са живим, конкретним Ја, у чију пуноћу урањамо како бисмо путем контемплације допрли до његове дубине, али нас тамо чека апстракција, празнина. Адорно закључује да се Кантова „дубина састоји у односу између полова спознаје”, које је овај филозоф издвојио, „тима што је вјеровао да, на крају крајева, један ипак треба потцијенити као органон апсолутног, а други као ломан и ефемеран”. Ако би се развитак најновије психологије уопште теоретски узимао у обзир, онда, према Адорну, Фројдова психологија „одаје” наведеном Кантовом схватању „нешто ... изванредно сродно”. Мора се рећи да овакав Адорнов закључак већ на први поглед звучи чудно, јер се Фројд у потпуности ослања на емпиријску личност, на нагоне, што је управо супротност учењу о Кантовом чистом, трансценденталном субјекту. Али Адорно сматра да се потискивањем нагона, у Фројдовој психоанализи, такође стиже до неке дубине, до несвесног, које, као и Кантова трансцендентална субјективност, превазилази индивидуалне различитости, то јест, идући у дубину све више поприма карактер општости, па је, на крају, његова бит више филогенетска, племенска, него онтогенетска, индивидуална. Па, како је психоанализа у основи „терапеутска дисциплина душе”, она се враћа на ове потиснуте, несвесне мотиве, да би, „наспрам њих, све више еманципирала ... оно свјесно Ја, Ја које испитује реалност, емпиријски потпуно развијено Ја”. Адорно, дакле, проналазећи неке сличности између Фројдовог несвесног и Кантове трансценденталне субјективности, повратак тога несвесног у свест реалног, емпиријског Ја, објашњава искључиво познатом „терапеутском функцијом” психоанализе. Ово му је потребно да би показао како и „најновија психологија” стиже до дубине из које се враћа у свет емпиријске реалности, свет живота. Тако оно индивидуално добија карактер општости, живот постаје универзалан, па се у потпуности оправдава наведено Адорново мишљење да је мудрост „свијест која није одвојена од живота”, или која је „увијек на неки начин везана за правилан живот”. Проблем је у томе што Адорно као представника „најновије психологије” у позитивном смислу узима искључиво Фројда, чији је појам несвесног ограничен на више начина, и чија психоанализа употребљава тако ограничено несвесно искључиво у оквиру крајње сужене, терапеутске функције.

Насупрот оваквом, изразито афирмативном Адорновом мишљењу о Фројду, он ће о Јунгу изрећи следеће, до краја негирајуће ставове. Пошто је нагласио да се Фројд враћа „несвјесним модификацијама нагона у нашем емпиријском душевном животу”, и пошто је спољашње манифестације тога несвесног нагона описао као „деривате”, односно „фалсификате нагонске реалности”, сматрајући „генијалним” Фројдово „рационализовање ... изворних нагонских прожетости”, Адорно каже: „Од ове теорије, која је код Фројда потпуно развијена, Јунгова теорија је, онда, направила учење о такозваном колективно несвјесном. У поређењу с Фројдовом теоријом, она није открила баш ништа ново и утолико не значи онај тријумф над Фројдом што га је Јунг рекламирао; она, међутим, почива на грешки што у овој психологији уопште више у видно поље не долази дијалектички однос између принципа индивидуације и оне психичке општости.”

Претходно, очигледно у највишем степену негирање Јунга и његове дубинске психологије, а, рекло би се, сасвим неодмерено истицање Фројда и његове психоанализе, имајући у виду појмове *дубине* и *мудросћи*, заиста је тешко прихватљиво. Пре свега, проблематичан је појам *дубине* у Фројдовој „теорији”, коју Адорно сматра „потпуно развијеном”, или, у моментима, „генијалном”. Јер, наглашавајући да се Фројдова психологија „потпуно држи области емпиријске личности”, Адорно је сам признао ограниченост појма дубине у тој психологији. Ако се, затим, има у виду чињеница да се Јунг разишао са Фројдом зато што је сматрао да се мора прећи из индивидуално несвесног у колективно несвесно, а колективно несвесно је основа *архејтских представа*, које пресудно утичу на индивидуалну свест, онда је и *мудросћ* много дубље и садржајније утемељена у Јунговој аналитичкој психологији него у Фројдовој психоанализи.

Истина, упркос наглашавању чињенице да је Фројдова „психологија нагона управо супротност учењу о Кантовом чистом, трансценденталном субјекту”, Адорно закључује да у тој психологији „има нешто сасвим слично ономе” на шта се може наићи „у анализи такозваног трансценденталног субјекта, дакле оних субјективних момената који најмање везе имају с конкретним субјектом”. После тога долази Адорнова констатација: „И Фројдова психологија има један одређен појам дубине.” Очигледно је да у претходним Адорновим ставовима постоји доста ограђивања (укључујући и атрибут „одређен” уз „појам дубине”) којима се не само релативизује већ и проблематизује појам дубине у Фројдовој психоанализи. Може се, наиме, поставити питање на који начин та психологија допире до Кантове трансценденталне

субјективности, или, још више, до трансценденције која подразумева потпуно превазилажење оног појединачног, субјективног, индивидуалног, у корист општег и универзалног. Могло би се рећи да се Фројдова психоанализа зауставила на граници „емпиријске личности”, односно да је ту границу прешла само простим уопштавањем емпиријских чињеница, а не и успостављањем универзалне општости која треба да одликује истинску трансценденцију. Фројд је, наиме, остао у границама индивидуалног, индивидуалне подсвести или индивидуално несвесног, које садржи потиснуте човекове нагоне. Јунг се развијао са Фројдом, како је добро познато, и због оваквог Фројдовог ограничавања психе, њеног затварања у индивидуалне оквире, и због Фројдовог инсистирања искључиво на једном, сексуалном нагону, који се потискује у подсвест или у индивидуално несвесно. Он је сматрао да треба ићи дубље, до колективно несвесног, у којем је открио архетипове, као обједињујуће садржаје за све припаднике људског рода. И ти садржаји у колективно несвесном нису конкретни, већ схематизовани „архетипови по себи”, који, као општи обрасци, избијају у индивидуалну свест у облику превасходно сликовних „архетипских представа”, дакле, саставни су део индивидуалне психе, па тако и „емпиријске личности”. Сасвим је јасно, онда, упркос Адорновом негирању, све оно „ново” што је Јунгова дубинска психологија донела у односу на достигнућа Фројдове психоанализе. Јасно имајући посебно у виду појмове трансценденције, дубине и мудрости, Јунгова трансценденција очигледно је дубље утемељена од Фројдове трансценденције. Уз то, Јунгова трансценденција је већ дата, примарна трансценденција, у оквиру једног изворно општег појма, колективно несвесног, док су елементи Фројдове психоаналитичке трансценденције изведени из „емпиријске личности”, из симптома, чије индивидуално, према психоаналитичкој терминологији, „патолошко” испољавање, упућује на неке, у њиховој посебности ипак ограничене опште појмове, као што, на пример, индивидуалне деформације указују на општи карактер Едиповог комплекса. Нема, дакле, у правом смислу много везе између Фројдове изведене трансценденције и Кантове трансценденталне субјективности, иако и Кантова трансценденталност има емпиријску предисторију, само што је његов скок у трансцендентално био нагло изведен, потпун, скоро неповратан. Кажемо неповратан с обзиром на Кантово поменуто разликовање два сазнајна пола општег, апстрактног и појединачног, конкретног које је и Адорно прихватио. Јунгова трансценденталност је много ближа Канту, по карактеру независне општости и универзалности, с тим што се код Јунга много лакше

успоставља комуникација између општег и појединачног, онтологије и гносеологије. Додуше и код Јунга се може говорити о индукцији, у смислу детектовања архетипова по себи искључиво посредством појединачних, индивидуалних архетипских представа. Такав, посредни приступ несвесном у одређеном смислу јесте и једини могући приступ области несвесног, јер се у тој области не могу непосредно идентификовати никакви сликовни или појмовни садржаји. Али, претпоставке о тим садржајима могу бити различите, више или мање убедљиве. Адорно говори о „апстрактној једнакости несвесног”, односно о појму дубине, који, редукцијом субјективних садржаја „постаје сасвим празан и, коначно, без садржаја”. То је „лоша бескрајност”, о којој овај филозоф говори под утицајем Хегела, који је, сасвим неоправдано, „лепу душу” као романтичарски садржај критиковао због потпуне испразности настале повлачењем у себе. За Адорна је то порука да у условима редукције субјективности не треба трагати ни за каквим прапочетком („архе”), јер ће нас он разочарати као нешто „увијек исто, апстрактно и помало јадно”. Али, док Адорно, наводећи Фројдово мишљење да је несвесно на које он „наилази”, „недиференцирано, непластично ... и да међу појединим индивидуама, заправо, није баш тако различито”, дакле, да је само делимично опште и универзално, што потврђује и наведени карактер „половичне трансценденције” индивидуално несвесног, дотле је његов однос према колективно несвесном, неочекивано, сасвим супротан. Наиме, ако делимична општост индивидуално несвесног, идући у дубину, у колективно несвесно, неминовно прераста у потпуну општост, па тако и у потпуну ослобођеност од свих садржаја, Адорно, само да би оптужио Јунгову дубинску психологију, у колективно несвесном ипак подразумева присуство различитих садржаја. По њему, дубинска психологија појам дубине „контаминира свим могућим појмовима, који су надлежни у једној сасвим другој сфери”; затим, та психологија сасвим неоправдано појам дубине „непосредно изједначава с филозофском дубином”; најзад, у дубинској психологији, према Адорну, „уопште више у видно поље не долази дијалектички однос између принципа индивидуације и оне психичке општости”.

Наведено, тобожње „контаминирање” дубине, које, према Адорну, врши дубинска психологија, употребљавајући „све могуће појмове ... надлежне у једној сасвим другој сфери”, захтевало је да се бар ти појмови помену и да се објасни њихово „заражавање” једног простора, простора дубине. Истина је да Адорно у вези са садржајима колективно несвесног, које има у виду Јунгова дубинска или аналитичка психологија, употребљава једну

општу одредницу, коју истовремено негативно дефинише. Он каже: „Оно што је на нама као субјектима дубина, оно чиме ми, заправо, постајемо људи у емфатичком смислу, то је управо оно што се уздиже изнад оног апстрактног митског увијек једнаког, оно из њега постајуће, изведено, а не непосредно оно само.” Дакле, Адорно има у виду „митски” карактер садржаја Јунговог колективно несвесног, али не наводи, поред митова, и другу област којој ти садржаји припадају, религију, као што не помиње и познати заједнички термин за те садржаје, архетипове. А уколико се има у виду тај термин, онда се морају довести у питање Адорнове квалификације дубине до које допире Јунгова дубинска психологија: „спекулативне дубине”, дубине „контаминирани свим могућим појмовима, који су надлежни у једној сасвим другој сфери” чиме се „психоанализа лишава оштрине, *љековитиоџ бола*” (подвукао М. Ш.) а та се дубина „непосредно изједначава с филозофском дубином”. Јунгови архетипови се, наиме, не могу поистоветити са „спекулативном дубином”, иако их је, као „архетипове по себи” у колективно несвесним, сам Јунг назвао „непредстављивом основном формом”, јер се они „конкретизују” (најчешће у облику менталних слика у индивидуалној свести) као што се и „материјализују” митским, религијским, фолклорним текстовима. Поред тога, и само „језгро” појединих архетипова је блиско повезано са „физичким збивањима” (на пример, Сунце као „митски јунак” је у најближој вези са сунчевом дневном и ноћном путањом). Ако Адорно тврди да Јунгова дубинска психологија „психоанализу лишава оштрине, *љековитог бола*”, онда он не дефинише до краја обе ове дисциплине. Наиме, Адорно на тај начин архетипове као основне појмове дубинске психологије у потпуности одваја од емоција, које су, према Јунгу, њихова основна особина, па је зато тешко прихватљива и његова тврдња да је само дубина до које допире психоанализа, „оно чиме ми, заправо, постајемо људи у емфатичком смислу”. Према Јунгу, „избијање” архетипова из колективно несвесног у индивидуалну свест је врло бурно, што значи да је у њима била затворена велика енергија, која се ослобађа путем појачаног емоционалног интензитета (дакле са примесама страсти), која може бити за индивидуу и нека врста шока, али која проширује и доживљајне и сазнајне видике те индивидуе. Истина је да се читав овај, можемо рећи „емфатички” набој архетипова не може поистоветити са „оштрином и *љековитим болом*” које Адорно приписује психо-анализи, посебно ако ове особине доведемо у везу искључиво са том психоанализом „као терапеутском дисциплином душе”, како он чини. На тај начин се испуштају из вида оне могуће додирне тачке између

Јунгове и Фројдове психолошке теорије (однос према стваралачком поступку, или тумачење снова).

Што се тиче Адорновог става да дубинска психологија појам дубине „непосредно изједначава с филозофском дубином”, у том смислу су неопходна нека разјашњења. Позната су Јунгова порицања било каквих његових филозофских амбиција, односно његово упорно истицање опредељења искључиво за психологију. Ипак се може рећи да је наведени Адорнов став делимично оправдан, само под условом да непрекидно имамо у виду једну Јунгову дистинкцију у оквиру појма архетипа. Та дистинкција указује на поменуту двострукост овог појма, на постојање „архетипа по себи” у дубини колективно несвесног и „архетипске представе” у индивидуалној свести. Јунг „архетипове по себи” сматра нечим што је „бесадржајно”, у смислу њихове „невољности”, или што је „неопажајно”, као „непредстављива основна форма”; затим, као „психичке спремности”, као „виртуелне слике” које „садржај, утицај и, коначно, свесност ... достижу тек онда када сусретну емпиријске чињенице које дотичу и оживљавају несвесну спремност”. Ако се овоме дода синтагма „највиши принципи”, онда очигледно постоји основа за наведени Адорнов став о „непосредном изједначавању” појма дубине „с филозофском дубином”. Наиме, Јунг мисли да је „таложeње снажних, афективних и сликама богатих искустава свих предака ... подигло ову групу архетипова ... до највиших принципа који формулишу и дефинишу религијски па чак и политички живот”. Наведени „највиши принципи”, примењени на „религијски ... и политички живот”, могу бити, и јесу, филозофски принципи, а ако се, поред тих „принципа”, помену и „априористичке категорије”, које су, према Адорну, истовремено и општи појмови и „виртуелне слике”, онда је у потпуности оправдана његова тврдња о Јунговом „непосредном изједначавању” појма дубине „с филозофском дубином”. Подсетимо: оправдана је ова тврдња под условом да се наведено „изједначавање” дешава у оквиру „архетипа по себи”, чија општа појмовност укључује „виртуелне слике”. Само што није до краја јасно зашто Адорно не одобрава оне, неминовно филозофске, референце архетипова као основних појмова Јунгове дубинске психологије. Истина је, наиме, да је Адорнова филозофија, у духу нове онтологије, више усмерена на појединачно него на опште, више је привржена релативним него апсолутним појмовима. Али ако та филозофија, сасвим оправдано, искључује априоризам општих појмова, она, с друге стране, не би смела да игнорише оно, по природи филозофско, уопштавање које неминовно проистиче из

појединачних појмова, понекад и независно од теоријског контекста и употребе тих појмова.

Оне друге, „конкретне”, или „конкретизоване” слике, које се појављују у индивидуалној свести, и које припадају другом полу Јунговог архетипског комплекса, „архетипским представама”, актуелизују питање оправданости наведене Адорнове тврдње о одсуству „дијалектичког односа између принципа индивидуације и оне психичке општости” у Јунговој дубинској психологији. Та тврдња може бити оправдана, али, опет, под одређеним условима: да имамо у виду однос између општег и појединачног, то јест, између архетипа по себи и архетипске представе у Јунговој дубинској психологији. Јер Јунг, у чисто психолошком смислу, заиста непрекидно наглашава потпуну подређеност појединачног општем у овом случају, или изворну задатост архетипске представе архетипом по себи. Нема, дакле, у чисто психолошком смислу, никакве могућности одступања појединачног од општег, тим пре што је то појединачно непосредни израз општег и што су то у формалном смислу различито дефинисани појмови. Битна је њихова суштинска подударност, тим пре што ми оно опште, схематски приказ архетипа по себи, искључиво сазнајемо посредством јасно испољене архетипске представе. Међутим, ако имамо у виду стваралачку, уметничку димензију овог односа, што и Јунг дозвољава, онда су Адорнова запажања о одсуству дијалектике у оквиру тога односа много мање оправдана. Истина је да Јунг, истицањем пресудног утицаја архетипа по себи на архетипску представу, на неки начин ограничава и стваралачки однос према овим појмовима, само што, ипак, под неминовним утицајем *новог* као основног принципа стваралаштва, у том односу долазе до израза не само варијације основног архетипског обрасца, него је уочљива и дијалектика, у смислу сучељавања наведених појмова. Да није тако, не би се могло говорити ни о *визионарском* стваралаштву, које Јунг доводи у везу са архетипском инспирацијом, и којем, на лествици уметничких вредности, одређује место високо изнад друге врсте стваралаштва, *психолошког* стваралаштва.*

* Адорнови ставови у овом тексту цитирани су према издању: Теодор В. Адорно, *Филозофска терминологија. Увод у филозофију*, превео с немачког Слободан Новаков, „Свјетлост”, Сарајево 1986.

АЛЕКСАНДРА МАНЧИЋ

О АЛХЕМИЈИ КАО ПРЕВОДИЛАЧКОЈ МЕТОДИ

Алхемија се учи од учитеља, то је знање које учитељ својом речју преноси на ученика. Кроз веома личан и дугогодишњи однос. Гради се стрпљиво и дуго. Уз успоне и падове. Напредовања и назадовања. Уз понављања и разлике. Алхемичар сâм мора да прави своја оруђа, да своју лабораторију направи на мирном месту, далеко од индискретних погледа. Као у Веледелу херметичких филозофа, треба спајати, стапати, правити амалгаме, а не напросто сабирати, поредити или повезивати. Тачније, треба од два различита материјала направити амалгам у којем ће они постати нераздвојни.

Узимам, дакле, текстове као материјале. То можда унеколико подсећа на археологију, која се бави споменицима. Археологија даје идеју да се од текстова направи корпус ствари по себи, порекла различитог од свог аутора. Претпоставке о намерама или идеологији аутора превише се удаљавају од текста, и за алхемију нису занимљиве. Биографија је пертинентна само када се посматра као различито, посебно дело, а не као принцип који генерише дела.

Дела су ствари, али пошто се алхемија шири и на појмове, треба успоставити везу између то двоје. Како прећи с дела на појам остајући у домену ствари? Створити „конститутивни корпус”, скуп дела која конституишу појам ткајући везе између текстова који их сачињавају? Пре него што почнем да правим мешавину, дакле, треба да утврдим конститутивни корпус. Насупрот археологији, алхемија нема за циљ да утврђује услове производње предмета које проучава. Не води ни откривању великих историјских стања духа који су успостављали поредак међу стварима. Реч је о спајању, о стапању. Ако је појам оно што филозофи кажу да јесте, алхемија је начин стварања.

Одиста, за алхемију, појам је тврд метал, у чврстом стању, у почетку непроменљив. Ипак, захваљујући солима и физичким поступцима, могућно га је обрадити. Алхемијске соли означавају интертекстуалност дела: у херметичкој алхемији со је „средство за спајање често поређено с виталним духом који повезује душу и тело”. Концептуална алхемија тако би чувала овај приступ тиме што би међу појмове уводила друге елементе да послуже као „везивно средство”. Пошто су супротстављена, допуњавају се, противрече једна другима или се прецизирају (физички поступци), соли и материјали отварају простор у којем је њихова алхемија могућна. Тада се прикључују и други поступци: избор, анализа и синтеза, што су такође физички поступци, али сада их примењује алхемичар, и управо то је највећи део посла који треба обавити. Алхемија је прљав поступак који ће упрљати сваки елемент којим се користи.

Све ово не треба схватити као моју тврдњу да је алхемичарски гест нарочито нов. Могућно је да је то заправо само начин, овог пута поштено описан, да се направи прелаз с теорије на праксу, стапајући противречне елементе да би се омогућило делање и деловање. Вероватно су управо то поштење и та воља да се тумачи средишњи у алхемији онако како је овде видим.

Чему нас езотерија учи? Најузбудљивије, мада не и најважније, јесте то што је свака езотерија обележена тајном, култом ћутања. Пошто сва друштва, без изузетка, имају у себи нешто езотерично, као прву антрополошку поуку могли бисмо извући то да је човек на неки посебан начин наклоњен тајни, или да има потребу за тајном. Тајна је нужна. Ако нема тајне, нема ни човека. Човек је сачињен од тајни. Окружен је загонеткама: да ли је душа независна од тела? Који облик добија живот после смрти? Како објаснити коинциденције? Човек је сачињен од тајни, човек ствара тајне. На загонеткама природе гради вештачке загонетке. Ствара тајна друштва, производи тајанствене предмете, разрађује херметичке теорије... Тако нас езотерија учи не толико да свет *има* неку тајну, него да човек *јест* тајна, да има потребу да верује у неку тајну како би тражио самог себе, јер ако *развије* ту тајну која га *обавија*, моћи ће да општи са срцем света, његовом снагом, његовом интелигенцијом, сопственим срцем човека. Зашто, рећи ћете, тајанствено излагати те тајне? Човек, којем је тајна потребна по устројству, има потребу и за тиме да ту тајну искаже. А голотиња убија. Језик који ће употребити да би

показао невидљиво, изрекао неизрециво, садржи више него што даје. Мало говори, али много каже. Изгледа као да скрива онда када открива. Ма шта говорили лингвисти, језик симбола и слика открива више од јасног језика научног типа. Како изрећи тајну смрти (ако је то тајна), тајну судбине (ако судбина има тајну), загонетку звезданог неба (ако није реч о пукој механици)? Својим универзалним симболичким сликама као што су змија, круг, број, езотерија нас учи следеће: неизрециво може бити речено, али другачије него конвенционалним знаковима, захваљујући симболима, на пример када се број узима као метафизички принцип а не као ознака количине, када слика открива а није обично подражавање.

А зашто? Езотерија покреће имагинарно заједничко свим људима, посебно речито, оно које свако налази у својим сновима или својим фантазмима, које разрађује у религијама, уметностима, обичајима. Антоан Февр каже: „Можда се још нисмо довољно упитали о потенцијалној плодности универзалних структура имагинације које нам предлажу неки визионари. Зацело немамо шта да изгубимо ако претпоставимо постојање саприродности људског духа и универзума.”

Међу великим сликама Човека издваја се једна, слика андрогина у нама. Та фантастична фигура представља једну носталгију и једну пројекцију. Говорити о андрогину своди се на говор о мушкарцу са женом, о жени с мушкарцем; то значи говорити о стварности и о идеалу у исти мах. Ако постоји нешто чему нас само езотерија учи, то је следеће: постоји мушкарац у жени, жена у мушкарцу, свако у себи скрива невероватну лепезу вредности, своју супротност, која га плаши, а требало би да га ојача, да га удвостручи. Треба то знати, треба то признати, ако је могућно и актуализовати.

Алхемија није прахемија, као што ни астрологија није праастрономија.

Код Апулеја, Кретјена де Троа, Гетеа, Новалиса, Казота, Мајринка, па све до Елијадеа, фантастична књижевност праћена је езотеријском потрагом. Едгар Алан По је мислио да је открио, попут доброг езотеричара, тајну васељене у својој *Еуреки*. Обрнуто, многи езотеријски аутори, средњовековни, романтичарски, симболистички, користе фантастичну књижевност. То не значи да је езотерија исто што и фантастика, него да је фантастична књижевност други начин да се исказе дубока позадина света. Писац фантастике, попут езотеријског мислиоца, буди потресе у срцу, несхватљиве догађаје, необјашњива бића, катастрофе, сусрете, пророчанства, помрачења, приказања, чудовишта, магове...

Езотерија функционише на враћању, као и фантастично. Фантастично враћа живот, преокреће га. Езотерија преокреће мисао. Алхемичар види злато, племенити метал, у олову, простом металу: трансмутација је превредновање вредности. Изихаста мисли да не би мислио. Такво је скривено кретање природе или духа, кроз две антагонистичке силе, скупљање и ширење, напредовање и повлачење, таложeње и испаравање. Езотерија не преноси никакву вечну истину, никакву нужну норму, само усмерава: она не учи нечему, само подсећа. Езотерологија је знање о знању, реч о речи. Развија рационални и историјски дискурс о метафизичком искуству.

Мистицизам и алхемија

Алхемија, посвећеничка уметност, објављује да је циљ њеног истраживања откривање „преблагос Божјег дара“, камена мудрости. Какав је то камен? И где се може наћи? Пјер Вико, нормандијски алхемичар из XV века, каже да је „камен, размотримо ли брижљиво његову суштину, учинке и својства, у очима правог филозофа садржан у свим стварима на свету, јер он није ништа друго до небеске врлине потврђене у свим природним створењима, а њихова природа, доступна само преузвишенима, упркос првобитној општој равнодушности, одриче се тога, и прихвата природу ствари, у чијој природи изазива узорне учинке, стално се залажући за прву врлину, која се састоји у његовој Тајни, бојама, мирисима и другим моћима.”

Овај кратки одломак омогућује нам да дефинишемо неколико значајних тачака у алхемијском учењу, пре свега када је у питању стварање и нужност алхемијског дела. Алхемичар говори о настанку камена мудрости, о томе да је он утолико потпунији уколико је *изречен*. Алхемичар је човек који говори, по нужности, да би испунио Божју вољу и потребе људи. Говори зато што стварање не би било потпуно када га човек не би исказао. Задатак алхемичара је управо да настави стварање, разумевши га, предузевши га како би га завршио. Реч је овде узета у двоструком значењу, као довршење и као чинилац говора: довршење путем речи.

А прва врлина састоји се у тајни. Тајна, мириси и боје: за алхемичара је све исказивање нечега, све у природи живи и има неки смисао, а алхемичар у њега треба да проникне. Како поступа? „Треба чинити видљивим оно што је скривено и скривати оно што је видљиво. Само то и јесте посао мудраца”, каже Бернар Тревизанац. Треба изнова растављати оно што је спојено и

понављати оно што је већ учињено. Поновно стварање у којем пут стварања треба поново прећи уназад, како би људска уметност довршила дело природе.

Зашто је природи потребно човеково посредовање? „Зато што без тела дух не може да дела, а без духа тело би узалуд жудело за душом.” Душа, за којом тело и дух заједнички трагају, јесте камен мудрости. Плод њихове заједничке жеље и сам је жеља. Песник Рене Шар каже да је песма остварена љубав жеље која и даље остаје жеља. Камен, жеља, утолико је мистично сједињење алхемичара и природе, духа и тела. Мистично зато што се остварује кроз спознају и кроз Божју благодат у исти мах. Спознаја за којом трага алхемичар јесте спознаја Бога, његово читање јесте читање Божјег дела. Камен мудрости је Божји дар.

„Адепт је онај ко је примио Божји дар, још боље, Поклон присуства [на француском, *present*, *поклон*, али та реч има и значења *присушан*, и *садашњосић*], у кабалистичкој игри вишеструког значења које показује да од тог тренутка ужива у бесконачном трајању Садашњости”, рећи ће Фулканелијев ученик Ежен Канзелије у једном од својих предговора за Фулканелијеве књиге. Тај дар није једноставна размена, већ подразумева „додир руку и сусрет очију”. Божји дар о којем говоре алхемичари није милост која пада с неба, не долази незнано зашто, по недокучивој Божјој вољи. Алхемија је наука посвећеништва и њен следбеник је учењак – и филозоф, и уметник – који савршено познаје „царство природе”. Превасходан услов је спознаја, али уз њега постоји још један: ко се подухвати дугог проучавања у нади да ће пронаћи камен мудрости, мора имати чисте намере. Ни најумнији човек никада неће открити велику тајну ако му срце није чисто. Како бисмо разумели шта је Божји дар, треба да знамо да то није напросто однос између две особе. Постоји, међутим, и нешто што је предмет дара, и тај предмет има вредност сам по себи. За алхемичара, оно што Бог даје једноставно је дар. Шта то значи? „Дар, попут смеха, поклања сличан сличном”, читам. У извесном смислу, то је признавање идентитета, или тачније, ново рођење идентитета, јер је ту реч о прелазу од једног на више од једног. Поистовећивање мора бити тако савршено да се осећај губљења у другоме мора родити у истом тренутку када и осећај да се човек нашао у тоталитету. Изгубити се и пронаћи се, дати и вратити, онако како се то давање и примање одвија у предавању у љубавном чину. Како се уопште дарује? Дар измиче свакој вољи, не постоји воља да се дарује: на делу је онај ко прима, без обзира на дар. Дар се даје зато што је онај ко прима спреман да га прими. Прималац ствара дароваоца, прима оно што је дао, и до краја остварује поклон тиме

што и сам дарује. Тако је дужност алхемичара да пренесе преблаги Божји дар, откриће камена мудрости. Алхемија се учи од учитеља, то је знање које учитељ својом речју преноси на ученика. Алхемичар дарује оно што је примио, истовремено примајући дар и дарујући примљено. Зато је алхемија *традиционална наука, наука предања и предавања*. Тако алхемичар наставља дело природе претварајући га у реч, а изрицање природе заправо је скроман гест примања: дар примања, јер је сама природа Божји дар. Присуство и садашњост. „На пола пута између традиционалног мистичара и свештеника”, алхемичар тражи истински однос са Богом. Француски истраживач Морис Анијан пише: „Алхемија, чија улога мора остати космолошка, не тражи сједињење с трансценденцијом, него успостављање односа с њом преко 'анђеоског' зрака који оно надобликовно сједињује с модусом облика.”

Даровање се одвија у тишини, седмога дана, у дан одмора, када су све ствари већ постављене на своје место и све добиле своја имена. Том тишином алхемичар, попут Творца, обавија своје дело. То је тишина тајне која не престаје да говори. Одмор није крај стварања, није празан простор, није време одвојено од другог. Тишина је присуство Бога, време када мистичар живи у садашњости Бога. Дар и његово присуство, његова спознаја и његово време. Присуство Бога алхемичар схвата као нужност и могућност да делује на природу, да у својој лабораторији настави Постање. „Јер тела, по природи савршена, на овом степенику имају само једноставан савршен облик, и природа је ту била потребна само за тај први степен савршенства, због чега су она као мртва. Тек помоћу уметности постаће заиста савршена”, пише Бернар Тревизанац. Тако је присуство означено као недостатак, зато што алхемичар види Бога у дару који му је дат како би помогао природи: „Поклањајући Богу молитву света, усидрује га у биће, и обнавља његово постојање.”

У својој лабораторији, алхемичар ће увести материју у игру првобитног стварања. Он неће бити обичан дувач (што је назив који алхемичари користе да означе просте хемичаре уверене да могу да преобразе материју без Божје помоћи). Алхемичар је и режисер и глумац у исти мах. А шта види гледалац који послушкује алхемију? Реч алхемичара је печат. Када једном нађе камен мудрости, он ће обележити своје дело књигом, исклесаним или насликаним делом. Печат је и знак *својине*, не као материјално *власништво*, него пре као *својство*, као када се говори о различитим својствима злата. Књига, гравира, слика, јесте оно што остаје заувек живо. Целокупну природу треба сачувати у њеној тајновитости, и алхемичар нас позива да је примимо, а тајна има своја

правила објављивања. Тајна природе је у њеној виртуалности, и говор тајне треба објавити на исти начин. Зато су књиге алхемичара збуњујуће. „Филозофи су ту тајну назвали *Verbum dimissum*, пређутана реч”, каже Бернар Тревизанац. У *Књизи хијероџлифа*, приписиваној легендарном Николи Флазелу, аутор каже: „Оно што је написано, нећу описивати на лепом и крајње разумљивом латинском ... јер би ме Бог казнио, зато што бих учинио веће зло од онога (као што се каже) који би пожелео да сви људи на свету имају само једну главу, издељану једним јединим ударцем.”

Симбол који је алхемичар изабрао да би представио алхемију исти је као и онај који означава Христа: пеликан. Тиме јасно говори о својој зависности од људи и материје. Алхемијска поука тежи томе да на земљи преузме улогу човека у истом смислу у којем је Христос хтео да оствари реч Оца. Човек, створен према слици Господњој, мора ту слику да *осићвари*, да настави дело *сiћварања*. То је његов неодложни задатак.

Алхемија тежи за тим да сачува континуитет између слике и онога што је насликано. Зато огледало, симбол често коришћен у средњем веку, налазимо и у алхемији, где на првом месту означава привиде које треба савладати, а затим и нужност да човек изнова ствара. Из захвалности због Божјег дара, човек Богу мора вратити слику. Та непрестана размена својствена је алхемијској мистици.

„Знак и божанско имају исто место и исто време рађања”, каже Жак Дерида. Да ли он тиме каже нешто друго него оно: „У почетку беше Реч?” У почетку беше Логос, каже најновија верзија превода ове речи из *Књиге Постања* на српски, многогласна, амалгамисана. Дерида још додаје: „Раздобље знака је битно теолошко.”

Читање и превођење, Дар и даровање, печат, потпис... термини који ме воде од херметике до херменеутике, или од филозофије ка књижевности: негде на том путу има нека „криптоаналитичка” раван задовољства, попут оне коју Ролан Барт описује као своје задовољство у читању Лојоле: „Задовољство потекло од страсти да се из текста преоптерећеног овешталим реторичким апаратом пробере елементи за истанчану језичку реконструкцију Лојолине близине, привлачења и одбијања у исти мах, материјалности самог чина писања: задовољство одгонетања непознатог језика поступком чији су ослонци варљиви, више комбинаторног и слушајног него егзактног карактера.”

О херменеуџици и хермеџици

Реч *херменеуџика* је, кажу, изведена из грчке речи $\epsilon\rho\mu\eta\nu\epsilon\omega$ (*hermeneiō*, *преводиџи* или *џумачиџи*), али порекло јој није познато утврђено. У филозофију је ушла с насловом Аристотеловог дела Περὶ Ἑρμηνείας (*Peri Hermeneias*, *О џумачењу*, чешће навођеним у латинској верзији *De Interpretatione*). Неки истраживачи налазе да је корен ове речи етимолошки повезан с грчким божанством Хермесом, чије име је такође неутврђеног порекла. За термин *хермеџика*, с друге стране, кажу да потиче од средњовековне латинске речи *hermeticus*, која је опет – можда, али не извесно – изведена из имена грчког бога Хермеса. Неизвесност извора стоји јој у почетку. Херменеуџика себи за сврху поставља да „созна скривени смисао у обзнањеном смислу”. Херметика, опет, скива смисао обзнањујући га. Херметика и херменеуџика једна другој, у бесконачном разговору, говоре разлику која говори о непрестаном обртању смисла као питања и разумевања као одговора на то питање, где питање постаје одговор и одговор постаје питање. У том сестринском разговору има нечега мистичног.

„Хермафродит, здружена коб Хермеса и Афродите, не креће се по беспућу, његов пут није неповратан: он је пролазан у оба смера. ... Хермафродит је ’преводиџац’ који игра и језикује на раскршћу игре и језика. Напор превођења је напор споразумевања са неразумљивим. Не остајући више само питање, прикривени смисао текста прелази у одговор којем сада треба пронаћи одговарајуће питање.” Хермес, у својој „преводиџачкој/преносиџачкој улози”, у Хермафродиту „претпоставља истрагу самих услова споразумевања”; то је „испитивање услова који омогућавају разумевање и излагање прикривеног у откривеном, неказаног у казаном. Херменеуџичко питање песништва пита о природи самог пута између песништва и критике. Тако је херменеуџика, наиме, *Између*” (Јовица Аћин).

Еџимолоџије

Зашто Фулканели у *Алхемиџским боравиџиџима* – његов наслов ме незаобилазно води мистичним *Боравиџиџима* за душу Терезе из Авиле – толико значајно место даје етимологијама? И зашто су те етимологије толико запањујуће, да смо склони да их узмемо као фантастичне? Борхесовске етимологије *avant la lettre*? Пре него што одбаци Фулканелијеве етимологије као наивне, читалац треба да има на уму следеће: езотериџски однос према језику

сасвим другачије разуме морфологију, води рачуна о акустичкој и артикулацијској фонетици, прозодији, фонологији, семантици и стилистици. У езотерији, етимологија није историјска него метафизичка: појединачна значења која ће се езотерично јасно раздвајати, разлучивати, за посвећеника ће бити сједињена у мрежу кореспонденција, мада их он неће поистовећивати. Тако је „Меркур” у астрономији назив планете, у религији име бога, у хемији назив за метал живу; сва та значења и могућне употребе у алхемији нису само хомоними, него дубоке и тајанствене кореспонденције: посвећеник ће рећи да се иста стварност простире на три нивоа, од којих један одговара небу, други мишљењу, трећи земљи: планета управља металом, бог означава планету, и заштитник је метала. Обрнуто, различите речи могу упућивати на исту стварност: мноштво је, и у овој Фулканелијевој расправи, израза којим се означава камен мудрости. „У свему томе, најгоре би било поверовати да се езотерично значење потпуно подудара с езотеричним смислом: у најбољем случају, оно је обухваћено потоњим као посебан случај” (Пјер Рифар). Ознака, сигнатура, потпис, печат, тинктура: то је спољашњи израз скривених својстава ствари кроз који се Бог појављује у свету. Јакоб Беме пише у свом *De signatura rerum* како „у природи не постоји ништа створено или рођено од створеног бића што свој унутрашњи облик не испољава и спољашњим изгледом јер унутрашње увек тражи да се прикаже. Управо на тај начин моћ и облик омогућују да видимо како се вечно биће, отеловљујући своју чежњу, испољава у неком лику или како нам се приказује у најразличитијим видљивим и препознатљивим облицима: небеским телима и елементима, створењима, дрвећу и биљкама. Управо због тога кажемо да сигнатура садржи најсавршенији разум.”

Алхемија је небеска земљорадња – оксиморонска наука чији је Девица Мајка најприроднији оксиморонски сажетак, понављам. И мада слутим шта следи, не настављам даље.

Дух оживљава, а слово убија, понавља Фулканели. Да ли, међутим, заиста то и каже? Слово закона је једно, парабола, алегорија, нешто друго. Тако је и слово алегорије можда онај „дух” о којем говори Фулканели. Или је то оно што ја читам – и сам Фулканели даје ми на то право, када каже да везе нису произвољне.

„Али, тамо где је све метафора више ништа није метафора”, додаје пријатељски глас. „Алегоријског и има и нема. Све је ту оно само. ... Трансмутујући материју језика, мењајући човека и услове његовог разумевања, песништво је заправо ’весела наука’ (*Gaya Scienza*, о којој говоре расправе о алхемији, ’језик божански’). Са песничким, чуђење и знатижеља нам се непрекидно фантазматски опорављају: да ли су облаци – планете?”, пита.

Алхемија је наука која учи строгости и стрпљењу. Искрености у тајновитости.

Када ми је потребно да неко своје читање ван језика који је мој потпишем и ставим печат на њега, преводим књигу с којом водим разговор: „Казивање херменеутичара је поновно казивање које изнова подстиче казивање текста”, вели један херменеутички читалац; „Посебно место у том преводу добија пол, који више није орган, већ предмет и означитељ жудње тела; круг променљивог смисла пуног тела без органа у којем се врти хермафродитска истовременост идентитета и разлике”, одазива му се други.

Тако посао преводиоца постаје посао онога ко шири неприступачна знања? Да ли је превод производ жеље да се знање „популаризује”, или пре жеља да сам преводилац стекне што је више могућно различитих знања о *делу* као што алхемичар трага за јасним разумевањем скупљајући све текстове на свим језицима, не би ли што боље схватио како се одвија процес? Различити текстови – на латинском и на народним језицима, у стиху или у прози – дају му различите верзије *дела*, *ојуса*, у потврду древне алхемичарске изреке: *liber liberum aperit* – оно што је нејасно изречено у једном тексту може бити јасно изложено у неком другом.

Дакле, јесте реч о преношењу неприступачних знања. Да ли је притом важна намера преводиоца, или је важнија намера читаоца преведеног текста? На једном месту у *Мистеријама катедрала* непознати аутор, претпостављамо Фулканелијев ученик и старатељ над његовим књигама, Ежен Канзелије, у фусноти¹ допуњава Фулканелијев текст подацима о рестаурацији оштећене пластике на готичким катедралама необичном причом

¹ Видети превод *Мистерија катедрала* Јовице Аћина, „Рад”, Београд, 2007, напомена на стр. 150.

о замењивању једних орнамената другим, о мењању и брисању духа алхемије брисањем њених писаних, то јест клесаних знакова и трагова. Пошто су постали неразумљиви, постали су и безначајни, да би потом били потпуно избрисани и замењени другим орнаментима, без посебног значења, али разумљивијим. Судбина предања? Традиционална наука може бити наука предања, или знање предавања.

„Алхемија може бити тумачена као *tertium quid* између ирационалног приступа природи и заговорника прометејске улоге науке и технологије. Та двострука опозиција је најубичајенији приступ неухватљивој, али историјски неумитној алхемијској мудрости”, пише италијанска истраживачица алхемије Микела Переира: негде на пола пута између „прометејског” и „орфичког” погледа на однос уметности и природе стоји алхемијски поглед.

Језик езотерије увек захтева помак, отклон: хумор, иронију, или научни дискурс. Фулканелијев језик креће се у различитим правцима, налазећи различите изговоре – изговоре у оба смисла, као оправдања и као начине исказивања – у историји француске архитектуре у одређеном периоду. Тај период није тако јасно и недвосмислено одређен као што се на први поглед чини. Мада Фулканели с презиром говори о ренесанси, а с дивљењем о средњем веку, у *Алхемијским боравицима* враћа се на низ грађевина из XVI века, и још више, на текстове из тог доба; и тај отклон треба некако схватити. Катедрале су готичке, али су палате ренесансне. Рабле, Сирано, Сервантес, писци које Фулканели спомиње међу чуварима и преносиоцима окултног алхемијског знања, ренесансни су писци који су се подухватили да нешто чине с тим средњим веком, што већ и за њих полако постаје фантастика.

Треба ли Фулканелија читати као писца фантастике? У време када су се појавиле Фулканелијеве књиге, Хорхе Луис Борхес, вршњак Фулканелијевог ученика Канзелијеа, писао је текст „Оправдање кабале”: „Нити је први пут да је неко овако нешто покушао, нити ће бити последњи да није успео, али га одликују две чињенице. Једно је моја готово потпуна невиност у хебрејском језику; друго је околност да не желим да оправдавам доктрину, него херменеутичке или криптографске поступке који њој воде. Ти поступци, као што је познато, јесу вертикално читање светих текстова,

читање звано бустрофедон (здесьна налево један ред, слева надесно следећи), методично замењивање једних слова алфабета другим, сабирање нумеричке вредности слова итд. Подсмевати се таквим поступцима лако је; радије ћу се потрудити да их разумем.”

Ако за подсмех овде нема места, има за смех као начин да се приступи незнаном и тајни. Тако Рабле, тако Сирано, тако Сервантес, а тако и надреалисти. Сабато је мало превише озбиљан, понекад зато и он сам смешан: његова озбиљност је смешна, и тиме не желим да кажем да у његовом приступу има хумора, него је смешан зато што га нема. Сабатов роман *Абадон, анђео унишћења*, апокалиптички по експлицитно изговореној намери, био је место где сам се први пут срела с Фулканелијем.

У јесен те 1987. године, одушевљена могућношћу, седела бих до поноћи у читаоници јелске читаонице *Cross Campus*, у подножју библиотеке *Sterling Memorial*, једне од највећих на свету. Невероватан осећај, пењати се лифтом кроз спратове књига, залазити међу полице и чепкати по књигама, пипнути сваку коју пожелим пре него што се одлучим... Мој превод Сабатовог *Абадона* био је већ безмало готов, трагала сам за подацима о Сабату које бих могла искористити у поговору, али Фулканели ми није био ни на крај памети... Први промашај. Какви су ми се сусрети нудили на том месту, а ја сам их заобишла, трагајући за Кортасаровом *Китсовом урном*, објављеном у опскурном универзитетском часопису из града Кордобе у Аргентини? А кад само помислим да се у библиотеци Бајнеки чувају Њутнови алхемијски рукописи, чији ребус хемичари (и алхемичари?) сада покушавају да реше, трагајући за одговором како је Њутн, одушевљени читалац Иринеја Филалетеја, Фулканелијевог омиљеног алхемичара, хтео да овлада природом. Алхемија није била спремна за мене. Ја за њу, чини ми се, нисам ни сада, али она можда мисли другачије. Сада читам текстове о Њутновим алхемијским трагањима, и трагове његових открића откривам код Фулканелија. Јавља ми се онај осећај који код мене изазивају неки велики писци, поједини велики мислиоци из прошлости, да би савршено могли схватити цео данашњи свет, његову мисао и науку, или науке, књижевност и уметност, да им је за то довољно само да се навикну на нашу данашњу терминологију. Осећај некакве, ваљда, алхемијске блискости. Алхемијске не зато што може да претвори олово у злато, него зато што сваку ствар може да претвори у неку другу. Да влада природом. Да у рачунање уведе диференцијале и интеграле. Да савлада законе кретања. Можда алхемијске текстове од почетка посматрамо погрешно: можда није у питању криптографисање, него напротив, трагање за језиком којим би се могла саопштити спознаја, за језиком

који би омогућио да слутња постане спознаја. И зато је језик алхемичара *језик иџица*, арго, готски језик, *џојска умейноси*.

Ништа ми, рекох, док сам Сабатов роман преводила, завршавајући превод, није значило Фулканелијево име. Ни имена Хелбронера, Канзелијеа, ни Пауелса и Бержијеа; цела прича о загонетном Фулканелију, коју Сабато преноси у свом роману, изгледала ми је као ауторова фантазија. Много година касније, у Сабатовој књизи успомена *Пре краја*, открила сам колико је тога у Сабатовом *Абадону* аутобиографско. Аутобиографско у „дубљем смислу”, како би то Сабато рекао, дакле, везано не само за оно што је непосредно доживео, него и за све што је окрзнуо животом, и касније у књигама (као што је *Јуџро чаробњака* Луиса Пауелса и Жака Бержијеа) проналазио везе са својим животом. Као што је разлог због којег је напустио лабораторију Жолио-Кири, негде 1938. године, управо у време када је, по Бержијеу, Фулканели последњи пут виђен: када се обратио научницима у париској Управи за гас, да их упозори на стравичне последице цепања атома, за које алхемија већ одавно зна, како читам у поговору Јовице Аћина уз његов превод Фулканелијевих *Мистерија катедра*.

Много година касније – тачно шездесет – 1998, угледала сам књигу, белу, дугуласту, а где би другде него у блиблиотеци „Алеф”, кабалистичко-борхесовског имена, под печатом средњовековног утврђења: „Градац”. На њој су се јасно истицала слова: Фулканели, *Мистерија катедра*. Превео мој дугогодишњи пријатељ Јовица Аћин. Наравно, он увек проналази некакве чудесне ствари, извлачи их из скровитих кутака своје загонетне библиотеке. Тајанствена прича о мистериозном аутору побуђује врајју машту. Нисам се у први мах ни сетила да се то име појављује у Сабатовом *Абадону*. Напротив, рекла бих да сам тек 2003. поново открила да се Фулканели загонетно прошетао књигом коју сам преводила давно, док сам поново прелиставала Сабатов роман и уносила исправке за ново издање свог превода. Фулканели! Па да! Уредно сам унела податке о српском преводу у преводилачку напомену. Није ме, међутим, одмах дубље привукао тај текст. Да, Веледело, чудновате речи, загонетке, узбуђења тајне која се не открива никада до краја, само наслућује... Морало ми је бити дато још времена да откријем нека мимоилажења.

На крају „Оправдања лажног Базилида”, оне исте, 1931. године, Борхес пише: „Током првих векова наше ере, гностици су водили расправу са хришћанима. Били су уништени, али њихову

победу можемо замислити као могућну. Да је победила Александрија а не Рим, чудновате и мрачне повести које сам овде сажео биле би кохерентне, величанствене и свакодневне. Изреке као што је она Новалисова: *Живоӣ је болесѝ духа*, или очајничка Рембоова: *Исѝински живоӣ је одсуѝан; нисмо на свей̄у*, блистале би у канонским књигама. Спекулације као што је она одбачена Рихтерова о звезданом пореклу живота и његовом случајном расејању на ову планету доживеле би безуслован успон у побожним лабораторијама.”

Баш у време док сам ја преводила Сабата, Аћин је објавио *Поеѝику расѝројсѝва*. У тексту из те књиге, „Теорија облака”, много година касније, поново сам срела Фулканелија, и сазнала откуда реч „Веледело”: „Показује ми траву са које скида росу за справљање Веледела”, наводи Аћин стихове Васка Попе из песме *Расѝра о роси*. Тако већ почиње, у води те росе, на двострукој ватри тог атанора, да се кува амалгам алхемичара и песника: „Тада се фантазматски укрштају теоријско поље и симболичка пракса. Један од таквих *укрѝтаја* је и алхемија.” Истичем реч *укрѝтај*, и ту кабалистички откривам још један – песнички, да како – укрштај који твори *ѝроуѝао*: Лаза Костић – Јовица Аћин – Васко Попа. Да ли је тај троугао врхом окренут навише, или наниже? Да ли је ватра, или вода? Или га треба удвостручити и преклопити: ватрена вода и водена ватра?

Дело је процес понављања чија разлика одваја део од његовог творца – личност која се прерушила у не-личност, заиста или тобоже без порекла и циља. Одсуство аутора јамчи присуство дела. Понављање истог, својствено уживању, али и учењу. Понављање и разлика, вишегласје и обрнута перспектива: фантастички текст је палимпсест.

„Да ли у сличности треба да видимо последицу обичне подударности, или дело промишљене воље?” На то питање Фулканели враћа читаоца своје књиге изнова и изнова, кроз понављања својствена раду на Делу. А ја се питам, ако је дело воље, *чија* је то онда воља? То питање чини ми се пресудно.

Не треба олако прећи преко чињенице да алхемичари алхемију називају уметност. Ништа мање олако не могу, као преводилац, да пређем ни преко чињенице да Фулканели толико често говори о *превођењу*.

Мирча Елијаде поводом успона езотерије средином двадесетог века говори о митологији материје, оптимизму, презасићености „историјским тренутком”, зближавању с природом. „Закупљеност елементарним облицима материје открива човекову жељу да се ослободи тежине мртвих форми.” (*Окултизам, магија и њомодне културе*.) Уметници слуте надлазеће, понавља Елијаде из странице у страницу. Сабато се с њим дубоко слаже.

Двојица слепих писаца воде дијалог. Један, већ давно слеп, „носи свет у себи и може да види све своје снове”. Други чека да ослепи, а у међувремену пише свој „Извештај о слепима”.

Разлика у понављање трагедије уписује гротеску и хумор. Амблематско писмо измиче метафизици знака. Ребус је загонетка која сама себе одгонета. Иза безличног приповедачког гласа крије се јунак приповеданог догађаја. Ко приповеда? Писац је прерушен и његов идентитет остаје загонетан. Статус аутора неповратно је стављен у питање. Ишчезавање аутора, међутим, ослобађа место за дело. „Име писца је само псеудоним свих нас у игри у којој стварно може да буде стварно једино полазећи од нестварног” (Јовица Аћин, *Паукова полиџика*).

По Фулканелију, фонетичка кабала није исто што и јеврејска кабала; чак је и порекло речи различито: ова реч кабала изведена је из латинског *caballus*, коњ, попут Тројанског коња у *Илијади*. Она је у основи хомофоничка и симфоничка, пре него нумеричка; заснива се на фонетичкој асонанци и резонанци као одјек *Gaya Scienza* у речима грчких богова изговореним на светом древном грчком језику. По Валтеру Лангу, аутору уводног текста за енглески превод Фулканелијевих *Мислерија катедрала*, основна

начела фонетске кабале потпуно су изнова успостављена у Фулканелијевом делу. У Фулканелијевом тумачењу порекла речи *кабала* чујем одјек *Кабале коња Пегаског* Ђордана Бруна... Преблагости Божји дар дарује се као што се дарује смех! Из даљине.

ИГОР ПЕРИШИЋ

СТУБ И КРХКОСТИ

Књижевни портрет Александре Манчић

О стубовитом делу текстуалне субјективности Александре Манчић, можда једне ретке врсте преживеле ренесансне субјективности, која је и ерудитска и полиглотска, али и са теоријском свешћу која све то и покрива и прикрива и крхко дестабилизује, најбоље говори прва њена књига *Превезије: Оглед о шћанским преводима из српске књижевности* (1999), којом је самоуверено изнела одређене идеје и увела списатељске поступке које ће касније дубље развијати. Већ у самом наслову види се једно поигравање смислом које код Александре Манчић, сасвим деридијански, увек инаугурише игру језика као продукцију нових смислова. Превезија и перверзија ове књиге открива се у изневеравању хоризонта очекивања тихе већине оних радника који културу схватају као бојажљиви ход по блиским и познатим стазама. Александра Манчић иде насупрот том хоризонту: испитује какви су шпански преводи српских књига, и ту налази недостатке и недоследности, или добра решења, а не обратно. На таквом путу долази се до занимљивог „патриотског обрта” у традуктологији, и закључка да је превод:

... приликом превођења из малих у велике језике-културе много подложнији примењивању одређених идеолошких модела неголи кад је смер обрнут, и отуда се често на њега гледа не као на успостављање неког новог односа, модернизовања, неологизовања, већ пре као један вид архаизовања.¹

¹ Александра Манчић-Милић, *Превезије: Оглед о шћанским преводима из српске књижевности*, Београд, „Рад”, 1999, 93–94.

Такав чин је у дослуху са постколонијалним теоријама које заправо хоће да подстакну мале културе – при чему је велико питање колико у „слободи” постколонијалних теорија има увек већ једне суптилније манипулације – да се у отпору према великим самопреиспитају и редефинишу у смислу дехијерархизације односа доминације и потчињености, центра и маргине.

Овакву теоријску операцију Александра Манчић назива „изврнута” перспектива, реч је о анализи „превода који је с матерњег језика пренет на страни”, и додаје да нас та акција може довести до „увида у поједине сталне тенденције у превођењу за које бисмо другачије остали слепи”.² И све у том смислу и тако даље, као да ауторка непрестано налази пристојно-научно оправдање за своју ипак уметничко-перверзну тежњу, за своју жељу да нешто изазовно и ново напише. У овој књизи нема ничега од оног тако методолошки превазиђеног исписивања шпанско-српских културних веза, где се историчар књижевности ставља у позицију најситнијег дипломатског чиновника, испитујући књижевне рукавце односа две државе и културе.

Иако је књига *Преврзије*, за разлику од потоњих, написана у академском плуралу, са све научним апаратом који ће се касније предочавати приповедачком а не научном техником, ипак и у њој постоји тенденција да научно приповедање пре свега буде прича. При свем том „академском” приповедању открива се, рецимо, и еротски набој у библијским текстовима. На делу је ту и рађање идеје о стуболикој субјективности преводиоца које још није достигло метасвест, тј. није издвојено у засебан жанр теоретизовања превођења, већ се имплицитно провлачи кроз конкретну анализу. Рађање стамене теоријске свести чита се управо из оваквих места када Александра Манчић тематизује најтеже проблеме превођења: „Непреводљиво је управо оно што треба превести: превод места на којем језик сам себе потврђује, где говори о самом себи највеће је искушење за преводиоца.”³ Да би на крају цео проблем ефектно сажела, разматрајући преводилачки парадокс (у којем се сустичу непреводивост и нужност превођења) и залажући се за схватање превода као аутономног жанра:

Можда би излаз из ове парадоксалне ситуације требало потражити кроз изванредан „ајнштајновски обрт”: прелазећи са њутновске физике на квантну физику и физику релативитета, преселити се из једног стабилног простора и времена у универзум односа

² *Истио*, 9.

³ *Истио*, 86.

многострукости. Можда ћемо тако изгубити објективни простор и време, који обезбеђују нашу непроменљивост, али ћемо можда и доћи до сплета односа појединачних тела и свести, од којег је сачињена текстура културе, до игре завођења равнотеже у којој увек постоји размена и откривање, до превођења које није етноцентрично, хипертекстуално и платоничарско, него етичко и поетичко, настало из мишљења и осећања, и до читања превода као жанра за себе, а не тек као бледе копије неприкосновеног оригинала.⁴

Крхкост Александре Манчић као текстуалног субјекта, у опозиту према стаменим садржајним прокламацијама, огледа се – већ се да наслутити – у нестабилности или титравости жанрова у којима она текстуално иступа. Текстови из књига *Вейрења-че на језик* (2005) и *Моје тело није обмана маџије* (2009) не би се лако могли сврстати у традицијом овештале системе књижевног излагања. Како сама пише, они би могли бити и „путописи о превођењу”, или „авантуристички романи превођења”, или су то, пак, *дијалози* преводитељке с текстовима и писцима. Све у свему, то су на концу *приче* о превођењу. Овом фикционализацијом и личном наративизацијом колико-толико стабилног жанра *дневника* превођења, којем би у канонском разврставању њени текстови имали да припадају, Александра Манчић међутим посредно говори и о наративизацији и фикционализацији самог теоријског говора о књижевности. И при томе можда има на уму „свијетао” пример Стивена Гринблата (најистакнутијег представника новог историзма, или поетике културе филозофски инспирисане мишљу Мишела Фукоа), који своје текстове пише са свешћу да они не могу бити научни у смислу у којем је то, рецимо, француски структурализам захтевао. Због тога енглески *писац* теорије инсистира на литерарној димензији властитих текстова, сматрајући да у корену сваког текста лежи жеља да се причају приче.⁵ А написати критику или историјски текст значи испричати *причу* у форми критике или историјског текста. На бази оваквог теоријског залеђа, Гринблат у сваки свој текст укључује и анегдотске приче – и по томе постаје препознатљив – показујући колико је тешко повићи границу између уметничког и „научног” приповедања.

На једном месту говорећи да су преводи:

... аутобиографски подухвати, и дело аутоинвенције, самоизмишљања, могућност да човек напише оно што би волео да је сам

⁴ *Исио*, 143–144.

⁵ Зоран Милутиновић, „Поетика културе Стивена Гринблата”, *Реч*, Београд, 1995, бр. 15, 58.

написао, или текстови који понекад и против преводиочеве воље постају део његове биографије – које он прихвата истрајавајући на својим грешкама – што значи, део његовог живота.⁶

– и Александра Манчић, на трагу новоисториста, у сваки свој књижевнотеоријски текст уплиће и личну исповест (са гринблатовским анегдотама, као када на пример приповеда шта је прочитала на мајици неког зидара којег је срела у лифту) и лични рад у језику у смислу исписивања малих приповедачких пасажа који своју сврху налазе у лепоти склапања речи, а не само у тачности приповедања о конкретној, увек ограничавајућој теми.⁷ Тако, и када говори о најкомпликованијим разликама у својој теорији превођења, текст Александре Манчић увек остаје прича, прича о теорији и теоријска прича, прича о преводу и преводилачка прича, којима се староставна догматска научност теорије круни у крхку и сасвим личну приповест о сопственим духовним узлетима који увек иду „у загрљају са сенком тела које није обмана маште”.⁸ Тело тако постаје филозофска територија, можда стварнија *сенка ума* од недочватне умске есенције као такве. А жанр Александре Манчић је само подрхтавајући стуб који се прилагођава и круни под лаким земљотресима језика, што она сама најбоље изражава речима: „жанрови су ту да би уносили стабилност, али када је потрес довољно јак, ту су пре свега да би били рушени”.⁹ Тело њеног текста дакле подрива задате конструкције; тело као стабилан жанр језиком се реконституише као нова перформативна територија.

А да не би све било тако филозофски или теоријски мудро, треба рећи да текстови Александре Манчић дугују нешто и начину *ипак* историографског писања француске нове историје, при чему је иновативни додатак историографском дискурсу у практиковању специфичног жанра историје приватног живота. У том смислу код ње се могу наћи мали есеји о начину исхране у Сервантесово доба или кратки историјати тајних служби. При томе она се не либи ни фактографских спекулација, *замислићања* историје, као нужног наративног сувишка приватних историја,

⁶ Александра Манчић, *Моје тело није обмана мајице: Сервантесове вещице*, Београд, Службени гласник, 2009, 261.

⁷ Као у једном примеру постмодернистичке миз-ан-абим поетизације проблема превођења: „А шта ако превођење у себи, ипак, крије мистику и кабалу, и нема ни језгра нити опне, него је и превод, попут каквог мистичарског текста, само главица лука: лист испод листа, испод листа, испод листа, испод листа који обавија празнину?” (*Исио*, 18.)

⁸ *Исио*, 7.

⁹ *Исио*, 42.

при чему се вештим потезом пера проблематизује и тај жанр, јер на крају историја приватног живота постаје заправо историја личног живота, једна стубовита аутобиографија која ће неким будућим *машићоглавцима* сведочити о приватној историји овог времена кроз изузетне личности (за)лудо одважне да се подухвате мисије остављања трагова прстима по хартији.

А код Александре Манчић – поред осталог списатељке превода – превод је у књизи *Ветрењаче на језик* заправо главни јунак. Ова књига је својеврсни роман-дневник о писању превода *Дон Кихота*. И у таквој узбудљивој нарацији има места и за трилерску тајну, као када ауторка скрива од читаоца – али га у исто време зачикава да истражује по маргинама њене биографије – ко је био „извесни српски писац” од којег је добила усмени подстицај да оно чувено *ingenioso* из наслова Сервантесовог романа преведе речју „маштоглаво”. У контексту тако лично преображених књижевноисторијских факата има места да се исприповеда и једна прича о четвородневном боравку у Њујорку на скупу Сервантесових преводилаца. Ова прича, која би могла и самостално да функционише, има нешто од духовитости и дифузног цинизма помоћу којих Дејвид Лоц пише своје романе о интелектуалцима, али и од интимистичке атмосфере и романтичног аутсајдерства Срђана Ваљаревића из романа *Камо*, при чему је код Ваљаревића алкохол био средство самосвесне маргинализације као геста освајања слободе, док су код Александре Манчић то цигарете – довијање како и где пушити у космополисима јесте једна алтерглобалистичка и лична реинтерпретација традиције пикарског романа.

На крају читања овог дневничког романа и књижевноисторијске расправе указује се пуни смисао ауторкиног омиљеног поступка двозначног или вишезначног насловљавања. Ветрењачама се креће на језик како би се осведочила крхкост субјекта у борби са оним што га вишеструко превазилази, са језиком. Али са друге стране, парадокс писања је у томе што у тој борби нема пораза, ветрењача субјективности једино може да ради на језик; језик је погонско гориво те хиљадама година залудне акције која баш са своје кихотске узалудности тако маштоглаво не престаје да се пише у круговима ветра. Док ветрењаче пишу језик и језик ће писати ветрењаче. Није ли то заправо један *perpetuum mobile* доказ о неуништивости света језика?

На основу свега реченог долази се до једног од можда најзначајнијих ауторкиних теоријских, стубовитих увида, или одлучних прокламација културној јавности – које су и раније изношене, али ипак најгласније у књизи *Превод и криштика* (2010) – а то је прокламација о субјективности преводиоца/преводитељке, при чему

је већ постало јасно да се под тим на првом месту подразумева да је преводац *йисац* превода, уметник. Међутим, то дакако није једина ствар у тој ђаволикој субјективности. Опет се ту мора умешати анђеоска крхкост модерног субјекта која увек у сопственим прокламацијама осећа унутрашње гласове који све то подривају, чинећи да такав субјект има нужно оксиморонску самосвест крхког стуба. Преводац у пуној субјективности јавља се увек с оне стране традиционалног дискурса о теорији превођења који се заснивао на издавању техничких упутстава и испитивању емпиријских односа. Субјективност је увек и одлука за личну етику одговорности. Преводац ће на крају *неизбежно сам* донети одлуку при најтежим проблемима и тако напустити традиционално лакши пут превођења као техничке активности у корист рађања фигуре преводиоца из духа језика.

Наравно да цела операција има да резултира и својеврсном одбраном превода као фундамента културе, и одбраном теорије превођења као самосталне дисциплине књижевне теорије. Превод је, по речима Александре Манчић, „основа и почетак, темељ европске, словенске и, свакако, српске књижевности. Са извесног становишта, чак и књижевности уопште.”¹⁰ Преводац је уметник, моћан чинилац у мењању културе, а преводи су такође и елементи на којем настаје књижевни канон. На таквим схватањима живи цела традиција размишљања о преводу као облику критике, и ауторка је у књизи *Превод и кријтика* свакако у тај проблем недовољно упућене „суве” књижевне и културне теоретичаре у Србији инвентивно и јасно упутила. Превођење је дубоко херменеутички чин, а и сама теорија би по томе могла бити једно *превођење* са језика интимног доживљаја на општи, појмовни језик, при чему наравно може да важи и обратно, зависи са ког краја процесу теоретизације приступамо. Битно је – то Александра Манчић у својим текстовима све време подвлачи – да постоји теоријска свест о превођењу, што значи заправо метасвест о крхкости субјективности која се тек у својој огољеној крхкости може обновити као инспираторка било ког теоријског говора. Не бити свестан да се на један или други начин при теоријском говору, па и сваком говору уопште, увек већ нешто *немогуће*, епистемолошки не до краја изрециво, преводи, и следствено томе покушава створити једна нова утопија *непреведености*, значи бити неповратно закључан у логоцентризам наивности. У таквом контексту, могући су и овакви лично-теоријски увиди:

¹⁰ Александра Манчић, *Превод и кријтика*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2010, 7.

Свака интерпретација носи сопствену верзију изворника. Наравно, тиме кажем да преводу увек нешто недостаје. Он већ сам собом производи неки мањак. Одсуство за којим ће читалац превода жалити. А жали, и те како жали, највише сам преводаца. Има ту, међутим, некакве правде.¹¹

И у оваквим културолошко значајним али и увек лично, крхкошћу нејаке позиције преводиоца обележеним увидима, управо се још једном постиже афирмација метасвести преводиоца, тј. она у култури недостајућа субјективност која у себи уједињује свест о сопственом значају и о сопственој крхкости, свест тако карактеристичну за модерног и постмодерног субјекта текстуалности.

Инсистирање на субјективности преводиоца своје залеђе има у схватању преводиоца као творца језика, као оног који се упушта у никад до краја успешну, или извесну, авантуру хватања ствари у речи, или превода речи у речи. Све то наравно настаје на доминантном филозофском схватању језика не као преносиоца, већ пре као творца или скриваоца значења, схватању које је увелико обележило историју филозофије и књижевне теорије двадесетог века. Како на једном месту пише Александра Манчић:

... речи неће донети „објективну стварност”, оне су попут застора који стварност од нас скривају, попут маске постављене преко ствари или попут огледала која сваком враћају његове личне авети, заблуде, предрасуде.¹²

Преводаштво је увек фасцинација језицима, што у себи носи потенцију фасцинације језиком као таквим, општим системом означавања, антрополошком датомошћу, од чега је само мали корак ка одушевљењу филозофским учинцима језика, при чему се онда и то одушевљење може преобразити у малко перверзно (преверзно) задовољство самосубверзије у пролиферацији сопствених крхких наративних трансформација. Таква субјективност текста, текста писаног у првом лицу једнине, постаје сасвим присна, топла, поготово ако је то прво лице: прво лице једнине женског рода. Овакве, можда и моје личне предрасуде, Александра Манчић се, морам рећи, не придржава до краја, јер се понекад самоодређује сасвим механички, некњижевно, и у нескладу са лепотом језика – и као *ауџор*. Свест о стубовитости понекад бива јача и од језика.

¹¹ Исто, 82–83.

¹² А. Манчић, *Моје тело није обмана маџије*, нав. дело, 11.

Ипак, у гесту даље некритичке и критичке симпатије спрам теоријског и приповедачког дискурса Александре Манчић, и у још једном повратку наоко супротстављеним метафорама из наслова овог текста, треба рећи да стубовитост дискурса – и кад је престубовита – углавном прати и друга страна, страна крхкости, додатка и одузетка, заправо личне и неодлучне нијансе сваког говора као таквог. То се најбоље види у наоко случајним додацима који на први поглед имају за циљ да онеозбиље стубовито приповедање. Ево само неких примера. Сада већ стамена крхкост, крхкост од туча трајнија, сведочи се у исказима попут оних када приповедачица нешто отпише на рачун сопствене неурачунљиве „словенске душе”, или када користи телесне метафоре да је њена књига „зачета”, а не започета, или пак говори о превођењу као вођењу љубави са сваком речју, о истраживању тела речи као *шела* љубавника, о преводу као маскулиној метафори дуготрајног освајања вољене књиге да би се у њу коначно *продрло*, или када дрхти заједно са јунакињом неког филма (сведочећи емпатијску крхкост сопственог тела као изворишта мисаоне спекулације) или када се игра асонанцама питајући се „Куда води преводити”, или – што је њен омиљени поступак – када поставља реторичка питања на која, како духовито и лаконски каже, одговоре имају само библиотекари, библиотекари као борхесовска мистификација недоступности правога знања, или знања које неће да се успостави као једно и непроменљиво, или када, напослетку, приповедање или теоријски говор структурише по фрагментима. Попут великог руског *писца* теорије Виктора Шкловског у његовим крхким издањима, ни код Александре Манчић није до краја јасно да ли је реч о теоретичарки или списатељки теорије, и у томе је њена привлачност, и њена стуболикост и њена крхкост у исти мах, чије јединство указује на сасвим људску комедију заузимања транспарентног става и практиковања јасног жанра.

Ако би се у овај текст увела увек продуктивна иронија, могло би се устврдити да је Александру Манчић истрајност у тражењу алтернативних путева у класичнијим жанровима неминовно завела на једну мистичну странпутицу. И у тој иронији открива се да је све претходно њено текстуално деловање можда заправо било само успостављање једног личног оквира, теоријска и списатељска припрема, како би у петој књизи експлицитно проговорила зашто – дођавола и забoga – пише. Дакле, књига *Прштом анђела ђо снегу* (2010), како поднаслов каже, јесте један оглед из мистике, или збирка мањих вињета и огледа који су настајали поводом разних питања мистике којима се она нарочито у последње време бави. Лаконски апстрахујући праву тему ове књиге

(уз напомену да је реч о једној самосвојној и у српској култури сасвим реткој обавештености о текстовима мистичара од Дионисија Ареопашког до Мишела де Сертоа, који је у XX веку покушао да изведе „теорију” мистичке фабуле), могло би се рећи да је реч о наставку исте политике другим средствима, односно да је мистички говор овде само нужно финале онога неизрецивог и непознатљивог о чему је било речи и с чим је вођена борба и у говору о класичнијим књижевним традицијама. Како уме да пришапне Татјана Росић тврдећи да је свако право знање окултно знање,¹³ тако се и Александра Манчић на почетку ове књиге пита шта је то што хоће да говори непознатљиво (што би условно речено био позитиван пол књижевног говора), а шта је то што скривено знање чини нечитљивим (то би био негативан пол, стално измичући језик као један од чувара тајне знања). Иако смо при писању и контемплирању стално на трагу тог нечег због чега се и пише и мисли, то нешто увек измиче као неизговорљиво и недомисливо. Оваква распоућеност субјекта спознавања и објекта спознаје највидљивија је у сукобу у самом субјекту, који увек већ јесте и самообјекат спознаје, тело са органима које би хтело да ипак једино категорички појмљиву субјективност препозна као телесни део сопства. А мистичари управо крећу путем којим ће сасвим телесно докучити и осетити Божје присуство, а Александра Манчић својим телом текста у овој књизи понавља тај мистичарски порив, покушавајући да сасвим световни чин писања претвори у парафразу форме мистичког заноса из традиције о којој пише. И то чини уводећи и једну нову приповедачку форму у свој рукопис. То је форма дијалога субјекта самог са собом, при чему се на тај начин огољава недостатак правих саговорника о тој теми у савременом свету, а у српској култури свакако. Најзанимљивије у тим дијалозима јесте када се приповедачко тело у дијалогу са Богом декларише као женско тело, што у мистички видокруг уводи и еротску енергију. Тако се мистички заноси Терезе из Авиле, као и цела њена монашка биографија, могу читати као прототип аутентичног феминизма, а „њен немир је чежња да незадрживо напредује кроз страсна искуства хришћанског живота” за љубав Христа, свог мистичног Женика.¹⁴ Пошто није баш „лако проговорити о сексуалности мистичара, мада све у њиховим тек-

¹³ Видети на пример: Татјана Росић, „Приче за бесане ноћи”, поговор у: Сава Дамјанов, *Повесји различне: лирске, ејске, но највише неизрециве*, Нови Сад, Културни центар Новог Сада, 1997, 125–136.

¹⁴ Александра Манчић, *Прсијом анђела њо снегу: Оглед из мистиике*, Београд, Службени гласник, 2010, 64.

стовима позива на то”,¹⁵ Александра Манчић ће проговорити о другој врсти Терезиног заноса, оног кихотског заноса књиџама. Ова лепа и кокетна девојка у младости се подједнако заносила животима светаца и витешким романима, и сматрала је питањем части да својим животом оживи та херојска *џисма*. Мистичко јединство тела и духа оваплоћавала је својим скитачким, номадским животом, да би врхунски парадокс тог светачког тела био у његовом сасвим световном распарчању после Терезине смрти, у форми тела као реликвије:

Тереза из Авиле остала је и дословно без тела – које, рећи ће Серто, мистичарима увек недостаје, увек је недовољно – тела које је било предмет размишљања и писања без којег она не би постала света Тереза: њени поклоници су га у верском заносу раскомадали и разнели на све четири стране света.¹⁶

Прстом анђела по снегу исписана, сигурном руком чије је рукопис крхко-стамено дејствен (заправо ради се ту о – у наслову сугерисаном – симболу који слути неизрециво), ова књиџа сведочи и о томе да мистички текст наводи и само тело да, у жудњи за Богом, постане двополно, чак и хомоеротско. Све је то последица главног мистичарског парадокса слављења тела опорицањем (при чему се мистичним одрицањем Разлике долази до принципа да се слично сличном радује), док би парадокс Александре Манчић која у XXI веку пише о томе био у одбијању аскетског при чему се само то аскетско слави у текстовима мистичара. У том духу ауторка завршава своју књиџу, сведочећи да се и у мистичарском тексту – као и у књижевном и преводном – тело текста увек опире као једно измичуће Откривење за којим крхко тело субјекта непрестано жуди као сврси своје утопијске (или апокалиптичне, што је по форми исто) вертикале: „Моја апокалипса још не долази, тек ми се најављује.”¹⁷

Пред крај – као један могући крхки сажетак недохватног а непоправљиво присутног јединства тема Александре Манчић – кандидоваћу једну неозбиљно-озбиљну идеју, а то је она о добром преводу као имплицитној критици вулгарне стране глобализације. Превод би тако у још једном смислу био критика. Критика која има културолошко-идеолошке аспирације. (При чему би се увек задржавала и крхка страна те критике, у увиду о суштинској

¹⁵ *Исџо*, 161.

¹⁶ *Исџо*, 71.

¹⁷ *Исџо*, 181.

мистичкој работи било каквог језикоделовања у посредовању међу мноштвом дискурса који у глави лете.) Заправо би било боље рећи да би се читава преводачка култура могла сматрати делом алтерглобалистичког покрета или глобализације пре глобализације, глобализације са људским (што значи још увек и националним) ликом. Позивајући се на схватања Антоана Бермана, Александра Манчић тврди да превођење није само чин асимилације, него и признавање разлике. Превођење је отварање, дијалог, мешање, децентрирање. Превођење дакле није ни етноцентрична активност, али ни нека апстрактна делатност у којој никаквог удела немају матична култура и језик на који се преводи. А наводећи ставове Ортеге и Гасета, ауторка закључује да превођење доприноси „напетости између језичких система и зближавању међу језицима”. Уз то, мада превођење ради на „духовном уједначавању света”, то никада не постиже у потпуности.¹⁸ На тај начин постаје јаснија и моја предложена критичка функција превођења као алтерглобализаторске активности: глобализација се тако увек јавља као одлагање, као немогући циљ, као нетоталитарна утопија, заправо као утопија свесна да не би било добро да се она у потпуности оствари, али што не значи да не треба радити на том остварењу.¹⁹ Превођење је симптом културног отварања. А тренутни владајући англоцентризам у хуманистичким наукама није ништа друго до знак алкавости, културне лењости и заправо сведочанство капитулације не само националне културе, већ културе као такве, њен пораз у сукобу са не много промишљеним глобализацијским пројектима. С једне стране, национални језици су место разлике, можда још једна од ретких преосталих оаза духовног елитизма. Данас је права провокација писати добро и паметно на сопственом језику, не нудећи се по сваку цену површном разумевању са стране. А ако је то нешто по себи вредно, онда ће се свакако наћи неко из алтерглобалистичке мреже преводаца који ће то дубље разумети, превести, критиковати... Тиме се избегава и извесна аутоколонијација књижевности и хуманиоре. Код неких савремених српских писаца на делу је свакако процес аутоколонијације књижевности: њихови текстови већ од почетка у себе уписују превод, нуде се *лаком* преводу, интенционалним поједностављивањем матичног језика, добровољним пристајањем на

¹⁸ А. Манчић, *Превод и кријтика*, нав. дело, 79.

¹⁹ Или, као што је Александра Манчић написала у *Вештењачама на језик*, парадокс превођења разрешив је једино утопијским гестом, тако што ће се показати да се два језика, ма колико се не разумевали, „могу разумети, макар и кроз неспоразуме”. (Александра Манчић, *Вештењаче на језик: Дневник превођења Дон Кихота*, Београд, Рад, 2005, 6.)

језичко сиромаштво, што све за последицу има благи парадокс да такви текстови заправо на српском повремено звуче као неуспешни преводи. Све ово, с друге стране, дакако – у алтерглобалистичком духу – не значи затварање у национални језик, већ заправо хипербогато отварање дијалога различитих култура, култура које преводима ступају у однос размене а не доминације, што би можда узроковала врло жива савремена утопијска тенденција постављања енглеског језика као не само поштапалице у виду *lingua franca*-е, већ и као тоталне замене оних језика којима смо рођењем, како би рекао Петер Слотердајк, неизбрисиво тетовирани.²⁰ Мислиоци и писци хуманистичких наука који су успели да освоје други језик и да избришу слотердајковске тетоваже толико су ретки да су заиста само изузеци који потврђују правило. Но, алтерглобалистичка мисија превођења свакако је најскупљи и најтежи пут. О томе сведочи и дело Александре Манчић у којем се на концу највише дивимо – после свих фасцинација њеним полиглотством, ерудицијом и традуктолошком обавештеношћу – њеном савршеном српском језику.

Решење – ако сама ова реч не звучи већ тоталитарно – овог малог друштвено-политичког екскурса о превођењу јесте дакле у афирмацији Превођења не као неке помоћне делатности, додатка другим дисциплинама, већ као фундаменталног дела културе. Такође – ако бих употребио културтрегерски дискурс – треба радити и на афирмацији фигуре Преводиоца или Преводитељке; зашто да не: и мита о ауторској фигури Преводиоца/Преводитељке, за шта одличан подстицај у својој биобиблиографији пружа Александра Манчић – а што ја овим текстом већ чиним (то је његова перформативна лукавост) – па на концу и на афирмацији превођачке метасвести, увођењем теорије превођења у дискурс *mainstream* теорије, дакле на схватању традуктологије као једне од темељних дисциплина књижевне теорије, чега ни сам нисам био свестан кад сам пре неколико година на помињање традуктологије од стране јунакиње овога текста нехајно начуљио уво, упитавши је „траду... шта”? После двапут прочитане књиге *Превод и кришика*, ту реч сада, мислим, боље чујем. Попут гласа са грамофонске плоче, архаичног технолошког жанра, гласа који говори старовремском солидношћу културе, што је у данашњем времену заправо хипермодерно, гласа у којем се значење испоставља фрагилним, гласа

²⁰ Лингвистички гледано, свако ново рођење води „тетовирању сваког новог живота по узорцима националних језика”, што „људе чини наркоманима њихових матерњих језика”. (Петер Слотердајк, *Тетовирани животи*, Горњи Милановац, Дечеј новине, 1991, превео Милан Соклић, 124.)

који увек има интерференцију са сопственим крцкањем, слично таквом гласу дакле и да би се боље чуо глас Александре Манчић треба извршити детериторијализацију ушију, схватити да органи могу нешто и да значе, али и да не морају да служе само оном чему наводно природно служе, да се телом увета може нешто сазнати а не само чути, да метафора „прочистити уши” има скоро програмски културолошки потенцијал чиме се и појединачно уво трансформише у велико Уво Културе, и да је некад боље не чути све, па се вратити да се поново то нечувено чује, и да је корисније нешто двапут чути или прочитати него по сваку цену тежити за нечим новим као епистемолошки заводљивим. Уосталом као органска залога плуралитета културе, због тога и постоје два ува. И зато је вапај Пере Митића из филма *Давиџељ пројив давиџеља* „Врати ми моје уво!”, заправо захтев за повратком, Богом или природом датој, стерео варијанти културе, културе у којој нешто неће – у складу са народном изреком у којој се постулира традиционална српска идеолошка монолитност – на једно уво да уђе а на друго да изађе, него у оба ува да уђе са неизвесним резултатима даље борбе различитих гласова. А глас Александре Манчић, својом стуболикошћу и својом крчкошћу, свакако јесте један од стерео гласова који дуго крцка у ушима.*

* Овај текст резултат је рада на Пројекту „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика” (178013), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

ДЕСЕТ ВЕКОВА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

МИРО ВУКСАНОВИЋ

УГАОНИЦИ ОД КЊИГА

У сада одвојеном крају, на почетку међусобних обрачуна, био је командант толико веран идеји и својој звезди на челу да се прочуо по црвеним чизмама. Када су заробили први топ, италијански, наредио је да га доведу на мали плато, да га окрену истоку и нанишане цркву, подигнуту у години ослобођења од Турака. Рекао је да нишане ћошник, доземни угаони камен. Да ли су били невешти, или их је неко озгор видео, или се десило нешто треће, још није установљено, али је ђуле угаони камен промашило и није експлодирало. Ено ране на зиду и данас. Знао је командант да ће цела грађевина пасти ако се избије њен један ћошник, један камен на углу, при дну. Није му се дало.

Црква је подигнута по редовном обичају: онамо где је била срушена богомоља, на црквишту.

Почетна прича је хтела да буде занимљив увод у саопштење да Издавачки центар Матице српске има четири едиције, као своја четири угаоника, да је настао на предузећу, на месту где је било Предузеће толико моћно да је пре четрдесетак година имало дневни тираж од хиљаду књига, колико дана у години толико хиљада књига, па је погођено транзицијским ђуладима и загушено дуговима нестало. А било је дигнуто на старим темељима, у којима су прва свеска *Лейојиса* из 1824. и прве у Матици објављене књиге 1827, а написали су их Стерија и Милован Видаковић. Издавачки центар је 2007. основан као природни део првог српског издавача – Матице српске. Додуше, уреднички и правно самосталан, као што је у његовом оснивачу обичај, и радно заклоњен Библиотеком Матице српске, јер нема никога стално запосленог.

Има, рекли смо, четири едиције, па ћемо о њима, начелно и с основним подацима. Памтим и сада како ми се јавио дрхтај под кошуљом када сам добио своју почетну књигу. Нека ми не буде замерено што сам узео свој пример, јер сам тако хтео да илуструјем како се осећало 255 писаца, који су од 1957. до данас објавили прве књиге у Едицији *Прва књиџа*, која се симболично повезује са Центром.

Друга едиција није тако честа. Не настају често велике синтезе. Десило се да је Издавачки центар одмах после оснивања објавио капитално дело. То је било 2008. Наслов је – *Историја српске књижевне критике*. Њен распон је од 1768, од *Славено-сербског маџазина*, првог српског часописа, штампаног у Венецији, одатле, дакле, до 2007. Писац те стубне књиге у српској историји књижевности је Предраг Палавестра. Иста књига стоји на крају великог низа од 25 томова, који су антологија српске књижевне критике, који су настали у пројекту Института за књижевност и уметност у Београду, а сваки том је објављен у Издавачком предузећу Матице српске.

Уместо неколико едиција Предузећа, према задатим приликама, основали смо једну, жанровски разгранату, трећу у овом кратком приказу. То је Едиција *Матица* у којој водећи српски писци, историчари књижевности, критичари и есејисти објављују књиге. По позиву и у свом избору. Матици је дато да бира писце, а одабранима је дато да бирају који ће јој рукопис дати. Центар је основан у марту 2007, а са шест књига смо у октобру изашли на Сајам књига у Београду. Стеван Раичковић није видео своју књигу сабраних песама из *Летописа Матице српске*, у педесет година објављиваних, под именом *Летопис*, под првим бројем у Едицији. Тако и Павле Угринов. Као да је предосетио растанак када нам је намењивао роман *Ни снови, ништа...* У првом колу су објављени огледи Светозара Кољевића и Новице Петковића, *Писма српским писцима* Мирослава Јосића Вишњића и једина књига Едиције *Матица* која је ишла у три издања, упоредо и код других издавача, *Кад будем млађи* Матије Бећковића. У наредним колима смо објавили књиге Милорада Павића (три нелинеарна романа који чине целину, последњу, павићевску), Милована Данојлића мисаони, мемоарски и приповедачки роман, Владете Јеротића религијске есеје који лече кроз сусрет, Ксеније Марички Гађански, водећег хеленисте, расправе о српској књижевности, Радована Вучковића огледе у којима се огледају писци и њихови узорци, песме сарајевске Стевана Тонтића, песме подгоричке Момира Војводића, роман о бањалучком грађанском средишту Ранка Рисојевића, па овогodiшњу књигу малих открића Наде Милошевић Ђорђевић, а тек

што није изашла Мирослава Егерића мозаична књига о Скерлићу. Таква Едиција *Матица* има више награда но књига.

Сада ћемо, оцеђено, о четвртој по реду и првој по значају едицији, најзамашнијем подухвату у српском издаваштву у књижевности, па и више од тога, о Антологијској едицији *Десет векова српске књижевности*. Злобници су на наслов мрмљали: „Срби народ најстарији...”, јер нису за сабирање а јесу за одузимање, јер не знају да је у *Јеванђељу* Кнеза Мирослава, Немањића, дабоме, на крају грешни писар саставио поетски венац, да је у исто доба Растко Немањић, Свети Сава, састављао житија, повеље, писма и друга књижевна штива, да је то било у 12. веку, да је то први а да је наш век десети, да се тако дигла дуга од десет векова српске књижевности. Одважило се нас једанаесторо у Уређивачком одбору који је Матица именovala у пролеће 2009:

да осматрамо са наше цивилизацијске узвишице, укрштањем некадашњих и савремених мерила, у корист ових других;

да сагледамо целину српске усмене и писане књижевности, на свим њеним језичким облицима, под свим именима српског језика, на његовим наречјима, по савременом правопису;

да одсвакуд окупимо главне знакове – књиге и имена – оно што је незаобилазно;

да се природно (без генерацијских, идеолошких и разних кључева) прошири и уобличи српски књижевни корпус;

да покажемо да део не може бити целина колико год се напрезао да то буде;

да не приузимамо ни од кога али ни да поклањамо никоме;

да с другима без надгорњавања, по историјској и свакој правди, делимо оно што је заједничко с другим народима;

да не признајемо ни садашња ни ранија политичка ограничења као књижевне границе;

да српску књижевност ставимо у европски контекст а не у контекст сужавања и служења;

да издвојимо оно што најуверљивије говори како смо се књижевно и духовно уздизали.

Усвојили смо начела, одредили модел по којем свака књига има антологијски избор, нови предговор, критике, хронологију, библиографију, тумачења, речник, све по научним мерилима а доступно свима који српску књижевност читају, пишу, уче и предају. Именовали смо 120 наслова за прву серију, а за другу предвидели писце 20. и 21. века који нису у почетном кругу, историчаре књижевности, критичаре, есејисте, као и посебне књиге, оне без којих је тешко обављати било какво мерење у српској литератури.

Према свему овако начетом потписали смо међусобни споразум, чврст, прецизан, да свако од уредника приреди по једну књигу, да се „изује” пред свима, и да дванаеста буде *Антологија српског њесништва* Миодрага Павловића, као најобухватнија, временски, и као најближа укупној замисли. Потписали смо да ко не буде обавио посао добровољно иступа из Уредништва. Тако смо остали без двојице писаца у првом колу, без Вука и Винавера. Али, књигу Светог Саве је приредио Томислав Јовановић, једноставне облике народне књижевности Марија Клеут, песме педесет аутора дубровачког и бококторског доба ренесансе, барока и просвећености Злата Бојовић, Доситеја Мирјана Д. Стефановић, Стерију Сава Дамјанов, Његоша Миро Вуксановић, Бору Станковића Марко Недић, прву књигу Андрића Славко Гордић и прву књигу Црњанског Миливој Ненин. Као што је отворена Едиција, отворен је уредничко-приређивачки посао. Мало више од године је прошло од почетка, а објавили смо прво коло у десет књига, на 4.500 страна, у отмено опремљеним књигама, на трајном папиру, како оваквим књигама пристаје. Коло је изашло, дакле, крајем пролећа 2010, а до краја исте године рецензирано је и уређено је друго коло за које је Предраг Палавестра приредио Скерлића, Љубомир Симовић Лазу Костића, Светозар Кољевић Кочића, Драгана Вукићевић Симу Матавуља, Горан Максимовић Стевана Сремца, Слободанка Пековић Исидору, Горана Раичевић другу књигу Црњанског, Гордић другу књигу Андрића, Радослав Ераковић Милована Видаковића и Боривој Чалић Захарију Орфелина. Чули сте како се кругови затварају. Стерија и Видаковић су били на почетку, у Матици, па су и сада на почетку, у антологији.

Друго коло, на више од четири хиљаде страница, објављено је у јулу 2011. и с убедљивим именима писаца и приређивача из Београда, Новог Сада, Ниша и Вуковара, повисило и притврдило прошлогодишњи почетак који је с једне стране дочекан као заносни уреднички подвиг а с друге стране као целина у којој има понешто туђе. Није стуб пред нама из сна но из руку које су га подигле. Није у њему, у књигама, ништа туђе, ништа од других узето, већ само и оно што је сада, с нашом заслугом, и законски у Србији одређено као заједничко. И није овде реч о другој верзији некадашње велике, у два различита издања објављене едиције *Српска књижевности у сто књига*. Тамо није као овде целовит научни обухват, тамо није само књижевност, тамо није само сто књига, тамо нема дубровачко-бококторске књижевности, и понечега још, јер је тако рекао комитет. Овде има двоструко више писаца и нема комитета. Ко је хтео да то буде од своје намере је одустао.

Треће коло у десет књига довршавају приређивачи. Ускоро ће бити у припреми за штампу. И, обезбеђен је излазак наредних десет томова у пролеће 2012. У задатим приликама, с претњама које усахну па се обнове, то јесте обилат резултат. Као да су сви против, а стуб од књига расте, јер је то наш цивилизацијско-родословни именик. Добронамернима о томе не морамо. Наш пројекат је у свој програм уврстио Одбор за изучавање историје књижевности САНУ. Понеко каже да све што је од националног значаја мора да креће из Београда. А одатле не виде увек шта бива на седамдесетак километара далеко од њих. Камо среће да овакви и слични подухвати с више места пристижу у средиште. Тако би и средиште и целина били моћнији, отпорнији, јединственији. Нећемо даље о томе.

Хоћемо један поредбени пример и повратак на почетак, за крај. Поредбени пример је из Хрватске, где оваква едиција, као и у другим земљама, годинама излази. Посао води Матица хрватска и сарадници. На пројекту има дванаест стално запослених. Влада финансира *Столџећа хрватске књижевности* преко три министарства. Па опет има година да изађе тек понека књига. Издавачки центар Матице српске нема запослених, а на сајту Министарства културе Србије од августа 2010. стоји оштар, нетачан и неправичан текст који каже да наша Антологија нема све оно што заиста има. Та потерница је с адресе из Владе електронски упућена на стотине адреса. Оцене је дао наставник скандинавских предмета, са сродним сарадницима. Међутим, и то је почело да се мења. Оцене сада долазе из топлијих предела. Омекшали су у Министарству када су видели имена и књиге.

А незнавени, противници свега у чему нису, невешто и узалудно, из трешњевог скандинавског топа, гађали су издавачку кућу која има четири едиције. Знали су ако сруше један угаоник од књига да ће пасти цела грађевина. Нишанили су, нишане и са других места. Све тако, а Издавачки центар Матице српске држе његове едиције као што клесани угаоници држе зиданицу.

Око стуба пред нама, који, као што се види, расте у имену: *Десет векова српске књижевности*.

(Матица српска, Два прва кола *Антологије*, 27. IX 2011)

СТУБ КУЛТУРНОГ СЕЋАЊА

О прва два кола Антологијске едиције „Десет векова српске књижевности”

У жанровски и тематски разгранатом Андрићевом делу читамо на неколико места како нам, као појединцима и народу, ваља, силом општих прилика и неприлика, „све испите полагати изнова и све мере и рачуне проверити”. Овим, или сличним речима, обраћа нам се Андрић у белешкама о Гвичардинију, у *Знаковима поред њуша*, у седмом од оних укупно девет записа о Његошу, и још понегде.

Дакле, поред оних познатих, еснафско-учених аргумената о нужности повременог проверавања, поновног тумачења и вредновања нашег (и општег) духовног наслеђа, уз неизбежна и неретко неугодна сучељавања ововремених и негдашњих побуда и мерила, па и још ризичнија разлучивања свога од заједничког и заједничког од туђег, постоји и један општији, андрићевски, егзистенцијални колико и филозофски императив поновног полагања испита и преиспитивања доскорашњих мера и рачуна.

На оваквим, овде само овлашно и упрошћено именованим разлозима и мотивима утемељена је Антологијска едиција *Десет векова српске књижевности*. Оне који на њој раде, уреднике и приређиваче, као и све шири круг културне и читалачке јавности, не мучи недоумица високог опуномоћеника бившег министра културе шта је српски језик и шта је српска књижевност и ко су српски писци, нити их растужује весела оцена актуелног министра да је овде на делу, у исти мах, мегаломанија, тезгарење и непостојање, у данашњој српској култури, потребног броја прегалца дораслих оваквом послу.

Упркос једнима а захваљујући другима, као што видимо, пред нама су два кола наше едиције, док је треће у штампи. Пред нама је, да се окористим једним насловом, *стуб сећања* који расте, стуб сећања, подсећања и притврђивања оног што је вредно и живо у минулом и текућем српском књижевном времену.

У складу са нашом поделом улога, ја ћу вас концизно извести о садржини двају кола и насловима из оног трећег. Као што сте већ чули, или прочитали, у сваком колу су измешане карте, гј.

здружене књиге и писци с различитих, често и великих, временских, жанровских и поетичких раздаљина.

Сви погађате ко је на самом почетку. Увек је више других, а само је један први. Говорим о Св. Сави, „оцу и српског Православља и српске државности” (А. Шмеман), и, како бележи приређивач књиге Томислав Јовановић, „јединственој личности” и „првом познатом српском писцу”, који је „писао углавном на српскословенском и делимично народном језику”. У књизи су сви Савини списи, уз *Житије Св. Симеона* у српскословенској транскрипцији. Ту је, у пуном сагласју с пропозицијама, нов Јовановићев предговор и неколико драгоцених прилога од непролазне вредности – из пера Владимира Ђоровића, Димитрија Богдановића и Ђорђа Трифуновића.

Старија раздобља наше књижевности огледнула су се у још два књигама првог кола: у *Једноставним облицима народне књижевности*, које изучава Марија Клеут, и у *Поезији Дубровника и Боке Которске*, представљеној избором и тумачењем Злате Бојовић. Прва ауторка, на трагу Васка Попе, загледана „у само срце столетних ноћи”, ниже ђердан од неколико стотина поетских бисера разврстаних по лексичко-мотивском кључу у басме, девојачке песме, благослове, заклетве, клетве, загонетке, питалице, пословице и у обичај узете речи. Друга, пак, дочарава стиховима педесеторице песника „специфичан културни и духовни ареал” који се створио на поменутом простору. Прва бира за саговорнике и сведоке Попу и Снежану Самарцију, друга Драгољуба Павловића и Мирослава Пантића. Кажемо сведоке, јер, као што знате, ваља имати поуздане одговоре на научна и ненаучна питања шта је чије.

Осамнаести век у овом колу представља Доситеј, у наредном Орфелин. Наша књига, коју је приредила Мирјана Д. Стефановић, садржи познате Доситејеве поучне и аутобиографске списе, четири песме и дванаест одабраних писама. Поткрепљен огледима В. Деснице, Т. Манојловића и М. Лесковца, истраживачки труд наше научнице значио је сјајну пролегомену Међународном научном скупу „Доситеј Обрадовић у српској историји и култури”, који је, пре неколико месеци, окупио у Београду и Крушедолу више од шездесет домаћих и страних зналаца.

Ако Доситеј није испричана прича, нису ни Стерија и Његош решене загонетке. Управо тако их виде приређивачи Сава Дамјанов и Миро Вуксановић. За првог „полифонијска суштина” Стеријиног опуса „представља загонетку вредну одгонетања и у временима која долазе”. По другом, често се у случају Његошевом „решавањем загонетке ствара нова загонетка”. Дамјанов

у *Роману без романа* разазнаје антиципацију постмодерне прозе, док је Вуксановићева актуализујућа рецепција Његоша више од поетичких заокупљена национално-историјским парадоксима. У његовом антологијском избору јасно је, као на длану, ко је и чији је Његош, као што су, опет, на текстуалном плану убедљиво разрешене неке давно увржене двоумице и троумице.

Од највећих српских прозаиста тројица су већ у првом колу наше едиције: Станковић, Црњански, Андрић. Првог нам представља Марко Недић, тврдећи како му дело „ништа не губи на значају ни више од сто година од свог настанка”. Књигу Црњанског је приредио Миливој Ненин, док је аутор предговора Горана Раичевић, која у Црњанском види „последњег великог романтика српске литературе”. После ове, још две књиге посвећене истом писцу показале колико је и како његова визија света „естетски аутентична, слојевита, неухватљива, иронијом и меланхолијом осенчена” (М. Пантић). Књигу Иве Андрића, привилегујући овај пут *На Дрини ћуџију* и *Проклећу авлију*, приредио је Славко Гордић, са живом свешћу како је данас подједнако немогућно невинно и свезналачко читање овог великана, чија недавно објављена библиографија (којој је главни уредник Миро Вуксановић) садржи више од петнаест хиљада одредница на четрдесет девет језика. Попут ове, друга и трећа књига Андрићевих имагинативних и дискурзивних штива допринеће, између осталог, одбрани писца од тзв. „диктатуре тумачења” и интерпретација које су својеврсна освета ума над уметношћу.

Круг првог кола, нимало случајно, затварамо култном Павловићевом *Антологијом српског песничтва (XI–XX век)*, у којој су два његова предговора и, по први пут, четири песме Оскара Давича, предвиђене првим а уврштене у антологију тек овим, дванаестим њеним издањем.

Књиге другог кола у два наговештена случаја настављају причу о ауторима представљеним већ у првом колу. Тако Горана Раичевић, после поменуте књиге која садржи поезију, *Дневник о Чарнојевићу* и неколико путописа, сад приређује књигу међу чијим су корицама *Сеобе*, одломци из жанровски хибридни *Хиџерборејаца* и девет есејистичко-критичких штива М. Црњанског, док Славко Гордић у другој Андрићевој књизи привилегује тридесет седам од приближно сто четрдесет приповедака које је написао наш нобеловац. На другима је да просуђују да ли смо ишта померили у досадашњим читањима наших великих писаца.

Старије сегменте српске баштине у другом колу наше едиције расветљавају Боривој Чалић, Радослав Ераковић, Љубомир Симић, Драгана Вукићевић, Горан Максимовић, Светозар Кољевић,

Слободанка Пековић и Предраг Палавестра. Први међу помену- тим приређивачима представља нам „предуго непрочитана и не- призната дела” Захарије Орфелина његовом поезијом, *Историјом и делима Пејтра Великог* и писмима, други – Милована Видако- вића, „првог српског бестселер писца”, његовом романескном прозом (прва књига *Љубомира у Јелисијуму*), стиховима и предго- ворима, писаним као „аутопоетичке исповести”. Трећи приређи- вач, Љубомир Симовић, припомогнут минулим радом већег броја ранијих аутора (В. Попе, М. Лесковца, В. Петровића, И. Секулић, З. Мишића, С. Винавера и М. Павловића), бира за своју књигу о Лази Костићу педесетак његових песама и две трагедије, посебно опчињен језичком енергијом великог песника, који је „копао до дна корена неке речи не би ли је натерао да израсте друкчија, из- ворнија и моћнија”, или је пак лексеме „раскивао и поново их ко- вао, претапао и калио”, тако да нам се чини како се оне „и данас пуше, још неохлађене од каљења, ковања и прекивања”.

Костићев „драги Шиме”, Симо Матавуљ, у читању Драга- не Вукићевић указује нам се као неко ко је припадао неколиким срединама „и ни једној у потпуности”, тако да „не постоје Мата- вуљева места, постоје Матавуљеви путеви”. По овом тумачењу, писац узмиче, стоји са стране, „постаје инсајдер”, тако да и само тумачење нужно бива „у знаку узмицања ока које гледа пред оком које прониче, реалистичког пред симболичким, емпиричног пред мистичним, смешног пред тужним и обрнуто”. Судећи по овој ин- терпретацији, управо у том читању текста који узмиче пребива и „највећа провокативност и виталност Матавуљевог дела”, овде представљеног чувеним његовим романом, скупином од једна- наест прича и фрагментарно датим *Биљешкама једног њисца*. Моментом средине протумачена је и поетика Стевана Сремца, у чијем делу, по виђењу Горана Максимовића, конкретни градови и простори (Сента, Ниш, Београд) бивају преображени у умет- ничку реалност која је „постала заправо и доминантна савремена представа о тим просторима, пређашњим људима и временима”.

За разлику од Матавуља и Сремца, Петар Кочић је, као што знамо, тематски и географски непомичан, везан за своју Крајину, као што је, с друге стране, као писац, етнограф и политички три- бун, по речима Јована Кршића и Иве Андрића, сав из „једног ко- мада”, недељив. И несаломив. Како казује последња реченица из Кољевићевог предговора, Кочићеви јунаци и јунакиње „неће по- клекнути ни кад се спотакну, ни кад посрћу, ни кад падају”. Такав је и Кочић. Из књиге његових приповедака, писама, чланака и го- вора бирамо стога за ову прилику једну реченицу из једног там- ничког писма, срочену сваком нејуначком времену уинат: „Мене

слобода лично много и не весели, јер изван тамнице имам врло мало пријатеља.”

За крај овог извештаја остављамо критику – и критику критике. Вршњаци, а толико различити, Јован Скерлић и Исидора Секулић традиционално су доживљавани као синоними критике и есејистике. Он је градитељ епохе, *Vahnbreher* и учитељ енергије, експлозиван и трагично кратковек. Њега у нашој едицији представља Предраг Палавестра, данас најбољи зналац историје српске књижевне мисли, а њу Слободанка Пековић – мирно а убедљиво, као личност изузетне културе и префињеног стила, несклону полемици али одлучну и доследну у отпору сваком ограничавању песничке слободе и гушењу људске индивидуалности.

То је, дакле, попис раздобља, поетика, аутора и приређивача представљених у прва два кола наше едиције. У трећем, које је у штампи, проговориће у новом светлу, у заједничкој књизи, Стефан Првовенчани, Доментијан и Теодосије, а у засебним књигама наша народна лирика, Вуков *Српски рјечник* читан као својеврсни азбучни роман, те Бранко и Змај, Растко Петровић и Драгиша Васић, а од великих критичара и васпитача укуса Богдан Поповић. Ту су, у трећем наврату, Андрић и Црњански. Круг приређивача је попуњен Љиљаном Јухас Георгиевски, Љиљаном Пешикан Љуштановић, Татјаном Јовићевић, Татјаном Поповић и Бојаном Стојановић Пантович.

Ето како расте стуб којим меримо и оснажујемо наше духовно памћење. Нисмо се уплашили своје храбрости, као ни приговора, утемељених и неутемељених. Уз Божју помоћ, уз подршку која јача и припомоћ нових и све бољих сарадника, учинићемо све да ова смотра и провера наших књижевних вредности буде чист и користан посао. Или, у андрићевском смислу, одговорно и поштено положен испит.

У Задужбини Илије Коларца, 2. фебруара 2012. године

ЉИЉАНА ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ

ДУГО ПАМЋЕЊЕ РЕЧИ

„... У књижевности није могуће никад, захваљујући језику, потпуно изаћи из свог свијета и његове културе.

Чак и у најрадикалнијим облицима супротстављања свему своме и свему што се види око себе, а можда баш нарочито у њима, писац или усмени стваралац остаје у свијету свог језика, јер ријеч има дуже памћење од онога који је изговара.”

Светозар Кољевић, *Пејтар Кочић на ѓраџу „магичног реализма”*

У основи целе замисли Антологијске едиције *Десетї векова срїске књижевностї* Издавачког центра Матице српске¹ могле би стајати реченице којима своје казивање о Петру Кочићу почиње Светозар Кољевић. – Свака од досад објављених књига (па и оне које су, засад, присутне само као предвиђени наслови) на свој начин мора артикулисати то „дуго памћење” властитог језика и културе, дати му нови импулс трајања, а, истовремено, показати како оно функционише у приређивачевом времену. Сваки приређивач за себе морао би исказати и одбранили властиту веру да је некад изговорена реч и данас вредна памћења. У томе лежи и универзално оправдање и велико искушење оваквих подухвата. Колико је и да ли је уопште могуће да било која антологија оствари релевантан и објективан увид у десетовековни традицијски ток, кад је тај ток жив, мења се са сваким новим делом, жанром, са сваким новим искуством својих читалаца? Управо у књизи о Кочићу, суочавају се сагледавање оне „мученичке истинољубивости и оданости свом духовном наслеђу”, којом је он често пркосио „свом лажљивом заокружењу” (Светозар Кољевић. *Пејтар Кочић на ѓраџу „магичног реализма”*, 9), са иновативним сагледавањем његовог дубоко сензибилног односа према природи. У тој „загонетној сраслости” „умног и чулног живота” Кочићевог човека с природом, Кољевић слуги наговештај магичног реализма који снажно обележава нарочито Кочићеве лирске минијатуре и „Билеге на баштини”. А баш та могућност увек нових самеравања и моделовања живог активног стваралачког односа

¹ Антологијска едиција *Десетї векова срїске књижевностї*. Друго коло. *Захарија Орфелин*. Књ. 13; *Милован Видаковић*. Књ. 20; *Лаза Косић*. Књ. 38; *Симо Маїнавуљ*. Књ. 41; *Стеван Сремац*. Књ. 42; *Пејтар Кочић*. Књ. 50; *Исидора Секулић*. Књ. 52; *Иво Андрић II*. Књ. 56; *Милош Црњански II*. Књ. 59; *Јован Скерлић*. Књ. 109. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2011. Састав Уредништва је исти као за прво коло: главни и одговорни уредник је Миро Вуксановић, а уредници су: Злата Бојовић, Славко Гордић, Сава Дамјанов, Томислав Јовановић, Марија Клеут, Марко Недић, Миливој Ненин и Мирјана Д. Стефановић.

према прошлости која новим читањем постаје и савременост, јесте велика предност, чар и велика шанса оваквог прегнућа.

Друго коло Антологије ту шансу у потпуности користи. Не зато што је овај избор (и на нивоу замишљене целине, и у већ реализованим колима, и унутар појединих књига) једини могућ или апсолутно објективан, већ управо због његове лепе и (увек) опасне субјективности. Без кашњења, у истом занатски високо до-тераном лику, друго коло Антологијске едиције реализовано је, чини се, уз мање неспоразума са широм културно-политичком климом² и, што је посебно важно, са истом приређивачком стра-шћу као и прво. Оно, истина, не обухвата онако широк временски пресек попут првог, које креће од исконске древности кратких говорних умотворина, преко Светог Саве и зачетака српске писане књижевности, до *Анџолођије српског ђеснишћива* Миодрага Павловића, већ се концентрише на три века од 18. до 20, у којима се рађа модерна српска књижевност (од Орфелина до Андрића и Црњанског). Напуштање строгог хронолошког низа, односно одлука да се он као такав оствари тек кад Антологија у целини буде окончана, и у другом колу доказује своју пуну оправданост. Не само зато што (како смо написали поводом првог кола) „доприноси развоју и фокусирању ... стваралачких стратегија читања, оцртава токове које ће свака нова притока, свако ново коло, узбудљиво мењати и померати”, већ, пре свега, као вид драгоценог уцеловљења традицијског низа српске књижевности. Овај, верујемо јединствени ток, и пречесто је сагледаван у искључивим контрапунктима, често и са наглашеним захтевом да се пут ка бољем, *најпредак* (без обзира куда он води, ка утопијској будућности или назад у златну прошлост) обезбеди одбацивањем баласта прошлости³ (или будућности⁴).

² Поред појединачних донатора (КТБ из Београда, Дунав осигурање, МОНА) и Покрајинског секретаријата за културу владе Војводине, који је покровитељ целе едиције, и Министарство културе Републике Србије подржало је објављивање књига Милована Видаковића и Захарије Орфелина.

³ Рецимо, у поглављу „Почетак нове српске књижевности” (*Историја нове српске књижевности*, Београд: Просвета, 1967, 15) Јован Скерлић каже: „Стара српска, средњовековна књижевност, готово искључиво црквеног карактера ... није могла бити од утицаја на једну књижевност новог, световног доба. ... све је то било више писменост но књижевност у правом смислу речи, и ако се данас броји у књижевност, то је у недостатку чега другог и зато што је то тако до сада примљено.”

⁴ Сматрам дубоко штетним сваки захтев да се, због неког великог циља (ма колико се он чини пожељним), „превазиђу”, било „болесни црквени романтизам”, било „ратнохушкачки” гуслари, заједно са њиховим давно превазиђеним „неевропским” инструментом, било анационални и безбожни индивидуалисти и мондијалисти. Култура која не може да поднесе двојство, па и многоструко-ст, нема перспективу.

Друго коло несумњиво потврђује и то да је Антологијска едиција *Десет векова српске књижевности* драгоцен подухват националног значаја, остварен трудом уредника, приређивача и свих који су његовом издавању допринели. И ово коло профилисано је као захтеван дијалог са широм, непрофесионалном читалачком публиком.⁵ Оно, као и едиција у целини, пориче логику по којој су књижевна дела високе вредности, поготово она старија, неутуђива баштина уских академских кругова и, евентуално, у „болоњски” сведеном обиму, ђака и студената.

Чини нам се да се најтежи задатак у овом колу постављао пред приређиваче књига *Захарија Орфелин*, Боривоја Чалића, и *Милован Видаковић*, Радослава Ераковића. Суд о Орфелину у српској историји књижевности високо је позитиван,⁶ али то није битно олакшавало захтев с којим се суочио Боривој Чалић. Требало је из опуса зачетника нове српске књижевности издвојити дела која ће и код модерног читаоца изазвати бар део оног дубоког уважавања које је 1786, годину дана по Орфелиновој смрти, исказао Доситеј: „Наш је покојни господин Орфелин блаженији и благополучнији од свију његовог времена сродни[х]” (према: Боривој Чалић, *Сазвежђе Орфелин*, 7). Обухвативши поезију, прозу, али и граничне жанрове, попут предговора *Славено-србском маџазину* и *Вечитом календару* и преписке (све ово је пропраћено прецизним напоменама), Чалић пружа жив и динамичан увид у Орфелиново дело. Овај избор отвара будућем читаоцу увид у настанак модерне српске уметности и културе, али и опомињуће подсећање на често незахвалну позицију њених стваралаца и прегалаца.⁷ Чалићев уводни есеј трага за наговештајима и траговима мање-више загонетне судбине и њиховим евентуалним рефлексима у пишчевим делима, указује на историјске и библиографске проблеме и отворена питања, бави се жанровским особеностима Орфелиновог дела, али се ниједног часа не претвара у монотono ситничарење, већ, заједно са целином књиге, успева да наговести сјај, сенке и загонетке *Сазвежђа Орфелин*.

⁵ Иако је, истовремено, незаобилазно и за стручног читаоца и реализовано уз поштовање високих стручних узуса. Тако се, рецимо, као позив на нова читања и тумачења, може тумачити и строго свођење пратеће литературе и библиографија о писцима.

⁶ „Много пута и у разним приликама истицано је да је Захарија Орфелин био најзначајнији српски стваралац свог доба” (Боривој Чалић, *Сазвежђе Орфелин*, 10).

⁷ У писму Викентију Јовановићу Видаку Орфелин каже: „Но ја сам већа будала који старам се целом народу фајду учинити, а мени самому не могу фајду да учиним, но до смрти као ђаво у паклу мучим се, а народу за мене ни бриге није” (323).

Још тежим чини се задатак с којим се суочио Радослав Ераковић приређујући антологијски избор из дела Милована Видаковића. За живота, Видаковић је прешао парадоксалан пут од првог српског „бестселер писца”, по чијим јунацима „љубезни читатељи” обликују своје сентименталне снове и крштавају децу њиховим именима, до аутора којем је, у *Дружој рецензији српској* (1817), аподиктички пресудио Вук Стефановић Караџић. У уводном есеју, насловљеном *Милован Видаковић: њрви српски бестселер њисац*, Ераковић показује како је управо Вукова рецепција битно обележила потоњу књижевноисторијску судбину и вредновање Видаковићевог дела. Он се духовито поиграва дихотомијом читалачких стратегија „искреног читаоца”, Сремчеве јунакиње, поп-Спирине Јуле и „оца Вука”, „чедног и дубоко смерног рецензента” *Љубомира у Јелисијуму* (Радослав Ераковић, *Милован Видаковић: њрви српски бестселер њисац*, 9), али чини и много више од тога. Избор који нуди, поготово, верујемо, укључивање религиозног спева *Пушћесџвије у Јерусалим* и целине насловљене „Аутопоетичке исповести” (реч је о ауторовим предговорима стилизованим као обраћање читаоцима) открива писца још увек подстицајног за књижевна и културолошка истраживања. Посебну вредност Ераковићевог новог читања Видаковићевог дела представља добро образложено и озбиљно засновано смештање његових романа у нови књижевноисторијски контекст. Насупрот распрострањеним ставовима по којима је Видаковић жанровски чврсто повезан „са готово маргиналним европским романсијерима (најчешће немачким), односно представницима стилских формација које су већ крајем 18. и почетком 19. века припадале прошлости” (Радослав Ераковић, *Милован Видаковић: њрви српски бестселер њисац*, 10), Ераковић веома успешно доказује тезу да се, поготово преко мотивације и обликовања женских ликова, Видаковић пре може ставити у контекст Ричардсонових дела и „означити као зачетак друштвеног романа” (Радослав Ераковић, *Милован Видаковић: њрви српски бестселер њисац*, 12) код нас. Овим се, истовремено, Видаковићево дело отвара за могуће читање и у оном, у суштини, еменципаторском кључу, који, од Орфелина и Доситеја надаље, битно мења однос нове српске културе према жени.⁸

⁸ „Ако јесу те НИШТО, како говорет сад,
То тко рожден од жене, или њу обожајет,
Има бити ил’ раван ил’ горши од ње јест.”
(Орфелин, *Сонет*)

Антологија ни у овом колу не прераста у детаљан преглед критичко-научне рецепције одабраних писаца, што сматрамо њеном предношћу. Тим се ефектније у појединим уводним текстовима, па и изборима, издвајају потенцијално полемички тонови,⁹ попут Ераковићевог духовитог дијалога са Вуком или судбинског суочавања стваралачког и људског лика Исидоре Секулић са њеним моћним критичарима – Јованом Скерлићем и Милованом Ђиласом. На фону њихове идеолошке и естетске искључивости, поготово на фону Скерлићевог јединственог концепта књижевности, Слободанка Пековић слика, и избором дела и уводним есејем, стваралачки поливалентни Исидори лик: „због те различености стила и идеја, њено приповедање се не би могло са сигурношћу уврстити ни у приповедање о реалном, нити о нереалном, ни у једну књижевну врсту, жанр или род” (Слободанка Пековић, *Основни књижевни сџавови Исидоре Секулић*, 10) Ту особену „различеност” Исидориног стила и идеја Пековићева хвата с „мирном енергијом”, коју (присећајући се Аузонијеве молитве) Исидора приписује Александру Белићу.

Уколико се једном буде правила антологија српског есеја нашег доба, у њу би лако могли ући и овај текст Слободанке Пековић или Гордићев предговор Андрићевим приповеткама. *Трагично, хуморно и ђоејско у Андрићевом ђриповедном свейу* Славко Гордић надахнуто осликава. Прихватајући широко распрострањено становиште да је управо приповетка „преовлађујуће жанровско обележје импресивног и разноврсног књижевног опуса Иве Андрића” (*Трагично, хуморно и ђоејско у Андрићевом ђриповедном свейу*, 9), Гордић и у другој књизи посвећеној овом писцу одбија читање – дешифровање, које смешта писца у рубрике и калупе, и нуди истанчано, дубоко сензибилно тумачење, племеништу стрепњу пред чудом приче и целовитошћу и животношћу Андрићевог фиктивног универзума, а не свемоћ тумачења.

У предговору првој књизи посвећеној Милошу Црњанском, коју је приредио Миливој Ненин, Горана Раичевић (*На ничему саздан свей*) гради особени укрштај историјског и литерарног читања, биографије и поетике. И позније радове (од 1927) „последњег великог романтика” српске књижевности Горана Раичевић осветљава суочавајући субјективно и колективно, ерос и жртву. Питање „како се људи односе према еросу, а како према жртви”, она види као суштинско у сваком испитивању које „у историји књижевности, али и у оној другој, широј историји људи и

⁹ Или сагласја, попут оног које више приређивача откривају са лепом, проницљивом и сталоженом речју Милана Кашаниана.

света [креће] у потрагу за доминацијом индивидуалистичког односно колективистичког принципа” (Горана Раичевић, *Сеобе у Хиџербореју*, 7). У стваралачком превазилажењу ове дистинкције и сустизању жртвовања и порицања жртве у лику Вука Исаковића, па и у животном и стваралачком животопису писца, ауторка сагледава Црњанског као писца свог, нашег и будућег доба: „И колективно и индивидуално на крају су за Црњанског ресемантизовани: и један и други принцип добија примат када се превазиђе њихово супротстављање по основи дух–материја: тако да колектив значи духовну заједницу људи, а не владавину институција, где индивидуалистички импулс има да изрази духовно, а не материјално биће” (Горана Раичевић, *Сеобе у Хиџербореју*, 24).

Свој избор из поезије, балада и драмских дела Лазе Костића, па и уводне есеје *Белешке о Лази Косићу* и *О трагедијама Лазе Косића*, Љубомир Симовић обликује као наставак дугог дијалога са великим претходником и као одбрану не само писца већ и читаоца од оних аналитичких и критичких метода које у потпуности преобликују предмет којим се баве. То посебно важи за део посвећен песми *Santa Maria della Salute*, коју Симовић смешта у контекст Костићевог песништва и укупног стваралаштва, па и живота, али и у контекст српског, јужнословенског и европског песништва, не крећући ни у једном часу за химером потпуног „дефинитивног” тумачења дела. Стваралачки дијалог двојице позоришника обележио је и његово тумачење Костићевих трагедија. Између заветне Христићеве опомене да нас они који долазе неће питати јесмо ли играли Јонеска, Бекета и Стопарда, већ јесмо ли играли Костића и Јакшића и властите запитаности како је могуће после Јонескове *Телаве њевачице* играти *Максима Црнојевића*, Симовић излаз налази у неочекиваном предлогу: „да се без резерве прихвати све што ови текстови нуде – и јамб, и патетика, и каламбури, и претеривање, и севање и звекет мачева и ножева, и убиства, самоубиства и лудила, и велика убрзања и скраћења, и афекти, хиперболе, градације” (Љубомир Симовић, *О трагедијама Лазе Косића*, 37). Попут дела на која се односи, ова је идеја ризична, оригинална и привлачна сваком ко воли позориште, а свакако је достојна позоришне харизме и Лазе Костића и његовог тумача.

У преплету животног пута и поетике оцртана су дела Симе Матавуља и Стевана Сремца. Драгана Вукићевић ишчитава *Мајтавуљев либар* као особени бедекер и гради уводни есеј као одисеју кроз пишчеве фиктивне светове, а потом и као рефлекс његових реалних животних путовања. „Не постоји Матавуљево место, постоје Матавуљеви путеви” (Драгана Вукићевић, *Мајтавуљев*

либар, 7), наглашава она на почетку, развијајући потом метафору пута не само као казивање о тематици Матавуљеве прозе већ и као динамичност Матавуљевог „хетеропоетичног“ приповедачког опуса: „од географије и хронотопа пута, преко поетике ока и уха, до интертекстуалних веза и жанровских укрштаја, од поетике смешног до поетике мрачног”, њено тумачење је, одиста, највећим делом „у знаку узмицања” (Драгана Вукићевић, *Матавуљев либар*, 21), али управо тим узмицањем она успева да сагледа и обухвати бар део Матавуљеве приповедачке сугестије.

У сустицању биографских путовања и тематских мена и Горан Максимовић сагледава Стевана Сремца као реалистичког писца, једног од оних који доказују да је, поред „сеоске приповетке” српског реализма, „подједнако инспиративну улогу имао и живот града, градски људи и градски амбијент” (Горан Максимовић, *Градови Стевана Сремца*, 7). Пратећи Сремчев животни пут од родне Сенте, преко Ниша, до Београда, Максимовић прати сложено обликовање хронотопа града у коме поред познатих локалитета учествују и људи, њихове особености, говор, менталитет, топови куће и породице: „Сремчева умјетничка слика града израста у метареалност у којој се обједињују информације о приватном и јавном животу, о свакодневним тајним или јавним судбинама” (Горан Максимовић, *Градови Стевана Сремца*, 23).

Од посебних књига у овом колу је објављена *Књиџа Јована Скерлића*, коју је приредио Предраг Палавестра. Палавестрин избор текстова јасно је обележен његовим виђењем Скерлића као „учишеља енергије, књижевног идеолога, борца и националног вође” (Предраг Палавестра, *Јован Скерлић – сведок „злаћиног доба” српске књижевности*, 7). Тај активистички импулс, условљен социјалном и националном идеологијом учинио је Скерлића, према Палавестрином виђењу покретачем „једног од најплоднијих раздобља у развоју новије српске књижевности” (Предраг Палавестра, *Јован Скерлић – сведок „злаћиног доба” српске књижевности*, 8).

Тако су се у истом колу *Анџолоџијске едиције* нашли строги „учитељ енергије” и његова непослушна ученица Исидора Секулић,¹⁰ доказујући још једном да логика или-или није једина могућа у поимању традицијског низа.

¹⁰ „Можда би се пре могло говорити о послушности и непослушности, јер је списатељка с једне стране неговала потпуну послушност према принципима које је сама поставила, и непослушност према оним које је одбацила” (Слободанка Пековић, *Основни књижевни сјавови Исидоре Секулић*, 19).

КОГА ИМА И КОГА НЕМА У ЕДИЦИЈИ „ДЕСЕТ ВЕКОВА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ”

После две године излагања и првих двадесет објављених томова, Антологијска едиција *Десет векова српске књижевности* заживела је као један од најзначајних издавачких подухвата не само Матице српске, односно њеног Издавачког центра, него и читаве српске културе. Највећи део јавности од почетка је препознао њен значај и свесрдно је подржао. Са извесном задршком стигла је и подршка са места са којег је била најпре и очекивана – из Министарства културе Републике Србије. Комисија Министарства за суфинансирање капиталних издања доделила је за 2011. годину 450.000 динара овом пројекту и тиме прећутно преиначила своју ранију оцену да „предложена едиција има све одлике обичног комерцијалног издања”. У образложењу прошлогodiшње одлуке, било је речено и то да успостављање новог канона српске књижевности само по себи није капиталан подухват, да канон претпоставља непостојећу хомогену националну културу, да одржава постојећи, по правилу застарео поредак вредности и спречава иновативно размишљање, а да су у последњих 1015 година у конзервативним политичким круговима обновљени захтеви за прављење националних канона појединих уметности, посебно књижевности. „Конзервативни политички кругови”, у које су имплицитно сврстани и покретачи и уредници Матичине едиције, супротстављени су том приликом „озбиљним научним круговима”, као да само либерална политичка опредељеност може претендовати на научност. Ослањајући се вероватно на појединце из редова марксистичке, феминистичке или деконструкционистичке критике, који су критиковали универзитетски канон као нешто традиционалистичко, превазиђено, засновано на институционалној моћи итд., председник комисије је том приликом пренебрегао неке од савремених а нимало неозбиљних поборника канона, попут Френка Кермоуда или Харолда Блума, као и чињеницу да су седамдесетих и осамдесетих година у америчким академским круговима око овог питања вођене беспопштедне полемике, без победника и без консензуса.¹

¹ Видети у: Предраг Бребановић, *Антиисторијски канон Харолда Блума*, „Фабрика књига”, Београд 2011.

Најважније је, ипак, да су и он и остали чланови комисије у међувремену ревидирали свој став, можда захваљујући скорашњим научним резултатима,² можда услед накнадног увида у текст „Концепцијска и уређивачка начела” који се од почетка штампа на крају сваког тома едиције и који обеснажује приговоре о њеном „ненаучном карактеру”, а можда и под притиском домаће јавности. Постоји, најзад, и могућност да су промени њиховог мишљења, макар и индиректно, допринеле реакције које су се поводом *Десет векова српске књижевности* недавно појавиле „у региону”. Средином априла ове године, наиме, објављена је изјава Министарства културе Републике Хрватске у којој се укључивање писаца и дела дубровачке ренесансе у едицију *Десет векова српске књижевности* назива посезањем за хрватском књижевном баштином, али се закључује да би најбоље било да се то једноставно игнорише. Са тиме се, међутим, нису сви сложили, па се већ 5. маја у часопису *Вијенац*, публикацији Матице хрватске, огласила Викторија Томић Франић, виша асистентка – знанствена новакиња Филозофског факултета Свеучилишта у Сплиту. Ова млада научница, која је под менторством Слободана Просперова Новака докторирала на тему *Биографија и дјело Марина Држића као интeршeкциjални дискурс*, применила је у свом тексту методологију комбиновања политичких и научних критеријума традиционалног исходишта. Њој, наиме, не смета успостављање канона, понајмање националног, већ то што се, међу „посебним књигама”, под бројем 111 нашла и *Поезија Дубровника и Боке Коџорске* ренесансе, барока и просветитељства, а што је предвиђено објављивање избора из дела Марина Држића и Цива Гундулића. И мада Злата Бојовић, приређивач објављеног избора, нигде у свом предговору ни језик ни књижевност старог Дубровника не назива српским, огорчење, ужаснутост, али и велика зебња истакнути су већ у најави чланка: „Данас је опасније но икада прије допустити инаугурирање Марина Држића и свих осталих хрватских писаца у српски књижевни канон јер сада то престаје бити интерно питање културне политике у Хрватској или питање односа двију националних књижевности. То постаје завршен процес двију канонизација у двије државе.”³

² Поред Бребановићеве дисертације, видети одредницу Биљане Дојчиновић Нешић „Канон” у: *Прегледни речник компаративистичке терминологије у књижевности и култури*, „Академска књига”, Нови Сад 2011.

³ „Српска пресезања за хрватском културом – у *Десет векова српске књижевности* укључени дубровачки и бококторски писци.” Текст преузет са портала <http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac448.nsf>

За разлику od комисије српског Министарства, ауторка се ни на тренутак није колебала око значаја овог издања: „Није ту ријеч ни о какву маргиналном, него средишњем националном пројекту”, узвраћа она свом Министарству културе: „Могу се игнорирати људи, могу се игнорирати недостојни догађаји, али се никад нису могле и не могу игнорирати књиге, које имају своју *fortuni*. Они који мисле да могу игнорирати текстове, они размишљају главом политичара.” Са овим полазиштем бисмо се могли сложити, али се, нажалост, сагласје ту и завршава. Ако се донекле може разумети то што неко чија вокација није лингвистичка заобилази осетљиво а кључно питање језика дубровачке књижевности, неприхватљиво је да читаоца упућује на расправе хрватских, а да занемарује радове српских лингвиста који су се овом проблематиком бавили. Као да се, селективном употребом аргумената, ауторка и сама приклонила политичком дискурсу. Није то, наравно, ништа ново у полемикама ове врсте, нити је то једино место на којем Томић Франићка расуђује „главом политичара”. Тако не преза од двоструких мерила ни на књижевноисторијском терену на којем се сигурније осећа. Рецимо тамо где настоји да омаловажи тезе српске филолошке и историографске школе – Павла Поповића, Петра Колендића, Јорја Тадића, Мирослава Пантића – тврдећи како је њиховим деловањем настао „корпус текстова-идеологема” чија се легитимност темељи на архивској грађи, мада су, наводно, „постструктуралистички теоретски правци ... уздрмали крунско мјесто историографије и указали на њезину текстуалну *фикционалност*”. Но, када настоји да сопствене аргументе учини веродостојним, онда заборавља на Барта и Фукоа, па се радо позива на радове хрватских историчара у којима се барата чињеницама истог реда. А најснажније њен политички нерв затрепери онда када провали носталгија за добом неприкосновене једнопартијске идеологије. Чак ни у „злогласном” Меморандуму САНУ, без којег, наравно, ни ова расправа није могла да прође, „није било могуће ... експлицитно посвајање старије хрватске књижевности од стране српских књижевних историчара”, вајка се ауторка и одмах објашњава зашто: „Због Устава из 1974. који је дјеломично укључио захтјеве *Декларације о називу и њоложају хрватскога књижевног језика* из 1967, међу чијим је потписницима био и Мирослав Крлежа. То није неважно споменути јер је Крлежа један од арбитра у стварању хрватскога књижевног канона након 1948, у којем Марин Држић заузима мериторно, дотад Гундулићево мјесто.”

Да је претходне две реченице написао неки овдашњи проучавалац, ризиковао би да стекне епитет српског националисте. Срећом, проток информација је данас такав да смо благовремено

и са праве стране открили који су то врхунски научни ауторитети и аргументи пресудили у случају Држића и дубровачке књижевности. Жалећи за прохујалим временима неупоредиве интелектуалне слободе, ауторка воли да посегне и за њиховом карактеристичном терминологијом, па тезе српске рагузологије у неколико наврата назива „иредентистичким”, не пропуштајући да ову етикету прилепи и неким италијанским историчарима књижевности који су оспоравали изворност Држићевих дела. Чини се да је управо тај европски контекст, у којем више нема моћне партијске заштите, најболнија тачка за Викторију Томић Франић, јер она све време настоји да нагласи „Држићеву прозападну политичку оријентацију”, а тај Запад никако да пресече, онако крлежијански. Зато са уздржаном горчином помиње и научни скуп одржан у Паризу 2008. године под насловом „Марин Држић – светионик дубровачке ренесансе”, на којем је и сама учествовала. Његови организатори, Пол-Луј Тома и Сава Анђелковић, актуелни носиоци југо-славистике на Сорбони, истовремено су и приређивачи зборника објављеног 2009. године у Загребу. Њима се замера – дискретно, наравно, јер зна се с ким се како разговара – што Држића нису назвали хрватским писцем и отклонили могућност „манипулирања” у будућности. Французи, изгледа, никако да спознају да „никад у стварности није било ријечи о двојству дубровачке и хрватске књижевности”, па хтели не хтели, руку под руку са творцима Матичиног канона, постижу да Држић постане „за еуропско очиште, хрватски и српски писац”, иако су српски и хрватски канон данас „два потпуно одвојена књижевна канона двију потпуно одвојених држава”.

Рекло би се да за Викторију Томић Франић стварност почиње 1991. године. Или евентуално 1815, када је Дубровник потпао под власт Хабзбуршке монархије и од када почиње систематска кроатизација оног дела становништва које је себе сматрало српским, а било католичке вере. И ако се мора констатовати да је тај процес данас практично завршен, а да је Дубровник национално хомогенизован током протекла два века, па сада нико не доводи у сумњу његову припадност хрватском државном и културном простору, не може се заборавити да се он у средњем веку граничио са српским земљама, одакле је дошао знатан део његових житеља који су донели своју традицију, обичаје и језик, уградивши их у онај специфични „мултиетнички” и „мултикултурни” амбијент који је вековима чинио специфичност Дубровачке републике. Најстарији сачувани песнички фрагмент записан је године 1421. ћириличним писмом, језик словенског живља у званичним

актима на више места се назива *lingua serviana*,⁴ а међу угледним дубровачким интелектуалцима 19. и 20. века били су и Срби католици Матија Бан (1818–1903), Милан Решетар (1860–1942) или Петар Колендић (1882–1969). Међу њима је и један мање познати свештеник дум Иван Стојановић⁵ (1829–1900), који је у својим списима о историји Дубровника и дубровачке књижевности истрајно доказивао присуство и важну улогу Срба на његовом тлу.

Познато је колико су Дубровчани држали до слободе свог града и до посебности своје културе. Ту посебност осећао је још Марин Држић, па се међу ликовима *Дунда Мароја* налазе и неки који су, осим именом, занимањем или породичним везама, окарактерисани и својим недубровачким пореклом. Поред Џивулина Лопуђанина, Пава Новобрђанина, Камила Римљанина, ту је, гле чуда, и један Гулисава Хрват. Из овога би логично било закључити да „Дубровчанин” и „Хрват” у 16. веку није било исто. Не мислимо, наравно, да из тога изведемо како између Срба и свих Дубровчана тог доба треба успоставити знак једнакости или како је Држић био Србин. Нико у Србији не тврди да је Дубровник икада био искључиво српски, упркос томе што је угледни филолог Милан Решетар, кога Томић Франићка уопште не помиње, у својој приступној беседи Српској краљевској академији, одржаној 1941. године, написао да се у његовом родном граду увек говорило српско-хрватским језиком, а да они који по народности раздвајају Србе и Хрвате морају признати да је тај језик српски.⁶ Али, исто тако, нико ко претендује на научну објективност и интелектуално поштење нема право да дубровачку књижевност *a priori* искључи из историје српске књижевности и културе нити да порекне удео српског елемента у историји дубровачке културе. И зато одређење „двојна припадност”, примењено у уређивању едиције *Десет векова српске књижевности*, колико год деловало соломоновски, јесте боље или бар мање лоше од других.

⁴ Видети у: Бранислав Недељковић, „Неколико података о нашем језику из архива Дубровачке републике”, *Историјски часопис*, XXIX–XXX, Историјски институт – Просвета, Београд 1983, стр. 101–115; Павле Ивић, *Из историје српскохрватског језика*, Просвета, Ниш 1991.

⁵ Видети у: Коста Милутиновић, „О покрету Срба католика у Далмацији, Дубровнику и Боки Которској 1848–1914”, *Зборник о Србима у Хрватској*, ур. Василије Крестић, САНУ, Београд 1989, стр. 33–89; Јеремија Д. Митровић, *Српско Дубровника*, СКЗ, Београд 1992; Петар Милосављевић, *Систем српске књижевности*, Народна и универзитетска библиотека, Приштина 1996.

⁶ Милан Решетар, „Најстарији дубровачки говор”, *Глас САН*, Београд 1951. О Решетаровом тексту и занимљивим околностима његове редакције писали су Б. Недељковић, Ј. Д. Митровић, Мирослав Пантић и недавно Мило Ломпар у књизи *Дух самојорицања*, „Орфеус”, Нови Сад 2011, стр. 180–182.

Овакву солуцију прихватао је, између осталих, и угледни хрватски теоретичар Мирослав Бекер (1926–2002), разматрајући питање да ли је за сврставање неког писца у одређену националну књижевност битнији политичко-историјски или језички критеријум. Том приликом послужио се апстрактним случајевима претпостављених писаца, истарског Италијана или градишћанског Хрвата, који пишу о животу својих сународника и о њиховом односу са већинским становништвом матичних држава. Чијим књижевностима они припадају? „Готово бих се у таквим случајевима zaloжио за аналогију двојном држављанству”, закључује аутор, „за припадност дјвѐма књижевностима, због језика једној а због теме другој књижевности”.⁷ За нашу дискусију од нарочите важности је то што у даљем тексту Бекер исто решење предлаже за писце који припадају дѐма националним књижевностима истог језика, попут Хенрија Џејмса и Т. С. Елиота, рођених Американаца а натурализованих Британаца. А да ли би се оно могло применити и на писце са наших простора? Бекер, истина нерадо, признаје да би. Он узима за пример Иву Андрића који је, како каже, „из опортунистичких разлога пригрлио српство”, као и Виктора Новака, аутора „познате клеветничке књиге *Magnum crimen*”, који је, по речима извесног Милана Јајчиновића, „остварио чудноват ’животни салто’ ... ’од сјемеништарца и Хрвата до масона и Србина!”⁸ Бекер, коме се очигледно не може „спочитати” национална неосвешћеност, посредством Јајчиновића ламентира и над случајевима Дубровчана Меда Пуџића и Ива Ћипика, као и Хенрика Барића и Јосипа/Јосифа Панчића, да би констатовао: „Чудни су то животни путеви који нам се чине антипатичним, али ипак се на крају крајева морамо приклонити закључку да је појединцу национално оно што (из било којих разлога) осјећа да је.”⁸

А ми закључујемо овај одељак повратком Викторији Томић Франић која, насупрот Бекеровој резигнираној сталожености, своју свакидашњу јадиковку завршава вапајем: „Уколико се овај процес интеграције хрватских писаца у српску књижевност сада не спријечи и не побије, никада се више тај проблем неће моћи ријешити, точније неће се моћи овако једноставно ријешити као што се може данас.” Она је очигледно довољно млада да би веровала како се овакви проблеми могу једноставно решити. Пол-Луј Тома је, међутим, далеко искуснији, па на тако нешто и не помишља. Било је, стога, и са српске стране незадовољства неким

⁷ Мирослав Бекер, *Увод у компаративну књижевност*, Школска књига, Загреб 1995, стр. 23.

⁸ *Исто*, стр. 24.

његовим потезима. Рецимо тиме што је признавао сваки новопрокламовани језик настао фрагментацијом некадашњег српско-хрватског језичког корпуса, па се данас на Сорбони изучава неки БХСЦ (BCSM) језик. Али, како нам је поверио у једном приватном разговору, он ствари посматра са стране и уважава политичку реалност. Са стране се вероватно боље види да на културном простору бивше Југославије делује сложен сплет центрифугалних и центрипеталних сила и да, без обзира на то шта се коме свиђа, није могуће тако лако раздвојити српско, хрватско и друга културна наслеђа тог простора, баш као што их није било могуће ни ујединити. Осим уколико се не примени методологија „хрватске културне политике”, интериоризована и у делу српске интелигенције последњих генерација, чије је крајње исходиште описао Мило Ломпар: „Све што је српско треба свести и сузити на србијанско, да би све што није србијанско – као Његош, Андрић, Селимовић – престало да буде српско.”⁹ Тој стратегији, наслеђеној из аустро-угарских и титоистичких времена, привржена су очито и Викториа Томић Франић и њени учитељи. Наше је да на њу не пристанемо, свесни да не можемо убедити другу страну у исправност свог става, још мање је присилити да га прихвати као свој. Можда је заиста најбоље применити тактику игнорисања и стрпљиво наставити свој посао.

*

Наговештавајући у наслову овог осврта бављење и оном другом, ексклузионом страном приређивања капиталног пројекта Издавачког центра Матице српске, дужни смо да скренемо пажњу на нешто што изазива оправдано чуђење кад је реч о начињеном избору. Мислимо на изостављање појединих писаца око чије припадности српском књижевном корпусу нема никаквих недоумица, а о чијем месту у националном канону у последњим деценијама такође није било спора. Реч је о четворици песника исте генерације: Алекси Шантићу, Милану Ракићу, Владиславу Петковићу Дису и Сими Пандуровићу (поредак је дат хронолошки). Остављајући по страни дискусију да ли они чине језгро правца који треба називати српском модерном или симболизмом, констатујемо да је у Матичиној едицији остао заступљен само Јован Дучић, па се испоставља да је читав овај правац остао необјашњиво осакаћен. Како се то могло догодити? Може се превидети један

⁹ М. Ломпар, *нав. дело*, стр. 315.

песник, али четворица? Превид се може поткрасти једном уреднику, али деветочланом тиму?

У трагању за објашњењем, посежемо за „Концепцијским и уређивачким начелима”, па у њиховом 4. члану читамо: „*Анџологија* ће приказати целовит развитак српске књижевности, с намером да је валоризује (превреднује) по новим научним сазнањима и мерилима.” Али, могу ли српска књижевност и њен развитак бити целовити без Диса, Ракића, Шантића и Пандуровића? Јасно нам је да се у оваквим пословима не могу заобићи ни критеријуми индивидуалних укуса и сензибилитета, да они понекад морају доћи у колизију са постојећим поретком просејаним кроз сито времена, као што нам је јасно да квантитативна заступљеност сама по себи није апсолутно вредносно мерило, иначе би значило да су у исту раван доведени Орфелин и Доситеј, Мушички и Вук, Сарајлија и Стерија, Кодер и Његош, Драгутин и Војислав Илић (сви са по једном књигом), а да је Пекић (две књиге) надређен Тишми, Павићу и Кишу (по једна књига). Ипак, не успевамо да одгонетнемо која су то „нова научна сазнања и мерила” примењена на наше симболисте, око којих су се у прошлости изломила толика копча.

Пре пуних сто година Богдан Поповић је у своју *Анџологију новије српске лирике* уврстио чак тридесет три Дучићеве песме, а ниједну Дисову. За Ракића (14) и Шантића (12) имао је доста афинитета, за Пандуровића (2) много мање. О Скерлићевој анимозности према Дису толико је писано да на њу не треба ни подсећати, као што је непотребно доказивати вредност Дисове поезије. У том погледу темељно превредновање извршили су већ критичари међуратног периода, попут Растка Петровића, Станислава Винавера, Марка Ристића и Тодора Манојловића. Упоредо са афирмисањем Диса као претходника модерног песништва, они су одбацили наслеђе Дучића и Ракића. Слично је, у послератном периоду, поступио и Зоран Мишић, у чијој *Анџологији српске поезије* (1956) има више Дисових песама (7) него Дучићевих (5) и Ракићевих (4), док су Шантић и Пандуровић симболично представљени са по једном песмом. До уравнотежења долази у *Анџологији српског песништва* (1964) Миодрага Павловића, која је поново штампана и међу „посебним књигама” едиције *Десет векова*, под редним бројем 110. И у њој је Дис са пет песама претпостављен Шантићу, Ракићу и Пандуровићу (по две песме), али је Дучић враћен на пиједестал са тачно онолико песама колико поменута четворица заједно. Најзад, ту је и релативно скопашња *Анџологија српске лирике* (2001) Леона Којена, утолико релевантнија што је усредсређена на кратак временски распон

(1900–1914). Унутар посматраног квинтета, Којен најмање склоности има за Шантића (две песме), знатно више за Пандуровића (8), Диса (12) и, поготово, Ракића (15), који је у његовом вредновању први пут претекао Дучића (13). Овај детаљ је повод да се на тренутак задржимо на месту Милана Ракића у српском књижевном канону.

Овај дипломата и ратник, европејац и патриота, имао је и у свом стваралаштву два лица – песимистичко и родољубиво. Критичари су више уважавали оно прво, шира публика ово друго, али га ниједан антологичар није могао сасвим мимоићи. Са Којеновом вредносном хијерархијом не морају се сви сложити, што су и показале поједине реакције на његов избор.¹⁰ Округли сто организован по изласку његове антологије показао је, ипак, да су одзиви углавном били позитивни, како на њену концепцију тако и на промовисање Ракића, ако не као водећег, а оно сигурно као једног од најзначајнијих српских песника првих деценија 20. века. То је потврдио и зборник *Милан Ракић и модерно ђесништиво* (2007), који је уредио Новица Петковић, а објавио београдски Институт за књижевност и уметност. Све заједно сведочи о томе да је, у свом скоковитом кретању, рецепција Ракићеве поезије достигла свој зенит управо у наше време. Утолико је веће изненађење што се, заједно са Дисом, Пандуровићем и Шантићем, нашао скрајнут, испод црте Матичиних антологичара. Као да су се повели за међуратним критичарима, који су у њему видели традиционалисту и доброг ученика другоразредних француских песника, или за првим послератним генерацијама, којима није имповновао његов наглашено грађански хабитус. Упркос томе, чак ни у комунистичкој епохи, барем у њеној другој фази, он није био изостављен из школских програма. Многа поколења младих од њега су се учила патриотизму, али и стилу и версификацији. У његовом опусу, чију је сажетост условила висока самокритичност, готово да и није било осцилација. Зато је, поред Дучића, означавао модел националног класика. И зато је канон српске књижевности без њега незамислив.

Ракићев изостанак из *Десет̄ векова ср̄пске књижевности* може се, најзад, посматрати и у оквиру актуелног друштвеног контекста. У тренутку у ком центри светске моћи играју завршницу стратешког захвата одвајања Косова од Србије, неминовно се буде асоцијације не само на чињеницу да је родољубиви аспект Ракићевог песништва највећим делом заснован на косовској

¹⁰ Уп.: Миливој Ненин, „Напукло историјско преиспитивање”, *Слајка књиџа*, „Алтера”, Београд 2008, стр. 79–85.

тематици, него и на најдраматичнији – и најсветлији – тренутак његовог физичког постојања. Почетком октобра навршиће се пун век од како је песник свој конзулски фрак добровољно заменио пушком да би се нашао у првим редовима повратника на свету земљу, раме уз раме са онима који су у борбу пошли са његовим стиховима на уснама. Отуда се намећу питања: да ли је могуће да, само зато што је у тренутним околностима незамисливо да Србија оружјем брани свој суверенитет на Косову и Метохији, у главном току њене историје књижевности место изгуби песник који се није устезао да примером личне храбрости потврди аутентичност своје песничке речи? Зар је заиста, међу безбројним предусловима европске будућности Србије, уписано и уклањање песама *Божур*, *Симонида*, *На Гази Месџану* из њеног књижевног канона? Колико год неугодно звучала, ова питања не могу се избећи.

Нагађати се може у недоглед, а праве разлоге могу нам пружити једино уредници Едиције, уз главног уредника најпре они који су се у својим радовима бавили српском поезијом прве половине 20. века. Миливој Ненин је, на пример, у два својим књигама¹¹ највећи део простора посветио управо четворици изостављених песника, сваком по једно поглавље. Не желимо, међутим, да терет пропусти свалимо на његова плећа. Можда је он свој укус подредио укусу већине. Ако је тако, добро би било да Уредништво образложи којим се критеријумима руководило приликом ове селекције, уз наду да се образложење неће састојати у указивању на најављену „другу серију” едиције. А зашто да не? Зато што су, сагласно пословичној педантности главног уредника,¹² већ од првог тома сви уврштени писци наведени хронолошки и нумерисани. Канон је, дакле, успостављен одмах, од Светог Саве до Горана Петровића (бр. 106), па би свако враћање унатраг било анахроно, осим ако се не посегне за лаконским 44а, 48б и сл. Стекао би се утисак да је Редакциони одбор најпре уклонио, а затим ипак помиловао поменути песничку плејаду. Авај, друго решење је тешко замисливо, што значи да је штета већа него што се на први поглед чини, јер се не може ваљано поправити. Највећа би, ипак, била да нови српски канон остане трајно закинут.

¹¹ *Суочавања: огледи о српским песницима прве половине 20. века*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1999; *Српска песничка модерна*, „Венцловић”, Нови Сад 2006.

¹² У књигама штампаним 2010. године наведено је, на пример, од ког до ког датума су чланови Редакције били Душан Иванић и Гојко Тешић. Занимљивије би можда било знати зашто су из Редакције иступили.

Завршавамо још једним подсећањем на најпознатијег савременог састављача канона, америчког професора Харолда Блума. Он је у свој канон уврстио и Едгара Алана Поа, иако му лично нимало није био склон. Напротив, отворено се гнушао и његових приповедака и његове поезије. Али је био свестан његовог огромног утицаја на многа поколења америчких и европских песника и неизбрисивог трага који је за њим остао у историји књижевности. Тај критеријум би у састављању антологија можда и требало да буде примаран, јер естетска мерила, макар и академски однегована, подложна су променама колико и вишку субјективности или ванкњижевним захтевима тренутка.

КЊИЖЕВНЕ НАГРАДЕ

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

АНДРИЋЕВА ОДБРАНА СРПСКЕ КУЛТУРЕ

По оцени жирија књижевне награде „Матијевић”, студија *Иво Андрић: Мосџ и жрџива* („Православна реч” – Музеј града Београда, Нови Сад – Београд 2011) професора београдског Филолошког факултета др Јована Делића најбоља је књига у про- теклој 2011. години. Та награда иде у руке једног од најживље присутних проучавалаца књижевности који данас постављају високе стандарде академске струке. Делић је такав представник универзитетске критике који користи разноврсне истраживачке поступке, али их све ситуира у простор иманентне анализе текста, указујући пре свега на начин његове структурације, али и на значај разноврсних интертекстуалних релација. Уз то, он је високо свестан значаја културолошког контекста књижевнога дела, па овакви коментари редовно бивају укључени у његову истраживачку процедуру.

Добар део своје стваралачке енергије Делић је искористио да се угради и у актуелни књижевни тренутак и у дела која, данас и овде, настају. Њему је као проучаваоцу књижевности суштински стран тврди, сцијентистички идеал и строга емоционална изолованост у односу на предмет бављења, а далеко му је примеренији и ближи дијалогски модел комуникације писца и критичара. У свакој Делићевој књизи можемо стога пратити интензитета његовог разговора са писцем са којим је у пуном дослуху. Отуда се његова наука не устеже да изрекне резерве према строгој научности, па ће, пишући своју студију о Милораду Павићу, Делић записати карактеристичну реченицу која гласи: „Ову књигу је писао књижевни критичар: она, дакле, није, нити жели да буде наука. Притом, ријеч *критика* за

овог критичара значи барем онолико колико и ријеч наука за научника” (стр. 8).

Делићев академски приступ књижевности јесте научни приступ који зна да не може да досегне пуни идеал строге научности, па се зато опредељује за специфичну дијалошку, читалачку страст која се методолошки непрестано дисциплинује и излаже сталним могућностима провере. Досежући високе сазнајне резултате остварене пре свега у студијама *Српски надреализам и роман* (1980), *Традиција и Вук Стивен. Караџић* (1990), *Хазарска ѓризма: Тумачење ѓрозе Милорада Павића* (1991), *Књижевни ѓогледи Данила Кица: Ка ѓоеѓици Кицове ѓрозе* (1995), *Кроз ѓрозу Данила Кица: Ка ѓоеѓици Кицове ѓрозе II* (1997) и *О ѓоеѓици и ѓоеѓици српске модерне* (2008), Делић је у 2011. години дао два сјајна монографска прилога: уз награђену књигу о Андрићу, ту је и компаративна студија, методолошки чврсто постављена, доследно вођена и луцидно изведена, *Иван В. Лалић и ѓемачка лирика*. Реч је, дакле, о критичару који је својим досадашњим делима довољно јасно представио обухватност књижевних вредности за које се залаже, отвореност свога аналитичког приступа, али и методолошку одређеност својих критичких увида.

Одлука жирија да се награда додели једној академској, професорској студији о једном великом писцу, писцу о којем је доста и веома квалитетно писано, може изазвати извесне недоумице. Неко ће се, можда, питати шта та студија говори толико важно да бисмо је прогласили највреднијом књигом у 2011. години и како то да ниједно песничко, приповедачко или романескно дело није понело такав епитет? Део одговора садржан је већ у оцени да критичко-есејистичка литература, својим врхунским дометима, представља чак најбољи део укупне књижевне продукције у протеклој години. Део је садржан и у чињеници да у најбољим песничким, приповедачким и романескним остварењима има трагова превелике журбе и недовољне спремности ѓихових аутора да стрпљиво и доследно све потенцијале својих дела изведу до пуне естетске убедљивости.

Најважнији, пресудни део одговора налази се у самој награђеној књизи *Иво Андрић: Мосѓ и жрѓва*. Занемарићемо, притом, чињеницу да је студија презентована са пуном привлачношћу књиге као артефакта. Издавачи су се, наиме, потрудили да књига изгледа одиста сјајно: мноштво визуелних прилога (фотографија, факсимила рукописа, репродукција графика, слика, цртежа, гравира и биста, снимака диплома, медаља, ордења, писама, насловних страница и сл.) чини да се монографија чита не

само као озбиљна академска расправа него и да се гледа као специфична књига споменичког типа.

Ово је књига-споменица попут онаких какве имамо о најзначајнијим нашим манастирима, сликарима, градовима, великим историјским догађајима и сл. Очигледна је, али врло дискретна порука, да у таквом рангу трајних националних, културних вредности можемо и морамо уврстити и књижевно дело Иве Андрића. Сачињавање овакве споменице представља додатни, издавачки гест којим се наглашава чин књижевне канонизације великог писца. Та канонизација никако не подразумева препуштање пишевог опуса комплексу споменичког наслеђа и тек повременом ритуалном одавању почасту несумњивој величини. Оно што је одиста величанствено у Андрићевом делу јесте чињеница да он не престаје бити наш најчитанији писац, писац који нам даје одговоре на питања која нас и данас муче. О разлозима те читаности на свој начин сведочи и ова Делићева студија, а својим сведочењем она постаје изузетно важна zaloга будућих читалачких љубави и нових страсти тумачења.

Није прилика да детаљно претресамо колико је ова академска студија постигла у домену чисте струке, то ћемо учинити неком другом приликом. Требало би, пак, да покажемо шта је све ова студија покренула у ширем културном простору и какав културолошки концепт је она подразумевала. У тексту „Свјетлост и светост жртве”, у којем се бави тумачењем романа *На Дрини ћуирија*, Делић указује на то како је на турбулентном балканском простору Андрић и постхумно био жртва националистичке заслепљености, те како је његов споменик у Вишеграду, на почетку грађанског рата у Босни и Херцеговини, био срушен и бачен у Дрину. Делић потом записује речи које вреди истаћи: „Не запрепашћује толико рушење једног споменика у вријеме када их на хиљаде склањају с улица; запрепашћује то што је ријеч о симболичном постхумном убиству једног космополитски оријентисаног писца, израслог из националног покрета 'Млада Босна' чији је програм био лишен ускоће, писца који је цијелог живота водио западно-источни диван” (стр. 107).

И одмах потом, указујући колико на Андрићев космополитизам толико и на његову националну културолошку одређеност, критичар додаје речи за памћење: „С Кјеркегоровим текстовима је ушао у тамницу; похађао је предавања највећих психоаналитичара; никад није престао да се дружи са стоицима; распоредио је поглавља 'вишеградске хронике' према Хомеру; идентификовао се с Овидијем; проницао у тајне суфиста и исламских мистика, у тајне дервиша мевлевијског реда; преводио Гвичардинија;

пажљиво читао Дантеа; писао и о Петрарки; изразио своју поетику посредством лика шпанског сликара који га је одушевљавао – Франциска Гоје; ослањао се на Сервантеса и на његовога сјајнога тумача Мигела де Унамуна; често се враћао Шопенхауеру и његовој мисли о смрти; волио је Хајнеа; најчешће спомињао Гетеа; изузетно пажљиво читао и високо цијенио Томаса Мана с којим је имао и сличну концепцију мита; с француским моралистима био је, можда, најближи; волио је Балзака, а нарочито Флобера; много прије Камија се осјећао прогнаником и странцем и у туђини и у отаџбини; интензивно је друговао с прозом руских писаца (Крилов, Љермонтов, Гогољ, Достојевски, Горки, а нарочито Толстој), па ипак остао прави национални писац. Он није српски писац ни зато што је Шумадинац (рођен је у Травнику), ни зато што је православца (католик је по рођењу и крштењу), већ зато што је – као и многи од Константина Филозофа до Васка Попе – изабрао да припада тој култури; зато што је као своју најужу традицију осјећао Вука Караџића, народну поезију, косовски мит и – изнад и испред свих – Његоша у кога се често пројектовао, с којим се идентификовао, коме се искрено дивио” (стр. 107–108).

Наравно, овај списак стваралаца који су уграђени у Андрићеву књижевну сложевину, могли бисмо још проширивати, а са англоамеричког простора просто се намеће помен Волта Витмена, којег је Андрић у нас први почео да преводи. Али у овакво моћном маркирању пишчевог поетичког и културолошког простора, Делић је јасно одговорио на питање како то да човек тако широким, космополитским видика одабира управо српску традицију, да себе гради као српскога писца и да око тога, упркос свему, нема никаквих дилема. Није ли крајње лековито његово искуство управо данас, када има толико лабилних карактера који не знају треба ли да се стиде или поносе што припадају српској култури и српском народу? Све се то, како некад тако и данас, дешава у време кад се од малих народа захтева да се идентификују са тзв. рајинским менталитетом, који подразумева слепу послушност великим империјалним системима? Андрићу толико драг и важан антропогеограф Јован Цвијић одавно је то описао, али је и њега, попут Андрића, неопходно увек изнова читати. Уколико, дакако, желимо објаснити шта нам се то догађа и, нарочито, како ми сами реагујемо на те нове историјске ситуације.

Можемо рећи да колико је Иво Андрић одабрао српску традицију, толико је та традиција одабрала њега. Тако нешто је могло да се деси пре свега зато што је српска традиција, њена основна митско-историјска и фолклорна матрица, развила снажан етос слободе какав код других јужнословенских народа нигде није

развијен, а и код великих народа света није тако чест. Такав етос слободе је Андрићу као младоме писцу постао изузетно привлачан, он га је увео у кругове Младе Босне, довео до југословенске идеје, а потом га у потпуности привео духу и менталитету српскога народа. Андрић је добро знао којим културним вредностима он дугује за конституисање његове књижевне стварности. У његовом приповедном универзуму јесу сабрана искуства православног, католичког и мухамеданског света, али су она могла да буду стопљена у једну специфичну легуру само захваљујући том етосу слободе који су Срби развили до најдубљих митско-историјских корена свога постојања.

О снази те традиције одавно су се изјаснили и највећи умови из највећих култура света (сетимо се Гетеа, Јакоба Грима, Меримеа, Пушкина, Мицкјевича и многих других), па ништа природније него да и најсензибилнији умови наше културе присно живе са таквом чињеницом. Андрић је то дубље и интензивније осећао од многих који су својим рођењем морали ту снагу у себи носити, па је моћ овога писца истовремено звучала као укор и казна свим оним писцима који су сматрали да своју улазницу у српску културу треба да плате тиме што ће искључиво развијати иронијско-пародијске, па и аутодеструктивне моделе сопственог културолошког саморазумевања. Андрић никада, ни једним јединим гестом, није охрабривао таква лакомислена и незнавена настојања, он је увек знао шта се у одређеном историјском тренутку сме а шта не сме чинити. Зато Јован Делић изричито наглашава да за време Другог светског рата велики писац „одбија да прими пензију и да потпише ’Апел српском народу’, којим се осуђује отпор окупатору. Одбија да било шта објављује под окупацијом” (стр. 20). Све то, квантитативно посматрано, не представља обимни део Делићевих расправа, али јесте део од суштинске, темељне важности.

Андрић је непрестано доказивао како се у друштвеном животу може и мора развити модел очувања националне културе и подстаћи став активне резистенције у односу на деструктивне притиске и аутодеструктивне пориве. Четири глобална идеолошка система оставила су изразито негативног трага на српску културу и на начин на који српски народ конституише идејну слику о самој себи: један модел је класично-империјалистички, други је фашистички, трећи је комунистички, а четврти глобалистички. Андрић се јасно суочио са империјалистичким, фашистичким и комунистичким моделом, а у том времену је показао како се српски етос слободе и сложеност српске културе може, упркос свему, делотворно, у тишини стваралачке радионице очувати.

Глобалистички идеолошки модел Андрић, дакако, није доживео, али својим искуством он представља живи прекор и жестоку опомену оним писцима који немају храбрости да бране право сопственог народа на опстанак и који све чине да покажу и докажу како је национална култура изгубила своју драгоцену супстанцу. Истовремено, Андрић представља моћни подстицај и подршку оним писцима који, будући спремни на изазове тишине у стваралачкој радионици, желе да покажу да је дух националне културе, па и Косовски завет и етос слободе нешто неуништиво, нешто што поседује моћну енергију, и то енергију метаморфозе. Једино што може у потпуности уништити ту енергију јесте културолошки самозабрав, одсуство свести о себи самоме и одлука да се свесно уђе у потпуну деструкцију идентитета. Да се уђе у процес који не значи ништа друго него спремност да се одустане од самога себе и од сопствене културе, како би се постало нешто друго, незнано шта. Андрић нас упозорава на то да не смемо починити национално и културолошко самоубиство. Он нас и данас подсећа на обавезу да чланом светске културне заједнице треба да postanемо са пуном и препознатљивом личном картом. Са оним што јесмо били, што јесмо и сада, и што би и убудуће требало да будемо.

Ето, на таквим основама почива ова академска расправа Јована Делића. Она, дакле, на себи и у себи носи јаке трагове великих дилема које раздиру српску културу, па и српско друштво у целини, али је она на такав начин све проблеме поставила и разрешила да то превазилази чисто академски хоризонт научног мишљења. Зато нам ова књига говори много више него што би се површним сагледавањем то могло помислити. Она нам говори не само снагом Делићевог критичког увида него и снагом Андрићевог дела, загонетношћу његовог случаја у српској књижевности, као и силином којом је Андрић разумео и одбранио суштину српске културе. Ето, о томе је реч: Андрић је обавио једну од пресудних одбрана српске народне културе, најзначајнију после Вука и Његоша. Он је то учинио тако што је народној култури дао модернистички изглед и одговарајући сензибилитет: испод савремене одоре његових дела увек је избијало нешто примордијално и архетипско, као што се испод прастаре одежде помаљало нешто модерно и савремено. Ако то, данас, нисмо у стању да до краја и до последњих консеквенци разумемо, онда нисмо ни заслужили да као народ и култура опстанемо. Јован Делић је своје учинио, нек му је то на част и велико хвала!*

* Реч на додели књижевне награде „Матијевић”, у Новом Саду, 24. фебруара 2012. године.

ПЕРСОНИФИКАЦИЈА МОСТА И ЖРТВЕ

Не знам писца у свјетским размјерама, а сигуран сам да га и нема, који је тако дубоко, понесено, маштовито а тачно, прецизно а универзално, историјски конкретно и поуздано, а метафизички далекосежно и мислима широко писао о мостовима као што је то Иво Андрић. Писац приповијетке *Мост на Жейи*, „филозофске оде” *Мостови* и романа *На Дрини ћурџија* као да је желио да премости све што је удаљено и савлада све што је препрека, да споји завађене, раздвојене и супротстављене обале и свјетове, да премости судбинску „црну пругу” у човјеку, у великом везиру, па био он Јусуф или Мехмед, пругу која се везиру усјекла дјететом, пред хучном и дивљом ријеком Дрином, или Жепом, свеједно, и која ће остати знак везирове унутарње распоућености, али и извор стваралачког нагона и напора да се некако извије лук између убогог села Соколовића и царског, широког и свијетлог Стамбола, између дјетињства и моћи, између сироте уцвијелене мајке, која је остала на лијевој обали, и славе најмоћнијега човјека најмоћнијега царства, између заборављеног српског имена и новостеченог Мехмеда с титулом великог везира и статусом царског зета.

Овај највећи пјесник и филозоф мостова у свјетској књижевности написао је да су мостови општији и светији од храмова, јер су „свачији и према сваком једнаки, јер су корисни, сврховити и подигнути увек смислено на месту на ком се укрштава највећи број људских потреба; истрајнији су од других грађевина и не служе ничем што је тајно или зло”. Мост је једна од ријетких људских грађевина којом је човјек смислено и сврховито поправљао Божје дјело. Човјек је вјечно усмјерен на *другу обалу*, на *ону страну*, где је *сва наша нада*:

„Напослетку, све чим се овај наш живот казује – мисли, напори, погледи, осмеси, речи, уздаси – све то тежи ка другој обали, којој се управља као циљу, и на којој тек добива свој прави смисао. Све то има нешто да савлада и премости: неред, смрт, или несмисао. Јер, све је прелаз, мост чији се крајеви губе у бесконачности а према ком су сви земни мостови само дечје играчке, бледи симболи. А сва је наша нада с оне стране.”

Зато нијесам имао много избора када сам одлучивао о наслову књиге коју је жири награде „Др Шпиро Матијевић” издвојио, учинивши и књизи и њеном аутору изузетну част. Први

дио наслова морало је бити име писца – *Иво Андрић* – а прва ријеч у другом дијелу морала је бити *мост*. Тражио сам другу, али се и она сама наметнула. Изронила је из Дрине као вила бродарица, као Радисав са Уништа, вјероватно највећи мартир модерне српске прозе, чијом је смрћу и судбином Андрић успоставио златан биочуг са старом српском књижевношћу и жанром мартиреја. Изронила је она и из Андрићевих *Знакова поред њуша*, одакле је дошла у мото поглавља „Свјетлост и светост жртве”:

„Шта је праведније и боље, прече, достојније нашега дивљења: рушење или грађење? Ко је у праву, онај који гради или онај који разграђује? То је немогуће пресудити и казати. Грађење и рушење су два лица наше људске судбине, два опречна вида исте нужности. Гради се и руши се са истим смислом, иако са супротним циљевима. Али жртва којом плаћамо грађење или рушење увек је светиња и остаје као светиња изнад свих грађења и рушења.”

Давно сам, још крајем шездесетих година прошлога вијека, од Ива Тартаље чуо да је Иво Андрић уз Други свјетски рат повремено водио дневничке забиљешке и да је у њима пописивао спаљена и порушена српска села, побијене људе по имену и презимену, кад год је то могао поуздано сазнати, а уз имена жртава и злочинце, кад год је то било доступно. Овај Вуков сљедбеник и поштовалац знао је да о историјским догађајима треба да свједоче савременици. *Зайици, да и Боџ зайамши* – то је била једна од његових девиза на Вуковом трагу. Жртве на то обавезују. Све што није тако записано – по имену и презимену – све што није унесено у Црну српску Књигу мртвих, биће избрисано из историјског памћења и неће бити признато као историјска чињеница. Андрић је, очито, давно знао да се наше жртве бришу не буду ли урезане у историјско памћење и колективну свијест; не будемо ли о свакој имали непобитне доказе.

Од истога Ива Тартаље сам сазнао, већ на четвртој години студија, да је Иво Андрић, у години мога рођења – дакле 1949 – оставио запис „О преводиоцима и тумачима”, са скупа мира у Загребу, и у њему мисао:

„Кад последњи тумач и преводилац ућути, проговарају топови.”

Тумач и посредник, склон рефлексији, током времена развије осјећање релативности ствари и нарочиту филозофију човјека тумача и посредника, „човека који стално обојици противника вири у карте, који све гледа и зна, али ни у чему не учествује и ништа не види, јер је само нека врста моста којим се сви подједнако служе, а који ипак остаје издвојен и свој”.

Овај мотив тумача и посредника Андрић је полемички усмјерио, у складу са својим пацифистичким идејама, и на ратну литературу, а нарочито на идеологију нацизма. Тумачи, преводиоци и посредници су, дакле, по Андрићу, нека врста живих мостова међу језицима, земљама, политикама, народима и културама.

О др Шпиро Матијевићу сам одавно и више пута разговарао са његовим ментором, академиком Радованом Вучковићем, код кога је Матијевић у Сарајеву и магистрирао и докторирао. Према ономе што сам чуо, Шпиро Матијевић је био један од брижних људи, каквих је пуна Андрићева литература. Овај Книњанин је био професор књижевности у Електротехничком школском центру у Лукавцу код Тузле, а онда професор књижевности и филма на Педагошкој академији Универзитета у Тузли. Дакле, тумач и посредник, живи мост. Уз то – и преводилац, и то са словеначког, као и млади Андрић, и њемачког. Његов писац је био Гинтер Грас. Преводио га је не слутећи ништа о његовој ратној прошлости, а још мање очекујући да ће и један Гинтер Грас приложити своју гранчицу на ломачу за Србе и Србију. И као тумач књижевности, и као преводилац и посредник, Шпиро Матијевић је био персонификација моста.

Ником дужан, ни са ким у свађи, упућен на сина са којим је живио и на његову будућност, наивно је вјеровао да му је у Тузли сигурно. Сметнуо је с ума очев савјет да – када и ако запуча – треба бјегати у Србију. И постао је жртва. И то двострука жртва. Прво је желио да из Тузле изведе сина, и за то је добро платио. Син је звјерски убијен, а потом, у свом стану, и др Шпиро Матијевић. Судбина оца и сина су се мученички преплеле.

Не знам награду чије би име толико пристајало уз наслов моје књиге *Мост и жртва* као име др Шпиро Матијевић. И мост и жртва. Зато сам се на вијест о награди и потресао и обрадовао. Зато сам додатно захвалан тројници пјесника, члановима жирија, и господину Петру Матијевићу, оснивачу Фондације „Др Шпиро Матијевић”. Ова награда је и задужбина, доказ да ипак све не умире, што је и у Вуковом, и Андрићевом духу, и духу наше традиције.

Нијесу умрле ни Матијевићеве књиге: аутобиографски роман *Прогонства*, књига прича *Сунце у процијеу* и књига поезије *Расцуклине*. Сва три наслова су изразито сугестивна, у знаку наслеђа симболизма, и сва три сугеришу човјекову тјескобу, прогонство, располућеност, несавршенство, странствовање у свијету. Јунак Матијевићевог романа, пишчев *alter ego*, никада се неће домоћи друге обале, иако је настојао да извије мост над провалијом:

„Настојао сам да извијем мост над провалијом. Тражио сам другу обалу. Никада не пређох тај мост.”

Он је андрићевски слагао варку на варку, а на његовом личном криптограму је писало „да је сваки човјек уклета ловина у прогонству”.

Ово осјећање свијета и човјека као *уклеије ловине у њрогон-сѣву* налазимо и у Матијевићевим приповијеткама, а нарочито у пјесништву. У његовим стиховима „пепелишта освићу / у крви” и слуги се сопствена сахрана:

*Ја носим сахрану у уму
И знам: њоџребени су
Једина збиља.
Све осѣало је измишљено.
Јер: нема свиѣања без зла
Ни руже без знамена
Смрѣи.*

(„Круна”)

Слуге се катаклизма и општи потоп:

*Вода надире.
Бјежимо
Пред смаком.
(„Катаклизма”)*

У паници пред смаком свијета „с пропланака побјегоше живи / дозре класје на кобној њиви: / све ће жртве тама покопати” (*Паника*).

Лирски субјекат унапријед зна своју осуду без кривице, али не вјерује у завршетак пута. Блиско му је кафкијанско осјећање свијета:

*Знам да су ме осудили
али не верујем
да је њуѣ завршен.*

*Заѣреѣан у леденицу
мрѣва дома
дуѣо ѣијем
бол.*

*Ниѣко не слуги
да се ја ѣо*

на смрт̄
навикавам.

Постоји, изгледа, нека дубља и тајна веза између онога што човјек сања и шта му се догађа.

Вредност и значај неке књижевне награде мјери се према именима њених добитника, према жирију и према висини и природи награде. Награда „Матијевић” има најбоље изгледе да у догледно вријеме постане водећа. Волио бих да наредни добитници буду поносни на своје претходнике колико сам ја и да чланови жирија не буду испод нивоа овога садашњег. О новчаном износу непристојно је да прословим – он је у самом врху наших књижевних награда. Недостаје ми мој упокојени пријатељ, пјесник и професор универзитета Милан Трипковић, који је у ову награду уградио дио своје енергије. Драго ми је што моја књига *Мост̄ и жрт̄ива* није сасвим угушила моју књигу *Иван В. Лалић и њемачка лирика*, па могу да кажем да су ми три Ива донијела награду: Иво Андрић, Иван В. Лалић и Иво Тартаља. Морао ју је онда потписати предсједник жирија, Иван Негришорац.

Захвалан сам рецензентима књиге, пјесницима и есејистима Рајку Петрову Ногу и Драгану Хамовићу, на пријатељском, што значи строгом и пажљивом читању, са бројним корисним приједбама и сугестијама.

Велике заслуге за успех награђене књиге има мој издавач „Православна реч”, односно господин Зоран Гутовић, који је више вјеровало у мене него ја сам.

Захвалан сам Музеју града Београда и његовој директорки Даници Јововић Продановић, односно Андрићевом музеју и Тањи Корићанац на уступљеним фотографијама и саиздаваштву, Владимиру Поповићу на мајсторским фотографијама, Велку Дамјановићу на ликовној опреми, Ангелини Чанковић Поповић на преводу на енглески језик, а посебно Недељки Перишић на пажљивом и изнијансираном односу према тексту.

Захвалан сам свима који су учествовали на промоцијама ове књиге и о њој писали, и гласилима која су уступила простор критичким одзивима.

На крају, дозволите ми да прочитам кратак одломак из романа Шпира Матијевића *Проџонсџива* у знак захвалности Петру Матијевићу и члановима жирија, а за све оне који понекад шапућу:

„Доћи ће мени мој ујак”, за све нас чије се успаванке ко тужбалице чују и који смо подигнути на мајчиној сузи колико и на сиси; за Матију Бећковића и за Зоркину сузу за Миланом Таушаном, за Рајка Петрова и Станина Нога и његова два ујака без

гроба, два Домазета, за Ђорђа Сладоја, који се од утвара бранио погинулим ујаком у планини из мајчине тужбалице и приче, за моје Пејовиће и пивска Дола – за све нас је Шпиро Матијевић написао овај одломак у славу жртве и обнове живота на сузи и бугарењу:

„Зима се припитомила.

Ускоро је брат крштен у цркви Светог Петра. Мајка му надјену име Драгољуб. То име је часно носио њен најмлађи брат, убијен негдје у дивљој и незнаној гори. Тамо чаме његове кости.

Мајка је вољела свога брата Драгољуба. Никада га није прежалила. Често би јецала изговарајући његово име. Цјеливајући сина кроз сузе тепала би: ’Драгољубе, мој голубе’. Понекад би, лецнувши се, заридала: ’Драгољубе, рано моја грдна’.

Познавао сам свога младога ујака Драгољуба само с неколико избледјелих предратних фотографија. Између два рата, живио је у Подбрегу са женом и двоје дјеце и био власник једне агенције која је, послвије ослобођења, национализирана. Неки злочинци дочекаше ујака, можда у забити, и убише га, мислећи да носи злато, сребро, накит и новац. Гроб му се замео негдје у хладној шуми, до које су вазда допирали мајчини лелеци. Пренијела је своју тугу и на нас, дјецу. Неутажена рана је била и наша прђија, а не само мајчина. Смрт младога ујака надвила се над нашим животима као безумље и злочин. Мајка је носила његов лик у сјећању. Била је то амајлија. Говорила би да њен син Драгољуб личи на ујака. Љуља ла би дијете и бугарила:

’Драгољубе, срећо моја непреболна’.”

Новорођено дијете се удваја у мртвога ујака и расте у његовој сјенци, а некад и под заштитом те сјенке. То удвајање нарочито долази до израза у мајчиним исказима. Реченица: „Драгољубе, мој голубе”, изговорена кроз сузе, упућена је и мртвом брату, и новорођеном сину. Она је заправо стих, симетрични осмерац, карактеристичан за тужбалицу без припјева, али и за успаванку. У завршној реченици овога одломка: „Драгољубе, срећо моја непреболна” долази до удвајања у истој синтагми, у истом стилском средству – у оксиморону *срећо неїреболна*. Први члан оксиморона – *срећа* – означава сина, а други – *неїреболна* – погинулога брата. Живот се заиста обнавља на сузи и тужбалици као успаванки.

То потврђује и ово слово. И ова награда.*

* Реч на додели књижевне награде „Матијевић”, у Новом Саду, 24. фебруара 2012. године.

РАЈКО ПЕТРОВ НОГО

СИН СЛОБОДНИХ ПЛАНИНА

О Бећковићевим бајковитим алегоријама

Гдје су данас наше тачке ослонца, кад је напукло средиште, а и дијелови се не држе. Данас, када су намјерили да нам главу раздробе тијелу, да у мучењу издишу членови...

Дуго смо се, а некад и успјешно, свакојаким окупацијама опирали. И преживјели. Како ћемо преживјети самоокупацију ових који нас, нема сумње, у име слободе, у ново ропство одводе. Кад год чујем да морамо промијенити културни модел, а то значи промијенити свој ДНК, знам да имам посла са особом коју су упрегли, а можда и платили, да ме постиди оним што је у српској култури најбоље, да исмије оно што је најсветије, да се поруга Светоме Сави и Његошу, Вуку и Андрићу, и тако покуша да нам побрише памћење и сјећање. Али вјера и култура не предају се лако забораву. Зато су тачке ослонца и данас исте као и у стољећима нашег дурашног ропства.

Књига Матије Бећковића *Пућ којег нема* – сва у инверзијама, параболома и алегоријама – пародира такве намјере нових усређитеља, а истовремено обнавља памћење и освјежава сјећање, и то тако језички и имагинативно раскошно, да нам се *пућ којег нема* указује као зарасли, али можда једини, *пућ којег има*, а који нас је, управо такав, само нама знан, спасавао откако смо у ове горе убјежали.

Пућ којег нема, пјесму по којој се књига и зове, Бећковић је означио као *Тријих Моме Кајора*. То је бећковићевски распјевана анегдота нашег непрежаљеног писца, који је стотинама пута, вазда понешто додајући, дочаравао своје доласке у родни крај његова оца, у Мириловиће код Билеће, у Херцеговини, засмијавајући

нас, ненадмашно. – Којим си путем дошао – од Школе или од Бајчетића кућа – а шта год рекао, погријешо је, јер се увијек нађе онај који ће га укорити да је други сређенији и бољи. И обрнуто. И један и други пут, разумије се, једва да је пут, па би питање можда могло да гласи који је од та два пута гори. У Бећковићевој сломивратској топографији, планетарна дилема који је бољи од два пута којих и нема – „Преко Лијешња / Или уз Мртвицу” – окончава се посве актуелно:

*Америка преферира Мрџвицу
Прави џуџ је како Америка каже.*

У Бећковићевој књизи *Пуџи којеџ нема* језичким ватрометом хипербола, метонимија, инверзија и алегорија покушава се поништити управо то што Америка каже; над голом сувомразицом силе тријумфује сила језика.

И када у општој хајци на вука, кога гоне вукодави, и зову да се преда у обостраном интересу, јатакује вуку; и када персифлира станицу за откуп вучјих кожа, а ни вукова ни вучјих кожа ни на видуку; и када јечање вербализује као суму нашег трпљења и трајања – „Ааааг мене мене” – и када распјевава међусобице и омразе – „Носим звоно / Да ове не сретнем” – и када као аветне види и оне што би негдје, било гдје, да иду, и оне што не би нигдје, јер их бог није сијао него посадио да чувају кућу које нема; и када у трогубом јектенију сриче и у један глас стапа будницу, ругалицу и молитву; и када оплакује девети дио куће народног непријатеља, која данас зараста у мрку травуљину, а онда су је, баш због тог деветог дијела, хтјели да запале – „Е што је не запалише” – и када среће змију која је подвукла црту испод његових безбрижних дана, која га је лично из раја истјерала; и када са псом који све разумије размјењује саучесничке погледе, чак и понеку ријеч; и када мономанију и логореју узвисује у фасцинантну реторику – „Не тиче ме се шта ко мисли / Него шта ја мислим / То једино не знам // Ћути барем ти / Златоуст си кад ћутиш” – а заправо сам са собом прича своју, а богме и нашу причу; и када васкрсава четвородневног и косовскога Лазара да својим очима гледају разбојнике који нам краду Косово, а не знају да је кључ од Косова Лазар на небо однио; и када затиче запречитог Свеца, Светог Василија, у лику дјечака који се пече у камену – „Док за рало крша / Купи рало неба” – и када бронзаног Карађорђа изводи у шетњу; и када са Патријархом разговара о мајци коју је, сва је прилика, блаженопочивши Павле до сада видио, „ако га је познала”; и када једва

чека да објави због чега би на оном свијету имао да се радује Васко Попа; и када обзнањује зашто је сваки велики пјесник старији од себе, стар колико и гавран, стар колико и језик на коме пише; а нарочито, и најзад, када се извињава – јер су *прориска* извињења учестала – ником мање него Султану Мурату, Францу Фердинанду и Фиреру, који су мачји кашаљ према новим варварима са милосрдним атомским главама – ми се некако стално окрећемо *једноме* из кога је као из *основног семцејџа*, да не кажем атома, зракасто, на све стране, усмјерена Бећковићева радијација.

Немаш га шта видјети, више је изнутра него споља, а раменује се с космичким силама, та прегршт перушине на голе груди дочекује бајонете, наскоче гробну плочу да рати с неманима, и хвата за гола сјечива, има печене очи и неће да мре пре смрти, срдит и опрт, не узмиче већ ставља ногу у врата, и без нигдје икога бије се са цијелим свијетом, и даје до знања да нема силе над њим, да им је цаба побједа кад је он не признаје, већ им креше у лице, и у брк им се пишне, а кад ни најзубатије сунце од страха не смије да обијели зуба, једини он, *син слободних џланина*, стоји на року смрзлог вола:

*Његова сџоја
Једина је койна
И нејокорена џеритџорија.*

Можемо да останемо притом да је ријеч о врапцу; Бећковић је у том смислу упослио хиљаде карактеристичних појединости, накрцао их вишком дословности, које се, парадоксално, двосмислено и симболички магнетишу, јер што је увјерљивије оно врабац, то све више је непокорен човјек, који се свезао у неразорив чвор и постао јединица отпора која митски чува људско сјеме и спасава част нације и људског рода. Изложен силама немјерљивим, страшној планетарној студени – док цвикају грмаљи, дрхте мрцине и цвиле гарогани – тај врабац, тај Србин, тај посљедњи Адам, једина је свијетла тачка у свемиру.

Има у Бећковићевој књизи, у овој бајковитој алегорији, већ помињана пјесма под насловом *Васко Попа* у којој пјесник говори о сусрету са монахом Арсенијем који је узео завјет молчања. Монах у сурој ризи накратко је свој завјет прекинуо и упитао свога госта је ли умро Васко Попа. Биће да је мислио на оног Васка Попу који је, међу другима, обнављао пут којим ходимо, Савин пут: „Лево од њега тече време / Десно од њега тече време // Он корача по сувом // Путује без пута / И пут се за њим рађа.”

По таквом, Савином путу, путује и Бећковић, уздајући се у ону птичицу божју што му је једном, пред камерама и фотоапаратима, на капу слетјела и шаптала му ријечи од којих је сатворен *врабац, син слободних српских њланина*.

У Калиновику, о Петровдану 2011. године.

МАРКО ПАОВИЦА

ЛЕПОТА ПРИЗИВА И НАДМОЋ ПРИВИЋЕЊА

О „Јечму и калоперу” Рајка Петрова Нога

I

Оно што се кроз више песничких књига Рајка Петрова Нога убедљиво потврдило по мери повлашћених поетских садржаја понавља се и на нов, сасвим особен начин, заокружује у његовој лирској (при)повести *Јечам и калојер*. А то је евокативна уроњеност у измаглице раног детињства и Ногова осведочена опсесија породичним и завичајним мотивима. Сада, понајчешће у елегичној и меланхоличној лирској интонацији, са неретким метафизичким реминисценцијама и разнородним – епским, митским и мистичким – просевима везаним за менталитет и природу песниковог родног поднебља.

С појавом *Јечма и калојера*, евокативне лирске повести, поетски садржаји Ноговог најиздашнијег и најинтимнијег лирског тока добијају чврст спољни оквир, као и једну врсту унутрашњег фона, на којем се, уз неку дотад пропуштenu аутобиографску грађу, они још боље истичу односно потпуније мотивацијски расветљавају. Јер, *Јечам и калојер* Рајка Петрова Нога јесте у ствари једна врста обрнуте глосе, писане у наглашено лиризованој прози, али ипак – прози. И та два својства – прозна форма суштински поетског исказа и композицијски облик глосе са инверзијом прве и четврте *сѝпрофе* – основне су формално-композицијске црте овог сасвим оригиналног жанровског укрштаја. У њему се глосира један одломак из романа Томаса Вулфа *Погледај дом свој, анђеле*, који је графички разбијен у петострофичну „песму у прози” и ситуиран у позицију четврте *сѝпрофе* глосе. Не само по своме основном

тону патетичне објаве о човековој судбинској самоћи, о његовој *изгубљености* у леденом овоземаљском свету и свемирском бескрају, о *посиоци* *губици* првородног *заборављеног језика*, о узалудном трагању за ма каквим знаком излаза из космичке тамнице, већ и по идентитету апострофираних лица – мајке, оца и брата – Вулфов одломак готово савршено оцртава поетски свет и трагичну лирску ситуацију Ноговог породичног и завичајног певања. Управо у строгој и промишљеној колажној композицији глосе – сачињене од непосредног казивања, три Ногове песме (*Крај намешине громиле*, *Привиђења* и *Кеношаф*) и два надгробна епиграфа у оквирним положајима наративних целина и саме приповести – Милосав Тешић види „начин да Ного својим најделотворнијим темама и мотивима придода и канонски смисао ... и тако устоличи и радост и трагизам сопственог певања”.

Но, поетички смисао Ноговог евокативног подухвата не исцрпљује се у носталгичној експозицији најранијих сећања као канонизацијском привилеговању његовог одговарајућег поетског тока. Јер накнадно наративно повезивање мање или више расутих, често амбивалентних, лирски узорно артикулисаних момента не оцртава само њихов стварносни временско-просторни и референтни оквир, мармирајући њихово мотивацијско тежиште, него уједно истиче аутопоетички односно дубљи психолошки и естетички смисао најјаче струје Ноговог певања.

Чести елегични и баладични мотиви везани за лик мајке у Ноговој лирици, као и за топос усудне осаме и изгубљености у његовом певању, носе трагичан тон већ према повремено апострофираној опозитној релацији мотивског пара *мајка – нож*. Тако се, на пример, *Балада о ножу* из *Лазареве субојне* окончава језивом сликом: „Пуше вјетар ледени кроз шаш и рогож / На поду је мајка а у мајци нож.” Суседна *Маћехица*, из исте књиге, садржи стихове: „Испод прага и нож спава / Спава Бог и спава трава // Да нам отуд мајку врате / Покупиће ћаћа свате”, а већ чувена Ногова лирска молитва *Нек њада снијеж, Господе* врхуни се лепотом узнесеног бола у завршном катрену: „И нека мајку збодену / И њену цркву јелику / Бијелим рухом одјену / За нашу тугу велику.” Но тек у глоси *Јечам и калопер* трагични одјек наведених и сличних места потврђује се изричито, у примереним варијацијама, као последица *трагичке кривице* оног који пева, у класичном аристотеловском значењу тог појма. Отуд произлази да су сва патња, бол и туга оног који пева односно оног који казује, његова усамљеност и изгубљеност у свету, неминовна последица његовог сопственог престапа почињеног у незнању. На једном месту Ногове глосе, међутим, читамо: „Зашто те, у повратку, туга обузима.

Зашто ти је све чешће онај нож пред очима. Велики оштар нож који си јој ти додао. Да дувана искрижа. А у присјенку – јер дјеца знају – свитнуло ти је шта хоће.” Завршница наведене секвенце само привидно противречи малочас изнесеном утиску, јер, ако се не чита одвећ дословно, у њој није реч само о накнадној грижи савести већ и о накнадном осветљењу казивачевог/песниковог трагичког преступа, који је заиста парадигматичан узрок његовог раног „преласка из среће у несрећу” (Аристотел). У погледу свог егзистенцијалног и, нарочито, поетичког трагизма, наш песник је у ствари најналичнији „мање или више невином јунаку атичке (Не: античке, г. коректоре!) трагедије, који носи неку ... породичну лагу те ... се чишћењем ослобађа тог огрешења” (М. Флашар), на шта упућује и његов аутопоетички исказ: „Пјевао си, да нож затрпаш.” Управо у тој трауми губитка, као и у својој трагичкој умешаности у смрт мајке, он види најдубље исходиште сопственог поетског стварања. Са друге стране, у *Јечму и калојеру* наилази се и на следеће, рефренски коришћено место, које указује на песников доживљај основног смисла властитог певања и евокативног повратка у завичај и у детињство: „Отада си расцијепљен на онога који пати и овога који се сјећа. И са ивице несјећања ово чупа. Не би ли се нашао, изгубљен.” Властито певање Рајко Петров Ного доживљава као спонтану аутотерапијску активност зацељивања своје ране трагичке *расцејљености*, што није далеко од појимања процеса (ре)интеграције и лич(нос)ног оцелотворења према појмовнику јунговске дубинске психологије. Чин сопстваног певања за њега је такође истозначан, ако већ није истоветан, са ритуалом очишћења, што му, коренски, даје поетички смисао искупљења трагичке кривице.

II

За Ногов евокативни повратак у завичај и у детињство овога пута постоји и конкретан стварносни повод. То је подизање надгробног споменика оцу приликом педесетогодишњице његове смрти, па отуд и лирско казивање отпочиње фрагментарним, фино балансираним описом тог догађаја и сажетим, импресивним оживљавањем очеве сени. И не само отпочиње него се тиме – истим сливеним описом призваног и оног фотокерамичког, у надгробни крст уграђеног очевог лика – Ногова лирска (ис)повест, бар када је реч о њеном непосредном делу, и окончава:

И ево, гледа нас. Исјод сасјављених гусјих црних обрва, удесно накривљена, прогледује она истиа издужена,

огуљена, у њињи смирена лобања. Само су му и након смрти расли тежки сиједи бркови. И поглед му је наливен увидима са оба свијета. А ојет, као у жртиви, крошак. Не доида му се ни тамо ни овамо. Гологлав. Жив. Разаети.

Готово дословно омеђено истом оквирном сликом, евокативно казивање вијуга дугом, подстицајном ходочасничком стазом, трагом најранијих чаровитих и болних успомена, за пропламсајима снажнијих доживљаја, до повременог отварања панорамског видика раних сећања на завичај и на детињство, понајвише се присно привијајући уз фигуре прерано изгубљених родитеља. Но, истини за вољу, и остале безбројне слике и призори Ногове прозне глосе једнако су у *џусио мливо љрисности њошоељени* и осењени носталгичном ауром узбурканог талоба меморије. Тако се, најпре, у прожимању опажајне оштрине и емотивног саживљавања са предметом лиризованог прозног говора, понире у својеврсни аркадијски свет сопственог детињства као у прапочетак, у *њочело*, самог постојања у свој његовој непомућености, животној раздраганости и пуноћи. Ту се нижу призори са животињама (птицама, вуковима, кравама, воловима, коњима, кокошима); са дрвећем, биљем и шумским плодовима; опаске и записи о планинским водама (врелима, кладенцима, потоцима), осетно мистички интонирани; најзад, казивања о бројним локалитетима из песниковог ужег и ширег дечјег видокруга, местима махом чудних назива, што су се првенствено у улози ране животне позорнице заувек укотвила у памћењу. Такође, не мање импресивно, али сада са хуморним акцентима, оживљава се аутентични свет песниковог родног краја. Загорани. Житељи северног залеђа планина Лелије и Зеленгоре. *Поносити и задрити*, по предању, земљаци Љутице Богдана, они на духовит начин дају одушка свом егзистенцијално условљеном идеализму и својој сновидовној епској самосвести. Додуше, уз озбиљну двозначност аргументације:

Нека нам, велици, Богдана на бедевији, нек је свезао Рељу и Милоша, нека је Марка љрејануо, али окле нам виногради. Како окле, јадан. Из њјесме, из сјећања, из љривиђења. Чокошци су се селили за нама. Да овдје, сем љрњина и љлозиња, и ми нешћо од љосиошћине имамо. Сћани, вјерујеш ли њи више својим очима, или љјесмарици и љуслама.

(Зар и нас нису учили, и зар и сами у то не верујемо, да је уметност изнад стварности.)

Али, наративну основу Ногове евокативне приповести чини, као о што је то већ наговештено, казивање о песниковим родитељима: о оцу Петру и мајци Стани. Већ оцртани кроз више песама Ногове породичне лирике, родитељски ликови у његовом *Јечму и калојеру* не само што се изоштравају и употпуњују у њиховом животном оквиру него се, овом приликом, евоцирају и у древној националномитолошкој пројекцији. У неким приповедним ситуацијама, отац је поистовећен са вуком, тотемским националним обележјем, а мајчин хлеб са сунчевићем, јунаком наше најстарије, митолошке народне лирике.

Својеглав, *Њријек и урљив*, у љутој сиротињи голог живота љубоморно осетљив на личну самосталност у држању и у расуђивању, отац је у ствари реплика у људском лику тешким и суровим природним условима сопственог животног амбијента. „Сем карактера, Пешо је мало шта имао”, вели се на једном месту па се на почетку једног другог фрагмента наставља: „Тој је немаштини печат баштине ударио тек кад је то ништа оградио”, да би се, подмиривши елементарне материјалне потребе, сместа духовно легитимисао у епском традицијском кључу живе националне самосвести: „А када је брвнару шиндром покрио, и када је кроз бацу задимило, краљевски је сјео на дрвени треножац, и о старој царевини запјевао. О задужбинама по Маћедонији.” Већ стар и беспомоћан, он се и кућном свецу срдито обраћа, у зебњи за судбину деце кад им се мајка на смрт разболела. И молитвено и љутито. Али је, уз неколико локалних анегдота о очевој чудноватој нарави и његовим особењачким поступцима, негде, такође по казивању других, и ово записано:

Умрла Пещу њрва жена. Она из Бјелимића. С којом није имао дјеце. Остјао Пещо сам. Чијаво љетио и цијелу јесен у ситион одлијежу Пещове ѓајде. Тужи за женом. И себе разговара. Удовац.

На више места у својем казивању о оцу Ного варира Вулфово реторичко питање „Ко је од нас у срце свога оца загледао”, држећи се тога прећутног путоказа и покушавајући да се према том упуту сам опроба. Иако није једино, наведено место можда најјасније осветљава очеву другу, тачније, његову праву природу. Осмотре ли се у том светлу очева ћудљивост и његови ексцентрични гестови, није сувише тешко доконатити да су по среди махом прозорљиви превентивни потези свагда потенцијално угрожене доброте и душевности. Атрибут вечног *несмиреника* Пешу припада по његовој животној судбини колико и по његовој

бунтовној нарави. А ту личну судбинску црту он дели са својим нараштајем, најделотворнијим и најтрагичнијим у новијој националној историји: најамник у детињству, потом печалбар у чикашким челичанама, солдат и дезертер аустријски, мађарски војни затвореник, српски солунски добровољац и рањеник кајмакчалански, повратник своје родном огњишту и својој немаштини, који се „једино под својом јелом, у својој сиротињи смиривао”, разликујући се тек утолико од подвижничке генерације својих исписника.

И после смрти, читавих пола века, отац *несмиреник* наставља своју судбинску одисеју и своју карактеролошку буну у стиховима Рајка Петрова Нога, све док „на гробљу у Луци”, где се „кроз мрамор као кроз облак пројавио”, односно у Ноговом *Јечму и калойеру*, где нас онако „гологлав, жив, разапет”, гледа однекуд с почетка и с краја приповести, није нашао „тихо пристаниште” и ухватио, коначно, равнотежу између овог и оног света. Додуше, равнотежу по мери уједначене одбојности, сасвим на себи својствен начин: „Не допада му се ни тамо ни овамо.”

Мајка није била те среће. Ни у животу па ни у причи. Оболела је, и убила се, још млада. Њој није подигнуто надгробно обележје, јер није поуздано пронађен њен гроб испод одавно са земљом савњене хумке. Исто тако, ишчезла је, „у земљу је пропала”, и њена једина фотографија, те се, тим поводом, каже: „мајку из облака чупамо”.

У том, поготову за наше време и прилике, окрутном нестанку сваког материјалног спомена на мајку и на њен лик, у апсолутној потрвености њене физичке егзистенције, лежи свакако инспирацијско исходиште и корени се значењски и смисаони стожер Ногове песме *Кенотаф*, прикључене, како смо већ видели, у епилошкој позицији овој приповести. Бити човек-кенотаф није ствар постојаности нечије туге нити дубине личног трагизма. Сви, мање или више, носимо своје мртве у себи. Кенотаф се, међутим, може постати само ближњим који „немају гроба ни мрамора”, осим у нашем срцу и сећању. Који нас, таквом судбином, посебно емотивно везују и морално обавезују. Који нас, речју, тиме обележавају. Но, и сами смо привремен белег, тек краткорочно обележје у времену, ако тај однос и то споменско својство сопственог бића не преточимо у какав трајнији вид постојања. Преводећи своја болна и трагичка сећања у најлепшу и најтрајнију језичку форму, песник Рајко Петров Ного није лик своје мајке само отео од заборава него је, тиме, у вишој равни постојања управо персејски превладао и њену земну судбину чврсто обречену немани ништавила. А када је реч о том „чупању из облака” мајке и

успомена на њу, неки плодови те посвећености већ у Ноговој *Лазаревој субоји* маркирани су и од најпозванијих као врхунац лиричности у савременом српском песништву.

Ни у *Јечму и калојеру* Ного се, у сећањима на мајку, није спуштао испод линије естетских постигнућа остварених у стиховној форми. Лик мајке у његовој евокативној приповести призиван је у целом низу језички живих, интимистички топлих и онострано анимистичких посредних и непосредних слика, у узастопном смењивању злослутно тмурне и елегично ведре атмосфере. Овлашно скициран у другој *сирофи* глосе унутар завичајне фреске о петровданској свечаности, лик мајке развијан је и заокружен у завршној прозној целини, углавном испуњеној казивањима о њој и о њеноме родном крају.

Мајку махом затичемо у неком кућном или околкућном послу. Ту је, најпре, видимо у праисконском митском осветљењу док меси хлеб, запреће га и пече под сачем. И шта год да ради, мајка се сасвим поистовећује са својим тренутним послом. Док музе краву, она са њом, поверљиво, „на женском језику разговара”; док тражи управо снесено јаје, преслишава и кори усплахирену кокош што вазда мења гнездо; када плеви башту, мајка се препири са коровом, са том дивљом нападном травом као са каквом женом недостојном нарочитог обзира:

*Појмамо се, звонцаро. Ти бац у расад наврла. Преливодо.
Врћи се оном с ким си и досад ћосала, полеђушо.*

Управо на тој мајчиној особини, на њеној проницљиво сликовитој разговорљивости, почива искуствена заснованост поетичног исказа: „Мајка је причом врт умивала.”

По свему излази да је радије са животињама и биљем но са суседским горштаким светом диванила. Пореклом „из Хумнице, гдје расте зановијет”, она се од тих људи, „мрких и задртих”, увелико разликовала: „друкчије се облачила, друкчије говорила, друкчије ходала”. Највише стога, била је и предмет суседске знатижеље, па је њен лик и из тог угла осветљен. А сама је – мада предана деци, кући и свакојаким женским пословима, да „остриже, опере, рашчешља, огребена, испреде, исплете, навезе, отка” – патила од прикривене носталгије: „Понекад смо је затицали кроз прозор у неку даљину загледану.” У бити, крепка и речита, вредна и руката, мајка је душа куће, заштита породу, оличење радиности и светлило породичног живота. Отуд се њена болест најнепосредније одражава и очитује у застоју њенога свакодневног прегалаштва и у запуштености њеног разноврсног рукотворства:

*У сунџон зајинџемо за сџирацило од сџана на коме је до
јуче пџкала. Убуџачени пџреслица и вреџено. Из недопџлепџе-
ноџ пџриџлавка боџка јеџ иџала.*

Но све евокативне пројекције мајчиног стварног лика надиласи једна необилазна слика, која лепотом и снагом анимистичког лирског надахнућа, а првенствено самим смислом поетске асоцијације, делује антисудбински, стојећи, с једне стране, у противтежи са оквирном сликом очевог лика, а с друге, естетски равноправно и смисаоно паралелно са *Кеноџафом*:

Када сунџе сине, синула би и она у дивљој камилици. Големо сунџе озџо, оздо сџоџину сунаџаџа. А у средини – велики сунџокреџи. Жуџи се Пешов до. У долу шуџиџи јечам. У јечму црвене булке. Око куће невен и калоџер. У кући суви босиок за џредама. Кад је умрла, нисмо косили пџраву. Да не пџокосимо сџенку којом нас је краџко миловала.

Као што се отац после пола века „пројавио кроз мрамор”, мајка је првог лета по смрти прогледала безбројним очима „дивље камилице”. А онај што казује чувао је ту слику више од пола века. И тек онда проговорио, кенотаф.

Ова опаска, међутим, тиче се само оквира, нарочито почетка предочене слике. Њен средишњи део познат је одавно читаоцу Ногове завичајне лирике као њено најупадљивије опште место. Да је нешто Ного сликар, и његовом палетом владала би жута. Као код Ван Гога и нашег Шумановића. Но и овако, донео ју је у стиховима, из долова и вртача свог „загорја ломна”. И то, у крупном плану, наспрам ничег. Сем стручка босиока или, као овде, калоперова листа (знамења кућне слоге и породичне идиле). А што и сам, попут двојице генијалних уметника, није слазио с ума, ако је кадгод и на ту страну нагињао, види се управо из два почетна исказа заумно заносне лирске слике. Спасила су га привиђења, пројаве, епифаније. Пробоји у заумно и поруке из заумља. (Да не улазимо у сензитивну основу привиђења мајке у цветовима камилице, која се опет, по свој прилици, тиче топлине жутих „сунашаџа” наличних мајчиним „пјегавим рукама”. Лице јој, међутим, уопште и не описује, зазирући вероватно од кривотворења замагљеношћу.) Само истина привиђења, која је – као и она митске објаве – сва у његовој снази и потпуности, у стању је да се одупре поразном позитивном сазнању, чињеници смрти, празни ништавила и доживљају личне и колективне трагедије. А снагом привиђења и евокативне имагинације оживљава се и преводи

у памћење, у иреалну стварност и нестварно трајање, свако чије је земно битисање окончано а ко је нешто значио ономе који се сећа. И све што је заувек минуло а било је од важности сећањем обузетом појединцу. Или од пресудног значаја фантазији оданом колективном бићу. Оживљава се свако и све без кога би и без чега би у ризници личног памћења појединца који се сећа, или читавог колектива, можда и њихове виталне снаге брзо спласнуле. Лично сећање, излази према Ногу, није само ствар пијетета, још мање менталне хигијене, нити је оно колективно само питање духовне и културно-историјске традиције ради ње саме. Снагом привиђења, плодовима имагинације и фантазије, заливамо сопствени егзистенцијални корен, властито дрво живота. И као појединци, и као регионална заједница, и као народ. Неретко, нажалост, само тиме. Тај вид индивидуално егзистенцијалне и колективно историјске потребе једно је од кључних места свеколиког Ноговог певања.

Стога и наведена поетска слика, пре свих већ назначених релација, стоји у најнепосреднијем значењском дослуху са већ обележеним местом, где протагонист епске свести песникових земљака правда опевање непостојећих винограда у њиховоме завичају. Та слика је, такође, у истој мери и на потпуно исти начин, у додиру са *Привиђењима*, излазном песмом прве приповедне целине, то јест прве *сѝрофе* Ногове глосе. У тој песми о завичају потреба за колективним привиђењима мотивише се свеопштим сиромаштвом, а привиђења и фантазије су из корпуса епске јуначке самосвести:

*Ту ничега нема Све је измицљено / сѝварна је тѝек љубав
беде и небеса / Голошѝрба деца у ѝласѝ слажу сено / су-зно
коњско око ни муве не сѝреса // ... Ако игде овде ѝривиђења
ѝреба / Клисуре и кланци Зими вуци вију / И орлови сури
краду богу дане // Зулуми деѝињсѝва На сред ведре неба
/ Кроз облак ѝрогони ѝанку бедевију / Са загорја ломна
љуѝица боѝдане*

Изузимајући два-три низа евокативних партитура повезаних рефренски глосираним исказима, линија која спаја ове три маркиране слике личних и колективних привиђења основна је скривена значењска нит целе Ногове лирске приповести. Скривена, по изузетној импресивности појединачних слика и по њиховој узајамно различитој мотивацији и интонацији суштински истоветног схватања смисла и улоге личних привиђења и колективних фантастичних визија. Привиђења и пројаве асоцијативног типа попут

Ногове анимистичке лирске слике мајке оснажују виталне снаге појединца, исцелитељски претпостављајући поетичну нестварност сурово болној стварности. Фантастичне имагинативне визије историјског предања и колективног памћења што тако учестано прожимају Ногов лирски доживљај савремености у функцији су косовског опредељења српске духовне традиције, са чијег врела и потичу.

У *Јечму и калопјеру*, као лирској аутобиографији и породичној приповести, Ного је и мимо епске самосвести свог завичајног света, како то неко лепо рече, „нагазио на златну жицу своје поезије”, на један археолошки поткрепљен огранак косовског предања. Овог пута, у Влаховићима крај Љубиња, у родном селу своје мајке, где је „са Тољем из Крајпоља и Гојком из Нагорча из цртежа и слова утихнулу кажу гонета(м)о”. Ту је, у ствари, са Мирославом Тохолем и Гојком Ђогом одгонетао *чрће и резе* са надгробне плоче извесног кнеза Влаћа Бијелића у месној цркви светог Лазара, коју овај средњовековни властелин назива својом, а у којој је крштена и песникова мајка. И са плоче његовог сина војводе Вука Влаћевића. Укључујући те натписе у своја евокативна казивања, Рајко Петров Ного у исти мах остварује два битна постигнућа. Он личној, породичној и завичајној причи посредно прибавља драгоцену националноисторијску димензију и уједно најављује нову страницу свога песничког опуса у виду документаристичког културолошког певања, коју отвара у својој песничкој књизи *Не њикај у ме*.

III

Јечам и калопјер је књига неслућене лепоте. Лепоте казивања. Али се не може рећи да се чита у једном даху. Не зато што је то већ безброј пута речено, шта није, него зато што Ногово казивање непредвидљиво често прекида дах читаоца. Па он застаје на сваких неколико тренутака. Увек изнова, изненадно подбоден. Стрелимице, у најосетљивију тачку. И зуре некуд у даљину. Кроз сасвим прозиран зид. Загледан, канда, у оживљени предмет описа. Потом се враћа истоме месту у књизи. Опрљен чистим озонем Ноговог поетскопрозног говора. Прожет свежином слике, окрепљен снагом доживљаја, окрзнут језом призора. Већ где је кад затечен. А мало где није.

Та места не потребују коментар, да би се, на невиђено, предочила њихова лепота. Она би се тиме само нагрдила. Много потребнији био би њихов инвентар, да један, нужно рестриктиван, већ није сачињен. Преостаје свакако прилика да се бар спомену

основне формално-стилске одлике Ногове евокативно-лирске приповести – полифоничност и фрагментарност казивања.

Већ негде на почетку наилази се на ову варијацију спомињаног мотива подвојености аутобиографског јунака/казивача: „Не виде остављени коњи Елеза са Пољица да крај обурваних колиба у једном двојица пролазе.” Његову вишезначну егзистенцијалну и психолошку „расцепљеност” на „овог који се сјећа” и „оног који пати” – или се, још целовит, одаје заносу постојања – Ного беспримерно инвентивно користи и у погледу казивања, али његов глас остаје неподељен. Реч има само онај потоњи, „који се сјећа”, који се после неколико минулих деценија оглашава са лица места, махом у приповедачком презенту, или се непосредно, живом говорном речју, обраћа оном бившем (у) себи, као сапутнику и пратиоцу на своме евокативном ходочашћу кроз завичај и кроз детињство. Тако се, уз невиђену језичку спретност и окретност, евоцирају давне слике, минули призори и доживљаји, и преводе се из времена збивања у време казивања. У вечну садашњост и свевремену уметничку актуелност.

Истовремено и хоровођа и диригент, носилац овог средишњег гласа Ногове прозне глосе уступа и додељује реч читавом омањем хору ликова који „жуборка” у његовоме *Јечму и калојеру*: слепом Виду, каменоресцу, свештенику, суседима, оцу, Миту – протагонисту завичајног света и његовог менталитета, мајци, сусеткама, Гојку из Нагорча... Када се свим овим гласовима приброје још глосирани искази Вулфовог фрагмента и древних надгробних епиграфа, као и низ цитата домаћих и светских писаца, осећа се раскошно сазвучје које прожима и обједињује у широком тонском и значењском распону личну, породичну и завичајну тематику јединствене Ногове приповести.

Адекватно природи самог сећања, Ногово евокативно казивање одвија се у дескриптивно-наративним фрагментима изузетне импресивности. Тиме је срећно избегнута, или сведена на минимум, конвенција фабулирања, посебно рискантна у овом типу прозног говора, а белинама између кратких сликовитих фрагмената поверена континуалност више од полувековног унутрашњег времена приче. Максимално испоштована у садржинском погледу, ћудљивост сећања подређена је промишљеном редоследу казивања, то јест уланчавању извесног броја фрагмената у лабавије приповедне целине, тек до границе носивости или, једноставно речено, важности извесног мотива. А потом, уланчавању таквих целина у оквиру сваког од три приповедна поглавља или *сирофе*. Посебну динамику, и драматичност, овом начину казивања даје потпуна неизвесност језичке диспозиције из које „онај

који се сјећа” прилази уобличавању сваког новог фрагмента. У непрекидном варирању, и повременом понављању, посматрачке перспективе огледа се сведочанство нарочите приповедачке инвенције, која, са недостижном језичко-стилском живошћу усмене речи, као нераздвојном пратиљом, твори лепоту казивања у Ноговом *Јечму и калойеру*.

И својим основним формално-стилским одликама, не мање него и разнозначним призивима евокативне имагинације, ово Ногово необично дело дугује своју високу уметничку вредност.

О МОЋИ И НЕМОЋИ ОСПОРАВАЊА

И поред огромних симпатија које гајим према младим, образованим и паметним људима склоним различитим врстама побуна – против неистина, неправди, друштвених и неких других, против различитих врста незнања које се продаје као знање, против одсуства вредности које се продају као вредност – или управо због тога што су ми њихово самопоуздање и вера у своју моћ да померају ствари тако драга и разумљива – осетила сам снажну потребу да одговорим на текст у којем је један замах таквог младалачког бунта, по мом дубоком уверењу, учинио велику неправду једној доброј и вредној књизи. Ради се о тексту младе критичарке, дипломиране студенткиње компаративне књижевности, објављеном у *Лейпцигу Мајице српске* (књ. 488, св. 1–2, јули–август 2011), а у рубрици „Критика”, тексту који би требало да представља приказ књиге Мирка Магарашевића *Европски ђесници* („Академска књига”, Нови Сад 2010). Кажем – требало би, јер читалац у њему не проналази било шта што би личило на анализу њеног садржаја. Уместо да, дакле, представља приказ књиге у којој је прикупљено деветнаест есеја¹ који су, по речима аутора, настајали у распону од 36 година, у овом дводелном есеју–критици читамо, пре свега, једну на ученост претендујућу расправу о наводном неадекватном утемељењу целокупне есејистичке конструкције која се базира на проблематичном појму „европског

¹ После уводног есеја који носи наслов „Појам европског песника”, нижу се студије посвећене Хомеру, Дантеу, Шекспиру, Јејтсу, Езри Паунду, Т. С. Елиоту, Кавафију, Д. Х. Лоренсу, Сен-Џон Персу, В. Х. Одну, Чеславу Милошу, Теду Хјузу, Р. С. Томасу, Р. Мартоу, С. Спендеру, Б. Патену, Силвији Плаг. У књизи су дата и „Ауторска објашњења”, као и „Препоручена литература за пратећа истраживања”.

песника”. Ауторка овог изразито негативно интонираног текста, наиме, оспорава полазиште Мирка Магарашевића као „ненаучно” – позивајући се на бројне ауторитете који, ето, верује она, могу да обезбеде „научни” увид у то шта значи појам „европског”. О томе зашто се у ову расправу уопште улазило (зашто је аутор књиге изабрао да пише о овим а не неким другим песницима), сазнајемо из њеног другог дела, у којем се иза посебно оштрих тонова препознаје једна не тако научна и заправо идеолошка, данас веома присутна имплицитна полемика о односу српске и европске културе. Овде је, наиме, Магарашевићу замерено да је песнике попут Теда Хјуза, Р. С. Томаса и Брајана Патена неправедно увео у европску песничку породицу, док је истовремено из ње искључио све српске песнике:

Песници које он разматра су од извесног значаја за енглеску књижевну традицију, међутим, сматрати Теда Хјуза, Р. С. Томаса, Стивена Спендера, Брајана Патена канонским писцима који су пример све узорности, свакако је нереално. Треба рећи да уколико сличан избор праве књижевници и научници који припадају англо-америчком подручју тада закључујемо да се ради о својеврсном провинцијализму који, како је речено, има своје културне колонизаторске претензије. Међутим, у односу на тај провинцијализам, код народа који припада језички и културно мање развијеној земљи као што је Србија, долази до испољавања комплекса ниже вредности услед грчевитих напора да се ухвати корак с Европом.

Есејиста, песник и преводилац Мирко Магарашевић је, дакле, по мишљењу ауторке приказа књиге *Европски ђесници*, лоше или осредње песнике прогласио врхунским, што је спор који нужно са собом повлачи поновно актуализовање прастарог питања: шта је то велики писац? Постављали су га многи филозофи, естетике, теоретичари, песници и критичари, откад је света и века, и сасвим је сигурно: ниједан од њих није нам понудио коначан одговор. Да ли је мистична идеја о генију створила Шекспира, или је то било елизабетанско друштво са густом мрежом „преговора и размене”, које је, на подједнако мистичан начин, подарило овоме светску славу, како то данас тврди један популаран амерички теоретичар? Да ли је Иво Андрић велики писац зато што је рођен са талентом да опажа и уметнички прерађује посматрану стварност, или га као таквог никада не би било да није „уморне земље” са „сувишком” историје којој је посветио своје дело? Одговор на ово питање – не знамо, и ниједна позната наука не може нам у томе помоћи. Неуспех овог подухвата био је, међутим, само кап воде

у поплави сумње у људске моћи да сазнају свет, а који је у епоси тзв. постмодерне пољуљао поверење у научну, односно теоријску могућност разматрања књижевног дела (ако се под теоријом подразумева изналажење метода који нам осигурава загарантовану и универзалну успешност његовог тумачења односно вредновања). Отрежњујући увид у историчност и контингентност свих људских знања – а не само тзв. хуманистичких дисциплина, већ и оног што сматрамо егзактним наукама – довео је до тога да се филозофи и теоретичари 20. века просто утркују како би показали да се иза позивања на нешто што је сматрано непомерљивим, па и на научност и егзактност, обично крију неке „исувише људске” ствари. Иако се и сам није одрекао вредновања књижевности, и то прибегавши опет прилично мистичном мерилу количине архетипских садржаја, у чувеној *Анаџомији кријшике* канадски теоретичар Нортроп Фрај сугерисао је да је подела на мале и велике писце смешна и да свака негативно интонирана критика, будући да оперише етичким категоријама – које је наравно као опште и универзалне усвојио сам критичар – у ствари више говори о критичару него о самом делу. У наше време, међутим, питање вредновања не везује се више ни за питања естетике (чије је појмове Фрај у ствари сматрао варијацијама на етичке принципе) нити етике. У савременој књижевној теорији ово питање естетске вредности готово се уопште и не поставља: у постфукоовском говору, у најезди такозване постколонијалне критике, имагологије, родних студија, изгледа да више уопште није важно ни *шта* ни *како* се нешто у литератури каже. Важно је само једно – *ко* говори. Односно, изгледа да све што је битно јесте да ли неки писац или песник припадају одређеној структури *моћи*, и ако се ради о тумачу оданом неком од наведених приступа, онда се он или она (као гласноговорник подређених: не-европљана, „обојених”, колонизованих, жена, мањинских група различитих сексуалних оријентација итд.) брже-боље баца на раскринкавање тих структура, као и на (заправо идеолошко) оспоравање свега што је из тих структура дошло као став који људе друге расе, рода, пола, сексуалног опредељења (на мање или више суштински начин) угрожава.

Можда данашњи читалац, пре него што покуша да доживи неко дело уметности, заиста има право да буде увређен, али нема право да ту увређеност, читај: идеолошки став, маскира разлозима естетике. То је право које је „научна” заједница данас дала постколонијалном критичару који ће иза Шекспирове *Буре* и Конрадовог *Срца шаме* видети идеолошки искривљену представу о људима друге културе о којима се мисли као о „дивљацима”. Ако је ова врста критике имала неког утицаја, онда евентуално повлачење

ових дела из школских програма сигурно није могло бити „правдано” естетским разлозима већ помало изанђалим разлозима „политичке коректности”. Можда и млада критичарка о Магарашевићевој књизи заиста има право да се љути због тога што је овај аутор управо песнике о којима је писао прогласио европским, оспоравајући пре свега чињеницу да су углавном они који су нашој јавности још увек недовољно познати бољи од неких других, односно да су „узорни” – европски у смислу у којем то мисли есејиста. Међутим, онда је то један личан (да не кажем опет идеолошки) став који треба да се брани другачијом врстом дискурса, а не позивањем на некакву „научност” и „објективност” коју јој наводно обезбеђује завидно познавање филозофске и теоријске литературе. Утолико пре што Мирко Магарашевић ни у једном тренутку (а посебно у уводном есеју који представља и образложење концепта на којем почива цела књига) не претендује на „научност” својих тврдњи, нити је на било ком месту у књизи наступио са становишта ароганције и игноранције, које му се у тексту из *Лейојуса* имплицитно приписују, и то посебно у односу према српској књижевности. Са аутором можемо полемисати о томе зашто нека песма говори или не говори „језиком вечности”, зашто су његов избор Хјуз а не нобеловом наградом овењчани Шејмас Хини или недавно преминула Вислава Шимборска? У реченицама из уводног есеја у којем Магарашевић објашњава шта за њега значи појам „европског песника”, у којима се каже да друштво „чије су норме доживеле слом и пад, чија је елементарна хомогеност неостварена и у сталном превирању, не може омогућити појаву тако значајног песника који би досегао ранг *евројског*” свакако не треба злонамерно тражити разлоге због којих су ван ауторовог избора остали српски песници. Штавише, јасно је да је Магарашевићу *стало* до тога да српско друштво обезбеди ону линију континуитета са традицијом која, по његовом мишљењу (у којем свакако није усамљен, сетимо се опет Црњанског) ствара супстрат за високе културне домете. Још је јасније колико су време и стање у којем живимо за нашег аутора „болне тачке”, и то из једне друге тврдње која наизглед противречи првој: а то је „да је доба кризе изнедрило и неколико највећих песника XX века”, како туђе кризе мање боле и мање разочаравају! Да се ради о писцу који се „клања Европи”, а презире своје, не бисмо могли рећи јер је и много других чињеница које то демантују.

Теза коју је Милош Црњански поставио 30-их година – због које је тада наукао одијум читаве југословенске интелектуалне јавности – ако се примени на наводно Магарашевићево фаворизовање странаца-еписгона – сасвим промашује циљ. У култури

у којој је мало добрих тумачења, мало компетентних стручњака за тумачења великих песника и дела светске књижевности (ма шта та величина значила), у којој немамо ни све преводе светских класика (прво што ми пада на памет је Петраркин *Канцонијер*), у којој се велика већина англиста, романиста, па и школованих компаратиста, најсигурније осећа у окриљу матерњег језика и српске културе (у смислу да се ретко одваже на тешка и захтевна изучавања писаца који су писали на језицима за које се сматрају компетентним), онда се вишедеценијски озбиљан преводилачки и есејистички рад Мирка Магарашевића, као и његова посвећеност песницима које је преводио, и тумачио, и у томе достигао ниво који је апсолутно неоспорив као естетска вредност, не може оспоравати некаквом идеолошком којештаријом о „комплексу ниже вредности”.

Српска култура данас нема боље студије о Езри Паунду од студије Мирка Магарашевића. Усудићу се да тврдим да се овај есеј не само по вредности може мерити – већ је сасвим сигурно – изнад многих студија англоамеричких критичара. А колико је аутора поред Магарашевића код нас још писало на релевантан начин о Шекспиру, Јејтсу, Елиоту...? Можемо их на прсте избројати. Можемо ли уопште сумњати у оданост овог аутора српској књижевности, ако знамо да је објавио књигу о Доситеју-песнику, ако знамо да је (много пре оснивања помодних удружења за родне студије) окупио стручњаке који ће се бавити делом Исидоре Секулић, који је покренуо едицију за популарисање српског есеја? Господин Мирко Магарашевић није неко ко припада структурама моћи (чак ни „струковним”, јер га од „кланова” песничких, критичарских, професорских... чува његова независна позиција коју добија из своје лекарске професије) да би својом књигом „наговарао” читаоца да се определи за некакав идеолошки проблематичан европски пут, нити је то желео да учини. Међутим, као песник, есејиста, преводилац, радећи непрестано на крпљењу оних подлоканих друмова наше културе, како је то говорила Исидора – у то нема никакве сумње – Магарашевић је стекао једну другачију врсту моћи – оне стваралачке, интелектуалне моћи која му даје легитимитет да склопи *свој избор европских ђесника*. Ако оставимо на страни и Магарашевића-песника и Магарашевића-есејисту, и ако погледамо само Магарашевића-преводиоца, јасно је да аутор који је српској култури подарио врхунске преводе енглеских песника као што су Елиот, Паунд, Лоренс, Јејтс, радио је за ту, своју, матерњу културу. Имамо ли право да сумњамо у песнички осећај песника чији се есеји, по лепоти реченице, дубини увида приближавају врхунцима наше есејистичке

традиције? Зар смо наше студенте научили да су страст и емфаза у говору о поезији нешто сасвим ништавно у односу на некакву папирнату „научност” и трагање за „фактима”, у тој мери да читамо и овакве судове:

Уопште, у књизи *Евројски ђесници* може се уочити извесна склоност ка реторичкој употреби језика (с мноштвом екскламативних реченица и обиљем метафоричних израза) која има тенденцију да вреднује пре него да с прецизношћу утврди факте, док научну објективност књиге умањује и панегиричан тон интерпретација песничких дела.

Усудићу се да на крају кажем, да чак и овај у данашње време сасвим анахрон став, мишљење које по мом дубоком уверењу не може да има неко ко осећа поезију и труди се да је разуме, да дакле и овај став може да се узме као легитимно полазиште у полемици са аутором, али тек када му постанемо равни, тек када нам рад – *ђре свеђа ођроман рад* – дозволи да *разђоварамо* са њим на једном другачијем нивоу – дискутујући пре свега о тезама и судовима којима је своје ставове бранио.

Зато што за српску културу не може све да уради један човек, зато што ниједан човек, ако претендује да се приближи, само приближи неком песнику, писцу или књижевном делу, не може то да учини у кратком временском периоду, зато ни Магарашевић, а ни било ко други није могао да се озбиљно посвети *свим* европским књижевностима, и *свим* европским песницима. И зато се, за разлику од многих других наших савременика, у свом животном опредељењу посветио неколицини песника које, по његовом поетском осећају и есејистичкој проицљивости, ми који говоримо српским језиком, а његовом заслугом, можемо да упознамо и доживимо на аутентичан начин. Преводећи ових дана Артура Лавђоја и његов *Велики ланађ бића*, значајну књигу англоамеричке филозофске и теоријске мисли која никада није преведена на српски језик, готово на свакој другој страни суочавала сам се са проблемима који су ми се чинили нерешивим. Како превести поезију једног Ђордана Бруна и Александра Поупа – да поменем само врхове европске традиције – ауторе који не само да нису преведени на српски језик, већ о њима готово уопште није ни писано. Притом, схватила сам и то да моја добра воља, и солидно знање енглеског и српског језика у овом подухвату, и поред огромних напора, нису довољни, јер је потребно да се буде *ђесник* да би се преводила поезија. И зато хоћу да верујем да иза критике књиге Мирка Магарашевића објављене прошле године у

Лейопису, ипак стоји само бунтовно младалачко неискуство, као и да њена ауторка није претпоставила колико њена „научно и теоријски утемељена” позиција не делује као добронамерни савет већ као генерализовано ниподаштавање деценијског рада једног изузетног човека, тихог ствараоца, песника и есејисте који познаје чар универзалног, епифанијског песничког искуства, и има ретку моћ да га задржи у магијској језичкој форми, трансформишући га, упркос и у инат вавилонској збрци која нас једне од других отуђује. А што га чини аутором чије дело јесте од непроцењиве вредности за нашу, српску културу. Оно што хоћу да кажем јесте да се можемо супротставити Мирку Магарашевићу и његовој идеји о европском песнику, то је сасвим неоспорна ствар, али тек пошто сви ми који радећи различите послове, и преузимајући на себе одговорност за књижевност и културу малог народа и малог језика, урадимо оно што никада нисмо урадили.

КРИТИЧКИ ВИДИЦИ СВЕТОЗОРА КОЉЕВИЋА

СВЕТОЗАР КОЉЕВИЋ

О СУСРЕТИМА РАЗЛИЧИТИХ КУЛТУРА

„Интернационална тема” у савременој српској
књижевности

1. Између „хаоса” и „џеометрије”

Недавни грађански ратови, међународне хуманитарне и миротворне мисије (комбиноване с бомбардовањем), етничко чишћење и велике сеобе народа – понудили су нове позорнице за плодну обраду „интернационалне теме” у савременој српској књижевности. Неки писци су се настанили у иностранству, неки су се од раније затекли изван земље, а неки су наставили српску традицију обраде „интернационалне теме” у различитим историјским аспектима национално и културолошки шароликог балканског тла. Давид Албахари и Владимир Тасић су се, на пример, настанили у Канади, а њихов живот у новом културном окружењу понудио им је већ на првим корацима занимљиве мотиве за обраду сусрета различитих култура у њиховим романима. Милован Данојлић који је већ годинама живео у Француској нашао се неочекивано – или можда неизбежно – на мети западне политичке пропаганде у личним односима, па се позабавио том темом у својој прози. Елиезер Папо је непосредно после објављивања збирке приповедака, надахнутих јеврејском књижевном и религиозном традицијом, објавио и историјски роман који прати јеврејске судбине у Босни од 15. века до евакуације на почетку грађанског рата крајем 20. века. Ранко Рисојевић се у својим романима надносио над „сабласном шињелима”¹ у Босни од турских

¹ Овај термин је преузет по наслову Рисојевићевог романа *Сабласни шињел* („Рад”, Београд 1993) који говори о одрастању једног сирочета са Козаре.

и аустро-угарских до новијих времена, Максимилијан Еренрајх Остојић се позабавио судбинама Београђана за време немачке окупације у току Другог светског рата, а Иван Ивањи се ухватио у коштац са стазама и богазама мултинационалних судбина у Војводини половином 20. века.

Обрада „интернационалне теме” као слике стране земље са завичајног становишта можда је најнепосредније видљива у првом Албахаријевом „канадском” роману *Снежни човек* (1995), који је писан док је Албахари боравио у Калгарију, на стипендији „Маркин-Фланагеновог програма за истакнуте писце”. Приповедач и главни јунак *Снежног човека* је збуњени српски књижевник који долази као гостујући предавач на канадски универзитет после расула бивше Југославије. Већ на првим корацима он осећа да почиње све више да постоји „као низ сцена, невешто повезаних руком неуксног менаџера”, да му се „живот распадао заједно са историјом” његове „бивше земље”.² Штавише, он панично подозрева да ни он сам није више „само један човек, једно биће, већ више људи и више бића”, да „сваку ствар истовремено” види „из више углова, у бескрају умножених тренутака”, као што му је и „свака мисао одмах постајала много мисли”, не остављајући му могућност да прихвати као своју „било коју од њих” (34). А то га на крају оставља „празног, измученог, попут љуштуре, попут олупине, односно, попут љуштуре, попут олупина” (34).

Стога је он збуњен свим оним што око себе види: чак и љубазност његових колега у Канади га забрињава јер подозрева да ту „неће моћи да живи” пошто „никоме неће моћи да каже да га мрзи” (16). А када избезумљен том бригом упита свог канадског колегу, професора политичких наука, „да ли и људи морају да полуде”, „ако држава луди” (34), тешко га погађа неизбежан колико и рационалан, професионални одговор његовог колеге, констатација „да прво полуде људи, па тек онда држава” (34). Штавише, непосредно пре тога исти саговорник и стручњак за политичка питања обавестио га је да ниједна институција не може преживети распад државе јер је у таквој ситуацији тешко „одржати делове тела на окупу (20–21), уз напомену да је неизбежно да се распадне држава која „се ослања на срце”, пошто је „срце превазиђено” (21). Како ће другачије доживети наш јунак романа такву реч него као личну увреду?

² Давид Албахари, *Снежни човек*, „Време књиге”, Београд 1995, 34. У даљим наводима из овог романа бројеви страница дати су према овом издању у основном тексту у заградама.

А када декан Факултета дода још и прагматичну примедбу да је срце „анархиста”, те да се „у Европи ... превише пажње ... посвећује срцу, као да глава не почива на врату и раменима, на трупу и ногама”, он почиње да подозрева да можда није био у праву претходне вечери када је поверовао да „никоме неће моћи да каже да га мрзи” у Канади (21)! Међутим, мало затим он се ипак теши примишљу да је и Канада полудела исто тако као и његова земља: „Неко полуди због хаоса, ... неко због геометрије” (44). А та назнака сличног дејства „хаоса” и „геометрије” (као скамењеног реда) илуструје типичну разлику, а можда и неспоразум, између две културе и њихових погледа на свет. Штавише, када му његов колега, професор политичких наука, почне да објашњава да је његова земља била само „неуспешни експеримент” у лабораторији историје (36), он у први мах помишља да ће се онесвестити, а затим осећа порив да „распали” свог саговорника „винском флашом по челу” (37). Већ и сама та помисао му – можда не баш сасвим неочекивано – помаже да се смири.

Али има и много других елемената који нервирају гостујућег српског предавача на канадском универзитету: од њега се очекује да истога дана у десет сати одржи предавање „студентима енглеске књижевности”, да у два сата присуствује „неформалном скупу са представницима етничких студентских група”, да се „у пола пет” појави на „предавању о федерализму”, а да затим, у шест сати, прокоментарише пројекцију филма који приказује шта се збива у његовој земљи (60). Да ли његово нервирање сведочи о бездушној академској експлоатацији у капиталистичком свету или је оно, пак, иронични коментар о лагодном академском животу код куће, у бившој Југославији, где је главна дужност универзитетског наставника била да одржи четири или евентуално шест часова недељно? Поред тога нашег гостујућег предавача – који је навикао на веома емотивне односе с другим људима код куће – непрестано мучи слутња да ће „остарити” у Канади (47, 58, 67, 74, 109, 123), у земљи у којој су – како каже једна његова сусетка – „на неки начин” сви људи „странци” (69). Најзад, зашто су сви његови студенти тако равнодушни према ономе о чему им он говори на својим предавањима? Да ли зато што живе у свету у коме не постоји историја стога што садашњи тренутак изгледа једино важан?

Други и можда понајвећи Албахаријев канадски роман *Мамац* (1996) има, на свој ироничан начин, савремену техничку форму: приповедач слуша мајчине животне приче са магнетофонске траке. Већ и сам наслов је двосмислен: поред свог примарног значења, та реч може да означава и мамиоца, а у аргу – поготово у

овом контексту – можда и мајку, и то као именица мушког рода – шта год то сведочило о патријархалној култури! Приповедач је опет српски писац јеврејског порекла, избеумљен расулом своје бивше земље, а мајка је – као жртва многих ужаса историје двадесетог века – у његовим очима идеална личност, чврста и одлучна особа која, за разлику од свог сина, увек јасно зна шта хоће у хаосу свог животног окружења. Рођена као Српкиња у неком селу у близини Дервенте, она је одлучила да се уда за Јеврејина, да се „загњури у ритуални базен”, да се „више не зове Мара или Марија, већ Мирјам”, и то у време када су немачки „топови већ пуцали”, а Хитлер „грицкао парчиће Европе”.³ У то време она је живела у Загребу као „двоструки туђинац” – „у први мах Српкиња, а касније Јеврејка” (55). Али била је, као и увек, спремна да се суочи с било чим што може да је снађе, увек захвална за сваку и најмању радост коју јој живот пружа, иако је добро знала да се „од снова не живи” (47) и да „нада није срећа” (95).

У току приповедачевих разговара о различитим аспектима мајчине приче са својим пријатељем, канадским писцем Доналдом, испоставља се да Доналд, као Канађанин, нема „појма шта је историја” (72), али се својски труди да је објашњава свом саговорнику. Када приповедач каже Доналду да је његова мајка тврдила да су немачки војници приликом уласка у Загреб газили „преко цвећа и чоколаде” (18), он размишља како би му Доналд – кога више интересују чињенице него њихов смисао – вероватно препоручио да провери податке, и то не о цвећу него „о бацању чоколаде” (19)! У сваком случају, његова мајка је за време немачке окупације, у Павлићевој Независној Држави Хрватској, морала поново да постане „Српкиња” (56) и убеди децу да више нису Јевреји. На тај начин успела је да са мужем и децом побегне у Београд, али мужа су јој ускоро стрељали у нишком концентрационом логору, а деца су им „погинула у железничкој несрећи” (29).

Нека од ових обележја балканске историје помало објашњавају и пропаст приповедачеве земље, али сва та објашњења су у Канади живописно обојена туђинским окружењем у којем се дају. Пре свега, пошто се обрео у туђем свету, приповедач открива – као што је открио и у претходном роману – своје лично расуло осећајући да некако постоји „истовремено на многим местима, у разним временима” и да „непрекидно” понавља „исте догађаје” (44). Поред тога он подозрева „да човека може највише

³ Давид Албахари, *Мамац*, „Стубови културе”, Београд 1996, 23. У даљим наводима из овог романа бројеви страница дати су према овом издању у основном тексту у заградама.

да залуди веровање да господари језиком”, док га у ствари у току двогодишњег боравка у Канади „други језик обузима” и „прилагођава својим захтевима”, тако да и он сам постаје „друга особа” (45). У исти мах он осећа како се „смањо” откако више не говори „својим језиком” (36). Та подозрења и недоумице ни најмање не изненађују самоувереног Доналда, а колико их он заправо не разуме, показује његово објашњење да је цела та збрка последица европске склоности недоумицама и сумњичавости: „Европљани толико верују у сумњу ... да су најсрећнији када не морају да се одлуче”, док у Канади „онај ко сумња остаје заувек на дну или на почетку, што је ... иста ствар” (11).

У *Свејском џуџнику* (2001), последњем од својих „канадских” романа, Албахари поново оживљује тему распада своје бивше домовине – овога пута у дугим расправама, домишљањима и личним односима канадског сликара, српског писца и младог Канађанина хрватског порекла. Али сада канадски сликар добија улогу приповедача који распреда своју причу која се одвија у Банфу, канадској планинској варошици и уметничком центру у који Данијел Атијас долази као угледни српски писац. Данијел је „троструки” туђинац: као Србин, по пореклу Јеврејин, а уз то још и човек без домовине за којом би се могао освртати. Он се, међутим, теши тако што ће да поверује да „свако има свој пакао”, када му његов пријатељ канадски сликар каже да је и он сам дрхтао док је „слушао извештаје са референдума о отцепљењу Квебека”.⁴

Међутим, за разлику од претходних Албахаријевих романа, у овом делу пропаст бивше Југославије добија и нешто одређенији историјски контекст – који се огледа, прво, у погрешној процени тзв. међународне заједнице која намеће Србији изолацију не схватајући да изолација „највише користи онима који су у тој земљи на власти и само доприноси њиховом јачању и учвршћивању положаја” (22). Поред тога, очигледно да међународна заједница греша и кад инсистира на кривици једне стране, „кривици целог народа, што није ништа друго до прикривени расизам” (22). А тај историјски контекст се драматизује и у односима главних јунака, у њиховим личним обележјима, у залудним покушајима да узајамно поделе своја искуства, у неизбежним разликама и сударима у мишљењу, у неспоразумима који проистичу из политички и културолошки непомирљивих тачки гледишта.

⁴ Давид Албахари, *Свејски џуџник*, „Стубови културе”, Београд 2001, 10. У даљим наводима из овог романа бројеви страница дати су према овом издању у основном тексту у заградама.

Поред тога, канадски сликар као приповедач распреда своју причу у ироничним облицима узајамне блискости упркос непрестаном неразумевању. Тако ће он, еротски опседнут својим српским пријатељем, пожелети да с њим „проведе скоро цео дан”, „обилазећи музеје, галерије, књижаре и историјске споменике” (32). Данијел безазлено прихвата ту понуду па се њих двојица ускоро налазе у Природњачком музеју с експонатима разних животиња. У књизи посетилаца Данијел открива да се неки Иван Мателић уписао у њу 2. јуна 1924. као светски путник из Хрватске – не, дакле из Југославије која је тада „постојала већ пет-шест година” (29–30). Данијел је запрепашћен тим што потписник није навео име своје земље него „једног њеног дела”, што се њему чини „кључни доказ да су ствари” у његовој земљи „почеле да се распадају пре него што су се поштено саставиле” (30). У том часу Данијел се присећа библијске приче о стварању света – „у почетку бијеше ријеч”⁵ – те помишља да би реч, можда чак и као запис у књизи посетилаца једног музеја, могла и да „уништи” тај свет који је у праисконском тренутку створила (30). Укратко, Данијел подозрева да је у часу када је Иван Матулић „написао оно што је написао”, он у ствари „зачео ... пукотину у тлу Југославије, која никад после тога није зарасла” (30).

Канадски сликар јасно види Данијелову радозналост и узбуђење, али не може ни да помисли да Данијел не би желео лични сусрет у коме би могао нешто више да сазна о свом хрватском земљаку. Зато он уводи Данијела у музејску архиву у којој ради један његов познаник, уверен да ће то Данијелу бити драго и поред тога што му Данијел даје јасне знаке да би желео да то избегне. Последица тог неспоразума је да познаник канадског сликара, у жељи да му угоди, проналази адресу унука Ивана Мателића, који се ускоро и појављује да би се упознао са својим бившим земљаком. На крају се испоставља да унук Ивана Мателића има и своју личну причу која делимично објашњава распад Југославије и како је до њега дошло.

Унукова прича врви од неспоразума: тек по избијању грађанског рата у бившој Југославији он је „почео да прати вести, да осећа мучнину, да препознаје у себи хрватске речи за које је био уверен да их је одавно заборавио” (105). Његов отац „није крио радост” када је син од њега затражио „да сваког дана, бар по сат, говоре само хрватски” (107) и показао спремност да учествује у прикупљању хуманитарне „помоћи за хрватске избеглице” (107). Али када је син угледао „како неколицина младића хрватског

⁵ Видети Јеванђеље по Јовану, 1: 13.

порекла пребија двојицу српских момака” у центру Калгарија (107), он није могао престати да повраћа, а то га је навело да промени своју одлуку да сместа крене на фронт да се бори у Хрватској. Уместо тога одлучио је да приступи хуманитарној организацији која ће га упутити у Хрватску да помогне пострадалим људима у земљи свог порекла.

Међутим, његов боравак у Хрватској за време рата, као и суровост и лажи с којима се суочио, дубоко су га разочарали, а нарочито када је, истражујући своју породичну историју, открио да му је деда био усташа, који је учествовао у масакру Срба, Јевреја и Рома за време Другог светског рата. У том трагању он открива и један људски прст у дединој кутији за пенкало, а то му отвара очи за наличја властитих родољубивих осећања. Али не само што он не одустаје од суочавања с истином, него чак и казује своју срамну породичну причу Данијелу Атијасу. Данијел је потресен том исповешћу и истинољубивошћу, те убрзо он и унук Ивана Мателића постају блиски пријатељи. Али ни то није крај забуна и неспоразуме: канадски сликар је избеумљен од љубоморе када угледа њих двојицу како иду испред њега тако што Данијел држи руку на рамену свог пријатеља. Дакако, канадски сликар и не слуги да рука на рамену, а у извесним околности чак и љубљење у знак поздрава, не значи ништа више у неким балканским круговима него обично руковање на Западу. Најзад, када ова три саговорника крену заједно у шетњу и попну се на врх оближњег брда, на небу ће се изненада појавити „црни облак” (217), а унук Ивана Мателића ће кренути према литици и – „с рукама подигнутим испред лица”, као да жели да сакрије неку „истину” (219) – преврћући се према рубу стене, баћиће се у смртоносни скок. Да ли такав крај приче показује да човек не може да опстане као човек у историји, јер не може да се „ослободи” њених „лепљивих пипака” (40)?

2. Туђина као фарса

Владимир Тасић – рођен у Новом Саду 1965 – докторирао је математику у Канади, где је после тога наставио да ради као предавач на универзитету Њу Бранзвик. Аутор је књиге *Мајхематика и корени постојане модерне мисли*, првобитно објављене на енглеском у издању Оксфордске универзитетске штампарије 2001, а затим преведене на шпански, српски и кинески. Између осталих његових дела објављених на српском посебно је занимљив по обради „интернационалне теме” његов роман *Ојрошијајни дар* (2001),

у коме је приповедач, као главни јунак, „словачко-цинцарски Србин”,⁶ вишеструки странац мање-више свугде, већ по свом пореклу. Његов бег из Србије у Канаду није – као у Албахаријевим романима – слепи скок из једног пакла у други, из нашег живахног „хаоса” у канадску скамењену „геометрију”, него кривудасти пут који води из једне фарсе у другу. Наша фарса „хаоса” огледа се већ у приповедачевом безазленом завитлавању с братом који је још као дечак покушао „да направи музички стуб од шпорета” (26), а још живописније у његовим историјским асоцијацијама, које нас исто тако стално опомињу да ни историју не треба узимати озбиљније него што она заслужује.

Тако, рецимо, у његовом размишљању о Принциповом атентату Фердинанд се појављује као глупи аристократа коме још глупљи аустријски закони не дозвољавају да се појави са супругом на званичним пријемима, јер је она само „нека безвезна *конџеса*”, недостојна да се „врзма око престола” (81). Међутим, као врховни командант аустроугарске војске, он има право да се званично појављује са супругом на војним церемонијама, па, слушајући глас свог срца, води је да јој се укажу високе почести на његовом опасном путу у Сарајево. У срцу те фарсе њих обоје постају жртве неспретних српских патриота: „Први пиштољерос није на време потеглао пиштољ; други се сажалио на Софи и отишао на бурек; трећи је бацио бомбу тако вешто да је промашио цео аутомобил”, те да није у том тренутку возач „као ненадмашни геније за вожњу кренуо да вози у рикверц, од свега не би било ништа” (83). Најзад, Фердинанд није сахрањен у породичној гробници, него у „некој провинцијској рупчаги” (83), али због сукоба интереса између моћних „српских и мађарских извозника свињетине” (83), атентат ће израсти у повод за почетак Првог светског рата.

А када прича у *Ојрошћиајном дару* крене у бели свет из фарсе балканског „хаоса”, она се неминовно суочава са „геометријским” паралелама и противречјима канадске фарсе. Као прво, Канада је земља у којој је „увек зима” (8), где се хладноћа „најпре осети као ментолска свежина”, која „убрзо прелази у бол, туп у зубима и образима, резак у грлу” (47). Али ако се возите у колима, све око вас ће изгледати идилично: „слике из света са божићних честитки”, „дрвене кућице грађене у псеудоколонијалном стилу; сребрнасти тунели од грања пресвученог ледом, сјајни цветови од мраза на прозорским окнима; клизалиште на језеру у парку” (47).

⁶ Владимир Тасић, *Ојрошћиајни дар*, „Светови”, Нови Сад 2001, 60. У даљим наводима из овог романа бројеви страница дати су према овом издању у основном тексту у заградама.

А у том идиличном оквиру школски аутобус ће застати да прими једну девојчицу која грли свог „пса, лабрадора боје чоколаде, као да одлази на путовање за које су обоје мислили да се са њега можда неће вратити” (48).

Међутим, док „колона аутомобила” мили „према загушеној” друмској „артерији” (47), ипак се показује да се судари не могу увек избећи. Али и кад било шта крене наопако у Канади, то се безболно и брзо доводи у ред: не само што приповедач успева да избегне судар, који му се испречио на путу, него нема потребе чак ни да он сведочи о ономе што је видео својим очима. Све је аутоматски снимљено, па су очевици сувишни: људи, изузев можда као предмети посматрања и надзора. У том свету свугде влада ред, као на лепо одржаваном гробљу, али за разлику од мртве тишине на гробљу, у Канади је све у знаку вреве, „непрестане активности у гротлу индустријске мешалице која незаинтересовано меље” људе различитог националног и расног порекла, „гута” их „и мрви, а затим избацује у облику сивкастог праха уредно запакованог у прозирне врећице” (61). Укратко, упркос колона аутомобила, судара, гротла „индустријске мешалице” која мрви људе, у Канади ништа не може нарушити бучну али „сиву суштину једноликости” (61).

Истина, приповедач је осетио окус тог света још у Амстердаму, на путу у Канаду. Чим је ушао у хотелску собу, схватио је колико је важан као гост: име му је било исписано великим словима на телевизијском екрану с добродошлицом „на пет или шест језика” (62). Поред тога могао је да бира на петнаест канала да ли да слуша „мале тајне великих мајстора кухиње на холандском, такмичење овчарских паса на енглеском, италијански забавни програм под насловом *Професоре, бла, бла, бла*” (63), или, пак, страствену порнографију која је постизала у стварности чак и оно чему је била намењена. Следећег дана могао је да бира између посете Ван Гоговом или Сексуалном музеју, пошто није било никакве дискриминације у укусу или тематици у том демократском свету. А с обзиром на то да се све „мора подржавати” (115), исти дијапазон избора нудио му се и у малој канадској варошици. „Институт за симулацију човека” подједнако је финансирао ликовне школе (јер су му оне давале сликаре, цртаче и дизајнере), као и пензионерски лимени оркестар, „књижару специјализовану за биографије Кублај Кана”, „аматерску оперу” (115) и којешта друго.

То шаренило није било скупо за добротворе с обзиром да су се донације одбијале од пореза, а поред тога оно је илустровало једну од основних парола „Института за симулацију човека”, која је подразумевала да је промена „живот, а стагнација смрт” (75). У

том духу, када Институт мора да нађе ново подручје за научно истраживање, наш приповедач ће иронично предложити да се направи рачунарски „програм који би симулирао не само час анатомије, већ операцију на живом пацијенту” (76)! Присутни менаџер је одушевљен тим предлогом, а приповедач је промовисан на радно место које доноси много више пара, а не тражи готово никакав рад. Укратко, све је, или готово све, могуће у Канади – док се држите важећих прописа. Овде ће буквално „ухапсити девојчицу ако у школу дође намирисана”, никакве књиге које садрже „ружне речи” (110) не смеју бити у школској лектури, али „пијани, разуларени тинејџери ... могу да пребију на мртво име” сваког ко „изађе из геј дискотеке” (110). Штавише, можете почети и да „бомбардујете кога хоћете”, само се морате „лепо изражавати: нежно, хуманистички, као Хавел и Визел” (110).

Најзад, прича у *Ойропцајном дару* прикладно је уоквирена згодама које живо илуструју фарсу приповедачевог искуства у страниој култури. На почетку романа поштар ставља пакет на кућни праг, приповедач уредно потписује да га је примио, али је изненађен кад види на адреси своје име. Истина, он често добија рачуне на своје име, али досад је једино његова жена, која је „успешан грнчар” (8), примала пакете у њиховој кући, обично пакете с пошиљкама праха за глазури с називима као што су „Вечерња сенка”, „Загорели шећер”, „Михољско лето”, „Стари бакар” (7). Међутим, овај пакет је био кутија у кутији, а у унутрашњој кутији је био прах његовог покојног брата, који му се никада није јавио у Канади, иако је, очигледно, имао његову адресу. Писмо у пакету било је написано у име хуманитарне организације која легално скупља органе преминулих људи за трансплантацију. На свој „језиво бирократски” начин (12) – који веома узмирује приповедача – у том писму му пошиљалац изјављује саучешће као „Најближем Рођаку Преминулог”, уз напомену да ако има „неких питања”, треба да зна да му је на располагању њихова „бесплатна служба за контакт с потрошачима”, и то „двадесет четири сата дневно, седам дана недељно” (12)! Приповедач узима писмо из пакета и ставља га у џеп од кошуље. Када покуша касније да се распита о братовој смрти у „надлежној” хуманитарној организацији, прво му неки глас саопштава да „тренутно опслужују друге муштерије” (85) и моли га да се стрпи. Потом се у слушалици зачује музика, затим следи реклама услуга у трансплантацији органа, да би му на крају саопштили да је узрок смрти његовог брата био „кардиомиопатија непознатог узрока” (86). А тај разговор се, наравно, завршава узајамним захваљивањем.

Када се приповедач увече врати кући, он види да је кутија с братовим прахом празна. Супруга му се здушно захваљује на „најлешем поклону који је икад добила” (131) и он схвата да је она већ веома успешно употребила прах његовог брата за глазирање своје грнчарије. Али у исти мах он осећа и да мора да јој каже истину. Присећајући се какву је велику улогу играо посмртни људски прах у историји глазирања грнчарије, он је уверава да би његов покојни брат веома ценио што му се, ето, пружила прилика да јој да тако великодушан поклон. С братовљевог становишта био би то идеалан поклон – зар није он још поодавно написао дуг чланак о разлици између правог поклона од којег се ништа не очекује и оног чешћег, прорачунатог поклона који граничи с уценом? Супруга није баш претерано одушевљена том причом, која доиста баца необичну светлост на један лични неспоразум. Али зар тај неспоразум не представља интелектуални оквир романа који на сваком кораку подразумева да су живот и историја фарса, да случајности и неспоразуми отеловљују крупне аспекте стања рода људског и његове судбине? И да ли то значи да је канадска „идила” за приповедача ипак била неки иронични благослов?

С друге стране као да се та фарса наставља већ следеће године у француском амбијенту у претежно аутобиографском роману Милована Данојлића *Пустоловина или исјовесї у два гласа* (2002). У том двогласном причању – из угла онога што се непосредно догађа и накнадне свести шта се заправо догодило – приповедач нам прича зашто је одлучио да напусти земљу и да се настани у Француској, зашто се разочарао у властиту идеализацију Запада и како је открио да „нико не може самом себи окренути леђа”.⁷ На почетку романа главни јунак размишља како је он, ето, „описмењени потомак безимених предака, чобана, хајдука и торбара, који су ... као једино штиво имали плускове кише, таласање шумских крошњи и једнолику десетерачку епопеју, исту из века у век” (18). А све што је од тог „идиотизма сеоског живота” (330) могао научити били су одговарајући покрети „прста и шака”, „зглобова и мишића” за неколико врста рада у пољопривреди (237). Међутим, радознао од детињства, он је као тинејџер побегао у Београд и осетио да се, истина, нашао у другачијем свету, али не и у свету који нешто обећава.

Као средњошколац, млад и перспективан песник, „*ајсолуїни беѓунац*, од родне куће, од себе” (256), у свом београдском

⁷ Милован Данојлић, *Пустоловина или исјовесї у два гласа*, „Филип Вишњић”, Београд 2002, 27. У даљим наводима из овог романа бројеви страница дати су према овом издању у основном тексту у заградама.

окурењу шездесетих и седамдесетих година 20. века, почео је да подозрева да је комунизам „противприродна појава” (25), а новинарство превара. Тито је изгледао апсурдно док је пред „триста хиљада људи” махао својом „белом” рукавицом „знојавом народу”, као, уосталом, и Ђилас који је увек носио „качкет” у знак солидарности с „радничком класом”: „леп качкет, из Енглеске” (303). Али политички систем је функционисао – утемељен на „владајућој причи”, која је „опстајала на општем страху, на вештачком прехрањивању, на обредном понављању неколико заклетви, на великој и уклетој ћутњи оних који јој се нису мешали у посао” (16). Имена великих градова и земаља – Париз, Беч, Лондон, Русија, Америка – изгледала су приповедачу као путокази за излаз из тог „уклетог историјског ћорсокака” (38).

Ипак, када је почео да чита стране новине, уочио је њихова ограничења у написима о Србији, али се тешио примишљу да се не може ни очекивати проницљиво извештавање о једној тако „уклетој, бесудној земљи” (20). Међутим, када се настанио у Паризу испоставило се да су многе његове процене предности живота на Западу биле „брзоплете и погрешне” (28), па је његова „способност варења гадости и глупости западне штампе, живота, културе и политике”, ипак, „с временом прилично ослабила” (28). Тако је „интернационална тема” почела да се помаља као фарса сећања на властите илузије не само у крупном плану него и у низу појединости приче. Невоље су почеле у сасвим безазленим личним сусретима у Паризу: „осмех се даје свакоме, нарочито по трговинама, а оно што се мисли задржава се за себе” (85), док се „срданост и непосредност ... држе за одлике ниже духовне и интелектуалне развијености” (85). Разуме се, „трава је зеленија с друге стране улице” – само док сте мало подаље од ње! Али препреке његовом разумевању с другим људима порасле су касније због његове оданости својој напуштеној, разапетој земљи када су западни медији почели да шире опакe лажи о грађанском рату у бившој Југославији: „чим су се облаци почели навлачити, познаници и пријатељи се стадоше проређивати; који нису сами узмакли, ти си их разјурio, да их поштедиш лицемерног муцања и кукавног правдања” (442). Најзад, схватио је да га људи подносе само „док се не покаже у правој боји”, „док не скине маску; ону, коју су му они доделили” (506).

Када је почело бомбардовање Србије 1999. године, он се запитао зашто се чуди: „Ако је могло 1941, и 1944, и 1995, што не би 1999?” (425). А ипак се чудио, јер је веровао да „лицемери нерадо предузимају кораке у којима се до краја разоткривају” (424). Врхунац лицемерја, ипак, нису достигли извршиоци него извештачи:

војна операција „Милосрдни Анђео” (474) била је предузета да би се успоставило неколико стратешки важних „војних база” на Косову (472), али се одвијала под плаштом миротворне мисије и демократске новинарске фарсе у којој су извештачи називали побијене недужне цивиле „колатералном штетом”. У том оквиру јунак романа се суочава са дилемом да ли да изда своју отаџбину или да покаже незахвалност Француској која му је понудила прво неке животворне илузије, а затим гостопримство у време историјске кризе.

У таквој ситуацији његов ранији бег из земље појављује му се у новом расветљењу у коме он себе види као „једног од најинтелигентнијих пацова” (426) који је средином осамдесетих међу првима напустио брод „петнаест година пре почетка бродолома” (426). Присетио се да су на почетку Титове владавине, у току „првих десетак година учвршћивања режима” биле побијене „стотине хиљада” Титових „политичких противника, стварних и могућих”, да се „осамдесет хиљада сељака” нашло „на робији”, а да је „тридесетак хиљада из сопствених редова” било бачено „на Голи оток” (456). Ипак, изгледа да нико на Западу није то приметио, пошто нико није користио „речи као што су *дикџајџура* и *шојалишаризам* у опису владавине доживотног Председника Републике” (456). Штавише, Тито је био испраћен „на онај свет као херој XX века” зато што је „забио нож у леђа руском медведу” (448), зато што је с великим умећем уцењивао „Запад Истоком и Исток Западом” (456), дајући увек „леви жмигавац за скретање удесно” (456). Међутим, вођа Срба у време грађанских ратова, дипломирани студент политичких наука – „Факултета чији су професори провели радни век у оправдавању безакоња” (449) – био је фаталан за српски народ. Он је подржавао и подстицао глупост својих земљака који су веровали да су „голе руке и луда упорност” довољне „за одбрану националног достојанства” (10) у борби против најмоћније војне силе на свету.

Ускоро је приповедач осетио да може да подели своју самоћу само са „изоштеним окуженицима”, а то је почело да га „крепи” (6): схватио је колико је наиван и сулуд био његов покушај да потражи срећу у иностранству, у срцу неког непостојећег идеализованог, „цивилизованог” света! У ствари, показало се да се постколонијална историја великих сила није суштински разликовала од времена у којима су оне покоравале велике територије и подвргавале их својим правилима војних и економских игрица. Уместо таквог приступа слабим и малим земљама, касније су светски моћници – под изговором заустављања локалних сукоба – почели да распаљују крвопролића да би се „наметнули као

неприкосновени господари како над побеђенима, тако и над победницима” (11). Најмоћније силе света навукле су маску „Међународне Заједнице”, а како је људски род склонији „безразложној мржњи, него безразложној љубави” (30), новине су почеле здружено да пишу о ономе што „новинска публика најрадије прати”, а то су, пре свега, „убиства, пљачке, ратни сукоби” и „природне катастрофе” (366). Истина, сви ужаси историје, које медији прате, могли би се „свести на десетак образаца” (366), али вести у сваки кутак стижу, па зато они који манипулишу обавештавањем јавности имају огроман утицај.

После свих својих искустава јунак *Пустоловине* долази до закључка да „и кад бежиш, ти се само још дубље загњурујеш у истост” (28–29), додајући готово са завишћу: „Благо оном ко уме да трпи ограничења која су га допала – породицу, поднебље, уређење, затечени оквир” (29). И то стога што „рађајући се, нико није у прилици да постави услове које околина треба да испуни, да би је удостојио својим доласком” (29). А тај свеопшти слом личне и међународне комуникације у историјској и политичкој вреви оставља главног јунака у подозрењу да заправо не може ни сам са собом да комуницира. А на крају се та његова лична и наша историјска драма изражава у примисли приповедача да би можда Бог требало да изабере „травку”, „мрава” или „дрва” (499) приликом свог следећег космичког експеримента!

3. Мултикултурализам – историјска усмена?

У Албахаријевим, Тасићевим и Данојлићевим делима игра вавилонских неспоразума између домородаца и странаца претежно је у знаку аутобиографских прича непосредно надахнутих личним искуством. Али у неким другим новијим историјским романима који обрађују „интернационалну тему” на српском језику главна радња увелико излази из аутобиографских оквира или их тек овлаш, метафорички назначује. У том смислу занимљива је проза Елиезера Папе, који је рођен 1969. године у Сарајеву, где је завршио правне студије управо уочи избијања грађанског рата 1991. По одласку из Сарајева Папо је похађао рабинску академију у Јерусалиму где је стекао класично теолошко образовање. После тога изучавао је Талмуд и јеврејско-шпански језик на Јеврејском универзитету у Јерусалиму, да би затим предавао јеврејску књижевност на Бен-Гурион универзитету. На српском је објавио низ кратких прича, анегдота и обрада древних јеврејских легенди, повезаних с јеврејским постојбинама, селидбама и просторима од

Вавилонa и Израела до Шпаније и Босне. Те приче су, прилагођене захтевима периодике, првобитно објављене 1998. и 1999. године у сарајевским *БиХ Данима* у двонедељној рубрици 'Са зида њлача', а следеће године у збирци *Сефардске љриче*. Ту су „враћене у њихову 'природну' величину": раније „разбијене поново су стопљене у једну наративну цјелину”, а оне које су раније спајане дате су самостално, у новој, класификацији.⁸ У тим причама помиње се на једном месту у вези са јеврејском заједницом „шпањолско Сарајево” као „босански Толедо”,⁹ на другом месту опет реч је о „богоугодним подвизима ... у тамо некој Босни”,¹⁰ а Ђоха као јунак једног циклуса тих прича представљен је као „сефардски пандан чувеном Насрадин хоџи”.¹¹ Занимљиво је, најзад, да у причи „Исти језик – а не разумију се” долази до неспоразума међу Јеврејима због њихових сеоба у којима неке речи мењају своје првобитно значење – као да се суочавамо с неразумевањем људи различитих језичких и културних припадности. Ипак, тек у историјском роману *Сарајевска међила*, првобитно објављеном на јеврејско-шпанском у Јерусалиму 1999, а две године касније и на српском језику, Елиезер Папо наставља ону традицију обраде јеврејских тема у Босни коју је дубоко утемељио Исак Самоковлија.

У *Сарајевској међили* Папо пише о животу сефардских Јевреја у Босни од времена када су били прогнани из Шпаније крајем 15. века до њиховог напуштања Сарајева у конвојима на почетку грађанског рата крајем 20. века. Понекад се „интернационална тема” помаља у овом делу у носталгичним сећањима на шпанске романсе и босанске севдалинке, а каткад опет у хумористичким обртима понире у дубине јеврејског историјског искуства на Балкану, па на тај начин израста у шаролику метафору неспоразума, али и напора да се људи схвате у великим сеобама, изгнанствима, лутањима и сусретима разноликог историјског и културног наслеђа. У уводном приказу Аврам Арама, „млад човјек немирна духа”,¹² жури са женом да стигне из Дубровника у Сарајево, али на том путу их пресрећу десеторица наоружаних „хришћанских одметника”, који траже да им се предају „све

⁸ Видети пишчеве напомене: *Сефардске љриче*, Центар за стваралаштво младих, Београд 2000, 7.

⁹ Видети: „Човјек снује – ал' Бог одлучује”, нав. дело, 14.

¹⁰ Видети: „Како Бог никад не одбија добро срце”, нав. дело, 24.

¹¹ Видети: „Како се Ђоха замало оженио”, нав. дело, 43.

¹² Елиезер Папо, *Сарајевска међила*, Центар за стваралаштво младих, Београд 2001, 10. У даљим наводима из овог романа бројеви страница дати су према овом издању у основном тексту у заградама.

ствари од вредности” и прете њиховом водичу да ће „платит’,” што уводи „Турке у Босну: ’К’о да их ми немамо довољно.” (11) Кад чују да они нису Турци, хајдуци су збуњени: зашто онда беже из Шпаније – кад је Шпанија хришћанска земља? Поред тога, хајдуци упозоравају своје несуђене жртве да два различита крста и један полумесец стварају довољну збрку у Босни: „само нам је још једна вјера фалила” (13)! Али затим следи помирљивији хајдучки глас: свако бежи пред својим Турчином, а ко би то боље од њих, хајдука, знао? Они, ето, само упозоравају водича да обавести свог Јеврејина да је „дош’о у кућу с више господара” – „Биће му тешко док се не навикне – а још теже кад се навикне” (13).

Међутим, Шпанија и даље постојано живи у јеврејским сећањима у Босни: „Изађосмо ми из Шпаније – али Шпанија неће из нас још задуго” (49). Па и у завршном призору ове приче неки Јевреји се носталгично сећају своје шпанске историјске баштине, док плаћају „главарину” (236) онима који их пуштају да у конвојима изиђу из босанских ужаса 1992. године. У том оквиру један од избеглица подсећа свог сапутника да они не би знали „ни једну једину” шпанску „романсу” (236) да нису провели толико времена у Шпанији. А захваљујући томе што су остали на Балкану четири-пет векова, сећаће се дивних сарајевских севдалинки! А тада два старца почињу да певају у аутобусу до недавно популарни славоспев бившој Југославији:

*Као ниска сјајног ђердана,
Злаћним сунцем обасјана,
Поносићо сред Балкана,
Југославијо, Југославијо.*

„Мало из убјеђења. Мало због носталгије. Мало за инат. И можда понајвише онако, некако, људски – без неке велике памети и разлога.” (237)

У историјском роману Ранка Рисојевића *Босански целай* (2004) понегде се такође чује одјек „интернационалне теме”. Већ у нултом поглављу приповедач нам саопштава да се у Босни – „овдје ... гдје су раздаљине најмање, људи ... уопште не разумију”: „Село има своју музику, умилну као храстова кора, град тјера по своме, подијељен и он на назовидомаће и страно, као да је стално на путу, од оријенталног до трочетвртинског љуљања.”¹³ Традиционални неспоразуми на најмањим раздаљинама знатно се

¹³ Ранко Рисојевић, *Босански целай – Ein bosnischer Scharfrichter*, „Глас српски”, Бања Лука, 5. У даљим наводима из овог романа бројеви страница дати су према овом издању у основном тексту у заградама.

повећавају већ на почетку аустријске окупације – кад у Босну долазе бројни администратори, војници, полицајци, трговци и занатлије из других крајева Аустро-Угарске, које је народ „по имовини смјештеној у дрвеном преносном сандуку прозвао куферашима” (20). Међу тим „куферашима” стиже и главни јунак Рисојевићевог романа Алојз Зајфрид, званични целат аустријске државне управе у Босни – можда не баш типичан Аустријанац по професији, али јасно национално обележен по томе што је умео и волео да јодлује популарне аустријске песме, што је донео своју цитру као типичан „увозни” аустријски инструмент у Босну и често се сећао савета свог оца да треба да буде мајстор свог заната, да савршено овлада техником онога чим ће се у животу бавити. У том духу он приступа и својој „светој грађанској и професионалној дужности, да вјеша оне који су прекршили закон под којим стоји потпис управо врховног господара” (22).

Уносећи своју аустријску педантерију у овладавање вештином вешања људи, Зајфрид проучава и анатомију с циљем да се жртва поштеди непотребне патње. Његове колегијалне расправе с његовим претходником, турским целатом Мустафом, нуде занимљиве примере узајамног неразумевања различитих култура у контакту. Зајфрид заступа становиште да вешање треба да буде што брже и безболније, далеко од очију јавности, док Мустафа сматра да вешање треба да буде што болније и да што дуже траје, јер има злочина за које ни погубљење није довољна казна. Осим тога, штета би било лишавати публику тако красне разоноде: погледајте само како деца уживају у суровој игри мучења мачака! Разуме се, њих двојица никако не могу да се сложе: у Зајфридовим очима Мустафа заступа „оријенталну суровост”, за разлику од Европе која по његовом мишљењу, „није таква!” (63). У светлости ратног искуство 20. века Европа доиста није више баш сасвим таква, бар не у техничком смислу – ножеви и ужарија нису били у тако раширеној употреби у новије време.

У роману Максимилијана Еренрајха Остојића под насловом *Каракџерисџика* (1999) „интернационална тема” помаља се у описима личних недоумица и моралних посрнућа обичних људи за време немачке окупације Београда у току Другог светског рата. Приповедач, великим делом пишчев аутопортрет, пореклом „полујеврејин”,¹⁴ појављује се на почетку романа приликом

¹⁴ Максимилијан Еренрајх Остојић, *Каракџерисџика*, Рад, Београд 1999, 58. У даљим наводима из овог романа бројеви страница дати су према овом издању у основном тексту у заградама.

немачког бомбардовања Београда 6. априла 1941, бежећи с мајком и сестром из центра града, који је био главна мета ваздушног напада. У току бега он ће да угледа у једном кратеру од експлозије бомбе нечију шаку како вири на површини расуте земље, с прстима који се још увек мрдају, али ће инстинктивно избећи да застане и укаже помоћ жртви на самрти, јер је излуђен бомбама, комадима људских тела који висе по дрвећу, цвркутањем невидљивих птица, нагоном да спасава властиту главу, као и осећањем да не би требало да зауставља мајку и сестру у бегу.

После неколико сличних посрнућа у току приче он не налази довољно снаге чак ни да помогне Вељку, свом најбољем другару из детињства, у његовој смртној опасности. Као комуниста још из гимназијских дана Вељко је сарађиво с покретом отпора, а после хапшења једног од другова из његовог круга, Вељко је забринут да би тај другар, кад га буду мучили, могао да га ода полицији. Када хроми Вељко дође да га замоли да му дозволи да проведе ноћ у канцеларији његовог магазина, приповедач осећа да не сме то да „ризикује”, јер има „мајку и сестру”, а уз то је још пореклом „полујеврејин” (58), иако је свестан да би „свом тако блиском другу безусловно требало да пружи помоћ” (59). С тим на уму, после краћег разговора у полумраку, јер се не усуђује да га позове у свој бокс, он саопштава Вељку да не може да рачуна на њега. Мало затим, кад Вељко оде, он ће да крене за њим, али „не зато да му каже како се предомислио”, него да се увери да се Вељко упутио ка излазу и „да се неће вратити и позвати се још једном” на њихово старо „другарство” (59).

Ипак, док се завеса спушта на крају овог драматичног романа, као да елементарна људска солидарност, истина у ироничном оквиру, упркос свега, тријумфује над идеолошким опредељењима. Петар Ракић, возач камиона с погоном на угаљ, готово непогрешиво етички расуђује „по некој здравој сељачкој логици” (91) у крајње осетљивим идеолошким заплетима. Он не скрива пред приповедачем своје одушевљење „непобедивом” Русијом (108) као земљом „предодређеном, поготово под Стаљином, да једног дана поведе цео свет” (112). Али он је исто тако спреман, уочи ослобођења Београда, да помогне у невољи свом идеолошком противнику Ернесту, електричару који се за време окупације разметао кукастим крстовима и сличним декорацијама. Док се Ернест теши да за време окупације никада није учинио никоме никакво зло, те да би можда ипак могао да остане с болесном женом и њихове две кћерке да живи у Београду, Петар га подсећа на његове нацистичке декорације за време рата и наговара га да спасава главу и животе својих кћерки. Штавише, Петар обезбеђује код себе

и уточиште за Ернестову жену, а настоји да јој обезбеди и лекарску помоћ. Да ли то можда ипак наговештава да су обични, необразовани људи довољно човечни да им је више стало једном до другог него до ових или оних политичких илузија? И да ли је то знак да мултикултурализам, као толеранција страних облика живота, мишљења и понашања можда ипак није немогућ, бар уколико не узимате своја политичка уверења озбиљније него што то она заслужују?

Сличним питањима се позабавио – у најширем оквиру европских историјских кретања и њиховог одраза на предратна, ратна и поратна збивања у Војводини – и Иван Ивањи, рођен 1929. у Зрењанину. Као човек јеврејског порекла, Ивањи је имао искуства из прве руке с нацистичким концентрационим логорима у Аушвицу и Бухенвалду. Поред тога, као студент и професор немачког језика, Титов преводилац за немачки, новинар, дипломата, драматург и помоћник управника Народног позоришта у Београду, имао је прилике да се на свом животном путу непосредно упозна с различитим аспектима „интернационалне теме”. У позадини његовог романа *Гувернанџа* (2002) назиру се обриси велике светске економске кризе и незапослености почетком тридесетих година, Хитлеровог успешног почетка ратних операција, масакра Јевреја, рада немачке тајне полиције, немачке инвазије Совјетског Савеза, победе совјетске армије и њених последица у Источној Европи.

Гувернанџа почиње скицом која личи на мултикултуралну идилу у пишевом завичају у Војводини уочи Другог светског рата, а наставља се као слом те привидне идиле у личним односима под нацистичким и комунистичким притисцима и масакрима, да би се, на крају, заокружила као покушај давленика који се хватају за сламку елементарне човечности да би се некако искобљали из тог историјског вртлога. На почетку романа – тридесетих година прошлог века – Илза, млада и образована Аустријанка аристократског порекла, приморана је да се сама издржава после очеве смрти. Пошто не може да нађе никаквог посла у Аустрији, она у први мах живи у знаку неке офуцане отмености, а затим прихвата понуду Морица Келетија, богатог јеврејског власника фабрике шећера у Војводини, да ради као васпитачица његовог сина. У први мах јој та нова улога у животу одговара, па чак и прија, иако јој и понека злослутна помисао каткад прође кроз главу: „Само да нису били Јевреји!”¹⁵ У таквим тренуцима

¹⁵ Иван Ивањи, *Гувернанџа*, „Стубови културе”, Београд 2002, 16. У

она се теши исто тако крајње „великодушном”, двосмисленом и злослутном примишљу: „Често су јели свињетину, нису се молили Богу пред обреде, никад нису ишли у синагогу” (16). А шта да јесу?

С друге стране, Илза је раздрагана што лако може да успоставља комуникацију са својом околином: већина Немаца, Срба и Мађара је говорила сва три језика и сви су се лепо слагали. Чак је и газдин бернардинац Леви „љубазно махао својим великим репом” кад би му се привукле мачке да се мало помазе „уз његово крзно” (19). Али непосредно после немачке инвазије на Југославију у априлу 1941, Илза као угледна особа у немачкој локалној заједници у граду – њено аристократско порекло и начин на који је говорила немачки били су импресивни – убрзо добија понуду да ради као секретарица немачког потпуковника који се налази на челу локалног Гестапоа. Она прихвата ту понуду јер јој она изгледа једина могућност до помогне својој драгој јеврејској породици којој је била толико одана да је спремна да замоли свог претпостављеног да Келетијевима поштеди живот. Као немачки официр на моћном положају, потпуковник Гестапоа је изнад локалних личних мржњи и обрачуна, па он непосредно и отворено одговара Илзи да је Мориц Келети већ обешен, али да ће омогућити његовој жени Голди и сину Виктору да побегну и пренесу највредније што имају без бојазни од цариника. Тако ће Илза отпрати Виктора и његову мајку до банатске границе, али Виктор, њен ученик, у дванаестој години, толико јој је одан да јој на растанку каже да их је она издала одлучивши да остане с Немцима.

Илза ће, пак, касније преживети и ужасе партизанског логора у којем су се пацови хранили ножним палцима уснулих људи, па ће затим да добије чак и некакав административни посао у некој државној болници. Али кад изгуби тај посао, пошто је донесен закон по коме странац не може добити дозволу за запослење у Југославији, она ће да се врати у своју завичајну Аустрију где ће опет наћи неко одговарајуће запослење. По одласку у пензију после четрдесет година радног стажа у свакојаким околностима, чини се да се коначно затворио њен животни круг. Она живи скромно, коначно има и довољно времена да чита своје омиљене књиге, међу којима је поезија била на првом месту. Али једног дана она ће да угледа плакат који најављује изложбу једног од водећих светских архитеката, Виктора Келетија, њеног негдашњег ученика. Када се она појави на тој изложби – беспрекорно

даљим наводима из овог романа бројеви страница дати су према овом издању у основном тексту у заградама.

дотерана за ту велику прилику – Виктор је у први мах нељубазан јер се сећа како је она „издала” њега и његову мајку (136), која је касније убијена у Аушвицу. Али он убрзо ипак схвата да их Илза није издала него да им је у том тренутка спасла живот, па грли Илзу као старог пријатеља. Штавише, као професионално изванредно успешан, али емотивна олупина после два промашена брака, он позива Илзу да му води домаћинство, па се два бродоломника налазе заједно, пошто је и прича описала пун круг.

Али шта значи тај „пун круг” – то што су бивша службеница Гестапоа и један од ретких Јевреја који је преживео расну мржњу Хитлеровог времена некако заједнички почели да крпају своје успомене и нашли подручје заједничког интересовања у њима? Шта ли их је ипак на крају здружило? Илзина фундаментална људска пристojност упркос или с обзиром на околности њеног прихватања рада у Гестапоу? Викторово откриће колико је био у дечачкој заблуди када је помислио да их је Илза издала? Његови промашаји у личном животу који су му омогућили да се сувише не заноси својим професионалним успехом? Ужаси њиховог сличног искуства у Хитлеровим, односно партизанским, концентрационим логорима? Или тек њихова старачка, убитачна осамљеност, њихова људска потреба да поделе – једно с другим – остатке оног што су можда могли бити? И, најзад, шта то њихово закаснило људско заједништво заправо значи?

„Интернационална тема” се, без сваке сумње, помаља колико иронично толико и дирљиво у овом оквиру и као да наговештава да мултиетнички и мултикултурални нагон – да се помогне неком другом и другачијем, неком „странцу”, у заједничким људским и историјским невољама – може да пређе с ону страну граница политичких сукоба, чак и кад се своди на сасвим елементарну и рудиментарну форму солидарности. У том смислу *Гувернанџа* је можда издалека слична *Карактеристичници* – и један и други роман наговештавају могућност да човек изиђе из својих идеолошких граница и потражи неки дубљи људски смисао с ону страну властитих политичких убеђења. А у оба та романа избезумљујућа жеђ за комуникацијом обележава стремљења и судбине главних јунака – као, уосталом, и у Албахаријевим и Тасићевим романима у којима јунаци бар покушавају да пређу културолошке границе које деле подручје завичајног „хаоса” од канадске „геометрије”. Ако њихови напори – као и настојања приповедача у Данојлићевомј *Пустоловини* – остају често у знаку неразумевања, треба ипак имати у виду да је и активно неразумевање некакав, можда не понајређи, вид комуникације међу људима.

Најзад, у неким од савремених српских историјских романа, као што су *Сарајевска меџила* Елиезера Папе и *Босански мелаји* Ранка Рисојевића, видљиво је да трагични историјски аспекти „интернационалне теме” наговештавају моралне ужасе и недоумице колико ранијих толико и недавних времена. Изгон јеврејског становништва из Шпаније крајем 15. века, облици у којима јеврејске избеглице налазе заједнички језик с херцеговачким хајдуцима у *Сарајевској меџили*, начин на који аустријски званични целат заступа идеју прогреса у технолошком усавршавању вешања у Рисојевићевом роману – зар све то нема и некакву савремену резонанцу? Као и аргументација турског целата да неке кривце треба што више мучити приликом вешања јер погубљење није довољна казна за неке злочине? А ко зна – можда ипак многим не би требало ни ускратити такво уживање какво пружа приказ мучења других људи? Зар није, уосталом, и извршење смртне казне над осуђеницима на крају нирнбершког процеса ипак обављено вешањем, а не смртоносном инјекцијом или на електричној столици? А шта нам тек говори Данојлићево питање у *Пустоловини*: може ли човек очекивати неки посебни аранжман за свој долазак на овај свет, да ли он треба да тражи срећу у свом непосредном окружењу – таквом какво је, или, пак, треба да бежи у неку непознату, бајковиту земљу коју је лакше лепо замишљати? И, коначно, треба ли човек да нуди своје савете Богу да крене у свој следећи космички експеримент с неком „травком”, „мравом” или „дрвом”, а не са људским бићем? У међувремену, пре него што се Бог упусти у неки перспективнији експеримент, морамо схватити да је мултикултурализам и данас веома актуелно и живо питање, иако су нас недавно неки од најутицајнијих европских политичара обавестили да је он мртав. Међутим, мултикултурализам није неко тек од јуче актуелно и живо питање као, рецимо, проблем асимилације страних радника у Немачкој, Великој Британији и Француској. Он је присутан као изазов и могућност већ хиљадама година, и то не само као сукоб и неразумевање него и у оном што једна култура природно нуди другој или што је спремна да прими од друге – рецимо, у баштини коју је стара Грчка оставила Риму, целом средоземном подручју, па и ренесансној и савременој култури Запада. А шта тек да кажемо за баштину коју је европска култура оставила свеколиком америчком подручју? Или пак о пици као „америчкој” брзој храни у Кореји? Мултикултурализам је, укратко, жив, дијахроно и синхроно, као изазов и могућност, па и као неизбежна судбина људског рода. Зар се то не огледа у различитијим облицима тријумфа као и краха мултикултурализма – у толеранцији колико и у нетрпеливости, у уметничком

стваралаштву и убитачно идеализованом ратовању, у образовању и манипулацији сваке врсте, па, најзад, и као дубок људски физички и духовни нагон који може да се изражава у различитим правцима. Али ако се мултикултурализам не прихвати као изазов и могућност, он лако постаје зла коб људског рода.

НАДА МИЛОШЕВИЋ ЂОРЂЕВИЋ

СРПСКА УСМЕНА ЕПИКА
КАО „МЕТАФОРИЧКО ПЕСНИЧКО
ПРОСВЕТЉЕЊЕ” У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ
СВЕТОЗОРА КОЉЕВИЋА

Српска народна књижевност, пре свега епска поезија, у импресивном критичком опусу Светозара Кољевића заузима значајно место. Посветио јој је преко шездесет студија, чланака, приказа, предговора збиркама песама, предавања на страним и нашим универзитетима. Из предавања која је држао америчким студентима у Блумингтону, у Сједињеним Државама 1963. зачала му се мисао да објави своју прву историју српске усмене епике, која је под насловом *Наши јуначки еп* штампана 1974. у београдском Нолиту. Друго, знатно проширено издање, заправо потпуно нова књига – *The epic in the making*, изашла је у Оксфорду, на енглеском језику 1980. године. Имала је великог успеха у иностранству и, захваљујући Кољевићевом приступу, угодила модерном сензибилитету не само британског читаоца, већ и широке европске и америчке читалачке публике. Тако је поново класична српска епика дошла у велики свет. На српски језик, књига је преведена осамнаест година касније. Била је то синтеза његовог дугогодишњег проучавања усмене уметности речи.

Свој први оглед из ове области Кољевић је написао 1969. – о хајдучким песама Вукове збирке, у часопису *Књижевности*. Остајући од тада веран проучавању превасходно епских народних песама и њихових циклуса из Вукових антологијских зборника, временом се почео бавити и бугарштицама и десетерачким песамама *Ерланџенској рукопису*. Хронолошки је обухватио све важније целине, које у књижевно-историјском смислу чине тематско-мотивске и епско-историјске токове српске народне књижевности. У њима је, међутим, истраживао процесе уметничке

објективизације, и дао низ изванредних естетских анализа песама. Из студије у студију, Кољевић је постепено формирао једну особиту компаративну теорију усмене књижевности блиску писаној, а ипак самосвојну, да би откривањем трагова усменог стварања у делима писаца откривао меру њихових компатибилности.

Пришавши епској поезији која се, као и поезија уопште, одвија у поетским сликама, он, попут Фраја, метафору сматра основном јединицом односа „живота” према универзуму поезије. А како се метафором два предмета пореде један са другим, а оба задржавају своју самосвојност, одвија се један двоструки идентификациони процес на коме почива и јединство и варијантност вербалне уметности. Целокупна поетска интерпретација произлази из метафоре и функционише као само стварање. Отуд се код Кољевића појављују и синтагме као што је, на пример, „метафоричко песничко просветљење”, или „метафора вечне неминовности”. Он, с једне стране, прилази метафори као спољној слици, манифестацији, отелотворењу идеје, а с друге као идеји која тежи да се конкретизује у слику. Расправљајући о варијантима (*Варијанџа и ђеснички израз*, Књижевност, књ. 55, св. 9, 1972), он показује како добар певач проналази „своје карактеристичне велике слике” у којима реално људско искуство повезано са сопственом средином почиње да „лебди као слободно метафоричко остварење” (нпр. у песмама *Свеци благо дијеле*, код Слепе Степаније је то библијско осећање здружености човека са природом; у црногорској варијанти – пуцање медитеранског црногорског камена). Конвенција у усменом песништву, и по Кољевићу, не гуши поезију, већ у симбиози са поетским осећањем живота проузрокује стварање сличних варијаната, међу којима само добре имају један дубљи метафорички и драмски смисао. Под окриље тога смисла уводи и успеле епске повести о градитељству, ликове у њима, неимаре, властелу, владаре (*Неимари у Вуковим ђесмама*, Израз XVIII/5, 1974). Говори о песмама о зидању Раванице и Скадра на Бојани, у првој видећи метафору „пошљедњег времена” у „историјски сутон” преткосовља, али, као и у другој – „метафору моралне драме сваке велике људске градње”. Спаја их „имагинативно јединство” песничког света. Бави се и менталитетом моћи и подређености, успостављајући типологију, незајажљивог господара. „Нек се сјаје, нек се моје знаје”, рећи ће кнез Лазар захтевајући раскошну градњу, док му се великаши додворавају: Ни ко вели: „Јесте тако, царе!” / Ни ко вели: „Није тако, царе!” Мудрост, примерену датом историјском тренутку, Кољевић типологизује у лику Милоша Обилића, који се супротставља владару и предлаже стамену градњу каменом, изговарајући пословичну

мисао: „Од камена ником ни камена.” Конкретни епски јунаци подводе се под општу идеју контраста „између градилачке обе-сти и градилачке визије”. Кољевић оставља по страни кнежев лик који је, у овом случају, заиста лишен своје устаљене традицијске, епско-историјске садржине и постаје само „име” које служи „као чивилук” за неку другу идеју, да делимично адаптирам Кољевићеву формулацију изречену другим поводом.

Кољевић прилази епској поезији првенствено као поезији, а она је велика само ако је општељудска, како је то још Хегел нагласио у својој *Естетички епске поезије*, „ако се њени јунаци, развијају као један одређени тоталитет у најразноврснијим положајима и приликама, што је једна од главних страна њиховог уметничког представљања”. Они „стоје усред једне заједнице чији (су) циљеви и живот у обимној повезаности са једним у себи тоталним унутрашњим и спољашњим светом...”, представљајући „индивиде које на сјајан начин обухватају у себи све што је иначе у националном карактеру растушено и одвојено једно од другог...” Свог омиљеног јунака Марка Краљевића, Кољевић управо тако и сагледава. Оно што Кољевић за разлику од досадашњих проучавалаца, види у том односу индивидуалног карактера и спољашњег света, друштва, конкретних, објективних историјских околности – јесте хумор. (Истини за вољу, у ужем смислу, хумористичке црте Марковог епског лика јесте запазио Владан Недић, приписавши их само Подруговићевом умећу.) Кољевић широким потезима кичице осликава тај спољашњи свет, свет невољног вазалства у ропству под Турцима као латентну, подразумевану подлогу комике, коју епски јунак (или његов стваралац, казивач) схвата и користи хумористички. Кољевић се зато бави особеном врстом Марковог јунаштва, које је по њему „највеће кад исмеје или намагарчи противника, кад покаже да су и неправда и насиље, чак и само јунаштво и храброст, део неке шеге живота. Шеге чији основни циљ није смрт него живот...” (*Краљевић Марко – Комедија вазалства*, *Летопис Матице српске*, књ. 409, св. 4, 1972, 347). Кољевић је заиста први који у Марку види јунака „једног комичног епа”, највећег „апостола смеха” у Вуковој епици. Анализа суштине хумористичког поступка у свету турског вазалства, у коме се Марко креће и војује да би опстао, а ипак остао епски јунак, спада у најнадахнутије и најтананије ауторове анализе епске поезије уопште. Истичући оне конститутивне идејне елементе на којима почива српска епска поезија: морални идеализам, јуначка част, вера у „правду Бога истинога”, Кољевић прати начин на који их се Марко ипак придржава у изврнутој стварности у којој је и само сунце „вером преврнуло”, као што прати и начин на

који се одржава и композициона структура и целокупна техника певавања епске песме, од Маркових припрема за мегдане, самог сукоба, боловања и тамновања, просидбе и женидбе, до саме смрти. Све то у функцији, „својеврсне логике изокренутости ... али и сазнања о веселој релативности владајућих истина и моћи”, да условно применимо Бахтинову мисао о специфичном језику карневалских форми и симбола.

Марко ће тако, пошто је већ пресудио „ни по бабу ни по стрицевима” а у име Божје правде, бежати од Вукашина око Самодрезе цркве („Бјежи Марко, а ћера га краљу / Док су трипут коло саставили”), јер није спреман „изгубити и главу”. Кољевић ће тај његов бег, који одударањем од понашања епског јунака, рађа хумор, поставити у оквиру патријархалног морала по коме „син не може дићи руку на оца”, па самим тим му дати метафорички значај. Осветлиће, међутим, и комику ситуације, истовремено нагласивши основну црту Марковог карактера – неуништиву виталност, коју Марко носи као онај национални „супротни пол процене живота” од обилићевског, агонског. Ту Маркову виталност, његово својеврсно довијање, које потајно није лишено и виших националних вредности, Кољевић анализира из песме у песму, рекла бих, као „етос смеха”, у Хартмановом смислу. Тако ће у азачкој тамници Марко јаукати да га пусте „а на вјеру и на вересију / и на, јемца Бога истинога”, јер није спреман да у тамници иструне. Он ће се, исто тако заклету у своју част Арапки девојци да ће је, ако га избави из заточеништва, узети за жену (али „капи на кољену”, што поништава заклетву, како је то уверљиво објаснио Тихомир Ђорђевић).

Аутор истражује како се Марко, у оквиру структуре епског система, припрема за мегдан пијући „вино и ракију”, али и запажа како се његови јуначки атрибути разликују од атрибута других јунака. Његов коњ није „коњи каквино су, / веће шарен како и говече”. И сам епски подвиг – централно место јуначке поезије, Марко изврће у подвалу или спрдњу: у мегдану са Мусом Кесецијом уз помоћ виле, у обрачуну с Ђемом Брђанином уз помоћ крчмарице Јање, која сипа Ђему у вино „биља свакојака”, у сукобу с Алил-агом правећи се болестан, у двобоју са Филипом Маџарином, док га овај удара буздованом, тражећи да му „не буди ... по кожуху бува”.

И Маркова женидба (са познатим новелистичким мотивом о дуждевој „обријаној бради”), како запажа Кољевић, добија „изразито анти-херојску стилизацију” какву има европска комична епика (позната под енглеским термином као „mock-heroic”). У сјајној вишеслојној анализи, он обухвата цео процес обликовања

хумора, од комике ситуација до комике карактера, посебно се задржавајући на Марку.

Анализа песме о смрти Марка Краљевића, заправо је Кољевићева закључна реч о целој Марковој епској, и анти-херојској, дубоко људској биографији у којој Марко постаје „можда најкомплекснији и најартикулисанији јунак Вукове епике, јунак чија љубав за свет и живот није мање аутентична и дубока зато што је помало и иронична”: *Лажив св’јейте, мој лијейи цвијейте!*

Размишљајући о томе „... колико је смех ... симбол дубоког неспоразума, а колико мост између две непомирљиве филозофије живота, које можда једино хумор може људски пресводити” (*Смрт еја у Горском вијенцу*, ЛМС, књ. 451, св. 5, 1993, 825), Кољевић је, рекло би се, склонии овој другој опцији. Она му омогућује јединство прилаза народној епској поезији, управо зато што се у њој сучељавају и патријархално и феудално, и митско и историјско. Отуд и његово инвентивно одређење песме о *Женидби Душановој* као „велике патријархалне шале са великом српском властелом” или „феудалне комедије и патријархалне идиле”. И док већина истраживача инсистира на Душановој слабости, Кољевић у њему види „великог и смешног ујака” (*Анахронизам и анаџоизам*, ЛМС, књ. 421, св. 4, 1978, 475).

Насупрот негативној конотацији појмова анахронизма и „анатопизма” (ауторов термин) који се, према фолклористици краја деветнаестог и прве половине двадесетог века, сматрају омашком (забуном) певача, те кваре поезију – Кољевић их третира као „епски имагинативни стваралачки акт”. Анализира слојеве низа песама од „старијих”, преко „средњих” до „новијих” времена. Прати како се историјска реалност, али и свакодневица различитих векова и сталежа стапа са већ постојећим другостепеним литерарним моделима. Слободно се крећући у поетском времену у коме се спаја садашњост, прошлост и будућност, Кољевић у врхунској епици дефинише кључну улогу и вредност анахронизама и анатопизама: Њихова уметничка функција „постаје толико значајна да почиње да расветљава суштинске видове историјске и имагинативне свести која лежи у основи епских подухвата” (*Анахронизам и анаџоизам*, нав. дело, 465). Са становишта, да тако кажемо, своје филозофије поезије, или естетичке дубине њеног доживљавања, Кољевић поставља питање зашто нам је „тај епски свет који се храни анахронизмима и анатопизмима и живи од својих унутрашњих противречја близак”, да би одговор нашао у унутарњој природној потреби „да се у њега може веровати колико из људских, толико из уметничких разлога...” (*Исџо*, 483). Позвао се на Колрицов појам уметничког

„привида истине”, примењујући га на поетику „веродостојности” епске поезије. Годину дана раније (у чланку „*Марко Краљевић и браћу му Андријаш*” – *О анахронизи као епском сиваралачком начелу*, Израз XXI, бр. 1–2, 1977, 181; в. и на енглеском језику *Formulaic Anachronism and their Epic Function*, The Proceedings of the Internacional Folk Epic Conference, University College, Dublin, 1987) конкретније разматрајући песнички језик показао је трајање његовог метафоричког памћења и онда „... када ’физички’ забора-вља времена и просторе кроз које је прошао...” Није се, међутим, ту зауставио. Пратио је како „таложње метафоричких и стварних елемената ишчезлих светова и прохујалих времена у песничком језику усмене епске конвенције ствара један широко повезан сликовни и наративни простор, а не само низ мање више издвојених израза ... простор у којем живе и неке представе старих паганских славенских времена, бројни догађаји, обичаји, друштвене норме средњовековног феудалног света на Балкану, уткани, надасве, у патријархално поимање и осећање живота...” Указао је тако на процес стварања поетске симбиозе многобројних слојева у епци, од митских до историјских, од фантастичних до реалних. А све је то чинио индуктивном методом, анализирајући песму по песму, да би на крају обујмио цео усмено-поетски систем, који он од писано-литерарног по суштини не одваја, будући да су оба, осим што припадају књижевности, како је то формулисао Светозар Петровић „најсавршенији израз свијести једне цивилизације о себи, али и фактор историје”. У име те свести Кољевић је могао да повеже митологију и поезију, да попут Фраја у митологији сагледа својеврсни симболички систем и арсенал симбола за књижевност, а у књижевности наследника друштвене функције мита, који јој дарује имагинативну слику човекове судбине.

У том смислу Кољевић, рекла бих, повлачи готово невидљиву граничну линију између мита и фантастике, уколико се ради о уводу или оквиру основне радње, о наративним обртима који „продире у само срце епског певања или га, пак, до краја морално осмишљавају, где успостављају чудесне сусрете реалних и иреалних доживљаја света и живота ... сликовно богате и очуђују наш епски доживљај збиље...”, тако да су и „физичке карактеристике представљене ... као метафизички принцип” (*Фантасијика у јуначким ђемама Вукове збирке*, у: Српска фантастика, САНУ, Научни скупови књ. XLIV, Београд 1989, 197–198). Оваквом концепцијом фантастике покрива нпр. варијанте *Боџ никома дужан не осћаје*, *Браћа и сесџра*, *Наход Симеун...*, да би из ње искључио све оне тзв. „митолошке песме” са почетка друге Вукове књиге уколико „остају у оквирима конвенције народне приче или хагиографске

књижевности” (*Јован и дивски сѝарецина, Змија младожења, Ђакон Сѝефан и два анђела, Цар Дуклијан и Крсѝишѝељ Јован и друге*), умесно запажајући певачеву тенденцију да се хагиографско и чудесно представи као историјско, да се божје казне повежу с кршењем типичних патријархалних норми. Остављајући по страни оне елементе натприродног и чудесног који се појављују узгредно, а немају кључну уметничку функцију у самом епском контексту (поједина „фолклорна веровања”, преузети хагиографски мотиви, помени вила, крилатих коња, птица гласоноша, разговори с мртвима, хиперболисане особине хероја итд.), Кољевић заправо уводи расправу о настајању формулативности, која ће заузети значајно место не само у другим његовим радовима, него и у обема књигама о настанку епа. Следбеник Перијеве и Лордове теорије о формулама зачете теренским радом са професионалним муслиманским епским певачима тридесетих година прошлог века, Кољевић је стваралачки примењује на записе тзв. хришћанске епике дугог и кратког стиха, али као уметности речи.

Бавећи се поређењем епских варијаната Вукове збирке и *Ерлангенског рукописа*, у корист Вукових, истиче значај песничког језика за поетско обликовање, и сагледава га на неки начин филозофско-касиреровски као „први и последњи облик све сти о реалности и чежњи за животом, осећања онога што јесте и слутње онога о чему може само да се говори, мисли и пева” (*Варијанѝа и ѝеснички израз...*, 222). Минуциозним трагањем кроз бугарштице за „клишејним језичким синтагмама”, наративним схемама и ситуацијама, истражује „песничку граматику усмене епике која се мора базирати на формули” схваћеној у Перијевом и Лордовом смислу (*Бугарѝишѝе – завещѝање крњаве лейѝише*, Живот, књ. XLV, бр. 6. Сарајево 1974, 729–749). Другим речима – указује на формулативност као на битно својство усмене књижевности да ствара формуле на свим нивоима, од изражајних до садржинских облика, набројавши на стотине сталних епитета (двори бијели, добар јунак, стара мајка, бритка сабља, чудно чудо итд.), паралелизама, мисаоних понављања, описа ситуација, ритуала... Да би нешто мање од двадесет година касније у студији на енглеском језику (*Repetition as Invention in the Songs of Vuk Karadžić*, Oral Tradition, Vol 7, 2, 1992, pp. 349–364), разрадио појам понављања у епској поезији као стваралачки песнички поступак. Треба, међутим, нагласити да сама идеја потиче из претходно поменутог огледа у коме не открива само технику певавања, већ и процес прожимања амбијента феудалне цивилизације са ратарским, патријархалним светом и моралом. (О том прожимању, посебно, у поменутом чланку *Краљевић*

Марко и браћи му Андријаши). Али оно што је од кључног значаја – запажа континуитет језичких конвенција бугарштинског певања са десетерачком поезијом Вукове збирке, имлицитно осветљавајући континуални ток српске витешке епике и српске културе. Иако уздржан у погледу естетске стране бугарштина, у појединим песмама, као што су *Краљевић Марко и браћи му Андријаши*, или *Молићива девојчина видовному Богу*, или *Војвода Јанко бјежи њед Турцима*, нашао је врхунске поетске узлете. Уочивши и структурна и вербална поклапања песама дугог стиха са неким фолклорним врстама (клетвама, здравицама, бајалицама), а посебно тужбалицама (попут Миодрага Лалевића), опет, имплицитно потврдивши заједничке токове усменог песништва. У каснијим радовима ће продубити и разгранати своја запажања, обухватајући свеколику поетику епског певања. Дефинисаће „формулу” као „срце приче” – „свеколико просветљење историје моралним духом људске заједнице, не тек овим или оним индивидуалним начелом...”; те је и за певача формула „медијум у коме покрива околни свет и историју, као и себе у историји” (*Формула, прича и доживљај светиа*, Виђења и сновиђења, Сарајево 1986, 19–20). Кољевићево повезивање формуле са улогом певача долази до пуног изражаја у његовим разматрањима о естетичким значењима формула, с једне стране, у њиховој постојаности израстој „из једног органског доживљаја света” који је близак певачевом, а с друге, „певачевом индивидуалном манипулацијом непосредног драмског контекста у одређеној епској ситуацији”. Сваки певач може користити „исте” формуле за аналогне ситуације (нпр. у варијантама о смрти Војводе Пријезде у *Ерлангенском рукопису* и Вуковој збирци), као и „исте” формуле за различите ситуације, с тим што значење и јачина „имагинативне снаге” зависи од дара певача (*Епски идиом и драмски контекст*, Виђења и сновиђења..., 42–43). У другом чланку, анализом песме Старца Милије *Сестира Леке Кајешана*, управо показује како „индивидуално и заједничко траже и налазе исти језик...”, али и како Милија користи традиционалне формуле као продуктивне метричко-синтаксичке моделе за стварање нових стихова, који постају његов „песнички говор”, својеврсна „игра традиционалног и индивидуалног у десетерачком певању”. Себи својственим, надахнутим филозофско-естетичким прилазом разматра како значење настаје дескриптивном употребом традиционалног поступка који „дуби неки унутрашњи простор, продире као кртица, или сунце у мрак или светлост људске душе да би избила у неки простор стварне историјске драме и личне судбине у њој, у простор свеколиког егзистенцијалног и времена и чежње људског постојања...” (*Глас*

традиције у Милијиној њесми „Сесџра Леке Каџеџана“; Виђења и сновиђења..., 58–63).

Не задржавши се само на песмама тзв „старијих времена“, Кољевић ће се на основу историјских података глобално позабавити „временом превирања“ од XVI до XIX века и дати свеобухватну, готово антологијску дефиницију хајдучије, која је, по њему: „можда најрадикалнији људски и уметнички изазов, ... борба за голим опстанком, ... чежња за интегритетом у свеопштем моралном и правном расулу, ... неминовност у којој се тражи лични избор, ... социјална институција за прераспodelу националног дохотка, ... изданак покосовског света, али и ’лош занат’, ... мафијаштво...“ (*Историја и њоезија у њесмама о Сџарини Новаку*, Старина Новак и његово доба, САНУ, Балканолошки институт. Посебна издања 35. Београд 1988, 110; в. и *Слике и смисао хајдучко-ускочких њесамa*, Књижевност, књ. 48, св. 1, 1969, 12–32). Посебно ће осветлити „својеврстан песнички простор“ у породичном хајдучком кругу Старине Новака, чији лик сагледава као симбиозу вишевековних историјских прототипова, засновану на „једном карактеристичном идеалу патријархалне културе, идеалном старцу као оличењу мудрости и часности“, попут Потебњине културотворне категорије *ауџорџиџеџа сџараџа*. Кроз низ брилијантних аналитичких поређења песама из Вукове збирке са песамама из *Ерлангенскоџ рукоџиса* (да споменемо само варијанте о *Невјери љубе Грујичине*) Кољевић ће показати како драматизација хајдучке историјске судбине отвара морални и имагинативни излаз из историје, постајући врхунска поезија, као што то чини и хумор, којим песме о хајдуцима обилују.

Враћајући се у више махова песамама о Првом српском устанку, сагледаће историју као „основну уметничку илузију ове (Вишњџићеве) поезије“, а традицију песничког изражавања као „начело виђења реалног света“, у *Буни џроџив дахија* – „инверзију косовског мита“. Учитавши континуитет усменог стварања у песамама дугог стиха и у десетерцима, повезао је устаничке песме са Косовом, са пропашћу последњих упоришта средњовековних држава, најзад са хајдучком епиком, и, овај пут, препознавао „трагичко и често великодушно просветљење крвавих путева једне историје“, њене уметничке перспективе, али и ретроспективе. Тако је затворио круг својих студија о епици у којој је видео средство за исказивање моралности, више историјске истине и лепоте (*Врхунаџ и крај „херојскоџ доба“ у срџској народној еџици*, Историјски значај српске револуције 1804, Научни скупови САНУ, књ. XVIII, Београд 1983; в. и „*Почеџак буње џроџив дахија* – *Сџварностџ као мџиџ*“, Зборник радова посвећених

успомени Салке Назечића, Сарајево 1972). И да додамо. У неколико краћих синтеза о појединим или општим тематским и поетичким обележјима „класичне”, вуковске епике, Кољевић је расправљао о хумору, нпр. (*Хумор и ејски свеји*, Савременик, књ. 59, св. 5–6, 1984, 489–500); *О неким обележјима њоејике јуначких ње-сама Вукове збирке*, Поетика српске књижевности: Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, 1988, 101–109, в. и *О неким основним обележјима њоејике нашеј ејској њесницијува*, Књижевна реч, бр. 294, 1987; о Вуковим певачима (*Vuk Karadžić and achievement of his Singers, The Uses of Tradition...*, London–Helsinki 1994, pp. 23–36); о народној традицији: *Folk Tradition in Serbo-Croatian Literary Culture*, Oral Tradition Vol. 6, 2–3, 1991, pp. 3–18); о Косовској бици у епици (*The Battle of Kosovo in its Epic Mosaic, Kosovo – Legacy of a Medieval Battle*, Minneapolis 1991, pp. 123–129); *О њамћењу језика*, Годишњак Института за књижевност, књ. 19, Сарајево 1991, 7–37).

Промишљену синтезу о српској епској поезији чине две, на почетку поменуте, Кољевићеве књиге: *Наш јуначки еј* и *Посијање еја*. Компоноване су као преглед хронолошки постављених историјских епоха и тема које их прате, према Вуковој подели. Обе се превасходно баве песмама из тзв. Бечког издања, издатог у четири познате Вукове збирке. У уводном тексту су представљени помени и записи наше усмене књижевности у домаћим и страним изворима. У средишњем, основном делу у обема књигама полази се са истог становишта: посматрања епске песме као поезије, које поред естетичког прилаза захтева мерила изведена „највећим могућним знањем”, уочавањем општељудских својстава помоћу којих нам се поезија приближава, „макар служила у сврхе сасвим различне од естетичких контемплација”, како би рекао Велек. Кољевић та знања заиста носи дубоко у себи као део своје англосаксонске образованости и културе. Он се креће у распону од Колрицеве идеје о природи као симболичком језику, о сложености њене филозофије, о сликовности, до поставки „нове критике” енглеских и америчких теоретичара (Ричардса и Емпсона, на пример) о „емотивном језику”, његовој семантици, двосмислености или духовитој метафоричности, драмској напетости, што му користи у приступу народној епској поезији као вербалној уметности. Он ужива у хумору, у иронији, и, како смо већ нагласили, у прегледу његових издвојених студија, широко их проналази. Своју естетику књижевности експлицитно не формулише. Естетику епске поезије као фолклора, ставља у други план, сем у неопходним етнолошким или социолошким тумачењима

песме. Пери-Лордовом појму формуле додаје естетску функцију, примењујући је у основном тексту, да би у завршним поглављима књиге о Постању епа (*Пјевач и њјесма* и *Техника и осјварење*, 285–325) уз Вуков епски амбијент, и излагање Вукове поетике, заокружио увид у свој појам дубинске формулативности, да је тако назовемо. За њега народна песма није тек спонтана уметност, већ певачевим талентом и знањем технике стварања и предмета певавања обликовано дело, које није лишено осећајности, и представља „објективни корелат” разума и осећања, да парафразирамо Елиота. Тако, тумачењу вредности класичне српске народне епике уз остале квалитете, додаје још један. Изостајањем ових квалитета, свођењем песама само на механизам казивања, могла би се објаснити инфериорност и епике постхеројског доба, о чему Кољевић експлицитно не говори. По себи се разуме да Кољевић своја познавања англосаксонске „нове критике” не примењује механички. Свестраном приказу Кољевићевог *Посјања епа* Светозара Петровића (ЛМС, књ. 464, св. 3, 1999) у коме прави једно успело поређење Кољевићевог са Ливисовим методом истраживачког читања, могао би се додати и њихов сличан, својеврсни „моралистички хуманизам”, осећајност која обухвата и „смисао за традицију”. Захваљујући изузетном богатству изражавања, Кољевић се не понавља. Нема преливања истих реченица из чланака у књиге, нити из једне књиге у другу, што не значи да не следи своје основне идеје. Он их допуњава, развија или сажима и формулише у зависности од намене штива, пратећи нова научна открића. Тако је друга књига о епу, већ самим тим што је писана за страног читаоца проширена историјским датостима, географским одређењима, објашњењима појединих реалија у песамама, тумачењима из живота и обичаја, биографским подацима о јунацима и певачима – једном речју, свеукупним информацијама које се у првој књизи подразумевају, и оно што је посебно драгоцено, географским картама које представљају својеврсни топономастикон српског бивствовања кроз историју, одражен у епској поезији. Истовремено, она је, у најширем смислу, дело компаративног проучавања народне књижевности, од поређења песама у истој збирци, варијаната у различитим збиркама, указивања на међународне теме и мотиве из писаних и усмених извора, фрескосликарства и артефаката.

Кољевић је обухватио све кругове песама из Вукове збирке тзв. „старијих времена”: „митолошке” и неисторијске, али и историјске преткосовске и косовске, песме о Марку Краљевићу и о деспотима, као и епске песме „средњих времена” о хајдуцима и ускоцима и најзад „новијих времена” о устанцима у Црној Гори и

Србији. Претходи им поглавље о ранијим записима – историјату и варијантама *Ерлангенског рукописа*, бугарштица и песама „у Далмацији”, под асоцијативним, прегнантним насловом *Сјасање ѿе-сме*, којим Кољевић имплицитно сугерише своје основно становиште о фазама постепеног развита српске епике, при чему у Вуковим песмама види „једну од последњих фаза постања српског националног епа”, са највишим уметничким дометом. Овакав став брани кроз целу књигу, поткрепљујући га поредбеним анализама и тумачењима песама.

Из Кољевићевог истраживачког, пажљивог читања појединих песама и њихових кругова, са увек новим надахнућем, указали бисмо само на неколико места. У косовским песмама, на његово тумачење Подруговићеве песме *Цар Лазар и царица Милица* о Косову као „о драми како феудалне, тако и патријархалне замисли части” разјашњене крстом као „свеобухватним симболом”, знамењем који се „стално изнова појављује на српским барјацима”. Или тумачење да као у великим трагедијама „слободан избор смрти јесте последња и крајња потврда живота”, што је у суштини дубоко хришћанско тумачење бирања небеског царства као духовне слободе. Веран свом начину виђења хумора као виталности, која најчешће метафором демистификује ужасе стварности, Кољевић ће у познатом Косанчићевом извиђачком саопштењу о бројности непријатеља („Сви ми да се у со преметнемо, / Не би Турком ручка осолити”) сагледати комичну „кулинарску метафору”, а у Милошевом заваравану Лазара ће истаћи комику у слици лажне (измишљене) слике турске војске која „није од мејдана / Већ све старе хоце и хаџије...” – нагласити, у ствари, Милошеву „храброст духа” и „богатство унутарње спремности на комично”.

Тај „тријумф јуначког духа” у даљем „процесу епске метафоризације историје” (једна од многих успешних Кољевићевих формулација, која обухвата свеукупни чин поетског транспоновања чињеница), доћи ће до изражаја, на други начин, у времену ропства под Турцима у песмама о Марку, према Кољевићевом поимању песама о њему. Тако ће, колико год била различита, два највећа јунака српске епике, имати спона. Заједничко им је „суочавање са историјским безизлазјима”, али док у косовским песмама „живјети значи бити спреман на умирање”, у песмама о Марку је битно супротставити се сили, а преживети. У *Посјању еја*, у коме Кољевић обуздава своју речитост у корист гномског изражавања, изрећи ће једну филозофску мисао, изванредно примењиву на српски народ, или боље рећи, проистеклу из етнопсихолошког посматрања његовог бивствовања кроз историју: „... има неке наде у томе да човјек може да отрпи више удараца него што душманин

може да му зада” (Не дај Боже шта се све трпети може). Тешко је боље окарактерисати Маркову епску личност, него што је учињено Кољевић. За њега је он „јунак који је до краја осетио горчину живота, а да није постао огорчен”, као што се тешко боље може сагледати слика његовог одласка из живота: „... као да се трагедија неизбјежног краја комички разлаже у свеопштем епском метежу кроз који се јунак провлачи све до гроба – и још мало даље”, јер Марков порив за животом траје и после триста година.

Овај порив, са свим елементима „комичке херојске подвале као медијума у којем се демистификује природа насиља” огледаће се у Кољевићевој визији ускочких и хајдучких песама, које он, уз детаљна историјска образложења, не раздваја. У анализама бројних песама, поређењима са варијантама из *Ерлангенског рукописа* у корист Вукових, Кољевић се задржава на маштовитој драматизацији хајдучке и ускочке судбине. И једни и други су у поезији виђени као „апостоли правде и слободе у свијету насиља и издаје”. Њихову принуђеност „да изражавају своју љубав и правдољубивост посредством крвопролића, освете и мржње”, Кољевић мудро употребљава као оправдање за често сурове сцене њиховог ратовања.

У песмама о војевању за слободу, о устанцима у Црној Гори и Србији, тачно запажа да „јуначка поезија није била надахнута само ликованем, него и свијешћу о великим искушењима, жртвама и поразима”. Посебно се задржавајући на песмама Филипа Вишњића, прати успостављање везе устаничке поезије са песмама о Косову, са хајдучком поезијом, али и уопште са старијим записима, како на тематском, тако и на формулативном нивоу. Бави се поклапањем формула и историјских ситуација, њиховом употребом у комичке епске сврхе. Наглашава, међутим, дубоко националну, судбоносну обојеност ове позије, њену повезаност са природом која јој даје исконску снагу. *Почетак буне против дахија* дефинише као „стваралачко прожимање традиционалних епских конвенција и савремених историјских чињеница”, њену структуру као „инверзију косовског мита”. Овим кругом песама завршава се, по Кољевићевом мишљењу, „традиционални епски глас”, који више није могао да искаже „основни облик свијести о историји”, нити да буде њена моћна покретачка снага.

Да је народна поезија била и остала велика инспирација писаној, показале су својим студијама, али и у обимној књизи *Вјечна зубља. Одјеци усмене у писаној књижевности* (Београд 2005).

Са становишта науке о народној књижевности за нас је значајно што Кољевић и у једном и другом случају обликује

својеврсну теорију одјека усмене у писаној књижевности на основу самих законитости на којима усмена почива, полазећи и од врсте афинитета које писци осећају према различитим категоријама и слојевима фолклорног стваралаштва. Тако у Хекторовићевом *Рибању и рибарском приговарању* анализира „залог аутентичног сусрета 'високе' и пучке културе” у Ле Гофом смислу. Код Симе Милутиновића прати видове преображавања усмених формула у индивидуалне и Милутиновићев дијалог са свакодневицом и историјом. Сагледавајући драмску композицију *Горског вијенца* проучава Његошево стварање антиепског имагинативног простора, рушење епских законитости, да би у ликовима посматрао како се „двосмерна” комичка модулација 'високе' културе остварује на равни 'ниског' стила. У својој каснијој студији, већ поменутој студији о Његошу, под инвентивним насловом *Смрти еја у Његошевом Горском вијенцу*, надахнуто уочава суштинску сродност Шекспировог и Његошевог песничког језика, сучељавање трагичког и комичног. У поезији Бранка Радичевића, надахнуће „духовитом еротском зачикавању” налази у лирским народним песмама, као што у Змајевој високо вреднује само она његова дела која су инспирисана усменом лириком. Коришћење пародијских могућности фолклора, Кољевић прати код Радоја Домановића и Петра Кочића, сагледавајући употребу епске реторике у комичне сврхе „књижевни феномен карактеристичан за европску књижевност од антике до класицизма”. (У предговору одабраним Кочићевим текстовима у Матичиној антологијској едицији *Десет векова српске књижевности* 2011, издвојиће и врсте његовог хумора.) И Андрићев уметнички поступак коришћења усмене епике и предања пореди са поступцима највећих светских писаца, да би још једном потврдио своју концепцију о припадању српске књижевности њиховој породици.

Новијим песницима, условно речено, тзв. „музикалним фолклористима” (Настасијевићу, Миљковићу, Попи) посвећује своју завршну, синтетичку студију. Прати начин на који користе предања и, махом, кратке фолклорне форме за исказивање сопствених осећања транспонованих у космичке немире. Бећковићев „христолики антропоцентризам” посматра у функцији исказивања српске историјске судбине. У подразумевању смисаоних и формулативних целине српске епике у поезији Рајка Петрова Нога и Ђорђа Сладоја, открива тајну њене рецепције.

Најзад, али не на последњем месту, треба поменути збирку страних критика о нашој народној позији, коју је Кољевић, са обимним, информативним, аналитичким предговором и

критичким напоменама, објавио у Просвети 1982 (*Ка поетички народној њесници*). Тако се пред читаоцима појавио не само богати увид у рецепцију наше усмене књижевности у Европи, у промишљеном Кољевићевом избору, већ и својеврсни преглед прилаза фолклористици од 1497. до 1975. године. Сарадња са одличним преводиоцима на српски учинила је Кољевићев избор још драгоценијим. Трудећи се да у складу са значајем рецепције одреди простор у свом зборнику, основне правце англосаксонског интересовања за нашу народну поезију је сажео, будући да их је у потпуности изнео у посебном чланку још 1974 (Научни састанак слависта 4, Међународни славистички центар, Београд, 69–113).

Надајући се да смо у овом излагању изнели не само основне теме из оквира наше народне књижевности којима се, у свом плодном раду, Светозар Кољевић бавио, већ и да смо бар донекле читали и начин на који се њима бавио, желимо да нагласимо да је његов јединствени приступ, српску усмену уметност речи учинио блиском модерном књижевном сензибилитету не само наших, већ посебно страних читалаца, што јесте изузетан подвиг.

МЛАДЕН ШУКАЛО

ПОЕТИКА СТРАНСТИ У ВИЋЕЊУ СВЕТОЗОРА КОЉЕВИЋА

Прилог успостављању поетике у критичком дискурсу

„Критика је исто толико нужна
колико и дисање.”

Т. С. Елиот

„Колико је само интелегентније, префињеније,
супериорније бити у недоумици,
него имати властито мишљење.”

С. Кољевић

Да ли је могуће сумирати књижевно-критичке текстове једног аутора у јединствен поетички кредо онако како се означавају пјесничка, приповједачка, романескна или нека друга

књижевно-умјетничка оријентација појединих аутора „као систем стваралачких искустава и начела” (И. Тартаља)? Значење овог питања постаје сумњиво кад се присјетимо опаски о читању Цветана Тодорова у уводу књиге *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage* (*Критика критике. Роман о науковању*, 1984), констатујући да се (средином 80-их година) у Француској углавном не чита, што значи да читање „књига о књигама”, односно критике, привлачи врло мали број посвећених. У том контексту, пита се Тодоров, кога могу интересовати текстови о „књигама о књигама”, односно критички текстови о књигама критике, односно, чију пажњу може да привуче покушај да се представе критичко-есејистички проседеи аутора међу које можемо да сврстамо и Светозара Кољевића.

Чему онда критика?

Чему служи дисциплина која мало кога или никога не интересује? По Нортропу Фрају умјетност је предмет књижевне критике, чиме и она сама постаје један од умјетничких облика. Када би се држали његове, боље рећи његових поставки, чини се да би статус критике (па и друштвени) био сасвим другачији. Онда не би било потребе да се парафразира његово мишљење како публика која се брани од критике, под геслом да зна све оно што жели и све оно што јој се допада, у ствари „унижава” умјетност чиме *зуби своје културно памћење*, јер, по Фрају, све су умјетности нијеме за разлику од критике која умије говорити: „Критика се према уметности односи као и историја према акцији и филозофија према мудрости: она је врста вербалне имитације људске креативне моћи која не говори сама за себе.” Тиме се унеколико оправдава постављање критичара у посредничку позицију између ствараоца/дјела и читаоца/гледаоца/слушаоца. Односно, осјећа се потреба да се понови Елиотов став да „ниједан писац није у потпуности довољан себи”.

Наравно, овдје није ријеч о покушају да се испише трактат у одбрану критике, јер, чини ми се, ако је вриједна, она је довољна сама себи да би се изборила за властити статус. Критички дискурс је зависан од умјетности ка којој је усмјерен, зависан је од поетичких категорија о којима проговора. Ипак, стално је присутна сљедећа запитаност: ако критичар своју пажњу посвећује ствараоцима различитих времена и стилских формација, различитих идеолошких опредјељења и различитих националних култура, разноврсним књижевним родовима, врстама и облицима, тиме и различитим поетичким моделима, да ли се у његовом начину читања може уочити „избор одређених могућности у књижевном стваралаштву које је остварио један аутор” (Ц. Тодоров)

као властито poetičko načelo, али не у смислу да се то poetičko може да идентификује са одређеним теоријским методолошким оријентацијама или са жељом ка успостављању извјесних нормативних кодова? Односно, да ли се могу издвојити заједнички именитељи појединих критичких приступа, а који нису оптерећени туђим, већ су исказ властитог/властитих става/ставова?

Нортроп Фрај тврди да poetика не постоји, па из тог произилази да је то немогуће учинити било да се ради о умјетничком исказу било да се упућује на критички исказ о умјетнику или умјетности. Можда је његова категоричност, без обзира на понуђена образложења, проистекла из чињенице коју Лубомир Долежел означава да, полазећи још од Аристотелове *Поетике*, имамо непрестано мијешање критичких и poetичких интенција, с тим да критици припада *аксиолошка дјелатност*, односно процјењивање вриједности књижевних остварења, док је задатак poetике исказивање *епистемолошке*, односно *сазнајне дјелатности*. Чини се да је сваки критички приступ мјешавина и аксиолошке и епистемолошке опредјељености при указивању на општа умјетничка својства, а то опште се мора читовати и као слика властитости казивања. Тиме, у ствари, без обзира да ли нешто именујемо као poetику или не, сваки аутор, било да је стваралац било да је критичар стваралаштва, у свој исказ уграђује, бартовски речено, своје писмо.

Све напријед казано постављено је као оквир унутар којег ће се покушати поставити poetички портрет полувјековне критичко-есејистичке активности Светозара Кољевића показаних у десетак књига, од *Тријумфа интелегенције* (1963) до *Вавилонских изазова* (2007), односно да је могуће, и у тако разнородном бављењу, од англосаксонске књижевности до наше народне епике и српске (југословенске) књижевности различитих периода, извући јединствену poetичку нит као, како би рекао Цветан Тодоров, „испољавање једне апстрактне структуре”. На то упућује и Предраг Палавестра, у *Историји српске књижевне критике 1768–2007* (2008), портретишући Кољевића као „посредника између српске и енглеске књижевности” при чему поједина његова дјела представљају својеврстан увод у англистику, затим истичући његово бављење „хомерским питањем” као и „допринос компаративном проучавању српске епске традиције са гледишта других култура”, односно шире проучавање poetике епских облика закључно са „проблематиком научне компаратистике” изнесеним у *Вавилонским изазовима*: очигледно је да се овдје наговјештава како је Светозар Кољевић, по свом духу и природи, изнад свега – компаратиста.

У уводном чланку *Вавилонских изазова*, насловљеним „Национални стереотипи као поглед на *дру̀го* и *дру̀го̀*”, уз нагласак да „представе о *дру̀гима* као представницима ове или оне мане, неке слабости или лудости, нису балкански монопол”, односно да у „коришћењу националних стереотипа великани европске књижевности често повлађују предрасудама својих читалаца”, Кољевић закључује: „Културне, националне и расне предрасуде – оличене у стереотипима које различите заједнице узајамно негују – нису само извор њиховог књижевног надахнућа, већ често и залог живог интересовања које њихова дела побуђују. Занимљиво је такође да ови писци пишу углавном о страним земљама које су упознали на својим путовањима, док су неки други велемајстори ’интернационалне теме’ – као што су Хорхе Луис Борхес (1899–1896) у Латинској Америци, Салман Ружди (1947) у Пакистану, или код нас Иво Андрић (1892–1975) – више заокупљени сусретима различитих цивилизација на властитом, угроженом родном тлу, сагледајући, по правилу, те сусрете у знатно широј и дужој историјској перспективи, а често и у оквирима тзв. ’империјалне’ или ’колонијалне’ тематике.” Хенри Џејмс, Џозеф Конрад, Марин Држић, Волтер, Молијер, Шекспир, Толстој, само су још неки од стваралаца који обезбјеђују наведену слику књижевног начина уобличења које поставља Светозар Кољевић. А прави предмет интересовања, на наредним страницама *Вавилонских изазова*, исказани су у расправама посвећеним дјелу Иве Андрића, Милоша Црњанског, Александра Тишме и Слободана Селенића.

Дугогодишње друговање с књигама и идејама Светозара Кољевића, поред задовољства у читању овако уобличеног књижевног универзума у *Вавилонским изазовима*, намеће закључак како се из такве перспективе, односно, из истог поетичког кредата, стално посматрала Књижевност, без обзира на то да ли је ријеч о српској, енглеској, европској или свјетској: њезина самосвојна универзалност упућује на потребу за уопштавањима, за утврђивањем оквира свеколиког читања на основу показаних модела, иако Кољевићева намјера није била да поставља теоријско-методолошке и научне категорије. Ти модели су примарно исказани у свакој од његових књига понаособ: ако се може рећи да су у *Вавилонским изазовима*, и не само њима, средишњи проблем идентификовање умјетничког функционисања и интерпретација националних стереотипа, онда се у књигама *Вјечна зубља* (2005) или *Пушјеви речи* (1978), као један од заједничких именитеља може да означи феномен памћења, а у *Тријумфу интелекцијe, Хумору и мишћу* (1968) и *Хировима романа* (1988) анализује „камелонски живот” романа као књижевног облика. Слиједећи овакве

поставке, могао би се извући читав репертоар тематско-мотивских и других опредјељења у расправама Светозара Кољевића, али над којим се надвија неколико основних, односно оних који могу да воде ка заједничком имену, да не кажем његовом поетичком опредјељењу. Неке од њих желим овдје и да издвојим.

У раније наведеном исказу С. Кољевића, којег дјеломично понављам, у први план се намеће идеја да „писци пишу углавном о страним земљама које су упознали на својим путовањима”. Ова тврдња је скоро аутопоетичка! Књига „записа и сећања” *По белом свјету* (1997) садржи текстове, објављене и необјављене, настале „у разним згодама и поводима од јесени 1955. до лета 1966. године”, приликом различитих врста студијских боравака, наставничких гостовања или туристичких путовања по Енглеској, САД, Аустралији, Шпанији Грчкој или Јужној Кореји. Из тих текстова провијава, бахтиновски речено, посебна врста похвално-погрдног говорног жанра при изношењу судова о другом. Кољевићева склоност ка хумористичком исказу, што је основни тоналитет ових записа и сјећања, означена је сазнањем да „све што је страно одвајкада изгледа настрано” као што страно врло често производи подсмјех; за њега је подсмјех „одувек био и уточиште пред опасношћу од непознатог и неразумљивог” (*Вавилонски изазови*), мада се и не морамо баш сагласити са овом констатацијом, поготово што можемо да прочитамо, међу иним, и следећи запис: „Исмејати као озбиљно – а озбиљност се, бар међу студентима, у Енглеској већ подуго сматра за некакав немачки грех – то је главни, мада не и једини циљ највећег броја говорника у Унион клубу.” Или, нешто даље: „Али политика, по Арлотовом мишљењу, није једино поље енглеског животног мајсторства. То исто мајсторство огледа се и у љубави. На Микешов аргумент да Французи имају жене а Енглези термофоре, Арлот има пуно одговора. Између осталог, он указује да је код Француза и Талијана проституција једна од најразвијенијих грана домаће индустрије. Енглези су, међутим, паметнији – они добро знају како је слаб тај надоместак. Они схватају да је проституција у поређењу са љубави као сода у поређењу с вискијем – без боје, без укуса и не испија се до краја чак ни када се плати за њу. И у Енглеској данас нема ни издалека толико проституције као у другим западноевропским земљама. ... Арлот није ни покушао да износи своја мишљења као озбиљне аргументе. Уместо тога он је само духовито описао низ згода и незгода. Он се само 'шалио'. Али као и за толико других енглеских говорника и за њега је виц био само маска озбиљне мисли... Озбиљно мислити и шaljиво говорити – то је данас тајна успеха многих говорника у Унион клубу. То је можда у извесном

смислу и психолошка тајна британске унутрашње политичке трпељивости. Јер страсти се некако морају иживљавати, а кад се иживљавају у хумору, то није мање забавно..." (*По белом свету*) Читајући ове редове пред нама се оживотворује лик аутора који преко шест деценија његује стил уобличавања озбиљности у хумористичком тоналитету, јер свијест о њима, њихова важност и функционисање националних стереотипа за људско биће уопште може да се показује било у равни идентификовања (умјетнички исказ) било у равни интерпретације (критички израз). У наведеном контексту савремени тумач ће тему путовања најчешће везивати за имаголошке студије али и за Бахтинов појам хронотопа помоћу којег се „организује виђење и разумевање туђих земаља и култура”.

На путу се човјек преображава, „постаје неко други”, а чим је на путу, он је вани, тј. његово бивање напољу означава и јунаково постојање за друге, а јунак није више само онај о којем свједочи умјетнички исказ. Јунаком постаје и тумач, боље рећи читалац, али само с друге стране текста. Као у огледалу. Тако читање може да буде метафора за путовање. О каквом год путовању говорили, знамо да тада долази до случајних „сусрета” људи, јер се њиме означава једна временска и просторна тачка с којом се, по Бахтину, укрштају „просторне и временске стазе различитих људи, представника свих сталежа, стања, вера, националности, узраста” који су нормално раздвојени и удаљени једни од других различитим хијерархијским љествицама чиме се у први план истичу њихови контрасти: „Овде се на свој начин спајају просторни и временски нивои људских судбина и живота, постајући сложенији и конкретизујући се у *друшћивеним дисџансама*, које се овде руше. То је тачка заплета и место одвијања догађаја. Овде време као да се улива у простор и тече по њему (образујући путеве), одатле и потиче богата метафоризација пута: ’животни пут’, ’ступити на нов пут’, ’историјски пут’ и др.; метафоризација пута разноврсна је и вишеплана, али основни стожер је протицање времена” (Бахтин). О овој ширини свједочи укупно дјело Светозара Кољевића које показује својеврсни ходочаснички увид како у завичај тако и у туђину: на уводним страницама књиге *Пушјеви речи* читамо: „Речи путују, одувек су путовале, и ван граница једног језика: људска потреба да се нешто чује толика је да је ниједан језик не може задовољити. А ова тешка путовања речи по туђини имају особене правце и намене.”

У *Теорији књижевности* Рене Велека и Остина Ворена стоји да је заплет о путовању „један од најстаријих и најуниверзалнијих заплета”, јер је пут(овање) „несумњиво погодан начин

сабирања искустава (најприје *видјети*, *чути*, *сазнати*, *доживјети* па тек онда *описати*)...” (Д. Иванић) Светозар Кољевић у *Виђењима и сновиђењима* (1986) (*sic!*), говорећи о Андрићевом роману *На Дрини ћуприја* као ироничној бајци, призива метафору кактуса, који се „иако свикао на пустињске услове живота, не прима увек кад га пресадимо, макар и у истој соби, из саксије у саксију – управо зато што је жив”, постављајући је спрам пјесничког језика који је „жив бар колико и кактус; стога се и он [пјеснички језик], за разлику од камена, бори својим бодљама, на живот и смрт, за властито тле и против сваког страног тела које се у њему нађе”. Није случајно што се у Кољевићевом интерпретативном видокругу налази мјеста и за јуродивог Јелисија, тог „скитнице и богомољца”, „божјег човјека” и „путника на земљи”, као и за језичке пометње у роману Милоша Црњанског *Роман о Лондону*, које свједоче „о вавилонској судбини главног јунака” која је повезана са „искиданим ритмом језичког кретања” као свјесне, умјетничким инстинктом иронично контролисане игре „у којој се отеловљује основна тема странствовања”. Критички дискурс гради свој метафорички универзум. Прије овог исказа у *Виђењима и сновиђењима*, у расправи „Андрићев Вавилон”, укљученој у књигу *Пушјеви речи*, Кољевић за *Роман о Лондону* Црњанског каже да открива „у целовитој уметничкој замисли и шире књижевне могућности ове и данас богате и живе традиције погледа на страно и туђе”, с тежњом да освијетли међу Андрићевим Вавилонцима простор од „вавилонских предрасуда” до „вавилонског хумора”, посебно апострофираног у *Проклетој авлији*: заинтересованост за легенду о Вавилонској кули као о „миту о осуђености различитих језичких и културних заједница на неразумеоње или залудно тумарање у напору да се приближе” биће окосница, не само метафоричко-симболичког већ и поетичког карактера, књиге *Вавилонски изазови* као једној врсти заокружења – након три деценије – властитих критичко-естетичких ставова. Чак се може слободно рећи да је у *Пушјевима речи* дат нацрт не само будуће књиге већ и основних поетичких интенција које ће постати предмет дубљег и студиознијег проучавања: „У том погледу на свет подразумева се пре свега да је сваки странац смешан у очима сваког другог странца и да живот као игра тих узајамних предрасуда изванредно открива лица и наличја различитих цивилизација. Стога странац није више само предмет смеха у једној фарси него и лице, готово да кажемо јунак у некој широј комедији. Као учесник у комичном дијалогу различитих облика људског живота, он постаје пробни камен лица и наличја, како своје властите цивилизације, тако и оне с којом долази у контакт. Тај контакт може бити

пун свакојаких неспоразума; но он није извор самозадовољног смешкања него шаролико сведочанство о људском напору да се у крајњим личним односима приближе и ускладе непомирљиви облици живота које главним јунацима намећу, споља и изнутра, различите цивилизације у којима су они стасали.”

Бахтиново истицање конкретности хронотопа пута и његове дубоке прожетости фолклорним мотивима (*sic!*) подударно је с мишљењем Валтера Бенјамина да су приповједачи црпили „искуство што иде од уста до уста”. По њему постоје двије врсте приповједача: прву врсту налази у народној изреци да „онај ко је путовао има о чему да прича” при чему се приповједач замишља као неко ко долази из даљине; другу врсту представљају они који се нису никуда кретали и који су, остајући везани за земљу, тако упознали њене приче и предања: „Желимо ли обје те скупине предочити у њиховим архаичним заступницима, тада је једна утјеловљена у стално настањеном *земљораднику*, а друга у *ћоморцу* који се бави трговином. Заправо су оба та животна круга у становитој мјери произвела своје властито племе приповједача. Свако од тих племена чува властита својства и у каснијим столећима. ... Уосталом, у тим двама племенима ... посриједи су само основни типови. Стварна распрострањеност подручја приповједака у цијелој његовој повијесној ширини незамислива је без најприсније прожетости тих обају архаичних типова.” До ове бенјаминовске поставке, из другачијих културолошких и сазнајних образаца, долази и Светозар Кољевић још у *Тријумфу интелеквенције* (1963), изгледа, у исто вријеме када су настајали његови први путописни записи.

„Али не само да су Ман, Џојс и Лоренс, можда три најзначајнија романијера савременог света, провели живот у изгнанству, мање или више изабраном, него су и многи други модерни писци имали сличан животни пут. Највећи амерички – или можда енглески – песник Т. С. Елиот напустио је своју земљу још у студентским данима да се никада више у њу не врати, изузев можда да прими понеки почасни докторат, да ослови понеки мање или више учен скуп. Па и један од најпознатијих савремених америчких романијера, Ернест Хемингвеј, живео је свуда више него у Америци, писао је и о Паризу, и о Азурној обали, о Шпанији, Швајцарској и Италији, чак и о рибарењу по незнатим морима, о свему и свачему само не о џунгли на асфалту своје рођене земље. Као што, уосталом, ни Ман није духовно живео у свету милитаризма, него се у световима музике, као што уосталом ни Лоренс, Џојс... А Малро? Али оваквој листи можда никад не би било краја.

И тако док су ове луталице и пустолови, случајем, проклетством или по властитом избору, живели као духовни номади и бескућници бродећи страним морима од младости до краја живота, многи од њих су нам покаткад говорили, као рецимо Хаксли, а понеки су нам чак и оставили животну поруку, као на пример Елиот, да је најлепше седети код куће, да је највећа срећа за уметника да ствара унутар једне школе, традиције и конвенције, у оквиру визије живота коју затиче, с којом се саживљава и с којом треба и да умре. Међутим, то су били снови о далеком и недокучивом – у стварности су ови писци, као неки митски борци и дезертери страначких легија, носећи у срцу час више а час мање дома, детињства и младости, живели у туђем и са туђим и – пре или после – најчешће га презрели као своје. Када им се мисао из туђине кући враћала, понекад бистрија, а понекад мутнија од далеких искустава и визија, увек је била способна да сагледа своје очима *странца*. Отуда ледени усхит, бистрина и бол, сложеност и укрштање одисејевских перспектива, чежња за 'излажењем из властите светлости', разочарење и усамљеност, отуђење модерног уметника од света који сагледава, огромно одстојање од властите визије, жеља за искључењем властите личности из дела, за преображајем романа у драму, и изнад свега она неутољива жеђ за поновном невиношћу срца и очију.”

Светозар Кољевић се придружује генерацијама стварних путника попут Херодота, периегета Паусаније, Александра Македонског, Атиле, Колумба, затим овдје већ помињаним и непомињаним – Гетеу, Томасу Ману, Андре Жиду, Џозефу Конраду, Јовану Дучићу, Иви Андрићу, Милошу Црњанском, Бориславу Пекићу и многим другим којим су претходили митски путници какви су Одисеј и Јасон са својим Аргонаутима. И код једних и код других препознајемо и ишчитавамо, као крајњу тачку, „филозофско путовање” за које Цветан Тодоров каже да се указује у два вида: „као понизност и као понос; и у два раздела: као оно чему се учимо и као оно чему учимо друге. Посматрати разлике: то је рад на стицању знања, на спознавању људске различитости. У томе је вредност путовања по мишљењу Монтења: оно нам пружа најбољи начин да 'сопствени мозак избрусимо и уобличимо помоћу туђег' ... Али посматрање разлика није коначни циљ; оно је само начин да се открију својства – својства ствари или бића, ситуација или институција. Захваљујући својим одласцима у стране земље филозоф је открио универзалне видике (чак и ако они никада нису дефинитивно такви) који му омогућавају не само да учи већ и да суди.”

Француски компаратиста Данијел-Анри Пажо као да понавља идеје Светозара Кољевића: по њему су путовања једно од најсложенијих и најнепосреднијих искустава странца: „Ако је за Куран сваки усамљени путник ђаво, за грчко-латинску традицију сваки путник је лажљивац: он приповиједа причу, своју причу, приче. Жанрoвски модел: Одисеј којег Јувенал (*Satira XVI*) назива 'опсјенаром' [charlatan]: *aretalogus*.” Писац-путник је произвођач и организатор приповиједања, али и „привилеговани објекат” властитог приповиједања; он је наратор, актер, експериментатор и предмет експериментисања јер исписује сјећања о својим поступцима и својим гестама; постављајући у средиште пажње властиту личност он се преображава у јунака властите приче која представља аутобиографски фрагмент гдје се на равни текста мијешају посматрање и машта при чему се оно Ја, које пише да путује, дотиче другог који се кретао тамо гдје се оно унутрашње Ја мијења са пређеним, односно описаним простором. Књижевност о путовањима представља субјективно писмо при чему се откривају физичке реакције које су психолошка посљедица физичке и материјалне ситуације саздане од најтајнијих дубина свог бића, сањарија, радости открића, „надимпресија”, механизма алузија или здруживања слика; она је такође компромис „између рефлексивне, дескриптивне паузе и кретања маште, снова”.

Као књижевне моделе ове врсте писма могу се навести Библија (излазак, лутање, живот као *peregrinatio vitae*), *Одисеја*, *Божанствена комедија*, при чему се тешко може прескочити пикарескност Сервантесовог *Дон Кихота*, који свједоче да упућивање у ријечи, упућивање у једну страну културу заслужују много значајнију пажњу од досадашње управо „због поновних исписивања простора и културе Другог, могућих мифификација таквог посебног опсега, због механизма и принципа који организују слику Другог”. Текстови о имагинарним путовањима од Лукијана до Хорхе Луиса Борхеса (сјетимо се само његове приповијетке „*Tlön, Uqbar Orbis tertius*” из *Маџијарија*) представљају „присвајање идеја, вербалну реконструкцију митских простора” за разлику од књижевности о путовањима која представља „присвајање географског простора”. У том контексту такође значајно је да се размотре на који начин „приповиједање о путовању и авантуристички романи (пикарескни роман, *Bildungsroman* или васпитни роман, романи свих жанрова названи 'романескним', наиме шпијунски роман) успостављају присне везе писма, заправо друштвене и културне функције”, јер нови књижевни поступци омогућавају нове повезаности путовања, индивидуалног искуства и писма. Исто тако, „пролажење страним просторима,

страсно лутање кроз мисао Другог, обилажење по библиотекама, идентификација нових објашњавајућих односа између књижевности и 'нечег' другог чини од компаратисте једноставног путника: *homo viator-a*" (Пажо).

Критичко-есејистичко дјело Светозара Кољевића, посматрано као умјетнина, не нешто изван ње, тражи нова и другачија ишчитавања, посебно као својеврсно свједочанство јединственог поетичког креда. Овдје је дата скица читања у контексту *поетичке ситраности*, која „подразумијева истовремено особине, доживљавање и исказивање свега оног што је страно, туђе”, чије је полазиште изведено само из теме путовања. Иако је он сам као такву не именује, то не умањује његове заслуге за увођење овог појма у нашу књижевно-критичку праксу. Уз све ово, вјерујем да ово није једини начин тумачења поетичко-естетичких опредјељења Светозара Кољевића.

ЗОРАН ПАУНОВИЋ

НА РУШЕВИНАМА ВРЛОГ НОВОГ СВЕТА

Својеврсну круну англистичког сегмента опуса Светозара Кољевића представљају две студије које по свему чине заокружену целину и јединствено дело. *Енглески поесници двадесетог века (1914–1980)* (Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2002) и *Енглески романијери двадесетог века (1914–1960)* (Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2003), књиге су које су настале на темељима вишедеценијског искуства професора Кољевића у настави модерне енглеске књижевности. Посвећено студентима којима је професор тих деценија предавао, а по својој природи и приступу намењено пре свега студентима у деценијама које долазе, ово дело је мудра, луцидна, инспиративна историја енглеске књижевности двадесетог века каквих је, не само у српској англистици, одиста мало.

Овом двотомном књигом, дакле, Светозар Кољевић попуњава празнину, последњих деценија све уочљивију, у овдашњем изучавању стране књижевности. Студија *Енглески поесници двадесетог века (1914–1980): Од Вилфреда Овена до Филипиа Ларкина* бави се најзначајнијим представницима енглеске поезије двадесетог века, о којима се код нас писало махом спорадично и

несистематски. О овим су песницима, заправо, понајбоље писали управо песници: Иван В. Лалић и Јован Христић о Елиоту; Миодраг Павловић и Милован Данојлић о Јејтсу. Ови појединачни узлети аналитичке луцидности никада, међутим, пре Кољевићеве студије, нису добили своју потпору у целовитом, академски утемељеном и аргументованом прегледу енглеског песништва прошлог века.

Тако ово дело умногоме надокнађује вишедеценијски заостатак у критичком праћењу енглеске поезије у нас. Свестан тог заостатка и своје безмало пионирске улоге, Кољевић даје себи задатак и да, поред осталог, попуни празнине које је српска англистика, традиционално више окренута роману и драми, оставила у изучавању поезије. Песницима којима ће се бавити у средишњем делу књиге, аутор се стога приближава корак по корак, да на тај начин омогући приступ и оним читаоцима којима ни енглеска књижевност, нити модерна поезија, нису посебно блиски. Тако у уводном поглављу добијамо језгровит историјско-културолошки пресек двадесетог века у Британији, с посебним освртом на уметност, односно књижевност, уз истицање оних неуралгичних тачака епохе које су допринеле настанку и обликовању модерног књижевног израза. Ново време тражило је нову, другачију уметност, која ће на прави начин реаговати на тај „красни нови свет”, обележен, према Кољевићевим речима, „... раскидом с традиционалним поретком вредности и етичких норми”, као и сломом хуманистичке традиције, „који се огледа у размерама лажи у политици, у спремности на војно насиље, па и у нестабилности породичног и личног живота” (27). У необичном сагласју и кроз својеврстан синестетички наступ напореда с другим уметностима, посебно сликарством и музиком, на такав зов епохе – и у двадесетом веку као и много пута раније – међу првима су се у Британији одазвали песници.

У другом поглављу, под насловом „Од традиционалног ка модерном песничком идиому”, аутор најпре сагледава књижевни тренутак који је непосредно претходио рађању модерне поезије. Тај тренутак пресудно је обликовала „Дорџијанска поезија”, која данас у историји књижевности опстаје понајвише као „споменик једном институционалном укусу” (42). Та се поезија, истиче Светозар Кољевић, кроз личност и стваралаштво Руперта Брука сублимирала у поезију која је покушала да реагује на властиту епоху, тачније на Први светски рат и његове последице, али је то чинила махом кроз „традиционалну ратну реторику и празнословље” (45). Аутор, дакле, прецизно и јасно осликава генезу модерне поезије, настале, с једне стране, кроз реакцију на хаос и лудило

неповратно измењеног света, а с друге, из потребе да се преживели и потрошени џорџијански песнички идиом замени новим, смисленијим и плодотворнијим поетским дијалогом с властитим временом.

Ту почиње средишњи део Кољевићеве студије, посвећен појединачном сагледавању уметничког опуса песника који су у енглеској књижевности обележили двадесети век. На основама чврстих и поузданих критеријума, у том избору нашли су места песници имажисти на челу са Езром Паундом, затим Вилфред Овен, Вилијам Батлер Јејтс, Томас Стернс Елиот, Вистан Хју Оден и Филип Ларкин. Ови песнички портрети, у којима се кроз разматрање суштаствених својстава индивидуалних уметничких доприноса на узбудљив начин помаља и личност песника, прате књижевни развој одабраних стваралаца од најранијих формативних утицаја, преко темељног осврта на њихове креативне врхунце, до бритког завршног суда о месту које сваком од њих припада у историји не само матичне, већ и европске и светске књижевности. Сасвим природно, највише пажње поклоњено је Вилијаму Батлеру Јејтсу и Томасу Стернсу Елиоту, двојици корифеја енглеске поезије двадесетог века, песницима чија поезија с временом добија све дубљи и вишезначнији смисао. Поглавља Кољевићеве књиге посвећена Јејтсу и Елиоту то сасвим јасно показују. Чудесни свет Јејтсове поезије, саздан од наизглед неспојивих елемената ирског фолклора и француског симболизма, интимне склоности мистицизму и највећма наметнутог политичког ангажмана, у студији *Енглески песници двадесетог века* рашчлањен је и протумачен на начин који не оставља много места питањима. У пребогатом Јејтсовом опусу издвојени су врхунци који на узбудљив начин сведоче о животној и уметничкој драми песника који је на много начина представљао најзначајнији глас своје епохе и свог народа. Ирска опседнутост изгубљеним биткама и безизгледним историјским подухватима добили су у Вилијаму Батлеру Јејтсу не само свог гласноговорника, већ и импресивно отеловљење: кроз дуги низ мањих и већих животних пораза, Јејтс је успео да и у позним годинама остане сањар и визионар, непоколебљиво уверен да је борба, а не победа, оно што људском животу даје истински смисао. Значај Томаса Стернса Елиота, наговештава Светозар Кољевић, вероватно је и далекосежнији. Јер, највећи ерудита међу енглеским песницима не само да је под насловом *Пусџа земља* исписао поему која је у историји светске поезије означила преврат какав је у прози остварио Џојсов *Уликс*, већ је и као књижевни критичар и теоретичар, уредник и издавач, обележио читаву епоху. Оваква тврдња доказана је у даљем току поглавља

управо на примеру Елиотове поезије: од збирке *Пруфрок и друџа зајажанја*, као једног од симбола почетка нове епохе у историји енглеске књижевности, преко величанствене, иронично-митопејске дрскости *Пустје земље*, до *Четири квартејта* као крунског Елиотовог „оваплоћења драме посезања за смислом, за сликом коју он непрестано изнова гради и која се осипа у људској историји” (185). Дубина и обухватност Кољевићевих увида у Јејтсову и Елиотову поезију претвара поглавља о овим песницима у студије које би својом сложености и оригиналношћу имале шта да кажу и енглеском читаоцу. Сличан закључак могао би се изрећи и уз поглавље о Вистану Хјуу Одну, чија је поезија „медијум једне епохе и разноликог наслеђа њене културе” (195), али и оно о Филипу Ларкину, које на прави начин затвара књигу, будући да је реч о песнику који својим стваралаштвом слугује крају поезије какву је свет познавао и волео до краја другог миленијума.

Пред том новом епохом у стварању и рецепцији поезије која, како Ларкин каже, „постаје званична и субвенционирана” (261), зауставља се Светозар Кољевић. Пре тога је, међутим, под насловом *Енглески песници двадесетог века (1914–1980)*, својим живим, сликовитим и динамичним стилем исписао студију која ће многим покољењима читалаца служити као поуздан и привлачан водич кроз енглеску поезију двадесетог века.

А таквих књижевних водича, који су у исто време и поуздани и привлачни, одиста је мало. Све досадне историје књижевности личе једна на другу; свака занимљива историја књижевности, занимљива је на свој начин. Досадне историје књижевности написане су махом као збирке одвојених, међусобно слабо повезаних прича, утемељених на јаловим чињеницама које ретко успевају да оживе и проговоре о истински значајним одликама епохе у коју би требало да нас поведу. Ове друге, занимљиве историје, писане су као големи, раскошни романи (реалистичке породичне саге или постмодернистичке слагалице, сасвим свеједно), у којима се предано и стрпљиво, страницу по страницу, тка густа мрежа међусобних односа између ликова и феномена о којима је реч. Такве историје читаоцу поред сазнања нуде и узбудљиве спознаје, откривења оне врсте какву обично тражимо у уметничким делима.

Управо такву историју књижевности чини студија Светозара Кољевића *Енглески романијери двадесетог века (1914–1960)*. Ауторов приступ и поступак сасвим је сродан оном у књизи *Енглески песници двадесетог века (1914–1980)*. Књига *Енглески романијери двадесетог века*, дакле, разматра дела седморо великана енглеске модернистичке прозе, од њених грчевитих и

драматичних почетака, до постепеног смираја протканог најава-
ма нових токова прозног стваралаштва.

Прича почиње, како и доликује, од Џојсовог романа *Уликс*, чије је објављивање – 2. фебруара 1922. године, на пишчев четрдесети рођендан – из данашње перспективе свакако догађај којим је обележено рађање модерне књижевности. Кољевић најпре језгровито сумира историју рецепције Џојсовог дела: негдањи херметични и естетистички асоцијални творац мало читаних прозних експеримената претворио се поткрај двадесетог века с једне стране у високо исплативу ирску поп-културну икону и туристичку атракцију, а с друге у писца чије је дело – раме уз раме са Шекспировим – убедљиво највише злостављано сваковрсним тумачењима. Аутор ове студије одолева искушењима бизарних странпутица, но то нипошто не значи да је одлучио да читаоцу понуди већ много пута испричану причу. У писаним историјама, наиме, много тога зависи од хијерархије употребљених чињеница и њиховог различитог акцентовања – а то, чини се, у још већој мери важи за књижевноисторијске подухвате. Тако је овде на више места истакнуто да се Џојсово дело, а с њим и васколика модерна књижевност, темељи пре свега на пишчевом непоколебљиво субјективном односу како према ономе што називамо „стварношћу”, тако и према митској грађи. Модернизам се заснива не на рушењу митова, већ на раскринкавању њихове бесмислености у историјском вакууму прве половине двадесетог века. Само из таквог суочавања с дубином човековог „пада у свакодневно”, могу настати нови митови чији ће смисао у епохи којој припадају бити богат, дубок и лековит као смисао античких митова у античко доба. То је, указује Светозар Кољевић, у Џојсовом делу први препознао Томас Стернс Елиот, који је, читајући *Уликса* још у фрагментима, схватио да својим начином коришћења митске грађе Џојс „обликује метод који ће други морати да следе после њега” и похитао да то први примени у поезији, у поеми *Пустиа земља*, чији је утицај на потоњу поезију раван ономе какав је *Уликс* остварио у области уметничке прозе.

Смисао за детаље и истанчан осећај за њихов значај Кољевићеве су познате одлике којима и ова књига дугује велики део не само своје књижевнонаучне вредности, већ и привлачности за такозваног „обичног” читаоца. Те одлике долазе до изражаја како у кратким, живим и луцидним портретима писаца, тако, још више и значајније, у приказима њихових појединачних остварења и одређивању свеукупног домета. Тако ћемо, на пример, о Дејвиду Херберту Лоренсу сазнати да је већ у раној младости био

„доследан до суровости, с магнетизмом оних једноставних природе које спонтано, витално и безобзирно живе све своје пориве” (64), да би нешто касније било постављено питање које је вероватно од кључног значаја за вредновање целокупног Лоренсовог уметничког опуса: „... да ли је могуће с убедљивошћу симболично сугерисати ону глад за животом и слободом која мора да остане у наговештају унутар једног опустошеног света датог с толиком уверљивошћу реалистичке и психолошке спецификације” (84). Читаоцу је, наравно, остављено да сам закључи треба ли Лоренсово дело сагледати као врхунски плод његовог истинског визионарства, или као последицу свесног стављања уметности у службу магловитих и почесто неуверљивих пророчанских идеја и проповедничких амбиција. Већ и сама та узбудљива дилема, управо због немогућности коначног разрешења, чини Лоренсов опус вредним увек нових читања и разматрања. Са некима од њих, као, на пример, са феминистичким тумачењима, Кољевић ступа у отворен полемички дијалог. Такав критички преглед критичке рецепције писаца, присутан и у осталим поглављима, још је једно од драгоцених обележја ове књиге.

Није мање важно ни оцртавање социоисторијског контекста уметничког стасавања писаца и настанка њихових дела. Тај контекст – понекад пресудно значајан за пуно разумевање дела – дат је с чврстом научном прецизношћу али и богатом литерарном сликовитошћу. Захваљујући таквом поступку, у поглављу о Олдосу Хакслију постајемо свесни дубине значаја који су у пишевом уметничком формирању одиграли не само његово специфично породично порекло, већ и драматични период двадесетог века у којем је живео и стварао овај ангажовани уметник и мислилац. С друге стране, сасвим другачији вид реакције на исту непријатну епоху откривамо у делима Едварда Моргана Форстера, писца који се заједно с малобројним, али значајним и интелектуално моћним припадницима Блумзбери групе, супротстављао својеврсним естетизмом, окаснелим али херојски доследним. Део тог света, вероватно најважнији, била је и Вирџинија Вулф. Раздирана, с једне стране, дубоко личним недоумицама и страховима, а с друге, колективним ужасима светских ратова и њихових последица, веровала је да је суштина живота неухватљива, али и да је основни задатак уметности управо трагање за том суштином. Парадоксалност таквог сагледавања властите уметничке мисије учинила је да из живота оде притиснута трагичном свешћу о недосегнутим циљевима, али је, указује Кољевић, на том истом парадоксу утемељена „унутрашња експлозија стварности” (214) у романима какви су пре свих *Госпођа Даловеј*, *Ка свештионику* и *Таласи*

– чији ће епохалан значај бити истински схваћен тек крајем двадесетог века.

Крају века, много више но епохи модернизма, припадају својом уметношћу последња двојица писаца којима се Светозар Кољевић бави у својој студији: Вилијам Голдинг и Кингсли Ејмис. Привидна ванвременост Голдинговог монументалног дела заправо је утемељена на постмодернистичком разбијању окошталих жанровских модела. То је нарочито уочљиво у роману *Госиодар мува*, тој застрашујућој епистемологији зла којом су надахнуте неке од најзбудљивијих страница Кољевићеве књиге. *Госиодар мува* објављен је 1954. године; исте године Кингсли Ејмис својим првим романом *Срећко Цим* најављује процват романа с универзитетском тематиком, седамдесетих и осамдесетих година изузетно популарног међу пионирима енглеског постмодернизма, попут Малколма Бредберија или Дејвида Лоца. Није, на крају ове књиге, лишена симболике ни чињеница да је Кингсли Ејмис отац Мартина Ејмиса, писца који припада најужем кругу водећих британских романсијера нашег доба.

Тако крај приче испрчане у овој књизи постаје почетак неке нове повести. А то је, у студијама *Енглески песници двадесетог века* и *Енглески романсијери двадесетог века*, тек један у мноштву доказа вредности и значаја рада Светозара Кољевића у изучавању и тумачењу енглеске књижевности.

ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ

ДЕФООВА ТРГОВИНА МАЧКАМА: О КРИТИЧКИМ УВИДИМА СВЕТОЗОРА КОЉЕВИЋА

Тако често оптуживане за грех сувишности, наука о језику и наука о књижевности баве се језиком и литературом као живим ткивом, што је доказано и проверено више пута. Један од оних који су науку о књижевности претворили у непрекидну игру идејама и концептима јесте Светозар Кољевић.

Свака Кољевићева анализа књижевног дела или језичког феномена почиње од детаља и детаљу се враћа, постављајући низ питања која треба да нас са присенком хумора уведу у срж

дела. Књига *Вавилонски изазови* би, на пример, могла читаоца да у пакао такозване „интернационалне теме” уведе као у неку врсту политичко-књижевног кабареа. Да ли су Енглези „нација дућанција”? Ко је први рекао да је довољно мало загребати Руса да бисте открили Татарина? Ко то каже да је *Хамлеј* плод „маште пијаног дивљака”? Где то Толстој код Шекспира види „енглески шовинистички патриотизам”? Откуд је Марину Држићу предмет подсмеха баш Которанин? Како је могуће да се у хрватском преводу Молијера појави преварени муж који је по националној припадности – Словенац?!

Овај репертоар бизарних предубеђења и још бизарнијих транспозиција књижевних мотива први је корак у читању књижевних сусрета различитих култура којима нас је академик и професор Светозар Кољевић издашно нудио у збирци есеја *Вавилонски изазови*. У свом чланку „О сусретима различитих култура – ’Интернационална тема’ у савременој српској књижевности” (објављеном у електронском издању зборника са Прве англистичке конференције ЕЛАЛТ, доступном у Дигиталној библиотеци Филозофског факултета у Новом Саду од марта 2011), Кољевић подсећа да су различите врсте националних предрасуда у историји европских књижевности настајале као „подсмех свему страном, чудноватом, те стога неразумљивом”: Кољевић ће овде навести како је Чосер у *Кенџерберџским њричама* кроз лик игуманије Еглентине представио Енглезима одвећ фингиране француске манире и афектирани изговор, или како је, у прилог слици француске претенциозности у форсирању култа ерудације, један Шекспиров јунак плаве крви написао сонет свом коњу. С друге стране, слика Италије тек није ретка у енглеској књижевности мада често јесте једнозначна, па векове англофоне опсесије земљом папе, сунца и морално изопачених лепотица Кољевић резимира у фрази „од Волпонеа до Ал Капонеа”.

Студентима и колегама знан по ватромету привидно лаке духовитости и истински дубоке ерудације, Светозар Кољевић не устеже се да примени Шоов принцип који налаже да неугодне истине треба изговорити ноншалантно; проширујући овај принцип, он одлучује да бизарности књижевне историје третира на једнак начин. Кољевићевог цинизма и баратања бизарностима не би било без рударског рада у лагумима референтне литературе. Када је у *Хировима романа* енглеског романијера Данијела Дефоа назвао „трговцем циглама и мачкама”, сваком мање упућеном у редослед пропалих пословних подухвата Робинзоновог творца одредница би зазвучала као неуспешна досетка. Међутим, ради се о детаљу из Дефоове биографије који збуњује и даље не мали број

књижевних историчара. Колико се год зна да је трговање црепом и циглом у Тилберију био можда једини пословни подухват који му је донео добит, толико је фраза *civet-cat merchant* била плод чудних претпоставки: док су неки сматрали да је интензивни мирис излучевина цибетке, мачколике животињице из чијих се анализних жлезда добија парфемски мирис, заправо метафора Дефоове пословности (која мало када није „сумњиво мирисала”), други су нагађали да је трговао крзном, трећи, опет, да је само покушао да превари ташту. Угледавши се на бизнис који је у Холандији цвetaо, Дефо је наводно за 850 фунти купио седамдесет цибетки, с идејом да у Стоук Њуингтону направи фарму која би снабдевала произвођаче парфема мирисним састојком излучевина ове животиње. Чини се да је мачји чопор препродао својој ташти Мери Тафли, која га је тужила суду зато што јој је продао имовину која није гласила на његово име, а опет, вероватно је да цела трансакција није ни обављена, да цибетке нису ни купљене јер је новце позајмљене да их набави заправо употребио да врати претходне дугове.

Књижевност, зна то наш аутор, није само авантура и бизарност. Кољевић је *Вавилонске изазове* сачинио као књигу духовитости и оданости (Андрићу, Црњанском, Тишми и Селенићу). Поетичке разнородности ових аутора у имаголошки квартет спаја поглед на Друго и Другог, али и метафора Вавилона.

У *Књизи постојања* идеја о градњи куле вавилонске изјаловила се јер је, каже Кољевић, „приближавање небесима ... одувек било бременито опасностима”. Легенда о Вавилонској кули је „мит о осуђености различитих језичких и културних заједница на неразумевање или залудно тумарање у напору да се приближе”. Уводни есеј о националним стереотипима је тобоганска вожња кроз галерију изобличених лица Другог која и ужасну и засмеју; но то је нужна кондициона припрема за мучне теме странствовања Црњанског, Селенићеве двојбе између патриотског и космополитског, Андрићеву муку с тамним вилајетом и Тишмину трауму јеврејства.

Обогаћујући своје критичке судове детаљима из литерарних биографија – није згорег подсетити да је Андрић преводио Волта Витмена, да је Црњански о „руском Лондону” прво пробао да пише на енглеском, да се Тишма плашио да би га читање Пруста могло „снизити” у „обожавача и подражаваоца” – Кољевић писце сједињене у вавилонском изазову смешта у парадигму „духовног номадства” која је европска и општа. Лична трагика „Андрићевих малих Вавилонца” које је „историја наплавила у Травник” представља се често под облином комедије, а вавилонска отуђеност

пресликава се на ствари и животиње, те тако и „афрички ајван”, везиров слон, постаје у очима чаршије странац, ђаво и штеточина, док сумњива може бити и венецијанска чаша која доспева у сеоски диван и бискупску преписку. Не само опаскама већ и илустративним детаљима Кољевић указује да „не само да у тој Босни није лако бити слон, везир, конзул”, но проблеми опсађују и привилеговане... Аутор нас опомиње да у Андрићевом хумору није смешно само оно што је туђе, него је „смешан и смех који се свему туђем подсмева”, и баш се ту Андрић среће са Хенријем Џејмсом, Џозефом Конрадом и Салманом Руждијем, тројицом великана који пишу о сусретима различитих цивилизација.

Кољевић надахнуто чита Црњанског, нарочито *Сеобе*, чији је имагинативни свет за њега низ фантастичних кореспонденција „туђине и завичаја, баруштина и небеса, географије, историје и сновиђења” – кореспонденција успостављених поступком магичког реализма. Сlike странствовања сведоче о „напрезању и избеумљењу песничког језика”, али без тог странствовања нема ни интелектуалне проицљивости Рјепнинове у *Роману о Лондону* – оне проицљивости која у свему види само „живу смрт”. У луцидној, непоновљиво доброј анализи Селенићевих романа Светозар Кољевић види језик као поузданог сведока неразумевања култура. Језичке могућности неспоразума Селенић користи да би од романа *Очеви и оци* сачинио „раскошну комедију људског неразумевања”, комедију која се окончава трагично, поново живом смрћу. Чини се, рекли бисмо, да нигде као у *Вавилонским изазовима* смрт и смех нису били тако природно, а тако језиво блиски.

Много пре него у роману, српска књижевност је тему интернационалности провукла прво кроз комични филтер код Стерије, чија се *Лажа и ђаралажа* или *Покондирена ђиква* често цитирају као пример карикатуралног приказа тзв. високе иностране културе, да би експанзивни простор добила у Црњансковим *Сеобама* и прози Иве Андрића, како у *На Дрини ћурџији* тако и у приповеткама. Суживот различитих култура постаје Андрићева тема а да није морао „као Хенри Џејмс, Џозеф Конрад, Е. М. Фостер или Ружди да пређе Атлантски океан нити да отпутује у Јужну Америку или Индију”. Било је довољно, каже Кољевић, седети у срцу Сарајева и слушати сатове који откуцавају минуте, дане и године по православном, исламском и католичком протоколу, и додатно разматрати јеврејски календар.

Кољевићева читања различитости крећу се путем анализе савремене књижевности, те ће тема његовог рада бити и канадски романи Давида Албахарија, писца у чијем је опусу препознатљив тематски „рез” између два периода живота. Албахари је

аутор обимног и конзистентног опуса који се, иако окренут интимистичким темама спознаје нестабилног и флуидног постмодерног субјективитета, није либио да задре у мучне теме рата и патње појединца у вртлогу историје. У свету Албахаријеве прозе налазимо клиничке описе страсти, с једне, и страсно препуштање уништењу, с друге стране, наративни фокус се задржава на тренуцима тишине и безнађа, ликови говоре као у сну, лапидарно и смирено. Међутим, тај привид сувишности и узалудности прати савршенство форме, усмерене на детаљ, епифанију, обрт и изненађење – савршенство које није ништа друго до скромно и послушно испуњавање прозних жанровских норми. Након пресељења у Канаду године 1993, његови уметнички приоритети се мењају. „Демаркациона” линија која Албахаријево стваралаштво дели на „српску” и „канадску” фазу означена је романом *Снежни човек*, када део ауторовог тематског корпуса постају и мотиви историје, избеглиштва, реконструкције индивидуалног сећања, каогод и конфликт приватног осећања света и историјске реалности.

Боље од већине интерпретатора Албахаријеве прозе, Кољевић помно чита текст, пратећи историју као моћну тривијализацију детаља. У *Маму* приповедач покушава немогуће: да мајчину животну историју исприча канадском писцу Доналду који о историји бивше Југославије ништа не зна, али га то не спречава да је здушно објашњава. Тако ће се Доналд запитати да ли су Хитлерови војници у Загребу били заиста дочекани са цвећем и чоколадом, а та ће, привидно бизарна, дигресија подсетити да заокупљеност чињеницама јесте најбољи начин да се промаше смисао и значење. Пишчева мати ће мењати националну припадност са свешћу да у рату документ значи припадност, спас од смрти у масовној гробници једнако колико и сигурну смрт. Вавилонске неспоразуме Кољевић истражује у прози Албахарија, Владимира Тасића, Милована Данојлића, Елиезера Папа (који пише о судбини сефардских Јевреја у Босни), увек једнако свестан да безмерје чињеница говори тек мало, али да управо то мало тако често књижевној анализи недостаје.

У Кољевићевим читањима књижевности на српском језику као најдрагоценије искуство показује се познавање страних књижевности, умеће повезивања малих чињеница са великим преокретима. Својевремено је један књижевни критичар на умногоне конвенционални суд, који каже да је америчка књижевност незамислива без Тони Морисон, цинично узвратио да је Тони Морисон незамислива без америчке књижевности. Иако се ова реакција мора тумачити пре свега као контраудар на испразне клишеје којих је теорија и критика књижевности препуна, она се,

помало и елиотовски, позива на фактор традицијског, културног и историјског, контекста као кључан у обликовању писца. Светозар Кољевић је, с друге стране, свестан да великих писаца нема без малих чињеница које њихове животе само на први поглед тривијализују, а заправо дају дубљи увид у њихове велике теме, баш као што цигле и мачке чине за Дефоа.

РАДМИЛА ГИКИЋ ПЕТРОВИЋ

СЕЋАЊА ЈЕДНОГ ПУТНИКА

После многих књига из области теорије и историје књижевности, Светозар Кољевић је 1997. године објавио своје записе и сећања која датирају у распону од јесени 1955. до 1992. године. Условно речено, могло би се рећи да је његова проза жанровски најближа путопису, мада их је аутор означио као сећања на дане проведене ван завичајних простора.

Ако теорија сугерише да је путописна литература у основи авантуристичка, ако аутор лута по пределима, али и пределима своје душе у спознаји за новима, откривањем сопственог ја, по тамним вилајетима, онда је књига *По белом свейу* (Матица српска, Нови Сад 1997) испунила своју намеру.

Ослобођен пуке фактографије и описа, текст је усмерен на лични доживљај, где је путописно спојено са елементима аутобиографског. Аутор се суверено креће кроз различите културне кодове и просторе, вршећи својеврсну сублимацију и прожимање.

Навођење биографских података, понекад сувишних, за ову прилику чини се неопходним, јер је саставни део текста: Светозар Кољевић рођен је у Бањалуци, студирао у Загребу, Београду и Кембриџу, професор на сарајевском Филозофском факултету, а од 1992. године, када је изашао из опседнутог града, наставља професорски рад у Новом Саду – о свему томе, у кратким знацима говори се и у овој књизи. Стручњак европског романа и нашег јуначког епа, Кољевић је радио као гостујући професор у Блумингтону (САД), Оксфорду, Берклију, Лондону и Сеулу. Управо та искуства професора–предавача–путника–бескућника преносена су из града у град, увек нова, чак и када се путописац нађе у истом пределу, после многих година, поново откривајући, или проверавајући стара искуства и сећања.

У књизи су највише присутне Енглеска и Америка, текстови су компоновани хронолошки, а оно што је значајно јесте присуство путника, и потврда о дражи путовања, покаткад авантуристичкој, са смислом да се уочи и забележи детаљ. Тако, на пример, када говори о универзитету, са парковима, студентима-побуњеницима, он јесте по страни, човек који памти и бележи, али је његов лик јасан. Чудне догодовштине на разним универзитетима стварају атмосферу налик оној из забавних професорских романа једног Дејвида Лоца. Па као у Шехерезади, из „ноћи у ноћ”, писац приповеда своја искуства: тако му се и догоди, управо у једној ноћи, док мирно спава, да лопов хара по његовој соби. Испричана духовито, са реским хумором и врцавим опаскама, кад говори о потреби за свежим ваздухом и отварањем прозора у земљи где се то не чини.

Књига *По белом свећу*, подељена је у шест поглавља писаних у распону од четрдесет година. На почетку, изгледа да су хумор, иронија и блага сатира присутни на свакој страници, али како књига има свој временски ток, и како се ближи нашем времену, тонови постају муклији, а иронија прелази у сарказам и протест, што је изричито видно у последњим текстовима – „Јеванђеље српске културе – по Лауеру” и „Мали прилог свеопштој историји бешчашћа”. У шестом и последњем делу књиге, заправо кулминира бунт, протест против медијских информативних трикова и „кривог читања” стварности. Сличну тему, узгред, поменуће и у тексту „Да ли је баш свако срећан на исти начин?”, а у вези са причом једног постдипломца, који је учествовао у америчком искрцавању у Заливу свиња, а сутрадан је сазнао из новина, од свог председника, Кенедија, да Американаца ту није било!

„Вероватно је мало градова на свету у којима је окупљено толико ексцентричних младих људи, у којима се необичне склоности и навике тако стрпљиво и систематски негују и тако високо котирају на друштвеној берзи као у Кембриџу”, записао је Кољевић у првом тексту и одмах навео пример једног Американца који све време путовања спава у панталонама, само зато да би, када се буде појавио, оставио утисак право, младог европског интелектуалца. Већ у другом тексту аутор закључује да је присутна досадна енглеска пристојност, пристојност која заборавља да живи. Зато се окреће „Студентском вашару” који је, у сваком случају много забавнији, где се поједине странке рекламирају, од конзервативаца, преко лабуриста, до либерала. Са још више хумора говори о „Хармоникашу и војводи”, где је симпатично испричана прича о ментору-професору, „једном од најбољих британских стручњака за средњовековну књижевност”, који је, након

разговора, узео хармонику и „распалио” неколико хипермодерних песама у ритму рок-ен-рола. Можда је, једино на овом месту, Кољевић остао „забезекнут” с помишљу шта би било да је то неко од београдских или загребачких професора учинио!

Свакако треба споменути да у потрази за местима која жели да обиђе, назире се Кољевић као теоретичар књижевности: он је у потрази за оним градовима у којима ће се наћи „књижевни лик”, оно што, заправо интересује путописца. Место где, наводно, почивају Шекспирове мошти, Стратфорд, или тежња да се обиђе Бајронов гроб, или посета Херстовом дворцу који је послужио као место радње Хакслијевог романа *После много леђа*. У лутању улицама, он тражи књижаре и бави се питањем јефтине књиге, *Penguin Books* и нуди нам читав низ наслова које затиче у излозима. Њему је дата могућност поређења, оног времена које је провео као студент, и много година касније, као професор-предавач. Понекад би се аутор обрео у друштву „извесног Рокфелера”: „Тада још нисам био тако присан с вискијем да бих познавао све његове чари”, али, са много више наклоности и симпатије пише о камповању по националним парковима, од Источне до Западне обале, где, у улози посматрача, на пример, гледа медведа како пије њихово млеко остављено на столу. У тој дивљини, са бритким реченицама, виспрено и реско, несвакидашње, извукао је из таме заборава лик Буфало Била, који је чак написао и неколико романа, док се као јунак појавио у око хиљаду седамсто петпарачких романчића.

Мада изгледа да су у књизи најдоминантнији текстови из Америке или Енглеске, несвакидашње су приче у обиласку Зејтинлика, Свете горе, али и Шпаније. Кољевић нескрива да има „фиктивни позив једног шпанског грофа” за своје путовање, или „Гостовање на Универзитету у Пристону било је лако организовати, а с Харвардом је ’било још лакше’ јер је ту радио онај мој пријатељ из студентских дана”.

У путничку бележницу незнатно су уписане лепоте и дражи природе, насупротив томе, доминирају, пре свега, сусрети са људима и опажања дате ситуације, као оне у тексту „Business or pleasure”, са познатом синтагмом у закључку да је „смрт непроверена гласина”. Можда ће остати анегдотски упамћен сусрет са Чеславом Милошем, или Силвијом Хоксворт, са Ен Пенингтон, или Албертом Лордом. Тек покаткад ће лиричност открити дар запажања: као у лету авиона и подигнутом застору на прозору. Затим, сусрет са Калифорнијом, са „драматичним пејзажима, у фантастичном колору, дуж стотинама километара кривудава, песковите, шумовите, стеновите морске обале – у свим нијансама

модрих, плавих, црвенкастих, зелених, жућкастих и ко зна каквих све још не боја”.

При крају књиге Кољевић наводи интервју који је дао новинару Џону Бернсу, од пет чињеница, четири нису тачне, а за извештавање са ратног подручја, наведени новинар, да иронија буде већа, добио је Пулицерову награду.

Сасвим супротно дотадашњим искуствима, Кореја се појавила неочекивано и изненадно, као освежење из сасвим другог угла, друге културе и спознаје. „На брдима углавном нема кућа – да се не би трошила њихова енергија”, до улица које немају имена, веселих и раздраганих сусрета увек пуних осмеха. Сусрети са студентима су, за разлику од дотадашњих искустава, мало необичајена. Текстови прикупљени за ову књигу, претходно су објављивани у новинама. Мала непажња довела је до понављања реченица, управо када је реч о даривању професора ситним поклонима, тако да се могу прочитати истоветне реченице, са стране 192: „А студенти су толико пажљиви – готово после сваког часа добијете од једног од њих поморанцу, кафу, јабуку...”, са оним на странама 199, али и 200. Такође, понављају се констатације да Корејци не разликују „б” и „в”, као ни „б” и „п” на страни 186 али и на 203 страни.

Књига записа и сећања Светозара Кољевића *По белом свейу*, као збир текстова на минуло време, драгоцен је и као документарна проза. Не оптерећује сувопарним подацима, који су незнатни, наведени онда када се то учинило неопходним. И зато се ова књига чита са задовољством и радошћу, *на њууу белом* и неизвесном, пуном догодовштина и читалачке радозналости.

РАДМИЛА ГИКИЋ ПЕТРОВИЋ

НАЦИОНАЛНО И ИНТЕРНАЦИОНАЛНО У КЊИЖЕВНОСТИ

Разговор са Свейозаром Кољевићем

Светозар Кољевић, англиста, ерудита, есејиста, који се бави проучавањем англо-америчке и европске књижевности и који са истим жаром, подједнако истражује и усмену књижевну културу, али и „лабиринте модерног романа”. Такође, Кољевић је својим

преводиоачким, приређивачким и антологијским радом допринео бољем познавању наше књижевности у свету.

Рођен у Бањој Луци (1930), студирао је енглеску и југословенске књижевности у Загребу, Београду и Кембриџу. Предавао је енглеску књижевност на Филозофском факултету у Сарајеву (1958–92) и Новом Саду (1992–95). Радио је као гостујући професор на универзитету у Блумингтону (Индијана, САД), Оксфорду, Берклију, Лондону и Сеулу, а Владислава Гордић Петковић ће рећи да је Кољевић „студентима и колегама знан по ватромету привидно лаке духовитости и истински дубоке ерудиције”.

Добитник је Шестоаприлске награде града Сарајева (1969) за књигу *Хумор и мии*, награде издавачког предузећа „Свјетлост” за књигу *Пуџеви речи* (1979), БИГЗ-ове награде за најбољи превод објављен у БИГЗ-у 1986/87. године (*С. Ружди, Деца поноћи*), награде за животно дело Друштва књижевника Војводине (2002), Повеље Књижевни вијенац Козаре за „укупан допринос српској књижевности и култури” (Приједор, 2005), награде „Лаза Костић” „за есејистику и науку о књижевности” за књигу *Вјечна зубља* (Нови Сад, 2006), Вукове награде „за изузетан допринос развоју културе у Републици Србији и свесрпском културном простору” (2006), као и награде „Ђорђе Јовановић” за „есеј и критику” за књигу *Вавилонски изазови* (Београд, 2008). Члан је Српске академије наука и уметности, као и Академије наука и умјетности Републике Српске.

Радмила Гикић Петровић: *У књизи По белом свету у једном интјервјуу џоворише и о свом оцу, ше бисмо за поочетак разђовора мођли да посптавимо иишћање о Ващој породици, оцу, који је био избеђлица, и мајци, брајћу...*

Свејџозар Кољевић: Не могу да кажем да се баш сасвим тачно сећам када сам проходао и прогледао у Бањој Луци, али многе успомене ме вежу за срећно детињство у топлом породичном окриљу у том граду. Зиме су доиста биле идиличне, готово као са данашњих божићних честитки, а лета у почетку у знаку излета на Врбању, а касније, када се Врбас мало загреје, протицала су у узбуђењу врбаских букова и дугих, уских чамаца на дајак. Редовно се покоја недеља проводила и на мору, обично у Макарској, увек са кумовима, с породицом Милановић, а понекад и у ширем кругу, блиских породичних пријатеља. Мој отац је био имућан трговац, имао је радњу између Хипотекарне банке и Народног позоришта, а основна школа коју сам похађао била је управо до његове радње. Те радње се и данас сећам – али као пуно веће него што

ми данас изгледа када навратим у Бању Луку. Било је то, укратко, срећно детињство, бар с те стране грађанског прозора. Једно од ретких раних разочарања у живот био је тренутак када је отац вратио једном нашем врло блиском рођаку мој рођендански поклон – дечји аутомобилчић с педалима, сматрајући тако раскошну играчку васпитно штетним луксузом. И тако је то ишло до немачке окупације, а у рану зору на Ђурђевдан 1941. гледао сам из свог дечјег креветића како неки људи у црним униформама одводе некуд мог оца. Као имућан, снажљив човек отац се у Црној кући брзо снашао и уз жртвовање већег дела своје имовине успео да нас све већ у мају месецу пребаци у наше премијерно избеглиштво у Београд. Породична реприза избеглиштва, без оца и мајке, доћи ће тек 1992, када сам са супругом и децом напустио Сарајево.

У међувремену, по доласку у Београд, кренуо сам у Девету мушку гимназију. Тада нисам ни запазио колико ме је бањалучка основна школа темељито припремила за такав наставак школовања. После рата, наставио сам школовање у бањалучкој гимназији, а у то време, нарочито после национализације очеве имовине, сећам се да се мајка стално бринула како ћемо састављати крај с крајем, а посебно омогућити деци да преко лета оду на море. На њено често поновљено питање: „Како ћемо?“, отац је одговарао: „Лако ћемо, нешто ћемо продати.“ „Па шта можеш још продати кад си већ све испродавао?“ Не устајући из кревета отац би казао: „Па продаћемо овај орман“, на што би га мајка забринута упитала: „Па где ћу онда држати наше стољњаке?“ „Па продаћемо и њих!“ А једном приликом, док сам у скромним послератним условима, био студент у Загребу, отац ме одвео на ручак у ексклузивни хотел „Еспланаду“. Када сам га у току обеда упитао где му је сребрни ланац од часовника који се увек видео на његовом прслуку, одговорио ми је: „Управо смо га појели!“ Мој брат Никола био је од детињства до зрелих година изузетно радознао и комуникативан, спреман увек сваком да помогне, а поред тога, чини ми се, да је примио више од очевог оптимизма, док сам ја у том погледу био више на мајку. Углавном сам у својој најближој околини важио за песимисту, али поткрај живота – после свега онога што се одиграло код нас крајем 20. и почетком 21. века – понекад помишљам да заправо нисам био довољно песимистичан.

Како и у ком периоду сīе се заинтересовали за учење енглеског језика?

За време окупације у Београду, када ми је било дванаест година, отац ми је једног дана казао да би требало да учим енглески

код Боре Недића, па да једног дана можда и студирам у Кембриџу. Бора Недић је, бар тако се причало, стигао да научи енглески преко Албаније – после повлачења српске војске у Првом светском рату, као дечак је послан на школовање у Енглеску. А за време Другог светског рата преводио је Филдинга и Дефоа, с намером да их објави кад се рат заврши (његов превод *Тома Џонса* објављен је 1945, а превод *Мол Франдерс* 1952). У исто време припремао је и почетни уџбеник енглеског језика (*First Lessons in English*) за послератна времена, а ја сам му био први покусни кунџ. Касније сам чуо о њему и једну бањалучку причу: када је као драматург тридесетих година успео да привуче публику у бањалучко Народно позориште, неки чланови управе су му приговорили што даје стално комаде с певањем и пуцањем, уместо Шекспира. „Зар ви мислите да су људи у Шекспирово време ишли у позориште да гледају Шекспира? Ни говора, ишли су да гледају себе!” – био је његов одговор.

Касније, 1963. године, по позиву, долази на ред Фулбрајџа? И Ваша књига Тријумф интелигенције (1963).

Рукопис књиге *Тријумф интелигенције* понудио сам првобитно за објављивање сарајевској „Свјетлости”, али пошто дуго времена, и поред позитивне рецензије, нисам добио одговор, обратио сам се београдској „Просвети”, где га је Миодраг Павловић, као уредник, врло брзо прихватио и објавио. У тој књизи покушао сам да аналитичким приступом тексту покажем да код великих новијих англосаксонских романиста – као што су Хенри Џејмс, Џејмс Џојс, Вилијам Фокнер, Олдос Хаксли, Дејвид Хербет Лоренс, Вирџинија Вулф и други – писац често није, као у традиционалном роману, присни осећајни и морални саучесник својих јунака него пре свега радознали посматрач. Та посматрачка радозналост уродила је зрелим плодовима, пре свега суптилнијим и сложенијим расветљењем значајних животних и моралних аспеката ове или оне тематике, као и веома комплексним начином изражавања. А то је нарочито уочљиво у ранијим делима ових писаца – као што су Џејмсов *Порџет једне леди*, Џојсов *Порџет уметника у младости*, Лоренсови *Синови и љубавници*, *Светионик* Вирџиније Вулф и Хакслијев *Контрајункт*. Међутим, у понеким њиховим позним делима – као што су Џејмсов *Златни пехар*, Џојсово *Финеџаново бдење*, *Таласи* Вирџиније Вулф и друга – посматрачка оптерећеност сложености казивања понекад доводи до краха уметничке комуникације за све изузев уског круга високообразоване, углавном академске елите, тј. до

тријумфа интелигенције над комуникативном уметношћу, чак и када се изражава једна доиста изворна и значајна визија живота. Та неприступачност савремених текстова – који се тешко читају, али, као што рече један мој колега, о којима се може надуго и нашироко разглатати – касније је постала још изражајније обележје књижевне културе. Зар није још Арнолд Бенет приметио да је Џојсов *Уликс* изванредан роман, иако читање тог дела подсећа на издржавање робије, а Т. С. Елиот да ће се после тог свеобухваног дела, тешко ико подухватити да напише нови роман? Ни једно ни друго запажање није баш сасвим тачно, али колико је зрнце истине у њима огледа се у неким значајним делима постмодерне прозе. Разуме се, као што је још Елиот приметио, у вези с поезијом, песници, данас, „у нашој цивилизацији” морају „бити *ишецки*” јер она „обухвата велику разноликост и сложеност”, а „велика разноликост и сложеност, преломљена кроз префињену осећајност, мора произвести различите и сложене резултате”. Али друга је ствар кад та „сложеност” и „загонетност” постану саме себи циљ.

Пре објављивања те своје прве књиге боравио сам преко лета неколико пута у колеџу Питерхаус у Кембриџу где сам раније, 1957. године магистрирао из енглеске књижевности. Једном приликом ту сам упознао професора Барбера, шефа Катедре за енглески на Индијана универзитету, који је такође ту боравио као негдашњи студент у том колеџу. У току разговора с њим често је било речи и о нашој књижевности, поготово с обзиром на то да је недуго пре тога Андрић добио Нобелову награду. Једном приликом професор Барбер ме упитао зашто не бих предложио редакцији Оксфордске универзитетске штампарије да преведем једну збирку наших приповедака, уз напомену да би било веома важно да проследим тај предлог из Питерхауса, као добре адресе. Предлог је прихваћен, ускоро сам добио позив на ручак у Лондон, где се тада налазила редакција тог издавача, а та збирка наших приповедака биће и објављена (*Yugoslav Short Stories*, „World’s Classics”, Oxford University Press, 1966). Пре растанка професор Барбер ме је позвао да гостујем на његовој катедри и водим постдипломски колегијум из савремене енглеске књижевности. Предложио сам му да поред тога водим и колегијум „Југословенска књижевност у енглеским преводима” на Катедри за компаративну књижевност, што је ускоро и прихваћено, а и веома ми је добро дошло за консултације о мом превођењу тих приповедака. Искуство тог наставног рада – у малој групи од десетак-петнаест студената, који сви имају своје примерке основне лектуре, у средини у којој се подразумева да

су наставници на факултету због студената, а не обратно – било ми је драгоцено.

Године 1968. објавили сīе Хумор и мит, где се бавиīе феноменом књижевне пародије: Џојс, Сервантес или Филдинг, Сīерн иīд. „Јер Кољевићева мисао и инīерīреїација се одликују уīраво ошīирином, ироницљивим и нијансираним иродирањем у језичко-умейничко икиво анализираних романа”, заиисао је Драгица Живковић (Књижевне новине, 12. X 1968).

У збирци огледа *Хумор и мит* покушао сам аналитички да покажем да многа књижевна дела која почињу као пародија неког мита или неких његових елемената управо на својим хумористичким стазама остварују парадоксалну визију живота и света. Тако је Сервантес, крсташ и пикаро, писао пародију средњовековних витешких романа, која је у првим реакцијама примљена као исмевање једног херојског мита, а неки су га чак оптуживали да је тим исмевањем допринео пропасти Шпанске империје. Међутим, у периоду романтизма његов Дон Кихот је израстао у великог трагичног јунака, те је ускоро његов роман све чешће тумачен као парадоксална слика раскорака између јаве и снатрења. На сличан парадоксалан начин и Џојсов *Уликс* се отвара као пародија Хомеровог митског света – Одисеј у лику Леополда Блума постаје скупљач новинских огласа, а његова врлудава жена Моли, певачица с великим интересовањем за љубавну музику и поврће, као да је пародија Пенелопе. Али у исти мах Блум превазилази своју пародичну одисејевску димензију у бескрајној топлини, породичној осетљивости и непосредности свог говора и постојања, док Моли исто тако парадоксално – са свим својим баналностима и пренемагањем, не упркос него заједно с њима – израста у парадоксалну метафору несталних дражи мајке природе.

У Филдинговом *Тому Џонсу* многи елементи грађанског мита о идеалној љубави дати су у комичном светлу из кога у коначном заокружењу прича излази у пределе парадоксално смешне племенитости. Као што су и Дикенсова *Велика очекивања* – утемељена у грађанском миту о спасоносном наслеђу – увелико у знаку пародије с обзиром на то да потичу на неспоразуму, на Пиповој вери да наслеђе и помоћ не потичу из робијашких него из неких „чистих” руку – увелико у знаку пародије грађанског мита о „чистим парама” ипак парадоксално расветљена робијашевом племенитошћу и захвалношћу. Па и Форстеров *Један иуи ка Индији* је пародија империјалног мита о цивилизацијском просветљењу примитивног света, али опет пародија која парадоксално

жуди, у оквиру свих трагикомичних неспоразума у Марабарским пећинама, за неким дубљим и племенитим разумевањем у завршној слици Азизовог и Филдинговог растанка. Укратко, комичка употреба мита често води у парадоксалну слику света у знаку раскорака и супротности између оног што људи замишљају или верују и онога што им се у стварности догађа. А слика тог раскорака је управо уметнички изазов у поимању многозначности књижевног дела.

У књизи Наш јуначки еп (1974) покушали смо да објаснише генезу српске народне епике и шеријоријална померања епа од првих записа буџарцима (половина XVI в.) до њесама о војевању за слободу. Када је уследило интересовање за народну књижевност?

За време окупације моја тетка Георгина Симић, професор математике, упућивала је, из васпитних разлога, мене и мог кума Бранка Милановића, да читамо нашу народну поезију. Када је један од нас двојице, припричавајући једну песму, казао „и тада су лавови почели да лају”, сви смо се насмејали. Али у народној песми *Смрт мајке Јузовића* збиља стоји „и залаја девет љutih лава”! Зашто то тако може да се каже у песничком исказу, а смешно звучи у прози. То је био први корак, следећи је био у току студија (имао сам југословенску књижевност као други главни предмет), а крупнији корак сам направио у току свог боравка у САД, када сам водио колегијум „Југословенске књижевности у енглеским преводима” и схватио да моји студенти добијају много јаснију и живљу представу о начину на који је српски народ схватао своју историју ако прочитају покоју преткосовску, косовску, хајдучку и устаничку народну песму, него ако покушају да се о томе обавесте читајући историјске студије.

По повратку у завичај написао сам ускоро један оглед о Краљевићу Марку као комичном епском лику, који је принуђен да се јуначи у ропству, а затим сам се позабавио другим циклусима као можда не баш сасвим потпуним мозаиком наше историје у народној свести. Колико је само сјаја, али и властодржачке разметљивости и сплетки у сликама моћне, властите преткосовске државе, колико јунаштва, самопрегора и издајништва у косовским песмама, колико суровости, али и племенитости у циклусу хајдучких песама, посебно у сликама муке од које се људи одмећу у хајдуке, али и њихове спремности да поделе плен с породицама изгинулих другова. Тако је настао *Наш јуначки еп* – с намером да се непосредном анализом текста покаже разноликост

и занимљивост ипак целовите приче. У том раду значајни су ми били подстицаји драгог колеге Владана Недића, који је био и рецензент *Нацеџ јуначкоџ еџа*.

Миодраџ Маџиџки је џоводом наведене књиџе заџисао: „Кољевићеве синџезе џисане су модерно, чак есеџистџички. У жељи да науку џриближи чиџлалачкој џублици, да јој скине маску џреозбиљноџ џозиџивизма, он Chesџо, иде у друџу крајносџи. Њеџова књиџа врви од меџафора („море бесмисла”, „вино џоезије”, „ћердани џиџања”) и језичких духовиџносџи, каква је она када дервиџа из џесме „Бановић Сиџрахиња” назива „соло-џринкер”. Меџуџим, можда је џребало уклониџи арџое („Марко зна знање”, „Марко ће се исџински заџоџаџи”, „џо су иџак велике сџвари у рађању једноџ џесничкоџ језика”) и мање срећне сџојеве речи: „хајдучки архиви”, „џаврански оквир”, „смрскани средњовековни свеџ”, „крње џословице у замеџку” иџд. (Политика, 25. I 1975). Шиџа рећи о џриџоворима, криџикама, колико се оне Вас џичу?

Чини ми се да се Марко баш „заџопао”, а не само снохватички „заљубио”, као што се види кад он каже мајци. „Кад је вићех, моја стара мајко! / Око мене трава окрену се”! „Несачувани”, заправо непостојећи „хајдучки архиви” су замишљени као виц на рачун немогућности хајдучке противтеже властодржачким историјским документима. У неким другим случајевима вероватно да је Матиџки указао на понешто што је промакло мом редакторском оку. Али пошто су те примедбе Миодрага Матиџког дате у оквиру његовог приказа писаног с великим разумевањем, а и оцене мог начина писања такође су дате у наглашено позитивном оквиру мог порива за комуникативнијим, есеџистичким и модернијим начином изражавања, не би ми било ни најмање тешко да „опростим” неке своје грехе Миодрагу Матиџком.

Путевџ речи (1978) збирка је оџледа која обухваџа џериод 1962–1978. џодине, џреџходно објављиваних у разним часоџисима. Ту су џексџови о народној џоезији, заџим о Проџи Маџиџи Ненадовићу, Кочићу, Андрићу и друџим џисцима. „Њеџови есеџи убједљиво џоказују да је криџичару завичај не само наџа, или џак наџа и енџлеска књиџевносџи; они џоказују да му је завичај књиџевносџи уоџиџе” (Омер Хаџиселимовић, 1979).

Огледи у тој књиџи настали су у разним поводима и приликама. У неким од тих осврта – као што су огледи о Исидори

Секулић и Милошу Црњанском – позабавио сам се питањем ближе повезаности наших писаца с неким облицима енглеске културе и књижевности. У другим огледима, као што су они о народној поезији, покушао сам да аналитички размотрим неке наше теме у оквиру савремених теорија о усменој књижевности, посебно теорија Милмана Перија и Алберта Лорда о „формулама” као основном изражајном обележју усменог стварања, уз наглашавање да су Пери и Лорд можда превидели могућност разнозначности, па и ироничног навођења истих или веома сличних формула у различитим заокружењима. У огледу о Кочићу настојао сам да покажем да се његови чудаци могу сагледати и у компаративној традицији књижевних ликова избезумљених животом, као што су принц Мишкин у *Идиоту*, г. Ка у Кафкином *Процесу*, Септимус Ворен Смит у *Госпођи Деловеј* Вирџиније Вулф и други. У огледу о Андрићу посебно ме закупило питање сусрета, комуникације и неспоразума у личним сусретима припадника различитих култура и цивилизација. А то је она велика традиција тзв. „интернационалне теме”, која на разне начине одувек постоји у европској литератури, али која се у својим савременијим облицима утемељује у сусретима Енглеца, Американаца и Италијана код Хенрија Џејмса, Енглеца и Индијца код Едгара Моргана Форстера, припадника различитих нација код Милоша Црњанског, док је у Андрићевом Вавилону она јединствена већ по томе што писац није морао да креће у далеке пределе, него је могао да седи на Баш-чаршији и гонета у откуцавању сатова који броје време по различитим календарима сву шароликост свог тадашњег животног заокружења.

„Кољевић пише о књижевности на онај начин на који писци пишу о живој, али са оним дубоким разумевањем које имају само значајни писци”, записао је Тврћко Куленовић (Ослобођење, 11. IV 1979).

Та процена је свакако у складу с неким мојим прижељкивањима, али је можда сувише велико признање да бих ја могао било шта о томе да кажем. Могу једино да се надам да је то искрено, а не само пријатељски речено.

О књизи Виђења и сновиђења (1986) Никола Ковач даје своје тумачење: „Методолошки гледано, Кољевић сјаја елементне структуралног расчлањивања текста са значењима које дјело добија у историјском и културно-цивилизацијском контексту” (Политика, 14. II 1987).

Тај суд је у складу са мојим намерама, јер ми се одувек чинило да књижевна дела камелеонски живе, да мењају своја значења и боје у којима их видимо у зависности од разноликих околности у којима се читају. *Дон Кихот* је, као што сам већ навео, класични пример такве променљивости. У историји енглеске књижевности дворска публика је у време рестаурације могла да ужива у *Маџбейу* кад је био постављен у раскошним костимима, с пуно певања и играња, готово као нека опера. Његошев стих „заробио себе у туђина” имао је сасвим другачије значење у своје време када се читао у смислу одрицања од православља, него што би га имао данас, када би се, рецимо, могао читати као коментар о неким државницима или мондијалистима. Уосталом, и за истог читаоца књижевно дело често камелеонски живи – не само зависно од узраста, него и од животних околности у којима се чита.

Ваца књиџа Хирови романа (1988) поспећена је англо-америчком роману, шу су есеји писани различитим поводима у расипону од гошова две и по деценије. Са методолошке тачке гледишта, да ли се Ви, дакле, у наведеној књиџи, залажете за промишљање романа са позиције у којој се здружују интересовања критичара и историчара књижевности?

Извесно не оних критичара који често веома „оригинално” и неубедљиво измишљају књижевна значења и појаве, а још мање оних историчара који посматрају књижевно дело искључиво у свом непосредном заокружењу, не увиђајући да је то заокружење тек полазна тачка имагинативне пустоловине. Као што сам написао у напомени уз ту књиџу, можда се ни у једној другој књижевној форми природа протејске свести људског рода не огледа у толикој мери као у роману: Дефо је вероватно идеализовао извесне цивилизацијске заблуде када је навео Петка да пољуби Робинсона у ногу јер му је спасао живот. Чим су се појавили *Оркански висови* Емили Бронте једна отмена дама их је оценила као дело које је написало „неко неотесано мушко”, а расправа о томе да ли је тај роман израз цинизма или морална бајка непрестано се провлачила у његовим проценама. У том смислу промишљања критичара који се строго држи оног што пише у тексту и историчара који схвата условност сваког поимања одређених историјских прилика могли би заједнички да буду неко идеално становиште с којег би се исти роман могао посматрати у разноликости својих могућих значења.

Посебно је занимљиво Ваце интересовање за вантекстуалне елементе (Лоренс, В. Вулф, Фокнер, Ружди), које се преусмерава

ка испираживању биографских података, испишивању сиона између аутора и дела?

Пишчева биографија је увек фасцинанта као полазна тачка ове или оне интелектуалне пустоловине, иако значајно дело готово никада није пуко пресликавање „онога што је било и како је било”, односно како је то писац примао и схватао. Језик је у том смислу богатији у својим могућностима наговештаја од било чега „што је писац хтео да каже”.

Постање епа (1998) је завршна верзија Ваших дуџих бављења епским темама (прво објављена на енглеском, Оксфорд, 1980). У књизи сће сагледали нац епос у његовом италијанском, а Зоран Пауновић би рекао да је то дело „круна ващег научног стваралаштва”. Да ли се Вац ојус о песницима претезно заснива на песницима из Ващег завичаја: Р. П. Ноџо, Ђорџо Сладоје или Душко Трифуновић?

Постање епа је превод енглеског издања моје књиге о нашој народној поезији (*The Epic in the Making*, Clarendon, Oxford University Press, Oxford, 1980), који дугујем свом ранијем сарајевском студенту Јадранки Милановић. У тој књизи морао сам за потребе читалаца на енглеском говорном подручју да дам многа, претежно историјска објашњења која су, наизглед, могла да се подразумевају у првобитној верзији објављеној под насловом *Нац јуначки еп*. Испоставило се, међутим, да су ту настале бескрајне заврзламе: рецимо, Вук Бранковић је вековима у народној поезији био издајник, онда деценијама, како су историчари утврдили, није био издајник, да би у последње две-три године опет било доказано да је био издајник, иако не баш кнеза Лазара него његовог наследника Стефана Лазаревића. Лакше се можда носити с различитим схватањима појединости у уметничком делу него с различитим, каткад и супротстављеним сазнањима у историографији која често заузимају аподиктичне ставове. У сваком случају, у енглеском издању, као и, наравно, у српском преводу, морао сам се дотичати не само проблематичних историјских заокружења него и веома занимљивих теоријских поставки о разним аспектима усменог стварања.

А што се тиче питања да ли се мој „опус о песницима претежно заснива на песницима из мог завичаја”, рекао бих да су наведени песници толико привлачили моју пажњу да сам о њима у више наврата писао. Ипак, интересовали су ме и неки други песници: приликом мог избора за члана ван радног састава у САНУ одржао сам предавање о Његошу, а касније у својој приступној

беседи у САНУ говорио сам о Шекспиру. У неколико различитих прилика писао сам о Елиоту, Одену и Јејтсу, који заправо нису ни један другом земљаци.

„Он (Кољевић) еџос ѓраџи од ѓрвих сџорадичних и рудиментџираних форми, кроз усџуџина заџисивања и ране збирке, кроз миџеџање са џисаним изразом, кроз џојављивање у разним мейџричким облицима, џе кроз џеџову џриџадносџи разним друџџивеним конџексџима и разним џеоџрафским реџијама” (Ново Вуковић, Зборник Матице српске за славистуку, 1999). Да ли се џаквим џрисџуџом разбила једна синџеџска џредсџава, расџерећена романџичких заблуда да је наџ еџос саздан само од хомеровских узлеџа, оних џред којима је инџелекџуална Евроџа осџала задивљена?

Моја намера је била да покажем сву разноликост и сложеност разноврсног поимања џудског рода, џегове судбине и балканске историје у нашој народној поезији, која је равна врхунским донетима европског усменог стваралаштва. Рецимо, ономе што је остварено у Финској или Ирској, можда не баш сасвим случајно у земљама које су вековима биле под туџинском влашћу тако да су у џима најдаровитији уметници – као код нас Тешан Подруговић, Филип Вишњић, Старац Милија и, како би се то данас рекло, разна друга „расељена лица” – били поштећени могућности литерарног образовања, а сав џихов уметнички дар се увелико сливао у усмено стварање.

У књизи Енглески песници 20. века (2002) обухваћен је џериод од 1914. до 1980. џодине, од Вилфреда Овена до Филиџа Ларкина, а „Јеџс је усџео у џозним џодинама да осџане сањар и визионар, неџоколебљиво уверен да је борба, а не џобеда, оно џџио џудском живоџу даје истџински смисао” (Зоран Пауновић, Политика, 26. VII 2003).

Та књига је раћена као уџбеник и у џој сам покушао, између осталог, да што прегледније илуструјем неке своје опште тезе, или заблуде, о књижевности. Наведено Јејтсово обележје и уверење указују, чини ми се, на један веома изазован поглед на свет, а посебно узбудљив у оквиру савремене цивилизације која као свој идеал узима успех – пре свега новчани, а затим друштвени или војни. Но можда то заправо и није нешто баш сасвим ново, те утолико је Јејтсова мисао још универзалнија морална процена смисла и могућности остварења у џудском животу.

„Све досадне историје књижевности личе једна на другу; свака занимљива историја књижевности, занимљива је на свој начин... Занимљиве историје, писане су као големи, раскошни романи (реалистичке породичне саге или постмодернистичке слађалице, сасвим свеједно), у којима се предано и стирљиво, страницу по страницу, тка тусна мрежа међусобних односа између ликова и феномена о којима је реч”, записао је Зоран Пауновић (Политика, 25. IX 2004).

Мислим да је то запажање колеге Пауновића занимљиво и тачно, а волео бих да верујем да и оно што сам писао с уџбеничким намерама више личи на себе него на нешто друго.

Занимали су Вас одјеци усмене у писаној књижевности у делима Симе Милутиновића Сарајлије, Њеџоша, Бранка, Змаја, Домановића, Андрића – до Бећковића, Ноџа и Сладоја, а књигу Вјечна зубља (2005) кријичари су поредили са Тријумфом интелигенције. Шта нам можеће рећи о својим првим корацима ка Вјечној зубљи пре 45 година?

Већ у *Тријумфу интелигенције* суочио сам се са разматрањем писаца као што су Елиот и Џојс чија дела врве од цитата, алузија, призивања духова древних речи и језичких обрта, показујући колико модерна књижевност врти прастаре обруче, колико оно што је до сржи прожето језичким памћењем и одјецима прошлости може бити јединствено и ново. И као што је јунаштво, по речима Вука Мићуновића у *Горском вијенцу*, „вјечна зубља вјечне помрчине”, тако и уметничка реч, усмена или писана, у својим одјецима и наговештајима расветљава недокучиве животне тајне. На сасвим нов, ироничан начин, рецимо, живи једна наша древна пословица у тренутку кад у *Женидби краља Вукашина* војвода Момчило исприча своје ружне снове својој „верној” љуби, а она му каже, пошто га је већ издала непријатељу: „Сан је лажа, а Бог је истина.” Зар нам о нечему што нам се и данас дешава не говори стих Симе Милутиновића: „Вуку јагње и сниз воду мути”, у коме се у десетерцу помаља сликовност народних прича, упрегнута у функцију народне пословице, као иронични афоризам, који говори за шта све свемоћни може да оптужује немоћног. А зар се један доушник новијих времена не дозива с гусларским гласом кад нам се жали у Бећковићевој песми *Шпијун у Ровцима*: „Није није лако шпијун бити, / А камоли ђе тајне и нема”? Зар се у том стиху ишчезли херојски свет не подсмева оном што се данас збива? Укратко, покушао сам на низу различитих примера да покажем у

Вјечној зубљи колико су одједи усмене у писаној српској књижевности богати и значајни, колико је Јејтс, као песник у пределима с богатим наслеђем усменог стваралаштва, био дубоко у праву кад је назвао песнике „музикалним фолклористима”. Уосталом, свака алузија и цитат, поготово без наводника, знак је признања – каткад као осећања сродности, а понекад и подсмевања ономе што се наводи или подразумева.

Приредили сће Роман о Лондону Милоша Црњанског и њим њоводом рекли да се његова драма најоштрије исказала у дугогодишњем боравку у Лондону. „Српски језик је њу бесирекоран, али руски и енглески нису добри. Ипак, њосле 20 година рада на овом роману, језичке грешке и заблуде Црњанског осћавио сам као сведочанство о његовој судбини” (Политика, 20. VI 2007). *Говорили сће и о књижевној радионици Милоша Црњанског. Како је она изгледала и да ли сће ућознали Црњанског?*

Неколики познаници Милоша Црњанског су ми говорили да сам Црњанског упознао у његовом најбољем издању – као великог писца. Лично нисам ни данас уверен у оправданост злобе у таквој примедби. У сваком случају, после бављења „интернационалном темом” код Иве Андрића – који је умео да је сликовно раскошно назначи у *Причи из 1920*, да је развије у огромна романескна платна у својим романима, али и да је искаже у две речи, кад травничке занатлије назову оног слона који им чини штету „везирово крме”, поново сам се позабавио том бескрајном темом, која ми је често била блиска и на мом личном животном путу, у оквиру *Романа о Лондону*. Ако је слика енглеске културе у њему помало осветничка, ако је главни јунак помало и Милош Црњански у одори руског књаза, као што је то једном приликом приметио један наш значајан критичар, људска драма странствовања у историји нигде није тако живо и потресно разуђена у српској књижевности као у том роману. У њему, чини ми се, и језичке грешке одражавају муку незграпности у туђим очим, па и немушлости које човек не мора бити ни свестан. А та мука је већ била исто тако раскошно осликана као судбоносно, колективно странствовање у српској историји, у првом и другом делу *Сеоба*. Јер, као што је приметио Црњански, у бели свет човек може понети малтене све – изузев завичаја.

Приређивачки њосао заћочели сће у Лондону 1987. *Горан Максимовић* се осврнуо на *Вацц ѡриређивачки рад*: „Једини али свакако озбиљан недосћашћак овога издања ѡредсћавља

несхватљиво одсуство уводне студије или предговора, у којем би текст Романа о Лондону био интерпретиран на цјеловит начин, а затим сагледана и његова генеза, рецеиција, те мјесто у контексту пишевог опуса и савременог српског романа” (Књижевни лист, 1. III 2007). Зашто то није учињено, или је то био став уредничтва?

После неколико објављених дела Милоша Црњанског у серији критичких издања, шта би човек морао о себи да мисли да по први пут уведе праксу уводног текста у коме би дело било „интерпретирано на цјеловит начин, а затим сагледана и његова генеза, те мјесто у контексту пишевог опуса и савременог српског романа”? А поред тога да ли би то уопште било разумно захтевати од приређивача да обави оно што је заправо посао свеколико српске књижевне критике и историје? А да би била пожељна нека уводна студија – која би макар назначила основни склоп тих питања које дело покреће – у то нема никакве сумње. А било би баш лепо и да се нађе у истим корицама са критичким издањем.

Вавилонски изазови (2007) су „суреџа књижевних и културолошких разматрања, сасвим у духу најсавременије светске критичке мисли о литератури” истакао је Зоран Пауновић (Летопис Матице српске, мај 2008). „Кољевић даје књижевно вредан допринос превазилажењу те врсте самоће и изолованости. Јер, да бисмо се споразумели са светом, морамо најпре да проникнемо у узроке неспоразума. Кољевић те узроке разоткрива креативним истраживањем дела четирице великих писаца”.

Како сам у различитим околностима – као постдипломски студент, предавач и гост – провео неколико година у Енглеској и САД, као и неколико месеци у Јужној Кореји, а поред тога као путник прокрстарио САД и многе европске земље, често сам се у личним контактима суочавао са питањем могућности комуникације, разумевања и неразумевања с људима који говоре различитим језицима својих националних култура. У збирци огледа *Вавилонски изазови* позабавио сам се – делимично уз присећање личних искустава – темом сусрета различитих култура код наших писаца код којих је „интернационална тема” изузетно наглашена у њиховим делима и, дакако, увелико обележена њиховим животним путевима. Андрићеве студије у Загребу, Бечу и Кракову биле су тек први кораци на његовим космополитским животним стазама, које су дале свој печат свеколиком његовом стваралаштву. Школовање Милоша Црњанског у аустроугарском Темишвару,

Ријечи и Бечу као и његова потоња дипломатска каријера и низ година проведених у Енглеској такође су дубоко обележиле његове слике историје Срба у расејању. Животни пут Александра Тишме обележен је сусретима и сукобима различитих култура, већ од његовог српско-јеврејског порекла и студија у Мађарској, а сва драматика тог пута огледа се у бројним његовим делима, а нарочито у сликама јеврејских судбина и прогона у *Књизи о Бламу*, роману с богатим библијским асоцијацијама у позадини. Селенић се већ на студијама упознао с енглеском културом која му је отворила компаративне видике за посматрање балканске историје, а затим је похађао једногодишњи колегијум из драмске уметности у Бристолу, а на његовом животном путу често су му, као и Андрићу и Тишми, били довољни и југословенски простори за обраду „интернационалне теме”, као што се види у његовим романима *Пријатељи* и *Очеви и оци*. У својим текстовима покушао сам да назначим како се сваки од ових значајних српских романсијера одазивао на вавилонске изазове свог личног и историјског искуства.

„Кољевићева дела представљају велику раскрсницу, на којој се паралелно развијају, а у срећним се приликама и укрштају, два магистрална тока: англосаксонске и српске књижевне теме”, реч је Љубомира Симовића на представљању књиже Одједи речи (октобар, 2010). Шта ће бити тема нове књиже, који сте јуи сада оабрали?

Па, ето, поново се враћам својој омиљеној књижевној тематици која је закупљена природом неспоразума, као и могућностима и ограничењима међусобног разумевања људи који живе у сферама различитог културног наслеђа. Посебно бих волео да ту стару „интернационалну тему” сагледам у оквиру оног што су нам у књижевности донеле балканска збивања у току последње две деценије – оног о чему пише, рецимо, Давид Албахари у својој „канадској трилогији” (*Снежни човек, Мамац, Свејски џујник*), Милован Данојлић у *Пустоловини*, Владимир Тасић у *Ојрошјајном дару*, а радо бих се у том оквиру и правцу позабавио и неким другим нашим занимљивим новијим писцима. Поред тога, радо бих погледао како се данас та тематика у ширем смислу обрађује у нашим новијим историјским романима који се баве, рецимо, судбином Сефарда у Босни после њиховог прогона из Шпаније крајем 15. века (Елиезер Папо, *Сарајевска меџила*), временом краја турске и почетка аустроугарске власти у Босни (Ранко Рисојевић, *Босански целати*), животом у окупираном Београду

(Максимилијан Еренрајх Остојић, *Карактеристика*), прогоном Немаца из Војводине на крају Другог светског рата (Иван Ивањи, *Гувернанџа*) и другима. Како ли само савремени идеал мултиетничких заједница у таквим историјским заокружењима изгледа из књижевних углова? Не верујем да ћу успети да заокружим свој рад на том, како се то данас каже „пројекту”, али тешим се помишљу да ми је у овом узрасту можда значајније да имам једну ненаписану него још једну објављену књигу.

НОСТАЛГИЈА ЗА НЕМОГУЋИМ

Јовица Аћин, *Ушће Океана*, „Геопоетика”, Београд 2011

*Пицимо, али немојмо све рећи, ионако је то немогућно. Док зајва-
рамо, у исћи мах и оиварајмо*, готово промакне пажњи скривено упозо-
рење из приче *Излаз у случају ојасносћи*, једној од оних многобројних
номадских преображаја и приповедачких свлачења и пресвлачења из
најновијег приповедачког албума „живих фотографија у језику”, насла-
га и наноса укрштања жанровских надлежности, најприроднијег припо-
ведачког стања, исказаног снохватном синтагмом *Ушће Океана*. Можда
превид и не би представљао неки страшни грех, за неког другог и дру-
гачијег читаоца, можда и превид не би представљао било какву препре-
ку у даљем читању, можда нам ништа не би ускратио од читања које је
једнако причању (писању) које су заједнички назив за живот. Али у јед-
ном од могућих читања он нас уводи у вилајет Аћинових приповедних
настојања које би могли у недостатку адекватнијег именовања назвати
чежњом да се пређе с оне стране форме и садржаја, да приповедање
садржи све, да све форме буду могуће, да буде лутање, плутање, тумар-
рање преко граница које често праве непремостив процеп између раци-
оналног и ирационалног, сна и јаве, литературе и живота.

Да ли нас то збуњује, отвара нове недоумице, плаши и радује, или
тек буди у нама непресушну трагичку радост, распаљује нове читалач-
ке ужитке? Можда је најједноставније рећи да је све у игри, да смо уву-
чени у тај свет океанског постојања, да и ова књига попут претходних
приповедачких одклона Јовице Аћина (*Ко хоће да воли мора да умре*,
Дневник изгнане дуге, *Мали еројски речник српског језика*, *Прочиша-
но у твојим очима*) сугерише, наводи, приморава на различите видове
читања и тумачења, да отвара различита врата рецепције, почев од је-
зичких игри до приповедних техника. Све време, из реда у ред, од слоја
до слоја ових прозних облика, ових метаприча, ових номадских облика,
ових прича које представљају ризницу свих облика, присутно је суге-
стивно наглашавање немогућности да се (ис)приповеда, указује на не-
приказиво и хвата неухватљиво. Открити оно што је непредстављиво,

причати о оном што је причано као неприлично у самом писању, изражавати дубоко свесно ту неизбрисиву носталгију за немогућим у животу и писању.

Можда је потребно пре упловљавања у територију, у простор петнаест Аћинових причања која се дозивају, подељених правилно у три целине, од *Губијка равнине*, преко *Пливања до краја ноћи*, до *Ушћа Океана*, које се доживљавају као основа једног целовитог текста којег је, у недостатку бољег именовања, могуће назвати *хипертекстом*, направити себи неколико читалачких белешки путоказа, попут бедекерског подсетника који нам је потребан у тренуцима радосног читалачког лутања. Дакле, сасвим је могуће, да Аћин пре свега настоји да причањем исприча оно што се не може мислити, што се методички не може засновати као чињеница, да искуша могућности истине и евентуалне конструкције приповедања. Затим, не као прво и не као последње, већ као оно што чини окосницу приповедних настојања, чини се да Аћин упорно, непоколебљиво, посвећено, од речи до речи, из реда у ред, из фрагмента у фрагмент, од облика до облика, испитује аутентичност и веродостојност која подједнако припада оном што зовемо стварност, или збиља, и оном што је фикција, плод маште.

Ако кажемо да је је *Ушће Океана* такође и својеврсно настављање и ширење тематских и изражајних граница приповедне прозе онда помишљамо на још једну од могућних поетичких димензија Аћиновог причања која се огледа у тежњи да се пређе с оне стране форме и садржаја, да причање садржи све, да баш све, да све форме и садржаји буду могући. И тако, корак по корак, путоказ по путоказ, топографску ознаку по ознаку, ето нас у голој сенци, *дугој сенци крајњих сенки*, ето нас на големом сликарском платну палимпсестичне суштине књижевности, ето нас у океану књижевности која је један велики рукопис који садржи низ текстова и списа постављених један преко другог, састављених и преплетених. Међутим, слој преко слоја, нанос уз нанос, упад и испад, облик преко облика, душа до душе, зар нас све то не нагони да трагамо за првим слојем, да се питамо шта представља први слој. Није тешко претпоставити, није тешко замислити да је први слој био ипак живот сâм.

Све време, из књиге у књигу, из приповедног облика у облик, у различитим начинима исказивања, чини се да Аћин заправо чини једну једину ствар, и кад разгрће, и кад шестари, и кад уписује и исписује, и кад гага, и кад се свлачи и пресвлачи, и кад отклања и затрпава, плута, плови и лута по тим слојевима попут оног који, да се послужимо речима из књиге Терђа Лукача, књиге која носи тако чудно носталгичан наслов *Душа и облици*, тражи истину а налази живот. Побогу, зар нисмо одавно опрхвани, бачени на колена, зар нас све то не прогони од самог почетка причања, од самог почетка живљења, зар нисмо непрекидно у царству те велике чежње да тражимо живот, да тражимо смисао.

Јер без душе, без облика, без истине, без живота и појма живота, шта нам то преостаје? Кома је у том великом ланцу теже, оном који пише, оном који чита, онима који живе? И зато, ево, готово напречац, могуће одреднице књиге *Ушће Океана*, одреднице са којом улазимо и излазимо, путоказа који не испуштамо из руку током читања. То је књига која нас уверава, која нас приморава да постоји одистински дубока потреба за причањем и смислом, то је и књига која управо причањем тражи наш праосновни смисао, и кад трага, и кад лута, и кад прелази приповедне границе.

И шта још? Сасвим је јасно Аћиново трагање за вишим смислом ван граница задатог живота, задатог времена и простора, сасвим је видно оспоравање једног дуго присутног, доминирајућег, рационалног и непоетског поимања стварности. И шта још? Дух лутања, дух трагања, дух чежње и дух игре. И шта још? Сумња, сумња да се може испричати, исказати истинска комплексност живљења, сложеност и многострукост појавних облика, сумња да је могуће тај дивљи живот уопште ухватити. Јер, *живој се фрагментизује и расејава и ипак иприпрема да буде преобразен у причу. Ошуда нисмо увек сигурни шта је прича, а шта живој, шта је лични биографски запис, а шта сан или фикција*. Зар то није спасоносни излаз у случају *ојасности*, погибелји живљења, страве и писања, зар се живот може писати, зар живот није писан, зар нам Јовица Аћин не сугерише да су писање и живљење једно те исто?

Лисабон, Венеција, Београд, Призрен, градови, улице, тргови, обале, музеји, уметничка дела, Кафка, Сезан, Пруст, Фројд, Кле, Џојс, Краули, Песоа, лутање, трагање, страст, хватање неухватљивог, животи живота, преобразбе, призивање неприказивог, ето нас у средишту живота самог, ето нас у средишту Аћиновог хипертекстичног чарања, ето нас океанских бића на ушћу океана, ето нас у трагању за душом и облицима, за истином и смислом. Ето нас пред могућим одговором, пред оном магичном тежњом коју тако упечатљиво исказује Мага, она недохватна Мага из *Школица* када тврди да никако не дозвољава да се стварност сасуши.

Ушће Океана треба читати са том жељом да не дозволимо да се стварност сасуши, у духу више игривости, али и као врло свесну побуну, приповедачки бунт и оспоравање сваке врсте епског приповедања, отклон од методолошких и методичких замки романа који тако здушно преферира целину и коначност, романа који је сапет у границама чврсте старомодне нарације. Као ону врсту причања, као ону врсту приповедних облика у којој се плута по површини и рони у дубини, мимо границе, чак се наставља даље кроз вишедимензионални простор. Као мноштво времена и мноштво простора, чак и као магичну приповедну комбинацију свакодневног и узвишеног, животног и наративног, живота и имагинације.

Они који су спремни, попут оног који пише, на ту врсту ризика који настаје у тренутку тог чудесног амалгама писаног, читаног и живљеног суочиће се са приповедним лавиринтом који подразумева и изазива читалачко уживање, буди страст за откривањем смисла, подстиче управо на пут проналажења једном давно изгубљене душе. Аћинове приче су приче за оне који настављају да лутају, који живот схватају као потрагу, оне који су пристали на чињеницу поистовећивања литературе и живота.

И тако то бива, од облика до приче, од приче до душе, од душе до недоумице, од фрагмета до сна о целини, од причања до бескраја. Са овом књигом Аћин нам наговештава могућност постојања тог приповедачког бескраја.

Негде у том бескрају приповедног света Мишел Фуко је записао да Дон Кихот чита свет, или стварност, или живот, да би доказао књиге. За Јовицу Аћина би се могло рећи да иде у истом правцу, али из супротног смера. Да чита књиге да би доказао смисао постојања света, стварности, живота.

Фрања ПЕТРИНОВИЋ

ПРИЧАЈ МИ О ОКЕАНУ

Јовица Аћин, *Уцће Океана*, „Геопоетика”, Београд 2011

Океан је главни сћановник и главни бескућник у овом свету.

Аћин

Наизглед строга композиција књиге о којој је реч могла би заварати читаоца који, уместо у њен садржај, завири најпре у оно што се тим именом назива. У рубрици *Садржај*, дакле, уочиће три циклуса: први носи назив *Поремећена равнотежа* и окупља приче *Неузвраћена љубав*, *Сћејеницће*, *Поверљив извештај*, *Овај* и *шај* и *Поремећена равнотежа*. Други циклус, *Пливање до краја ноћи*, чине *Бескрај*, *Сујарници*, *Украдени роман*, *Како сачинићи причу* и *Пливање до краја ноћи*, а трећи, *Уцће Океана*, поред истоименог текста који затвара збирку, садржи текстове: *Вечера у Дурину*, *Илази у случају ојасносћи*, *Причај ми о томе* и *Музејски јосао*. Уколико бисмо се упустили у пливање од обале ка пучини, Аћинов *double coding* потенцијал, смехотворно двогласје и донкихотовски позив да се лектира живи (*Неузвраћена љубав*) могу да нас преко мере орасположе и начине неприпремљенима за дубине које нас чекају. Дужина текстова – од цртица и *short story* до романескне

респектабилности *Ушћа Океана* (мислим на последњу причу, али и на књигу у којој поједине приче кореспондирају на нивоу романескних поглавља) – не може зајемчити симетрију и правилност нити бити индикатором пропорционалности тематског комплекса, с једне, и броја словних знакова, с друге стране. Да, о неприпремљености је реч, и, с обзиром на преводилачку, есејистичку, уредничку и постмодернистичко-полихисторску природу Јовице Аћина, док читам његове текстове стрепим, основано, да немам довољно ронилачког искуства да досегнем његов *абисал* или *хадал*.

Путовање – јер јунак (јунаци?) свих петнаест повести непрекидно је у покрету, од имагинарног сеоцета настањеног поклонцима Маркесове прозе, преко Призрена, Италије, Шпаније, Португалије, до „Лисабонске приче” махом уз обалу реке или мора – има каткад форму ходочашћа или његову травестију. Не ради се овде о статичној визији музеја и галерија које свакодневно посећују туристи са фотоапаратима, који, постављањем фотки на *Фејсбук* испуњавају свој грађански сан; пре су ове, наизглед статичне, институције уздигнуте на ниво цитата, на ризницу читалачких утисака и међутекстовних дијалога, на колаж речи, изговорених и имплицираних. Реч је, даље, о хибридној форми на коју нас је проза Јовице Аћина више пута припремила, овога пута фикција је укрштена махом са путописом. Притом, удео другог се повећава управо извесном спремношћу на то да животне околности или неки предео у који се јунак загледао одреди не само даљи ток радње већ и његову судбину. Путовање је замајац интимне али нехотичне личне историје, често подстрек метаморфозе или фрустрације. Никад до краја јасних контура и обриса, јунак може бити писац, сликар, туриста или напосто ситни криминалац, но једно је извесно – учинак уметности и њене перцепције код њега је неминован и пренаглашен. Номинован као Б. и борхесовски прогоњен (*Ушће Океана*) или детерминисан да се заљуби у своју криминалну сапатницу са којом твори пар марионета неупућених у игру у коју су увучени (*Музејски ђосао*), његов апсурд се редовно укршта са утисцима и сусретима, новим лицима и пејзажима:

„Пита се има ли бекство за њега још смисла. Није ли се и оно прометнуло у тамницу? Може бити, а опет, бекство није постало за њега само спасавање од оних који не опраштају, и, истовремено, вид дужничког затвора, него и тражење лека, разгртање срца сопствене болести, пренапрегнутост која свој одушак налази једино у халуцинирању скоро из тренутка у тренутак.”

Љубав, болест, и то пре свега неуротска побуда за стварањем, екфраза уметничких слика са посебном бригом за детаље (*Причај ми о ѿапе*) – све се то стопило у топос пута, синтетизовало у дескриптивно-наративно семантички густо збијено приповедно ткиво. Просторна разуђеност – од тесних пећина и изнајмљених клаустрофобичних

собичака, широких тргова као гарантованих места ишчашених сусрета, па све до речних, морских и, дакако, океанских лука – пандан је формалној разноликости квалитативно неуједначених текстова што испуњавају странице Ађиновог пројекта. Притом мислим на слабу учинковитост појединих кратких записа (*Поремећена равнотежа*, *Поверљив извештај*, *Суђарници* и др.), који, за разлику од сложенијих форми (*Причај ми о томе*, *Музејски њосао*), остају запрети између трактата, међувремена, успутних размена речи. Нешто сложенију структуру нуде кореспонденти Џојса, Поа и Маркеса (*Неузвраћена љубав*, *Пливање до краја ноћи*, *Како сачиниши причу*) или свеукупне вавилонске библиотеке (*Стејенициће*). Списак је, дакако, шири од наведеног.

Тешње везе међу текстовима почивају како на јунацима које деле, тако и на заједничком корпусу обједињеног искуственог и прочитаног, и њиховог, поетиком кривотворења, дочараног претапања. Цитирано тако постаје подлога за нови свет, а овај се опет, улива, наставља у неку стару, већ прочитану причу, при чему се интертекстуални потенцијал не исцрпљује само литерарним везама, већ непрекидно излази из забрана чисте литерарности. С друге стране, последња приповетка екстензивношћу, обиљем ликова, оставља утисак романескне распричаности. Од почетне ситуације бекства које се протеже читавим текстом па све до објаве океана, као симиларитета субјекта и његове симболичке експликације, све време се одржава тензија догађаја који се смењују наизглед без правилности и логике. Мотив прогоњеног који се обрео у непознатом граду како би предупредио несрећу, зауставио или заварао потеру или испитао своју кривицу и досудио пенал против самог себе, није неуобичајен у светској, па и у домаћој литератури. Са више или мање успеха носио се г. Голужа с провинцијским неманима, редовно у множини, али Ађинов јунак је на путу, у покрету: он не хрли крају већ утапању у бескрај, у непрегледно пространство. Његов бег је једнако егзистенцијалан колико и рекуперативан: он је позајмљен из цитатне ризнице. Такав монтажно-демонтажни роман, ако је о роману реч, или приповетка, ако то име још може обухватити ширину пишчеве замисли, има ушће у магичном реализму, у опсенама и халуцинацијама оног који живи литературу: његове репетиције, ти кратки пасажии у којима нас извештава о несумњивој појави духа иду у правцу свесног прикачивања, уливања или, ако вам драго, конектовања српске митолошке грађе (српски вампир) у светско литерарно ткиво.

Тешко питање на које су сви виђенији нараторолози покушавали да дају одговор, а које је, заправо, у чувеном тексту Волфганга Кајзера тек реторичке природе неће остати необухваћено Ађиновим океанским свеобиљем: тамо где се литерарни модус спаја са критичким, где се мисао улива, увлачи у океанска пространства, треба тражити суптилну пародију на приповедачев статус који захвата у хронолошку дубину али не

пориче кружни ток. Свака приповест има свог духа а наш је, једнако, и водени демон колико и казивач, који се, према искуству јунака који преузима туђу причу и треће лице, „помаља на оним местима на којима се зачиње подвостручавање приче као оностраног простора”. Зато је крај истовремени растанак јунака и наратора, дубока скепса у погледу њихове коегзистенције, баш колико и релативизација, али и *rewind*овање свеукупног рукописа како би се поново прошло кроз поједине причине истине и духове заблуде. Баш зато, нестабилни, флукутирајући свршетак и потенцијална отвореност текста остављају простор за нова уливања, меандрирања и прекоокеански саобраћај. Јер, океан, тај позамашни прошлогодишњи објекат списатељске пожуде (Слободан Тишма), та потентна метафора фикције, почиње управо ушћем као крајем неке друге воде. Или је то само прича?

Драѓана БЕЛЕСЛИЈИН

КОНТРАКЦИЈЕ ЖИВОТА И НИШТАВИЛА

Вук Крњевић, *Море недодирљиво*, „Алтера”, Београд 2011

Од 1997. године, када је, после седмогодишње паузе, започео трећи песнички период у свом књижевном стварању, Крњевић је објавио једну за другом седам збирки песама, а 2011. године и осму, под насловом *Море недодирљиво*, баш онолико колико је објавио и у првом периоду од 1957. до 1970. године. Као и већину осталих књига из трећег периода, и ову је Крњевић саставио од нових и старих песама, које слаже у нове целине према одређеном мотиву или теми, тако да динамику и интензитет његовог песничког стварања не обележавају збирке нових песама, већ комбиновање нових и старих песама у посебном поретку, у којем се уметнички ефекти употпуњују или појачавају.

Тако и нова збирка *Море нејомирљиво* почиње песмама о мору, једном старом и једном новом, чији наслови то и истичу: *Море 1997.* и *Море 2009.* У новој песми лирски субјект тражи „опроштај” од мора због тога што је у првој песми, како каже, „у младости”, певајући о мору, поредио себе и изједначавао се са њим, убеђен у то да је и у њему, као и у мору, „похрањено све што је било / и што ће бити и мртви и нерођени”, а сада увиђа битну разлику између мора и себе, мора којем је једино небо равно и којем не стоји ништавило на путу као њему самом. Пошто увиђа ту разлику, лирски субјект тражи од мора опроштај, толико поражен тим сазнањем о својој пролазности и немоћи пред долазећим ништавилом, да се у самоме себи, у дубини властитог бића осећа потпуно дотученим,

и толико скрушеним, да „никад скрушенији сам у себи” није био. Али то тражење ошроштаја је само почетна интонација за песму о нечему другом, о доживљају ништавности постојања.

То осећање скрушености усред потпуне немоћи пред незаустављивим осипањем живота јавља се у свакој новој песми и постаје основа егзистенцијалног доживљаја у целој збирци. Из песме у песму смењују се ти увиди о гашењу живота и све ближеј смрти тако да тема смрти постаје основна тема. На свему што га окружује лирски субјект препознаје знакове смрти које му она шаље поништавајући у њему сваки преостали импулс живота и одузимајући сваки смисао том животу.

У *Мору недодирљивом* Крњевић обрађује тему смрти, али не зато да би саму смрт песнички описао и насликао њен портрет, још мање да би обрадио тему страха од смрти, нити, пак, евоцирао ишчекивање или суочавање са њом, већ, напротив, описује живот какав постаје онда кад се смрт увуче у њега и стане да га поништава. То нису песме о смрти, нити о старости, ни о умирању, већ о животу у који се увлачи смрт и осваја га мало по мало, откидајући са њега лист по лист, ломећи му грану за граном, берући са њега и последњи изданак наде и смисла.

Зато у Крњевићевој „покајничкој” апострофи мору за опроштај и понуди беспоговорне спремности за окајавање греха, нема ни трага од оне покајничке апострофе, каквом је Лаза Костић заоденуо своју чувену песму у славу лепоти, љубави и вечности, већ је то, заправо, саркастично пребрајање по жртвенику смрти, где већ леже све сама негдашња знамења живота. Молба за опроштај је само учтива форма за завршну евокацију тих знамења скрушеним говором који протиче у неједнаким контракцијама, магновених спомена минулог живота којима је смрт већ одузела чак и патину минулости. То су искази и песничке слике чија је семантика сва у контракцијама, у којима се само извршава та чудовишна трансформација живота у непостојање и оглашава престанак пролазног живота и нестанак у вечном ништавилу.

Печати смрти виде се посвуда, на свему што се чинило да је знак и траг живота, у природи, у свакодневним призорима, у успоменама, у стиховима, у филозофским учењима, у свему што је хранило живот и давало му вредност, смисао и лепоту. Мало шта може остати од лепоте бококорског пејзажа, о „плавој свили” и „невјести Јадрана”, о којој је певао „стари пјесник, док по Луштици падају бомбе / а стакла у Тивту прскају с треском / од махнитих детонација трујући / безгрешну дјецу божју по Боки / а и ону исту чељад посве разуздану / што су гранатирали Конавле нешто раније” (*Тарзет* 1999). Мало шта се може побољшати у животу док се непрестано обнављају и несмањено трају борбе Гвелфа и Гибелина „да би пљачка била добра и обилна”. Мало шта остаје од љубави кад из нигдине стиже љубавница „дуготрајна”, смрт свемогућа, да пољуби „још само једном, али заувјек” (*Похвала Љубави*).

Своје жигове смрт оставља и на поезији која само сведочи о немоћи жудње „да живот уђе у стихове” и о муци „да се живот заустави у пјесми” (*Прољећна Бока*). Песма каква год да је, колико год да удахне у себе живота, и сама подлеже контракцијама саме егзистенције, која пре или касније окончава се издисајем.

Стијан ЂОРЂИЋ

ИЗГЛОБЉЕНО ВРЕМЕ

Милан Милишић, *Официрова кћи*, „Геопоетика”, Београд 2011

Трагичан је и страشان почетак Милишићевог романа. Почетак доноси грмљавину авиона која покреће сећање на детињство, на рат. Роман је незавршен јер је аутор романа убијен у свом стану, у бомбардовању Дубровника. Трагичну и страшну потврду слутњи главне јунакиње појачава сенка која на реченице у роману пада однекуд изван романа, из живота писца.

Остао у заоставштини писца, недовршени роман Милана Милишића појављује се као синтеза свих литерарних жанрова којима се писац бавио. Начин на који је погинуо, чињеница је која сопственом стравичношћу и парадоксалношћу стоји као доказ оној оштрини која се осећа у гласу Катице Штикар кад говори о провинцијализму и обести: „С одличним успијехом ишла је и награда на концу школске године. Све награде су биле књиге, и уручивале су се одликашима након дуге суморне говораније о улози младог нараштаја. Сви други одликаши добивали су увијек велике шарене књиге а ја увијек мале и сиве. Но није то толико важно и зацијело бих то већ била заборавила да ми се заувјек није урезала одликашка награда на крају другог разреда. На завршној школској свечаности прочитана су имена свих одликаша и сваки је прилазио столу да би примио из директорових руку своју награду. Сви одликаши из мог разреда добили су књиге ћирилицом; једино сам ја добила књигу латиницом. У тој грозној књизи штампаној латиничним алфабетом – грозној, досадној књизи, која је ваљда била једина књига латиницом која се могла наћи у Шапцу, и коју сигурно никад нитко није прочитао, ни у Хрватској нити било гдје – остат ће за мене оличена сва загушљивост и сва плитка обијест провинцијалне искључивости.” Једнаком оштрином Милишићева јунакиња ће шибати све три средине.

Рукопис је штампан без знатнијих измена. *Официрова кћи* је тако роман који је заустављен у коначном уобличењу. Али због тога ти видљиви шавови и недовршеност Милишићева књиге, са становишта

написаног, сведоче о могућностима књиге. Резови су чекали пишчеве последње интервенције, а сад нас посматрају као саговорника.

Милан Милишић је пре свега познат као песник. И кад се каже да је ово роман песника, онда то не значи да је песник направио излет у један другачији жанр; то, заправо, онда значи да је роман добио једну лирску димензију која је иначе заборављена у приповедању. Сусрет песника и прозног жанра овде је читаоцу донео чисту и снажну емоцију, компактан и јасан израз. Познато је Милишићево брушење сваке реченице до перфекције израза.

У самој његовој поезији је било места за разнородна песничка остварења. Тако је, између осталог, писао и поезију за децу. Преводилачки рад је такође разнородан и роман ће подсетити читаоца, такође, и на ауторове преводе Толкиновог *Хобита*. Све то ће одиграти своју улогу у Милишићевом приповедању.

У прологу романа се налази основни тон, односно двострукост и парадоксалност позиције Милишићеве јунакиње. Носталгични повратак у детињство и бежање од истог тог детињства. Сећање на ратне године, одрастање у, како је то већ приметио Предраг Чудић, *вишражу социјализма*, поверено је младој женској особи, Катици Штикар. Није случајно одабран женски лик као приповедач. Оваква проза, као синтеза свих жанрова којима се писац бавио, једноставно је тражила израз без остатка. Да ли је ово прича/епоха коју аутентично може приказати једино женски лик? Шта би се десило са причом да је приповедање поверено мушком лику, опремљеном, наравно, оруђима каквим је опремљена јунакиња Милишићевог романа? Питање се не губи толико у апроксимацијама и апстрактности колико се у први мах чини. Јунакиња је одрастала у сталним сеобама, где су једино сигурне успомене и осећаји, можда једино право поље слободе. У самоћи, на коју се природно надовезује литература, посматрање и интензиван унутрашњи живот. Поред лирских пасажа, њена животна снага постаје доминанта њеног карактера. Иронија и самоподсмешљивост, постају на моменте ведрина и љупкост, а на моменте остају цинизам и грубост. Тако је јунакиња Милишићевог романа постала и дословно израз те свеукупности и пишчеве стваралачке ширине. Женски лик је Милишићу омогућио емоцију према оцу без патетике и оштар однос према мајци, без трагике.

Приповедање повезује две временски удаљене тачке. Сећање покренуто разговором је омогућило приповедачу да нам повеже те две тачке, време ближе нама и време детињства јунакиње, време Другог светског рата и послератно. Приповедање Милана Милишића пулсира од детињег гласа до гласа одрасле особе, оба припадају Катици Штикар, официрској кћери, и тако читаоцу омогућава уживљавање у аутентичне доживљаје и, истовремено, дистанцу, разумевање тих догађаја и осећања. „Читава прича као слободан пад”, каже Катица свом

саговорнику. Јер роман је и дијалог и отуда комуникативност реченице. Исповест и сећања се преплићу, као у разговору.

Двострукошћ, двојност Катичиног лика огледа се и у њеном односу према мајци и оцу. Нетрпељивост, чак мржња према мајци и наклоност и љубав према оцу, кључни су елементи који утичу на развој њене личности. Ословљавање оца са *пата* и мајке њеним именом, Тања, говори о јасној децјој привржености једном од њих. Читава књига носи то главно осећање кривог срastaња, подвојености и изглобљености живота. Сви Милишићеви јунаци пате од те болести. Није случајно Катича и помало хамлетовски лик. *The time is out of joint*, каже Хамлет. *Проклејство, срам, што сам рођен да ја ја поправам сам*, могла би рећи Милишићева јунакиња.

Жанровска поливалентност је омогућила значењску отвореност Милишићевог романа. Међутим, жанровска поливалентност није део формалног уобличења романа, него је органски део ткива текста, приповедања главне јунакиње. Сећање на детињство, подвојеност младе женске особе, разговор, хиперсензитивност јунакиње, осећај за детаљ – све је то омогућило да се роман ишчитава и као роман одрастања и као једна специфична историја простора Балкана, са свим његовим противречностима, специфичностима, трагиком и могућностима које се налазе на сваком кораку. Тако ће простор који је обухваћен локалитетима Сисак–Шабац–Дубровник говорити и једним другачијим језиком од језика којим се служи млади женски лик у разумевању принудних селидби. Сваки локалитет ће добити своју локалну боју и ту ће се читати одблесак пишчевих путописних текстова. Боја локалитета неће проговорити само локализмима, које Милишићева јунакиња користи у оживљавању атмосфере, него пре свега аутентичношћу ликова/архетипова одређеног локалитета. Живописни ликови се тако везују за читаоца детаљима на основу којих писац гради комплетну личност. Њихова аутентичност биће доказ кохерентности и аутентичности саме приче, а њихове архетипске карактеристике подсећање на традицију и, истовремено, омогућавање отворености дела за шире тумачење. Међутим, за ово је био потребан лик какав је Катича Штикар.

Трагичан одлазак Милана Милишића, судбинска парадоксалност једне људске и књижевне величине у парадоксалној средини, оставља нас запитане над отвореношћу његовог дела. Роман какав је желео да читаоцу понуди читалац неће имати прилике да чита. Зато ће у овим видљивим шавовима, неспојеним и незавршеним деловима, читалац истовремено читати могућности и трагичну судбину живота. Какав бисмо роман читали, о томе не можемо судити. Овако, имамо прилику, само, да читамо једно од бољих књижевних остварења написаних на овом језику. Књигу која је на парадоксалан начин повезала оне делове бивше земље који су својим раздвајањем одузели живот Милану

Милишићу. „Било је страшно, али не онако тужно као смрт у бајкама”, каже Милишићева јунакиња. Књига Милана Милишића је и духовита и трагична, као живот на овим просторима.

Ненад СТАНОЈЕВИЋ

ПАРАДОКСАЛНА ПРИРОДА ПРИПОВЕДНИХ СТРАТЕГИЈА

Тања Поповић, *Сјтрайшегије приповедања*, Службени гласник, Београд 2011

Уверљивост и истинитост фикције, којима су тежили деветнаестовековни писци, свесни самосталности и особености приповедних светава које стварају, у великој мери зависи од вештине освајања наративног света и владања њиме. Скуп наративних поступака чијом се применом постижу уверљивост и истинитост предмет је истраживања Тање Поповић у књизи *Сјтрайшегије приповедања*. Централни део монографије посвећен је најзначајнијим руским деветнаестовековним књижевницима – Пушкину, Гогољу, Толстоју и Чехову, али и српским приповедачима – Миловану Глишићу, Стевану Сремцу и Сими Матавуљу. Применом компаративне методе, односно поређењем Глишића и Сремца са Гогољем, као и Владана Деснице са Џојсом, уз стављање неких приповедака Симе Матавуља у контекст европског спиритуализма, дела српских писаца сагледана су из шире перспективе, чиме се указала и њихова сасвим нова димензија.

Књига је резултат вишегодишњег пажљивог читања и промишљања руских и српских тема, а њено јединство изграђено је на доследно спроведеном интерпретативном поступку, који се заснива на иманентном приступу и теоријски освешћеној аргументацији. Чврсто прожимање и подупирање теорије и „праксе” приметно је у сваком огледу *Сјтрайшегија приповедања*, укључујући и проблемски конципиран увод, у ком су теоријски проблеми сагледани кроз парадигматичне примере из романа Стендала, Балзака, Дикенса, Толстоја и Достојевског.

У уводу се указује на наратолошко теоријско полазиште, али и оправдану сумњу у његову интерпретативну свеобухватност. Подсећа се, наиме, да „огољавање конструкције наратива ради добијања уједначених композиционих и структурних решења олако одбацује семантику и идеологију дела” (стр. 13). Тога су били свесни још руски формалисти, чији је допринос утемељењу наратологије данас општепризнат, па је често ослањање и подсећање на њихова истраживања у овој

монографији не само очекивано већ и неопходно, тим пре што су нараторолошка теоријска полазишта примењена на значајне руске писце, који су били у средишту интересовања формалиста. Заправо, осврт на друга тумачења и значајне интерпретације, уз увиђање њихових домета, али и ограничења, доследно је спроведен кроз читаву монографију. Посебно су драгоцене опсежна указивања на релевантну литературу, не само на српском и руском већ и на енглеском и француском језику, укључујући и најновије теоријске студије о кључним проблемима истраживања.

Основна поставка, из које израстају сви огледи, сажета је у ставу да се *исти* уметнички поступак може користити на *неједнаке* начине, односно да исто решење може добити сасвим различита значења и функције, зависно од тога како се оно што је непроменљиво укључује у конкретни фикционални свет. Стога је, уз подразумевану свест о индивидуалним разликама, пажња пре свега усмерена на *сличности* међу различитим приповедачима, да би се потом на илустративним примерима показало како „двојица могу чинити исто, а да то не буде исто”. Зато није довољно само препознавање одређене приповедне стратегије у конкретном делу, чиме се нараторологија неретко задовољава, већ је, како то чини Тања Поповић, неопходно открити и функцију и смисао употребљеног поступка, па и његове идејне и филозофске импликације. Јер, за конституисање смисла књижевно-уметничког дела и његове уметничке истине, није важно само *шта* се приповеда и *како* се то чини, већ и на који начин и с којим циљем се прибегава одређеној приповедној стратегији, односно како се она контекстуализује.

Доследно је примењен став да „свака радикализација приступа, иако понекад доводи до привлачних закључака или нових могућности тумачења, по правилу крије слабости и ограничења” (13). У *Стратегијама приповедања* то је избегнуто одређењем за иманентну критику, али и одбацивањем ригидне примене ма које методе, тачније неопходним прилагођавањем методе предмету истраживања.

Плодотворност таквог приступа најпре је испољена у анализи хронологије настанка Пушкиновог *Евђењиа Оњењина*. Праћењем десетогодишње историје настанка овог класичног дела руске и светске књижевности, показује се да писање *Евђењиа Оњењина* доследно и непрекидно прати живот самог Пушкина, који је, као што је познато, био испуњен прогонима и разним видовима угрожености и егзистенцијалне неизвесности. Ослањајући се на романтичарску поетику, а пре свега на текст самог романа – у ком је песник не само директно присутан већ и личне доживљаје и немире на разне начине уноси у своје дело, рачунајући на делатног читаоца који ће његове алузије препознати – осветљава се преплитање стварности и фикције, што битно утиче на конституисање смисла, а тиме и на интерпретацију овог Пушкиновог остварења.

Пушкин је, наиме, свесном уметничком намером омогућио да спољашње, историјско време продре у роман, односно у његово унутрашње, фикционално време, што је резултирало повезивањем догађаја из Пушкиновог живота са романескним дешавањима. Показује се да време и околности настанка дела, које је Пушкин помно забележио, помажу утврђивању хронологије и у самом роману, за коју је одавно указано да је непрецизна и неодређена.

Примена генетичке критике тако осветљава неке од садржинских, психолошких, мотивацијских и формалних противречности *Евџенија Оњегина* и потврђује Лотманово запажање да су оне део промишљене и доследно спроведене ауторске концепције. При томе је посебно важно да управо текст романа омогућава и оправдава такав приступ, јер су у њему заједно присутни и међусобно се сусрећу, приближавају и удаљавају – аутор и његов јунак, односно Пушкин и Евгеније Оњегин. Да овај поступак има и шири значај, односно да не утиче само на композицију већ и на естетски и идејни аспект дела, потврђује и осврт на Љермонтовљевог *Лунака нашег доба*, на кога је Пушкинов роман битно утицао.

Важност интертекстуалних веза посебно је наглашена у огледима чија је окосница Гогољево стваралаштво, које Тања Поповић исцрпно сагледава, чиме попуњава велику празнину у нашој стручној литератури о Гогољу, будући да о њему на српском језику готово да нема релевантне студије. Уосталом, исто се може рећи и за Пушкиново стваралаштво, па је и стога текст о *Евџенију Оњегину* посебно драгоцен.

У огледима о Гогољу најпре се разматра пародија, као један од кључних проблема Гогољеве поетике, а потом и његов утицај на српске приповедаче Милована Глишића и Стевана Сремца. Томе се придружује и интердисциплинарни осврт на адаптацију и екранизацију Гогољевог *Вија* у филму *Светло место* Ђорђа Кадијевића, што је предмет последњег, краћег огледа, који затвара монографију и употпуњује причу о рецепцији великог руског писца у нашој култури.

У првом огледу о Гогољу, након теоријског сагледавања пародије као нараторолошког и интертекстуалног проблема, пажња је усредсређена на Гогољево специфично и по правилу неочекивано пародирање античког наслеђа – од идиле (у збиркама прича *Вечери у сеоцу крај Дикањке* и *Миргород*), преко пародије Плутархових *Упоредних биографија*, односно живота знаменитих људи (у причи о свађи два Ивана), до пародирања епских формула, којима је Гогољ радо прибегавао (нпр. у *Мртвим душама*). Посебну пажњу привлаче одломци у којима су Гогољева проширена поређења сучељена са сродним фрагментима из *Илијаде*, уз истицање сличности али и потпуно супротних ефеката које примена истог поступка производи. Потом се на примеру *Ревизора* разматра начин на који Гогољ уједињује и пародира постојеће типове атичке и римске комедије.

На крају огледа, специфичности Гогољеве пародије стављене су у контекст његовог гротескног, комично-језивог света, чиме је изнова у центру пажње *циљ* спроведеног поступка, будући да се пародија, када је реч о Гогољу, мора повезати са сказом и гротеском, као конститутивним елементима његове прозе.

Наредно истраживање у целини је посвећено сказу, односно уметничком приповедању које се заснива на усменом казивању. У контексту истраживања приповедних стратегија сказ се показује као посебно подстицајан, будући да уверљивост и истинитост фикције овде пре свега зависе од вештине приповедача, који говором ствара фантастични свет, неретко директно супротстављен реалности и њеним законима. Стога је утицај Гогољеве употребе сказа на изградњу фикционалних светова Милована Глишића и Стевана Сремца, који обилују фолклорним и усменим говором, посебно плодотворан, али и сасвим различит. Показује се да је, када је реч о Глишићу, стваралачко читање Гогоља (кога је српски приповедач и преводио), пре свега утицало на стварање фантастичног и гротескног света његових приповедака, док је Стевана Сремца, имајући у виду његов реалистички проседе, преваходно инспирисао изражајно-стилски аспект Гогољевог стваралаштва.

Централни, најобимнији део књиге посвећен је поређењу приповедних стратегија Толстоја и Чехова, односно додирних тачака њихових књижевних универзума, заједничких формалних решења, као и тема и начина њиховог обликовања – од фасцинације природом и елементарним силама, преко полне љубави, брака, партнерских односа, до тематизовања пролазности, смрти, као и смисла, односно бесмислености постојања. Посебна пажња посвећена је сличној наративној употреби детаља и начинима на који се они индивидуализују, чиме је испољен квалитет усредсређеног читања и показан значај таквог приступа, који је у нашој књижевној критици, нажалост, све ређе заступљен.

Директно сучељавање луцидно изабраних, парадигматичних примера из дела Толстоја и Чехова, тамо где су њихове теме и приповедне стратегије сродне, неретко је изненађујуће и за добре познаваоце њихових опуса. Истоветна решења којима два писца прибегавају имају различита значења и функције у контексту целине њихових књижевних универзума, при чему сваки успева да обликује свој приповедни свет и створи уверљиво и истинито дело. Тиме се аргументовано показује како је семантички потенцијал истоветних решења погодан да изрази и Чеховљев антрополошки песимизам и Толстојев оптимизам.

Истоветан приступ примењен је и приликом поређења стваралаштва Владана Деснице и Џејмса Џојса. Повест о пропадању грађанске класе, и код Деснице и код Џојса, испричана је кроз опсесивно понављање тема и приповедних стратегија којима двојица приповедача

прибегавају, што је посебно изражено анализом доживљаја и перцепције свакодневице њихових јунака и наратора, уз модернистичко посезање за монтажом и фрагментарношћу као композиционим начелима. То је приметно не само у њиховим најзначајнијим романима, Џојсовом *Уликсу* и Десничиним *Прољећима Ивана Галеба*, већ и у новелама. Тиме је успешно и аргументовано указано не само на сродност приповедних светава, тема и композиционих решења већ и на оправданост посматрања Деснице као европског писца.

Истоветан циљ остварен је и стављањем неких приповедака Симе Матавуља у контекст европског спиритуализма. Осврт на филозофију и теозофију Емануела Сведенборга, као и у нашој средини мање познатог француског научника Алена Кардека (који је покушавао да на егзактан начин изучи спиритистичке сеансе и медијуме), праћен је истицањем њиховог утицаја на Блејка, Бодлера, Борхеса, па и Балзака, са једне, односно Артура Конана Дојла, Чарлса Дикенса и Жила Верна, са друге стране. Уосталом, подсећа се да су спиритистичке појаве разноврсно третиране и у неким делима Пушкина, Гогоља, Достојевског и Толстоја. То је приметно и у приповеткама Симе Матавуља, у којима аутор има неједнак и неједнозначан однос према спиритистичкој комуникацији са оностраним. Објашњење те амбивалентности Тања Поповић проналази у младалачким наклоностима и интересовањима самог Матавуља, који се са спиритизмом, између осталог, упознао и у Паризу, а посећивање сличних сеанси наставио и у Београду, да би се касније дистанцирао од тих искустава, што се одразило и на начин третирања ових појава у његовим књижевним остварењима. Показује се, наиме, да Матавуљев однос према спиритизму не може бити схваћен на прави начин без увида у широко распрострањен позитиван став према овим појавама у Европи и Америци током XIX века.

На тај начин се, поред јасно формулисаних теоријских поставки, које су аргументовано примењене на репрезентативна дела руских и српских писаца, непрестано има у виду неопходност индивидуалног приступа сваком аутору и делу, чиме се избегава једнострана или схематска примена ма које књижевне теорије. Било да указује на тематско-мотивске сродности, поетске подударности, истоветна формална решења или интертекстуалне везе и уметнички дијалог међу ауторима, Тања Поповић увек у први план ставља функцију и циљ датог уметничког поступка. Таквим приступом гради се чврста унутрашња повезаност огледа, који илуструју и потврђују да уверљивост и истинитост фикције није толико условљена избором теме, колико зависи од вештине освајања наративног света и владања њиме.

Уз негован стил, праћен јасноћом и прецизношћу израза, *Странице приповедања* Тање Поповић не само да попуњавају велику празнину у нашој стручној литератури о Пушкину, Гогољу, Толстоју и

Чехову већ показују и да се значајни домаћи аутори на прави начин могу разумети и тумачити тек стављањем њихових дела у контекст светске књижевности.

Оливера ЖИЖОВИЋ

ЕЛИПТИЧНО ПЕВАЊЕ О ИСТОМ

Срба Игњатовић, *Чим сване и друже ујојије*, „Повеља”, Краљево 2011

Срба Игњатовић је годинама пажљиво профилисао своје певање неговањем стваралачке сумње у могућност исказа речима. „Писање доводи у сумњу, сматрајући да је оно својеврсно насиље над реалношћу” и зато гради увек „друкчију текстуалну и контекстуалну слику”. Ове речи Миодрага Рацковића се односе на Игњатовићев критички ангажман, али се могу односити и на поезију коју пише. Своју поетику конституише сажимањем слика, рецепцијом културолошких мотива и митова европских народа. Његов песнички језик сведочи да поседује богату песничку културу, подигнуту на темељу најдубљег изворишта језика и песничтва као неисцрпне уметности. Свођењем поетског језика на меру сопственог осећања исказности, ушао је у раван пројектованих асоцијација, у поступак поетске комбинаторике лирског и наративног, доживљеног и литерарног.

Пошто у овом приказу није могуће назначити све теме и мотиве којима се бавио у ранијим књигама, назначујемо само означење битно за књигу песама *Чим сване и друже ујојије*. Први пут га доноси мото песме *Странице, у јусишињи*: „Бесконечно сусретање Истога са Истим” (књига *Зограф оципра срца*), у смислу бесконачног понављања животних манифестација у простору и времену, и негативне природне и друштвене енергије. По Игњатовићу, „иста” је планетарна угроженост природним и друштвеним силама, само су тумачења различита: „Мислиоци су досад само различито / тумачили свет.”

У неколико претходних књига опевани су мотив сусретања „Истога са Истим”, и мотив „физичког и духовног варварства”. Они су посебно доминантни у књизи *Чим сване и друже ујојије*. У њој је „варварство” опевано као покретач самодеструкције човечанства, с том разликом у односу на претходне књиге што је у овој песник другачије ослоњен на инспиративне изворе, на искуство са животом, историју, мит, легенду, литературу и што поетички ефекат постиже мешањем директног, иронијског, хиперболичног и саркастичног исказа, користећи знатно мање метафоричне слике и изразе. У овој књизи је неупоредиво наглашеније

апокалиптично осећање судбине планете и човечанства, посебно судбине српског рода који се опет нашао у процепу деструктивне европске цивилизације.

Пролашка песма *Чим сване* само привидно нагиње ка дескрипцији „сванућа” и чина настанка песме, односно, песничковог „смишљања” начина како да одреди своју визију могуће песничке творбе. Том привиду надређено је својеврсно програмско означавање кључне теме књиге, *апокалипсе*, као извесне будућности човека и света, „немилосне руке / спремне да нас све помете / једном и заувек”. У том тематско-мотивском кругу крећу се све песме, без обзира на то у који циклус су разврстане. Срећемо се, дакле, са *елиптичним варирањем „испјо̄г”*, онога што прожима и књиге *Рацљар* (1989), *Зограф ошћира срца* (1989), *Гачући у нови век* (1993), *Судбеник* (2001), *Слеји џуџник* (2007).

Пратеће теме су у нужној атрибутској служби основне, и служби песника који поетичком „аргументацијом” предочава „доказе” о неизбежној „пропасти света”, али „не по божјим, него по природним законима”: „Магнетни полови ће се преокренути, / најахаће континенти на континенте, / јурнуће океани у океане, биће велики кермес” (*Обнова*). Синтагма „велики кермес” недвојбено потврђује да је реч о песничком, а не о научном тексту.

Аксиом „пропасти света” провучен је кроз књигу као мисао о новом потопу „већ две хиљаде и неке”. Улогорио се у песмама као теза мудраца и научника чије „доказе” песник уздиже до поетске чињенице. Потпора тој „поетској чињеници” је и песничкова искуствена спознаја деструктивног деловања човека и човечанства који „раде у корист своје штете”. Зато песник, из песме у песму, варира човеков утицај на убрзање „пропасти” свакодневним нарушавањем природне хармоније, кварењем какве-такве сопствене судбине. Због тога, у Игњатовићевој поетичкој равни све приче о „космонаутима, астронаутима, лунаутима” и о усређивању човечанства делују „као опсена и лаж”, колико смешно, толико и цинично. Као и многе друге опсене које човек „производи”.

Песник указује да је алузивна најава „пропасти света” много озбиљнија него што нехајни духови схватају: „Из дана у дан, у новинама, / читаш упозорења / да одасвуд вребају грдне пошасте...” (*Ућозорење*). Нема ништа више романтично. Све што је нежно поништено је. Време је да се грађани, „мирно, без панике... запуте до најближег гробља”.

Апокалиптично осећање света, исказано у иронјском контексту, прожима већину песама. И кад певају о страху „од бесконачности простора пуног светова”, и кад певају о „труњу и муљу” који куљају у виду „отровних дневних наплавина”, о свакодневном комшијском денунцирању „тамо где треба”, о „невероватном народу” (српском!) који преживљава упркос неповољном егзистенцијалном (социјалном! политичком!) стању, положају и понижењима. Апокалиптичног осећања

света има и у певању о београдској слеђеној новогодишњој ноћи у којој је „около расуто лажно сребро и злато”, о кошави која „полуца све лонце и доцепа све начето”.

У служби апокалиптичног осећања света је и пев о „мантри” коју понавља грађанин: „... верујем у смрт поезије и крај мита”, док „заветна Елеонора (мртва драга) преводи песнике” (*Нови Сизиф*). Сваког дана „пуцају тетиве, / крцкају кости, / чопори дивљих паса / лочу просути крв. // Ништаци би да суде, / малоумни би да просветљују. // Лопуже нуде ореол, / битанге светкују” (*Свакога дана*). Из судњег часа провирује „самртна игра”, „богови чекају леп и млад леш” (*Ахилов изазов*).

У свакодневљу је све „профано и тоалетно”, зачињено „гушањем истине и лажи, живота и смрти”. Скоро тријумфујући у дисовском очају, песников его *саркастично* кликће: „Доживећеш и ти крај историје, успење у чисту радост” (*Чуда*). Уочавајући апокалиптични сценарио, песник позива човека да се освести и приклони поштовању природне хармоније, одбацујући историју коју „пишу победници”. Последица такве историје је прецртавање планете и човека, па и „прецртавање” српског рода: „Крупним црним словима на формулару пише: / ЈЕСАМ СРБИН – НИСАМ СРБИН... / непотребно прецртати” (*Путовање, сан*).

Пошто метафора није увек моћнија од директног исказа, Игњатовић се, у овој књизи, не клони ни дневно актуелних политичких тема и колоквијалног политичког језика: „Све што смо имали, и што немамо / изнето је на пазар, ... / или купујеш, или те купују, / или продајеш, или те продају” (*У нашем граду*). Свеједно да ли је морално, или није, чине то они који мисле да је „вечност својина, земаљски рај циљ”. Који су погрешно разумели (*Промена*). Зато је толика „трулеж на лицу отаџбине” (*Трулеж*).

Суморну слику апокалиптичне политичке пошасте не може да ублажи ни призив зимске идиличне слике завичаја: „јутрења у градској цркви, / где шапате гробаља / претаче у росу / пој пречистих преља” (*Зимска басма*), пошто се одмах, потом, јавља слика још једног катаклизматичног догађаја. Стиже „рат” у којем „поново дајемо / све за хлеб / утопљен у крв и вино” (*Све*). Ту спознају песник уврхујује сарказмом, наслућеном сликом живота после „пропасти света”. Доћи ће до „рађања деце, обнове споменика”, али, „сви ће клицати исто, речима Великог брата, у моду ће ући опет оде”, а, одбачена и осуђена, „пашће тиранија мрских сонета” (*Када овај свет*).

У овој књизи је видљив и слој којег нема у претходним књигама. То је слој директних обраћања и порука. У слух и свест савременог човека уденута је неутешну реч, и чуђење: Како је могуће, чуди се песник, да „земаљски богови” не знају да ће, кад-тад, човек разобличити њихову „лаж и обману”. „Истина ипак исплива, макар кроз фрулу од зове” – пева Игњатовић у молитвеној песми *Госпoде, њомози слабима*. При том акценатује две чињенице: „прогоњени су од гонилаца били часнији и

бољи”, и – „путем у Ништанигде” потребно им је „ојекплење изнутра”, не би ли „срце и душа били тврди орах” – да издрже.

По свом одмереном дозирању колоквијалног и песничког, животног и литерарног, стварног и митског, књигу *Чим сване и друге ујџојџе* Игњатовић заокружује асоцијацијом на потоп и библијску Нојеву барку у коју су се, ради спасења, једном већ укрцали човек, биље и животиње. Не одустаје од извесности о којој пева („... оче Ноје, време је / да обновиш своју барку”). Таквим заокружењем аплицира убеђење да природа неће одустати од своје инерције, нити човек од свог субверзивног дејства. Ушли су у најозбиљнију деструктивну фазу.

Душан Стојковић пише да је књига *Чим сване и друге ујџојџе* књига „кратких песама којима песник остварује тешко оствариво”: „Идући по жилету, изнад амбиса, успева, клонећи се овлашног крокија, да, епифанијски, ухвати у лету сев битног, метафизичког ... На први поглед посне, сведене на суштинско, и то атомизирано суштинско ... ове песме су и онеобичени поетски снимци. Све је зачињено иронијом, оксиморонима, реторским питањима, звучним стилским фигурама, каламбурима.”

У овој књизи Игњатовић је најдаље отишао у проблематизацији односа песника према свету у коме живи: реафирмишући критичку функцију поезије; доводећи до усијања песникову критичку свест. Мирослав Радовановић то доводи у везу са песниковим „уметничким уверењима и начелима поетике”: „Песник је опседнут појавношћу света, и не подлеже ништавилу већ призива побуну, елан, дејство, не дозвољава да се дух не супростави.”

Бранко Стојановић ово певање види као „израз резигнације, делом и згађености над свеопштом лажју и лицемерјем” и као „искошени иронични снимак савремене човекове збиље”, односно, поетички коментар зла у нашем времену. Нарочито акцентује Игњатовићево апокалиптично осећање данашњег „тоталитаризма” у којем ”Родоначелник остаје непознат” (песников стих) – „увијеног у плашт слаткоречиве реторике о демократији, људским правима, европејству и Европи”.

Ваља, међутим, напоменути да, упркос оваквој констатацији критичара, у овој поетици нема паролашких слогана. Све је на трагу аутентичног певања о савремености коју живимо, према којој песник има отворени критички став, видљив већ из првог плана песама.

„Тај први, предметни слој(план) Игњатовићевих песама”, бележи Стојановић, „није занимљив и значајан по тој отвореној критичности, већ по дубини увида и снази песничке артикулације.” Пошто припада генерацији „чији су многи заноси пропали а илузије се распршиле”, природно је да поетским језиком даје одговоре на питања свог времена не чекајући дистанцу, и да, као мало који други савремени песник, уме да користи у свом поетичком контексту актуелне појаве и догађаје (и политичке!), „призоре из свакодневља, одломке и крхотине разговора на

улици, у кафани, у превозу, многима добро познате, каткад и мање познате анегдоте из књижевног живота, муњевите асоцијације на лектуру, интертекстуалне одзиве, поетику колажа и колажирања”. Посебно је видљива његова вештина преплитања дословних и фигуративних исказа, често „афористички ефектно”.

Поводом књиге *Чим сване и друге ушћојије*, Бранко Стојановић уочава и једну врло индикативну чињеницу: „Игњатовићеве, као и неке друге књиге савремених српских песника, драгоцене су и због чињенице да песници поново преузимају ’штафету’ критичке књижевности.”

Имајући у виду опште одлике Игњатовиће поезије, препознатљиве у свим књигама, закључимо реченицом Јована Пејчића исписаном поводом избора песама *Варвари на Понију*: „Посреди је специфична лирска дијалектизација ствари мишљења и певања.”

Љубомир ЂОРИЛИЋ

ЧЕТВРТИ ТОМ ИСТОРИЈЕ СРПСКЕ ШАЉИВЕ ПЕРИОДИКЕ

Жарко Рошуљ, *Час опис часописа IV. Српска шаљива периодика (1850–1870)*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд 2010

Жарко Рошуљ од 1985. године сарађује на пројекту „Историја српске књижевне периодике” који се успешно остварује захваљујући сарадњи Института за књижевност и Матице српске. У заједничкој едицији ове две научне установе – „Историја српске књижевне периодике” до сада је објавио три књиге у едицији под заједничким насловом *Час опис часописа*. У првој (1995) обрадио је вршачке листове *Мирођију*, *Бубањ* и *Српску везиљу*, као и *Полицијски гласник*; у другој (1998) сатирични лист *Геју*; у трећој (2004) периодичне шаљиве публикације *Пере Тодоровића*. Управо овим књигама исказао је изванредан смисао за проницање у суштину хумористичких и сатиричних гласила који представљају значајан део српске књижевне периодике. Ту богату линију историје српске књижевности свакако нису могла да заобиђу истраживања историје српске књижевне периодике, посебно када је реч о периоду од њених почетака до 1918. године. У оквиру тако замишљеног научноистраживачког пројекта овај посао је препуштен Жарку Рошуљу који је акрибично и стрпљиво обрађивао једно по једно периодично хумористичко гласило (листовете, часописе, календаре),

групе таквих гласила, шаљива гласила појединих уредника-аутора (Пере Тодоровића, Змаја).

Жарко Рошуљ је овај свој вишегодишњи труд употпунио књигом *Час описа часописа IV. Српска шаљива периодика (1850–1870)*, која је саставни део својеврсне историје српске хумористичке периодике друге половине 19. века. У овој књизи монографски су обрађени шаљиви листови, часописи и календари, разврстани у три групе. У I делу обрађени су: *Шаљивац* (1850–1851) који је издавао и уређивао Сергије Николић; *Књижевни додатак „Јужне њчеле“* (1852) који су издавала браћа Данило и Милорад Медаковић; *Месечар* (1860) који је издавао и уређивао Димитрије Михаиловић звани Барон Мита. У II делу обрађени су мањи ђачки шаљиви рукописни листови ђачке дружине Новосадске гимназије у којима су стасавали будући велики хумористи и сатиричари: *Зоља* (1861–1862), *Јез* (1861–1862), *Мува* (1861–1862), *Слеји миш* (1861), *Шаљивац* (1861). Потом, обрађена су шаљива гласила Светозара Стојадиновића: *Домишљан* (1862–1868) и *Шаљиви календар* (1854–1856; 1862). У овом одељку нашле су се и обраде шаљивих листова Ђорђа Рајковића: *Хумориста* (1863) и *Рен* (1867), као и *Приклајала шаљивоџ календара* (1865) на којима је знатно сарађивао Змај. Потом, обрађени су листови: *Зоља* (1864) Константина Трумића као својеврсна опозиција Светозару Милетићу, „сатирични” режимски лист *Ружа* (1865–1872) који је издавао државни чиновник Михаило Ђелешевић. На крају су обрађена три мала и кратковека листа које су уређивали Јован Балугџић, Аца Поповић Зуб и М. Јов. Ђорђевић: *Данџуба* (1868); *Обад* (1869) и *Српска њчела* (1870). Трећи одељак посвећен је најзначајнијим сатиричним листовима који сведоче о времену „процвата сатиричне штампе”: *Комарац* (1861–1869) и *Змај* (1864–1871). *Комарац* су издавали и у њему су сарађивали водећи милетићевци (Змај и Рајковић), антимиљетићевци (Аца Поповић Зуб, Игњат Фукс, Емил Факра) и мађарони (Јота Грујић и дружина Комарчева). *Змај* је издавао и уређивао га Јован Јовановић Змај и створио је од њега „најпознатије српско шаљиво гласило покренуто у периоду 1850–1870”.

Иако се приликом обраде појединих гласила Жарко Рошуљ придржавао модела и упутстава утврђених на пројекту, због специфичне структуре (особите програмске оријентације и слободнији распоред рубрика, другачија функција појединих жанровских облика) био је принуђен да сâм налази модел монографске обраде када је реч о шаљивом листу, часопису или календару. Велике потешкоће задавало му је и разоткривање шифара и псеудонима, морао је да стекне увид у целину шаљиве периодике како би распознао реплике и скривене дијалоге међу шаљивим гласилима истог времена. Грађу за ове монографске обраде прикупљао је годинама, често мучећи се да у разним библиотекама пронађе поједине ретке бројеве неких гласила како би пред собом имао

комплет периодичне публикације. Свакако треба нагласити да је Жарко Рошуљ веома предано пратио и илустративни израз шаљиве периодике, пре свега када је реч о карикатурама, да је веома срећно успевао да разоткрије шаљиве и сатиричне поруке које су савременицима биле читкије него нама који то ишчитавамо са велике временске дистанце.

Истакао бих да је изучавање ове гране српске књижевне периодике било у великој мери запостављено и да ће и ова књига Жарка Рошуља оставити знатан траг у књижевној историографији. Није без значаја да се нагласи да овако велики познавалац српске шаљиве периодике већ више од деценије води рубрику „Шаљивац” у *Даници* Вукове задужбине, у којој објављује најуспелије хумористичке и сатиричне прилоге из српске књижевне периодике, чиме обавља значајну мисију враћања у савремени тренутак онога што одиста чини нашу живу књижевну баштину.

Миодраг МАТИЦКИ

ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКЕ ДРАМЕ РАНКА МЛАДЕНОВИЋА

Ивана Игњатов Поповић, *Институтивни свети Ранка Младеновића*, Матица српска, Нови Сад 2011

Пред нама је обимна (366 страница) студија Иване Игњатов Поповић,¹ којом ауторка наставља (и продубљује) своја претходна истраживања српске експресионистичке драме. Већ је у књизи *Ликови у српској експресионистичкој драми*² једно поглавље било посвећено Ранку Младеновићу и његовим драмама. Овог пута овај аутор добија самосталну студију, коју је заслужио својим значајем и доприносима у српској књижевности између два рата, а посебно када је у питању сценска уметност, њен ангажман и утицај на развој драмске књижевности код нас.

О драмама, поезији, позоришној активности Ранка Младеновића (1892–1943) било је већ појединачних студија у периодици, у

¹ Рођена 1974. у Новом Саду. Професорица Високе школе струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду, на предметима Култура говора и Сценске уметности.

² *Ликови у српској експресионистичкој драми* (Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009). Књига је заснована на магистарском раду „Женски ликови у српској експресионистичкој драми између два светска рата”, који је одбрањен на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду, 2006. године.

зборницима, па и у књигама, како од његових савременика, тако и у послератном периоду, тј. у последњих пола века.³ Ипак, ово је једна од првих у виду научне монографије, тим је и њен значај већи.

Већ у наслову ове књиге, *Иниџиџивни свети Ранка Младеновића*, указује се на специфичан уметнички програм, *иниџиџионизам*, који је Младеновић заговарао, како у својим програмским текстовима, тако и у својим драмама. Управо на томе су и базирана истраживања Иване Игњатов Поповић, која је у поднаслову своје књиге истакла те две основне поделе – на драматичарски и критичарски рад Ранка Младеновића.

Критичарски рад је обрађен у три поглавља: *Поеџика Ранка Младеновића и њени корени*, *Ранко Младеновић као џумач драмскоџ осџварења* и *Ранко Младеновић као исџиоричар џозориџиџа*. И драматичарски рад је подељен на три поглавља: *Драме Ранка Младеновића*, *Грађанске драме Ранка Младеновића* и *Младеновићева џирилоџија из заробљениџиџа*. Њима претходи *Увод*, у којем ауторка указује на предмет своје књиге, изворе, потом циљ свог истраживања, метод и структуру књиге. На крају књиге је *Закључак*, па сажетак на енглеском језику и *Лиџираџура*, која на првом месту наводи дела Ранка Младеновића, потом његове студије, чланке и критике, објављене у новинама и часописима. Следи општа литература, књиге, зборници, текстови из часописа и новина, па коришћене енциклопедије, речници и лексикони, као и интернет адресе. Иза литературе, логично, налази се *Реџисџар имена* и *Белеџка о џисцу*, односно о ауторки ове студије. Несумњиво је ова

³ У попису литературе наведене су студије његових савременика: Милана Богдановића, Станислава Винавера, Живојина Вукадиновића, Велибора Глигорића, Милана Грoла, Владете Драгуџиновића, Милана Дурмана, Душана Крунића, Тодора Манојловића, Калмана Месарића, Ивана Невистића, Симе Пандуревића, Миодрага М. Пешића, Јурија Ракитина, Милоша Савковића, Светислава Стефановића, Бошка Токина, Милоша Црњанског и других. После скоро пола века, на драмско дело Ранка Младеновића поново указују студије Зорана Т. Јовановића и Иване Игњатов Поповић. Од књига, само је једна посвећена искључиво делу Ранка Младеновића: Ивко Јовановић, *Ранко Младеновић: џесник, драмски џисац, есеџисџа*, Књижевне новине – Комерц, Београд 1994; у другима се помиње у одговарајућем поетичком или жанровском књижевном контексту: Радован Вучковић, *Модерна драма*, Веселин Маслеша, Сарајево 1982; Радован Вучковић, *Поеџика хрватскоџ и срџскоџ ексџресионизма*, Свјетлост, Сарајево 1979; *Драма* (приредила Мирјана Миочиновић), Нолит, Београд 1975; Петар Марјановић, *Срџски драмски џисци XX сџтолећа*, 2. допуњено издање, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд 2000; Мирјана Миочиновић, *Есеџи о драми*, Вук Караџић, Београд 1975; *Савремена драма I* (приредио Владимир Стаменковић), Нолит, Београд 1987; Петар Волк, *Позориџни живоџи у Србиџи 1835–1995*, *Писци наџионалноџ џеаџира*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1995; Боривоје С. Стојковић, *Исџиориџа срџскоџ џозориџиџа од средњеџ века до модерноџ доба (драма и оџера)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд 1979; и књиге Бојане Стојановић Пантовић посвећене експресионизму: *Срџски експресионизам*, Матица српска, Нови Сад 1998, и *Морфолоџија експресионистџичке џрозе*, Артист, Београд 2003.

књига структурирана као научна монографија, она то и јесте, доследно и зналачки спроведена од почетка до краја (тј. од рукописа до штампаног издања).⁴

Ауторка у *Закључку*, још једном подвлачи значај Ранка Младеновића у развијању позоришта у Србији, као и неке друге, мање истицане аспекте његове експресионистичке поетике – утицај филма, односно ране кинематографије у свету, па и код нас. По томе је Младеновић и један од првих теоретичара код нас који је указивао на блискост између позоришта и филма, али и давао предност филму, као новој уметности, која је освајала управо својом невероватном експресивношћу. „Као врхунац филмског достигнућа”, истиче Ивана Игњатов Поповић, „Младеновић наводи кино-баладу.”

Ако имамо у виду да је реч о теоријским текстовима који су настали у периоду када код нас није била довољно развијена теорија драме, као ни теорија филма, онда ова Младеновићева полазишта, уз друга, којима се бави ауторка ове књиге, представљају изузетно модерног поетичара, образованог на оригиналним изворима и, свакако, завређују аналитичку и синтетичку студију која им је посвећена.

Младеновић је важан и као позоришни критичар, познавалац позоришног живота, пре свега оног у Београду, али, подједнако, он пише и о оном што је некад било, као и о новим кретањима у драми, тако да није претерана тврдња Иване Игњатов Поповић да је реч о својеврсној „виртуалној историји позоришта”, од античког, преко светског до балканског театра.

Подједнако важан сегмент овог рукописа је и последњи, који је посвећен анализи свих драма Ранка Младеновића, чиме је овај студиозан театролошко-драматуршки рад Иване Игњатов Поповић комплетан.

На више од 100 страница, анализиране су *Драмске гайке* Ранка Младеновића (*Синџири*, *Даћа* и *Гривна*), потом његове грађанске драме (*Свѣрах од верносѣи*, *Човек ѿносан цѣио нема среће* и *Тесѣаменѣи за две жене*, и трилогија из заробљеништва (*Кад дођори до нокаѣа*, *Силазак с ѿресѣола*, *И зидови имају уши*). Пошавши од структуре *Гайки*, анализирајући ликове и збивања у њима, преко поетике интуиционализма, ауторка је стигла до њихове рецепције. Изузев комада *Даће*, *Гайке* нису биле инсцениране, него само објављене као књижевна дела, тако да је суд о њима, најчешће, ограничен на њихову књижевну вредност, а не и на могућности сценског извођења.

⁴ У основи ове монографије је докторска дисертација „Драмско стваралаштво и критичка мисао о драми и позоришту Ранка Младеновића”, одбрањена на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду, 2010. године, а сама књига је резултат рада на пројекту Матице српске *Драме и теоријско-критичарски рад Ранка Младеновића*, који је финансирао Министарство просвете и науке Републике Србије.

Када су у питању грађанске драме, ситуација је битно друкчија, сва три комада су играна на позоришним сценама. *Страх од верности*, „парадокс у три чина”, прайзвођење је доживео у Народном позоришту у Београду, 16. октобра 1931. године, у режији Јосипа Кулунџића. Загребачка премијера је била 23. октобра исте године у режији Алфонса Верлија. У Народном позоришту Моравске бановине у Нишу, премијерно је изведен 21. јануара 1932. године. У Хрватском народном казалишту у Осијеку, изведен је 13. новембра 1935. године. Педесет и три године касније, редитељ Ненад Илић, у београдском Отвореном позоришту, поставља овај комад. И ту престаје даље интересовање позоришника за њега.

Драма у три чина, *Човек њоносан циљо нема среће*, доживела је своју прайзведбу у Загребу, 18. марта 1933. године, у Малом казалишту, у режији Славка Батушића. Уследила је премијера у Народном позоришту у Београду, 7. априла исте године, у режији Ј. Љ. Ракитина. Није постављана од тада.

Трећи грађански комад, *Тесџаменџи за две жене*, доживео је само једну поставку, 6. фебруара 1937. године, у Хрватском народном казалишту у Осијеку. Не наводи се редитељ, него само да је изведен укупно седам пута.

„У основи свих грађанских драма налази се промењен став према женском питању”, истиче ауторка и упућује на текст Пере Слијепчевића, *Жена у најновијој књижевности* (1911). Последица је то феминистичког покрета, који се јавља крајем XIX века, како то закључује Слијепчевић, као и утицаја драмских дела Хенрика Ибзена и Аугуста Стриндберга на нашу драмску књижевност, па и на поменуте грађанске драме Ранка Младеновића, које по својој вредности „далеко заостају за његовим *Гаџикама*, као и за Нушићевом грађанском мелодрамом, која се, делом, бави истим феноменима” (Игњатов Поповић).

Током ратног заробљеништва у логору Нирнберг, Младеновић је написао три драме. „Нема података да су ове драме извођене”, констатује ауторка у фусноти. А нису ни објављене. Ауторка их чита из рукописа, који се чувају у Музеју позоришне уметности Србије у Београду. Види у њима својеврсну ратну трилогију, којом је обухваћен период од Првог српског устанка до Другог светског рата. *Кад дођори до нокаџа* и *Силазак с ђресџола* су историјске (1804), док је комад *И зидови имају уши* са савременом ратном тематиком. У Нирнбергу, у немачком заробљеништву, Младеновић је био оснивач и први управник „Логорског народног позоришта” (1941–1942). Овом трилогијом, закључује ауторка, Младеновић је „покушао да растумачи вечиту несрећу балканских простора и честе ратове”, „понављање историје”, „вечиту борбу за слободу”, традицију „која се и велича и одбацује”. Прибегава „експресионистичком песимистичком осећању стварности, заузима критички

однос према човеку и његовим слабостима”, али и „затвара свој стваралачки круг, враћајући се својим експресионистичким коренима” (Игњатов Поповић).

Ауторка је показала добро познавање проблематике, сакупила и проучила сву доступну грађу, и тако сачинила монографију која је научно обрађена, али и предочена бираним књижевним језиком, што јој даје посебну димензију и указује на то да ће радо бити читана.

Зоран ЂЕРИЋ

ИЗМЕЂУ СТВАРНОСТИ И ИСТИНЕ

Енес Халиловић, *Песме из болести и здравља*, „Конрас”, Београд 2011

Након упознавања са *Песмама из болести и здравља* књижевника Енеса Халиловића (р. 1977) намеће се закључак о извесним доследностима, заједничкостима и сличностима са ранијим његовим песништвом, посебно са претходном његовом песничком књигом *Листићи на води*, пре свега, у односу на садржај и песнички поступак. Дакле, важећи атрибути, раније препознати од књижевне критике, настављају се и у најновијој збирци стихова Енеса Халиловића. Међу њима су, на пример, наративност, као и инсистирајућа и обавезујућа, до подношљивог императива развијена, употреба гномских и медитативних облика, обично испеваних кроз поентирајуће метафоре и асоцијације; затим читалац стиче утисак да је пред њим поезија прошлости и лектире, уз стални призив ироничног гласа.

За разлику од ранијих књига Халиловићеве „песме из болести и здравља” су дуже форме, дужег стиха, што је омогућило да се потпуно испреплету раније уочена нарација. И то успорена, стишана, контролисана и надзирана, незагрцнута и лако читљива, непредвидива и разноврсна. Уз употребу рефрена и других репитиција. Неочекиваног сопота, јер све може бити зачетак песме, од прошлости, историјских личности, завичаја сагледаног и доживљеног кроз време, преко статуса поезије и песнике, па до детаља из суморне свакодневице, чак и до здравственог хабитуса појединца и/или колектива. Битан је и утисак да независно од тога да ли су Халиловићеве песме емитоване из његове ововремене пројекције и/или из очију митских и историјских личности и/или са стране и „искоса”, како би рекао Матић, функцију корелатива не прибављају себи само прошлост и њени протагонисти и гласноговорници, него, повремено иако неочекивано, и појединци из његовог и нашег данашњег окружења.

Потребно је поменути да се Халиловићева симбиоза времена, простора и ликова представила кроз замишљени и умрежени песнички свет, који је нужно претпоставио издашну асоцијативност исказа и међутекстовну узајамност садржаја песама пред нама. Даљим током песме, механизмом спонтаног и ненаметљивог осмишљавања корена песме, ве што се реализују и врцају метафоре и „слободне асоцијације” надреалиста, свих врста, чак и по супротности. И које су оснажене психоаналитичким дометима, што су и раније чиниле, а и овом пригодом омогућиле асоцијације прошлости и садашњости, попут Елиотових, Расткових, Матићевих, Миљковићевих. Важно је и уочити да метафором песник Халиловић са извесном лакоћом, па и игром, успева да доведе у узајаман и међусобан однос и оне диспаратне и дотада неповезане предмете и појаве и да пренесе значења и смисао са једних на друге, и обратно, независно од временских, просторних и цивилизацијских дистинкција.

У аналоган и умрежен контекст песник доводи и односе унутар не само вертикалних већ и хоризонталних тематских упоришта, као што је између истине и стварности које се све више разликују, између стварности и емотивног стања који се све више удаљавају, као и између живота, здравља, болести и смрти који се ни помоћу огледала не могу више распознавати. Али и између песника и света око њега кроз промене које се никако не могу разумети и прихватити. На то нас подсећа и сам наслов књиге који условљава одређивање према песничком садржају *Песама из болести и здравља*, у смислу да ли постоји стварна и видљива граница између болести и здравља, данас? Да ли се они могу поуздано разлучити или су заменили места, као што су то већ учинили стварност и истина међусобно, како је уочио Жан Лакан. Приморани смо да се питамо ко је здрав а ко болестан, ко је нормалан а ко не. Иначе, овим су се питањем већ бавили у нашој уметности, на пример режисер Горан Марковић у свом филму *Variolla vera* или књижевник Светислав Басара у свом роману о Паркинсоновој болести.

Оваквим поступком вигилних асоцијација и метафора песник успоставља семантички оправдан и допуњујући, а уз то и близак контакт између перфекта и презента, између историје и (да)нас, између усмености и писмености, али и између себе и прошлости, себе и свог порекла, као и између себе и света. Потребно је напоменути да песник не глорификује ни прошло, већ изражава сумњу да је увек било слично у сваком друштву, баш као што је то у нашем данас, само мање или више, о чему сведоче и личности и њихови поступци на које се песник позива. Не чини ли то песма *Љубавник конџесе Мајшилде*.

Очито је да песник углавном гради песму приближавањем и издавањем одређених сегмената, тежећи да концентрише значење метафоре на један унутрашњи фокус, те тако песма (која је успела да метафору удоми) добива одређену реалност и појавност. Ауторово

упорно поентирање песама реализује се кроз гномске и медитативне премисе, па и кроз аутопоетске микро огледе, којих је и у ранијем Халиловићевом песничтву било присутно, али не у оваквом броју и не са оваквим одјеком, као што је то у „песмама из болести и здравља”. Њих је толико да их можемо и семантички и онтолошки, и како све не, гранати. Међу њима треба, ипак, издвојити поједине: „Ратник је само ратник. / Песник је ратник и песник”; „Некада није довољно имати воду. / Некада није довољно бити жедан”; „Ако је слепо око смрти, / шта види око поезије”; „Дакле, код њих један човек вреди као реч. // Када преброје главе, / Талумби виде да имају више речи него људи. // Они знају да језик вреди више него народ”; „Опет ми је дато да видим смрт једне књижевности / и једног народа. // То двоје никад не умире једно без другог”; „Дође време / кад мали народ толико рашири прса / да им се укажу ребра”; „Иако је нама у спас душе да верујемо, / но у спас поезије тешко је веровати данас”. (Очито да је и иронија значајно присутна.) Сем тога, препознају се и песме-минијатуре засноване на игривости асоцијација, речи и мисли, мање-више ефектне и успешне. На пример, песма *У ноћи* која читава гласи: „Заљубљен, / насрну свитац на моју цигарету // и изгоре од љубави”, као и песма *Гледање*: „Колико пута гледасмо се смрт и ја, / Лицем у лице. // Али није у томе ствар. // Треба она мени леђа да види, / А ја наличје њено.”

Песник своје свођење песме, уместо гномском сликом, равноправно окончава са иронизованом игром речима или досетком, понекад и црнохуморно обојеном, што је иначе и легитиман и признат и вредан песнички поступак. И не треба је избегавати и потирати по сваку цену. Чак су, подсетимо се, поједини савремени српски песници стекли углед вештом игром речима, због чега у овој и оваквој песничкој књизи, та стилска фигура даје пун утисак, нудећи нам појашњавајуће ставове и конеткстуална значења, уместо често, у другим песничствима, заживеле игре ради игре и маниризма без иновација и даљег испитивања стиха, песме и песника. Посебно треба издвојити оне звучне и двосмислене игре речима, попут Мака Диздара. Али, увек треба дати предност асоцијацијама и метафорама.

Песниково окружење јасно одређују преузете народне изреке („између чекића и наковња”; „морам да се окрећем / тамо куд ветар дува”), насупрот песниковом сну о могућем лику стварности илустрованом у почетној песми *Полис*, која је успела да уједини сачувану и идеализовану слику „грчког полиса” и утопизовану социјалну правду из нашег времена. Иначе, песник радо користи изреке у најновијој књизи песама.

О песниковом доживљају додељеног му простора и времена, као и о учесталој употреби ироније, сарказма и црног хумора, зависно од потребе, сликовито, и нажалост веродостојно, сведочи нам само једна песма *Шша сам чуо и шша нисам чуо*, и то њена једна строфа посвећена

статусу песника и песништва, која је парадигма изгледа читавог света данас и овде:

*А намножило се песника, и сјадала, и академика,
јефтиних лирика, бљушавих класика
и тумачених вазелина
и скрибомана и лажних тупиљана.
Ту су и песници доушници,
и укоричене будале.*

Видео сам шога и још ће шога бићи.

Мада, чито је, песник Халиловић упорно одбија да прихвати како је цивилизација књиге изгубила не само примат, него и своју достојност и значајност („Белину папира поштујем – / шарм стварне могућности да се каже нешто велико”).

У песми *Избрисане весџи* песник наглашава апсурд и хаос данашњег тренутка („Питам за мишљење глупље од себе. / Долазе ми немоћни, од мене помоћ траже – / јавну реч која одавно није правда ни утеха”). Није ли све то ненормално, неприродно односно морбидно на што нас подсећа и сам наслов Халиловићеве најновије песничке књиге, која оличава започети песников узлет, свеукупно.

Раније препозната одлика Халиловићеве поезије јесте да је то поезија лектире што управо потврђује и књига пред нама. Не само да су књижевници, филозофи, митски јунаци, ратници и друге историјске личности заступљене у бројним „песмама из болести и здравља”, по неколико њих у истој песми (највише их је, чак, укупно двадесет два светски позната имена, из различитих временских периода, у песми *Вацке*), него и да је неколико њих у само једном стиху, као што је у песми *Ноћна*: „Хорације, Руми, Витмен, Холан и Сајферт”.

Још једна уочена одредница, на први поглед, неважна и ефемерна, а можда и није тако, јесте чињеница да су и овом приликом песме, њих осамдесет и четири, остале неразврстане и неподељене по циклусима. Посебно се то намеће као факат, јер Халиловићеве „песме из болести и здравља”, упркос заједничким садржајним именитељима, превасходно због значајне игре присутних историјских личности и простора са потенцијалним асоцијацијама које они изазивају и индукују, ипак нису толико тематски компактне. Стога се намеће утисак да је песник своје песме лишио могућих дијалога између њих унутар неколико циклуса. Песмама, у овом завидном броју за један песнички рукопис, контакт са сводним насловом бледи, изузев оним песмама везаним за болест као садржајни стожер. Контекстуалност и метатекстуалност, којима песник, иначе, очигледно тежи, овако предложеном структуром књиге, само би још више дошли до изражаја. Међутим, песник остаје

доследан својој архитектури заједница стихова и истрајава у том подухвату, што пажљивим читаоцима и тумачима, ипак, не представља ни најмању потешкоћу.

Александар Б. ЛАКОВИЋ

СЛОБОДА ЗА СМРТ

Грамајшка смртии, приредио Душан Стојковић, Библиотека „Деспот Стефан Лазаревић”, Младеновац 2010

Последња у низу тзв. „ћошкастих антологија” ова књига, на неки начин, затвара круг веома занимљивих приређених текстова о смрти, тачније самоубиству. Па је тако после антологије песама песника самоубица следила антологија песама о самоубиству, а иза тога танатолошки речник, па проза писаца самоубица да би се круг, следствено томе, затворио управо антологијом прозе са мотивом самоубиства. Овакав замашан подухват носи готово енциклопедијску вредност, али и поред тога постављање феномена самоубиства у центар литерарних преокупација и исписивање својеврсних патографија уметника представља, у својој обимности, готово јединствен подухват.

Последњих се година психопатологија све више доводи у везу са животом и делима уметника и осталих славних људи који су својим постојањем обележили позорницу живота. Стваралачка потреба, као један од најважнијих покретачких мотива у човеку и један од најважнијих елемената у структурирању његовог идентита, свакако спада и у домен интересовања психијатрије. Но, упркос априори одбојном односу према оваквом покушају сагледавања све се више показује потреба да се и велики људи, па и оно што остаје иза њих посматрају управо под психопатолошким углом. На тај се начин отварају бескрајне могућности интердисциплинарног проучавања за шта су, истини за вољу, заинтересованији психијатри него проучаваоци књижевности, уметности и остали људи од пера. Тако су се код нас патографијама славних личности бавили надалеко познати Владета Јеротић, Љубомир Ерић, Владимир Адамовић, сви по примарној вокацији психијатри. У том смислу занимљиво је споменути, као неку врсту пандана Стојковићевој антологији песама и прозе аутора самоубица, књигу Либора Будинског *Самоубиство славних*, којој би, додуше, можда боље пристајала одредница компилација суицидалних патографија. Остварења попут ове књиге и Стојковићевог замашног дела чине књижевне текстове атрактивнијим за ширу читалачку публику, придајући им својеврсну научно-популарну димензију.

Феномен којим се Душан Стојковић бави у својим антологијама привлачи пажњу с много аспеката. Човек, као и свако друго живо биће, подлеже закону смрти одмах по свом рођењу. Довољно је да удахне живот, а биолошки је већ довољно стар да умре. Тако се живот и смрт конституишу као својеврсна симбиоза која постоји од како је света и века. Колико год на први поглед деловали далеко изван нашег домања, рођење и смрт нису сасвим ван граница нашег одлучивања. Људско биће има својеврсну могућност слободе у овом домену. Нисмо тражили да будемо рођени, али зато сасвим легално можемо да одлучујемо о рађању сопствене деце. Можемо да одлучујемо и о туђој смрти, али и о својој сопственој. Самоубиство. Суицидологија овај феномен дефинише као свесно и намерно уништавање сопственог живота. Самоубиство је перманентна социјална појава, оно је распрострањено у свим деловима и врши се непрекидно у свим временима, како код античких, тако и код модерних народа. Само у Европи годишње се догоди око сто хиљада самоубиства. Осим тога, број самоубица стално расте.

Но, колико год овај феномен био занимљив са социолошког аспекта, промишљања о смрти и сопственој слободи да се за њу одлучимо сами представљају литерарну преокупацију стваралаца од најранијих књижевних текстова наших савременика. Управо то доказује Душан Стојковић у својој најновијој антологији. Тако се мисли о суициду тематизују још у античким текстовима, од Херодота, Ксенофонта, Платона и других преко Бокача, Поа, Достојевског, Мопасана, Хесеа, Кафке, Борхеса до Сарамега, Бернхарда, Руждија, Муракамија и многих, многих других. Број текстова и њихових аутора је заиста импозантан. Међутим, приређивање текстова с нарочитом намером увек може да носи ризик и огрешења о естетска начела. Поштујући једно, често се занемари друго. Тако се не може утврдити да ли су у избору прича увек уважени естетски критеријуми, упркос великом броју значајних аутора и њихових репрезентативних текстова. Ипак, велики број различитих аутора доноси, сходно тој бројности, и шири угао сагледавања овог феномена. Почев од промишљања самог одлучивања за сопствену смрт, разних дескрипција извршења овог чина, као и огроман број различитих околности и разлога зашто се људи одлучују на овакав, добровољни одлазак у смрт. Самоубиству се, с једне стране, у неким књижевним интерпретацијама даје оправдање одлучивања о сопственој смрти у смислу отварања ка новом почетку, ка некој новој могућности егзистенције у неком бољем свету (нпр., Мопасанова *Мис Харујеџа*). У једном корпусу текстова сврха добровољног скончавања живота је потпуна заокруженост својих циљева и постигнућа и бесмисао даљег разводњавања (нпр. Балзакова прича *Зайиси двеју младих жена*). Као посебан циклус могу се заокружити и они текстови који репрезентују самоубиство као једини могући часни свршетак у маниру периода великих заноса и

неостварених љубави, као нпр. романтичарски текстови (нпр. приче Уга Фосколоа). Ту се наравно може набројити и још дуги низ других мотива самоубиства због безизлазне животне ситуације, доказивања човековог достојанства и надмоћности у слободном одлучивању за смрт, несхваћеност и неприлагођеност социјалним стегама и затвореној средини и још многи други.

Човеково суочење са смрћу, а посебно суочење са сопственом смрћу чини га оним што јесте. Смрт је основа за рашчлањавање, за дубљу анализу, за интерпретацију сопственог живота. Кокетирање са њом путем књижевних остварења постаје једини могући пут да се пребива и тамо и овде са легитимном припадношћу и једном и другом, а све због специфичне природе уметности књижевности. Човек мисли своју смрт као нешто нестварно и то не зато (како каже Радоман Кордић у тексту *Смрт и антиројологија смрти*, предговор књизи Луј Венсан Тома, *Антиројологија смрти*, Београд 1980) „што је она чисто и просто једно незаузето место, не зато што мислећи смрт мисли живот, него зато што човек уопште не зна где да нађе твар смрти, коју је већ одвојио од живота”. Тако, ако је човек од рођења у власти смрти она се показује и као садржатељ живота, тако да покушај да се њена неумитност предупреди рађа самоубиство. Велики број приређених текстова у којима доминира слобода за смрт на тај начин представља сјајан покушај да се споменута теза потврди. Сви ти књижевни текстови јесу човекова, или тачније, уметничка тежња да се смрт спозна, односно, да се одговори на питање које се рачва у два позната правца – уништења сопства или његовог наставка егзистенције у загробном животу.

Бранислава ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ

КОНТРАСТ ОСМЕХА

Бранислав Зубовић, *Опције прилике*, Народна библиотека „Данило Киш”, Врбас 2011

Било би логично да представљање једне песничке књиге отпочне подсећањем на неког знаменитог песника, на његове патње радости, стваралачке поступке и, судбину, најпоследње. Али, зашто баш све увек мора бити логично? Зашто причу о најновијој песничкој књизи Бранислава Зубовића не започети једним знаменитим сликаром?

Сликар изражава себе бојама и формама, а не подражаваним деловима природе, као што то може бити лице; чак су неки од највећих уметника тачно утврдили контраст између изгледа лица и уметничког

израза. Типичан је случај Леонарда. На његовим сликама лица су дата са осмехом; и дуго времена писци су сматрали да Леонардо има веселу душу, све док Стендал није приметио да је Леонардо у својим сликама изражавао тужну душу: управо, он је своју тугу изражавао својим *сфуматом*, сталном нијансом у полусенци, и контраст осмеха његових лица само је знак његове туге.

Кад Леонардо изражава свој начин осећања кроз *сфумато* у полусенци, он не примењује апстрактне схеме, он осећа. Он нема потребе да прибегава схемама спољне природе. Његово дело је уметничко зато што је према природи, не зато што је подражавање природи. Сличним путем не долазе на свет само слике, статуе, мелодије. Дешава се то и понеким збиркама поезије.

Песник Бранислав Зубовић (Тузла, 1976) вештином умешног лиричара, преданог читаоца поезије, лако утврђује у мотиве без сумње, у трагове са јаким обрисима, у прожимајућу целину схватљивости без иједне негирајуће примисли.

Најновије песничко остварење Бранислава Зубовића *Ойциће њриликe* састављено је из чинова као потпуно аутентична поетско-драмска заокружења у којима је читаоцу јасно да сваки тај чин подсећа на лепо уређен врт, а да би тако уредно изгледао треба, свакако, много сећи, глатчати, тесати.

У песми *Стиварање*, која и отвара први чин *Ойцићих њрилика*, Зубовић као да обитава у осамљеном, медитативном кутку за размишљање у којем сабира разлоге за и против остављања стваралачког трага за собом, као јаког и необоривог доказа да смисао постојања исходиште налази у садржини. Зубовић то веома добро схвата и управо ту садржину, иако је никада није ни губио, враћа у ову песму на нов начин, а враћање садржине превазилази естетизам и потврђује снагу уметности.

И у наредној песми *Озарје* нагласак је стављен на лепоти живљења али оној лепоти за коју није заслужан смртник са десет прстију, већ вишња порука да је све оно што нас окружује, заправо, уметничко дело, у зависности од перцепције посматрача.

У песми *Небеска враћа* један посебан мистични вео скрива магијску моћ речи и њену зависност од природе. Како Зубовић све дубље понире у тај опасни бездан тајне, тако све више постаје јасна узрочно-последична веза између магијске моћи писане речи и природе која подразумева и смрт, бол, патњу, борбу, канце, кљунове, вапај недужних.

Други чин песничке књиге *Ойциће њрилике* отвара монументална поетска грађевина названа *Пошой*. Зубовић, као у трансу прецизног сагледавања светла и таме, баш већ поменути Леонардовим сфуматом мири три често завађене стране: филозофску рационалност, епско-митску монолитност и хришћанску апологетику.

У песми *Пошера*, написаној у тешким тренуцима песниковог живота храбрим и непатетичним поступком, Зубовић напрегнутих мишица раздваја полове вечне људске злобе од неминовности постојања благе људске природе, и довољно наивне и довољно снажне да у спасу уочи божји благослов, а у благослову мир неопходан живописном душевном стању.

У песми *Залогај* измештеност је стављена у први план. Измештеност живота, прошлости, будућности. У тако позиционираној измештености није поштеђена ни свуда присутна и у свима настањена нада, као и она варљива нада – Елпида која једина оста у Пандориној кутији по изласку свих похрањених зала.

Песма из другог чина *Да не сѝрада* посвећена је песнику Ђорђу Сладоју, том врсном брусиоцу херцеговачких дијаманта у круни српског језика. Но она у својој значењској усидрености поетиком раскошног повезивања замршених нити, уверава читаоца да би за многе живот без *Боваризма* био несносан. Замишљајући да су неки други а не оно што су, замишљајући себе у другачијем положају од оног у коме су у стварности, људи избегавају трагику али и пролазе поред самих себе. Један наизглед обичан, истовремено и гнев и жал свесног апостате исткива из себе страхопоштовање према предању колико и према митолошко-историјској опсервацији метафизичког опсенарства не одричући се, при том, ни вере која смирује, ни разума који задаје бриге.

Песма *Не дремам више у хладу*, само наизглед, упућује на помисао о песниковом отуђењу од земаљских лепота. Али то у овој песми ни изблиза није тако. Зубовић, заправо у *Не дремам више у хладу*, показује да је и поред тога што је песник, он и филозоф који улаже сву своју способност поимања, моћ резонувања, таленат за рефлексiju у служби циља који оправдава и легитимише договор са самим собом.

Трећи чин доноси једну стару драматуршку истину: Ако пушка на сцени не опали у првом чину, свакако ће се чути њен пуцањ у последњем.

Тај *меѝак луйјалица* у песмама *Оѝциѝе ѝрилике* и *На часу иѝѝорије* погађа људску лаковерност. Лаковерност људи превазилази све што се може замислити. Њихова жеља да не виде очигледно, жудња за веселим призором, решеност да буду заслепљени немају граница. Пре пристају на бајке, измишљотине, приче за малу децу него суочавање са откривањем окупне стварности која приморава да се подноси трагична очигледност света. У овим песмама више је него јасно да homo sapiens уместо да решава проблем, он га укида.

У песми *Има ли ѝе*, Бранислав Зубовић погађа суштину веровања. Морати умрети односи се једино на смртнике, а верник наиван и безазлен зна да је бесмртан, да ће надживети планетарну хекатомбу.

Песме из књиге Бранислава Зубовића *Оѝциѝе ѝрилике* које појачавају исцелитељске моћи читања добре поезије у првом реду би биле:

Сиварање, Озарје, Створишћељу, Лиџа, Небеска враџа, Жеђ, Зидање воденице, Пошой, Пошера, Кривица, Залогај, Да не сирада, Не дремам вице у хладу, Ойциће њриликe, На часу историје, Има ли ње, Подсџанарска, Да ми је да имам, Фајронџ...

Неоспорна, у сваком пропеваном кутку књиге видљива, отменост и сензуалност у изражајној ритмици доминирају готово целим делом, једноставно и лако чине да срж песничког текста буде свима доступна, језик уоквирен и јасан, методологија опште приступачности примећена и најзаслужнија за хармонично путовање кроз пределе у којима нисмо били, или смо их заборавили.

Поетика заноса недохватног и неухватљивог рађа и друге потпоетичне платформе са којих сасвим добро пуца поглед на све отеловљене вредности праве речи на правом месту.

Бранислав Зубовић предочава игру – реалности и антиподима, не питајући за дозволу, не либећи се да отворено стане испред горке песимистичне навале и да својим певањем ту остане дуго и као да за сво то време гледа у запис Беле Хамваша: „Највећа дубина света јесте: игра Богова. А и ономе што се с нама догађа крајња суштина је игра. Јер је то само она страна наше судбине која је према човеку озбиљна, тешка и тужна. Она страна према боговима ведрa је, јер се види да је бесциљно бујање, радост, игра. А то човек види тек онда ако и сам постане Бог, ако види себе сама одозго – ако се игра.”

Да најновије поетско дело Бранислава Зубовића представља, на неки начин, амалгам различитих видова уметности неопходно је присетити се Диона Хризостома који прецизно указује на разлике међу уметностима: „Ми вајари морамо дати сав ефекат сличности једним јединим ликом, који мора бити постојан и трајан и да обухвата собом целу природу и својство Бога. Међутим, песници могу унети многе форме у своје песме и дати и приписати својим личностима покрете, ставове, дела, речи.”

Ойциће њриликe стављају дух и ум у стање опште приправности, мобилишу савест, морал и етику да би се успавао ако не и поништио онај део људске природе који образац технолошког владања ситуацијом претпоставља радостима живота, а осмехе проглашава за јерес.

Ойциће њриликe могу се доживети као судбина појединца или колектива али и као просветљени напор да се досегне узвишеност, јер само са такве висине уочава се неоспорна чињеница: суштинска доброта поправља расположење.

У поетику *Ойцићих њриликa* треба уронити храбро, онако како и приличи освешћеним и посвећеним љубитељима плаветних песничких дубина. У тим дубинама сачекаће вас и анђели и пророци и понудити вам бисере за ниску која живот значи.

Чедомир ЉУБИЧИЋ

КРИЗА И ЊЕНЕ ДУХОВНЕ ОСНОВЕ

Александар Гајић, *Духовне основе свейске кризе*, „Конрас”, Београд 2011

Истраживања Александра Гајића, научног сарадника Института за европске студије, крећу се од области друштвене и политичко-правне теорије до политичке филозофије и геополитике (*Нова велика игра*, 2009. и *Корпоративна носилгија*, 2011). У најширој јавности овај аутор посебно уважавање стекао је као политички аналитичар и истраживач савремених културолошких феномена. Гајићев приступ феномену светске кризе није строго економистички и то је оно што овом истраживању даје оригиналност, како у погледу садржаја тако и методолошког приступа. Тај приступ, према речима аутора, произилази из карактера кризе, односно њене свеобухватности, која изазива драматичне и убрзане политичке и друштвене промене, не само у средишту светског привредног система (САД, ЕУ, Јапан), већ и на његовој дојучерашњој периферији (Азија, Африка, Латинска Америка).

И док у научним круговима о појавним облицима кризе постоји мање-више сагласност ставова, на теоријском плану, аутор указује на противречности, условљене различитим идеолошким визурама и стратешким интересима. Извесни теоретичари узроке кризе објашњавају понашањем економских субјеката, други неодговарајућом економском политиком у једном мање-више добро структурираном систему, док трећи као генератор кризе виде систем као такав, односно инхеретну нестабилност привреда које, у виду привредних циклуса, осцилују успонима и падовима као својим природним манифестацијама.

Не опредељујући се ни за једно од ова три теоријска објашњења, Гајић у својој студији гради особен критички дискурс, усмеравајући пажњу читаоца на духовна полазишта садашње светске кризе. Нарочиту пажњу привлачи његова критика „мита о бесконачном прогресу” као саставном делу погледа на свет модерног западног човека „и онога што он верује да тај свет јесте”. У последњих неколико деценија, под изговорима глобализације, догодила се „виртуелизација новца и профита”, која је служила одржавању поменутог мита а ради подстицања похлепе, која се све више сударала са реалношћу и чињеницама економских лимита. Настао је раскорак између виртуелног и стварног, који је довео до напрснућа финансијског балона 2008. године. Према Гајићевим увидима, државне антикризне мере упумпавања свежег новца ради одржавања ликвидности додатно погоршавају ситуацију и кризу измештају из монетарне у фискалну сферу (повећањем пореза), што драстично погоршава социјалне прилике, ствара масовну незапосленост и глобалну политичку нестабилност.

Да је реч и о кризи модерних економских теорија аутор нас уверава навођењем оних западних теоретичара, који не припадају „економском мејнстриму” а који узроке понашања актера у привредној сфери усмеравају у „хуманистичком правцу”, односно објашњавају утицајем социо-културних чинилаца који „обликују економске изборе”. Теоретичари попут Џ. Акерлофа и Р. Шилера (на које се Гајић позива) иду корак даље тврдећи да је „рационално понашање, а поготово знање о економским процесима на основу којег се доносе економске одлуке, нарочито на дуге стазе, веома мало а понекад и непостојеће”, што је за Гајића још један доказ тезе да је светска економска и финансијска криза у суштини духовна криза „западне цивилизације”.

У поглављу *Индивидуализам као последње ујочишће рационализма*, аутор подсећа на историјске етапе развоја либерализма на Западу, од шкотских филозофа (Хјума, Адама Смита и Фергусона) и теорије о егоизму као покретачу прогреса, преко четири стуба деветнаестовековне западноевропске „либералне државе” заснованих на систему равнотеже снага између суверених држава, међународном златном стандарду, саморегулативном тржишту и државном апарату са врло малим уплитањем државе у друштвене односе, до двадесетог века, када су се сва четири стуба западноевропског либерализма урушила.

Сувереност држава одавно је поткопана у правцу неравноправности и њихове структуралне потчињености, која се огледа и у тржишним односима и њиховим правилима игре; међународни златни стандард коначно је напуштен у ери америчког председника Ричарда Никсона, а саморегулативно тржиште у „пракси” је регулисано комбинацијом олигархијских договора и високе политике, док на супрот прокламованом „минимизирању и дерегулацији” постоји тенденција бесомучног умножавања правних прописа, метастаза бирократије и разних парадржавних „независних” агенција повезаних са неформалним интересним групама.

Неолиберални идеолошки приступ промовисао је, како наводи аутор, као неоспорне, факте који никада нису постојали или, ако су некада били део реалности, више не постоје и, као типичан, наводи пример статуса шпекулативног финансијског капитала, чији су власници чак и у деветнаестом веку били у дослуху са владама, али који никада нису контролисали националне финансије као затворени микрокосмос – простор деловања суверених политичких власти, са којима се ваљало договарати. Управо такав однос сарадње међународног финансијског капитала са самосталним државама и економијама поспешивао је одржавање равнотеже снага и међународног мира. Данас, у измењеним околностима, њихов интерес је супротан. Отуда ратови и нестабилност коинцидирају са високим профитним стопама. Гајић истиче да је равнотежа снага „симулирана” и у Хладном рату, после чијег завршетка настаје период највеће

неравнотеже у међународним односима (униполарни свет), који се сада креће у смеру такође „нестабилне” мултиполарности.

Појашњавајући тезу о духовној кризи западне цивилизације, аутор указује, на „индивидуализам” и његову теоријску и медијску глорификацију као фундамент западне модерне, а који је у условима кризе оспорен, теоријски и практично. Одбрана и призивање индивидуализма одвијају се двосмерно: указивањем на његове животне предности (махом људску спонтаност и постојање појединачних интереса) и проказивањем колективистичких економско-политичких, командно-планских пројеката као јединим алтернативама нео(либерализму) у епохи модерне. На овој основи настао је покрет тржишно-профитног организовања друштва, где је једини критеријум успешности стицање материјалне добити, а што је у дубоком нескладу са традиционалним (квалитативним) схватањем према којем је индивидуална (материјална) добит прихватљива, уколико је у складу с моралом и друштвеним потребама. Тако је под окриљем неолиберализма убрзано и темељно уништаван друштвени и економски супстрат, баш као и у колективистичким идеологијама које су у епохи модерне биле насупрот либерализму. У време кризе испоставља се да је широко рекламирани „индивидуализам” и њему иманентан „рационализам” био без стварног покрића и учинка у друштвеном праксису. О томе, уосталом, најречитије сведоче мере државног спасавања генератора кризе са Волстрита које, по мишљењу аутора, представљају „авангарду негативности” која води у даљи друштвени и привредни суноврат.

Упоредо са банкротом привреда Гајић учачава и „банкрот идеја”, тврдећи да се у овом случају ради и о „кризи мишљења” која је увек означавала кризу самог човека и његових делатности. Теоријску урушеност модерних идеологема и њихову лицемерну употребу аутор с правом пореди „са урушеним Потемкиновим селима што закриљују хоризонте нових увида”. Фукојамину теорију о „крају историје”, Нозикову о „минималној држави”, Ролсову о „праву народа”, теорије о детериторијализацији и десуверенизацији, актуелни „дух времена” одбацио је као непотребне и сместио их на сметлиште историје. Реч је о томе да је друштвена стварност превазишла и оповргла наведене мисаоне образце, који посматрани из садашње кризне перспективе представљају симболе опште дезоријентације свих основних мисаоно-идеолошких образаца модерне.

Да је „кризна ситуација” пратилац историје и људског бивствовања аутор нас подсећа у посебном поглављу *О кризи у очима Традиције* и томе да је предмодерни човек одувек имао јасну представу о кризним противречностима у човеку, крхкости разума и непосредних чулних увида у стварност, који колико откривају толико и сакривају оно што се налази испод ње – оно што је прожима, утиче на њу и људска опредељења, а чији исходи могу да буду разноврсни и, наравно, погубни.

Сагледана из угла Традиције, садашња криза, потврда је разумевања светске историје као процеса непрекидног пропадања (хришћанског грехопада), од првобитног (рајског) стања ка коначној катастрофи (Армагедону), као завршетку људског циклуса. Дакле, човек је кроз искуство увек интуитивно осећао да постоји само једна сила која у потпуности испуњава човека и његову потребу за уједињавањем са заједницом и светом, а која не укида његову појединачност. То је љубав. У томе и лежи смисао Јеванђеља, као новозаветног откровења љубави Христове целовите „некризне” личности у којој су спојени „потпуни Бог и потпуни човек”. Христос је по Јеванђељу Бог који је постао човек а који је својим савршеним животом, превладао целокупну „кризну ситуацију људскости”, укључујући и ону највећу – саму смртност, која је отворила могућност обожења сваког човека и целе тварне природе. Гајић указује на смисао Јеванђеља, које кризу друштва посматра целовито (свеобухватно), али и као збир појединачних, личних криза, које у друштвени живот уносе своју психофизичку садржину, укључујући кризну проблематику. Ипак, живот у „христијанизованом друштву”, истиче аутор, не треба идеализовати, јер су патње људи и у таквом друштву биле велике, али ипак сношљивије у односу на садашњи западни „пост-хришћански” свет. Према томе, исходишта светске кризе треба тражити како на субјективном – унутрашњем полу, тако и на спољашњем – друштвеном полу.

И на крају студије Александра Гајића, као најинтригантније, следи разматрање о „субјективној кризној расположености” и начину њеног разрешења кроз *меџаноју*, као дубоком резу у људској унутрашњости, односно духовном разрешењу кризе настале на истом духовном пољу. Савременом човеку потребно је, како наглашава аутор, бекство из стања „егзистенцијалне корупције” које обликује „страст доба” (Хамваш) у стање „самопосматрања” сопствених лажи, грехова, самозаваравања и самообмана. У противном, десиће нам се „пут кризе у катастрофу”, која на грчком значи силазак, пад, стропоштавање.

И на крају, завршним поглављем, ова књига посредно даје и одговор на актуелно питање о томе колико поједини савремени „антикризни” покрети (попут „Окупирај Волстрит”) нуде одговарајуће алтернативе, посебно у идејно-философској и мисаоној сфери. Иако се о томе отворено не изјашњава, аутор указује на ограниченост понуђених алтернатива, које су и саме настале у вишедеценијски наметнутом процесу медијске и идеолошке „форматизације” личности, а чије се историјске и духовне вертикале крећу у оквиру „либералног” дискурса, чије основе ова студија критички разматра и вреднује.

Милорад ВУКАШИНОВИЋ

МИРОСЛАВ АЛЕКСИЋ, рођен 1960. у Врбасу. Пише поезију, прозу и књижевну критику. Књиге песама: *Зиђурајџ*, 1986; *Појик или чуџ*, 1990; *Нема вода*, 1994.

ДРАГАНА БЕЛЕСЛИЈИН, рођена 1975. у Новом Саду. Пише критичке и књижевноисторијске текстове. Бави се истраживањем српске књижевности XIX и XX века. Објављене књиге: *Сћеријине п̄ародије – искушења (п̄осћ)модерноџ чииања*, 2009; *Дан, коніексћ, брзина ветра*, 2010. Приредила је књигу изабраних песама Тање Крагујевић, *Ружа, одисћа*, 2010.

МАТИЈА БЕЋКОВИЋ, рођен 1939. у Сенти. Пише поезију, прозу и есеје, академик. Књиге песама: *Вера Павладолска*, 1962; *Мејак лућалица*, 1963; *Тако је џоворио Мајија*, 1965; *Че – п̄раџедија која п̄раје* (ко-аутор Д. Радовић), 1970; *Рече ми један чоек*, 1970; *Међа Вука Манићоџа*, 1976; *Леле и куку*, 1978; *Два свећа*, 1980; *Поеме*, 1983; *Боџојављење* (избор), 1985; *Кажа*, 1988; *Чији си ти, мали?*, 1989; *Изабране п̄есме и поеме*, 1989, 1990; *Тридесет и једна п̄есма*, 1990; *Надкокоћ*, 1990; *Сабране п̄есме I–VI*, 1990; *Ово и оно* (избор), 1995; *Поћиис*, 1995; *Ђераће-мо се јоц*, 1996; *Хлеба и језика*, 1997; *Муцка п̄ужбалица* (избор), 1999; *Од до*, 1999; *Очинсћво* (избор), 2000; *Најлејце п̄есме Мајије Бећковића* (избор), 2001; *Ниси ти вице мали*, 2001; *Црноџорске поеме*, 2002; *Кукавица*, 2002; *Трећа рука*, 2002; *Сабране п̄есме I–IX*, 2003; *Каже Вука Манићоџа* (избор), 2004; *Тако је џоворио Мајија I–III* (избор), 2004; *Седимо нас двоје у сућону п̄лавом* (избор), 2005; *Кажем ти п̄ихо: ницћја нам не п̄реба*, 2006; *Кад будем млађи*, 2007; *Пућ којеџ нема*, 2009. Књиге есеја, записа, беседа и разговора: *О међувремену*, 1979; *Служба свећом Сави*, 1988; *Сима Милућиновић / Пејтар II Пећровић Њеџоц*, 1988; *Косово најскућља срћска реч*, 1989; *Овако џовори Мајија*, 1990; *Мој п̄рећиосћављени је Гејше*, 1990; *Поетика Мајије Бећковића* (зборник), 1995; *Предсказана Мајије Бећковића* (зборник), 1996; *Мајија – сћари и нови разџовори*, 1998; *О међувремену и јоц п̄онечему*, 1998; *Послућања*, 2000; *Небоц*, 2001; *Саслућања (1968–2001)*, 2001; *Мајија Бећковић, п̄есник* (зборник), 2002; *Поезија Мајије Бећковића* (зборник),

2002; *Човек без граница*, 2006; *Мисли*, 2006; *Беседе*, 2006; *Изабрана дела I–VII*, 2006.

АЛЕКСА БУХА, рођен 1939. у Гацку, БиХ. Универзитетски професор, академик. Пише филозофске студије, огледе и расправе, прево с немачког више филозофских дела. Објављене књиге: *Карл Корш*, 1977; *Етика њемачког класичног идеализма*, 1986; *Идеје версус историја*, 1990; *Аргументи за Републику Српску*, 1996; *Ка темељним извјесностима*, 1999; *Филозофски аспекти глобализације*, 2007; *Српска у контексту*, 2008; *Филозофска самоподсећања (1964–2009)*, 2010.

БРАНИСЛАВА ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ, рођена 1977. у Новом Саду. Пише студије, есеје и критике. Објављена књига: *Сторија о лудлу у доба авангарде – психолошке структуре у приповеци српског модернизма и авангарде (1913–1932)*, 2011.

МОМИР ВОЈВОДИЋ, рођен 1939. у Поношевцу код Ђаковице. Пише поезију, књижевну критику и преводи с руског, француског и словеначког. Књиге песама: *Светигора*, 1970; *Трагови*, 1970; *Надолажење праха*, 1971; *Мирис мртвих трава*, 1972; *Старославник*, 1974; *Гробослови*, 1979; *Насамо с каменом*, 1981; *Гробослови рода курјачкога*, 1981; *Са извора мојих зора* (избор), 1981; *Лађа у каменици*, 1982; *Пушник са шисовим шипаом*, 1983; *Град над облаком*, 1984; *Глас вучје зоре*, 1985; *Муке с уцима*, 1986; *Пролискала шипула*, 1987; *Чувар дивљих ријечи*, 1987; *Азбучна молитва*, 1988; *Земље језик*, 1991; *Давни гласник*, 1993; *Боје земље* (избор), 1994; *Гробослови* (избор), 1994; *Чувар извора говора* (избор), 1997; *Гробокази*, 2002; *Усјековање Ловћена*, 2002; *Грумен земље пред Тројеручицом*, 2003; *ВИЈ*, 2003; *Вожде од Србије*, 2004; *Самодржа језика српскога*, 2004; *Издазак Чарнојевића*, 2005; *Камене шипуле*, 2005; *Ребра Проклешија*, 2005; *Божурова царство*, 2007; *Гладна зора*, 2010. Књига записа: *Амерички арнауџлук*, 2000. Приредио: *Од извора до извора чарних зора – избор поратне поезије Црне Горе*, 1989; *Жртвено поље Косово*, 1989. Епови: *Жртвено поље – Бој на Косову*, 1998; *Вожд хајдучки војвода Мина*, 2002.

МИЛОРАД ВУКАШИНОВИЋ, рођен 1967. у Беранама, Црна Гора. Новинар, пише о актуелним политичким темама. Објављене књиге: *Суочавања – избрани разговори*, 2003; *Тренушак историје*, 2006; *У шамном срцу епохе*, 2010; *Раи за душе људи*, 2011.

МИРО ВУКСАНОВИЋ, рођен 1944. у Крњој Јели (Горња Морача), Црна Гора. Пише прозу, поезију и есеје. Управник је (од 1988) Библиотеке Матице српске, главни уредник (од 2008) Издавачког центра

Матице српске и дописни члан САНУ, а био је (2004–2008) потпредседник Матице српске. Објављене књиге: *Клејџа Пека Перкова*, роман, 1977; *Горске очи*, приповетке, 1982; *Немуцији језик*, записи о змијама, 1984; *Вучји прагови*, записи о вуковима, 1987; *Градишћина*, роман, 1989; *Тамоони*, поеме и коментари, 1992; *Морачник*, поеме, 1994; *Далеко било*, мозаички роман у 446 урокљивих слика, 1995; *Семољ ѓора*, азбучни роман у 878 прича о ријечима, 2000; *Точило*, каме(р)ни роман у 33 реченице, 2001; *Кућни круж*, роман у концентричном сну, 2003; *Семољ земља*, азбучни роман о 909 планинских назива, 2005; *Повраћак у Раванград*, биографске приповести с прологом и писмом својих ликова, 2007; *Ошвјуду*, четири различите приповетке с истим намерама, 2008; *Семољ људи*, азбучни роман у 919 прича о надимцима, 2008; *Чијање џаванице*, приповедака 20, 2010; *Клесан камен*, огледи и записи, 2011; *Одабрани романи Мира Вуксановића*, 1–3, 2011. Књиге разговора и прича: *Ликови Милана Коњовића*, 1991; *Каже Миро Вуксановић* (приредио М. Јевтић), 2000; *Семољ Мира Вуксановића* (приредио М. Јевтић), 2011. Приређене књиге: *Лаза Косић у Сомбору*, 1980; *Раванград / Вељко Пејровић*, 1984; *Стеван Раичковић: Лејојис*, 2007; *Пејтар II Пејровић Њеџош*, 2010.

СЛАВИЦА ГАРОЊА, рођена 1957. у Београду. Пише поезију, прозу, књижевну критику и књижевнотеоријске студије, бави се српском народном књижевношћу са подручја Славоније, посебно Западне. Објављене књиге: *Под месечевим луком*, роман, 1992; *Девеџа кућа*, приповетке, 1994; *Исповедање џишине*, песме, 1996; *160 година Трговачке школе у Београду (1843–2003)*, споменица, 2003; *Из сенке*, критике, огледи и мали есеји, 2003; *Мој прадак је дрво*, песме, 2007. Књиге о народној књижевности: *Народне џесме Славонске ѓранице*, 1987; *Антологија српске народне лирско-ејске џоезије Војне крајине*, 2000; *Српско усмено џоетско наслеђе Војне Крајине*, 2008; *Жена у српској књижевности*, 2009.

АЛЕКСАНДАР ГАТАЛИЦА, рођен 1964. у Београду. Пише прозу, драме, проучава историју музике и преводи са старогрчког (Есхил, Софокле, Еурипид, Алкеј, Анакреонт, Сапфо, Солон, Мимнермо). Романи: *Линије животиа*, 1993; *Наличја*, 1995; *Крај*, 2001; *Еуријидова смрт*, 2002; *Невидљиви – џикарски роман у џисима*, 2008. Књиге приповедака: *Мимикрије*, 1996; *Век*, 1999; *Најлејше џриче Александра Гаћалице* (избор П. Пијановић), 2003; *Београд за стиранце*, 2004; *Дијалоџ са ојсенама*, 2006; *Дневник џоражених неимара*, 2006. Дrame: *Чиода са две ѓлаве*, 2000; *Свечаност*, 2003. Музички есеји: *Говорије ли класични?*, 1994; *Црно и бело – крајика испорија десет славних џијанисџа ХХ века*, 1998; *Аријур Рубинџијајн џројив Владимира Хоровица и обрнуџо*,

1999; *Злајно доба њијанизма*, 2001; *Квадрајџура нојиа – оҗледи о музици*, 2004; *Сјололеће уз музику* (монографија о Андреји Прегеру), 2008.

РАДМИЛА ГИКИЋ ПЕТРОВИЋ, рођена 1951. у Врбасу. Пише прозу и есеје. Објављене књиге: *Ојвориие Јеленине јрозоре*, 1978; *Намасје, Индијо*, 1984; *У Фруцкој җори 1854*, 1985; *Милица–Вук–Мина*, 1987; *Разҗовори о Индији*, 1989; *Прејиска Милице Сјојадиновић Срјикиње са савременицима*, 1991; *Искусјива јрозе – разҗовори са јрозним јисцима*, 1993; *Токови савремене јрозе – разҗовори са јрозним јисцима*, 2002; *У јојрази за җлавним јунаком*, 2003; *Срјикињин круҗ кредом*, 2006; *Библиоҗрафија радова о Милице Сјојадиновић Срјикињи*, 2007; *Ликови у Дневнику Анке Обреновић*, 2007; *Дневник Анке Обреновић*, 2007; *Живој и књижевно дело Милице Сјојадиновић Срјикиње*, 2010.

ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ, рођена 1967. у Сремској Митровици. Пише студије, есеје, књижевну критику и преводи с енглеског (С. Цоунс, Е. Бити, Е. Барцис, Е. Хемингвеј, В. Шекспир, В. Ален и др.). Објављене књиге: *Синјакса јишине: јоејика Рејмонда Карвера*, 1995; *Хемингвеј – јоејика крајке јриче*, 2000; *Коресјонденција – јокови и ликови јосјимодерне јрозе*, 2000; *Вирјуелна књижевностј*, 2004; *Књижевностј и свакодневица*, 2007; *Вирјуелна књижевностј II*, 2007; *На женском конјиненју*, 2007; *Форматјирање*, 2009; *Мисјика и механика*, 2010; *Увод у родне јеорије* (учбеник, група аутора), 2011.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. у Дабрици код Стоца, БиХ. Пише прозу, књижевну критику и есејистику. Од 2008. је потпредседник Матике српске, а био је главни и одговорни уредник *Летјојиса* од 1992. до 2004. године. Књиге прозе: *Врховни силник*, 1975; *Друҗо лице*, 1998; *Ојшиј*, 2004; *Руб*, 2010. Књиге есеја, критика и огледа: *У видику сјиха*, 1978; *Слаҗање времена*, 1983; *Примарно и нијанса*, 1985; *Поезија и окружје*, 1988; *Образац и чин – оҗледи о роману*, 1995; „*Певач*” *Бошца Пејровића*, 1998; *Оҗледи о Вељу Пејровићу*, 2000; *Главни јосао*, 2002; *Профили и сјтуајије*, 2004; *Размена дарова – оҗледи и зајиси о савременом срјском јеснишјиву*, 2006; *Савременостј и наслеђе*, 2006; *Кријичке разҗледнице*, 2008; *Траҗања и сведочења*, 2011. Приредио више књига српских писаца.

ЈОВАН ДЕЛИЋ, рођен 1949. у Борковићима код Плужина, Црна Гора. Пише књижевну критику и есеје. Објављене књиге: *Кријичареви јарадокси*, 1980; *Срјиски надрелизам и роман*, 1980; *Пјесник „Пајешике ума”* (о јјеснишјиву Павла Појовића), 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; Иво Андрић – мост и жртва, 2011; Иван В. Лалић и њемачка лирика – једно интертекстуално исцртавање, 2011.

ЗОРАН ЂЕРИЋ, рођен 1960. у Бачком Добром Пољу. Пише поезију, књижевну критику и студије, преводи с пољског, руског и бугарског. Књиге песама: *Талоџ*, 1983; *Зглоб*, 1985; *Унутрашња обележја*, 1990; *Под старом лијом*, 1993; *Одушак*, 1994; *Voglio dimenticare tutto* (на италијанском), 2001; *Аз бо виде – азбучне моливе*, 2002; *Напаложено* (изабране и нове песме), 2007; *Блајо*, 2011. Студије, огледи и критике: *Сесира – књиџа о инцесу*, 1992; *Вајрено кршћење*, 1995; *Море и мраморје – дневник путовања по Ајџулији*, 2000; *Анђели носилаџије – поезија Данила Кица и Владимира Набокова*, 2000; *Данило Киц: ружа–песник–и/ољед*, 2002; *Песник и његова сенка. Есеји о српском песничком веку XX века*, 2005; *Сиварање модерног свијета (1450–1878)* (коаутори Д. Гавриловић, З. Јосић), 2005; *Незасићење – пољска драматургија XX века*, 2006; *Са истока на запад – словенска књижевна емиграција у XX веку*, 2007; *Дом и бездомност у поезији XX века*, 2007; *Историја Виолда Гомбровича*, 2008; *Тестостерон. Нова пољска драматургија*, 2008; *Поетика српског филма – српски писци о филму 1908–2008*, 2009; *Позориште и филм*, 2010; *Викацијава Луда локомотива – између позоришта и филма*, 2010; *3 – у возовима европске класе, у дугим завореним композицијама, у диму и пелелу*, 2011. Приредио више књига и антологија

СТОЈАН ЂОРЂИЋ, рођен 1950. у Модричи, БиХ. Пише књижевну критику, есеје, студије и уџбенике. Објављене књиге: *Надахнућа и значења*, 1978; *О песничким књигама*, 2001; *Превођење и читање Андрића*, 2003; *Три кришке*, 2004; *Песничко приповедање – књижевнокритички портрети Радована Белоџ Марковића*, 1–2, 2006, 2012; *Креативно писање, читање и интерпретација – оштра теорија креативног писања са примерима*, 2009; *Сличности и разлике – огледи из ујоредне критике*, 2011.

ОЛИВЕРА ЖИЖОВИЋ, рођена 1976. у Горњем Милановцу. Пише студије, есеје и књижевну критику. Објављена књига: *Поетика и психологија жропске*, 2009.

СВЕТОЗАР КОЉЕВИЋ, рођен 1930. у Бањалуци, БиХ. Ангlista, пише студије, есеје, критику и огледи из књижевности, преводи с енглеског, академик. Објављене књиге: *Тријумф интелигенције*, 1963; *Хумор и мист*, 1968; *Нац јуначки еи*, 1974; *Пушјеви речи*, 1978; *The*

Eric in the Making, 1980; *Пријовейке Иве Андрића*, 1983; *Енглеска књижевност* 3, 1984; *Виђења и сновиђења*, 1986; *Хирови романа*, 1988; *Пријовейка 1945–1980*, 1991; *По белом свећу*, 1997; *Посићање еја*, 1998; *Енглеско-српски речник* (коаутор И. Ђурић-Пауновић), 2000; *Енглески песници двадесетог века (1914–1980) – од Вилфреда Овена до Филија Ларкина*, 2002; *Енглески романсијери двадесетог века (1914–1960) – од Џејмса Џојса до Вилијама Голдинџа*, 2003; *Вјечна зубља – одјеци усмене у писаној књижевности*, 2005; *Вавилонски изазови – о сусретима различитих култура у књижевности*, 2007; *Одјеци речи*, 2009.

ВУК КРЊЕВИЋ, рођен 1935. у Сарајеву, БиХ. Пише поезију, књижевну критику, есеје и филмске сценарије. Књиге песама: *Заборављање кућног реда*, 1957; *Два браћа убоџа*, 1960; *Пејзажи мртвих*, 1961; *Привиђења ѓосиодина Прошеја*, 1964; *Нарицања*, 1965; *Берлинске баладе*, 1968; *Жива рана*, 1970; *Пјесме (1954–1964)*, 1970; *Усћук*, 1985; *Пућ пућује*, 1986; *Смрттојис*, 1987; *Сћећак небески*, 1990; *Караказан*, 1997; *Вјејрена враћа*, 1998; *Источник берлински*, 1999; *Садево*, 2003; *Источник захумски*, 2005; *Зајрећани храм* (избор), 2005; *Источник сарајевски*, 2005; *Књиџа о Сарајеву*, 2006; *Београдски смрттојис* (избор), 2006; *Јади старог Верћера*, 2008. *Море недодирљиво*, 2011. Есеји и критике: *Крићички дијалози*, 1976; *Присћући*, 1981; *Бумеранџ*, 1984; *Исидорине ојомене – есејисћички колаџи*, 2000. Приредио више антологија.

АЛЕКСАНДАР Б. ЛАКОВИЋ, рођен 1955. у Пећи. Пише поезију, есеје, студије и књижевну критику. Књиге песама: *Ноћи*, 1992; *Заседа*, 1994; *Повраћак у Хиландар*, 1996; *Дрво слејог ѓаврана*, 1997; *Док нам кров прокищњава*, 1999; *Ко да нам враћи лица усћућ изџубљена* (избор), 2004; *Нећец у јесму*, 2011. Студије: *Од тоћема до сродника: миттолощки свећ Словена у српској књижевности*, 2000; *Хиландарски пућтојиси*, 2002; *Токови ван токова – аутентични песнички тощућци у савременој српској поезији*, 2004; *Језикотворци – џонџоризам у српској поезији*, 2006; *Дневник речи – есеји и прикази српске песничке продукције 2006–2007*, 2008; *Дневник ћласова – есеји и прикази српске песничке продукције 2008–2009*, 2011.

ЧЕДОМИР ЉУБИЧИЋ, рођен 1969. у Београду. Пише поезију, прозу и књижевну критику. Књиге песама: *Бензинска драјерја*, 1994; *Идеолоџ свећлосћи*, 1997; *Неронове щибнице*, 2003; *Поноћни извещјаји*, 2006; *Прасак малих мисли*, 2009. Романи: *Поцасћ у џосћињској соби*, 2002; *Иџуанојлис*, 2005; *Дијалог са хоризонттоом*, 2008. Књиџа прича: *Крвни ћрићисак и щанџа ѓаћнице*, 2007.

АЛЕКСАНДРА МАНЧИЋ, рођена 1961. у Београду. Хиспанолог, бави се темама из хиспанских књижевности и култура, проблемима превођења и међукултурне размене. Преводи са шпанског, француског, италијанског и енглеског (превела више од педесет књига). Објављене књиге: *Преврзије – оґледи о шпанским преводима из српске књижевности*, 1999; *Већређаче на језик – дневник превођења Дон Кихота*, 2005; *Моје шело није обмана маџије – Сервантесове вештице*, 2009; *Превод и криџика*, 2010; *Прџиом анђела по снегу – оґлед из мџиџике*, 2010.

МИОДРАГ МАТИЦКИ, рођен 1940. у Великом Средишту код Вршца. Књижевни историчар, пише научне књиге, поезију и прозу, као и књиге за децу. Од априла 2012. је потпредседник Матице српске. Објављене студије: *Српскохрватска граничарска еџика*, 1974; *Еџика усџанка*, 1982; *Библиографџа српских алманаха и календара*, 1986; *Поновнице. Тџиови односа усмене и писане књижевности*, 1989; *Летџоџис српског народа. Три века алманаха и календара*, 1997; *Истџорија као предање*, 1999; *О српској прози*, 2000; *Језик српског џесниџиџва*, 2003. Књиге песама: *Кроз џрџиен јабуку*, 1964; *Кирџај*, 1979. Романи: *Трећи коњ*, 1979; *Глуџа лађа* (превод на немачки *Das stumme Schiff*, 1994), 1987; *Луди џесак*, 1992; *Иду Немџи*, 1994; *Пљускофон*, 1995; *Предностџи џиџса*, 2008; *Делџа*, 2011. Књиге приповедака: *Свакодневно хџаџање џеџерице*, 1998; *Уз музику коју џолиџе*, 2000; *Вучџак Аделе Арђени*, 2004; *Немири меде Желимира*, 2006; *Десетџи за молиџву*, 2006; *Сеноџиџе џриче*, 2008. Приредио више књига и антологија.

НАДА МИЛОШЕВИЋ ЂОРЂЕВИЋ, рођена 1934. у Београду. Проучаџа историју и теорију народне књижевности, дописни је члан САНУ. Гл. дела: *Заједничка џемаџиско-сџејеџна основа српскохрватских неџистџоријских еџских џесама и прозне џрадиџије*, 1971; *Народна књижевностџи*, речник (коаутор Р. Пешић), 1985; *Српске народне џриџоџеџиџке и предања из Лесковачке обласџи* (коаутор Д. Ђорђевић), 1988; *Косовска еџика*, 1990; *Истџоријска предања на међи књижевности и историје*, 1992; *Од бајке до изреке. Облици и обликовање народне прозе*, 2000; *Казиваџи редом. Прилози проучавању Вукове џоеџиџке усменог стџварања*, 2002; *Радостџи џреџознавања*, 2011.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. у Трстенику. Пише поезију, прозу, драме и књижевну критику. Од 2005. године је главни и одговорни уредник *Летџоџиса*, а од априла 2012. је председник Матице српске. Књиге песама: *Трула јабука*, 1981; *Ракљар. Желудац*, 1983; *Земљоџис*, 1986; *Абракадабра*, 1990; *Тојло, хладно*, 1990; *Хоџи*, 1993; *Везници*, 1995; *Прилози*, 2002; *Поџајник*, 2007; *Свеџилник*, 2010. Роман: *Анђели умиру*, 1998. Дrame: *Фреди умире*, 1987; *Куц-куц*, 1989; *Истџраџа је у џоку, зар*

не?, 2000; *Видиш ли свице на небу?*, 2006. Студије: *Легиџимација за бескућнике. Српска неоавангардна поезија – поетички идентитет и разлике*, 1996; *Лирска аура Јована Дучића*, 2009. Председник је Уређивачког одбора *Српске енциклопедије*, том 1, књ. 1–2, 2010, 2011.

ЂОРЂЕ НИКОЛИЋ, рођен 1949. у селу Рабровац код Младеновца. Пише поезију, објавио је девет књига поезије (прва објављена у Србији је *Српска глава*, 2000) за које је добио бројна међународна и национална признања. Поред писања бави се и превођењем са српског на енглески и с енглеског на српски језик. Почетком седамдесетих година XX века емигрирао је у Америку. Завршио је докторске студије славистике на Нортвестерн универзитету у Чикагу, САД, где и данас живи.

РАЈКО ПЕТРОВ НОГО, рођен 1945. у Борију код Калиновика, БиХ. Пише поезију, критику и есеје. Књиге песама: *Зимомора*, 1967; *Зверињак*, 1972; *Родила ме мајка коза* (за децу), 1977; *Безакоње*, 1977; *Планина и ђочело*, 1978; *Колиба и мајка коза* (за децу), 1980; *На крају миленија*, 1987; *Лазарева субота*, 1989; *Лазарева субота и дружи дани*, 1993; *На каиџама раја*, 1994; *Лирика*, 1995; *Мало документарних дејстава*, 1998; *Нек пада снијеж Госиоде*, 1999; *Најлепше песме Рајка Пејрова Нога* (приредио Ђ. Сладоје), 2001; *Недремано око*, 2002; *Није све пројало*, 2004; *У Виловоме долу* (изабране и нове песме), 2005; *Јечам и калопер – глоса*, 2006; *Не пицај у ме*, 2008; *Човек се враћа кући* (избор), 2010. Књиге критика, есеја и студија: *Јеси ли жив*, 1973; *Обиље и расај материје*, 1978; *На Вуковој стази*, 1987; *Сузе и соколари*, 2003; *Сонети и поеме Скендера Куленовића*, 2010; *Зайици по, Рајко*, 2011. Приредио више књига, зборника и антологија.

МАРКО ПАОВИЦА, рођен 1950. на Цибријану код Требиња, БиХ. Пише књижевну критику и огледе о савременој српској књижевности. Објављене књиге: *Расјони џрозне речи – о џрозним књиџама савремених српских писаца*, 2005; *Ареџејев лук*, 2009; *Орфеј на стиолу – оџледи о савременим српским џесницима*, 2011.

БОРАН ПАУНОВИЋ, рођен 1962. у Бору. Англиста, пише студије, преводи с енглеског. Објављене књиге: *Гуџачи бледе ваџре – амерички роман Владимира Набокова*, 1997; *Историја, фикција, мии – есеји о анџло-америчкој књижевности*, 2006.

ИГОР ПЕРИШИЋ, рођен 1974. у Зрењанину. Бави се науком о књижевности, књижевном теоријом и критиком, пише студије, есеје и књижевну критику. Објављене књиге: *Гола џрича – ауџиоџеџика и*

историја у „Гробници за Бориса Давидовича” Данила Кица, „Новом Јерусалиму” Борислава Пекића и „Фами о бициклизима” Светислава Басаре, 2007; Увод у теорије смеха – крајњак преглед теорија смеха од Платона до Проја, 2010.

ФРАЊА ПЕТРИНОВИЋ, рођен 1957. у Новом Сланкамену код Инђије. Пише прозу, есеје и књижевну критику. Књига есеја: *Пред вратица раја* (коаутор Ђ. Писарев), 2002. Романи: *Мимезис, мимезис романа* (коаутор Ђ. Писарев) 1983; *Ткиво ојсене*, 1988; *Извештај анђела*, 1996; *Последњи тумач симетрије*, 2005; *Траума – ситчајне леџенде*, 2009; *Алмашки кружоци лечених месечара – неуравнотежене хронике*, 2011.

ЉИЉАНА ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ, рођена 1954. у Феке-тићу код Врбаса. Пише студије, огледе и радове о народној књижевности, историји књижевности, драми и позоришту. Објављене књиге: *Послови и дани српске јесничке традиције* (коаутор З. Карановић), 1994; *Змај Деспић Вук – мит, историја, јесма*, 2002; *Ситанаја село зајали – огледи о усменој књижевности*, 2007; *Кад је била кнежева вечера? – усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*, 2009; *Усмено у јисаном*, 2009.

ЈОВАН ПОПОВ, рођен 1962. у Новом Саду. Пише студије, есеје, књижевну критику и преводи са француског. Објављене књиге: *Ослобођени читалац: огледи о теорији и пракси читања*, 1993; *Класицистичка поетика романа*, 2001; *Читања неизвесности – огледи из компаративистике*, 2006.

ГОРАНА РАИЧЕВИЋ, рођена 1964. у Новом Саду. Бави се теоријом књижевности и српском књижевношћу XIX и XX века, преводи с енглеског и француског. Објављене књиге: *Читање као креација*, 1997; *Библиографска српских некролога* (коаутори М. Бујас и М. Клеут), 1998; *Лаза Лазаревић – јунак наших дана*, 2002; *Есеји Милоша Црњанског*, 2005; *Коментари Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског*, 2010; *Кројитељи судбине – о Црњанском и Андрићу*, 2010; *Друзи свети – есеји о књижевности и историји, теорији, критики*, 2010. Приредила више књига.

НЕНАД СТАНОЈЕВИЋ, рођен 1982. у Сремској Митровици. Бави се српском књижевношћу XX века, пише огледе и књижевну критику, објављује у периодици.

МИЛЕНКО СТОЈИЧИЋ, рођен 1956. у Драгорају код Кључа, БиХ. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Стилус*,

1984; *Псалми и ѱроклейсѳва*, 1988; *Брижѳиј Бардо књижевносѳи*, 2000. Књиге приповедака: *Књиѳа од живоѳ меса*, 1987; *Слаѳкици за Варлама Тихоновича*, 1995; *Минисѳиру свјеѳске књижевносѳи*, 1996; *Андриѳев ѳисмар*, 1999; *Причар*, 2002; *Сенѳиментѳална исѳорија књижевносѳи* (избор), 2003; *Краѳке ѳриче у дуѳе ноѳи*, 2006. Романи: *Уѳѳаѳи*, 1986; *Од сѳраха ѳочейѳница*, 1990; *Тајна буквица*, 1995; *Перо на жуч*, 1995; *Казанова у Савезу комунисѳа*, 2000; *Адресаѳи Андриѳ*, 2002; *Ломоносов, ѳрви Рус*, 2003; *Тѳѳон*, 2007; *Баѳалучки милоѳѳар*, 2008; *Кочиѳ, муња над књижевѳном*, 2010; *Пици ѳице Андриѳево име – роман-дидаскалаја*, 2011. Књиге есеја, критика и разговора: *Те(к)сѳирање чѳѳача*, 1991; *Добро (не)доѳла књиѳа*, 1996; *Моји разговорѳици*, 2004. Приредѳо више књига и антологија.

ЉУБОМИР ЋОРИЛИЋ, роѳен 1946. у Плочи код Лознице. Пише поезију (за децу и одрасле), есеје, критику, приче за децу и афоризме. Књиге песама: *Велика најлаѳа*, 1978; *Наѳе је да чѳѳамо*, 1981; *Будилѳик у домовѳни* (за децу), 1984; *Србија од ѳејокора*, 1985; *По земѳи Србији*, 1989; *Дечак дуњу сања* (за децу), 1992; *Има неѳѳо мноѳо важно* (за децу), 1999; *Заусѳавѳѳе земљу* (коаутор Р. Ћерговиѳ), 1999; *Има неѳѳо мноѳо важно* (за децу), 1999; *Гледајуѳи живоѳ кроз цвеѳове*, 2000; *Жив је живоѳ*, 2005; *Блаѳо божѳије – најлеѳѳе ѳесме Љубомира Ћорилиѳа*, 2009. Монографије: *Марѳѳони Војислава Мијиѳа*, 1994; *Два века Вукове ѳколе (1795–1995)*, 1995; *У нама ѳовор ѳланѳне*, 1996; *Окружна болѳница у Лозници*, 1997.

СЛОБОДАН ШКЕРОВИЋ, роѳен 1954. у Београду. Сликар и књижевѳик, пише поезију, прозу и критику. Књиге песама: *Срца*, 1987; *Индиѳо*, 2005; *Црна куѳица*, 2010; *Заѳрљена деца*, 2010. Књиге прозе: *Све боје Аркѳѳуруса*, 2006; *Химера или Борѳ*, 2008.

МЛАДЕН ШУКАЛО, роѳен 1952. у Баѳалуци, БиХ. Пише књижевѳну критику, огледе о литерарѳним аналогијама и преводи са француског. Објављене књиге: *Народѳо ѳозориѳѳе Босанске Крајѳне 1930–1980* (коаутори П. Лазаревиѳ, Ј. Леѳиѳ), 1980; *Оквири и оѳледала*, 1990; *Љубичасѳѳи ореол Данила Киѳа*, 1999; *Одмрзавање језика – ѳеѳѳика сѳѳраносѳи у дјелу Миодраѳа Булаѳовиѳа*, 2002; *Пукоѳѳина сѳварноѳ – одмрзавање језика, нуѳѳо*, 2003; *Ђавоѳѳи дукаѳѳ – о Иви Андриѳу*, 2006; *Облици и искази*, 2007.

МИЛОСЛАВ ШУТИЋ, роѳен 1938. у Мечи код Стоца, БиХ. Пише књижевѳнотеоријске студије, филозофско-естетичке расправе, есеје и критичке текстове. Објављене књиге: *Мисао која не одусѳаје*, 1971; *Песничка слика* (хрестоматија), 1978; *Слика свѳѳа у ѳеѳѳици Момчила*

Насијасијевића, 1979; *О дирљивом*, 1983; *Поезија сликовног исказа*, 1984; *Поезија и онтологија*, 1985; *Лирско и лирика*, 1987; *Одбрана леје душе*, 1990; *Визија, двоструко укорееена*, 1990; *Вештар и меланхолија*, 1998; *Књижевна археиологија*, 2000; *Одзиви – избор критичких текстова*, 2002; *Лед и пламен – теоријско-естетички есеји и студије*, 2002; *Златно јагђе – у видокружју Андриеее естетике*, 2007; *Подрхтавање смисла*, 2009; *Трагање за методом*, 2010. Поред научнокњижевног рада пише поезију и бави се ликовним стварањем. Објавио је три књиге песама са цртежима: *Вилејемска звезда*, 1992; *Лађица снова – Анђели*, 1993; *Сунчани часовник*, 2003. и монографију *Црпеежи руке која пише*, 1997. Приредио више књига, зборника и антологија.

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

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

најстарији наци књижевни часопис

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама – шест свезака чини једну књигу.

Годишња претплата износи 2.000 динара, за чланове Матице српске 1.000 динара, а за иностранство 100 €.

Наручујем _____ примерака *Летописа Матице српске*.

Име и презиме, назив установе или предузећа

Адреса: _____

Телефон: _____

Претплата се може уплатити у свакој пошти на рачун Матице српске број 295-1234397-90 (Српска банка), са назнаком „за Летопис”. Оваквом уплатом обезбедићете да, чим нам доставите ову наруцбеницу и потврду о уплати, читаве године добијате Летопис на адресу коју нам пошаљете.

Информације на телефоне: (021) 6613-864; 420-199/лок. 112, или на адресу: **Летопис Матице српске**, 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1, e-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

