БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМСП 1
198[/43[, 6.

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПРОЗА: ПИТЕР КЕРИ, ПЈЕРО КЈАРА, ЕРЖЕБЕТ ЈУХАС, РАДОСАВ СТОЈАНОВИЋ. **ПОЕЗИЈА:** РАДЕ ТОМИЋ, ЕФТИМ КЛЕТНИКОВ, МИЛЕНА ЈОВОВИЋ, ТОМИСЛАВ МАРИНКОВИЋ, МАРК ИНСИНГЕЛ, ЕДИ ВАН ВЛИЕТ, СТЕФАН ВАН ДЕН БРЕМТ, ЈОТИ Т'ХОФТ, ХЕРМАН ДЕ КОНИНК. **ОГЛЕДИ:** ЈОВАН ДЕЛИЋ, ЛУЈ МАРЕН, ВЛАДИМИР МИЛАРИЋ. **СЕЋАЊА:** СТАНИША Н. КОСТИЋ. **ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ:** БОШКО ПЕТРОВИЋ, МИЛКО ВАЛЕНТ. **КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС:** ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ, ЈУЛИЈАН ТАМАШ, МИЛИВОЈ СРЕБРО, РАДИВОЈ СТАНИВУК, МИЛИВОЈ НЕНИН, БОШКО ТОМАШЕВИЋ, ЗОЈА КАРАНОВИЋ, БОШКО ЛОМОВИЋ, ЛАЗАР ЧУРЧИЋ, НЕНАД БУГАРСКИ, МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ, ЛАСЛО ТОМАН. **ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС:** ХАМДИЈА ЂЕМИРОВИЋ. **ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС:** АНДРЕЈ ТИШМА. **ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:** СА НОВОГ ПАРИСКОГ БИЈЕНАЛА '85.

ЈУН 1985 НОВИ САД



1824

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824—1830), Јован Хаџић (1830—1831), Павле Стаматовић (1831—1832), Теодор Павловић (1832—1841), Јован Суботић (1842—1847), Сима Филиповић (1848), Јован Суботић (1850—1853), Јаков Игњатовић (1854—1856), Субота Младеновић (1856—1857), Јован Борђевић (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 Бирић (1929), Светислав Баница (1929), Радивоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933—1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936—1941), Живан Милисавац (1946—1957), Младен Лесковац (1958—1964), Бошко Петровић (1965—1969), Александар Тишма (1969—1973), Димитрије Вученов (1974—1979), Момчило Миланков (1979)

Издавачки савет

Павле Угринов (председник Савета), Душан Ђелча, Миро Вуксановић, Иван Гађански, Цирил Злобец, Бошко Ивков, Јуре Каштелан, Иван В. Лалић, Надор Мајор, Матеја Матевски, Војин Матић, Јасна Мелвингер, Вера Милосављевић, Андреј Митровић, Гроздана Олујић, Јожеф Пап, Зоран Петровић, Светозар Петровић, Касим Прохић, Борислав Радовић, Мирјана Стефановић, Јулијан Тамаш, Александар Тишма, Јован Ћулум, Ралу Флора, Михал Харшањ

Уредништво

БОШКО ИВКОВ
(главни и одговорни уредник)

ВОЈИСЛАВ ДЕСПОТОВ, СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ, ВЛАДИМИР КОПИЦЛ, МИОДРАГ МАТИЦКИ, МИЛАН СТАНОЈЕВ, ЈУДИТА ШАЛГО

Адреса Уредништва

21000 Нови Сад, Матице српске ул. бр. 1. Телефон 021/615-599

Уредништво прима четвртком од 12 до 14 часова

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Година 161. Јун 1985. Књ. 435, св. 6.

АМЕРИЧКИ СНОВИ

Ни до дана данашњег нико не може да се сети чиме смо га увредили. Месар Дајер се сећа да му је једног дана дао лоше месо и још једног дана кад је грешком послужио неког другог пре њега. Кад се напије, Дајер наново призива тај дан и проклиње своју глупост. Али нико не узима за озбиљно да је управо Дајер био тај који га је увредио.

Међутим, неко од нас јесте нешто урадио. Сви смо ми на неки начин омаловажавали тог малог, кротког човека који је носио наочаре без оквира и уредно одело и свима нам се веома љубазно осмехивао. Претпостављам да смо мислили да је он прилично велика будала, а он је понекад био толико тих и сив да смо га игнорисали и заборављали да уопште постоји.

Кад сам био дечак често сам крао јабуке са стабала испред његове куће, горе на Мејзонс Лејну. Често би ме видео. Не, то није тачно. Боље је рећи да сам често осећао да ме гледа. Осећао сам како вири иза чипканих завеса. Нисам био једини. Много нас је долазило по јабуке, ишли смо сами или у групама, и могуће је да се он, на себи својствен начин, решио да нам наплати све те јабуке.

Па ипак, сигуран сам да није због јабука.

Сада се дешава то да се сви ми, свих осам стотина колико нас има, присећамо ситних неправди почињених господину Глисону који је једном живео међу нама.

Мој отац, који никад није био киван ни на једно живо биће, још увек верује да нам је Глисон желео добро и да је волео овај град више него било ког од нас појединачно. Отац каже да смо ми, у мислима, поступали лоше према граду. Користили смо ову малу долину само као пролазну станицу негде на путу према нечем другом. Чак

и они међу нама који су ту дуго година нису никад овај град схватали озбиљно. О да, месташце је љупко. Брда су зелена и шума је густа. Поток је пун рибе. Али то није место где бисмо ми желели да будемо.

Годинама смо гледали филмове код „Роксија" и сањали, ако не о Америци, онда бар о нашој престоници. За наш рођени град, каже мој отац, нисмо осећали ништа друго осим презира. Ружно смо поступали према њему, као према некој курви. Посекли смо велико, сеновито дрвеће у главној улици да бисмо направили врата за школску зграду и седишта за фудбалско игралиште. Свуда по околини града правили смо велике рупе из којих смо вадили лигнит, али нисмо ништа у њих враћали.

Трговачки путници који купују рибу с кромпиром код Грка Џорџа више се од нас самих брину о нама, јер ми сви сањамо о великом граду, богатству, модерним кућама, великим аутомобилима: Амерички Снови, како их мој отац назива.

Отац није био само власник бензинске пумпе, већ и проналазач. По читав дан седео је у својој канцеларији и цртао чудне примерке возила на полеђини набавних спискова. У кући је сваки комадић папира био прекривен овим малим цртежима и мајка је добро пазила да не баци неки папирић ма колико мали он био. Врло пажљиво би погледала обе стране папира и увек би сачувала сваки на којем је био макар један потез оловком.

Мислим да је због тога отац имао разумевања за Глисона. Он то никад није рекао, али је наговестио да разуме Глисона, кога су, такође, заокупљали слични проблеми. Отац је радио на пројекту за огромну ломилицу шљунка, али је повремено постајао расејан и тада би се заинтересовао за нешто друго.

Тако је једном, на пример, месар Дајер купио бицикл с брзинама и отац извесно време није причао ни о чему другом осим о брзинама. Често сам га виђао како с друге стране улице чучи поред Дајеровог бицикла као да с њим разговара.

Сви смо возили бицикле зато што за нешто боље нисмо имали пара. Отац је имао стари „шевролетов" камион, али га је ретко возио, и сад ми пада на памет да је камион можда имао неки механички проблем који је било немогуће отклонити, или можда га је отац само чувао јер није хтео да га одједном истроши. У нормалним околностима свуда смо ишли на његовом бициклу, а кад сам био млађи возио ме је на гуверналу, и обојица би сјахали кад би се требало успињати узбрдицама које су водиле у главну улицу и из ње. У нашем граду било је уобичајено виђати људе

како гурају бицикле. Бицикли су били колико терет толико и превозно средство.

Глисон је такође имао бицикл и у време сваке паузе за ручак гурао га је и возио од грофовијских канцеларија до своје мале куће са стрехом, тамо у Мејзонс Лејну. Тај пут је био дуг три миље и људи су говорили да он иде кући на ручак зато што је избирљив и неће да једе ништа друго осим жениних сендвича или топлог оброка који се могао добити у кафеу госпође Лесинг.

Али, док је Глисон гурао и возио свој бицикл од грофовијских канцеларија и назад, у нашем граду све је текло нормално. Ствари су кренуле наопако тек кад је он отишао у пензију.

Наиме, тада је господин Глисон почео да управља изградњом зида око плаца величине два јутра, горе на Болд Хилу. Земљу је скупо платио. Купио ју је од Џонија Викса, за кога сам сада сигуран да верује како је читава згода његова грешка, прво зато што је преварио Глисона и, друго, зато што му је уопште продавао ту земљу. Глисон је унајмио неколико Кинеза и почео са градњом. Тада смо схватили да смо га увредили. Мој отац је прешао читав пут до Болд Хила и покушао је да са господином Глисоном разговара о зиду. Рекао је да нема потребе да дижемо зидове. Да нико не жели да уходи госопдина Глисона или оно што он хоће да ради на Болд Хилу, ма шта то било. Рекао је да господин Глисон никога ни најмање не интересује. Уредан у свом новом спортском капуту, господин Глисон је брисао наочаре и неодређено се смешкао гледајући у своја стопала. Док се возио натраг, отац је помислио да је претерао. Наравно да нас интересује господин Глисон. Вратио се и позвао га на игранку која ће се одржати следећег петка, али је господин Глисон рекао да не игра.

„Е, па", рекао је отац, „онда у било које време, само навратите."

Господин Глисон се вратио да надгледа дружину Кинеза која је градила зид.

Болд Хил се уздизао високо изнад града, па се, седећи на очевој пумпи, могло видети како зид расте. Био је то занимљив призор. Гледао сам га две године док сам чекао муштерије које су ретко долазиле. После школе и недељом на располагању ми је било све време на свету за посматрање мучног напредовања господин-Глисоновог зида. Напредовао је равномерно као сат. Понекад сам могао видети како кинески радници полако трчкарају носећи цигле на дугачким даскама. Брдо је било голо и на тој голети господин Глисон је, из неког разлога, градио зид.

У почетку људи су мислили да је настрано градити тако велики зид на Болд Хилу. Једина вредна ствар на Болд Хилу био је поглед на град, а господин Глисон је градњом зида зазиђивао управо тај поглед. Земља је на врху била јалова, а по читавом брегу могла се видети гола иловача. Тамо никад ништа неће расти. Сви су претпостављали да је Глисон просто полудео, и после почетног интересовања прихватили су његово лудило као што су прихватили и његов зид и као што су прихватали и сам Болд Хил.

Повремено би неко навратио на очеву пумпу по бензин, распитивао би се о зиду, отац би слегнуо раменима, а ја бих поново доживео сву необичност тог зида.

„Је л' оно кућа?", упитао би странац, „тамо горе, на брду."

„Не", рекао би отац, „тип по имену Глисон гради зид."

Странци су питали зашто, а отац би слегнуо раменима и још једном погледао према Болд Хилу. „Проклет био ако знам", рекао би.

Глисон је још увек живео у старој кући на Мејзонс Лејну. Била је то једноставна кућа са стрехом; испред куће је био врт ружа, са стране повртњак, а иза воћњак.

Ми, деца, понекад бисмо се ноћу одвезли бициклима на Болд Хил. Била је то мучна вожња у којој смо напрезали мишиће и чији је најгори део био стрм, неизграђен пут, где смо коначно силазили с бајсова док су нам плућа стругала на ноћном ваздуху. Кад бисмо стигли, не бисмо налазили ништа осим зидова. Једном смо порушили део зида, а други пут смо бацали камење на шаторе у којима су спавали кинески радници. Тако смо изражавали фрустрацију том необјашњивом ствари.

Мора да је зид био завршен дан уочи мог дванаестог рођендана. Сећам се да смо ишли на пикник поводом прославе мог рођендана, горе на Поток Једанаест Миља; упалили смо ватру и пекли шницле на окуци реке, одакле су се могли видети зидови на Болд Хилу. Сећам се да сам стајао с врућом шницлом у руци кад је неко рекао: „Погледајте, одлазе!"

Стајали смо у кориту потока и гледали како кинески радници полако гурају бицикле низ брег. Неко нам је рекао да одлазе да граде димњак у руднику А. 1, па пошто је сигурно да се сад тамо налази висок димњак од цигле, претпостављам да су га они саградили.

Кад се раширио глас да је зид завршен, скоро цео град је пошао да га погледа. Људи су ходали око четири зида од цигле, који нису били нимало интересантнији од било ког другог зида од цигле. Стајали су испред велике дрвене капије, покушавали да провире кроз њу, али могли су

видети само мали, слепи зид, очигледно направљен баш у ту сврху. Сами зидови су били десет стопа високи, а на врху је била срча и бодљикава жица. Кад је постало јасно да нећемо открити садржину унутрашњости, одустали смо и отишли кућама.

Господин Глисон је давно пре тога престао да долази у град. Уместо њега, долазила је његова жена, гурала је колица од Мејзонс Лејна до Главне улице, пунила их је бакалуком и месом (никад нису куповали говрђе јер су га сами гајили) и гурала их назад у Мејзонс Лејн. Понекад бисте је видели како с колицима стоји на пола пута према Гел Стрит брегу. Само је тако стајала и хватала дах. Нико је није питао о зиду. Знали су да она није одговорна за зид и жалили су је што мора да трпи терет колица и мужевљевог лудила. Чак и кад је почела да залази у Диксонову продавницу металне робе и купује бели гипс, кутије боје и водоотпорну смесу, нико је није упитао за шта ће јој те ствари. Одвраћала је поглед на начин који је говорио да се ужасава питања. Стари Диксон је износио бели гипс и кутије с бојом до њених колица и посматрао је како их она гура назад. „Јадна жена", говорио је, „проклето јадна жена."

Са бензинске станице, где сам ја седео и сањарио на сунцу, или из затворене канцеларије одакле сам тужно зурио у кишу, могао сам, с времена на време, да видим како Глисон улази или излази из свог зидом ограђеног простора; био је, горе, на Болд Хилу, само једна сићушна фигура. Помислио бих: „Глисон", и ништа више.

Повремено би се неки странци извезли тамо горе да виде шта се дешава, не ретко су их мештани подстицали да иду говорећи им да се тамо налази кинески храм или нека слична глупост. Једном је група Италијана направила пикник поред зидова, фотографисали су се како стоје испред затворене капије. Бог зна шта су они мислили да се тамо налази.

Али, током пет година које су протекле између мог дванаестог и седамнаестог рођендана, на Глисоновим зидовима није било ништа што би мене занимало. Сада ми се чини да су ове године изгубљене и мало је тога чега могу да се сетим из тог времена. Почео сам да се удварам Сузи Маркин и бициклом сам је пратио кући с базена. У биоскопу сам седео поред ње и мувао сам се око њене куће. Онда су се њени родитељи одселили у други град, а ја сам седео на сунцу и чекао да се врате.

Модернизацију смо прихватили с одушевљењем. Кад су почеле да се продају фарбе у боји, читав град је полудео и преко ноћи су процветале сјајно офарбане куће. Фарбе,

међутим, нису биле квалитетне, брзо су бледеле и љуштиле се, тако да је град личио на башту увелог цвећа. Кад размишљам о тим годинама, једина ствар које могу да се сетим је звук гума на бициклима док тихо звижде по главној улици. Кад сад мислим о њему, чини ми се веома мирним, али сећам се да је тај звук изазивао у мени осећање меланхолије, осећање које је некако било повезано са раним послеподневима кад је сунце залазило иза Болд Хила и град изгледао тужан као празна плесна дворана недељом поподне.

А тада је, кад сам ја имао седамнаест година, умро господин Глисон. То смо сазнали кад смо видели колица госпође Глисон паркирана испред „Погребног салона" Фонсија Џоја. Изгледала су врло тужно, та колица, док су онако усамљена стајала на ветровитој улици. Пришли смо и погледали колица и било нам је жао госпође Глисон. Није имала много од живота.

Фонси Џој је одвезао старог господина Глисона до гробља у близини железничке станице Парван, а госпођа Глисон се возила у таксију иза њих. Људи су гледали како пролазе стара мртвачка кола и мислили су: „Глисон", и ништа више.

А онда, кад је прошло мање од месец дана пошто је Глисон сахрањен на усамљеном гробљу у близини железничке станице Парван, вратили су се кинески радници. Видели смо како гурају бицикле узбрдо. Стајао сам са оцем и Фонсијем Џојем и питао се шта се дешава.

Тада сам угледао госпођу Глисон како се с муком успиње уз брдо. Скоро да је нисам препознао јер није имала колица. Носила је црни кишобран и полако корачала уз Болд Хил и тек кад је стала да ухвати дах и нагла се напред, ја сам је препознао.

„То је госпођа Глисон", рекао сам. „С Кинезима је."

Али, тек је следећег јутра постало јасно шта се дешава. Људи су се постројили у главној улици, као што раде приликом великих сахрана, али сада су, уместо да зуре у угао Грант улице, сви гледали према Болд Хилу.

Читавог тог и следећег дана људи су се скупљали да посматрају рушење зидова. Видели смо како се кинески радници устремљују на овај, па на онај део зида, али тек кад су срушили један велики део који је гледао према граду, схватили смо да унутра заиста има нечег. Било је немогуће видети шта је то, али нечег јесте било. Људи су стајали и чудили се и показивали једни другима госпођу Глисон која се шетала тамо-амо надгледајући радове.

И коначно, један по један или двоје по двоје, на бициклу или пешице, сви људи из града су се преселили горе,

на Болд Хил. Господин Дајер је затворио месарску радњу, а мој отац је извезао стари „шевролетов" камион и ми смо, са двадесет људи у камиону, најзад стигли на Болд Хил. Потрпали су се позади у приколицу и обесили се о папучице, а отац је бесно крчио пут кроз гомилу бицикала и паркирао се на месту где је прашњава стаза постајала веома стрма. С муком смо се попели уз ту последњу узбрдицу и ни на тренутак нисмо претпоставили шта ћемо затећи на врху.

Горе је било веома тихо. Кинески радници су марљиво радили, уклањали су трећи и четврти зид и чистили цигле, а затим их уредно слагали у велике хрпе. Ни госпођа Глисон није ништа говорила. Стајала је између зидова, у једином преосталом углу, и упорно гледала у грађане који су отворених уста стајали тамо где је раније био други угао.

А између нас и госпође Глисон налазила се најневероватније лепа ствар коју сам у животу видео. У првом тренутку је нисам препознао. Стајао сам отворених уста и удисао њену изненађујућу лепоту. И тада сам схватио да је то наш град. Зграде су биле две стопе високе, мало недорађене, али врло веродостојне. Видео сам како господин Дајер гурка лактом мог оца и шапуће му да је Глисон направио избледело „Е" на натпису „МЕСАР" који је висио изнад Дајерове радње.

Мислим да су у том тренутку сви били обузети осећањем чисте радости. Не сећам се да сам још икад осетио такав занос и срећу. Можда је то била детињаста емоција, али кад сам дигао поглед ка оцу и видео како се топао осмех шири по његовом лицу, знао сам да и он осећа исто што и ја. Касније ми је рекао да је помислио како је Глисон направио макету нашег града управо ради тог тренутка, да би нам омогућио да увидимо лепоту нашег сопственог града, да би нас учинио поносним на себе саме и да би прекинуо Америчке Снове којима смо били толико наклоњени. Остало, говорио је мој отац, Глисон није испланирао и није могао предвидети ствари које ће се касније догађати.

Мислим да је очево мишљење помало сентиментално и, такође, можда увредљиво за Глисона. Лично верујем да је он знао шта ће се све догађати. Можда ће једног дана бити откривен доказ за моју теорију. Сигурно постоје неки лични папири и ја сам убеђен да ће ти папири показати да је Глисон тачно знао шта ће се догађати.

Макета града нас је толико занела да нисмо приметили најизузетнију ствар на њој. Глисон није само саградио куће и продавнице нашег града, већ је град и населио. Док смо на врховима прстију корачали по граду, изненада смо на-

лазили себе. „Погледајте", рекао сам господину Дајеру, „ено вас."

И заиста, то је био он, стајао је у кецељи испред радње. Кад сам се сагнуо да боље погледам сићушну фигуру, пренеразио ме је израз на њеном лицу. Обликовање је било грубо, а лице мало исувише бело, али је израз био апсолутно савршен: те стиснуте, подругљиве усне и високо подигнуте обрве! Био је то господин Дајер и нико други на свету!

А тамо, поред господина Дајера, био је мој отац. Чучао је на тротоару и заљубљено пиљио у брзине господин-Дајеровог бицикла, док му се на лицу могло видети аутомобилско уље и нада.

И ја сам био тамо, иза, на бензинској станици, у америчкој пози наслоњен на апарат за пуњење причам са Брајаном Спероуом који ме забавља својим кловновским будалаштинама.

Фонси Цој стоји поред мртвачких кола. Господин Диксон седи у радњи металне робе. Сви које сам познавао били су ту, у том сићушном граду. Ако нису били на улицама или у својим двориштима, били су у кућама и убрзо смо открили да се кровови могу подићи и да се може завирити унутра.

Ходали смо на врховима прстију по улицама и вирили једни другима кроз прозоре, једни другима подизали кровове, дивили се туђим баштама, а док смо ми то радили, госпођа Глисон се тихо искрала низ брег и отишла према Мејзонс Лејну. Ни са ким није проговорила, нити је ико проговорио с њом.

Признајем да сам ја први подигао кров Каванахове куће. Дакле, ја сам затекао госпођу Каванах с младим Крегијем Евансом.

Једва схватајући шта видим, дуго сам стајао пред тим призором. Дуго, дуго сам буљио у тај пар. А кад сам најзад схватио у шта гледам, осетио сам такву невероватну мешавину љубоморе, кривице и чуђења да нисам знао шта да урадим с кровом.

Коначно, Фонси Цој ми је узео кров из руке и пажљиво га положио на кућу баш као што би, претпостављам, заклопио поклопац мртвачког сандука. До тада су и други видели оно што сам ја видео и глас о томе се врло брзо раширио.

И онда смо сви стајали унаоколо у малим групама и, с оним што је могао бити само страх, посматрали макету града. Ако је Глисон знао за госпођу Каванах и Крегија Еванса (а нико други није), које је још ствари могао зна-

ти? Они који се још увек нису били видели у граду почели су да делују нервозно и нису били сигурни треба ли да се потраже или не. У тишини смо зурили у кровове и осећали смо сумњу и кривицу.

Сви смо се у потпуној тишини спустили низ брег, онако као што људи одлазе с погреба; слушали смо шкрипу шљунка под ногама, а жене су имале проблема с високим потпетицама.

Следећег дана је на ванредном састанку одбора грофовије прихваћен предлог да се госпођи Глисон наложи да уништи макету града на основу тога што је њеном изградњом прекршен закон о градњи.

Штета што ова одлука није спроведена док градске новине нису сазнале за њу. Пре него што је истекао следећи дан, умешала се влада.

Макета града и модели његових становника морали су да буду сачувани. Министар спорта се довезао великим црним колима и одржао нам говор на фудбалском игралишту. Седели смо у високим, у ред поређаним столицама и јели чипс док је он стајао поред ограде и говорио нам. Нисмо га могли баш добро чути, али смо чули довољно. Назвао је макету града уметничким делом, а ми смо га намргођено гледали. Рекао је да би она могла бити драгоцена туристичка атракција. Рекао је да ће туристи из свих крајева света долазити да виде макету. Прославићемо се. Посао ће нам процветати. Биће посла за водиче и преводиоце и чуваре и таксисте и за продавце безалкохолних пића и сладоледа.

Доћи ће Американци, рекао је. Долазиће да посете наш град аутобусима, аутомобилима или возовима. Фотографисаће и доносиће новчанике крцате доларима. Америчким доларима.

Неповерљиво смо гледали господина министра и питали смо се да ли зна за госпођу Каванах, и мора бити да је он ухватио тај поглед јер је рекао да ће извесне контроверзне појединости бити уклоњене. Да су већ уклоњене.

Поскочили смо на седиштима, као што човек поскочи кад се неки нарочито напет део филма приближи врхунцу, а затим смо се опустили и слушали шта министар има да нам каже. И поново смо сви почели да сањамо Америчке Снове.

Видели смо како наша велика кола нечујно крстаре по градовима обасјаним светлошћу. Улазили смо у скупе ноћне клубове и играли до зоре. Водили смо љубав с женама налик на Ким Новак и с мушкарцима налик на Рока Хадсона. Пили коктеле. Лено смо пиљили у фрижидере претрпане храном, правили раскошне поноћне ужине и јели

их гледајући огромне ТВ-пријемнике на којима су се бесплатно и заувек приказивали амерички филмови.

Министар се, као неко из наших Америчких Снова, вратио у велика црна кола и полако открстарио с нашег скромног игралишта; стигли су новинари и размилели се по павиљону с камерама и бележницама. Сликали су нас и наше моделе горе, на Болд Хилу. Следећег дана појавили смо се у свим новинама. Фотографије модела људи биле су тик поред фотографија правих људи. И наша имена, године, и занимања била су одштампана црно на белом.

Направили су интервју са госпођом Глисон, али она није рекла ништа занимљиво. Рекла је да је макета града била хоби њеног мужа.

Сада смо се сви добро осећали. Врло је пријатно кад ти слика изађе у новинама. И ми смо још једном променили мишљење о Глисону. Одбор грофовије одржао је други састанак и назвао је прљаву стазу што води горе, ка Болд Хилу, „Авенијом Глисон". Затим смо сви отишли кућама да чекамо Американце које су нам обећали.

Није им требало дуго да стигну, мада је то време нама изгледало као вечност, и ми током дугих шест месеци нисмо радили ништа друго осим што смо чекали Американце.

Е па, и дошли су. Допустите ми да вам испричам како се све то завршило по нас.

Американци долазе свакодневно аутобусима или аутомобилима, а млађи понекад долазе возом. Сада постоји мала писта у близини Парван-гробља, и они онамо долазе малим авионима. Фонси Џој их вози до гробља да виде Глисонов гроб, онда горе, до Болд Хила, па доле у град. На свему томе одлично зарађује. Лепо је видети да неко на томе добро зарађује. Фонси постаје угледан човек у граду и сада је у Одбору грофовије.

На Болд Хилу се налази пола туцета телескопа кроз које Американци могу да шпијунирају град и увере се да је доле исто као на Болд Хилу. Херб Грејвни им продаје сладолед, безалкохолна пића и филмове за фотоапарате. И он добро зарађује. Купио је целу макету од госпође Глисон и наплаћује улазнице по пет америчких долара. Херб је, такође, у Одбору. Њему лично одлично иде. Продаје им филмове да могу да фотографишу моделе кућа и људи, а затим они са специјалним мапама силазе у град да лове праве људе.

Искрено речено, већини нам се већ прилично смучила ова игра. Долазе, распитују се за мог оца и траже од њега да пиљи у брзине Дајеровог бицикла. Гледам како отац ниско оборене главе полако прелази улицу. Више се не радује Американцима. Не запиткује их о телевизорима у боји

или о D. C.* у Вашингтону. Клечи на тротоару испред Дајеровог бајса. Они стоје око њега. Често се дешава да су лоше упамтили модел па покушавају да поставе оца у погрешан положај. У почетку он се расправљао с њима, али се сада више не расправља. Ради оно што му траже. Гурају га овамо и онамо и љуте се због израза на његовом лицу који више није оно што је био.

Тада знам да долазе да потраже мене. Ја сам следећи на карти. Из неког разлога, веома сам популаран. Долазе у потрази за мном и мојом бензинском пумпом као што су радили и пре четири године. Не очекујем их жељно јер знам, и пре него што ме пронађу, да ће бити разочарани.

„Али ово није онај дечко."

„Јесте", каже Фонси, „то је баш он", и тера ме да им покажем крштеницу.

Сумњичаво прегледају крштеницу као да би могла бити добар фалсификат. „Не", тврде (Американци су пуни самопоуздања). „Не", одмахују главом, „ово није прави дечко. Прави дечко је млађи."

„Сад је старији. Некад је био млађи." Док им ово говори, Фонси изгледа измрцварено. Може да приушти себи да изгледа измрцварено.

Американци ми се уносе у лице. „То је други дечко."

Коначно, ваде фото-апарате. Мрзовољно стојим и трудим се да изгледам весело као некад. Глисон ме је вићао док сам весело изгледао, али ја више не могу да се сетим како сам се онда осећао. Гледао сам у Брајана Спероуа. Али, и Брајан се уморио. Тешко му је да изводи кловновске будалаштине, а ни Американцима није смешна његова мала представа. Више им се допада модел. Тужно га гледам и жалим што мора да наступа пред тако несимпатичном публиком.

Американци плаћају један долар за дозволу да нас фотографишу. Кад дају новац, забринути су да их нисмо преварили. Проводе своје време разочаравајући се, а ја проводим своје осећајући се кривим што сам их на неки начин преварио јер сам одрастао и узбиљио се.

С енглеског

Адријана МАРЧЕТИЋ *Питер КЕРИ*

---

* D. C. — енгл. скраћеница за District Court — окружни суд (најнижи федерални суд) или за Drafting Committee — регрутна комисија.

ДЕСЕТ ПЕСАМА

*
* *

ово је доба доба јамарења
не умире се више од старења
дубоко у трбуху осећам неку сонду
а уверавах их да сам љубио Боконду
трпео сам и трпећу још
ал сутра већ три за грош три за грош
на коју страну се скрити
то више не знају ни Скити
увек нешто осећам уперено у ме
с њима нико да се споразуме
писао новеле, приче, песме
ал више као да се не сме
на зиду, на стропу, киклопово око
жарач у дупету и приклани соко
ко има храбрости да с њима ратује
све у свему и екран негде ту је
зачепи срце, зачепи душу и врч
кад те питају пишеш ли, реци ухватио те грч

30. 12. 1984.

*
* *

У рупи на зиду
У страћари у којој је некада певао космос
На окуци где се сударају ново и ново
У запећку где је мачак прео

Над столетним четинаром
Оног одсудног тренутка
Натушти̏ће се небо

*
* *

Трњина је модра
Дрењина румена
Лисица репом чисти своје станиште
И ви сте део ове ноћи
А она је лоша

*
* *

Све моје мисли прима антена
На некој далекој планети
Кад падну једног дана на земљу
Сви ће се упишкити

*
* *

Смрт је изум говнара
Кад веје снег пада на веће
Неуништива ластавица слеће на мој димњак
Да провери колико је сати

*
* *

У продавници „Спорт" скачем с ноге на ногу
У „Избору" немам шта да изаберем
У „Астри" сам астралан
У продавници „Шешир" за мене нема шешира
У „Савременој администрацији" чувају моје списе
Из 1001.

СМРТ

Смрт је троугаона госпођа
Што стиже одастрага

*
* *

Моја сестра Мирјана уверавала ме је
Да јасеново лишће најлепше трепери у јесен
Чувајући заједно овце установили смо
Да о томе морамо обавезно написати чланак у „Омладини"

*
* *

смрад, јад, као некад
у уво звук рапав, несклад
слушајте матора децо
прдеж је интермецо
погажена је сва јава
овај се не зајебава
трећак, четвртак, петак
ембрион, зачетак
о, моја топла утробо
све сам ја проб'о
некад бејах добар стрелац
сад вичем као крелац
стегоше ме више пута
и ја скренух с пута
па се дерем, дерем глупо
где си моја стара рупо
да у тебе бацим слине
што мој живот чине

30. 12. 84.

*
* *

срозавам камеру
вршим насиље
над онима
који врше насиље
нада мном
узгајам зидне печурке
играм се жмурке
постоље ми је њино око
зарито у мене дубоко
Ти који би да живиш
после сваког зареза
се кривиш
очекујем небо (небо се криви)
па, зар тако да се живи?

21. јануар 85.

Раде ТОМИЋ

ЧЕТИРИ ПЕСМЕ

ПТИЦА ИЗНАД КАНАЛА

Што птица лети изнад канала,
шта мисли док урања
у облак златан на западу?

Је ли то, на концу дана,
њен последњи напор
да покрене над болом
осамљену кућу
подно брегова
или планински врх
са нежним профилом јунака,
или то њена крила
само узносе, још једном на залазу,
мисао божју
над нечијом руком што испушта весло,
над нечије чело што тоне?

ДВЕ ПТИЦЕ

Две искричаве птице:
једна излази,
друга улази
у румен над врхунцем.

Једна чини напор
да покрене капке
Спавача под кореньем,

а друга, са супротне стране,
у буљук сакупља пејзаж
с виноградима, брежуљцима, шибљем —
да прострели Његову зеницу,
да се препозна и још једном
окупа у њој!

О плава, о бистра призора!
Али зашто нам усов магле пада
на трепавице које, ено,
већ држе целу једну шуму.

СА ПРВИМ ЗРАКОМ

Ноћ је трудна од звезда
плодова и тајне замисли.
Ко зна шта ће донети јутро?

Да ли је због захваћене воде
с вечери у суду
у поноћ поток јаче жуборио
међ брежјем тамнозеленим?

И студен је сву ноћ грготала
над северним кореном извора,
али је тек у освит
постало јасно да је заувек
остала непопијена
вода захваћена у тестију.

Руже су још мирисале на одру
када је први зрак
спустио Анђела
под стреху осамљене куће.

Заједно са цвећем у жбуњу
он је први угледао
кад се прозор под налетом промаје
раскрилио уз крик
одакле су у касно лето излетели
презрели простор
и једна птица што неста за обзорјем.

ОНА СРЕБРНА РИБА

Док овог јутра дубоког као рубин,
седимо на обали канала,
шта види, шта мисли
она сребрна риба
што промаче кроз воду?
(Или је то нечија зеница,
нечија мисао?)

Питамо се тако
и не опажамо
да она прелази праг
наше плаве свести.
Одједном, гле: прозор
једне куће одонуд планина
претвара се у рибље око
а сунце што прелази над њом
има шкрге, златну крљушт
и реп рибе.

На средини куће
Морски Бог,
пошто је ставио катанац
на наше занемеле усне,
купи натраг своје рибе
са негдашње трпезе.

С македонског
Цвета КОТЕВСКА

Ефтим КЛЕТНИКОВ

ШЕШИР

Мој ујак Пепино је био други по реду брат моје мајке: рођен после Боакина, а пре Пјетра.

На глави је увек носио леп шешир, нов или скоро нов, сиве боје, са траком од црне свиле. Носио га је онако округлог какав је био направљен и није волео да буде улубљен, ни са стране ни одгоре.

Изгледа да никад ником није пала на памет помисао да удари шаком по том шеширу и тако измени његову једноличну округлину, јер су се испод подигнутог обода, који је исто тако био неизмењеног облика, помаљала два ока која су одмах будила осећање спокојства и срдачности: два округла ока, пуна озбиљности и уважавања. Његове јако извијене обрве биле су помало гротескне, а кад би их подигао, изражавале су чуђење на управо изванредан начин. Нос му је био правилан, лепо обликован и раван. И уста су била правилна, а бркове је носио по америчкој моди, кратке и тако танке да су изгледали само као сенка коју нос баца на лице. Испод браде су лежала два подваљка, дебела, задригла и протезала се све до ушију као нека двострука огрлица. Глава му је била потпуно ћелава, али он због тога није патио. И шешир није носио да би ту своју ћелавост прикрио: носио га је зато што је био убеђен да му лепо стоји, што се тако осећао дотеран, што није хтео да изгледа запуштен или претерано смео. А био је до те мере постојан у одабирању облика и марке свог шешира, толико упоран у својој одлуци да га скида с главе једино када иде на спавање, да га нико не би препознао кад би се изненада појавио гологлав. Био је ниског раста, дежмекаст и помало гојазан. Но, корак му је био одлучан, а израз лица скоро енергичан; као и ујак Пјетро, имао је обичај да, док говори, изненада застане с једном ногом истуреном

напред, а с другом позади и погледа право у лице свог саговорника. Облачио се увек у тамна одела. Упркос пребацивањима које му је упућивао мој отац, носио је сат без ланца у левом џепу прслука, једноставно увучен у футролу од јеленске коже. Увек је имао при себи огроман новчаник који му је својим теретом вукао надоле десну страну сакоа. По разним џеповима биле су му расуте бројне преполовљене цигаре које је радо пушио у свако доба.

Обично се могао видети како непомично стоји на тргу Олеђо, мало удаљен од своје куће и како, главе нагнуте у страну, пажљиво припаљује свуда унаоколо једну половину цигаре, све док шибица не би догорела до прстију. Тада би махнуо руком и кренуо напред испуштајући први облачић дима у измаглицу која се дизала са површине Тичина и продирала чак до старих улица вароши.

Мој ујак Пепино је био један од оних некадашњих трговаца који су се пре неколико година још могли срести на трговима Новаре, Брае или Казалеа за време пијачних дана. Такви људи као што је био мој ујак још су се могли срести и на трговима Емилије, у Болоњи, Мантови, Карпију или Корећу. Његов спољни изглед је био мешавина неких црта људи из Пијемонта и оних из Болоње, мада је он Болоњу познавао само по имену или је можда тамо боравио као војник.

Војску је служио кад му је било двадесет година, око 1890. Кад год би причао о томе, било је јасно да је тада био изложен некој великој опасности или му се нешто необично догодило у једном граду близу Рима: Витербу или Чивитавекји. Али није била реч о ратној опасности: било је то нешто нејасно, нешто о чему је било непристојно говорити, тако да кад би причао о тим временима, о маневрима, о маршевима, о местима које је обишао и када би дошао до Чивитавекје или Витерба, он би се збунио, почео да брка неке појединости и скренуо би разговор на нешто друго. Оженио се веома млад, тек што се био вратио из војске и провео је четрдесет година у браку без и најмање несугласице. На слици направљеној на дан венчања већ је имао свој округли шешир на глави, кратке бркове и очи пуне озбиљности. Родила су му се два сина и једног од њих је изгубио у рату који је трајао од 1915. до 1918. Изгубио га је у правом смислу речи, јер никад није успео да га пронађе, ни живог ни мртвог. Био је проглашен несталим после једне битке.

Чим се рат завршио, мој ујак је кренуо да тражи свог сина. Путовао је по Италији обилазећи куће ратних дру-

гова несталог војника и распитивао се, покушавајући да реконструише његове последње тренутке; а када је дознао да постоје живи војници који нису идентификовани јер су изгубили памћење, обишао је, држећи шешир у руци, све војне болнице и клинике, али сина није пронашао. Рођацима је после тих својих дугих путовања рекао само какав је њихов крајњи исход: да сина није нашао.

Други син се вратио из рата и из санаторијума где су га држали неколико година. Вратио се, али су му плућа била „начета" и био је у сталној опасности. После неколико година лечења, било му је добро. Возио се бициклом по равници или дуж Тичина за време лепих дана, али је у ствари животарио, задовољавао се тиме што је жив, што може да гледа на трг, да недељом стоји пред црквом. Чим би време било ветровито или влажно, повлачио се у кућу. Све је то трајало док се једног дана није мало ознојио на бициклу, прехладио се, легао у кревет и кроз неколико месеци умро.

Оставши без деце, мој ујак је проживео са својом женом још десетак година. Био је смирен, спокојан. Стално је становао у својој кући на тргу, а његова мала рента била му је више него довољна. Поред тога је, сваког месеца, примао око сто лира накнаде за своје мртве синове. Једном годишње је ишао у родно место да би посетио моју мајку и остале рођаке. Пространи трем куће мога деде, који је већ давно умро, тих дана би одјекивао од његовог смеха. Смејао се простодушно, звонко, понављајући речи које су га натерале на смех, седећи опуштено на столици, са својим вечним шеширом који му је стајао као неки ореол око главе. То не значи да је мој ујак Пепино заборављао на мртве, већ да је имао храбрости да живи и да је ту храброст преносио на све људе око себе.

У јесен би тај његов смех одјекивао у току једног дана и у мојој кући где је, истину говорећи, био заиста потребан. Тада би седео десно од мог оца, заузимајући целу једну страну стола, док би му овај сипао вино. Нико није могао ни да помисли да је тај тако добро расположен човек сасвим сам на свету пошто је изгубио оба сина а затим и жену. Јер једног дана му је, изненада, умрла и жена.

После женине смрти, на шеширу је увек носио, изнад свилене траке, још једну другу траку од црног штофа, са три сјајна дугмића дуж шава. У свему осталом није се ни најмање променио; али је од тада живео сам у старој кући и сам себи веома брижљиво припремао јело према упутствима једног доброг лекара.

Моја мајка је желела да њен усамљени брат дође да станује с нама, али он се стално враћао у своју кућу, у своје празне собе, одакле је гледао на трг Олеђо, увек мало удаљен од прозора, као да се боји да би га људи оданде могли видети тако самог. Нико му више ништа није причао што би га нагонило да се смеје или ишчуђава како је он то умео да чини раније. Још је дуго тако живео, све до последњег рата. Времена су се променила, године су промицале тако брзо да више није могао да их прати. Са накнадом коју је примао за своја два сина једва је могао да купи цигаре, а његова мала рента му је једва омогућавала да држи дијету коју му је лекар преписао.

У његову душу се увукла велика туга када је дошло до те промене у свету, управо онда када он од тог света није више скоро ништа тражио. Његове очи су сада постале мање покретне и нису увек биле уперене на неки одређени предмет, већ су често само гледале у празно, као да желе да .виде како се развија нека мисао која му је пала на памет.

Године 1942. догодила му се незгода: није скинуо шешир док је пролазила војна поворка. Није то урадио из пркоса јер он не би био у стању ни мрава да згази, већ управо зато што су му мисли лутале или зато што му је поглед био упрт у једну тачку; а још и зато што је шешир до те мере постао део њега самог, да није ни био свестан да га носи на глави. У поворци је било туђинаца који га нису познавали; један од њих је иступио из редова, приближио му се, продрмао га и оштрим ударцем му оборио шешир на земљу. Убрзо после тога ујак се разболео. Моја мајка је похитала к њему и неговала га три дана док трећег дана увече није умро.

Када сам с оцем стигао тамо, на столици поред кревета налазио се његов сако, а на ноћном сточићу џепни сат који је лежао на футроли од јеленске коже. Његов округли шешир са црном траком био је окачен на гвождену куку, иза собних врата.

С италијанског

Ксенија ЈОВАНОВИЋ *Пјеро КЈАРА*

ТРИ ПЕСМЕ

ПРАДЕД ДИМИТРИЈЕ

Зиму целу шљиву преврелу
Пече казан у качари
Суве церове цепанице пламте
Газда био причаху људи стари
Који га памте

Од дудовине бурад поградио
Каце и бачве
Кипи комина
Стрепео кад се небеса наоблаче
Кад подудњава из дубина

Недељом обуче празничко одело
Обује опанке са широким носцевима
До испод колена кајише завије
Са на затиок заметнутом капом
Наточеном гостаром вина
Оде у порту машући штапом

Није дао ником да косу му откује
Ал волео је да седне на кућни праг
Да га Драгина изује
Жуљевите руке
Бунарском водом опере
Испод славске иконе светог Луке
Крстио се пре вечере

Изгуби обадва сина
Жалост га уби оста кућа без домаћина
Ал још брује фрула од давнина
Над бурадма запушеним тврдим вражевима

ДРАГОЉУБ БРАТ ЈЕРЕМИЈИН

Обрадоваше снагом мушком
Под златним дрветом златна деца
Пастири стаду
Будући ратници играху се с пушком
Пред плетаром колибом у винограду

Као мућа барут плану
Драгољуб угледа на небу рану
Ненадно спусти се над брдима вече
Уместо славског вина крв тече
Са десне стране и леве
У бачве Димитријеве

Он пљуну и све отера у вражју матер
Дуго је-скрушен стајао за кућном старом
Поток котрашки цвилео ко рањена звер
Кукувија се вила над грабаром
По воћњацима дрвеће сузе лило
А село село се скаменило

КАД КОЊИ ЗАЊИШТЕ

Пас за тамном сенком потрчкава
Палаца земља опире се глог
Превртње ветар трулеж и талог

Шетати горама још сам рада
Ал шум неки ваља се са мојом главом
Подно њива и ливада
Сви моји су прадедови на брегу
Где муње се и громови легу
Где цар и просјак исто спава

И кад нас понесу пребивалишту
У шталама коњи зањиште
Овце заблеје ричу краве
И шта ће нам говор бољи и веће славе

Милена ЈОВОВИЋ

У НАКОНКСИПАНУ ПАДА СНЕГ

Да ли си могла икада помислити, Иби, да ће се, не много после татине смрти, мама и бака Неорчић толико зближити и тако брзо изједначити по годинама? После истека једногодишње короте свако вече би одлазиле, још пре сумрака, у „Бул Бабу". Селе би за свој сточић и лагано, комотно појеле своје уобичајене миљоне. Прожете заједничким доживљајем једења миљона, и једна према другој и према свету, тај дан њима би коначно овладао мир. Када би при заласку сунца кренуле кући, међу њима би већ биле избрисане све природне генерацијске разлике. Пролазници су сигурно били убеђени да су оне негда „завршиле школе" у истом заводу за девојке, једино нису рачунали с разликом од двадесет година, јер се та разлика током деценија већ стиснула у немерљиву ситницу. А увече, после повратка из „Бул Бабе", када би бака Неорчић и мама, *одморивши се од заморног пута,* селе за сточић за којим су негда тако дуго ноћу седели Миклош и тата, чинило се да бака и мама нису сахраниле само своје мужеве, него и оно дуго раздобље у којем се одиграо њихов брачни живот од свадбе до погреба.

Где је била тада већ она давна композиција која је негде од Соче кренула возећи кући деду? Око главе му се још белео завој, прљао се веома брзо, а рука у гипсу беше ослоњена на завој везан око врата током целог *паклено дугог* пута. Сећаш ли се, Иби, колико пута је Вирт причао мама-Гизики како од тада годинама нешто није било у реду с Миклошем. Знаш, Маца моја, седимо ти ми у трпезарији, у недељу поподне. Беше јесен, испред прозора зашуште листови вињаге које ветар ломи. Ништа није тако умирујуће као неразговетна светлост јесењих поподнева.

Личи на примирје на фронту, да се послужим поређењем твога оца. Јер му је било пријатно код нас за време тих недељних поподнева. Волео је када смо ми, твоја мајка и ја, бобали грожђе, а он и мој покојни Криптоф пијуцкали вино. А онда, у једном тренутку, као да је цела сцена била одсечена, твој отац није препознавао трпезарију, и не само трпезарију, него никога од нас. Шта се збило с тобом, Миклош — питала сам га доцније. Не знам, Гизи. Једна једина композиција данима и ноћима је непрекидно јурила са мном. А у њој не беше неподношљиво јак телесни бол, него неки бескрајни, неизрециви умор. Не можеш да се мрднеш, нема оне опасности, нити примамљиве могућности која би ти покренула макар и мали прст. С времена на време заспим, а тада, под непоузданим вибрацијама сна, чини ми се да око себе у купеу видим људе. Жене и мушкарце, чак и децу, штавише, веруј ми, чини ми се да сам некога од њих и препознао. Франца Прагера, који је био из наше вароши, али га лично никада нисам упознао. То ме некако смири, можда ипак путујем у добром смеру. Иако ми је на одређен начин било мучно и јасно током целог сна да ја узалуд видим око себе те људе у купеу. Узалуд разговарају, једу, картају се, гледају кроз прозор, узалуд је и предео који промиче и који смирује својом препознатљивошћу, а каткада задивљује очи својом новином — јер све то ја само сањам. *Ја не могу бити унутра, ја само сањам!* Чим бих се вратио из појединих снова, јасно бих видео да у купеу нема нигде никога. Мене самог клацка композиција, једног јединог ме вози некуда. Кога да запитам, куда? Ко би ми могао рећи где смо? Ко би ми рекао да ли се кроз прозор, када погледам, види предео? Јер покаткад као да је воз маневрисао по задимљеној станици, трзајући и шкрипећи, напред-назад, напред-назад, а понекад као да је промицао у круг кроз бескрајно складиште намештаја. Али бивало је и ноћи када сам по свежем ваздуху закључивао: воз се запутио преко бескрајних ливада, али му се брзина тако појачала као да ће се већ следећег трена суновратити у понор.

У време када су одлазиле у „Бул-Бабу" бака и мама су непрекидно распредале, из вечери у вече, све дубље и све пажљивије, о трагедији која се збила неком нашем далеком рођаку. Далеки рођак се звао Елемер Кулунчић. Тај Елемер је често долазио код нас, нарочито у оно доба када се упознао са својом доцнијом супругом Илоном Вражић, женом чије име наговештава скандал. Елемер је вероватно у то доба био једини наш сугрђанин који је учио сликарство у Паризу. Коначно се ипак вратио кући. Тада је приредио и једну изложбу која је изазвала скандал. Бар према

баки Неорчић, чијем суду у овим пословима треба веровати. Елемер је радо навраћао код нас, развило се узајамно разумевање између њега и деде, а поготову између њега и тате. Бака Неорчић, разуме се, *није волела Елемера.* Чак ни у оно време није могла да му опрости што је Елемер тати говорио о неком Наконксипану. О једном непостојећем граду! Али још и да не постоји! Седео је с чудним изразом лица, можда управо у тој фотељи где сада седи она, и непрекидно је понављао: у Наконксипану пада снег. У Наконксипану пада снег. Треба рећи да твој отац ипак није насео на ту којештарију. Када би постојао неки Наконксипан, пријатељу! — и широко би одмахнуо. Свако може за себе да измисли један Наконксипан, пријатељу — букнуо би Елемер, а у очима му онај необични пламен који сукља и пали све око себе! А онда, једног лепог дана, појави се код нас Елемер са својом вереницом. Илона Вражић из Наконксипана — представи је, а отац каваљерски пољуби девојци руку.

Како су се ствари одвијале до самог краја, нико тачно не може знати. Тата је очито често размишљао о Елемеру Кулунчићу. Радо би о томе и разговарао да је имао с ким, али тада је већ полудели воз, који је возио Миклоша, одавно стао, једном и заувек. Радо би рекао гласно, да је било некога ко би га слушао, да ће Илона Вражић, жена чије име наговештава скандал, очито учинити све да дође до брака. Да из Елемера избрише и сећање на Наконксипан, где *пада снег.* Јер као што се то каткада дешава у животу, Елемер у дубини душе никако се није могао помирити с тиме да ће ова Илона Вражић — коју је он сањао као Наконксипанку — да ће Илона Вражић постати најврснија домаћица. Временом је постајала све замашнија њена фигура и била жив доказ: није било места где би се тако добро осећала као у својој љупкој кухињи. Тата је некако морао замишљати како се Елемер осећа у љупкој малој кухињи Илоне Вражић, у целом љупком станчићу, и у целом овом љупком малом граду.

Бака Неорчић и мама су бескрајно расправљале, у доба када би се враћале из „Бул-Бабе", како, ето, Елемер није могао да нађе своје место. Каријеру је започео као наставник цртања у гимназији, али је онда био присиљен да напусти школу после крупног разилажења с управом. На крају је добио посао у музеју. Постао је кустос музејске збирке скромне вредности. Дакле, *кустос тричарија. Као да годинама гледа да ли ће полетети испуњене птице.* Веруј ми, Иби, једино је тата могао знати да у привременом миру овога периода, који је склопио са самим собом, Елемера није заболело то што његове слике никоме нису потребне.

(Па већ годинама није узимао четкицу у руке.) Него једина преостала поузданост? Наконксипан. Наконксипан који се нигде не може сместити, ни у љупку, малу кухињу Илоне Вражић, нити у цели овај љупки, мали град, али Наконксипан који се не може заборавити. Да, онда је већ то само тата могао да схвати. Тада је већ сам седео за сточићем у фотељи, а с друге стране је било празно место његовог старог пријатеља. Тачно је знао, да је Миклош жив, бар би могли разговарати о чудној судбини Елемера. Бар би могли разговарати. (А да помогну, шта би му могли помоћи?) Јер начин на који су њих двојица, он и Миклош, разговарали о судбинама, ситуацијама, о овоме, о ономе, о било чему, њима би коначно овладала *онтолошка ведрина ловаца на бисере*. Ведрина која би коначно увек овладала њима током дугих разговора. Као што би их тада коначно прожело до сржи: колико се *јадно понашају*.

Амалка Шнафенбергер, *сестрична мога покојног Кристофа*, испричала је неколико појединости, очито с властитим додацима, о развитку Елемерове судбине. Она је причала, на пример, да се Илона Вражић с времена на време селила код својих родитеља који су живели у унутрашњости, не могавши да поднесе неразумљиво понашање Елемера. Илона Вражић се не једном тужила лично Амалки да Елемер није у стању да се понаша достојно не само једног господина, него ни обичног оца који има двоје деце. Уместо да нешто покрене и поправи ситуацију у породици, само седи, седи, цело боговетно пополне, све до касно увече. Седи и гледа преда се. Као да нема ништа да уради на овом белом свету. Као да је он нарочито створен да би седео. Ако смо очекивали госте, Амалка моја, Елемер би „заборавио" да се врати кући. Ако би се ипак вратио, у сред разговора, у току којега је он већ неопростиво непријатно ћутао, од једном би, без речи, устао и отишао. Испочетка бисмо још и одлазили код познаника, али је после већ и то било немогуће. (А где је уклонио своје слике — појма немам.) Кажем ти, седео је у пустом атељеу, а ако бисмо отворили врата, једино би прословио: „радим". На крају више није хтео да одлази ни код Неорчића. Узалуд сам га звала. Илона, нисам у стању да разговарам. Не знам. *Не иде даље*. И тада сам га први пут видела да је бризнуо у плач, не онако попут деце, него некако као кад нисмо у праву. Плакао је као отпадник, ако ме схваташ, Амалка.

Када више нисам могла да издржим, преселила сам се с децом код мојих родитеља. Није прошло ни три дана, и Елемер је дошао по нас. Плакао је и смејао се, све је више плакао, и све се мање смејао. Када смо се вратили, тако

се трудио да се примерно понаша, као дете када му се казна опрости. Хвалио је свако моје јело, ја сам била најбрижнија супруга и мајка. Носио нас је на длану, како се каже. Деци је причао о Паризу, о томе да ће их, када одрасту, одвести у Париз, и мене, ако хоћемо, и цео град. Све ћемо потрпати на огроман летећи ћилим! А моја јадна дечица, тада, једно је почело да се церека, као да га неко голица, а друго је бризнуло у срцепарајући плач. Не прође ни седмица, а Елемер поново поче да „ради" у пустом атељеу, седећи пред празним платном од поподне до касно увече, недељама, месецима. Као да без нас не би био у стању да „ради". Суседи су ми причали да је Елемер, кад год бисмо отпутовали, разбарушен лутао градом, и зими само у лаком сакоу. *Није нашао своје место. Јадни покојник. Веома вас је волео, Илонка.*

Такође смо од Амалке дознали да је због једне несреће у нашем граду Елемер коначно изгубио памет, како се бака Неорчић изразила. У то доба се подигла велика прашина око једног потресног самоубиства. Неки Корнел Марченко, четрдесетогодишњак, руски потпуковник, политички емигрант, бацио се под вечерњи воз, који га је располутио.

Не може се ни описати — сазнали смо посредством Амалке којој је причала Илона Вражић — колико је Елемера потресла ова несрећа. Више није могао да нађе своје место. Беше мећава, средина јануара, снег је падао без преста нка. А мој Елемер је цео дан лутао градом у лаком сакоу. Није могао да се скраси у кући. Али, тако ми бога, Амалка, није ни назебао. Чак му ни руке ни образи нису били хладни, као да је за њега напољу било лето. Бејах беспомоћна. Господе, каква беспомоћност. Док сам ја одјурила до лекара, Елемеру ни трага. Температура која друге обара у постељу, њега је покренула из тешке и дуге непокретности, помишљала сам каткада у својој очајној беспомоћности. И то је тако седмицама трајало. А онда, једне фебруарске вечери, чим се вратио кући, као да је минула она насумична ужурбаност од врућице. Био је свечан и смешкао се, али некако као да се није вратио кући, или као неко коме је потпуно свеједно где се то изненада нашао. Застао је у трпезарији, погледао наоколо, па као неко ко је побркао ствари те започиње опраштањем уместо представљањем, наглашено је изјавио: Ја сам Корнел Марченко. Ја! Ја лично. Остало је трабуњање. После толико година, схватите ме, људи, хоћу да се вратим у своју домовину. Мене тамо очекују. Пук! Маршираћемо кроз ноћ. Кроз немилосрдну, зимску ноћ. А негде унутра самовар, врео чај, вотка. Пук, стој! — командујем ја. А оданде изнутра тама се већ просветљује, заслепљујуће . . . снежно бело . . . Људи!

Хоћу да се вратим кући, на крову вагона, ако треба, згрчен испод вагона, ако треба . . . Седмицу касније нађен је у близини границе, поред шина, смрзнут као кост.

Наконксипан? Тата би разумео. Годишња доба пролазе. Једно време још долази јутро, затим подне, па полако и вече. Звездолики лустер негде унутра лије своју густу светлост. Напољу зима. Можда је Божић, можда је свет већ једна једина, бескрајна, тамна ноћ, и на наличје ове таме у невероватно крупним пахуљама пада снег, пада снег.

С мађарског
Сава БАБИЋ

Ержебет ЈУХАС

ДВЕ ПЕСМЕ

ДВА ХРОНИЧНА СЛУЧАЈА

Коњ је искрен. Коњ нема предрасуда.
Његов ужарени поглед допире из
левог ужареног ока, а десни
охлађени поглед из десног охлађеног ока.

У међувремену рже,
у међувремену клима главом.

Он и ја: исти пихтијасти органи и
исто уништавање ваздуха!

Два хронична случаја вештог прерушавања
у задату спољашност.
*Толико о коњу, о мени, и о црвима.**

ПУТ ДО НЕБА

Не извируј!
Нос не показуј иза панцирних
завеса на прозорима.

У овој соби, иако ничег нема,
бар је све твоје.

---

* Црви: сићушна бића. Имају натечене стомаке и хвале природне законе које су сами измислили.

Онда: гутам лажи. Устима се шири
мирис воћа а зидови ми покланьају
хладовину заносних палми.

Као поглавица, у време племенских светковина,
звездом падалицом и новинама
потпаљујем своје тело . . .

И пријатан је мирис овнујског меса,
и време је неупоредиво прозрачније,
и пут је изглачан свакодневицом.

Томислав МАРИНКОВИЋ

ВРЕМЕ КОПРИВА

Тек што је кишица стала, одозго, с камене грбине брда, кроз густиш прецветалог дреника, спотичући се стругнула је Јаника ка папратишту у долини где смо брали младе пролећне жаруље. Јаника је јурила и викала, па се опет губила у још неолисталом густишу лештака и граба, а ми дрхтали од страха да не падне да се сва изгребе на глогињама и изубија лепа колена на љутом шиљатом камењу, само ако се саплете . . .

Остављали смо котарице, плетаре, сепете, вунене торбице и пртењаче с набраним коприва̀ма и пузали горе, ка ивици одрона, држећи се за одрвенеле струкове сасушене папрати и ситно кржљаво жбуње црног граба чијим су нам лишћем мајке зими фарбале у црно клашњене чакшире од суре вуне.

Шта нам је то носила наша другарица Јаника, какву вест с брда довикивала, већ смо, стрепећи за њу и за ту вест, напрегнуто очекивали да изрони из густиша у који се била заплела. Скинули смо и рукавице које су браниле да нам копрѝве не забоду своје ситне, болне иглице у прстиће. А и копрѝве се биле проредиле. Деца се окомила, па по васцели дан беру црне жаруље, и корење им почупаше. Од њих нам мајке кувају танке чорбице и с кукурузним брашном месе зељаник, а и свињама забркају по који котлић, јер је хране, после дуге, ледене зиче било понестало. Једва чекамо да се на рудинама и лединама рашошоре прве сочне лиске зеља, киселjака, скрипца, дивљег чешњака, штира и лободе, који би нам олакшали ово верање и завлачење по јазбинама, бурјанима и обронцима копривњака и змијарника у којима преко лета гмижу гуштери, змије и шкорпиони.

Јаника се заустави испред нас, у метли, укопа се ко шиљеже приправно за одбрану.

— Умро Гања — рече крхко, без суза, као да су јој све искапале док је трчала. — Ритнуо га Давидов коњ, ево овде. Показује она свој прслучић, безрукавац, тамо где јој топоће усплахирено срце, а лице јој се упалило у болни гримиз.

Нисмо проговорили. Бутали смо њене речи вреле ко најврућа коприва.

Јуче је Борис, кога смо звали Гања, брао са нама ко-приве. А онда се одједном сручио пљусак, пролећни, свежи. Нисмо успели ни да се склонимо испод олистале врбе или под воденичну стреху. Ухватио нас на пола пута и сквасио. Излила се киша и начас појавило сунце кроз танке прозирне кудељице. Посна прлина и тврда трава упиле су сваку кап, ништа није отишло у празно, у реку. Пут се тек само мало раскаљао.

— Идем ја — рече Борис. — Хоће ли ко са мном?

Знао је да нико неће поћи са њим, јер тек смо и почели да беремо жаруље, торбице су нам биле полупразне, а руке још не испричене. А управо смо поред реке открили и густ копривњак на развалини некадашње зиданице — поточаре или ваљавице.

— Децо, чујте, Гања опет иде да скупља глисте! — процеди високи плави Ратко, натињући преко свог издуженог врата каишчић дубоке пртењаче.

Нисмо се смејали онако пакосно, како смо понекад знали до суза чаркати Бориса. Он је без речи, као да ништа није било упућено њему, упртио торбицу и убрзо је његов црни чуперак ишчезао иза напупелог лештака на ћувику.

Знали смо да ће Борис сад потрчати узбрдо колико год може до своје куће. Бациће торбицу и зграбиће штапић и кофицу направљену од „Унрине" дубоке лименке од жутог америчког качкаваља, који је једанпут годишње Црвени крст делио сиромашној деци у нашој школи. Овакве лименке добијала је већина нас, а неки уз то и млеко у праху. Кренуће онда путем да скупља кишне глисте које су сад, после пљуска, кад је поново огрануло сунце и разјаглило се небо, измилеле из жутих пора земље на ваздух пун озонске свежине. То је за Бориса већ постао редован посао после школе, чим падне киша. У почетку гледали смо га с подсмехом како штапићем убацује љигаве глисте у зарђалу лименку и сав занет у потрази за њима премерава каљаве сеоске друмове, а доцније, већ свикли, само би му по неко добацио коју грубу реч и продужили својим путем.

Од кишних глиста Станија, Борисова мајка, правила је лек за своје реумом скврчене, извитоперене зглобове на

рукама и ногама. Негде је од некога чула за тај лек од кишних глиста и надала се да ће јој помоћи, да ће раскравити гуке, то скочањено ткиво у зглобовима и поново стати на ноге, бити усправна као јасика над њеном чатмаром, онаква каква је некад била.

Били су сами на брду, у кући изван села. У ствари, била је то штала са поцрнелом шиндром у коју су је затворили који дан пре но што се родио дечак коме је село наденуло име Борис. Тако су у то поратно време звали све оне злогласне бугарске војнике који су у рату у нашем крају палили, пљачкали, убијали, силовали. Била је то армада бугарског цара Бориса. И Станију, онда младу тек олисталу јасику на брегу, повалили су у кући, а онда голу бацили кроз прозор у снег да гледа како јој камама касапе брата на дрвљанику. После тог несрећног дана за село и њену породицу, мајка је водила врачарама и сеоским бабицама да јој помогну, али ђаволье семе није могло да се утре. Кад је све постало видно и пут срамоти утрт, дали су јој конопац и одвели је у шумарак изнад села у нади да ће, онако већ полусвесна, луда и измрцварена, схватити шта треба да уради. Али она се вратила натраг. Отац њен, Данило, нудио је да плати било коме само да је убије пре но што роди Гању, па кад такву људску душу није нашао, одлучио је да јој сам пресуди. Међутим, људи му нису дали да образ свој упрља. Говорили су му: „Ђаволье семе је то, нека само себи пресуди". А девојка као да ништа од тога није разумела, или није више могла ништа да схвати.

Пре Станијиног порођаја Данило је извршио самоубиство. Није издржао властити презир. Говорио је: „Сина су ми убили, а ћерка ће њихову децу да рађа". После су је затворили у напуштеној штали изван села, где је родила здраво мушко дете и ту остала да живи. Иако на моменте луда, дете је чувала, неговала. Малог Бориса нису ни у књигу уписали. Растао је као илегалац, незаписан ни од државе, ни од попа, неевидентирани грађанин, Бугарче, Гања, Борис, одбачен од свих, презрен, избегаван, окужен, све док није дошло време да пође у школу. Онда је из сеоског одбора Црвеног крста дошла активисткиња другарица Нада Павличанин, обукла га, дотерала, уредила, донела му књиге, свеске, оловке и рачуналку. Борис је с јесени постао наш школски друг.

Зачудо, тај окужени живот у изолацији, тај презир села упућен његовој мајци и њему, подозрење и одбаченост нису се много видели на њему, у његовом говору, понашању на часу и с децом. Једино се помало држао по страни. Полуодсутан. Истина, чим се родио Станијина мајка је кришом ноћу носила храну ћерки и унуку. А и остали суседи

и сељани, вероватно плашећи се нечега, крадом су јој дотурали храну и рубље за бебу и остављали пред расточеним вратима. Тако је Станија полако добила и козицу, и кућне посуде, и кубе, и обућу и одећу за дете, али остала је заувек на оном брду изнад раскршћа, у некадашњој штали, коју је дунђерин Тања Мисаилов окрпио и попристегао да унутра недува и не улазе снег и хладноћа. И она се некако смирила, присабрала, освестила и почела да живи само за биће које је родила. Ишла би у надницу, радила, ринтала. Гледајући је такву танушну, и зајапурену и гримизну док окопава кромпир, загрће кукуруз или жање код комшија, говорили су: „Колико ринта, погинуће за оног бугарског копиљана".

Борис је са нама брао коприве за козицу и прасе које су имали. Ни по чему се готово није разликовао од остале деце: сури џемпер, клашњенке на брич или од плавог шајака, пртено и ланено рубље — све је то личило нашем — искрпљени лактови и колена, пробушени гумењаци, шарене „Унрине" кошуљице — сви смо то носили. Само у лицу, у тену и боји косе био је некако изразито црн, извиксан, као пепелом посипан и угљеном нагарављен. Прозвали смо га Гланца.

После је Станија почела да побољева. Кочили су јој се зглобови на рукама и ногама, грчили прсти, савила се ко криво дрво, као гужвица од прућа. Тражила је лекове од травара и Цигана који би прошли каменитим друмом поред њене куће. На оквргавеле зглобове мазала је неке горке мелеме, на гуке стављала облоге, а после, кад јој није помогло, прешла на катран и коломаз. Чак је једном молила циганска мечка да је изгази, али болест није уминула, већ се све више и више разграњавала кроз кости. Не зна се више ни од кога је чула, али почетком пролећа, кад су јој се руке скврчиле као грабуљице, а стопала увила и искривила, Борис је морао после сваке божје кишице да јој у конзерви скупља и доноси кући глисте, које је она привијала на извитоперене кости. Борис је све више и више трагао за глистама, чим би дошао из школе. Чак би молио бога да зашумори кишица, ако је који дан није било, да што више глиста измили из земље и загмиже путевима и крмпиришитима. Оне су на мокром песку и камењу остављале своје слузне сјајне трагове, који би се сасушили чим огране сунге. А Борис је журио да га предухитри, док их не сасуши и спече на том њиховом путу без повратка, а журио је и да претекне сеоске петлове и кокошке, којима су кишне глисте, поред скакаваца, биле главна храна. Чим би запрашила кишица из најтањег облачка, говорили смо, „Пада на Гањину радост, сад ће да бере глисте". А кад би сунце

већ припрекло, он би већ јурио стрмином за нама са торбичком за коприве.

Сахранили смо нашег Бориса на крају гробља. Знали смо да је он дете непријатељских војника који су при крају рата убијали наше стричеве, ујаке, браћу и сестре, па и његовог су ујака убили. Зато му је сироти Милча ископао раку на крају гробља, испод граба, са кога је убрзо заграктала једна дугорепа сврака. Наш ућа је одржао тужно слово да смо се сви после његових речи расплакали. Мало је људи било на сахрани, углавном ђаци. После тога је наишао облачић, низак и вуњав, скоро да смо га могли рукама дохватити, и из њега прснула кишица, и из земље се појавиле глисте. Гледали смо их путем, док смо се враћали с гробља, пазили да их не згазимо, јер чинило нам се да је у њима Борисова душа.

Коприве су тих дана, због честих киша, биле још свеже изластариле и требало их је журно брати, јер кад им лист потамни и стабљика одрвени, више их, и кад се скувају, ни свиње не једу. А до киселњака, лобоце и скрипца има још времена и пуно, пуно пролетњих киша.

Радосав СТОЈАНОВИЋ

ПЕТ ФЛАМАНСКИХ ПЕСНИКА

Овде објављене песме преузете су из панораме која се под насловом *Фламанска поезија данас* појавила 1984. на француском језику, у избору и преводу фламанског песника и преводиоца Алберта Бонтридера, а у издању Фламанског (Белгијског) ПЕН-центра. Избор од 40 песника који приређивач нуди француском, а свакако и европском читаоцу, усредсређен је на послератно песништво које се, након дуге интелектуалне и уметничке летаргије произашле из неповољне политичке ситуације на овом подручју, придружује почетком овог века, а нарочито последњих деценија, општој обнови фламанског културног идентитета.

Најважније уметничке струје овог века нису мимоишле ни фламанску поезију, у којој, по речима приређивача, делују како наслеђа експресионизма и надреализма, или искуства експерименталисма, тако и егзистенцијалистичка заокупљеност етичким питањима, марксистички инспирисана социјална критика, или пак тенденције „нове објективности", новог реализма, а код најмлађих аутора и интимистичког романтизма.

Поезија коју доносимо свакако је у двоструком превођењу доста изгубила; ипак, драгоцена је свака информација која нам долази из једне некад тако богате и чувене, а сада, нама бар, не одвећ познате културне средине.

Извињавамо се за могуће грешке у транскрипцији имена.

Ј. Ш.

ЧЕТИРИ ПЕСМЕ

*
* *

Која је вредност највећа?
Новина, изузетност и трајност.
Која је вредност највећа?
Новина која је изузетна, изузетно које је
ново, новина и изузетност које су трајне.
Која је још вредност највећа?
Старо које је као ново и изузетно и које се више не може
остварити
и које је трајно.
Која је онда вредност такође највећа?
Старо које је као ново и које је већ било изузетно
јер је било ново и које више не може бити остварено и
које је
трајно.
Која је вредност врхунска?
Старо које је као ново и које је као ново било већ изузетно
и које
не може више бити остварено и које је трајно —
и које је присутно у свакој новини.

*
* *

У свом опису стварности
тако сам далеко одмакао
да је постала непрепознатљива.
У твом опису стварности
нашао сам све
осим стварности.
Мислио си: ово је дакле опис
јер нашао си ту све.
Мислио сам: је ли то опис
чак и ако ту пронађем све?
Налазим неописиво!
Ти дакле овде налазиш телесно.

*
* *

Ако си сиромах
није баш лако да се обогатиш.

Ако си богат, није ни тако лако
да осиромашиш.
Ако си богат много је лакше
да постанеш ни богат ни сиромах.
Ако си сиромах такође је много лакше
да постанеш ни сиромашан ни богат.
Ако ниси ни богат ни сиромах
лако је да будеш богат.
Ако ниси ни богат ни сиромах
подједнако је лако да постанеш сиромах.
Ако ниси ни богат ни сиромах
најтеже је да се спасеш море.

*
* *

Оно што је врло јефтино налази се свуда.
Оно што је јефтино налази се свуда где хоћеш.
Мање јефтино налази се ту-и-тамо.
Извесна места су скупа.
Најскупље је изузетно.
Врло скупо не налази се готово нигде.
Врло скупо је збир онога што је бескрајно много пута врло јефтино.

Марк ИНСИНГЕЛ

ДВЕ ПЕСМЕ

*
* *

Мајсторисање с бојом. Ето чиме се
небо бави. За наше земаљско окружје
ми смо безначајни.

Врхови крошњи, светлуцави,
разређене звучности,
начинише кров.

Сутрашње траве не беху још усправљене.
Смрт је изгледала бескрајно далека.

*
* *

Да би се успешно начинио опис.
Изабрати боју и почети.
Док она говори седећи готово
покрај себе. Слика подељена: одевена
у плаво и наго измешано.

Потом обрис. Упоређен са свиме
што говор од могућности нуди.
Сачувати благост, уклонити грубост.

Након дугог чекања латити се посла.
С плафона чије нас пукотине гледају изазовно
продужити покрет
преплетен с додиром.

Да би се успешно начинио опис.
Сачувати само један зрак светлости на вратима
док не продрем у собу.

Еди ВАН ВЛИЕТ

ДВЕ ПЕСМЕ

УМЕТНОСТ ВЛАДАЊА

1.

Политика је ствар
поверења, ево поруке
пред саме изборе.

После се ради у ствари
о злоупотреби поверења.

Народ ваља нагнати
да схвати: то је
уметност политике.

2.

Политика је уметност
могућег.

С нашим човеком од поверења
то ће већ да се измени. С њим

кругови ће постати квадрати,
акционари — мале штедише,
незапослени — израбљивачи.

Криза важи за нормалну ситуацију.
Све се остало проглашава авантуром.

3.

Владање захтева храброст,
каже наш човек од поверења.

С њим ће и надаље све бити
променљиво. Неће моћи

ништа да обећа, али ће
захтевати жртве.

АНЂЕО ЧУВАР

Човек у цивилу ме поздравља.
Да ли бих му се придружио за тренутак?
Један грађанин у цивилу.
Сусед кога не познајем.

Поздравља ме са тв-екрана.
Гледа ме као суседа целог мог живота.
Један службеник, добро одевен,
који увече, након радног дана,
тихо окреће кључ
у мојој брави.

Стефан ВАН ДЕН БРЕМТ

ТУРИЗАМ

У језичавим водопадима Speed-a видесмо
висеће вртове, далеке констелације звезда
које нам беху ближе од наших сапутника.

У аутобусу пуном ближњих узвраћали смо
и примали посете властитих кошмара,
беху то визије анђела и светаца
који нам пробише уши певајући; пробудисмо се
у хотелу Хармоније.

Два огледала, сучељена,
нудила су нам перспективу у бескрај.
Учинило ми се, ипак, да нешто недостаје.

Јоти Т'ХОФТ

ДВЕ ПЕСМЕ

БУДИНГУ*

прилично волим песме
у лику робусних веселњака мужевног
говора и густе длаке, који се чешу
где их сврби и који, сјајног здравља,
прилазе ти и кажу: седи,
ја сам стих, срећан што се знамо
и што ћемо да попричамо.

расправљаћемо свакако о сличним стиховима
с истом лакоћом о љубави и вијетнаму,
и они ће можда бити једнако одговорни
за здравље поезије
као лимбуршки сељаци
за здравље морала.

али у ствари ја више волим
непредвиђено окупљање речи
које се одједном нађу у дослуху
и кажу: нека нас пусте заједно
заувек, не треба више ништа додати.

*
* *

јуче сам је срео и она је рекла:
„добар дан, ја сам стварност".

---

* савремени холандски песник

волео бих да сам се заљубио у њу,
била је тако присна,
али она ми рече: „гледај, зацело
поља не морају више да се увијају у маглу
да би спавала
нећемо морати да будемо заљубљени
да бисмо се волели". то ме насмеја.
„у ствари ти ипак остајеш поетска
стварност", рекох, а она:
„да, свакако, а шта си мислио?"

и гледао сам је дуго и мислио:
„сада ће лето доћи на земљу,
а у моју песму обиље слика.
бацићу језик у ваздух,
створићу догађај и силан ће свет
доћи да му се диви".

„да, учини то", рекла је она.

С француског
Јудита ШАЛГО

Херман де КОНИНК

ЛАЛИЋЕВА *СВАДБА* КАО РОМАН РЕТАРДАЦИЈЕ

Има к томе већ три и по деценије како се, у издању београдске „Просвете", појавила *Свадба* (1950), Лалићев роман-првјенац. Од тада је овај писац објавио девет романа. Ако се томе дода да три његова романа имају двије објављене верзије и да је првобитна верзија *Хајке* остала у рукопису — текст који би могао бити драгоцјен при описивању Лалићевих стваралачких мијена, јер од њега Лалић креће у преправке својих романа — и да су сви романи, а нарочито њихове друге верзије, били високо оцјењивани од критике и широко прихватани од публике, онда није чудо што је сјенка романа пала не само преко краће и раније објављене прозе, неправедно притисла Лалића-новелисту а готово сасвим прекрила Лалића-пјесника, ако ријеч пјесник сматрамо резервисаном за дјела у стиховима, већ је почела падати и на прве романе, поготово на *Свадбу*. Ево парадокса: неуобичајено висок и приближно уједначен домет Лалићевих романа, чињеница да није ријеч о писцу једне или двију значајних књига, већ да је по сриједи жив стваралачки темперамент незадовољан постигнутим и склон преправкама ранијих дјела, а нарочито нови глас овог писца што се јавља са *Ратном срећом* и Пејом Грујовићем — све то као да не иде на руку роману-првјенцу. У средиште критичке пажње дошли су романи у верзијама и посљедња три романа: романи у верзијама с тога што су нудили лијепу прилику даровитом критичару да креативно интерпретира Лалићеве стваралачке мјене, и ту прилику је искористио Бранко Поповић, а новији романи су, природно, били „на траци", наметали су се, уз то, богатством новина и неочекиваном свјежином у часу кад су зли гласови већ почели прорицати како се писац врти у кругу својих објављених књига, исцрпених тема и познатих јунака. Додуше,

Свадба је лијепо примљена у часу појављивања, већ 1953. доживљава друго издање, а о њој су имали по неколико уздржаних и дозираних комплимената сви који су доцније писали о Лалићу. Истина, књижевни историчари, готово одреда, дају овом роману часно мјесто, али остаје, међутим, горак укус да је *Свадба*, упркос високој оцјени нашег најбољег новинског критичара Бориславa Михајловића, брзо превазиђено и надмашено дјело, као да је писано само зато да покаже колико су је надмашили и њен, и други аутори, да илуструје раст властитог писца и поратног југословенског романа, да нам покаже како је, ето, и Лалић некад био наиван писац. Овај рад је настао из побуне против оваквог суда. Зато он и јесте превасходно књижевно-критички оглед, писан с потребом и ризиком вредновања.

Критичар је себи поставио питање: да ли би Лалић био писац југословенског значаја да је објавио само *Свадбу*, *Зло пролеће* и прву верзију *Лелејске горе*, и остао при увјерењу да би само *Свадбом* тај значај досегао, као што је остао при свом суду, упркос опаким коментарима с различитих мјеста, да је Едварду Коцбеку довољна књига новела *Страх и храброст* да га уврсти међу најбоље југословенске прозне писце. Друго питање је књижевно-историјски усмјерено: шта, из данашње перспективе, значи *Свадба* у књижевно-историјском контексту њене појаве (1945—1950) и чим је то своје значење освојила? Подразумијева се да се критичар не би лаћао пера да не сматра да је ријеч о књижевно-историјски значајном остварењу које обиљежава датум у преображају послератног романа, његово ступање у европски књижевни контекст и у искушења запитане и несигурне модерне свијести. Биће, зато, методолошки упутно подсјетити, прво, на поменути књижевно-историјски контекст и ситуацију романсијерског стваралаштва.

Опште мјесто у безмало свим приказима тог периода (1945—50) јесте да је био у знаку соцреализма као важеће естетике и идеологије, нарочито до 1948. године, да су привилеговано мјесто имале теме рата и ратних подвига и теме рада и обнове, да је ваљало стварати „нову литературу" и „новог човјека", да је превладавала црно-бијела техника у стварању књижевних јунака, да је било безмјерно много опасних поједностављења и човјека и умјетности, да су естетика и критика, па онда и критеристика. биле изразито идеологизиране, да је социјални контекст био веома деликатан (обнова, колективизација, информбиро), да је у умјетности социјална функција претпостављана естетској. Не треба, међутим, сметнути с ума да су се већ 1945. појавиле неке велике књиге: три Андрићева романа и Крлежини *Глембајеви* I и II. Парадоксално је, међутим, да Андрић,

упркос и вриједности, и квантитету, и тренутку објављивања, није био писац на кога се угледало и да је каснији Андрићев утицај знатно јачи и присутнији. Ако се има у виду да је осјетно смањена и отежана могућност зрачења дјела међуратних модерниста, да је Црњански таворио негдје у Лондону, а Растко Петровић умирао од меланхолије и „прскања дамара" негдје у Америци, да су на један број књига и писаца пале тешке идеолошке сјенке, онда се тек може слутити од коликог је значења био глас даровитих писаца који су помјерали стање ствари у литератури. Годи-
на 1950. сматра се, с разлогом, једном од преломних, како с тога што објављују Крлежа, Лалић и Десница, тако и због све аутономнијег положаја умјетности, постепеног али сигурног разарања соцреалистичког концепта, продора нових прозних искустава и књижевно-теоријских идеја. Лалићева *Свадба* ће у том контексту бити један од првих модерних романа у нас, што се огледа како у избору и обликовању главних јунака, тако и у развијању фабуле, функцији ретардацијских мотива и другим аспектима приповједачког поступка.

Свадба се чита и памти као занимљиво штиво, па се може закључити како је занимљивост резултат богатства догађаја; могло би се, дакле, помислити да фабула представља један од најважнијих елемената структуре. У таквој блаженој заблуди живио је и овај критичар сматрајући *Свадбу* романом радње, збивања. Констатовао је, међутим, не без изненађења, да је основна сижејна линија романа крајње једноставна, чак до те мјере једноставна и скромна да би била тек довољна за старински замишљену узбудљиву новелу: Тадија Чемеркић, а он је носилац главне сижејне линије, пао је у четничко, па у италијанско заробљеништво, затим допао колашинског затвора из којег покушава да побјегне, а у томе ће успјети тек при крају романа, домоћи ће се пушке и учествоваће у освети којом се *Свадба,* не без симболичке сугестивности, завршава. Основни сижејни ток не гарантује роману вриједности и била би недопустива редукција тумачити *Свадбу* као роман радње и акције. Штавише, једна од озбиљних разлика *Свадбе* од многих књижевних радова с темом рата и револуције јесте непристајање на књижевног јунака који само зна за акцију, побједу и смрт, непристајање на једну схему акционог романа. Критичар не жели да негира значај основне сижејне линије у роману, већ да скрене пажњу на њено много скромније мјесто и значење него што се често мислило, да укаже на богатство и разноврсност *ретардација,* захваљујући којима роман и романсијер, а то ће бити једна од значајних Лалићевих одлика, претпостављају стање зби-

вању, унутарњи свијет спољашњем. *Свадба* је, дакле, најчешће роман стања лика или групе ликова. Истина, писац је основном фабуларном линијом — по традиционалном принципу: да ли ће актер успјети? — обезбједио занимљивост примања и везао читаочеву пажњу за исход, помирио захтјеве „занимљиве приче" и доживљајне пуноће. То ће, такође бити једна од трајнијих особина овог писца.

Размотримо сада неке карактеристичне видове ретардације и њихове функције у роману. Давно је уочена, и више пута истицана, Лалићева склоност ка метафоризацији и симболизацији, и у том погледу су већ наслови првих шест романа довољно илустративни: готово да ниједан наслов није без симболичке сугестивности. Занимљиво је, међутим, како Лалић развија тему свадбе у роману. Писац се одлучио на модеран, и у то вријеме риједак поступак у нашем роману: тема свадбе се, како би се то рекло једним не баш сасвим прецизним термином-метафором, развија „музички": писац, наиме, ову тему понавља и варира, као неки рефрен, што није и без ритмичког ефекта у приповиједању. Лајтмотивско инсистирање на теми потцртава, такође, њено симболичко значење. Понављање, дакле, као средство ретардације овдје има веома важан значењско-ритмички учинак. При том, писац не везује тему свадбе само за главног јунака, већ је оснажује и из перспективе и искустава других ликова. Епизодни јунак Вуко Недић први говори да „нема свадбе без меса", и „та пословична свадба с месом која их је водила у засједе и на засједе, у борбе и опасности, а сада у очигледну смрт, и за коју је Лукић понекад сматрао да је прескупа, прекрвава — била је некако један од главних Недићевих адута", а доносила је заробљеницима барем краткотрајан мир.

Чемеркић први пут говори о сватовима када се, послије неуспјелог покушаја да се из болничке собе дохвати слободе, враћа у „седмицу" и говори народну узречицу да ће тек доћи Мара са сватовима и да ће он бити, макар један дан, један од њених свата. Ситуација у којој се Чемеркић први пут везује за мотив свадбе добро је погођена: јунак је доживио неуспјех, љут је и на себе и на свијет, а није склон депресији и меланхолији, већ му је подгријавање храбрости нужност опстанка. Остало му је да пркоси и призива „луду наду" да окршај тек долази, да тек долазе Мара и сватови. Чемеркић је сељак скромног образовања, сав ослоњен на архајска искуства, па је фолклорна стилизација најприроднији и најувјерљивији увод у симболичко развијање теме.

Касније ће Чемеркић везивати ову тему за сјећање на дјетињство, за једну од најживљих успомена, а онда, мало

поједностављено и прилично патетично, тумачити партизанску борбу као свадбу, дешифровати симбол, ускратити му нешто тајанствености, оно на чему симбол почива. Истина, и то има своје психичко покриће у пригушивању страха и тежини ситуације затвореника („Само, што ја, здрав и жив, овдје лежим — то је црње од гаврана").

Снажна успомена из дјетињства, слика која га је одржала у храбрости и у затвору, свадба постаје и основни мотив Чемеркићеве здравице при крају романа, и управо сјећање на ранији контекст, у коме Чемеркић свадбу спомиње, поменуту здравицу чини увјерљивијом; спашава је од звекета крупних и патетичних ријечи. Чемеркићева здравица, уз то, долази послије пјесме о његовом вјенчању с пушком, па је мотив свадбе већ „у ваздуху" у часу кад се јунак одлучује да подигне чашу. Крај романа је, очито, задавао писцу највише главобоље, па се одлучио да тему свадбе ојача Заровом женидбом. Симбол је, дакле, на више начина оснажен, из перспективе више јунака, ритмички „провучен" кроз цијелу књигу и усаглашен са ситуацијама у којима се јунаци налазе, са њиховим искуствима и психичким портретима. Истина, превише је јасан и дешифрован, изгубио је на тајанствености, на сугестивности, што ће Лалић умјети боље да оствари у каснијим романима, нарочито у *Лелејској гори*.

Значајан ретардацијски и лирски Лалићев поступак је сан књижевног јунака, и у том правцу је писац знатно мијењао своје текстове. У *Свадби* је тај поступак много рјеђи, али већ овим романом, несумњиво, започиње и слути се правац каснијих Лалићевих књижевних истраживања.

У поглављу што у новијим издањима носи наслов *Док везују и отпремају* Чемеркићев сан се јавља први пут, и у функцији је охрабрења. Главни јунак, наиме, тврди да, упркос прозивци и поступцима предвиђеним пред вођење на губилиште, стријељања неће бити, јер му, наводно, тако сугерира сан. И ту постоји лијеп склад између књижевног јунака и његовог говора и поступка. Тадија је сељак, снажно обиљежен обичајима, међу којима није безначајно тумачење снова, и њихово дешифровање устаљеним симболима и значењима. Сан је, може се рећи, конвенционалан: у фолклорној традицији Црногораца снивати змију значи имати посла с душманима, а савладати змију значи савладати душмана, или га, барем избјећи. Чемеркић саопштава да је у сну савладао двије змије које су га смртно угрожавале. Конвенционалност симбола, и цио контекст, остављају, међутим, читаоца у недоумици: да ли је Чемеркић уистину испричао свој сан, или је, ослањајући се на фолклорну традицију, конструисао причу којом би охрабрио друштво

пред смртном опасношћу. Амбивалентни карактер Чемеркићеве приче о сну остаје као заједнички утисак Чемеркићевих слушалаца и Лалићевог читаоца.

Далеко сугестивније је испричан други сан главног јунака, са богатим лирским учинком. Чемеркић је „заспао усред разговора, сједећи, с главом наслоњеном о зид", и уснио како је, побјегавши из затвора, наишао на партизанског стражара који га горко прекоријева што је оставио другове у Колашину. Нарочито је конкретизована и упечатљива слика букве која има „ватром проширену дупљу" и уз коју стражар притискује Чемеркића, све док „на потиљку и леђима Тадија већ осјећа тјескобу и болан притисак унутрашњег зида шупљине и како се под притиском таре и сипи угљевље огорјеле унутрице".

Слика је сасвим у складу с Чемеркићевим осјећањем тјескобе, изазваним јунаковим положајем и разапетошћу између жеље за спасом у бјекству и солидарношћу с друговима. То осјећање је појачано паралелизмом између слике шупље и нагорјеле букве и притиснутог Чемеркића, а усклађено је и са тренутним Чемеркићевим физичким положајем, што доприноси увјерљивости дочаравања сна.

Занимљиво је Чемеркићево понашање послије буђења. Он овога пута сан никоме не повјерава, јер би код другова могао изазвати нежељене ефекте, већ га коментарише питањем: „Људи моји, зна ли ми ко рећи зашто је човјек у сну таква кукавица?".

Чемеркић, дакле, није лишен тјескобе и страха, ма колико био први међу храбрима. Потиснута осјећања из сфере јавног живота проваљују у сну, што нам несумњиво потврђује да Лалићев јунак није ни издалека једносмјеран оптимиста, прављен за потребе револуционарне пропаганде, а теми страха и храбрости враћаћемо се више пута током овог рада.

Вишеструка функционалност и оправданост другог Чемеркићевог сна наговјештава слична и сложенија доцнија Лалићева истраживања, посебно у другој верзији *Лелејске горе*. Истина, за таква истраживања далеко је био погоднији осјетљиви и интелектуални Ладо Тајовић од „грубог човјека из Брзака".

Лалићев опис би могао бити предмет посебног рада. У *Свадби* га најчешће срећемо у доста традиционалној функцији описа јунака, с циљем да се индивидуализује лик, и опис јунакове одјеће, предмета и околине, најчешће као метонимијске или метафоричке карактеризације лика. Некад је тај опис дат као пародија традиционалног епског јунака и његовог одјела, што је највидљивије у опису физичког изгледа, одјеће и штапа шефа колашинског затвора.

Рјеђи је опис у функцији лирског набоја, усаглашен са ситуацијом неког књижевног јунака, или с неком темом. Такав ће опис Лалић развијати касније, а овдје га срећемо тек спорадично и у назнакама. Тако се, у часу кад прозивају осуђенике — или на губилиште, или ради отпремања у неки други затвор — јавља кратак опис ријека:

„Наста тишина у којој се чуло како хује двије ријеке око града, како носе своје вјечне ланце, како звече њима о камене обале".

Тема ропства и ланаца проширена је и на природу, али и тема издржљивости и упорности.

Мало касније ће писац примијенити обрнут поступак: косов цвркут, „изазовно жив и лијеп", запљуснуће затворенике и скренути им пажњу како су птице и заробљеници једни на друге већ заборавили, али, у пишчевом коментару, појачати нехај и равнодушност природе према „онима што долазе". У оба случаја — једном поступком сагласности и паралелизма природе и људске ситуације, други пут поступком контраста — постигнут је снажан лирски набој.

Лалић је познат као писац сјећања, што му је омогућило да ступи на стазе такозваног „лирског" и „психолошког" романа, да често примјени и технику „тока свијести". Та техника у *Свадби*, додуше, изостаје, али се и овај правац Лалићеве доцније стваралачке оријентације већ овим романом слути. Широке ретардације испуњене сјећањима књижевних јунака, најчешће епизодних, наговјештавају нови тип романа у којем ће оно што је било другоразредно у роману радње бити од прворазредног значаја, у коме ће ретардација добити функцију доминанте, конститутивног принципа. Најчешће су такве ретардације у функцији психолошког портретисања и продубљивања лика. Јован Марковић, шеф колашинског затвора, прелистава затворенички списак и присјећа се погубљених; „разговара се" с њима, што је, с једне стране, у функцији индивидуализације Марковићевог психолошког портрета, а с друге — у функцији спајања „поезије и историје", спајања које наставља традицију народних пјесама насталих на црногорском тлу, па његошевску традицију, која се, потом, продужава преко Љубише и Марка Миљанова све до Лалића.

Најзанимљивије поглавље, са становишта ретардације сјећањем, свакако је оно што се у новијим издањима налази под насловом *У седмици*. Пишчева „камера" креће од једног до другог епизодног јунака, освјетљавајући их „изнутра", из перспективе самих јунака; мијењајући, дакле, перспективу приповједања и наговјештавајући, касније много сложеније и технички вјештије вођен, поступак унутрашњег монолога. Као да је поменуто поглавље *Хајка* у

малом: један по један, „изнутра" се откривају књижевни јунаци, везујући се увијек за кључни доживљај или догађај. Промјена приповједачке перспективе је освојена већ овим романом и овим поглављем, а можда најефектније у *Свадби* изведена у часу кад Чемеркић убија стражара под мостом. Главни дио догађаја испричан је из Чемеркићеве перспективе, мада у трећем лицу, али оно кључно, драматски најзанимљивије и умјетнички најуспјелије мјесто, испричано је тако да се изненадна Чемеркићева појава доживи као појава злог фантастичног бића — авети, вампира или вукодлака — бића које опчињава жртву, збуњује је у трену изненађења, и побјеђује. Једино тим обртом Чемеркићев подвиг добија људске размјере, а побједа рањеног, уморног и скоро голоруког бјегунца над наоружаним стражарем доживљава се и природно и увјерљиво. Ретардацијама сјећања наговјештавају се освајања нових прозних техника и доцнија достигнућа романа што се ослањају на традицију у свијету већ тада афирмисаног психолошког романа. Тематско-мотивски и емотивни спектар романа се проширује, ставља се акценат на лирску димензију прозе, при чему епизодни јунаци и њихове ситуације имају значајно мјесто. Сјећање ће одиграти важну улогу у кључним тренуцима преображаја појединих јунака. Анџићев (у ранијим издањима Анчић) преображај од затворског чиновника и жандарма у затвореника оснажен је, и дјелимично мотивисан, сјећањем на сестрину посјету затворенику Зечевићу, а нарочито сценом сусрета заробљеника с псом, сценом у којој ће, што је за Лалића доста ријетко, и непријатељи, Талијани, показати лијепу димензију људскости и топлине. Поступак инстроспекције и ретроспекције, закључимо, у послератном југословенском роману доста дугује својим почецима у Лалићевој *Свадби*. Лалић је, притом, водио рачуна о психолошкој увјерљивости и мотивисаности сјећања: јунаци који се сјећају лишени су могућности активног односа према животу, заробљени су, осуђени на тијесан простор затворске ћелије и усмјерени на сопствену прошлост, на копање по себи.

У непосредној вези с питањем природе и функције сјећања у *Свадби*, јавља се и питање о функцији епизодних јунака, о чему је већ и до сада нешто речено. Констатовано је, наиме, да је основна сижејна линија *Свадбе* релативно једноставна, да је ријеч о роману стања лика или групе ликова, у коме ретардације, па самим тим и епизоде, и епизодни јунаци, имају изузетну важност. Епизодни ликови су изразито индивидуализовани, дати најчешће „изнутра", кроз њихова сјећања на кључне доживљаје који представљају неки нови, бочни рукавац фабуле, тематског

и доживљајног правца, односно значења дјела. У том погледу је веома илустративан Вуко Недић и с њим непосредно у вези тема мајке и родитељског страха као извора несрећа. Недић је допао тамнице севет своје мајке, и то је један од најоригиналнијих третмана односа мајка-син који из темеља љуља све предрасуде о роду и добру; једна од најоригиналнијих Лалићевих тема са далекосежним антрополошким импликацијама. За истраживача Лалићевих мијена и трагаче за ауторским ликом од значаја је пишчево колебање око имена Недићевог наивног комесара, чије су представе о односу мајка-син у границама фолклорне идиле: у ранијим издањима комесар се зове Ладо Тајовић, а у новијим Нико Доселић.

У проширењу тематског и значењског спектра романа веома је значајан контрастни пар Лукић-Драгушић. Лукић искуством разара ранију дјетињасту представу о револуцији и замјењује је далеко животнијом, истинитијом, али и суморнијом: „он је комунистичку револуцију замишљао нејасно и лијепо, отприлике као 27. март или устанак — кад је ведар дан и топло сунце и кад збуњени непријатељ једва даје неки тражљави отпор. Ово је, међутим, било варљиво, шугаво и понизно, везано с главу, штедњом муниције и рђавим конацима, бескрајно и бесмислено мучење, теже и страшније од смрти".

Мада је слика револуције осјенчена личним виђењем и психичким портретом Лукићевим, она несумњиво разара идилични, лош оптимистички клише што га је литература тог доба његовала и потцртава тамнију страну симбола свадбе и изреке да нема свадбе без меса.

Слично разарање клишеа налазимо при крају књиге, када тек ослобођени затвореници, који су, чамећи у тамници, једино за слободом чезнули, осјећају сву тегобу саме слободе која умије да смрди попут твора. Није без симболике што су се, гоњени пљуском, бивши затвореници стијеснили у творовој пећини и ту доживјели, уз ужасан смрад, први свој сан о слободи.

Драгушићев лик показује колико је мало од подвига до посрнућа у предају, од храбрости до страха, и колико су оба осјећања и обје ситуације својство човјеково. Мада је Драгушићев преображај од подвига до предаје изведен увјерљиво, мада су и подвиг и предаја сведени у људске оквире, ова верзија приче о страху и храбрости заслуживала је већу пишчеву пажњу. Ни један Лалићев јунак, па ни сам Тадија Чемеркић, није лишен осјећања страха, а често то осјећање јунака чини људскијим, умјетнички увјерљивијим. Једно од најљепших лирских мјеста је оно у коме

се дочарава страх старог Вељића за његовог сина Миомира у часу кад види како се ваља непријатељска офанзива.

Обрнут преображај од Драгушићевог доживео је жандарм Анџић (Анчић), који од замјеника помоћника шефа затвора доспијева међу заробљенике. Анџић и Драгушић, и њихови преображаји, као и третман теме страха и храбрости, веома приближавају, на антрополошком плану, Лалићеву прозу прози Едварда Коцбека из књиге новела *Страх и храброст*. Ово је тим занимљивије што је искључена могућност међусобног утицаја: књиге су настајале готово истовремено, на два језика, а Коцбекова је одмах по изласку била дуго лишена димензије читаоца. Ријеч је о креативним природама које нијесу прихватиле клишеиране представе о човјеку, већ су увидјеле и дочаравале и димензију страха и димензију храбрости у истом лику.

Епизода с Војином Куртовићем (у ранијим издањима Мировићем), у којој Куртовић доживљава слом храбрости и личности у часу кад га поведу на стријељање, а потом пада из издаје у издају, показује да Лалић није селективно дочаравао ликове комуниста, да их није идеализовао, што се може, такође, прочитати и као оспоравање догматског виђења књижевног јунака. Истина, Лалић неће бјежати од тешких ријечи, од вредновања поступака својих јунака; неће бјежати ни од идеолошких квалификатива — што ће, не једном, резултирати сукобом идеолошке и антрополошке равни његове прозе — али ће учинити доста на рељефности и индивидуализовању јунака, па ће својом књижевном праксом битно допринијети разарању догме. У том погледу је већ довољно илустративан и лик Тадије Чемеркића.

Чемеркић није узоран, идеализован књижевни јунак, како би се очекивало да буде протагониста романа тог доба. Није идеолошки беспрекорно нашминкан нити удешен. Није, прво, члан партије, мада по храбрости, предузимљивости и непристајању на пасивну позицију далеко надмашује комунисте. Притом, његова активност није мотивисана идеолошком доктрином, већ је дочарана као ствар структуре личности која не пристаје на ропство. Штавише, Чемеркић ће наћи и неку лошу ријеч за партију, и поред свих симпатија, поштовања и ратног опредјељења: партија се не римује с његовом природом утолико што претпоставља дисциплину индивидуалној слободи. То своје становиште Чемеркић ће стилизовати, наравно, говором који је у складу с његовим поријеклом, социјалним статусом и психолошким портретом. Он ће испричати да је у партијској каријери доспио тек до кандидата за пријем и да му у том статусу само у почетку „не бијаше баш мучно", јер „нас

неке не могу да замисле као партијце док нас прво не уталуме и устроје", а управо то главном јунаку најтеже пада.

Други моменат који показује да овај књижевни јунак није прављен према неком идеолошком обрасцу јесте начин на који је доспио у заробљеништво. Није се то догодило ни у каквој бици, или на неком другом ратном задатку, већ је пао у ропство „као будала". Прорадио је у Чемеркићу архетипски страх од глади, толико својствен сељаку, потреба да се земља узоре и засије, а онда неопрезна наивност и лаковјерност довеле су га у руке четницима и Талијанима.

Неусаглашеност међу вриједностима, једно од кључних открића и невоља модерног човјека од Достојевског наовамо, обиљежила је и Чемеркића. Иако храбар и предузимљив, иако осветник и легенда по подвигу, Чемеркић није лишен наивности, лаковјерности, страха. Управо то га чини вјесником модерног књижевног јунака, мада ће модерни јунак бити чешће интелектуалнији и много осјетљивији.

Већ је било ријечи о теми страха и храбрости у вези с Чемеркићем када је говорено о мотиву свадбе. Сада ћемо скренути пажњу на прикривену природу „грубог човјека из Брзака". Грубост Лалићевог јунака често је само одбрамбени механизам, двоструки штит: од спољњег свијета што у грубом времену сатире њежне, али и од сопствених људских слабости, од сопственог страха, болећивости и мекоће. Тамница је начела и стаменог Чемеркића, па му је остала чврста самоконтрола, снажни супер его којим се слабост контролише и гуши. У поглављу које у новијим издањима носи наслов *Како их је мало остало* налазимо потврду оваквом тумачењу:

„Кад би Тадија Чемеркић пустио срцу и сузним жлијездама и славинама на волју и кад то не би сматрао срамотом — открила би се друга слика иза оклопа од хладноће и једноставне и припросте чврстине духа и тијела. И да осуђеници тих дана нијесу били сувише заузети самим собом, видјели би да је груби човјек из Брзака сасвим изгубио сан, да без воље и само силом прогута два-три залогаја дневног оброка, а од тога му је лице посивјело и очи се замутиле; да више не поздравља онако живо и не тресе оковима онако снажно и сигурно. Од тога би им само још теже било."

Очито је да је отклоном од модела идеолошког узора и психолошким нијансирањем лика, те увиђањем несклада међу вриједностима у истом књижевном јунаку, разбијен модел „равног", нерељефног, неиндивидуализованог јунака ратног и радног романа, идеолошки усмјереног носиоца

једне идеје; разбијен је модел црно-бијелог дочаравања свијета.

Модерна литература, роман прије свега, показује висок степен интелектуалне самосвијести и често у умјетничко ткиво вјешто уграђује поетички слој. Истина, Лалић није превише склон тој врсти есејизирања, али у *Свадби* налазимо доста материјала за разговор о елементима поетике, посебно о односу према традицији гусларске пјесме. У том погледу је од нарочитог значаја онај рукавац романа који је у знаку Гуслара. Овдје се отвара озбиљна и сложена тема о Лалићевом односу према усменој традицији, односу који заслужује посебну студију. Ваља само подсјетити да је Милован Данојлић налазио мноштво десетерачких „исјечака" у прозном тексту *Ратне среће,* да су елементи фолклора — ослањање на фолклорни хумор, досјетку, изреку, обичаје, тумачења снова, пјесме — веома присутни и ефектно искоришћени у *Свадби* и да се нека доцнија чишћења, која су ишла на уштрб ових елемената, нијесу показала најсрећнијима, ваљда и зато што је сам јунак дочаран као припадник снажне фолклорне традиције. Више пута је у литератури о Лалићу спомињано ослањање на традицију у третману односа поезија — историја. Овдје ћемо само прокоментарисати неколико црта Гусларевог лика, уз напомену да је љута предрасуда да модерна умјетност значи раскид с традицијом. Она, модерна умјетност, само успоставља наново свој однос према традицији, бирајући у њој и своје ослонце и упоришта, и своја негативна одређења, и угао под којим ће на традицију гледати, што све значи — мијењајући традицију.

Пјесма се показује као „једина сестра у невољи", као окрепљење и охрабрење у безнађу. Око Гуслара се окупљају затвореници пројектујући се у епске јунаке и жалећи што су и сами пропустили да се подвигом вину до пјесме и гусала. За такве ликове у таквом амбијенту пјесма има снажну терапеутску моћ: „Полако се подижу главе, постепено се враћа боја у лица и сјај у очи (. . .) Према великој стварности борбе и пјесме, борбе која је стари закон и пјесме која је умјела задобити и изгубљене битке — губи се ситно и лично, заборавља се изгубљено и све што је туга обојила нестаје заједно с њом као руком однесено".

Ваља бити опрезан при уопштавању овако виђене терапеутске моћи пјесме и проглашавању те моћи поетичким начелом. Поменуто дејство пјесме у роману беспрекорно функционише, јер је овакав пријем пјесме мотивисан ситуацијом у којој се налази њена публика, као и природом саме публике: горштаци, ратници, људи епске традиције, пред смртном опасношћу.

Гуслар говори стално нове пјесме, као да ниједну неће да однесе у гроб, али писац нарочито двије истиче. Прва је о Старини Новаку и разлозима његовог одметања у хајдуке, у којој је „све тако просто и природно и толико једноставно, а осветнички лијепо". Није ли то најкраће изречен естетски идеал *Свадбе:* остварити привид једноставности као врхунске љепоте, привид на ком је толико радио и Андрић, „једноставности" која је резултат добро изведене мотивације јунака и њихових поступака да све што се дочарава изгледа „просто и природно". Ту је и осветничка љепота до које је Лалићу, као и Гуслару, увијек стало. Управо тај привид једноставности, то што је све „просто и породно", често вара критичаре *Свадбе:* може завести на погрешан пут и закључак како је та књига проста и једноставна; може се предвидјети мноштво нових поступака и сложених односа унутар цјелине; може се оно што је поетичко начело прогласити за „фолклорну наивност", што не би било право.

Лалић је пажљиво „узглобио" пјесме и њихове мотиве у контекст романа. И заробљеници су одметници из горе зелене, одметници због зулума и неслободе. Сада стијешњени у ћелијама, притиснути скоро уза зид стрелишта, они ће, природно, бити пријемчиви за ону прегршт стихова о рањеном хајдуку, сломљених ногу, који разговара с вуком и гавраном, пријетећи им све док су му здраве очи и руке. Ови стихови оснажују линију Тадије Чемеркића, али и показују да им је храброст једино што им је преостало, јер их свакако чекају вуци и гаврани.

Гуслар ће прихватити и изазове свог времена, па и сам стварати пјесме чији су јунаци његови другови. Наћи ће се, тако, на истом послу с писцем, јер ће његоввa пјесма привјенчати Чемеркића с пушком. Чемеркић је постао и Гусларов и Лалићев јунак. Тако се понекад писац поклопи са својом „сјенком", са својим књижевним јунаком који је носилац оних поетичких начела што писца везују с традицијом.

Ваља, дакле, бити опрезан са *Свадбом,* пажљиво прочитати природу њене „једноставности". Тада је нећемо брзо ни лако заборављати, већ ћемо у њој налазити многе особине са којих хвалимо наш савремени роман. Стога закључујем да је *Свадба* одиграла превратничку улогу у преображају послератног романа.

Јован ДЕЛИЋ

ДИЗНИЛЕНД: ДЕГЕНЕРИСАНА УТОПИЈА

Одушевљење изразом Ou-topia којим је Томас Мор описао „нешто" на географској карти изазвало је моја размишљања о утопији: почетком шеснаестог века Мор је дао то име благословеном острву које се налазило између Енглеске и Америке, између Старог и Новог света.

Назив Утопија очигледно се пише по грчкој етимологији, као географска референца; истовремено, у начину писања овог имена такође је очигледна игра речима: Ou-topia је такође Eu-topia, игра речима коју је на маргинама своје књиге коју је назвао *Утопија* исписао Томас Мор. Понекад, ако не увек, периферни делови поседују одређен и скривен задатак да открију центар. Outopia може да се напише као Eutopia заменом првих слова те две речи. Анализираћу ту игру речима, кроз игру простора, као суштину матрице утопије. Та игра речима је такође и игра словима која може да се чита као индикација утопијског питања: Нигде, или место среће.

Дозволите ми да кажем, и то је мој први корак дугом стазом према утопији — стазом која води моја читалачка лутања, изопаченом стазом на којој топографски, политички и друштвени простори артикулисани утопијским текстом играју, они се смањују и расту, преплићу се, мада заправо не иду једни уз друге: постоје празна места између тих простора. Дискурс је заснован на утопијским покушајима да кроз исконструисано читање текста, просторе означене утопијским текстом учини кохерентним и постојаним, испуњавајући их сопственим значењским садржајем. Када дискурс о утопији разори делове утопијског тоталитета у намери да објасни како утопија дејствује, он спречава утопијски текст да игра. Квази-систем утопијске конструкције постаје помоћу овог метадискурса стваран си-

стем, структурирана целина у којој простор више не игра. То је основна замерка коју стављам својој ранијој студији о утопији.[1] Систем не дозвољава тексту да игра, и једини начин да се поново успостави утопијски текст јесте да се истисну његове противуречности, његови недостаци и његове претераности, његов квази-систем претеране фантазије и претеране луцидности, који изазива наше задовољство без срачунатог или практичног интереса, у намери да коначно проникне у природу тренутног манифестовања тог задовољства.

Рекао бих да сам, у својим првим настојањима у вези са утопијом, покушавао да формулишем шта то име значи — ou-topia, нигде — са назнаком о „неутралности", што је био и Бланшоов и Деридин приступ. Таква назнака не обухвата порекло и telos; не ради се о неутралности институционализоване моћи, него о моћи коју има владајућа истина. Оно о чему се ради није имагинарна представа у којој утопија разоткрива своју архитектонску перфекцију, остварујући настојања за бежањем од историјских одредница. Неутралност је име које се даје подручјима, да противречи самом себи. Изгледа да је судбина свих теоријских знања и праксе која проистиче из њих да ублаже противуречности, да их разреше променом која реконструише целину у свом идентитету, на свим синтетичким нивоима које досеже. Тако путеви противуречности и диференцијације нису ништа друго него одреднице тоталитета који их велича као своје реквизите. Сви облици дијалектичког размишљања и знања очигледни су у овом опису.

Да ли је могуће размишљати и уобличити противуречности означене овом одликом неутралности? Да ли оне и даље функционишу? Покушавам у утопијском тексту да разликујем путеве противуречности као његову фикцију, насупрот концепту или замисли. Као фикција, утопија претвара противуречности у представе и, сходно томе, мој сопствени дискурс о утопији уобличава у теорију. Читалачки ауторитет, моћ интерпретације смештена у „нигде"-подручја, заузима то „не-место", поседује га у име истине, понављајући потез већ остварен самом утопијом, која бескрајно обнавља неподношљиву неутралност, логичким спајањем противуречних појмова. Да узмемо за парадигматички пример у Моровој утопији онај тренутак када се богатство и сиромаштво негирају — утопија није ни богата ни сиромашна — Мор ствара хармоничну слику или представу друштва које је у исто време и богато и сиромашно, богато да корумпира и оствари своју привидну спољашњост, сиромаш-

[1] *Utopiques, jeux d'espaces* (Paris: Editions de Minuit, Collection Critique, 1973).

но да задржи врлине и да са својим грађанима сагради етичко-религиозни споменик Државе.

Штавише, дискурс о утопији у стању је да формулише критичку анализу Морове утопије и да разликује, у синоптичкој и тоталитарној представи изведеној из естетичке дефабулације, моћ плана чисте имагинације, да употребимо кантовски језик, и у матрици тог плана, комуникацију између концепта и историје. Без сумње, дискурс о утопији покушава да представи „вертикалне" односе који, формулисани у условима кривог тумачења и препознавања, допуштају нивоима утопијског текста да уопштавају један другог и да скицирају оно што је Лиотар назвао „фигура у дискурсу".[2] Пренесено значење дискурса, утопија као текстуални производ утопијске праксе или фикције произведена је, сходно томе, помоћу критичког дискурса као могућа синтеза историјске противуречности. Критичко-теоријски дискурс ће, додуше са закашњењем, показати како негација савремене историје, историје као одсутног референта утопијског приказивања, може да произведе представу. Утопијско приказивање означава стварност која није одређена утопијском фигуром, али има своју праву ознаку у критичком дискурсу који је дат на крају сопственог историјског времена представљања.

Да би био делотворан, такав критички дискурс о утопији треба да се ослања на зид (на тезу), коначне истине историје, места на којем је уобличен. Шта ће се догодити са његовим ауторитетом ако зид попуца и сруши се?

Другим речима, и да бисмо закључили овај увод, могао бих да кажем да је мој теоријски дискурс у критичком описивању утопијског простора био формулисан под условима које намеће тема и да се његова вештачка утопијска фигура састоји од покушаја учвршћивања просторних неслагања која утопијску представу структурирају у целину. Не бих наглашавао тему утопијске фантазије, која такође представља и фантазматичку тему, пошто теоријски дискурс о утопији делује (као у сновима — филтер сећања) попуњавајући празнине и процепе утопијског текста, утопијског простора, производећи систематске елементе који су неопходни да би текст био разумљив. Ова производња могућа је само *apres coup,* у оквирима за које се претпоставља да представљају право знање о крају историје који је такође и крај утопије. Тема утопијске фантазије, као и фантазматичка тема критичко-теоријског дискурса о утопији ослањају се на ову основу.

---

[2] Погледај Jean Francois Lyotard, *Discours, Figure* (Paris: Klincsieck, 1971).

Покушавам да анализирам Дизниленд као утопијски простор, циљајући „у две мете". Прво, настојим да покажем трајност неких образаца просторне организације којима историја идеја и митова дозвољава да се назову утопијским. Те обрасце налазимо у архитектонским плановима и текстовима који једва да могу да се посматрају као утопијски, али такође испуњавају посебну функцију у односу на стварност, историју и социјалне односе. Та критичка функција, кроз слику коју нам даје утопијски писац или дизајнер, показује *разлике* између социјалне стварности и пројектованог модела социјалног постојања. Утопијско представљање садржи у себи ову критичку снагу, а да је није свесно. На известан начин, приписујем утопијским текстовима (или просторима) оно што сугеришу карактеристични модели Леви Строса — свесно представљање које су изградила друштва да би објаснила и озаконила специфичности свог постојања — и структуре — „несвесном" се приписују оне трансформације које антрополошка анализа разоткрива самим моделима. Циљ критичког усмерења утопије није постојање модела као таквог, него разлике између модела и стварности; ове разлике се излажу посредством утопијске слике. Латентна карактеристика свих утопија је да критички дискурс није одвојен од доминантних система идеја и вредности; изражава се кроз структуре, речником тих система, којим појединци, социјалне класе, групе које доносе одлуке приказују стварне услове свог постојања. То је латентна критика која се крије иза, post festum, теорије друштва, метадискурса који, уопштено говорећи, замењује рационално разумевање социјалне стварности гледиштима идеолошког система репрезентације. Утопија је друштвена теорија чији дискурс још није добио теоријски статус. Другим речима, утопија изражава „могуће" уплитање разума на социјалном плану, али „могућег" које остаје само могуће. Утопија је стварна, иконичка или текстуална слика тог „могућег". Због тога утопија има двоструку природу. Са друге стране, она изражава нешто сасвим ново, „могуће као такво", што је незамисливо у општим категоријама мишљења која људи користе у датим историјским условима. То укључује фикцију, причу, да би се рекло оно што треба да се каже. Истовремено, утопија не може да превазиђе општи и обичан језик доба и места; не може сасвим да занемари кодове којима људи означавају стварност, којима интерпретирају стварност, то јест, системе представљања знакова, симбола и вредности који се поново обнављају као њихова људска обележја, као стварни услови њиховог постојања. Тако нам Дизниленд показује структуру и функције утопије у њеној стварној топогра-

фији, кроз самосталну посетиочеву употребу. Са овог гледишта, могућа „тура" коју посетилац закупљује при свом доласку у Дизниленд може да се посматра као прича која карактерише утопију. План Дизниленда који посетилац купује са намером да сазна како да стигне са једног места на друго може да има улогу описа; овај представља део предочене слике која такође карактерише утопију.

Али Дизниленд је знатно занимљивији са друге тачке гледишта, која представља следећи циљ наше анализе: да покажемо како се утопијске структуре и утопијске функције дегенеришу, како утопијско представљање може сасвим да се утопи у доминантан систем идеја и вредности и да се тако претвори у мит или колективну фантазију. Дизниленд је представа остварена у географском простору замишљеним односима које доминантне групе у америчком друштву одржавају уз помоћ стварних животних услова, или, презицније, уз помоћ стварне историје Сједињених Држава и простора изван њихових граница. Дизниленд је фантазматичка пројекција историје америчке нације, начина на који је та историја зачета у односу на друге народе и свет природе. Дизниленд је неизмерна и померена метафора система представа и вредности јединствених за америчко друштво.

Ова пројекција има прецизну функцију да отуђи посетиоца помоћу искривљене и фантазматичке представе свакодневног живота, очаравајуће слике прошлости и будућности, онога што је отуђено и онога што је познато: удобности, богатства, потрошње, научног и технолошког прогреса, надмоћне снаге и моралности. Али ова пројекција губи свој критички утицај: да, треба бити сигуран да су сви облици отуђења представљени у Дизниленду како бисмо могли да поверујемо да су они познати као такви и доведени у критичко испитивање управо захваљујући ступњу на којем се налазе у Дизниленду. Заправо, критички процес је у Дизниленду немогућ све док се његов посетилац не отуђи од шоуа, док се не дистанцира од мита и ослободи његовог очаравајућег загрљаја. Посетилац је на сцени; учествује у игри; отуђен је својим учешћем, мада није свестан да учествује. У „игрању" Дизнијеве утопије, посетилац остварује моделе и парадигме свог друштва кроз причу коју замишља као главни конструкцијски елеменат сопственог друштвеног јединства.

Гранично подручје

Једна од најупадљивијих одлика утопијске слике је њена ограниченост: утопијски дискурс уцртава утопијску

представу на ограниченом простору мапе, али истовремено онемогућава то уцртавање на географској карти. Можемо себи да представимо блажено острво које је описао Томас Мор, али не можемо да нацртамо географску карту на којој се оно налази. Утопијска земља припада „нашем свету", али се између њега и утопије налази непремостив јаз. Мор нам је дао парадигматски пример ове раздвојености; објашњава да је неко запитао Рафаела: „Где је острво Утопија?". Рафаел му је дао тачно објашњење, али је његове речи сакрио кашаљ слуге. Ова ознака у дискурсу иронично предодређује фигуративни процес означавањем једног од услова могућности постојања: то је семиотичка транспозиција рама слике.

Овај јаз представља неутралан простор, место подручја између стварности и утопије: помоћу те раздаљине која представља нулту тачку, уотпија се појављује не као „свет иза", него као друга страна овог света.

Неутралан простор граничног подручја у Дизниленду приказан је помоћу трију простора, од којих сваки има прецизну функцију. (1) Спољашње подручје је простор за паркирање, отворено и неограничено, тек структурирано геометријском мрежом појединачних паркинг-простора. Простор за паркирање, на којем посетилац оставља аутомобил, представља границу његовог свакодневног живота, а аутомобил је једно од његових најмоћнијих обележја. Чињеница о остављању аутомобила је одлучујући знак промене кода у смислу прагматичке користи, његовог прилагођавања извесном систему знакова и понашања, систему симбола који играју, слободном пољу испразне потрошње и отуђеној тури шоуа. (2) Средишње подручје је линеарно, али дисконтинуирано: то је ред киоска у којима се одвија монетарна размена. Посетилац својим новцем купује новац Дизниленда, карте које му омогућавају да учествује у животу Дизниленда. Тако, новац Дизниленда је пре језик него новац; својим стварним новцем посетилац купује знаке речника Дизниленда и захваљујући њему игра своју улогу, изговара свој „говор" или индивидуалну причу, да би пропутовао кроз Дизниленд. Сума стварног новца коју мења да би купио знаке Дизниленда одређује важност његове посете; семантичку запремину његовог путовања, број и природу забава; другим речима, она индиректно одређује број синтаксичких правила која могу да се поставе ради усклађивања различитих означавајућих јединица. На пример, са шест долара (пре четири године) добио сам десет утопијских знакова — један A, један B, два C, три D, три E: то ми је омогућило да учествујем у серији алтернативних прича. (3) Унутрашње подручје је кружно, регулисано, пове-

зано и артикулисано. То је пристаниште Санта Фе и Железничка станица Дизниленда. Последње подручје није граница за посетиоца или „учесника у представи", пошто му није неопходно да користи воз како би ушао у Дизниленд, али је то граница утопијског простора који је њоме окружен и затворен. Ово подручје припада слици, представи, или мапи, пре него што личи на границу путнику или путовању које он предузима. Прошавши поред пристаништа, посетилац је дефинитивно у Дизниленду. Хоћу да кажем да овај елеменат, железница, *на мапи* представља место за доминантно, свевидеће око; то није подручје за посетиоца, корисника или учесника у представи Дизниленда; то је прва од забава које он може да конзумира. Али, заправо, несвестан тога, посетилац је приморан да тумачи речник Дизниленда. Другим речима, ова структура која припада мапи јесте скривено *правило* посетиочевог понашања.

Пут ка центру

Дизниленд је центриран простор. „Главна улица САД" води посетиоца према центру. Али тај пут према централном тргу истовремено је и пут према „Земљи маште", једној од четири области Дизниленда. Тако најочигледнија оса Дизнијеве утопије води посетиоца, не само од кружног подручја или обруча у срце затвореног простора, него, такође, од стварности ка машти. Ова машта је заштитни знак, ознака, симболичка представа Дизнијеве утопије. Земљу маште сачињавају призори, личности, животиње из свих прича које је Дизни илустровао у својим филмовима, магазинима, књигама, итд. Ова област састављена је од призора који су, што је од посебног значаја, остварени, оживљени путем трансформације у стварном материјалу, дрвету, камену гипсу . . . мада их анимација коју изводе мушкарци и жене карактерише као ликове из филмова или бајки. Стварност подваја тај призор у два супротна смисла: са једне стране, он постаје стваран, али, са друге, стварност се, обухваћена „имагинарним", претвара у представу. Тако посетилац поново проналази стварност коју је оставио напољу, али као стварну *„представу"*; чврсту, стереотипну, моћну фантазију. Утопијски простор према којем води „Главна улица САД" је фантазматичко враћање стварности, или привидно постојање. Комплетан систем који је изградио Волт Дизни и који се састоји од реторичких и иконичких кодова и речника којим посетилац-учесник у игри савршено влада, посредује овом враћању у стварност у виду фантазије. Тако изгледа да се овај повратак остварује не само секундарним процесом састављеним од гомиле жељом ак-

тивираних слика и представа, већ и процесом који уобличава праву истинитост фантазије, у којој је жеља ухваћена у замку. Та замка је колективни, тоталитарни облик преузет од „представе" друштва, које смишљено гради представу само о себи. Један од основних задатака утопијске представе је да предочи жељу у сопственом слободном облику, који може да игра у супротности са инертном, смишљеном и повратном представом — фантазијом. Дизниленд је на страни фантазије, а не на страни слободног или утопијског представљања.

„Главном улицом САД" долази се до центра, ту започиње посетиочева тура, његова прича, његов говор. Од центра, помоћу вредности знакова које је добио променом свог новца на улазу, посетилац може да артикулише, један за другим, делове своје приче. Ако Дизниленд посматрамо као текст, „Главна улица САД" била би канал трансмисије приче коју казује посетилац током путовања. Она му дозвољава да комуницира. Њена функција је фатичка: то је најпримитивније деловање комуникације, пошто је ту само да би омогућила одвијање комуникације, без сопственог учешћа. Тако Дизниленд може да се посматра као хиљаде и хиљаде прича које стварају посетиоци. Да се послужимо Бартовим речима, њихов текст сачињава то мноштво „лексема" које посетиоци бескрајно размењују у складу са кодовима (речник и синтакса) што су их поставили творци Дизниленда.

Сада се ова семиотичка функција, услов могућности свих тих порука, свих тура, свих прича које посетиоци творе, структурално посматра као „лексема" која припада једном вишем нивоу, дијаграмској шеми свих могућих тура, отвореном, а ипак коначном тоталитету, карти Дизниленда. Погледавши мапу, примећујемо чињеницу коју иначе не запажамо док казујемо причу у пролазу од улаза према центру: чињеницу да „Главна улица САД" није само улица, него и „област", земља која одваја и повезује „Пограничне територије" и „Земљу авантура" са једне стране и „Земљу сутрашњице" са друге. За посетиоца-учесника у представи „Главна улица САД" је осовина која му дозвољава да започне казивање своје приче. За посматрача, то је место на мапи које артикулише два света; место које му омогућава да сагледа односе и разлике између њих. Али као пут према „Земљи маште", она је осовина основних принципа на којима се заснива Дизниленд.

Могли бисмо ову анализу да сведемо у следеће оквире: „Главна улица САД" је универзални чинилац који артикулише и гради текст Дизниленда на свим његовим нивоима. Открили смо три његове функције: (1) *фатичку*, која доз-

вољава да се испричају све могуће приче, (2) *референцијалну:* кроз њу, стварност постаје фантазија, а представа — стварност; (3) *интегративну,* у којој се простор Дизниленда дели на два дела, леви и десни, и која обликује односе међу тим деловима. Истовремено, то су околности у којима простор добија значење за посматрача и услов под којим се простор попуњава причом актера. Ове три функције испуњене су семантичким садржајем. „Главна улица САД" је место на којем посетилац може да купи, у америчком декору из деветнаестог века, текућу и стварну робу својим текућим и стварним новцем. Место размене значења и симбола у замишљеној Дизнијевој земљи, „Главна улица САД" представља и стварно место размене новца и робе. То је место друштвене истине — потрошње — која значи истину и за читав Дизниленд. Са „Главном улицом САД" имамо део целине који је добар као и сама целина, који је еквивалентан целини. Чињеница да ово место истовремено представља осврт на прошлост, значи и покушај помирења и размене, у простору који обухвата „Главна улица САД", прошлости и садашњости, тачније речено, идеализоване прошлости и стварне садашњости. Чини се да је термин *САД данас* референцијалан и репрезентативан; то је термин кроз који се супротности структуре размењују у семантичком и економском смислу те речи, или, тачније речено, кроз који се фиктивно мире. А својом причом посетилац приказује, озакоњује то помирење. И то је митски аспект Дизниленда.

Светови Дизниленда: Од наративног до система читања

Да оставимо сада наратора-посетиоца и његово исказивање кроз узбуђења у могућим „турама". Као што смо видели, синтакса тих „дискурс-тура" најпре је дефинисана његовим проласком кроз гранично подручје и путовањем до центра. Посетилац је научио кодове језика Дизниленда и то му омогућава причање сопствене индивидуалне приче. Ипак, његова слобода, слобода његовог говора (његове „туре") није ограничена само тим кодовима, него, такође, представљањем имагинарне историје. Та имагинарна историја садржана је у стереотипном систему представа. У намери да искаже сопствену причу, посетилац је принуђен да позајмљује ове представе. Систем манипулише њиме, чак и када изгледа да може слободно да одабере своју „туру". Сада нам та запажања дозвољавају да надоместимо анализу мапе једном од могућих прича или представљачком причом; анализом мапе или описивањем, не тока времена (који је увек наративан), него слике чији делови коегзистирају у

простору модела-аналогона. Методолошки, претпостављамо да наративне „туре" творе тоталан систем и да је мапа структура овог тоталног система. Али ту замену треба да оправдамо, уверавајући се да кодови које посетилац добије у потпуности ограничавају могуће „туре" у Дизниленду. Међуигра кодова је редукована до ништавила. У стварном граду, у правој кући, постоје извесни кодови који ограничавају слободу или случајности индивидуалних рута или пролаза, али ти кодови не пружају тоталитет порука које становници града или куће емитују. *Реализацијом чистог модела,* односно претварањем „апстрактног" модела у стваран, творци Дизниленда искључили су свако могућност међуутицаја или међуигре кодова. Не само да су различите могуће „туре" строго одређене, него и сама карта Дизниленда може да замени посету. Другим речима, Дизниленд представља пример *langue* редукованог до јединственог кода, без *parole,* мада његови посетиоци имају осећај доживљавања личне и јединствене авантуре током својих путовања. Како тај *langue* представља стереотипизовану фантазију, посетилац је ухваћен у њу без могућности да побегне. То би могла да буде дефиниција идеолошког стања или колективне неурозе. Али Дизниленд нам држи добру лекцију. Ако је замена приче мапом неопходан услов анализе куће или града, итд., конзумирајући њихов град, или њихову кућу и текстуални систем који им даје знаке, симболе и синтаксичка правила путем којих показују и приказују те наративне процесе, морамо да запамтимо да не смемо да бркамо ове наративне процесе по којима људи живе. Архитектонски комплекс истовремено је и комплекс места, путева и стаза али и видљиви, „спектакуларни" тоталитет. Са ове тачке гледишта, напредна архитектура могла би да се дефинише као покушај грађења тоталитета у којем се различити кодови такмиче, сукобљавају, нису кохерентни, да би људи који живе у том тоталитету и користе га имали прилику да представе свој специфичан *говор,* да користе град као вишекодирани или прекодирани тоталитет, као кодове који смењују један другог у сврху поетског *говора.* Мислим, наиме, на тоталитет доступан понашањима која карактерише фактор непредвидљивости. Посматран из ове перспективе, Дизниленд је изразита дистопија. Он претвара просторну настањеност, оно што зовемо његовом наративношћу, у спектакуларну представу; редукује динамичку организацију места, несвесно јединство могуће „туре" — у једногласну шему која допушта увек исто редундантно понашање. У то ћемо се уверити ако погледамо мапу Дизниленда као модел-аналогон који асимилира могуће приче у свом простору.

На левој страни мапе налазе се две области? „Земља авантура" и „Земља пограничних територија". Прва је састављена од сцена из живота у дивљини и егзотичним земљама које се разгледају током вожње чамцем по тропској реци. Друга је састављена од призора коначног освајања Запада. Друга област означава временску дистанцу америчке нације, а прва просторну удаљеност спољашњег географског света, света природне дивљине. Тако ове области представљају две историјске и географске удаљености: удаљеност „унутар" саме Америке на првом и удаљеност „изван" на другом месту.

На десној страни мапе налази се једна област: „Земља сутрашњице" која се првенствено састоји од приказивања Будућности као простора, Ајнштајновог Времена — Простора који успоставља хармоничну синтезу дводимензионалних светова приказаних претходно на левој страни као „време и простор" (времена као историјске, националне прошлости, и простора као необичног, егзотичног примитивизма). „Земља сутрашњице" је простор као време, универзум који су наука и технологија заробили. У сваком од ова два дела Дизниленда налазимо ексцентричан центар, трг „Њу Орлеанс" у левом и „Каруселл прогреса", поклон корпорације Џенерал електрик у десном. Можемо стога да конструишемо два модела — секундарне представе мапе. Први представља сасвим аналогни дијаграм, други семантичку структуру.

Размишљања о центру ова два модела повлаче за собом следећа запажања: (1) центар на мапи није истовремено и центар семантичке структуре; другим речима, структура није поједностављена мапа. У структури, центар је знак бројних семантичких функција „Главне улице САД" као пута који води у центар мапе, осе која претвара стварност у фантазију, и обрнуто, осе која размењује научне и технолошке везе простора и времена за историјско — географску удаљеност. (2) Изгледа да се у семантичкој структури „Главна улица САД", као место *размене*, налази на различитим формалним и материјалним, семантичким и семиотичким нивоима: она је место размене роба и објеката потрошње, али такође и знакова и симбола. Центар структуре функционише и унутар и изван структуре. Унутра га строго одређују два главна корелатива од којих је сачињен — стварност и фантазија: историјско-географска раздаљина и простор-време. Али то није само тачка на којој се секу ове две семантичке осе; она их на известан начин и производи. Преко ње супротне корелације размењују значења: стварност постаје фантазматичка, а фантазија стварна. Удаљеност егзотичних места и америчка национална

прошлост постају универзално време-простор науке и технологије, и та универзалност постаје америчка. У семиотичкој теорији приче, центар је представа дијалектичке медитације из које извире садржина приповедања: то је предоцба проналазака које одређује прича својим различитим нивоима. (3) Није без значења ни чињеница да се у том случају ова предоцба, ово представљање назива „САД" односи на садашње време. Крајње значење центра је претварање историје у представу, претварање помоћу којег и сам утопијски простор улази у представу. Ова представљачка медитација разјашњава да је у утопијском простору роба знак, а знак роба. Продајом савремене робе у амбијенту улице из деветнаестог века, између стварности одраслих и дечје фантазије, утопија Волта Дизнија претвара робу у знаке. Узајамно, знаци су оно што купујемо, али ти знаци су *роба*. (4) *Ексцентрични центри:* Само ћу да опишем карипске пирате са трга „Ју Орлеанс" на левој страни мапе. Ово место својом причом открива све семантичке садржаје. Тако посетилац поново мора да почне да прича у намери да учествује у подземној „тури", јер синтагматичка организација његове вожње показује примарни и основни ниво значења. Прва секвенца наративног дискурса је место где лобање и скелети леже на гомилама злата и сребра, дијаманата и бисера. Потом, посетилац у свом малом чамцу пролази кроз поморску битку; потом са обале посматра напад на град који опседају пирати. У последњој секвенци, плен је утоварен у пиратске бродове и посетиоца разгале пирати који прослављају и бучно се забављају; „тура" је завршена. Прича излаже своје моменте супротним хронолошким редом; прва сцена путовања-приче је последња сцена „стварне" приче. Ова инверзија има своје етичко значење: злочин се не исплати. Морализам бајке изложен је пре почетка „реализације" приче у намери да ограничи разумевање фабуле пре-егзистирајућим моралним кодовима. Потенцијална снага приче — непредвидљивост — неутралисана је моралним кодом који „дотерује" представљање. Ако уведемо причу у структуралну шему мапе, посебно ако то учинимо у односу на структурални центар, поред моралног обележја, она добија још једно значење. Центар је, сећате се, место размене актуалних производа и роба *данашњице:* то је место где се тргује и где се троши. У односу на ексцентрични центар леве стране, „Главна улица САД" означава посетиоцу да је живот бескрајна размена и потрошња и, сходно томе, да феудална акумулација богатства, шпанско гомилање блага, схватање Старог света о злату и новцу нису само морални криминал, него и економски знаци и симптоми смрти. Благо закопано у земљу је мртва

ствар, леш. Роба која се производи и продаје је живо добро зато што може да се користи.

Не желим да пренагласим ову тачку: али у „Земљи сутрашњице", на десној страни мапе, исто значење је очигледно у још једном ексцентричном центру, „Каруселу прогреса". Овде посетилац постаје непокретан и пасиван посматрач, који седи испред кружне покретне позорнице на којој се одвијају сукцесивни призори из породичног живота деветнаестог века, почетка двадесетог века, данашњице и сутрашњице. *Иста* породица представљена је у различитим историјским периодима; прича ове *трајне* породице казује се посетиоцима који више не говоре сопствену причу. Историја је неутрализована: сцене се само мењају у односу на све већу количину електричних оруђа, на растућу профињеност корисно-доминирајуће околине. Корисност прогресивно надвладава и надјачава јединку. Сценски симболи богатства конструисани су са бројним разноликостима значења и оруђа потрошње, то јест, количином и варијацијама техничких и научних размишљања о потрошњи. Кружни покрет позорнице изражава бескрајност технолошког прогреса, као и његову неопходност, његову судбину. А специфична оргнизација простора представљања симболизује пасивно задовољство због бескрајно растућих потреба.

Тако конципирани ексцентрични центри имају снажан утицај на Дизниленд као целину и на његове области.

Закључићемо нашу анализу са неколико кратких запажања. Лева страна мапе истовремено илуструје ону културу коју је Америка деветнаестог века прихватила као и ону коју су произвели одрасли, цивилизовани мушкарци, бели људи у егзотичним и удаљеним земљама. Жива бића „Земље авантура" и „Пограничних територија" само су репродукција стварности. Читав тај живот је артефакт: Природа је симулакрум. Природа је дивљи, примитиван и окрутан свет, али је и то само привид који производи машина у утопијској игри. Другим речима, оно што је означено на левој страни мапе потврђује тезу да је Машина — истина, стварност живљења. Механизам и механицистичка концепција света, који представљају основне доктрине утопијског начина мишљења од шеснаестог века до данас, делују и у Дизниленду, али не више као облик знања, него као прикривена апаратура која може да се схвати сасвим супротно, као природан живот.

На десној страни мапе, прикривена истина са леве стране постаје очигледна. У „Земљи сутрашњице" машине су свуда; од атомске подморнице до свемирске ракете. Скривено значење са леве стране сада се открива захваљујући посредничком центру, „Главној улици САД." Али ове ма-

шине нису ни праве ни лажне; оне нису, као на левој страни, лажне репродукције. Супротно томе, оне су љуштуре модела стварних машина. Имамо лажне дупликате живих бића са сакривеним механичким опругама и стварне моделе са леве стране. Стварна природа је само привид, а стварност је редуковани модел машине. Идеологија представљања и машине прожима све, и човек се двоструко одваја од Природе и Науке. Природа коју он види је представа, друго лице машине. А те машине које он користи и којима се понекад игра јесу редуковани модел Машинерије која одмерава њега самог и која се поиграва њиме.

Налазимо исту функцију редукованих модела, али на различитој равни, у „Земљи маште". Ову област испуњавају стварно приказани призори из прича које је анимирао Волт Дизни. „Земља маште" је повратак стварности у регресивној и халуцинантној форми. Ова имагинарна *стварност* јесте репродуковање сцена које је посетилац видео у пиратској пећини, али то је регресивно репродуковање на нижем нивоу. Ту налазимо исто замишљање смрти, надмоћи, насиља, разарања и ништавила, али сада су то редуковани модели атракција са леве стране мапе. Редуковани модели, као и они у „Земљи сутрашњице", али и модели смрти, необичности, егзотике у привиду; они представљају супротност редукованим моделима са десне стране, који приказују потрошачки живот и технологију његових представа. Краљевство Живота у природној величини је краљевство природних појава у њиховој историјској прошлости, или географској, антрополошкој удаљености. Краљевство Машине као редукован модел је културна истина америчког начина живљења сада и овде, начина који себе сагледава као универзалност.

Функција Дизнијеве утопије је да представи прожимање првог и другог краљевства (Природног живота и Научне технологије) и да изрази идеологију овог прожимања на декору утопије. Ово идеолошко прожимање Дизниленда може да се илуструје разрађивањем семантичке структуре мапе.

Пре пет година, закључио сам своју прву посету Дизниленду следећим ставовима:

Аксиоми:

1. Идеологија је систем представљања замишљених односа које појединци имају у стварним животним условима;

2. Утопија је идеолошки локус: она припада идеолошком дискурсу;

3. Утопија је идеолошки локус тамо где идеологија почиње да се игра и доводи у питање. Утопија је степен на којем се идеологија представља или репрезентује;

4. Мит је приповетка која на фантастичан начин „разрешава" основне противуречности датог друштва.

Теорема: Дегенерисана утопија је фрагмент идеолошког дискурса који се остварује у облику мита или колективне фантазије.

Чини ми се данас да ови закључци артикулишу само једну страну утопијског проблема, страну која се ослања на неке сумњиве филозофске претпоставке, као што сам и покушао да прикажем на почетку овог есеја. Можда пре пет година нисам био свестан да су мој сопствени дискурс у прошлости, а у извесном смислу и чланак који сада објављујем, такође дегенерисане утопије, критички митови, теоријске фантазије.[3] Можда нисам био сасвим свестан да наука и теорија треба да изађу из својих Дизниленда да би открили сопствену утопију.

С енглеског
Јасна ЈОВАНОВ

Луј МАРЕН

---

[3] Међутим, данас бих био много опрезнији: ови ставови су можда ставови антрополога који први пут улази у поље свог истраживања. То би могла да буде карактеристика странца који чита „друге" оцењујући их својим сопственим мерилима вредности и знања.

РАДОВИЋЕВО СРПСКО ДЕЧЈЕ ПЕСНИШТВО

Кад једна литература омогућује, прихвата и високо оцењује изразито субјективне изборе, то је знак њене зрелости, високе естетичке свести. После одличне субјективне антологије српске поезије за децу Боре Ћосића, добили смо и другу, Радовићеву, чији је превасходни циљ „да на добрим примерима култивише поезију за децу". Смисао ове мисије очитује се као одлука да се сопствена поетика, која је и владајућа поетика послератног српског дечјег песништва, оног њеног дела које се најкреативније остварило, стави на искушење доказивања: на Радовићу је било да многим примерима докаже и потврди да песме у овом антологијском избору заиста саме собом показују највиши ниво естетске енергије.

Душан Радовић није био искључив у избору песама и аутора. Његова толеранција одиста је широка и негде неочекивана. Бирајући песме које следе поетике које су готово опозиционо постављене према начелима Радовићевог схватања дечје песме, показао је већу ширину него што се могло очекивати с обзиром на његове раније ставове. Оваквим потезом он је учинио две ствари: потврдио своју антологичарску отвореност и, друго, што је много инвентивније: потврдио и доказао надмоћ поетике коју је следио. Тако је његова антологија понешто изгубила на кохеренцији, на компактности субјективне пројекције, али је добила на „прихватљивости". Антологија Боре Ћосића свакако је радикалнија, субјективно више изоштрена, естетички чистија, с јасније постављеном теоријском основом, али и непримеренија (како се показало) естетској свести која влада у овој литератури.

Душан Радовић је почео рад на овој антологији пре двадесетак година. Тај пројекат, онда замишљен, никад ни-

је био остварен. Када су га муке антологичара довеле до безизлаза, он је све рукописе побацао. Поново је почео 1983. Чини се да је та одлука донесена кад је већ наслућивао крај. Можда му је управо та слутња помогла да разреши дилеме које раније није могао.

У овој књизи има песничког блага више него у било којој другој која се икада појавила у историји српске књижевности за децу. Овај закључак изгледа неспоран и битан за ову књигу. Изгледа као одлука богова, толико изгледа праведно што ову књигу потписује аутор који је у тој истој српској поезији за децу, заједно са Змајем, дао највећи допринос.

Ова је књига могла бити и другачија, можда и лепша, праведнија, отворенија, компактнија. Међутим, судбина је уплела своје прсте. Она није чекала Душана Радовића да рукопис заврши како ваља: у миру и с правом на однос према рукопису. Није стигао да доврши предговор, што, када су у питању антологијски послови, није безначајно. Није, затим, могао да свој избор провери „радом времена" — држањем рукописа у ладици. Након уобличавања теоријских претпоставки, није могао да интервенише у избору. Смрт као да је и сама учествовала у изради ове антологије. Она ју је надгледала. Ако је у било чему њено присуство било од користи, онда можемо рећи да је непрестано опоминьала састављача како је сасвим релативна ствар људска (књижевничка) таштина.

Предговор који је објављен у овој антологији приредио је Матија Бећковић од ненумерисаних бележака које су нађене у песниковој заоставштини, искористивши при томе „готово сваку реч из бележака Душана Радовића, а не додајући ни једну своју".

Јасно је да је Душан Радовић радио ову антологију инвенцијским кључевима. Критичким системима овај аутор се никад није бавио, нити се могло очекивати да се њима бави. Он је антологију радио ослањајући се на интуицију.

У предговору антологије Душан Радовић је изложио, у двадесетак тачака, основе свога приступа поезији за децу, што ће рећи нацрт поетике песме за децу. Ми ћемо те Радовићеве тезе овде приказати и коментарисати јер их сматрамо веома важним, не толико као теоријску основицу ове антологије, већ као тестамент Душана Радовића о томе каква би требало да буде песма за децу, које су њене идеалне карактеристике.

Прво ћемо напоменути да је изостала општа дефиниција песме за децу која би могла да обухвати целокупно песништво од Змаја до данас, као што је обухватио избор песама у антологији. Радећи на предговору, Душан Радовић

је прво опсервирао поезију насталу после другог светског рата. О поезији претходног времена можемо читати само посредно, путем негација које се спомињу у вези с новим песништвом. Дакле, у том посредном читању можемо о поезији насталој пре другог светског рата уочити три темељне поставке: 1) да су у поезији за децу владале религиозне представе о деци; 2) да је поезија претпостављала поделу на добру и лошу децу; и 3) да су песме за децу писала добра деца и добри ђаци (што ваља схватити у пренесеном смислу).

Нова дечја поезија, како је Радовић видн, настаје после другог светског рата и она се најпре дефинише као поезија отпора према споменутим представама о деци. Програмска начела савремене дечје песме Радовић дефинише следећим натукницама:

— песма за децу јавља се као рехабилитација понижавања у детињству;

— настоји чинити лакшим не баш лак живот деце;

— песници бране детињство од сладуњавости и лажи;

— песници траже формуле које одговарају овом времену, имена за нова искуства и сазнања;

— песма је постала паметнија, средства те памети су ирониja, пародија, сарказам и цинизам;

— песму одликује јетка памет, насупрот сентиментализму;

— у песми налазимо реалне слике живота, нова осећања и расположења, насупрот лирици;

— песма има много више духа и хумора, необичних призора;

— богата је комбинаториком;

— занимљива је и за одрасле;

— одликују је инвенција, интелигенција, укус, култура певања;

— основана је на здравом искуству;

— има аргументе којима се може везати за свет деце;

— мора имати још једну вертикалну димензију и значити нешто друго сем онога што је деци речено;

— мора бити нешто старијег искуства него што га деца имају;

— мора бити паметнија од деце да би могла откривати неоткривено;

— мора имати везе са животом и искуством деце и бити врло близу могућности деце да је схвате и разумеју;

— у свему мора имати мере;

— мора бити лепо обликована;

— мора бити од племените песничке грађе, развијеног језика, богатог речника, неочекиваних призора и слика, изненађујућих спојева;

— мора бити разумљива, логична, конкретна, прецизна;

— не може бити празна вербална играрија;

— не може бити обухваћена патетиком и егзалтацијом које нису за децу.

Поетика дечје песме изложена у овим натукницама највише се бави питањем односа песника и читаоца, односно песме и детета. Радовићев однос према детету стаје у његов наслов који је већ постао крилатица: „поштована децо". Тај однос присутан је и у овој антологији, што ће рећи да је у већини песама дете (детињство) третирано као биће које има психологију sui generis, а да је третман детета као „малог човека" (што подразумева његово непризнавање) стављен у опозицију према претходном ставу и да се као модерни однос искључује.

У оквиру ових питања која се мање-више тичу рецепције књижевног дела, примећујемо да Радовић једнако инсистира и на песми као бављењу духовним бићем детета и на практичним васпитним задацима које дечја песма не може пренебрегнути. Премда Радовићеви захтеви иду испред поезије, ваља напоменути да су и они уобличени на основу једног схватања детињства које већ стиче своје противнике. Наиме, модерни педагози већ постављају питање о сврси и смислу тог величанства детињства, које, будући да му се одрасли обраћају као издвојеном свету, на тај начин све више поприма карактеристике једног гета.

Душан Радовић је велики поштовалац Змаја и своју поетику сматра за наставак поезије за децу какву је неговао Змај. Овде постоје неке контроверзе. Змај је као дечји песник имао једну целовиту представу о свету у којем су живела деца и поготову о свету у који ће та деца ући. У Змајевој поетици, у њеним претпоставкама, јасно стоји визија једног чврсто утемељеног реда ствари, један компактан и верујући светоназор. Радовић живи у једном сасвим другачијем времену, у свету разграђених вредности, у свету релативизма и страха за будућност. Деца Радовићевог времена све више остају ван породице, одрастају ван природних услова; комуникација деце и родитеља постала је ретка и извештачена, слобода детињства све се више показује као слобода ни за шта. Традиционалне вредности се распадају, а са њима и сама потреба за неговањем поезије. Ова, а и друга питања проблематизују однос Змаја и Радовића, односно питање да ли је Радовић настављач Змајеве поетике или њен разарач.

Између осталих идеалних захтева које Радовић поставља јесте и постојање вертикалне димензије у песми за децу. Песме у овој антологији одиста најлепших песама показаће како је тај захтев строг и како само сасвим мали број песама може да му удовољи. И захтев који се тиче занимљивости дечје песме за одрасле мора се схватити сасвим условно. Милован Данојлић је једном коментарисао одрасле заљубљенике у Егзиперијевог *Малог принца* и изразио сумњу у веродостојност и озбиљност таквог читалачког одушевљења. Мени се такође чини да су одрасли читаоци дечје поезије сумњиви читаоци. Инфантилизација поетских потреба одраслих често се одаје као прецизно измотавање оних којих се заправо поезија не дотиче.

У трокуту детињство — поезија — одрасли занимљив је и однос Душана Радовића према питању шта се има сматрати поезијом за децу. Он је у томе био веома јасан и доследан: поезија за децу је она која је објављена у дечјим књигама или дечјим публикацијама. Решење је врло практично, али тако изостају многе песме које и својим опсесивностима детињством и својом једноставном формом заслужују да уђу у поезију за децу и поред тога што их многи уредници до сада нису тамо стављали. У овој антологији Радовић је учинио два изузетка која се тичу песама Бранка Миљковића и Божидара Мандића. Штета је што таквих „изузетака" није било више. У оба случаја, карактеристично је да се вертикале у песми извијају у сјајној лакоћи а да ипак детињство дохватају без усиљености и конструктивистичких потеза.

Већ на почетку својих разматрања о савременој поезији за децу Радовић напомиње како је песма за децу рехабилитација за понижавања у детињству. Опсервација је далекосежна и неочекивана. Да ли је погруженост детињства неопходан мотив за сјај дечје песме? Да ли ће аутори који су живели слободно детињство писати песме без правога напона? Већ увелико делује једна генерација песника за коју се може претпоставити да није имала понижавања у детињству. Та генерација је у детињству већ много могла да јој песма није била потребна као илузија моћи. Међу песницима у овој антологији углавном нема те последње генерације која се појавила са својим књигама у последњих петнаестак година. Има их неколицина, и то међу случајним судеоницима, заступљених са једном или две песме. То су Владимир Андрић, Бура Дамјановић. Драгорад Драгићевић, Драгомир Ђорђевић, Мошо Одаловић, Рајко Петров Ного, Предраг Чудић и још неколицина. Од споменутих, најизразитији је Ного. Остали, у зависности од дара, варирају или чине мале помаке, држећи се чврсто поетич-

ких начела претходника. Одлично су овладали занатом, показују се као сјајни настављачи, али им је у већини оригиналност танка. Ни у Радовићевом избору нису могли наћи више места управо због тога. После „златног вала" српског песништва за децу који траје од Радовића до Ршумовића, изгледа није ни мало лако наћи иоле значајније место у антологији.

С Душаном Радовићем и песницима који су мање или више следили поетику игре савремена српска поезија за децу остварила се у пуноћи и снази која до сада није забележена. Тај велики покрет који се разгранао и у чијој су сенци извршене многе врло различите песничке елаборације, данас, међутим, не изгледа нарочито плодан. Можда би се могло рећи да је исцрпен или истрошен. Могућа су само допуњавања опуса, и то на периферним путевима.

Савременици су, наиме, разрешили сва питања која се тичу детета. Дете (као поетски предложак) доживело је велику преобразбу. Свет деце испуњен је свим могућим песничким чаролијама. Али је уза све ипак остао свет деце. А то ће рећи да су у питању и данас, као и некад, деца као узрасна група, као масовни медиј, као колектив уједначеног укуса и сензибилитета, један имагинарни статистички изведен читалачки слој у којем субјекат још не постоји и нема право на посебност, на своје сопствене резонаторе. Радовић је у погледу третмана дечјег читаоца имао класична уверења и ни у једном тренутку није желео да се тај однос проблематизира. Било му је веома стало до тога да свет деце види као слику малог народног колектива и песму за децу често је називао, ако је успешна, народном. И као песник и као антологичар више је волео песму која има „аргументе којима се може везати уз свет деце", него слободне летове песничке имагинације којој је наивно биће важније од конкретних веза са светом деце. Доследно се држећи става који поезију за децу дефинише као наменску уметничку делатност, Радовић није допуштао да се у поезију за децу уносе било какве назнаке модернитета који песништво види као делатност која у себи налази свој смисао.

На однос према поезији овог аутора није много утицао ни бржи развој детета и његових општих духовних способности. Он је све то признавао, али никако није желео прихватити тежњу поезије да се окрене наивном субјекту као издвојеној јединки са сопственим поетским опсесивностима.

Међутим, изгледа да је сада на реду један супротни покрет у поезији за децу. У радовићевској пројекцији песма за децу се револуционисала, изменила из дубине свога бића, следећи ослобођење детињства од тираније имитативног

дидактизма, али остајући и сама (ипак!) једна врста динамичног и провокативног дидактичког феномена. Обрнути покрет требало би да ослобођеном детету понуди песму која неће певати само о издвојеном свету детињства (о којем одрасли све знају!), већ ће настојати да води једну вишу врсту поетске кореспонденције са дететом које се више битно неће узимати само као ученик. Ознака „за децу" која стоји уз реч песма требало би да се преобрази у том смислу што ће престати означавати само наменску делатност, а подразумеваће и избор из општег инвентара поезије. Ускоро ће, може се претпоставити, дете, као читалац поезије, постати судеоник у поетском откривалачком акту, што у поезији за децу која прагматично мисли о образовању и васпитању ученика, не може бити. Проблематизираће се и питање песничког субјекта у поезији за децу, који, свакако, не може бити песник детињства по томе „што све зна о детињству".

Композиција Радовићеве антологије сачињена је тако што се песмеређају према томе како оне „расту", од првих поетских сензација које стану у један опажај или један звук или обрт, до носталгичних стихова у којима се детињство опсервира с веће удаљености. Од постојећих начина компоновања антологија поезије за децу код нас (по ауторима, хронолошки или азбучним редом, или по тематским круговима обично дефинисаним неким стихом, сасвим уопштено) овај начин који прати поезију с аспекта њене узрасне намењености, тј. поезију види у блиској вези с раним, средњим или старијим детињством, пре свега је практичан. Међутим, рашчлањавање поезије за децу у више узрасно одређених подручја (по спољним критиријима, према читаоцима) још више указује на примењену природу поезије за децу. Песме за најмлађу децу јављају се као ембриони поезије, поетски прапочеци, а оне с краја, где има доста Мирослава Антића, са његовим касноромантичним варијацијама, и Бранка Ћопића, са комбинацијама носталгичне меланхолије и приземног народног хумора, чине се, напрама претходним, као друга врста поезије.

Треба посебно истаћи да у критеристици Душана Радовића најважнију улогу имају поетски захтеви, али да су они условљени „аргументацијом везаности за свет деце". Споменута аргументација је прилично неухватљива, а може се прецизније означити психолошком или педагошком терминологијом. То ће рећи да су поетски захтеви ипак остали мање или више недефинисани и да треба да их подразумевамо као и код сваке друге песме. Спецификум поетских захтева у односу на песму за децу Душан Радовић није желео да посебно разматра.

У предговору антологије Душан Радовић је јасно изразио свој анимозитет према лирском, сентименталном и патетичном у песми за децу. Споменуте нетрпељивости су личне природе и Радовић их је споменуо у предговору, али их се у избору није много држао, што је разумљиво, јер би на тај начин морао искључити из антологије неке песнике који имају велику репутацију (Десанка Максимовић, Бранко Ћопић, Мирослав Антић). С друге стране, управо споменуте карактеристике у нашој поезији за децу имају дубоког корена и чине део естетичке свести на овом тлу.

У антологији Душана Радовића која обухвата цео историјски континуитет српске поезије за децу (од Змаја до Драгомира Борђевића) заступљено је 57 песника са 289 песама, односно са 7461 стихом.

Водећу групу чине следећи песници:

1. Јован Јовановић Змај	40 песама	909 стихова	(1)*
2. Љубивоје Ршумовић	34	468	(2)
3. Гвидо Тартаља	20	234	(12)
4. Драган Лукић	18	283	(11)
5. Милован Данојлић	16	466	(3)
6. Добрица Ерић	14	451	(4)
7. Влада Стојиљковић	12	229	(13)
8. Бранко Ћопић	11	402	(5)
9. Душан Радовић	11	337	(8)
10. Десанка Максимовић	11	303	(10)
11. Стеван Раичковић	10	178	(16)**
12. Воја Царић	10	326	(9)
13. Мирослав Антић	9	352	(7)
14. Момчило Тешић	9	114	(18)
15. Брана Црнчевић	9	373	(6)

Радовићева антологија обухвата време песништва за децу у распону од 130 година, што је и стварни век овог књижевног жанра. Начини ли се хронолошки преглед, одмах ће се уочити да је „златна генерација" песника она коју чине аутори рођени између 1921. и 1950. године. У прегледу који следи видеће се генерацијски допринос српској поезији за децу. Преглед је сачињен према годинама рођења песника. Да би се добило делатно време, треба додати 30 година, будући да је време кад песници пишу за децу у већини „старије" од времена када је уобичајено да се почне писати поезија.

---

* У овом ступцу предочен је редослед заступљености песника у антологији на основу *броја стихова.*

** По броју стихова из вредносне скале „првих петнаест" искачу два песника: Стеван Раичковић и Момчило Тешић. У ову скалу убацују се, као 14. Александар Вучо, и као 15. Брана Црнчевић.

Рођени	*Број песника у антологији*
1830—1840.	1
1841—1850.	1
1851—1860.	1
1861—1870.	1
1871—1880.	2
1881—1890.	1
1891—1900.	6
1901—1910.	—
1911—1920.	4
1921—1930.	9
1931—1940.	17
1941—1950.	11
1951—1960.	3

У светлу ове табеле, антологија Душана Радовића показује се као антологија песништва за децу насталог у шестој и седмој деценији, делимично и у осмој, када ово песништво обележава пуни размах изузетно даровитих аутора који су успели да од примењеног песништва песништво за децу доведу до песништва с индивидуалним песничким гласовима.

Мада није хтео да сачињава антологију своје генерације, и генерације непосредних наследника, Душан Радовић је тако морао учинити. Сав његов труд око објективности показао се само малим уступком: главне странице ове антологије припадају песницима који су деловали у складу, у сазвучјима или пак у одзвуку поетике Душана Радовића.

Овакав избор показао се нужним на основу једне специфичности књижевности за децу која, чак ни у антологијским изборима, не може да се пружи кроз време; она, наиме, захтева, по природи ствари, чисту савременост. Тешко јој пада, не пристаје јој историчност. Дете је биће без историје, њу праве за дете други. Дете као читалац поезије види и чује само одзвуке савремености у песми. Ако је песма заснована на свевремености (као што то бива у бајковитим песмама), дете опет у песми хвата знакове свога времена. Оно што је некад било, и како је било, и каква је песма била, и какав је језик био, и што је узнемиравало песништво — све то не прија чврсто за слух и осетљивости савремене деце, која су „свевидећа" само кад је у питању песничка трансформација времена у којем живе. Давни песници могу бити занимљиви само историчарима, теоретичарима, самим песницима. У природи детета-читаоца није кореспонденција изван конкретног живућег времена.

Отуда је и Душан Радовић, изузев кад је у питању Змај, песнике прошлог века, па и песнике који су деловали пре другог светског рата у антологији представио с једном или две песме, више репрезентативно, да назначи континуитет и да покаже „како је расло" песништво за децу.

Јована Јовановића Змаја Радовић је представио у обиму који изразито превазилази све друге песничке опусе. Тако великим бројем песама (40), међутим, изгледа да је више обележено велико поштовање за Змаја и његову улогу првака и оснивача поезије за децу, песника који нас је, како Радовић каже, научио да се радујемо сопственом језику, него што се толики број Змајевих песама подаје радозналости савременика, и што се те песме уклапају у антологијски концепт и критеристику која је изложена у предговору.

Песници „прелазног времена" између Змаја и савременика такође се тешко уклапају у антологичареву поетику поезије за децу. Кад не би имале специјалну мисију да означе континуитет, не би се могле наћи у чисто естетичком избору. Међутим, како је Душан Радовић песник и кад је антологичар, он оваквим песмама више ради на формирању ритмова саме књиге песама за децу и успоставља одређене опозиције које књизи помажу да лакше дише, а естетички утемељеним песмама да јаче дођу до изражаја.

Следећи низ песама чији избор није у идеалном складу са премисама антологичарског критерија припадају ауторима који су већ постали класици и према којима антологичар има велико поштовање, иако основни смерови поезије ових песника иду мимо задатих антологичарских начела. Ово се у првом реду односи на поезију за децу Десанке Максимовић и Бранка Ћопића. Према њима Душан Радовић успоставља релације у којима општекултурне вредности имају већи значај од естетичких поставки које важе за један жанр у одређеном временском раздобљу. Од Душана Радовића било је природно очекивати овако мудро решење: персоналности које стоје изнад школа, група, покрета, имају места у сваком времену и у свакој антологичарској конструкцији, па и у овој, будући да им дело задире у суштинске вредности, а име означава прекорачење времена.

Десанка Максимовић у првом реду је лирик, али се њене песме у овој контралирској концепцији поезије за децу уклапају у матицу стихова које су исписали песници носиоци Радовићевог теоријског концепта поезије за децу. Ова песникиња зна да препозна детињство лирског и не изнуђује нежности тамо где не припадају, како то обично чине „лирици" које Радовић не уноси у антологију. У пе-

сништву за децу (а и иначе) Бранку Ћопићу није било стало до нових углова или формалних новина. Он пише по познатим моделима. Међутим, Бранко Ћопић је личност, а у сваки проседе онај ко је личност уноси неки немир и покрет. Између три ју доминанти у песништву за децу Бранка Ћопића, меланхоличних слика сећања, идеологијских „лиризама" и хуморне комбинаторике, антологичар је бирао песме у којима се преплиће прво и треће.

За тријаду Змај, Десанка, Бранко може се рећи да је у Радовићевом антологијском вредносном систему — ван система. Њихов општи значај као стваралаца, као и вредности које се њиховим именима покривају, у Радовићевој интерпретацији показали су се старијим од задатих естетичких премиса, које се, уосталом, постављају само онима који још нису класици.

Душан Радовић је у овој антологији настојао да реваторизује поезију за децу Воје Царића. Душан Радовић је живео у уверењу да је Воја Царић као песник за децу, у последњој деценији нарочито, прећуткиван. Ваљало му је у антологији дати сатисфакцију. Изабране песме Воје Царића, међутим, нису могле да оправдају добру вољу састављача антологије. Царићево схватање песништва за децу у нашим просторима живи усамљенички. Може се рећи да је он заговорник реалистичног у поезији за децу. Насупрот свим могућим преобразбама које су се дешавале у поезији за децу, Воја Царић се увек између фантазијског и стварносног опредељивао за ово друго. Његова поезија за децу увек је била утемељена на земаљском. И кад је у своме песништву вршио прекрајања појавности и слика, на крају песама увек је преовладавао фактор збиље. Без обзира колико је Воја Царић споменуту линију неговао успешно и с јасним личним печатом, мора се приметити како ова притока у поезији за децу углавном тече супротно осталим токовима и како за савремени сензибилитет детета нема сувише јаке аргументе.

Ако се изостави Змајева поезија, која у овој антологији има специјални третман и почасно место, као стварни носилац Радовићевог антологичарског концепта савремене поезије за децу показује се Љубивоје Ршумовић, који је заступљен са 34 песме. Само условно се може прихватити такво решење. Међутим, како је услов сасвим немогућ, а он се односи на изостављање стварног доприноса Душана Радовића српској поезији за децу, ни решење не може бити прихватљиво. Околност што су се у истој особи нашли и антологичар и песник не може бити разлог да један (антологичар) потпуно дискредитује другог (песника). Не можемо прихватити да је то ствар самог Радовића. Целовитост

и кохерентност његове визије (свеједно што је субјективна) српске поезије за децу оваквим (неочекиваним) решењем озбиљно је пољуљана. У њој зјапи једна велика празнина.

Душан Радовић нас је увек изненађивао неочекиваним решењима. Ово, међутим, никако не можемо прихватити, али ћемо га покушати објаснити. Може бити да није реч само о превеликој скромности. Могуће је да је Радовић ишао на много деликатније решење: можда је желео показати да је његов концепт поезије за децу репрезентативан и без његових сопствених прилога, што значи и накнадну потврду његове улоге у српској поезији за децу. Његов концепт може да се представи и остварењима његових наследника, а такав случај показује (посредно) и значај и улогу оснивача. Не преостаје нам друго него да прихватимо дате односе. Сасвим је евидентно да нико као Љубивоје Ршумовић не може успешно песмама аргументисати антологичареве поставке о поезији за децу послератног времена, напосе оног њеног дела за који се залаже Душан Радовић. Пошто није правио антологију песника, већ поезије, Радовић је држао да Ршумовићеве песме могу најуспешније презентовати поетику нове српске поезије за децу, у координатама задатим у овој антологији.

У неким појединостима Љубивоје Ршумовић, који је креативни баштиник песничких настојања Душана Радовића, отишао је даље од свога претходника. Његово песништво радикалније искушава модерног читаоца, чији се сензибилитет све више отвара опсесивностима модерних поетских времена. Ршумовићева песма дотиче још недавно незамисливе предметно-значењске слојеве (на пример „Вук на овцу своје право има"), а читалац те поезије све се више опсервира као један модерни наивитет који једнако захвата и дете и одраслог грађанина. За разлику од Душана Радовића, који је држао до високе улоге песништва, а свет деце видео у класичном утопијском простору, у Ршумовићевој песми интензивније пулсира жива савременост, у којој се брзо распадају неке дуго чуване вредности. Ршумовићев урбани фолк језик спреман је на различите игре, од којих неке невероватно личе на породичне, школске и друштвене игре које се воде с дететом или око детета. Овај песник отворио је своју песму медијском духу, а свој особени стил настојао је претопити у најефектније поруке. Љубивоје Ршумовић је нашао делатну форму за демократизацију модерних настојања песништва за децу, што је Душан Радовић високо ценио. Док је Душан Радовић као песник модернитета откривао елитне структуре поетског духа детињства, Љубивоје Ршумовић је трагао за најефектнијим

масмедијским варијацијама погодним за ширење споменутих светлости.

Влада Стојиљковић је (уз Љубивоја Ршумовића) другу стварни носилац Радовићевих поетичких начела савремене дечје песме у овој антологији. Високо место које је овај песник добио једно је од најлепших изненађења, неочекиваних потеза које је приредио састављач антологије. Изненађење је утолико веће што је Влада Стојиљковић заступљен песмама које припадају првој фази његовог песничког рада и што у антологију нису унете његове најзрелије песме из књиге *Блок 39*. Песме које су у антологији, међутим, као и у случају Љубивоја Ршумовића, готово директно „промовишу" сва начела антологичареве поетике. У тим песмама, поред језичке свежине и посматрачке осебујности, нарочито долази до изражаја Стојиљковићева несвакидашња занатска перфекција и посебан смисао за ислеђивање конкретизама, визуелних и акустичких. У последњој књизи песама *Блок 39* Влада Стојиљковић је учинио веома значајан корак у помаку песме за децу ка општепесништу, уневши у савремено песништво изразито урбани дух, живе спојеве из говора ових дана, следивши усијана места у светоназору деце која стоје на прагу младости. Стојиљковић је помакао слободу дечје песме за још један корак. Након што је дете изведено из поља родитељске матрице и педагошке скрбности, након што су неки песници почели да певају мимо става да одрасли све знају о детету, дакле, почели су се дитињству приближавати истраживачки, након што је детету освојен простор за игру и весељаштво, ево сад радикалног потеза: дете почиње да мисли из новоосвојеног угла, да опипава егзистенцијалну мисао, да дира у оно што одрасли мисле — да деца мисле. Ове Стојиљковићеве песме сигурно би на прави начин презентовале она Радовићева начела која говоре о „реалним сликама живота, новим осећањима и расположењима, о ironији, пародији, сарказму и цинизму, о јеткој памети".

Неколико речи о пословичној Радовићевој строгости. Мало је ко могао очекивати, с обзиром на раније јавно изношене ставове овог аутора, да ће се у његовом „строгом избору" наћи оволики број песника. У антологију је, наиме, унео двадесетак песника са једном или две песме. Међу њима има даровитих песника који су на почетку бављења дечјом песмом, има просечних песника који дуго пишу, а има и случајних пратилаца. Како је дошло до овакве демократизације Радовићевог става није нам познато. Могуће је да је на то утицао захтев издавача да антологија запреми обим који је уобичајен у овој библиотеци. Међутим, уношење великог броја имена, међу којима има и таквих које

су случајно остварише понеку песму која се поклапа с Радовићевим начелима, док им је основни правац певања нескладан с изнетим антологичарским начелима, делује изненађујуће. Радовић је био спреман да унесе и лепу песму слабог песника ако му се учинило да она добро стоји у служби широког доказивања задате поетике антологије. Од антологичара који изричито наглашава да прави антологију песама не може се очекивати да представља ауторске профиле, те даје слике аутономних поетика, да се бави песничким персоналностима, међутим, тешко је прихватити уношење у антологију имена без јасног песничког профила. Поготову стога што је антологичар изоставио нека имена (у првом реду женска) која имају јасније профилиране и креативније остварене опусе од неких песника који су у антологију унети.

Антологичар је изоставио и неке песме које значе врхунске досеге у српском песништву за децу. Изостављена је, на пример, песма Бране Црнчевића *Тајне*, која представља сјајан примерак песме која се игра. Тешко би било наћи сугестивнији предложак за потврду поетике игре. Међутим, Душану Радовићу она није била по вољи. Можда је мислио да је асоцијативно устрептала више но што би као песма за децу смела? Недостају у антологији нонсенсне песме Милована Данојлића, као и његова изванредна *Тоња*. Ови примери говоре о Радовићевој уздржаности према сјајно изведеним песмама које немају стабилни ослонац у претпостављеном дечјем пријемном апарату.

О песницима и песмама које су изостављене сувишно је говорити. Радовић је правио своје виђење српског песништва за децу и тај му посао није наметао задатак да буде свеобухватан.

У физиогномију ове књиге утиснут је креативни дух Душана Радовића. Тај вансеријски дух непогрешив је у интуицијским радњама које се тичу избора песама и контрадикторан кад су у питању теоријска начела.

Душан Радовић је из своје осебујне оптике опсервирао најлепше песме српског песништва за децу, непрестано ислеђујући сопствени поглед на ову врсту песништва. Изразити субјективизам у његовом избору показао се успешнијим од других избора који се ослањају на слабашну и теоријски мутаву поетику дечјег песништва.

Иако је општепознато да је Душан Радовић као песник стратег модерног српског песништва за децу, као антологичар није желео да следи такву оцену. Пустио је песме других песника да потврђују основаност његових поставки о дечјем песништву. Показало се оно што је изненађујуће: српска поезија за децу може да се прикаже у пуном сјају

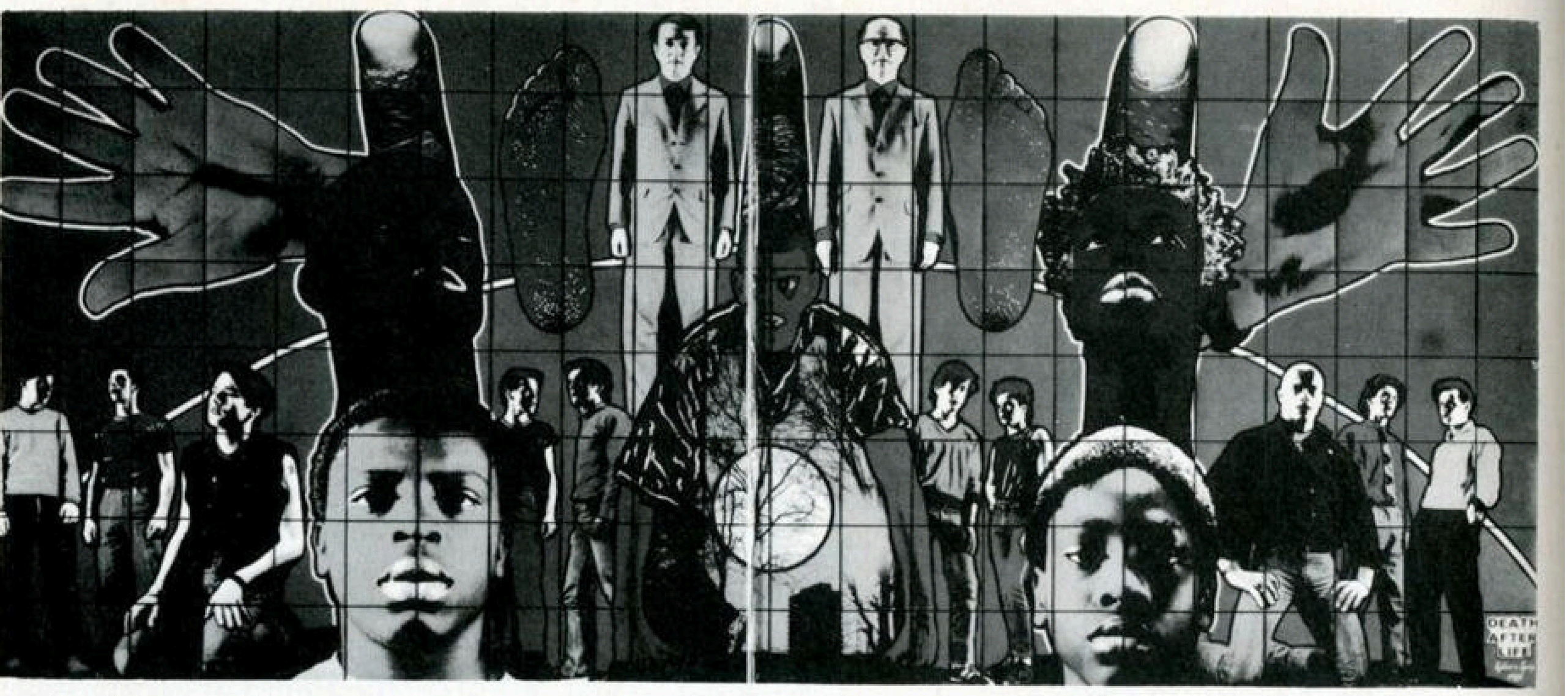
и без (или са мало) песама Душана Радовића, ако је прожета духом овог песника. Без обзира што је у овој књизи више лепих песама за децу него у било којој другој која је до сада штампана, читаоцу ове антологије мора се понудити још једна књига (као додатак) на читање: то би требало да буде једна од књига песама Душана Радовића.

Владимир МИЛАРИЋ



ЕДУАРДО АРОЈО (EDUARDO ARROYO), *Шпанска ноћ*, мешовита техника, 117 × 100 cm, 1984.

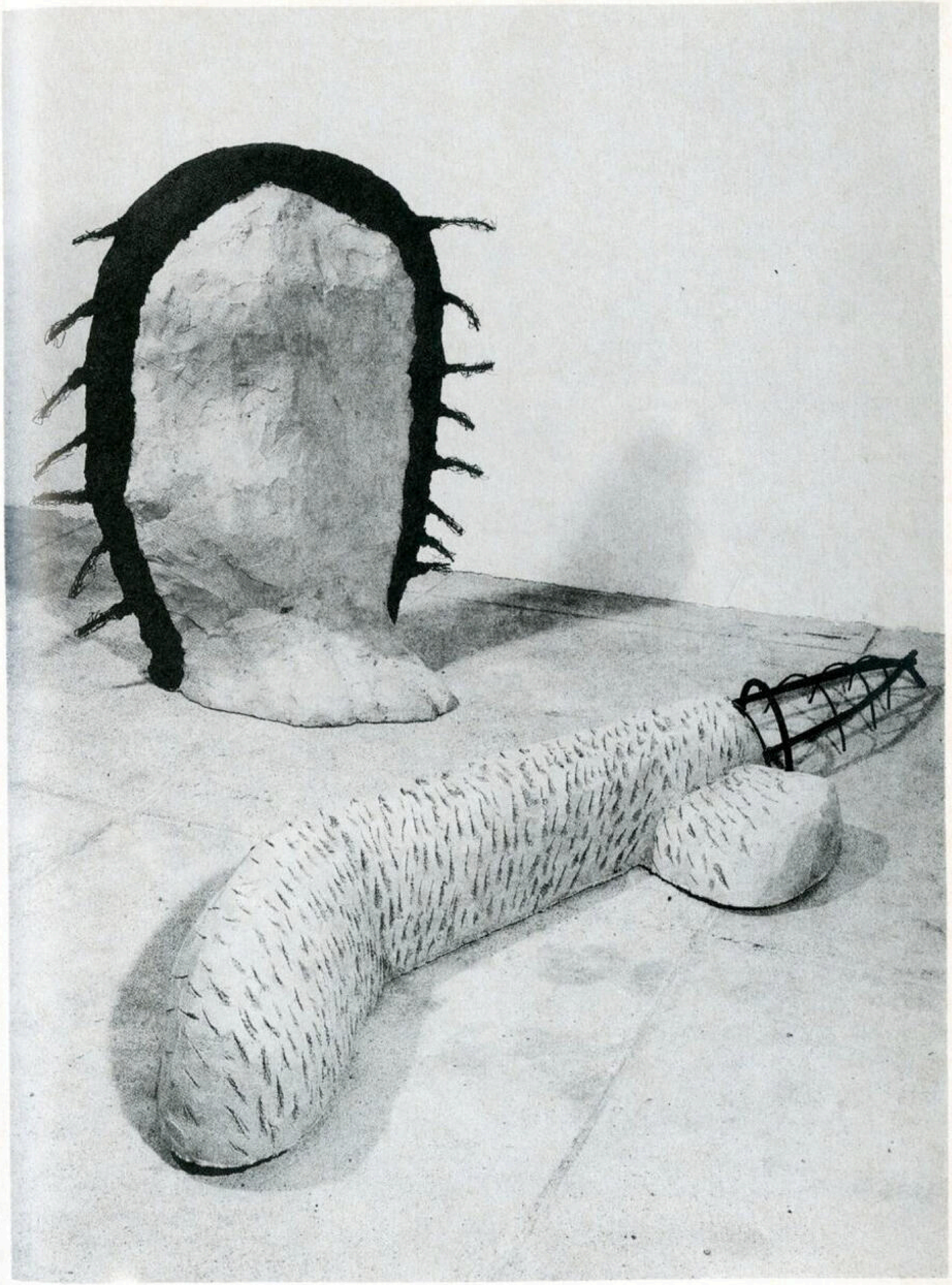
НОВИ ПАРИСКИ БИЈЕНАЛЕ '85.



ЏИЛБЕРТ и ЏОРЏ (GILBERT and GEORGE), *Говорници*, фотомонтажа, 242 × 404 cm, 1983.



ЏОН ЕХЕРН (JOHN AHEARN), *Повратак у школу*, осликани гипсани одливак, 195 × 302 × 31 cm, 1984.



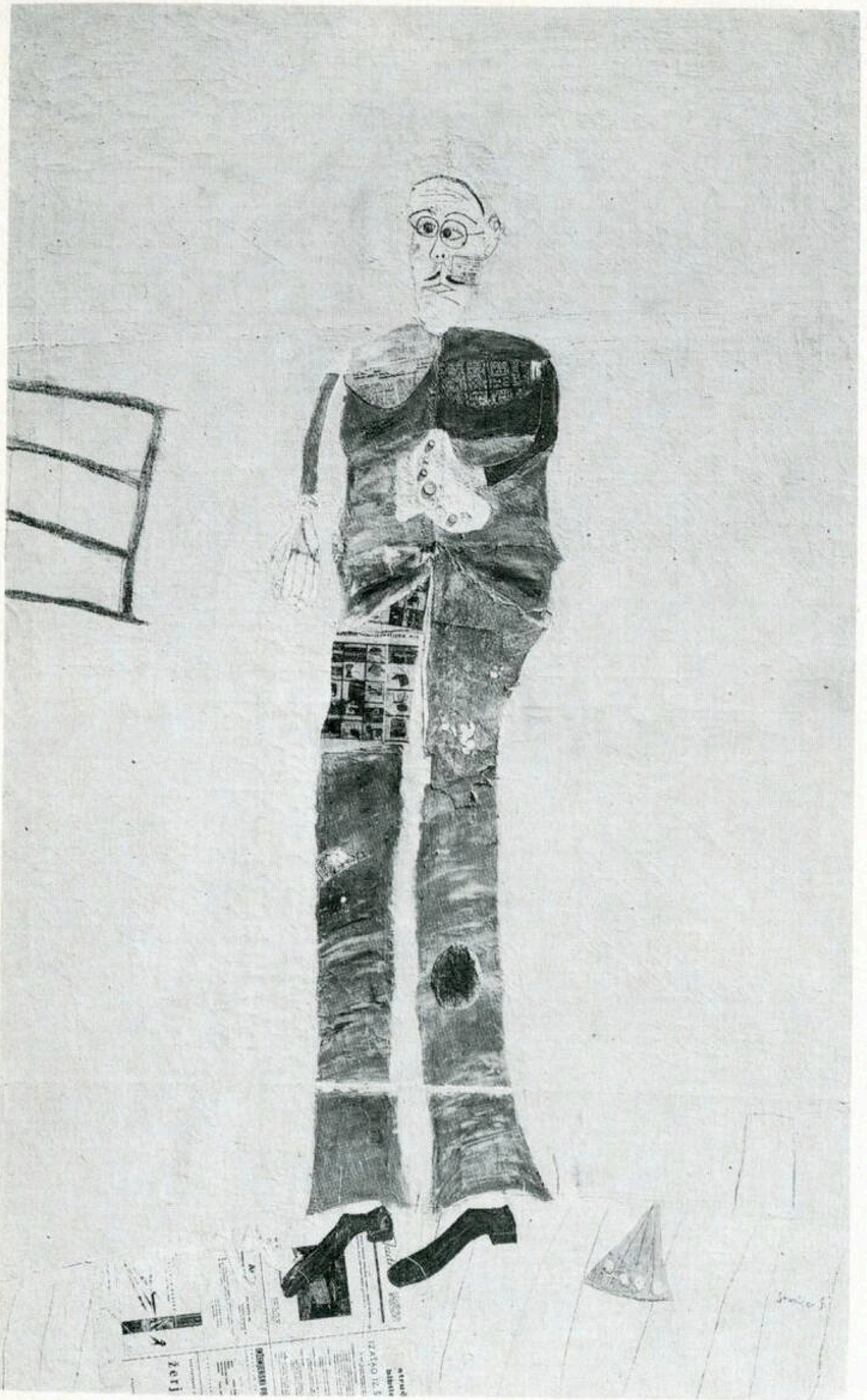
ИВЕНС МАЧАДО (IVENS MACHADO), *Без наслова*, бетон, пигмент, гвожђе, 120 × 200 cm, 1984.



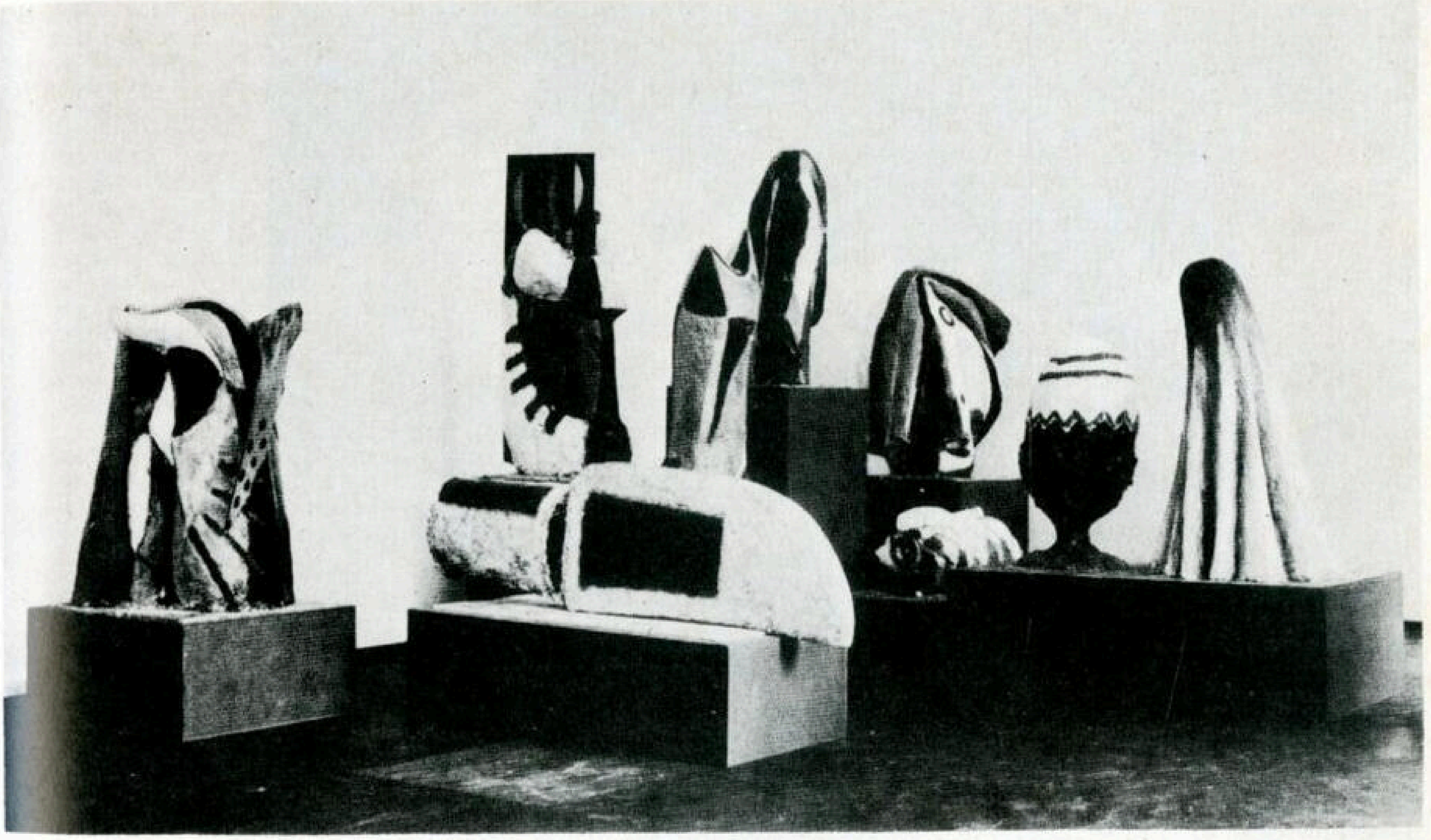
МАРИО ОСАБА (MARIO OSSABA), *Од Осабе до Манеа*, уље на папиру, 240 × 150 cm



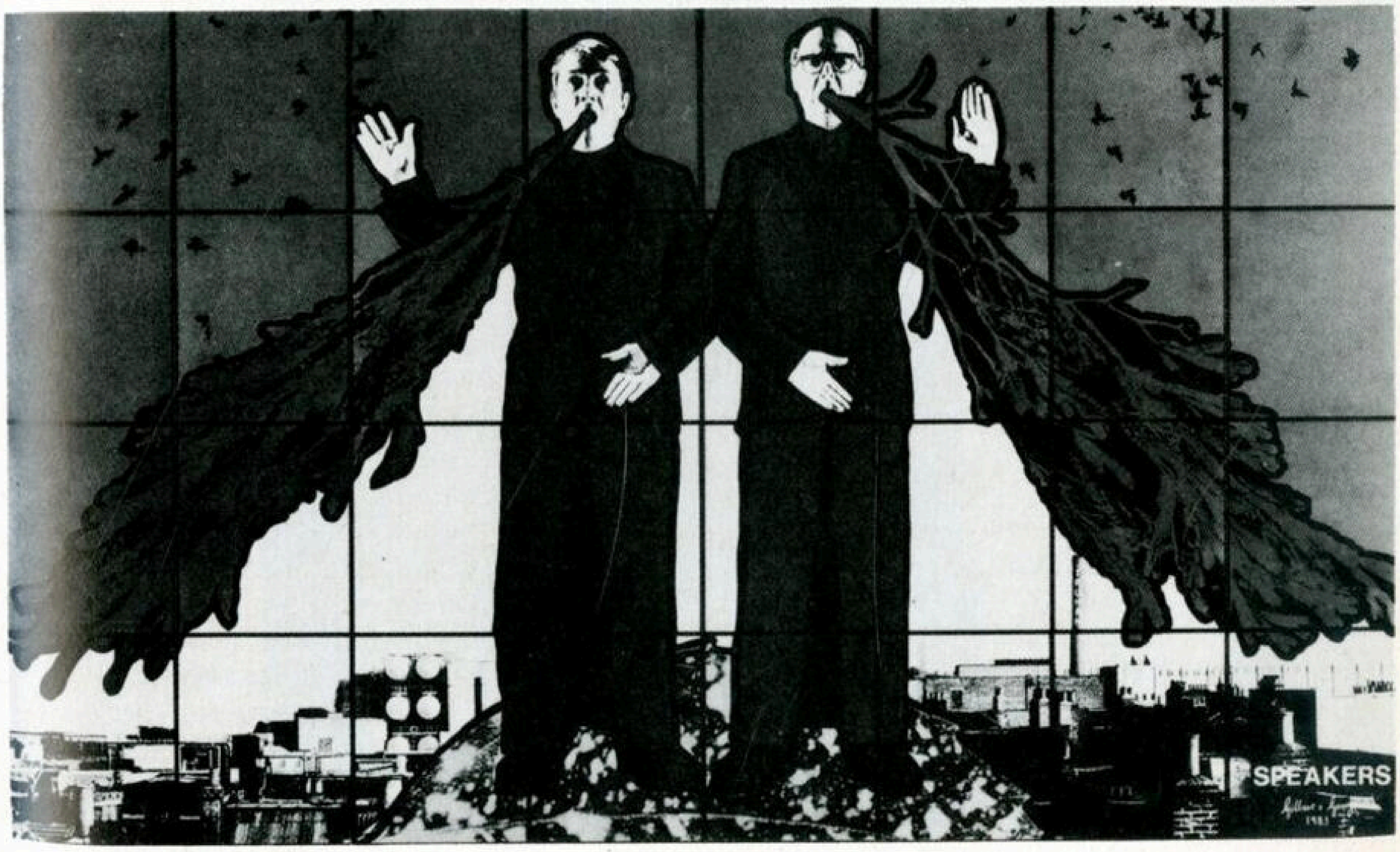
ЂУЛИЈАН ОПИ (JULIAN OPIE), *Усамљено*, уље на челику, ампула, висина око 244 cm, 1984.



ГАБРИЈЕЛ СТУПИЦА, *Велики аутопортрет*, темпера на платну, 218 × 134 cm, 1965.



МАРКУС ЛИПЕРЦ (MARKUS LÜPERTZ), поставка за *Алису у земљи чуда, 1982.*



ЦИЛБЕРТ и ЦОРЦ (GILBERT and GEORGE), *Смрт после живота*, фотопроизвод, 4,84 × 11,1 m, 1984.



МАРИЈА ДЕ ЛА ПАС ХАРАМИЉО (MARIA DE LA PAZ JARAMILLO), *Љубавна бура*, уље на платну, 200 × 130 cm

ЈМС 6/85.

ВАСА БУТОЗАН

У атару села Старчева, где су уморне воде Старог Тамиша заспале мртвим сном, уступајући своју дотадању улогу новом кориту Тамиша, далеко иза града Панчева, угледао је свет на дан 5. 12. 1902. на салашу Јеле Милутиновић, а у породици њених арендара Лазара и Еве, њихово другорођено дете — Васа Бутозан.

Арендарској породици Лазара и Еве живот није био нимало лак, јер су, поред Васе, имали старијег сина Аћима, као и од Васе млађег сина Милана и кћер Мару, што је изискивало тражење и других прихода да би се одржала ова шесточлана породица. Зато су гајили воће и поврће, које је мама Ева свакодневно преносила на панчевачку пијацу, која се у то време налазила пред зградом Магистрата, а на којој је имла своју сталну тезгу. Осим тога, чим су мало стасали, Лазар и Ева су децу укључили у рад.

Међутим, ни аренда нити панчевачка пијаца нису били довољни да исхране шесточлану породицу у тешким економским условима првог светског рата, те су Лазар и Ева, тешког срца, упутили свог најстаријег сина Аћима код Евиних рођака у Румунију, где је био рођачки прихваћен и упућен у посао, оставши тамо до краја живота. Одлазак Аћима, у исто време био је и преломни тренутак схватања да арендарство представља слуганство, беду и сиромаштво, тако да су Лазар и Еева одлучили да школују своју децу, која су показала успех у основној школи. Прелазак Васе Бутозана из старчевачке основне школе у панчевачку гимназију био је њему немио сусрет с једним непознатим светом, различитим од оног препуног присности босоноге арендарске деце, окупљене око стада оваца у магловитим јутрима на Старом Тамишу и Наделу, или пак у сунчаним предвечерјима са пецаљкама у рукама, изнад тихих ритских

површина. Тај други, непознати градски свет односио се с неразумевањем према сеоској деци. Исмевао је њихов говор, понашање и одевање: сукнени црни капутић, кошуљица од американа, црне панталонице, ниско подвезани кајишићи затупастих паорских опанчића и црни шеширић с уским ободом. Такав декласирајући поступак градске деце изазивао је отпор сиротињско-арендарске деце, појачан сличним исмевањем од стране професора, као и подсмевањем због тога што нису знали мађарски наставни језик.

Оваква школска атмосфера ни најмање није могла обесхрабрити Васу Бутозана, јер његова благост, смиреност, одмереност и опрезност у говору и покретима изазивали су такво узвратно понашање и поштовање. Даљи заједнички живот у гимназији, током времена, постепено је брисао уврежене предрасуде, стварајући једну нову поларизацију у мисаоном смислу, кроз одушевљење бурним догађајима октобарске револуције у Русији, распада Аустро-Угарске монархије након пораза од српске војске на Солунском фронту, као и даном Уједињења, 1. 12. 1918. године. Нешто пре тога, 8. новембра 1918. године, Васа Бутозан, са својим школским друговима, ђацима свих основних школа и становништвом Панчева, сабраним од Пристаништа до ушћа Тамиша у Дунав, учествовао је у другом историјском сусрету, до тада Дунавом, као границом раздвојене браће. Сада је делегација града Панчева, у којој се налазио и наш професор Божидар Ковачевић, поздрављала бригадира Ристића и његове војнике, с оном радошћу и одушевљењем као давне 1848. године, при првом историјском сусрету становништва Панчева, предвођеног војводом Војводине Србске Стеваном Шупљикцем, са војводом Кнежевине Србије Стеваном Книћанином. У ова два историјска сусрета једина разлика била је у томе што војвода Стеван Шупљикац није могао преживети поновни сусрет након раздвојености дуге 158 година, од Велике сеобе 1690. године, тако да је од силног узбуђења подлегао срчаном удару, док је овај други сусрет, након 70 година, протекао радосно у заталасаним колима шароликих банатских ношњи, поздравним говорима и родољубивим песмама.

О овим узбудљивим данима члан делегације Гига Стојанов написао је у листу *Панчевац* од 27. 12. 1969, на страни 6, ове редове:

> „После ослобођења целе Војводине, Главни одбор српских народних већа у Новом Саду расписао је изборе за Велику народну скупштину, која је одржана у Новом Саду 25. новембра 1918. године. За ту Скупштину бирала је свака општина у Банату, Бачкој и Барањи по једног посланика на хиљаду душа. Бирачко право имао је сваки мушкарац и свака жена изнад двадесет година.

Бирач који је имао право да бира, могао је бити и изабран.

На овој Великој народној скупштини заступљено беше 211 општина са 757 посланика. Од тих 757 посланика било је 638 Срба, 84 Буњеваца, 62 Словака, 27 Русина, 3 Шокца и 2 Хрвата."

У даљем тексту Гига Стојанов пише да је Скупштину отворио Јаша Томић, с поздравним говором, коме се придружио и буњевачки свештеник Блашко Рајић, као и словачки посланик Јан Груњик, а и други.

У свим овим историјским догађајима узимале су учешће и младе генерације, од шеснаестогодишњака навише, тако да су се већ у вишим разредима панчевачке гимназије назирале групације око личности Васе Бутозана и Васе Богданова, што ће, од скромних почетака око избора за Велику народну скупштину, у потоњем времену све више долазити до изражаја.

За првог градоначелника именован је од стране српске владе др Јован Богданов, отац Васе Богданова. Панчево је тада, према попису од 1921. године, имало 19.392 становника: 9.122 Срба, 7.237 Немаца, 887 Мађара, 600 Јевреја и 246 Румуна. Панчево је имало све карактеристике осталих панонских градова, са грађанством у ужем центру и пољопривредницима од центра до Горње и Доње Утрине, Тамиша, Миса Винограда и Стрелишта.

На периферији радни дан је почињао изласком и завршавао се заласком сунца, означаваним говедарским дувањем у рог. Ујутро, краве већ привучене на звук рога, саме су роговима отварале капије, припајале се крду и, праћене реским звиждањем говедаровог бича и пуцањем швигара, полако и тромо се вукле на пашу ка Горњој или Доњој Утрини. Овакав начин заједничког чувања не само говеда, већ и коња, свиња, гусака и патака, омогућавао је земљорадницима веће посвећивање пољопривреди, која је и у то време била на висини тадашње агрикултуре. Главна економска снага Панчева била је пољопривреда самог града, околних села с леве обале Тамиша, као и Панчевачки рит с десне обале Тамиша и леве обале Дунава, са селима Овчом, Борчом и Крњачом, која су, без моста на Дунаву, била искључиво везана за трговину, занатство, индустрију и више школе у Панчеву. Због Овче и Борче, била је код Горње Цркве изграђена скела на Тамишу, која је, нарочито суботом, пијачним даном у Панчеву, била преоптерећена разнобојно ишараним колима, израђеним код Душана Р. Грујића и Гиге Ристића, чувених панчевачких колара и ковача са углова Јабучког пута и Црепајске улице. Остали су ми у сећању ти преласци Овчана и Борчана за време зиме,

када су сељаци носили тешке овчије опаклије, а сељанке кратке овчије бундице прошарене малим огледалцима, кочоперно седећи на шареним саоницама. Била је то импресивна слика дугачке колоне саоница, посутихињем и пресијавањем сунца у огледалцима женских бундица, која свечано, као на паради, пролази Јабучким путем ка Житној пијаци и трговинама у граду. Нас, тадање малишане, нису могли изненадити џакови пуни пшенице, пасуља и жути клипови кукуруза на њиховим саоницама, али су нас увек збуњивали огромни бели хлебови од 11 килограма тежине, сцецијално печени за боље стојеће грађане, па смо често питали угледног панчевачког пекара Стевана Апостоловића зашто и он не прави хлебове од 11 килограма, већ само од 5 килограма. „Немам ја, децо, за то рачуна, јер то изискује велики труд, специјалну мешавину брашна и нарочите хлебне пећи", одговарао би нам добри наш пекар Стева с Јабучког пута.

Поред развијене пољопривреде, Панчево, као раније седиште 12. граничарског пука Српско-банатске Генералкоманде у Темишвару, имало је веома развијено занатство, трговину и банкарство, док су индустријска постројења била веома скромна: Пивара Игњата и Борђа Вајферта, Свилара, Плинара, Горњи и Доњи млин, Пецара и неколико мањих индустријских објеката. Постојао је Црвени магазин за смештај жита, преко пута самог Пристаништа, с којег је жито, преко Тамиша и Дунава, извожено за читаву Европу.

Тих и једноличан живот једног претежно пољопривредног града, с јединоm комуникацијом Тамиш-Дунав, изненада је увео Панчево у европске токове модерних комуникација: 1922. године француско-румунска авиокомпанија отворила је Аеродром на Горњој утрини са прелетима до Будимпеште и Букурешта. Била је то величанствена светковина с учешћем неколико хиљада људи, војном музиком 8. пешадијског пука, народним колима и песмама. У 1924. години, Аеродром је преузела нова авиокопманија, CIDNA (Compagnie Internationale de Navigation Aeriemme), која је увела и прелете до Париза, Варшаве и Беча. Компанија је располагала с десетак тадањих двокрилаца, уз радиотелефонске и телеграфске уређаје и савремене хангаре.

Од културних и просветних установа Панчево је имало Државну гимназију, с директором др Бориславом Јанкуловим, четири основне школе — у Карађорђевој улици (код Плуга), с управитељем Николом Костићем; на Јабучком путу (код Црвеног вола), с управитељем Михаилом Радановићем; у Карацићевој улици (код Гимназије), с управитељем Костом Таназевићем; у Цара Лазара улици, где је био упра-

витељ отац нашег школског друга Рајка Стојковића, са истуреним немачким одељењем с учитељицом Иванком Д. Николић; Грађанска школа у садањој Змај-Јовиној Улици, с директором Барјактаревићем, у којој су се одржавале и женске и мушке вечерње занатске школе, на највећем могућем техничком нивоу. Позориште се налазило у великој згради породице Милутиновић с именом „Трубач", на чијој позорници смо могли видети и најбоље уметнике из Београда и Новог Сада. Постојала су и три биоскопа — „Нинић", на почетку садање улице Народног фронта, „Аполо", у данашњој улици Максима Горког, и „Пеликан", у данашњој улици Лењина. У Змај-Јовиној улици налазила се Српска читаоница, а од 1923. године и Трговачка академија у старој згради Грађанске школе, с директором др Бориславом Јанкуловим, који је дошао из Државне гимназије, као и професором др Арпадом Леблом, учесником мађарске револуције, познатим марксистом, након другог светског рата професором Филозофског факултета у Новом Саду.

Те исте 1923. године, на углу Змај-Јовине и Карађорђеве улице, по први пут могли смо чути звуке с радио-апарата, којег је љубазни домаћин стављао на прозор, уз пружање слушалица помоћу којих смо слушали радио-пренос, чудећи се овом техничком достигнућу. Поред овог, отворени су били Градски музеј и Народна библиотека, док је Добротворно женско друштво отворило обданиште за напуштену децу, уз школску наставу учитељица Јованке Познанове и Даринке Костић-Вукаловић, у некадањој школској згради у порти Доње цркве.

Једну од посебних личности у Панчеву представљао је пуначки Петар Милорадовић, ранији обућар и власник Циглане на великој окуци Тамиша, испод Горње утрине и Јабучког пута. Јер, он није био само родоначелник најбројније породице, већ и власник читавог насеља код Циглане, у којем су живели и за њега радили искључиво домаћи Немци. У празничне дане чика Пера је, са своје зграде на углу Малог сокачета и Житног трга, испаљивао ракете и стварао ватромет над Житним тргом препуним радозналих старијих гледалаца, као и зачуђене и радосне деце. Чика Пера се редовно појављивао и на дан 19. јануара — дан Богојављења, код скеле на Тамишу, испод Горње цркве, да би након вађења леденог крста из хладног Тамиша, предао дукат Сави Пенгачевићу, прваку државе у рвању, огрћући га и новим ћебетом, како се Сава, мокар, не би смрзао.

За чика-Перино име везано је и прво стрељање Панчеваца у априлу 1941. године, од стране немачког окупатора и квислинга. Наиме, Немци су намерно протурали гласине

да се у гробници Милорадовића у средишту гробља, на самој ивици Новосељанског пута, налази скривено оружје и муниција. Гробница је демолирана, но није било пронађено ништа од оружја. Окупатори су, ипак, окривили Србе да су благовремено склонили оружје из гробнице, па је наређена одмазда, како би се терором одржао немачки поредак. Истакнути Панчевци стрељани су пред зидом на главном улазу у гробље, а потом су о кестенове иза гробљанског зида повешани родољуби, међу којима су били наши професори Јован Максин и Мирко Сковран, наш школски друг Љубомир Ристић и многи други.

Међутим, ни ово није било довољно окупатору већ је дошло до вандалског уништења фресака у Гробљанској капели, израђених руком Васиног млађег брата, сликара Милана Бутозана. Фреске су биле изванредне лепоте, с одликама ренесансног сликарства, тако да њихово уништење представља ненадокнадиву штету. Ипак, иза сликара Милана Бутозана, кога су усташе убиле у Загребу 1943. године, остала је у овом жанру велика слика св. Николе у православној цркви у селу Салнику код Зелине, у близини Загреба, која нам говори о његовом мајсторству и изузетном таленту.

Сви ови догађаји, који су се у Панчеву одигравали од 1921. године, са којима смо и ми стасавали, оставили су на нама доживотни печат.

Васа Бутозан матурирао је на Државној гимназији у Панчеву у школској 1921/1922, уписавши се у школској 1922/1923. години на Филозофски факултет у Београду. Те године биле су време буржоаске интервенције против СССР-а, када су и Панчево запљуснуле националистичке колоне СРНАО (Српска национална омалдина) и ОРЈУНА (Организација југословенских националиста), као и руски-белогардејски козачки коњички ескадрони у црним униформама, с астраханским шубарама и исуканим кривим сабљама. Сви су, без разлике, унисоно извикивали антибољшевичке пароле. Ови националистички испади били су омогућени укидањем либералне буржоаске демократије, путем Обзнане од 29/30. децембра 1920. године, којом је Комунистичка партија Југославије, са својих 59 посланика, стављена ван закона, што означава и завођење политичке диктатуре буржоазије.

Међутим, ненародни националистички покрети брзо ће се осипати, тако да ће прво с панчевачких улица нестати кочоперни козаци, који су, приморани економским разлозима, потражили запослења у грађанским службама или пољопривреди, а према својим ранијим струкама, док ће СРНАО и ОРЈУНА таворити све до 6. јануара 1929, када су

заведеном војном диктатуром стављене и све грађанске партије и организације ван закона.

У овим годинама, Комунистичка партија Југославије, основана 1919. и 1920. у Београду и Вуковару, заједно са СКОЈ-ем, прећи ће у илегалу, стварајући илегалне организације широм земље, које ће током година усавршавати свој рад и најзад постати, након априлског слома 1941. једина оперативна основица за подизање народног устанка против окупатора и домаћих квислинга.

Панчево није изостало у илегалном раду, јер су старе борбене граничарске и социјалистичке традиције, нарочито изражене у догађајима око укидања Војне границе, а путем листова *Панчевац* и *Граничар*, који су се појавили у 1869. и 1873. години, под уредништвом Јована Павловића, Каменка Јовановића, Светозара Марковића и других, преносиле с колена на колено, уз заступање и идеја *Комунистичког манифеста*, објављеног у Панчеву 1871, уз догађаје у Париској комуни. У илегалном раду показаће своју вредност и ранији припадници Зеленог кадра, повратници — ратни заробљеници из Русије и напредна омладина.

Стављањем КПЈ и СКОЈ-а ван закона, групације ђака Државне гимназије у Панчеву, окупљене око Васе Бутозана, Васе Богданова и других, биле су приморане да и саме потраже нове путеве за своју делатност. Нови облици рада, на почетку 1921. године, изражени су у одлуци о оснивању ђачких спортских клубова, путем којих ће се продужити деловање напредне омладине. Тако су на Доњој утрини основани СК „Војводина" и СК „Вардар", а на Горњој утрини СК „Будућност" и СК „Јадран", с тим да су као помоћни терени коришћени — Вашариште, Пецара, Потамиш и Дудара. У току играња фудбала, нарочито за одмора, увек се нашло довољно времена за почетак рада с омладинцима, што се нарочито изражавало као антифашистички став према Мусолинијевом режиму у Италији, који је стално претио нашој земљи инвазијом. Тако се приликом демонстрација против Мусолинија поводом уговора у Рапалу и Нетуну, уз испољавање родољубиве компоненте, тражила и суштина, односно тумачење социјално-класне основе тог режима, уз упоређивање са друштвено-политичким уређењем у нашој земљи. Ту се истицала изузетно изражајна педагошка нота Васе Бутозана, који је на тих и једноставан начин објашњавао деобу друштва на класе, а када смо имали више времена, Васа је омладинце водио у тадање наше царство — Панчевачки рит, где је неометано могао да нам говори о *Панчевцу*, као и о нашим трибунима који су у њему објавили *Комунистички манифест* и текстове о догађајима у Париској комуни, развијајући слободо-

умне мисли и продубљујући схватања о међународном радничком покрету. Васи није било потребно претерано убеђивање омладинаца, јер је као голман СК „Војводине" био толико популаран да смо му све веровали и одобравали.

Тадашњи бачко-студентски тим СК „Војводине" играо је у овом саставу: Васа Бутозан, Будимир Рељић-Диле, Јоца Попов-Дугајлија, Аљоша Гонтарев, Влајко Барбуљ, Велизар Букић-Вела, Никола Балножан, Божидар Анђелковић-Божа, Мата Недић, Славко Богојев-Шваба, Петар Петровић-Пеца. У клубовима је била самоуправа, тако да смо сви заједно радили, па и зими, када смо туцали чекићима црвене опеке, мешали их с водом и тако обележавали линије за утакмице на Доњој утрини, како би биле видљиве на снегу.

Дана 10. фебруара 1924. године одржан је Конгрес Савеза радничке омладине Југославије (СРОЈ), на којем учествује и Васа Бутозан. На Конгресу је донета Одлука о антифашистичкој пропаганди, у којој се указује народима Југославије, и с националних и с класних позиција, на циљ и сврху појаве међународног и интерног фашизма, као и на начине и видове континуиране борбе против ове нове опасности по мир и безбедност у свету.

Те исте, 1924. године, због ранијег рада и учествовања на Конгресу СРОЈ, поред многих других, ухапшен је и Васа Бутозан. Суд за заштиту државе осудио га је на шест месеци затвора. Међу ухапшенима се нашао и Васа Богданов, премда син великог жупана др Јована Богданова; Васа је, као студент филозофије у Београду, редовно долазио у Панчево и у кући свог оца држао марксистичке кружоке.

Након издржане казне, срдачно је поздрављен повратак Васе Бутозана у СК „Војводину", која је 1925. године освојила првенство Баната и добила пехар заслужног панчевачког и београдског добротвора Борђа И. Вајферта.

Међутим, стална присмотра над Васом Бутозаном и осталим члановима СК „Војводине" од стране Градске полиције нагнала је на фузију СК „Војводине" и СК „Баната" у 1925. години. Такође су многи панчевачки студенти из Београда прешли у Загреб; међу њима је био и Васа Бутозан, с тим да се 1926. године уписао на Ветеринарски факултет у Загребу, који завршава у 1930. години, докторирајући у 1931. години.

У Загребу је Васа Бутозан испољио своју делатност у два смера: у студију ветерине и у наставку илегалног политичког рада. Као Панчевац, преко Васе Богданова, доћи ће у везу с нашим истакнутим песником, уредником *Нове Европе*, Миланом Бурчином, који ће их повезати с круговима око Мирослава Крлеже, што ће проширити видокруге

ових наших младих људи којима ће се ускоро придружити и Бутозанов млађи брат Милан, студент Ликовне академије у Загребу. Као одличан студент и доктор ветерине, Васа Бутозан постаје асистент на Ветеринарском факултету у Загребу, али ускоро је морао, због провале партијске организације, да напусти ово место и да пређе у Бања Луку где постаје шеф одељења за ветеринарску епедемиологију. По добијеној вези из Загреба, повезује се с бањалучком организацијом где је нарочито дошао до изражаја у политичким акцијама Удружене опозиције око избора 5. маја 1935. године против режима Богољуба Јевтића, као и 11. децембра 1938. године против режима Милана Стојадиновића. Било је потпуно разумљиво да илегална КПЈ потпомаже Удружену опозицију, као политичку полугу за обарање режима. Исто тако, пред сам почетак другог светског рата, запажена је изузетна активност Васе Бутозана на политичком плану антифашистичких акција, уз повезивање с организацијама илегалне КПЈ у околним местима у којима је Васа Бутозан био цењен као ветеринарски стручњак, човек и непомирљиви поборник за друштвену правду и истину.

Немачка окупација Југославије није затекла неспремне ни илегалну СКЈ, нити пак Васу Бутозана, који је био сведок крвавих усташких погрома у Бања Луци, у којима је срушена православна црква, свирепо убијен владика Платон, а многи Срби одведени у злогласне логоре за ликвидацију. Већ 5. јула 1941. године Васа ступа као борац у Бањалучки партизански одред, да би ускоро постао политички комесар Трећег крајишког одреда и главнни организатор Партизанске болнице у Пљеви, о чему нам борац од 1941. године, пуковник и дипломирани правник Драгојло Маркић пружа ово сведочанство:

„Др Васу Бутозана упознао сам у првој половини октобра 1941. године на Козилима, као политичког комесара Трећег крајишког одреда и главног организатора Партизанске болнице у Пљеви.

Посебно ми је остао у незаборавном сјећању када сам затражио лијечничку помоћ у импровизованој болници на Козилима, ради затроване ране на нози. Чим сам ступио у амбуланту, нашао сам дра Васу Бутозана, који ме срдачно упитао: Која невоља, млади друшкане?' Када сам му показао већ затровану рану на нози, наредио је болничару, чијег имена се, на жалост, више не сјећам, како да ми очисти и завије рану.

Код тог првог сусрета осјетио сам сву људскост, срдачност и приступачност, какову може посједовати само прави и већ прекаљени револуционар, друг и пријатељ, какав је био чика Васо, који се није измијенио све до своје смрти."

Као заслужном Члану СКОЈ-а и члану КПЈ од 1939. године, Васи Бутозану су повераване и специјални задаци, како од стране његових оперативних команданата — Симе Шолаје, Рада Марјанца, Немање Влатковића и других, тако и од стране највиших политичких тела и Врховног штаба. Пред Друго заседање АВНОЈ-а Тито је одредио да Васа Бутозан оде на Одру код Сиска, тамо ступи у везу с истакнутим револуционаром Миком Шпиљком, да би сачекао долазак из Загреба другова — Мирослава Крлеже, Васе Богданова и других, који су очекивани после Титовог претходног писма Крлежи. Три дана Васа Бутозан и Мика Шпиљак чекали су ове другове, па како ови нису дошли, они су се упутили назад и присуствовали Другом заседању АВНОЈА у Јајцу, 29. 11. 1943. године, на којем се Васа Бутозан појављује у улози већника АВНОЈ-а и у војном чину пуковника. Осим тога, Бутозан, у својству посланика, изабран је за члана Президијума АВНОЈ-а и за члана Президијума ЗАВНОБИХ-а, на којим дужностима остаје до краја другог светског рата.

Након ослобођења земље, Васа Бутозан је биран за посланика Републичке народне скупштине у Босни и Херцеговини, као и у Савезној скупштини, а обављао је функцију министра за пољопривреду, а затим и министра за народно здравље и социјалну политику, такође је биран и за члана ЦК КПЈ у Босни и Херцеговини. На овим дужностима остаје све до 1953. године.

У 1949. години изабран је за редовног професора на Пољопривредном факултету у Сарајеву, као и за првог ректора Универзитета у Сарајеву. У години 1950. изабран је за првог декана и редовног професора Ветеринарског факултета у Сарајеву, на научној дисциплини — заразне болести домаћих животиња, у којој је поставио фундаменталне оквире за даљи развој.

У 1952. години изабран је за члана новооснованог Научног друштва НР Босне и Херцеговине, а у 1953. за председника, на којој дужности остаје све до престанка Научног друштва у Академију наука и умјетности СР Босне и Херцеговине, када се Васи Бутозану указује изузетна част да буде изабран за првог председника Академије, 1966. Био је и дописни члан Српске и Словенске академије наука и уметности, као и редован члан Научног друштва за историју здравствене културе у Југославији. Поред признања у нашој земљи добио је највећа признања за свој рад и у иностранству, тако да је постао редовни члан Академије наука у Њујорку и дописни члан Института пољопривредних наука у Берлину. Био је члан наше делегације на Генералним састанцима светске ветерине у Паризу, и то 16

пута са 23 одржана реферата. Затим на Конференцији европске комисије ветерине у Бечу у 1962. години, као и на светским конгресима ветеринара, у Штокхолму, 1953. године, и у Мадриду, 1959. године, којом приликом је изабран за председника Конгресног одбора, а такође и у Хановеру, 1963. године. Био је стални члан наше делегације за вођење преговора о ветерини са делегацијама Чехословачке, Холандије, Француске, Мађарске, СР Немачке, ДР Немачке и Велике Британије.

У години 1968. Васа Бутозан је донео одлуку да се повуче из јавне службе, како би уступио своје место млађима, које је својим дугогодишњим педагошким и научним радом припремао за смену старих генерација. Као ново место становања изабрао је Загреб, у којем се још за студентских дана повезао са својом животном сапутницом Даринком, у жељи да тихо и скромно проводи дане и године у довршавању својих научних радова. Увек је налазио времена да се нађе са својим старим друговима из студентских дана, старим саборцима из Народноослободилачког рата или, пак, са Панчевцима на служби у Загребу. И, тако, од 1968. године па даље, Васа је обичавао да пешке крене из свог стана у Божидара Аџије 3, преко Зрињевца и Трга републике, и да у 10 сати дође у „Corso" на кафу и проведе време до 12 сати у разговорима са својим пријатељима, да би се после тога поново пешке вратио у свој скромни стан. Почетком 1974. године, могли смо уочити погоршавање његова здравља. На дан 15. маја 1974. престало је да куца његово срце. О десетогодишњици смрти Васе Бутозана откривена је спомен-плоча на његовој родној кући, бившем салашу Јеле Милутиновић.

Станиша Н. КОСТИЋ

ДАНИ И ПОВОДИ (V)

Дневничке белешке (cahier à feuillets mobiles)

1973.

(Наставак из претходне свеске)

Белешка, врло већ давна (јануар 1954), вели како би оно што тренутно хоћу требало да буде РР из окупације, из села конкретно, иако ми се чини (а то је тешко спроводљиво) да би место требало апстраховати или типизирати; роман са збивањем, али и више од тога. Права тема збивања (предмета, како сам за своју душу терминолошки то навикао да кажем) јесте одлазак старог времена, његово нестајање пред новим. То је, чинило ми се и записао сам, несумњиво најзначајнија тема наше историје данас. Без евокације старога, ново се не може сагледати ни схватити. Као ни обратно. Елем, старо и ново једно, у часовима нестајања и рађања.

Староме, дабоме, прилазим преко црта татине личности и његове судбине, управо његова случаја. Њега, који се окренуо и изишао из чамца кад је већ стојао у њему, већ спреман да крене, напусти кућу и село и оде у Мачву, и одбио да пређе преко Саве. Томе поступку дао сам централно, не само по њега одсудно значење. Не улазећи у оно што је он у њему видео и како, забележио сам да је то, уистину, био корак у своју судбину: саглашавање са својим временом, које је умирало, лично прихватање опште судбине, смрти времена, згуснутог, скоро персонификованог. Не знам у каквоме лику и облику, али сасвим извесно то. По Калеровој речи која гласи: Einen geistigen Menschen

möchten wir nur denjenigen nennen, dem überpersönliche Fragen und Entscheidungen ein persönliches Anliegen sind, der zwischen Persönlichem und Überpersönlichem gar nicht mehr zu unterscheiden vermag — so sehr ist sein Herz, sein innerstes leidenschaftliches Bemühen an jenen Fragen beteiligt.

Кад се ради о поступку какав је татин — човек који једно време осећа као своје, па кад оно одлази, одлази и он — мислим да се Калеров израз geisteiger Mensch може мирно оставити, да није претеран и неуместан. Ни тренутка не сумњам да је татина одлука, како год је узео, у суштини равна одлукама људи које Калер назива онако. После њих, свет је, као што је познато, и даље живео и живи, али њихов свет порушен је и завршен. Слој песка, земље, као над оним многобројним Тројама, покрива тај град, за један други, нови.

Тата, дакле, излази из чамца и враћа се кући, сам кроз своје познате шуме и давним својим просекама (једна, присећам се, носи и његово име), јер му се прелазак преко Саве, животни спас, чинио тежим: он би остао жив, али живео не у животу него у смрти. Јер дани у које је одлазио, који су имали да дођу, они нису више његов свет, и он се већ видео у њему као мртвац, сенка међу живима.

То је та белешка. Док је прочитавам, час ми се мисли поистовећују са њом и њезиним речима, час се од ње удаљавам, те она, налик на пловак, искаче испод површине протеклог времена и отвара га преда мном сада, доказује га у овоме садашњем, толико другачијем, у грађи и течењу ових тако сасвим другачијих дана. У онај минхенски мах и онога вечера у Schellingstrasse 22/I, село је, онамо доле у Срему, још се тако рећи пушило од ратног разарања и усташких паљевина, стајало као живи доказ живота, то јест живе смрти, после које, као што се зна, следује васкрснуће и обнова. Како ће васкрс наступити и како изгледати, одакле кренути и у шта се и како обликовати, и колико ће то село — оно и сва друга — бити подлога његова, то се тада није знало нити могло знати, разуме се. Па се није могло знати ни како ће изгледати, према староме свету што је живео у њему, и који је оно имало да представи, тако рећи репрезентује, нови свет: како ће се тај нови односити према њему уопште. И ја то тада, у Минхену и минхенске зимске вечери, нисам могао знати, разуме се, такође. Није било извесно. Само пре две или три седмице вратио сам се у Минхен са пута по разрованој Немачкој — у разровани и разрушени Минхен такође; ни ту још нико ништа није знао. Да ли ће се рушевине обновити — а оне су у Немачкој биле страшне, ако не и страшније но у свету

који су Немци тако немачки систематски рушили — да ли ће се то уопште моћи, и зашто, чему моћи, то је било питање без одговора, уколико је питање уопште и било. Било је, напросто, тако. Могао сам, чини ми се, мислити како сам мислио и бележити као што сам бележио.

А сад? Моја метафорична Троја јесте под пепелом, песком и земљом, али нова која је настала не зида се на њој нити са њезиним темељима има више било какве везе. Време је прекинуто, започиње једно ново и другчије повесмо. Чему се, дакле, сећати нечега чега се сећати није више могуће? Покушавати да се прикаже старо време посматрајући га из новог, како би се и једно и друго разумело, то јест разумело шта смо ми то начинили, камо кренули и доспели, у случају онога села и онога минула живота није ништа друго до ли погрешна премиса. Није ли боље, дакле, оставити све да почива како јесте? Кога још боли глава за све оно што је било пре, као и оно што је, у мукама, кроз смрти, пушке, отпоре, долазило да смени то пре? Јер само то, смрти, пушке и, како велим, отпори, само је то још унеколико могуће поредити са оним што је нестајало. Ово сад, никако.

Тако ми се чини док читам своју забелешку и записујем ове речи поводом ње. Да ли се варам? Боже мој, да ли се варам?

Идеја, тема! Тако то бива кад човек, причајући, стане да мисли о идеји своје теме (да рекнем тако) уместо да се прихвати причања и препусти се њему, ако је могуће, онако како би оно хтело да тече само, задовољно призорима, као што је призор младића који је, наишавши оздо, прешао преко студванске ћуприје, застао на њезину амо крају и за извесно се време — не знам да ли тренутак или дуже — загледао у тамномрке, неразговетне зидине Града.

Мада без пуног лисног заклона загаситозелених крошњи, које у ово рано пролећно време не беху још ни запупеле, Град се није видео добро: као да се, уплетен у голо мрко грање, обилато и високо, и помешан с њим, скривао још више. Али младић га је слутио, осећао. У маху, заборавивши Милошеву погибију испод његових влажних и дебелих мира, у његову подножју, на обали и пошто је Милош, богзна како, прегазио реку док су на све стране око њега, и пре свега иза њега, праштали пуцњи и орила се вика разјарених, мршавих, озеблих и гладних младића бораца, његових другова; заборавивши за час тај тако несрећни случај — јер као да је било тако; као да је Милош уистини погођен неким својим, нашим залуталим или не-

опрезним метком, а не метком у Граду стационираних усташа —, младић је осетио — просто тако: осетио — додир свога града, недовољно разговетног, трапавог, свег већ тако рећи у земљи, те гомиле камено тврдих опека, које су се, нерастављиве једна од друге, ломиле само у читавим безобличним комадима. Застао је и остао да стоји. Није погледао право још ни своју кућу, иако му је она, смештена на супротној, десној страни од њега, стајала испод самих ногу, поотпадала црепа, просвираних прозора, празна, прашњава, пуста. Готово му тућа. Бункер испред прозора велике собе, некадашње, као што је знао, Конове трговачке радње, која је гледала у само средиште села, још му ју је више отуђивао: као прљава и смешна животиња буљио је својим пушчаним отвором према мосту, шат ли наиђе ко неподобан, опасан. И све је друго уоколо било исто тако прљаво, скљокнуто, гадно. Једино је Град, невидљив, и мада невидљив или баш стога, стајао у неприкосновеној мирноћи неке друге сфере, у причи, мисли, идеји — али стајао стварно, са свим својим влажним опекама — и није се био променио; и зрачио као што је то чинио вазда, мимо све Турке, Швабе и, сада, усташе. Хостија, мислио је младић, старо, добро сакрално тело. И презнуо се, да га ко не чује и не разуме, или га упита шта је то па га онда погледа са неповерењем, можда ни сам у први мах још не схватајући. Али после. Шта је то рекао онај цвикераш? Или га погледа, обратно, са неповерењем и сумњом сасвим друге врсте, као, можда, Градачевић, замотан у свој официрски шињел, своју стварну несрећу и своје све више вилљиво критичко држање, свој готово већ презир, своје ћутање. У шуми, док су били под шаторским крилима разапетим по гранама голог дрвећа, на хладној претпролећној или још позној зимској киши, он би умео да му приђе, исповрти се из ваздуха и, замотан, седне поред њега а са оваквим значењем: ево сад сам сео поред тебе, али, запамти, не седам ја због тебе, него ти треба да се осетиш почашћеним (или тако некако; у сваком случају: ти то треба да осетиш и знаш), а кад ми буде доста, ја ћу отићи и сести другамо и онда они тамо имају да буду почашћени или тако некако. А ти да ме се сећаш, или тако некако; не ја тебе; ја сам тебе заборавио, јер шта си ти? Тако некако. Њему, дакле, да је рекао или да га је он чуо, погледао би га с неповерењем, тражећи, као и у другим речима и у држању, да види није ли то нека алузија на његово господско порекло, његов официрски чин и његову службу у гарди; да види проверавају ли га то ови сељаци опет. И да то никада до краја и јасно не види, замотан, као и у онај свој већ поотрцани шињел, у своју вечиту, несавладиву сумњу. (Њу је по-

неки пут ипак прокидао. Није могао одолети да своме негодовању због одлука свих ових командира, комесара, команданата, по њему катастрофалних дилетаната, не да израза — осим ћутањем којим их је презирао — и речима. Шта ови раде, пазите, молим вас — једини у овоме друштву он му је говорио *ви*, и то *ви* беше препуно неких обојици им познатих и далеких крајева — шта ови раде, за милога бога, молим вас. Па то је све сам го дилетант, али опасан, сељачки момци који мисле да је ратовање исто што и вашарска туча. Тако би му се умело отети, шапатом, док је онако као сенка седао уз младића, особито у шуми, пред цирадом испод које су спавали за време оних неколико зимогрозних дана што су их проводили онде како би избегли још једну, не зна се већ велику ли или малу, усташку или немачку — ко ће још и то знати — офанзиву; а младић гледао некамо мимо њега, не знајући да ли да мисли исто као он, или пак не, јер —. И тако, седели су и ћутали. Чинило ми се да су обамрли, мада се уистину неко стално кретао, прилазио, одлазио, тражио што или прегледао оружје. И мада је свак стално говорио о нечему своме, о храни, о хладноћи, о којем случају из прошлости окршаја, о коме своме мртвом а као живом око себе, тих неколико шумских дана беху ћутање. У њима. Споља. међутим, издалека, веома, чули су се, налик на меке ваздушне лопте, пуцњи топова. И сваки пут, јер су то знали, помислили би: наши. Ти звуци беху оваплоћено оправдање њиховога шумског, прокислог и на изглед јаловог чекања Дум. Дум.)

Али сада. Град. Нечујан али импресиван. Тренутак свечан — ко би тако што и помислио. Нечујно, али колико нечујније, толико волуминозније и снажније, као бура у нечују, велико амин. Као велико амин — богаму, рече у себи са смешком. Да ме опет когод не чује! Нисам очекивао, а оно: јесте.

Долазио је испрека, из новошорског краја, из централне Босне, како је после чуо да су ови одавде називали тај део села, из правца којим су јуришали и партизани, и прво је оком обухватио читаво Брдо, онај пространи земљишни троугао и неку врсту полуострва, рта који гради ушће Босута и Студве, и који је сав био, очигледно, насип. Погледао га је, онако десетак или више метара издигнута над околином, са кућама чија су се дворишта, по ивицама тога насипа, стрмо прекидала изнад споре или сасвим застале воде пуне рибе, тишине и ваздушног пространства. Уз обалу, колико је могао видети, ваздашња слика: мирују црни, катранисани већи и мањи чамци. Тачно према Граду, на супротној страни, сива вела на рашљасте подупираче ра-

ширених рибарских мрежа и више њих, повучен у копно, фишплац.

Видик на јави био је исти као и онај у њему. Исто се тако одизао и дисао, у слоју душе исто као и у слоју стварне ваздушне тишине, са местима и крајевима које је знао јер су му била у уху, мада не и у души. Ту њих није било. Чудно. Помислио је како му је требало дуго, да одрасте, да тако рећи у младости остари, па да помисли како би тамномодри полукруг далеко на југу могао бити Босна, Мајевица. Она је то заиста и била. Али он није веровао: није му било потребно. Онда. Сад јесте. Знао је то врло јасно, физички, али није могао да се не упита шта је тиме добио. (И то још, дакле.)

Међутим, гледао је град. Био је сам — никога од његовог партизанског друштва, никога још ни из села — и била је тишина. Није то трајало дуго, само тренутак-два-три, али тренутци умеју бити дуги и пуни, бременитији но сати, а и дани. Они дани из шуме а затим они са Црквишта, готово весели према студеноме, мокром и суморном шумском боравку, дани у којима се припремао напад на село и он чекао — ти дани, у ствари, беху развучени и већ сад су се почели брисати, лапити, налик на мрљу, ништа више. Тако му се чинило јер је у тај мах тако било, иако се, истину говорећи, варао. И у мрљи оних дана било је много шта другачије од празног временског протицања — био је сусрет са Милошем; био Слађо са својом причом (Милош у ствари није умео причати, он је кидао речи као што деца кидају листиће са цветне чашке — хоће, неће); био поновни, ненадани сусрет са момчићем седамнаестогодишњаком чије име није знао а надимак — Бефа — није памтио, него га богзна зашто (знао је зашто), називао, за себе Поветарац; био, најзад, Градачевић, да о команданту, затвореноме, неповерљивом, вазда од других издвојеном, лебдима им окренутом Славку, и не говори — било то и ти, као и још други. Али то и ти, они су се издвајали из временске празнине, из времена заправо, као некакве другачије, неуклопљене у њ, скоро да рекне безвремене величине. Распоређивали су се више по простору, стајали у једној другој равни. Док је време протицало као киша, магла, тама и чекање, са лоптама топовског мумлања, пишталинама на све стране, голим стаблима, са тестом немира, са упорним полусвесним и зебње пуним питањима шта је све ово, камо је кренуло и камо ће стићи.

Сада, тренутак беше: Град. Он је снажно емитовао своје импулсе а они, иако древни, беху јачи но све друго, и младић је био зачуђен. Изненадио се кад их је осетио и застао је. Стојао је и гледао.

Пошто сам ставио преда се хартију како то волим да чиним и удесио стону лампу тако да ми се сенка њезине главе спусти испод очију, загледао сам се у млечну белину листа који блешти. Он блешти једначито дифузно. Како је интегрална та бела даљина-близина коју la blancheur défend! И тако, сећам се, дабоме, Малармеа и овога његовог места, већ општег; али онда, најједном, и тога шта је оно у ствари: trouvaille. И помишљам да је, као и сваки trouvaille, осим што је двосеко (јер зар белина исто тако и не позива?), у својој интенционалној сржи опремљено жалцем, боље рећи неком врстом опруге која га избацује из орбиса поезије. Наиме, ако је поезија осећајно-мисаоно доживљавање што се у човеку таложи, депонује, мења га (богати?), изводи пред животну праксу као огроман и замршен задатак, сама та она пракса није. Ова, уистини, нешто је друго. Поезија се, пред њом и у њојзи, понаша на свој начин. Trouvaille, међутим на свој, друкчији. У ствари, он, изречен, троши се у себи самом, изгара као краткотрајан пламен, гест, егзибиција. Као досетка, што и јесте. А онда, како је нова поезија, често и у маси, исто то или слично, прасак гласних изненађења, или пак удаљавања у непрозирно, заморно загонетно метафорично, што се назива херметизмом, шта о њој рећи? И најједном сам устрашен, како Немци кажу kleinlaut.

Онда се дижем, напуштам сто и хартију. Улица ћути. Понеки пут, баш као оно кад се пара платно, пропара је по који аутомобил. Осећам да сам у соби. И док чиним круг по тихом и склонитом полумраку, ја изилазим из самог себе. Замећем се у личност која околне датости превазилази, па живи нечим другим и види то друго; коју, најзад, и ја сам видим ту пред собом такође.

За то време, младић, кога сам нешто пре угледао и већ му се почео приближавати, гаца по своме сремском блату. Пребија се по шумама, барама и потесима око Босута и Студве, којих су му имена — Дебриња, Уринци, Рашковица, Винична, Непречава, Смогва, Блата, Варош — у свести и уху као некакве далеке и златно-димљиве зоре, а у недугоме партизанском искуству премор од пешачења, влага, киша, хладноћа, глад и неочекивана погибељ: мрко и блатно. Пролази кроз села која, одвајкада присутна у његовој дечијој идили, сад се показују као стварна растурена насеља, згаришта или стравичне шупљине заостале за гомилама одузетих живота — масом замрлих гласова и срца, старачких и дечијих — а онда и као густе, на пчелиње ројеве налик струје и гроздове народа који се не да и који, да би опстао, мора да се врати, и враћа се, древним, ваздашњим формама свога живота: збеговима и спонтаном,

тако рећи биолошком отпору. Да ли усудном, могли бисмо се питати, као што ће се и младић мало па запитати нешто своје, стојећи пред Градом, а прерушен. Пустио је бркове, на глави му је клопош, у прљавим је чарапцима, у које је заденуо исто такве панталоне. Без наочара је, разуме се. Њих је завио у марамицу и турио у унутрашњи џеп, иако би га оне, ако га ухвате они с оне друге, непријатељске стране, усташе или фашисти, како гласи политички термин, могле одати. Не досећа се да му је у џепу исто тако и бележница коју је понео да би могао записати оно што је у ствари очекивао и желео да види: настајање новога света — онога од којега га дели хиљаду километара сна (тако је обичавао да каже). Зато је и дошао амо, зато се онолико и онако готово удварао Зеленоме, који га је гледао помало иронично-завидљиво, да би се најзад снисходио да му долазак омогући. Сав свеж од ваздуха којем је био изложен приликом свога партијског путовања по слободној територији Срема, Зелени га је позвао у своју земунску тако звану базу, примио га расположено и на питање како је, одговорио му — и то је био знак некаквог њиховог разумевања — немачки, осмехујући се: Was uns nicht umbringt, das hilft uns. А њему је онда баш то, те речи, послужило као Auftakt да изнесе своју молбу, свој захтев. Онај се, дабоме, двоумио. Најзад му је рекао да ће видети. Онда му је поручио: можеш; и упутио га како ће. Идем да видим како се остварује хиљада километара мога сна, рекао је Зеленом, у разговору, такође. На шта се Зелени осмехнуо као што је речено. Није то још то, рекао је. Како није? За сада идемо само на то да истерамо окупатора. Како ће бити даље, видећемо. И отпустио га. И после му омогућио да оде и нађе се, као сад, пред Градом. С наочарима и бележницом у унутрашњем џепу. Али, бележница је била празна.

Тако у маху видим, младића, и док моја друга личност стоји преда мном и ћути, ја махинално подижем руку да се уверим јесу ли моје наочаре ту. Младић се на то почиње губити. Нестаје ми испред очију, као да се гаси, губи се у даљини која се преображава у нејасну ноћ испред собних прозора.

Зашто га се сећам? Зашто, у ствари, гледам и њега и друге око њега (и сам себе у ономе другом, најзад, присутном овде такође), све ово време како мислим о тати, исто као и сад у ноћи која је онде дан, и не соба, пећ, књиге, слике и тепих под ногама (овај час већ далеко одмакао у времену), него једна толико друкчија работа у партизанскоме Срему, сама себи разумљива и довољна? Без икаквих других питања: тако је и тако му се чини. Зашто: зато што

она то јесте? — Јесте, свакако јесте, и још како јесте. — Али гледање сад, сећање, зашто је? Шта ја од њега, и ја и други, могу имати? Мишљење, ако је збиља то, не може се свести само на једно време, уопште не само на дан, час. Оно се мора питати шире, више и даље — то јест ако би да вреди и користи. Зашто, дакле? Зашто гледати оно онамо доле, онај дан на мосту испред Града и све што се око њега свило: да ли ми оно ишта каже — сем своје сопствене часовите судбине — о путу којим данас грће свет и који пресудно (и пут и свет) опредељује и моју и свих нас подједнако судбину? — Ништа не знам, зато што, чини ми се, знам. Шта знам, питам се. И одједном, преображен сам у другога, који стоји преда мном. Не-ја ја. Тај други, он само дише, ћути. Окреће се, седа на столицу испред писаћег стола, окреће лампу и строваљује у мене своје ћутање и празнину. Предишем, унистину уздишем. Шта могу. Ништа не размишљајући, узимам новине бачене на под, *Die Zeit*.

У фељтону, у чланку под насловом *Der Teufel ist mir lieb (Ја волим ђавола)*, публицист François Bondy разговара са Лешеком Колаковским. У Женеви, на тако званим Rencontres Internationales de Genève, сусретима којима је овогодишња тема, das religiöse Bedürfnis, потреба за религиозним. Разговоре је отпочео Колаковски — он долази као професор из Оксфорда — предавањем *Ревани сакралнога у профаној култури*, а права су тема предавања тако звано грађанско и политичко друштво. Термини су предавачеви. Они значе оно што се назива, амо, приватном, приватно-људском, а онамо политичком, друштвено-политичком сфером. Са акцентом, разуме се, на Марксу, који те сфере, по Колаковскоме, меша. Читам га са занимањем.

„Маркс", вели Колаковски, „није узимао у обзир да човек има тело. Он одриче телесне, биолошке датости човекове и све што није детерминисано социјалноисторијски." Па онда: „За Маркса човек је тоталитет друштвених односа. Биолошке датости човекове находе се изван његова видокруга, било да је реч о младости, зреломе добу и старости, о половима, о феномену смрти или љубави. То су датости које утичу на историју, али које се не могу извести из историје. Постоје непрелазне, биолошки одређене границе човекове. Чак је хришћанска традиција знала више о човековим биолошким условљеностима, његовим урођеним слабостима. Маркс је мислио да се традиције могу занемарити и да је могуће инспирисати се будућношћу. Он је исто тако мислио да људска агресивност нема друге корене него историјске. Он је држао да је могуће друштво у коме не би било ничега више тајанственог и скривеног, које би само себи било јасно и потпуно разумљиво." — „А смрт по-

јединца? За Маркса је она само један аспекат самоостваривања друштва. У једноме манускрипту из 1844. он пише да је смрт победа врсте над индивидуом. Шта ова мисао значи, није ми јасно. Али ја слутим у њој фриволну идеју да смрти у ствари нема."

Устао сам, отишао по књигу и успео да нађем текст. Поменута Марксова мисао гласи дословно: Der *Tod* scheint als ein harter Sieg der Gattung über das Individuum und ihrer Einheit zu widersprechen; aber das bestimmte Individuum ist nur ein *bestimmtes Gattungswesen,* als solches sterblich. — Нашао сам место јер сам га не тако давно читао, али потпуно га тад разумео нисам. Не разумем га, тако, ни сад. И реченица и мисао у ствари су зеугматични. Буквално: „Смрт се чини као окрутна победа врсте над индивидуом и да противуречи њиховој јединству; али одређена индивидуа само је једно одређено биће (створење) врсте, као такво смртно."

Преводим је, читам, али не успевам да ухватим све просторе и правце у које се грана. Не знам како да је ставим у контекст мишљења њезина писца, тога тако изузетног, интелектуалном раду пре свега обреченог, немирног и — загледам ли само пажљивије — у ствари готово бајроновски романтичног човека, чији живот, међутим, дубоко залази у епоху прозног, реалистичког, грађанског, то ће рећи сасвим другачијег типа. Стасавши у једном, он се пробијао кроз друго и друкчије време, оштар и у исти мах негде у себи дубоко посечен. И ова мисао је слична томе, негде је између епоха, меша се у једну и другу, те је из њих не могу издвојити. Или, ако то учиним — а на махове чиним —, она се плахо отрже. Као да сам изишао пред нешто плашљиво, пред какво дискретно, срамежљиво крилато створење на пољани на коју сам бануо, она полеће, бежи. Видим је како се диже, удаљава и нестаје у вису неког следећег времена. (Је ли то Колаковскога узданье, инспирација будућношћу?) Прхнула је, оставила за собом све, и мене с недоумицама, али и сву од људи и њихове праксе (па и праксе самога Маркса) компликовану конструкцију његове тако зване философије; ње која је тек за нас права — и те како права — пракса такође: она у којој сада, ево, живим.

А она птица (?), она је — шта? — Па шта — па фантазија, него шта, како једино може и бити. Можда, можда и не, да ли, да ли не? Што ми то не видимо, нећемо да видимо или да кажемо, што у њу нисмо ушли, нисмо се, можда, усудили, друга је ствар. Ко нас, међутим, спречава да то не учинимо, кад ју је набацио већ он сам? Питам се зашто би била фриволна мисао како смрти — па ма и као

смрти врсте — нема; па и ако под именом врста — људска —, у овоме еминентно спиритуалном виду каква смрт једино може бити, разумемо људску душу, начело њезиног примарног, бесмртног — ма и божанског(!), на крају крајева и како смо навикли говорити — јединства. Кад је он није помињао, кад можда није стизао или хтео (или због нечега могао) да је се лати, зашто да је се не латимо ми? Латимо је се, дакле, ако нам је потребно, као што нам се чини да јесте: јер ево нас где живимо у свету скројену — прокламативно, а у много чему и практично — по идејама човека о чијој се мисли расправља, па би јој у том свету ваљало наћи место такође. Ево ме у њему у овој мојој ноћи; док је младић, онамо доле пред Градом, тек на његовој још неизвесној, тек настајућој, љуто се, слободно је рећи, крваво градећој граници. Он у њега још није закорачио, али га назире, осећа. Пред њим је, рекло би се, хиљадити — последњи, дакле — километар његова сна.

Колаковски се оштро противи схватању како нема разлике између појединца и врсте, између приватне и друштвене сфере (што, по њему, каже Маркс), престанку сваког антагонизма између њих и могућности, управо нужности, да се оствари потпуна транспаренција друштва а да човек у њему остане што је: начелна, дубински ирационална и на тај начин слободна јединка. Такво јединство није могуће. То је нешто, вели он, „што се може остварити само у деспотизму, изградњом фасаде јединства, јер стварнога јединства не може бити". „Тобоже транспарентно друштво, које само себе савршено разумева па отуда може да створи од себе оно што хоће, у стварности је потпуно манипулисано, друштво које се може месити." И додаје како то, „на крају, доказује историја социјалистичких идеологија и држава".

Колаковском је тешко противуречити политичким примерима. Па ипак, оно што политичка пракса показује на свој и себи одговарајући начин, то исто показује и он на свој, то јест мислећи. И у једном и у другом случају поступа се, наиме, буквално, то јест на тако званој првој трансмисији, у схватању Марксовог тумачења јединства индивидуе и друштва. Баш као да — тако правим шалу — и политичари и Колаковски желе да докажу како Denken und Sein — као што у овоме контексту стоји код Маркса — sind also zwar *unterschieden* aber zugleich in *Einheit* miteinander.

Међутим, зашто би то било тако: само због познате такве праксе? — Могућности које пружа Марксов текст

нису њоме никако исцрпене. Схваћене и примењене буквално, оне ваљда нису ни начете.

Прво, нигде не стоји да у истоветности индивидуалне и друштвене — теоријски, идеално, дакле, узете — сфере не могу постојати антагонизми и преобрати, здравља и болести. Док стоји, са нагласком и настојањем у којем има нечега посебног, незапаженог и незапажаног, извесне строге, не хладне него мушке емоције, пригушене готово чежње, како су човек и друштво урасли једно у друго, у организам — а он је, зна се, подвргнут невољама сваког организма — у којем једноме без другог пута и суда нема. Пута ни суда. Једино што ван њих остаје — ми то данас егзактно знамо — кристално је, дијамантно опализирање плотне земље у мрачној празнини васионе посејаној упаљеним главицама светова.

А друго, нигде не стоји да је текст о коме се ради његов двадесетшестогодишњак писац сматрао коначно домашеном истином. Тај текст је и писан и звучи више као мисаони ток који тражи него као онај који је нашао; више као прибелешка, рефлектовање нечега што се негде читало, учило, код неког запазило па се сад на свој начин, коментаторски, записује; као полазиште за нешто што би тек ваљало открити, наћи. Утолико пре што је за читаво његово дело, као и исто такво његово схватање света, речено да „није доктрина, него метода. Оно не пружа готове догме, него показује полазишта за даља истраживања и метод за та истраживања".

Док ја седим у соби и, подстакнут Колаковским, превртећем малу и дебелу књигу Марксових *Раних списа,* сам, у ноћи — онај други ја, мој двојник, Doppelgänger, ту је негде, љут, ироничан или равнодушан, такође: иза фуруне можда а можда се и, налик на муву, залепио за плафон, или пак чучи испод стола, или се завукао у кључаоницу, у промајну кутију прозорског ролоа, ушетао се у сочну слику једнога бачког салаша —, док ја, елем тако, младић стоји пред Градом. Присећам се да је пред Градом и питам се шта чини док посматра његова рушевна мира над водама Студве и Босута, пошто је, после толиког околишења, успео да дође у своје најзад ослобођено село, дотле чврсто у усташким рукама. Шта би могао чинити, не знам. Можда се и спустио с моста на ниску и стрму обалу пуну крњотака од опека, црепа и стакла, шљунка и свенулог одрвенелог корова, које да би Граду био ближе, које, можебити, да би потражио место на којем је погинуо Милош и где су му нашли тело, покупили га и однели кући, оцу, љутитој што

му је син отишао у партизане, мајци, која га је, обамрла, без суза, оплакивала. Није извесно. Можда је, помишљам, разгледао тела побијене усташке посаде која је бранила мост и прилаз Граду, иако то, свакако, није могао чинити — њих су вероватно већ покупили, особито тела домаћих, тврдокорних момака о којима му је причао Слађо. Но можда је и чинио: већина њих били су му добро познати а неколицина и његови школски другови. Као и они, и он се, угледавши их где — било где — махинално присећао школске учионице, простране, чистих окречених зидова који су се, утопљени у јутарње осветљење, разилазили у дифузну млечну светлост, чисту и тиху, а почињао би час. Топло је. Они седе у клупама, а кад учитељица улази, устају и читају молитву, углас: једнога дана католици *Здравомарију* на почетку, православни свој старински црквенословенски *Оченаш* на крају; другога дана обратно. Онда седају и живе своје школске задатке, мешајући своја детиња тела, сузе, мирисе, привлачности, љубави; своје игре на голоме школском дворишту о одмору, своју цику и своје тајне. Како сад не би хтео да их види, попадале, мртве, тврдокорне у мржњи коју су односили собом у смрт, док су амо, живима, као његзин израз и последњи доказ, остављали своја искежена лица? Зашто? — Мислим да младић то никако не би пропустио: зато да види зашто. Али, не знам.

Сада, мени овде, то је само помисао, не прва кад је реч о њему уопште, а поготово онде. Али, не допирем до њега. Помишљајући на ту, свакако важну околност, ја не могу да јој приђем непосредно и уроним у причање о ослобођењу села, у распоред јединица са западне, источне и северне стране, то јест с ове и оне стране река, и најзад саму борбу, започету у сутон а завршену у раним, такође још сутоњим часовима следећег јутра. У садашњем собном сећању стоји ми само парафраза извештаја о нападу партизана на село и његову освојењу — ослобођењу, мада углавном; али тако се говорило — објављену у једном шапирографисаном војном листу. То је, разуме се, сумаран извештај од општих и сталних стилских места, и — како се може очекивати за онај мах и потребу — недоречен. Партизани су, наиме, освојили село, али га истог јутра већ и напустили, да би се за дан-два вратили опет. То се не каже, можда и не мора. Међутим, подробне околности не виде се из њега такође. Али целина је тачна.

Размештени по околним шумама, партизани су се на дан напада окупили на збор у 16 часова, да би затим одмах кренули. Покрет: нико не успорава чело. Кад наиђу на какав јарак, окрајак које баре, редови се збију. Питање: шта се чека? Па даље. Дуго кроз шуму, а онда најједном тарабе,

воћњаци. Близу су села. — Напад је предвиђен за 19 часова. Они у баштама, воћњацима — шљивицима — или чак густим врбацима с друге стране Студве а ипак већ увелико у селу, то јест у његову преком делу и под самим центром онде преко мостова, чују како са црквеног торња јасно одбија шест. Још сат. Онда почиње. Први бункер. Батаљон је већ тамо: талас стрељачког строја обухвата га, прелази, иде према Брду. „Стој!" „Ћути!", одговор партизана који с два метка убија злогласног начелника. Одмах се из таласа бораца издвајају бомбаши и митраљесци. Митраљески рафали се укрштају и стапају у један сложенији, проткан честим праском бомби. Први окршај претвара се у жестоку ломљаву и кључање. Бомбаши и митраљесци садејствују одлично — већ су на жицама испред моста, њиховим тако званим капијама, ногарима са бодљикавом жицом постављеним ширином моста и са стражарском кућицом. „Ура! Напред, другови!" Снажни поклици дижу се из цике митраљеза и праска бомби. Разлеже се глас заменика команданта батаљона, глас Рајка, једног од најбољих бомбаша, Стеве, Бране и других. Непријатељ бежи преко моста, али су борци већ савладали бункере и загосподарили мостом, улазом у сеоски центар. Усташе беже у Град. Од капија моста до зидина Града двадесет и један леш, искежена лица. Сад наступа напад на сам Град. Усташе су се забарикадирале и бране се одлучно. Млади борци жустро нападају, исто тако млади командир задржава их и распоређује. Наређује да бацач приђе ближе, пред сам Град. Нишанџија, узев правац и одстојање, спушта тешку бомбу у широко грло бацача. Мали пуцањ и фијук бомбе. Сви су се претворили у ухо. Бомба се извија и удара у кров усташког дома, некадашњег стана православног свештеника. Узвици: „Добро је!" Али не успева. То је ноћ, ближе већ јутру. Но тад се спушта облак и наступа непрозиран мрак: само ватрени језици пушчаних и митраљеских уста палацају, а експлозије осветљавају развалине. Удара олуја и спушта се киша. Борба јењава. Група бомбаша са десног крила спушта се на саму воду, изнад које, на висини од 5—6 метара, стоје бункери. Мрак, стрмина, клизавица. Ивица воде. Не виде се, не чују се, али се осећају. Непријатељ сипа бомбе.

Кад се разданило, разгледају усташко упориште. Село је пуно партизана и партизанки. Газе по искиданим и по земљи попадалим жицама. Ровови пуни крви. Усташе леже и по улицама у крви. Сељаци их закопавају у ровове. Митинг.

То ми промиче кроз главу кад помислим, као сад, на младића и околности у којима се он у овај мах налази:

речи; па још из новина. Знам да загледа Град, обалу и, дабоме, реке које се, рачвасто текући, ту спајају и у лаганој се вијузи отискују према Сави. Шта мисли? Не марим сада за то толико, мада је јасно да, гледајући, трпи и свој полусрушени Град на води, и све што се, слој по слој, сложило око њега, и те воде, те људе, то село, тај напад младића свакојако одевених, одрпаних, смршалих али ужагрених бића и очију — напад који је протутњао или тутњи; све то што се чинило или чини. Могао би, елем, да се пита шта је све то. Једноставно. Јер то је питање које му одговара: он је од оних који се чуде стихијама компримисаним у ствари; у воду, на пример, њезину материју, боју, температуру и сву изненађујућу скалу њезиних кореспонденција са људским телом. Од оних, онда, који ту, своју воду, доле под обалом, находи другачијом од сваке друге воде на свету. И све друго исто тако: тај младић заиста је — не знам како да кажем: једно клупче готових неприлика? Претерао бих. Мада нешто слично —, али он се брани тако што се својим чућењима и изненађењима отима, понеки пут скоро јаросно. Но сада — да не дигредирам — ако се и не пита изричито шта је то, он, по обичају, трпи. То је сигурно. Требало би, дакле, да се упита, питањем које је постављао себи безмало после сваког доживљаја, или још у њему. И не само он. И његов — чини се да је то наследно — отац.

Уосталом, то би могао знати и он, и сетити се тога у онај мах доле под Градом такође, јер му је отац то и рекао. Седећи на веранди у Граду, где је све до провале усташке страховладе био свештенички стан, он је са оне висине (не као син му сад, прво на мосту, онда на обали под самим Градом) гледао смирени и топли поподневни пејзаж Босута, шума и сеоских кућа што су провиривале кроз крошње, фишплаца на коме се пословало а велики га и мали чамци, тако зване чикле, црно ивичили, заједно са тикваром која је декоративно и сањиво мировала. Био је заморен од дводневне и целоноћне седељке са своја два пријатеља, поп-Радом и учитељем Митром, помало одсутан, презасићен од карата, разговора па и песама, од исто тако неизбежних и што даље све дужих пауза ћутања, од вина, којега се беху натрошили. Беху то, све заједно, тренутци у којима су им се, свој тројици све дубље, рез по рез, отварале утробе њихових већ добрано поодмаклих живота или они дошли у прилику да их попусте, да отворе трап својих година и покажу их — напросто тако — сами себи, изнесу их на ваздух и видело дана (неизвесност ноћи). Заморен до полусвести, отац беше подигао главу и свога сина, који је био дошао, на мајчин подстицај, да види зашто ли му се отац, у свему иначе уредан, задржао толико (дан, ноћ и опет дан) код

попа у Граду — беше подигао главу и погледао сина очима угашеним, посукнулим. Што је младића изненадило. Очеве очи гледале су иначе вазда са пресјајима светлости коју су ломиле плахо, преко или са осмехом, с бригом такође. То су биле очи тражења, живахног, ведрог, без сумњичења; очи човека који на оно што чини иде правце, прсима и челом, бије га у сусрет. Сад га је гледао без светлости, тамно. Младић није знао шта то има да значи. Учинило му се да је у питању алкохол — на столу су стајале недопијене чаше и ко зна која по реду боца пуна новодонесеног вина — и било га је стид што оца види тако. Док није схватио да греши: није то. Него шта је?

Тога би се могао сетити, помишљам, слутећи да тако и чини — али не знам. Не задржавам се. Бацам на њ само још један поглед — и на његова оца онамо такође —, на њихове очи, њихово истоветно гледање. И застајем на њему, истоветно присутном без обзира на време, одједном интензивно присутном сад и овде.

Der Mensch eignet sich sein allseitiges Wesen — тако читам у малој дебелој књизи *Раних списа* и осећам да писац редова који следе не чини сад само забелешку којом парафразира и самоме себи појашњава и проширује мисао или подстрек некога другог, него да он то сад наилази, и за себе самог и уопште, на нешто ново, на један новум, нешто што му бива истинско откриће. То се види по стилу, сажетом и где су речи налик на тврде а ипак прозирне, кристалне коцке, одлучном; карактеристичном за најбоље пасусе његова излагања. Читам их и осећам. Шта? Осећам извесно несумњиво, мада скривено или веома уздржано (али једва) подрхтавање, унутрашње, које сваки час прети да се распрсне у саму емоцију.

„Човек присваја своје свестрано биће на свестран начин, дакле као тоталан човек. Сваки његов *људски* однос према свету, гледање, слушање, мирисање, осећај укуса, осећање, мишљење, посматрање, осећаји, хтење, делање, вољење, укратко сви органи његове индивидуалности, као органи који су непосредно у своме облику као заједнички органи у своме *предметном* понашању или у своме *понашању према предмету* присвајање његово, присвајање *људске* стварности; њихово понашање према предмету је *активирање људске стварности.* Она је отуд исто онако многострука колико су многоструке *одредбе* и *активности људског бића; људска делатност* и *људска патња* (Leiden), denn das Leiden, menschlich gefasst, ist ein Selbstgenuss des Menschen — јер патња, људски схваћена, једно је самоуживање човеково.”

Не знам како то звучи преведено — видећу за дан-два —, али док читам немачки текст, синтагме (однос према свету; органи индивидуалности; предметно понашање) превазилазе своју терминску, готово математску прецизност. На извесном вишем нивоу схватања, као оживеле, и спајући се са оним низом чистину телесних, примарних функција — Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen, Denken, Anschauen, Empfinden, Wollen, Tätigsein, Lieben —, чине да људску личност, човека, доживљавам као исто тако примарну, готово телесну супстанцу, једноставну, ма колико била сложена. Она је моја сопствена исто колико и свију нас, та изредна маса, сензибилна, и којој је једина сврха да се са стварима које на своје многобројне начине дотиче, а оне њу афицирају, поистовети, разлије се кроз њих као што се и оне уливају у њу, у некој врсти животодавног загрљаја и ничим неометане среће. Ја знам ту тежњу за идентификацијом света и себе, тежњу за којом иду сви и коју ја називам претварањем света у себе, особљавањем, и осећам задовољство што је видим изречену и овде, у овој малој и толике године затуреној књизи, потврђену, и то на начин компримисан, под притиском, због ког ће, ако га се случајно, непажњом, ослободи, прснути на све стране и до самог неба. Чистини, она то и жели, ништа друго. Колаковски то не види, па онда то не може ни уважавати. Сав у рационалним категоријама термина, он не обраћа пажњу на овај моменат. Он само гледа где у сложеној и може рећи чак бурној игри којом човек *присваја*, по Марксу, свет, тај исти човек испада тотална функција тога истог света, то јест друштва: његова је животна манифестација — то су Марксове речи — просто и једино манифестација и потврда друштвеног живота. Изван друштва њега нема. Ни зере. И он се буни против таквог схватања, чак заборавља и да га назове једним доста обичним сензуализмом — није му више до назива и термина. С правом. Онога правог у терминима нема. Нигде у њима не находи се човек као једна и појединачна, своја, сингуларна судбина (као милијарде таквих судбина), она која сву сложену и може рећи чак бурну множину елемената које амалгамише (и они њу) претвара извесном силом изван свога материјала у један посебан интегритет. У њему и кроза њ, она бива што је, судбина, нејасно каква, чиме опредељена и камо усмерена, све у свему ирационална. У томе, налазим, Колаковски има право.

Али, он не мари да види још нешто скривено у Марксову тумачењу, игроказу, причи, или, како ја то осећам, поеми. Иако је то не само тон или обуздана емоција, него чињеница. Ради се о приватној својини. Маркс, наиме, њу,

приватну својину, сматра и жигоше као главну препреку људској личности и њезиној иначе могућој слободи. Она је оно зло које нам не допушта да особимо свет. У пасусу који претходи оном који сам навео, као и у ономе после њега, он говори о њој као таквој, опширно, подробно и оштро, како је то њему већ својствено. Али, на жалост, недиференцирано. Он сврстава у њу напросто све: и оно што једемо, пијемо, носимо на себи, у чему станујемо, и тако даље. Јер све то, ми, по његовој речи, имамо и користимо не онакво како јесте, него у облику приватне својине, па онда и спознајемо тако: све нам је то отуђено. „На место *свих* физичких и духовних чула наступа отуда просто отуђење *свих* тих чула, наступа смисао *поседовања*." Тек укидањем приватне својине доћи ће до „потпуне еманципације свих људских чула и особина", око ће постати људско око, као и његов предмет, оно што гледа, друштвено људски, онај који потиче од човека за човека.

Мало потешка, поапсолутна, превише тотална мисао, поготово кад се претвори у практичан, то јест постулат праксе у непосредно датоме времену и тренутку: као што ће се показати само од себе, безличном и немуштом логиком самог нашег живота. Не може се, ни у личном, ни у животу друштва, ниједно начело узимати апсолутно, још мање примењивати тако. Колаковски је, дакле, имао прилике да се поводом овога критички размахне, а није. Али, ни ја се не задржавам сад на том. Много више, и управо једино, а пошто је реч, по мени, не о интелектуалној анализи пре свега, него о емотивној реакцији, ја гледам нешто друго. Видим га, у то доба његовога париског боравка, када је читао толико да по три-четири ноћи није легао у кревет, а онда опет залазио по друштвима свакојаких ревнитеља и емигрантских нестрпљиваца, голем, реаздражљив, опор а изузетно образован, везан браком а жељан слободе, како разлаже Енгелсу, у „Café de la Régence" (једном од првих центара револуције од 1789), први пут економски детерминизам своје теорије материјалистичког схватања историје. То је доба, и можда баш то час, и постулата о приватној својини, тој погуби људске нарави. У начину како је он види, то јест како види човека и људски живот, има емоције (поезије) бар колико, ако не и више, економије. Спутан приватном својином, која је све отуђила, човек је и сам отуђен и стоји сам пред собом, каже Маркс, „као стран и изванчовечан предмет". Одједном, оно где је он и оно што је, није ситуација просто само економског построја света — то је судбина уопште, у васионској тами, под звездама; која је, ипак, авај, практично, само једна по-

луосветљена градска улица, расадиште буржоазије, која нам не да да полетимо. Ми стојимо у њој, мотримо.

Da steht ein Mensch und starrt in die Höhe,
Und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt;
Mir graut es, wenn ich sein Antlitz sehe —
Der Mond zeigt mir meine eigene Gestalt.

Ето ме у Хајнеу, али зар без разлога? Зар се нису они, Хајне и Маркс, до краја верни пријатељи, састајали и сатима глачали и дотеривали стихове које је онај написао (мада ови међу њима, дабоме, нису могли бити), и то опет ту, у Паризу? — Са разлогом, дакле, држим, и с правом. Јер она Марксова слика човека као изванчовечног предмета уистини је наша чежња за хармонијом и јединством својих ствари и остварења изван себе са собом у себи, за превазилажењем непревазилазнога, за тоталним остварењем, да не рекнем богоостварењем. Тежња да се смисао животу даде помоћу своје активности и својих творевина а и да се нађе у смислу њих самих, шат ли га онде има. Све заједно, то је лов за сном у тананој тамној и златној твари сна сабијеној у тврдо сечене облике термина, где се, у овој чудној сфери, напори рада (неких давних радионица и чудних старинских машина, паре, дима, жеравице, зноја и буке) мешају са мелодијом и миомиром езотеричних висина. Али то Колаковски не примећује. За плетисанке философи нису баш осетљиви. Но у праву је што реагује уопште. Јер усред ове мислене ароме пашће и остаће да лежи нешто друго, никада апсорбирано, а проглашено завазда главном сметњом људској срећи и сну: приватна својина. Сан — битнији — заборавиће се.

Због гледања сам записао све ово. Да. Тако се полагано присећам док посматрам једну лептирицу што се, ко зна одакле наишла, окреће око лампе, зврји испод штитника, стреловито се покаже па нестане, а стално је ту. Негде далеко у погледу, у даљини од мисли, тата. Седи тако да му фигуру, ако хоћу, могу заменити с чијом било; па, пошто већ приповедам о Марксу, а пошто и њега знам на једноме сличном вечерњем седењу у друштву као што је татино, присећам га се; и тога како га домаћица у један мах пита — не, она му каже, доста полемички: „Мени је немогуће да замислим вас у времену у коме би сви били једнаки, јер су ваше наклоности и навике потпуно аристократски." — „Немогуће је и мени", одговара на то он. „То време ће, међутим, доћи, али нас онда мора нестати." А нас мора нестати. Где ли је само то време?

(Крај у следећој свесци)

Бошко ПЕТРОВИЋ

ТЕХНИЧКИ АФРОДИЗИЈАЦИ

Скица птт-ужитка

Хуљо! Опет си био тако добар.

Ливија
(телефонски разговор)

0.

Ерос и средства. — За пуку сексуалност довољни су инстинкт и сполни органи (заскочити женку и обратно). Она претпоставља само најнужније: храну и воду. Али не и *културу* спремања намирница. Еротизам пак претпоставља осим најнужнијег (храна, али култивирана) средства. Средство да би то доиста било укључује рад, производњу, културу, креативност, праксу, хисторију . . . Наравно, ово су синоними. Средства су афродизијаци. По економијском начелу умјерености и средине, афродизијаци могу еротски живот појачати, уљепшати, освјежити . . . Брзом илустрацијом нека буде модеран комфоран стан; такав стан јест конгломерат афродизијака: у фрижидеру се шепуре нужни/примарни афродизијаци, ту већ култивирана средства; у купаоници постоји хладна и топла вода с тушем, који осим основној намјени може служити и мастурбацији (многа модерна дјевојка постиже лијепе тренутке у кади служећи се том справицом); у соби за зимских дана испуњеној топлином (радијатори) уз одговарајућу постељу и постељину може стајати вибратор с три брзине, затим телефон којим се може присно комуницирати с неким драгим бићем . . . на зидовима су еротски цртежи или ласцивне фотографије . . . при руци су радио, казетофон, грамофон и магнетофон с којих се може слушати одговарајућа глазба . . . насупрот постељи налази се

телевизор (видео-рекордер и казете) на којем расположени домаћини и гости могу проматрати потицајне порнографске филмове; ако је ту присутна прикладна одјећа, с укусом припремљена закуска, помно одабрано пиће, запаљени мирисни штапићи и становите егзотичне траве, амбијент одише висококвалитетном еротском атмосфером. Сва су чула провоцирана: мириси, звукови, окуси, слике, топлина чине тоталитет узбудљиве климе која је произведена софистицираним средствима, средствима људског усправљања. Наравно да недостатак или пад управо описаног стандарда говоре о разини квалитете; такође при овој илустрацији нисам заборавио на остала мјеста и ситуације: љетовања, зимовања (једрење, планинарење итд.), путовања свим могућим средствима и играње свим могућим реквизитима . . Али до овог преобиља и достигнуте профињености разноврсних могућности средстава и еротске праксе, водио је доиста дугачак пут.

1.

Зора времена. — Давно је то било када се је човјек одвојио од обичне сексуалне активности, пуке анималности. Учинио је то путем рада. Радећи постао је човјек, биће свијести, људско биће, животиња која мисли. Постао је такво биће које је, насупрот инстинктивној сексуалности животиње, почело његовати другачију активност: еротизам. Стога Georges Bataille (Ж. Батај) с правом закључује да се „еротизам разликује од анималног сексуалног импулса по томе што је он у начелу, исто као и рад, свесна усмереност према циљу, то јест према сладострашћу" *(Сузе Еросове).*

2.

Пракса. — Пракса рада и пракса еротике као „свесна усмереност" развијале су се упоредо изналазећи све организираније облике. Наиме, еротска пракса, то јест пратећа индустрија еротике, увијек је знала искористити, односно примијенити „резултате рада", основне или фундаменталне праксе. Као један од најфасцинантнијих примјера нека буде споменута одјећа, накит и козметика од палеолита до данашњег постиндустријског друштва. Уопћено може се рећи да су рад и еротика расли заједно.

Значи: повијест човјека дакле рада уједно је повијест еротизма, сладострашћа. Сходно томе, повијест еротизма јест између осталог и повијест афродизијака.

3.

Афродизијаци. — Општенито, афродизијаци су сва средства која „подражавају/појачавају сполни нагон" (рјечници и енциклопедије), односно сва она средства која могу „проширити" тај нагон у право љубавно уживање, напросто еротизирати га. Према томе, афродизијаци су сва она средства која оплемењују уживање и чине га разноврсним, разведеним и богатим.

Врло неспретно дијелимо их на такозване природне, или примарне, и на такозване умјетне, или секундарне. Природни су храна, пиће, мирођије, дроге (све култивирано, дакле, „умјетно"), оргије, стари култови (дионизијске свечаности, фестивали, спортска натјецања у новије вријеме) итд. Умјетни афродизијаци су сва техничка средства за посредно или непосредно надраживање, мање или више рафинирано. Назначена је каткада тешко уочљива разлика између природног и умјетног: често су испреплетени. На примјер, кемо-синтезе и техничке иновације довеле су до унапређења старих, али и до сасвим нових дрога и сасвим нових начина употребе. Само технологија справљања хране и, рецимо, вина као дроге/стимуланса, током дугих вјекова неслућено се развила.

4.

Напедак, релативност. — Двадесети вијек посебно је поглавље у повијести афродизијака и еротизма. Прије-ратно индустријско и послијератно постиндустријско друштво толико је унаприједило систем афродизијака да је то неупућеном тешко и замислити. Међутим, на жалост, речено треба схватити увјетно и релативистички; уназоч огромном напретку, мало је радости у овој долини суза. Иако ме заправо занима само вршак, досегнути рај, морам учинити брзу и горку опаску.

Због неправедне економско-политичке ситуације на планети, преко половице становништва још живи у рудименгарним системима афродизијака давних и сиромашних времена: већина многих ствари напросто им није доступна (чак ни не знају о њима), нити ће им то ускоро постати. У другој половини становништва три четвртине зна о тим системима, многи чак изузетно обилно, али си поради слабог статуса не могу приуштити улазак у конзумну сферу (колико људи, на примјер, данас може обликовати свој кућни порно видео-програм?). Тек можда шестина становништва планете Земље, углавном на Западу, *има могућности* да

ужива у високој разини достигнутог система афродизијака. Али чак и многи од тих, у принципу оспособљених еротичара, због ниског ступња опће културе и просвијећености не користе то што би реално доиста могли. А могли би доста. Тако, на примјер, мастурбација путем телефона тек у посљедње вријеме буја: soft-core филмови споро се пробијају на телевизију, а hard-core никако или врло тешко, и то у ријетким земљама (изузетак су алтернативни или гусарски програми); многобројни облици проституције (call-girls сервиси, црвени излози, бордели хотелског типа, pip-show дркаонице, кабареи са стриптизом и full-контактом на сцени, клубови за масажу, сауне затвореног типа, taxi-girls, весели мотели уз аутопуте . . .) у многим су земљама забрањени или су ипак присутни као илегални; дућани, такозвани sex-shopovi у којима се могу наћи сви могући афродизијаци које је радна, еротска, дакле људска, машта могла смислити (еротска литература, плоче, порно-часописи, порно-казете, вибратори, садо-мазо опрема, профињена и провокативна одјећа и обућа, разне масти и траве, пилуле, препарати, воајерска опрема, колекције старих пића, еротске разгледнице, фалуси разних величина, жене-лутке од податних материјала са и без додатног механизма, порно-фотографије, разноразни привјесци с мотивима коитуса, парфеми, специјални мириси, секси козметика, разблудне купке, егзотично воће и поврће, слике и скулптуре, узбуђујући прстени за пенис и вагину, опрема за хомосексуалце и лезбијке, украшени презервативи, опсцени балони, писаћи прибор са многим доскочицама, pin-up girls колекције, опсцене подсјетнице, развратни календари, еротска штампа, специјални једаћи прибор, видео-игре, посебни пушаћи прибор, изврсно дизајнирани и илустрирани бедекери, застрашујуће, али узбуђујуће разне маске, фетиши, бецеви, дискретне, а прелијепе продавачице, суптилни продавачи . . .), дакле такви дућани недостају у многим земљама; такођер у многим земљама хомосексуалци, лезбијке, садо-мазохисти немају своја афродизијска мјеста, често живе животом недостојним људи. И тако даље. Да се ипак вратим еротологичком врху, досегнутом рају.

Достигнути систем афродизијака заправо је утопијска (у Blochovom смислу) рајска комуникација „вјечно истог и различитог" с прекрасном техничком оперативом која медијски концентрира, надопуњује и комплетира ужитак. Најбоље је послужити се примјером. Одабрао сам један од слабијих система афродизијака, али довољно илустративан: птт-систем. Опазит ћемо испреплетеност која асоцира, узбуђује, провоцира. Процеси сладострашћа могу се данас

распростријети у стотину праваца, али на крају свршавају у једном: у оргазму полученом еротологичким/еротским/ /афродизијским збивањима.

5.

ПТТ. — Двадесето стољеће изванредно је унаприједило птт-еротизам, односно његова средства. С једне стране брзом дистрибуцијом птт-пошиљака (писмо, пакет, телеграм, разгледница, дописница . . .), што је повезано с развитком саобраћаја, а с друге стране послијератним развојем телефоније: масовним увођењем телефона и развитком аутоматских централа, сателита . . . ; још већи напредак бит ће постигнут крајем стољећа масовним увођењем видео-телефона.

ПИСМО (дописница, разгледница, затворене куверте, mail-love артефакти . . .), то јест текст у њему упућен жуђеној особи јест афродизијак уколико таквим жели бити јер замјењује говор, ситуације, све могуће облике интимне комуникације.

Такође не треба заборавити да се путем затворених писама могу слати мале узбуђујуће ситнице као што су длачице, коврчице, сперма, исцједак, власторучни еротски цртежи, фотографије, комадићи тканине, цвјетићи . . .

ТЕЛЕГРАМ — За разлику од писма и осталих сличних пошиљака, телеграм је мушевита акција, брза комуникација. За грубље душе које узбуђује изворност и изравност телеграм није баш најподеснији, јер пуритански телеграфски саобраћај још увијек не допушта да својој драгој/драгом, на примјер, кажете: „желим те јебати, стоп. желим те растурати од мрака до ноћи, стоп. дигао ми се, стоп. ускоро стижем. стоп. сва сам влажна. стоп." итд., што би многе еротичаре и те како узбудило. Но зато су могуће фине, а исто тако ако не и више, узбуђујуће двосмислености; тај дивни шифрирани језик који дотично двоје узбудљиво разумије, а који птт-кербери неће цензурирати. Могуће су исто тако знанствено или медицински интониране поруке. На примјер: „припреми све, долазим. доктор је препоручио употребу капсула интра. такође препоручава интензивну стимулацију епидерме, нарочито материју екстремитета. симулирање клитеродектомије допуштено. дапаче пожељно. с. reservatus могућ без обзира на повољан статус менгитиса. albus flour за мене је потицајан. чека те на свакој laydigovoj станици. воли те Мишо". Јасно, у постојећој ситуацији телеграм није особито јак афродизијак, али у комбинацији с осталим птт-могућностима нипошто није занемарив.

ПАКЕТ — Већ сам по себи може *дјеловати*. Ако га, рецимо, пошаљемо драгој/драгом у облику фалуса или вагине/вулве. Што се тиче првог случаја, најбоље су футроле за дипломе; за други случај не знам, барем ја нисам добио такав пакет који би ме особно врло обрадовао.

Садржај пакета може бити разнолик, овиси о афинитетима. Уколико су комуникатори фетишисти, мало замрљане гаћице бит ће врхунац подражаја; казета са снимљеним гласом пуним потмуло узнесене љубави, страсних изљева, хрипања, шкргутања и свршавања; комплет фотографија с усамљене плаже за воајера или обичног сладокусца, и још много, много других, само љубавницима познатих и потицајних ствари.

ТЕЛЕФОН — То је — с аспекта ове теме — без сумње најјача стварца у породици птт-ужитака. Прије свега, то је најбрже средство, тренутно спаја заинтересиране, па чак и на велике даљине. Затим телефон је отпремник звука, то јест гласа. А глас, један од најстаријих афродизијака, техником добива нову и у сваком случају обогаћену димензију. При томе најважнија је илузија близине, толико стварна и узбуђујућа до радости, до боли; ако је веза добра, могућ је и најтананији шапат, профињено дисање и животињско предисање, оргазмичко хроптање и готово смртно крклјање . . . Осим тога, отпремник звука (микрофон) појачава природну љепоту угодног гласа, али, а то је можда недостатак за некога, исто тако истиче неквалитетан глас неподобан за њежнија дружења. Међутим, ако се двоје воли . . . Слатко-иритирајућу илузију близине (свијест о тој илузији још више може појачати ужитак поготово ако су удаљености велике: тако смо далеко, а опет тако близу, тако смо близу, а у ствари тако далеко) надопуњује, обогаћује и оплемењује могућност потпуно слободног говорења баш као у интими собе . . . заиста квалитетна компензација за партнере по нужди или некако другачије. Итд. Да, мноштво се љепота може получити путем те софистициране справице.

Преко наших телефона ужива се мастурбирајући, али не још онолико колико би се у ствари испотиха хтјело. Ту здраву еротску компензацијску активност већина становништва — иако каткада у нужди — поради опће културне заосталости и еротологичке неписмености напросто не уочава као лијепу могућност.

Међутим, на другом, то јест професионалном плану, у Америци и неким европским земљама већ су отворене услужне агенције/сервиси гдје младе шармантне, углавном женске особе, причају највеће „слатке гадарије" у слушалицу клијентима-претплатницима. Само ту комуникација —

као проституцијски сервис — није ни права ни потпуна, јер само клијент мастурбира.

Масовно увођење видео-телефона, технички је то већ могуће, појачат ће птт-сладострашће, јер ће уз аудио корисници уживати и визуелно, што је до сада било препуштено њиховој мање или више развијеној машти.

О видео-телефону холографу (ствар 21. стољећа) не усуђујем се говорити. Замислимо само тродимензионалност, звук гласа, ако хоћете глазбу . . . све . . . тотална илузија, готово као да се додирујете . . . на екрану два пута два метра, рецимо.

Афродизијацима, извјесно је, предстоји данас још незамисливи бум. Жудња увијек жели више, жели прије-ко. Ерос је смртан.

Милко ВАЛЕНТ

АВАНГАРДА И ЊЕНА КЊИЖЕВНО-НАУЧНА ТЕРМИНОЛОГИЈА (II)

Појмовник руске авангарде, II; приредили: Александар Флакер и Дубравка Угрешић; Графички завод Хрватске и Завод за знаност о књижевности Филозофског факултета у Загребу, Загреб, 1984.

У другој књизи *Појмовника руске авангарде* аутори су обрадили неколико важних књижевних појмова које је изнедрила авангардна уметност на руско-совјетском тлу и који су ту стекли теоријско осмишљење у радовима припадника школе формалне анализе. Поред термина који се махом односе на књижевност *(бит, црни хумор, доминанта, инкомпатибилност, катахреза, „надприповијест", орнаменталност/орнаментализам* и *песничка слика/имажинизам),* обрађени су и други термини, садржајно шири иако су по свом пореклу везани за авангардну уметност (*проун, барок* и *авангарда*), као и подаци који се односе на авангардне ствараоце (Леонид Добичин и Николај Ердман), чија се дела, широј публици мање позната, уклапају иначе у централне токове авангарде. Завршна одредница *Појмовника* посвећена је присуству Мајаковског у хрватској и српској књижевности авангардног раздобља, као и проучавању његове поезије на нашем тлу до наших дана.

Појам *бита* (према А. Флакеру, *свагдан, свакодневни живот*, с могућношћу разликовања од уобичајеније *„свакидашњице"*), помињу и претходници авангарде; Кручоних га 1913. године користи као ознаку која се негативно односи према традиционалним остварењима која „нико не чита". *Битник* би, у том случају, попут Горкога, био писац који је авангардан, јер, сликајући свакидашњицу на други начин, води спор са књижевном традицијом реализма и натурализма. Појам *бит* и његове изведенице, као што је *биће*, на пример, међу уметницима стица-

ли су различита значења, па и међу теоретичарима који нису могли, како запажа А. Флакер, „да не признају бит књижевном ‚грађом', али су могли умањивати значење ‚грађе' из ‚свагдана' у структури књижевног дјела". Појам *бита* и разумевање његових бројних значењских нијанси важни су уколико се проучава поступак уобличавања дела, али и за естетичаре који су понекад заокупљени релацијом *стварност-уметност*, мада је релација овога типа већ потпуни анахронизам.

Опсежан чланак о присуству *црнога хумора* у разноврсном стваралачком инструментарију авангардне уметности потврђује чињеницу да се у књижевности, посебно, обрачун са канонизованим поступцима или, шире посматрано, поетикама, вршио и хумором. Иако је појам *црнога хумора* полисемичан и различито схватан у авангардним „измима", од Бретонове експликације његовог феномена и касније примене у надреализму, *црни хумор* се као средство и као поступак углавном везује за тридесете године (када је авангарда на заласку) иако се може пронаћи и у текстовима који су настајали и раније (проза Веденског, Хармса, Набокова). Понекад сведен на тзв. *комичне ефекте*, бивао је и литерарно експресиван, нарочито у изградњи *апсурдне гротеске;* уопште, *црни хумор* одговарао је авангардној „иконокластичкој тенденцији па се често налази и у карактеристичној за авангарду функцији естетског и етичког превредновања". Знамо, поред тога, да је хумор ове врсте био погодно средство за изазивање „шока" у публици и да је, затим, био усмерен ка „естетизацији збиље", на чему је авангарда нарочито инсистирала.

Појам *доминанте* је, према Аге А. Хансен-Леве, већ Р. Јакобсон сматрао једним од „најбоље дефинираних, разрађених и продуктивних појмова у теорији руског формализма"; овим термином се служи Б. Ејхенбаум још 1921, у *Мелодици стиха*, где је, између осталога, дао и прихватљиву његову дефиницију. Укратко, *доминанту* би чинио било који елеменат структуре или организације целине дела, уколико превладава остале елементе, потчињавајући их себи. И други формалисти су одређивали садржај овога појма на сличан начин (Ј. Тињанов, В. Шкловски и други), покушавајући да у његовој основи открију „конструктивни принцип" који би, као једна од функција дела, омогућавао изградњу жанровског система епохе. Структуралисти су проширили поље примене *доминанте*, утврђујући да се она јавља не само у песничким делима или жанровима него и на „разини система умјетности и комуникативних система цјелокупне културе". У уметничком делу, ваља подвући, и формалисти и структуралисти наглашавали су *естетску функцију* као *доминанту*, а све друге функције дела сматрали су као њој подређене: *естетска функција* би требало да буде компонента дела која ће покретати и одређивати односе свих осталих

компоненти, како је, иначе, *доминанту* дефинисао Ј. Мукаржовски. Не треба, међутим, нарочито наглашавати податак да је овако схваћена *доминанта* коришћена и у нашој књижевној критици, на жалост, често прихватана с апсолутним поверењем, односно, без потпуног разумевања њене ограничености и недовољности у захватању целокупног комплекса књижевног дела које се анализује.

За свестранију примену појма *инкомпатибилности* (неспојивости) заслужни су новији совјетски теоретичари, посебно Ј. Лотман, који је у књизи *Структура уметничког текста* приступао структури уочавајући у њој два конститутивна начела: *начело ритма* (којим се изједначава оно што у природноме језику није изједначено) и *начело метафоре* (спајање онога што у природноме језику не може бити спојено). *Начело метафоре*, дакле, у својој бити није ништа друго до *начело инкомпатибилности*, а оно је, свакако, једна од ставки — ако не и заједнички именитељ — сродности *барока* (тј. његове експлицитне и имплицитне поетике) и *авангардне уметности* с почетка XX века. Еквиваленција нееквивалентних елемената, какву подразумева *инкомпатибилност*, према уверљивом Лотмановом тумачењу, показује се као један од фундаменталних предуслова да се реализује уметнички, односно стваралачки резултат. Да би се „неспојивост" елемената уочила, неопходно је постојање „позадине" (или „фона", како би казали формалисти), јер ће само на њој ти елементи бити видљиви. У том погледу, *књижевни текст* који садржи инкомпатибилне елементе, као позадину има *језик* или дотадашњи књижевни, уметнички, критички или *културни корпус* (фон). Кад је реч о развоју уметности, не само авангардне, него уметности уопште, *инкомпатибилност* се јавља као израз дијалектичке нужности смењивања старих новим уметничким појавама и стваралачким начелима, и на тај начин, нове уметничке појаве перципирају се као нарушавање старих (претходних), тј. као неспојиве са њима. Начело *инкомпатибилности*, применљиво и у естетици, може да се схвати и као „универзални закон" у временском (историјском) смислу (Ј. Ужаревић).

Посматрана на нивоу „микроструктуре", *инкомпатибилност* постоји као ембрио и у *катахрези*, која, појмовно посматрана, означава спајање лексичких (морфолошких) значења која се међусобно искључују. *Катахрезом* се служе авангардни песници из истих побуда као и *инкомпатибилношћу*, иако ће се *катахреза* код појединих писаца користити и у ширем значењу: као поступак којим се остварује одређена структура „заснована на противречју". Најзад, и *катахреза* се јавља као спона између *барока* и *авангарде*, између двеју формација, дакле, које раздвајају два века.

Појам „*надприповијести*" (рус. *сверхповесть*), обично се везује за тзв. „жанровску поетику" В. Хлебњикова, али су га тумачили и формалисти, углавном задржавајући се на примеру Хлебњиковљева *Зангезија*, тој „полицентричној, интердисциплинарној структури структурâ", и сликовито је разумевајући као „зграду" која је грађена од мноштва „блокова" (рекли бисмо: исказа), различитог типа. *Надприповест*, у потпуности неканонична, остварује се монтажом стилских и жанровски диспаратних (дакле, неспојивих, инкомпатибилних) текстова, обновиће се поново у наше време (од Борхеса до Данила Киша), па и у песничким творевинама (полимедијална остварења М. Тодоровића у сигнализму, на пример).

Иако се може претпоставити да се појам *орнаменталности* и *орнаментализма* тиче више ликовних уметности и ликовности у књижевном тексту, он је ушао у праксу авангардних уметника из уметничких и теоретских радова А. Бјелог. Појам се обично доводи у везу са четирма *Симфонијама* овога песника и теоретичара симболизма. Симфонија као музички и музиколошки термин, код Бјелог се сматра највишом уметничком формом, а тежња да се у представљању људске свести или подсвести постигне максимум, преко Бјелога „приближила је руску орнаменталну прозу европском роману тока свести" (*Ја*, А. Бјелог кореспондира са Џојсовим *Уликсом*).

Природу *песничке слике* и њене функције као „структуре" у комплексу практичне поетике имажинистичке песничке школе, у *Појмовнику* је протумачио Богдан Косановић, а појам *ПРОУНА* (скраћ. пројект који утемељује нову уметност), чији је аутор Ел Лисицки, припада више „конструктивним" или просторним уметностима него књижевности. Занимљива је, заправо, сама скраћеница *(ПРОУН)*, јер ће се скраћеницама користити и песници и теоритичари аванагрдне литературе (ЛЕФ или *ОПОЈАЗ*, на пример).

Осим термина који се односе на „унутарњи" склоп авангардне уметности и авангарде као епохе, *Појмовник* садржи и краће написе о њеним стваралоцима — Леониду Добичину и Николају Ердману. С обзиром на то да су својим делима (први као приповедач, други као драмски писац и сценарист) „дубоко" на авангардном путу, иако неправедно потиснути на периферију основне авангардне трасе, њихово „откривање" савременом читаоцу може бити драгоцено, дакле, може значити знатно више него „информација" која се у *Појмовнику* о њима саопштава. То се може рећи и за завршни чланак о присуству Мајаковског у српској и хрватској књижевности. Ове информације употпуњују *Појмовник* јер се њима авангарда представља не само преко елемената својега „склопа", „анатомски", него и портретисањем оних стваралаца који су је творили, про-

носили и учинили таквом каква је била — прекретничка и превратничка, у историји и теорији уметности на почетку нашега века.

Живан С. ЖИВКОВИЋ

ПОВРАТАК КЊИЖЕВНИМ ДЕЛИМА

Александар Флакер: *Руска авангарда;* „Либер" и „Глобус", Загреб 1984.

Књигом *Руска авангарда* Александар Флакер, професор новије руске књижевности на Загребачком свеучилишту, извео је завршницу једног вишедеценијског интересовања у свом разуђеном, у основи научном, истраживању словенских књижевности. А Флакерово занимање за онај круг питања што их данас назива авангардним почео је педесетих година текстом о Мајаковском, да би данас *Руском авангардом* свео на заједнички именитељ поетике тако различитих књижевних дела као што су дела Андрејева, Бјелог, Розанова, Мандељштама, Мајаковског, Јесењина, Блока, Хљебникова, Замјатина, Пиљњака, Бабеља, Цветајеве, Заболоцког и Олеше, Хармса, Крлеже и других писаца из тзв. словенске авангарде. Тај заједнички именитељ је антиформативна стилска формација која настоји да из литературе закорачи у живот, да уз поновно естетичко превредновање укупне књижевне традиције изврши и превредновање друштвено, етичко и политичко. Међаши ове историјске појаве су године 1910. и 1930. (дакле доба непосредно уочи и након Октобарске револуције), што даје Флакеру могућности да историјски утемељи и прати односе Револуције и Уметности уопште, проширујући првенствено интересовање за дела књижевности и на дела ликовних уметности, позоришта и филма. Потребу вишемедијског приступа наметнула му је сама авангардна уметничка пракса.

Флакерова *Руска авангарда* изнела је пред нас најмање четири крупна резултата, готово поучна за бављење књижевношћу на начин егзактан, али не и поједностављен, теоријски утемељен, али не и крут, поуздан, али никако досадан.

Први резултат је свест о значају аналитички утемељене визије крупнијих историјских сегмената унутар већих скупина књижевних и уметничких дела, при чему је полазиште увек књижевно дело, морфологија његових одлика, али истовремено и непрекидно кретање тумача од тих одлика из равни дела ка њиховом тумачењу и ширем изванкњижевном окружју. Тако се књижевноисторијском интерпретацијом превазилази невоља

најчешћег укопавања истраживача у тзв. унутрашњи или тзв. спољашњи приступ књижевном делу.

Други резултат је Флакеров убедљиви опис односа Октобарске револуције и њене уметности. Као рефлекс револуције, уметност омеђеног доба омогућује да се прецизно разграничи каузалност од функционалности односа друштвених кретања и кретања у равни уметничких визија. Видимо докле иду револуција и књижевност заједно, а где се разилазе друштво као тековина револуције и сама књижевност (питање утопије и дистопије авангарде). Коначно, авангарда и бива добрим делом угушена друштвеним мерама почетком тридесетих година (књижевнички конгреси у Харкову и Минску). Њено гашење није само последица истрошености или смањеног степена продуктивности авангардних модела.

Трећи резултат је оно што сам у наслову назвао повратком текстовима, односно књижевним делима. Реч је о плодној, за истраживача чак насушној, потреби да своје оперативне теоријске појмове гради и проверава на самим делима која тумачи. У Флакеровој књизи појмови нису фантоми који се крећу анализама ношени стихијом наслеђених (ранијом науком) навика и норми. Флакерови појмови су као биљке укорењене и храњене соковима оне подлоге из које израстају, а то су дела авангардне праксе. Служе јаснијем схватању и опису непоновљиве димензије (непоновљивих димензија) појединих књижевних дела. Тако теоријски лет тумача у равни синтезе не губи оштрину обриса појединих одредница у дубини изведене анализе. Тај синтетички лет има смисла само дотле док се у дубини не губе обриси семантичког простора дела. Показује се да књижевни историчар може да буде и теоријски доследан све док му теорија не постаје основна сврха; теорија је продуктивна дотле док омогућује прецизни опис разуђених квалитета и посебности дела.

Појам стилске формације (тековина самог Флакера) није себи сврха, него је у функцији интерпретације, односно трагања за непоновљивим димензијама, а не за општостима, појединих књижевних дела. Као оперативни појам стилска формација постаје продуктивна у већини европских књижевности, тзв. великих посебно. Дакле, и приликом анализе већих скупина сродних књижевних дела све се враћа појединачном књижевном делу. Био би то четврти крупни резултат Флакерове књиге.

Руска авангарда, међутим, доноси и један круг отворених питања. Издвајам три. Прво, историјска авангарда 1910—1930. садржи као заједнички именитељ принцип превредновања традиције и усмеравање ка тзв. оптималној пројекцији унутар које имамо и утопију и дистопију, и илузију кретања ка „плавој будућности", али и њен расап, губљење илузија у историјској пракси новог друштва као тековине револуције. Тиме се тзв.

антиформативност показује као привид и противречје авангарде, као бит једне историјске појаве која је у историји у ствари неостварљива. Авангарда је само један од последњих митова о срећном добу?

Друго отворено питање: ако реч *l' avantgarde* значи претходница, чему је авангарда желела да претходи у равни саме књижевности? Ми данас видимо да се авангардни модели понављају након 1930. и да легитимно можемо говорити о традицији авангарде ма колико то противречно изгледало. Антиформативност се ту показује само у полазној претпоставци једне књижевне праксе. У равни описа, дакле науке, авангарда је и те како формативна. Може се описати сродност веће скупине текстова, сам је то Флакер учинио убедљивв. Нада и скепса, утопије и дистопије авангарде, оптимална пројекција у кретању ка плавој будућности тако, у исти мах, себе граде када и руше непрекидно, што помало личи на оног човека који покушава да прескочи сопствену сенку. Полазна претпоставка је, дакле, раван мита који, када закорачи у историјску стварност, сам себе руши. Међутим, књижевна пракса заснована на једном рушевном миту након свог историјског доба с почетка века за нас данас јесте део традиције и узалудно је њено фетишизовање, видљиво у извесним књижевним круговима нашег књижевног живота.

Остаје отворено питање односа историјске авангарде и дела тзв. социјалистичког реализма, првенствено у земљама реалног социјализма. Наиме, нимало не би било тешко показати да су дела стварана у „светлу" доктрине социјалистичког реализма успевала да баштине и укључе и тековине авангарде. Наравно, у тим делима не може бити ни речи о скепси и разочарењу у Револуцију, али зато, на другој страни, у дисидентској књижевности тога имамо у изобиљу. Тиме се агонија авангарде, угушена друштвеним мерама више него сопственом истрошеношћу, наставља до данас ширећи радијус свог деловања. Њени полови се све више идеологизирају и на Истоку и на Западу. Од авангарде као синтезе револуције и уметности све је мање остајало уметности, а све више идеологије. Флакерова књига то на сјајан начин најављује, јер не представља само опис једне историјске појаве прошлости, него је и увод у тзв. критичку књижевност наше пресне савремености.

Јулијан ТАМАШ

РАЗАРАЊЕ „ПИСМА РОМАНА"

Светислав Басара: *Кинеско писмо;* „Видици", Београд, 1984.

Поводом прве Басарине књиге — *Приче у нестајању*, у тексту *Естетски сврховита схизофренија* (*Видици*, 4—5, 1983) назначио сам неке од основних поетичких одлика Басариног неконвенционалног наративног писма, одлика које, чини се, представљају поетичку подлогу и његовог новог романа *Кинеско писмо*. „При уметничкој транспозицији (...) условно означене ‚стварности', као и при компоновању текста", забележено је у наведеном приказу, „Басара ће се служити специфичним поступком *изокренуте логике* којим је могуће остварити неочекивану и девијантну пројекцију наративне слике, очудити прозну ситуацију и домашити мета-стварност. Спољашњи свет, који се при нормалној перцепцији подразумева као примордијални објективни реалитет, за Басару, односно његов наративни еквивалент, не постоји. Он је само слободна претпоставка-хипотеза субјекта, његова интровертизована рефлексија, изведени и зато секундарни феномен (епифеномен), дакле, представа која се, сходно субјективној имагинацији, обликује по нахођењу и вољи импровизације".

То изокретање перспективе, померање фокуса опажања света и очућавање наративне слике, приповедач/протагониста у роману *Кинеско писмо* ће именовати као својеврсну „филозофију" *искошености* која негира или релативизује објективне законитости изграђене на принципама логике и каузалитета. Илустративан је, с тим у вези, фрагменат о паду саксије којим се пародира теорија детерминизма; или иронијска варијација аритметичког проблема: „Ако путник крене из места А у место Б...", где се математичка логика, заснована на каузалном односу понуђених премиса, претвара у нерешиву апорију, у апсурд. Укидање логичких условности у свету који је само лични рефлекс, властита пројекција исказног субјекта, происходи из његовог дубоког скептицизма — из сумње у сопствени онтолошки и егзистенцијални статус. Иако *оно* што сумња, постоји управо кроз ту сумњу као облик манифестног активитета, *оно* се истовремено и поништава, јер не изналази сопствену резонанцију у свету ван себе. Отуда Фриц, главни лик романа, и може закључити да „никад ништа није ни постојало осим моје визије, а читав кошмар постојања је био само подмукла завера чула".

Сумња у свет као привид осетилног, као „фасцинацију", сан или халуцинантну визију посредовану delirium tremensom, условиће апсолутизацију самог уметничког текста. Заправо, текст / „свет" се доима бивалентно: услед обиља металитерарних интервенција и поетичких исказа, он чува статус „другостепног моделативног система" али, истовремено, и тежи да се

покаже као једини и аутентични простор егзистенције, као апсолут коме је све подређено: „...једном сам постао свестан да ја *не пишем* реченице", констатује приповедач, „већ да реченице говоре оно што оне желе и да ме на неки начин присиљавају да их записујем..." Третирајући текст, не као могућност лексичке и графичке конкретизације света, него као сам свет изван којега не постоји ништа, писац ће понудити другачију интерпретацију архетипских мотива и филозофских појмова који се тичу људског битисања уопште. Свођењем света на искључиву егзистентност „писма", ако се тако може рећи, Басара ће поништити, или барем релативизовати, и саму смрт; она је само „опште место", „прилошка одредба". Отуда и оно изненадно поверење у реч у којем препознајемо Шехерезадину архетипску ситуацију: „Свака нова реч и свака нова реченица доносе наду да ћу рећи нешто спасоносно..." Међутим, сваки оптимизам у овој прози изгледао би лажан, немотивисан. Служећи се начелима контрадикције и релативизовања, писац ће изменити и смисао наведеног архетипа, постављајући га у испародирани кафкијански контекст. Наиме, метафизички проблем кривице и казне овде ће бити пародијски обесмишљен: „прогоне ме не би ли ме убедили да постојим", резонује Фриц, парадоксално мотивишући и сам чин писања.

На плану организације (боље рећи: дез-организације) романескног текста, пак, наречена „филозофија" *искошености* условиће „распад" наративног писма; текст се намерно (али функционално) разара, просто анатомизира, у низ анархичних фрагмената. Басарин роман тако се доима као хаотични, несувисли прозни говор који се непрестано деконцентрише и неартикулисано поводи за првом асоцијацијом. Али, тај намерно неуређени дискурс, на моменте скоро инфантилан, синтаксички упрошћен а стилски и лексички редукован до огољености, није плод пишчевог нехата, незнања или немоћи да контролише текст, иако се то управо жели предочити кроз експликативне исказе. Тако ће, на пример, Басарин „романописац", човек са условним именом Фриц, окарактерисати своје рукописаније као „збрку", као „гомилу немогућих реченица које противурече једна другој и говоре сасвим супротно од онога што сам хтео да кажем". (Дозволимо себи једну дигресију: на ове богохулне речи, традиционалном читаоцу — навикнутом на склад и хармонију приче, на заокругежну романескну слику у којој се препознаје тоталитет света, на поверење и скоро безрезервну оданост приповедачу који попут невидљивог бога држи узде у својим рукама — преврнула би се утроба. Но, може се претпоставити да такав читалац, ако је и остао који после појаве Џојса, Бекета и Јонеска, не би, и поред усрдног стрпљења, ни доспео до тога исказа. Вероватније је да би он склопио књигу већ на почетку, где приповедач, *in medias res*, искрено признаје:

„. . . немам ништа да кажем. Зато измишљам".) Премда се, дакле, инсистира на произвољности и контрадикцији компоновања, као и на апсолутизацији рукописа који потчињава субјекта нарације, текст *Кинеског писма* није, и поред анархичне форме која на моменте доиста и измиче пишчевој контроли, бесмислени конгломерат набацаних речи; анархична форма обликовања је овде, заправо, семантизована.

Сличан поступак насумичног компоновања (произвољно импровизовање) које следи слободне асоцијације, манипулишући разноврсним фрагментима, Басара је применио и у творби сажетијих прозних структура *(Приче у нестајању)*, што још једном указује на конзеквентнију примену поетичких начела. Том приликом, писац ових редова је у поменутој рецензији уочио семантичку делотворност овога деструктивног, али и продуктивног, прозног поступка примењеног и у роману *Кинеско писмо*. „Суштина таквог компоновања", примећено је, „састојала би се у томе да се тематски дивергентни фрагменти (мотиви) доведу у сферу међусобног дејства и тако подвргну ресемантизацији, односно преосмишљавању првобитно означене интенције". Осим тога, поступком насумичног (акциденталног) компоновања које је, у ствари, нека варијанта надреалистичке „намештаљке" изненађења, могуће је направити неочекиване захвате у подсвест, где лексичке структуре нису још увек семантички организоване. У следећем исказу приповедача наговештен је тај моменат акциденталности, премда са негативним, иронијским конотацијама: „. . . биће да то и нису реченице биће да су то само речи које стоје у извесном односу једна према другој и сваки смисао је ту чиста случајност."

И сад Басарин „романописац", дакле, наговештава, додуше имплицитно, да је његова конструкција негативна, хаотично устројена и подложна распадању. Силе деструкције које се очитују у онтолошко-егзистенцијалној позицији исказног субјекта наћи ће себи релевантан израз и у сижејном уобличавању текста — у распадању форме на низ анархичних фрагмената. Шта се, међутим, добија овим поступком? „Истицањем фрагмента и његове релативне аутономности у склопу шире структуре оповргава се, с једне стране, каузална условљеност прозног низа (негира се начело ‚нешто нужно проистиче из нечега') а, с друге, поништава функција контекста (узајамна ирадијација двеју или више микро-структура). Доминацијом фрагмента у склопу дисперзивно изведене нарације сугерише се, такође, и визија дезорганизованог света у коме егзистира деструкцијом обележени субјект".

Тако се и разарање „писма" — изазвано насумичним компоновањем и цепањем/редукцијом целине на фрагмент — подвргава семантизацији; оно је текстуални рефлекс света у распадању, света-хаоса у коме је сваки смисао „чиста случајност".

И премда Басарина проза — која отеловљује дух модерних литерарних тенденција, пре свега Бекетове и Јонескове филозофије апсурда — настаје тек као поништавање традиционалног аристотеловског концепта књижевности заснованог на мимезису, она га на парадоксалан начин и афирмише. Уметнички текст, макар и кроз „негативну конструкцију", постаје „одраз" приказиваног света.

Миливој СРЕБРО

ГОВОР НЕМУШТИХ СТВАРИ

Мартин Хајдегер: *Пољска стаза*; Књижевна заједница Новог Сада, 1984.

Одлучити се на штампање књиге која има свега шест страна текста, чак и ако се о Хајдегеру ради, био би подухват унапред осуђен на неуспех да није изванредног значаја и обновљене актуелности питања којима се овај мислилац егзистенцијалистичке провенијенције у свом кратком, али језгровитом тексту бави. Тим пре Хајдегерова *Пољска стаза*, у неку руку, и изненађује читаоца, свиклог на филозофичност и специфичну историчност његовог стила, обелодањеног у *Бивствовању и времену*, па чак и у *Мишљењу и певању*, јер се у *Пољској стази* открива, барем по стилу и предмету којим се бави, један блискији, дражи Хајдегер, једноставног и понесеног стила. Међутим, ова различитост је, сушитински, само привидна, и, као што се у књизи *Бивствовање и време* (управо преведеној и код нас), по Л. Голдману као централни филозофски проблем поставља питање о смислу човека, односно егзистенције, схватање односа егзистенције и есенције, те времена и историје, субјекта и објекта, на чисто филозофском плану, тако се Хајдегер у *Пољској стази*, више на један поетски начин обраћа вечитим својим питањима о могућности аутентичног живота или живота пуне властитости (Das Leben). Његова проницљива мисао овај пут се обрела у, рекло би се, нефилозофским просторима саме природе и њене чудесне једноставности. Асоцијативно пишући о једној обичној, кривудавој пољској стази „код дворске баште у Енриду", која је у њему, заједно са живописном природом, изазвала неку врсту просветљења у једноставности, Хајдегер ствара неслућени пеан природи самој и њеним чудесним преображајима у интеракцији са умом и емоцијама човека, осећајући, и, још више слутећи да, како каже: „Једноставно чува загонетку трајног и великог. Оно људима долази непосредно, а захтева дуготрајан раст. Свој благослов прикрива оно неупадљивошћу вечно истога. Ширина свег растућег, што око пољске

стазе пребива, дарује свет. Тек кроз неизрецивост њеног говора, као што нам каже стари учитељ књиге и живота, Екхарт, бог постаје бог." Доиста, бог постаје бог, не захваљујући Хајдегеру нити било ком другом, него захваљујући својеврсној, штедрој милости природе, када до малочас изгубљено, отупело биће, поново упире поглед у себе да би га могло вратити другима, откривши наједном латентно присутну поезију свих ствари око себе, чији је оно део као што су све оне део њега и пуноће аутентичног, поновно задобијеног бивствовања — захватајући тоталитет. Тако Хајдегер, у *Пољској стази,* бежећи од филозофског стила, обремењеног *духом тежине* у поезијску лакоћу постојања, привидно парадоксално, а у бити сасвим логично, бива истински филозоф, не пристајући да буде само то, него допуштајући да проговори скривени песник као скривени бог. И, ако је речник поезија у сировом стању, латентно присутна, бар када су речи у питању, да извучемо из таме једну поетичку замисао Октавиа Паса, онда је говор немуштих ствари из природе, малих али бескрајно драгоцених, речник још бременитији свакојаким чудесима; јер, шта је друго, на пример, она белина Пола Клодела из песме *Музе,* белина која зјапи са хартије, ако не величанствена и непоновљива, природа сама: „. . . О душо моја! Није песма сачињена од тих слова што их као клинове усађујем, већ од белине што остаје на хартији". Ова белина, толико свакоме писцу позната, као природа сама, природа која није обрађена него коју треба осетити и покушати схватити да би се било шта написало, не крије у себи претњу ћутањем него милост притајеног и спорог али узвишеног говора свих ствари — немуштог језика. Тим пре, не може а да се не забележи и очигледна хомологија између Хајдегерове *Пољске стазе* и *Писма лорда Чандоса* Хуга фон Хофманстала, па макар она била ствар чисто природне, тј. душевне коинциденције. Наиме, у писму извесног Филипа, лорда Чандоса своме пријатељу Френсису Бекону, каснијем лорду од Верулама и виконту светог Албанса, у којем се он оправдава због престанка бављења литерарним радом а зарад непосредног сагледавања и живљења у садашњости „појединих лепих тренутака", лорд Чандос бележи и следеће редове: „У тим тренуцима ми више значи неко ништавно створење, као псето, пацов, буба, закржљало јабуково стабло, колски пут који вијуга преко брежуљка, маховином обрастао камен, него што ми је значила најлепша, најподатнија драгана најсрећније ноћи. Ова нѐма и понекад беживотна створења примичу ми се с таквом пуноћом, таквом очигледном љубављу, да мој усрећени поглед не може наоколо да угледа никакву мртву тачку. Привиђа ми се да све нешто јесте, све што постоји, све чега се сећам, све чега се дотичу моје пометене мисли, чак ми се и сопствена тежина, уобичајена ограниченост мог мозга чини као нешто; осећам дражесну, просто бе-

скрајњу супротност у мени и око мене, и међу супротстављеним материјама нема ни једне у коју не бих био у стању да се преточим." Шта је ова привидна супротност, ако пажљиво анализирамо претходну реченицу Хофманстала, тј. лорда Чандоса, ако не поновно задобијено *јединство* са светом, јер, каже Чандос: „Тада ми се чини као да ми се тело састоји од самих шифри које ми све одгонетају. Или да би могли да ступимо у један нов интуитиван однос са целим постојањем ако бисмо почели да мислимо срцем." Ово би исто тако могао да потпише и сам Хајдегер, који, шетајући кривудавом пољском стазом и изнова откривајући метаморфозирајући свет природе као свет самога себе, примећује: „При свем том тврдоћа и мирис храстова дрвета почеше све разговетније да говоре о спорости и постојаности којом дрво расте. Проговарао је и сам храст, да се само у таквом рашћењу рађа оно што траје и доноси плод: да рашћење значи растварање пред небеским ширинама а истовремено пружање корена у тами земље: да све што је непатворено успева само ако човек истовремено испуњава два услова: да је спреман на позив највишег неба, а истовремено скривен у заклону бремените земље... Говор пољске стазе разбуђује чуло које воли слободу, а јаде *у повољном тренутку* (подвукао Р. С.) преточава у крајњу ведрину. Штити нас од напасти пукога рада, који, самопокренут, производи саме ништавности."

Овим се, још једном, у свету који је и после два светска рата остао глув, помућен, мрзовољан и отупео, свету који је омогућио превагу науке и технике над духом, од стране Хајдегера, заједно са Хофмансталом, Пасом и свим поетама (а не песницима као арт-момцима) обраћа пажња на похвалу природи као похвалу еволуцији, на похвалу спорости као похвалу мукотрпном плодоносном рађању, на негирање „прогреса", а у име стварног, тихог прогреса: увиђању да човек није *насупрот* свету, који покушава да схвати и на коме дела, већ *унутар* тога света чији део представља, и да нема радикалног раскида између смисла, који покушава да нађе у универзуму или да унесе у њега, и смисла који покушава да нађе у својој егзистенцији... Тај смисао... назива се *историја*. (Л. Голдман: *Лукач и Хајдегер)* Та историја, очигледно, није историја догађаја, оспољених датума и фатума него историја мужевне душевности духа, решеног на поновну градњу Вавилонске Куле, али, овај пут, не малтером и опекама, јер би Бог поново измешао језике те се људи не би више разумели, него откривањем оног заједничког, праисконског света којим нам катkада говоре немуште ствари у похвалу природи и једноставности, која јесмо. Тако, по Хајдегеру, „Све говори о одрицању и утапању у исто. Одрицање не одузима. Одрицање дарује. Оно дарује неисцрпну снагу једноставног. Речи нас припремају за далеко приспеће."

Радивој СТАНИВУК

НИЗАЊЕ АСОЦИЈАТИВНИХ ВАЛОВА

Милко Валент: *Коан;* Издавачки центар Ријека, Ријека, 1984.

Ако парафразирамо тезу Нортропа Фраја о томе да је уметност нема, а да једино критика говори, онда би пред књигом *Коан* Милка Валента то могла бити једна од проблемских тачака. Није ово неочекиван или радикалан случај да поезија покушава да говори о себи, или говори уопште; али овде имамо, поред снажно израженог манифестног слоја, и непрекидан осећај да посматрамо текст у настајању: преиспитивање које је у току. Наравно, ту су незаобилазне генетске натуknице — привидно као паралелан прозни текст — али, подвлачимо, као саставни део текста, за које сам аутор — у својој тежњи да све до краја објасни — каже поводом прве натуknице: „ову и наредне генетске натуknице не ваља проматрати као нековрсну сличност Елиотовим *Напоменама уз ‚Пусту земљу'*: управо овакве какве јесу, прекидају с тако започетом праксом; разликује их одлучно тип писма . . .” Али, да не буде забуне, манифестни слој у овој поезији није пресудан у овим натуknицама; натуknице нису само коментар текста, већ, попут *Разјасница* Борђа Марковића Кодера, поетски текст. Манифестни слој је једнако присутан и у другачијем типу писма, да парафразирамо Валента.

Ако смо се већ повели за том манифестношћу — мада би за нас био сретнији израз експлицитност, иако не и презицнији — онда се морамо дотаћи надреализма, који је, чини нам се, незаобилазан када је Валент у питању. Искуство надреализма је уткано у ову поезију, истина не једнострано. и то је оно што је подстицајно у њој. Лако је видљив онај провоцирајући слој против конвенција, морала, друштва; мада је унеколико спутан ако се погледа претходна књига Милка Валента *Задимљена лопта,* где је све то израженије. Али, ту је увек нужно поновити оно што је уочила Вера Тренковић: надреализам је окренут против друштва, али не и против живота. (Узгред, Валент пише слабије песме када претегне тај провоцирајући слој.) Има у овој књизи која је пред нама и оног надреалистичког гађења пред литературом: „не бити писмен/већ из утробе скале страха очитати”, или пак на другом месту Валент каже: „књишко племе — пих!” Наравно, све ово и не мора бити искуство надреализма, али да га посматрамо из тог угла, завела нас је и експлицитност натуknица и Валентово увођење у игру надреализма. По Валенту надреализам није аутоматски запис већ „друговрсније захватање у језик и писмо . . . id est као строга аутономија текста . . .”

Ако смо поменули аутоматски запис, посредно наравно, морамо показати на који начин Валент призива и укида аутоматско писање. Поред поменутих натуknица које нам поред игре са текстом — можемо их примати и као лудички елеменат —

отварају простор да говоримо о „контроли" аутоматског писања, о (привидној, наравно) управљености значења; имамо још један занимљив начин спутавања замаха текста, враћања на почетак, прекидања. Видећемо на једном примеру како звучовно уланчавање текста песник прекида, али при томе не напуштајући то звучовно уланчавање као конституенс текста: „плодино ума / из далеког Умага / а та пума дјело је мага и / није магарац . . ." И том „одбраном" од асоцијације (да ово „мага" не призива „магарца"), песник је успео да отвори још једну раван песме, а да при том не помери звук . . . (Интересантна је одбрана од асоцијације када у натукницама каже да „печат" нема везе — „није односан" — с било којим „часо-писом".) Дакле, не може се говорити о аутоматском запису, јер се песма не препушта асоцијативности језика до краја, већ имамо извесну одбрану од те асоцијативности: контролисану асоцијативност.

Не треба губити из вида ни особени документ у овој поезији; али документ у којем се преплићу песме Милка Валента, документ фиктивног који инсистира на аутономији песничког света. Понекад је то призивање претходних песама експлицитно: дословце „види страну 15 и 16", и све то као саставни део стиха; а понекад је то везивање за песничку слику која се сада другачије отвара. Имамо, на пример, овакве стихове о ноћи: „А / ноћи су избатинане распрснуте тинте", да бисмо касније имали стихове: „отворила си / од сна црним мастиљавим / прстима . . ." (Иде се на властиту космогонију; не дозвољава се линеарно читање.) Али то везивање песничких слика, враћање на друге стихове и сл. као да појачава наше осећање да посматрамо текст у настајању, као да смо пуштени у песникову радионицу. Наравно, то све је неодвојиво од демистификације песничког чина. Наиме, иако су и преко аутоматског писања истицали демистификацију песничког чина, надреалисти су тај чин заправо мистификовали. (Довољно је сетити се, код нас, Ристићевог текста о Дединчевој поезији.) Валент демистификује песнички чин на један крајње лежеран и убедљив начин. Као да пред читаоцем говори сам себи шта треба да чини у песми и као да му на тај начин отвара врата своје поезије: „. . . стави неко *p* / пластоидно збркан ромор / у пјесми — то је унервирани прасак . . ."

Из, до сада, цитираних примера лако је видљиво „друговрсније захватње у језик", јасно је да се испитују могућности језика, да се трага за „несвесним и лудичким", што је критика приметила и поводом прве Валентове књиге поезије, видно је да се трага за нечим што би био сопствени занос речи . . . Почевши од првих стихова: „Опјевни се / у плазни намаз / гдје је стрмен витичаст / гдје је млазни грч / намазан мазно . . .", па до „у грбу, груб бург ипак остаје чист / разиграни пак";

као да имамо повишену веру у моћ несвесног у језику, у његову магију... (Приметна је интонација псалма.) И као да нас песник ућутину сели у просторе заумног, ирационалног, као да отвара пред нама пределе етеричног, ваздушастог, лаког. (Наравно, те просторе ваздушастог нарушава оно експлицитно: „нећу да липта романтика млитава бомбоњера / шћућурених, прошћућених ћурликаваца чудачића / у свијету...")

„Треба истаћи да је графичка раван ове поезије, у којој је очито наслеђе конкретне поезије, најмање мотивисана" — писао је повдом прве Валентове књиге Небојша Васовић. То би се, чини нам се, и поводом *Коана* могло приметити. Мада, понекад, такчице — романтичарски топос — делују као ретардација, и као да тим успоравањем доприносе извесној ревитализацији језика. Мада је та ревитализација језика присутнија у детаљу, фрагменту: када нам се чини да најпродуктивније делују „унутрашње језичке законитости као носитељице организације текста" (Б. Чегец). Кад Валент пева материјалну збиљу језика, како каже Чегец, онда имамо стихове где „прсне кликтав плексус кршног / плексигласа", онда су „мелем лима" или „Минервини НЕРВИ" оно „бујање текста из његовог језичког замет-ка" и онда почиње оно „низање асоцијативних валова", како у поговору ове књиге пише Б. Чегец. Ту негде почиње „кобраст датум витих љубавника".

Иако нам се чини да постоје места где је „сев имагинације" јачи, тешко је говорити о детаљу у овој књизи. Ту неопходну контекстуализацију подвукао је и Чегец: „Генеза текста произлази из унутрашњих језичних законитости и одређена типа писма, па ти елементи и остају најбитнијим конститутивним чимбеницима, док се разина значења све више помиче према другоме плану, кад смисао више не доноси сваки сегмент текста за себе, него је продукт текстуалне укупности, односно контекста, прво, сваког појединачног саставка, а потом и цијеле књиге."

Обогаћењу тог контекста, то смо већ истакли, сигурно доприносе и генетске натукнице и тај њихов унеколико и иронијски слој; тај привид објашњења до краја, то отварање лажних врата. Како је већи део овог текста заснован на дословном читању неких натукница, то се и опасност од посезања за лажном бравом повећала... Али, како су ове натукнице писане првенствено за читаоца — а против тумача — то и опомињу тумача да пред овом књигом најпре буде читалац.

Миливој НЕНИН

ПАРАДОКСИ ЕСЕЈА

Теодор В. Адорно: *Филозофско-социолошки есеји о књижевности;* избор и редакција превода Надежда Чачиновић-Пуховски; „Школска књига", Загреб, 1985.

Ако ововековну, а нарочито филозофију нашега времена, обележава одсуство покушаја да појединн (па и највећи) мислиоци изграде целовит систем, ваља приметити да филозофску мисао назначеног доба одликује једно другчије својство које се може сматрати надокнађујућим еквивалентом „недостајућој" систематици; филозофска мисао се, наиме, „прилагодила" не само општој интенцији *духа времена* него и расту и развоју сродних дисциплина (тј. теоријама уметности и културе, различитим хуманитарним наукама, а нарочито уметничко-књижевној пракси), па су тако, у „синкретичном" виду, њено дејство и досези мање уочљиви иако можда интензивније присутни него што би то могло бити у текстовима тзв. чисте филозофије.

Није лако нити једноставно утврдити ко је први најавио „смрт" система; његова дезинтеграција очитије се испољава код Ничеа, који је свесно фрагментирао своја учења, понекад сабијајући мисао у оквире афористичког исказа. Уз Ничеов, посве аутентични пут, у нашем веку је оживела још једна, раније пронађена могућност промишљања свих оних проблема којима са филозофија као наука биви — могућност есеја, коју су од Монтења и Бекона до наших дана користили, повремено или стално, многи теоретичари и естетичари, уметници и историчари, непрекидно проширујући поље проучавања и усавршавајући методологију есеја као форме, која је, како каже Т. В. Адорно, препуна парадоксâ, од којих је, можда, основни онај да есеј „методички поступа неметодички". И сама Адорнова мисао звучи парадоксално и није чудо што је приређивач Адорнових огледа као челни текст у свом избору уврстио *Есеј о есеју,* у којем је овај филозоф и естетичар покушао да неке „неметодичке поступке" есеја „методички" образложи, на теоријском плану, и да их поткрепи обиљем примера, како из есејистике других стваралаца, тако и низом властитих есеја, махом полемички интонираних и посвећених не само проблемима књижевности него и уметности, културе и друштва у ширем смислу, што омогућује сагледавање ширине Адорновог интелектуалног интересовања, истраживачке упорности и проницљивости и моћи да се „лако" и упечатљиво изведу сложени судови-синтезе, без обзира на то о којој је области човекове духовности реч.

Есеј као парадокс задржава у себи понешто од дечје наивности свога аутора: нема амбиција да нешто „знанствено постиже" нити да „умјетнички нешто ствара" по свакү цену; он се „одушевљава оним што су већ други учинили", за њега су

битне „срећа и игра", каже Адорно размишљајући о есеју у уводном тексту и посматрајући есеј као *јунака* какве литерарне творевине *(Есеј о есеју)*. Есеј као јунак овог Адорновог огледа, посматран историјски, обезбеђује већи простор стваралачке слободе, што је погодно да се одређена појава сагледа свестраније и потпуније, с много више еластичности, а тиме избегну многа ограничења која би нужно наметнуло научно (а то значи: системско и систематско) проучавање. „Есеј, каже Адорно, води рачуна о свијести о неидентичности, а да то уопће не изговора; радикалан је у нерадикализму, у суздржавању од сваке редукције на један принцип, у акцентирању парцијалног спрам тоталног, у дјелимичном." Из ових Адорнових исказа, само се по себи разуме зашто је есеј као форма широко прихваћен, а још више кад се схвати образложење овога естетичара да есеј „суспендира традиционални појам методе", јер, „дубина мисли је у томе колико дубоко продире у ствар, а не у томе колико је (ствар, Ж. С. Ж.) своди на нешто друго". Есејист, дакле, неспутан конвенцијама методе (метода није ништа друго до скуп норми, што значи конвенција) „слободно сједињује у мислима оно што се затекло заједно у слободно изабраном предмету". Ово инсистирање на речи *слободно* проистиче, тако рећи, из саме природе предмета: сваки предмет, наставља Адорно, а „поготово духовни, укључује бесконачно много аспеката о чијем избору не одлучује ништа друго до интенција онога тко их спознаје". Из тога следи, сасвим логично, да есеј не тежи свеобухватности (али такав може бити!), јер му је страна свака тоталност какву подразумева стварање (уметничко и свако друго које гравитира довршености и потпуности). Саставница есејистичке „методе" јесте експеримент, а експеримент, по Адорновом схватању, тешко да произлази „јединствено из теорије", како је сматрао Лукач и — према Адорновој процени — „кардинално грешио". Овај наговештај полемике с Лукачем развиће се потпуније у огледу *Изнуђено помирење,* али се може запазити да су полемички тонови стални чинилац есејистичке форме какву успоставља Адорно и налазе се и у другим есејима који улазе у зборник *Филозофско-социолошки есеји о књижевности.*

Адорнова запажања о есеју, у овом раду тек назначена, стекла су потврду у његовим огледима о Хелдерлиновом песништву, филозофским радовима Блоховим, есејима В. Бењамина, романсијерским делима Пруста и Кафке, као и у луцидним промишљањима актуалних проблема романа XX века (функција и позиција приповедача, на пример) или у трагањима за одговорима на питања односа културе и друштва, традиције и релације теорија—пракса.

„Слободан" у избору предмета о којем ће писати, Адорно је био слободан и у избору „аспеката" за приступ предмету, што

значи, даље, да је био слободан и у избору грађе, методе, начина излагања и у извођењу закључака. Изванредно добро познавање филозофије, социологије и уметности омогућило је Адорну ове „слободе", а уједно право на супротстављање идејама других мислилаца (Хајдегеру, у есеју о Хелдерлину, на пример, Блоху или Лукачу, у есејима које њима посвећује, итд.). То супротстављање Адорново увек је темељно, јасно и доследно, поткрепљивано таквим примерима да његови есеји пре наликују на егзактно урађене студије него на есеј, чак и онакав како га је сам дефинисао. Адорно је есеју подарио својеврсну егзактност и она је утолико већа уколико је есеј који он пише полемичније интониран (нарочито есеј о Лукачу или оглед *Маргиналије о теорији и пракси*). Стилско уобличење, својствено есеју (дакле, оно што есеј приближава литератури, уметности), и код Адорна подразумева преузимање карактеристичног стваралачког (уметничког) инструментарија (упоређења, асоцијације, слике...). Одређујући суштаство Блохове филозофије, на пример, Адорно ће рећи „песнички" да ова филозофија „савија своје гнијездо у празном простору између привида и пуко постојећег", а „теоријско спашавање привида уједно је Блохова једина обрана", да би се у закључку ова филозофија упоредила са Малеровом музиком или посматрала у вези са експресионизмом, јер у њој Блохов „филозофијски субјект протестира против постварености свијета."

Адорно као стваралац још се очигледније показује у огледу о В. Бењамину, чијем делу прилази с уважавањем и интимном наклоњеношћу. Бењаминово непоштовање граница између литературе и филозофије Адорно није сматрао теоријском „слабошћу" него „интелигибилном врлином", те му је Бењамин и као есејист врло близак.

Ако се у есеју сви предмети посматрају *као природа* (а управо тако се посматрају), за такво посматрање је Бењамин био „способан као мало тко"; овај Адорнов суд може се односити и на Адорна самог, нарочито ако се има на уму његов оглед о Прусту, где је покушавао да тумачењем фрагмената из романа овог француског романсијера *(Пут к Свану, Заточеница, Војвоткиња Гермонте)* открије примарне елементе поетике целокупног циклуса *У трагању за изгубљеним временом,* којим је, заправо, започела велика (р)еволуција европског романа нашега века. У тој (р)еволуцији Адорно није могао мимоићи романсијерско дело Ф. Кафке. Проучаваће га дукчије но Прустово, али ће уопштавањем ипак „понирати у дубину ствари", не редукујући саму ствар (тј. Кафкин свет). Естетски оквир у који Адорно смешта Кафкину уметност садржи један занимљив иако не нов став: Кафка се „огрешује о једно прастаро правило игре на тај начин што умјетност зготовљује ни из чега другог него из сметлишта збиље"; овај став разумљив је свакоме

ко познаје Кафкин опус, али је у Адорновом исказу важна једна реч — реч *зготовљује*. Примена ове речи у прозаичној и готово баналној животној пракси (кулинарство) даје нове нијансе Адорновом исказу, наравно, и на семантичком плану: Кафкина уметност преуређује стварност (не ствара је увек изнова) тако што *зготовљује* њене састојке пронађене на сметлишту (не мисли се дословно на сметлиште, али Кафка није крив што је стварни свет био сметлиште). Кафкина поетика (њене су слабости: монотонија, понављања у приповедању, неиздржљива досада при читању дела и слично), по Адорновом мишљењу, проистиче управо из претходног одређења: слика света у његовом делу аналогна је стварноме свету. Међутим, Кафка је чудан епичар, експресионист: он се упушта донкихотски у авантуру приповедања о нечему о чему се не може приповедати, тј. о ономе што је „неправо постојеће" или бивствујуће. То „неправо бивствујуће" ипак је бивствовало: зато је Кафкин свет фантастичан, гротескан и — збиљски.

На крају, треба рећи да је Адорнову пажњу привукао роман уопште, као литерарни феномен који у много чему одређује литературу нашега века. Роман је Адорну занимљив и у погледу *тематике* (тј. у романима се може наћи проблематика којом се бави и филозофија) и у погледу *форме* (технике приповедања и слично), а нарочито „онтологија" романа (романескна форма подразумева приповедање, а приповедање је све мање могућно). „Традиционалне задаће роману данас одузимају репортажа и медији индустрије културе, особито филм", каже Адорно, „као што су фотографија и визуелни медији много шта одузели сликарству", и даље успешно развија анализу да је роман као *реалистички роман* немогућ јер би тиме „припомогао обманьивачком послу умјетности" изградње фикције, која не би репродуковала *factio* него само његову фасаду.

У огледу *Покушај да се разумије „Свршетак игре"* Адорно не објашњава само ову Бекетову драму него и бројне дилеме које је тзв. *театар апсурда* као свој „пртљаг" предочио савременој теоријској мисли о позаришној, односно, књижевној уметности.

Есеј као „форма парадокса" и у Адорновој пракси показао се као значајна могућност проучавања различитих области уметности и културе, односно, проблематике коју ове садрже. „Слобода" ауторовог избора или „свест" о неједнакоме (каква је свест есејисте) код искусних стваралаца пре су знак врлине него знак слабости; они су, уједно, и знак перспективности овог књижевно-научног жанра.

Живан С. ЖИВКОВИЋ

НЕИЗДИФЕРЕНЦИРАНА МЕРИЛА

Владета Р. Кошутић: *Светска духовна лирика;* „Јединство", Приштина, 1984.

Прошле године издавачко предузеће „Јединство" из Приштине обрадовало је многе поклонике лепе књижевности једним опсежним избором из светске духовне и мирјанске лирике, који је за штампу приредио Владета Р. Кошутић. Подухват, свакако, вредан пажње, с обзиром да је овај зборник, који садржи сто духовних песама, први такве врсте у нас, што је помало смешно-тужна чињеница. Тим пре на овај зборник треба усмерити критичку и читалачку пажњу, а свакако и с обзиром да ова врста религиозне лирике неодољиве лепоте, код свих народа, датира из најстаријих времена, и обилује великим богатством расположења: од потиштености, смирења и резигнације, до наде, поуздања, радосног усхићења захвалности, дивљења и похвале лепоти живота. Духовне песме, као једна врста религиозних химни и пеана монотеизму, често су апотеоза божјој величанствености и свемоћи, али и говорљиви сведоци човековог јововског положаја у свету, још од памтивека.

Приређивач *Светске духовне лирике,* Владета Р. Кошутић, имајући у виду један широки корпус универзалног пêва, из богате традиције определио се само за 100 духовних песама, што је било диктирано како естетичким, тако и хронолошким, па и географским критеријумима. Међутим, ови критеријуми као да нису до краја спроведени у извесном вредносном јединству, те овај зборник обилује и извесним омашкама које су у сваком личном избору и виђењу помало већ пословичне и нужне. Тако приређивач у довољној мери није захватио мухамеданску традицију, тј. традицију ислама, пошто нигде у зборнику нема бар неког одломка из *Кȗрана,* за шта је могла бити изабрана, можда *Сȗра* XXIV (Мекканска). Но зато су ту, набројане по приређивачевом географском редоследу и класификацији, духовне песме из Индије, Ирана, Египта, Византије, Ирака, Персије, Србије, Италије, Јерменије, Шпаније, Енглеске, Немачке, Русије, Пољске, Француске, Црне Горе, Грчке и Никарагве, историјски и хронолошки, обухватајући период од скоро три миленијума, почев од старозаветних Давидових *Псалама* и *Књиге о Јову,* па све до *Откровења* Ернеста Карденала, песника рођеног 1925. Унутар овако конципираног прегледа, највише је песника са руског и шпанског језичког подручја: ту су песме Ломоносова, Гаврила Романовича Державина, Пушкина, Љермонтова, Јакова Петровича Полонског, А. Н. Мајкова, Владимира Соловјева, Димитрија С. Мерешковског, Бунина, Блока, Пастернака, Јесењина, а затим Шпанаца: Свете Терезе Авилске, Непознатог песника из XVI века, позната *Духовна химна* Светог Јована од Крста, Лопе де Веге, Мигела де Унамуна, Дамасо

Алонса, Лорке, Леополда Панера, Луиса Росалеса, Хавиера Бенгоећеа, Антонија Мурсијана. Међутим, у прегледу шпанске духовне лирике, чини се, недостаје бар неки одломак из поеме *Господ жељен и жељан* нобеловца Хуана Рамона Хименеса, док је француска и српска духовна лирика не баш најрепрезентативније представљена: у француској духовној лирици нису присутни Клеман Маро, Клод Опил, Жан Расин и многи други, што је ствар приређивачевих афинитета, а у српској, ипак изванредна *Исповедна молитва* Непознатог из друге половине XIV века као и *Santa Maria della Salute* Лазе Костића, по свим критеријумима, нису требале бити изостављене, ако су већ изостављене духовне песме Арсенија Јовановића Шакабенте, Арсенија Чарнојевића, Монаха из Раванице, Стефана Немањића Првовенчаног и Архиепископа Данила.

Похвално је што овај зборник садржи и *Напомене и објашњења* на крају књиге, али, они су, у недостатку издиференцираних критеријума, недовољни. После свега, стиче се утисак да је овај зборник који претендује на назив светски, ипак, више лични зборник приређивача.

Радивој СТАНИВУК

КА ОБЈЕКТАЛНОМ РОМАНУ

Клод Симон: *Ветар. Покушај васпостављања једне барокне олтарске слике;* „Нолит", Београд, 1984.

Роман Клода Симона *Ветар* објављен је у Француској 1957. године. Исте године објављен је Биторов роман *La Modification*, Роб-Гријеов *La Jalousie* и надалеко позната књига Натали Сарот *Tropismes*. Готово је немогуће ма и један од ових приповедних текстова у једној наратолошкој анализи, методолошки и проблемски, интерпретирати онако како би то учинио Ж.-П. Сартр читајући В. Фокнера или Малроа, или С. де Бовуар пишући о Прусту и Џојсу, нити, коначно онако како би то учинио Ж. Ж. Принс откривајући нам Сартрово романескно дело. Проза наведених писаца настајала је пре другог светског рата, а Сартрови романи за време, односно после другог светског рата. Временски распон између објављивања романа, на пример Сартрове *Мучнине* (1938) и поменутих проза, насталих 1957. године, износи готово двадесет година, а имајући у виду и Камијевог *Странца*, објављеног 1942, та дистанца је много мања. Али критичари у романописцима из 1957. једва да виде неке сличности с генерацијом духова који су књижевно стасали око 1938. године. Колико год да је Сартрова *Мучнина* 1938. од

стране књижевне критке (Е. Жалу, П. Низан, А. Робен) била изван сваке сумње прихваћена, толико су и околности у којима се рађала генерација писаца из 1957. такође ишле овима у прилог. Критика је романескни поступак Мишела Битора, Робера Пенжеа, Клода Олијеа, Клода Моријака, Натали Сарот, Жана Рикардуа, Ален-Роб Грије, Ж. М. Г. Ле Клезиа, Данијела Кастелена, Лудовика Жанвијеа, Андрè Пјер де Мандијарга, Пјера Сулвена, Жан-Пјер Фаја, Пјера Каминада, Семјуела Бекета, Филипа Солерса, Кристијана Негреа, Жоржа Перека, Албина Мишела, Маргарет Дира назвала „објекталном нарацијом", а њихове заједничке негативне елементе спрам класичног романа — анти-романом, односно „новим романом" (le nouveau roman). Пишући пре извесног времена о „новом роману", Предраг Матвејевић поткрепио је своје виђење истог наводом из дела Динс Драјфус: „Нови роман одустаје од свега што би могло пружити било какву заводљивост сензибилитету... Он не жели да се свиђа (...), да побуђује естетско задовољство (...) те имплицитно ни да разоноћује. У извјесном смислу може се рећи и да се он одриче романескног у роману, уколико се то романескно састоји у призорној пројекцији једног искуства које је доживљено или се може доживјети..." Допунили бисмо наведени одломак, како би представа о „новом роману" била донекле потпунија, наводом из познатог Ален-Роб Грије овог рада *Један пут за будући роман* (франц. ориг. *Pour un nouveau roman*, 1963): „Веровали смо да ћемо изићи на крај са светом ако му припишемо смисао, и посебно је сва уметност романа изгледала посвећена овом задатку. Али то је било само илузорно поједностављивање ствари; и, далеко од тога да постане јаснији, блискији, свет је тиме само изгубио, мало по мало, сву животност. Јер, стварност лежи пре свега у његовом присуству, реч је, дакле, о томе да, сада, изградимо књижевност која би о томе водила рачуна... У будућим романсијерским конструкцијама, покрети и предмети биће *ту* пре него што буду *нешто*." Роб-Грије овог настојање у роману јесте да буде *објекталан*, „остајући на површини ствари, *објекта*". Бити објекталан, поновно проналажење нужности самог објекта, наслеђе је што га следи већина поменутих романописаца новог романа. Тек понеки од њих се држе интериоритета, нужности романсијерског дискурса којем подстицај даје још од Сартра и Камија храњени cogitatum апсурда и мучнине. У овом процепу између *објекталности* и *интериоритета* налазимо Симонов роман *Ветар*.

Аутономни ниво сижејне структуре овог Симоновог романа доста је једноставан. Техником посредне нарације причу главног јунака приповеда нам извесни гимназијски професор. Сâм јунак, Антоан Монтес, ни у једном тренутку не преузима улогу приповедача. Око главног јунака распоређени су, успостављајући ред по ред једну барокну олтарску слику, остали

актери приче: породица Монтесовог стрица (ћерке Јелена и Сесил), породица извесне Розе запослене у хотелу у којем је Монтес одсео, Монтесов сусед Морис, бележник, Циганин и приповедач који унутар „мутних, шарених, какофоничних слика које су се мало-помало распоређивале у његовој глави" приповеда оним редом како се јављају „егзистенти" приче. Фабула нема континуитета и овиси о случају. Јединство перспективе приповедања постиже се помоћу лика главног јунака који се у оквирима прозне имагинације приповедача, његовог ауторског видокруга, њему представља у психолошкој збиљи идиота, и то приближно онаквог идиота каквог знамо из романа Достојевског, те су паралеле између овог Симоновог лика и лика јунака романа Достојевског могуће и пожељне. Држећи се у овом нашем приказу компоненти граматике приповедања Клода Симона, односно конструкције текста, његове структуре и ступњева значења, ми бисмо се најрадије задржали у близини наратолошке теорије романескног дискурса коју спроводи Дорит Кон у своме већ класичном делу: *Прозирни умови — Начини представљања свести и приповедној прози* (1978). Један одељак поменуте књиге Дорит Кон бави се „представљањем свести у контексту приповедања у трећем лицу" и назван је *„приповедни монолог"*. Овај термин Дорит Кон, који се налази у близини енглеског термина „style indirect libre" и немачког „erlebte Rede", најкраће би се могао дефинисати „као поступак којим се приказује ликова мисао у властитом идиому док траје референција трећег лица и основно глаголско вријеме приповиједања". Приповедни монолог, вели се даље у истом поглављу књиге Дорит Кон, „покрива врхунац приповедања кроз лик" које није „vision avec, већ оно што бисмо назвали pensée avec: ту је подударање перспектива срочена сукладношћу гласова, тако да језик текста одјекује у истом тренутку с језиком ликова ума". И ово је управо централни приповедачки поступак примењен у роману *Ветар* Клода Симона. Другим речима, приповедање кроз лик унутар наративне супстанције чији се стожер одређује планом исказа којим се користи амбивалентни приповедач, темељни је модел уметничког казивања којег се држи Симон. При томе се, и то је такође резултат овако примењеног и замишљеног наративног поступка, „брише граница приповедања и цитирања". Наиме, ова се граница брише „трентком када прозно треће лице (Симонов професор приповедач) улази у домен који је пре био резервисан за прозно прво лице (епистоларно или исповедно) и почиње се усмеравати на умни или осећајни живот својих ликова". То у Симоновом роману овако изгледа (говори приповедач): „Не, то није била последица његове приче, привидне неповезаности његовог помицања: све је то збиља морало да се збива, мислим, на начин за њега готово нестваран, при чему се време сударало, кочило или

ширило редом, и то не толико због његове преморености, због бесане ноћи (у ствари, он је спавао, и то дуго: то је схватио бацивши брз поглед на свој сат док је још упола насапуњених образа, посрамљен, опет замуцкујући, журно прекривао кревет: било је скоро подне) колико због његове основне неспособности да бива свестан живота, ствари, догађаја другчије до посредством чула, срца" (Поглавље X). Овим приповедањем кроз лик „континуирана примена референција трећег лица указује (...) на континуирану приповедачеву назочност". Приповедач се поистовећује, али не бива, наравно, истоветан, с менталитетом лика. Сличан је поступак једним својим делом примењен у *Планетарију* Натали Сарот. Овакав је приповедачки дискурс условио и хронолошку, односно темпоралну структуру романа. Роман се пише техником „задржавања приповедачког тока", при чему се „описи умножавају унутар радњи". Психолошко очитавање оваквог поступка говори, како вели писац предговора и преводилац Симоновог романа, Иван Димић, „о крајњој несигурности и недовољности наше делимичне представе о било чему што постоји или се збива у реалном свету" па „чини готово узалудним сваки покушај да се накнадно, макар и приближно, васпостави и најједноставнији низ таквих догађаја". Тиме се, у крајњој линији, овај Симонов роман подводи у посед романа сећања што, с неким Биторовим романима (*Миланski пролаз,* рецимо) и романима Клода Олијеа *(Енигма)* чини један од могућих композиционих модела у приповедном свету „новог романа". Коначно, Симонов роман ваља читати и као модерну прозу која кроз модел приповедног излагања какав нуди, раскрива, на свом аутономном нивоу, сижејне структуре, структуре дескрипције и синтаксе личности, једну интелектуалну прозну аналитику опстанка која, референцијално, одговара суштини мисли филозофа какви су, примерице, били Жан Вал или Габријел Марсел.

Бошко ТОМАШЕВИЋ

ЗНАЧАЈНО САГЛЕДАВАЊЕ УСМЕНЕ ПОЕЗИЈЕ

Маја Бошковић-Stulli: *Усмено пјесништво у обзорју књижевности;* Матица хрватска, Загреб, 1984.

Књижевно виђење усмене поезије представља основни проблем којим се, у низу чланака обједињених у књизи под насловом *Усмено пјесништво у обзорју књижевности,* позабавила Маја Бошковић-Stulli.

Како се стваралаштво једног писца модерних урбаних преокупација, какав је Мирослав Крлежа, може везати за усмену поезију, питање је које ауторка поставља у иницијалној расправи књиге, *Усмено пјесништво у Крлежином обзорју*. Тај однос овде је праћен у неколико основних тачака. Пре свих идентификује се јака пишчева опозиција према, код нас, широко распрострањеном култу епског десетерца и стварању националнокњижевних митова. Занимљива веза са усменом поезијом у Крлежином делу постоји и у евоцирању и парафразама многобројних стихова. M. Stulli је проналази и у атмосфери паганских и средњовековно-барокних гатања, веровања и казивања. Како су њена испитивања показала, у Крлежином писању присутна је и елементарна пучка култура — свакидашњи сеоски и градски фолклор, у својим различитим занемареним облицима говорних формула.

Колико је Крлежино стваралаштво инспирисано наслеђем усмене традицијске културе показано је у овој књизи још у једном тексту. У њему се говори о односу *Балада Петрице Керемпуха* према монографији М. Ланга о Самобору. У овом вредном делу наше етнографске литературе открива се, до сада непримећени, утицај на Крлежине *Баладе*, што се убедљиво показује на неколико примера. Тако песник називе цвећа, и њихове хијерархијске односе, које користи у балади *Ни мед цветјем*, проналази у Ланговој монографији. Извори *Календарској* такође су у *Самобору*, у његовим изрекама, искуствима и прорицањима времена. Чини се да би се и Крлежина дитирамбска евокација пролећа, у истој песми, могла схватити као реплика на попевку *Протулетни глас*, коју је у истом делу забележио Ланг. Такође и за баладу *Стриц вујц*, која се сматра најбољом ономатопејском песмом наше новије књижевности, М. Бошковић-Stulli управо њене ономатопејске изразе проналази у Ланговом делу. Траг самоборских казивања идентификује се и у *Ноктурну*. На овај начин осветљен је један до сада непознати аспект *Балада* и отворен пут њиховом потпунијем разумевању.

Однос усмене и писане књижевности, посебно у делима популарних писаца и писаца „фолклористичке" оријентације, једна је од тзв. великих, омиљених тема код нас. И Maja Stulli се поменутим расправама придружује низу истраживача који су се њоме занимали. Оно што њу, међутим, издваја, представља заиста завидна фолклористичка ерудиција, овде спојена са истанчаним сензибилитетом за литерарно дело (у овом случају Крлежино).

Али, Мају Бошковић-Stulli исто тако у фолклористици интересује и детаљ, тема која се обично сматра сурогатом у усменој поезији. Захваљујући изванредном познавању проблематике којом се бави, она је и занемарену појединост у стању да сагледа у контексту начелних питања, у новом, до тада непре-

познатљивом светлу. Управо неколико текстова у овој књизи непосредно указују на такво опредељење. То су, на пример: *Однос кмета и феудалца у хрватским усменим предајама, Море у хрватским митским усменим предајама, Кухињски хумор у кајкавским свадбеним говорима, Жене у славонским народним пјесмама, Конавско усмено пјесништво*. У њима се, пре свега, говори о појединачним, често не много истраживаним врстама усменог песништва, чији се живот прати у оквиру географске регије или етничког подручја.

Тако се у расправи *Однос кмета и феудалца у хрватским усменим предајама* предочава неколико популарних сижеа усмене прозе, у којима се говори о кметској тлаки, силовању жена, мучењу сељака... Њихова исходишта несумњиво леже у историјској реалности. Истовремено се, у некима од њих, открива и присуство митских предоцби.

У контексту таквих размишљања ауторка се посебно занима за предања о сељачкој буни 1573. године, као и она која се везују за Матију Гупца. Међу њима се идентификују два различита крака усмене традиције, који се доводе у везу са представом о праведном владару. Утврђује се да у Хрватској постоје предања о сељачкој буни и Гупцу која нису транспонована у област мита. Она представљају део историјске свести (у овом случају загорског сељака). С друге стране, егзистирају и предања о будућем ослободиоцу (приче о заспалом владару, који ће једнога дана доћи да помогне своме напаћеном народу). И она се уклапају у митски тип казивања. Другим речима, два присутна типа причања посматрају се као два пола једне стварности — онај који неправду предочује као низ реалних слика и догађаја и други, који је њена сублимирана представа, у којем се решења траже у утицајима небеске правде.

Искуства до којих ауторка долази свакако би се могла примењивати и шире, у испитивању предања, једне код нас још увек занемарене категорије усмене прозе.

Слично је и у чланку *Кухињски хумор у кајкавским свадбеним говорима*. У њему истраживач, на примеру два подужа свадбена говора о печеници (ћурки, свињи) — откривајући у њима елементе пародизације херојског и односа према смрти, апсурдне ситуације и гротескну искривљеност света — скреће пажњу на широко распрострањено подручје усмене традиције, њену смеховну, карневалску димензију. Исте детаље, у садржини и облику, Maja Stulli идентификује и на ширем словенском подручју и код Мађара. Тако се наоко ситно, неважно питање уклопило у општу проблематику народне смеховне културе, којој је код нас до сада посвећивано тако мало пажње.

И у раду *Конавоско усмено пјесништво* надилазе се границе поменутог наслова. У њему ауторка, поред тога што даје

преглед рукописне и публиковане грађе из Конавала, указује и на неке важне димензије усмене књижевности уопште. Тако, на примеру песме о конавоском кмету Божуру Ласићу, зачиње размишљања о могућностима преплитања историјског догађаја и епског узорка.

У посебну групу текстова, у овој књизи, могућно је убројити радове који говоре о интересовањима појединих истраживача за одређене димензије усменог песништва.

Ауторка се занима за И. Ловрића и његово рано интересовање за проблеме усмене књижевности у делу *Биљешке о „Путу по Далмацији" опата Алберта Фортиса и живот Станислава Сочивице*. Њен рад о томе објављен је под насловом *Ловрићево виђење усмене књижевности*. Поменуто Ловрићево дело је, како сматра М. Бошковић-Stulli, за изучавање народне књижевности значајно из неколико разлога. Важност његова, пре свега, сагледава се у чињеници што је аутор, идући испред свога времена, усмену књижевност схватао као посебно цењен вид поезије. Био је предромантичар и по одушевљењу за народни геније. А може се сматрати Вуковим претходником и зато што је мислио да добра песма одговара језичком моделу штокавског наречја. Он се, међутим, још увек не бави народном књижевношћу као аутономно виђеним обликом књижевности. Примери које даје у књизи уклопљени су у казивања о историји, природи, обичајима. Уз то Ловрић описује и певање слепих гуслара и уочава вредност импровизације у усменој поезији.

Савремена теренска истраживања M. Stulli у Синьској крајини, о којој говори и Ловрић, показала су да су његова сведочанства о усменој књижевности тога подручја била веродостојна.

По свему овоме, поменута расправа је важна допуна истраживањима Владана Недића, који је, говорећи о Ловрићу и усменој књижевности, занемарио контекст дела. Управо је вредна стога што говори о једном раном занимању за усмено песништво српскохрватског језичког подручја, које се сада може целовитије сагледати.

У књизи се говори и о Богишићевом раду на сакупљању народне прозе *(О Богишићевој цавтатској рукописној збирци усмених приповједака)*. Значај његове збирке, 240 прича, које до сада углавном нису објављене, Маја Бошковић-Stulli види у томе што оне пружају увид у усмену традицију поменутог краја у XIX веку. Увећава га и чињеница што су многи текстови у њој записи из прве руке, као и постојање података о приповедачима. Могућно да преглед типова приповедака који се даје на крају рада представља припремну фазу за публиковање збирке. Њена би појава, у науци, несумњиво била благонаклоно прихваћена.

Да је А. Шеноа усмену поезију посматрао пре свега као књижевност говоре две његове антологије: *Вијенац изабраних пјесама хрватских и српских* и *Антологија пјеснишшва хрватскога и српскога народнога и умјетнога.* Њима је посвећен рад *Народне пјесме у Шеноиној „Антологији"*. Значај му је пре свега у указивању на Шеноине поступке у избору и мењању текстова, класификацији, те, посебно, у откривању извора које је песник користио као грађу. У тексту се такође упозорава на Шеноину наклоност према лирици, што се, поред осталог, образлаже и његовим „модернијим артистичким приступом". Тиме се имплицитно изриче и вредносни суд о појединим врстама усменог песништва. Треба такође напоменути да је у раду запажено и постојање занемарених чакавских и кајкавских песама у Шеноиној антологији.

Посебан допринос изучавању народних приповедака дао је знаменити слависта В. Јагић. Његовом раду на том пољу обраћа се Maja Stulli у расправи *Ватраслав Јагић о усменим приповјеткама,* у којој се даје преглед Јагићевих интересовања за поменуту проблематику. Пре свега се истиче његово рано пристајање уз Бенфејеву миграциону теорију. Из ње даље проистичу специфична интересовања за међусобне утицаје писане и усмене књижевности, као и занимање за генезу појединачних сижеа. У наставку текста следи преглед Јагићевих радова о усменој прози. Закључује га констатација о превасходним позитивистичким опредељењима познатог слависте, али и запажање да је он имао слуха за стваралачку демензију фолклора, што се потврђује цитатима из Јагићевих дела.

Истраживач великог теренског искуства — научница од које су се томе послу учили многи млађи фолклористи — Maja Stulli је до сада у више наврата писала о својим истраживањима на терену.

За њих се, на неки начин, везује и чланак *Представљачки аспекти усменог приповједања.* У њему се говори о повезаности приповедања са позоришним извођењем. У раду је посебно разматрано неколико представљачких елемената у казивачевом понашању, као што су: говор, тон, гест, мимика. Сви они се илуструју занимљивим примерима из истраживачеве праксе рада на терену. Чињеница да су позоришна представа и приповедање ипак два различита феномена, ни једног тренутка не губи се из вида.

Своја запажања о приповедању и приповедачима М. Бошковић-Stulli је и раније износила у више наврата — у рукописним и објављеним збиркама, у посебним чланцима. Текст у књизи који је посвећен овом проблему, *О приповједачима у наше доба,* представља ауторкин покушај да се захвали својим приповедачима. Поменути рад, међутим, нема само пригодни карактер. У њему се, поред осталог, разматрају могућности уно-

шења личног, појединачног, креативног елемента у причу. У њему ауторка такође говори о нестајању неких приповедних врста. Констатује се, не без носталгије, да је бајка готово сасвим нестала, али се истовремено открива и настајање нових приповедних врста, чији се потицаји налазе у потреби „изравнога и креативнога комуницирања приповиједањем", која суштински одређује људско биће. И управо би овде требало започети размишљања о будућим научним занимањима за причања нашег доба.

Међу причања нашег времена свакако се може убројати и сказ. Фолклористичка занимања за њега везују се за Совјетски Савез, двадесетих и тридесетих година нашег столећа. Ова тема до сада није била предметом озбиљнијих фолклористичких и књижевно-теоријских занимања код нас. Расправа Maje Stulli, објављена у овој књизи под насловом *Причања о животу (из проблематике сувремених усменокњижевних врста)*, представља покушај да се, имајући у виду замашну литературу о овој проблематици, опише поменута категорија елементарних књижевних и усмено-књижевних облика, за коју се код нас користи назив причања о животу. Ауторка сматра да под појмом треба подразумевати широку област причања у којима се предочавају сећања на реалне доживљаје из сопственог живота или живота блиских предака. Пажљиво разматрајући поједине њихове димензије, M. Stulli покушава да дође до релативно константних обележја ових причања. Она их налази у субјективности и личном карактеру, краткоћи, оријентацији према исказивању исечка из збиљског живота, али без праве објективне документарности. Такође се указује на заметке фикције у овим причама, као и на елементе њихове књижевне структуре. Проналази се аналогија, али не и једнакост са традицијом и мотивиком класичних врста усмене књижевности. Ту се откривају и могућности „фолклоризације" причања о животу. Тада она могу попримити обележја предања, анегдоте и сличног.

На крају треба додати чињеницу да се прави смисао овог дела, чији је значај несумњив, открива тек у склопу проблема обухваћених књигама *Усмена књижевност као умјетност ријечи* и *Усмена књижевност некад и данас*. Јер, питања која се у све три књиге решавају непрестано се преплићу и допуњују. Како се у књизи *Усмено пјесништво у обзорју књижевности* настоје дати одговори на питања о појединачним усмено-књижевним појавама, она на неки начин илуструје и синтетичко дело *Усмена књижевност. Повјест хрватске књижевности*.

Судећи по свему, Маја Бошковић-Stulli је врстан познавалац наше фолклористике и научник европског нивоа. Ово је тим значајније што су такви код нас заиста ретки.

Зоја КАРАНОВИЋ

ВЕОМА ОЗБИЉНА КОМЕДИЈА

Петер Бачо: *Крунски сведок;* „Народна књига", Београд, 1984.

Ксенофонт свједочи како се мудри Сократ чудио „ако неко постане државни руководилац и број грађана смањује, а неће да призна да је лош руководилац". Окрутне егзекуције властодржаца над сопственим народм у стилу Тридесеторице догађале су се свих двадесет три стољећа послије Сократа; оне стаљинистичке, у памћењу живих још свјеже, одсликава у својој књизи Петер Бачо (1928), познати мађарски филмски режисер.

Роман *Крунски сведок* заправо је „литераризирани" сценарио истоименог филма, снимљеног 1970. године и осуђеног да десетак година сачека премијерно приказивање. То је прича о човјеку с периферије који, мимо властите воље, бива увучен у замке тоталитаризма. Вјешт визуелизацији, писац је бриљантно дао низ увјерљивих епизода у ланцу догађаја: од крокија-слике којом дочарава несташицу, преко дресуре крунског свједока и инсценирања кривице, до завршног поглавља на папучи трамваја у покрету. Подлога је владајућа тоталитаристичка свијест позних четрдесетих и раних педесетих година у Мађарској, а „пикаро" романа је комуниста Јожеф Пеликан, чувар дунавског насипа, невјешт и препреден у исти мах, увучен у важна збивања дневне политике. Пишчева намјера: показати апсурдни еуфорични лов на „државне непријатеље", те духовну и емоционалну обезличеност и униформисаност људи-зупчаника у стаљинистичком строју. Бачо убацује Пеликана у ту машинерију као погрешан завртањ, спремно се суочавајући са неизвјесношћу и ризиком његове улоге. Након неколико хапшења и рехабилитација, „размекшавања" и суданије која је монтирана тако да скрши шију једном министру, Пеликан успијева неизневјерити, не некакав етички и партијски кодекс, већ властиту наивност, чиме можда не спасава кривооптуженога, али своју душу сигурно избавља из паукове мреже.

Петер Бачо се опредијелио за иронију, све њене јаче и слабије нијансе. Подсмијех сусрећемо већ на првој страници дјела, и он постаје главни агенс у посредовању између читаоца и јунака романа. Ријеч је о висококонцентрованом супстрату иронија који ствара сама гротескна озбиљност оних са којима Пеликан мора да контактира. Овај опсегом мали роман тече пред очима и свијешћу читаоца у два нивоа: оном који се види, и другом који — јесте.

Бројни парадокси тоталитарног погледа на свијет, који искачу са страница *Крунског сведока* исписаних готово репортерском непосредношћу, данашњем читаоцу, оном који не памти то вријеме, изгледају немогуће, фантастично. Поливање петро-

лејом кобасица у општој глади да би се сачувао „корпус деликатес" (како то важно подвуче милиционар); сатирућа психоза у којој се сумњивим постаје и зато „што ниси сумњив"; тајновити и церемонијални сусрети срачунати као пресије на слободно мишљење током којих се само загонетно навјешћује оно што предстоји („Једном ћемо вас нешто замолити" — више пута каже Вираг Пеликану); фарсична замјена „мађарске поморанџе" обичним лимуном; оптужбе за контакте са империјалистичким људима-жабама у Дунаву помоћу пецачког штапа; састављање свједочења за крунског свједока, посао повјерен познатом књижевнику — све су то плочице у мозаику једног бизарног и, како рекосмо, фантастичног времена. Али и стварног. Зар Достојевски не рече, у писму Н. Страхову, да „оно што већина назива готово фантастичним и изузетним, представља за мене понекад саму суштину стварности".

Али у том и таквом пандемонију у којем се омркњавало, а не осванивало, ипак се живјело и преживљавало — хоће да нам поручи Петер Бачо романсираним (и филмованим) исјечком из живота Јожефа Пеликана. Има у свему ствари које чувар насипа не разумије, али их инстинктом малог човјека осјећа да нису како ваља, да се ту нешто с нечим не слаже, те да није гријех надмудрити власт: у тајном подруму, у којем је током рата склањао родољубе испред Хортијевих хорди, сада (какав обрт!) скрива пред тим родољубима прасца и једне ноћи га коље док хор његове дјеце, одом Стаљину, заглушује ропац свиње. Супротно стаљинистичком реторичком глорификовању свијести и одлучности за прогрес малог човјека, писац *Крунског сведока* скида са тог „идеалца" лажни плашт, демистифицира га и даје га какав јесте у конкретним околностима. Такође, супротно неким ауторима (Ч. Милош, Чингиз Ајтматов) који су под кнутом тоталитаризма најчешће видјели интелектуалца и његовом трагиком доказивали ирационалност режима, Бачо то чини одисејама чувара насипа, шибајући бичем горке пародије и сатире. Снажну сатиричну примјесу писац је вјероватно стекао по формули по којој повријеђени идеалиста постаје сатирик, будући да је припадао послијератном идеалистичком покољењу које је обмануто.

Издвајамо у овом кратком приказу још један лик, а то је тајанствени друг Вираг. Он је неопходна противтежа хашековски осмишљеном чувару насипа. Час је еминенција у позадини, час строј-карикатура неприродно забринута за судбину социјализма, јер се „међународна ситуација стално појачава", час уплашени Чеховљев чиновник који се спрема да умре због љутње некога хијерархијски изнад себе.

Од прве до посљедње стране Петер Бачо је вукао видљиву оптимистичку линију која на графикону људске наде није падала ни у моментима кад се грлу главног јунака опасно при-

мицала омча. У завршном поглављу, на папучи трамваја, наслућује се нови однос: Вираг није више редитељ несхватљивих хапшења и рехабилитација (благодареħи баш непослушном крунском свједоку Пеликану); као да се негдје на периферији огромног пашалука нешто судбоносно дешава, пашалука у којем су годинама нестајали људи, а паша није признавао да је лош паша. За давно Сократово чуħење Бачо је пронашао разлог и у нашем цивилизованом вијеку и умјетнички га осмислио у роману који је — навешħемо ријечи Ласла Вегела — „страствена сатира, веома озбиљна комедија".

Бошко ЛОМОВИЋ

ЛЕП ПРИЛОГ ТРАЈАЊУ ПРИЛОГА ОБЈАВЉЕНИХ У *ЛЕТОПИСУ*

Стојан Трећаков: *Садржај „Летописа Матице српске" 1961—1970;* Матица српска, 1984.

Да писана реч не буде заборављена брину се библиографи већ пет векова. Ти тихи, неприметни а прильежни посленици, који су увек спремни да забележе и оно најузгредније, па и најмање, наизглед, вредно, имају непрестано на уму да ће оно што је одштампано и у том тренутку прочитано можда после, ко зна кад, поново некоме затребати и бити му кључни податак за решавање неких крупних или сасвим малих загонетки.

Стварани су многи библиографски системи са циљем да читаоцима олакшају трагање за оним што им је неопходно. Библиографи ранијих векова нису успевали да избегну научне и филозофске системе у систематизацији и класификацији грађе, те су их се, колико је то било могућно, држали. Данашњи свет библиографа држи се, такође, једне научне класификације наука. Чини се, додуше, да ни та класификација није довољна за све оно што траже библиографи, па они траже многе излазе за решења који им нису унапред дати. И југословенски часописи настоје да са библиографима учине све што могу да отму од заборава све што објављују. Већина од њих тражи и налази своја решења, мање или више компликовано, у децималној класификацији. Једини изузетак од те праксе су садржаји и предметни регистри које издаје Матица српска. Њима припадају и *Садржаји и предметни регистри „Летописа Матице српске"* за 1951—1960. и 1961—1970. Стојана Трећакова.

Сви Матичини садржаји и предметни регистри имају узор и сви су у традицији *Садржаја и стварног регистра „Гласника*

Историјског друштва" у Новом Саду, који је 1939. начинио Младен Лесковац. Тај садржај са регистром је умногоме ван научних и филозофских система, а највише је чисто библиографски-научни рад. У њему су сви текстови регистровани по ауторима, а пажљивим читањем сваког текста и сваког ретка у њима искључена је унапред могућност изостављања понеке информације. Више од тога не могу да пруже ни најбољи компјутери са најбољим програмерима. Предност оваквих садржаја је, међутим, још и у томе што их је могућно имати у личној библиотеци, али свакако у свакој градској и сеоској библиотеци без, биће, увек скупих компјутера и програмера.

На темељима библиографских описа часописа које је започео Младен Лесковац, у Матици је, зависно од аутора, мање или више успешно начињено неколико садржаја часописа. Угледно место међу њима имају *Садржаји и предметни регистри „Летописа Матице српске"* Стојана Трећакова. Већ први његов *Садржај,* за 1951—1960, он је доградио тиме што је податак из предметног регистра везао и за аутора и тиме знатно олакшао рад онима који трагају за информацијама, а немају код себе или у близини часопис. У новом *Садржају,* за 1961—1970, С. Трећаков је према одлуци уредништва дао и садржај према свескама, онако како је већ учинила Бурђевка Љубибратић у *Садржају „Младе Србадије".*

У *Садржају „Летописа" 1961—1970.* описао је Стојан Трећаков 2007 библиографских јединица и дао предметни регистар на 260 страница. Оно што није примећено, све што је заборављено и све што није поуздано забележено на властитим цедуљицама, овде се нашло на једном месту. Иза свега тога је, дабогме, дуг и стрпљив рад, безброј исписаних података, небројено провера, упоређивања и свођења. У таквим пословима увек је могућно, о томе се мора водити рачуна, понешто испустити или погрешно забележити. Ауторима у оваквим пословима не треба за понеке пропусте замерати. Имали су средњевековни преписивачи (скриптори) обичај да на крају својих послова кажу да им се не замери на грешкама, јер су и они били само људи, па су молили све оне који примете грешке да их исправе без љутње. Онима који примете грешке у овом послу С. Трећакова не може се рећи ни више ни друго.

Лазар ЧУРЧИЋ

⁂

ЈАРОСЛАВ САЈФЕРТ: *ИЗАБРАНЕ ПЕСМЕ*

СКЗ, Београд, 1984.

Није се у потпуности ни стишала бура око избора контроверзног чешког песника Јарослава Сајферта за прошлогодишњег лауреата Нобелове награде за књижевност, а традиционално предусретљив издавач — Српска књижевна задруга из Београда, потрудила се, посредством Јаре Рибникар и Ивана В. Лалића, да приреди и штампа *Изабране песме* овог, по многима, највећег живог чешког песника, укључујући ту мишљења чувеног лингвисте Романа Јакобсона, великог лиричара Франћишека Хрубина, Витјезослава Незвала, Љубомира Дуровица, професора славистике на Универзитету у Лунду, и многих других. Међутим, Сајферт, рођен у Прагу 1901. године, савременик и друг многих познатих чехословачких песника и теоретичара књижевности — између осталих: Јиржија Волкера, Франћишека Халаса, Карела Тајгеа, Чапека, Владимира Холана, Франћишека Хрубина и Романа Јакобсона — Сајферт, од самих почетака песник духовне и физичке глади, социјалне поезије неконвенционалног стила, али и песник љубави и смрти, песник противан тада владајућем надреализму тридесетих година али и оснивач новог авангардног покрета под именом „Девјетсил" који се базирао на конструктивизму и поетизму; Сајферт, омиљен, али и од сопствених другова оспораван, према многима, аутор формално савршених и оригиналних песничких пројеката: *Поштански голуб, Венерине руке, Испевано у ротацију, Због пролеће, Угасите светлости,* тај исти Сајферт, дакле, у избору и преводу Јаре Рибникар и Ивана В. Лалића, делује прилично неубедљиво, скоро као песници просечног талента, барем у највећем делу *Изабраних песама.* Шта се то догодило са великим Сајфертом — то знају само приређивачи и преводиоци или, пак, сам Сајферт, који у некој прашкој болници мудро ћути, тешко доживљавајући старачке дане свог живота.

Иако, дакле, Сајферт на српскохрватском, чини се, услед извесне хитрине, није представљен баш најдостојније, укључујући ту и његову књигу *Стуб куге,* која се у преводу Александра Илића појавила у облику сепарата листа *Књижевна реч,* читаоцима његових песама, за утеху, остају они успелији преводи, нарочито из последњих књига поезије, међу којима се истиче песма *Кишобран са Пикадилија* из истоимене књиге, али и *Цилиндар Господина Кресинга* и *Глава богородице,* које је Раша Ливада уврстио у антологију *Модерно светско песништво,* као и песме *Борба с анђелом, Изгубљени рај, Берта Сукарет, Прозор пун звезда, Кад би се могло рећи срцу: не жури!*

и неке друге, које Сајферта достојније представљају. У том смислу, права је штета што нема једне од антологијских песама Јарослава Сајферта у *Изабраним песмама* на српскохрватском — песме *Мој животопис*, која на један, рекло би се, синтетички начин, имплиците сведочи не само о Сајфертовом животу него и о његовој поетици.

Р. С.

АУГУСТО БОАЛ: *ПОЗОРИШТЕ ПОТЛАЧЕНОГ*

Часопис „Градина", Ниш, 1984.

Библиотека „Откривања" нишког часописа *Градина* ставља нам на увид — након луцидних, сјајних списа Џојса и Далија, Џона Ленона и Кортасара, Маркса и Фасбиндера — још један бисер: три есеја о позоришту и друштву латинскоамеричког аутора Аугуста Боала, под називом *Позориште потлаченог*. Боалови списи су динамичан, крајње изворно уобличен спој социолошке опсервације и редитељске методологије, револуционарне мисли о латиноамеричкој стварности и маштовитог теоријског увида у основне позоришне моделе и природу њихових дејстава.

Термин „позориште потлаченог" Боал износи као заједничку ознаку за разноврсне облике *истраживачког позоришног (су)деловања*, облике произашле великим делом и из његове „тотално позоришне" праксе (у Бразилу, Перуу и другим земљама), унутар којих (облика) се могу разазнати ови процесни-функције: а) раскид са статичним, грађанским обликом „уживљавања" гледаоца у класичну мрежу улога; б) провоцирање не само размишљања, *већ и акције гледаоца* у току самог позоришног чина (одређивање теме и проблема с „глумцима", одигравање различитих варијанти решења задатог проблема уз учешће гледалаца, оцењивање учинака); с) процес непрестаног *дистанцирања од класичног система „протагониста"* — коментари, објашњења посредством тзв. „џокер-система"; d) одбијање архетипских, поготово аристотеловски формулисаних драмских образаца, као *одраза репресивних идеолошких (скривено класних) функција*. У том смислу, иако је ова књига само ограничен избор из богатог Боаловог рада, њен садржај и композиција се показују као инструктивни и промишљени. Тако, први есеј, *Једно истраживање народног позоришта у Перуу*, разлаже, језгровито и на примерима утемељено, етапе и облике „ослобађања публике", тј. претварање позоришне догме у поље аутентичног облика освешћивања „глумца-гледаоца" („симул-

тана драматургија", „позориште-слика", „позориште-форум"). Есеј *Систем Џокер* показује Боалов такође занимљивом праксом засновани, али нешто више концептуализовани метод „онеобичавања" класичне игре („џокер" и „протагонист", заговарање „стилског нејединства"). Најзад, текст *Аристотелов трагички принудни систем,* нуди Боалову луцидну интерпретацију Аристотелових категорија *катарзе* и *хамартије* као средстава идеолошког притиска-застрашивања, поткрепљујући основну тезу прецизним извођењем „пара-облика" Аристотелове схеме све до модерних времена.

Н. Б.

Непреведена књига

ИЛУСТРОВАНА ИСТОРИЈА ТРИВИЈАЛНЕ ЛИТЕРАТУРЕ

Heiner Paul: *Illustrierte Geschichte der Trivialliteratur;* „Olms Presse", Hildesheim 1983.

Како пише на заштитном омоту књиге, реч је о „укупном представљању феномена тривијалне књижевности". Аутор је у томе сигурнији док пише о овом типу литературе у касном 18. и раном 19. столећу, у време за које и везује почетке модерне тривијалне књижевности. Из тог времена крећу путеви ка даљем развитку овога жанра, од сентименталног романа до популарних Groschen-романа, од оперетских песама до шлагера, од цртежа у новинама до Comic strips. Ако се, међутим, неко заинтересује за новије и најновије појаве тога „феномена", биће не мало изненађен оваквим повратним оријентирима, јер ће уместо интензивних анализа бити упозорен само на дугачке листе имена и наслова. Овај опрез или ограничење важи и за илустровани део ове прве — илустроване — историје тривијалне књижевности. Портрети аутора, факсимили насловних страна и др. дају се једино у старој (црнобелој) графичкој техници бакрореза, мада је управо узлет тривијалне књижевности био одлучујуће повезан са ескалацијом сликарских техника и техника штампе. Тесне повезаности између ова два феномена није могућно уочити у књизи. Нешто друго корисно је запазити: ова историја ревидира текући књижевноисторијски суд за периоде просвећености, Sturm und Dranga, класицизам и романтизам, будући да скреће пажњу са великих имена и канонизованих дела на масовност популарне литературе.

Одговарајућа поглавља су, и та се чине најзначајнијима у књизи, посвећена формирању књижевног тржишта, „новом

читаоцу" и комерцијализовању сентимента. Као куриозитет нека остане забележен податак да у списку литературе недостаје капитално дело о овој теми, зборник о тривијалној књижевности са литерарног колоквија у Берлину из 1964. године.

М. Д. С.

БЕСТСЕЛЕР О ЈЕДНОМ ГЕНЕРАЛУ

Száraz György: *A tábornok (Генерал);* Будимпешта, 1985.

На по злу познатом Рајковом процесу, на оптуженичкој клупи седео је и генерал-потпуковник мађарске Народне армије, Берђ Палфи (Pálffy György). Оптужен је за велеиздају, за фашистичку прошлост, шпијунирање и заверу против тадашњих мађарских руководилаца. Осуђен је на смрт и стрељан 1949. године.

Недавно је у Мађарској објављена књига о генералу Палфију и, како сазнајемо из мартовског броја будимпештанског часописа *Уј ираш (Új Irás),* просто је разграбљена. Аутор јој је Берђ Сараз (Száraz György), књижевник и главни уредник часописа *Кортари* (Kortárs), који већ четврту годину пише дело о Палфију. Стигао је до 1355. странице рукописа, а у животу Палфија до 1933. године.

Берђ Палфи, чије је отац био Немац из Темишвара и звао се Естерајхер (Oesterreicher), а мајка Мађарица, завршио је после првог светског рата војну академију Лудовика у Будимпешти, постао временом штапски официр, али се заљубио у Јеврејку, што је у оно време антисемитизма за једног официра значило крај каријере. Палфи се одрекао чина, напустио армију и 1939. оженио вољеном Јеврејком. За време другог светског рата сарађује са мађарском левицом која организује отпор фашизму, долази у контакт са мађарским комунистима, постаје један од руководилаца комунистичког покрета отпора. После ослобођења Мађарске, ступа поново у војску, један је од организатора нове мађарске армије, постаје шеф њене политичке управе, постављају га за заменика министра народне одбране и стиче чин генерал-потпуковника. Године 1949. хапсе га, оптужују и осуђују на смрт.

Живот овог генерала заинтересовао је Берђа Сараза, па је на основу аутентичних докумената почео да пише о њему. Оно што је из тог још незавршеног дела објављено под насловом *A tábornok (Генерал)* аутор назива „избором одломака". На 500 страница ове књиге Сараз описује историју како Палфијеве породице, тако и породице његове супруге, те дубоко задире у

историју Мађарске, мађарских породица и Јевреја у Мађарској. Нарочито су импресивна писма Палфија својој супрузи која је Сараз такође уградио у своје дело.

Палфијев живот је био драматичан и завршио трагично. То је живот који је умногоме зависио од друштвених и политичких прилика у Мађарској у првој половини овог века. Документарним начином, којим Сараз пише овај роман, биће приказан не само живот овог мученика који је заједно са Ласлом Рајком (Rajk László) и друговима невино осуђен и погубљен — а отада је и он рехабилитован — него читави векови мађарске историје, па ће бити скинут вео и са неких догађаја из најближе прошлости, краја четрдесетих година, које су једно од најмрачнијих доба Мађарске. Није чудо, дакле, што је та обимна књига, део још незавршеног дела, за неколико дана распродата и да се вероватно чита у једном даху, а наставак се чека — ако га буде — нестрпљиво.

Л. Т.

НИ РИБА НИ МЕС

26. МЕС — Фестивал југословенског театра
Сарајево, 6—17. 4. 1985.

Да се нешто дефинитивтно догодило са МЕС-ом онаквим каквим смо га знали могло се наслутити још прије три године, када је објављено да се његов нови директор намах подвостручио и у главног умјетничког селектора, те, тако октроисан, објединио политичку и умјетничку функцију, тј. свјетовну и духовну власт на МЕС-у. Том домишљатом акцијом директор-селектор свео је дилеме управне и умјетничке стране свеколиког подузећа на минимум: као селектор, он одговара за свој посао изравно директору, а директор се не петља у умјетничке интерференције селектора.

Но, није то била и једина новина у вези са МЕС-ом; директор-селектор одлучио је, наиме, да промијени и сам Фестивал. Након три године, благопочивши сарајевски „Фестивал малих и експерименталних сцена" ове је сезоне и коначно промијенио име у „Фестивал југословенског театра". Скраћеница МЕС, додуше, остала је у наслову, као патетични подсјетник и симбол, друкчије неисказаног, пијетета према прошлости овог фестивала, али сам фестивал претворен је у „смотру врхунских остварења југословенског театра", под знаком најапстрактније могуће формуле: и мало и велико, и експериментално и етаблирано, и алтернативно и институционално. Дакле, „за сваког понешто", по принципу једног велесајамског театарског бљештавила. Парадоксално, али МЕС-у управо та „отвореност" према „свим" видовима театарског израза данас у Југославији (уз симптоматичну *затвореност* према *неким* од тих видова — о чему би, такође, вриједило говорити) пријети да изгуби свој смисао. Поставши овако „отвореном" смотром, а у настојању

да некако преживи трауме поставангардне ере у театру, за Фестивал можемо рећи да више није ни риба ни МЕС.

Ипак, не би требало ове ријечи схватити као охрабрење оним „радикалима" који би МЕС најрадије укинули. Како је код нас импулс рушења „старог" уиме „новог" увијек много присутнији од залагања за очување нечега што већ имамо, ваља нагласити да и то рушење „новог" („лошег") уиме „старог" („доброг") и обратно, представља ипак, након свега, само рушење. МЕС-у, и оваквом какав је, треба пружити подршку, не одричући се при том и најоштрије критике, јер је он напросто једини МЕС који имамо. Стога, уз поклик: „МЕС је мртав, живио МЕС!", кренимо у анализу самих представа које нам је Фестивал ове године понудио.

Видјели смо укупно двадесет представа — дванаест у званичном програму, насловљеном „Театар данас", и осам у незваничном, информативном програму, названом „Актуелна театарска кретања" (узгред речено, називи ова два програма су међусобно редундантни, јер какав је то „театар данас" који не би спадао у „актуелна театарска кретања", и обратно?). По мишљењу аутора овог текста само четири представе, од виђених двадесет, заслужују да се о њима опширније говори. То су: *Спровод у Терезијенбургу* Мирослава Крлеже, у драматизацији и режији Мирослава Беловића и извођењу Народног позоришта из Сарајева; *Марија се бори с анђелима* Павела Кохоута, у режији Љубомира Драшкића и извођењу Атељеа 212 из Београда; *Сара и врисак лангусте* Џона Мурела, у режији Владе Хабунека и извођењу Театра ИТД из Загреба; и *Квартет* Хајнера Милера, у режији Едварда Милера и извођењу Словенског народног гледалишча из Љубљане.

Крлежини простори битне шутње

Праведно би било да као аутори *Спровода у Терезијенбургу* равноправно слове Мирослав Крлежа и Мирослав Беловић. Јер, драматизација није права ријеч за посао који је на предлошку Крлежине новеле *Спровод у Терезијенбургу* урадио Беловић; он је, наиме, написао једну нову драму, комад који би Крлежа без стида потписао. Штавише, оно што је Беловић на основи Крлежине „најдраматичније прозе" (М. Матковић) направио спада, по мом особном суду, међу најбоље странице крлежијанске драматургије уопће. Већ тиме је Беловић успио обавити пола посла на својој представи.

Други дио тог посла састојао се у „припитомљавању" обично неуједначеног и не увијек дисциплинираног глумачког ан-

самбла Народног позоришта из Сарајева. И тај задатак је Беловић савладао на задовољство своје, својих глумаца и (сарајевске) публике. Од глумаца овог ансамбла Беловић је изнудио ону неопходну дозу самозатајности и колективног осјећаја игре која је њихов пројект учинила најзрелијим казалишним догађајем у Сарајеву у протеклом десетљећу. Овдје су „мале" и „велике" улоге биле онолико мале и велике колико су им то дозволили глумци. Горан Савић, као Рамонг Геза, остварио је лик хамлетовских димензија, изазвавши у гледаоцу силину асоцијација и поређења између овог Крлеженог, тибингеншког, и оног Шекспировог, виртембершког студента. Јосип Пејаковић је брталност пуковника Варонига сугерирао мноштвом гестуалних рјешења и говорном емфазом, а Зоран Бечић се опредијелио да гарнизонског плејбоја Калаја Бандија предочи у контрастном тону између лежерне жовијалности и неуротичне тјескобе. Један од бисера тзв. малих рола креирао је Реихан Демирџић у лику оца Рамонга Гезе који се сину појављује у сну и тако побудио још једну асоцијацију на *Хамлета*. Његова улога посједовала је лирску аутентичност једне изворне ониричне ситуације.

Посебну квалитету Беловићеве режије видим у разбијању наше уобичајене предоџбе о крлежијанској драматургији. У њој је увијек сувише препознатљив ниво говорне експлозивности која, заправо, резултира из основне особине Крлежина драмског *ductusa* — агон намјесто кризе, свађа умјесто сукоба. Али, код Крлеже постоји и један подземни ток текста — скривена и потмула тишина, тишина послије грмљавине или, боље, један простор битне шутње омеђен „буком и бијесом". Беловић је у овој представи досљедно предочио тај, у суштини, ентропијски карактер Крлежине драматургије — говор који рабиозним умножавањем себе самога докида и своје властите и претпоставке сваког говора. Она шутња коју представа за собом оставља, у коју тоне, драгоцјена је попут посљедице. Крлежу ћемо од сада морати читати у лирском кључу.

(Без)грешна Марија

Марији, славној чешкој глумици којој, због потписивања Повеље 77, власти забрањују да игра у театру, повремено се привиђају „анђели". Они је зову да пође с њима, да начини одлучујући корак у ностранo и напусти ову „долину суза". Марија је у односу на своју подсвијест грешна (мучи је смрт кћери, коју је она, нехотице, изазвала), али у односу на (политичку) стварност Маријина *свијест* је непоколебана. Она је у том погледу права безгрешна Марија.

Љубомир Драшкић сценски прецизним рјешењима компензира недостатке Кохоутовог драмског текста *Марија се бори*

с анђелима. „Адђеле" он презентира као припаднике службе безбједности, поткупљиве лијечнике, корумпиране представнике казалишне власти — укратко, као инструменте друштвене воље у сукобу с индивидуалним битком. У редатељевој схеми њих увијек глуме три иста глума (изврсни Петар Краљ, Светозар Цветковић и Милутин Бутковић). Драшковић, поврх свега, добру половину радње смјешта у „мизансцен", што без сумње доприноси читљивости представе јер, дрикчије, праћење два нивоа сценског догађања (Маријин „ванјски" и Маријин „унутарњи" свијет) било би отежано.

Кохоутов текст, наизглед савршено написан комад, урађен по свим законитостима једне класично беспријекорне драматургије, ипак оставља за собом дојам недовољно профилиране драмске ситуације, утисак плошности и транспарентности. У погледу његове сценске учинковитости, од одлучног је значења била редатељева замисао да улогу Марије повјери Мири Ступици. И мада се у театру ријетко догађа да глумац надиђе свој текст, да га мјером свог талента „поништи" у правцу једне друге знаковности, управо је то пошло за руком Мири Ступици. Својом игром она је трансцендирала драмску једнозначност лика коју јој је текст задавао и успјела да Марију презентира у једном полидимензионалном оквиру. Превише назначену безгрешност свог драмског карактера Мира Ступица је свела на праву мјеру обичне људске грешности. Кохоут нам нуди Марију као интенционалног аутсајдера (у смислу оне гласовите подјеле Ханса Мајера на „интенционалне" и „егзистенцијалне" изопћенике), а Ступица је отишла корак даље и представила нам у свом лику и једног *егзистенцијалног* губитника, губитника који то није постао само хиром нечије (политичке) воље, него захваљујући и својој властитој, унапријед формираној психолошкој структури.

„Вечерас ће мјесец бити без милости"

Ако је *Марија...* била представа глумачке браваде Мире Ступице, онда је *Сара и врисак лангусте* била то у двоструком смислу. Двије глумице, двије истинске величине хрватског и југославенског глумишта, Нева Рошић и Нада Суботић, као једини актери ове представе, успјеле су да сва ограничења текста што су га интерпретирале пренесу на онај план када нам до њега више није ни стало.

Заиста, текст од којег су стваралаци ове представе кренули није сам по себи могао бити гарантом онаквог фасцинантног театарског чина каквом смо присуствовали. Булеварски анегдоталан, водвиљски лепршав, Мурелов комад тек на тренутке исијава ону драматичну електричност коју представа, захва-

љујући Влади Хабунеку, том аколиту сценског савршенства, и његовим вјерним интерпретаторима, посједује.

Кажем, вјерним, јер су глумице редатеља слиједиле доследно и прецизно, с максимумом концентрације, до најситнијих потанкости, а познајући Хабунекову радну методу сумњам да би друго и биле у могућности да ураде. Њихова игра била је заснована на средствима високо стилизиране гласовне модулације и тјелесне експресије, титрајући каткад на руб свагда опасне гротеске, а кадшто се стишавајући до лирске самозатајности. Тиме су ове двије глумице, у тијесној сурадњи с редатељем, дотукле пљесниви сценски реализам и отвориле простор за једну игру сладострасног варничења у језику.

Нева Рошић је кључ за своју улогу нашла у реченици коју Сара у једном моменту изговара: „За мене кажу да сам стари змај, без иједног људског осјећаја — одвише стар, одвише крут да би осјетио нешто људско". Њена Сара је џангризава старица необуздана темперамента, сценски интерпретирана завидном говорном техником и до детаља разрађеном мимиком. Нада Суботић, у улози мушкарца, као Сарин тајник Питу, остварила је лик њелавог, танкоћутног пуританца суптилним хуморним акцентима и тако прискрбила представи неопходни контрапункт између носталгије и ироније.

Сара, на самом почетку представе, тражи од свог тајника сунцобран, како би спријечила да њено легендарно лице постане „пјегаво као пурје јаје" док сједи, изложена жарењу „кугле", у свом врту. Тражени сунцобран добија тек при крају представе и, разумије се, након што је сунце већ утонуло, а звијезде се појавиле на небу. На Питуову примједбу да јој сунцобран више не треба, Сара га ипак задржава, уз образложење пуно величанствене резигнације: „Мјесец ће вечерас бити без милости!". Сједећи у врту, евоцирајући велике роле које је играла и не мање велике људе које је сретала током бурнога живота, Сара води своју само наизглед баналну полемику са — небеским тијелима. Сунце је немилосрдно, али она му се обраћа као „кугли" која ће једнога дана нестати; мјесец ће такођер, као што знамо, „бити без милости" и, нема сумње, ваља се заштитити и од тог извора, макар хладне, свјетлости; звијезде трепте попут целестијалних билâ, али и њихову пролазност Сара је прозрела („мислила сам да сте барем ви вјечне", виче на њих, а и оне су тко зна кад умрле, шаљући нам своју лијепу свјетлост као самртничке уздахе). У сваком случају, та поносна, сујетна Сара, и сама *звијезда* некоћ раскошнога сјаја, настоји се обранити од сазнања да је све пролазно, па чак и свјетлост небеских тијела. Сунцобран је штити од *сваке* свјетлости — од сунца и његове радосне животодајности (додир са животом лош је за тен!); од звијезда и њиховог подсјећања на прошлу славу; од мјесеца и његове смртојавне

свјетлости... Сара, која је цијели живот провела под другом, вјештачком врстом свјетла, под јарким сунцем рефлектора, зацијело има разлога да се не одваја од сунцобрана. „Чему трајати у мртвом времену?", пита се она, у мировини, у времену које је стало, у којем се ниједна улога више не игра, у заборављу, очекујући смрт као поништење тог и сваког времена. Смрт је, коначно, нешто што узбуркава вријеме, што потреса еонску устајалост мућином спознаје. У међу-времену, Сара сједи и стрпљиво чека. Са сунцобраном на мјесечини.

Квартет удвоје

Хајнер Милер, њемачки драмски писац, једно је од најпознатијих имена свјетске театарске авангарде седамдесетих година. Његов комад *Квартет*, рађен по мотивима знаменитог епистоларног романа *Опасне везе* Шодерлоа де Лаклоа, из епохе француског осамнаестог стољећа, бави се проблемом власти сагледаним у призми еротике. Тема је, без сумње, одговарајуће постављена, ако имамо у виду да се она ничеанска „воља за моћ" у дјелима кардиналних мислилаца осамнаестог стољећа интерпретира семантичким превођењем на поље сексуалног освајања, алегоризацијом Ероса. Ово је особито присутно у филозофском дискурсу Маркиза де Сада, али своје рефлексе налази и у појединим сегментима Русоове и Дидроове мисли, те литератури Рестифа де ла Бретона и Шодерлоа де Лаклоа. Однос љубавног освајања и еротског потчињавања политичко је питање првога реда, сугерира овим својим комадом Хајнер Милер, и данас, у времену краја стољећа, краја миленија и краја умјетности, актуално је једнако колико и у доба грађанске револуције и барока, ако не и актуалније.

Редатељ Едвард Милер врло инвентивно, а на трагу ауторове основне филозофске идеје, смјешта радњу ове представе у једно не садашње, али, могућно, врло блиско будуће вријеме, у вријеме постнуклеарне апокалипсе, и у простор неког бункера за преживљавање.

Лаклоова маркиза де Мертеј и виконт де Валмон једина су два лика овог комада, патетичне сабласти једне бивше епохе и једног бившег мишљења, које проводе бескрајне часове у филозофском надмудривању о питањима спола, надмудривању што се претвара у борбу на живот и смрт јединим преосталим оружјем — ријечима. При том они играју и жртве својих еротских (политичких) потчињавања, мијењајући чак и сполове, па се овај двобој различитих сексуалних *идеологија* претвара у својеврсни квартет удвоје, одигран беспримјерном глумачком страшћу и дисциплином Иве Зупанчич и Данила Бенедичича.

Глумци све вријеме представе пресједе у некој врсти кутије, театарског кубуса освијетљеног јаким сноповима свјетлости, у једном омеђеном простору у којем воде своје продужене монологе. Идеја кутије као сценографског рјешења све чешће се среће у савременом театру. Она мора да има нечега заједничког са типичним поставангардним вјеровањем да се театарски воајеризам, својствен класичној сцени, има докинути ћиме глобалне визије и пуног еидоса, дакле оних претензија које су карактеристичне за модерно доба. Театар осамдесетих неће више да доводи гледаоца у позицију срамног вирења кроз кључаоницу, него му врата са треском отвара е да би овај хрупио у собу људске приватности онако како то телевизија без стида и зазора већ дуго ради. Сјетимо се Меклуанове метафоре „глобалног села"; али телевизија данас није више оно што етимологија њеног имена говори — „пренос на даљину" — него „пренос из близине"; није више телевизија, него глобовизија. Идеја театарске кутије је, у крајњем, идеја телевизијског екрана, а идеологија која „стоји иза тог је редуцирање сцене на минимум простора како би се постигао максимум концентрације на битно (велика сцена, наиме, увијек одвлачи пажњу мноштвом детаља — декор имитира „живот", а разводњава „идеју"). Не односи ли се Котов термин „театар суштине", скован на прошлогодишњем БИТЕФ-у, управо на овај својеврсни стилски редукционизам? Да ли је то нови казалишни тренд или критичарска уобразиља потписника ових редова? Нека вријеме одговори. Да је врста театра коју су нам Хајнер Милер и Едвард Милер презентирали ове године на МЕС-у врло, врло савремена, чињеница је која, без обзира на изнесене дилеме, чврсто стоји.

Хамдија ДЕМИРОВИЋ

ХАРМОНИЈА РАЗЛИЧИТОСТИ

Некадашњи Бијенале младих, након двадесет пет година постојања, ове године променио је назив у Нови париски бијенале, променио је принципе селекције аутора и радова, избрисао досадашњу старосну границу од тридесет пет година за учеснике и уселио се у велелепни и непрегледно велик простор хале у парку Вилет, у североисточном предграђу Париза. Резултат ови промена је изузетна концентрација врхунских дела модерне уметности, јер овогодишњи жири састављен од једног Талијана (Акиле Бонито Олива), Немца (Каспар Кениг), два Француза (Жорж Будеј и Жерар Гасио Талабо) и Американке (Алана Хеис) био је поштеђен досадашњих пристрасности националних селектора, исказујући колективно свој суд о сваком изложеном експонату. Огромна површина хале од двадесет једног квадратног километра омогућила је излагање заиста шароликог и богатог репертоара визуелних израза, које прате звучни, вербални и сценски садржаји. Око сто педесет стваралаца из тридесетак земаља света окупљених у три секције — ликовној, архитектонској и звучној — подједнаким снагама уградили су своје индивидуалности у мозаички приказ духовних стања средином девете деценије 20. века. Ова хармонија разноликости доказ је добро вођене селекторске политике, а у исто време је показатељ могуће неконфликтне коегзистенције потпуно опречних ликовних поетика и језика, као што су минимализам, концептуализам, сиромашна уметност, нови експресионизам, видео-арт, апстракција, енформел, слободна фигурација, перформанс, звучни амбијент или унутрашња архитектура. Предуслов за овакву слогу различитих је изузетан уметнички ниво изложених дела и присуство аутора јаких стваралачких индивидуалности. Можда једина мана овако јаког и већ и на уметничком тржишту добро провереног избора аутора јесте одсуство било чега што би отварало нове уметничке

путеве, па макар било и несавршено и недоречено. Тако смо у протекла два месеца у Паризу имали огромну збирку „већ виђених" ремек-дела савремене уметности.

Можда није далека од истине претпоставка да је досадашња старосна граница учесника Париског бијенала померена зато што су они одиста авангардни и луцидни стваралоци, попут Бојса, Кејџа, Болтанског, Балдезарија, Цилберта и Џорџа, Тингилија, Бурена, Ле Гака, Мерца, Пистолета и других, већ зашли у године и немају достојних следбеника, а да нове сликарске снаге које су се јавиле на последњим смотрама у крајњој линији делују још увек инфериорно у односу на своје претходнике, као што су Тапиес, Мата, Ерро, Арајо, Вос или наш Ступица, присутни на овој изложби. Дакле, једна од добрих страна нове концепције Бијенала је и то што је омогућена слободна конфронтација, односно комплементарност у овом случају, различитих генерација. Намеће се утисак да су малопре споменути стваралоци у зрелијим годинама, који су у протекле три деценије значили алтернативу комерцијалној уметности, задржали свежину и данас, па ова изложба, уз повремене блескове звезда и звездица талијанске трансавангарде, немачког неоекспресионизма и француске слободне фигурације, у потпуности носи њихов печат.

Свим посетиоцима Новог париског бијенала свакако ће у памћењу најдуже остати централни, уједно највећи, простор хале у Вилету, са огромним уметничким делима која се простиру и по двадесет метара у дужину. Сјајна десетметарска фотомонтажа уметничког тандема Цилберта и Џорџа под насловом *Смрт после живота* говори симболима о људском телу и енергијама. Јарко обојена у духу новог сликарства, представља сусрет медија фотографије, сликарства и театралног понашања. Овакви сусрети медија на Бијеналу готово су правило; сликарство често прелази у скулптуру, фотографија у сликарство, видео-екран је саставни део скулптуре и тако даље, па би се ова манифестација могла сагледати као тренутак помирења разнородних уметничких програма и техника у циљу што бољег одсликавања тренутка у коме живимо. Велику сликарску целину, састављену од осамнаест делова изложио је немачки сликар Георг Базелиц. Све фигуре на сликама окренуте су наглавце, потез је експресиван, колорит пригушен. Оно што њега концепцијски заокупља јесте како ће се гледалац поставити према оваквом делу, како ће реаговати на његову уобичајеност. Серији великих придружује се бојена скулптура од бронзе Јерга Имендорфа *Брандембурика капија*, која у својој симболичкој фигуралној структури садржи алузије на историју две Немачке.

Скулптура је на овогодишњем Бијеналу можда најбогатија дисциплина у погледу облика и приступа у којима се

јавља, пре свега захваљујући снажним тенденцијама сликарства да се инфилтрира у простор. Тако имамо примере сликане скулптуре Сандра Кије, Ивенса Мачада, Маркуса Липерца, Аниш Капур, Џулијана Опија итд.

Сликарство, као дисциплина која је у експанзији последњих година, најприсутније је на изложби. У општем шаренилу приступа и поступака, који често не иду даље од традиције на коју се веома ослањају, издвајају се изузетно снажне стваралачке личности Аргентинца Рикарда Моснера, чији радови јарких боја носе у себи пуно животне нергије, Мариа Осабе из Колумбије, који експресивним маниром парафразира познате слике Манеа, као и литерарни приступ Француза Робера Комба, са мноштвом карикатуралних фигура и стриповском употребом текста. Од видео-пројекција најинтересантније су оне са снимком *Токијског концерта* Јозефа Бојса и Нам Џун Пајка, и рад Швајцараца Давида Вајса и Петера Фишлија, који кроз причу о џиновском панди и пацову, сами обучени у њихова крзна и водећи дијалог, указују на неке „несавршености" природе.

Сјајна и помпезна поставка овогодишњег Новог париског бијенала, са избором тренутно у свету најуспешнијих уметника, јасно је показала да је авангарда шездесетих дефинитивно постала класика, често и неатрактивна, а да нови реставратори традиције сликарства и скулптуре, тежећи већ сада да постану класици, такође упадају у замку незанимљивости. Ово је био бијенале помирења — чекамо бијенале конфронтације.

Андреј ТИШМА

АУТОРИ ЛЕТОПИСА

ЕДУАРДО АРОЈО (EDUARDO ARROYO), рођен 1937. године у Мадриду. Самостално излагао у Паризу, Торину, Мадриду, Чикагу и Њујорку 1982; у Мадриду и Њујорку 1983; у Палма де Мајорки, Милану, Хамбургу, Њујорку, Мадриду и Женеви 1984. године.

НЕНАД БУГАРСКИ, види ЛМС I/85.

МИЛКО ВАЛЕНТ, рођен 1948. године у Загребу, где живи и ради. Пише поезију, кратку прозу, романе, есеје, белешке. У Летопису сарађује од октобра 1984. године. Књиге поезије: *Лептири архетипа*, 1980; *Задимљена лопта*, 1981; *Коан*, 1984; *Горки дезерти*, 1985. Књига теоријских есеја: *Carpe diem*, 1979.

ЕДИ ВАН ВЛИЕТ (EDDY VAN VLIET), рођен 1942. године у Антверпену. Објављена дела: *Het lied van ik* (*Моје певање*), 1964: *Duel*, 1967; *Colombus tevergeefs* (*Голуб узалуд*), 1969; *De vierschaar* (*Суд*), 1973; *Het grote verdriet* (*Велика туга*), 1974; *Na de wetten van afsceid en herfst* (*След закона који управљају одласком и јесени*), 1978; *Glazzen* (*Стакла*), 1979. (Ј. Шалго)

СТЕФАН ВАН ДЕН БРЕМТ (STEFAAN VAN DEN BREMT), рођен у Алосту 1941. године. Песник и преводилац. Књиге поезије: *Sextant*, 1968; *Een valkuil in de wolken* (*Соко у облацима*), 1971; *Van het een komt het ander* (*Једна ствар стиже по другој*), 1973; *Lente in Vorst* (*Пролеће у Шуми*), 1976; *Andere gedichten* (*Друге песме*), 1981; *Het onpare paar* (*Распарени пар*), 1982. (Ј. Шалго)

ЈОВАН ДЕЛИЋ, рођен 1949. године у Борковићима, у Црној Гори, живи у Новом Саду. Пише књижевну критику и есејистику. У Летопису сарађује од септембра 1976. године. Објављене књиге: *Критичареви парадокси*, 1980; *Српски надреализам и роман*, 1980; *Пјесник „Патетике ума" (о пјесништву Павла Поповића)*, 1983.

ХАМДИЈА ДЕМИРОВИЋ, рођен 1954. године, живи у Сарајеву. Песник, критичар и преводилац. У Летопису сарађује од септембра 1984. године. Књиге песама: *Неке одгонетнуте тајне*, 1976; *Химере и разлози*, 1978. Компилација претходних радова на енглеском: *25 Poems*, 1980.

ЏОН ЕХЕРН (JOHN AHEARN), вајар и сликар, рођен 1951. године у Бингамтону, САД. Од 1969. до 1973. студирао на Корнел универзитету. Самостално излагао у Њујорку 1979. и 1983. и у Келну 1982. године.

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ, види ЛМС I/85.

МАРК ИНСИНГЕЛ (MARK INSINGEL), рођен 1935. године у Антверпену. Песник, романсијер, есејист и преводилац. Књиге поезије: *Drijfhout* (*Дрво на ветру*), 1963; *Een kooi van licht* (*Светлосни кавез*), 1966; *Perpetuum mobile* 1969; *Modellen* (*Додели*), 1970; *Posters*, 1974; *Het is zo niet zo is het* (*Тако то није то тако*), 1978, Романи: *Een tijdsverloop* (*Међувреме*), 1970; *Dat wil zeggen* (*То хоће да каже*), 1975. Књиге приповедака: *Een getergde jager* (*Раздражени ловац*), 1966; *Spiegelingen* (*Одблесци*), 1968; *Gezwel aan wortels* (*Кврга на корену*), 1978; *Mijn territorium* (*Моја територија*), 1980; *Een misje nat de tram* (*Једна се девојка попела у трамвај*), 1983. Књига есеја: *Woorden zijn oorden* (*Речи су места*), 1981. (Ј. Шалго)

МИЛЕНА ЈОВОВИЋ, рођена 1931. године у Котражи, у Шумадији, данас живи у гружанском селу Добрачи. Пише песме. У Летопису сарађује од јуна 1964. године. Књиге песама: *Песме Милене Јововић из села Добраче*, 1963; *Клас под понором*, 1972; *Широко је лишће орово*, 1975; *Мрављe срце*, 1976.

ЕРЖЕБЕТ ЈУХАС (JUHASZ ERZSÉBET), рођена 1947. године у Бачкој Тополи, живи у Новом Саду. Научни сарадник је Института за хунгарологију у Новом Саду. Пише новеле, романе, есеје и критике. Роман: *Homorítás* (*Угнутост*), 1980. Књиге новела: *Fényben fénybe, sötétben sötétbe* (*Из светлости у светлост, из таме у таму*), 1975; *Gyöngyhalászok* (*Ловци бисера*), 1984.

ЗОЈА КАРАНОВИЋ, рођена 1949. године у Темерину. Ради у Новом Саду. Објављује радове из области књижевне историје. У Летопису сарађује од јануара 1981. године.

ПИТЕР КЕРИ (PETER CAREY), аустралијски приповедач, рођен 1943. године. Студирао је природне науке и радио на пословима рекламе. Прва збирка прича *Дебељко у историји* објављена му је 1974. године, *Ратни злочини* 1980, а *Блаженство* 1981. године. Прича *Амерички снови* појавила се у првој збирци. Преведене приче су

из избора Керијеве прозе у издању „Picador"-а, Лондон, 1981. Питер Кери сада живи у шумовитим планинама Квисленда, Аустралија, где је и настала већина ових прича. (А. Марчетић)

ПЈЕРО КЈАРА (PIERO CHIARA), савремени италијански писац, са подједнаким успехом пише романе, приповетке и есеје, који су увек изванредно примљени и од читалачке публике и од критике. По мишљењу критичара, Пјеро Кјара поседује изванредан урођени дар приповедача који воли да прати живот кроз замршени сплет свих његових облика и тако „пише непрекидни роман живота". Поменућемо нека од његових дела: *La partizione (Деоба)*, 1964; *L'uovo al cianuro e altre storie (Јаје са цијанидом и друге приче)*, 1969; *Il giovedi della Signora Giulia* (*Четвртак госпође Булије*), 1970; *La stanza del Vescovo (Бискупова соба)*, 1976; *Vita di Gabriele d'Annunzio* (*Живот Габријела д'Анунција*), 1978; *Una spina nel cuore* (*Трн у срцу*), 1979; *Vedrò Singapore?* (*Хоћу ли видети Сингапур?*), 1981.

Приповетка *Шешир* (*Il cappello*) преузета је из збирке *40 storie di Piero Chiara (40 прича Пјера Кјаре)*, 1983. (К. Јовановић).

ЕФТИМ КЛЕТНИКОВ рођен 1946. године у Негреву, у малешевском крају, живи у Скопљу. Уредник је културне рубрике часописа *Просветена жена*. Пише песме, приповетке, књижевне критике и есеје, а бави се и сликарством. У Летопису сарађује од фебруара 1980. године. Књиге песама: *Модер вир*, 1977; *Зраци и самраци*, 1978; *Окото на Темниот*, 1980; *Песни за Огнен*, 1983; *Икра и крило*, 1984. Коаутор је антологије најмлађих македонских песника *Љубав и мајстори*, 1978.

ХЕРМАН ДЕ КОНИНК (HERMAN DE CONINCK), рођен 1944. године у Малинесу. Главна дела: *Lachen tot je zwart ziet* (*Смех до суза*), 1969; *De lenige liefde (Еластична љубав)*, 1969; *Zolang er sneeuw ligt* (*Исто тако дуго откако има снега*), 1976; *Met een klank van hobo* (*На звук обое*), 1980. (Ј. Шалго)

СТАНИША Н. КОСТИЋ, рођен 1913. године у Црквенцу код Свилајнца, данас живи у Загребу. Пише политичку, правну и културну историју, поезију, есејистику и преводи са енглеског. У ратном заробљеништву у Немачкој 1941—1945. У заробљеничким рукописним издањима објављени су му прозни, поетски и преводни радови. У Летопису сарађује од маја 1981. године. Објављене књиге: *Појам националних мањина*, 1964; *Међународни односи и међународно право*, 1966; *Међународни односи до 1914*, 1967; *Заштита мањина у доба Уједињених нација*, 1967.

МАРКУС ЛИПЕРЦ (MARKUS LÜPERTZ), вајар, рођен 1941. године у месту Либерец, у Чехословачкој. Самостално излагао у Ајндховену, Паризу, Берлину, Келну, Минхену 1982; у Берлину, Кел-

ну, Њујоркy, Хановеру, Салцбургу, Цириху, Бечу, Лондону и Страсбуру 1983; Цириху, Бечу, Минхену, Паризу и Лондону 1984. године.

БОШКО ЛОМОВИЋ, види ЛМС III/85.

ЛУЈ МАРЕН (LOUIS MARIN), рођен 1931. године у Греноблу. Огледао се са подједнаким успехом као есејист у многим областима, од проблематике библијских списа и семиотике сликарства до етнологије и семиологије бајкс. У првој фази рада примењивао структуралистичку методологију, окрећући се касније методима који анализирају „производњу значења" у тексту. Предавао на Сорбони, Калифорнијском универзитету, Универзитету Џон Хопкинс. Сада ради као професор у Паризу. Објављене књиге: *Études semiologiques (Семиолошке студије)*, 1971; *Utopiques: Jeux d'espace (Утопијско: Игре у простору)*, 1973; *Le récit est un piège*, 1978. (С. Јованов)

ТОМИСЛАВ МАРИНКОВИЋ, рођен 1949. године у Липолисту код Шапца где, после школовања у Шапцу и Београду, и сада живи. Пише поезију и прозу. Књига песама: *Двојник*, 1983.

ИВЕНС МАЧАДО (IVENS MACHADO), вајар, рођен 1942. године у Флоријанополису, у Бразилу. Самостално излагао 1983. у Торину, 1984. у Барију, 1985. у Сао Паолу и Рио де Жанеиру.

ВЛАДИМИР МИЛАРИЋ, рођен 1930. године у Петроварадину, где живи и данас. Од 1981. године уредник је књижевних издања Издавачког центра „Радивој Бирпанов" у Новом Саду. Пише књижевну критику и есејистику. У Летопису сарађује од октобра 1955. године. Аутор је више антологија и тематских панорама књижевних текстова намењених деци. Објављене књиге есеја и студија: *Време као играчка*, 1967; *Дечје језичко стваралаштво*, 1969; *Интерпретација дечје песме*, 1975; *Сигнали сунца*, 1977.

МИЛИВОЈ НЕНИН, види ЛМС I/85.

ЏУЛИЈАН ОПИ (JULIAN OPIE), рођен 1985. године у Лондону. Самостално излагао 1983. у Лондону; 1984. у Француској и Западној Немачкој; 1985. године у Холандији.

МАРИО ОСАБА (MARIO OSSABA), сликар, рођен 1946. године у Медељину, у Колумбији. Самостално излагао у Медељину 1969; у Калиу, у Колумбији 1970; Медељину 1972. и 1974; у Екватору 1976; у Панами 1977; у Њујорку и Медељину 1978; у Калиу 1979; на Куби и у Медељину 1980; у Барселони 1981. године.

МАРИЈА ДЕ ЛА ПАС ХАРАМИЉО (MARIA DE LE PAZ JARAMILLO), сликарка, рођена у месту Манизалес, у Колумбији. Само-

стално излагала у Медељину и Панами 1980; у Периери и Баранкиљи (Колумбија) 1981; у Боготи 1982; у Њујорку, Панами и Картагени (Колумбија) 1983; у Мексику и Волфенвајлеру 1984. године.

БОШКО ПЕТРОВИЋ, види ЛМС I/85.

МИЛИВОЈ СРЕБРО, види ЛМС III/85.

РАДИВОЈ СТАНИВУК, види ЛМС II/85.

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ, види ЛМС I/85.

РАДОСАВ СТОЈАНОВИЋ, рођен 1950. године у Млачишту код Црне Траве, живи у Приштини. Уредник је културне рубрике *Јединства*. Пише поезију, прозу и критику. Књиге песама: *Инословље*, 1979; *Рукопис чемерски*, 1982. Књига приповедака: *Аритонова смрт*, 1984.

ГАБРИЈЕЛ СТУПИЦА, сликар и сценограф, рођен 1913. године у Дражгошу, на Горењском. Професор је на Академији за ликовну уметност у Љубљани. Самостално излагао у Риму и Атини 1963; у Београду и Љубљани 1968; у Београду 1975; у Риму, Атини и Љубљани 1984. године.

ЈУЛИЈАН ТАМАШ, види ЛМС II/85.

АНДРЕЈ ТИШМА, рођен 1952. године у Новом Саду, где живи и данас. Студирао сликарство у Прагу. Поред ликовног стваралаштва пише ликовну критику. У Летопису сарађује од јануара 1980. године.

ЛАСЛО ТОМАН (TOMAN LÁSZLÓ), рођен 1930. године у Новом Саду, где живи и данас. Уредник је издавачке делатности у „Форуму". Пише критике, есеје и студије.

БОШКО ТОМАШЕВИЋ, види ЛМС I/85.

РАДЕ ТОМИЋ, рођен 1934. године у Папратни код Књажевца, преминуо у Новом Саду 29. јануара 1985. Писао песме и преводио са француског и румунског језика. У Летопису сарађивао од октобра 1976. године. Књиге песама: *За сутра увече*, 1966; *Треће око*, 1969; *Чари Новог Сада*, 1972; *Вулкан, мој брат*, 1976.

Песме које доносимо у овој свесци Летописа досада нису објављене и припадају песниковој заоставштини. Песма „Срозавам камеру / вршим насиље..." сматра се последњом коју је Раде Томић написао.

ЈОТИ Т' ХОФТ (JOTIE T' HOOFT, 1956—1977). Дела: *Schreeuwlandschap (Пејзаж крика)*, 1975; *Junkieverdriet (Туга младића)*, 1976; *De laatste gedichten* (*Последње песме*), 1977; *Poezebeest* (*Мачe*), 1978; *Verzamelde gedichten (Сабрана дела)*, 1981. (Ј. Шалго)

ЛАЗАР ЧУРЧИЋ, види ЛМС III/85.

ЏИЛБЕРТ и ЏОРЏ (GILBERT and GEORGE). Џилберт је рођен 1943. године у Доломитима, у Италији, а Џорџ 1942. године у Девону, у Енглеској. Самостално су излагали у Ајндховену 1980, у Дизелдорфу, Берну, Паризу и Лондону 1981, у Генту, у Белгији 1982, у Балтимору, Хјустону, Палм Бичу 1984, у Милвокију и Њујорку 1985. године.

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

САДРЖАЈ

ПИТЕР КЕРИ
Амерички снови 861

РАДЕ ТОМИЋ
Десет песама 872

ЕФТИМ КЛЕТНИКОВ
Четири песме 875

ПЈЕРО КЈАРА
Шешир 878

МИЛЕНА ЈОВОВИЋ
Три песме 882

ЕРЖЕБЕТ ЈУХАС
У Наконксипану пада снег 884

ТОМИСЛАВ МАРИНКОВИЋ
Две песме 890

РАДОСАВ СТОЈАНОВИЋ
Време коприва 892

ПЕТ ФЛАМАНСКИХ ПЕСНИКА 897

МАРК ИНСИНГЕЛ
Четири песме 898

ЕДИ ВАН ВЛИЕТ
Две песме 899

СТЕФАН ВАН ДЕН БРЕМТ
Две песме 900

ЈОТИ Т'ХОФТ
Туризам 901

ХЕРМАН ДЕ КОНИНК
Две песме 902

ОГЛЕДИ

ЈОВАН ДЕЛИЋ
Лалићева Свадба *као роман ретардације* 904

ЛУЈ МАРЕН
Дизниленд: дегенерисана утопија 917

ВЛАДИМИР МИЛАРИЋ
Радовићево српско дечје песништво 932

СЕЋАЊА

СТАНИША Н. КОСТИЋ
Васа Бугозан 947

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

БОШКО ПЕТРОВИЋ
Дани и поводи (V) 958

МИЛКО ВАЛЕНТ
Технички афродизијаци 977

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Авангарда и њена књижевно-научна терминологија (II) 984

ЈУЛИЈАН ТАМАШ
Повратак књижевним делима 988

МИЛИВОЈ СРЕБРО
Разарање „писма романа" 991

РАДИВОЈ СТАНИВУК
Говор немушти х ствари 994

МИЛИВОЈ НЕНИН
Низање асоцијативних валова 997

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Парадокси есеја 1000

РАДИВОЈ СТАНИВУК
Неиздиференцирана мерила 1004

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Ка објекталном роману 1005

ЗОЈА КАРАНОВИЋ
Значајно сагледавање усмене поезије 1008

БОШКО ЛОМОВИЋ
Веома озбиљна комедија 1014

ЛАЗАР ЧУРЧИЋ
Леп прилог трајању прилога објављених у Летопису 1016

Р(АДИВОЈ) С(ТАНИВУК)
Јарослав Сајферт: Изабране песме 1018

Н(ЕНАД) Б(УГАРСКИ)
Аугусто Боал: Позориште потлачених 1019

М(ИРЈАНА) Д. (СТЕФАНОВИЋ)
Илустрована историја тривијалне литературе 1020

Л(АСЛО) Т(ОМАН)
Бестселер о једном генералу 1021

ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС

ХАМДИЈА ДЕМИРОВИЋ
Ни риба ни МЕС 1023

ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС

АНДРЕЈ ТИШМА
Хармонија различитости 1030

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ

НОВИ ПАРИСКИ БИЈЕНАЛЕ '85. (Едуардо Аројо, Џилберт и Џорџ, Џон Ехерн, Ивенс Мачадо, Марио Осаба, Бурлијан Опи, Габријел Ступица, Маркус Липерц, Марија де ла Пас Харамиљо) 946/947

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 1033

САДРЖАЈ

ЛЕТОПИСА МАТИЦЕ СРПСКЕ

Година 160. — Књига 435.

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

ВЕНЕДИКТ ЈЕРОФЕЈЕВ
Москва — Петушки 3, 167

ПЕТКО ВОЈНИЋ ПУРЧАР
Чизме, смрт 26

ЕМИЛИ ДИКИНСОН
Седам песама 29

ДАМИР МИЛОШ
Рибарска прича 32

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
Књижевна вечера 35

ЈАН БРИЗА
Савремена никарагванска поезија 37

ЛУИС АЛБЕРТО КАБРАЛЕС
Песма очаја 39

ПАБЛО АНТОНИО КВАДРА
Запис на камену крај пута када је прва ерупција... 39

ХОАКИМ ПАСОС
Слепи Индиоси 40, *Ослобођење одмах, ако је потребно и насиљем* 41

МАРИЈА ТЕРЕСА САНЧЕС
Врата 41

МАРИО КАХИНА ВЕГА
Објава 42

ЕРНЕСТО ГУТИЈЕРЕС
Моја земља је тако мала 43

РОБЕРТО КВАДРА
Енма је сва женствена 43

ЕДВИН ИЉЕСКАС
Ваш одани 44

ФРАНСИСКО ДЕ АСИС ФЕРНАНДЕС
Епиграми 46

МАРИО САНТОС
Лето 46

ФРАНСИСКО САНТОС
Леонел Ругама 47

ЛЕОНЕЛ РУГАМА
Земља је месечев сателит 47

КАРЛ РАКОСИ
Три песме 186

БРАНКО МАЛЕШ
Четири пјесме 188

МИЛЕНКО ПАЈИЋ
Препознавање снова 193

ПАЛ БЕНДЕР
Један комичан еп ипак се не може завршити овако 199

ДРАГОМИР ПОПНОВАКОВ
Погубљења 202

ТОМАЗО ЛАНДОЛФИ
Сунчана недеља 337

ЛАСЛО Л. БЛАШКОВИЋ
Зелени ready-made 351

ЗБИГЊЕВ ХЕРБЕРТ
Седам записа 353

МИРА ПОПОВИЋ
Мрвица сећања на господу . . .их 356

БЕРБ БЕЛАЊИ
Три песме 360

ДУШИЦА ПАВКОВ
Две песме 363

ИЗ САВРЕМЕНЕ КИНЕСКЕ ПОЕЗИЈЕ

ХУАНГ ЈОНГЈУ
Девојка с лепом косом 360

ЛИАНГ СЈАОБИН
Моја месечна карта 365

ЧЕН БИГУАНГ
Снег 366

ФУ ТИАНЛИН
Последњи аутобус 366

ВАНГ СЈАОНИ
Пар ципела на крају њиве 367

ГАО ФАЛИН
Ледоломац 368

АИ БИНГ
Оловка 369

ЧОУ ТАО
Живи песак 370

ЛИУ СЈАОФАНГ
Краљица фарме 371

ИЗЕТ САРАЈЛИЋ
Пјесме у прози 517

РОБЕРТ КУВАР
Магични жарач 522

ИВАН НЕГРИШОРАЦ
Две песме 544

ЖЕЉКО ГРАХОВАЦ
Аура 547

ИВАН БАУМАН
Три пјесме 549

ТОДОР МАНОЈЛОВИЋ
Роман Чедомиља Весића 701

ЈАРОСЛАВ САЈФЕРТ
Четири песме 716

БОТО ШТРАУС
Парови, пролазници 720

МИЛЕНКО ФРЖОВИЋ
Мудрац открива 727

ДУШАН АНЂЕЛКОВИЋ
Лабораторијски налаз 731

БОЖИДАР МАНДИЋ
Три песме 739

ПИТЕР КЕРИ
Амерички снови 861

РАДЕ ТОМИЋ
Десет песама 872

ЕФТИМ КЛЕТНИКОВ
Четири песме 875

ПЈЕРО КЈАРА
Шешир 878

МИЛЕНА ЈОВОВИЋ
Три песме 882

ЕРЖЕБЕТ ЈУХАС
У Наконксипану пада снег 884

ТОМИСЛАВ МАРИНКОВИЋ
Две песме 890

РАДОСАВ СТОЈАНОВИЋ
Време коприва 892

ПЕТ ФЛАМАНСКИХ ПЕСНИКА

МАРК ИНСИНГЕЛ
Четири песме 898

ЕДИ ВАН ВЛИЕТ
Две песме 899

СТЕФАН ВАН ДЕН БРЕМТ
Две песме 900

ЈОТИ Т'ХОФТ
Туризам 901

ХЕРМАН ДЕ КОНИНК
Две песме 902

ОГЛЕДИ

СТЕВАН ТОНТИЋ
Земља и свемир Николе Шопа 49

ВАСИЛ ТАТАКИС
Историја византијске филозофије 68

ТЕОРИЈА ДЕКОНСТРУКЦИЈЕ

ДРАГАН КУЈУНЏИЋ
Деконструкција: једна весела наука 207

ЖАК ДЕРИДА
Писмо јапанском пријатељу 210

АЛАН БАС
„Књижевност" / Књижевност 216

Џ. ХИЛИС МИЛЕР
Критичар као домаћин 226

КРИСТОФЕР НОРИС
Између Маркса и Ничеа: политика деконструкције 233

СИНТИЈА ЧЕЈЗ
Едиповска текстуалност: читање Фројдовог читања „Едипа" 238

ЏОНАТАН КАЛЕР
Критичке консеквенце теорије деконструкције 263

БЛАЖЕ КОНЕСКИ
Национални фон поезије 372

ДОНАЛД КАСПИТ
Филозофија и уметност 376

ЈАСМИНА ЛУКИЋ
Поетичност свакодневице 381

ПАВЛЕ ИВИЋ
Улога и заслуге Буре Даничића 741

ПОЛ ДЕ МАН
Опирање теорији 752

ВАСА ПАВКОВИЋ
Дно земље и плафон неба 772

ЈОВАН ДЕЛИЋ
Лалићева Свадба *као роман ретардације* 904

ЛУЈ МАРЕН
Дизниленд: дегенерисана утопија 917

ВЛАДИМИР МИЛАРИЋ
Радовићево српско дечје песништво 932

СЕЋАЊА

ЦВЕТАН ТОДОРОВ
Одговори Романа Јакобсона 397

ЏОН КИНГ
Сећања на Витгенштајна 786

СТАНИША Н. КОСТИЋ
Васа Бутозан 947

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

БОШКО ПЕТРОВИЋ
Дани и поводи (I) 83, *(II)* 272, *(III)* 423, *(IV)* 793, *(V)* 958

ВОЈИСЛАВ ДЕСПОТОВ
Конац двадесетог века (XVII) 96, *(XVIII)* 440

МИХАЉ ХОПАЛ, БУЛА КИРАЉ
Прошлост културе — то је и њена садашњост 286

СТИЈЕПО МИЈОВИЋ КОЧАН
Кип домовине лета 198 . . . итакодаље* 551

ЈОВИЦА АЋИН
Близу краја 565

ЗОРАН МИРКОВИЋ
Како је моја баба месила хлеб 570

СЛАВКО ГОРДИЋ
Живети у селу 573

СРБА ИГЊАТОВИЋ
Бића осуђена на говор 576

ЈУДИТА ШАЛГО
Књижарије 584

МИРОСЛАВ ЕГЕРИЋ
Три записа 589

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
О јабуци 597

МАРИЈА ЧУДИНА
Насиље надахнућа 604

РАДИВОЈ ШАЈТИНАЦ
Побеснели Макс и његов деда 608

ДИМИТРИЈЕ ДУРАЦОВСКИ
Пролазим ли ја? 612

ДРАГУТИН ГОСТУШКИ
Прелудијум за смак света 615

ЗВОНИМИР КОСТИЋ
Ловћен, одоздо, из Кртола 622

МИЛКО ВАЛЕНТ
Технички афродизијаци 977

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

ВАСА ПАВКОВИЋ
Мост *ка* Зиду 104

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
Аналитичар и тумач 108

МИЛИВОЈ НЕНИН
Померени свет 111

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Упоредно проучавање 113

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Текст и контекст у проучавању књижевности 116

ДОБРИВОЈЕ СТАНОЈЕВИЋ
Сентименталност новог стила 120

С(ВЕТИСЛАВ) Ј(ОВАНОВ)
Елијас Канети: Маса и моћ 123

Ј(УДИТА) Ш(АЛГО)
Маргерит Јурсенар: Ватре 124

С(ВЕТИСЛАВ) Ј(ОВАНОВ)
Михајло Пантић: Хроника собе 125

Н(ЕНАД) Б(УГАРСКИ)
Слободан Просперов Новак: Планета Држић 126

М(ОША) Б(ОРБОШКИ)
Еротске народне пјесме 127

БОГДАН КОСАНОВИЋ
Шкловски у спору са структуралистима 127

СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ
Тајни кодови, јавне врлине 291

ЈУЛИЈАН ТАМАШ
Смисао за туђе гледиште 293

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Иронија, разумевање и тумачење књижевног дела 297

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
Књига подукâ о болу 300

РАДИВОЈ СТАНИВУК
Слике великог јединства 305

ВАСА ПАВКОВИЋ
Корак назад, два корака напред 306

МИЛИВОЈ НЕНИН
Пулсирање текста 309

З(ОРАН) М(ИРКОВИЋ)
Еуген Финк: Основни феномени људског постојања 311

С(ВЕТИСЛАВ) Ј(ОВАНОВ)
Павао Павличић: Крај мандата 312

Н(ЕНАД) Б(УГАРСКИ)
Јан Мек Јуен: Бетонски врт 313

Ј(УДИТА) Ш(АЛГО)
Љерка Мифка: Онај који прича и смије се 314

М(ИЛАН) Ж(ИВАНОВИЋ)
Горан Бабић: Квар догме 315

М(ИОДРАГ) М(АТИЦКИ)
Радмила Пешић и Нада Милошевић-Борђевић: Народна књижевност 316

МИРКО РАДОЈИЧИЋ
О интелектуалцу, меланхолији, књижевности... 317

ЈУДИТА ШАЛГО
Роберт Вилсон, архитект времена 322

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
Маска генијалног хица 323

ПРЕДРАГ МАРКОВИЋ
Небрањена тврђава Ивана В. Лалића 447

ВАСА ПАВКОВИЋ
Сан о Повратку 449

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Авангарда и њена књижевно-научна терминологија 453

МИЛИВОЈ СРЕБРО
Дупли заплет 456

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Изостали резултати 459

ЛАЗАР ЧУРЧИЋ
Две збирке народних песама из Летописа Матице српске 462

БОШКО ЛОМОВИЋ
Роман о Лонгину 465

МИЛИВОЈ СРЕБРО
Живот пише романе 467

М(ОША) Б(ОРБОШКИ)
Стеван Пешић: Светло острво 469

М(ИРЈАНА) Д. С(ТЕФАНОВИЋ)
Бурђица Иванишевић: Небеска шкриња 470

М(ИЛАН) Ж(ИВАНОВИЋ)
Душан Михаиловић: Шекспир и српска драма у XIX веку 471

М(ИЛАН) Ж(ИВАНОВИЋ)
Зорица Радаковић: Сваки дан је сутра 472

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
Парсифал — моје име 473

ИВАН НЕГРИШОРАЦ
Конференција америчких слависта 475

ИВАН НЕГРИШОРАЦ
Две монографије 476

ПРЕДРАГ МАРКОВИЋ
У лавиринту јереси 628

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Дарови и дугови 633

ХРВОЈЕ ЧУЛИЋ
Реалан и скептичан 636

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Андреј Бели као теоретичар руског симболизма 639

РАДИВОЈ СТАНИВУК
Естетизирање и побуна 643

МИРЈАНА ЗАВИШИН
Поновно шчитавање Марулића 646

С(ВЕТИСЛАВ) Ј(ОВАНОВ)
Роко и Антонија: Свиње с крилима 649

М(ИЛАН) Ж(ИВАНОВИЋ)
Божидар Шујица: Кичма 650

П(РЕДРАГ) М(АРКОВИЋ)
Станислав Хабјан: Немогућа варијанта 651

Н(ЕНАД) Б(УГАРСКИ)
Иван Аралица: Душе робова 652

М(ИЛАН) Ж(ИВАНОВИЋ)
Живојин Туриски: Јединство мерила 653

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
Касандра или отпор 654

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Тумачи велике загонетке 810

ЈУЛИЈАН ТАМАШ
Песник тела 814

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Беново превладавање „онтологијске празнине" 817

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Творци и тумачи епохе романтизма 821

ВЛАДИМИР КОПИЦЛ
Аутентична проживљеност 824

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
Сунце и ватра као прсти срца 826

Ј(УДИТА) Ш(АЛГО)
Аница Савић Ребац: Предплатонска еротологија 827

Н(ЕНАД) Б(УГАРСКИ)
Бернард Маламуд: Поправљач 829

П(РЕДРАГ) М(АРКОВИЋ)
Усама Ибн Мункиз: Књига поуке 829

П(РЕДРАГ) М(АРКОВИЋ)
Вјекослав Бобан: Кутија жигица 830

Б(ЛАДИМИР) К(ОПИЦЛ)
Небојша Рашчевић: Говорите ли фортран 831

С(ВЕТИСЛАВ) Ј(ОВАНОВ)
Радослав Лазић: Култура режије 832

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Авангарда и њена књижевно-научна терминологија (II) 984

ЈУЛИЈАН ТАМАШ
Повратак књижевним делима 988

МИЛИВОЈ СРЕБРО
Разарање „писма романа" 991

РАДИВОЈ СТАНИВУК
Говор немушти х ствари 994

МИЛИВОЈ НЕНИН
Низање асоцијативних валова 997

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Парадокси есеја 1000

РАДИВОЈ СТАНИВУК
Неиздиференцирана мерила 1004

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Ка објекталном роману 1005

ЗОЈА КАРАНОВИЋ
Значајно сагледавање усмене поезије 1008

БОШКО ЛОМОВИЋ
Веома озбиљна комедија 1014

ЛАЗАР ЧУРЧИЋ
Леп прилог трајању прилога објављених у Летопису 1016

Р(АДИВОЈ) С(ТАНИВУК)
Јарослав Сајферт: Изабране песме 1018

Н(ЕНАД) Б(УГАРСКИ)
Аугусто Боал: Позориште потлачених 1019

М(ИРЈАНА) Д. С(ТЕФАНОВИЋ)
Илустрована историја тривијалне литературе 1020

Л(АСЛО) Т(ОМАН)
Бестселер о једном генералу 1021

ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС

ПАРАДОКС ЉУБИШЕ РИСТИЋА

РАДОСЛАВ ЛАЗИЋ
Режија као утопијска уметност 478

ЛАСЛО ВЕГЕЛ
Театрализација света, политизација форме 495

СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ
Командос у Талијином храму 500

ЗОРАН ЈОВАНОВИЋ
У позоришном краљевству Јутутуту 834

ХАМДИЈА ДЕМИРОВИЋ
Ни риба ни МЕС 1023

ФИЛМСКИ ЛЕТОПИС

НЕБОЈША ПАЈКИЋ
У редитељском сазвежђу (IV) 840

ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС

АНДРЕЈ ТИШМА
Хармонија различитости 1030

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ

Тридесетогодишњица Новосадског договора
(Живан Милисавац, Јован Јерковић, Митар Пешикан, Буза Радовић, Драго Ћупић, Божидар Ковачек, Живан Станојчић, Мато Пижурица, Милош Хаџић, Душан Попов, Петар Милосављевић, Јован Кашић) 565

Змајева награда Изету Сарајлићу 682

ЛЕТОПИС ЛЕТОПИСА

ЖИВАН МИЛИСАВАЦ
Прва деценија Летописа Матице српске 130

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ

РАДА ЧУПИЋ 48/49
МИЛАН БЛАНУША 308/309
МУСЛИМ МУЛИЋИ 446/447
МИЛИВОЈ НИКОЛАЈЕВИЋ 546/547
БОЖИДАР ДАМЈАНОВСКИ 738/739
НОВИ ПАРИСКИ БИЈЕНАЛЕ '85. (ЕДУАРДО АРОЈА, ЏИЛБЕРТ И ЏОРЏ, ЏОН ЕХЕРН, ИВЕНС МАЧАДО, МАРИО ОСАБА, БУЛИЈАН ОПИ, ГАБРИЈЕЛ СТУПИЦА, МАРКУС ЛИПЕРЦ, МАРИЈА ДЕ ЛА ПАС ХАРАМИЉО) 946/947

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 156, 327, 504, 688, 851, 1033

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

излази 12 пута годишње у месечним свескама од десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу.

Нацрт за корице: Душан Ристић. Секретар: Милица Вртунски. Технички уредник: Владислав Војнић Хајдук. Коректор: Стојан Трећаков.

Годишња претплата 500, а за чланове Матице српске 400 динара. Преплата за иностранство 1.000 динара. — Цена једној свесци у књижарској продаји 50 динара. — Претплата се може уплатити у свакој пошти на чековни рачун број 65700-678-2213, са назнаком: „за Летопис". — Адреса Администрације: 21000 Нови Сад, Матице српске ул. бр. 1. Телефон: 021/615-599, локал 112.

Издаје: Матица српска.
Штампа: РО „Будућност", Нови Сад.
Тираж: 1700.

ДОКУМЕНТИ IX КОНГРЕСА САВЕЗА КЊИЖЕВНИКА ЈУГОСЛАВИЈЕ

Књижевна заједница Новог Сада, у сарадњи са Савезом књижевника Југославије, издавач је књиге *ДОКУМЕНТИ IX КОНГРЕСА САВЕЗА КЊИЖЕВНИКА ЈУГОСЛАВИЈЕ*, у којој се објављују сва излагања и ауторизоване дискусије, односно стенограм, са Конгреса одржаног у Новом Саду од 18. до 20. априла 1985. године.

Књига је обима преко 400 страница, биће штампана латиницом, у Б-формату, брошурано, корице биндекот, у боји. Цена: 700,— динара.

Књижевна заједница Новог Сада, Змај Јовина 22, 21000 Нови Сад, телефон (021)611-173

НАРУЏБЕНИЦА

Овим неопозиво поручујем књигу *ДОКУМЕНТИ IX КОНГРЕСА САВЕЗА КЊИЖЕВНИКА ЈУГОСЛАВИЈЕ* коју ћу платити поштару приликом преузимања пошиљке.

(презиме, очево име и име) (поштански број и место)

(адреса) (бр. л. к. и од кога је издата)

(потпис) (потпис и печат — за радне орг.)

У случају спора, надлежан је суд у Новом Саду.

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Уплаћујући свега 500 динара, обезбедићете да током читаве године добијате Летопис на адресу коју нам пошаљете.

Годишња претплата износи 500 динара, а за чланове Матице српске 400.

Претплата се може уплатити у свакој пошти на чековни рачун Новосадске банке у Новом Саду број 65700-678-2213, са назнаком: „за Летопис '85."

МС

Песме, приповетке, одломке из романа, сећања, огледе, критике и ликовне прилоге у следећим свескама објављују:

МИЛАН БУДИМИР
НЕНАД БУГАРСКИ
ЖАН-ПЈЕР ВЕРНОН
НИКОЛА ВУЈЧИЋ
ЖАК ДЕРИДА
Е. Р. ДОДС
МИЛОШ БУРИЋ
ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
ДАРИНКА ЗЛИЧИЋ
МАЈДА ЈУРИЋ
ЗОРАН МИРКОВИЋ
МИЛАН НЕНАДИЋ
ДАРИНКА НИКОЛИЋ
ДАРКО НОВАКОВИЋ
ВАСА ПАВКОВИЋ
БОШКО ПЕТРОВИЋ
АНИЦА САВИЋ РЕБАЦ
СВЕТЛАНА САПШАК
ЈУЛИЈАН ТАМАШ
ЉИЉАНА ЦРЕПАЈАЦ
РАДМИЛА Б. ШЕВИЋ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025—5939 | UDK 82 (05)