БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМсП 1
Ађ, св
1985/436. 6,

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА: ОТО ТОЛНАИ, МИЛЕНКО ПАНИЋ, МАРИЈА ЈАКИМ, ФРЕНК О'ХАРА. **ПРОЗА:** ЗОРАН МИРКОВИЋ, РУДИ ШЕЛИГО. **ОГЛЕДИ:** СЛОБОДАН БЛАГОЈЕВИЋ, АНТОН ПОПОВИЧ, ПЕТЕР ЗАЈАЦ, МИРОСЛАВ ЕГЕРИЋ. **СЕЋАЊА:** ЕРЖЕБЕТ ЈУХАС. **КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС:** ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ, ПРЕДРАГ МАРКОВИЋ, БОШКО ТОМАШЕВИЋ, ЗОЈА КАРАНОВИЋ, МИЛИВОЈ НЕНИН, МИЛИВОЈ СРЕБРО, ИГОР Ж. ВОЛИН, НЕНАД БУГАРСКИ, ИВАН НЕГРИШОРАЦ, МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ, СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ, МИЛИЦА ВРТУНСКИ. **ФИЛМСКИ ЛЕТОПИС:** КОЛИН МЕК КЕЈБ. **ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС:** ЈОВАН ДЕСПОТОВИЋ. **ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:** ВЕНИЈА ВУЧИНИЋ-ТУРИНСКИ

ДЕЦЕМБАР 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 Вучёнов (1974—1979), Момчило Миланков (1979)

Издавачки савет

Павле Угринов (председник Савета), Душан Белча, Миро Вуксановић, Иван Гаћански, 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, Раду Флора, Михал Харпањ

Уреднштво

БОШКО ИВКОВ
(главни и одговорни уредник)
ВОЈИСЛАВ ДЕСПОТОВ, СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ, ВЛАДИМИР КОПИЦЛ, МИОДРАГ МАТИЦКИ, МИЛАН СТАНОЈЕВ, ЈУДИТА ШАЛГО

Адреса Уреднштва

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

Уреднштво прима четвртком од 12 до 14 часова

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Година 161. Децембар 1985. Књ. 436, св. 6.

ДВЕ ПЕСМЕ

БАКА ВИТЕЗ

заиста били смо заједно тамо
У блату.
ишли да гледамо земљу
земљу да гледамо
шта да гледамо на њој
ишли скелом да гледамо земљу у банату
готово читав дан пешице
чију то земљу ко је наследио
била је црна или жута
на њој кукуруз или мувар
нисмо мокрили током целог пута
заиста били смо заједно тамо
У блату.
залутамо
узе она из кецеље хлеба
стојимо тако испод неба
шева се зачу
седимо сред тога свега
лежимо
У блату.
заиста били смо заједно тамо
У блату.
коња је волела
та велика жена никад се није мерила
онај ко ју је последњи пут окупао
да ли ју је ваљано истимарио
као парипа пред трку

да ли јој белим завио глежњеве
да се један о други не тару
да ником пред циљем нису на удару
У блату.
десеторо деце је изродила
умре осморо
једно беше шенуло
друго мене родило
ја сам јој био коњ
она је коњ била мени
мени она беше коњ
а ја коњ бејах њој
један леп коњ
два лепа коња
коњи
лепи коњи
У блату.
волела је коња
и мене
и сву гомилу дроња
из наше радње и складишта
посебно је слагала у дно рафа
свилени папир од наранџи
на којем златом беше исписано jaffa
посебно раван картон посебно таласаст
посебно старе новине
посебно пореске посебно верске хартије
посебно масноће за сапун
шарене глисте за крпаре
волела је коња
и мене
и сву гомилу дроња
јабуке суве
тарану што се сушила у великим округлим корпама
седела на шамлици попут бубе
У блату.
по сав се дан молила
за мене
и било је како је тражила
и јесте и биће баш како је тражила
све
јер се у бога уздала
црни кукуруз крунила
У блату.
шетао сам се обалом дунава
на трансформатор беше прикована
емајлирана мртвачка глава

мој син рече то је бака
помислих да нећу сашити црно одело
стигавши у сенту
узесмо хризантеме на голубарској пијаци
глава јој беше већ
као јетра умотана у папир
један жућкасти паук мотао јој се по усни
о радости
увек ће се тамо-амо тако мотати
У блату.
убрзо отац с гробаром све среди
те купи парцелу мајци и себи
У блату.
нека ме сахране у теби
међ твојим дугим костима
моје дуге кости
два снопа бамбусове трске
У блату.
заиста били смо заједно тамо
заиста јесмо заједно тамо
заиста бићемо заједно тамо
У блату.
два свежња бамбусове трске
У блату.

ПРОВИНЦИЈСКИ ОРФЕЈ

I

пацоловка шкљоцну
нису тапшали али
волим кад тапшу
тапшући одеру дланове до крви
када од јаких удара лете прсти
пацоловка шкљоцну у шупи
ко би тапшао
ко би тапшао у шупи сред ноћи
ко би сред ноћи тапшући дерао дланове у шупи
ко би тапшао тако силно да му све лете прсти
сред ноћи у шупи
пацоловка шкљоцну
нису тапшали
ко би тапшао
трчим го као од мајке рођен да га ослободи

боље ако се још одвуче до својих
боље ако међу својима скапа
нико не одтапша
волим кад тапшу
ја још никада нисам тапшао
трчим овако го
као од мајке девице рођен
никад још не видех девицу мајку голу
никад још девица мајка гола
никад још не видех
трчим овако го
али му клопка спљеска задњи део
ово и лисицу може да прежеже
ово и лисицу може
на две ноге четвороножац само у рај стиже
а можда пацови не иду у рај
враг би их знао
на веронауку нисам ишао
јер сам на терином погребу велечасном задигао сукњу
па ме кантор пљусну по устима
те слетех у јаму
била је жута и блатњава
као да је терина јама у злату копана
гађао сам их крупним грумењем
теру спустише у другу јаму
нису тапшали
волим кад људи тапшу
пресекло га као што жица пресече квасац
пола пацова на десном длану
пола пацова на левом длану
пробудићу их
показаћу им
квасац не крвари
устај
устај
квасац не крвари
иде у рај
устај
устај
онде се нижу влажни чертићи од квасца
не на полици
већ у ваздуху
сутра ћу се дићи
устај
тако го
отићи да тапшем у шупи
го као од мајке рођен

никад још нисам тапшао
сутра идем да тапшем у шупи
да одерем длanове тапшући
сутра да одерем длanове тапшући
сред ноћи
тако силно да ће ми се прсти разлетети
сред ноћи у шупи
го као од мајке рођен у шупи
длanове ћу сутра растапшати
крв нека цури
идем сутра да тапшем у шупи
тапшаћу док се отац не пробуди
и не поверује да је то пацоловка лупила
пацоловка у шупи
тапше пацоловка иде пацов у рај
устај
устај
устај

II

плевишем
плевишем около-наоколо по задњем дворишту
превише малочас добисте кажем гускама
плевишем
плевишем около-наоколо
превише мислим превише кажем свињама
плевишем
радије бос шутам зид
но свињску сланину
плевишем
читав дан плевишем
превише мајковићи добили
превише
плевишем плевишем плевишем
превише сте већ добили кажем кравама
плевишем
превише
плевишем плевишем плевишем
ако се овако пружим по блату
онда нема да плевишем
мени ће бити превише
онда нема да плевишем
онда ћу само да кажем
да плевишем плевишем
кажем да плевишем

кажем да сте превише мили добили
сад је на мене ред да добијем више
више и превише
мене оплевише
плевишем наоколо по задњем дворишту
плевишем плевишем плевишем

С мађарског
Јудита ШАЛГО

Ото ТОЛНАИ

ЧОВЕК КОЈИ МЕ ЈЕ ТУКАО

Имам свежу повреду на глави, рану која је доскора крвавила, око ње повећи подлив који се везује за другу, мању, али дужу огреботину на граници између косе и чела, граници која се временом знатно померила уназад, са леве стране на бриду који спаја слепоочну и чеону кост — тако би била описана дотична повреда ако бих којим случајем дозволио да је описују стручна лица, за што се надам да још није време, јер, иако истиха, готово илегално, још увек се осећам као у стара времена када повлачење нисам осећао као пораз.

Али чињеница је, доста неугодна, да ја не знам како је до те ране, повреде, дошло. За сваку своју рану, а имам их подоста, тачно знам околности под којима су настале иако је време било другачије, далеко теже и неповољније за вођење тачне евиденције о ранама. Али данас, иако као стручњак за компјутере имам на располагању своју и туђе меморије, ја се не сећам тако безначајне ствари — како сам се повредио. У почетку се нисам много бринуо о томе, мислио сам да је дошло до случајне самоповреде у сну, до уједа неког паука који је целе зиме сакупљао свој отров, своју глад и јед, те је све то — будући да сам до оног доба када су ме у Босни код Кључа изуједали стршљени преосетљив на уједе инсеката — букнуло као искра сећања, трзај устрашеног организма који сада и на малу агресију реагује неадекватно, раздражљиво.

Можда неки непримећени ударац главом у неки од столова што у журби нисам регистровао, концентришући се на струјна кола, hardware . . .

Више од свега ме узнемирава помисао да сам почео да водим рачуна о тако безначајним стварима.

Међутим, када сам јутрос угледао оток на горњој усни и добар подлив са унутрашње стране као последицу посекотине о властити зуб, ја сам се јасно, до детаља сетио своје ноћне мòре, тешког сна који, да би сачувао уснулост, распреда читаву причу да би од случајног ударца главом у зид на крају испао сасвим невероватан, немогућ догађај... Међутим, пошто у сну не могу да контролишем своје тело које се немирно бацака, јер у сан западам брзо, нагло, скоро вртоглаво, поставио сам неколико јастука према зиду са своје десне стране, која увек надјача моју леву, те је одбаци према зиду. Веровао сам да је тако.

Тада је он одлучно поставио захтев да уклоним јастуке, да се не заваравам амнезијом, каталептичким уснућем, лажим памћењем, јер обојица знамо шта знамо и да му погледам у очи. Није време да се лажемо. Није време да лажем себе. Крајње је време да одрастем (тако ми је пре пола века говорио мој покојни отац), да се уозбиљим и да ствари посматрам таквима какве јесу (једино што никад у животу нисам успео да сазнам), а не како их моја машта или цензура приказују...

— Зар ти ја личим на твој alter ego?

— Не личиш — рекох.

Био сам искрен. Његове очи орошене знојем на капцима, подбули подочњаци, тамнопуто, масно лице (ја сам плавокос и по оцу и по мајци), мален, здепаст.

— Не личим ти ни на кога кога си познавао?

— Не бих могао да се сетим. Jamais vu.

— Молим?

Мала тактичка варка, рафал у покрету. Ако он зна француски колико и ја, онда он може бити моја халуцинација. На начин како је реаговао, видео сам да није разумео.

— Коначно је дошло време да се пробудиш, да дођеш себи. Желео бих да ме саслушаш при пуној свести, да сутра не буде литературе. Као прво, уклони те јастуке.

Уклонио сам их и сео у кревету. Очекивао сам шта ће да ми каже. Гледао ме је доста тужно, али некако озлојеђен, стиснутих усана. Изненада ухвати моју десну руку, као да је знао да ми је лева парализована, и, завршњи је, истовремено ме гурну према зиду, тако да сам се оком и десном страном корена носа такорећи залепио за зид, губећи свест.

Када сам дошао себи, погледао сам журно на сат. Било је већ пола десет, а у десет и пет имао сам воз за Љубљану. Није било пуно времена за спремање, скочио сам у магновењу из кревета и видео на зиду мрљу крви и тек тада сам осетио да ми је једно око затворено и да ми из ноздрве вири угрушак крви. У соби није било никога, врата су била

закључана. Као некад у најгорим данима (о којим данима можемо рећи да су били најгори), доносио сам брзе одлуке. Обријао сам се у купатилу, обукао и дохватио спремљен кофер, успут одсекао парче газе, овлажио га на славини и притиснуо на десно око. Кола сам морао да оставим на станици, имао сам само толико времена да ускочим у воз, и тада сам већ смислио образложење повреде: повредио сам се ускачући у воз, у шта није тешко поверовати, јер човек са мојим повредама лако склизне са папучице, губи равнотежу.

Очигледно је да се моје здравље погоршава. Забрињавало ме је и то што сам ноћашњу халуцинацију доживео тек пошто сам пред сан сам себи рекао да се осећам као пребијен, као да ме је неко претукао. Барем ја знам добро како то изгледа.

Све морам примити мирно, као што сам и научио — никаквог саможаљења, јер одмах падаш у депресију. Радити док се не падне, док могу да се крећем, кретати се, ходати, само не пасти, не лећи. Ако легнем, готов сам. Као да ми је неко други говорио те речи, као да се сећам да сам их сам себи говорио, једном давно. Истина је.

За све што сам у животу урадио сносим последице, јер све сам сам изабрао. То је једина истина на коју могу бити поносан. Ако је све грешка, све је било моја грешка, нити ме је ко наговарао, нити ме је могао наговорити. И када сам у рату слушао наређења и када сам их сам издавао, знао сам да се може погрешити и да је у игри и глава оног који је наређивао и оног коме сам наређивао подједнако као и моја.

Две ноћи у Љубљани провео сам мирно на своје искрено задовољство. Изгледа да сам у годинама када ми одсуство невоља представља највеће уживање. И то, да је све било халуцинација, зар не би ишло са мном куд год кренем?

Мислио сам да је читава комедија последица преморености и одлучио сам да одем на море на десетак дана, да одморим главу која није у стању да подноси такву динамику. По повратку кући отказао сам неколико послова и легао да се одморим.

Дотични је већ седео на мом кревету држећи неку повећу књигу у руци. Кад је књига у питању, постоји увек код људи који се њоме баве један рефлекс, принудна радња као последица великог броја књига. Увек смо у страху да каснимо, да пропуштамо оно најважније. Маших се према књизи.

— Шта то читаш?

То је било први пут да се ја њему обраћам. Није ме уопште зачудило што сам после свега питање упутио сасвим мирно. Није ми одговорио, већ је ћутке показао књигу. Био је то Марксов „Капитал", књига трећа, онај чувени превод Моше Пијаде и Родољуба Чолаковића, урађен на робији, нешто што сам и сам, такође на робији, читао, знао много од тога напамет.

— Седи и слушај.

Био сам превише уморан да бих постављао питања која би свако у овој ситуацији поставио. Сео сам, донекле радознао, очекивао шта ће се догодити. Дакле, ипак се ни издалека не ради о сну, о ноћној мори. Овај човек неовлашћено улази у мој стан! То је некакав лудак који ми отвара врата и малтретира ме. Са тим се мора прекинути!

— Не слушаш — обрецну се он, па настави:

„да би ово чудо остварио, он прибеже божијој свемоћи, тј. он је само *теологију* присилио да проповеда *материјализам*. Поред тога, он је био *ништа*. Номинализам се налази као главни елеменат код *енглеских* материјалиста, као што је он уопште *први израз* материјализма".

Читао је мирно, са правилном дикцијом, као прави глумац, подвлачећи гласом речи које су у тексту биле означене курзивом. Посматрао сам га с пажњом. Био је некако мањи него јуче, више оронуо, са још тужнијим изразом лица, које је било готово модро. Ретка коса беше пажљиво зачешљана, на себи је имао кошуљу каки боје, црвену кравату и тамни сако. Готово је са илузијом! Тај човек је стваран! И још уз то, ма ко да је, он ме дубоко, интимно познаје. Он зна да ја тај пасус знам. Када сам га једном давно прекуцавао за партијски семинар, поткрала ми се једна грешка: док сам куцао реч *номиналиста*, будући да на писаћој машини слово „и" стоји одмах до слова „о", ја сам започео погрешно „ни", па желећи да поправим и истовремено хитајући да пишем даље, додао сам слово „ш", које стоји поред типке за „повратак", која ваљак враћа унатраг и, кад сам већ написао то „ниш", ја сам, смејући се, додао целу реч — „ништа". За то нико никада није сазнао. Знао је то овај човек. То је била загонетка коју сам морао да решим. Сви моји папири из тога доба налазе се у полицији и можда је он један од пензионисаних полицајаца који, луд од свега од чега и ја сада лудим, прогања мене тражећи помоћ за оне болове које је мени нанео.

Покушао сам да и даље останем миран да бих лакше разрешио ситуацију. Он је дигао поглед према мени, строго ме гледајући, али више као учитељ пун бриге да ли сам све то разумео.

Дисао сам мирно једно време.

— Прво и прво, то што читаш није „Капитал" иако њега држиш у руци. То је „Света породица". Друго, направио си једну грешку. При крају пасуса треба да стоји „номиналиста", а ти си прочитао „ништа".

— Ја направио грешку! Дакле, ти си изгледа прави и непоправљиви марксиста. Све *своје* грешке приписујеш другима.

— Не знам зашто би то била привилегија само марксиста. А да то није „Капитал", тачно је.

Не могу да се сетим како је до тога дошло. То је била брзина коју нисам могао да пратим. Ивица корице погодила ме је у само уво, тако да сам се, крикнувши од бола, срушио на под и само сам толико успео да видим да су његове ципеле, док је трчао поред моје главе, од црног говеђег бокса и да су му ђонови, који су равномерно одскакивали од тепиха, били сасвим чисти, нови и неугажени, неоквашени, мада је напољу падала киша. Или је дошао колима или станује у истој згради. Ослушкивао сам једно време. Лифт се покренуо и заустависо се на спрату. Неко је журно ушао у њега и доста дуго, вероватно до приземља, путовао њиме. Зачуо се, затим, и звук мотора, неко је палио кола. Али ни у шта нисам сигуран, јер се тај звук поновио више пута, са паркинга је одлазило неколико кола, једна за другим, што је могло бити сасвим нормално с обзиром да преко пута стоје кола „Кооперативе", која са нашом зградом има заједнички паркинг.

Уво ми је крвавило. Отишао сам до купатила, пустио хладан туш и почео да размишљам. На памет ми је пала сулуда идеја, скоро нисам могао поверовати да тако нешто још увек памтим с обзиром да сам стрип о Тим Тејлору читао пре скоро равно 40 година.

Исте ноћи сам спавао доста мирно, али негде пред само јутро скочио сам из сна. Он је стајао ниже мојих ногу и мувао ме је вршком ципела.

— Ти си клинац. Теби изгледа ништа није јасно. Укључити апарат уз браву да шкљоцне када се отворе врата! Ти, изгледа, и поред свих батина, верујеш да сам ја утвара. Па лепо! Устани и узми апарат.

Пропаде мој стрип-штос! Али му нисам открио тајну да сам прави апарат сакрио у ормар и, док сам се кретао према оном који је био на сталку, још више сам одшкринуо врата ормара, одакле је, готово бешумно, Canon правио серију снимака. Узео сам фотоапарат са сталка.

— Отвори — нареди ми кратко.

Отворио сам га и пружио му филм. Он га развн испод сијалице. Затим ми приђе близу, сасвим уз тело, некако као да хоће да уђе у мене.

— Знаш, ти си једна битанга. И ништа добро ниси заслужио!

Знао сам тај тон полицајца на задатку. Тиме они хоће да покажу да тортура коју спроводе није ропско псеће служење газдама у интересу циљева који им нису ни јасни ни доступни, већ да је то њихова лична иницијатива, да су они делови мозга, а не оруђа без мозга. Али искуство ме је учило да је у таквим тренуцима најбоље глумити страх ако га већ заправо нема.

Осетио сам његов задах на црни лук, али још више његов ђон на мојим жуљевима. Било је пролеће и од ходања ми жуљеви беху набрекли и упаљени. Да ми је око извадио, не би ме више болело! Пресамитих се од бола, а он ме дочека на десно колено и скоро ми подиже главу увис . . .

Сутрадан сам одлучио да одем лекару. Устао сам рано и, док сам тражио здравствену књижицу, зазвонио је телефон. Када сам кренуо, он је већ стајао тамо пружајући ми слушалицу. Одлучио сам да све ово пресечем, али сам хтео прво да видим ко ме зове. С друге стране већ је била прекинута веза. Значи, неко ме је ипак звао.

— Слушај — рекох обраћајући му се строго — хоћу да знам шта све ово значи. Да једном раскрстимо! Ко си ти? Шта хоћеш од мене? Нећу дозволити да ме ико малтретира. Ако већ нешто знаш о мени, могли су ти рећи да нисам дозвољавао да се на мени ико иживљава ни кад је живот био у питању.

— И никад тако нешто ниси дозвољавао?

— То се тебе не тиче.

— А никад ниси дозвољавао себи да помислиш како се други муче. И колико је у свему томе твоје кривице.

— Ја кривице на својој савести немам. Све што сам чинио, чинио сам искрена срца и у најбољој намери. Ако је све на свету отишло дођавола, то није моја кривица.

— Пут у пакао је поплочан најбољим намерама.

— Знам већ тај идиотски слоган. Али ако бих поново бирао пут, ако бих за то имао снаге, ипак бих изабрао пут добрих намера. Не верујем да пут поплочан злим намерама води у рај. И кад би водио, не бих га изабрао. У сваком случају, ја сам данас чист од свих намера. То слободно можеш рећи онима који су те послали.

— Мене нико није послао, ја сам дошао сам. И све време говориш о себи. А мислиш да је мени лакше? Знаш ли да су моју девојчицу силовали болничари на психијатрији. (А, значи, то је!) Не, није то кретену — пригушено крикну са сузама у очима.

Замахну ногом да ме удари у цеваницу. Одскочих увис и, пошто сам својом једином здравом руком одржавао замах у скоку, схватио сам, наравно касно, да сам му се скоро понудио. Онако у лету, био сам сасвим разголићен и, док сам падао према тлу и пре него што су моје ноге и додирнуле под, видео сам његову песницу како у пуном замаху лети према мојој глави у моменту када је била у нивоу његовог рамена. Видео сам и — ништа нисам могао да урадим. Тако сам му се јевтино и глупо потурио! Подухватио ме је док сам још био у лету и скоро ме ударцем довео у хоризонталан положај, ако ме још није и окренуо наглавачке. Кад сам се освестио, он је још био поред мене.

— Да не мислиш да је мòра! Слушај ме до краја — у очима су му још биле сузе — силовали су је када је била донета на психијатрију. Опила се због невоље, због моје несреће, мило моје. А они су јој шибнули четири апаурина у вену и обојица се ређали над њом до јутра. Лекара баш брига, он је одредио терапију и није се више појављивао, отишао је да спава. А они су остали једина власт, власт без призива и опозива, рекло би се без опозиције, без контроле. Шта да кажем, коме да се жалим? Она је још увек у њиховој власти, лежи под дијагнозом акутне психозе (у коју је тамо и упала), све што се под том дијагнозом изјави не вреди ни по луле дувана, то све испада да су њене опсесије, присилне идеје, халуцинације, маније и шта ти ја све знам. Може само дубље да потоне. Пустиће је само кад оздрави, тј. кад призна да је нико није силовао, да су то њене фикс-идеје. А кад једном потпише, готово је. Ако се побуни, шибнуће јој још који апаурин, лекар иде да спава, а они све остало што су јој урадили, ако јој и ноћас то не раде. То они зову радна терапија. Мислиш да ја не знам шта се тамо код вас све ради, да су код вас болничари све и свја? Један партијски секретар, други председник савета, и кадије и судије, ко им падне шака, готов је. Нема сведока, нема контроле, нема одбране.

— Човече, ја никад нисам био ни лекар ни болничар, ја сам пацијент као и ти, извини, као и твоја ћерка . . .

— За ово си заслужио ћушку, али ти сада опраштам. Знам да мислиш да сам луд. Али да те даље чујем, да не кажеш да сам исти као и болничари.

— Жао ми је због твоје ћерке, али мислим да тако нешто ипак данас није могуће. Зашто твоја ћерка не протестује код лекара, не разговара с њим. Дало би се објаснити.

— Па ти изгледа не слушаш ово што ја говорим, или баш ништа не разумеш? Како да разговара, како да се

жали? Када је човек тамо, његове речи не значе ништа, да се сама брани слаба је, ионако данас снага мишића не вреди ни пишљива боба. Човеку је данас реч све чиме може да сведочи и, када му се она одузме, када му се мисао не рачуна, он је мртав, у власти, обична пачарва. Шта да ради? Да се бацака, да вришти? Па то би били само симптоми болести!

— Да је барем покушала, па нису тамо сви лекари идиоти, неко би је узео у заштиту.

— Па како, бре, да им објасни кад она хоће да све каже одједном, па не каже ништа.

— Па што не каже редом?

— Она тако осећа. Све одједном. Шта је нормалније него да човек каже онако како осећа? То што тзв. паметни то не могу, то је њихов дефект.

— Не знам. У сваком случају, ја са тим немам везе. Чак се и не контролишем на психијатрији, него на неурологији, због ране на глави, имам заправо метак у лобањи, одлазим на контроле због главобоље и повремених криза свести, што је само последица тог метка и ништа више. До сада је некако ишло, али у последње време изгледа да је загустило. Зато сам помислио да си ти моја мора, али изгледа да сам ја твоја или је по среди некакав неспоразум.

— Ти си Иван Опачић, звани Опаки?

— Не, ја сам Иван Опачић, звани Црни. То ми је илегално име. Доделио ми га је лично Благоје Нешковић. Црни — зато што сам плав.

— Јебем ти логику!

— Логика је у то време могла да кошта главе.

— Познајеш ли неког на психијатрији?

— Познајем једино лекара који ме лечи. Доктор Шкеровић, али он је неуролог.

— Ништа, поћи ћемо заједно. Хоћу да извадим ћерку са психијатрије.

— Добро, учинићу све што могу. Сачекај да се обучем.

Одувек сам био племенит. Племенита будала.

Да, то је мој отац говорио, сетио сам се тога тек кад сам био спреман за полазак. Међутим, у соби није било никога. Врата су била затворена, кључ са унутрашње стране, како сам га синоћ оставио.

Са мном је готово: ја лудим! Покушао сам поново да све мирно размотрим, да се саберем. Два пута сам хладио главу под тушем. На крају, сав уздрхтао и растрешен, са отоком на вилици од аперката, отворио сам ормар да нађем кравату и на сталку иза сакоа угледао сам фотоапарат. Био је испуцао филм до краја. Како сам наиван! Као

да апарат може да сними оно што се догађа у мраку, у мени, у мојој слепој мрљи (или прејакој светлости). Једном сам снимио америчке ратне бродове у Дубровнику. Кад сам развио филм — празно! Бродови су били премазани неком активном хемикалијом која је преосветлила филм. Само сенке, утваре бродова, лутајући Холанђани. Шта онда може да буде поуздано сведочанство о стварности?

Можда ћу ипак успети да решим загонетку. Премотао сам филм, извукао га и, пре него што сам отишао доктору, однео га на развијање.

Стара рана коју имам на глави је само једна међу иним, али најболнија и најопаснија. Док сам на Сутјесци лежао у грозници, притиснут лешином коња, пришао ми је један SS официр који је докрајчавао рањенике и чуо ме да јечим. Лева рука ми је била одрана шрапнелима и висила подерана преко коњског бедра као туђа рука, а она здрава лежала притиснута коњским трупом. И да је била слободна, не би ми много користила. Почео сам у задњим тренуцима живота да видим јасније. Видео сам црвен, правилан нос, иње на брковима и хладан поглед ловца. Полако је чизмом одгурнуо титовку са моје главе, стао чизмом на лице и притиснуо ми главу на каменито тло. То ми је спасило живот. Јер, кад ми је тик поред своје чизме опало метак у слепоочницу, моја лобања, како ми је објаснио доктор Шкеровић, није била слободна у простору већ фиксирана, тако да није дошло до њеног распрскавања, поготову што је метак испаљен из непосредне близине и није изазвао шире разарање мозга, јер су линије сила таквог пројектила уске, уз сам прострелни канал, који је ишао некако више кроз кост базе лобање, тако да ми је само мало оштећен очни живац, и то један његов део, уз још неке нервне центре, тако да ми је лице делимично одузето, а осим главобоље, тај метак осетим само још понекад, кад ме обузме изненадно стање блаженства, јер вероватно додирује неке центре који ме узбуђују, те усред наизглед безазлене ситуације, застанем на улици и чини ми се да се време сажима, да се простор шири, урањам у неко стање неизмерне среће, а повод је наизглед сасвим банална појединост, кутије које неко из радње износи до контејнера за смеће, ретко кад нешто сасвим узбудљиво, груди неке девојке опажене готово случајно, исто тако и на исти начин узвишене као оне празне кутије које неко износи из радње.

Изгледа да се та већ проказана „визија срећне будућности", коју никад нико није досегнуо, обија о главу једино мени, и то буквално, дословце. Изненадна плима безразложне среће као награда за све . . . али, пустимо то!

Пре него што ти валунзи среће наиђу, ја, због оштећења очног живца, видим само половину сваког предмета, сваке слике. Шта се збива у оном делу света који ја не видим и с ким ја тамо разговарам, појма немам. Јер толико сам још свестан да знам да тај део света постоји иако га ја не могу видети. Јер ја сам, и поред све те подељености на светли и тамни вилајет, један те исти, и све се мени обија о главу, и свет и несвет. Има један ја, још увек недељив, који плаћа рачуне за обе половине. Да ли је све то што се збива у оба света истовремено, па ја титрам између два света мислећи да се прво догађа дан па ноћ, или се они догађају истовремено, само ја нисам у стању да то истовремено уочим? Да ли је могуће да се ја, хватајући се за живот, истовремено хватам и за смрт, трудећи се да задржим оног себе једног који плаћа оба рачуна? Да ли се грешка састоји у процени света или је свеједно — обије ти се о главу како год да процениш.

Доктор Шкеровић ме је упутио на компјутеризовану томографију, где су ме узели преко реда, јер сам са њима сарађивао у постављању и оправкама апарата. Резултат сам однео доктору, али сам га успут већ прочитао. Није било никаквих промена од прошлог пута, можда само делић милиметра.

Делић милиметра... Мали помак у глави у стању је да помери читав свемир акамоли да не изазове мору и халуцинације. Да није сад тај пројектил, помислих са осмехом, метални део у мозгу, неки чип у мојој глави. Можда нисам далеко од истине. Сећам се једне анегдоте из прошлог рата: једна је глумица, враћајући се од зубара, мислим да је била Бети Дејвис, ходајући обалом океана, изненада ухватила шифроване поруке са једне јапанске подморнице захваљујући чудном споју кристала плазме, зубног кварца и метала из пломбе.

Непосредно после рата и ја сам имао слично искуство. Оправљајући антену Радио-Београда, у близини саме антене нагазио сам на жабу. Одједном сам чуо музику под ногама. Спој њене плазме или струјних удара умирућег мозга са металом у мојој глави довео је до тога да чујем музику, само то није била музика коју је тог тренутка емитовала радио-станица. Била је то Лили Марлен.

Можда је мој чип почео да хвата приказе давно умрлих, те се у мојој глави одигравала нека спиритистичка сеанса.

Доктор Шкеровић се смејао:

— Не секирај се, ниси ти једини човек револуције који је себи, на рачун својих рана, доживотно обезбедио рај земаљски.

Он лично мисли да се ради о почетној трауматској епилепсији. Али оно што су за њега само симптоми, ја доживљавам као своју личну судбину. То што ја сам себи некад изгледам огроман и што оне ствари због којих сам био спреман да дам живот гледам као да их први пут видим, стране и непознате, за њега су симптоми delire d'enormité, jamais vu. Но, једини он никад није ни наговестио да би се могло радити о самоповреди, симулацији. Он је најбољи доктор кога познајем, онакав какав мени треба. Он одбија да лечи, он ми само објашњава докле је болест стигла. То ми одговара. Моје душевне проблеме спреман је увек да саслуша, никад да исправља. Он једноставно изјављује да ниједно понашање не сматра исправним; према томе, нема модела на који би се угледао.

— А што се метка тиче, зашто да га вадиш? Шта ће ти, да машеш њиме? Доста их је . . .

Вратио сам се кући необично смирен, опуштен као да ми је метак извађен. Зашто? Постојао је неко ко ми је омогућио да заборавим нешто што ме је болело више од ране — разлоге због којих сам рана и допао. Свих оних рана које се виде, а и оних које се не виде.

Приставио сам воду за кафу, испекао шунку са јајима и спремао се да доручкујем.

Падала је киша над Београдом. Још увек исти онај крај као пре рата, још увек исти кровови покривени црепом који мењају боју кад се овлаже, промене атмосферу, расположење, црепови који наговештавају годишња доба као лишће на дрвећу. Са прозора сам назирао сва та дворишта, широке пролазе ограђене слепим зидовима, са покојим уским прозором споредних просторија, са којих смо, пре рата и у току рата, једни другима давали сигнале. Ту и тамо понеко кисело дрво, исклијало ко зна како у пукотини бетона споредног дворишта неке радионице, чији излази воде у тајне просторе, ником знане, у којима смо се састајали, играли фудбал, договарали се о томе како да променимо свет.

Ту су живели момци које сам врбовао за идеју, ловио њихове душе за љубав спаса. Тако сам веровао. А ко није?

Признајем да сам те младиће завео, али су и они мене. Колико сам узео од њихове љубави, толико сам им и дао. Њима је импоновало дружење са младим инжењером, спортистом, елегантно одевеним, пријатељем најзгоднијих београдских жена, о којима су они могли само да сањају. И сада тај за њих недостижни идол пружа им руку пријатељства, нуди им дружење, позајмљује им своја одела, кравате.

Моји су момци део мог живота, његов најлепши део. Било је међу њима бистрих момака, које је једино порекло спречавало да успеју у животу. Када сам им обећавао живот у којем ће сви имати иста одела као ја, нисам био демагог. Знао сам да то они желе више од свега и срце ме је болело што то имају „татини синови", ништа бољи од њих. Веровао сам да ће у новом животу природно упознати и све оно друго, боље и вредније од самих нових одела.

Али, нова одела су ми се све чешће враћала подерана. Иако су моји момци били ратоборни, жилави и снажни механичарски помоћници, синови железничара и бравара, вешти да задају ударац и да га избегну, почели су да добијају батине од, додуше боље ухрањених, али мекших љотићеваца. То ме је изненађивало. Изгледа да је неко оне друге почео да обучава за туче. Стога сам позвао Јанка да их учи вештинама борбе. Недавно сам се сетио онога што им је говорио: чим видиш да је крупнији од тебе, не тући се издалека, уђи у њега сасвим изблиза и онда — дељи! Саветовао их је да се збију у групу, да некад нагло почну да беже и онда, исто тако изненада, на погодном терену, да се зауставе.

Како нам је све то користило у рату! Када сам их позвао у партизане, сви су се одазвали, веровали су ми без резерве. Имали су и зашто. Мој отац је имао пола улице кућа у власништву, а ја сам био главни инжењер Београдског радија. Када сам пошао у борбу, све сам напустио, доказавши им да моје приче о правди нису лажне, да сам им припадао свом душом, као и они мени. С тугом помишљам колико је њих остало у Босни, а колико су остали плакали за мном после Сутјеске, мислећи да су ме изгубили. Били су они исто толико мој живот колико и ја њихов.

Оно што ипак не могу мирно поднети, то су сусрети са њиховим родитељима после рата. Стеван Чизмадија, чијег сам сина оставио на Бабиној Глави, умро је тек пре неку годину. Јасно је сваком оцу да, рађајући дете, већ га припрема за смрт. Али, он хоће да му дете овај глупи живот ипак проживи до краја. А ја сам хтео да буду бесмртни — па су изгинули. Са којим сам се правом умешао? Чиме могу да правдам смисао свега тога? Када бисмо се срели, ја са својим повредама, са својом судбином, био сам једини сведок у било ком смислу.

Многи од њих никад нису обукли своја бела одела. А они који су преживели и који су обукли генералске униформе, нерадо су их другима позајмљивали. Док су се, тако рећи, борбе још водиле, одмах ту, на Сремском фрон-

ту, они су се у Новом Саду већ посваћали око тога коме ће припасти која од бољих кућа преосталих после одласка и протеривања Шваба.

Нисам их тада много корео. Гладни живота, оженили су се, на брзину, новосадским шмизлама, које су само очекивале победнике пошто су тек напустиле поражене. Постојала је у једном делу града једна клапа тих жена ловаца на херојске главе, ловом веома уносним у то време. Једна би се упознала са неким од тих младића и постепено би увлачила своје пријатељице. Али, убрзо је међу њима избио рат. Бусале су се у прса једна пред другом због заслуга својих мужева, убеђујући ове, збуњене животом, да су њихове заслуге веће и да не би требало дозволити да их „она" направи будалом и узме бољу кућу.

Нисам их могао осуђивати, јер ни ја нисам боље прошао. Четири неуспела брака. Додуше, нису ми све жене биле исте. Ону коју сам највише волео, натерао сам да оде, да се не мучи уз мене. Срећом! Јер ми се тада још нису догађале оне ствари као на крају мог последњег брака, они удари бесмислене (а која је другачија) среће.

Најјачи удар сам доживео пре две године.

На самом излазу из Великог парка, преко пута Скупштине, у некадашњој Дворској башти, упутивши се према „Ексцелзиору", који се већ назирао кроз крошње кестенова, одједном сам из вежбаоница Музичке академије преко пута чуо звуке Моцартове сонате. Одједном! — неко је колима превозио празне картонске кутије! Како су биле величанствене, свечане! Мондријан! И тада, као у сну, те кутије почеше да се преливају преко ивице кола, једна по једна падале су поред контејнера за смеће. Лагано, величанствено. Крај контејнера је стајала стара мршава Циганка: полако се сагнула, узела једну од њих, огромну, меку, пуну неке непојамне узвишености. Око тела је имала прегачу која се усецала у њено мршаво раме и у том завежљају је нешто носила. Дете? Отпатке хране? Стари папир? Нисам могао да видим јасно, јер су ми очи сузиле, осетих безмерно гађење над тим призором, сузе ми потекоше и ја клекнух пред том вилинском приказом, мршавим људским телом, симболом свеколике људске невоље.

Она се свему томе смејала, истурила ми је свој мршави трбух, исцерила своје крње и жуте зубе, меке, отомбољене усне, са којих је висио опушак. Ја сам у тим њеним крњим зубима, у том њеном поразном осмеху видео све биће света, сву суштину нервне супстанце, ума расутог на милијарде, несрећно биће човечанства. Клечао сам на самој ивици стазе и, у неком валу опште милости и озарења, покушавао да кажем неку реч, али су ми се усне само мицале.

Она ме је одгурнула ногом када сам се сагао да јој пољубим стопе.

— Море, носи се у пичку материну, будало пијана!

Ја сам још пружао руку према њој.

— Море, носи се, бре!

Чуо сам нечији глас као кроз маглу:

— То је један падавичар, знам га, треба позвати кола хитне помоћи.

Мени помоћ није потребна. Ја сам на врхунцу среће. Метак у мојој глави додирнуо је центар божанске нежности. Амалгам бакра, олова и нервне плазме — то је оно што ме чини срећним, у томе лежи све моје месијанство — у коинциденцији страног тела и центра екстазе. Прострелна рана, због које некад умало нисам отишао богу на истину, постала је сада нека врста моје директне везе са узвишеним.

Некада се од сличних искустава стварала религија, сличним привидима се давало универзално значење. Ја, данас, са мојим знањем анатомије и физиологије, свестан сам да ће мој бог, бог празних кутија, умрети заједно са мном.

Бог је одавно додирнут и њиме је могуће управљати. Електродама забијеним у „божански" део мозга, скупине нервних сплетова — corpora calosa, жуљевита тела, жуљеве мозга. Курје очи — божје очи. Дрогом, испирањем мозга. Сазнање да је ипак, и поред свега тога, могуће само у човеку пробудити такву срећу, да је он једини међу живим бићима изабран за такву славу, за мене је слаба утеха кад знам да су милиони баш „изабраних", са свим својим срећама и боговима, изгорели у крематоријумима.

Што би рекао мој бивши излапели таст, „рара":

„Трска која мисли и трска која не мисли, обе подједнако добро горе!"

Бог је додирнут у мени и ја могу да будем сведок како је страшна његова лепота, како је разарајућа, зла. Сви су богови добри док их не додирне стварност. Тамо где се спојила моја стварност метка са центром уобразиље, зорности, представе божје, тамо лежи моја пропаст. Метакфизика.

Нико ми не може рећи да нисам у директној вези са богом — изнутра. Testimonium spiriti sancti internum. Неки чудни бог који продире одоздо, који ми намеће свој смисао покушавајући да уништи мој разум. Али, ја се разума не одричем ни по коју цену. Смисао је једино за шта могу да се ухватим иако знам да је цео свет заснован на парадоксима, ирационалностима које воде, на крају, према религиозном озарењу, екстази. Религија којом сам обузет је

само виши ступањ рационалног. И премда је свемир без смисла, ја, као људско биће, морам остати код смисла — иначе сам готов.

Мени није стало да се спорим око правде и кривде. Ја и данас душом осећам шта је правда, а шта није, и нико ми то не може спорити а да не скрене поглед. Било шта да се догоди, ја ћу остати срећан, јер сам доследан тој својој души.

Мени до спора није стало. Колико сам у својој вери био у праву, био сам и у заблуди. Ако смо грешили, било је стога што смо били склони животу. Доживео сам да се разочарам у себе и у оне које сам волео; ако је то била моја грешка, онда сам то добро платио. Само, никад више нећу моћи да кажем *ми*. Та прострелина боли више од било које друге.

Ако се већ догодило оно што се после догодило, да би било онако како није требало бити, — зар је моја кривица што се све што човек хоће да уради извргне у ругло? Нека други о томе говоре и пишу, мене то више не интересује, ја то само слушам са стране. А шта све нисам чуо!

Мој таст је говорио:

— Слушај, стари мој, то је све граматика личних заменица, да они то њима нису урадили, ови би то овима урадили још горе. Да нисмо имали Голи оток, имали бисмо Сибир.

Да, али за личну заменицу *ја*, која у свим случајевима пролази исто, у његовој граматици није било места. Али, драги мој, гранпапа! Уопште ти не завидим. Иако свега две године старији од мене, иако је цео живот провео у фотељи, у својој глаткој лоптастој глави немавши ниједног зуба, а код мене, сви они који на силу нису избијени овде-онде, када-тада (граматички прилози за место и време, драги гранпапа, још увек су на свом месту, здрави и бели.

Или његова слатка ћеркица, моја последња жена:

— Драги татице (не знам зашто ме је стално звала татице када нисмо имали деце, јер је она, случајно сам је ухватио на делу, раствором соли одржавала своју „вагиналну хигијену" после односа са мном), драги татице, понекад помислим (када то, забога?) да је све то ваше пријатељство у току рата и све то ваше заклињање на верност имало мале примесе (зашто мале?), нијансе, рекло би се, хомосексуалности.

Луче моје фројдовско! Никад жену нисам тукао, и срећан сам што и тебе нисам ударио. Била је то наша последња срећа.

Непосредно после тога донели су ме кући после мог „инцидента" са Циганком, како је она говорила. Тада је

још имала рачуна да се понаша као „супруга пуна разумевања". Тај формулар који већ знам напамет, попуњава се отприлике овако?

— Ја знам . . . али треба да знаш да сам уз тебе . . . ти, на крају крајева, ниси макар ко и ја верујем да ћеш то превродити . . . (служио сам пешадију) ову невољу . . . то сада изгледа срамотно, али кроз извесно време . . . на крају крајева, сви знају да то понижење које ти је нанела одвратна пијандура, сви знају да је то твоја болест, а не ти . . .

Слушао сам мирно скраћени курс психоанализе. Постоји у целој тој ствари једна мала незгода. По тебе. Тачно је да је мене бог додирнуо и натерао ме да то учиним, али оно што је бог у мени пробудио, то је моје.

Или у популарном издању, прилагођеном специјално за њу:

— Знај, драга, најгоре од свега је то што сам ја о тим стварима, о понижењима, о одвратним пијандурама, имао увек исто мишљење пре свих рана и пре свих невоља. Не тако јасно, у жижи, да бих то учинио насред улице како сам учинио, али у бити то је исто. Изгледа да је моја „повреда" пре урођена, него стечена.

— Зар ниси мислио на мене? Изгледа да је теби та Циганка исто што и ја, да међу нама нема разлике?

— У неком погледу, да. У суштини не. Јер она је остала семе и као таква пропада, а ти си процветала — то је једина разлика.

Слово О. Кад неко дође до плафона свог разумевања, он на тренутак изгледа врло глупо и смешно. Доња усна му се опусти, дође до привремене парализе лица, човек једноставно зине. Кад се сабере, никад неће признати да је смешан и глуп, да је његов мозак ударио у нешто чврсто, пре ће подлећи наступу беса тврдећи да је онај други луд.

— Ти си луд. Напросто, луд — рече она, пошто је саставила своје О. — Понекад помислим да ли ти у својој глави имаш уопште нешто осим тог твог метка.

Насмејао сам се. Човек-пушка!

Започело је испуњавање следећег формулара:

— Ти и теби слични, који сте хтели да мењате свет . . . који не разликујете људе, тако сте и одгајили сопствене целате . . . боље би ти било . . .

Почетак нашег развода. Зато сам сада сам и немам сведока за све оно што ми се догађа. Халуцинација или стварност, то сам морам да утврдим, ослањајући се на оно мало разума што ми је преостало да сам утврдим смисао у ономе што се догађа. Ако има неког смисла, није тешко проћи кроз пакао.

Осећам, ако то не пронађем, готов сам.

То је све што имам да кажем. Али како помоћу оштећене свести проценити њено оштећење — то ниједан компјутер није у стању. Јер, ако каже „ја сам у кварУ", изрекао је парадокс за који ниједна машина није програмирана. Може ли то човек?

Не покушавам ни да се исповедам ни да се правдам, покушавам да се саберем, али у глави ми бучи, нисам у стању да мислим словесно.

Звони поштар. Уклонио сам воду са шпорета да не ување, обрисао руке о пешкир и отворио врата. На њима је стајао мој редовни гост. Изненадио сам се као да га први пут видим.

— Где одосте ви јуче — упитах га док је он намргођено улазио. — Ја сам био на клиници. Могли смо нешто да учинимо.

— Никакве користи. Мене ће тамо склепати, јер увек сматрају да је лудило наследно и онда када га нису доказали, када га измисле. А ти са твојим метком у глави ниси баш поуздан сведок, још мање адвокат.

Стајао је крај прозора леђима окренут према мени.

— Слушај, не иде више овако. Стално одлазим, долазим, ти на путу, никад нисмо заједно . . .

— Човече, освести се . . .

— Ја да се освестим! — узвикну он окренувши се. — Ти си тај који је давно требало да се освести. Ти си луд. Ја сам тај који жели да ти помогне да све ово разрешиш, али понекад помислим да је све ово бисмеслено . . .

— Слажем се . . .

— Не прекидај ме. Није ти довољно што трајим на тебе време узалуд. Мени је мој труд исто што и новац.

— Значи треба ти новаца.

— Није то у питању. Уосталом, требало би ми једно милион-два, али сад то није важно.

— Хоћеш прави новац или кобајаги — рекох алудирајући на њега као могући привид.

— Мислиш да сам луд? У реду. Ја ћу ти доказати да си ти луд. Прво, твоја прошлост. Раскрчмио си све оно што је твој отац стекао трудом и знојем и оставио си га да умре у собичку. Али, нећемо сад о томе. Таква су била времена и сви смо тада били на некој од страна. Никад се не зна која је права. Али ти си *сада* луд и уз то још непоштен.

— Да чујем до краја.

— Добро, погледај кроз кључаоницу.

Погледао сам кроз кључаоницу коју ми је показао и нисам могао да дођем себи од изненађења! У мојој спава-

ћој соби постојало је нешто као купе, а у њему пакистанска породица са лепом црнооком девојчицом. Она ме је упорно позивала да гледам са њом кроз прозор, нешто ми са радошћу објашњавала. Одговорио сам јој на свом језику, и само би се за тренутак на њеном лицу појавила зачуђеност, да би брзо затим ишчезла. Прстићем је упирала на земљане кућице из којих су вириле дечије главице, показивала би пут неба, у травке, возове, радовала се звуку и била срећна што путује.

Било је очигледно да сам полудео. У том моменту нешто ме је снажно ударило у задњицу и ја сам се оком прилепио на кључаоницу. Сео сам на под док ми се мој гост смејао. Говорио ми је да имам на оку облик кључаонице, као у цртаном филму.

Ово је ипак мòра!

— А усто си још воајер и лопов.

— Откуд сад и лопов? — рекох резигнирано прихватајући чињеницу да лудим.

— Прочитај поново текст.

Прочитао сам:

„Са нама у купеу била је пакистанска породица са лепом црнооком девојчицом. Она ме је упорно позивала да гледам са њом кроз прозор, нешто ми са радошћу објашњавала . . .”

— Тачно — рекох — текст није мој.

— Зашто се онда служиш оваквим стварима? Ја ћу ти рећи: ти си рођени аркација.

— На основу чега то тврдиш? Ја сам онанисао много краће него моји вршњаци, мој отац се побринуо да на том плану кренем што раније пут здравља, како је то он говорио. Према томе, не знам зашто бих ја био већи аркација него ти. Пре него што умрем, чега се, као што видиш, не бојим, хоћу да до краја видим твоју логику, да ти покажем да сам још увек борац и да ти докажем, не само да си ти аркација, већ и ухода и кретен.

— Добро, слушај пажљиво, одговарај прецизно, пристојно. Често у писању употребљаваш документе, цитате, прибележене детаље са путовања, називе агенција и фирми, улица из стварности.

— Тачно, то даје привид реалности у иначе сабласној работи коју називамо уметност.

— Туђа рука.

— Шта туђа рука? Запамтио си да сам рекао како сам на Сутјесци своју руку осећао као туђу.

— Не врдај, рекли смо да ћемо играти без варања. Не туђа рука на Сутјесци, већ на Голом отоку. Да те

подсетим, да се не би предуго чудио: тамо си дуго онанисао.

— Био сам пао . . .

— Добро, не кривим те, не тражим исповест. О томе сад други пишу књиге, за које знам да их не читаш, називаш то гангстерским хроникама. Али битно је то да сте се тамо шалили са тим изразом „туђа рука", то је кафански израз за технику онаније када се рука провуче иза бутине па се уд драшка „иза" да би све то изгледало као „туђа рука", да се избегне осећај самозадовољења. Сада мислим да схваташ шта хоћу да кажем. Постајеш свестан да је писање онанистичка работа и, да би се избегао утисак самозадовољења, прибегава се „туђој руци", документима, цитатима, изводима из „стварних" говора, писама. А и док те макар један читалац не похвали, нема задовољства. И ти њима чиниш исту услугу. Они такође траже твоју руку да их задовољи. Цела та унија писаца и читалаца је једна онанистичка интернационала, симбиоза самозадовољавајућих субјеката, као мрављa ваш коју мрави драшкају да би лучила млеко. На обострано задовољство.

Према томе, ниси само дркација због тога што си сву имовину растурио, што си прошао оно што си прошао и доживео што ниси морао, ти си био и остао дркација у души. Никад задовољан без „стране руке", без подршке „твојих момака", народних маса, читалаца . . .

Поћутао је једно време; поражен, ћутао сам и ја.

— Какав је овде неред — рече он шетајући се по соби — миш да протрчи, курац би сломио! Што се не жениш?

— Женио сам се, па ме жена оставила.

— Због метка, биће . . . Шта је ово, пишеш мемоаре — рече узевши један лист са пода. — Види! — „Једину битну ствар сви су сметнули с ума: на Голом отоку нису страдали стаљинисти, они су се врло брзо пресалдумили у редаре, чуваре логора, у складу са својим менталитетом. Праве жртве били су она маљина интелектуалаца који су одбили да се преко ноћи преокрену у својој души. Они су и овог пута страдали од оних који су сурови, окрутни, подлегли свом примитивизму. Стаљинизам није никада био ствар идеологије, већ менталитета. Примитивног, дакле универзалног" . . .

Сјајно! Бајке моје мајке: правда-кривда! А сад да ја теби нешто кажем, овако са стране — „туђа рука": А што сам ја, у свему томе ни крив ни дужан, морао да добијем по њушци? Ти и теби слични то сте копали па и ископали, а ког сам курца ја то требало да платим? Кажеш, примитива, окрутност! А ко их је позивао на побуну, будио

мечку, чачкао где не треба? Хтели сте да узјашете алу, па се све то сада нама недужнима обија о главу.

Зато ја и тврдим да си даркација. И тај твој метак у глави о који се чешеш је онанија сопственим ранама, мецима славе, онанишеш својим мртвим друговима, свиме . . .

Био сам полуокренут према њему. То сам обавио док је говорио да би ми дошао више са десне стране. Када ми се претећи приближио, нагло сам га, из окрета, докачио надланицом десне руке по грлу. Осетио сам да ми се ломе кости на доручју, али је и његов гркљан крцкао . . .

*
* *

Још једном је дошао. Вирнуо је само кроз врата, али кад је видео у мојој руци кратки кабел, здимио је.

После тога га дуго није било; кад, пре неко вече се појави упарађен у неки бели сако, који је на њему висио, као и превелике тамне панталоне.

— Довео сам женске — рече улагујући се снисходљиво.

Погледам „женске" и хтедох да се насмејем, али се уздржах. Неке јадне притке обукао у крпетине, страшила божја која се, дебело уплашена, кезе и извирују иза његових леђа, дрхтуре спремне да кидну. Ухватим једну гвоздену плочу коју обично држим на столу, кад се сва та братија даде у бег; уз вику и клопарање, нагне бежати према лифту. Беше ми жао кад се једна од тих мотки оклизну на линолеуму у ходинку и лосну на бетон пред вратима, те се сва изломи. Друге је ухватише за рукице-кукице, те је одвукоше до лифта, док ме је она гледала до бола јадним очима, мислећи да ћу је убити. Тако јадне и престрављене очи у животу нисам видео. Кретен, где ли их је само сакупио?

Коначно, све ово можда има неког смисла. Можда је време за свођење рачуна. Немам намеру да се правдам за све оно што сам радио у животу, можда би се могло помислити да сам ја разочаран човек, али није тако. Све што сам у животу чинио било је да сам следио своју природу, која, срећом, није била ни брутална ни насилна, а то што су се све добре замисли извргле у зло, није моја кривица. Они који данас бесне против нас нека знају да је нама тада стварност исто тако давала за право као њима сада, као да се игра и са нама и са њима. Јер није могућ неки такав генетски валунг — ми онда сви глупи, а они сад сви паметни.

Моја рана, моја директна веза са богом — сада ми, изгледа, одузима свест. Изгледа да је метак, који се померио само за део милиметра, додирнуо сада другу сферу, место центра за срећу, њему тако блиски центар за несрећу, па сада продукује мо̀ре и кошмаре. То је изгледа исто као у компјутеру — смењују се *да* и *не*. Ту ја ништа не могу.

А за све што сам у животу урадио, не кајем се. Знам да се оним младима и захукталима широм света који су сада против нас неће моћи доказати да смо и ми исто тако тражили смисао, истину. И знам како изгледа бити против општег тренда, био сам му и с ове и с оне стране. А мислим да сам живот проживео срећно, јер сам тело излагао погибељи, али образ никад.

Не може ми се пребацити да сам био стаљиниста. Ја сам на Голи оток доспео само зато што сам у незгодном моменту рекао, мислећи на оне који су изгинули.

— Можда је све тако како кажете. Али ако сте све то о Стаљину и раније знали, а од нас сте тајили, или сте нас сматрали недораслим тикванима када нам то нисте рекли или сте тајну чували, калкулисали док не освојите власт, јер је, иначе, са нама, разорачанима, и не бисте освојили. Постављам питање како сте успели да превазиђете своје разочарање и у шта уопште ви верујете?

А то је тада када ме је болело речено много сажетије и убојитије, и да је то стварно погодило у циљ, сведочи и мој целокупни досије.

То што сам испадао жртва и када сам се налазио међу победницима и међу побеђенима, испаде на крају срећна околност, додуше више ствар моје природе, него мог разума. А то што зрелије почнем да мислим тек када осетим бол, истог је порекла. А задњи пут када сам тај бол, не физички, доживео, било је пре месец дана, и то ми личи на сновиђење. Али сведоци су били тако многобројни и тако телесни и свима познати да је могућност привиђења сасвим искључена.

Стајао сам на углу код Академије са песником Браном и водили смо најбезазленији разговор на свету: шта је у уметности модерно, а шта није. Одједном је из бочне улице према нама кренула једна група младића и претећи стала пред нас. Следио сам се од изненађења: били су ми исувише познати! Можда моја халуцинантна свест врло брзо склизне у асоцијацију, проналази сличности и тамо где их нема, али, с друге стране, сасвим је могуће и нешто друго: становништво у том крају Београда мало се изменило после рата и ако моји момци, многи од њих, нису доживели да имају децу, многи од њих су их и имали и могуће је да су то била деца њихове браће, рођака. Дакле, у сваком

случају, били су они. Генетика, чиста уметност огледала, даје више повода за халуцинације него што се уобичајено мисли.

Прилазили су ми, још увек млади као некад, са претећим изразима лица, као да ме мрзе за све оно што сам им учинио, као да желе да ми се освете за све поразе за које сам ја крив колико и они. Били су у новим, помодним оделима возача мотора, онаквим каква носи младеж њихових година у целом свету. Дакле, што се тиче одела, на том плану овога пута не мањка.

Не знам какав им је био мотив, зашто су се жестили. Пустио сам их да ми приђу сасвим близу, док је Брана већ био у књижари Академије.

Пришао ми је један од њих кога сам некад звао Бора, унео ми се у лице и дунуо дим. Закачио сам га лактом у плексус и, кад се савио, дочекао сам га на колено. Следећег који је натрчао дочекао сам на шпиц ципеле. Остали су на тренутак застали.

Онда је њихов вођа, обично најкукавичнији међу њима, решио мој проблем (Владо, Владо, зар и овог пута да ме изневериш!)

— Види, види маторог, баш је сила. Где си то научио, матори?

— У овој истој улици, пре рата, младићу.

(Е, моји момци, зар сте тако заборавили моје лекције, зар вас нисам учио да се, кад почне битка, манете речи. Чим почну разговори, од туче нема ништа.)

Из њихових очију видео сам да су ми се дивили. Нису ли пришли из мржње, на свој начин тражили су љубав Онако препуштени сами себи, без љубави са било које стране, тражили су себи вођу. Гледали су у мене. Касно је, на жалост, момци! Овога пута не. Кад се само сетим шта сам све са вама прошао, два пута би било превише за један људски живот. Имам ја снаге још увек, али више немам вере, исувише сам се опаметио да бих вам могао било шта за сутра обећати, чак ни за овај дан. То нека вам обећа неки други бог кога тражите да би сте се одбранили. Јер и мој и ваш бог су исто — одговор на агресију.

Не желим више промрзле ноге, осакаћена тела, одбијене бубреге, метке у глави. Мени више не треба „чар страности", не треба ми више да се чешем о друге, да будем, како рече мој пријатељ, „онанист". Довољно је што се чешем о овај метак у глави. То ми је довољна плата. Ако сам ја и делиминчо допринео да се на путу којим смо кренули намноже логори, нека ови нови запенушени знају да ни њихов пут не води на другу страну.

Могу рећи да сам своју причу довео до краја и, ако је ово што ме мори оно што је требало да добијем, ја то мирно носим. Брине ме само да ми се не врати мој сабеседник, јер, иако се смрти не бојим, бојим се мучења. Изненада сам крикнуо пре неки дан када ми је улетео огромни стршљен у собу. Рекох да су ме једном стршљени изуједали тако да сам једва остао жив. Иако ми је свеједно *шта*, није ми свеједно *како*.

Мога сам сабеседника отерао, али ме брине да се не врати. Може ли се трауматска епилепсија отерати противјуришем?

За сада је све у реду. Успевам да се саберем.

Али пре неки дан прочитах нешто у новинама што ћу препричати да избегнем „страну руку" — нека је девојка умрла на психијатрији, јер су јој у болници убризгали вишак апаурина.

И још нешто: добио сам фотографије од филма који сам дао на развијање. На свим фотосима ја лежим на поду, а крај мене, леђима окренут апарату, чучи један човек! Не одговара ни мом сећању, нити уопште одговара ономе како се све одиграло.

Смејем се као луд. Ако ја и јесам полудео, изгледа да ни стварност, тзв. реални свет, није ништа боље прошао!

Зоран МИРКОВИЋ

ТРИ ПЕСМЕ

ПРИЗМЕ

У нашим продавницама могу се наћи
ружичасте призме
свих боја и облика.
Најлепше су оне ружичасте
у облику призме.

Посматран кроз ружичасту призму,
свет је ружичаст:
ружичасто баналноплаво небо,
ружичаста одвратнозелена трава,
ружичаст суморнобели снег,
ружичасте ружичасте руже
и ултраљубичасте љубичице.

Захваљујући сили земљине теже
човек се лако може обесити.
На ружичастом конопцу
и смрт је ружичаста.

ЉУБАВ ЈЕ ЈАЧА ОД СВЕГА

Како су лепе жалосне врбе
пред зградом централног комитета.
Идем улицом и пушим.

Пушим ћутке. Бутим пушке.
Негде повраћа пијанац.
Негде стоји милицајац.
Негде стоји дрво. Негде лежи.
Имам личну карту.
Немам личног фризера
ни личног кројача.
Личног шинтера
ни личног потковача.

Љубав је од свега јача.

НЕКАД И САД

Некад су компјутере теглили коњи
данас мајке уместо успаванки
певају деци функције и логаритме

Берлин је подељен берлинским зидом
Кина има кинески зид
али Кина није подељена

Некад су била кандила и полијелеји
данас на свакој реци хеј
брује хидроцентрале

Једно су Хирошима и Нагасаки
а Тристан и Изолда
они су нешто сасвим друго

Миленко ПАНИЋ

КОЛОВОЗ

Ален Роб-Грије

Сати је шеснаест и тридесет минута и, судећи по киши, конац је октобра. Влага пукне у атмосферу, блато штрца у још зелену траву, назубљена студен прети с истока. Горе се отвара умивена плавет неба; искрзане облаке, више беле него црне и, с времена на време, на дроњавим рубовима осенчене загаситожутом бојом сунца на заласку, ветрови и пасати гоне на различите, супротстављене стране. Али небеска и окомита стратификација онемогућује њихове међусобне налете и судare.

Коловозом — тик по ивици новог градског насеља високих вишеспратница — с југа, од гробља наовамо, помиче се мали бели аутомобил. Полагано, лаганије него што дозвољавају коловоз, блато и рупчаге. Заустави се и опет полако крене. Поново се заустављa и поново креће, вероватно стално у првој, али свеједно се види како га рупчаге, дубоки трагови тракторских точкова, а можда и који овећи камен у колотечинама, попридижу и љуљушкају тако да изгледа као љуштураста љуштура на некаквој узбурканој морској води.

На рачвастом огранку застане, онда изненада одлучно оштро скрене налево, тако да издалека изгледа као да се враћа. У ствари, сад се помера у југозападном правцу, иако су светла, предња осовина и предњи точкови окренути према блоковима новог насеља и помало чак према гробљу, откуда је кржљавко управо домилео. Смер његовог неповезаног, испрекиданог помицања сад је такав да ниско сунце, које с времена на време открију трајњави облаци, који пут поштено обасја његово предње окно, средње хромиране

делове и све розете, који се потом у пољу и међу сењацима опасно заљескају.

Кад се учини да ће се тако полагано напокон докотурати све до четворотрачнице која опасује ново насеље блокова, с којих деца цвиле да настане ветар и онде се у двоструком лепршању суше живописне крпице и плахте, украј сењака, око стотину метара раније, коначно се заустављa, мотор умукне, не убризгава више гориво и ваздух у комору паљења.

Старац седе и очуване косе, у дрвену квргу учвораног лица с бициклом у једној и псом у другој руци, приближава се малом возилу с цесте наовамо. Кад буде врло близу, толико близу да с бициклом и псом мора сићи с пута, доле, у траву и блато, на руб њиве, може да види. Могао би да види да за црним воланом седи сићушно, крмељаво биће женског пола; бледо је њено лице, црна марама је чврсто свезана под брадом, очне јабучице су грчевито потиснуте тамо налево, где потом иза три смреке стоји обитавалиште мртвих. Руке на волану су кратке и прозирне, као срасле с управљачем за који су прсти притиснени чврсто, до опасне венозне модрине.

Кад старац бицикл и пса извуче опет на коловоз и мали бели је већ позади, можда помисли о на гробље упире очи, о туга јој кости ломи да су беле и прозирне, о на погреб иде и још је рано, умро јој је ближњи. Или чак о сахрана је била још јуче а данас је дошла да се још једном опрости, јер не може веровати да опроштаја уопште има. Могуће да тако закључује, а онда задржи само бицикл и пушта нестрпљивог пса да се растрчи по њивама и лејама које расту с обе стране пута да му зелена пљувачка заштрца из губице.

С тим на уму вероватно још неко време по избразданом коловозу води корман бицикла све до руба шуме, где почињу црне смреке, док пас шмуга час по левим њивама и травама, час по десним, при чему с времена на време — кад мора преко пута — изблиза господару показује своје плавоверне пасје очи. Старцу се кврге на лицу мало смекшају, али ћути. Можда ћути о намерно неће да те похвалим, чему таштина, чему сујета, чему, кад на темену осети сенку шуме. Све троје су већ у опасној близини шумске таме, већ јој одмеравају сенку, роса шумске студени већ седа на корман и жбице точкова, па је нужно окренути се доле, да не буде више тајновите тмине смрека пред очима, да се врхови блокова засјакте у ружичастој перспективи пред благим југозападним небом.

Кржљавко је још увек одбачен, као одгурнут и беспотребан, тамо украј сењака. Пас се не образре нити подигне

њушку. Иза аутомобила њихов пут пресеца слева надесно, а испред њега враћа се здесна налево, тако да страц с бициклом мора у блато. У тој блатној работи, кад око није далеко од ногу које газе, може да види како црно и бледо биће за воланом нетремице, без сјаја у очима, осушених образа и чак пергаментне коже, зури на југоисток, где је потом гробље.

Мраз пада из немирног зрака, влага пукће из тла и веша се на студено ветровите ударе као вата. Старац слободном левом руком греје огољено теме, а птица нема никаквих, које би разуздано и изгладнело испреплеле свод, а камоли да чаврљају и звонко се гласкају.

Можда петнаестак корачаја напред и с асфалтне четворотрачнице откида се зелени „остин", који им се полагано приближава коловозом. Много раније него што је уопште потребно, старац силази доле, повлачи бицикл к себи и дозива пса. Док онај полако вози поред њега, старац га позорно прати, пас, који је овај пут застао крај његових ногу и педала бицикла, лаје за оним.

Мали бели сад почне да се повлачи као да тако изненада наишлом зеленку мора да направи места, да хитро испразни цестиште. Уназад се повлачи у трзајима, угласто вијугајући, док не направи још оштрији заокрет улево тако да се са сва четири точка нађе на масној њиви посутој остацима поцрнеле циме и брабоњцима кромпира.

А зелени „остин" најпре чак убрза и тек се онда, после двадесетак метара, заустави. Шофер изађе и запути се назад на њиву. Стави руке на бок и кроз мало окно се нагне у насукано возило. Тек часак касније заобиђе и почне да га гура према коловозу.

Дакле, старац, бицикл и пас се враћају. Кад стигну донде, старац бицикл положи на тле, а шофер који грезне у блато њиве, али малог не помери ни за педаљ каже о учи се, и дахће као во.

Старац пљуне у дланове, да га потом обојица без одвише напора изгурају напоље, у колотечину, тако да је предњим точковима окренут према цести и стамбеним блоковима у ружичастим перспективама.

Жена за воланом се тек сад тргне из своје одрвенелости и каменог мука, кад нагло одгурне мало троугласто окно и жустро се и с дахом у крхком гласу окрене шоферу: „Куда ћеш сад?" Каже с раширеним безнађем у гласу какво је дотле боравило у опчињеном зрењу на боравиште мртвих.

Старац и шофер у раскопчаној белој кошуљи одлазе тамо, ка „остину" и положеном бициклу. Старац каже о да ли је познајете, и почне да дозива пса који је по лејама

одскитао мало даље него икад раније, тако да и не може чути шоферов одговор. Ако га је уопште било. Али види, безмало опази како у исти мах брзински нагло, уз посклизавање точкова већ јури према шуми, код три сењака закочи да се задњи део занесе и скрене надесно по мањем путу према гробљу, откуда се на почетку докотурао мајушни кржљавко. Тамо потом у смрекама пред зидином некрополе зелено нестане с очију.

Пас је одскитао горе према шуми, тако да старац сад можда нема другог избора осим да пође за њим тамо навише, где су све троје већ били, али их је зауставила непродорна тама шумских смрека које у иглицама скривају воњаво смоласто зеленило и неиспитане тајне вечерњег човековог виђења.

Кад се сви троје опет окупе, кад су поново заједно, да пас чак удара репом по жбицама бицикла, старац се водњикавим погледом обазре уназад наниже. Можда се зачуди, можда се ништа не запита — али тако, као што је било возило пре било окренуто према блоковима, сад предње светло стрши навише к њима и према шуми и чак им се приближава. Код три сењака се зауставља и који часак потом одлучно, али не онако махомице као зелени „остин", појури надесно према гробљу, откуда је на почетку дошло. Тамо, потом, у смрекама пред зидином некрополе, зелено нестане с очију.

Тако старац свеједно није прекорачио мрачни праг никад довољно испитаних дубина шуме. Па није ни пас, који се сад више не упушта у дуже излете. Покаткад пресеца њихов пут и често прије да се трбухом очеше о старчеву ногавицу или о педало бицикла да им покаже краљевску плавет својих пасјих очију.

Малим огранком пролазе три сењака, већ стигну до великог сењака нешто пре цесте, кад тамо слева, с пута од гробља навише, високим окретајима заурла мотор белог кржљавка, који јури према шуми да плавичасти дим из ауспуха остаје далеко позади. Пут је сада био слободан.

Старац, бицикл и пас већ су крај четворотрачнице пред првим блоковима новог насеља. Већ ступају на зебру, кад њима слева, од боравишта мртвих наовамо, дојури зелени „остин" тако да једва стигну узмаћи назад на плочник. Старац погледа доле у пса, а пас се стисне у узаном ходнику између господаревих ногу и бицикла и тек онда погледа навише у старца.

Али подивљали зелени аутомобил лети даље, као да га носе хурикан или Асмодеј, а не само мотор енглеског порекла. На првој раскрсници готово несмањеном брзином полети на север, али већ на првом прикључку пољског пута

свије опет надесно, напоредо с рубом шуме, према којем је тако праволинијски и неодложно био усмерен онај мали и бели.

Све троје, вероватно још увек преплашени, вероватно с великом захвалношћу у души што се све завршило као што јесте, срећно и безусудно, упућују се назад, навише, према тајанственој шуми, где шуморе смреке у заседи и где, упркос свему, можда дрхти некакав богохулни мир.

Кад се нађу код три сењака с огранком према зидини некрополе, последњи је часак да погледом обухвате позадину зеленог возила које пробија границу шуме и у исти мах нестаје у њој. А мали бели стоји на ивици коловоза угашен и празан.

Иду даље. Одмеравају сенку првих смрека, преступају црну црту недопуштене црне шуме, прекидају невидљиви ланац, закораче по меканом, бешумном тлу првих златних иглица — тако дубоко унутра никад још нису зашли — кад пас затрепери и задње ноге му поклекну, да тек тако, као кучка, испусти неколико капи у меко тле, окрене се и појури напоље, у позни дан. За њим напоље нагло крене и старац с бициклом и све троје су ускоро поново на ширини, опет на прегледној пољани њива и ливада. Али још пре тога старац је стигао да види како је „остин" тамо, само пет корака по страни од шумског пута, где се псу омакло, међу ниским зеленим смрекама камуфлиран и заустављен.

Псу се све више жури, све више се удаљује према блоковима и цести и обазире се уназад према господару, као да га присиљава, као да га невидљивим конопцем одан-де вуче према насељу.

Али као да га старац више не види. Све је спорији, док се не заустави, треперавим прстима положи бицикл на тле, онда се загледа тамо горе у брда и опрани свод с којег су ветрови одували све облаке, њихове крпе и заостале праменове. Загледа се горе, чак се мало попридиже и врло тихано дише... Тамо горе је тамнољубичаста, румена и жута светлост позноктобарског предвечерја. Тамо горе је све то непокретно и у исти мах је лом челика и жутосиви појас. На обронцима, иза којих је запало сунце, стоји жути обруб који се прелива у плавет отворене небеске посуде, која се потом у зениту згушњава у боју расцепљеног челика. Тамо горе, на супротној страни, где су планине више и назубљене, стеновити масиви су румени, шав на њиховом врху ватренољубичасто цвета да се потом цветни прах још мало излива у зенит расцепљеног челика... Као у буђењу неког будућег сећања, старац се попридиже још више тамо горе, као да још расте, да отвара уста, као

да би хтела да све то, што раширеним зеницама изгледа тако неухватљиво, захвате у своје дисање, док у осветљеној непомичности не остане само прстима забоден у тле и с рукама као тетивама помакнутим уназад као за одраз тела којем телесно дисање полако постаје туђе. А пас у удаљености још увек цвили и невидљиви конопац затеже према дому.

Са словеначког
Гојко ЈАЊУШЕВИЋ

Руди ШЕЛИГО

ДВЕ ПЕСМЕ

УГАО НЕБА

Марijо мајко
роди нам земљу четвртасту
да се више у круг не окрећемо
често сам шапутала пред спавање
мрдајући стопалом
вртећи главом
којом је управљао Сизиф
У тренутку када се зауставио да предахне
нешто ме је зграбило
Била сам разапета
између ђавола и бога
Неко је неког
истеривао из мене
Када сам се стрмоглавила
нашла сам се у лудачкој кошуљи
Шћућурена у углу луднице
клечећи
често сам разговарала са њима
али тог разговора више се не сећам
Задовољна што земља није четвртаста
да не останем у оном углу
а још се и окреће
од новог подстанара у себи
нисам тражила личну карту

НЕБЕСКА ИГРА

Кад измолих небо за пророчанство
кад жртвовах ђавола богу
нека тајна игра
прекинула ми дечју с небеском
Усамљеност ми завириваше и у сан
а прогнане несанице
кроз иглене уши
провлачим
у дане
и песме

Марија ЈАКИМ

ДЕВЕТ ПЈЕСАМА

AUTOBIOGRAPHIA LITTERARIA

Кад сам био дијете
играо сам се
сам са собом
у куту школског дворишта.

Мрзио сам лутке и
мрзио сам игре, животиње
не бјеху пријатељи а птице
би увијек одлетјеле.

Ако би ме неко тражио
скрио бих се иза дрвета
и викао:
„Сироче сам."

А сада сам овдје,
центар опште љепоте!
пишући ове пјесме!
Замислите!

ЈЕДАН ИСТИНИТ ИЗВЈЕШТАЈ О РАЗГОВОРУ СА СУНЦЕМ НА FIRE ISLANDU

Пробудило ме овог јутра Сунце гласно
и јасно говорећи „Хеј! Већ петнаест
минута покушавам да те пробудим.

Не буди тако груб, ти си тек
други пјесник којег икад изабрах
да му се обратим лично,
зашто онда
ниси пажљивији? Кад бих могло,
кроз прозор бих те опржило да те пробудим.
Не могу се овуда вући цијели божји дан."
„Извини Сунце, касно
сам остао ноћас причајући с Халом."

„Кад сам пробудио Мајаковског, био је
много хитрији", рече Сунце
осорно. „Многи су већ на ногама
чекајући да виде хоћу ли се
појавити."
Покушах се
испричати: „Јучер си ми недостајало."
„То је већ боље", рече. „Нисам знао
да неш изаћи." „Мора да се
питаш зашто сам ти тако близу?"
„Да", одговорих и одједном осјетих врућину —
да л' ме ипак већ не пржи?
„Искрено, хтједох ти рећи,
волим твоју поезију. У кружењу
видим много тога и ти си ОК. Можда
ниси највећи на свијету, али
друкчији си. Да, чујем кажу неки
да си луцкаст, ал' они су, мислим,
исувише млаки, други опет
луцкастији мисле да си досадни
реакционар. Ја не.
Само настави,
као и ја и не обраћај пажњу. Видјећеш,
људи се увијек жале на поднебље, или
је прехладно или превише вруће, превише
свјетла или сувише мрачно, дани предуги
или прекратки.
Ако те нема један дан,
мисле улијенио се
или је мртав. Само настави тако, то ми се свиђа.

И не брини за род свој
поетски ил природни. Сунце обасјава
џунглу, знаш, и тундру,
море, гето. Гдје год да си
знам и видим твоје кретње. Чекало сам
да отпочнеш с радом.

А сада кад сам
испуњаваш своје дане, да се тако изразим,
чак и да те нико не буде читао сем мене,
очајавати немој. Не може свако
чак ни у мене гледати горе.
То пече њихове очи."
„Ох, Сунце, тако сам ти захвалан!"

„Хвала и запамти да те гледам.
Лакше ми је да ти говорим овако.
Не морам склизнути доље
међу небодере да бих дошло до твог уха.
Знам да волиш Manhattan, али
мораш поглед дизати чешће.
И
увијек пригрли ствари, људе земљу
небо звијезде, као и ја, слободно
и са тачним осјећањем простора. То
је твоје нагнуће, знано на небесима,
до пакла га мораш слиједит
ако треба, у ита сумњам.
Можда ћемо
разговарат опет у Африци, која је и мени
посебно драга. А сад настави
спавати Френк, оставићу једну њежну пјесму
у твом мозгу као моје због ом."
„Сунце, не иди!" Коначно бијах
будан. „Не, поћи ја сад морам,
они ме зову."
„Ко су они?"
Пењући се рече „Једног
дана ћеш сазнати. Они се и теби обраћају."
Свечано оно се подиже и ја тада заспах.

ПЈЕСМА

Сфере близанци крзнене и бучне
котрљају се њежно уз мој стомак и полијежу
на груди а онда су ми уста пуна сунаца
та мекота налик је претходећој чврстоћи
та уста навикла причати превише
говоре коначно о њежности Древне Кине
о љубави за форму Одисеје
свака младица прекривена је сјеменим бисерјем
твоја је коса као дрво у леденој олуји

шикљајући почињем бесмртну искру шикљања
ти дајеш ту форму мом животу коју Преци вољаху
ова сунца смију се док прелазе небом
и као твоја кочија ускоро постајем мит
које је то небо што га настањујемо тако дуго
ускоро се мора открити и потом ишчезнути

ПЈЕСМА

Бити идиоматичан у вакууму,
блиставе ли ствари! Схваћам,

као да си населио унутрашњост
птице. Гдје бивствујеш,

да ли си болестан?
Удишем чисту сферу

самоће, а она засићује.
Знате ли младог Renéa Rilkea?

Он је ружа, он је цјеловит, сав
од цјеловитости, попут тунела вјетра,

ми остали испробавамо наша
крила, наша напорна шепурења.

СОНЕТ

О, коначно небодери!
што пробадају пару неба,
волим моћ.

Мрамор се злати од љубави
и сваки је кран врућ
у облацима.

Ове набрекле куле пулсирају
глазбом, напете
као срце,

заклињем се на хоризонту
година у којима мишљах
о теби и Њујорку.

Јеси ли милосрдан?
Да, твоја сам воља.

НОРМАНУ, EN VOYAGE

По први пут
Норман се појављује у сну
који је нешто попут
прикладног епиграфа
каквом дугачком роману.
Од сна самог
памтим веома мало.
Само да његова мајка
је с њим,
млада, ексцентрична жена.
Заједно путујемо,
нас троје.
„Она изгледа млађе од тебе",
кажем му.
„Могао бих је оженити."
одговара он.
„Noblesse"
је све што кажем на то
и Норман схваћа.

А сада је петак, 7. август.
Ја сам будан,
Норман одлази,
његова је мајка, мислим, у Чикагу,
а ја ћу остати овдје,
у Њујорку.
Што је значио сан?
Да ли да се вратим на анализу?
Тако је мало тога
што се разумјети може о животу,
о снима
које ја бркам са животом,
да је лијепо бити у стању
ухватити се за нешто
једноставно и стварно
као када ти неко недостаје.

LES ETIQUETTES JAUNES

Данас сам с плочника
покупио лист.
То изгледа дјетињасто.

Листе! Тако си велик!
Како можеш промијенити боју
а онда просто опасти!

Као да не постоји
такво нешто као интегритет!

Сувише си опуштен
да ми одговории. Ја сам
сувише плашљив да инсистирам.

Листе! не буди неуротичан
попут малог камелеона.

КОРАК ДАЉЕ ОД ЊИХ

Пауза је за ручак, идем
прошетати међу брујно обојене
таксије. Најприје плочником
гдје радници хране своја умрљана
свјетлуцава торза сендвичима
и Coca-Colom, са жутим шљемовима
на главама. Они их штите од
пада цигли, ваљда. Потом
авенијом гдје сукње лепршају
над штиклама и надимају се
над решеткама. Сунце је врело, али
таксији узбуркавају зрак. Гледам
распродају сатова. У пиљевини
играју се мачке.
Стижем на
Times Square гдје реклама
изнад моје главе отпухује дим, а горе
водопад свјетлуцав се лије. Један
Црнац, с чачкалицом, стоји у довратку
нехајно се њишући. Плавокоса

играчица цокће: он се
смијеши и трља браду. Све
наједном затруби: 12 је и 40
једног четвртка.
Неон дању
је велики ужитак, како Edwin Denby би
написао, као и жаруље дању.
Свраћам на чизбургер у JULIET'S
CORNER. Giulietta Masina, жена
Federica Fellinija, è bell' attrice.
Сладна чоколада. Дама у
лисици по оваквом дану пудлу уноси
у такси.
Неколико Порто
Риканаца данас је на авенији, што је
чини топлом и лијепом. Прво је
Виппу умро, потом John Latouche,
онда Jackson Pollock. А да ли је
земља пуна као што је живот био, с њима?
Јео си и сад шеташ,
пролазиш крај голишавих магазина
и плаката БОРБА С БИКОВИМА и
Manhattan Storage Warehousea,
коју ће ускоро срушити. Мислио сам
некоћ да је овдје била
Изложба оружја.
Чаша сока од папаје
и натраг на посао. Моје срце је
у мом џепу, то су Пјесме Pierre Reverdyja.

ЗАШТО НИСАМ СЛИКАР

Ја нисам сликар, ја сам пјесник.
Зашто? Радије бих, вјерујем, био сликар,
али нисам. Ето, Mike Goldberg,

на примјер, започео је слику.
Скокнем до њега. „Сједни,
попиј нешто" каже. Пијем,
пијемо. Погледам у слику.
„То су САРДИНЕ." „Да, ту је
било потребно нешто."
„Аха." Одем, дани пролазе,
поново навратим. Слика напредује,

одем, дани пролазе. Скокнем
онет. Слика је завршена.
„А гдје су САРДИНЕ?"
Све што је остало су
слова. „Оне су биле и сувише" каже Mike.

Али ја? Једног дана размишљам о
некој боји: наранчастој. Напишем стих
о наранчи. За час страница
пуни се ријечима, не стиховима.
Потом још једна. Требало би
више тога, не о наранчама, о
ријечима ил' о томе како су наранче
као и живот страшне. Дани пролазе.
Странице чак су у прози, прави сам пјесник.
И пјесма је завршена, а наранчу још
не поменух. Дванаест пјесама имам,
зовем их НАРАНЧЕ. А једнога дана у
галерији видим Mikeovu слику, зове се САРДИНЕ.

С енглеског
Слободан БЛАГОЈЕВИЋ

Френк О'ХАРА

СВИЈЕТ КАО СВАКОДНЕВНО: FRANK O'HARA

„Прелазак у мит, рекао је Пастернак, и јамачно O'Hara би био препознао своју смрт на оној плажи, налет чудовишта посланог на њ од оних истих сила бесмисла којима се опирао; препознао би своју смрт као смрт Хиполита (његова истинска Федра био је Њујорк), а та смрт уистину пориче случај, остављајући за собом јунаково име и његову поезију, која је именовање оног што је он био:

> *часомични осмијех и подножје, али неодговорна слава која приличи".*[1]

Овако Richard Howard, њујоршки пјесник и критичар, завршава свој есеј о Franku O'Hari (Френку О'Хари), пјеснику града Њујорка. Frank O'Hara[2] наставља грчку традицију пјесника једнога града, полиса, ону која је у модерном пјесништву кулминирала с Кавафијевим посвећивањем Александрији. Али, O'Hara није пјесник хисторије, није пјесник којему ће град послужити и за, између осталог, поетске синтезе једне дуге повијести. Повијест његова града, Њујорка, не пружа му онај хисторијски материјал који је хиљадугодишња Александрија пружала Кавафију. Ипак, имао је Њујорк своје пјеснике који су и у његову младом хисторијском ткиву знали сагледати шире размјере новог хисторијског гибања, нове градње и полетности и својом визијом досезати једну ширу повијесно-поетску синтезу. Такав је био Walt Whitman (Волт Витмен), највећи аме-

---

[1] Richard Howard, *Frank O'Hara,* у књизи *Alone with America,* Atheneum, New York, 1969.

[2] Frank O'Hara је рођен 1926. у Балтимору, умро 1966. у Њујорку.

рички суфија, једини западни пјесник који ће и унутар персијског језика и културе (језика и културе суфијских пјесника мистика) зазвучати као њихов, персијски пјесник, а као такав тамо бити и прихваћан. Frank O'Hara, ако бисмо наставили гледати у овим историјским и географским распонима, баштинио би ону римску, латинску преинаку грчке традиције. Он је тип катуловског пјесника, али на посве амерички начин. Он је пјесник савремености и сваки његов мит био је савременост, био је тренутак његове егзистенцијалне присутности на улицама Greenwich Village-a, Queens-a, Brooklyn-a у биоскопима 55. или 56. улице, у малим кафаницама Друге авеније, WC-има Централ Парка или великих робних кућа, у загрљају љубавника, у разговору с пријатељима, тумачењу стварних снова . . . Frank O'Hara био је везан за властиту егзистенцију као егзистенцију поетског субјекта тачно знаног и у свом физичком и психичком „подножју", субјекта којему не треба слава већ „часомични осмијех". У мит је он ушао тек након погибије на некој плажи Fire Island-a.

А што је с градом-митом, с његовом „истинском Федром", његовом поетском творевином? Њујорк је живућа митологија, „мит" који настаје и нестаје сваког часа — он је жива слика немогућности мита у америчким условима. Сви амерички митови тек су дневне нужне социјалне потапалице, дневни адеквати психолошких нужности, а Америка те нужности не потискује — акумулирајући негативну енергију из које би на сваких сто година могао проговорити какав естетски каризмата. Америка се опредјељује за сталну јавност, за слику, за јавну подузетност, јавно фиксирање макар и свакојаких глупости. Frank O'Hara је поетска формула таквог опредјељења. Због таквог опредјељења један је наш пјесник написао да је та поезија (O'Harі придодао је Johna Ashbery-ja, данас једног од најцјењенијих америчких, такође њујоршких пјесника) „због трошности садржаја (политички, друштвени, сексуални) . . . већ застарела" (Раша Ливада у поговору приједода Merwinove поезије у књизи *Вашке*).[3] Катулов педер Аурелије, курва Фурије, његов невини дјечачић којег повјерава на чување дотичним, Азиније, крадљивац марамица, па његова Лезбија, његов Калво ког пријетворно „воли више него себе", Акма и Септимије, па градови Рим, Тир, цијела Умбрија, па Пизон, па Гај Ватиније, присталица Цезара, сам Цезар и тако даље, све би то били „трошни садржаји (политички, друштвени, сексуални)". Но, иза свих њих стоји личност пјесника који је ту „трошност" знао поетски сублимирати својом „бојом

---

[3] В. С. Мервин, *Вашке*, „Рад", Београд, 1979.

гласа", како би рекао Auden, па ако све и пропадне, ова боја не може изблиједјети.

Frank O'Hara није тежио за вјечношћу. Једина његова тежња је: постићи боју гласа адекватну властитој егзистенцији, боју гласа у којој ће се смјестити једно вријеме, за њега никако вријеме оностраног, већ вријеме једне егзистенције која је „увијек овдје, никад тамо" (из пјесме *Постоји једно такво волим те)*. Заправо, чини нам се да у O'Hare није било никакве намјере, тежње. Све је тако лако, природно, спонтано, а као такво, оно је, као и природа, и добро и лоше. Његов естетски критериј био је „тренутачни осмијех", био је егзистенцијални трен, не само као нека чиста мистичка територија, већ трен у цијелом низу социјалних, сексуалних и других посредовања. Зато је географија његове поезије напучена разним градским локалитетима, именима и свакојаким чињеницама. Наравно, O'Hara није тек пуки проматрач властитих кретања кроз крајолик једног града, он је пјесник који, хтио или не, сублимира стања тог кретања у својим стиховима. Он полази од неке догодовштине, а може завршити у веома сложеној структури, сличној сну или пјесми. То је било довољно да га многи амерички критичари (који су се расписали о O'Hari послије његове погибије и постхумног добијања *National Book Award)* смјесте у контекст утјецаја надреализма и даде. Каткад код њега стварно има пјесама које наличе некој новој дади или аутоматском писању надреалиста, али, како примјећује критичарка Хелен Вендлер, неке од тих пјесама (као пјесма *Blocks)*, остварују у енглеском језику нешто што прије њега нико није постигао (једну савршену сублимацију инфантилизма). Ипак, O'Harin пријатељ, пјесник Kenneth Koch најбоље је одговорио на та критичарска „качења" за надреализам, у једном интервјуу: „Чини ми се да је надреализам — са вјеровањем у подсвијест више но у свијест, с аутоматским писањем, с изговарањем свега оног што вам прође кроз главу, с употребом случаја у пјесмама, с уношењем материјала из снова — да су све ове ствари које су биле за надреалисте програматске (...) сада постале природне и готово инстинктивни дио писања многих пјесника на енглеском језику (...) али док добар дио надреалистичке поезије тежи да остане у свијету сна, подсвијести и магичног, Frankova поезија, веома чиста, враћа се оном што бисмо звали пуком реалношћу. Она увијек заврши на улици, у таксијима, и понајвише у његовим емотивним везама с овим животом." Овоме је прилагођен и O'Harin језик. „Он увијек употребљава ријечи које одиста и изговара", наставља Koch. „Он узима и ријечи из књига, наравно, али увијек је ту нешто што у његовом језику изгледа тако природно. У пјесме он уноси имена

пријатеља, имена улица, називе радио-програма и било чега, само зато што то постоји. То је веома радикално, али то и произлази из цијеле традиције веома важне у модерној поезији, а која започиње можда с Whitmanom, традиције употребе колоквијалног језика и писања о обичним стварима. Frank је ту ишао даље чак и од Wallace-a Stevensa и W. C. Williamsa. Он никада ствари није враћао у литературу, премда је оно што је сам писао, наравно, литература."[4]

О обичном O'Harinom говору, о ритму и фрази свакодневице у његовим пјесмама, могли би се писати есеји; не због саме употребе колоквијализма, колико због естетских резултата што их тај говор получује. Frank O'Hara је у непрекидном (драмском) стању конверзације са свим и свачим. Ствари саме са собом ту разговарају. Субјект његових пјесама није бедем неке тачке гледишта. Тачка гледишта се код њега растапа у унутарњој дијалошкој форми бића. Биће у егзистенцији са свим својим партикуларним особеностима драматизира тачку гледишта, из сфере идеолошког дискурса препушта је матицама идеолошки неуобличене свакодневице, једном току у којем се тврди осјећај средишта свијета ослобаћа за меки и демократични „часомични осмијех". Frank O'Hara не суди стварности, нити она суди њему, његово поетско биће само настоји зачети једну драмску форму у којој ће се обострани процес субјект-стварност смјестити не полемички, већ дијалошки. Не инсистирам тек тако на драми и драмској форми код O'Hare. Његови први велики успјеси, рекао бих свјетски, везани су за драму. Почеци гласовитог LIVING THEATER-A везани су за изведбу O'Harinih текстова *Love's Labor, an Eclogue* (1959) и *Awake in Spain* (1960).

O'Harina везаност за модерни град, и то за град који и визуелно даје представу суштине модерности сасвим се природно наставила и у дубоком интересу за сликарство. O'Hara је као кустос чувеног МУЗЕЈА МОДЕРНИХ УМЈЕТНОСТИ (MOMA) критички открио низ најзначајнијих америчких сликара послијератног раздобља, од Pollocka, Goldberga, до Motherwella и других.

Обожавао је Пастернака, а био под дубоким утјецајем великог руског пјесника града Владимира Мајаковског. Спорио се са Јевтушенком и Вознесенским (мада је и овај утјецао на неке његове поетичке захвате), али највише од свих америчких пјесника пристајао је на то да његова традиција буде једнако један руски пјесник (Мајаковски),

---

[4] *Frank O'Hara and His Poetry: An Interview with Kenneth Koch*, у књизи *American Writing Today* (уредио Richard Kostelanetz), I дио, „Forum Series" (VOA), Washington, 1982.

као и пјесници његовог језика (од Whitmana до Harta Cranea). Написао је у свом *Манифесту персонизма* да су, „од свих америчких пјесника, само Whitman, Crane и Williams бољи од биоскопа". Биоскоп, филм, за њега је био дио новога живота, нових транспонирања естетских фасцинација. О том новом животу O'Hara је написао много бриљантних нових стихова. А вала рећи да нигдје и никада O'Hara није претпоставио пјесму животу. Пјесма вриједи само ако је дио тог живота. Пјесник је и дословно укључује у свакодневни ток властите егзистенције. Он ју пише да би наздравио пријатељу, да би испунио жудњу, да би описао задивљеност неким призором, да би рашчистио неке мисли. Пјесма је плава као дан, добро конструирана као Ајфелов торањ, прометна као 5. или 6. авенија у подне, блештава као Times Square, мекана као коса његова љубавника, наивна као поглед седмогодишњака, безобразна као иронични смијешак, планетарна као пјесниково срце.

У свом *Манифесту персонизма* O'Hara пише: „Основао сам га након ручка с Le Roi Jonesom 27. августа 1959, на дан кад сам се заљубио у некога (не у Roia, успут говорећи — тај је био плавокос). Вратио сам се да радим и написао пјесму за ту особу. Док сам је писао, почињао сам схваћати да, ако би ми се прохтјело, могао бих употријебити телефон умјесто да му пишем пјесму, и тако је персонизам био рођен. То је веома узбудљив покрет који ће, несумњиво, имати много присталица. Он ставља пјесму на право мјесто између пјесника и неке особе. Пјесма стоји, на концу, између двије особе умјесто између двије странице. .. Не мислим да су моја искуства прочишћена или учињена лијепим за мене или за било кога другог; она су, једноставно, ондје у било којој форми у којој сам их могао наћи. Могуће је да поезија чини магловите догађаје живота опипљивим за мене и оживљава њихове потанкости; или, с друге стране, да поезија износи на површину неопипљива својства догађаја који су исувише конкретни и зависни од околности".[5] Његов персонизам обухваћао је — озбиљно и иронично, као и овај „манифест", колоквијални одговор свим идеологијама (и ригидностима) свих манифеста — не свијет као вољу и предоџбу, већ свијет као свакодневно, стварност једне воље и предоџбе (и у онтичком и у онтолошком смислу), онај стварни свијет једне стварне пјесме. Пјесник није бог-створитељ, али, ипак, пјесничка перцепција чини центар космичке равнотеже („општа љепота" из пјесме *Autobiographia litteraria).* То је перцепција отворене свијести, попут дјечије свијести, али овај пут свијести за

---

[5] *Personism: A Manifesto,* у књизи *The Selected Poems of Frank O'Hara* (уредио Donald Allen), „Vintage Books", New York, 1973.

којом је остала цијела једна претхисторија. Пјесник не ставља свијет у његове затворене хисторијске форме, то чини мушкарац-ратник, стваралац хисторије какву имамо. O'Harin стваралац је мушкарац-пјесник (или жена-пјесник), онај који иза сваке опипљивости види нешто неопипљиво и који све неопипљивости претвара у опипљиве поетске слике. Психолошки и трансцендентално (ово a priori) мушкарца-ратника замјењује лирски субјект који, као код Катула, пјева: „Quod enim genus figuraest, ego non quod obierim?" („Којих све сполова и доба до сада нисам узео лик?").

С овим директно кореспондира и O'Harin хомосексуализам. За нас Европљане до скора веома осјетљива, тајанствена, некад и опасна тема хомоеротизма, у америчкој је књижевности одавно већ из мита Љубави и Запада (оног дерушмоновског) уведена у књижевност као хомосексуална пракса, дакле, ништа тајанствено, мада осјетљиво и опасно као свака тема, свако литерарно (трансцендентално) транспоније рање. Frank O'Harin хомосексуализам важан је дио његова живота, па, према томе, и његове поезије, која је саставни дио тог живота. O'Hara не слиједи ону линију европских пјесника који ће властите хомосексуалне жудње сублимирати у трубадурски синдром далеке Госпе и љубави на даљину, у разне митолошке и симболистичке фигуре, у касније позивање на грчку и римску класику или на ренесансне мотиве. Нема код њега непремостиве жудње једног Arnaut Daniela или Талијана Guinizellija, сјајних пјесника Госпине љепоте које је Данте смјестио у *Чистилишту* међу содомисте. Нема ни бодлеровских велова. Није то више симболистичко *Цвијеће зла,* то су сада „тамније жудње" (из пјесме *Ave Maria)* које се код O'Hare задовољавају и реално, па, у складу с тим и у складу с његовом поетиком, и естетски. Своју природу он не дистанцира у стилску фигуру, нити у неки мистериј. Нема код њега романтизма неиспуњене жеље, или га има само у одјецима европских утјецаја. Он хомосексуализму не придаје нити неки посебан значај. Тај за њега није само саставни дио мита (и чињенице) о андрогиној природи човјека (филозофски), а поготово не симптом неког унутарњег поремећаја (психолошки); он је егзистенцијални дио свијета-као-свакодневног који O'Hara опијева. Његова сексуална жеља често се претвара у један стварни крајолик његова града, у пејсаже градских интеријера, у стварне кревете и љубавнике, стварна осјећања, стварне снове и јаве. Frank O'Hara, као и америчка цивилизација, не пати од стида. Стид и страх од реакције друштва ствара алибије за овај или онај вео (који може бити и метафизички). Frank O'Hara, заједно с једном цијелом генерацијом америчких писаца (Ginsberg, Burroughs, Baldwin, Gore Vidal, Le Roi Jones . . .) одбацује тај социјал-

ни баласт (друштвени суперего), који насилно настоји обликовати њихов егзистенцијални трен, и креће сасвим новим путем јасног писања изван магловите фигуре, ка отвореном третману сексуалног искуства без припомоћи симболистичког паравана.

Уосталом, Frank O'Hara је изразити настављач Whitmana и у овом погледу и у многим другим аспектима. Могло би се рећи да је он Whitmanov поетички „каталог" највише од свих потоњих америчких пјесника проширио, а да је његова везаност за један град — Њујорк дио вилијамовске (W. C. Williams) традиције везања америчких пјесника за америчке локалитете.

Али, изнад свих ових успоредби стоји његов „природни дар за једноставност и свјеж поглед" (Х. Вендлер), што су основни конститутцијски чиниоци његове боје гласа. У складу је с тим његова спонтаност и непосредност. Непосредност је, заправо, највећа снага поезије Franka O'Hare. Непосредност колоквијалног (у говорном, ритмичком смислу) и свакодневности (у општем, егзистенцијалном и онтолошком смислу). Сама по себи та свакодневност може бити неинтересантна што се суштине битка тиче, а европска поезија управо циља на ову суштину издвојену из свакодневице која је увијек баналнa. Frank O'Hara отвара свој битак у свакодневљу таквом какво јесте, без орнаментике којој стварности, парадоксално, придодају чисти ум, а који завршава на идеолошком дискурсу, и чиста емоција, која завршава у „хуманистичком" терору. O'Hara демократизира симболистичку неумољивост и, умјесто симболичке дедукције, из које често произлази апсолутистичка, терористичка редукција свијета, он персонализира тај свијет и дозвољава му да у свим својим појавностима, са свим испосредованостима, „уђе" у његову лирику. Испосредовани свијет наилази на један посве непосредан, отворен, искрен субјект, који своју суперегоистичну тачку гледања раствара у поетско биљежење тока тог уласка свијета у субјект, субјектова примања и повратка свијета к самом себи. Из тог разлога код O'Hare има честог расплињавања, предемократичног припуштања свега и свачега у властито писање, које није увијек у стању да то поетски апсорбира и деривира. Али, то је саставни дио овог начина писања, овог начина пристајања на свијет ствари, свијет једног одређеног доба и свијет препознатљивог каузалитета. И из најслабијих O'Harinih стихова бљештав излази његов демократични Weltanschauung, његово негирање мита зарад свијета проточног облика, свијета какав јесте. O'Hara је најпотпунији пјесник доба које је нејасне и магловите метафизичке дуализме замијенило монизмом феномена. Sartre је тај процес на почетку свог дјела *L'Être et le Néant (Биће и ништави-*

ло) сажето описаю: „Не постоји више спољашње постојећег, ако се под тим подразумијева површинска опна која би од погледа скривала истинску природу предмета. А ова истинска природа, са своје стране, уколико треба да буде реалитет ствари, који може да се наслути или претпостави, али никада досегне, зато што је ‚унутрашњи' посматраном предмету, ова природа више не постоји. Појаве које објављују постојеће нису ни унутрашње ни спољашње, оне су све једнаке, све упућују на друге појаве и ниједна од њих није повлаштена."[6] Све је ово у дубокој вези с једним добом широких демократских процеса, гдје идеолошки дискурс мора скончати у информацијском протоку, а политика (увијек у својим дуализмима) бити замијењена неидеолошким монизмом технологије. Наравно да су опасности овог преврата замјетне, али наше није да овдје говоримо о њима. За нас су оне интересантне само онда када их уочимо на нивоу поетске структуре. Јер дешава се да у O'Harinu поезију растопљене тачке гледишта понекад уплове ствари које су само спољашње, које нису досегле оне Sartreove будистичке карактеризације појаве као *ни* спољашње *ни* унутрашње. O'Harina вјечност из пјесме *Критичару* упозорава овог на његова ограничења (која су ограничења појма, идеологије присутне у свакој критици) и тражи слободу за свој „воћњак". Он бога, рекосмо, не замјењује пјесником. Пјесник је природан као раст воћке. Пјесник се налази у том процесу без појмовних секташења. Јабука је природност сама. Пјесник је јабукост те јабуке. Он не види никакве Еве, змије, пенисе, изгоне из раја. То је заметнуо идеолошки дискурс критичара. Пјесник зна да се већ својим говором што непосредан израста из посредности свијета налази у вјечности. И може се рећи да O'Hara усред технолошког расцвата, и без обзира на сав његов модерни каталошки реквизитариј, пјева као примитивни, готово мистични пјесник (а пјесник је увијек такав). Он не интелектуализира изгонећи из своје лирике неподобни свијет апокалиптичког доба (како је модерно звати ову половицу стољећа), он га прима у цјелости са сваким дјелићем његовим јер у њему види исти онај свијет који је гледао и први пјесник човјечанства. Свијет је остао иста она зачудност а пјесници исто оно „чуђење у свијету", како би рекао наш Шимић. Усложњавање појавности као унутарњи процес развитка битка у егзистенцији не може пјесника заварати. Кантовске антиномије O'Нага разрјешава пјеснички, вјерујући дубоко у једнакост свих „појава које објављују постојеће", како Sartre каже. Заправо, он је један

---

[6] Жан-Пол Сартр, *Биће и ништавило*, I дио (превео Мирко Зуровац), „Нолит", Београд, 1983.

од оних пјесника који је идеолошко селекционирање појава као подобне теме за поезију потпуно расточио. У неким егзистенцијалним, и политичким стварима, рецимо, он је ишао испред либерализације која ће тек услиједити. Што се неподаштаване стварности као теме поезије тиче, он је имао рећи слиједеће:

ДАНАС

Ах! кенгури, цекини, чоколадни сладоледи!
Стварно сте лијепи! Бисери, усне
хармонике, јујуби, аспирини! све
о чему се увијек говорило

још увијек пјесму чини изненађењем!
Ове су ствари с нама сваки дан
чак и на мостобранима и на лафетима. Оне
одиста имају значење. Чврсте су као стијење.

А о селекцији субјективних осјећања додаје у пјесми *Моје срце:*

Неће плакати све вријеме
нити ће се све вријеме смијати,
не претпостављам један „напјев" другом.

Овај текст који, нашем читаоцу има по први пут представити овог америчког пјесника, завршавам ријечима Хелен Вендлер које стоје на почетку њеног есеја *Врлина промјењивог:* „Frank O'Harin шарм је неодвојив од његове хиперпродуктивности — успутне опаске, летимичан опис одређеног крајолика, божићни или рођендански стихови, површна успомена на неку забаву — то су његове уобичајене форме, као да се он скитао животом, шкљоцајући „поларoидом", вадећи слике из свог апарата и бацајући их у ладицу радног стола шездесет секунди касније. И ево их овдје — неке преразвијене, неке недовољно развијене, неке замагљене, неке нефокусиране, али добар дио њих још увијек успјешан у фиксирању сјаја неког давно заборављеног ручка, или облине становитог тијела у појединачној гести, или мећаве, или филма из дјетињства. Ако су ове пјесме фотографске у својој непосредности, оне такође наликују брзим недовршеним скицама неког умјетника начињеним да очува сигурност потеза или да га подсјете на неки пролазни земаљски облик. Када би постојао филмски еквивалент скици, неке од ових пјесама би било боље назвати вербалним филмовима — „Ја-радим-ово, ја-радим-оно" пјесме, како их је сам О'Нага назвао.

Генеричка форма O'Harinih пјесама је конверзација, генеричка интерпункција ускличник, генеричка популација O'Harini пријатељи, генерички пејзаж Manhattan или Fire Island, генеричка митологија флора и фауна изложби, радио-емисија, филмских представа. Сигурност и немарност обиљежавају O'Harine стихове. Али, два аспекта његова дјела теже да очувају сигурност O'Harina потеза: његова радикална неспособност за апстракцију [попут Byrona (Бајрон) када мисли да је дијете] и његов недостатак удобне форме (он је жестоко осцилирао између дугачке и кратке форме, у много случајева без неког посебног разлога за било коју од њих)."[7]

O'Haru би најбље било представити цијелом књигом. Тек би се тако његов свијет показао као једна чврста и заокружена цијелина. Но, ја сам се овдје морао опредијелити само за детаље тог свијета и ја их и презентирам у овом избору из свих фаза његова стварања. Пјесме сам превео из слиједеће двије књиге: 1. *The Selected Poems of Frank O'Hara* (уредио Donald Allen), „Vintage Books", New York, 1973; 2. Frank O'Hara, *Poems Retrieved* (уредио Donald Allen), „Grey Fox Press", Bolinas, Калифорнија, 1977.

Слободан БЛАГОЈЕВИЋ

---

[7] Хелен Вендлер, *Frank O'Hara, The Virtue of the Alterable*, у књизи *Part of Nature, Part of Us — Modern American Poets*, Harvard University Press, Cambridge и Лондон, 1981.

КОМУНИКАЦИОНА СИСТЕМАТИКА НАУКЕ О КЊИЖЕВНОСТИ

(Теорија књижевности)

1.

Расправа о систематици науке о књижевности стара је колико и њене методе. У појединим етапама свога развоја наука о књижевности увек је формулисала властити статус. Покушаји систематизовања науке о књижевности представљају синтезу непрекинутог процеса сазнања науке о књижевности, демонстрацију способности објашњавања уметничких дела (explanatory force).

Насупрот првој половини XX века, за коју је карактеристично постојање затворених књижевно-научних система односно школа, Б. Хрушовски (Hrushovski)[1] дефинише савремену ситуацију у науци о књижевности као џунглу различитих метода. Савремени плурализам, разуђеност истраживачких метода, сам по себи још не означава кризно стање науке о књижевности. То је последица диференцијације мишљења и метода у друштвеним наукама и њиховог испољавања у проучавању уметничког дела.

У науци о књижевности постоји и унутрашњи процес синтетизације сазнања који се испољава пре свега на тлу описне поетике кроз стандардизацију термина различитих теоријских микросистема. Термини појединих истраживачких школа након одређеног времена прелазе у ширу свест корисника, губе примарно тражену теоријску оштрину и

---

[1] Hrushovski, B.: *Poetics, Criticism, Science. Remarks on the Fields and Responsibilities of the Study of Literature.* PTL, A *Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature,* I, 1976, III—XXXV.

стичу општи карактер. Денотативна, стварносна веза термина замењује се његовим расплинутијим, „сликовитијим" конотативним значењем. У овом процесу делимично учествује размена научних информација посредством научних сусрета, конгреса, симпозијума и сл., евентуално и путем часописа и публикација.

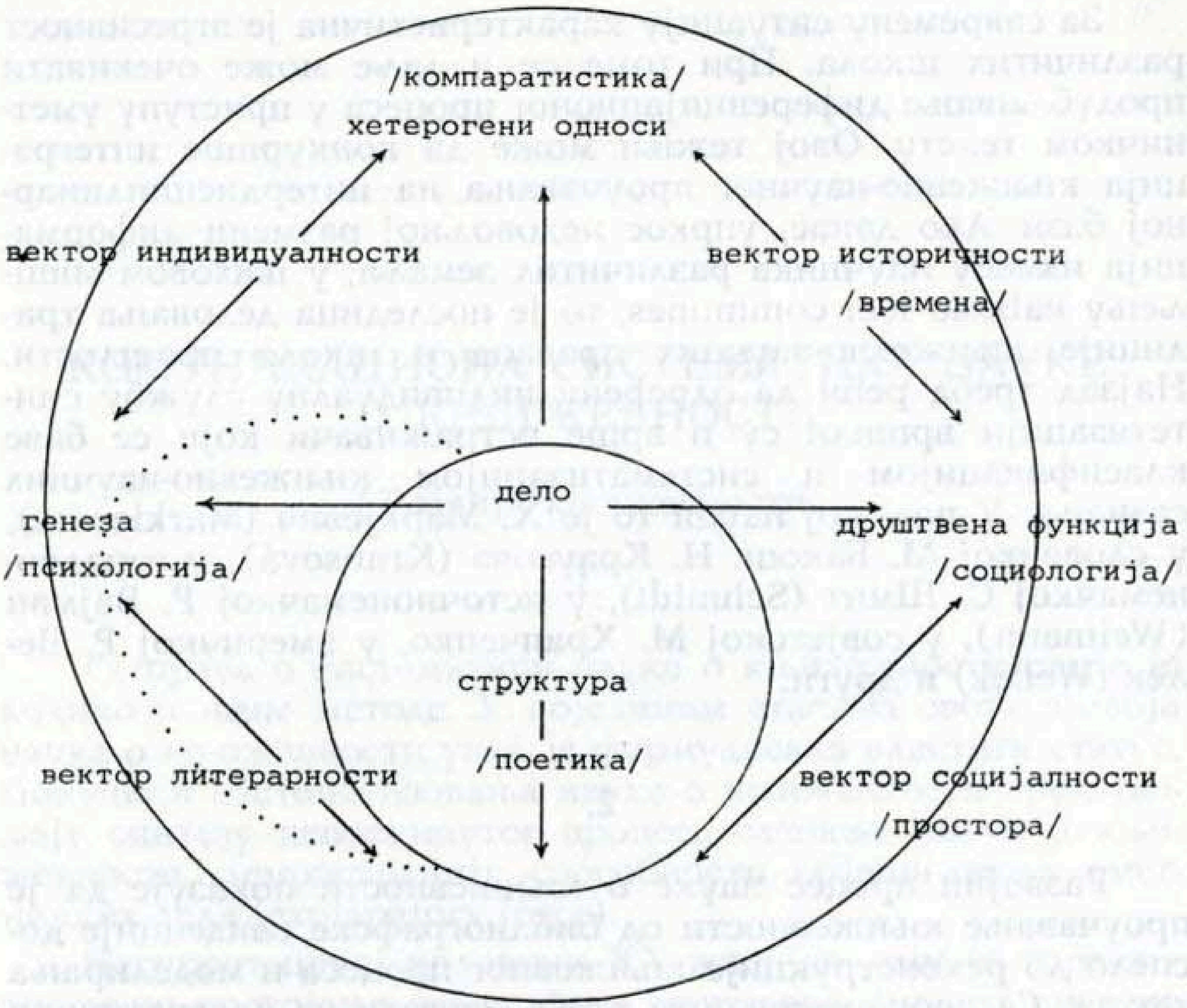
За савремену ситуацију карактеристична је агресивност различитих школа. При томе се и даље може очекивати продубљивање диференцијационог процеса у приступу уметничком тексту. Овој тежњи може да конкурише интеграција књижевно-научног проучавања на интердисциплинарној бази. Ако данас, упркос недовољној размени информација између научника различитих земаља, у њиховом мишљењу наћемо loci communes, то је последица деловања традиције књижевно-научних праваца и школа прошлости. Најзад треба рећи да одређену индивидуалну службу синтетизацији вршили су и врше истраживачи који се баве класификацијом и систематизацијом књижевно-научних сазнања. У пољској науци то је Х. Маркјевич (Markiewicz), у словачкој М. Бакош, Н. Краусова (Krausová), у западнонемачкој С. Шмит (Schmidt), у источнонемачкој Р. Вајман (Weimann), у совјетској М. Храпченко, у америчкој Р. Велек (Wellek) и други.

2.

Развојни процес науке о књижевности показује да је проучавање књижевности од библиографске евиденције доспело до реконструкције књижевног процеса и моделирања текста. Са овог становишта треба указати на превратнички наступ појма литерарности у систематици науке о књижевности. С њиме је наука о књижевности постала егоцентрична, у жижи проучавања нашло се књижевно дело. У томе је био примарни и суштински преломни значај руске формалне школе у развоју књижевних метода. Појам литерарности, који је ова школа истицала, није био довољан за методолошку перспективу науке о књижевности, јер се литерарност није проучавала као специфична миметичко-семиотичка активност текстотворног процеса. Пошто управо овај аспекат изражава комплексност и јединство разнородних дијалектичких супротности у уметничком делу, схватићемо га као полазиште у историјском вредновању проучавања уметничког дела и као базу за систематику науке о књижевности уопште.

Генетичко полазиште у систематици науке о књижевности јесте стварање истраживачких модела од стране кла-

сичног структурализма. У прожимању са структуралистичком традицијом скицирао је овакав истраживачки интердисциплинарни модел науке о књижевности М. Бакош.[2] Уз неколико корекција О. Чепан[3] је интерпретирао Бакошов модел на следећи начин:



Бакошева систематика књижевног догађања изражава се у четири аспекта књижевног процеса као „историјски конкретне појаве". Изворна графичка схема овог методолошког „молекула" очигледно показује елементе од којих је сачињена и како се они укључују у узајамне односе. У скраћеној форми може се схематски дефинисати као збир линеарних функција четири фактора, од којих три фактора (структура, друштвена функција и хетерогени односи дела) изричитог су „антииндивидуалистичког" карактера. Њихову узајамну кохезију требало би да гарантује централни положај структурираног књижевног дела као „матери-

---

[2] Bakoš, M.: *Problémy literárnej vedy včera dnes. K problému spoločenskej funkcie litertúry.* Bratislava, VSAV 1964, s. 203.

[3] Čepan, O.: *Literatúra — systém a dejiny. Slovenská literatúra,* 19, 1972, 5, s. 504.

јално језгро" и „збир значења индивидуално-неличне природе".[4]

Недостатак Бакошевог модела јесте одвајање структуре књижевног дела од осталих аспеката књижевног процеса, недиференцирани карактер и неразвијеност унутрашњих корелација. Бакош схвата књижевно дело као унутрашње нерашчлањен, статички склоп. Усмерен је пре свега на тзв. спољашње везе књижевног дела и на њихов историјско-друштвени и контакатски карактер. Његов модел је дескриптивни, зато остаје код морфолошког аспекта текста. Недостаје му и хијерархизовање појединих елемената дела (занемарује површинску и дубинску структуру и семиотички карактер дела тј. чињеницу да између уметничког дела и текста увек постоји одређени интерпретациони интервал)[5] и израженост његове функције. Бакошев модел није смештен у комуникационе релације текста (ни у Чепановој верзији), мада својим карактером тежи ка комуникационој поступности.

Другчији модел у интердисциплинарној систематици науке о књижевности предлаже Б. Хрушовски.[6] Слично као Бакош, и он прати комплексни облик проучавања науке о књижевности, узима све главне аспекте спознаје књижевног дела, и поступност процеса стварања комуникационог модела књижевног дела у науци о књижевности. Хрушовски пак не диференцира поједине аспекте текста. Из његовог модела не може да се види концепција књижевног дела у целини, ни концепција познавања уметничког дела. То је више модел топографије релација појединих дисциплина но функционални модел књижевног дела. Због тога је тешко из њега извести његову претпостављану примарну функцију — да буде комплексни модел спознаје уметничког дела. Језгро модела није унутрашње диференцирана, сложена структура уметничког дела, већ односи између појединих екстерних научних дисциплина. У овом смислу Хрушовски полази од источноевропске теоријске провенијенције (типолошки доста сродне Бакошу), нарочито у надовезивању на појам историјске поетике Веселовског, уведен као опозиција појму нормативне поетике. Поред неких наговештаја комуникационе концепције у моделу Хрушовског, блиско нам је постављање проблема књижевног обра-

---

[4] Čerap, O., ц. д.

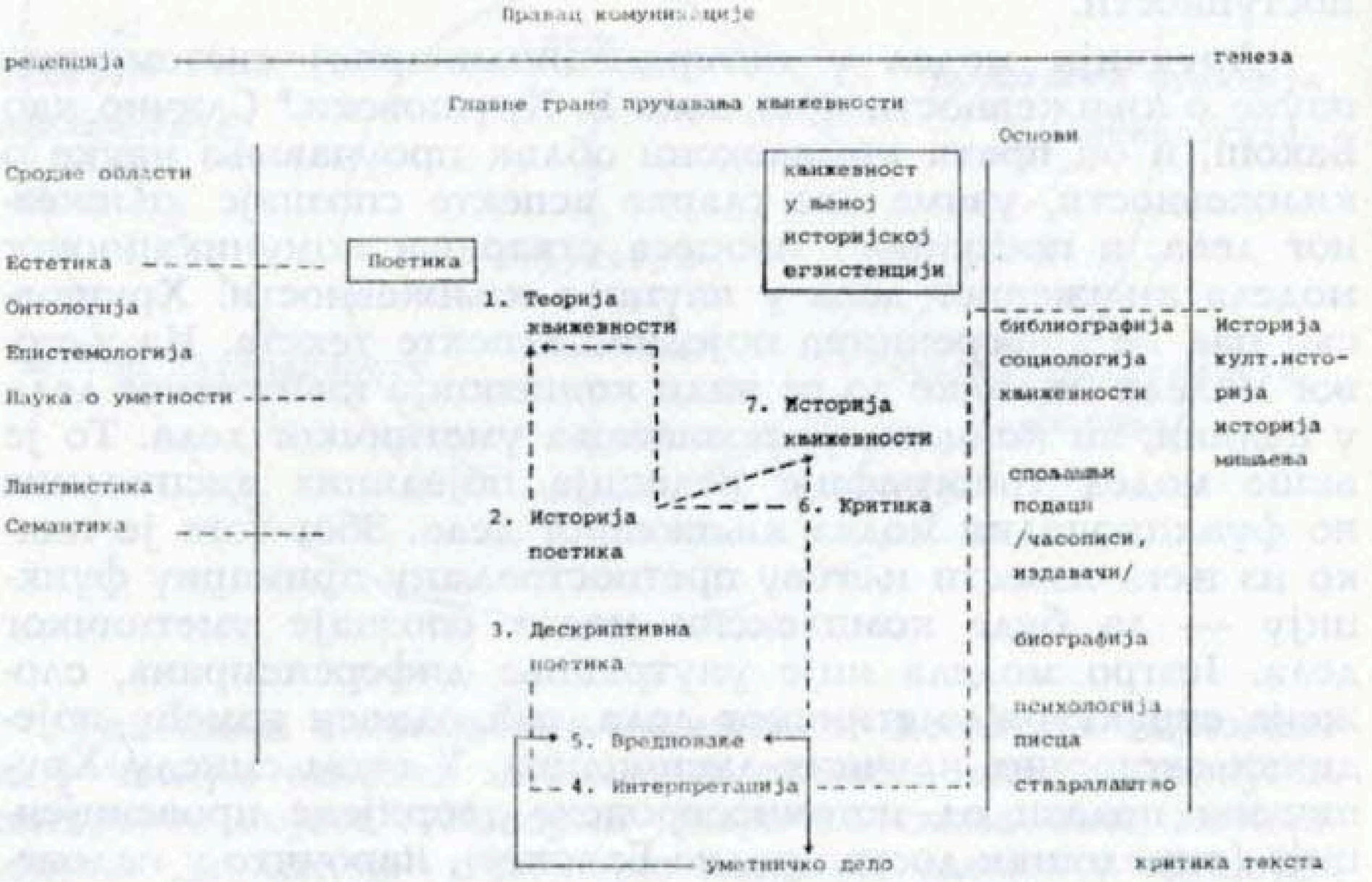
[5] Интервал, тј. мера дистанце између људског субјекта и објекта успоставља једно од полазишта миметичке концепције уметности, како је представља рад пражког интердисциплинарног тима. Види *Umění a skutečnost*. Kolektív. Praha, *Československý spisovatel* 1976. *Vyjadrovací a sdělovací systémy umění* (Hypotézy S. Šabouka), s. 282.

[6] B. Hrushovski, ц. д., c. XXXV.

зовања („The meditation in works between literature and an audience"), мада се за сада ради више о интуитивном но системском решењу овог проблема.

3.

Стварању интердисциплинарног модела статуса науке о књижевности може допринети описни комуникациони модел науке о књижевности (види схему). Полазиште треба тражити у тези о јединству комуникације и одраза, комуникације и текста, комуникације и метакомуникације (у питању је дијалектички процес комуникације у противречном јединству стварања, рецепције и секундарног оптицаја књижевних текстова).[7]

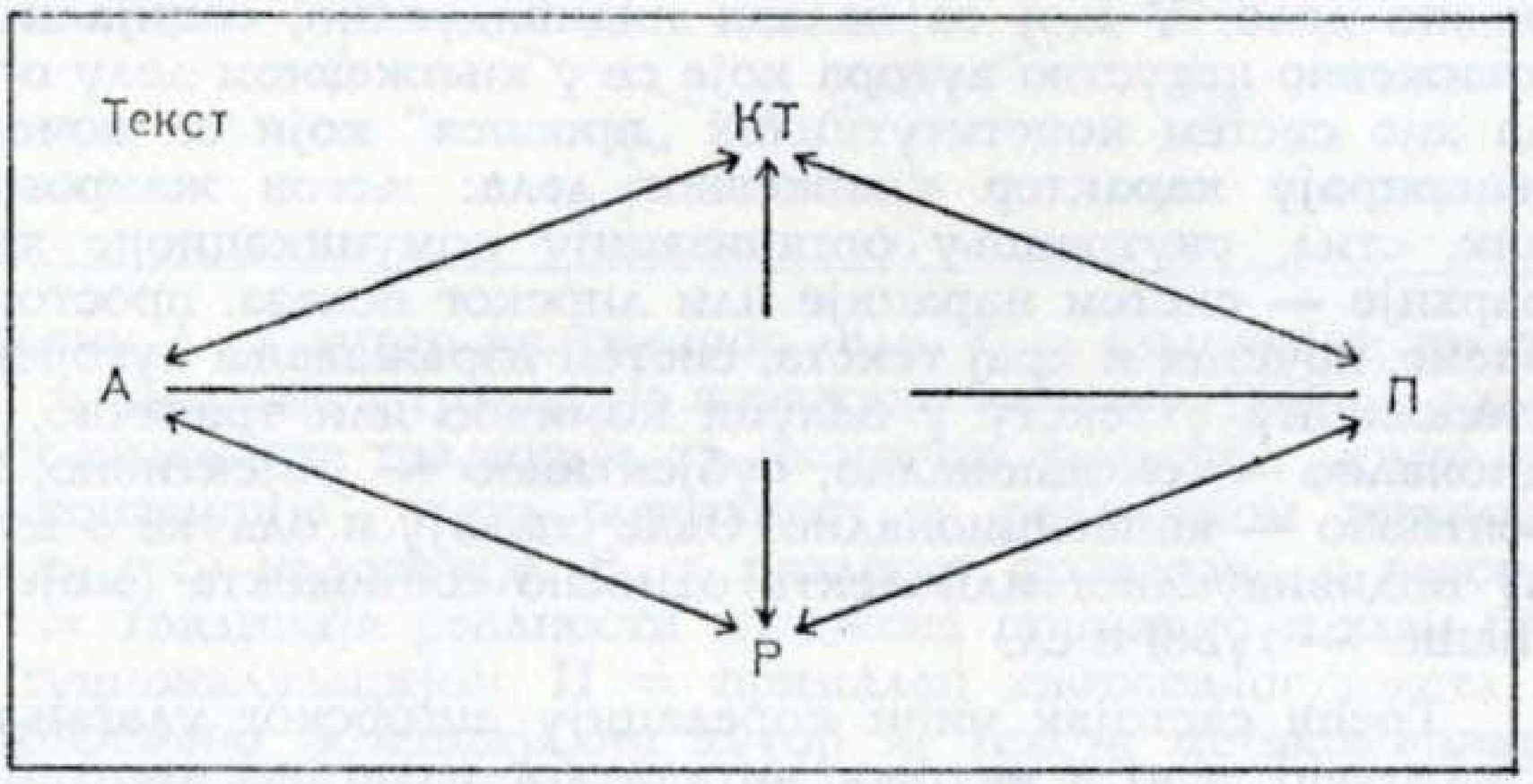


Комуникација у тексту изражава систем релација које моделирају стварност у књижевном делу. Књижевни текст схватамо као њихову целину која их успоставља и хијерархизује. Текст је збир свих комуникационих вектора, како их показује схема на стр. 737 где је А=аутор, И=информација, П = прималац, Р = реланост, КТ = књижевна традиција.

---

[7] Miko, F.: *Dimenzie literárnej komunikácie. Estetika*, 12, 1975, 3. s. 157 и Miko, F. — Popovič, A.: *Tvorba a recepcia.* Bratislava, Tatran 1978.

Дубинску структуру текста чини моделирање света које садржи комуникационе односе приказне у књижевном тексту, однос ауторско-читалачке стратегије, однос текста према реалности и према књижевној традицији. Индикатор дубинске структуре књижевног текста су моделативни принципи: бинарне опозиције, стил као њихова конкретна, непосредна реализација. Дубинску, тј. значењску и површинску, дакле језичку, изражајну структуру уметничког текста схватамо пак у њиховом јединству: дубинска структура је генератор површинске, површинска је материјални израз дубинске структуре дела, стил је носилац комуникације а комуникација његово значење.



Са становишта диференцираног познавања књижевног текста пре свега нас занима унутрашња структурација моделирања света у књижевном тексту (миметичност текста). Књижевни научник проучава књижевно дело као јединство три процеса: значења (приказивачки карактер књижевног дела), систематизације његове функције (текстотворни процес) и смисла (прагматичко-оперативни карактер књижевног дела). Књижевни научник разлаже на сегменте оно што се у књижевној комуникацији презентира као целовит идентитет књижевног дела, оно што аутор ствара и читалац прима као једну комплексну целину, једно књижевно дело у своме комуникационом идентитету. Због тога аналитичка делатност књижевног научника увек мора да има на уму двосмерност унутршње диференцијације књижевног дела: његову сегментацију а истовремено обједињавајући карактер појединих сегмената.

Први састојак се налази у корелацији са иконичким, сазнајним карактером књижевног дела као субјекатско-об-

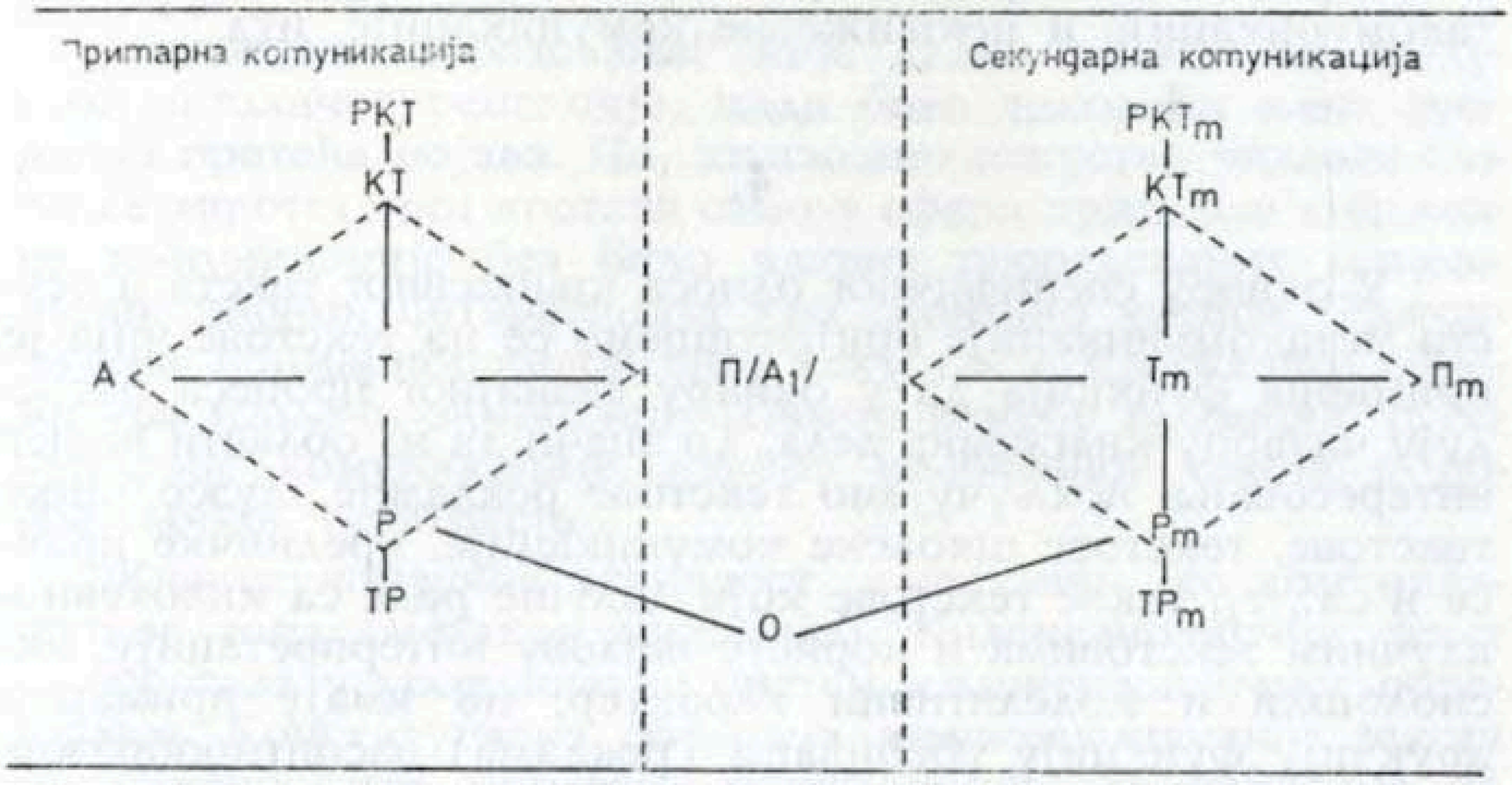
јекатска интерференција стварности и субјекта који приказује и њен интервал (реалност — одраз, уводни елементи — семантеме). На текстовној равни се одлучује о тензивно-детензивном, конкурентно-кооперативном карактеру књижевног дела, о његовој информационо-редундантној мери, о његовој језичко-тематској реализацији. Систем уметничких семантема текста садржи за аутора читаву мрежу избора књижевне традиције и начина надовезивања.

Други састојак процеса познавања књижевног дела (претпоставке и ток текстотворног процеса) изражава ауторску оперативност „уласка" у књижевну комуникацију. Његово полазиште јесте „нулта тачка" настанка књижевног дела у којој аутор остварује своју намеру да створи књижевно дело. У њој се налази индивидуално, социјално и књижевно искуство аутора које се у књижевном делу огледа као систем конститутивних „прописа" који од почетка генерирају карактер књижевног дела: његов жанровски лик, стил, унутрашњу организацију комуникационе хијерархије — систем нарације или лирског исказа, простор и време, почетак и крај текста, систем изражавања ауторског становишта у тексту у одлуци комично или трагично, рационално — емоционално, субјективно — објективно, инвентивно — конвенционално. Овде спадају и одлуке о избору индивидуалног идиолекта односно социолекта (моје — /наше/ — туђе) и сл.

Трећи састојак чини корелацију ауторског улагања у књижевно дело и његовог читалачког излагања као потенције садржане у самом књижевном делу. У њему је садржана одлука о аспекту узраста књижевног дела, мери естетског и примењеног, високог и ниског, о жанровској читалачкој конвенцији (систем читалачких жанрова) и сл. Ауторова антиципација читаоца у књижевном делу се конфронтира са читаочевим стварним односом према књижевном делу на основу интервала ауторовог и читаочевог индивидуалног, социјалног и књижевног искуства. Читаочево искуство и становишта, најзад, представљају јемство смисла књижевног дела, слично као што су читалац и књижевни пријем уопште циљна инстанца књижевне комуникације.

Књижевну комуникацију схватамо дакле у складу са Ф. Миком у противречном јединству комуникације у тексту (њоме се у књижевном делу генерира његов онтолошко-гносеолошки, социјални и књижевни карактер) и текста у комуникацији. Кључно поље стварања књижевнонаучног текста је област књижевне рецепције са њеним распоном примарне (књижевне) и секундарне (посредничке) комуникације.

Однос књижевне комуникације и метакомуникације изражава модел[8]



У њему А = аутор књижевног дела, Т = књижевни текст, КТ = књижевна традиција изражена у тексту, РКТ = реалност књижевне традиције, тј. иконичка функција „књижевне конвенције", њена повезаност са реалитетом текстова на које се надовезује, Р = реалност приказана у тексту, ТР = традиција реалности изражена примарно њеном институционализацијом, П = прималац књижевног текста а истовремено потенцијални аутор $А_1$ текста метакомуникације, РКТм = реалност књижевне традиције текста метакомуникације, ТРм = традиција реалности текста метакомуникације, Пм = прималац текста метакомуникације, О = посматрач (observer). За наша разматрања суштинска је претходна констатација унутрашње диференцираности проучаваног објекта — књижевног дела. Ако ћемо га од сада, прегледности ради, сумарно означавати као Т, не заборављамо његову унутрашњу слојевитост и компликованост.

Однос текстова књижевне комуникације и метакомуникације чини посебну варијанту два било која текста. Његова специфичност се огледа у томе што се ради о односу два текста исте комуникационе области (књижевне комуникације), но из два различита комуникациона круга: примарне (књижевних текстова) и секундарне комуникације (текстова о књижевним текстовима). Но, можемо га замислити и као модел односа два текста из истог комуникационог круга (на пример као однос два књижевна текста $Т_1$ и $Т_2$ или као однос два текста књижевне метакомуникације

[8] Popovič, A. — Zajac, P.: *Niektoré aspekty systematiky literárnovednej disciplíny, Estetika,* 15, 1978, 3, s. 173—188.

$Тм_1$ и $Тм_2$) такође и као однос текстова из различитих комуникационих области (на пример однос текстова књижевне и некњижевне комуникације, однос текстова књижевне метакомуникације и некњижевне комуникације, итд.).[9]

4.

У оквиру специфичног односа књижевног текста и текста метакомуникације оријентишемо се на текстове чија је примарна функција да у оквиру сазнајног процеса посредују читаоцу књижевна дела. То значи да из области нашег интересовања искључујемо текстове рекламне, музеолошке текстове, текстове школске комуникације, уредничке праксе и сл., тј. такве текстове који додуше раде са књижевнонаучним текстовима и користе њихову интерпретацију, аксиолошки и моделативни карактер, но имају примарно друкчију функцију убеђивања (реклама) васпитнообразовну (школски текстови), „извођачку" (музеј).[10]

Однос књижевног и књижевнонаучног текста је двосмеран. Тачно је да књижевни текст настаје и функционише увек и као производ књижевног образовања (аутора и читаоца), дакле и као књижевнонаучне лектире (посредоване минимално на нивоу школског образовања). Но, тачно је и супротно гледиште да текстови науке о књижевности моделирају односе књижевних текстова. Литерарни текстови нису само полазиште рецепције и циљ књижевнонаучног сазнања, већ пре свега његов предмет и то у најразличитијим видовима. У датој ситуацији занимаће нас управо овај други правац од текста науке о књижевности ка књижевном тексту, дакле од метакомуникације ка комуникацији.

Текст се конституише у примарној и секундарној комуникацији, једном као опредмећење стварања и рецепције у примарном комуникационом току, други пут као објекат метакомуникационог моделирања.

Кључна тачка постојања књижевноауначног текста је област рецепције уметничких текстова. Уметнички текст (као текст примарне комуникације) неизбежни је предуслов књижевнонаучне активности. Уметнички текст не постоји усамљено, већ увек у односу (и то како уједињавају-

---

[9] Popovič, A.: *Problémy literárnej metakomunikácie. Teória metatextu.* Nitra, Pedagogická fakulta 1975.

[10] О овој проблематици види радове Кабинета литерарне комуникације и експерименталне методике Педагошког факултета у Њитри. А. Попович, ц. д. зб. *Literárne vzdelanie* Martin, Matica slovenská 1976; *Biografistika v systéme literárneho vzdelania.* Dolný Kubín — Nitra 1976; *Literárne múzeum v komunikácii.* Dolný Kubín — Nitra 1977.

њем, тако и диференцирајућем) према осталим уметничким текстовима на основу којих настаје примарно читаочево књижевно искуство.

Књижевно образовање[11] није дакле неизбежни предуслов читалачке рецепције, мада бива такорећи њена природна пратећа појава. Но, књижевно искуство читаоца може се хипотетички кретати само у сфери примарне књижевне комуникације без било каквих посредованих метакомуникационих интервенција као спонтано читање. Разграничење примарног књижевног искуства и књижевног образовања извлачи замишљену линију између примарне и секундарне комуникације, између књижевног текста и посредничког метатекста.

Књижевнонаучна активност је саставни део комуникационог тока (метакомуникације). Књижевнонаучни текст се сврстава у координатни систем књижевнонаучног образовања. Конститутивна обележја књижевнонаучног текста су: научност, тј. појмовно уопштавајућа оријентација на објекат, књижевно дело и карактер његове литерарности — и посматрачка метапозиција субјекта књижевног научника према књижевном делу,[12] која дели цело књижевно догађање на две области — примарне књижевне комуникације и секундарне књижевне комуникације. Књижевни научник се у систему књижевног образовања конфронтира не само са осталим књижевнонаучним текстовима у оквиру различитих књижевнонаучних дисциплина, већ и са целим системом дистрибуције текста (уредничка, рецензентска, издавачка, адаптациона активност), са рекламом, музејима и

---

[11] Књижевно образовање функционише као метакомуникациони систем. Појам књижевног образовања алтернира са појмом књижевне културе (С. Жолкјевски). О проблематици књижевног образовања види ц. д. у напомени бр. 10.

[12] Посматрачком функцијом књижевног научника у најширем смислу (тј. и његовим публицистичким предстепенима) и дефинисањем његовог метакомуникационог статуса у Словачкој се бавио S. Šmatlák у студији *Komunikačný štatút literárnej kritiky*, у: *Literárna komunikácia*, Martin, Matica slovenská 1973. За све типове књижевних научника важи при томе њихова посматрачка, метакомуникациона функција у књижевној комуникацији. Разлика између појединих типова у комуникационом пољу дата је њиховом „топографијом": 1. у зависности од интервала између књижевног текста и посматрача (тј. колико је посматрач „у" делу, или „од" дела); из тога произилази и карактер „рефикације" језика науке, изражен мером субјективности посматрача у књижевном тексту и настанку књижевнонаучних жанрова; 2. у степену моделирања од једноставне парафразе односно дескрипције као појединости чак до моделирања књижевности у њеним сложеним историјским и теоријским односима. Види такође F. Miko — A. Popovič: *Tvorba a recepcia*. Bratislava, Tatran 1978.

са књижевном комуникацијом школског књижевног образовања.

Однос књижевнонаучног и књижевног текста увек представља и временски и просторни однос; може да протиче у истом времену и простору, али и у различитим временима и просторима. Ова специфична временска и просторна димензија представља полазиште формулисања књижевноисторијског и компаративног карактера комуникационог статуса одговарајуће дисциплине. Свака књижевнонаучна дисциплина налази се у вези са осталим књижевнонаучним дисциплинама и са појединим комуникационим аспектима књижевног дела. Неки комуникациони вектори су у одговарајућој дисциплини заступљени непосредно. Други су заступљени посредно, при чему са растућом удаљеношћу расте и општост и посредност њихових веза са средишним векторима појединих дисциплина. Изузимање неких вектора из целог процеса примарног и секундарног комуникационог тока има само помоћни и парцијални значај. Одређује само поље интересовања појединих дисциплина, но увек иза тога се осећа њихова повезаност са целим комуникационим процесом.

Однос уметничког текста и примаоца-посматрача, стваралаца полазишног (научног) текста о уметничком тексту, представља основу критике текста (опис уметничког текста, уредничке, издавачке активности), полазиште вредновања текста (публицистике) и интерпретације уметничког текста. Његовим проширењем за однос према реалности и књижевној традицији комплетизира се проучавање уметничког текста његовом екстензионалном димензијом (однос према реалности) и његовим односом према књижевној традицији (да ли синхроно-књижевни живот, или дијахроно-актуелна „кључна" традиција). Сумарно би се синхроно-дијахрони распон књижевне традиције могао означити као однос према књижевној култури. Проширењем за ауторски аспекат увођимо у проучавање генезу уметничког текста (књижевну биографистику, психологију, социологију) и битни моменат књижевне комуникације — ауторску концепцију текста, где однос А — Т — Р означава однос аутора према реалности изражен текстом, однос КТ — А — Р област социологије аутора. Поједини књижевнонаучни радови, примарна функција којих је анализа књижевног дела, разликују се по мери деловања појединих комуникационих релација: ако ће за критику текста бити најзначајнија филолошка интерпретација уметничког текста, у интерпретацији уметничког текста радиће се о његовом комплексном моделу, хијерархизованом према тежини појединих комуникационих вектора. Књижевна публицистика

ставиће нагласак на актуелну временску релацију књижевног дела[13] (социјалне, идејне, културно-политичке релације, стварање групне, генерацијске, временске свести), есејистика ће ставити нагласак на индивидуални однос аутора есеја према аутору уметничког текста и његовом делу, а књижевна критика биће по својој сазнајној, аксиолошкој и метакреативној функцији међустепен између анализе уметничког дела и његове теоријске односно историјске синтезе.[14] Значајни комуникациони вектор је однос књижевног текста према традицији реалности. Стварност не улази у књижевни текст у ентропијском виду, већ је системски уређена. На једној страни (А — Т, А — Р, А — ТР) изражава однос аутора књижевног текста у генези уметничког дела према целој области друштвених односа, вредности, норми и традиција (уметност, идеологија, право, културна историја, историја мисли, социологија, психологија, економија итд.) и према њиховој посредничкој функцији при стварању књижевног дела. На другој страни ($П = А_1 — Т$; $П = А_1 — Р$; $П = А_1 — ТР$) посредује аутору књижевнонаучног текста диференцирани поглед на књижевни текст. Аутор књижевнонаучног текста укључује у проучавање дисциплине које се својим обимом делимично дотичу специфичне проблематике уметничког дела (лингвистика, стилистика, реторика, семиотика, теорија информације), или проширују књижевнонаучно сазнање широм друштвеном залеђином (филозофија, теорија културе, културна политика, социологија, психологија, право и сл.). Појам традиције реалности у овом смислу значи пре свега историјско синтетизовање људске друштвене свести.

Књижевнонаучне дисциплине којима је примарни предмет књижевно дело као својеврсна целина имају аналитички, односно аналитичко-синтетички карактер (критика текста, публицистика, интерпретација, књижевна критика). Стварање општих књижевних модела омогућава систематизовање резултата књижевнонаучних дисциплина на различитим степенима код сагледавања појединих векторских аспеката синтезе. Предмет претежно аналитичких књижев-

---

[13] J. Славиньски преузима од Тињанова за целину, „створену делом заједно са његовим пријемом у одређеним социјално-културним условима", термин књижевна чињеница. *Књижевна критика као предмет књижевно-историјских наука*, у: *O interpretacii umeleckého textu* 5. Bratislava, SPN 1976, s. 99. У овом смислу се може схватити књижевна публицистика као она област науке о књижевности која заједно и паралелно са стварањем књижевних текстова успоставља „књижевну чињеницу".

[14] Popovič, A. — Macri, F.: *Literary Synthesis. (Literárna syntéza.)* Canadian Review of Comparative Literature, printemps, 1977, s. 117—132.

нонаучних дисциплина је књижевно дело као целовит, унутрашње хијерархизован збир структурираних делова, сегмената, елемената и специфичних аспеката (ради се пре свега о пресеку вертикалне — иконичке оси и хоризонталне — оперативне оси). Аналитичке књижевнонаучне дисциплине проучавају књижевно дело као комуникативну сукцесију ауторских претпоставки настанка дела, његове текстовне реализације и антиципирање читалачког пријема (оперативна ос) и као генерирање друштвене реалности и књижевне традиције у књижевном делу (иконичка ос). Предмет синтетичких уопштавања уметничких дела на различитим нивоима проучавања постају књижевна дела као својеврсне целине а истовремено елементи скупа текстова. Овај збир означавамо појмом књижевност. Системски састојци књижевности су књижевна група, школа, генерација, књижевни правац, струја, мањинска, регионална, национална књижевност, наднационалне књижевне целине (језичке — на пример словенске књижевности), светска књижевност. Полазиште књижевних синтеза је временско-просторни, тј. историјски, генетскотиполошки модел књижевног дела (простор овде схватамо на два начина: као унутрашњу структурираност самог књижевног дела и као његов типолошки однос према осталим текстовима).[15]

Један од аспеката књижевноисторијског моделирања књижевног дела је основни однос два књижевна дела. У њему је садржан амбивалентни однос два текста у његовој продуктивној (стари текст — нови текст) и репродуктивној страни (прототекст — метатекст). Темпорални аспекат односа између оба књижевна текста A и T_1 изражава временски распон $P — P_1$ и $KT — KT_1$. Аутор уметничког текста T се равна надовезивањем на уметнички текст T_1 посредно са односом $P — P_1$, зато што како за осом $KT — T — P$ видимо иконички однос уметничког текста у односу према „властитој" реалности, схватамо и однос $KT — KT_1$ увек и на оси $KT_1 — T_1 — P_1$. Иза односа, који је сигнал надовезивања (цитат, парафраза, алузија, пародија и сл.) присутан у уметничком тексту T, видимо пре свега информационо кондензован однос $P — P_1$. Репродуктивним аспектом надовезивања презентира књижевни текст у односу на претходни текст сличност различитог. Својим продуктивним аспектом супротно, различитост сличног. Књижевни историчар проучава књижевноисторијски процес увек у дијалектици односа $T — T_1$. Реконструише вредност књижевног текста у његовом месту у „историјској", тј. изворној временској, стварносној и књижевној свести, а у односу према динамичкој актуелној вредности књижевног текста, тј. у односу

[15] Ц. д.

према књижевном и временском контексту књижевног историчара успоставља полазиште процесуалног, динамичког схватања књижевног дела.

Књижевно дело истовремено постаје саставни део виших књижевних целина — целокупног дела аутора, групе, школе, генерације, правца, периода, епохе. Књижевне синтезе су зато резервоар и меморија књижевности која непрестано расте.[16] Тип моделирања књижевноисторијских синтеза иде од књижевног дела ка књижевности, односно књижевно дело као самостална целина постаје елемент вишег скупа. Али и у овом скупу задржава своју изворну индивидуалност и јединственост. Промена његовог значаја није у промени његове номиналне вредности, већ у промени његовог места у књижевности као целини. Зависи само од степена синтезе, временског распона и њеног просторног омеђења и гледишта књижевног историчара каквог ће карактера да буде књижевноисторијска синтеза, у распону од монографског рада о „сабраним делима аутора", кроз националну односно наднационалну историју чак до историје светске књижевности. Аналитичко-синтетичка поступност књижевнонаучног проучавања се креће на оси текст — критика текста, интерпретација (и аксиологија) текста; књижевност — публицистика, критика, књижевна историја. Услов настанка књижевних синтеза јесте поступност и повезаност појединих корака и комплексност свих степена.[17]

Другу групу (и ос проучавања) чине књижевнонаучне дисциплине које се баве моделирањем специфичних особина књижевног текста. Ради се о стилистичком (језичко-тематском) моделу текста, генолошком моделу текста који изражава специфични субјекатско-објекатски модалитет осваја стварности у уметничком тексту, версолошком и текстотворном моделу текста (проза — стих, топика, стварање текстовне сукцесије), „просторном" интертекстовном, упоредном моделу текста (компаратистика). За ову другу групу књижевнонаучних дисциплина карактеристична су ова обележја: стилистичко моделирање протиче на свим нивоима синтеза, тј. како постоји стилистички модел текста, тако постоји и стилистички модел аутора, групе, правца, периода односно раздобља. Исто важи и за генологију (жанровски аспекат у тексту). Специфична жанровска реализација представља обележје групе, правца, раздобља, епохе. Важи и супротно, да књижевни систем групе, правца, раздобља конституише оквир жанровске реализације

---

[16] Ц. д. — О вишим уметничким синтезама види такође S Šabouk: *Umění, systém, odraz.* Praha 1973, 3. део.

[17] Ц. д. Види такође O. Čepan: *Univerzálie a literárna tvorba.* Philologica, Zborník FF UK. Bratislava 1968, s. 20.

текстова. Поједине дисциплине, као генологија, компаратистика, стилистика, имају заједничка поља интересовања, обележена узајамним укрштањима.

Један од проблема стилистике јесте одредити стилистичке индикаторе књижевноаучних дисциплина. Но упркос посредном односу за распознавање жанровских обележја примарна је њихова стилистичка карактеристика. Слично и карактеризација родова, жанрова, полази од упоредног аспекта, једно од поља могућег поређења текстова је њихово жанровско односно стилистичко обележје.[18]

Ако је основно полазиште обе групе књижевнонаучног проучавања био књижевни текст, његови специфични аспекти и њихово моделирање на нивоу појединих синтеза (књижевни текст — књижевност, стил текста — стил времена, жанровски аспекат у тексту — жанр), за историјску поетику и књижевну теорију основно полазиште је модел текста и књижевности.

Примарно интересовање теоретичара књижевности полази од моделирања општих односа и законитости текстова и вектора књижевне комуникације. Текстови књижевне комуникације долазе у видокруг теоретичара посредно као предмет појединих књижевнонаучних дисциплина. Но, упркос посредном односу, у крајњој инстанци су за књижевног теоретичара полазиште управо текстови примарне књижевне комуникације. Књижевна теорија мора — макар на најопштијој равни — објаснити књижевно дело и његову функцију у књижевном процесу. Исто важи и за позицију књижевног теоретичара у односу на стварносни карактер књижевне комуникације. Резултат моделирања, дакле, требало би да буде висока мера појмовности и оперативне неутралности. То пак не значи да књижевни теоретичар (мада посредно) не треба да се конфронтира са целим системом стварносних односа.

5.

За сада смо посветили пажњу двама функционалним моментима модела: његовој комуникационо-метакомуникационој наизменичности, комуникационој хијерархизацији и топографији појединих књижевнонаучних дисциплина, при чему је као коначни продукт њиховог моделирања сматра-

---

[18] За разлику од D. Ďurišina *(O literárnych vzt'ahoch.* Bratislava, Veda 1976, s. 53) не схватамо односе компаратистике и генологије као односе целине и дела, већ као односе комплементарне, који се узајамно допуњавају тамо где се упоредни и жанровски аспекти укрштају.

но стварање комуникационог модела науке о књижевности. Овај модел није и не треба да буде замена за теорију књижевности, већ њено закључно поглавље. Интегративни састојак, из којег проистиче корелативност и динамика целог модела, јесте комуникациони принцип. Комуникациони карактер, пак, не само да даје динамичку димензију појединим књижевнонаучним дисциплинама, не само да тежи да буде самостално теоријско полазиште целог модела, већ уједно отвара у својим чворовима могућност стварања специфичних књижевнонаучних дисциплина чија суштина и полазиште јесте њихово место у процесу комуникације: за теорију аутора, теорију текста, теорију читаоца, теорију књижевног образовања, теорију књижевноисторијског процеса.

Теорија аутора посматра експедијента у овим областима: аутор као социјални субјекат (аутор као писац); аутор као стваралац текста; аутор као носилац књижевне традиције; аутор и његова испољеност у тексту; аутор као читалац и прималац књижевног образовања.

Унутрашњи комуникациони округ теорије аутора чине односи аутор — текст — читалац, аутор — текст — реалност и аутор — текст — књижевна традиција. Кроз њих се аутор представља као комуникациони субјекат (аутор — приповедач — лик, аутор — лирски субјекат) непосредно у тексту. Први однос представља оперативни елеменат реализације аутора у тексту, његову комуникациону стратегију према потенцијалном читаоцу, други однос иконички елеменат који изражава искуствени комплекс аутора, а трећи систем надовезивања на књижевну традицију.

Други округ представља област генезе текста, аутор — текст (књижевна психологија и социологија).

Трећи округ је област књижевног живота у којем се аутор представља као „писац" (аутор — реалност, аутор — традиција). Ради се о целом културном домету ауторства (чланство у савезима, публицистичка делатност, разговори са читаоцима, културна презентација итд.). Појављује се социологија и психологија књижевног живота аутора и књижевно право.

Следећи округ је функција аутора као читаоца, његово представљено књижевно образовање, истраживање укуса, коментарисање туђег и властитог стваралаштва, белешке и напомене, пре свега теорија књижевног образовања. Његов продуктивни елеменат чини примена ауторовог књижевног образовања у стварању властитог књижевног текста, чиме се рецепција повратно спаја са књижевним стварањем.

Последњи спољашњи округ теорије аутора јесте проучавање аутора као основне социјалне јединице. Ову проб-

лематику проучава пре свега књижевна биографистика.[19] Ради се о изражавању веома компликоване и кроз многе канале посредоване испољености живота аутора у његовом делу у односу реалност — аутор (социјална и књижевна биографија, школско образовање, запослење, породични живот итд.). У овом најширем округу теорија аутора се испомаже интердисциплинарним (нарочито социолошким, психолошким, али и историјским) проучавањем. Као што се види, цела теорија (што се односи и на теорију читаоца, текста и књижевног образовања) изграђена је на принципу концентричних кругова. Унутрашњи кругови у тексту су изражени најнепосредније, спољашњи посредније. Зато и систем и повезаност појединих дисциплина иде од „непосредно књижевних" до коришћења „књижевног" аспекта других друштвених наука (књижевна психологија односно социологија), чак до непосредног коришћења других научних дисциплина.

Теорију текста чине пре свега основни односи: текст → реалност, текст → књижевна традиција, текст ← читалац, текст ← аутор, текст → други књижевни (некњижевни) текст. Ови односи представљају унутрашњи округ проучавање проблематике, његов иконички, оперативни и везивни аспекат. Базу проучавања чине пре свега све оне књижевнонаучне дисциплине које се баве непосредно филолошки (критика текста, лингвистика текста) односно аксиолошки текстом, и оне које проучавају његове специфичне аспекте (стилистика, топика, версологија, теорија текстотворног процеса, генологија, компаратистика). Суштинска је пак повезаност појединих „текстовних" дисциплина са ширим комуникационим окрузима проучавања текста: пре свега с обзиром на његову иконичку функцију (филозофија, семиотика, теорија информације), но и интердисциплинарно проучавање које се бави примарно приказаном реалношћу (однос текст — реалност — традиција реалности): теорија културе, естетика, идеологија, историја, социологија, психологија, али и природне и политичке науке. Посебно место у проучавању текста има однос текст — књижевна традиција — реалност књижевне традиције. Ради се о проблему на који се начин у самој сржи књижевне традиције реализују стварносни односи, процес којим се у књижевној традицији реализује културна а у културној социјална традиција. Као пример можемо навести Бахтиново проучавање менипеје као књижевног жанра који приказује одређени

---

[19] Комуникациони приступ књижевној биографији је примењен у зборнику *Biografistika v systéme literárneho vzdelania.* Nitra — Dolný Kubín, KLKEM a Literárne múzeum P. O. Hviezdoslava 1976.

културни кôд (карневалску културу) која семиотички репрезентира свет „окренутих друштвених вредности" (горе-доле, високо-ниско, озбиљно-шаљиво).[20]

Теорија читаоца проучава:

а) реализацију читаоца у тексту (комуникациони и стилистички аспекат), његов однос према аутору, приповедачу и ликовима; ауторско „излажење у сусрет" читалачким (колективним) захтевима и стереотипима, нарочито узрасним и жанровским, од подражавања, поистовећења, начина одступа чак до одбацивања;

б) реализацију читаоца у рецепцији, начин његове реакције на текст реалности приказане у тексту (теорија рецепције);

в) социјалну димензију рецепције, проблем читалачких интересовања, слојева, проблеме књижевног укуса (психологија и социологија читаоца);

г) књижевно образовање читаоца; проблем социјалног карактера рецепције (проширује се интердисциплинарно, нарочито социјално проучавање).

Теорија књижевног образовања се бави пре свега односима између примарног и секундарног (евентуално и терцијалног) комуникационог тока књижевног текста. Полази од књижевне рецепције (тј. примарне комуникације) и проучава све процесе који интервенишу у књижевном тексту у току његове дистрибуције (уређивање, адаптирање текстова итд.), у књижевном животу и у књижевноисторијском процесу, у процесу метакомуникационог посредовања књижевних текстова (наука у књижевности) и у процесу споја књижевног текста и његове презентације — музеј, реклама, школска књижевна комуникација.

Комуникациона теорија аутора, текста, читаоца и књижевног образовања на једној страни се бави кључним тачкама процеса књижевне комуникације, и то како комуникације у тексту, тако и текста у комуникацији, а на другој страни тачније одређује унутрашњу хијерархију појединих књижевнонаучних дисциплина и интердисциплинарног проучавања проблематике књижевне комуникације. Помогла је пак и да се открије узајамна корелативност функције три књижевнонаучна гледишта проучавања књижевног текста и књижевности: а) према степену аналитичког односно синтетичког карактера проучавања на оси књижевни текст — књижевност (од критике текста кроз публицистику до књижевне историје); б) према специфичном аспекту проучавања текста и његових виших синтетичких степена (стилистика; дескриптивна поетика — топика, версологија, про-

---

[20] Bachtin, M. M.: *Francois Rabellais a lidová kultura středověku a renesance.* Praha, Odeon 1975.

ућавање текстотворног процеса; генологија, компаратистика); в) према комуникационом гледишту проућавања (теорија аутора, текста, читаоца, књижевног образовања).

Очито је да узајамни корелативни однос не успостављају само поједине дисциплине у оквиру истих типова проућавања (како смо то већ документовали у односу генологије и компаратистике које својом способношћу моделирања специфичних особина текстова на свим аналитичким и синтетичким нивоима постају самосталне научне дисциплине, а на другој страни управо због свога истраживачког карактера, ограниченог на парцијалну проблематику књижевног текста и књижевности, се допуњавају и успостављају места узајамних пресека), већ и поједини аспекти проућавања. Комплексни модел науке о књижевности успоставља мрежу књижевнонаучних аспеката проућавања који се узајамно допуњавају и укрштају. Комуникациони модел науке о књижевности није пак само модел односа појединих књижевнонаучних дисциплина, већ и њихове хијерархије на оси аналитичко-синтетичкој (проућавање књижевног дела — проућаваље књижевних процеса — књижевности) и емпиријско-теоријској (интерпретација, критика — теорија) при чему се подразумева посебно место књижевне историје која у свом предмету интегрише аналитичко-синтетичку и емпиријско-теоријску методу проућавања.

Ако, на пример, говоримо о жанровском проућавању књижевног дела, не можемо га замислити без његове функционалне дескрипције, упоредног становишта, стилистичког аспекта, али ни без његове специфичне комуникационе стратегије између аутора, књижевне информације (приповедача, ликова, лирског субјекта) и читаоца и најзад ни без његове реализације на различитим нивоима синтеза (свака генерација, група, смер, период бира специфичне и специфично формиране жанрове).

Комуникациона књижевна теорија не може да избегне ни дијахрони аспекат. Овај представља — како смо већ показали и на комуникационом моделу — саставни део њеног постојања. Свако комуникационо моделирање текста истовремено мора да буде и моделирање његовог процеса, процесуалних релација са контекстом и његовим историјскодруштвеним функцијама. Комуникациона књижевна историја мора да објасни не само различите степене аналитичности и синтетичности (књижевни текст, књижевни живот, модел књижевног процеса), већ мора да пише и историју аутора, историју текста и историју рецепције, при чему вреднује и књижевноисторијски релевантне проблеме стилистичке (стил генерације, групе, времена), генолошке (свако књижевноисторијско раздобље у свом средишту има одређени књижевни род, а нарочито специфичне књижевне

жанрове) односно компаратистичке (нека раздобља — на пример у националној историји — ничу у већој изолацији од ширег — светског — књижевног контекста, друге у директној зависности од њега, понека у њему директно учествују и сл.).

Набројати све постојеће везе унутар и између појединих група „традиционалних" књижевнонаучних дисциплина, то је дужност појединих дисциплина и њиховог конкретног интересовања. Овде ће полазиште бити изречено у виду општег начела хијерархизације, унутрашње повезаности, пресецања, али и противречности појединих дисциплина.

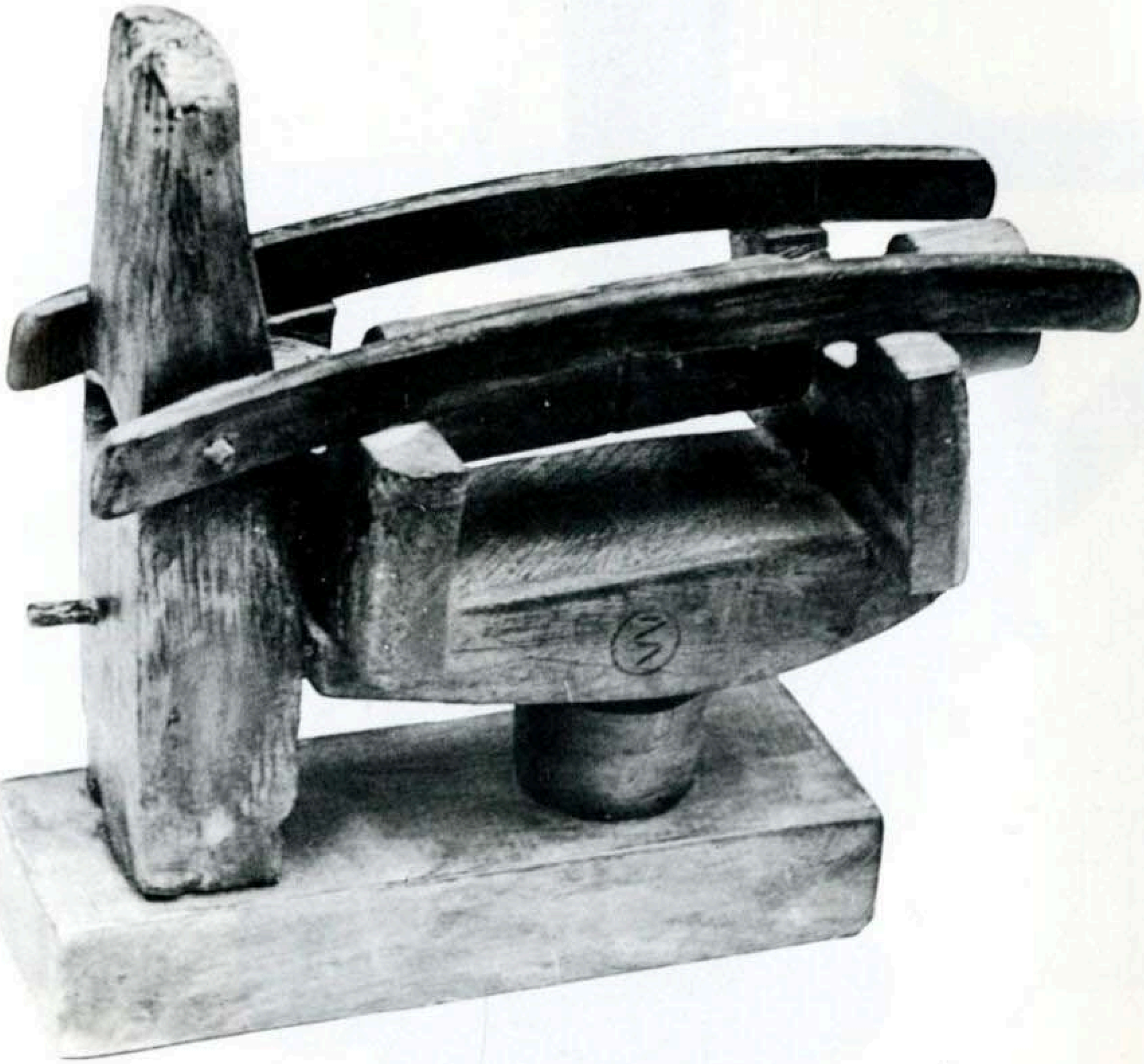
Књижевна наука моделира комуникациону мрежу чворова и односа у којима једном на прочеље излазе једни, други пут други односи и средишта интересовања. У овом смислу модел науке о књижевности има системско-процесуални карактер:

комуникациона фаза	*дисциплинарно учешће*	*интердисциплинарно учешће*
теорија аутора	библиографија биографистика књижевна психологија и социологија аутора књижевна критика	психологија социологија право теорија информације културна антропологија
теорија текста	критика текста стилистика, версологија, реторика, генологија дескриптивна поетика историјска поетика граматика текста	лингвистика теорија информације семантика, филозофија, историја
теорија читаоца	рецепциона естетика књижевна психологија социологија читаоца књижевна критика	социологија теорија информације психологија

теорија књижевног образовања
теорија књижевноисторијског процеса
књижевна компаратистика
историјска поетика
биографистика
теорија информације
социологија
историја
историја културе

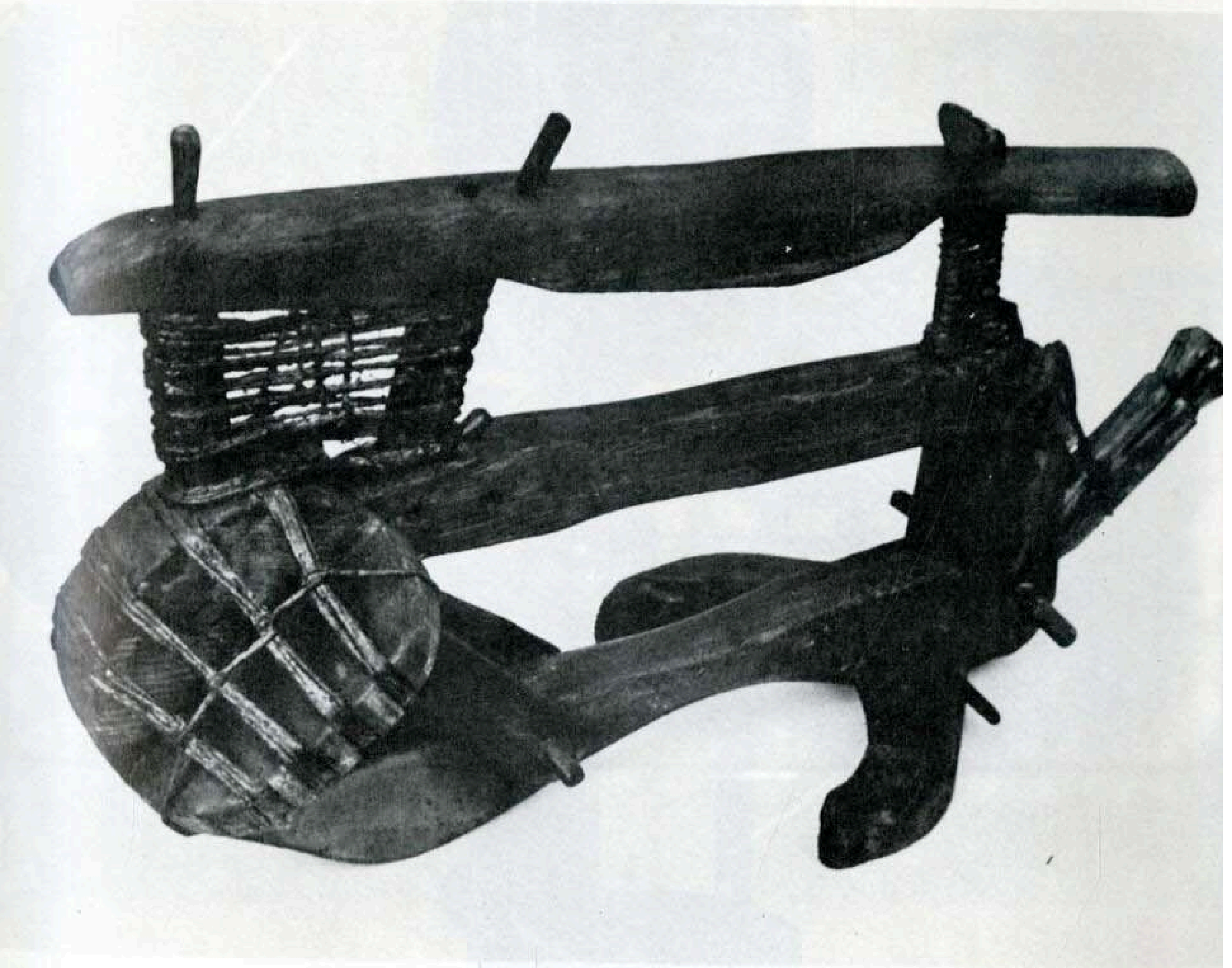
Са словачког
Михаило ХАРПАЊ

Антон ПОПОВИЧ
Петер ЗАЈАЦ



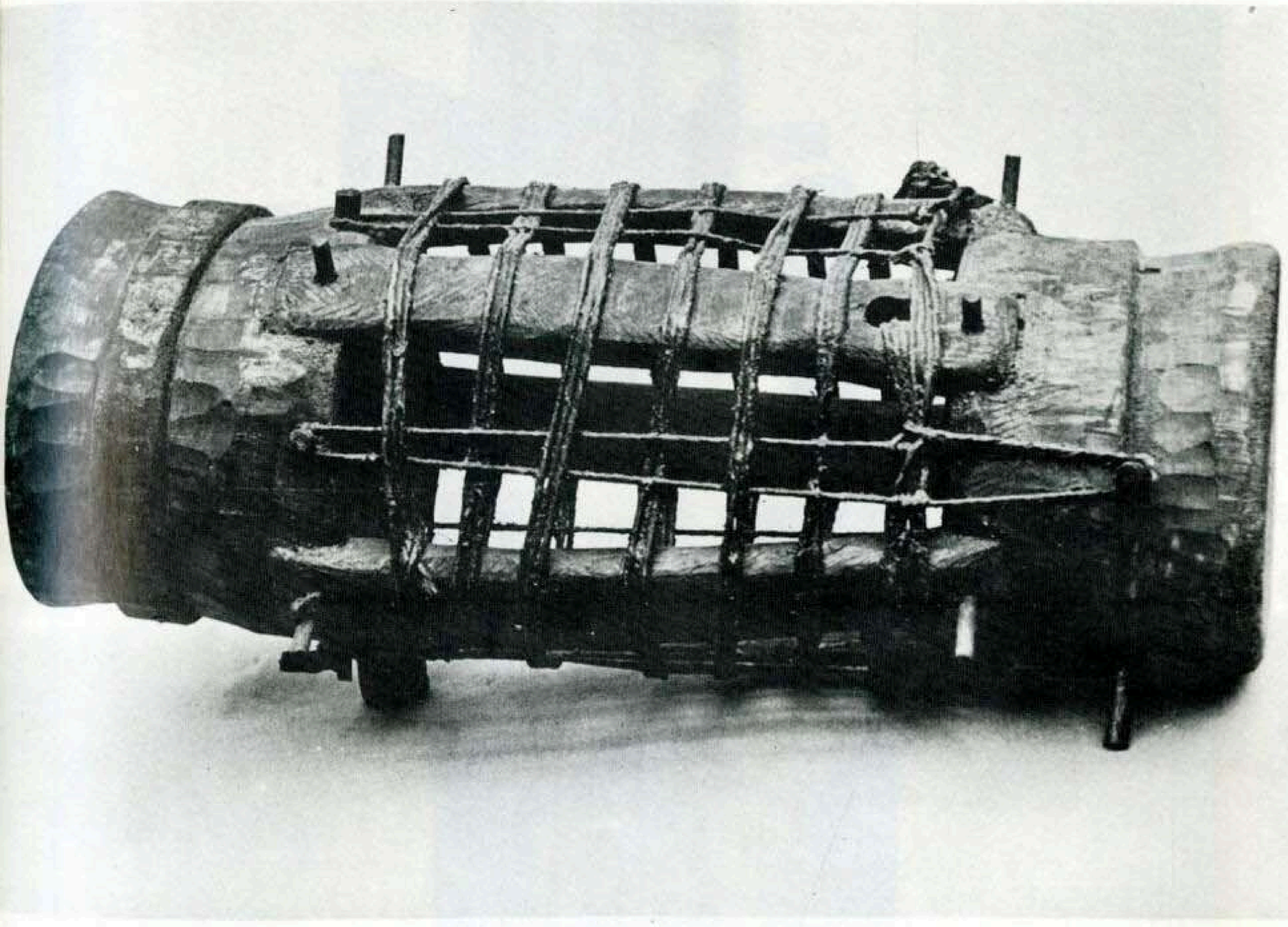
Предмет, дрво

Ритуални предмет, дрво

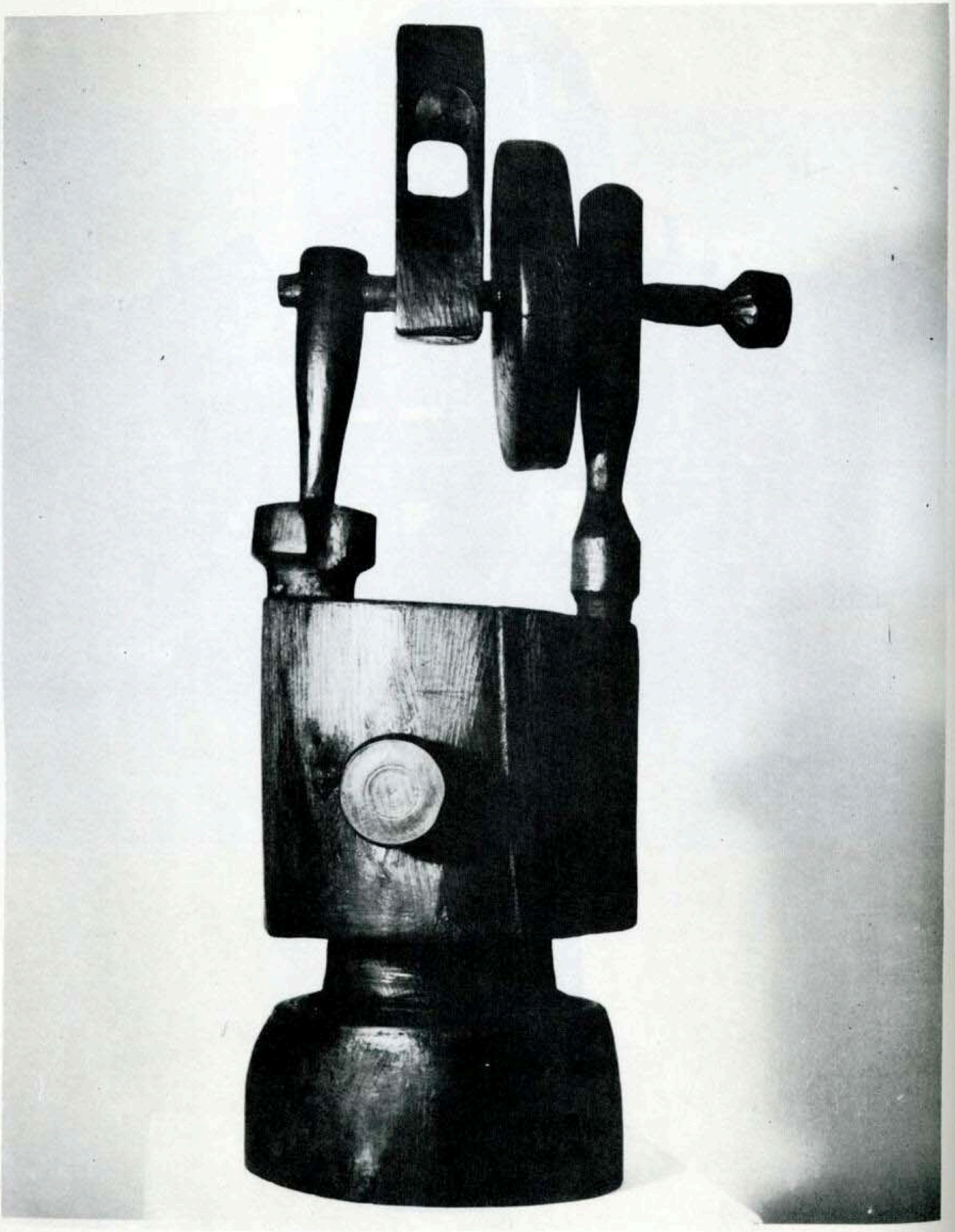


Справа, дрво

Кацига, дрво

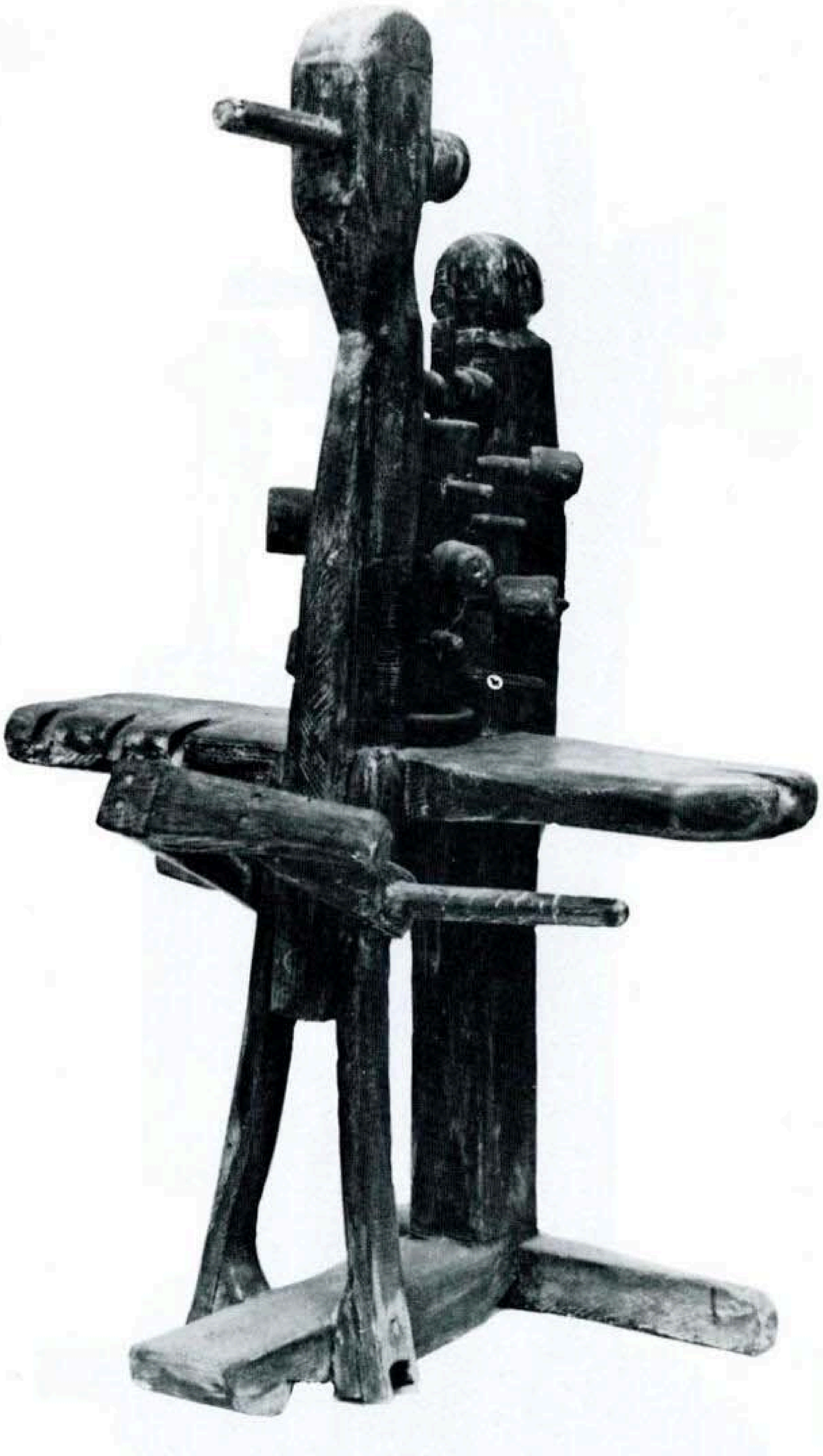


Бурило, дрво



Калабак, дрво

Тоцило, дрво



Завртањ, дрво

ЛМС 12/85.

Фотоси: Драгиша Радиновић и Христифор Настасић

ВЕЉКО ПЕТРОВИЋ И ЈОВАН СКЕРЛИЋ

Једно је извесно данас кад се мисли на Вељка Петровића и његов однос према књижевности и њеној функцији: припадао је оној знаменитој генерацији српских писаца пред први светски рат од чије духовне крепкости, нечег стаменог и јасног у духу и у ставу, живи знатан део и наше потоње књижевности. Веровао је — у томе није био једини — да има смисла на нашу често дивљу, примитивну биљку „калемити благородно воће". Тој, ако је упутно тако рећи, мелиорационој, просветитељској, светлоносној функцији књижевности посветио је најбоље снаге властитог бића. У томе је — како је већ негде са наклоношћу, али и са разлогом речено — био наш последњи доситејевац.[1] Веровао је уз то — и такође у томе припадао бољој страни наших делатника у васпитању укуса — да мали народи не смеју изгубити ни једну честицу духа у коштацу са околностима историје и судбине; отуда у његовом обимном и многоврсном делу доста простора припада осветље-

---

[1] „Једном — пише Младен Лесковац у раду *Вељко Петровић есејист* — њега је неко, пола у шали, пола подсмешљиво, назвао последњим доситејевцем. Вељка Петровића атрибут није повредио: скоро захвално и нежно, прихватио је ту реч, смисао који она садржи. У његовим критичким списима, уместо ароганције и осорности, на све стране разливају се осећања захвалности према песнику и поверења према творцу, неко устрептало усхићење и радост пред оствареном лепотом. Са оним доситејевским знамењем за клобуком, како би то он рекао, писао је Вељко Петровић све своје аналитичке књижевне радове, никад са подсмехом у речи и мисли, вазда озбиљно узбуђен, као да пише песму, а са потребом и снагом да узбуди и поведе и читаоца са собом у доживљај туђе песме и туђег приповедања, он, песник и приповедач." (Младен Лесковац, *Из српске књижевности II*, Н. Сад, 1968, стр. 264—265.

њима, коментарима, оценама онога што су други пре њега оставили српској духовној баштини.

Али, задржимо се, за неколико тренутака, на оном чиме се Вељко Петровић огласио као делујућа чињеница српске књижевности — на његовој поезији. Песничка реч Вељка Петровића огласила се, доминантним особинама, као плаховит прекор времену, као мушки гнев и родољубива инвектива. Славне већ песме *Српска земља, Војводино стара, зар ти немаш стида?, Кенигрец* немају се чега постидети у свом жанру ни данас. У тим песмама изражен је дух оног поколења које је веровало у људску величину, које је знало, унутарњим знањем, да ту величину чине људи, а не институције и да земља бива онолико великом коликом је учине људи који на њој живе и за њу раде. И отуда, кад људи нису били на висини властите одговорности, или кад нису знали, или нису хтели да знају, за нужности самоодрицања, Вељко Петровић је патетично бацао муње, претио громовима, снажећи тако свест о роду, настојећи да он постане свестан неопходности извесних, ако није прејако рећи, патрицијских врлина: достојанства, мужевне истрајности и усправности, самопрегора у борби за високе историјске циљеве. Поезија, а родољубива у првом плану, баш је то по њему: *узношење рода, снажење у њему оних извора који чине могућном националну и људску величину на земљи.* Презир и гнев које је Вељко Петровић испољио још у првим својим песмама према соју људи које назива „надути денди", „сноби, булеварски гладни хрти", потиштеност над равнима леним на којима цветају „подли сунцокрети", „златно ропство и отровне сласти" — све ово показује да се у дну тог неистрошивог извора обнављала једна моћна струја срчане, непатворене љубави за земљу и човека, љубави према даровима који се откривају у антејском додиру човека и земље.

Пишући у ово наше доба о песништву Вељка Петровића Раде Константиновић је покушао да том песништву приђе са друге стране. Тврдио је да је у новијим његовим стиховима мит о Антеју усахнуо. „Оно што је остало овде *(у поезији новијег датума Вељка Петровића — М. Е.)* то није земља Антејева него земља без Антеја: не извор племенског јединства својте него, просто, само извор материјалне плодности".[2]

Са уважавањем става нашег угледног есејисте, не бисмо могли да се са њим сагласимо. Наиме, стихови Вељка Пет-

---

[2] Раде Константиновић, *Биће и језик,* књ. 6. Београд, 1983, стр. 433.

ровића *(О теби, мили,*[3] из збирке *Невидљив извор)* не дају основе за закључке које из њих изводи есејист. Велько Петровић, према нашим увидима и анализама, *живи и у касним својим песничким књигама у клими антејског јединства човека и земље, с тим што је ово јединство постало дубље, разноликије, поставши трагичније на искуству збивања у другом светском рату.* Нама се данас чини да је тачније видео природу поезије Вељка Петровића Миодраг Павловић кад је о њој писао:

„Велько Петровић је био и остао умногоме песник етичке инспирације у поезији а то је инспирација која се можда најтеже поетизује. Етичка инспирација, она колективна, нормативна, обичајна, ако није у спрегу са највишим стваралачким могућностима, лако осуши песника, зауздa рад маште кад хоће да троне, делује као мелодрама кад хоће да мисли — постаје педагошка и досадна. Њено најопасније дејство је, можда, у томе што убија осећање интимности: етички преокупиран човек говори о стварима заједничким сваком човеку, о стандардизованим односима и нормативним реакцијама, које, по својој природи, беже од поетске интуиције. Етичка усправност Вељка Петровића задивљује, али га као песника чини крутим, његова везаност за тле нас дира, али његово песничко мишљење чини једноставнијим но што је морало бити по способностима самог песника, његово племенито настојање да буде бард и гласник оних колектива којима припада прогресивно су га лишавали интимности и индивидуалности песничког говора".[4]

Ма колико можда и ове формулације песника Миодрага Павловића деловале одвећ одсечно — јер не признају у највећој мери важност историјског контекста у песништву, ближе су природи песништва Вељка Петровића од оних мишљења у којима се поменути контекст и не узима као озбиљан разлог за разговор о њему. Песништво Вељка Пет-

---

[3] Из те песме Вељка Петровића у целости тешко је, из питања која поетски субјект поставља *(„Је л' отаџбина то, је л' народ то/та земља гнојна, прашна, голети / Је л' народ то, тај погрбљени пук / што плужи мрк, а жање распеван?)* доносити генерални суд о земљи „без Антеја" ... Тим пре што се ова песма завршава овим стиховима који, по нама, нису само „извор материјалне плодности":

И бич одлажем којим сам те шибо
кад, пјан и бесан, манит расипаше
све што си стеко мачем и пијуком;
... те трљам класје с недавна бојишта,
ко невесту, ко женика те здравим,
засипам новим и здравим семењем!

[4] Миодраг Павловић, *Есеји о српским песницима,* Изабрана дела Миодрага Павловића, књига III, Београд, 1981, стр. 420.

ровића јесте у клими специфичних националних социјалних и моралних настројења и брига, али не треба сметнути с ума да је знатан део наше поезије у истој или сродној клими (Шантић, Ракић, Бешевић, Нестор Жучни, доцније чак и Дис, рецимо), па би онда истински критеријум за оцену таквог песништва био: *у којој мери је оно интенцију успело преобразити у квалитет, намеру, тенденцију и ефекат.* Наш прилог овој ствари има тај унутарњи налог: покушати да се покаже како се у духу несумњиво великог критичара какав је био Скерлић ово песништво рефлектује, одсликава као чињеница уметничког и историјско-националног карактера; утврдити на којим је елементима песниковог дела засновао свој суд наш критичар и којим је спољним, то ће рећи социјалним, националним и историјским чиниоцима тај суд био условљен.

2.

Иво Андрић, чија је велика уздржаност пред аподиктичним судовима и поделама писаца веома позната, као да је једном *(Знакови поред пута)* начинио изузетак. Записао је да наше писце углавном можемо поделити на две врсте: на оне чији глас иде *испред* дела — ту убраја Вељка Петровића, и оне чији глас иде *иза* дела, заостаје за делом — ту убраја Михаила Лалића.[5] Ако би се ово мишљење усвојило макар као радна *слика* — а за то има разлога — онда би Јован Скерлић могао бити један од главних виновника за однос публике, па у извесној мери и критике, према делу Вељка Петровића. Овде је занимљиво следеће: Јован Скерлић је несумњивим огромним ауторитетом утирао пут Вељку Петровићу, али тај однос није био ствар персоналног каприца нити обичан потез једне воље која „уређује" вредности на књижевном Парнасу; песник Вељко Петровић и његов критичар Јован Скерлић су се срели по „сили ситуације", сили даних околности, да не кажемо историјске неумитности. Верујући у то доба (око 1908. г., године анексије Босне и Херцеговине) да је српском писцу, а поглавито песнику, спасење и дужност неговање моралног и националног здравља, Скерлић је (1908) у тексту *Обнова наше родољубиве лирике* дочекао салвама одушевљења песме Алексе Шантића и Вељка Петровића. У том синкретичком захвату можемо намах препознати све врлине његове јарке, концентрисане, убедљиве и сугестивне критике.

Послушајмо неколико Скерлићевих надахнутих реченица из тог написа:

---

[5] Иво Андрић, *Знакови поред пута,* Београд, 1976.

„Тај нови патриотизам (какав се рефлектује у Шантићевим и Петровићевим песмама) није оно што се некада под патриотизмом разумевало: оно запевање над гробом славних предака, ‚грактање мрачне гаврановске песме прошлости', како би рекао Хајне, оно ‚прикивање живих на крст историје'. Ми смо без оног феудалног романтизма и не мислимо да је сва величина наше расе у средњевековним владарима и сјајној властели у панцирима и са челенкама. То није више оно детињасто прецењивање сама себе, наивна вера у ‚српску културу' и апсолутну надмоћност српског народа, изабраног народа на земљи. То није она неинтелигентна ксенофобија, канибалска мржња на туђина, чија крв испод гроца треба да залива биљку српског патриотизма.

Али ако се данас не кунемо више Милошем и Марком, и ако више побожно не целивамо гусле, и ако више не носимо душанке и лазарице, ако не витламо ‚сабљом димишћијом', ханџарима и јатаганима и не ‚шкргућемо зуби,' кад видимо Турчина, ми имамо пуно и развијено народно осећање, дубље, разумније и плодније но што је некада било. Поред свега поштовања за народну прошлост, ми не дајемо пребијене паре за ‚историјска права' и ми смо дубоко убеђени да право једног народа на живот не почива на прашњавим пергаментима и свадбеним уговорима владарским. Наша права ми носимо сами у себи: то су гробови наших предака и колевке наше деце, то је, како је казао недавно умни Светозар Прибићевић, крв и зној нашег сељака којима је наша земља обилно натопљена. Ми се осећамо као изданак целе једне расе ‚горких и бедних страдалаца', како вели наш стари летописац, потомци ускока, хајдука, одметника и устаника који су своје право на живот искупили вековима страдања и борбе. Отаџбина је за нас, по речима оног модерног писца, њива на којој се непрекидно сеје и жње, на којој ми жњемо што су наши преци сејали, и сејемо оно што ће наши потомци жњети".[6]

Ако потражимо доминантне вредности које Скерлић открива у обновитељима наше родољубиве лирике, Шантићу и Вељку Петровићу, видећемо ово: у песништву Алексе Шантића и Вељка Петровића наш критичар обзнањује особине које су веома живе, као вредности, у његовом *хоризонту очекивања и у хоризонту очекивања једног дела тадашње наше књижевне публике.* Осетно затворен и смрknут за плиму песимизма у српској лирици тог доба, Скерлић је стихове ове двојице српских песника дочекао као знак националног охрабрења, као доказ више да национална

---

[6] Јован Скерлић, *Писци и књиге, V, стр. 97—98.*

вера у српском народу није истрошена ни бунар националне енергије пресахнуо.

Језиком лирске реторике, као да савлађује шикаре предрасуда о природи поезије, критичар ставља до знања својим читоцима: да постоје извесна примарна животна правила народа, којем припадају и песници и критичар и публика, и добри, истински песници не могу занемарити та правила. У Шантићевој лирици Скерлић акцентује јединство песника и рода, његову способност и спремност да живи и изражава страдања сељака и радника као своја, његов смисао за оживљавање дома, кућног огњишта, његову топлу брижност над недаћама обичних људи принуђених силом судбине да се селе тамо „где свога нема и где брата није". У песништву Вељка Петровића, велики критичар ће повишеном симпатијом дочекати његову љубав према земљи, према антејској величини човека у додиру са земљом, према отаџбини која може бити и „земља бурјана и драча", „корење гдено крепког дуба труне"! Целокупна ова инспирисана слика духовних вредности песама Вељка Петровића зрачи интелектуалном присношћу и ставља до знања да критичар није мргодни судија, но нека врста продужене руке песништва о којем размишља, тумачење, на рефлексивном плану, које неку награду већ има у томе што открива и наглашава присуство и живот вредности. Треба додати овоме да Вељко Петровић још није био сакупио у књигу своје објављене песме и да суд који одсечно изриче Скерлић („Он је данас са Милетом Јакшићем најбољи живи песник старе Војводине, и читајући њега добива се утисак да се није утро корен оне цвасти сјајних песника војвођанских, који су пре четрдесет година издигли на онолику висину уметничку поезију српску"[7]) значи прву и праву објаву тог песништва. (Није онда ни чудно, у људском и културном смислу, што ће касније Вељко Петровић у сећањима на Скерлића говорити о њему са непрекидним дивљењем и изразима ретко чисте љубави и оданости).[8]

---

[7] Исти, исто, стр. 92.

[8] Само једном, у писму Јовану Дучићу, Вељко Петровић је изразио несагласност са Скерлићевим написом о његовој књизи *На прагу*, очигледно незадовољан што је у том приказу представљен као епигон, по његовом утиску, Милана Ракића и Симе Пандуровића:

„Скерлић није рекао шта је битно у мом делу, шта сам ја донео, ако сам донео, и шта је то у чему се ја разликујем од Ракића и Пандуровића, од којих се више разумијем но од Вас, што он ни не слути, површно, површно". Али то је, ипак била приватна „одушка" у писму пријатељу. Вељко Петровић, вероватно, после Скерлићеве смрти никад не би објавио то писмо. Радован Поповић, *Истина о Дучићу*, Бгд. 1982).

Скерлић додуше не избегава да каже и овде да Велько Петровић има „све мане свога нараштаја, извештаченог модернизма, који више опомиње на Будимпешту но на Париз, болешљивих осећања и бизарних идеја, али је све то из снобизма и моде". Суштину песништва Велька Петровића он види у снажном темпераменту, плодној машти, оригиналности мисли и осећања: „Декадентски и књижевни снобизам код Велька Петровића само је једна помодна образина: у његовој души има нечега девичански чистог, у духу нечега безазлено свежег, и, што је главно, он има дубоко осећање оданости својој земљи, и једно ново и оригинално схватање родољубља". Закључни Скерлићев суд је отварање широких врата за ово песништво у будућности: „Читајте те песме. То су не само најбоље патриотске песме које данас један Србин из Угарске пева, то иде можда у најбоље, али извесно у најоригиналније ствари целокупне родољубиве поезије српске".[9]

3.

Јован Скерлић је још у два маха писао о песништву Велька Петровића, 1912. године,[10] по изласку збирке *Родољубиве песме*, и 1914. године,[11] по изласку књиге *На прагу*, што је био избор из дотадашњег песништва Велька Петровића. Оба пута Скерлић је, оцењујући ово песништво, потврђивао свој први пут исказан суд: да су те песме стваран доказ како „обнова нашег родољубивог песништва" није била „празна реч" и да је „Велько Петровић не само одужио свој дуг народу, но је живим примером показао да трагедија целог једног народа вреди у поезији колико и стењања и бунцања алкохоличара и дегенерика, и да дубоко национално осећање, једно од најинтимнијих и најјачих осећања које човек може да има, може као песнички мотив исто толико послужити колико и маркизине лепезе и ципелице од беле свиле".[12]

Тај суд о *Родољубивим песмама* Велька Петровића, дат овде као уопштен став, пуније, богатије је развијен у другом Скерлићевом одзиву на појаву књиге *На прагу* Велька

---

[9] Јован Скерлић, *Писци и књиге V*, стр. 96.

[10] Чланак је објављен у *Српском књижевном гласнику* 1912, XXVIII/5, а прештампан као увод новом издању *Родољубивих песама* Велька Петровића, које је приредила Матица српска 1952. године у Н. Саду.

[11] Чланак је објављен у *Српском књижевном гласнику*, 1914, године, XXXII/6, после напорног, огромног Скерлићевог посла на *Историји нове српске књижевности*.

[12] Јован Скерлић, *Писци и књиге V*, стр. 103—104.

Петровића. У том напису критичар ће више, конкретније, говорити *о природи* националног осећања испољеног у песништву Вељка Петровића, о својеврсном дуализму „између независне, себи остављене, модерне јединке и верног члана националне заједнице" о „поезији нервозе модерног човека и националне енергије традиционалнога Србина".

„Разривен душевни живот, одсуство склада у души и равнотеже у духу, нешто напукло, пометено, растрзано, оличује велик део те поезије. У тим песмама жена игра велику улогу, али жена као разоран елеменат, као рушитељка мира, која за собом оставља пустош, празнину у грудима, ране и горчину. Има целих песама које су испеване у истом тону и чине исти утисак као и *Беспуће* Вељка Милићевића, карактеристично дело истога доба и истога нараштаја".[13]

Скерлић ће, међутим, са урођеном способношћу да раздвоји аутентично од помодног, рећи и ово:

„Све је то доживљено и проосећано, речито и изразито казивано, али у томе није права снага и оригиналност Вељка Петровића. Тога свега има и у Милана Ракића, Симе Пандуровића и Вељка Милићевића. Снага и оригиналност Вељка Петровића изразила се у другом правцу.

Стари мит о диву Антеју, сину Нептуна и Земље, који је стицао лављу снагу када се дотицао матере земље, има симболичан значај. Толико је пута речено да је од живота лек сам живот, прост, природан живот, додир са родитељском земљом, одмор на 'материнској груди', дневни рад који испуњује живот и управља га. И наш песник, изубијан од живота, исцрпене физичке и душевне снаге, враћа се природи и предаје се у њена материнска, хранитељска и утешитељска наручја. Али, код њега није метафизички култ природе ван човека и изнад човека; она је за њега само саставни део човека, његово подножје, његова колевка и гроб, нормалан оквир целог његовога живота".[14]

У овом свом напису Јован Скерлић неће превидети ни неке несумњиве мане песништва о којем суди. Наглашавајући крепкост, „тврду душу и борбену енергију предака" као темеље тог песништва, критичар ће уочити да се у целом Петровићевом делу „осећа нека хотимична опорост и тврдоћа"; нагласиће такође да се „код њега осећа да је рођен на периферији српског народа, где језик неизбежно губи од своје снаге и свежине, као и да се школовао у туђинским школама", да у његовом песништву има непотребних провинцијализама („Што је потребно рећи 'Клатих се *диљем* непозната града'; 'у погледу јој *пламса* мржња ниска'; *'про* оних дубрава густих'; 'ашарска *тезмања'*, удиљ,

[13] Исти, исто, стр. 107.
[14] Исти, исто, стр. 108.

итд.), да су речи употребљене каткад у смислу који није њихов ('окруњен грб' у смислу грб са круном; у изразу 'власуље под *трокутима* седим', реч трокут има смисао троrогог шешира; *'лисичине* дух кад стресе', лисичине је узето у смислу лисица, гвожђа за руке"), да стихови не иду лако и да се слик силом често прави. „Да би се нашао слик са *хваста* речено је, даље, свога *каста,* ради слика *са тераса* речено је све до степеница која се *беласа,* ради слика са *блеће,* у песми испеваној источним изговором, речено је *неће,* ради слика са *свете,* место нећете узето је *нете.* Ради метра речено је 'кнегињо *санова* мојих'. Осим тога, има претеривања у овом песништву и са употребом апострофа ('До њега допрет'ништ'неће од гада/чим на њег' сикћу смрадне те чељусти')".

Али — и овде се Скерлић враћа својој основној мисли о Вељку Петровићу из текста *Обнова наше родољубиве поезије* из 1908. године кад истиче у први план „толико садржаја јаких мисли и осећаја": „Нити је Вељко Петровић у годинама када се може говорити о њему као о младом таленту који обећава, нити је ова његова друга књига стихова само једно обећање. Песме као што су: *Нови Антеј, Кад сељак умире, Ave Maria, Жена, Матере, Те очи, Паук, Репатица,* такве песме могао је испевати само израђен песник од снажног талента".[15]

Најавивши у Вељку Петровићу и снажну индивидуалност приповедача, Скерлић је закључио свој одзив на другу књигу песама Вељка Петровића уверењем да он није рекао своју последњу реч у књижевности и да „ретка и лепа комбинација" песника и приповедача обећава нове плодове. Чињеница да се тај Скерлићев суд обистинио у оба правца говори нам да критика и није тако узалудан посао као што се то чинило многим писцима од дара и угледа (од Гетеа до нашег Дучића, рецимо) и да у срећним приликама критика може бити не само „ферментација идеја" (Миодраг Павловић) но и нека врста интензивиране духовне сензибилности за проблем времена над којим одјекује и дух песника и дух критичара.

Ваља овде нагласити још једну ретко подстицајну појаву: однос испољен у свим овим написима, заједно са оним у *Историји нове српске књижевности,* створио је један облик духовног братства између песника и критичара — што није чест случај у историји српске критике. Скерлић је био старији од Вељка Петровића седам година, али то није сметало стварању таквог односа; два аутентична стваралачка темперамента у сусрету, два интелектуална и морална неспокојства загледана у дубину особености нације

[15] Исти, исто, стр. 114.

којој су припадали, у судбинска питања која је ваљало решавати да би се опстало као народ и као стваралачка могућност — обликовала су један призор пун топлине, светлости, једноставне величине. Чујмо, на крају, Вељка Петровића (1915) о Јовану Скерлићу (коме ће се он, често са толико људске милоште, обраћати са „наш Скерла"):

„Да ли су његови судови били дефинитивни, нама о којима је писао тешко је да се изјаснимо о том.

Али толико се сме устврдити, да је Скерлић имао јединствен нагон с чулом да осети у хрпи хартије — таленат. У том основном оцењивању он се никад није премашио. А у делима је са својом дивном, јасном памећу, коју ништа није могло обманути, опсенити и збунити, вазда умео да уочи оно што је битно. Тако је он био одређен да постане организатор новије српске књижевности, коју је он привео такозваној Европи, а чувао да се континуитет традиције не прекине . . .

И књижевност је волео само као еманацију, као жариште (живота). Можда је смрт морала баш зато на прстима да се дошуља до њега и да га мучки, изненада, једним ударцем сруши. Разбила је средњи, донекле дорски ступ под нашим кровом. Још зјапи пукотина над нашим главама".[16]

Није ли у овим реченицама Вељка Петровића главнина свих оних каснијих, развијенијих, нијансиранијих опажања о духу и методу критичара Јована Скерлића, од, рецимо, Богдана Поповића, преко Ђорђа Јовановића све до Мидхата Бегића; опажања која се своде на једно: велики критичар је са необичном синкретичком снагом, снажним извориштем идеја у духу и интуицијом која ради селективно, непогрешно, био нека врста законодавца књижевности и духовног живота у предратној Србији; па је и том страном, сјајем формата, „централне природе" (израз Тургењева за Бјељинског) привукао толико песника.

Судећи непристрасно данас о пријему поезије Вељка Петровића у критици Скерлићевој, не можемо порећи да је критичар право и јасно, можда са нешто наглашенијим тоновима похвале, одјекнуо на вредности тог песништва. Акцентујући у њему снажни витализам, пуноћу везе човек-земља, потребу снажења и очувања извесног етичког интеграла који храни усправност, наглашавајући у том песништву вредност трезног, трезвеног националног става, предност тог става који узноси сељака и земљу, рад и радника над оним који посвећује прашњаве пергаменте и свадбене владарске уговоре истичући поезију „војске кукуру-

[16] Вељко Петровић, *О књижевности и књижевницима*, Н. Сад — 1958, стр. 532.

за" и плодне равнице као извора душеног здравља за пре-осетљиву и пометену модерну личност, Јован Скерлић је, у ствари, утро путеве оној множини наших критичара ко-ји су — са више или мање успеха — тумачили песништво Вељка Петровића.

Писца од талента, давно је то речено, не чини само тај таленат. Многи снопови сила делују, често укрштеним дејствима, на тај, назовимо га тако, „енергетски грумен вредности" у људском постојању. Вељко Петровић је имао среће што су његов „енергетски грумен" прихватиле струје које су обликовале поље националних настојања и вредности. Да у томе има и извесног ризика, извесне опасности, показало се веома јасно педесетак година после Скерлићеве смрти, јер је место које је велики критичар одредио Вељку Петровићу у својој *Историји нове српске књижевности* примљено као дефинитивно, једном за свагда дато, а радни напори нових аналитичара његовог укупног дела као да су тим местом имали свој „алиби".[17]

Славећи данас један век од рођења Вељка Петровића, наше радне свести морају то имати на уму, као дуг и једном и другом: Вељку Петровићу и Јовану Скерлићу.

Мирослав ЕГЕРИЋ

---

[17] Тек у новије време има књига посвећених *делу* Вељка Петровића у целости (Александар Пејовић и Вук Филиповић), ранији радови о Вељку Петровићу, и они најбољи, најлуцидније (Младен Лесковац, Исидора Секулић, Миодраг Павловић) захватали су било магистралне линије тога дела, било његове поједине димензије; истраживање *његове укупности у књижевноисторијској перспективи — остаје да се тек оствари.*

ОДАНОСТ ПРАШИНИ

1. Легенда уместо судбине

Животу Петера Кукаца Најпатија готово да се не може ући у траг. Можемо се ослонити на свега два сасвим поуздана писана документа, на два податка из матичне књиге у Бачкој Тополи. Један се односи на датум рођења, пол, верску припадност, имена оца и мајке, а други садржи податке у вези с његовом смрћу. Наводим их редом: Датум рођења: 10. јануар 1908. Дететово име, пол, вера: Петер, мушко, рим. кат. Презиме и име родитеља, служба (занимање), место боравка: Петер Наћ(апати), рим. кат. 30 год, надничар. Ержебет Шолтиш, рим. кат. 27 год, Топола. Подносилац пријаве: (својеручни потпис оца) Петер Најпати. Време смрти: 7. фебруар 1944, 12 часова. Презиме и име умрлог, служба (занимање), место боравка: Петер Наћ(апати), рим. кат. 36 год, сликар. Тополa, ул. Ст. Иштвана 245/2. Презиме и име супруге (превучено). Презиме и име родитеља: Петер Наћ(апати), покојна Ержебет Шолтиш. Место смрти, ако смрт није наступила у стану умрлог (превучено). Узрок смрти: Т. б. ц. пулмонум. Подносилац пријаве: (својеручним потписом отац) Петер Најпати.

Осим у матичним књигама, о њему можемо наћи писаног трага само у дневнику Државне грађанске школе у Бачкој Тополи, за школску 1922/23. годину. (Петер Најпати) Из оцена уписаних испод имена сазнајемо да је са успехом завршио први разред грађанске школе. Дневници некадашње Државне грађанске школе из наредних школских година загубљени су. Тако нисмо у могућности да фактички утврдимо да ли је завршио и остале разреде.

Уз наведене, о њему се може наћи још један писани документ. С обзиром да се, колико нам је засад познато, за 36 година њиме бавио само овај један чланчић и будући да би се препричавањем изгубила верност којом предочава дато време и средину, наводим, ево, и тај кратак напис:

„ТРИНАЕСТОГОДИШЊИ ТАЛЕНТОВАНИ ЦРТАЧ ИЗ ТОПОЛЕ

Како је од кочијашког сина постао гимназиста?

Чудно накрене своју тужну, сувоњаву главу и, пут каквог тупог, беспомоћног старца улази из дворишта тополски гимназиста Петер НАБАПАТИ, нова дика професора цртања Бичкеија, босоноги потомак простог човека, кочијаша. Скине с главе умашћен шешир, учтиво се наклони и вели:

— Љубимруке.

Онда збуњено трепће, види се да му је незгодно пред непознатим човеком и, тек када узме у руке цртеже које дотле беше стискао под пазухом, тек тада му живну сањалачке, уплашене очи.

— Ево цртежа, изволите.

Пред нама леже акварели и оловком рађени цртежи, налепљени на дебеле, зелене картоне. На њима, белом бојом, пише: 'ГРАБАНСКА ШКОЛА, ТОПОЛА, ПЕТЕР НАБАПАТИ, I разр.' Наивно разасуте мрље боја које представљају прелепе пределе, планине, дрвеће, шуме, поток, кућице. Замисао је детињаста, али осећа се да су то радови изразито надареног почетника. Међу акварелима црвени се и слика суботичке Већнице. У сликама још нема живота, боја уз боју сложена је с бачком педантеријом, али ови радови већ увелико надмашују просек који се вија у тринаестогодишњих школараца.

Нервозно се трза раме тринаестогодишњег кочијашког сина из Бачке Тополе, Петера Набапатија, док на наше тражење казује свој досадашњи сиви животни пут на којем је могућност да постане гимназијалац, да даље учи и несметано живи за своју цртачку страст, деловала као права сензација.

— Мој отац је сиромашан човек — почиње — има два мала коња, с њима ради. Када сам завршио основну, отац ме је извадио из школе. 'Није учење за сиромаха' — казао је. Ја сам већ и тада пуно цртао. И у школи и код куће. Која год ми слика дође до руку, ја је прецртам. Штогод сам видео, то сам нацртао. Говорили су оцу да ме да у школу, али није се могло.

А и требало је помагати оцу у послу. Иако ми је било жао, морао сам изостати из школе. А тако сам желео да учим и цртам и сликам . . .

Тешко пада Петеру Ађапатију да говори, његова чупава глава као да сваки час клоне на раме док збуњен, стидећи се, једнолично ниже речи. — Три године сам морао да останем код куће. Требало је радити. Превозили смо, а радили и у пољу. Иако сам био уморан, све слободно време сам користио за цртање. Говорили су ми да треба да идем у школу. Али, ето, није се могло . . .

А онда, лане у ово време, када смо превозили за Тотову дрварну, десило се да ме господин Тот упита шта умем. Нацртао сам господину Тоту његову кућу, и то му се јако допало. Сместа је разговарао с мојим оцем и наговорио га да ме упише у грађанску школу, а колико буде коштало, он ће сам платити. Мој отац се на једвите јаде сложи и тако од лањске године идем у школу. Много сам учио и цртао, а господин професор Бичкеи изложио је у школи моје цртеже.

— Радујеш ли се што можеш да идеш у школу? — упитасмо га.

— Много се радујем — каже блиставих очију.

Петер Ађапати, ученик првог разреда грађанске школе с радосним узбуђењем слаже своје цртеже. Крхкљаво, нервозно дете. Пропало би у тополској прашини да га добронамерне руке нису прихватиле. Јер, у добрим је рукама. Ако све буде ишло како треба, још ће се Бачка Топола дичити Петером Ађапатијем. У босоногом сељачету крије се несаломива енергија. У његовом танушном телу слуте се чежња и воља да се издигне из прашине и блата.

— Куда ћеш сада? — питамо га.

— Отац ме већ чека — извлачи се он устрептала погледа — ваља нам ићи на њиву да жањемо.

И тринаестогодишње дете смерно погнуте главе креће по врелом сунцу према њивама, да до заласка сунца грбачи у тешком кулуку за свој хлеб свакидашњи."[1]

Сви они који су лично познавали Петера Кукаца Ађапатија потпуно су сагласни у томе да је био изванредно надарен. Памти се да је био заиста чувен по свом виртуозном цртачком умећу. Умео је, рецимо, да у крчми за тили час нацрта било чији портрет. (Нисмо, на жалост,

[1] Неотписани чланак. *Hirlap*, годиште 3; 15. јул 1923. бр. 160. 8. 1. Објавио П./ашћник/ Л./асло/ у: *Képes Ifjúság*, 18. фебруар 1976, XXXII годиште, бр. 1393, страна 12.

успели да пронађемо ни један његов цртеж.) Године 1923, када је наведени чланак био написан, Нађапати је завршио први разред грађанске школе. Биће да је пажњу писца овог непотписаног чланка скренуо на свог талентованог ђака сам професор цртања, Петер Бичкеи, па се, с обзиром на то, чини да је Петер Нађапати био несвакидашњи таленат. Ипак, не може се само овом чињеницом објаснити околност да се у једном и привредно и културно заосталом месту, какво је била Бачка Топола у то време, једном талентованом кочијашком сину готово пуким случајем нашао мецена који ће наговорити дечаковог оца да, иако није томе био склон, школује свог сина. Све ово указује, пре свега, на ентузијазам Петера Бичкеија. Треба притом знати и да Петер Бичкеи, о коме је историја ликовних уметности забележила досад неправедно мало, није био само наставник цртања, већ и одличан сликар.[2] Не смемо изгубити из вида ни уметничке догађаје који карактеришу 1923. годину, у којој је наведени чланак објављен. Те године, наиме, суботички ликовни уметници желе да уметнике Војводине обједине у Удружењу, с циљем да оно функционише као суботичка секција Уметничког удружења Југославије. У суботичком ресторану „Златно јагње" они 29. новембра 1923. одржавају своју оснивачку скупштину. „Постављају себи задатак да се баве организовањем изложби, да одржавају везе са иностраним удружењима. Њихов први и најхитнији задатак, међутим, јесте оснивање једне уметничке колоније у Бачкој Тополи. До њеног оснивања готово да је и дошло 1924. године".[3]

У контексту ових догађаја постају разумљиви сви аспекти чланка о „кочијашком сину" Петеру Нађапатију. Јер показује се да се Петер Бичкеи, у настојању да свом талентованом ученику нађе мецену, могао руководити амбицијом да се што скорије организује ликовни живот у тој средини. Њему је, као члану Удружења војвођанских уметника, било стало до прихватања младих талената.

Животни пут и каријера ученика првог разреда грађанске школе, Петера Нађапатија, којим ће се Бачка Топола још „дичити", губе се након овог чланка заувек — без трага. Располажемо само неизвесним и непроверљивим причама, које су у много чему међусобно супротне. Пре-

---

[2] Петер Бичкеи, Топола (1885—1941). Најпре учио у Сегедину и Бањи, потом отишао у Минхен. По повратку, у школи предаје цртање. Организатор ликовног живота у Тополи, учесник изложбе коју је организовало Удружење уметника Војводине, а 1931. члан уметничке колоније у Зрењанину. Познат као сликар пастела. (Види: Бела Дуранци: *Дела мађарских ликовних уметника у Војводини 1830—1930.* Каталог. Градски музеј у Суботици. Војвођанска мађарска збирка. 27. нов. 1973. — 5. јан. 1974.

[3] Бела Дуранци.

ма „усменом предању", следећи Надапатијев мецена био је извесни бачкотополски земљопоседник по имену Лајош Киш, који га је послао у Суботицу да учи сликарство. По некима је учио код Шандора Олаха,[4] по другима је узео неколико часова и код Арпада Г. Балажа. Неки се, наводно, присећају да је Лајош Киш свакодневно слао по Надапатија фијакер којим би се овај одвезао на станицу, а одатле путовао Шандору Олаху у Суботицу. Више њих помињу да је Лајош Киш слао свог штићеника и на студијско путовање у Италију.[5] Но, одатле се, тврде неки, вратио већ кроз неколико дана, знатно пре него што је било предвиђено; све је више робовао пићу, па поменути земљопоседник није више био расположен да га помаже. По другима, није ни отпутовао у Италију, јер је и путне трошкове и стипендију пропио још пре поласка.

У свакој од ових верзија подједнако је присутна Надапатијева подложност пићу. Појединци, донекле дирнути оживљавањем интереса за Надапатија, дискретно наговештавају да се био упропастио. Други нису ни умели о њему ишта друго да кажу до да је био прљав, одрпан, да се мртав пијан ваљао по јарковима крај пута. Има и оних у чијим причама нагласак није на прљавштини и дроњавости, већ на сажаљењу: каква штета што је пропио памет, могао је много да постигне. У свим каснијим записима који се односе на његову смрт стоји да се смрзнуо крај друма између Тополе и Бајше.[6]

---

[4] Шандор Олах је између два рата био неоспорно најпопуларнија фигура ликовног живота у Војводини. Учио је у Пешти и Минхену, једно лето провео је у Надбањи, а више пута боравио у ликовној колонији у Кечкемету. Излаже од 1907. У Суботици делује већ у годинама пре првог светског рата, као и током рата, не само као сликар, већ је и омиљени учитељ међу младима. Био је у истој мери цењен све до своје смрти. Године 1923. био је један од оснивача Удружења уметника у Суботици, а и у међуратном периоду био је веома истакнута личност. Мада тешко болестан, остаје неуморни делатник у ликовној уметности. У првим годинама након другог светског рата руководи ликовним кружоком у Суботици. Више познатих војвођанских уметника и данас га сматра својим учитељем.

[5] „Данас сам сазнао да си био у Италији.
Шта је хтео да исклеше из тебе твој мецена: сликара Мадоне?
Не знам колико си дуго био у италијанској земљи, не знам ни шта си видео, шта научио. Али ја сам од тебе научио како треба истрајавати, остати упорно и тврдоглаво при властитој истини.
Ни осврнуо се ниси за својим покровитељем који те је, након твог излета у Италију — како ту кажују — 'лишио своје заштите'." Имре Шафрањ: *На трагу Надапати — Кукаца*, 1957. у: И. Ш.: *Одлазак*, „Форум", Н. Сад, 1972. стр. 112.

[6] Вероватно да је даљем ширењу легенде о околностима Надапатијеве смрти допринео и податак који је Берђ Б. Сабо изрекао на отварању изложбе на Палићу 1952. године: „И каква беше његова судбина — пише он — тридесет-четрдесет динара за ульану сли-

Ако је личност Петера Хаџапатија постала, на известан начин, легендарна, то се тешко може приписати околности да је био уметник. Није тешко закључити да током његовог кратког живота нико у њему није видео уметника. Нису у њему могли видети уметника ни они који су му били мецене. Јер штићеник није испуњавао њихова очекивања. Научио је, додуше, технику сликања, али је „пропао у тополској прашини", и, уместо да се успиње, како се очекивало, све је више тонуо у њу: сликајући за јело и пиће, за преноћиште, обилазио је околне салаше. Као неко ко не жели да зна за уметност. Штавише, као неко ко, чак и када би хтео, не би за то био способан, јер верност прашини у коју је пропадао није била вољна, већ невољка, била је то готово физиолошка принуда.

Средина која га је, зарад једне слике, снабдевала храном и пићем, још је мање могла да види у њему уметника; сматрала га је несрећним бескућником коме је сликање манија, а ни у шта другу се и не разуме. Свему овоме не треба придодавати никакву специфичну локалну боју: карактеристичну војвођанску равнодушност и неосетљивост. „Напокон, конзумент наивне умјетности није народ", пише Борис Келемен,[7] „нису сељаци или сумјештани, они ће таква умјетника сматрати, у најбољем случају, осебујном личношћу: потрошач наивне умјетности је потрошач ‚високе' умјетности." Али где би се и како у међуратној Војводини, односно баш у малом месту које се зове Бачка Топола или у Бајши, Малом Иђошу, Фекетићу, могао наћи познавалац уметности који би имао нешто шира знања, рецимо, о револуционарно новом сликарству цариника Русоа. „Поручиоци" Петера Кукаца Хаџапатија тешко да би му и дали храну и пиће да није сликао њих саме с њиховим салашом, стоком, и очигледно су га (већином или искључиво) трпели ради себе, тј. да би слика била направљена. Заслуга за настанак слика може се приписати самопоштовању и хришћанском милосрђу појединаца према несрећним гољама. Доказ су многе такве слике које и сад, четрдесет година након његове смрти, искрсавају по живинарницима и свињцима, искривљене, таласасте, посуте сивим мрљама на местима где је опала боја. Ипак, знатно је више оних слика које су, захваљујући већем самопоштовању власника, остале лепо очуване, па данас већ служе и као документ о

ку и седмица бесплатног снабдевања код 'поручиоца', а трагични крај: у пијанству слеђен једне хладне зимске ноћи на тополском друму." Берђ Б. Сабо: *Простор и време,* „Прогрес", Новинско-издавачко предузеће, Нови Сад, 1958. стр. 291.

[7] Борис Келемен: *Наивно сликарство Југославије,* Загреб, Издавачи: Галерије града Загреба, „Спектар", „Стварност", 1969. стр. 24.

протеклим временима, а неретко и као последње сведочанство о постојању понеког салаша. Понекад чак важи за праву породичну реликвију.[8] Имућнији, односно поручиоци из малограђанског сталежа, махом нису имали амбицију да на слици овековече себе са својом фамилијом, кућом и свом стоком, већ су сликару који им је нудио своју „радну снагу" налагали да копира идиличне кич-разгледнице далеких предела. Прилично је карактеристично да је ове своје радове Нађапати већином потписивао само иницијалима (Н. П.). Тиме је он, кратко и јасно, давао до знања да је на тој слици он само сарадник по нужди, а не аутор, јер су предели и призори јефтине лепоте, који обећавају рајску срећу, тући прашини његовог света која ће бити његов дом.

Како је, на који начин од Нађапатијеве личности начињена легенда може се објаснити његовом очитом различитошћу, другојакошћу. Био је сиромашнији и од најсиромашнијег, а ипак ништа друго није радио већ само сликао. Ваљда и нема сељака или занатлије приближно његових година, поготово у оближњим селима (Бајши, Малом Иђошу, Фекетићу), који га се не би на неки начин сећао. Могли бисмо рећи и овако: да је, вазда дроњав и пијан, без игде ичега, спреман да у крчми, за једно пиће, нацрта било чији портрет, Петер био органски део колективног сећања овог слоја људи. А када је хтео да слика, узео би да од своје дуге, рашчупане косе, која му је висила под неизоставним црним шеширом отфикари колико за четку — и тиме би почео да ради.

Нашло се и људи који нису подлегли дејству легенде исплетене око његове личности. Они су испричали да је био тих, затворен човек. Волео је пиће, али, док је сликао, никада се није опијао. Био је бескрајно скроман, новац није хтео да прими, узимао је тек колико је требало за боје,

---

[8] „На салашком дворишту, кад изговорих твоје име, као да сам изговорио тајну лозинку; као присног посетиоца поздрављаху ме отворени погледи.

— Слику хоћете да видите? Ону коју је ПЕТЕР сликао? Само изволите! Ту је.

Стварно је слика висила онде. Изнад кревета. У два горња угла била је оштећена, вероватно су је пробушили, кроз рупе провукли канап и тако окачили. И овде, као и код чарде, кружи над багремима онај твој двокрилни аероплан налик млину за кафу, док доле, око мајура, мирно пасе стока. И сада је овде тако. Чак и она надсвођа од цигле над прозорима малају у исту онакву цигла-црвену боју као у време када си ти овуда лутао.

На моје питање је ли слика за продају, сувоњава жена с мајура одговори:

„Ама како би било за продају? ТО ЈЕ НАШ САЛАШ!!!" — А онда је шаљиво додала: „Један мој син добиће салаш, а други слику!" (Имре Шафрањ).

задовољавао се преноћиштем, јелом и пићем. Нико се не сећа да је Нађапати икада имао каквог пријатеља или ближу познаницу. Након трагања за околностима његове смрти, извеснијим се чине казивања оних по којима је једне зимске вечери, тетурајући се у повратку из једне крчме недалеко од свог боравишта, Нађапати пао и заспао у јендеку крај пута, али су га, око десет увече, људи који су се враћали из биоскопа пробудили и одвели кући. То спавање у снегу било је довољно да добије запаљење плућа, које га је у року од осам дана и свладало. По овој верзији, смрт га је затекла код куће, али, будући да је његово станиште више личило на шталу него на собу, није умро „у кревету, на јастуку", већ на свом уобичајеном лежају: у јаслама. Да ли је и то органски чинилац легенде? Ко би данас, након толико година, могао дати поуздан одговор? А и каквог би то смисла имало? Ова смрт у јаслама чиста је и пуна дубљег смисла, као и сâмо његово дело.

Нађапатијева млађа сестра, од које смо настојали да дознамо порекло надимка Кукац,* живо је протестовала против тог имена. „То су тек тако додали, није право, није званично име. Нашем су га оцу наденули", каже, „јер је увек био радин, окретан као црв". Други, опет, сматрају да се надимак може довести у везу с професијом његовог оца. Уз остало, превозио је и лесну земљу. „Рио је земљу као црв." Неоспорно је да из овог имена избијају подсмех и изругивање, помешани с омаловажавањем и чак презиром, те, дакле, и није реч о надимку, већ о поспрдном имену. Чини се по себи разумљивим да Нађапати није прихватао то име, па га на сликама никад није бележио, чак ни његовим првим словом. Но, оно је саставни део легенде која је пуна гротескних елемената; „залепило се" за њега, неодвојиво. А могли бисмо га сматрати и симболом, то јест: семантичким еквивалентом стигме, жига.

2. *„Разграна се оно чега нема"*

(Атила Јожеф)

„Код уметникâ је већином довољно", пише Ото Бихаљи Мерин,[9] „удубити се у њихово дело да би се оно схватило. Код сељачких наивних сликара, међутим, дело и живот сачињавају нераздвојно јединство. Њихов домен је живот. То што они сликају јесу циклуси слика њихових делатности, њихових мука и светковина, њихових обреда при

---

* Црв.

[9] Ото Бихаљи-Мерин: *Наивни уметници света*, „Вук Караџић" — „Младинска књига", Београд — Љубљана, 1972.

крштењу, венчању и умирању, календар њихових побуна и њиховог предавања свему земаљском. Језик им је неотесан, пун прикривене сељачке лукавости и поезије испољене у слутњи." Бихаљи је ово написао мислећи на сељачку наиву хлебинске школе, а нама ће то помоћи да сажето предочимо све оно што је у животу и сликарству Петера Ђапатија-Кукаца особено и у суштини другачије него код поменутих наиваца.

Као што је познато, почетком тридесетих година је Крсто Хегедушић, тада већ познати хрватски сликар, и сам пореклом из Хлебина, дознао да неки младићи из његовог села (Иван Генералић и Фрањо Мраз) вредно сликају. Захваљујући Хегедушићу, који је тачно сагледао бит наивне уметности, Генералићу и Мразу успело је да без ломова постану оно што уистину и јесу били: сликари-наивци. Генералић је рођен 1914. године, млађи је, дакле, свега шест година од Ђапатија, могу се углавном сматрати припадницима исте генерације. Ипак, колика их разлика у судбини и каријери међусобно раздваја! С Ђапатијем се догодило управо супротно него с Генералићем: од њега су желели да начине школованог сликара, УМЕТНИКА. Када је Хегедушић ступио у везу с Генералићем и Мразом, Ђапати је већ давно био оставио иза себе фазу путовања у Суботицу, Олахову, па и школу Арпада Балажа. И док је Генералић већ тридесетих година стекао извесна признања — довољно је поменути да је имао самосталне изложбе не само у Загребу, већ и у Војводини (Н. Сад, 1937) — дотле Петеру Кукацу ни у најсмелијим сновима није могла пасти на ум могућност да учествује на некој изложби. Тих година он лута од салаша до салаша, од крчме до крчме, можда не сломљен, али од свега већ малаксао, подносећи ипак своју судбину природно и помирено; то је као кад човек стоји пред другим човеком и нема потребе да речима изрази ко је и какав је, јер онај други *већ и сам то види.*

Из овог кратког упоређивања види се и то да, у недостатку мецена нешто ширих уметничких видика, Ђапати током свог кратког и патничког живота није могао да доспе на место које је заслужио. Све слике на које смо у свом трагању наишли указују, међутим, да он спада међу прве југословенске наивне сликаре, иако га у историји југословенске наиве до данас (с разлогом) нема. Ова књига* рађена је са жељом да послужи као основа и за ову закаснелу, али не прекасну корекцију.

Како предочити начин на који то Ђапатијево наивно сликарство види свет? Ту наивност као специфичну визију

---

* Монографија о Петеру Ђапатију излази из штампе идуће године у новосадском „Форуму".

света? И овде ће добро доћи претходни цитат из Бихаљи-Мерина. Извесно је, наиме да се за Нађапатија никако не би могло рећи да на сликама приказује своју свакидашњицу, радости, жалости, светковања и туговања своје заједнице. Јер он у суштини није био друго до човек који лута друмовима, милосрдно трпљени гост салаша и крчми. Био је, дакле, гост. У тренуцима када је сликао, — свакако. Радо виђени гост пред кога се износи „све што очи и уста могу да пожеле". Док је сликао, припадао му је најлепши салаш, заједно с газдом, газдарицом, послугом, с телади, његово је било све до последње травке. Његово беше и папирјастим облачцима засуто бескрајно небо над њим, скупа с „двокрилним аеропланом". Али кад би одложио кичицу, остајали су, као додатак, пелинковац или каква друга ракија. Ипак узалуд, јер све док је био иоле свестан, морао је знати да он овде није гост, већ туђинац. Тло је, додуше, било ту, под ногама, али куд год би кренуо, нигде свој дом није налазио. Његов дом и његова заједница постоје увек само у кондиционалу и у једној другој димензији: унутар слике.

У овој искључености из свега не показује се, међутим, само појединачна судбина једног сиромашног путујућег сликара, некадашњег „кочијашког сина". Та искљученост се може разумети као једно осећање општије важности. „Ови архетипови колективне душе, чија се моћ велича у бесмртним делима уметности, у ватреним догмама религија, јесу такође и силе што владају предсвесном душом детета", пише К. Г. Јунг у вези са наивном уметношћу.[10] Нађапати уметничким средствима извештава о „животу војвођанског човека и предела",[11] али, по мом осећању, није у питању испољавање остатака колективне душе, већ — у недостатку истинског колективног доживљаја, и тим вернији — израз носталгије за колективном душом. То за чиме он, искључен, жуди, одиста се може, без претеривања, сврстати у „темељне садржаје људске душе".

„. . . Сам наивни умјетник сматра да су његове предоџбе и појмови пасиван одраз или слика реалних предмета, и да су ствари које слика управо онакве како их опажа и замишља, односно да нема битне разлике између реалности и његових слика",[12] пише Борис Келемен. Анализирајући слике Ивана Генералића, Келемен настоји да открије како се може ухватити онтолошки карактер наивне уметности, тј. околност да „дјела наивне умјетности говоре о самом бићу умјетника између ствари, о смислу тих ствари, о

---

[10] Наводи Ото Бихаљи-Мерин, ibid. стр. 22.
[11] Берђ Б. Сабо, ibid. стр. 291.
[12] Борис Келемен, ibid. стр. 38.

њихову значењу за човјека". [13] Из овога следи и то да је „емоционални аспект у наивној умјетности подређен (...) спознајним и вољним доживљајима; наивна умјетност првенствено рјешава проблеме, а не слика људске страсти, и стога се не обраћа чулима већ разуму".[14] Фигуративно сликање, карактеристично за сваког наивног уметника, не значи, међутим, робско подражавање, већ увек садржи особену квалификацију ствари. Ова истовременост квалификације и дефиниције даје наивном сликарству ранг естетског. По интерпретцаији Бориса Келемена у Генералићевом случају, на пример, детаљи који су важни за уметника, имају веће димензије, заузимају централно место на слици, а све што је за њега мање важно, биће и по мерама мање него у стварности, иако ће све што је за сликање одабрано — бити на слици и присутно са свим својим детаљима. У Ђапатијевом случају сасвим је другачије одступање, искривљење које даје естетску релевантност. Код њега је свака слика инвентар обиља. Готово да се наслађује у множењу и ређању детаља. Могли бисмо рећи и овако: вршећи смотру своје војске, он слави победу над призором насликаног обиља.

У свакој од прича о њему, напоминье се да је Ђапати, кад год је могао, ишао на салаш да слика, јер је тамо увек могао да рачуна на по седмицу-две сигурног снабдевања. Но, довољно је упоредити слике салаша са портретима да би се одмах уочило колико су снажније слике које овековечују салаше, иако је његово мајсторство и у портрету било беспрекорно. У сликама које представљају салаше крије се, међутим, оно што јесте његово истинско уметничко откриће: његова особена, непоновљива визура. Код Ђапатија нећемо запазити димензионална одступања, као код Генералића, на пример. Али сместа пада у очи, да ту, код Ђапатија, све некако има подједнаку вредност. Упадљиво су по вредности изједначени салашка кућа, животиње — гуске, ћурке, телад, свиње — привредне зграде, сам газда, газдарица, дете или деца и служинчад. Ни на једној слици, на пример, власник није ни најмање наглашен. Увек је важан салаш, пољопривредно добро у целини односно приказивање његовог богатства. А ово богатство може се најобухватније предочити, тако рећи, из птичије перспективе. Што је удаљенији поглед који окомито пада на слику, тим је већа површина која у свеколиком обиљу појединости тог богатства бива предочена. На основу извесних података,[15] може се закључити да је представа обиља

[13] Борис Келемен, ibid. стр. 36.
[14] Борис Келемен, ibid. стр. 40.
[15] Имре Харкаи: *Непознате Ђапатијеве слике. Kepes Ifjusag*, 2. нов. 1977. год. XXXIII, бр. 1456; 9. нов. 1977. год. XXXIII, бр. 1457.

каткад толико обузимала Нађапатија да је он салаш-модел представљао богатијим но што је у стварности био. А то није ништа друго до радосно, животно, самозаборавно уживање једног — сиротињског, а аутентичног — уметника у обиљу које је сам створио, који већ од самог почетка „огњиште и породицу коначно очекује само за друге".

Може бити, чак је врло вероватно да је на својим сликама повећавао сточно благо понеког салаша, али је исто такво детаљистичко представљање обиља карактеристично и за сликање ливада, пашњака или каквог дрвета. На његовим сликама посебно је приказана свака травка и сваки лист на дрвећу. И нема два истоветна листа, нема две истоветне травке. Вредно је, са овог становишта, упоредити једну слику салаша чије богатство лежи у сточном фонду са другом на којој, пак, свакојако поврће чини главно богатство имања. И на једној и на другој можемо запазити омамљујућу радост детаљисања. Овај попис обиља, лишен сваког личног интереса и пристрасности, чини онај тип одступања, ону деформацију, онај начин виђења који је једино, али свето и неповредиво власништво Петера Нађапатија-Кукаца.

3. *Завршне напомене*

Слике Петера Нађапатија-Кукаца које нису пропале, односно које смо успели да пронађемо, и данас се још чувају по салашима у околини Бачке Тополе, као и у домовима некадашњих власника мајура или њихових потомака настањених у Тополи, Малом Иђошу, Бајши, Фекетићу или другде. Током последњих четрдесет година, нашло се и неколико колекционара Нађапатијевих слика.[16] Први пут су се његове слике појавиле на једној изложби осам година након сликареве смрти: две слике су, у лето 1952, у оквиру мађарских свечаности, биле изложене на Палићу. Берђ Б. Сабо је на отварању изложбе, говорећи о мађарском сликарству тридесетих година у Војводини рекао о Нађапатију следеће: „У то време живео је и стварао по бачкотополским мајурима Петер Нађапати-Кукац, један изузетно надарени примитивни сликар, за којег су досад знали само малобројни, уметник који бројгеловски згусnуто слика на својим платнима живот војвођанског човека и предела: газде бајшанских салаша скупа с њиховим кућама, фамилијама, стоком".[17] Пет година касније, 1957, Имре Шафрањ

---

[16] Види: Золтан Калапиш: *Чувар заоставштине Петера Нађапатија — Кукаца. Magyar szó*, 22. дец. 1984. стр. 14.

[17] Берђ Б. Сабо, ibid. стр. 291.

најављује свој план да у оквиру Сликарске колоније у Бачкој Тополи приреди изложбу Нађапатијевих слика.[18] Опет следи дуготрајна тишина. Потом, априла 1968, наставници и ученици основне школе „20. април" у Бачкој Тополи пронашли су „више од двадесет слика Петера Нађапатија-Кукаца и приказали их на тродневној изложби".[19]

Године 1973. по Нађапатију је добила име награда за ликовну уметност коју Скупштина општине Бачке Тополе и омладински недељник *Képes Ifjúság* заједнички додељују као признање и подстицај за остварење у домену ликовних уметности, ликовне критике и теоријског рада у Војводини. Изложба Нађапатијевих слика до данас није приређена.

С мађарског
Јудита ШАЛГО

Ержебет ЈУХАС

---

[18] Имре Шафрањ, ibid. стр. 114.

[19] J. A. *Тродневна изложба слика Петера Нађапатија — Кукаца. Magyar szó,* 21. апр. 1968.

„PERIFERIA" LITTERARIA

Иван Чоловић: *Дивља књижевност*, „Нолит", Београд, 1985.

У комплексу књижевности као уметности, током њеног историјског развоја и развоја науке о њој, искристалисао се један посебан, иако веома сложен, слој који ће у науци бити дефинисан, педесетих година овога века, као *забавна (Unterhaltung)* или *тривијална (Trivial)* књижевност. Мада ово подручје искорачује из домена уже схваћене науке о књижевности (јер се њиме, наиме, могу бавити и социологија књижевности, односно, уметности и културе, на пример), њему су посебну пажњу посветили и неки наши теоретичари, махом припадници тзв. загребачке школе (међу њима, сада већ покојни, Зденко Шкреб, у више чланака и посебно у књизи *Књижевност и повијесни свијет*, Загреб, 1983, затим, Миливој Солар, како у *Теорији књижевности*, тако и у тексту *Забавна и досадна књижевност*, у књизи *Питања поетике*, Загреб, 1971, потом, Виктор Жмегач, у књизи *Књижевно стваралаштво и повијест друштва*, Загреб, 1976, и Станко Ласић у *Поетици криминалистичког романа*, Загреб, 1963).

Упркос овим и оваквим истраживањима, махом спроведеним на плану теорије књижевности, многа питања „ниже" књижевности, односно *тривијалне*, као подврсте *забавне* књижевности, остала су отворена, (проблем *кича* или *шунда* у литератури, тј. њиховог сврставања у неку од постојећих класификацијских категорија, на пример). Томе ваља додати и појаву термина који се све чешће примењује, иако често без правог покрића, у мас-медијима, као ознака за постојећу скупину књижевних текстова који се такође немају где грубо уписати — то је термин *паралитература*. Њега ће помињати и у властитој примени објаснити Иван Чоловић, преузимајући га од социолога књижевности и подразумевајући под њим „производе књи-

жевних дела, али који немају ни литерарну форму ни манифестне књижевне функције", иако се као производи „писане речи" у „битним тачкама подударају са структуром књижевних дела". Да будемо још прецизнији: Чоловић се бави специфичним видовима паралитературе, видовима који су, поред све различитости, повезани унутарњим нитима неофолклоризације и који се генерички сврставају у књижевност — те видове је назвао *дивљом књижевношћу*. У њима се примењују иста средства, поступци и облици, као и у књижевним делима, али ова дела, дела *дивље књижевности*, не припадају књижевности. Она се, додуше, могу сврстати у тривијалну, масовну, пучку, аматерску или сублитературу, но то је већ методолошко питање, али је важно подвући да не припадају књижевности у ужем смислу те речи. Међутим, не може се рећи ни то да је реч о маргиналној појави савременог света, као што маргинална појава нису криминалистички, вестерн, љубавни или научно фантастични романи, у контексту забавне или тривијалне литературе; ради се, заправо, о „примењеној књижевности" која има своју публику и свој *raison d'être*, као што их имају видови забавне књижевности и књижевности уопште; та публика и ти разлози за постојање, нису мали — ову књижевност апсорбују „народне масе", односно, веома бројна популација становништва, а у посредовању, у самом чину рецепције, незаобилазни чинилац представљају тзв. средства масовних комуникација (радио, плоче, касете, штампа).

Дивља књижевност као примењена књижевност, у ствари, јесте дивља примена књижевности и у нашој средини се манифестује преко четири карактеристична типа: као *књижевност на гробљу* (тј. нови епитафи на надгробним споменицима), као *новинске тужбалице*, као *нове народне песме* (или *новокомпоноване народне песме)* и *фудбалске приче*. Сваком од ових типова Чоловић је приступао са ширег, интердисциплинарног становишта, експлицирајући као основну методу *етнолингвистику* (а она је у тесној вези са антрополингвистиком, етнографијом говорења, социо-лингвистиком, како сам каже, и слично). Неке од текстова који су ушли у ову књигу, аутор је објавио у часописима *Трећи програм, Етнолошке свеске*, а поглавље о новим епитафима послужило је као предговор књизи *Књижевност на гробљу* (Београд, 1983).

Оно што даје специфичну тежину истраживачким резултатима Ивана Чоловића, о овој тако присутној, а тако непроученој грађи која се темељи на „примени књижевности", јесу бројни примери и њихов егзактно спроведени третман. Чоловићева књига тражи читаоце и међу онима који су поклоници *дивље књижевности*, дакле, у оној, најширој публици којој се ова књижевност и обраћа, али и међу онима које занима неофолклоризам као анахрона иако актуална појава и сада, на прагу XXI столећа.

У поглављу о *новим епитафима*, осим што се служио постојећом литературом и књижевно-историјском грађом која је замашна и на нашем тлу, Чоловић је своја истраживања заснивао на самосталном сакупљању, класификовању и објашњавању надгробних натписа са београдских гробаља или оних из непосредне околине (Мали Мокри Луг, Гроцка и Прогар) — и то оних натписа који су настајали у последње две деценије, дакле, од шездесетих до краја седамдесетих година. Ти натписи, често комбиновани са ликовним елементима (фотографије, фотокерамика, цртежи), могу бити реализовани стихом или у прози, а у стилском погледу јављају се као наративно-биографски, интимно-епистоларни, медитативно-афористички и свечано-некролошки. Чоловића нарочито занимају епитафи као *комуникати*, тј. њихова намена, порекло, текстуална природа, јер је у њима очитије испољена потреба да се трајно обележи начин и време смрти онога коме је натпис намењен, да се укаже на однос родбине према покојнику, артикулисаније него што је то било у старим епитафима (које су код нас објављивали, у зборницима, Радојко Николић, Мак Диздар и Бранко В. Радичевић). Упоредном анализом старих и нових епитафа Чоловић је откривао снажно присуство елемената древне *тужбалице* за покојником, и у једнима и у другима, при чему је тзв. *везена тужбалица* (она у којој су „сачуване одлике усменог тужења") била „први степен трансформације усменог општења са мртвима у писано".

Образлажући на бројним примерима „ентитет" савременог епитафа, Чоловић је, захваљујући својој методи, откривао његово фолклорно порекло, а бавећи се њиме као комуникатом *дивље књижевности* — утврђивао је да су многи епитафи, у ствари, књижевног порекла. Али како фолклорно језичко стваралаштво не зна за ауторско право — у епитафима се могу срести „безобзирно осакаћени" стихови, строфе, реченице писаца прозних дела (чак и страних!), али не свих. Најчешће су *дивље* примењивана остварења оних песника чији су „индивидуални стил популарност и епигони претворили у манир, чији су се метричко-синтаксички обрасци усталили и постали клише који се одмах препознаје и лако имитира" (као што је случај са Дучићевим и Ракићевим стиховма, у оваквој „примени"). Чоловић је понудио и могуће схеме епитафске комуникације (неке поруке као да шаље покојник живима, друге — живи умрлима, треће — живи живима — тј. непознатим посетиоцима гробља и слично), и у њима јасно указивао на препознатљива *општа места-формуле*, из којих су епитафи сачињени (живи као оптужују покојника што је умро и што их је оставио; живима као да је теже него покојнику; покојник је „себичан" јер је „отишао" кад је био најпотребнији, итд.). Једна од глобалних функција ових натписа јесте, по Чоловићевом уверењу, да су

они „знак нарочитог стања ожалошћених, који су ван себе, јер су ван свога језика".

„Језик" епитафа, посебно нових, близак је „језику" *новинских тужбалица,* као и „језику" *новокомпоноване песме* и *фудбалских прича.*

Оглашавање смрти и јавне изјаве жалости за покојником, почеле су свој поход у нашим новинама половином прошлога века, а њихове *формуле* слободно су преузимане из немачке штампе и суштински се нису промениле до данас. И данас се, наиме, у овим написима о покојнику говори у трећем лицу, он је „предмет" комуникације, иако се може догодити да он постане и „прималац" поруке. Готово је редован случај да се текст посмртнице склапа на основу постојећих текстова, чије обрасце махом прописују поједине новинске куће. У томе се огледа још једна „законитост" овога „жанра"' *дивље књижевности* — свест да „тужбаличке поруке намењене новинама ваља уобличити другчије од усмених".

Као што „састављачи новинских тужбалица по правилу полазе од туђих, раније објављених текстова", и као што они не беже од „пуке компилације" (јер им „очигледно не смета што је оглас који потписују, сем личних података, од речи до речи преписан"), ни „творци" *новокомпонованих песама* не зазиру од стереотипије, од општих места, на шта се њихова „дела" могу свести и постају, како каже Чоловић, „фолклоризовани фолклоризам". Ове песме почивају на стилским обрасцима традиционалног фолклора, али им је, од шездесетих година, развој радиодифузних средстава дао нови полет и обезбедио експанзију која се више не може обуздати, а уједно условио и неке нове обрасце, који су, наравно, лажно-фолклорни. Отуда и Чоловићев израз „фолклоризовани фолклоризам", као привидна таутологија.

Тематска и језичка везаност ових песама за село, његов живот, физички и духовни, показује каквој је и којој публици ова песма намењена (становницима села̂, али и урбаних средина чији житељи нису прекинули све везе са завичајем), а с друге стране, какве вредности ова песма устоличава (трајне и традиционалне, као што су искрена љубав, срећна породица, идилични живот лишен „траума" живљења у граду). Поседујући фабулу, ове песме су углавном наменске (свадбарске, војничке, гастарбајтерске, посвећене рођењу и рођенданима, поласку у школу или завршетку школовања, положеном возачком испиту, усељењу у нову кућу или стан, и слично) и прате својом „причом" све животне епизоде. У версификацијском погледу, доминирају осмерачки и десетерачки стих. Анализујући хиљаду новокомпонованих песама, Чоловић је, поред осталог, „портретисао" њихове јунаке, класификовао мотиве, указао на „идеале" живота који се у њима заговарају, описао начине како се оне „бирају" преко радио-станица, којима се и шире, и како се

рециперају. Непотребно је рећи колико ове песме кореспондирају с поруқама претходних видова *дивље књижевности,* а још више с *фудбалским причама,* односно с причама о спорту, који је већ стекао и своју науқу — социологију спорта.

Чоловић се определио за фудбал зато што је то спорт са највише привржених-навијача, не само код нас. Настојао је да у „археологији" фудбала види и докаже „археологију" мита и да тај мит разложи, на саставнице које нису ништа друго до митско-митолошки обрасци. Поједине фудбалске приче и репортаже могу бити књижевно успеле, али су у основи све оне само актуализоване (трансформисане) фолклорне форме. Чоловић је проучавао написе о утакмицама домаћих тимова и репрезентације, са иностраним, да би се обрасци о којима је реч јасније уочили, јер је и сама деоба на „наше" и „њихове" већ један такав, митски образац. „Наши" су велики и у поразу, они су јунаци, оличење *талента, маште* и *витештва,* док су противници, неинвентивна, демонолика и машинизирана бића, готово натприродна. Ово црно-бело представљање противника није проистекло из „навијачких" побуда репортера, чланкописаца, него је то израз менталног архетипа, митолошке конфронтације *добра и зла.* Разоткривајући боголикост једних (наших „јунака", који нису само носиоци националног него и универзално-људског) и демоноликост других, Чоловић је на мноштву примера показао како и данас *мит* може успешно функционисати, али и како је тај мит *изрођен,* тј. постао *дивља књижевност,* односно сурогат изворне фолклорне форме: „Немогући подвизи, чудесне победе над демонски јаким и опасним противницима, чине једну од основних тема митологије, па и фудбалске митске приче. Успеси наших фудбалера у одсутним надметањима са странцима чудесни су као и сва друга јуначка дела".

Научно писана студија *Дивља књижевност,* посвећена занимљивој, али мало обрађиваној грађи, једној, тако рећи, непознатој земљи, која није terra litteraria већ пре periferia litteraria, чита се лако и с уживањем, какво могу да понуде само истински зналци, не само једне него мноштва научних дисциплина.

Живан С. ЖИВКОВИЋ

СТВАРАЛАЧКО КРИВОТВОРСТВО

Гојко Тешић: *Антологија Албатрос;* „Филип Вишњић", Београд, 1985.

Естетичке и идеолошке ћуди наизменично, а чини се ове друге најпре, учиниле су да, и поред видног напора новијих истраживача, раздобље модернизма у српској књижевности остане и до данас нецеловито и недовољно осветљено. Поновно

покретање едиције *Албатрос*, сада *Нови Албатрос* (са делима Е. А. Поа, М. Црњанског, Р. Петровића, Ј. Кулунџића и С. Винавера) на које се одлучио Завод за издавачку делатност „Филип Вишњић", није само покушај реактуализације библиотеке која, без сумње, представља кључну тачку у активности српских модерниста двадесетих година, већ и покушај реактуализације модернистичког наслеђа у српској књижевности уопште и најава његовог потпунијег и неопходног превредновања. Тако би, ваљда, требало схватати и „реконструкцију" *Антологије Албатрос*, шесте најављене, а никад објављене књиге истоимене библиотеке.

Колико атрактивног толико и ризичног посла „реконструкције" непостојеће антологије прихватио се осведочени зналац међуратне књижевности, Гојко Тешић, опредељујући се за неку врсту стваралачког кривотворења као начела свог избора. Покушајмо то појаснити. Прво: тројица несуђених антологичара *Албатроса* (Тодор Манојловић, Светислав Стефановић и Станислав Винавер) не само што нису оставили никакав концепт будуће антологије, већ се у свом критичко-есејистичком раду каснијих година потврдили као аутори изразито радикалистичких схватања, али наглашено различитих индивидуалности. (Један од њих, Стефановић, направиће антологију — *Нова антологија*, 1943. — али у њој неће бити модерниста; други, Винавер, остаће запамћен по антологијама специфичне врсте — *Пантологија новије српске пеленгирике*, 1920. *Нова пантологија пеленгирике*, 1922. и *Најновија пантологија српске и југословенске пеленгирике*, 1938. — у којима ће, додуше модерниста бити.) И друго: данашњем састављачу имагинарне антологије *Албатрос* мора бити подједнако важно реконструисање хипотетичког садржаја те антологије са позиција двадесетих година и реконструисање контекста тог садржаја са позиција данашњег виђења српске поезије двадесетих година. Опредељујући се за ово друго, Тешић се нужно определио и за стварање (антологија која је пред нама је чин његовог субјективног виђења) и за кривотворење (не може се сумњати да такав познавалац бар једног од антологичара, С. Винавера, какав је Тешић, није у могућности да, у средишњем делу књиге, опонаша „укус" несуђеног антологичара и тиме успешно „реконструише" једну, одређену антологију). Двојност тог опредељења, на којем и сам антологичар инсистира као на „антологичарској пристрасности", па и „антологичарској дрскости" покушао је он да помири, чини се успешно, поделом антологије на *Пролог, Антологију „Албатрос"*, *Додатак „Албатросу"* и *Епилог*. Пролог, који чини *Спомен на Руварца* Лазе Костића, најблиставији је тренутак оваквог концепта. Оно што never more Поовог *Гаврана* представља за европску поезију друге половине деветнаестог века (а знамо и шта По значи нашим модернистима) морало би српској поезији да представља оно *збиља* у Костићевим стиховима:

„На мојим вратима куцну неко, / збиља: куц, куц, куц". Сâм Тешић, у сажетом предговору, потрудио се да укаже на бројне разлоге своје одлуке који се могу наћи у односу несуђених антологичара „Албатроса" према Костићевој поезији.

Избор песника и песама у одељку *Антологија „Албатроса"*, поштујемо ли право аутора на „антологичарску пристрасност", не би смео да буде споран будући да Тешић у предговору децидирано одговара на питање „Зашто неких песника нема у овој антологији?", као и „О томе што неких има у антологији, а можда не заслужују". Ипак, две одлуке нам се чине спорним. Једна, број песама којима је заступљен Станислав Винавер (чак седамнаест), још се и може бранити наређеним „правом на пристрасност"; али друга, изостављање Тина Ујевића, који је несумњиво у том раздобљу једна од кључних фигура српског модернизма, непотребно је пристајање на аномалије владајућих националних подела у историји књижевности, којих је итекако свестан и сâм антологичар. („Оно што је некада било природно (. . .) данас то звучи као провокација".)

Додатак „Албатросу" делимично испуњава функцију коју му је антологичар наменио, да „показује колико је српски модернизам био стварно плодно тле за све облике поетике раскида, деструкције", а делимично ону неизречену о реконструкцији поетског простора у којеме се модрнизам развија. Уз нагласак на овој другој, наравно, антологичар је можда могао избећи изостављање аутора који су ближи традиционалним облицима певања. Коначно, не можемо отклонити утисак о благом цинизму који провејава иза увршћавања песама Матића, Вучa и Ристића у додатак једној антологији српског модернизма.

Антологија Албатрос у избору Гојка Тешића, и поред одређеног радикализма (који дугује и својим несуђеним творцима из двадесетих година), у многим случајевима избора песника и песама преферира информативност функционализму. Са свешћу да „стрела која погоди циљ промаши све остало", Гојко Тешић се најчешће успешно уздржао од непотребне искључивости представљајући нам књигу и завидне кохеренције и упечатљиве разноврсности. Функционални био-библиографски подаци о ауторима, прецизност ставова у предговору, инвентивно структуирање избора, блесак изненађења (Бошко Токин, рецимо) и надасве снага реактуелизоване поезије српских модерниста (до 1928) као да кроз ову књигу сведоче о оправданости сања Растка Петровића „да има један свет / Који је ван овог: слободан и без мере".

Предраг МАРКОВИЋ

ТУМАЧЕЊЕ ОСОБНОГ ДУХА SUB SPECIE AETERNITATIS

Николај Берђајев: *Ја и свијет објеката. Пет размишљања о постојању;* „Кршћанска садашњост", Загреб, 1984.

Свакој филозофији слободе претходи филозофија особног духа. Прва је другој мера, колико год и обратно. Нема промишљања слободе без претходног мисаоног дефинисања особног духа. Уколико првој филозофији прибавимо ореол општости, другој морамо да признамо посебност која се потврђује извесном општом историјском судбином егзистенцијалног актуализма. Стога је Николај Берђајев (1874—1948) у свом чувеном трактату *Царство духа и ћесара* био потпуно у праву рекавши да у „историји људског живота постоје две тенденције: ка универзалном и ка индивидуализацији". Исти је мислилац ово своје тврђење поткрепио бројним делима чији је предмет промишљања речена прва или друга филозофија.

Неки наслови Берђајевљевих трактата у погледу наведеног схватања већ сами за себе говоре о чему је у њему реч: Таква су, примера ради, дела: *Филозофија слободе, Филозофија слободног духа, О ропству и слободи човека, Људска особа и марксизам, Субјективизам и индивидуализам у социјалној филозофији, Дух и реалност, Ја и свет објеката.* У овим делима Берђајев са становишта егзистенцијалистичког персонализма развија своје схватање слободе и особног духа: условљености, корелације и разилажења истих.

Филозофија особе или „ја"-филозофија (филозофија субјекта) у опусу Николаја Берђајева свој највиши ступањ духовног искуства добила је у трактату: *Ја и свијет објеката; оглед филозофије самоће, друштва и заједнице.* Дело Берђајева на руском језику објављено је 1951, а исто се у преводу dr Nikole Thallera на српскохрватском појавило 1984. године.

Ја и свијет објеката садржи пет Берђајевљевих огледа обзнањених као размишљања, и то: *Филозофова трагедија и задаћа филозофије, Субјект и објективизација, Ја, осамљеност и друштво, Болест времена. Мијена и вјечност. Особа, друштво и заједница* и, коначно, пето размишљање, насловљено као и претходно: *Особа, друштво и заједница.*

У темељу ових Берђајевљевих размишљања не стоји, како неки мисле, ни Платон ни Плотин, нити мислиоци немачке филозофске гнозе: Беме и Мајстор Екхарт, нити Шелинг или Ф. Баадер, још мање Соловљев и Симон Франк, већ, у крајњем случају, Ф. М. Достојевски из *Великог инквизитора.* Дакако, мало пре наведени мислиоци могли су имати извесног утицаја на нека раније дела Николаја Берђајева, рецимо на *Филозофију слободног духа* или, пак, на дело *О ропству и слободи човека,* али на трактат о којем је овде реч — утицаја напросто нема.

Ја и свијет објеката сасвим је самосвојно дело Николаја Берђајева, оригинално par exellence, коликогод и, рецимо, *Царство духа и царство ћесара* или *Самоспознање*, или, коначно, *Егзистенцијална дијалектика божанског и људског*.

Општи став или дух Берђајевљевог трактата извире из чињенице да свака ваљана философија „почиње размишљањем над својом судбином". С друге, пак, стране, обратно, философирати може само особа. Стога је „философија особна и човечна". У потрази за битком спознајемо битак јер смо и сами битак. Темељ првог Берђајевљевог размишљања у трактату снива се на тврђењу и доказивању примата „егзистенцијалног субјекта над објективираним објектом". Објективирани објекат припада сфери општег и безличног. Философија особе заснива философију битка и преноси је на општи онтолошки ниво рефлексије о субјекту. Кључна мисао Н. Берђајева у првом размишљању у трактату је: „Човек се налази у битку и јест битак до спознаје битка. А могућност спознаје битка одређена је оним ме што је битак самог човека". Одатле следи да је сама спознаја „о д н о с битка према битку, стваралачки чин у битку". Међутим, за Николаја Берђајева проблем којим се он има бавити у трактату није однос битка према битку, већ *како* је могућ однос између субјекта и објекта под претпоставком да први стоји изван битка, а сам битак за другог је тек објекат. Оправдано се, дакле, поставља питање начина спознаје егзистенцијалног субјекта, то јест, начина како овај сазнаје. Апстрактно, сама спознаја не излива себе саму на битак и није „тек светло у битку", него је она, вели Берђајев, „светло у битку у н у т а р битка". Спознаја је трансцендирање светлости у битку њом самом у истоти битка. Стога увек и постоји битак који је „битак дубље" — извршено сазнање у битку на нити водиљи светлости које има да постане сазнање. Стога Берђајев није далеко од истине када тврди да је спознање, у својој коначној инстанци — сећање. („Моја спознаја јест присећање.") Спознајни субјект, пак, јесте тај који се „присећа". Међутим, рећи „ја јесам", па и друго ја јест, Бог јест, и при томе видети сам дух начина постојања егзистенцијалног субјекта, значи наћи се у сфери, у оквирима руског духа не неочекивани обрат, теократског месијанизма. Али, истини за вољу, у тој се сфери Берђајев не задржава дуго. Већ у следећем трећем размишљању, Берђајев свој темељни проблем егзистенцијалног субјекта види у промишљању односа „између спознаје у перспективама објективног друштва и спознаје, у перспективама објективне заједнице". У духу свог егзистенцијалног индивидуализма (персонализма), Берђајев ће устврдити да спознаја у перспективи заједнице нема карактер универзалности. Она јесте објективирана спознаја и као таква за Берђајева је мање вредна. Врхунска спознаја остаје карактеристична за субјект, особу која

стоји изван „логизације мишљења", препуштена интуицији, надносећи се над тајном битка.

Треће Берђајевљево размишљање под насловом *Ја, осамљеност и друштво* у ствари је коперниканski обрат Декартовог чувеног „Cogito ergo sum". Берђајев тврди: не постојим ја због тога што мислим, него ја мислим због тога што постојим. Ја постојим, па тек онда мислим. За Берђајева је, дакле „ја" прапочетно. Одатле извире проблем односа између „ја" и социјалности. Овај проблем Берђајеву се оцртава у сфери следећих равни: 1. човек није усамљен и јест социјалан (најраспрострањенији тип); 2. човек није усамљен и није социјалан (човек се налази у хармоничном односу са колективом у коме живи, али је без „интереса"); 3. човек је усамљен и није социјалан (човек је неприлагођен социјалној средини, усамљен) и 4. човек може бити усамљен и социјалан (праузорак оваквом типу јесте старозаветни пророк — напуштен пророк се непрестано обраћа „судбинама народа, друштву, повести, будућности света"). Закључак овог Берђајевљевог размишљања јесте да је бит људског постојања д у х о в н а, што значи да „не припада објективном присилном свету, није уњедрена у њ".

Размишљање четврто Николаја Берђајева у трактату *Ја и свијет објеката* посвећено је проблему времена. На први поглед могуће је ово Берђајевљево дело ставити наспрам чувеног Хајдегеровог дела *Битак и време* (1928). Но, Берђајев проблем времена поставља посве другачије од Хајдегера. Време за Берђајева није онтолошки укорењено само у бригу и страх, већ оно носи собом стваралаштво и наду. Кроз време, вели Берђајев, открива се смисао. Време има, дакле, онтолошко значење. Људска судбина се остварује у „распаднутој вечности", то јест, у привидности прошлости, садашњости и будућности. За Берђајева време није прошлост и будућност, већ садашњост. У тој се чињеници, по мишљењу Берђајева, садржи „смртна жалост времена". Али, с друге стране, готово паралелно уз прву тврдњу, Берђајев ће изрећи и следећу мисао: „памћење (дакле оно што с а к у п љ а човекову судбину — прим. Б. Т.) је најдубље онтолошко начело у човеку којим се веже и одржава јединство особе". Живети у болести времена значи живети у једном његовом делу — прошлости, будућности или садашњости. Надвладати ове делове времена значи крчити пут ка вечности. Како?! Тако што ћемо, понавља Берђајев, проживљавати садашњост као вечност. „То је тренутак у коме заборав не изолира дио цјелине живота, него памћење осветљава цјелину живота, тренутак који има пуну вриједност." У истом размишљању Берђајев дотиче и проблем Апокалипсе као проблем времена. Апокалипса је за Берђајева „откривење о парадоксу времена". Парадокс времена у Апокалипси јесте чињеница да ће се иста догодити, ипак, у времену. Берђајев иде, међутим, још даље.

Говорећи о концу времена, он говори, у ствари, о крају објективације, о „прелазу ка унутарњем постојању, к животу духа". Све, дакле, код Берђајева води ка крају објективације, њеном уништењу, ка надвременском животу духа, ка путу остварења наше особе.

Последње, пето размишљање, посвећено је начинима реализације особе. Најпре, реализација особе јесте „неуморна борба". „Свијест особе и реализација особе јесу болни." За Берђајева је веома важна дистинкција између индивидуума и особе. Човек, наиме, може имати индивидуум, али немати особе. Особа за Берђајева има онтолошки и козмички карактер и садржај. Она пре и изнад света има самовредност. То је њен етички аксиом. „Главно у постојању особе", вели Берђајев, „ни-пошто није то да је њено постојање сврховито, главно је да је њено постојање болна судбина, да је антиномијски спој слободе и предодређења неодвративога."

У једном свом делу ово Берђајевљево промишљање проћи ће кроз нацрт критике марксистичког појма особе. Особа у марксистичком поимању јесте нешто демократизовано и обезличено, она је средство за остварење апстрактне идеје. Када током следа времена прођу историјски сукоби класа и нација и дође до социјализације особе у бескласном, комунистичком друштву — тек тада ће — „када сукоби социјалних класа више не буду забашуривали дубину човечјег постојања" — „исказати се вечити и логични сукоб особе и друштва, особе и државе". Јер особа је пре и изнад свега, вели Берђајев, слика и прилика божја, а не слика и прилика објективираног друштва. Другим речима, особа је, и једино то, самовредност. Пут ка самовредности јесте болни пут ка духу.

На овом месту долази до изражаја Берђајевљев персонализам. Овај персонализам изражава се пре свега као „љубав према ближњему, према јединичној, непоновљивој особи, љубав према човеку у богу". Љубав је у Берђајевљевом смислу излаз у дух, продор у најунутарније унутарњег. Реализација, пак, ове љубави захтева храброст kat exohen. Пред том и таквом љубављу која реализује особу објективни свет измиче у вечности и гаси се.

Берђајевљев егзистенцијални персонализам показује се као потпуна негација објективираног света. У тој чињеници и лежи тешко разрешива антиномија овако конципираног мишљења Николаја Берђајева.

Бошко ТОМАШЕВИЋ

СЕМИОЛОШКА АНАЛИЗА РИТУАЛА

Иван Ковачевић: *Семиологија ритуала;* „Просвета", Београд, 1985.

У *Просветиној* библиотеци „XX век" недавно се појавила књига под насловом *Семиологија ритуала.* Аутор, Иван Ковачевић, у њој разматра низ занимљивих проблема наше традицијске културе. Он се превасходно бави анализом одређених ритуала, као што су они у вези са додолама, „воловском богомољом", свадбом, лазарицама, Иванданом. Истраживач се такође занима за неке од важних табуа, који се односе на престанак економске активности, и назива их јесењим. Затим посебно анализира сејачке табуе, а истражује и скуп забрана везаних за семантику прага. И. Ковачевић у књизи детаљно испитује и веровања у одређена митска бића, о таласону и здуху, која су такође у вези са обредним радњама.

Поменуте проблеме аутор, пре свега, покушава да сагледа у светлу семиолошких истраживања, односно полази од претпоставке да се сваки обред састоји од одређених знаковних јединица, обично колективно устројених, чијом се анализом могу исчитати значења о којима те јединице реферишу. Ослањајући се углавном на резултате до којих је дошла антропологија XX века — посебно структурална, пре свих користећи радове Ван Генепа, Леви-Строса, Едмунда Лича, Мери Даглас — Иван Ковачевић за семиолошку анализу ритуала предлаже одређени модел, који даље практично користи.

Прву фазу тога модела сачињавала би конструкција и декомпозиција идеалтипске дескрипције. Том приликом требало би сачинити детаљан опис испитиваног обреда, користећи пре свега његову најпотпунију варијанту; ону која, са ауторове тачке гледишта, обухвата све релевантне елементе, као што је у случају његових анализа Ивандана, обреда о св. Андрији и других. Када то, међутим, није могућно, посеже се за конструкцијом, односно гради се својеврсна идеалтипска дескрипција. Овај поступак Ковачевић користи у анализама лазарица или „воловске богомоље".

Након описане фазе следила би декомпозиција испитиване грађе, односно растављање обичаја на његове најмање делове (уземе). Овом приликом, као најмање јединице, посматрају се поступци, субјекти, предмети који се у ритуалу користе, одређене забране, простор и време у којем се обредне радње врше, вербална пратња и слично.

Други део предложене семиолошке анализе представљало би сагледавање етноекспликација које су кодирале подкодовима групе на конотативном нивоу. На денотативном плану декодирање елемената ритуала врши се уз помоћ културног кода. Етнографски контекст је простор у којем се трага за овим кодовима.

Значења која се стичу на поменутом нивоу анализе, представљала би специјални ритуални код. Управо његова изградња била би основни задатак у овој фази анализе. Ту се уочавају и одређене опозиционе релације. Довођењем у везу тих опозиција, затим, граде се специфични парадигматски низови — они се при томе очитавају као једначине, тријаде или негације.

Након овог, на крају, треба приступити дешифровању поруке, односно тумачењу елемената из којих се ритуал састоји.

Какав је прагматички смисао предложеног модела, односно како и колико се он може примењивати на конкретну етнолошку грађу, у књизи је показано низом анализа, које су поступно и стрпљиво вођене. Као илустрација овде предложеног поступка, може послужити ауторов опис додола.

Текст који је посвећен тумачењу додола започиње класичном Вуковом дескрипцијом поменутог обреда. Затим следи формално-религијска редескрипција, којом се настоје одредити формално-религијске категорије ритуала. Познато је, наиме, да су додоле и раније довођене у везу са магијом, жртвом и културом. Ковачевић настоји да, својеврсним испитивањима, пружи увид у њихов, до сада, скривени смисао.

Он прво у додолским песмама открива ограничен број саставних делова, односно означених. На основу тога уочава постојање четири опозициона пара: људи — више силе; средства људи — средства виших сила; земља — небо; плодови — киша. Из њих се даље изводе два опозициона пара: горе — доле и свето — профано. Али ни ова формула, изведена обликовањем парадигматских низова, како се види, није довољна за семиолошко објашњење обреда у целини.

Даље истраживач уочава тријаду учесника у обреду. Њу чине: заједница (село), делегација (додоле) и више силе. Затим, довођењем у везу релација које се овде остварују, аутор описује и међусобне односе учесника, односно исчитава посредну размену у којој заједница, преко делегација, ступа у контакт са вишим силама (заједница дарује додоле, оне „жртву" — додолу дају вишим силама, више силе обезбеђују кишу).

Остаје, међутим, питање како је могућно „вршити размену" ствари које припадају различитим логичким низовима — учесника ритуала, ритуалног предмета и циља целог ритуала.

Логичко оправдање оваквог процеса Ковачевић тражи у детаљима реалија и елементима друге обредне праксе, које сада уводи у анализу. Као основ укључивања ових детаља послужила је закључна опозиција формалних парадигматских низова: плодови — киша.

Овде је, наиме, јасно да пољопривредна магија — поливање додоле водом и зеленило у које се увија, изазивају кишу. Зато би следеће питање било: које се магијске радње примењују за плодност поља? А из литературе је познато да је то оргијастичко понашање, односно сексуална магија.

Истовремено, такође, божанска употреба техничких средстава из додолских песама (сабља, огледало) ствара кишу, док се за људску сексуалну активност може рећи да ствара плодове који су укључени у размену.

Из овога се види да се поменута опозиција плодови — киша остварује у парадигмама: МАГИЈА, СЕКСУАЛНА АКТИВНОСТ, ТЕХНИКА. Њиховим изједначавањем, на крају, добија се и логичка основа размене. Актери су јој: заједница, делегација, више силе; а објекти: плодови, људи (додола) и киша.

Нови корак у тумачењу обреда овде је трагање за идентитетом више силе. Истраживач га налази у веровању да кишодавца представља змај.

Веза додолске поворке са змајем, даље, наговештава могућност њиховог посматрања у оквиру обреда прелаза. Као субјекат обреда, сматра аутор, појављује се централна фигура — додола. Поједине фазе обреда прелаза он сагледава у следећим моментима: сепарацију чини издвајање девојака из свакодневне средине у једнополну групу и њихово маскирање; лиминалну фазу карактерише игра, песма и маска; фаза агрегације у нови друштвени статус огледа се у заједничком јелу и пићу, након свега.

Ковачевић сматра да се овде ради о иницијацији у групу потенцијалних манипулатора митским бићем (змајем). На овај начин се, на крају, цео обред, поред религиозног, укључује и у релевантни социјални контекст. Тиме што је омогућено иступање жена у јавној, обредној поворци и њихово „организовање" на нивоу манипулатора митским бићем, аутор указује и на природу културе о којој је овде реч. И поред тога што та култура није женско-мушка, већ је у њој мушки сегмент доминантан, и жене, како он сматра, овде имају важну улогу, управо због могућности учешћа у тако важном ритуалу као што је производња кише. Доминација мушкарца, међутим, огледа се у дубинској структури поменутог обреда, у којем постоје одређени регулатори који „организоване женске групе" спречавају да путем манипулације митским бићем, у мушком друштву, стекну превелику моћ; а откривају се у чињеници обавезне сексуалне чистоте додоле. Увидом у могућна тумачења овог ритуала у мушком коду завршава се и дата анализа. Њено препричавање имало је за циљ само да укаже на могућности које овакав поступак у тумачењу обреда нуди. Његови домети, што је разумљиво, морали би бити знатно шири.

Из свега поменутог се види да овако целовит увид у природу и значење додола, па и неких других обреда анализираних у књизи, до сада на нашем материјалу није пружен.

Значајно је такође додати да је, приликом испитивања, заснованих на предложеном моделу, непрестано присутна свест о томе да га треба користити само као путоказ, а не као оба-

везан след радњи. Флексибилност у поимању модела овде је посебно изражена приликом анализе обреда прелаза или табуа.

У оба случаја, наиме, није потребно градити специјални ритуални код. Код табуа он је унапред познат и састоји се из детерминанти опасног. У тој ситуацији дешифрују се релевантни културни кодови, у којима се врши декодирање испитиваних елемената. Сведеност предложене анализе карактеристична је и за обреде прелаза. Специјални ритуални код, у виду трочлане дијахронијске структуре — сепарација, лиминалност, агрегација — овом приликом дат је унапред. То, даље, значи да се овде не одређује природа обреда, већ тумаче његови елементи.

Такође је потребно додати понешто и о Ковачевићевом односу према резултатима испитивања тзв. традиционалне етнологије код нас. Он се критички осврће на етнолошку грађу, раније записивану често непотпуно и фрагментарно. И ауторов става према методома „класичне" етнологије такође је вредан пажње. Потврђујући несклад између резултата сопственог етнолошко-семиолошког поступка и досадашњих проучавања, Ковачевић сматра да је тај несклад изазван чињеницом што „класична" етнолошка анализа прецењује значај етноекспликације. Поступак који он примењује, међутим, никако не одбацује етноекспликацију, напротив, на овај начин она се укључује у конотативни ниво анализе и објашњава према реконструисаном коду.

Зоја КАРАНОВИЋ

НОВИ ПРИЛОЗИ ИСТОРИЈИ СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ

Прилози за историју српске књижевне критике; Институт за књижевност и уметност, Матица српска, Београд—Нови Сад, 1985.

Јасно је да се зборник *Прилози за историју српске књижевне критике* мора посматрати у контексту научно-истраживачког пројекта *Српска књижевна критика,* пројекта који је, и незавршен, незаобилазан у истраживању српске књижевне критике. Дакле, док се целовит „развојни лук српске књижевне критике" тек очекује, појављује се књига која би да неке неистражене проблеме отвори, али и књига у којој има текстова који би да ревалоризују баш оно што је унутар поменутог пројекта учињено. У сваком случају, ова испитивања, која се врше паралелно са објављивањем грађе, употпуњују слику о развоју српске књижевне критике. (По Светозару Петровићу,

када је историја књижевности у питању — овде имамо историју књижевне критике — „пресудне промене нису последица нових знања него нових визија". Наравно, овде је визија тек у формирању и отуда овај зборник не доноси нове визије; али овде, још увек, степен информативности — „потенцијално корисних знања" — има велику вредност и ту најпре ишчитавамо значај овог зборника.)

У овој књизи, дакле, читамо текстове који би моли ићи уз објављену грађу, али нису ишли из више разлога; или би се дуплирали текстови о једном критичару, или, пак, начин на који је грађа објављена не би оправдавао објављивање уз поједине књиге. Тако, на пример, текст Предрага Палавестре прати промену појма критике у српској књижевности од почетака те критике па до почетка другог светског рата; и као такав тешко би се могао везати уз једну књигу; у оквиру објављене грађе, наравно. На другој страни, текст Бошка Новаковића *Традиционална група критичара у часопису „Мисао" — Пандуровић, Живојиновић, Милићевић* може се читати као прилог уз књиге *Писци као критичари* I (приредио Предраг Протић) и *Међуратни критичари* (приредио Милан Радуловић). Уз прву књигу Новаковићев текст иде због Симе Пандуровића, а уз другу због Велимира Живојиновића и Живка Милићевића. (Да не буде забуне: у књизи *Међуратни критичари* Живко Милићевић се назива Живојин Милићевић. Интересантно је да је у тој књизи критиком заступљен и Бошко Новаковић.)

Ако смо већ поменули Новаковићево писање о Сими Пандуровићу, рецимо и то да је добар део грађе за историју српске књижевне критике објавио Гојко Тешић у својим *Злим волшебницима;* тамо се са лакоћом може пратити сукоб Пандуровића и тзв. послератних модерниста, сукоб о којем пише Новаковић. *Зли волшебници* се намећу и после читања текста Борђа Јанића *Преводи социјалне литературе и критика на књижевној левици,* где Јанић, између осталог, пише о сукобу Милоша Црњанског и Милана Богдановића. Наравно, у поменутом Тешићевом зборнику о томе читамо из прве руке.

Дакле, поред текстова који се не могу тематски уклопити уз објављене књиге, или оне које ће се тек објавити, имамо и текстове који захватају писце из две или више књига (поменули смо текст Бошка Новаковића); али имамо и текстове који, да тако кажемо, кореспондирају са већ објављеним текстовима уз грађу за историју српске књижевне критике. Такав је текст Виде Голубовић, која би да ублажи виђење Фрање Грчевића о односу Богдана Поповића према авангарди. Иако, по нашем мишљењу, не успева да помери прецизан став Фрање Грчевића, Вида Голубовић доноси низ занимљивих „решења" и тиме заправо, парадоксално наизглед, обогаћује и Грчевићев текст. Исто тако и текст Владиславе Рибникар *Исидора Секулић о начелу подражавања стварности и утилитаристичком схватању*

књижевности, читамо уз књигу *Критички радови Исидоре Секулић* (приредио Славко Леовац); текст Иванке Удовички *Кашанин и Скерлић према Љубомиру Недићу* уз књигу *Студије и критике Љубомира Недића* (приредио Иво Тартаља), али, јасно је, да то и не кажемо, да текст Владиславе Рибникар задире и у проблеме социјалне књижевности, а да наслов текста Иванке Удовички сам показује о којим писцима говори. (Овако проблемски интонирана грађа сигурно је вредан наставак пројекта у којем се пре свега морала успоставити каква-таква слика српске књижевне критике.)

И да не набрајамо све текстове, који су по степену озбиљности са којом су рађени уједначени, поменимо још текстове Ане Вукић о Костићевој књизи о Змају; потом Славко Леовац пише о критичко-поетској свести Момчила Настасијевића; Јасмина Лукић о теоријској основи књижевне критике Миодрага Павловића . . .

Унеколико су другачији текстови — по привидном напуштању грађе — Светлане Слапшак *(Појам „класично" у српској књижевној критици на прелому XIX и XX века)* и Михајла Пантића *(О неким одликама дневне критике);* међутим, уистину кореспондирају и са објављеном грађом и са проблемима који се отварају у српској књижевној критици. Довољно је сетити се Милана Богдановића — начин на који користи појам класично призива нам Богдана Поповића — и његовог писања о појединим надреалистима и оног његовог да има нечег класичног у њиховом ставу; па да се осети потреба за таквим, минуциозним, текстовима попут овог Светлане Слапшак. Проблем дневне критике је присутан у српској критици (можемо се сетити Кашаниновог оштрог текста *Самовољност аматера);* отуда Пантићев вредан текст заслужује пажњу. Као да се у њему проблематизују неки делови из Цацићевог *Раскрића критике.* Но, једном од најинспиративнијих текстова у овој књизи морамо замерити да понекад дневној критици поставља захтеве „вечности" . . .

Зборник је подељен на три дела. У првом су или синтетички погледи или уже проблемски текстови, док други део књиге садржи огледе о појединим сегментима у раду књижевних критичара. Трећи део је нејасан. Наиме, уколико текст Борђа Јанића пребацимо у први део књиге, где му је и место (говори о рецепцији превода социјалне литературе), овај зборник се могао појавити и без тог трећег дела. Текстови *Књижевна критика и марксизам* Милана Радуловића, *Критика између метафизике и херменеутике* Жарка Видовића и текст Наде Поповић Перишић *Друго писмо* — нису прилог за историју српске књижевне критике. Не улазећи, дакле, у вредност поменутих текстова, хоћемо да кажемо да они тематски не припадају овом зборнику.

И још једна ствар на коју треба скренути пажњу. На 397. страни, у тексту Борђа Јанића, као часопис у коме је објављен текст Стевана Галогаже *Шта се може примити као социјална књижевност* помиње се *Стожер*, да би се у фусноти уз тај исти текст као место објављивања поменуо часопис *Литература*.[1] Сличне грешке су везане и уз објављивање грађе. Наиме, говорећи о помињаном пројекту *Српска књижевна критика*, уредништво (или уредник) у овом зборнику, пише: „У њој су у строгом избору, са пуним научним апаратом, са синтетичким уводним студијама и био-библиографским подацима, објављени најзначајнији радови из области књижевне критике и критичке мисли о српској књижевности, од првих почетака крајем XVIII века до наших дана". Наравно да се, имајући у виду двадесет објављених књига, као и овај зборник уз њих, можемо сложити са том констатацијом. Али, управо због те констатације морамо приметити да се десило да у књизи буде објављен текст, а да се тај исти текст у библиографији не помиње. На пример, текст Милана Богдановића *Нова поезија*, објављен у књизи *Критички радови Милана Богдановића* (приредио Вук Крњевић), не помиње се у библиографији радова на крају књиге. Или, десило се да књиге *Стојан Новаковић и „филолошка критика"* и *Студије и критике Светислава Вуловића* буду објављене као књига 4. Обе, дакле. А период између усвајања текстова за штампу и њиховог штампања је поприличан.

Но, то ипак не умањује значај ни пројекта ни овог зборника. А можда је у ствари и добро „залуђати" све те чињенице; и приморати евентуалног истраживача да све поново проверава (да случајно Борхес не уплете прсте).

Миливој НЕНИН

ПРОТИВРЕЧНИ „БОЖАНСКИ ДАЛИ"

Ален Боске: *Дали о Далију;* превео са француског М. Комненић; НИРО „Књижевне новине", Београд, 1975.

„Ја сам *преузвишена* свиња!" (. . .) „Ја сам најпарадоксалнији, најексцентричнији и *најконцентричнији* човек на свету." (. . .) „Ја сам дупелизац свих оних које сматрам већима од себе." Ово су фрагменти из разговора које је Салвадор Дали — по сопственом признању, најконтраверзнија, али и најмаркантнија појава која је обележила епоху модерне уметности — водио са француским књижевником Аленом Боскеом. Геније који ће — снагом своје имагинације, по општем уверењу нај-

[1] Податак у фусноти је тачан.

изразитијом још од времена Јеронимуса Боша, те загонетношћу мистичке визије света, призорима еротске екстазе, особеном перцепцијом подсвесног и необично флексибилним геном за непрестану метаморфозу — увелико надрасти оквире надреалистичке естетике, појављује се у овој књизи и као харлекин, луцидни циник и перверзни лакрдијаш који се шегачи са целим светом, са целокупном историјом уметности, али и са самим собом. Речју, „пророк — или кукавни колпортер својих хирова", како га је духовито назвао Ален Боске.

Одговарајући на често провокативна питања, „божански Дали" ће, у духу своје противречне личности, изнети некад иронична, чак перверзна, а некад одмерена и луцидна запажања о времену у којем је стварао, о великанима сликарске кичице, о уметницима и уметности уопште. Склон ниподаштавању и хиперболи, занесен властитом нарцисоидношћу која је свесна да кокетира, он ће, на просто речено, пљунути на ремек-дела уметности и на старе и нове мајсторе, штедећи погрде само три класична сликара: Веласкеза, Рафаела и Вермера. При томе су, чини се, Микеланђело и Пикасо прошли најгоре; за генија италијанске ренесансе овај, такође генијални, разметљивац ће покварењачки цинично закључити: „Када би живео у данашње време, био би радикал-социјалистички сликар", док ће овог другог назвати, једноставно, „одвратним рогоњом" и обичним плагијатором који се поиграва са традицијом. Но, у његовом деструктивном односу спрам класика и, нарочито, увредљивом ниподаштавању Пикаса, што је често и израз Далијевих егзибиционистичких бургија, лежи — по властитом признању — фројдистички комплекс: „подсвесна амбиција да намагарчим оца, да га убијем". И уопште, његова размишљања о уметности не теже да се подвргну суду објективних критеријума и аргумената; она пре сведоче о менталној структури ексцентрика који жели да кроз лакрдијање и мегаломанију створи имиџ о сопственој величини и непоновљивости. Све је ту, заправо, срачунато на изазивање естрадних ефеката, на изграђивање мита о личној бесмртности, од чега је Дали имао и те какву комерцијалну корист. Зато ће он са толико жара и прихватити тезу др Пјера Румегера о „диоскурском миту Салвадора Далија", која није ништа друго до варијација на архетипску тему о Кастору и Полуксу.

Књига *Дали о Далију*, стога, више ће користити психоаналитичарима и ловцима на сензације него ли теоретичарима и љубитељима уметности. Писана у маниру интригантног и атрактивног штива, она, наиме, више открива бизарну, кловновску природу брбљивог генија него што расветљава тајне његових сликарских визија. Изузетак чини, свакако, проницљиви уводни есеј аутора Алена Боскеа који, не дајући се завести Далијевим флоскулама и егзибицијама, јасно раздваја Далија уметника и лакрдијаша. Он ће, уз сву парадоксалност личности

са којом води дијалог, уочити ингениозну снагу његовог талента који је — користећи се опсесивним сликама из сна и халуцинантним рефлексима подсвести, уз инвентивну примену научних и филозофских открића — и омогућио Далију повлашћено место у надреалистичком покрету и модерној уметности. Његове бургијаде, кокетирање и настраности, пак, без обзира на дубоко неслагање, Боске ће прихватити такође са дозом хумора: Дали је „наш једини Дон Кихот у пансиону код Фројда".

Миливој СРЕБРО

КОРАК КА ИЗВОРУ СТВАРИ

Мирољуб Тодоровић: *Дан на девичњаку;* „Графос", Београд, 1985.

Недавно је у једном интервјуу, поводом додељивања Његошеве награде, Десанки Максимовић постављено, између осталих, и питање шта она мисли о будућности поезије кад су данас и компјутери почели да пишу песме. Ако се по страни остави сувислост овога питања и размисли о ономе што је велика песникиња одговорила, видеће се да је она, не изневеривши себе и своју пола века, ако не и више, грађену поетику — и нехотично указала на бојазан од *новог*, бојазан која као какав баук кружи над песничком и критичком збиљом наших простора, од како су се појавили први манифести и песничка дела сигнализма. На постављено питање, песникиња је казала: „Ја не видим *велике могућности тога* ... Нека *све људи пробају.* Што да не? Ипак, *без живог бића ... Машина никад није створила оно што је човек створио* ... Сад, *ако буде* ... Не, *то уопште не може да буде.* Могу то мирно и гласно и без икаквог стида рећи — *не верујем у поезију коју ће компјутер да пише.* Можда ће се Петру и Павлу допасти, али мени неће. И готово! Е тако!" (подвлачио Ж. С. Ж.).

Ову бојазан, не тако отворено и не са таквом стваралачком залогом, испољавали су песници и критичари још док је сигнализам био у повоју. Неки од њих су у то време били и агресивни; сада је њихов, као и страх Десанке Максимовић, потпуно анахрон. Јер: данас компјутери (бар код нас) више не пишу поезију; писали су је јуче и ранијих година. У нашој средини и први у свету. *Данас* и *овде* и *онамо* компјутери раде друге ствари и операције (нисмо сигурни да ли и паметније). Будућност поезије није компјутерска, али није ни само онаква — „везана за живо биће", које помиње и наша песникиња; не, дакле, везана за човека који ће попут спужве, притиснут

мором свакодневице или унутарњих (стваралачких) нагона, истакати један исти, *вербални* млаз, воде или речи, односно садржаје које је упио као мисаону заоставштину предака, од искони, такође вербалним путем.

Уважавање ове друге перспективе поезије било би против дијалектике, и против естетике, и против поетике. Огрешења о дијалектику, естетику и поетику, истински песници, па и Десанка Максимовић, нису чинили и, захваљујући томе што су следили унутарње законитости властитог стварања, обезбеђивали су својим делима трајање.

То чини и Мирољуб Тодоровић на свој начин, као и други песници; он је код нас први сео за компјутер и „сложио" песму. Данас он песме не слаже на овај начин, од којега, иначе, поезија није умрла, како су многи прорицали. Необавештени, или они који не желе да буду обавештени, кад угледају (ако буду хтели да гледају) најновију књигу Тодоровићеву — *Дан на девичњаку*, биће можда незадовољни фрапантним насловом, али задовољни њеним садржајем: заблудели син вратио се *вербуму*.

Међутим, Тодоровић се није вратио *вербуму*, једноставно зато што га није ни напуштао дефинитивно. Он га је дуго, понекад и насилно искушавао, не мирећи се са његовим утемељењем у *национални језик*, а тиме и у само *биће народа*, али не и *космоса*. То утемељење *вербума* у језик, спречавало је вековну потребу песника да опште са *светом* и *свемиром*. А песничка реч, порука, захтевала је управо такву „кореспонденцију" и, у име те поруке, Тодоровић се обратио компјутеру, служио се комуникативнијим начинима стварања, као што су *колаж, визуелно-конкретни* елементи обликовања, *стохастичко-алеаторне* методе, властито тело (body-art или *гестуална поезија)*, индустријски обликовани, али употребљени предмети (нађена, ready-made паезија, *објект*-поезија), ПТТ служба (mail-art), итд.

Да ли је у питању екстремност, закаснели или обновљени (још увек „преурањени") дон-кихотизам? Да којим случајем јесте, данас се више не би говорило о М. Дишану, Г. Аполинеру, руским футуристима, дадаистима, надреалистима — да се и не набрајају авангардне струје после другог светског рата. Зашто је компјутер погубан за poiesis, а није за остале видове *стварања*, у материјалном и духовном свету данашњице? Нису ли и сами песници „анахронизми" у данашњем свету *слике, симбола* и *знака?* Докле ће се естетичари бавити тврдоглаво постављеним и класично истрошеним питањем шта јесте, а шта није поезија? Да ли ће им људи (наша деца, ако не ми) у XXI веку веровати? Они који верују повероваће естетичким приручницима. Тодоровићеву књигу *Дан на девичњаку* треба да читају од краја: тамо су, наиме, објављени *Фрагменти* уз поему, дакле, „упутства за употребу".

У првом и у завршном фрагменту песник саопштава чињенице које одређују његову поетику и природу *говора*, примењеног у поеми о којој је реч. У првом фрагменту Тодоровић каже: *видљивост песничког језика / и / видљивост света који поседујемо / све оно / што нам се указује / у тренутку откровења / потајно уживање / реалности и ствари чију смо суштину / до тада само додиривали / задаци поезије проистицали би / из расутог говора једне усредсређене / свести /*; а у завршном: *шта чини ове речи поемом / тренутак комуникације / препознавање света / знаци који творе смисао / несигурни кораци / ка извору ствари /.*

Из наведених фрагмената лако је закључити да песник и *вербалним* путем хоће да учини свој језик (говор) *видљивим*, као што је то и свет у којем се живи и ствара. Та *видљивост* (поистовећење свести и света?) може да буде угрожавање света реалности јер је његов аналогон: *реч = свет = материја = свет* обичних, постојећих ствари. *Расути говор*, у реализацији задатака поезије, мора бити *опредмећени* говор једне *усредсређене свести;* ако постоји као *реч* — у *Дану на девичњаку* говор је управо такав! — он обезбеђује тренутак комуникације и препознавања света на друкчији начин: усредсређена свест напустила је конвенцију мишљења и говора (а конвенција је ствар договора), служи се а-логиком, асоцијацијом, подсвесним механизмима успостављања веза између свега постојећег, а тиме духа и материје.

Ова поема говори о *хаосу*, а да би се тај њен говор сматрао аутентичним, *реч* више није реч већ *знак*, а знак твори, носи утврђени *смисао*. *Смисао* (Sinn) је успостављање склада између *субјекта* и *света, субјекта* и низа *објеката* у томе свету. Те односе (складове?) Тодоровић покушава да успостави и у овој поеми. Корак (начин) тог успостављања критичари ће открити као *садржај* (Gehalt), или *смисао?* Простор за његово откривање, чини се, довољно је широк, а сваки прималац је у његовом творењу ангажован колико и песник.

Низови речи које чине стихове (условно значење појма стих) могу да се схвате као покушај *верног* и континуираног преношења тока мисли; „носећи" појмови, око којих се ови низови образују, махом су именице, доведене у везу тако да значе и више него што значе. Јасно је, међутим, да је однос песника према досадашњим искуствима вербалне поезије *пародичан*, на неким местима и *ироничан: оклева кисеоник / грч у животињи / тај ловац без ватре / црвендаћ оклева / глечер у руднику / фосфор љубичице / хлеб тек рањен / морем и ругањем / на шлему крпељ / леш оклева /.*

Утисак о пародирању и иронично обојеном контексту *Дана на девичњаку* појачава се нарочито кад се поједине речи у целинама поеме почну расипати, слова као графички знаци се помешају и промене устаљени положај: реч *кршевина*, у првој

целини, подсећа (визуелно) на кршевину, реч *кратковечник*, као сложеница, прелама се и њен други део „тече" надоле, укосо; реч *траг*, у одељку *ловац тек сахрањен*, подсећа на стварни траг (слова су размештена цик-цак, као отисци четвороношца). У другим деловима поеме, речи су слагане по вертикали, а неке од њих су при томе разбијене и на слогове, неправилне, наравно. Ти вертикални слоговни низови имају и визуелни карактер, а изразито визуелни набој има сегмент поеме под називом *бич брзопис*, у којем се понављају само ове две речи из наслова, а графички су сложене тако да образују фигуру латиничког слова L. Ауторов коментар садржи такође само две речи: *изаћи љубичаст*.

Поједини делови поеме остварени су непотпуним type-writer поступком (*хлеб касни*, на пример) и читљивији су од оних у којима су поједина слова (графеме) извучена из уобичајеног контекста поеме и груписана по тешко разумљивом принципу (*у плими гладуј бременит* — порука је једног таквог фрагмента).

Преплитање микро и макрокосмоса, од чега Тодоровић не одступа од своје прве књиге (*Планета*, 1965), видљиво чак и из разарања *вербума*, може подстаћи читаоца да од тих растурених јединица писма сложи неки свој мозаик који ће имати смисла. Такву структуру можда има и космос: *под пљуском урина / добро јутро ветрови / да ли сам наг / леш у сазвежђима // немиру жедни / знаку сиријуса / море за трен / гробља развејава /*.

„Распрскавајући" светови Тодоровићевог писма у *Дану на девичњаку*, у рукопису књиге, били су пропраћени визуелним партијама; оне су у књизи изостале, али је инвентивни рад песника на *вербуму* ипак довољно уочљив и поетски ефикасан.

Страх од компјутера, о чему је било речи на почетку, показао се и у овом случају, као страх од сваке *новине* која се уноси у језик песничког дела, нарочито ако те новине нарушавају (а то морају!) устаљена језичка правила. Разлажући језичке јединице, песник је, у ствари, дефинисао и свој однос према poiesisu, остварујући га управо *крхотинама* (кршевинама?) *вербума*. Можда је *пут ка изворима ствари* садржан баш у томе: *у слоговима које изговарамо / трептаји феномена и монема / сачувана двосмисленост значења / пред неуклидовским просторима / да ли само искушавање језика и ока / вештина произвољности / у случајном поретку речи и ствари / изван / и / изнад / чудо исказа / несводљивост из / говореног /*.

Живан С. ЖИВКОВИЋ

*
* *

НЕНАД ГРУЈИЧИЋ: *ВРВЕЖ*

Матица српска, Нови Сад, 1985.

Након *Матерњег језика* (1978) и *Линија на длану* (1980), Ненад Грујичић (1954) јавља се, ево, с трећом књигом поезије. *Врвеж* је збирка од занимљивог тематског усмерења, оног *социјалног,* а прожетог „климом" брехтовски жестоког протеста и ироније. Ту своју верност брехтовском духу књига ће експлицирати и двема песмама, *Интимом* и *Брехтом на Балкану,* у којима израња сен „колосалног мачора светске књижевности", који *„у рани сумрак / мења фосфор у очима / и ватреним зеницама / обухвата планету / као из аероплана / с црно-беле разгледнице / између два неизбежна рата".*

Конкретистички сведеним, непосредним и изоштреним снимцима, понајбољим у *Клими,* првом циклусу књиге, Грујичић реско оцртава тавне призоре социјалне и моралне беде овог нашег, још увек дубоко балканског људског врвежа. У песмама овог циклуса, Грујичићева ирониja, и кад се преобраћа у цинизам, носи у себи сугестију поетски функционалне значењске осенчености и морално оправданог гнева. Али, већ у наредном циклусу, у *Бестидницама,* почињемо да помало зазиремо од гласа субјекта који пева, јер овде пречесто и преоштро фијуче камџија моралистичке срџбе, а у речи онога који не само помиње, него и *опомиње,* и не само просуђује, него и *пресуђује,* назиремо и извесну самозадовољну светачку надменост док беспризивном осудом кажњава „грешне секе" које, у граду „обљубљене", *„у јатима, / пакују кофере / и бришу у прости завичај: / Натраг на свежу сису мајчину, / на клизав врући чварак, / у проклети очев загрљај",* да би се ту те „герле из јавних голубарника", сада у „молитву огрезле", узалуд покушавале да морално лече „опојним јеванђељима".

Иако и у наредним циклусима збирке, у *Опомени, Положају за напад, Лирској капи* и *Тихом ламенту,* песник настоји да остане доследан свом „налогу" сопственом песничком делању — *„Ући у народ, / виркајући као утвара, / тамо-амо: шта једе, / шта сања? / Разлистати латице истине, / запевати моћне песме, / оперушити лаж"* — очигледно бива да се овде друштвени видокруги стиха сужавају, да јењава инвенција опажања и срозава се песничка домишљатост моралне поруке, која стога почесто зазвучи као огољена придика. Но, иако се у свом другом делу књига поетски тањи и осипа, управо су у овој деоници неколики најсуптилнији тренуци њеног лиризма, какав је, рецимо, онај иза наслова *Лирска кап,* па и њеног иронијског критицизма, какав је онај насловљен *Снегом: „Пада снег, међутим, /ко то види? // Нико ништа не види, / а / и ако*

види, / неће да види. // Ми који, заиста, видимо, / ћутимо / и не видимо. /Зашто бисмо видели?"

Окренута морално узбуђујућој социјалној тематици, с веома неуједначеним домасима свог намерно поетски осиромашеног израза, разложно срачунатог на своју значењску убојитост, најновија књига Ненада Грујичића бесумње не довршава, него тек назначује и отвара нову, стваралачки инспиративну, провокативну, а за читаоца, претпостављамо, занимљиву песничку стазу овог аутора.

И. Ж. В.

АРКАДИЈ И БОРИС СТРУГАЦКИ:
ХОТЕЛ „КОД ПОГИНУЛОГ АЛПИНИСТЕ"

„Просвета", Београд, 1984.

Едиција „Кентаур-научна фантастика" и њен уредник Зоран Живковић броде сигурно кроз период уравнотеженог репертоара: ретки промашаји, два-три просечна остварења, све више зрелих потеза, а онда, наравно, макар једно ремек-дело жанра. У продукцији за 1984. годину, то ремек-дело је роман браће Стругацки — значењски и структурално изворна књига са мотивом „првог Контакта". Након превода романа *Тешко је бити бог* и *Голаћ на урвини*, наш читалац у *Хотелу „Код погинулог алпинисте"* упознаје двосмисленију, ироничнију, али не и мање продубљену и трагичку страну овог ауторског тандема. Исказ SF-проседеа почиње тајновитом, бизарном атмосфером, која носи битне одлике енглеске школе „кримића", помера се, затим, ка просторима разлагања и барокног умногостручавања трилерског заплета, да би се кључни жанровски оквир уобличио и као матрица смисла читаве повести: научна фанстастика као људска ограниченост. Инспектор Петер Глепски, суочен с низом мистериозних личности и још мистериознијих убистава у завејаном хотелу на свом зимском одмору, прелази оквире фигуре „неспретног детектива", постајући протагониста ситуације коју Алин Таварес назива „замка разумског обрасца" *(Der Unsinn als Totalität)*. Као и витез Румата *(Тешко је бити бог)*, само на супротном крају антропоидне лествице, инспектор Глепски бива захваћен прастаром дилемом: опредељење или сведочење, опсервација или измена смисла. Ова дилема-шаблон или аутентичност, матрица или искорачење — омогућава Стругацкима да Глепском уобличе ауру егзистенцијалистичког хероја — али надасве модерног хероја: у координатама трилерско-

-фантастичке градације, својеврсног дијалошког цинизма, модерно декомпонованог лирског сазвучја. Начин на који све ове противречне намере и ознаке делатно функционишу још један је доказ о непредвидљивој виталности SF-жанра.

Н. Б.

АЛЕКСАНДАР НЕЈГЕБАУЕР:
ТЕ ЖЕНЕ ВОЉЕНЕ ЗНАНЕ

Матица српска, Нови Сад, 1984.

Један од — код нас не тако честих — стваралаца склоних непрестаним изменама типова песничког писма, Александар Нејгебауер, својом новом књигом понудио је поетички образац тек делимично наговештен његовим претходним књигама. Реч је о својеврсном заснивању текста песме на играма с материјалношћу језика.

Полазна основа тих игара, по правилу, јесу искази на ивици поетске баналности, односно искази које осећамо као „истрошене", „немоћне" да пренесу песничку поруку: оно што Нејгебауер чини јесте тражење мноштвености исказних форми које се скривају у том баналном, „немуштом" материјалу. Тако, од почетног исказа логиком звучних асоцијација — разлагањем и поновним спајањем слогова, фонетским пермутацијама или грађењем исказа на основу асонанце и алитерације — аутор производи бројне исказе који, створивши нови простор текстовне игре, омогућују читаоцу и сагледавање смисаоне актуелности почетне фразе. Могло би се рећи да песник покушава да оживи клинички мртвог болесника.

Резултат вредан пажње јесте и сачињавање специјалне песничке форме, не баш особито коришћене код нас. У таквом текстовном телу у односе ступају и слојеви који у линеарној текстури то не чине, односно повећава се улог појединих структурних сегмената. Тако је Нејгебауер примерно сачињавао текстове по начелу пуне ефикасности језичког материјалитета. Додуше, и то треба рећи, почетни улог није му баш отварао просторе значајних достигнућа, мада то никако не сме бити разлогом занемаривања улоге овог песника у ширењу модерних и актуелних књижевно-поетичких идеја.

И. Н.

БРАНКО РАДИЦА: *САЛОНА И СПЛИТ. ЕПИЗОДЕ ИЗ ПРОШЛОСТИ*

„Логос", Сплит, 1985.

Бранко Радица, аутор књиге *Салона и Сплит*, објавио је већ једном, уз драме, комедије и оперска либрета, монографију о Сплиту. Овај пут у делу заиста непретенциозног наслова романескно дочарава сплитске слике и прилике од бурне прошлости Салоне до трагичних догађаја II светског рата.

У обиље занимљивих историјских чињеница аутор уноси митове и анегдоте. На пример, на начин романсиране историје описује две посете Јулија Цезара граду којем ће овај велики император доцније дати назив Цесареа; описује и настанак Диоклецијанове палате, око које ће настати будући град Сплит. Импресивним се нарочито чини приповедање у поглављу *Пропадање сплитске аристократије*, у којем се говори о постепеним променама социјалне структуре становништва доласком маршала Мармона. Нека од ових поглавља могла би бити засебне приповедачке целине; на пример, прича о аустријском егзекутору смртне казне, *Макс на службеном путу*. То су оне најбоље странице Радичиног дела у којима читалац осећа судбину главног јунака као непоновљиву људску егзистенцију и у којима из те егзистенције бивају осветљени социјални и историјски процеси. Сећањем се поново враћамо у Сплит да бисмо га за себе саме открили. Сплит су нам углавном странци откривали, један од њих је и Бернард Шо, из чијега доба и постоји узречица: „Ча је пуста Лондра контра Сплиту граду!" Први „домаћи човик" који нам је откривао сопствени крај био је археолог светске репутације, дон Франо Булић. Захваљујући, ето, данас и Б. Радици, почињемо упознавати и ценити и властиту прошлост, да живимо у људској историји са смислом.

Видљива је ауторова изнијансирана меланхолија над прошлим „спљетским" данима и над временском ограниченошћу човекових сећања. Расплет између сна о трајању Салоне и минулости света аутор налази у причању, дочаравању могућих дијалога. У једноставној и непосредној причи анегдота се проширује и претвара у причу, њоме се откривају и осветљавају неке типичне социјалне појаве у Далмацији, конструише се једна литерарна социологија града; али се у причи обзнањују и индивидуално-душевни и колективно-духовни токови живота. Укратко, Салона и Сплит нису медијум одређених социјалних и психичких сазнања, већ једна жива судбина. Начин на који је прича испричана легитиман је део сазнајног хоризонта и идејног зрачења дела као целине. Оно о чему Б. Радица прича слаже се постепено у живу слику и јединствених, непоновљивих, и карактеристичних, типичних, социјалних и других појава у овом делу Приморја. Основни стваралачки проблем који је

аутор морао да реши у тим сликама из прошлости јесте настојање да се помире и естетски хармонизују индивидуална егзистенцијална свест и општа колективна духовност културе. Таква уметничка тежња присутна је у свим слојевима овога дела.

Веран једноставном стилу казивања, без иновације и замамних чари језичког експеримента, Б. Радица је изградио сопствени стил, живе дијалоге, далматинске ћакуле, и овим делом могао би ваљано заокружити свој креативни учинак. Ове нам реминисценције личе на поруке и траг егзистенције „вечнога Сплита", а против будућности заборава који се у многима од нас већ био догодио.

М. Д. С.

МИЛАН ДАМЊАНОВИЋ: *ФЕНОМЕН ФИЛМ*

Институт за филм и Универзитет уметности, Београд, 1985.

Др Милан Дамњановић, филозоф, теоретичар и естетичар, врхунски познавалац феноменологије (система и метода), аутор инструктивних *Струјања у савременој естетици* (1966), као и модерних увида у књигама *Естетика и разочарање* (1970) и *Суштина и повест* (1976), отиснуо се својом најновијом књигом на склиске путеве теоријског и критичког испитивања филмских феномена. Заправо, *Феномен филм* представља збирку мањих (или минијатурних) есеја, огледа и критичких записа, у којој се сусрећу, истовремено и наизменично, познате општости и изворне опсервације детаља (често не теоријских), инспиративне тезе и шаблонске разраде, прецизни „сусрети с феноменом", али и кардинални промашаји „мимо теме".

Чак је и жанровско-дискурзивна композиција Дамњановићеве књиге — на граници збрке: најопштије разматрање естетичког модела, па скица са фестивала, па фрагменат о идеологији... Али то није од суштинске важности за ауторове намере. Рецимо, потпуно су непоткрепљене неке тезе, као она што износи „... разумевање онога што је филмско у филму..." *(Филм и феноменологија)*, а с обзиром на елегантно прелажење преко систематски изведене тврдње Кристијана Меза о непостојању „кинематографског кода по себи". Или, разлагање тврдњи Кауфмана и Мерло-Понтија, поготово оних о „einbildend деланју", не доприноси ништа ново откривању филмског феномена. Текст о односу књижевног и филмског дела остаје, с једне стране, у оквиру познатих премиса (онтолошке разлике, улога културног контекста), а с друге, уопште се не анализира декларисани повод, филм *Дервиш и смрт* — те читаво излагање изгледа бесмислено! Речју, у критици појединих филмова *(Ужичка република, Тимон)*, аутор не успева да примени (спе-

цификује) своје торијске увиде: између општег и појединачног зјапи недостатак посебног, тј. управо специфичне медијске аналитике. Но, с друге стране, Дамњановић нам пружа неколико драгоцених увида: у тексту о Ингардену, то је свакако поставка једне феноменолошке теорије филма као теорије изворног искуства у „свету живота" (Lebenswelt). Најзад, још значајнији су искази о „идеолошком суду укуса" — као виду идеолошког субјективизма који нема упориште у универзалној хуманости (а разобличује га класни карактер, тј. позиција моћи). Овакви видови ширења расправе у области односа социјалистичке културе и идеолошке свести („Маркс је критичар идеологије, а не идеолог"), са филмским феноменом као „кључем", чине најделотворнији вид Дамњановићеве књиге.

С. Ј.

Непреведена књига

ДВЕ НОВЕ КЊИГЕ О БУЛГАКОВУ

Лидия Яновская: Творческий путь Михаила Булгакова; „Советский писатель", Москва, 1983; Ellendea Proffer — *Bulgakov, Life and Work*, Ardis, Ann Arbor, 1984.

Да интересовање — како читалаца тако и изучавалаца књижевности — за Михаила Афанасјевича Булгакова не јењава, већ да је, напротив, све интензивније, не потврђује само појава сабраних дела овога писца код нас, или у САД (на руском језику). Две нове књиге на сасвим (географски, идеолошки, политички, економски, културно и како све не) различитим и, чак, опасно супротстављеним деловима света, сведоче о томе да права књижевност збиља не познаје цивилизацијске границе и међе: књига Лидије Јановскаје *Стваралачки пут Михаила Булгакова* изашла је у СССР, књига Елендеје Профер *Булгаков — живот и дело* у САД, но обе се не само баве истим писцем, већ то чине и на методолошки веома сличан начин — следећи упуте биографског приступа.

Начелне потешкоће са („синтетичким") приступом истовремено животу и делу једног писца видљиве су поготово у књизи Јановскаје, а очитују се у немоћи да се извесни планови доведу у чвршћу везу и склад. Другачије речено, истраживање „стваралачког пута" представља неку врсту средњег решења — како би Руси рекли: „ни вино, ни вода" — које покушава да помири две поприлично разнолике делатности, делатности које подра-

зумевају и различитост циљева и различитост поступака. Живот писца је, дакако, једно, његово дело нешто сасвим друго, те успостављање неког трећег, синтетичког плана на којем би се два претходна сусрела претпоставља тежак задатак, евентуално решив само у оквиру неког много поузданијег, разрађенијег и прецизнијег теоријског инструментарија од оног које нам Јановскаја нуди.

Но, погрешно би било помислити да је због поменутих теоријских потешкоћа лик (животни и књижевни) Михаила Булгакова у овој књизи лишен сваке конзистентности: некакав портрет се ипак указује, но портрет који је на више места остао „крњ". Узмимо тек неколико примера. Веома рано, у својој шеснаестој години, писац је изгубио оца: тај податак аутор региструје, али се нимало не труди да га протумачи у оквиру њој прихватљивог хоризонта мишљења. Психоаналитичар би, дакако, у том случају прибегао својим теоријским схемама, но Јановскаја је — са њој својственим поверењем у позитивистички проседе и архивски рад — могла да прибави макар оне податке који сведоче о томе да будући писац од оца није наследио само пензију и смртоносну болест. Уопште, може се приметити да ауторка запоставља утицај породице на развој личности писца *Маестра и Маргарите.*

Надаље, приметно је потискивање биографских чињеница од тренутка када Булгаков почиње да објављује и да наступа као писац. Хоће се студија о „стваралачком путу", а при том се многи догађаји од важности за тај пут не помињу или се помињу узгред: тридесете године, а и совјетски период у целини нису довољно представљени. Није, дакле, представљен период када Булгаков врло интензивно улази у конфликте са бирократизованим друштвеним структурама, конфликте итекако битне за његово књижевно дело, али и његов живот (опет проблем који, наравно, Јановскаја и не помиње: у којој мери је развој Булгаковљеве болести био подстицан и убрзаван неурозама насталим у вези са неспоразумима с влашћу?)

Но, ни друга страна преамбициозног покушаја Лидије Јановскаје — њена жеља да интерпретира Булгаковљево дело, није реализована без озбиљних потешкоћа. Одсуство незаобилазног дела какво је новела *Псеће срце* (изнуђено, као што је познато, ставом совјетске цензуре) само је један пример тих потешкоћа: захват у ову склиску материју подразумевао би и расправу о додатним недоумицама како о пишчевом односу према револуцији тако и о улози фантастичког дискурса и мотивације у Булгаковљевом делу. Још озбиљније потешкоће настају из ауторовог опредељења за једну врсту анахроног поступка социјално-повесно-политичке контекстуализације књижевног дела (поготово видне у расправи о делима са тематиком револуције) при чему се пропустила прилика за истицањем специфичности *књижевног* поступка у односу на неки, напро-

сто публицистички рад са сличном темом. Управо на тим местима у пуној мери долази до изражаја бесмисленост одражавалачког концепта књижевног стварања, који је чврсто уткан у редове овог критичког огледа. Слабости таквог приступа видљиве су и поређењем са оним местима где је критичарка, под присилом саме материје, посезала и за другачијом логиком и проседеима. Најбоља места у књизи свакако су она посвећена *Маестру и Маргарити:* ту се не само покушало са ишчитавањем значењских структура, посебно појединих симбола, већ се нашло места и за компаратистичке екскурсе, па и за местимичну полемику са другачијим тумачењима. Но, и поред тога, утисак је да у интерпретативном чину ауторка није отишла даље од честих парафраза, цитата и недовољно систематизованих, понекад и занимљивих коментара и опажања, те да је њено читање дела М. Булгакова, ма колико било корисно, далеко од узорне целовитости.

Елендеја Профер је, по свему судећи, у већој мери свесна неусагласивости, односно тешке усагласивости рада на биографији писца и монографији о његовом књижевном делу: отуда она биографске одељке строго одваја од одељака интерпретације, чиме је несумњиво добијено на прегледности и систематичности изложене материје. Кад се узме у обзир и чињеница да ова ауторка редовно региструје изворе, те у случајевима кад су јој извори били тек делимично доступни — или се пак послужила материјалима из друге руке — не пропушта и то да напомене, онда бива јасно да је књига *Булгаков, живот и дело* ваљано урађен посао који следи стандардну процедуру научно-истраживачког рада.

Биографија Михаила Булгакова у књизи Елендеје Профер свакако је пример веома информативног, прегледног сведочанства те врсте. Изнесени подаци у доброј мери су очишћени од небитних догађаја, а као основни критеријум послужио је степен њихове важности за развој личности писца и настанак његовог дела. Овакве оцене би, дакако, било сувишно истицати, но како се претходно поменута књига Лидије Јановскаје не одликује тим неопходностима, онда ваља и то истаћи. С тим у вези занимљиво је приметити један очигледан парадокс: Е. Профер, и поред тога што нема при руци архиве, књижевне музеје, већину непосредних сведока и слично, написала је књигу каква у Совјетском Савезу није публикована.

Неколико карактеристичних примера могу илустровати одређене нескладе и другачије одмеравање вредности чињеница. Јановскаја, која неће подробније осветљавати утицај оца (Афанасија Ивановича) на Булгакова-сина, не пропушта прилику да назначи како се на столу Булгакових, 1900. године, нашао и *Комунистички манифест,* кога је отац будућег писца читао по цензорској дужности коју је тада обављао. Наравно, то по себи може бити занимљив податак (на страну чињеница да се

за тај лирски пасаж Јановскаја не позива ни на какав извор), али тај узгредни догађај који, очигледно, никаквог трага на будућег писца није оставио, не треба да засени чињенице несумњиво важније, али са другачијим идеолошким предзнаком. Неће, наиме, Булгаков бити ни мањи ни већи писац ако се, на пример, зна и то да му је отац, Афанасије Иванович, био члан Соловјовљевог религиозно-филозофског друштва (као што тврди Проферова, а што изгледа крајње логично с обзиром да је Булгаков-отац био професор Кијевске духовне академије), те да је и своју децу упућивао на читање руских религиозних филозофа. Та би чињеница, свакако, у одређеној мери могла помоћи лакшој реконструкцији идејног, идеолошког, па и књижевног (карактеристичне теме и мотиви, типови наративне организације, фантастички дискурс и сл.) пута Михаила Булгакова.

Проферова ће поменути и један од „тамних" момената из пишчевог живота. Позивајући се на разговор са Татјаном Николајевном Лапа, првом Булгаковљевом женом (објављен у књизи *Неизданний Булгаков*, 1977. године), утврдиће везаност тада младог лекара, будућег писца, за морфијум (новела *Морфијум* показује се, тако, у пуној мери аутобиографски мотивисаном). Према Татјани Николајевној као сведоку Јановскаја има пуно поштовање, но њено сведочење о Булгаковљевој борби са дрогом неће ни на који начин коментарисати. Ауторка ће се, пак, на прву Булгаковљеву супругу позивати као на крунског сведока у вези са једним другим контроверзним детаљем. Је ли Булгаков негде у јесен 1919. године побегао у Белу армију или је био присилно мобилисан, питање је на које Јановскаја налази задовољавајући одговор у једној нервозној реакцији Татјане Николајевне којом је пишчева бивша супруга пресекла сваки даљи разговор тврдећи да је у питању, дакако, присилна мобилизација. Но, остаје нејасно зашто Јановскаја није узела у обзир релативно уверљиву — али на жалост лишену научног апарата — реконструкцију Д. Гирејева, по којој је тај „необјашњиви" одлазак из Кијева резултат потраге Михаила Афанасјевича за његовим тада болесним братом — војником Беле армије — Николајем (узгред: будућим загребачким студентом медицине). Ако је, пак, некакве резерве према Гирејевљевој романсираној биографији имала, била је дужна да их изнесе. С друге, пак, стране остало је забележено да је Татјана Николајевна у тренутку растанка са Михаилом Булгаковим обећала да неће никоме рећи „то што зна" о свом мужу. Шта је то „то" вероватно је дефинитивно сахрањено у гробовима оних који су знали. Смртницима заинтригираним детаљима из живота писаца остаје да попуњавају те празнине како знају и умеју.

Тај посао попуњавања празнина и склапања биографске целине Елендеја Профер је обавила на заиста задовољавајући

начин. Не уносећи нека нова, већ више користећи досадашња сазнања обелодањена како на Западу тако и у Совјетском Савезу (са жаљењем, пак, морамо констатовати да је вредна студија Миливоја Јовановића *Утопија Михаила Булгакова* остала ван оптике ове критичарке: разлог је вероватно језичка баријера), ова ауторка је сачинила успешну синтезу у којој се из године у годину, па и из месеца у месец прати живот аутора *Маестра и Маргарите*. При том вреди истаћи неколике доприносе ове биографске синтезе. Пре свега, пажљиво је оцртан социјални хоризонт времена у знаку револуционарне смене власти и нарастајуће пошасти сталинизма, као и драматичан — препун недоумица, спремности на попуштање до извесне мере, али и одлучан кад се преко те мере пређе (у једном писму свом пријатељу Павелу Сергејевичу Попову Булгаков ће, присиљен на извесне резове и прекид игре са културократијом, записати: „Доста! Све мора имати своје границе") — пишчев покушај да „хватањем корака" с ћудима времена не искључи себе из књижевног, позоришног, па и живота уопште.

Прича о Булгаковљевом животу прича је о писцу који, како прецизно процењује Проферова, „нити је био пријатељ нити непријатељ новог поретка"; прича о тзв. сапутнику, једном од „припадника интелигенције који је више Рус него ли Совјет", коме је то остајање по страни — како су се ствари заоштравале, а „класна борба појачавала" — све више узимано за грех. Дакако, у друштвима заоштрених противуречности, где сваки гест поприма политичко-идеолошке димензије, не може се олако остати по страни: сам Булгаков је очигледно, као интелектуалац и писац, био заокупљен темом друштвених збивања и револуције, на свој, дакако, начин, а то значи — не по логици идеолошког опредељивања. Стога су његова књижевна дела од самог почетка била на удару забрана, почев од раних прича и фељтона, преко *Псећег срца*, романа *Бела гарда* — који је недовршен остао на страницама часописа, да би као књига изашао у Паризу 1927—1929. године, — затим низа перипетија око драмских радова, па чак и тако невиних прилога као што је биографија Молијера, а да се о случају *Маестра и Маргарите* и не говори.

У читавој тој културократској игри посебну улогу имају уредништва часописа и издавачких кућа, те директори позоришта и Главрепертком (Главна комисија за репертоар), сви, дакако, под врло чврстом партијском, бирократском контролом. Као део те игре, ту су, наравно, и критичари. Мноштво негативних оцена, изречених махом са становишта захтева за „верним" приказивањем стварности, пратиће Булгакова током живота. Један од прямолинејних критичара је, на пример, замерао то што у драми *Дани Турбина* нема представника сељака и радничке класе — ордонанса, служавки и других — на што

му је писац, у оквиру истог теоријског захтева за верношћу дела друштвеној стварности — одговорио да он поуздано зна како у Кијеву 1919. године ордонансе ниси могао наћи чак да си их златом плаћао. Но, наставио је у свом одговору Булгаков, и да није тако, не види се каква је драмска функционалност ликова који ће се појавити једанпут-двапут на сцени и рећи „Да, господине"; писац је затим, ипак, признао како је и на уступке те врсте био приморан упорношћу директора позоришта, те се у драми *Дани Турбина* — као нека врста компромиса — могу наћи и две реченице: „А где је Ањута?" и „Ањута је отишла на село". Вук сит, оваца више на броју!

Књижевности, тако бурној раних двадесетих година, све више се одузимало простора, а резултати те агресије су знани. Булгаковљева судбина у тој гунгули умногоме је специфична, те заслужује коментар. Булгаков није био присиљен да емигрира (судбина Замјатина, на пример), није био ни отеран у логор (за разлику од Мандељштама, Бабеља, Пиљњака и других), већ је, попут Пастернака, Ахматове, Цветајеве, био под паском, али без насилног прекида живота: умро је у својој земљи, у свом кревету, од наслеђене склерозе бубрега. Но, Булгаков је, по својој прилици, припадао и оној скупини писаца који су као одбрамбени механизам користили не само уточиште свог стваралаштва, већ и уверење да „главни домаћин", ипак, није обавештен о ономе што се ради по кући. (Остала су, тако, забележена Пастернакова наивна упозорења Еренбургу да би неко требало да каже Стаљину шта се ради.) Наравно, тешко је проценити колико у томе има искреног уверења, колико је у питању сложена игра дубинског психичког механизма, а колико тек тактичко заваравање, но остаје чињеница да се Булгаков писмено обраћао — и то више пута, различитим поводима, што је саветовао и другим писцима — и самом Стаљину, те да је његовом интервенцијом и био „помилован" након анатеме током 1919—1930. године (тај телефонски разговор обављен је на Стаљинов позив 18. априла 1930, 21 дан након што је писмо послато и четири дана након самоубиства Мајаковског — како прецизно наглашава Проферова), па и враћен на посао. Колико је то заваравање код Булгакова отишло далеко може нам показати и то што се већ од 1936. године припремао, па током 1938. и 1939. године и написао драму о хозјајину. Булгаковљево драматично суочавање са стаљинистичким жезлом, његова патња и његове слутње, притајене наде и очекивања остаће нам, наравно, заувек скривени (као и све оно суштаствено у животу), доступни само слутњама и блесковима просветљења. Но, то што се не може рећи, проговара језиком много трајнијим, језиком *Маестра и Маргарите*.

У Булгаковљевој биографији Елендеје Профер у извесној

мери је истакнут још један сегмент пишчевог живота: његов еротски живот и однос према женама. Три су жене, његове супруге (Тасја, Љубаша и Јелена), имале свакако пресудно значење за пишчев живот, но остале су забележене и неколике анегдоте које одају човека склоног чарима женског друштва уопште, уживаоца удварања (чак, понекад, и супругама својих пријатеља) и ћаскања у пријатном друштву. Али, Булгаков није тек пуки хедонистички фићфирић, а то управо показују и три његове трајне везе: у сменама тих женских особа може се пратити и траг дубљих мена које су се збивале у писцу, па и око њега. Ту је, чини се, Проферова, и поред значајних назнака, пропустила прилику да чвршће укомпонује детаље еротског и духовног живота Булгакова, детаље које можемо наслутити у очигледној кореспонденцији.

Значајне су и назнаке које оцртавају шири индивидуално-психолошки портрет аутора *Маестра и Маргрите:* човек склон шали, те мистификацији и опсењивању неупућених (у чему се показује и његов глумачки таленат), нервозан, са честим мигренама, врло осетљив кад је у питању повреда његове индивидуалности, склон активном друштвеном животу, па и коцки, човек жељан света и других земаља (посебно Париза), човек који никада није могао да пређе границе сопствене земље, човек који је умео да воли друге писце (Гоголља пре свих, али и Пушкина, Салтиков-Шчедрина, Молијера, и неке друге, укључујући и оне према којима је имао амбивалентан однос), човек који није имао склоности према поезији. Човек пророчких моћи, човек који је умео да се допадне, али и човек који је изазивао приметан отпор код људи. Коначно, Булгаков је и човек који је умео да умре мирно и достојанствено: измучен болешћу, измршавео, и под ужасним боловима који су изискивали много веће дозе морфијума него што је уобичајено, он је умео смирено, чак уз хумор њему својствен, да каже последње речи својим пријатељима и својој супрузи.

Паралелно са биографијом Булгакова, Елендеја Профер пише и монографију о његовом делу. Од укупно 30 поглавља, 19 је посвећено пишчевом књижевном раду, но природа критичког коментара у чврстој је вези са биографским поступком уопште: кључни проблем који привлачи пажњу ове ауторке јесте, можемо рећи, биографија књижевног дела. Отуда Профер своје коментаре на дело Булгакова организује око неколико основних чворишта, као што су питања о генези дела: место и време зачињања првих идеја; грађа која је коришћена, те извори; однос реалних чињеница и чињеница света књижевног дела; датирање настанка дела; евентуална детекција одређених ванкњижевних функција; утицаји, књижевни и ванкњижевни; публиковање и рецепција дела, однос према традицији, улога наративних, жанровских, стилских, тематских аспе-

ката итд. Приметно је да се ауторка при том служи поступком парафразе, уз додатне коментаре, те да ће то местимице ограничити ефикасност интерпретативног захвата, но с друге стране пружиће солидну основу за свако будуће основно упознавање са делом Михаила Булгакова. Корисност таквог уводног тумачења утолико је већа што Проферова не само да разматра сва вреднија дела атрибуисана аутору *Маестра и Маргарите*, већ при том вредносни критериј бива од одлучујуће важности и за обимност редова посвећених појединачним остварењима. На неким делима Булгакова (његова рана проза, драме *Бег, Пурпурно острво, Адам и Ева, Батум*, на пример) Проферова ће се задржати мање времена и са мање пажње: углавном ће парафразирати наративни оквир и прокоментарисати ликове, уз, наравно, неизбежну причу о мукама са издавачима, о играма забрињавања дела, захтевима за изменама, скидању драма с репертоара и слично. Важнијим делима Проферова посвећује више простора и разноврснија су њена опажања: треба, као успелије, свакако поменути њене коментаре о *Кобним јајима, Псећем срцу, Белој гарди, Данима Турбина, Позоришном роману*, те *Маестру и Маргарити*.

Но, вредност ових аспеката студије Елендеје Профер није само у томе што је понуђен врло подробан опис биографије појединих књижевних дела. Ауторка је извесну пажњу посветила и унутарњем студију тих дела, посебно анализи оних аспеката који се чине трајном опсесијом писца, његовом поетичком константом без којих је немогуће сачинити његов књижевни портрет. Неколике линије у том опису чине се од конститутивне важности.

Булгаков је писац несумњиве трајне везаности за простор и време у којем живи, писац који је умео да одговара на изазове спољашње реалности. Штавише, он је и писац изразите аутобиографске инспирације, те трагање за реалним догађајима из његовог живота који су послужили као полазна основа и изазов раду стваралачке маште представља итекако занимљиво поље истраживања. Проферова ће, у том смислу, издвојити оно што можемо назвати сатиричком линијом водиљом (сама ауторка, заправо, инсистира на појму сатире): њу ће, дакле, занимати не само како је, на темељу каквих изазова дело настало, већ и како дело ступа у дијалог са социјалном основом којом је условљено.

Из тог дијалога, а као израз необуздане имагинације, понићи ће и специфичност Булгаковљевог одступања од реалистичког наративног обрасца, те и сасвим особени фантастички дискурс. Генеза фантастике у делима руског писца посебно ће интересовати Проферову, те она не пропушта да нагласи утицај писаца попут Гоголља, Достојевског или Велса, делимице и дела из корпуса готског романа *(Франкенштајн,* на пример),

али и дејство неких стилских механизама као што су сатира, пародија, блесфемија, хумор, те митотворна свест, апокалиптички сензибилитет и сл. Тако се овој ауторки никако не може приговорити да није имала на уму многозначност и мноштвеност исходишта Булгаковљеве фантастике.

У оквир такве свести о многозначности свакако спадају и поредбене назнаке (које понекад иду и изван саме књижевности: поредба са Чаплином, на пример), наглашавање промена у пишчевом стилу (од „телеграфског" лаконизма у раној прози, преко меланжа у *Кобним јајима,* фрагментаризоване нарације *Беле гарде* — што ауторка доводи у везу са утицајем Белог — па до особене стилске синтезе у *Маестру и Маргарити),* те трајност извесних тематских одредница, каква је на пример фаустовска проблематика, искушења ризичног научног експеримента и сл. Но, због природе основног концепта књиге, ауторка није имала довољно простора за детаљније анализе, те су ови интерпретативни захвати остали махом на нивоу упута. То је и разлог што ову књигу можемо прихватити пре свега као веома ваљан, почетни оријентир за кретање не само кроз дело Булгакова, већ и кроз релативно богатију литературу о њему.

Књига Елендеје Профер *Булгаков: живот и дело* показује нам и то у којој мери је данас, уз степен теоријских сазнања који је досегнут, могуће писати спис са претензијама ка асимилацији биографије писца и интерпретације његовог дела. Ако бисмо остали у равни метафоре изречене на почетку, онда бисмо могли рећи да је вредност вина и воде најбоље сачувана када се они понуде у одвојеним посудама. Та деоба извршена је са видљивом доследношћу у књизи о којој говоримо. Но, како књиге нису напросто смеша различитих течности, то је ауторка — зарад концептуалне доследности — извршила и онај други поменути помак: интерпретација дела приближена је, колико се год то могло, биографском поступку.

Кодекс дела о Булгакову, тако, обогаћен је новим прилозима. А у оквиру тог кодекса, треба и то рећи, један рад готово идентичне структуре већ је написан: Ентони Колин Рајт (Anthony Colin Wright) објавио је књигу *Михаил Булгаков: живот и интерпретације (Mikhail Bulgakov: Life and Interpretations,* University of Toronto Press, Toronto—Buffalo—London, 1978). На енглеском, ето, постоје већ две књиге те врсте, а на руском још није објављена ни једна. Парадокс по коме је понекад за русистику чак „значајније" познавање енглеског језика него ли руског намеће се тако сам по себи.

Иван НЕГРИШОРАЦ

БИБЛИОГРАФСКИ ПРЕГЛЕД

ПОЕЗИЈА

на српскохрватском

1. Мирослав Антић: *Ходајући на рукама;* „Дневник" — „Радивој Ћирпанов", Нови Сад.
2. Драгољуб Баретић: *Шта нас чека;* „Стражилово", Српска читаоница и књижница Ириг, Нови Сад.
3. Стојан Бербер: *Љуб;* издање аутора, Сомбор.
4. Слободан Билкић: *Непријатељ као разонода;* Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад.
5. Владимир Богдановић: *Велики цртач;* „Стражилово", Српска читаоница и књижница Ириг, Нови Сад.
6. Стеван Вребалов: *Двоструки сан;* „Стражилово", Српска читаоница и књижница Ириг, Нови Сад.
7. Зоран Вуковић: *Треба живети;* „Стражилово", Српска читаоница и књижница Ириг, Нови Сад.
8. Светлана Гајинов: *Простори. Материје;* Књижевна омладина Србије, едиција „Пегаз", Београд.
9. Симон Грабовац: *Великом овну;* Матица српска, Нови Сад.
10. Звонимир Ж. Динић: *Упаљене вечери;* издање аутора, Нови Сад.
11. Рајица Драгићевић: *Ево моје главе;* „Стражилово", Српска читаоница и књижница Ириг, Нови Сад.
12. Зоран Вања Бумић: *Пробушени цепови;* Народна библиотека Кула — Књижевни клуб „Крчевине", Кула — Црвенка.
13. Душан Жижа: *У језик сам је обукао;* издање аутора, Вршац.
14. Перо Зубац: *Да не чује неко;* „Дневник" — „Радивој Ћирпанов", Нови Сад.
15. Перо Зубац: *Дечје срце;* Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин", Зрењанин.
16. Бура Јакшић: *Песме.* Изабрао и приредио Бошко Петровић; Матица српска, Нови Сад.
17. Милета Јакшић: *Песме.* Изабрао и приредио Бошко Петровић; Матица српска, Нови Сад.
18. Јован Јовановић Змај: *Песме.* Изабрао и приредио Бошко Петровић; Матица српска, Нови Сад.
19. Радош Кокановић: *Беснило;* Народна библиотека „25. мај", Титов Врбас.
20. Лаза Костић: *Песме.* Изабрао и приредио Бошко Петровић; Матица српска, Нови Сад.

21. Мирослав Мандић: *Ја сам ти је он;* Матица српска, Нови Сад.

22. Војислав Милутин: *Здухач;* Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад.

23. Милан Мрдаљ: *Зар није тако;* „Сстражилово", Српска читаоница и књижница Ириг, Нови Сад.

24. Александар Нејгебауер: *Те жене вољене знане;* Матица српска, Нови Сад.

25. *Нечујно, као зрење.* Поезија учесника кикиндских „Сусрета другарства" 1981—1983; Веће Савеза синдиката општине, Кикинда.

26. Иван Панчић: *Оговарање живота;* „Минерва", Суботица.

27. Раша Перић: *Дечја душа;* „Стражилово", Српска читаоница и књижница Ириг, Нови Сад.

28. Душан Радак: *Самса;* Матица српска, Нови Сад.

29. Бранко Радичевић: *Песме.* Изабрао и приредио Бошко Петровић; Матица српска, Нови Сад.

30. Бранко Радичевић: *Песме;* Музеј града Новог Сада, Нови Сад.

31. Милутин Станишић: *Гостинска соба;* „Стражилово", Српска читаоница и књижница Ириг, Нови Сад.

32. Недељко Терзић: *Црвени ластари;* „Сремске новине", Сремска Митровица.

33. Вићазослав Хроњец: *Млин за кафу.* Превод аутора; „Братство-јединство", Нови Сад.

34. Богдан Џувер: *На усни земље;* Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин", Зрењанин.

35. Радивој Шајтинац: *Демогоргон;* Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин", Зрењанин.

36. Обрен Шљапић: *Трагови у равници;* „Нафта-гас", Нови Сад.

37. Флорика Штефан: *Светковина;* „Нолит", Београд.

на мађарском

1. Csorba Béla: *Tücsökmadarak a hóban (Птичице на снегу);* „Forum", Újvidék.

2. Ioan Flora: *Az anyagi világ (Материјални свет).* Ford. László Király; „Forum", Újvidék.

3. Kenyeres Kovács Márta: *Fölszállot a sármány (Птица је прхнула);* „Veljko Vlahović" Munkásegyetem, Szabadka.

4. Kopeczky László-Kópé: *Spenót a falalon (Спанаћ на зиду);* „Veljko Vlahović" Munkásegyetem, Szabadka.

5. Ladik Katalin: *Bludna metla = A parázna söprű. Erotske pesme = Erotikus versek,* „Forum", Novi Sad (двојезичко издање).

6. Pavle Popović: *Kőerdő (Камена шума).* Ford. Károly Ács [ez al./; „Forum", Újvidék.

7. Szűcs Imre: *Fecskebölcső (Ластавичја колевка),* „Forum", Újvidék.

8. Veszteg Ferenc: *Egyirányú levelek s egyéb leletek (Једносмерна писма и остало);* „Forum", Újvidék.

9. Jovan Zivlak: *Penge (Трзалица);* Ford. János Sziveri; „Forum", Újvidék.

на словачком

1. Zlatko Benka: *Oceán (Океан);* „Obzor", Nový Sad.

2. Miroslav Dudok: *Ruberoid (Рубероид);* „Obzor", Nový Sad.

на румунском

1. Ioan Baba: *Papas în timp (Предах у времену);* „Libertatea", Panciova.

2. Cornel Bălică: *Soare nedesluşit (Неразговетно сунце);* „Libertatea", Panciova.

3. Pal'o Bohuš: *Trași prin inelul vieții (Провучени кроз прстен живота);* trad. Ondrej Štefanko; „Libertatea", Panciova.

4. Fehér Ferenc: *Mari cîntînd în odihna în inima mea (Мора певају у тишини моје душе);* trad. Andrei A. Lillin; „Libertatea", Panciova.

5. Ioan Flora: *Starea de fapt (Чињенично стање);* „Libertatea", Panciova.

6. Radu Flora: *Unghi de cer (Небески нокти);* „Libertatea", Panciova.

на русинском

1. Агнета Бучко: *Позни рики (Касне реке);* „Руске слово", Нови Сад.

2. Ирина Гарди-Ковачевић: *Бависка (Игре);* „Руске слово", Нови Сад.

3. Мелания Павлович: *Габи одходу (Таласи одласка),* „Руске слово", Нови Сад.

4. Дюра Папгаргаї: *Антология рускей поезиї (Антологија русинске поезије);* „Руске слово", Нови Сад.

5. Юлиян Тамаш: *Потїха природи (Утеха природе);* „Руске слово", Нови Сад.

РОМАНИ

на српскохрватском

1. Слободан Божовић: *Борис Романов;* Матица српска, Нови Сад.
2. Данило Диклић: *Једно Мишино лето;* „Суботичке новине", Суботица.
3. Мирослав Настасијевић: *Ах тата, тата, мука ме хвата од тог вашег рата;* „Дечје новине", Горњи Милановац.

на мађарском

1. Brasnyó István: *Majomév (Година мајмуна);* „Forum", Újvidék.
2. Burány Nándor: *Megtorlás (Одмазда);* „Forum", Újvidék.
3. Deak Ferenc: *Zsivány (Пљачкаш);* „Forum", Újvidék.
4. Domonkos István: *Via Italia (Виа Италија);* „Forum", Újvidék.
5. Fehér Kálmán: *Összjáték (Колективна игра);* „Forum", Újvidék.
6. Gion Nándor: *Postarablók (Пљачкаши поште);* „Forum", Újvidék.
7. Gobby Fehér Gyula: *Testek és álmok (Тела и снови);* „Forum", Újvidék.
8. Németh István: *Vadalma (Дивља јабука);* „Forum", Újvidék.
9. Végel László: *Attüntétések (Демонстрације);* „Forum", Újvidék.

на словачком

1. Kristína Royová: *Šťastie (Срећа);* Kristova cirkev bratov, Bačsky Petrovec.

на русинском

1. Славко Алмажан: *Ноц зоз паперу (Noaptea de hîrtie; Ноћ од хартије).* Прел. Юбомир Сопка; „Руске слово", Нови Сад.
2. Бошко Ивков: *Поцерпане (Језа).* Прел. Михаил Рамач; „Руске слово", Нови Сад.

ПРИПОВЕТКЕ

на српскохрватском

1. Бранко Андрић: *Треба бити спреман на све;* Матица српска, Нови Сад.

2. Драгослав Врбашки: *Колапс;* „Прва књига", Матица српска, Нови Сад.

3. Милан Вукотић: *Приче за плаво;* Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин", Зрењанин.

4. Милан Гојков: *Топли сладолед;* Књижевна општина Вршац, Вршац.

5. Вељко Петровић: *Равангрaд;* Матица српска — Народна библиотека „Карло Бијелицки", Нови Сад — Сомбор.

6. Јанош Урбан: *Неспокојна верност.* Прев. Лазар Марковић; „Минерва", Суботица.

на мађарском

1. Bognár Antal: *Eligazodni (Исправити се);* „Forum", Újvidék.

2. Burány Béla: *Szomjas a vakló (Слепи коњ је жедан);* „Forum", Újvidék.

3. Dési Ábel: *Félelem és fájdalom (Страх и бол);* „Forum", Újvidék.

4. Juhász Erzsébet: *Gyöngyhalászok (Ловци на бисере);* „Forum", Újvidék.

5. Németh István: *Arcok zsebtükörben (Лица у огледалцу),* „Forum", Újvidék.

6. Saffer Pál: *Politúros fedelű könyv (Књига у лакираним корицама);* „Forum", Újvidék.

7. Aleksandar Tišma *Az ezerkettedik éjszaka (Хиљаду и друга ноћ).* Ford. János Borbely; „Forum", Újvidék.

на словачком

1. Viera Benková-Popitová: *Hojdacie kreslo spisovateľa Martina (Столица за љуљање писца Мартина);* „Obzor", Nový Sad.

2. Vladimír Hurban Vladimirov: *Pazovské čítanie (Пазовачка лектира); Informačné stredisko,* Stara Pazova.

3. Tomáš Čelovský: *Rád chodím do školy (Радо идем у школу);* „Obzor", Nový Sad.

на румунском

1. Miodrag Miloş: *Medalioane (Медаљони);* „Libertatea", Panciova.

на русинском

1. Дюра Папгаргаї: *Вина (Кривица);* „Руске слово", Нови Сад.

2. Александар Тишма: *Школа безбожништва (Школа безбожништва).* Прел. Агнета Бучко; „Руске слово", Нови Сад.

САТИРА, ДРАМЕ, ПИСМА, ПУТОПИСИ, МЕМОАРИ

на српскохрватском

Радмила Гикић: *Намасте, Индијо;* Матица српска, Нови Сад.

2. Душан Бурђев Поп: *Вавилонски немири;* Српска читаоница и књижница Ириг, Нови Сад.

3. Коста Савић: *Белешке једног туристе;* „Форум", Нови Сад.

4. Борђе Сударски Ред: *Ја сам свиња или коњ у трку. Бесрамне исповести;* Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад.

на мађарском

1. Balogh István: *Az első (Први).* Dokumentriport Lazar Nešić életéről; „Veljko Vlahović" Munkásegyetem, Szabadka.

2. Székely Tibor: *Emberevök között (Међу људождерима);* „Forum", Újvidék.

на словачком

1. Vladimir Hurban Vladimirov: *Krátke hry (Кратке драме);* „Obzor", Nový Sad.

на русинском

1. Јаша Баков: *Вибрани творби (Одабрана дела);* „Руске слово", Нови Сад.

ЕСЕЈИ, КРИТИКЕ, СТУДИЈЕ

на српскохрватском

1. Ненад Грујичић: *Бранко, песник младости;* Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад.

2. Васа Павковић: *Речник поезије Милана Ракића;* Матица српска, Нови Сад.

3. Јулијан Тамаш: *Русинска књижевност, историја и статус;* Матица српска, Нови Сад.

4. Милан Узелац: *Песнички говор;* „Став" — „Улазница", Кикинда — Зрењанин.

на мађарском

1. Csordás Mihály: *Követni az időt (Ићи за временом);* „Veljko Vlahović" Munkásegyetem, Szabadka.

2. Herceg János: *Távlatok = Perspektive;* Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, Novi Sad (двојезичко издање).

3. Utasi Csaba: *Irodalmunk és a Kalangya (Наша књижевност и часопис Каланђа);* „Forum", Újvidék.

4. Vajda Gábor: *Ács Károly (Карољ Ач);* „Forum", Újvidék.

5. Varga Zoltán: *Búcsú az utópiától (Опроштај од утопије);* „Forum", Újvidék.

БИБЛИОГРАФИЈЕ

на српскохрватском

1. Иванка Веселинов: *Даница, садржај и предметни регистар;* Матица српска, Нови Сад.

2. Стојан Трећаков: *Садржај Летописа Матице српске 1961—1970;* Матица српска, Нови Сад.

Приредила
Милица ВРТУНСКИ

У РЕДИТЕЉСКОМ САЗВЕЖЂУ (V)

НОВАЦ И МОНТАЖА

„Ако желите да пишете књигу о мени, у њој мора бити поменут новац. Филм је новац, али новац у двострукој улози: најпре се све време потроши у прикупљању новца да се филм сними, а после се новац враћа кроз филм."

Жан Лик Годар

Пре него што је почео да ради на филму *Спасавај се ко може,* Годар је утрошио шест месеци покушавајући да убеди Роберта Де Нира и Дајану Китон да прихвате улоге у *Причи.* Због тешкоћа у тим преговорима, коначно је одлучио да прво сними *Спасавај се ко може,* мада је проширени сценарио за планирани амерички филм био готово написан. Сам сценарио је изванредан документ о начину на који Годар илуструје развој приче монтажом фотографија, углавном одабраних из претходних филмова Дајане Китон и Де Нире. „Прича" из наслова се односи на сам Годаров филм, на измишљено слепо дете које Дајана Китон и Де Ниро имају у филму; то је на известан начин прича о њиховом раскиду и, коначно, прича о филму *Багзи,* који снима њихов заједнички познаник Френки. Рад на Френкијевом филму у Лас Вегасу је оно што после дуге раздвојености поново спаја Китонову (научницу) и Де Нира (камермана). У средишту радње су историјске везе организованог криминала и Холивуда, али *Багзи* никад неће бити завршен, јер Френки гине у саобраћајној несрећи коју инсценира мафија. Ми ипак много сазнајемо о планираном филму и о Багзи Сигелу, легендарној фигури мафије, пријатељу многих холивудских звезда, учеснику бројних забава. На почетку Годаровог филма Френки долази на аеродром да сачека Дајану и на

повратку у град прича јој о свом филму: „Била би добра идеја да прича почне у документарном стилу у самом тренутку када се пале вечерња светла, као жеља у очима људи. Људи су цео дан радили у фабрикама и уредима, а затим одлазе да раде за индустрију ноћи; новац зарађен преко дана ноћу се троши на секс, коцкање и снове."

Текст се наставља тајанственом фразом: „Нека филмске слике теку брже од новца". То је однос између новца и филмских слика, рада и жеље, однос који може бити полазна тачка за анализу Годарових филмова. Аутор филма, Френки, жели да призори из његовог филма скрију своје финансијске одреднице, избегну економску базу, да би могли успешно функционисати као фантазија. Годаров пројекат је директно супротан — ток филмских слика је успорен док се не појави новац и док се не конституишу закони фантазије. Иако сам развој филмске приче не долази у питање — линеарни прогрес увек разумљивих ставова — несумњиво је да се значај новца стално мења у Годаровим филмовима. Испрва су супротстављене две улоге новца — с једне стране је новац са својом нормалном друштвеном функцијом, схваћен у контексту рада и фрустрације, а с друге стране новац стечен криминалом, који је у служби жеље и ослобађања. Те почетне улоге новца које су биле, и још су, експлоатисане у комерцијалним филмовима, код Годара трансформацијом долазе до критике себе самих. Однос жеље и новца у једном филмском призору је повезан са таквим односом жеље и новца који је и сам услов за постојање филмског призора и који условљава положај гледаоца. У Годаровом раду су посебно јасно приказани прелаз са појединачног филма на институцију филма и питање политичких услова постојања те институције. Услов за тај прелаз је опсесија положајем жене у представи која неизбежно поставља питање економских услова опстанка тих представа. Ништа јасније не указује на Годарове касније преокупације да се новац, стечен криминалом, у *Причи*, не односи на жеље једног посебног карактера, већ на филм као институцију: на рано финансирање Холивуда.

У филму *До последњег даха* развој приче се врти око чињенице да је новац, по који Мишел Поакар (игра га Жан-Пол Белмондо) долази у Париз, и који му омогућава бег у Рим, у облику ненаплативих чекова. Овај новац, ухваћен у социјални nexus финансијских институција, у супротности је са готовином коју Белмондо краде пријатељима и странцима, и која му омогућава да, без оклевања, испуни своје жеље, да изведе Патрицију (Џин Сиберг) на вечеру или да купи себи доручак. Ове две врсте новца откривају супротности између рестриктивног друштва и света индивидуалних слобода, успостављају низ односа схваћених у филму као супротност између нормалног „кукавичког" (lâche) и ненормалног „нормалног" понашања. Та

супротност почива на сексуалној разлици, исказаној кроз контраст између Патрицијиног занимања за рад и каријеру и Мишелове опредељености да живи само за тренутак. Кад Патриција на крају издаје Мишела, то није изненађење за гледаоца, јер је Мишел већ раније рекао да њен привлачан физички изглед не може скрити њен кукавичлук (lâche). Женин привлачан изглед скрива истину о њеној привржености друштвеним нормама које мушкарци желе да избегну. Само у таквим релацијама се може схватити Годарова поновљена тврдња да је *До последњег даха* један од његових најмање омиљених филмова и да је фашистички. Тај фашизам потиче из неприхватања реалности друштвених односа и заговарања мита о постојању изван тих односа. Ако филм *До последњег даха* представља криминалца као неког ко одбија било какво обуздавање жеље, Годарови каснији филмови откривају да је такав приказ сувише једноставан, да је то, у ствари, приказ новца који занемарује његово значење.

Кључан за везу између новца и његовог филмског приказа јесте поремећај континуитета гледаочевог посматрања екрана. Филм функционише на основу артикулације три врсте погледа, погледа личности са екрана, онога што камера приказује и погледа посматрача. Без претеривања, иако постоје и други важни разлози, може се рећи да филмови произведени у, како ја то зовем, маниру *класичног реализма,* зависе од почетног несклада између поменутих врста погледа — несклада који бива разрешен развојем саме филмске радње. Због смисла саме филмске приче, испоставља се да је став личности са екрана исправан, а његову исправност демонстрира камера. Од способности гледалаца звиси праћење те демонстрције која би требало да их увери у исправност њихове визије. Веома често је у филмовима класичног реализма проблем филмски израз, несклад између различитих погледа, који изазива жена, а скоро увек разрешава мушкарац. То се може окарактерисати као стални напор класичног реализма да се жена држи на оку. Филм *До последњег даха* у основи не одступа од те традиционалне организације, упркос оштрим резовима, који често само „наговештавају" радњу, радије него да је прикажу у потпуности. Проблеми Патрицијиног изгледа, њеног значаја, који чине радњу филма, решени су кад сами откријемо да је она, као што је Мишел увек тврдио, lâche (кукавица).

У филму *Удата жена,* који је Годар снимио 1964, могу се уочити наглашени различити моменти; као да конструкција приказа жене постаје фокус интересовања — а гледаочево разумевање нема више помоћ мушкарца. Ни муж, ни љубавник Шарлоте Жиро (Маша Мерил) немају способност поимања њене интиме; она са лакоћом лаже обојицу, а у исто време, њен став не нуди јединствену визију њене личности. Када су нам доступне њене скривене мисли, не налазимо доследно објашње-

ње њене ситуације, већ ток неповезаних фраза. Овај недостатак доследног става омогућава филму да избегне уобичајени приказ женског тела, створен по схватању мушкарца, и да створи низ неповезаних приказа који одолевају једноличности. Чињеница да филмска прича не ствара доминирајуће мишљење мушкарца јесте оно што дозвољава камери да избегне доминацију нарације, која је везује за установљена гледишта и кадрове.

На пример, у низу кадрова који приказују Шарлоту и њеног посинка који узимају такси и одлазе на аеродром да дочекају њеног мужа, покрети камере се не могу рационализовати у било каквом односу на радњу.

Још убедљивији је низ реклама које Шарлота разгледа у женском часопису *Elle*.

Изненада откривамо да последњи призор није реклама, већ да се Шарлота, чији смо став само нагађали, одједном појављује у кадру како трчи улицом. Шарлотин став, једино извесно што нам прича нуди, јесте, заиста, недовољан за усклађивање низа ставова изражених у филму; гледаоци, у активном процесу, откривају како Шарлотино мишљење одбија да им помогне у разумевању филма. Рекламе формирају Шарлотине ставове у филму, и појава таквих филмских призора је разлог што се новац у овом филму третира другачије него у филму *До последњег даха*. Шарлота ради у рекламној агенцији, и та чињеница само наглашава једну од тема филма: проблем формирања мишљења је нераздвојан од новца. Филмски призори и њихово стварање су у области економске активности — тамо где треба стимулисати и задовољити стварање неког става мора се стварати и новац.

Године 1966. Годар је снимио филм *Две или три ствари које знам о њој*, у којем не постоји разлика између законито и незаконито стеченог новца и у којем проституција није у супротности са законитим стицањем новца, као што је у филму *Живети свој живот* (1962), већ постаје пример односа према новцу у нашем друштву. Развој филма почива на новинарском извештају да модерне домаћице из околине Париза проводе део свог времена проституишући се да би себи омогућиле све оно ново што тржиште нуди на почетку економског процвата у Француској за време Де Голове владе. Значај филма је у одустајању од покушаја да у класичне одреднице филмске нарације смести главну личност, Жилијет Жансон (Марина Влади), која се бави том врстом проституције. Уместо покушаја да главни лик стави у оквире нарације, сам Годаров глас, на звучној подлози филма, поставља питање њеног положаја. Међутим, сама звучна подлога филма не доминира над филмском сликом која је сродна класичном документарцу. Почетни кадрови филма, који представљају Жилијет Жансон, то разјашњавају. Без обзира да ли су схваћени као производ маште или стварности, у њима Годар није могао да одреди боју њене

косе, нити да стварно прикаже њене реакције. Уколико нешто одређује Жилијетин положај у филму, то су онда рекламе које стално креирају призоре у којима се она појављује. Однос филмског призора и посматрача, артикулација стварања и дистрибуције филмских призора, као тежиште истраживања у филму, одређују положај гледаоца у односу на филмски призор, био он Годар или обичан посетилац биоскопа, и стварају услове да се одмах уживи у сам филм.

Ово није нигде јасније исказано него у сцени у кафеу, чији кадрови, у којима је изражен Жилијетин став као жене која чита часопис, одговарају кадровима страница истог часописа посматраних са тачке гледишта неке друге жене.

Уобичајено изражавање мишљења филмског карактера је у директној вези са погледом на неки објекат; Годар, преливајући један призор у други, поставља питање стварности филмског призора и жеље. Годаров коментар те секвенце то објашњава:

„Тако је Жилијет, у 15.37, видела странице тог објекта, новинарским језиком речено — часописа (ревије). И даље, после неких 150 призора, појављује се друга млада жена, врло слична Жилијети, која посматра исти објекат. Где је онда истина? Анфас или профил? А, пре свега, шта је објекат?"

Основни проблем филма *Две или три ствари* ... јесте објекат, и кратки осврт ће показати како се јавља питање институције филма у расправи о самом проблему објекта. Јер, наравно, неки објекат не постоји сам по себи, већ у склопу одређених односа у којима посматрани субјекат игра главну улогу. Да ли ће бик бити гомила меса, део пејзажа или опасност, зависиће од онога шта ја радим. Међусобна зависност субјекта и објекта, веза света и бића, јесте оно што је изостављено у призору који представља стварне релације у којима се појављује објекат, и стога подразумева и место с кога се може објекат посматрати — место које има мало везе са посматрачем. Битно за одређивање призора је искључивање објекта из активности субјекта и његово постављање као посебне целине. Мора бити наглашена узајамност овог односа: исто оно што одваја објекат делује на то да субјекат буде јединствена целина, а не раздвојен процес. Француска реч за часопис — ревија (преглед), наглашава како филмски призор одређује положај нашег мишљења унапред, а Годаров избор нагог женског тела, као слике из часописа, наглашава како тело и сексуалност могу променити место у филмском призору, тако да се сексуалност више не појављује у вези са нашим деловањем као целином, већ само у односу на неког идеалног посматрача без икакве стварне везе са објектом. Приоритет визуелног у том процесу је уочљив у сцени са Жилијетиним клијентом из метроа, где постављање огледала, у којима би је он могао посматрати, представља неоп-

ходњу припрему за секс. Жилијетино одбијање да му дозволи да је посматра док се свлачи има додатну улогу: акт свлачења би требало да покрене процес промена при којем конзумент може имати само један положај и идентитет. Годаров задатак у филму је да поврати илузију и жељу.

Његове раније теме о проблемима сексуалних разлика и отуђења, ендемичних за капиталистичко друштво, исказане су заједно у истраживању подстицања потражње рекламирањем. Овај подстицај, јачи од свих подстицаја ока, ствара од субјекта чистог потрошача, извор недвосмислених захтева, чији је једини однос према објекту однос поседовања. Та хомогенизација је неизбежан резултат економске организације друштва чија производња зависи од услова одређених ван ње саме. Да би се разумели такви односи зависности, потребно је схватити како новац функционише у остваривању производње и расподеле. Годарова анализа новца има битну сличност са Марксовом анализом. За Маркса је новац услов за одређену врсту размене, али оно што је потребно схватити јесте то да, у посебној врсти размене, оној између радника и послодавца, није сама размена у питању, већ социјални однос између оних који поседују средства за производњу и оних који их не поседују. Ово је Марксова подела на новац као средство плаћања и новац као капитал. Годар следи Маркса у анлизи одређене размене у склопу друштвених односа, али постоји велика разлика у садржају те анализе. Мада Годарово искуство у снимању филмова наглашава приоритет производње, то чини као последицу економске анализе која подвлачи да је производња сада зависна од све већег раста потражње и да тај раст неизбежно следи из све веће подређености филмском изразу. Тамо где је реклама за економисте само средство пораста размене, у којој удобност и новац стоје заједно, за Годара то није склоп новчаних односа, већ посебна организација потреба, захтева и жеља, у којој се брише биће субјекта због низа ставова у којима је субјекат увек у фокусу.

Тај став нигде није јасније изражен него у самој филмској уметности. Филмови се финансирају на основу предвиђених прихода дистрибуције. Чињеница да се филм обраћа публици која не зна ништа о њему док не оде у биоскоп, произилази из става да се филм може обратити само публици као посматрачу. Гледалац се не интересује за неки посебан филм зато што тај филм није прављен само за њега и та чињеница подстиче поновно гледање — ићи ћу поново да видим оно што сам већ видео — понављање које има два главна мотива: жанрове и филмске звезде. Тек сада можемо схватити зашто је постојање система филмских звезда битан економски чинилац производње филмова и зашто се може расправљати о разлозима због којих су филмске звезде постале веома важни чиниоци

филмске производње после пропасти система холивудских студија. Трач-рубрика у новинама и представе у којима се појављују славне филмске звезде су потребне. Оне су битан део економских услова постојања филмске уметности. Истина је да се неки филмови могу снимати и без звезда, а најскорији пример је *Осми путник*. Ови супротни примери само доказују постојање звезда као гаранције вредности филма, као и да у посебним случајевима та вредност може бити новац: *Осми путник* се гледа због специјалних ефеката јер њихова цена гарантује вредност филма. Таква разматрања објашњавају да ред и садржај филмских призора следе ред новца, а то је приказано на почетку филма *Све је у реду* (два анонимна гласа разговарају о снимању филма, закључују да су им потребне филмске звезде и схватају да морају имати причу да би их заинтересовали). Цена оригиналности је висока кад је производња филма условљена дистрибуцијом и једини начин да се та цена смањи је мењање односа између производње и дистрибуције — односа који се јављају као очигледан низ финансијских законитости, као проблем новца, у ствари, исто што и проблем контроле и организације звука и слике.

Онда када схватимо однос између производње и дистрибуције филма, како новац одређује редослед филмских призора, схватићемо зашто је Годар поздравио политичке догађаје из '68, и, за разлику од других филмских редитеља, ватрено се успротивио стављању проблема дистрибуције испред проблема производње филмова. Тако се објашњава и чињеница да Годар није сматрао мај '68. насилним превратом, већ само убрзаним развојем онога што је његова пракса подразумевала. Међутим, једна од кључних последица маја '68. јесте потпуно објашњење Годарових теза од пре '68, и то под теоријским утицајем политичке борбе у Француској. Претходни интуитивни избори тема постали су центар систематског истраживања од 1968. до 1971, јер је тад производња била важнија од дистрибуције, заједно са потпуним одбијањем филмске идеологијске визије. Ако су у *Две или три ствари*... или у *Удатој жени* одбијање неког става, проистеклог из филмске приче, и све већа подвојеност различитих садржаја филмског израза, последица истраживања положаја жене, у *Звуцима Британије, Источном ветру* или *Правди* таква подвојеност различитих садржаја филмског израза је намерна, да би се схватили односи између звука и слике — односи који чине сам филм. Све то недвосмислено чини ове филмове несхватљивим обичној публици; они претпостављају публику окупљену око политичких и естетских тема и, да би се ти филмови могли гледати, нужно је прихватити редитељеве ставове. Годарова експериментисања из поменутог периода су му омогућила да јасно формулише стратегију рушења закона условљених новцем или, још прецизније, закона који се кристализују у склопу новчаних односа.

„Група Дзиге Вертова" је узела ово име колико упркос Ејзенштајну, толико и из великог поштовања према Вертову. Основна карактеристика рада групе је проширена конценпција монтаже. Док је, с једне стране, по Ејзенштајновој теорији монтажа операција која се своди на само снимање, с друге стране, за Вертова, монтажа има приоритет у сваком тренутку стварања филма, те отуд и мото групе: „Монтажа пре снимања, монтажа за време снимања и монтажа после снимања". Подела је код ове монтаже веома важна, као и чињеница да не постоји оформљени објекат ван праксе која истовремено ствара и субјекат. Ако многи филмски стваралоци узимају филмичне догађаје као сасвим довољне за њихова дела, Вертов наглашава да и у таквим догађајима треба тражити неку полазну тачку и одговарајући субјекат. Монтажа пре снимања подразумева постављање испред камере материјала који није једноличан, већ који омогућава различите углове гледања. Два примера монтаже пре снимања могу да разјасне суштину овог принципа. У часопису *Cahiers du Cinema* је чланак Жан-Пјер Горена о филму *Све је у реду* у којем је опширније објашњено од колике је важности то што су за тај филм ангажовани непознати и незапослени глумци, углавном млади, за улоге радника у фабрици Салуми, где су Ив Монтан и Џејн Фонда двадесет четири часа били заточени за време обуставе рада. Могло би изгледати нелогично што су у овим улогама били глумци, а не радници, јер је за Горена разлика између радника и звезда, као што су Фонда и Монтан, толико велика да би група испред камере била више но безлична маса људи замишљена по сценарију. Ангажовањем незапослених глумаца створили су се односи љубоморе, зависти и кривице између њих и Фонде и Монтана, и то је допринело да се досадан сценарио обогати материјалом који је условио уверљивије односе између борбених радника и радикалних интелектуалаца.

Други пример може да се узме са снимања филма на којем је Годар радио за време писања овог текста: *Спасавај се ко може.* Мада нема тако детаљан сценарио као филм *Прича, Спасавај се ко може* има сличне теме: положај детета у разореном браку, однос између мајке и кћери и место рада у производњи филмских призора. Овај филм такође има за тему и однос између града и села који није препознатљив у *Причи.* У једној од првих сцена филма *Спасавај се ко може* фотограф (лик који игра Натали Бај), који жели да се пресели на село, одлази да се сретне са старим познаником, уредником локалних новина, и нада се да ће код њега добити посао. Место њиховог састанка је пољана, где новинарка фотографише традиционалну швајцарско-немачку сељачку игру Hornuss. Два тима стоје један наспрам другог и наизменично бацају гумену лоптицу са једног краја поља на други; док једна страна баца лоптицу, друга се шири по пољу покушавајући да лопту у лету

одбије са великим дрвеним палицама. Годар је за потребе свог филма обезбедио играче Hornuss-a и осигурао да композиције возова јуре у позадини поља на којем се игра. Hornuss, сусрет два лика и воз који пролази су обезбеђени монтажом пре снимања; три елемента који избегавју стапање у један филмски призор.

Шта је „Група Дзиге Вертова" сматрала монтажом за време снимања постаје јасно кад снимање почне. Годар је одбио, по цену свађе са својим помоћником, да сцене са играчима Hornuss-a синхронизује са проласком воза; он их режира тако да се узбудљиви моменти игре поклапају са дијалогом. Разлог томе није Годарова жеља да се сва три елемента не нађу у кадру, већ да монтажа не изгуби на узбудљивости, растављању и поновном спајању под надзором редитеља. Ако глумци не следе ток игре из свог сопственог интереса, сам Годар их не може заинтересовати. Из Годаровог одбијања да упућује глумце у њихов рад може се схватити идеологија истине и спонтаности. Међутим, таква идеологија претпоставља одређену и искристалисану игру глумца која одговара оном што редитељ захтева. Годаров рад је у директној супротности са овим принципом: односи између глумаца и редитеља су део хетерогеног материјала самог филма и редитељ не би требало да одређује место глумцу у неком филмском призору. Анализа монтаже после снимања треба да сачека завршетак филма, али је сигурно да гледаоцу неће бити понуђен само објекат за гледање, већ филмски призори који терају на размишљање. Таква артикулација увек доводи у питање гледаочев став, поставља проблем своје организованости и чини филм као институцију питањем сваког појединачног филма. Када у филму *Две или три ствари* . . . Годар уводи објекат, новинарским језиком часопис, тај објекат одмах поставља питања изгледа и положаја, питања која су за традиционални филм тајна. То је увођење филмског призора у којем би требало да откријемо објекат, монтажа при којој обраћамо пажњу на филмски призор што обнавља жељу оку подређујући јој замишљено богатство. Објекти које нам филмски призори представљају и према којима осећамо само поседовање, нужно потискују наше биће и наш положај у свету. Лично и финансијско улагање у филм је потпуно нарцисоидно, то је избегавање проблема других. Предајемо се овом уживању по цену игнорисања услова настанка филма, услова у којима патимо свакодневно. У филму *Две или три ствари* . . . зидови су претрпани постерима који рекламирају одмор у разним егзотичним земљама. Сваки постер поставља субјект у средиште света. Не поставља се питање где је његов или њен поглед уперен, не треба да се путује до одређеног места, па и ако се отпутује, не постоји потреба за кретањем, за иску-

ством померања с места. Средиште света нам је приближено камером, ми сами смо то средиште, увек у жижи интересовања. Докле год прихватамо ово постављање у средиште, дотле нећемо бити у стању да схватимо одређеност сопственог места у свету. Годарова посвећеност монтажи, инсистирање на хетерогености видног поља, једини су одговор систему у којем се посредством новца условљава и филмски израз.

С енглеског
Вера ЧОЛИЋ

Колин МЕК КЕЈБ

СКУЛПТУРЕ ВЕНИЈЕ ВУЧИНИЋ-ТУРИНСКИ

Скулптуре—предмете Веније Вучинић-Турински превасходно одликује недвосмисленост основне инспирације потекле из фасцинације ислуженим и дефункционализованим алаткама и направама којима смо заборавили намену. Ови супстрати духовних значења, чак психолошких доживљаја, ти уникатни предмети ручне израде створени су из жеље да се сачува имагинарна баштина традицијских заната. У времену изразите техничке наметљивости тим путем уметност се вратила питању свог идентитета и корена.

Увид у Венијина градитељска правила указује на рационално и сврсисходно довођење у спрегу одређених делова неких измаштаних старих предмета у нову целину преображеног садржаја. Ипак, до коначног резултата уметник долази и делимичним учинком случајности, чак путем намерних статичких и конструкционих нелогичности. Ове митско-симболичке форме тим редоследом су промениле своју првобитну функцију. У оквиру нове пластичке дефиниције добиле су и другојачије значење. Својим обликом, величином, положајем и обрадом повод су за једно промењено доживљавање и тумачење. У кругу ових намера налази се и идеја да се у дело интегрише одређена помичност појединих склопова како би се још више истакла представа справе која служи некој непредвидљивој сврси. Поткад се ови радови могу схватити и као иронични коментар савременог машинизованог света. Венијина скулптура предмета по разлозима сугестије праисконског иде испред тежње за строгом функционализацијом облика, а из недостатка могућности за поређењем, одмах искрсава помисао на њихову изузетну самосвојност изниклу из овог поднебља.

(Одломак)

Јован ДЕСПОТОВИЋ

АУТОРИ ЛЕТОПИСА

СЛОБОДАН БЛАГОЈЕВИЋ, рођен 1951. године у Сарајеву, где живи и данас. Пише песме, критике и преводи. Књиге песама: *У сенци с витезом на месечини*, 1974; *Мене*, 1976; *Пролазност и уплитање у њу*, објављено под именом Анхел Антонић, 1978; *Прозе, тлапње, станце*, 1980; *Бавоља обртница*, под именом Анхел Антонић, 1981; *Из умјетности пјеснишитва*, 1983; *Слика бојног савезника*, 1985.

НЕНАД БУГАРСКИ, види ЛМС I/85.

ИГОР Ж. ВОЈИН, види ЛМС XI/85.

ВЕНИЈА ВУЧИНИЋ-ТУРИНСКИ, рођена 1934. године у Колашину, живи у Београду. Академију за ликовне уметности и постдипломске студије завршила у Београду 1964. године. Самостално излагала у Београду 1965, 1969. и 1985, у Нишу 1984. године. Од 1963. учествовала на многим колективним изложбама у земљи и иностранству. Добила награду за скулптуру Уметничке колоније у Ечки 1965, откупну награду галерије Фонтана на Октобарском салону у Београду 1966, награду Уметничке колоније у Ровињу 1975, откупну награду на Бијеналу мале пластике у Мурској Соботи 1977, наградно извођење скулптуре у слободном простору, „Простор '78" у Београду 1978, златно дело УЛУС-а 1980, награду Октобарског салона у Београду 1982. године.

ЈОВАН ДЕСПОТОВИЋ, рођен 1952. године у Београду, где живи и данас. Кустос је у Музеју савремене уметности у Београду. Пише ликовну критику.

МИРОСЛАВ ЕГЕРИЋ, види ЛМС IV/85.

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ, види ЛМС I/85.

МАРИЈА ЈАКИМ, рођена 1956. године у Куцури, живи у Новом Саду. Пише поезију и прозу. Књига песама: *Буц жељени орех (Бити зелени орах)*, 1979.

ЕРЖЕБЕТ ЈУХАС, види ЛМС VI/85.

ПЕТЕР ЗАЈАЦ (1946) је представник млађе генерације словачких књижевних научника. Био је асистент на Педагошком факултету у Њитри и сарадник Кабинета за књижевну комуникацију и експерименталну методику. Сада ради у Књижевнонаучном институту Словачке академије наука у Братислави. Првенствено се бави комуникационим аспектом књижевних жанрова. Из ове области је објавио неколико запажених студија у зборницима Кабинета и у другим публикацијама и часописма. (М. Харпањ)

ЗОЈА КАРАНОВИЋ, види ЛМС VI/85.

ПРЕДРАГ МАРКОВИЋ, види ЛМС III/85.

КОЛИН МЕК КЕЈБ (COLIN MAC CABE), професор енглеског на Стречлајд универзитету. Аутор је следећих књига: *James Joyce and the Revolution of the words (Џемс Џојс и револуција речи); The talking cure: essays in Psychoanalysis and language (Лечење говором: есеји о психоанализи и језику)*; *James Jouyce — New perspectives (Џемс Џојс — нове перспективе)*.

Текст који објављујемо преведен је из књиге *Godard: images, sounds and politics (Годар: представе, звуци и политика)*, 1980.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, види ЛМС III/85.

МИЛИВОЈ НЕНИН, види ЛМС I/85.

ФРЕНК О'ХАРА (FRANK O'HARA, 1926—1966) савремени амерички пјесник, најутјецајнији њујоршки пјесник 60-тих година. Познат и као драмски писац (неколико дјела изводио му је чувени Living Theater), и као ликовни критичар (открио је за свјетску јавност умјетнике попут Goldberga, Motherwella, Davida Smitha итд). Био је судиоником и креатором њујоршког продора у врх свјетске умјетности. (С. Благојевић).

АНТОН ПОПОВИЧ (1933—1984) спада међу врхунске прадставнике савремене науке о књижевности у Словачкој. Био је професор теорије књижевности на Педагошком факултету у Њитри. Припада му велика заслуга за међународну афирмацију Кабинета за књижевну комуникацију и експерименталну методику у Њитри (био је један од оснивача, од 1978. године руководилац Кабинета). Бавио се теоријом уметничког превода и теоријском проблематиком књижевне метакомуникације уопште. Поред низа студија и

чланака (преко 200), зборника које је уредио (19), објавио је следеће књиге: *Ruská literatúra na Slovensku v rokoch 1863—1875 (Руска књижевност у Словачкој у годинама 1863—1875)*, 1961; *Preklad a výraz (Превод и израз)*, 1968; *Štrukturalizmus v slovenskej vede 1931—1949 (Структурализам у словачкој науци 1931—1949)*, 1970; *Poetika umeleckého prekladu. Proces a text (Поетика уметничког превода. Процес и текст)*, 1971, преведено на српскохрватски, 1980; *Umelecký preklad v ČSSR. Výskum. Bibliografia (Уметнички превод у ЧССР. Истраживање. Библиографија)*, 1974; *Problémy literárnej metakomunikácie. Teória metatextu (Проблеми књижевне метакомуникације. Теорија метатекста)*, 1975; *Teória umeleckého prekladu (Теорија уметничког превода)*, 1975, преведено на мађарски, 1980; *Dictionary for the Analysis of Literary Translation (Речник за анализу књижевног превода)*, 1976; *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia (Стваралаштво и рецепција. Естетска комуникација и метакомуникација, коаутор Франтишек Мико)*, 1978; *Проблемы художественного перевода (Проблеми уметничког превода)*, 1980; *Interpretácia umeleckého textu (Интерпретација уметничког текста*, коаутори Петер Либа, Петер Зајац, Тибор Жилка), 1981; *Komunikačné projekty literárnej vedy (Комуникациони пројекти науке о књижевности)*, 1983. (М. Харпањ)

МИЛИВОЈ СРЕБРО, види ЛМС III/85.

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ, види ЛМС I/85.

ОТО ТОЛНАИ (TOLNAI OTTÓ), рођен је у Кањижи 1940. године, данас живи у Новом Саду и ради као уредник Радио-Новог Сада. Пише поезију, прозу, есејистику, ликовну критику и драме. У Летопису сарађује од маја 1980. године. Књиге песама: *Homorú versek (Конкавне песме)*, 1963; *Sirálymellcsont (Галебова прсна кост)*, 1967; *Valóban mit lesz velünk (Заиста, шта ће бити с нама)*, са И. Домонкошом, 1968; *Mao-Poe*, са И. Домонкошом, 1968; *Szeplötlen kis gépek csöpp fejedelmi jelvények (Невине мале направе са сићушним кнежевским знацима), 1968; Rovarház (Кућа инсеката)*, 1968; *1969* са другим ауторима, 1969; *Agyonvert csipke (Дотучена чипка)*, 1969; *Zoo-versek (Зоо-песме)*, 1969; *Legyek karfiol (Нека будем карфиол)*, 1973; *Versek (Песме)*, 1975; *Világpor (Прашина света)*, 1980; *Elefántpuszi (Слонов пољубац)*, 1982; *Vidéki Orfeusz (Покрајински Орфеј)*, 1983. Романи: *Ördögfej (Бавоља главица)*, 1970; *Virág utca 3 (Цвећарска 3)*, 1983. Драма: *Végeladás (Распродаја)*, 1980. Ликовна монографија: *Sáfrány Imre*. 1978. Саставио је неколико антологија.

БОШКО ТОМАШЕВИЋ, види ЛМС I/85.

РУДИ ШЕЛИГО, рођен 1935. године на Ријеци, живи и ради у Крању. Пише прозу, драме и чланке са филозофском и социолошком тематиком. У Летопису сарађује од новембра 1980. године.

Књиге прозе: *Stolp (Стуб)*, 1966; *Kamen*, 1968; *Triptih Agate Schwarzkobler*, 1968; *Ali naj te z listjem posujem (Да ли да те поспем лишћем)*, 1971; *Poganstvo*, 1973; *Rahel stik (Благи додир)*, 1975. Драме: *Kdor skak, tisti hlap (Ко се сили хитро чили)*, 1973; *Lepa Vida*, 1978; *Svatba* 1982; *Ana — svetloba in seme (Ана — свестлост и семе)*, 1984.

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

ИСПРАВКА

У октобарској свесци Летописа грешком је есеј *Благослов тишине* приписан новосадском песнику и глумцу Миодрагу Петровићу. Аутор есеја је Миодраг Петровић из Ниша. Извињавајући се овим нашим сарадницима, доносимо библиографску белешку о аутору поменутога есеја.

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, рођен 1929. године у Нишу, где живи и данас. Пише прозу, критичке огледе, чланке и студије. У Летопису сарађује од новембра 1982. године. Књиге прозе: *Бутање инспектора Левина*, 1966; *Made in Germany*, 1967. Књига огледа и чланака: *Трајање речи*, 1972. Студија: *Роман Меше Селимовића*, 1981.

САДРЖАЈ

ОТО ТОЛНАИ
Две песме 675

ЗОРАН МИРКОВИЋ
Човек који ме је тукао 681

МИЛЕНКО ПАНИЋ
Три песме 704

РУДИ ШЕЛИГО
Коловоз 706

МАРИЈА ЈАКИМ
Две песме 712

ФРЕНК О'ХАРА
Девет песама 714

ОГЛЕДИ

СЛОБОДАН БЛАГОЈЕВИЋ
Свијет као свакодневно: Frank O'Hara 722

АНТОН ПОПОВИЧ, ПЕТЕР ЗАЈАЦ
Комуникациона систематика науке о књижевности 732

МИРОСЛАВ ЕГЕРИЋ
Бељко Петровић и Јован Скерлић 753

СЕЋАЊА

ЕРЖЕБЕТ ЈУХАС
Оданост прашини 764

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
„Periferia" litteraria 777

ПРЕДРАГ МАРКОВИЋ
Стваралачко кривотворство 781

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Тумачење особног духа sub specie aeternitatis 784

ЗОЈА КАРАНОВИЋ
Семиолошка анализа ритуала 788

МИЛИВОЈ НЕНИН
Нови прилози историји српске књижевне критике 791

МИЛИВОЈ СРЕБРО
Противречни „божански Дали" 794

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Корак ка извору ствари 796

И(ГОР) Ж. В(ОЈИН)
Ненад Грујичић: Врвеж 800

Н(ЕНАД) Б(УГАРСКИ)
Аркадиј и Борис Стругацки: Хотел „Код погинулог алпинисте" 801

И(ВАН) Н(ЕГРИШОРАЦ)
Александар Нејгебауер: Те жене вољене знане 802

М(ИРЈАНА) Д. С(ТЕФАНОВИЋ)
Бранко Радица: Салона и Сплит. Епизоде из прошлости 803

С(ВЕТИСЛАВ) Ј(ОВАНОВ)
Милан Дамњановић: Феномен филм 804

ИВАН НЕГРИШОРАЦ
Две нове књиге о Булгакову 805

МИЛИЦА ВРТУНСКИ
Књижевности Војводине '84. (Библиографски преглед) 814

ФИЛМСКИ ЛЕТОПИС

КОЛИН МЕК КЕЈБ
Новац и монтажа 821

ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС

ЈОВАН ДЕСПОТОВИЋ
Скулптуре Веније Вучинић-Туински 831

БЕНИЈА ВУЧИНИЋ-ТУРИНСКИ
Ликовни прилози 752/753

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 832

САДРЖАЈ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ
Година 161. — Књига 436.

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

ЏОН Р. Р. ТОЛКИН
Аинулиндале 206

ЏОН Р. Р. ТОЛКИН
Силмарилион 214

СТЕВАН ТОНТИЋ
Пет пјесама 339

ДОНАЛД БАРТЕЛМИ
Стаклена планина 343

ДУШАН КОСТИЋ
Благо оним кућама 348

БУРА БУКАНОВ
Сандучара 351

ЏОН МАТАЈАС
Три песме 360

ЉУБОМИР СОПКА
Инцидент анонимног стварења 366

ДОБРИЦА ЕРИЋ
Водена вила 373

МИРЧА ЕЛИЈАДЕ
Оана 376

РАДОМИР РАЈКОВИЋ
Четири песме 384

ИВО СВЕТИНА
Маријине животиње 515

МИРОСЛАВ ДИМИТРИЈЕВИЋ
Пољак 519

ЧЕСЛАВ МИЛОШ
Башта земаљских раскоши 521

МИОДРАГ СТАНИСАВЉЕВИЋ
Ковач 526

МИШЕЛ ТУРНИЈЕ
Крај Робинсона Крусоа 531

РАДИВОЈ ШАЈТИНАЦ
Две песме 535

БАСА ПАВКОВИЋ
Прича о животињама 537

ОТО ТОЛНАИ
Две песме 675

ЗОРАН МИРКОВИЋ
Човек који ме је тукао 681

МИЛЕНКО ПАНИЋ
Три песме 704

РУДИ ШЕЛИГО
Коловоз 706

МАРИЈА ЈАКИМ
Две песме 712

ФРЕНК О'ХАРА
Девет песама 714

ОГЛЕДИ

ПОГЛЕД НА АНТИЧКО НАСЛЕЂЕ

СВЕТЛАНА СЛАПШАК, ДАРИНКА ЗЛИЧИЋ
Уводна реч 3

ЖАК ДЕРИДА
Pharmakeus 7

ЖАН-ПЈЕР ВЕРНАН
Једење у земљи сунца 10

ЖАН-ПЈЕР ВЕРНАН
Духовни свет полиса 16

Е. Р. ДОДС
Класично поимање напретка 28

МИЛАН БУДИМИР
Виргилијева златна грана и наш фолклор 52

АНИЦА САВИЋ-РЕБАЦ
Ерос и идеје или о метафизичкој позадини Платонове естетике 67

МИЛОШ Н. БУРИЋ
Елеусинске мистерије и њихов значај за етичко држање у светлости дубинске психологије 84

ЉИЉАНА ЦРЕПАЈАЦ
Новији правци истраживања у историји наше речи 116

ДАРКО НОВАКОВИЋ
Књижевнознанствене оријентације у сувременој класичној филологији 126

СВЕТЛАНА СЛАПШАК
Никола Вулић о књижевности 139

ТОЛКИНОВ ПРСТЕН

ХЕНК ЛАДЛАМ
Фигура против дискурса 203

АДРИЈАНА МАРЧЕТИЋ
О Толкиновом митотворству 254

СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ
Чишћење утопије 262

ЖАН ДЕЛИМО
Преокренути свет, покварени свет 386

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
Благослов тишине 398

ДЕНИС ПОНИЖ
Позив за ништа 417

МИЛИВОЈ НЕНИН
Ристићева одбрана поезије 422

ПОДВОЈЕНИ ЛОГОС

ВЛАДИМИР ЈАНКЕЛЕВИЧ
Метафизика чистоте 540

СВЕТИСЛАВ БАСАРА
Дух Вавилона, дух Израиља 570

АРТУР КЕСТЛЕР
Јоги и Комесар 586

СЛОБОДАН БЛАГОЈЕВИЋ
Свијет као свакодневно: Frank O'Hara 722

АНТОН ПОПОВИЧ, ПЕТЕР ЗАЈАЦ
Комуникациона систематика науке о књижевности 732

МИРОСЛАВ ЕГЕРИЋ
Вељко Петровић и Јован Скерлић 753

СЕЋАЊА

Писма Исидоре Секулић Милану Гролу 266, 428

ИЛЗЕ ОЛЕНДОРФ РАЈХ
Вилхелм Рајх — једна биографија 596

ЕРЖЕБЕТ ЈУХАС
Оданост прашини 764

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

БОШКО ПЕТРОВИЋ
Дани и поводи (VI) 149

АЛЕКСАНДАР БАДЊАРЕВИЋ
Необјављена песма В. Хлебњикова 288

БОЖИДАР МАНДИЋ
Дневник осаме 290

ЏЕМС ЛАФЛИН
Уметност издавачке делатности 461

МИРО ВУКСАНОВИЋ
Даноноћник 469

ЖАРКО ПЕГАН
Нечастиви у Кракову 611

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

НЕНАД БУГАРСКИ
„Како је све то почело" 166

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Уз седамдесету годишњицу Михаила Лалића 168

МАЈДА ЈУРИЋ
Витмен поново међу нама 171

МИЛАН НЕНАДИЋ
Повратак правом песнику 174

НИКОЛА ВУЈЧИЋ
Значењски вишеслојна наративност 175

ЗОРАН МИРКОВИЋ
Логос откриван визијом 176

ВАСА ПАВКОВИЋ
Други боравак, други пут 178

ЗОРАН БЕРИЋ
Словенска школа поезије 298

ЈУЛИЈАН ТАМАШ
Ерос и језик 301

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Критичарски биланси 303

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Песничка искуства наше авангарде 307

МИЛАН НЕНАДИЋ
Од завичајне црнице 311

М(ИЛИВОЈ) С(РЕБРО)
Радосав Стојановић: Аритонова смрт 313

Н(ИКОЛА) В(УЈЧИЋ)
Савремена поезија југословенских народа и народности 314

М(ОША) Б(ОРБОШКИ)
Анђелко Ердељанин: За интимну негу 315

М(ИЛАН) Ж(ИВАНОВИЋ)
Херман Хесе: Магија књиге 315

М(ОША) Б(ОРБОШКИ)
Бура Буканов: Слатководна неман 317

М(ИЛАН) Ж(ИВАНОВИЋ)
Бладимир Ґарјански: Жрваљ 317

М(ИЛИВОЈ) С(РЕБРО)
Војин Трифуновић: Понављати градиво 318

И(ВАН) Н(ЕГРИШОРАЦ)
Феномен етнопоетике 319

ПРЕДРАГ МАРКОВИЋ
Стоји кућа на камену, а камен на ваздуху 472

СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ
Чудесни свет Ислава Басаре 474

ВАСА ПАВКОВИЋ
Истраживање симболизма 477

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Прилози проучавању српског симболизма 482

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Књига оспоравања и открића 486

БОШКО ЛОМОВИЋ
Слике маште — слике стварности 490

ЈОВО У. ЦВЈЕТКОВИЋ
Филозофија или самокритика ума 493

Н(ЕНАД) Б(УГАРСКИ)
Андре Пјејр де Мандијарг: Кобре у Паризу 496

Љ(УБОМИР) П(АВЛОВ)
Рејмонд Чендлер: Велики сан; Дуги опроштај; Због ом, драгана моја; Високи прозор 497

НОВИЦА МИЛИЋ, СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ
Нуклеарна критика 498

ПРЕДРАГ МАРКОВИЋ
Он, један: први и други 623

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Поетика есеја 626

ЈУЛИЈАН ТАМАШ
Обрнути социјалистички реализам 629

ХРВОЈЕ ЧУЛИЋ
Савремено пољско пјесништво 632

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Пољски песнички портрет: Esse, Cogito и Езоп 635

ПРЕДРАГ МАРКОВИЋ
Иза отворених врата 638

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Деконструкција времена и успостављање поетског простора 640

М(ОША) Б(ОРБОШКИ)
Борће Нешић: Црв сумње у јабуци раздора 643

Н(ЕНАД) Б(УГАРСКИ)
Последњи дио пута, I — II *(Талијанска приповијетка 1945—1980)* 644

Н(ГОР) Ж. (ВОЈИН)
Славко Матковић: Фотобиографија 644

Ј(УДИТА) Ш(АЛГО)
Др Нано Маринатос: Уметност и религија на Тери 645

ИВАН НЕГРИШОРАЦ
Cross Currents — *амерички годишњак за средњоевропску културу* 647

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
Злочинац из заборављене сфере или животно-мирисни тог парфем-убице 649

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
„Periferia" litteraria 777

ПРЕДРАГ МАРКОВИЋ
Стваралачко кривотворство 781

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Тумачење особног духа sub specie aeternitatis 784

ЗОЈА КАРАНОВИЋ
Семиолошка анализа ритуала 788

МИЛИВОЈ НЕНИН
Нови прилози историји српске књижевне критике 791

МИЛИВОЈ СРЕБРО
Противречни „божански Дали" 794

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Корак ка извору ствари 796

И(ГОР) Ж. В(ОЛИН)
Ненад Грујичић: Врвеж 800

Н(ЕНАД) Б(УГАРСКИ)
Аркадиј и Борис Стругацки: Хотел „Код погинулог алпинисте" 801

И(ВАН) Н(ЕГРИШОРАЦ)
Александар Нејгебауер: Те жене вољене знане 802

М(ИРЈАНА) Д. С(ТЕФАНОВИЋ)
Бранко Радица: Салона и Сплит. Епизоде из прошлости 803

С(ВЕТИСЛАВ) Ј(ОВАНОВ)
Милан Дамњановић: Феномен филм 804

ИВАН НЕГРИШОРАЦ
Две нове књиге о Булгакову 805

МИЛИЦА ВРТУНСКИ
Књижевности Војводине '84. (Библиографски преглед) 814

ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС

ДАРИНКА НИКОЛИЋ
Come back соцреализма или ретрогарда свуда око нас 181

СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ
Полу-кружне развалине 652

ФИЛМСКИ ЛЕТОПИС

КОЛИН МЕК КЕЈБ
Новац и монтажа 821

ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС

ЈОВАН ДЕСПОТОВИЋ
Скулптуре Венције Вучинић-Туински 831

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ

АКТУЕЛНА ПИТАЊА СРПСКОХРВАТСКОГ ЈЕЗИКА

МИЛОРАД ДЕШИЋ
Су чим хеге изаћи пред Вука? 321

МИЛИВОЈЕ МИНОВИЋ
У процијепу регионализма и српскохрватског ортографског заједништва 324

НИКОЛА ИВАНИШИН
Разборита уједначавања, а не малоумна разједначавања 501

ДРАГОЉУБ ЗБИЉИЋ
Незамисливо је одрицање од природне језичке везе народа 660

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ

РЕМЕК-ДЕЛА ГРЧКЕ НУМИЗМАТИКЕ 96/97
РАТКО ГИКИЋ 312/313
БОШКО КАРАНОВИЋ 416/417
ДУШАН МИКОЊИЋ 640/641
ВЕНИЈА ВУЧИЋИЋ-ТУРИНСКИ 752/753

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 191, 331, 503, 663, 833

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 Уредништва: 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.

Песме, приповетке, одломке из романа, сећања, огледе, критике и ликовне прилоге у следећим свескама објављују:

АНТЕ АРМАНИНИ
СВЕТИСЛАВ БАСАРА
ФРИДЕР БАУМАН
ИГОР Ж. ВОЈИН
ЈАН ЕРИК ВОЛД
ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ
ИРЕНА ГРИЦКАТ
ЖАК ДЕРИДА
ВОЈИСЛАВ ДЕСПОТОВ
ДАЈАН ДИПРИМА
ГЕРД ЕГЕРС
ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
ДРАГОЉУБ ЗБИЉИЋ
ФОЛКЕР КАЛ
МЕЛВИДА КАРАЦА-ГАРИЋ
ВИЛХЕЛМ КЕЛПИН
ВОЛФГАНГ КНАПЕ
ВЛАДИМИР КОПИЦЛ
СЛОБОДАН КОСТИЋ

ПЕТРУ КРДУ
ТОМАС ЛУТАРД
АЛЕКСАНДРА МАНЧИЋ
НОВИЦА МИЛИЋ
МАРТИН МОРГНЕР
ИВАН НЕГРИШОРАЦ
ВАСА ПАВКОВИЋ
ДУШАН ПАНКОВИЋ
ВИРБИНИЈА ПАСКУ
БЕАТЕ ПЕТРАС
СВЕТОЗАР ПЕТРОВИЋ
КРИСТИЈАН ПЕХ
ДУМИТРУ РАДУ ПОПЕСКУ
МИШКЕ РОЛАНД
РАУЛ САНТЈАГО СЕБАСКО
МАГДА СИМИН
МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
ШТЕФАН ЦИБУЛКА
ХРВОЈЕ ЧУЛИЋ

ХЕЛГА ШУБЕРТ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025—5939 | UDK 82 (05)