БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМе II 1
инв. св
1987/439 6

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА: ТОМАЖ ШАЛАМУН, РЕЈМОНД КАРВЕР, ОТО ХОРВАТ, АНА БЛАНДИАНА. **ПРОЗА:** СЛОБОДАН МАНДИЋ. **ОГЛЕДИ:** ЗОРАН СУБОТИЧКИ, СЛАВКО ГОРДИЋ, САВА БАБИЋ. **СЕЋАЊА:** РЕЈМОНД КАРВЕР, МОНА СИМПСОН, ЛУИС БАЗБИ. **ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ:** РАДОВАН ЗОГОВИЋ, ЗОРАН МИРКОВИЋ. **КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС:** РАДОМИР ПУТНИК, ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ, ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ, МИОДРАГ МАТИЦКИ, БОШКО ТОМАШЕВИЋ, МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, НЕНАД ГРУЈИЧИЋ, НИНА ЖИВАНЧЕВИЋ. **ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС:** ЖАРКО ПЕТАН. **ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС:** ЈОВАН ДЕСПОТОВИЋ. **ЛЕТОПИС МАТИЦЕ — АКТУЕЛНА ПИТАЊА СРПСКОХРВАТСКОГ ЈЕЗИКА** (10): РАДМИЛО МАРОЈЕВИЋ. **ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:** ЗОРАН ВУКОВИЋ

ЈУН **1987** **НОВИ САД**



1824

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824—1830), Јован Хаџић (1830—1831), Павле Стаматовић (1831—1832), Теодор Павловић (1832—1841), Јован Суботић (1842—1847), Сима Филиповић (1848), Јован Суботић (1850—1853), Јаков Игњатовић (1854—1856), Субота Младеновић (1856—1857), Јован Борђевић (1858—1859), Антоније Хаџић (1859—1869), Јован Бошковић (1870—1875), Антоније Хаџић (1876—1895), Милан Савић (1896—1911), Тихомир Остојић (1912—1914), Васа Стајић (1921), Каменко Суботић (1922—1923), Марко Малетин (1923—1929), Стеван Бирић (1929), Светислав Баница (1929), Радивоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933—1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936—1941), Живан Милисавац (1946—1957), Младен Лесковац (1958—1964), Бошко Петровић (1965—1969), Александар Тишма (1969—1973), Димитрије Вученов (1974—1979), Момчило Миланков (1979)

Издавачки савет

Павле Угринов (председник Савета), Душан Белча, Миро Вуксановић, Иван Гађански, Цирил Злобец, Бошко Ивков, Јуре Каштелан, Насиха Капицић-Хаџић, Иван В. Лалић, Надор Мајор, Матеја Матевски, Војин Матић, Јасна Мелвингер, Вера Милосављевић, Андреј Митровић, Гроздана Олујић, Јожеф Пап, Зоран Петровић, Светозар Петровић, Борислав Радовић, Мирјана Стефановић, Јулијан Тамаш, Александар Тишма, Јован Булум, Раду Флора, Михал Харпањ

Уредништво

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

Адреса Уредништва

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

Уредништво прима четвртком од 12 до 14 часова

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ
Година 163. Јун 1987. Књ. 439, св. 6.

ГОЛУБИЦА МОЈА, ФОРМА ЗАЗИДАНА У ПУСТИЊУ

боже, како растем
како сам снажан, страшан и лукав
како се свлачим, љуштим и селим
то је твоје дело господе, убијам

у башти су руже, ваздух ми улази у уста
у пустињи су лептири, у мајци месо
кад ставим сат на доручје подвикујем
добује, добује, пара тече, лије

блажени фук, владар, наша је твоја храна
бресквe, тела, брда, дим
мртви, њихова кожа, огрлице
вадим златне зубе, продајем их за хлеб

анђели се дижу из мора, херувими лепршају
моји стихови су као да сечем стене
мрвим вилице и вичем
дај боже да се наједем, да сам твој закон до дна

*
* *

бујно месо, frank o'hara
гледао сам твоје руке, фотографије неба
подешавао будилник, слике априла
упијао локалне системе, зидао дан
он: цркве су се срушиле, она: дихотомија, квекери

o, o, funny, он: краљ позорнице, она: име за стрип
гута кисеоник, црвену траву, власници су
прашњава поткровља, генерација с паробродима
руже у слапу, ступање у катманду
princesses, улице у леду
радници у пределу где су назупчани лењири
јуре, дишу, како им знање долази кроз уста
како се мајке тискају, genuine article
како је прислоњена двомесечна пудла

крзно бачено у прашину, боса стопала
занесеност, у прозору малтер
зубима и длаком по смеђем шеширу, филмски режисер
на вагу! на вагу! на сунце! на небо!
где су се цврчци сунчали на кољу
с пресеченим карбуратором десно од тврђаве
у бријању, с пумом, с побожним пионирима
don't use angel face
сапун, пешкири, мртваци
chicken noodle предео, пољска нафта
димне завесе, обојени народ звижди кроз пломбе
културни аташеи у washingtonu, зидари
бело насечено стакло, кратки шлицеви
крекери овални, карте с чоколадом
народ, планетарни бикови
семе је ту, ноћ је ту
човечуљци се спуштају с дрвећа
тако као што је шаламун прао животиње потребно је
светло
милост богова, њихов усправни црни хлеб

*
* *

дафне, липица, страшна места
страшни коњи, страшно топотање
страшан хумор, посао анђела, невесте
видим лисицу, јашемо море низије

јашемо по појасу флиша
ту су крашевци и теран
замак, рилке и коректни снови
лађе и девин, пљачкаши с црним марамама

schloss ab, забрави, добро забрави
i ladri vengono come vento

прст што се моли увис, с црним халпцилиндрима испод
очију
удовица замењује партнера, пали смо међу словене

мрзели tripcovich, cosulich, парвеније, електрику
italian! magna merda, остави нам нашу јадранску банку
св. јаков и пределе где се школује народ
ich habe zwei slawische mütter gehabt, леденьаци за канин

*
**

ти си љуска, бог, цврчак
мртав камен моја боја
слој времена

тебе крије драга роса
црни руб племена
тиха уста

дођи пожару, окрени земљу
пада давна ружа
брат

глатко дете, плави темељи
хладнокрвни business
страст

*
**

хумор није за изабране
драги анђеле заштитниче мој, чувај маму и тату
ноницу и нона, баку и деку
тетку инес и ујка бојана
и брата да се роди здрав
кијаче, punch, pan american, тибетанска књига мртвих
the youngest salesman, ваши
отац! отац! крај воде! наслоњен крај воде!
врисци, упаништаде, тобоган и светла
ту се клизао, улагивао слани маслачак
састругало, крокији подложени крилима
огроман усисивач за прашину, филтер као хаубе
дом прошириван стимулаторима, топло вино
глава слона, мучења, разбијене кости и удбаши
зоолошки врт, ујак се игра с fondue
баци сису на плакат, swedenborg је твор

с раковима, велике лађе мој род, масло
медо! медо! с бичевима страшни снови
црни лак, црна душа
бели зуби, црна штефка с белом стражњицом
у викрчама! где си се упишао, тап
о осећања!
где су се анђели скупљали у врпцима смрека
где су у бохињу таласи виши него одрасли
журе, баку ћушка катка
знојиш се стара курво guermantes
маст! раб! гори!

ДУГОУХИ ЗЕЧИЋИ, ЈЕДНА МЕКА РУКА

Девојчице с црначким очима,
с црначком сукњом.
Твоја љубав је плавичаста.
На лосос миришеш, кад се вртиш.

Ој девојчице с црначким очима,
с црначком сукњом.
Твоји удови су глатки,
као споменици које су
миловали племенити верници.

И олује су пасле по њима,
дуго година, кад су путовале преко мора.
Сазрела, најслађа бресква,
срушена у симпатију међу расама,
мислим да ниси ти,
мислим да ниси ти.

BOWERY

дуго сам те већ очекивао на доковима, на крмилима
у задављеним патками, у утроби птица ухода
тешка свилена шапа, don't get snoring
don't get sleeping, брдо новца
већ одавно сам рекао овај медвед живи и сиса америку
као свој сопствени прст
кану, филмује исток и запад, жене, смеће метресе
number 1, даске и полипе

брат, пријатељ, непријатељ
што спава на железничким колосецима одакле долази ветар
опушци, пролеће, промашио сам подморницу
gallus, мокри мишићави женски гузови
глатки провидни папир, отвор средњовековног зида

I'm the walrus у pontecorvu написан
запечаћен предат, ноге отпадају, трче у русију
линија европа тунис, са заградама
дивља памет синтаксе, тротоар, очи покривене ушима
рекао сам ти boss, мокри зечеви с врпцима
груди, франк, златни узвичници, сви жваћете pants
велик је, мртав, ошишан као друиди
у толеду сам пио кафу и бацио је у страну
у риму сам бацио michèle из аута и гледао скакање
(I keep new york clean) дроге
емајлирану жицу привезану за колац, прах наркотика
умрећемо кад твоје очи буду будаласте, зелене
кад буду храстови

ich kan noch nicht sehen људи са жгадијом
bowery, јеврејска гнезда, schmerz
ich kann noch nicht sehen висока окрутност
дрвени ваљци с гривом преко голети
не могу још да помиришем дрво, њиве с монтезумама мама
хуље што јуре, слике из стрипа
ту је кукуруз, ту је бронза
заборавио сам чиме сам почео, другог пута нема
реч од тешких кабаница, блештеће банке
фикуси, порез на пливање
бити тако с коњским репом и тако млад
грехови су скинути, ишчеткани, шуште
прашњаве грудве, син иде у боју
југославија увози цурице, аутомобиле
вреће су покривене, дрва су да се запале
шпанци су за словенски језик, хеј, дрва су за bowery

УСЛОВ ЗА БИЋА

У северни бисер се отискује сенка на
песку Бохињског језера, изрупљена.
Зелене пеге тихо скрећућих јата,
у порцулану, на површини испупчене
белине, печене по слојевима, верне су
стрпљењу. Лепота адиктира с ивицом.

Не можемо да окружимо спољашњег. Само
плахта може да самеље у прах. Дар је
највиши хрбат лука путовања саможивог.
У ваздуху се отисне фосфор у пламен.

ЦВЕТ

Заплакао сам у себи.
Пумпа је заплакала у мени.
Пробудио ме је делиријум без меса,
јер месо је Бог.
Леска се увија под рукама као
пиринач с ловором, као да је
жуманце јајета око посвећеног
свежњића прућа.
Дува у мочвари.
Данетове ноге у ваздуху
плачуће су душе мале деце у паклу.
Беле кристалне девојчице,
за које си већ мислио да си им
открио вене. За које си
неко време мислио да су од
топљеног шећера,
од црвене крви срца, пречишћене
у маглице.

Сви смо мали испљувци Пана.

КУГЛА С КУГЛОМ

Топла рука једе паленту с радошћу.
А леденик је брежуљак и над брежуљком
распрострла је крила црна велика птица.
Ако хоћеш да видиш сунце, мораш
убити пиштољем и још га видиш
само кроз мали, округли отвор.
Отопи брежуљак, лопатама га набацај у трамвај.
Ако се ти спустиш, сенка ће бити ужа.
Округли отвор у крилима велике
црне птице неће више бити тако битан.

SOAVE PATRIA

Мост пред Accademijom у Венецији
мирише на смолу. Дуга овчја бунда,
на ивицама млечно сива, вијуга се
над стопом где сам је први пут

видео. И последњи пут. Сад више мирише
на влагу. Кожа се више разуме у
вуну. Мање заостаје због слика?
Не. Ситно померање /упад/Откривење/

кад усред белог дана зауставим биће
и њиме се раздели ваздух над
нама, да обојица, истестерисана у ситан

прах, снежимо над Италијом, мене
сад још одређеније треба него у
данима кад сам био само росно млад.

Са словеначког
Дејан ПОЗНАНОВИЋ

Томаж ШАЛАМУН

ВРЕМЕ ОЧЕВА

Роман

V

(Наставак из претходне свеске)

ВРЕМЕ БУБАЊА КУКУРУЗА

Дошла сива зима. Оковала иње̂м, забравила маглом. Снег нити је падао, нити силазио са дрвећа и кровова. Магла се ни о подне није разбијала. Ниоткуд дашка. Кукуруз почео да плесниви у кошевима, коса да бели онима који су њиме хтели до више новца, бољег времена.

Тих дана стриц Радован је завршавао боловање.

Читавог живота је умирао. Свака му ноћ била је одлаз, свако буђење примицање. Дани су га односили, нагризали као трава косу. Подметали му којешта, да падне на теме, побије се поврх носа. Намицали му уже, притезали као отац сноп тулузине. Ниска дана била је камење. О врату. У бубрегу, по бубрезима, у жучи. У рукама, под коленима, босим табанима. Под небом свуд, до мора. Научио да све у животу губи, па замењује: жену и децу, завичај и државу, идоле и идеале, занимања, места боравка, личне карте. И да, умирући, живи. Упркос држању главе у хладној води, бакарским ватрама уинат, уз нос самоћама које смо му наметали.

Када се све сабере и одузме, могло би се рећи да сам га мало пута уопште и видео, и да је непримерено велика била његова улога у моме животу, као и симпатија коју сам осећао према том мрком и ћутљивом изгнанику из свог времена.

2.

Извештај данима исти. Без промена у односу на онај претходни. На синоптичкој карти Европе види се да се са Атлантика ка Балкану крећу облаци. Ветар са Карпата. А у земљи и даље без промене. Циклонске активности диљем Континента заустављају се на нашим границама. Онај на стражи не да у Босну.

Пропашће ми оноликi кукуруз, хватао се отац за главу.

3.

Када је дуго умирање доцедио до дна, као цигарету до нокта, стриц Радован нас је све изненадио, иако је имао осамдесет само с ове стране века. Били смо уверени да је непролазан, сигурни у бескрајну дељивост његовог живота, као у растојање између јунака који трчи и корњаче. Са протицањем времена све убеђенији. Сваки год ишао је у прилог његовој бесмртности.

Оставио завештање да га земљи предамо у његовом завичају, крај мајчина гроба, па смо га мртвог спроводили кроз нашу Покрајину и две републике. О, Јадоване, шта учини од нас, хукао је отац.

Тако је долазак у Банат поништио враћајући се заувек тамо одакле, ваљда је понекад помислио, никада није ни требало излазити. Ни по ватру, ни по воду. Кад је нама овако тешко у спроводу му, како ли је онда унутра, мислио сам. Враћати се после узалудног искорака у свет, остављајући све послове тек упола обављене. Оставивши своје најближе у Сарчи, признао је да ће у пределима свога детињства бити мање сам.

4.

Извештај је био најслушанија рубрика, прво читана, увече чекана.

Данима исто. Без трептаја ваздуха. Без смењивања, траје све један дан. У њиху једноличном, као тицај сата, потонуло све. Под маглом нестало све што се икада дешавало. Све особе и сви догађаји који су икад учествовали у нашем животу, све је то био сан. Једина наша стварност је ово време магле, које брише све претходно.

Зар може горе, питамо се. Да може, видимо сутра: време још тише, магла све гушћа. А прекосутра, још даљима од своје прошлости и сећања у које би се склонили, учини нам се да је оно јуче још било и добро.

Кафане пуне, а тихе. Павле и ја смо пили ћутке. Шта се ту може, говорио је Јошка. Свуда сам видео спремност да се као неминовно прихвати све што ће доћи, па ма шта то било.

Магла се завлачила свуд. Дахтала за врат. Опипавала. Залазила под капут. Испод прага, кроз кључаоницу. Оца ухватила за гушу. Стегло, не могу да дишем, прокашљавао је. Чекао вести, са транзистором на уву, као са кесом врућег песка кад му процикне.[18]

Кукуруз му се убућао.

5.

Ишли смо на вежбу. Никако да се помирим са војском, да је признам за неминовну чињеницу. Иако знам да, ако запуца, ми смо, у новој рођени, једини који ће бранити ову земљу. Ко други да то учини уместо нас? Нећемо то вальда очекивати од очева. (Било би превише да ти дозволим још један рат, говорио сам му.) Од њих је доста и што су је створили. А кад је војска већ ту, тешио сам се што сам артиљерац. Не бих могао поднети пешадију.

Дошли топови, раширили смо лафете. Прашинари се укопавали.

А кер наишао, њушкајући дрвеће. Дизао ногу, па шибао млазом. Безбрижно обележавао подручје које је сматрао својим. Не дајући пет пара за нас, и све што се около дешава.

6.

Погана времена, хукао је отац. Прескочено читаво пролеће. Баво ми однесе онолики кукуруз. Куд ћу сад са свињама.

Магла се вукла годином, као пребијено псето коме је и себе превише.

7.

Отац је физички боловао свако љуљање вере и морала. Опадање поверења у политику. Свако гибање мишљења.

---

[18] Али чим је Блажо рекао: Само да хоће мир остати, отац је скакао: Ма, бога ти, ти би сад мир кад си све узео од друштва. Па да се завучеш и полако крцаш орасе. Е, нема, да знаш, ено генкова на граници.

Одмах је снуждан. Мрк. Убила ме промаја, жали се. Седне, па се подними. Пљуцка. Мисли.

Стари ће то средити, говорио је раније. Сада се теши Партијом. Али не тако убедљиво. Неке ми ствари нису јасне, протурао је између кашика, као сам за себе. Откидала му се брига, крунила се и између два залогаја падала са мрвом хлеба у чорбу. Туркао је тањир даље од себе. Дај, има ли ишта друго, питао мајку. Па га опет примицао. Нема, настављао да једе оно исто, невољно, по тешкој нужди.

Не дам, викао је, придизао панталоне, љут на неке говорнике са ТВ. Јадни Стари, да видиш шта се сад ради, додавао је излазећи.

Немам више дамара, све чешће се жалио.

Баш кад је запао у најдубљу депресију, тражио сам пара на зајам. Не, не прилази ни за живу главу, дизао је руку, заустављао ме. Ником ја више помоћи не могу. Баво долази по своје. Те ја око њега: шта, зашто, како то мисли. Боли га глава, казивао је. Ударило му у бубреге. Жига срце. Савио ишијас. Тражио се данима, успостављао дијагнозу. А онда вриснуо: готово је, добиће оно најгоре. Не треба га убеђивати у супротно, није он кукавица. А то пара што ми од живота протекне — да ме лепо, људски сахраните. У шта ми је живот отишао, пљуцкао је. (Сврдлало ми је у глави да се то њему причињава како је умирање постало мода.) Онда сам му разјашњавао. Неће је добити никако, за још сто година, нема теорије. Ето, он не пуши. Пије само понекад. Ради и физички. Па чист ваздух. Па живот без стресова. А та опака болест, у ствари, израз је начина живљења. Пратилац погрешних живота. Кидање по шаву наопаког. Но, он ту нема да бере бригу: подобно је живео. Гледао ме подозриво, сумњајући у све што говорим, а онда се, не могавши ту ничем пера обити, окретао себи и одмахивао: Бавола сам црног живио.

Почело објављивање дугова. Распре нападача и бранитеља Устава. Критика неких руководилаца. Указивање на грешке и у самом Савезу. Па иницијатива за измену химне. Е, вала, све Ђаволисаше, узвикивао је отац. И запао у још дубљу кризу.

Обраћивао сам га темељито. Доносио му часописе, фељтоне из новина. Саставио му јеловник за дуг живот. Поврће и воће, то ти је светлост, то живот. Цвекла, вишња, јагода, лубеница, то црвено је кисеоник, то хемоглобин. Па црни хлеб. Гледај тај једри бисер и тетовац, тај мирисни каротин из кајсије и тикве. Ај, тикву ти ја не једем, то ти неком другом, скакао је од стола. Требало ми је пола сата да га умирим. Месо сам му потпуно забранио, и он почео.

Поглед му се није одвајао од наших руку док вадимо батаке из чиније, режао док сечем кобасицу. Пред њим голи кромпир. Јео је салату. Пио сокове. Ајде, живио мој Раде, узвикивао је бригадир Марко подижући чашу шљивке коју је отац испекао, и стресао се: Гром небесни, три језика збори, четврти дан с коња обара. И с магарца, вала, викао је отац, устајао од стола, одмахивао руком преко живота, који нам је остављао излећући преко врата.

Издржао је два месеца. А онда за столом крикнуо: Ау, блесав ли сам, јатко моја. Па шта ће ми оваки јебени живот, таман да ћу до двехиљадите. Пушташ да праве будалу од тебе. Дај овамо, лупио је шаком о сто, тањири поскочили. Па се наклопио. Најпре крменадлу, па сланину, онда чорбу, па кад је видео да може још, онда и бело кокошије, које је презриво одбијао иначе. Захватао је успут салату, лук и сок од парадајза, сложио одмах на њих два колача, а све је преливао пивом: флаше је отварао зубима, разгаљујући се тим присним звуком. Штуцнуо је, па наставио. Пун школски час није престајао жвакати, дохватати са обе руке, заливати гутљајима који су се бучно сурвавали. Било је то бежање из ружног сна, из накупљеног страха. Махао је главом пут мене: сунце ти твоје, умало да ме преведеш жедног.

Опустио се, полако заборављао. Али остала је клица, црвени капилар на дну ока, затамњујући му сјај.

Још сам га подупирао, рвао се тако са њим данима. Онда је донео свежањ. Да ти помогнем, рекао. Нисам то сматрао помоћи, него платом коју сам дуго зарађивао.

8.

Не бој се, говорио сам. Ако те та непоменица и снађе, знај да она не убија одмах. Она је процес, који се вуче годинама, деценијама чак. Уз то, у међувремену можеш да умреш од инфаркта, и никад је не добијеш. Или да те стигне и поклопи се с твојим природним крајем, а онда те боли уво.

Гледао ме неколико тренутака, а очи му квасале: није знао одакле да крене, коју псовку да прву шчепа. Онда провала.

Тако му сада другим начином, помажем да истраје на путу повратка, будећи његове највиталније особине, оне које га прожму и понесу целога.

9.

Узалуд је наш кер доносио страх у три улице, био претња Циганима и свима који су од Вуковића малко друкчији, дежурни кривац за подављену и несталу живину у пола Сарче, стална опасност комшијама сва четири Перовца: оронуо, време га шутнуло. Неколико дана су га са Мурком свуда тражили. А онда га стриц Млађо извео из шупе, везаног обичном манилом. Ишао је без опирања, ни пред Мурком није показао зубе, измирен са свиме. Кад би Мурка застао пред кућом или пролазником да пита: Газда, имаш цркотину, он би сео и чекао. Одлазио и не осврнувши се. Скрушено. Уморан и од нас.

Гледао сам колико свитања, дахтања у летњој жези, колико опружености на летњем сунцу, као да никада неће зима: *ко сад нема кућу, имати је неће,* колико скакутања у сусрет присним мирисима штале и шупе сада скончава, колико радовања појави Вуковића са њим престаје.

Тата, ниси им смео дозволити, тргао ме Александар.

10.

Отац и мајка у јануару потерали свиње на вагон.

Ишли кроз три улице. Отац је лудео од беса кад свиње стане уз нечију тарабу па ни макац. Кад уђе у туђу авлију. Те муке док истера напоље, и стигне оне што их гони мајка. Богове им њихове, низао је, што не затварају капије. Онда их ево назад: вратили, немају тежину. Ма, Раде, је ли могуће да немају ни деведесет, чудио се Блажо. Пасај се ти мене, кумим те Богом, хватао се отац за косу.

Па крајем фебруара, опет. Касније устали, па закаснили на вагу. Само свиње прошетали. Отац је урлао, ударао прутом, шутирао ногом, рањеници скичали.

Пут трећи, свиње исте. Само сад варава баба Марта. Па му троје од четворо прешло меру, отишло у масне. Чист губитак. Он с ваге право у „Дебели лад".

Дошао увече. Улазећи, шутирао врата. Пљувао. Свиње, свиње, извикивао. Завеса на Блажовом прозору играла: опет почиње.

Расклиман као плот на башти, тежак као земља за набој.

11.

Опет јун, са својим голицавим мирисима. Почео лахор да нагриза маглу. Живот да се наставља.

Нико није незамењив, била је једна од најновијих парола.

Оцу је било свега доста.

Поднео захтев за пензију.

12.

Земља окопнела, замирисала трава, и кора дрвећа, зова потерала. Опет грануло. Ласте су улетале у ходник, пчеле везле. И багремови унели у дан своје мирисне, влажне грозде.

Отац је погнуте главе ишао по авлији. Само два, свега три круга. Изашао на улицу, упутио се низ њу. Одлазио је лагано, не примећујући ништа. Ни ведар дан, ни све сочно зелено, нити му је у гугуту гугутке пулсирало пролеће. Као да се откидао од свих ствари око себе, не налазећи у њима никакву везу са собом. Застао је поред ограде, погледао Маркову башту како је уређена, али без много занимања, и настављао. Одвајао се од свега што стаје у око, што пуни душу, капље у длакаво ухо, као мелем се на груди привија. Опхрван нечим другим, што не стаје у шест чула.

У пролазу је придигао руку и узбрао листак липе. Помирисао га. Није се сетио цвета. Одлазио је погнуте главе, са рукама на леђима. Гледао сам те огромне шаке, које су превртале њиве, купиле летину испред руских зима, подизале. Којима се хватао у коштац. За живот. Листак је између њих једва провиривао зелено. Скрштене, као лопате бачене уз зид, празне и расушене. Заборављене. Измицао је усредсређен на нешто изван нас, и не осврнувши се замакао у Репчев сокак.

Док сам схватао да ће улица једном остати сива, Сарча празнија, тихо је почела киша, као румен вечерња, и замирисала присно земља. Тада сам знао да је више неће моћи напустити.

Када се вратио, после *Дневника*, посвађали смо се.[19]

---

[19] Другачије је када није ту. Али кад чујеш како кашље, пљује, мљацка, жваће, сиса свињски мозак, псује, подригује, хрче, и осетиш колико му смрде ноге, кад га видиш како се усекњује у шаку, заглави прст у уста, диже ногавице, шепури се са краватом, а кошуља испала из панталона, шлиц раскопчан, кад видиш како те гледа не схватајући, очима које расту, како брани оне којима то није потребно, а напада оне међу које га живот сврстава, тада, у домету његовог тела, не можеш бити сентименталан. Немаш времена. Мораш да се чуваш, измичеш да те не пригњечи. Да се повлачиш дубоко у шуму. Пред том реком која се ваља, тим гротлом које усисава или бљује, које увек може да проради.

VI

ПОВРАТАК ПРИРОДИ

1.

Отказ сам дао два месеца по његовом пензионисању. Зграну̧о се кад је чу̧о. Блажо му̧ пренео. Није истина, ти мени да кажеш да је оставио онакав посао, пљу̧ну̧о на каријеру̧. У̧рлао је у̧ ту̧ђој ку̧ћи, лу̧пао шакама по асталу̧. И чу̧дио сам се да ме на каву̧ зове, чу̧ло се док је у̧лазио. Него, дедер, причај. Је ли истина? Кад сам му̧ рекао, излетео је у̧ авлију̧. Три дана запењен био. За срце си ме у̧јео, ху̧као је, смрк̧нут.

Тек деветог дана могли смо разговарати. На оловку̧ сам им доказивао да сточарство доноси паре, дру̧штво стимулише приватни сектор. Тешио их да ће бар бити новца, да није потопни дан. Имао си у̧глед, леп посао, сви те ценили, набрајала је мајка.

Она није знала да ни пара неће бити. Пру̧жао сам им само завесу̧ иза које сам хтео, као у̧ бејту̧ран, да се заву̧чем у̧ слободу̧. Они никад не би схватили од чега то, од лепог посла како, тражим слободу̧, па сам у̧ћу̧тао.

2.

Жеђ ме у̧јела за језик, много пре него што сам се нашао у̧ пољу̧, чак и пре него што сам у̧скочио у̧ воз који је већ кретао, био готово отишао.

Поље је мирисало такну̧то росом. Ноћ, са далеким звездама, без наговештаја човека. Док су̧ ми у̧ у̧стима искакали пришт̧еви, а у̧сне пу̧цале као презрела лу̧беница, ципеле су̧ ми биле прокисле од росе. Тако сам, горе су̧в и испу̧цао, доле мокар и натопљен сту̧дени, у̧ двојном положају̧, са сваке стране неу̧добном, набадао пољским пу̧тем крај њива, ку̧пећи му̧вар ногавицама. Када бих погледао изнад, чинило ми се да мрак, тамо око звезда, већ прелази у̧ тамноплаве преливе, какви се једино изнад Брега шире, са њега спу̧штају̧ у̧ равницу̧. Знао сам да је то још далеко. Између трепавица ми је треперио, као леденица са стрехе која, кад оју̧жи, само што се није откину̧ла, онај каснопоподневни трену̧так у̧ коме сам (тада већ: претходног дана) занавек прекорачио високи праг и изашао у̧ живот. Још сам видео у̧лице у̧ приг̧ушеној ру̧меној светлости (присној само на фасадама старих зграда) су̧нца које је потону̧ло иза хоризонта, у̧ којој су̧ већ у̧паљене сијалице и неони једва боцкали пажњу̧, готово ништа не значећи, без мра-

ка који би им дао сјај и улио живот, сабласни и нестварни као и оно што је до тог истог тренутка било моје свакодневље. Чуо вреву и жамор, док ме маса гурала у продавнице, водала по пијаци, носила низ улице, мислио: како је то једноставно, кад пресечеш. Враћао се, идући крај Бегеја, поред смрдљивих жила Ујаре, уз наличје кућа и дрвара. На ону загарављену, сиротињску, тужну станицу, која је и сама једва чекала последњи воз, па да утоне у ноћ.

Враћао сам се ношен трцкањем преко оних прагова које смо Живко и ја давно избројали. Сишао у Деспотову, иако то нисам био одлучио. Пресрело ме радосно сећање на оно време када се све могло, грч ми је прошао телом, и једва сам стигао да искочим. Будало, као заборављени пртљаг добацио је кондуктер за мном. На оној истој станици на којој сам пре више од четврт века ушао у воз да се вратим после одустајања од неких снова.

Нисам дуго ишао прутом. Скренуо сам кроз поље, ка Тамишу.[20] После дуго година белине. Између долме и реке, попут метлаша с јесени у башти, врбе непомичне, као да дворе свог уморног, бешумног оца.

3.

Киша ме смештала у тишину, враћала правој природи. Ослобађала од нестрпљења, те глупости која у пољу није могућа, тог нарушеног својства организма да живи у складу са годишњим добом. Падала је, жабе оргијале, севање отварало зелене пропланке у тами. Џунгла је светковала док се спуштао озон из недокучивог предела.

Сакупљао сам биље. Хранио се њиме, живео од њега. Постајао све прозрачнији. Мисли ми се рађале и кретале без напора. Све лакши, пунији светлости, док ми је испод коже колао полен хајдучке траве.

Излазио сам у трену кад ноћ тек почиње да копни, умивајући се на плавом источном бунару. Из села су ме испраћали петлови и пси, преда мном се из ничега промаљале њиве сунцокрета, ницао кукуруз, дизао се љути мирис дувана, враћала се у живот детелина. На Мртваји сам затицао већ сасвим озеленелу трску, а док бих дно торбе

[20] Дуња и ја на Тамишу имамо свој виноград, виноградарску кућицу, две тополе и вишњу. Позајмили их од Јона Попескуа, иако он то не зна. Кроз сребрнасто лишће тополе ћарлија дан, упијам опори мирис природе, додирује ме сочни дах зеленила. Завлачимо се у сноплье трске, љубичасти грозд, па нам се дланови, и усне, и недра, лепе од сока раних, сунцем надојених јесењих дана.
И улазимо у чамац.

прекрио пужевима и испео се на долму, дан би већ позвао лептире и пчеле на чај, тада је почињало оно за шта сам долазио.

Брао сам коприву и камилицу, док ме будила мека уснa маслачка, бодрио мирис иваньског цвећа. Завлачио се у трстику око канала и бара, растапао се у зеленој измаглици. Камилицу сам брао у пуној светлости, док је њен мирис кроза ме пролазио без отпора, пунио цак ведрим даном. Тишину је разбијао смуђ, протежући се на сунцу. Пчеле и лептири, сива чапља што гаца по кубицима, били су читав свет.

До првог сусрета са човеком. Косцем. На ливади изронио, из оног света, другог времена. Гледао, са качкетом од шаке на обрвама. Познао ме, носио торбу. Одмахнуо руком, прихватајући косу: Будала. Оставити онакав посао. Бере камилицу, кило сто хиљада. Треба му читав дан, пола поља. Па док је осуши, па пробере, отера накупцу ако га нађе, читава парада за хиљадарку. Дангуба божја. Све се квари чим се појави он, са својим кантаром. Док је белегијом гладио косу, премерао је равницу. Па пљунуо у шаке, утешен мојом појавом, наливен вољом.

Повукао сам јаче, грабље ми запеле, одвојило се држало. Покосио ми читав дан.

4.

Дани поља и Тамиша, у биљу и сунцу, срастају у громаду. Зацељује оно градом изгубљено.

Блед и утањио, толико сам лажних килограма себе одбацио, да ме сад, уморног као Муркина кућа под трском, потреса и одблесак сунца на води. Кроз ту, можда обичну чињеницу пролазим као кроз грозницу. Па се најежим, налазећи у њој и ширину поља, и дубину шума из којих промукло јечи рог, и јесење магле, и зелене снове из детињства. Зрак се прелама у води, бљештећи као златни кондир. Као улаз у дворац из приче: стани, ослепећеш. Уз тиху воду под ниским небом, врбе дишу. Песак скупља сунце. Нигде отиска стопала. Зарођен у мирис расцветалих врба, упоран и јак као трава, лежем на муљ. Лежим и слушам. И чујем, из дубине воде, оно што ћу мало потом, кроз понављање тренутка испуњеног истим, кроз њихање звона на цркви, разазнати као чудесни пој далеке жене, као ехо векова. Нисам га дотакао одједном, кључао ми је испод школьке положене на блато, умрљане утробом реке, као птиче под љуском што мигољи и живи и пре него што ће извирити у светлост. То је био не почетак гласа него откро-

вења способности уха да се за звук тај отвори, да ухвати акорде нечег што траје као трава, постоји као вода. Отегнут глас, без речи, чист звук. И видим, устају трагови из песка. Већ је назирем, тамо на жалу, лагану и прозрачну као сан.

Без воска у уху, *ко скитница она стара,* чуо сам је, више се не могу вратити. Чак ни кад бих имао где. Добро што се нисам мучио да то стекнем.

5.

Враћајући се из „Дебелог лада", Коста и Вук свратили са мном на шунку. Ушли смо унутра, мајка је плела, Дуња прала судове. Деца гледала: деда им, отац им, са ногама увис. Ногавице му се зарозале, откривајући свезане прстенице, а у нас уперио палац са рожнатим ноктом, који му је испао кроз чарапу. Са главом на патосу, гледао нас је одоздо, наопако. То нема ни на филму, ни у једном циркусу. Полако је спустио ноге, обрнуо се у људско обличје, обрисао руку о тур, па је пружио: Извините, људи, ето мало забављам децу. Па да цркне од смеха и сам.

Коста је дуго пригушено пуктао, руке му се тресле, одлагао виљушку.

6.

Кроз оца сам могао сазнавати шта мисли земља, како се осећа време, иако он о томе појма није имао.

Његова расположења и осећаји директно су зависили од тога како је земља дисала. Од сокова који су колали кроз артерије јабланова и багрења, кроз капиларе траве.

Кад у тихој јесењој киши омече тулузина и слама, сетан је, тмуран кад нас магла омота па не види ни комшијину авлију, нигде никог на улици, смирен под снегом. А кад ради на детелини, у сунчаном дану, само ћурличе.

Своје време је сисао преко пупка, обујмљивао стомаком. Моје је фарбао, давао му мирис и укус. Чак и својим ходом по авлији. Иде и певуши: *Ој девојко, девојано, да се женим још је рано,* док носи детелину и само му очи вире, угнеждене на нарамак, као две гугутке што надимају гугут да њиме обгрле и испију пролетње умивено подне, а изнад њих полегао прамен оштре тамне косе, завргнут као лист тулузине. И све се то, лагано као дан, ваља из баште ка штали. И нестаје у свињцу, одакле ће се, готово истог трена, док песма није стигла ни да се заустави, зачути:

Гуде, ђаво те однио, и роктање крмаче, коју ће одгуривати ногом, и низање псовки.

Попуни сву авлију, заклони улицу, собом заузме дан.

Кренуо да растура стајњак. Иде тромо и безвољно, као облачни понедељак. Са вилама на рамену. Скине капут, предвостручи га и обеси преко гране. Капут склизне. Он се врати, отресе га, па окачи о другу. Грана се савије, капут стоји на земљи. На крају га однесе на орах. Нимало му се не жури да почне. Најзад пљуне у шаке. Замахне, па одустане. Помери се, и крене с другог краја. Ето га, полако. Неприметно. Као узгред, као да му је до свега другог више стало. Иш, ђаволе, још ми само ти фалиш, виче на свраку у жбуњу, на другом крају баште. А до пред вече, кад сунце сиђе иза Деспотова, опет прекрије сву башту. Дан прошао, посао обављен, а нисам приметио да одмиче ни једно ни друго.

Једнако млати орахе, цепа дрва, кида шталу. Све то ради само зато што нема никакву могућност да то избегне, а на километар се види колико је љут на некога који му је то на врат натоварио. Гледам како он то лагано никуд не журећи, слама масу самим трајањем, не својим залагањем и напором, које никада и нисам могао уочити, сем кроз псовке и хукање, чему нисам веровао. Увек ми се чинило да је његов рад голи процес, без циља да се обави и завршии посао, са сврхом у самом поступку.

Радио сам као блесав, каже хучући, кад се врати.

7.

Уме да истрајава на неком свом ставу, упркос нама око себе. Што је ствар ситнија, он упорнији.

Чита „Борбу", навија за „Партизан". Ту је непоколебљив. Нека „Партизан" губи од друголигаша, нека је „Борба" све тања и неразумљивија, што је више звездаша око њега, његова вера све тврђа. Он све сигурнији да је једина права, улазећи све више у улогу мученика кога време и средина нису разумели. Навијање је за њега озбиљна делатност, којој се подао до дна, не остављајући у себи ништа необојено. Кад гледајући пренос викне: Уа, кртола му у грлу заигра. Питање избора клуба сматрао је једним од великих животних опредељења. (Мене је сматрао доказом своје, истина само тренутне, небудности, и често је то себи, кад мој клуб победи, набацивао: Ниси га привео, па нек те сад ждере.) Као визионар поуздан у време које долази, у којем ће коначно огромна већина поштених навијача бити уједињена око праве, црнобеле боје, он је узимао помало

аванса од будућности, унапред тријумфовао, оспоравајући садашње непобитне „Звездине" резултате, прескачући „Партизанова" посртања.

Немилице се позива на будућност. Нема везе што је она ту већ и данас у односу на неко јуче, и што је давно прошла за многе његове изјаве, он је опет спремно одлаже. Уместо резултата који би били покриће његовом навијању позива се на магле футура. Кад неко покуша да му ту нешто докаже, он само одмахне руком: Џаба ти пропаганда, мене ти нећеш пресонтати.

Бригадир Марко купује „Политику". Он „Борбу" савије и турне у задњи џеп, вири му до пола леђа. Нема везе што је „Политика" дупло дебља, што је чита већина у Сарчи. „Борба" је партијски лист, каже. А док бригадир Марко успут чита, отац сваки час извирује преко његова рамена. У „Борби" тога ничег нема. Ни извештаја са утакмице.

У оном кратком времену које је „Пролетер" провео у Првој лиги, отац је одлазио на сваку утакмицу у Зрењанин. И својски навијао. Све док нису дошли црнобели. Тада је звиждао сваком нападу „Пролетера", чак кад га је водио и наш рођак Вито, викао *уа* на сваку одлуку судијину ако није била у прилог „Партизана". Нервирао све око себе: „Пролетер" се борио за опстанак, а „Партизан", опет, није могао бити првак. Утакмица завршена нерешено, на опште незадовољство. Онда је у свом необузданом коментарисању, псујући судије, публику, грубијане из „Пролетера", нагазио на једнако лудог присташу црвених, па се у Карађорђевом парку ухватили за вратове. Сарчани га бранили, свезало се клупко. Сутрадан у „Политици" писало: Испади примитивних навијача. Поднео му наслов под нос бригадир Марко. Не важи, друшкане, куцнуо отац прстима по „Борби". У мојим новинама тога нема, него каже да је „Партизан" заслужио оба бода.

Што ти је то требало, саветовао га Блажо, иако је очева популарност у Сарчи тада порасла. Драго ми било, одговорио је. Ово је моја, слободна земља, и навијаћу за кога ја хоћу. И ићи међу људе.

Због свога клуба, који за њега није знао ни да постоји, он се вечито свађао са околином. Какав „Хајдук", грмео је будећи уснуле псе по комшилуку, а мајка би погледала час једног час другога.

8.

Испадао је херој нехотице, неколико пута. Околности га гурале, вода избацивала.

На великом општинском скупу устао отац.[21] Инфлација, другови. Досадна као мувар. Морамо кресати, већ једном. Доста је било увоза и неизвоза, махао је рукама. Треба свако, на свом радном месту. Ништа није немогуће, само ако хоћемо. (Аплауз.) Дај да једном видимо: хоћемо ли или нећемо. А мислим да је крајње време. Па велике камате, па увоз шарених лажа, па штампање пара. Пљунимо, већ једном, другови, у шаке. (Аплауз.) Шездесет хиљада милијардера. Шездесет хиљада, молим ја вас. Мало, другови, мало. Бар да је двадесет и три милиона. Овако, превише. (Аплауз.) Морамо конкретно рећи ко су, одакле су, и одакле им. (Подизао је глас, вратне жиле му искакале да надјача аплаудере.) Па репрезентација. Чули смо, порасла за деветнаест одсто. То се, другови, само возика. То само једе, само пије. Па мисле ли они да радници не воле срнетину. (Ту га је аплауз пресекао, и он се дуго премештао с ноге на ногу, потезао леву ногавицу, упињао се да не заборави шта је оно још хтео да каже.) Па онда ови наши оурчићи, зар не би могли мало да се споје. Одмах мање директора и књиговођа. И да гледамо да се извучемо већ једном из тих зрењанинских система, они нас само гуле, такви су то комбинати. (Аплауз.) И још једно: ми се не смемо разочарати због тренутних тешкоћа, и горе смо ми пролазили, борбом савлађивали. И са новим руководством, осталом то су све проверени другови, наша ће Општина ићи напред, још брже у боља времена. Хвала.

Тако је отац надмашио Вука. Њему је аплауз био јачи, њему су тапшали и два прва реда, и радно председништво. Био је то његов дан. На ручку је седео за столом до стола друга из Покрајине. Ипак, то је за њега било предалеко: није чуо вицеве које дотични прича, него му их је преносио Алекса Поповић, човек хитрог ува. Али то оцу није сметало да први започне смех, грлатије од других, чим види да је друг испричао. Честитам, стрико, куцао се са њим Борко, и сам блистајући.

---

[21] Популарност је прибављао непланирано, али чим би покушао да се понаша као онај који је стварно поседује, одмах би је довео у питање.

Када је Тила, на збору, позвала грађане, под разно, да добровољно дају крв, отац се први дигао и рекао: Другови, ми морамо. Први ћу доћи, а замолио бих и друге, такође и другарице, који могу, и имају довољно савести.

Отац је стално учествовао. Давао крв двадесет и три пута.

А бојао се игле као ватре живе. Тила прилази, њему расту очи. Стегне га гумом, он зубима стиска језик. Она убоде. Њему се надувши балон од образа. Главу окреће у страну, да бар не гледа, али очи остају усмерене, не дају се одвојити од призора. Блажо лактом турка Марка, смешећи се. Отац устаје, отире чело. Откуд, ништа не боли, говори онима који чекају на ред.

Теби би требало дати награду Ослобођења општине, шта све издржаваш, говорио ми је Вук.

9.

Оца изабрали у Председништво Општинске конференције ССРНВ.

Одмах живнуо. Добио боју. Схватио да свет није толико црн, како је и њему, понекад, изгледао.

Чим од било куда, у ма које недоба бане, одмах с врата пита: Је ли ми Пишта донео какав позив.

10.

Повлачио сам се постепено. Из редакције, па Спортског друштва, па КУД-а. Нисам смео оном брзином којом сам желео, да се не би нагнали за мном, као они керови из приче о јунаштву, што насрну на оног који бежи, чим потрчи из невоље.

Најпре је изгледало да су се сви окомили на моје време, које је одједном отворило оба крила, постало слободно. Предложили ме одмах на низ неплаћених функција. И за председника Месне заједнице. После, све то излиња. Нису ми се више срдачно јављали на улици. Баш кад би се мимоилазио са мном, Алекса Поповић би довикнуо Зељару: Како си, где ћеш, иако је овај ишао другом страном улице, не обазирући се на то што мој поздрав њему пада у празно, а љубазност на лицу штрчи као антена на Муркином крову од трске. Сада више нисам био нико у *Њиховом листу*, нити сам их могао избацити на његовим странама, не само онда када то желе колико и мој отац, него чак ни онда када би дали све да им то не учиним.

Када баш не могу избећи руковање са мном, одмах журе. Коста има састанак и онда кад га зовем на пиће. Други хита на аутобус, трећи припрема збор. Јеси ли опет пијан, умивао се и зализивао Вук пред онима што су са њим. Али он је бар остајао са мном. Говори се да ме вараш, певали смо у дуету. Пред фајронт ми гурао кажипрст у око.[22] Хватао се за моје поступке као за плот. Будио сам се сав у

[22] Упирући на неодрживост чина који се образлаже једино својом вољом. (Ниси ти ни Грофов унук, ни татин син. Откуд ти право на толико самоугађање, неспремност на стварност, кукавичлук пред трпљењем као прастарим обликом живота.) На сумњивост, неподобност и кажњивост сваког одбацивања статуса (данас, када би сви дали себе, продали за посао, иако не желе да раде ништа више него ти).

трњу: шта ми је оно говорио, да ли је баш тако рекао или сам само сањао. У школьци ми је још сврдлао његов глас, као миш у орману са очевим материјалом. Видео: отац са чарапом врелог песка на уху. Процикло ми опет, говорио је плачевно. Сместа сам ускакао у фармерке, бежао у башту, падао у бејтуран и лепушину.

Тако је трајало. Уморио сам се и од одмарања. Опет пио и пушио, мало писао. Изневерио оне принципе у име којих сам и дао отказ. Фарма се једва назирала изнад кукуруза у башти. Таман толико да указује на мене, позивајући Косту ругалицу, Блажа, бригадира Марка, све случајне и намерне пролазнике, као кад отац моћно завесла руком, довикујући мајци у дну дворишта: Ало, потрчи, телефон. Никако да те оборе засведем. Кооперација ми окренула леђа, променио се курс, нема интереса, каже Зељар, за губитке. Ништа од другог кредита, први ме само нагрдио. Дао бих сада паре да се од грађевине не види ни то што ми се руга. (Где су ввв ссвиње, дуго ме Коста пржио на тој речи. У оној згради тамо, показивао сам му. А у „Дебелом ладу", док играм цугер у десето пиво, иза мене неко грокће, под столицу ми подмеће смех.) То што отац обилази и загледа са свих страна, хучући и стењући као кад на рамену односи џак кукуруза да врати дуг стрицу Милу, од чега га после зуб боли пола дана, због шта громори: Е што ме ископа, бога му четири. Баш као да ја то пропадам да бих му напакостио.

Хтео сам опет да радим, али нешто нормално. Отварање Дома културе сматрао сам приликом. Нико у Сарчи није квалификованији за то. Али неки запели да се ту смести син Алексе Поповића, бивши гимназијалац, садашњи центарфор. Нема везе што сам и ја био фудбалер, играо у Српској лиги, и то кад је она била јединствена. Иако у подсавезу, он игра данас. Тада протурише да ћу у СИЗ културе: Буро иде у пензију, плата дванаест милиона. Одмах ми је било сумњиво, они изнад десет не примају у свој клуб лако, и још са улице. Када је и Вук рекао да би то било најбоље решење, сложио сам се, нисам ни конкурисао за Дом. И тако, садашњи играч ушао у Дом, а у СИЗ изабрали наставника из Неузине, који није имао фонд часова.

Вук је псовао кад је видео, претио кажипрстом, добацивао им за петим столом. Љутио се на мене: Ти би бар требало да их познајеш, твоји су. И одмах се са мном напио.

11.

Гомиле шљунка и песка на градилишту све мање, иако се не претачују у зграду. Избија из њих слатковина и горушица, све више их освајајући. Стубови фарме зарастају у коров. У лепушину, лободу, зову, биље мог детињства.

12.

Изнад ниских, снегом засведених кровова, гране багрења рањавају румено небо. Болно им огољена мрежа артерија и уснули крвоток, као споменик живахнијих времена, које ће светлост једнога дана оденути листом, засути поленом, који ће поново набрекнути соковима. Сетиће се гране пролећа, оно ће слетати у иста гнезда пупољка, грање ће наставити да рачва ластаре, да успрамља водопије у небо од оног места које је јесен пресекла.

Само ми заборављамо да би живели.[23]

13.

Зрак. Бистар као нож. Жут као диња која зри над градом. Црвенкаст као нит сећања коју покушавам да извучем из мутне главе. Брујн, као мачак, разапет од пукотине на капку прозора, до врата ормара, на којима извлачи један чвор из мрака. То је прво што видим, са јастука који

---

[23] Само памћење води, кроз време, до ствари, писао сам у „Излазници". Оно је у мољу Караша, у мирисном и лепљивом лишћу топола дуж смрдљивог Бегеја. Оно у песку Тамиша. А тек Тисе. О врбама виси, као ресе. У ветру, оно у маслачку. Свуда. Сем у нама. Ми смо попуњени собом: заузето. Тешки, себи потпуно довољни. Није важно што је сећање наш завичај. Памћење постојбина, и последње уточиште.

Заборав, та артериосклероза цивилизације, одгуривао сам пружену руку помирења, не сме постати доминанта нашег живљења. Писао сам против логике тренутног интереса, а пошто званични став о конкретном поводу још није био допро до редакције, одмах сам био сумњив уредничкој политици.

А речи: жиле и артерије памћења. Кроз њих кола живот, светлуца дан, траје лето, махао сам. Заборав, као брисач индивидуланог, механизам је који смо измислили за наше групне потребе.

Зато су нам говори ритуал. Као песма на страном језику. И језик смо предали и одрекли га се. Сад само говоримо. Заклињемо се. Језик нам служи да кажемо колико смо исправни. Како радимо што је најбоље могуће, у датим околностима, које су, међутим, однекуд све сложеније. Говоримо оно што мислимо да други мисле да ћемо рећи, мада мислимо да и они имају мишљење слично оном нашем које не говоримо. И, сви тапшемо.

Говор постаје посебна дисциплина.

ми ломи врат, из тврдог кревета са подивљалим федерима у мадрацу, док ми се кућа обурвава на чело, а ја покушавам да ухватим дан, или вече, или ноћ, то што ни сам не знам шта је, иза мене.

И сетим се: црвено сунце, округло као Нонијус, као звоно пада иза голог поља.[24]

14.

Борко успева.

После пет председника, у следећој групи највиших плата у Општини. Зове на разговор, моли да примим помоћ. Са свима је добар. Може увек да среди. Учинићемо ти, саопштава.

Звао је, звао, па сам једном и дошао. Био је заузет. Шеткао сам по ходнику, као кад се чекају налази. Онда срдачан. Само је журио на састанак. Изређао ми је послове које бих могао добити.

Наћи ћемо нешто, каже. Ниси тренутно најподобнији, мораћемо мало сачекати.

Зашто нисам, питам. Значи, мој стриц је био ибеовац, а твој, тај исти, носилац споменице. Теби је припао у слави, мени у понижењу.

Не ради се о њему, не прави се луд. Реч је о теби, твом понашању. Уосталом, уз све, завадио се са пола Сарче.

Са целом, кажем. Са читавим светом.

15.

Отац укључи ТВ. Навије радио. Устакне наочари, и узме да чита новине. Све у исто време, одједном. Левом руком напипава кокице из чиније, гура пуну шаку у уста. А заваљен на каучу дрема. Чим престане жвакати, очи му се заклапају. Кад му глава клецне на прси, тргне се, пљуне у прсте, па преврне страну. И опет. Али, као да је прикопчан, ништа од тога око њега не може да му се одузме. Одмах се буди, као Момир Секулић кад неко крене на врата, а није платио цех: Остави, видиш да гледам. И упери оне своје прозорчиће љутито у правац, сав подбуо од упињања да их одржи отвореним. Не дâ да се такне у ту гомилу поред њега, све му је то неопходно.

---

[24] Од свега што ми се дешавало, највише памтим јутарње измаглице у равници, и сутоне боје вина, румене као грање врба у јесен.

Телевизија испира мозгове, жваћемо Вук и ја. Затрпавањем чињеница садашњост се намеће, свакодневље успоставља, влада овочасовље. Траје, као вечност, једино што не постоји већ следећег трена. Иза те завесе чињеница, иза зида од унакаженог језика, опстаје ко зна шта, ко зна ко. Они безбедни, нама опште делећи упуте, ми претоварени последицама њиховог постојања.

Е да знате, гура отац кажипрст између нас, купићу пријемник у боји.

16.

Рекао сам му да ћу га, све се ево завршава — времена су, како кажете, сложена, и све тежа и шашавија, и ти нећеш умрети пре краја живота. Чим је чуо такав приступ, уши почеле да му стрижу, очи да расту и разилазе се, он да поскакује на столици — одредити за свог наследника. Па и та фарма, иако незавршена, нешто вреди. Може је продати Мурки, који лежи на перју, за дебеле паре: плац је то и по.

Не, кумим те богом, не продавај Мурки, завапио он. Не напијај се, свашта си у стању кад ћурукнеш. Да ми се закоте ту под носом, на мојој земљи. Да ми се свијет руга, пљуцкао је.

Што, рекао сам, и Цигани су људи. А и по Уставу.

Јесу, према теби, још како. И из мајмуна би, вала, већ човек израстао. Нешто постало. Само од тебе ово. Пружао је шипак, ударао лакат, устајао са столице, гурао-гужвао под каиш и стомак и панталоне, истрчавао напоље. На ваздух. Као да му је душа у носу, као да му се повраћа.

17.

Дугачки неспоразуми. Као годишња доба.

Живот би требало тако дуго да траје, о још колико гази преко наших поља, па да спроведемо све своје неспоразуме, иживимо их до дна. Тако добро знамо да су они привремени, са сврхом једино у сопственом крају. Страсном измирењу. Па да кренемо даље, од оног прошлог раскршћа: ово су били неки леви дани, на козјој стази оног јарца што је пао са брвна. Не бих могао поднети да се овде све прекине, да оно што је почело као из игре привремено несагласје учини трајним.

Дуња ме је пред свима вукла. Упркос улици одлучна да истраје за нешто што је њено. Одједном толико дрхтури-

ја од оне коју сам од оца узбрао. Видех јој у очима суочености са сазнањем да ће од сада морати све сама, и би ми је жао.

Сва улица, и све, сем ње (иако сам се отимао док ме теглила) одједном ми дошло страно и непознато, само усредсређено на то да нас раздвоји. Избистравао се из мрака као свећа, примицао се неизбежно: нож, са кога капље.

Чуо сам гроктање гладних свиња, свуд око себе, па смех. Тражио сам јој жедно очи, а видео: праминља плави снег. Живко и ја се затрчавамо испред залеђене баре, да на једној нози отклизамо до друге обале. Тамо са стране грабе саоне, и бије пара Нонијусу из ноздрва.

18.

Седи: празна клупа, под липом.

19.

Како твоја Фени, пита ме Вук.

Ти си у складу са свим нашим промашајима, додаје.

Хоће да ме испровоцира да издржим. Да у мени пробуди истрајност из ината. Мисли да је то пријатељски. (Узалуд сам му данима предочаво да нећу у битку, да хоћу само да трајем, као билька: воде, светлости.)

Ипак, док не пропаднем сасвим, кажем, још ћете ви са мном имати проблема. Не само ја с вама.

Немој ти учинити шта непромишљено, вели Вук претварајући се у оца, док му очи играју унезверено.

(Крај у следећој свесци)

Слободан МАНДИЋ

ШЕСТ ПЕСАМА

ВЕНЧАЊЕ

У нашој колиби једемо остриге и кромпириће
с лимуновим колачима за дезерт, док се венчање
Кити и Левина одвија на јавној ТВ.
Човек у приколици изнад наше, наш сусед,
баш је поново пуштен из затвора.
Јутрос се довезао у двориште са својом женом
у великом жутом ауту, с трештећим радиом.
Жена му је искључила радио док је паркирао,
и заједно су ходали, полако,
до њихове приколице не говорећи ништа.
Било је рано јутро, птице већ одлетеле.
Касније, подупро је отворена врата
столицом да улази пролетњи ваздух и светлост.

Ускршња је недељна ноћ
и Кити и Левин коначно су венчани.
Доста је то да очи засузе, тај брак
и сви животи којих се дотакао. И даље
једемо остриге, гледамо телевизију,
обраћајући једно другом пажњу на фину одећу и чудесну
милост

људи увучених у ту причу, од којих се неки
напињу под теретом година,
одвајања од вољених и уништења
за које морају знати да чека већ спремно иза
следећег окрутног обрта околности и оног за њим.

Пси завијају. Дижем се да проверим врата.
Иза завеса су приколице и прашњави
паркинг са колима. Месец плови на запад
док гледам, наоружан до зуба, у лову
за моју децу. Мој сусед,
сада већ накресан, пали мотор својих великих кола, турира
машину, и изнова одлази, пун
самопоуздања. Радио нариче,
истреса нешто из себе. Када је отишао,
остају само језерца сребрне воде
која се мрешкају и не разумеју своје место у свему томе.

ПЕКАР

Онда је Панчо Вила дошао у град,
обесио мајора
и позвао старог и немоћног
грофа Вронског на вечеру.
Панчо је представио своју нову девојку,
заједно са њеним мужем у његовој белој кецељи,
показао је Вронском свој пиштољ,
па замолио грофа да му прича
о његовом несрећном изгнанству у Мексико.
Касније, причало се о женама и коњима.
Обојица беху експерти.
Девојка се кикотала
и поигравала бисерним дугметима
Панчове кошуље све док,
негде око поноћи, Панчо није заспао
с главом на столу.
Муж се прекрстио
и напустио кућу држећи чизме
умало као знак
својој жени и Вронском.
Тај анонимни муж, бос,
понижен, што покушава да спасе свој живот,
он је јунак ове песме.

ЈУТРО, МИСЛЕЋИ О ЦАРСТВУ

Притискамо усне уз емајлирани руб шољица
и знамо да ће та масноћа што плута
по кафи једног дана зауставити наша срца.
Очи и прсти падају на сребрно посуђе

што није сребрно посуђе. Иза прозора, таласи
ударају по искрзаним зидинама старог града.
Твоје руке дижу се с грубог столњака
као при прорицању. Усне ти дрхте . . .
Желим да кажем доврага са будућношћу.
Наша будућност сеже дубоко у поподне.
То је узана улица с колима и возачем,
возачем који гледа у нас и оклева,
онда заклима главом. У међувремену,
хладно разбијам јаје фине легхорн коке.
Очи ти се замагле. Окрећеш се од мене и гледаш
преко кровова на море. Чак су и муве утихнуле.
Разбијам друго јаје.
Без сумње смо унизили једно друго.

НЕ ЗНАТЕ ВИ ШТА ЈЕ ЉУБАВ

(вече са Чарлсом Буковским)

Не знате ви шта је љубав рече Буковски
51 ми је видите ме
заљубљен сам у ову младу џуру
жестоко сам се навукао али и она се упецала
али нека човече тако и треба
Увучем им се у крв па не могу да ме се реше
Чине оне све да ме се окану
али се све на крају враћају
Све ми се враћају сем
оне коју сам покопао
За њом сам плакао
али у то време сам плакао лако
Не дај да се навучем на жестину човече
тада постајем зао
могао бих да седим овде и пијем пиво
с вама хипици читаву ноћ
могу да попијем десет кварта овог пива
и ништа као вода је
али дај да се навучем на жестоко
и почећу да избацујем људе кроз прозор
било ко да је избацићу га кроз прозор
већ сам то радио
Али ви не знате шта је љубав
не знате јер никад нисте
били заљубљени то је бар јасно
Имам ову младу џуру види лепа је

Зове ме Буковски
Буковски каже она тим гласићем
а ја кажем Шта је
Али не знате ви шта је љубав
говорим вам шта је
али не слушате
Ниједан од вас у овој соби
не би препознао љубав кад би му пришла
и опалила га у дупе
Мислио сам да су књижевне вечери без везе
Пази 51 ми је и свуда ме је било
ја знам да су оне без везе
али рекох себи Буковски
гладовање је још више без везе
Па ево нас овде и ништа није као што би требало
Тај момак како му беше име Гелвеј Кинел
видео сам му слику у магазину
Има лепу фацу
али он је професор
Христе можете ли то да замислите
Али и ви сте професори
ево већ вас вређам
Не никад нисам чуо за њега
нити њега
Сви су они термити
Можда је то его више не читам много
али ти људи што граде
углед на пет-шест књига
термити
Буковски каже она
Што слушаш класику по читав дан
То вас изненађује зар не
Не бисте помислили да сирово копиле попут мене
може да слуша класику по читав дан
Брамс Рахманьинов Барток Телеман
Сранье не могу да пишем овде горе
сувише је тихо овде горе сувише дрвећа
ја волим град то је место за мене
Ставим моју класику сваког јутра
и седнем за писаћу машину
запалим цигару и пушим је овако видите
и кажем Буковски срећан си ти човек
Буковски све си то претурио преко главе
и срећан си човек
и плави дим се вуче преко стола
а ја гледам кроз прозор на Делонгпри авенију
и видим људе како иду горе-доле по плочнику

и пућкам цигару овако
и онда је овако ставим у пепељару
и удахнем дубоко
и почнем да пишем
Буковски то ти је живот кажем
добро је бити сирома добро је имати шуљеве
добро је бити заљубљен
Али не знате ви како је то
Не знате како је то бити заљубљен
Кад би је видели знали би шта мислим
Мислила је да ћу доћи овамо горе и лећи
Напросто је знала
Рекла ми да је знала
Сранье мени је 51 а њој 25
и волимо се и она је љубоморна
Исусе то је дивно
рекла је да ће ми ископати очи ако дођем овамо горе и легнем

Ето то вам је љубав
Шта па ико од вас зна о томе
Да вам кажем нешто
Срео сам у затвору луде са више стила
од људи што висе по колецима
и иду на књижевне вечери
Крвопије су то што долазе да виде
јесу ли песнику прљаве чарапе
или заудара ли му под пазухом
Верујте не желим да их разочарам
Али желим да ово запамтите
само је један песник ноћас у овој соби
само један песник ноћас у овом граду
можда један једини песник ноћас у овој земљи
и то сам ја
Шта стварно ико од вас зна о животу
Шта стварно ико од вас зна о било чему
Који је од вас био избачен с посла
или излемао своју цуру
или да га је његова цура излемала
Ја сам из „Сирса и Ребака" отпуштен пет пута
Отпуштали су ме па поново запошљавали
радио сам као магационер за њих у 35-ој
и био ћоркиран због краће слаткиша
знам како је био сам тамо
Сад ми је 51 и заљубљен сам
Та мала простакуша каже
Буковски
и ја кажем Шта је и она каже

мислим да си ти голо говно
и ја кажем мала ти ме разумеш
Она је једина џура на свету
било мушко или женско
којој то допуштам
Али ви не знате шта је љубав
Све ми се оне на крају враћају
свака од њих се врати
сем оне за коју сам вам рекао
оне коју сам покопао
Били смо заједно седам година
Много смо пили
Видим пар дактилографа у овој соби
не видим ни једног песника
И не чудим се
Морали би бити заљубљени да би писали поезију
а ви не знате шта је то бити заљубљен
у томе је ваша невоља
Дајте мало тога
Тако без леда добро је
Добро је тако баш фино
Па нека забава почне
Знам шта сам рекао али само ћу једно
Укусно је
Па добро ајде докрајчимо то
само нек после нико не стаје
крај отвореног прозора

ДРУГИ ЖИВОТ

А сад за други живот. Онај
без грешака.

Лу Липшиц

Моја жена је у другом делу овог покретног дома
и саставља тужбу против мене.
Могу да чујем њено перо шкрип, шкрип.
С времена на време застане да би зајецала,
онда — шкрип, шкрип.

Мраз копни са тла.
Човек који је власник свега овога каже ми,
Не остављај своја кола овде.
Моја жена наставља да пише и јеца,
јецајући и пишући у нашој новој кухињи.

АУТОПУТ 99 Е ИЗ ЧИКА

Дивље патке су слетеле
да преноће. Задовољно се кикоћу
у сну и сањају о Мексику
и Хондурасу. Поточарка
дрема у јарку за наводњавање
и шаш се повија,
отежала под косовима.

Пиринчана поља плутају под месецом.
Чак се и влажно јаворово лишће лепи
на мој ветробран. Кажем ти, Мериен,
ја сам срећан.

С енглеског
Владимир КОПИЦЛ

Рејмонд КАРВЕР

СЕДАМ ПЕСАМА

МАЈСТОР

дошао је тако
да је туга била испред њега
бели штап.

представио се мајци
ја сам лаци.

седео сам у соби
и оставивши књигу помислио

боже видиш он је дошао
да поправи веце. да се
замајава између осталог сада и
због мојих гована

када сунце напољу изводи
представу о могућем изгледу пакла.

стид и срамота су стизале
са непознатог места и нисам
умео да их зауставим и
закопам или удавим.
нисам знао шта да радим

а његов глас је био миран
као да је већ обавио посао.

*
* *

писма сам престао писати некако изненада.
разлог је био у отупелости у предаји у болу.
а избегавање истине у њима ме није превише
забрињавало као ни прехлада глад рањаве руке.
јер ако је ишта лепше од истине то је несвесна лаж
јер ако су ми и писали ја то нисам умео да осетим
уши и очи су ми биле преливене тамним воском.
живот је био само наизглед око мене.

небо је постојало (постоји) у књигама.

*
* *

једне вечери сам слушао васка попу.
метални звук његовог гласа из малог радија.
прибор за чишћење и чизме поред мене
на клупи.

велики митинг? празни трговi сем оног?
спуштене ролетне? патроле смрти?
узвици и одушевљење? а ипак
на крају крајева само
многоразложни страх младости
пред гласом.

метални звук. метални.

враћао ме је. можда превише брзо
тако да сам се губио у носталгији.

тада сам био у војсци.

пар дана.

VEILLÉES

већ данима од меса и ситних костију
покушавам да направим мрежу.
рад не одмиче
у правом смеру. још увек сам на почетку
међутим то није битно за ово што следи:
никако да закорачим преко прага.
тапкам у месту. успут звиждим.

за шта би ми могао користити тај предмет
сем за украс?
то ме не интересује
јер не мислим ишта да ловим у ваздуху
води или на земљи.
бесциљност
која ме кочи и неприметно убија.

говорим једноставно пред огледалом
али опет несигурно:
та мрежа ми треба за мене
за моју собу.
висила би преко ње и целог прозора
тако да
свако јутро гледано кроз њу
подсећа на пропадање
хиљаде пуних месеца у зелене крошње
тополе.

ИСПРЕД ЗАТВОРЕНОГ МУЗЕЈА

до лепоте што се излаже
у многим собама
на спрату
не може се допрети.

постоје начини
да се заобиђу врата
али они нису поштени
или се бар не сматрају
таквим.

но
то ипак није важно
јер ова изрезбарена врата
што скривају невиђено
и сама су веома лепа
са средишњим мотивом
адонисове смрти
уоквирене
ситним пупољцима ружа.

НА ПРАЗНОЈ ПИЈАЦИ

бетонски столови су још пуни
јутрошњих мириса.

уз послеподневно сунце
бацају сенке до следећег стола
тако да образују нераскидив
низ.

лево
залазећи иза мог рамена
пружа се акваријум крцат рибама
замућених погледа.
приметио сам га
пратећи сиву мачку
која је ишла према мени
не одајући ничим да ће се
истим путем вратити
после неколико минута.

моје клаћење ногу је није
уплашило као ни гугутку
што је слетела на чесму
са неког од оближњих кровова
преставши да пева.

ЧАСОВИ ГИТАРЕ

учитељ ми је био пажљив младић.
веровао је у јутарњим сенкама
окруженог бога.

повремено у (исто таквог) ђавола.

његови цртежи по зидовима собе
беху облици тишине.
танке линије
црног туша.
разбацани делови тела
које држи срце.

жмурио је
док би ми показивао

начине свирања.
затим
и док је свирао.

моје грешке су га болеле.
усне су му се тада скупљале
у мрвицу
свежег меса.

у та споро пролазећа
летња послеподнева
мој сиви бицикл
стајао је
у хладу улаза зграде.

често бих уз лажни изговор
силазио
да га обиђем.
проверим да ли је све у реду.

јесу ли читаве гуме.

Ото ХОРВАТ

ЧЕТИРИ ПЕСМЕ

ВЕРУЈЕМ

Верујем да смо биљни народ
Јер да је другачије — одакле бисмо имали мир
С којим чекамо опадање лишћа!
Одакле храброст
Да се спустимо низ тобоган сна
До саме смрти,
Са сигурношћу
Да ћемо бити спремни да се родимо
По други пут!

Верујем да смо биљни народ —
Ко је икада видео
Да се дрво буни?

КРСТАШКИ РАТ ДЕЦЕ

Цео један народ
Још нерођен
А осуђен на смрт
— Фетус до фетуса —
Цео један народ
Не види, не чује, не разуме

А напредује
Кроз измучена тела жена,
Кроз крв матера
Које нико није питао.

УГРАНИЧЕНИ

Ми, биљке,
Нисмо заштићене ни од болести,
Ни од лудила
(Никад нисте видели биљку
Пободену пупољцима у земљу?),
Ни од глади,
Ни од грозоте,
Ни од затвора;
(Никад нисте видели трупло
Жућкасто, да виси о решеткама?),
Једино од чега смо заштићене
(Или можда сачуване!)
Јесте — бекство.

СВЕ

. . . лишће, речи, сузе,
конзерве, мачке,
трамваји како кад, редови за брашно,
куколь, празне флаше, плоче,
искривљене слике на екрану,
кромпирова златица, бензин,
заставице, Куп европских шампиона,
аутобуси на плин, портрети познатих,
јабуке враћене из иностранства,
новине, земичке,
нерафиновано уље, каранфили,
догађаји на аеродрому, цуцле „кико", цибук,
букурештанска кобасица, јогурт дијеталац,
Циганке с „кентом", јаја Креведије,
гласине,
серија суботом увече, замена за праву кафу,
борба народа за мир, корови,
производња по хектару,
геровитал, цајкани Калеа Викторијом,
фестивал Песма Румуније, „адидаске",
бугарски компот, вицеви, морска риба, све.

Са румунског
Илеана УРСУ-НЕНАНИЋ

Ана БЛАНДИАНА

ПОЕТИКА СМЕХА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Књижевној чињеници која се у делу неког писца појављује често и на кључним структурним местима придаје се значај и значење темељне поетичке категорије. Једно пажљивије читање прозе и поезије Милоша Црњанског довешће нас до закључка да управо смеху припада повлашћено место у поетичким и естетичким обзорима овог писца. Истини за вољу, досадашња тумачења стваралаштва нашег великана не говоре баш у прилог нашој констатацији. На прсте једне руке бисмо могли набројати текстове у којима се помиње смех као интегрални елемент литерарне визије Милоша Црњансог. Већ ова чињеница довољно казује о феномену са којим се суочавамо. Наравно, не заваравамо се да ће наша истраживања битно изменити постојеће погледе и анализе дела Црњанског, али верујемо да можемо унеколико обогатити изнако преобиман корпус значења којим су та дела проткана.

Обухватити и описати сва могућа значења која је писац *Сеоба* уткао у смех свакако је деликатан и, чини нам се, преобиман посао. Самим тим што је смех таква категорија и компонента књижевног дела која има своју историју, неодвојиву од историје књижевности и уметности, дакле свој еволутивни ход од смеха олимпских богова у Хомеровим еповима до оног у делима класике XIX века, па све до оног наказног, гротескног церења Бекетових и Јонескових антијунака. Дакле, смех нашег писца улива се у један шири културно-историјски контекст и представља само карику у укупној култури смеха. Непостојање једне историје смеха, из аспекта његове интендираности у књижевно дело, умногоме отежава и наша истраживања. Најзад, и сама теорија књижевности остала је слепа за ову проблематику. Каква је природа смеха у књижевности античког

доба, због чега у делима ренесансе има толико мало смеха поред све оне раскалашности и раздрагапости тог периода, а опет одакле тако снажан продор смеха у књижевности романтизма и реализма, затим како и на који начин функционише смех у различитим жанровима, шта смех значи за теорију рецепције итд, питања су на која тек треба дати одговоре. Недостатак тих одговора осећа се у сваком написаном ретку овог рада. Ми се, дакле, ограничавамо на испитивање оних случајева у којима откривамо извесну законитост и коју сачињавају један слој доминантних смеховних парадигми својствених стваралаштву Милоша Црњанског.

Целокупно дело нашег највећег прознаг писца потврђује чињеницу да се смех може појавити у улози носећег елемента укупне естетичке грађевине. (Готово кич-пример за овакву функцију смеха налазимо на сликарском платну Леонарда да Винчија. Легендарни осмех Мона Лизе тачка је из које извиру и у коју се уливају сва тумачења ове слике.) И више од тога, Црњански је, као ниједан писац у нашој књижевности, од смеха створио квинтесенцију свог доживљаја света и живота уопште. Од првих својих прозних, драмских и песничких остварења до последњих, Црњански нам то потврђује. Нема значајнијег дела овог писца, то сасвим поуздано можемо тврдити, у којем се смех не појављује као пресудан чинилац у изградњи психолошких, идејно-филозофских, симболичких и других компоненти „глобалног естетичког знака" (Ј. Мукаржовски).

Сваком изучаваоцу поетике одређеног писца, без обзира на очигледност и лаку доказљивост елемената те поетике, добро дођу они искази који се могу верификовати као аутопоетички. Проблем са Црњанским састоји се у томе што он, са строго теоријских позиција, таквих исказа и текстова готово нема. Његов исконски нерв стваралачког, песничког бића претакао је све појавно и појмовно у слике, у чулне доживљаје који су рушили сваку ограду дискурзивног излагања мисли. Најбољи пример за то је чувени текст *Објашњење Суматре,* који је такође поетски текст, и то са већим квалитетима и од саме песме коју објашњава, како је још Марко Ристић приметио. Уочивши да се ради о непоновљивом и оригиналном уметнику до тада невиђеном у нашим књижевно-историјским просторима, критика је хтела-не хтела морала прихватити и овако формулисан програмски манифест. Због тога нема разлога да и ми то не учинимо, иако нам врло мало открива о стварним потицајима и природи смеха у делу Црњанског. За почетак ће бити довољно да у овом програму најкохерентнијег поетско-утопијског модела у нашој књижевности само де-

тектујемо феномен смеха као незаобилазну његову компоненту.

Смех се у овом тексту појављује у функцији потцртавања етеричности чулних утисака, о чему сведочи следећи одломак: „Загледан у мрачне прозоре, сећао сам се како ми је мој друг описивао неке снежне планине Урала, где је провео годину дана у заробљеништву. Он је дуго, и благо, описивао тај крај на Уралу. Осетих тако сву ту белу, неизмерну тишину, тамо у даљини. Полако сам се насмехнуо." На крају *Објашњења Суматре* наилазимо на још један осмех који иде у прилог мистичком обележју ових халуцинантних визија: „Видео сам још Месец, сјајан, па се и нехотице осмехнух. Он је свуд исти јер је мртвац." Спој лунарне светлости и смрти, односно мртваца као материјално оваплоћене смрти, и смеха срешћемо и у другим прозним и песничким радовима Црњанског. Нарочито комбинацију последња два типично романтичарска топоса: смрти и смеха. Дакле, у песничком манифесту Црњанског полако назиремо обликотворење смеха као једне од кључних категорија мистичког вазнесења у надреално. Јер и само *Објашњење* исписано је у духу филозофије мистичког спознања, чији је духовни протагонист оног времена Анри Бергсон, кога Црњански помиње управо у овом тексту и чија је студија о смеху (написана 1903. г.) преведена и објављена код нас 1920. године, дакле у време када настаје *Објашњење* и у години када се коначно уобличава први роман Црњанског — *Дневник о Чарнојевићу*.

Други текст, који на директнији начин говори о смеху натопљеном гносеолошким мистицизмом везан је за преводилачки рад Милоша Црњанског. Наравно, реч је о предговору *Антологије кинеске лирике* (написаном, опет, 1920. године), у којем је Црњански, говорећи о својствима поезије Далеког Истока, и њеном преводу, уједно дао битне координате за разумевање целокупног његовог дела. Суочавајући се са проблемом разумевања све оне узвишене празнине, лакоће додира и танане сликовности коју носи ова поезија, Црњански је морао заћи, ако се већ тамо није и налазио, с ону страну логицистичког устројства духа, света и његовог поретка. Тај „знак" о присуству пре-логичког, дакле пре-језичког, интуитивног и ирационалног механизма спознаје јесте смех. Црњански управо то потврђује овим речима: „И, у Паризу, ја сам, утврдивши текст, проводио у музејима, дуге и светле ноћи, које се из видика нису спустиле на земљу, него само на врх сребрне неке трске, на старим свилама, доводиле су ме до мирног осмеха којим се једино може разумети текст Лаоцеа."

У време када строги рационализам западне културе и цивилизације доживљава највећу кризу у својој повести и

када кроз пукотине тог нарушеног здања потече крв нове духовности, смех ће се појавити не само као симбол те духовности, већ и њено главно оружје. Такву судбину смеха антиципирао је један од највећих противника европског логоцентризма, отац „насмејаног демона", Заратустре, Фридрих Ниче. Отуда и интерес већ поменутог филозофа ирационализма Анрија Бергсона за феномен смеха није ни мало случајан. Као припадник цивилизације која је прогнала смех изван својих рационалних зидина и конструкција (осим часних изузетака), Милош Црњански налази уточиште у култури Далеког Истока, која је без мирног осмеха незамислива. Заумно стапање Истока и Запада у делу нашег писца управо се огледа у смеху. Утврдивши, дакле, смех као узрок и последицу најдубље спознаје, Црњански га је, са тим својствима, и тим обележјима инкорпорирао у своје стваралаштво отварајући тиме велике могућности за тумачење и *Дневника о Чарнојевићу,* и *Сеоба,* као и других прозних и поетских остварења. Зато нас читање дела Црњанског доводи до мирног осмеха којим се она једино и могу разумети. Тако се, уједно, и отвара и затвара један дубљи херменеутички круг.

*
* *

Опис лица књижевног јунака једна је од најзначајнијих моделотворних компоненти књижевног дела. С обзиром да и сами ликови нису статичне величине, и њихови описи, као и описи њиховог лица подлежу непрестаним изменама. У опису лица од великог је значаја подвајање физиогномичких од патогномичких особина. Ове прве се односе на физички облик лица, дакле на оне фиксиране, непроменљиве црте, док се ове друге особине односе на изражајно понашање, односно на покретљиве црте. Када књижевни лик ступа на позорницу романа или приповетке, писац нас најчешће обавештава о његовим физиогномичким карактеристикама. Ако је опис дат из угла свезнајућег приповедача, он се више из тог угла не јавља све док не настану промене о којима је потребно „информисати" читаоца (у почетку дела, рецимо, затичемо јунака у детињству, а касније као одраслог човека). Зато се понављање описа лика и његових особина јавља из угла других књижевних ликова који са овим долазе у контакт. Но, тај опис више није тако „чист", већ се преплиће са описом патогномичких особина које у суштини представљају главну покретачку снагу психологизације ликова. Мноштво знаковља људског лица, те, према томе, и лица књижевних јунака израз су мноштва душевних и духовних стања. У том мистичком

спојȣ спољашњег и ȣнȣтрашњег развија се драма односа између ликова. Лице књижевног јȣнака и сви покрети који се манифестȣју на њемȣ за друге ликове је „рȣкопис" подложан тȣмачењȣ. То је један од главних принципа „онеобичавања" статичког описа књижевног лика ȣ целини, а поготовȣ његовог лица, које је збирно место испољавања оних ȣнȣтрашњих превирања. Пошто је све дато ȣ мȣтном наговештајȣ, јер нема знака једнакости између изражајних и дȣховних елемената, смењивање и преплитање „ȣнȣтрашњег" и „спољашњег", односно дȣховно/дȣшевног и телесног описа је калем на који се намотава приповедачка нит.

Један од најекспресивнијих патогномистичких рефлекса јесте смех, који највише нарȣшава физиогномичкȣ тектоникȣ лица. Бȣдȣћи да сȣ интензивнији облици смеха везани и за читаво тело („трести се од смеха"), онда можемо рећи да смех ȣ књижевном делȣ представља моћан елеменат експресивног описа. Смех врло често сажима целокȣпан опис телесног израза, односно миме. О *погледȣ* књижевног јȣнака фиксираног од стране другог лика или приповедача много је писано. Поглед, као најмистичнија граница два света, представља место где се сабира дȣховна концентрација Другога који жели продрети ȣ ȣнȣтрашњост бића, а које мȣ се намеће својим немȣштим знацима, симболима. С друге стране, о смеховȣ, којем се исто тако придаје статȣс ȣнȣтрашње-откривалачког, јер долази из дубина архетипских слојева, врло мало знамо, нарочито о његовим фȣнкционалним својствима ȣнȣтар ȣкȣпне стрȣктȣре књижевних дела. Стапајȣћи ȣ себи a priori ȣниверзалне и конкретно-егзистенцијалне, историјске и апсолȣтне димензије бића, смех је најзначајнији потенцијални носилац симболичке масе једног дела, или сегмента одређеног дела. Напȣштајȣћи овај књижевно-теоријски кроки, заиста исписан ȣ крајње редȣкованој форми, можемо рећи да смех ȣ целокȣпном стваралаштвȣ неког писца, најзад, и ȣ Милоша Црњанског, јер о њемȣ је реч, никада није дат ȣ једној значењској громади већ је разломљен, распарчан на више слојева.

Црњански је знао да читалац на нивоȣ рецепције и разȣмевања његових дела не може остати равнодȣшан према тој симболичкој шифри која се појављȣје ȣ безброј ситȣација, али, да би то још директније и ефектније потврдио, он се служио и неким додатним средствима. Захваљȣјȣћи специфичној стрȣктȣри синтаксе којȣ је створио, писац *Сеоба* је са лакоћом акцентирао поједине речи ȣ реченици, и реченице ȣ већим синтаксичким целинама, а које сȣ, ȣ извесном смислȣ, били главни носиоци потенцијалног значења. Тако је смех најчешће ȣпотребљаваном

методом истицања — парцелацијом и постпонирањем детерминатива — био акцентиран, рецимо, у случајевима описа суматраистичких трансних стања или при еротизацији ликова и призора. Како је најуочљивије оно што је и најпрепознатљивије, дакле оно што је током времена уписивано у свест и претварано у кôд који омогућује бољу проточност информација на релацији писац —дело — читалац, тако се из дела у дело, из епохе у епоху преносе готове парадигме описа ликова, ситуација простора и времена. Нова књижевна остварења, чак и она која нам се чине посве нова, заснивају се на принципу стилске преструктурације и надградње постојећих, утврђених облика, а на бази нове осећајности и нове духовности. У дефинисању стваралаштва Милоша Црњанског као новоромантизма садржан је управо овај поетички и естетички процес. Стављајући акцент у својим духовним опсервацијама на новум и сужавајући контекстуални оквир на књижевност једне нације, српске, Радомир Константиновић у свом вишетомном делу *Биће и језик* овако почиње текст о Милошу Црњанском: „Са Црњанским српска култура дошла је од пуног израза једног романтизма каквог дотле није познавала. Његов новоромантизам није обнова српског романтизма, јер отвара романтичарску стварност, душевну и духовну, каква је дотле била савршено непозната; неки нагласци српског романтизма продужавају се и кроз Црњанског, кроз његов језик у највишим његовим остварењима, пре свега у поеми *Стражилово*, али дух овог његовог новоромантизма је дух радикалног преврата, савршено нови дух, или дух савршено нове слободе, дотле непознате, и ваљда дотле немогуће. Оно што је, можда, могуће у скицирању духовних координата, ипак није могуће на плану поетичких инстанци. Јер, рећи да су поетичке константе новоромантизма Црњанског савршено нове, значило би поћи од дефиниције која почива на принципу contradictio in adiecto. Зато управо на анализи смеха можемо показати како Црњански васпоставља нову духовност и ново поетичко сагласје у оквирима српске књижевности, наравно на темељима готових и врло фреквентних парадигми својствених како нашој тако и светској књижевности.

Милош Црњански је био писац који је дубоко у себи носио етос једног злехудог национа, српског, коме је у суштини посветио своја најбоља дела. Иако се, на себи својствен начин, дакле иронично и цинично разрачунавао са фетишима који су почели отупљивати оштрицу духа тог истог национа, он је из њега желео да извуче и сачува оне најдрагоценије, најпоетскије вредности од универзалног значаја и значења. (Galgen) хумором, пародијом и сар-

казмом „бацио је на колена" лажну романтичарску, афектирану занесеност националном митологијом. Ипак, понављамо, од бића своје нације никада се није одвајао, нити је то могао. Пишући о *Сеобама,* Црњански је истакао да „књижевник који не саучествује у судбини свога народа није прави књижевник" (у књизи *Сеобе,* „Просвета", Београд, 1968). Све су то ствари давно апсолвиране у књижевној критици, а овде их се подсећамо, у грубим цртама, како бисмо нашу анализу усмерили ка оној димензији смеха која управо одражава тај национални моменат. При читању прозе Милоша Црњанског, нарочито оне с почетка његовог стваралачког пута, можемо запазити, често, употребу смеха као амблематског знака народа коме је припадао. У њему, дакле у том смеху, Црњански открива асимиловану енергију виталистичких нагона Бића народа чију судбину описује. Из перспективе романтичарског осећања и перспективе стваралаштва Црњанског, видимо да то није снага оличена у агресивности, хегемонији, већ у трпљењу. Вишевековна историјска патња и трагика изнедрили су смех као психофизички и метафизички рефлекс колективно-несвесног на за-дате услове живота. Смех са таквим својствима и функцијом одржања у трагичном поретку конкретне збиље постао је окосницом једног поетског-прозног дела Милоша Црњанског. Читава *Апотеоза* (Милош Црњански: *Апотеоза* из *Дневника о Чарнојевићу и друга проза,* „Нолит", Београд, 1983), о њој је, дакле, реч, прекривена је том аудиовизуелном мрежом смеха Банаћана. Славу и величину њихову, понад свих страхота које преживљавају, Црњански сажима у једну симболичку тачку — смех. То се може врло јасно видети на неколико примера:

„Господо, једну пијану чашу Банату.

Пуна жучи, отроване крви и смеха, румен њена руменија ми је од причешћа, а рука ми дрхти више него да дижем путир...

... Ову чашу банаћанској дивизији, која ће изићи сва погрбљена од најгаднијих болести пред Обилића, са веселим смехом и безбрижним урликом пуним смеха...

... Нек се у мом вину згрче болна лица, страшне главе лудих мученика и заори коло Банаћана, што ће погурени, пуни смеха, изићи пред Милоша...

... Пијем у славу смеха Банаћана, који је лаган као и коло њино, али оштрији од јатагана. Батаљона Банаћана, што су пуни смеха, са веселом песмом, опкољени стражом, марширали у Болнице. У славу смеха Банаћана, који је лаган као и коло њино, али оштрији од јатагана...

... Мирису рубља женског и белог круха из којег њарлија богатство банатског жита и смеха Банаћана, који је тврђи од камена.

Ову чашу оној жени што је допратила мужа и насмешила се једним осмехом који не могу да вам опишем, господо, јер не личи на осмех Боконде...

... Ја пијем у славу смеха Банаћана што је поноснији од челика...

... Пијем у славу оног аустријског војника који му је пришао да му завеже очи. У славу банаћанског смеха којим је то одбио..."

Свакако, није непозната чињеница да смех представља одбрамбени оклоп који штити од свеколике трагике живота. Уосталом, то је опште место у тумачењима овог феномена. Дакле, наша намера се и не састоји у томе да још једном потврдимо то својство смеха, већ да покажемо како се једна егзистенцијално-етичка и психолошка појава прелива у естетичку. А смех Банаћана у *Апотеози* управо то постаје, где, у композиционом смислу, заузима челну позицију као лајтмотив, или рефрен са варијацијама. Он је симболички стуб целе ове творевине, око којег се концентришу и смењују слике злопаћења и судбинског проклетства тог дела српског национа. Поредбе са каменом, јатаганом, челиком, функционишу као оваплоћење апсолутне постојаности и надмоћи смеха над животом и над смрћу, коју обликотворује сам живот. Само у том поређењу са материјалитетом ствари, за тренутак се задржава и конкретизује универзално, неухватљиво чинодејство смеха. Помен мистичног осмеха Мона Лизе као да експлицитније указује на поетички предложак *Апотеозе*. Као што свако тумачење ове слике Леонарда да Винчија почиње и завршава тумачењем смеха, јер је структурално највише акцентиран, тако и смех Банаћана има исту природу сажимања и дисперзије значења целокупне текстуре. Међутим, смех са оваквим психофизичким, односно симболичким обележјима налазимо и у нашој литератури. Односно, могли бисмо рећи да је такав смеховни модел који затичемо код Црњанског увелико уобличен у књижевности српског романтизма, и то оног слоја романтичарске уметности која је у знаку буђења националне свести. Нимало не изненађује чињеница да су смех са виталистичко-симболичким предзнаком у темеље своје литерарне визије уградила два најзначајнија песника наше књижевности XIX века — Лаза Костић и Петар Петровић Његош. О томе колико је Црњански поштовао ова два великана није ни потребно говорити. За разумевање ове димензије смеха Милоша Цр-

њанског од велике је важности имати на уму смех који се налази у делу његових поменутих претходника.

Пре свега, Његош нам је оставио у аманет смех игумана Стефана из познатог спева *Горски вијенац*. Смех слепог мудраца и пророка појављује се на структурно најзначајнијем месту, дакле тамо где драмски ток досеже тачку: на вест о погибији црногорских јунака. Пошто се искључује свака могућност да је реч о реакцији са психопатолошким конотацијама, у овом смеху можемо само открити кохезиону снагу песникове поруке о смислу борбе и живота његових сународника. Ужасавајућа парадоксалност актуализације од стране лика у чију моралну, рефлексивну и емотивну димензију бића не сумњамо и у тренутку највеће трагедије црногорског племена, говори нам управо о специфичној суштаственості овог смеха. Значењски потенцијал игумановог смеха, обогаћен још и контрастом Даниловог плача, заиста је превелик (в. Јован Н. Стриковић: *Његошев манифест-смех игумана Стефана*, „Партизанска књига", Београд, 1981). У њему је концентрисана визионарска моћ људског рода, као и необуздана снага апсолута над коначним трајањем, најдубља рефлексија живота у пуној експресивној набујалости, победа ванвременске и ван-умне виталности над оковима материјалног и телесног. Ужас и лепота тог смеха улазе у ризницу трајних, универзалних вредности наше уметности.

С друге стране, Лаза Костић је мање оригиналан у избору лика чији ће смех уградити у поетску творевину. Као и многи великани оног доба, он је покушао да поетском реактуализацијом митске приче о Прометеју осмисли и прикаже своја дубоко унутрашња, песничка и национална осећања. Појава титана, који је и данас остао амблематско биће свих активистичких и револуционарних стремљења, у духовним обзорима Лазе Костића не изненађује, нарочито ако имамо на уму хеленство нашег песника и његове покушаје самеравања митова и јунака античке грчке са јунацима наших народних епских песама. Пркос нашег генија нашао је свог правог гласноговорника у Прометеју без обзира на типизираност тог митског лика у романтичарској уметности и књижевности. Уз помоћ смеха Лаза Костић разоткрива у Прометеју управо оно што је Есхил на почетку своје трагедије напустио: доследност у непокоравању. У складу са трагичним испаштањем због почињених грехова према божанској вољи, велики грчки трагичар приказује нам смеоног бунтовника, прикованог на кавкаској стени, као обичног смртника који кука и моли уздајући се у милост Дивову. Лаза Костић, пак, оживљава Прометеја, у истоименој песми, у свој величини његове

непоколебљиве воље, дрскости пркоса. У сужањству Прометеја довољно јасно је препознатљиво ропство српског народа, и на фону тог подтекста Лаза Костић уписује у митски лик типичну своју и националну црту — смех. У свом маниру хиперболичних визуелизација и монументалних акустичких вибрација, овом песмом Костић је створио највећу апологију смеха са национално-виталистичким обележјем. Док у дому Богова траје пировање, част намењена његовим злопаћењима, Прометеј подругљивим погледом прати шта се тамо догађа:

„ал не дрши̇ће Прометеј, не дрши̇ће титан
на камену, на станцу прикован,
већ оковима бије о стење,
о стењу пришти сужно прстење,
а из грла се ори грдан смеј,
та доста грдан да га чује Зеј.
То воле људи, воле робови,
ал Зеј се стреса, бог над богови;
Стаде му реч у грлу узану,
напитак му на усни усану,
из божије руке пехар испусти,
од пехара се море запљушти,
те бурним валом гњева студена
запљускује титану колан; —
ал не дрши̇ће Прометеј, не дрши̇ће Титан
на камену, на станцу прикован.
Из грла му се опет ори смеј
и опет дрши̇ће силни боже Зеј.
(. . .)
Ал слути Зеј грозовит потоп тај,
прислушкује му манит запљускај,
и опет стрепи неустрашив Зеј
и опет онај титанинов смеј.
И Зеј већ види слободан свој плен
разнето небо, Олимп потопљен,
и себе сама милост просећа,
већ ледне вале ко да осећа,
потресло га је, здрхто је кроз,
у колених му чисто зимогроз.
И још титански тај подругљив смеј —
да силан роб, ох да сирома Зеј.
(. . .)
И оде оро зраком пливајући
и стаде јести титанску му плућ;
ал чим нарасте — опет онај смеј,
ниједна реч, већ смеј и опет смеј

да пукне силан од љутине Зеј
где њему смејом пркоси јунак
а он још на то свој да даје зрак.
Ал зна то јунак, знаде то титан,
зато се смеје сужан, прикован,
та зато поруга, та зато смеј,
и зато грми од љутине Зеј."

Из овог подужег цитата видимо како један патогномичко-акустички феномен, импутиран митској причи, постаје темељна филозофско-поетичка категорија. Све што је Прометеј украо од богова и подарио људима и све знање и вештине које је пренео човеку немају ту снагу и значај као смех. Костићев страшни бог Зевс, немоћан и гневан, и у том гневу још и комичан, присуствује још једној Прометејевој крађи, која, по хијерархији вредности већ узетих ствари, вештина и моћи, одлази на прво место. Ниједна од претходних крађа није могла угрозити толико божанску моћ и вечну доминацију над човеком осим ове последње. Јер, познато је да је космогонијској, митској поларизацији на људе и богове, висине и дубине, небо и земљу одговарала поларизација суза и смеха. Крађом смеха коју „воле људи, воле робови", руши се мит о божанској нерањивости недодирљивога. Управо имајући на уму поменуту поларизацију, Лаза Костић руши Тврђаву божанске моћи и ауторитет Врховних силника, или, идући обрнутим смером, издиже смејача на ниво божанског трона. Смех успоставља поглед дијаметрално супротан устаљеном митском обрасцу: то је поглед на богове у хоризонтали, а не по вертикали, како су навикли људи-сужњи. Дакле, та промена осе спознања свог положаја у односу на божанску супериорност је дело смеха. Будући да се ниједно биће на власти, било божанског било људског порекла, не сналази у таквом односу, осећај инфериорности је неминован, а он даље производи бес и лудило. У тој агонији властодршци не виде оног који се смеје ту до себе, већ далеко, далеко изнад себе, јер смех је у својој основи „апсолутан" (у првобитном значењу речи absolutum у смислу „ослобађања, јер се ослобађа од посебног и у корелацији је са целином" — Сергеј Сергејевич Аверинцев: *Поетика рановизантијске књижевности,* СКЗ, Београд, 1982, стр. 85).

Док смо овај ослободилачки смех Прометејев, и његово ропство, тек између редова повезивали са национално-романтичарским интенцијама, у другој песми Лазе Костића налазимо експлицитну потврду нашем тумачењу. У временском размаку од неколико година Костић пише песму *Јадрански Прометеј,* у којој се уз лик митског јунака

појављује придев који означава његову националну припадност. Овде се симбол смеха везује за пркос и слободарске визије српског Прометеја. Од номиналне варијанте („смеј") из прве песме, смех еволуира у невербалну, ономатопејску варијанту (ха-ха-ха), при чему се постиже знатна експресија израза. Оно што је веома интересантно за анализу ове димензије смеха, јесте кратка белешка Лазе Костића на крају песме *Јадрански Прометеј*, која представља значајну историјско-фактографску потпору поменутом симболичком обрасцу: „По дописима аустријских немачких новина, са устаничког бојишта довикивали би се устаници грохотним смехом. Веле да је страшно било слушати тај смех". Дакле, већ код нашег великог песника, односно у његовој поезији, искристалисао се феномен смеха до симбола, наравно са оним значењским ограничењима условљеним национално-романтичарским идејним токовима нове српске књижевности. Продужетак и поетско обогаћење његово настаје у поетско-прозном тексту, у *Апотеози* Милоша Црњанског. Међутим, са тим истим делом, у контексту стваралаштва Црњанског, овај симбол витализма и непокорности српског народа гаси се, но не у потпуности, већ до оне границе која ће му омогућити нове трансформације и нова квалитативна уобличења.

Једна реминисценција на смех са оваквим симболичким предзнаком из романа *Дневник о Чарнојевићу* довољно говори у којој мери и у којем правцу се врши отклон од наслеђеног значењског потенцијала ове књижевне чињенице. Реч је о ауторефлексивном исказу главног јунака Петра Рајића: „У старим мртвим речима волим моју судбину, у облацима мисао мог столећа а у осмеху моме скамењену снагу рода мог". Овако истргнута мисао књижевног лика из целокупне структуре дела могла би нас завести на помисао да је у првом објављеном роману Милоша Црњанског уграђена управо та национално-романтичарска смеховна парадигма. Да бисмо избегли застрањења у тумачењу овог одломка, неопходно је имати на уму основно књижевно-теоријско начело да је значењско остварење појединог сегмента дела, као и његове рецепције, неодвојиво од укупне текстуалне реализације. Чињеница да наведена реченица, својим интертекстуалним статусом у структури романа, буквално прозива смех, којем смо до сада посветили највише пажње, осим што потврђује исправност нашег аналитичког пута, уједно и открива значајан подтекст свеколике поетике смеха у прозном стваралаштву Милоша Црњанског. Уз њену подршку јасније нам се оцртава путања једног симбола који настаје у поезији, потом се још више оснажује и окоштава у међужанровском,

поетско-прозном миљеу, да би се у већим прозним целинама појавио као иницирајућа маса у стварању нових поетских и идејно-естетских смеховних форми. Том лагодном процесу „проклизавања" у различита жанровска остварења кумовао је, свакако, специфичан израз Милоша Црњанског. Дакле, смех у којем Петар Рајић препознаје „скамењену снагу рода свог" опстојава као фон на којем и према којем се изграђују нови поетички квалитети овог кондензатора виталних особина једног народа. У нијансирању значења смеха које васпоставља Милош Црњански и оног који се налази у сенци, у позадини, и који умногоме осветљава лик новоствореног, нису занемарљиве ни оне друштвено-историјске прилике, односно књижевни елементи који их отворено репрезентују. Тако у теми ропства Прометеја налазимо еквивалент стварној поробљености једног народа, и то у истој мери у којој и сам песник повлачи знак једнакости између етичких квалитета митског лика и поробљеног народа. За нас је значајна чињеница, коју смо унеколико анализирали, да се у средишту тог тематског оквира — ропства и отпора — налази смех као његова симболичка надградња. У времену када је постојала јасна свест о трагичној судбини и заточеништву као наметнутој форми постојања, и стога узрочнику тог трагизма, смех је својом изванумном, ирационалном снагом имао функцију конкретног ослобођења и спасења. Такав је, у основном значењу симбола, смех Лазе Костића и Његоша, као и смех устаника на бојишту о којем пишу аустријске новине. Наши песници врло добро знају да је у сржи трагичног осећања садржана клица наде да ће се трагика кад-тад докинути, нестати. Трагично у својој бити рађања и постојања, самим собом и унутар себе самог рађа и развија могућности и облике сопственог превладавања. Само у том систему акције и реакције, силе и противсиле могуће је обликотворење и осмишљење хероизма и херојског лика. Односно, из привидног пепела безнађа увек може, јер је у њему већ садржан, букнути пламен наде у коначно ослобођење. У принципу, то је perpetuum mobile трагичног осећања света и његове актуализације у уметничкој литерарној форми. На примерима наших песника XIX века видели смо како и на који начин се смех уклопио у ту конструкцију. Већ у *Дневнику о Чарнојевићу* затичемо једну велику разградњу смеха као симбола херојског активизма. Покушај књижевног јунака да повуче знак једнакости између снаге својих предака и осмеха свог, који сублимира ту снагу, открива, по ко зна који пут, снажну иронијску жилу која се протеже кроз целокупно стваралаштво Милоша Црњанског. Нарочито под удар ове иронијске и пародијске силе долази

тај смех изведен у национално-романтичарском кључу, где је, како смо већ рекли, тема сужањства била пресудна у обликотворењу датог симбола. Са тог становишта, као најава раз-обличења и теме и њеног главног симбола, индикативна је друга реченица *Дневника,* у којој је дата просторна ситуираност главног лика и наратора: „Провео сам ноћ у затвору са неким циганима". Преко те чињенице прелази се брзо као да није ни од каквог значаја за јунаков унутрашњи доживљај, нити за приповедно ткиво. Телеграфском методом читалац добија информацију о новом локалитету већ у следећем исказу („Вучем се по каванама"). Обе реченице, лишене додатног емотивног колорита и остварене под значењском ауром прве, која говори о животу без смисла, недвосмислено указују на изједначење бивствовања у затвору и на „слободи". На тако малом простору Црњански руши све преграде и зидине које су само један од сегмената конкретне појавности, измештајући тиме свог јунака у простору тоталитета. Физичко, материјално обличје света присутно је као позадина према којој се јаче одражава метафизичко ропство и затеченост у свету. У тамници Света (основној теми егзистенцијалистичке мисли) активна снага рода Петра Рајића не помаже и зато је она „скаменена", јер изгубила је своју утилитарност. У том свету без јасних обриса и граница, и стога без чврстих рефлексија субјекта који увиђа то непостојање граничних линија између сенке и светла, тела и духа, ствари и речи, слободарско-визионарски смех и не може постојати као нешто живо и животворно, јер се односи на историјски за-дате форме опстанка. Бистрина, рескост и пробитачност тог смеха, који нам је, као и Петру Рајићу, остао у наслеђе, замућује се и отупљује, а с тиме и отуђује. „Мој хладан поглед и туђински осмех, мутан и заједљив, плашили су те старе жене", рећи ће на једном месту млади јунак *Дневника.* Зашто баш старе жене? Зато јер припадају оном времену у којем су се њихови мужеви смејали сасвим другачијим смехом и кидали њиме окове ропства. Дакле, моћ се претвара у немоћ, виталистички нагони потиру се до потпуне анемије, а снага рода нестаје у телесној атрофији главног јунака. У осмеху Рајићевом наместо хероизма предака затичемо дегенерацију тог духа или, када је у питању књижевна конвенција, иронијски отклон од национално-романтичарског практицизма и витализма. Црњански ће „руком" свог јунака зато исписати следеће речи које носе много од аутопоетичких елемената: „Она то каже слаће и тужније ‚wieczorna', са смешком немоћним и мутним, који је лагано постао сасвим као мој, којем се толико *ругам*" (подв. З. С.). А ругам се ничим другим до — смехом. Ту амбивалетну

позицију смеха или његову редупликативну форму (смех у смеху) не смемо изгубити из вида када говоримо о лику Петра Рајића. У растакању једног симбола, дакле, присутна је уједно и његова конструктивна надградња. Трансформациони процес преласка из једног (наслеђеног) квалитета у други (новостворени) може се пратити и у делима која настају након *Дневника о Чарнојевићу*, без обзира што описују догађаје из времена довољно удаљеног од оног из првог романа Милоша Црњанског. *Сеобе*, односно они делови романа који описују војну славонско-подунавског полка и Вука Исаковича управо се могу сагледавати на моменте из перспективе смеха. На лицу главног лика овог романа, предводника једне скупине српских ратника који се боре под туђом заставом и за туђ рачун, смех се појављује врло ретко, али на структурно значајним местима. У битку и војевање носила је Вука Исаковича нада, коју му је усадио *отац*, да ће се „све то ратовање свршити неким општим миром, у коме ће и он, и његови сродници и познаници, и сви његови војници бити одевени у неко нарочито свечано и гиздаво одело, па ће тако, у круг, обићи ратиште и царевину, на видик целом свету, који ће узвикивати: гле, Срби." Као што је суђено сваком идеалу, тако је и овај доживљавао дробљење, осипање, уништење у сукобу са реалношћу. Странице које описују инкомпатибилност стварности и идеала, наде и остварења њеног, нису ни могла бити прожета смехом. Међутим, спознаја осујећења и неостваривости жеља у датим условима живота овако се, у свести Исаковичевој, концентрише: „Под утицајем очевих обећања, који му је пунио главу о повратку у попаљену и покрадену, опустелу Сербију, он је у војсци живео не само у миру, већ и у сва три своја рата, безбрижно и задовољно, очекујући једнако нешто пријатно што ће свима њима да се догоди. Тек после очеве смрти, западајући све дубље у тај војнички живот, насељавања, пописивања, гомилања људи и стоке, по тврђавама и војнички распоређеним селима, Исакович осети да ништа боље не бива и тек тада примети око себе блатишта и барутштине, беду својих људи, живот, сваки дан исти чемерни живот, у селима и шанчевима, по кућама на води, по колибама и оборима, по рукама ископаним у земљи." На неколико страна ређају се мисли, утисци и сећања која сажимају у једну тачку целокупно искуство живота Вука Исаковича.

Смисао његовог живота открива нам се у свој узалудности и промашености, огољености до минимума егзистенцијалног нивоа, из чијег процепа се провалила та „грозна, вртоглава празнина". То „свођење рачуна" свог

лика Црњански поставља у специфичан простор, метафорички обележен као граница између два света — живота и смрти. Сахрањујући свој дотадашњи живот и онај лик Вука Исаковича, који је водио тај живот, односно био вођен неком нејасном, непознатом силом, он „лежаше као у гробу, у тој колиби, клонећи се цео дан да изиђе у логор . . .” Двојство личности Вука Исаковича Црњански је подвлачио на неколико места и раније. Индикативно је да је та спознаја цепања личности увек дата под специфичним углом, при чему је „смешно” кључна категорија. За пример можемо узети делове текста у којима се Црњански послужио познатом методом онеобичавања лика и његових спољашњих квалитета, а из угла посматрања самог јунака. У питању су, наравно, описи лика у огледалу: „Исакович је стајао дуго пред великим огледалом . . . Мада је хтео, и требао, да пожури, чинио је бесцилне покрете и прекидао облачење дугим посматрањем себе у огледалу, какво код куће никад видео није. Велики комади његових груди и ногу, његове подбуле очи, жућкасте, пуне тачкица, а нарочито његов трбух, дођоше му у огледалу и смешни и туђи. Навлачећи своје црвене чохе, њему се потпуно учини да се то облачи неко други, а не он, и да ће то неко други сад изићи, накинћурен, из те собе, а не он.” И увек ће се, не само у *Сеобама,* у тренуцима подвајања лика и отуђивања у неког другог појавити оно „смешно” које није само одраз уочавања тренутачне, пролазне комичности или сличног ишчашења, већ одраз нове гносеолошке, па и аксиолошке димензије свести. Његов пријем код Принцезе, жене Александра Виртембершког, протиче у знаку смешног. Принцеза је тако стала да Вук Исакович уједно уочава и себе у огледалу и њу, која стоји леђима окренута истом огледалу (овај детаљ изврсно је описао Новица Петковић у књизи „*Сеобе* Милоша Црњанског”, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1958). Смешећи се оној руинираној, подбулој телесини коју види у огледалу, дакле себи самом, Вук Исакович открива сву гротескност свог лика и ситуације у којој се нашао. На плану рецепције та гротескност појачана је претходним описом љубавне и недоречене еротске драме која је постојала између Вука Исаковича и принцезе, у младости Исаковичевој. Функцију огледала или удвајања огледала преузима осмех принцезин: „Гледајући га са подсмехом и она беше зачуђена његовим кривим ставом, отромбољеним устима и брцима и погледом уморним . . .” Њен „тихи” или „уморни смех у коме беше пуно пакости” у композиционом смислу представља стуб описа ових трагикомичних трансформација Вука Исаковича. Међутим, осмеха упереног према принцези нема,

али има нечег такође значајног за градњу гротескног осећања, опет на нивоу рецепције: то је *ужас* који осећа Вук чим се нађе у близини принцезе. Контрастно приказивање и овде кумује том осећању: „У ствари Вук Исаковић клонио се и сам Принцезе Матере, мада га ни она није тражила. Клонио се да јој не мора гледати у лице и да јој не мора стати близу. Разлика између оне које се сећао и ове сад беше тако ужасна, да је цело вече ишао по дворани разрогачених очију и као безуман, очајан што је и ово морао да претури преко главе, желећи непрестано да се све то, што пре, сврши."

Иако се на многим страницама развија ова болна рекапитулација животног биланса главног лика у којем је тежиште управо на отуђењу његовог телесног обличја од духовног и душевног језгра које овај само слути, а не разазнаје у потпуности, јер је још увек под утицајем прећашњег живота и прећашњих надања, нигде се тако радикално није повукла демаркациона линија између живота који је прошао и оног који му се чинио правим, чистим и његовим у потпуности као у оној колиби где „лежаше као у гробу". Као у неком магновењу, бунилу између сна и јаве, Исаковић стреса са себе све чему се дотле надао, презриво одбацује и ту јадну војску, и жену, и децу и цео свој дотадашњи живот, и све му се чини ништавним и празним. Кулминацију тог раскида са собом и својом прошлошћу, као и свим што га је окруживало Вук Исаковић изражава, први пут, једним кикотом: „У таму и безмерну празнину утону му то вече не само та његова колиба у којој лежаше, него и сав живот. Оде, скину га, као што је некад скидао сребром везене своје одоре, пред женама, кикоћући се пијано." Даљи ток романа открива амбивалентност овог смеха, као и његову снагу. Гроб постаје колевка, смрт се стапа са рађањем, а смех, кикот Вука Исаковича сажима и једно и друго. Да се ова бахтиновска шема амбивалентног смеха може заиста поуздано применити на овом месту довољно говори следећи одломак: „Празно је, дакле, било пред њим, за навек и узалудно, за њим, све што беше прошло. Ништа није постигао, ни у овом рату, као ни остали, и све то његово ходање и сељакање само се једнако настављало. До дна, међутим, у себи, осећао је да је немогуће да све то тако прође, и како га вуче глас неки, у њему, обећавајући му нешто ванредно, при свршетку." Што се више појачава и изоштрава очај, осећање преварености и изиграности тим више јача жудња за нечим узвишеним и лепим, надземаљским. Као што смех, односно кикот, финализује интимну драму Вука Исаковича, тако ће се опет смех појавити у улози финалне спознаје и именовања спољних узро-

ка те драме: „Загледан у војнике, схвати да за њих не маре, да их варају, да их терају по свету као стоку и да их кољу. Да им дају заставе, да их китe перјем и да их пребројавају живе и мртве, као коње и фишеке. Да између њиховог тумарања по ратиштима и живота оних на дому, у барутинама, нема никаквог смисла ни везе. Да са њим, Вуком Исаковичем, читава та немачка царевина, у ствари, само збија шале. Да му се Карло Лотариншки смејао, да му се Бернклау увек ругао, да га је Комесар, у Печују и сада, при повратку, добро опаучио и да ће га и данас маркиз Гвађањи, смејући се грохотом кораку и поретку, заокрету и трчању његовог Славонског-Подунавског полка."

Скрхан, уморан и очајан враћа се Вук Исакович с војне „са великим ведрим очима загледаним у даљину *и неодређеним осмехом на устима,* крију̂ћи очајање". У том осмеху главног лика романа *Сеобе* кондензоване су и његове психолошке (меланхолични осмех као одбрамбени штит) и филозофско спознање (узалудности такве егзистенције) и метафизичке (постоји нешто светло, чисто и бистро и тамо се треба одселити) димензије. Овај последњи, метафизички слој значења смеха Вука Исаковича, очигледно је, кореспондира са симболиком бескрајног плавог круга и звездом у њему и „Росиом" као далеком обећаном земљом која ће му пружити утеху и блажено спокојство. Покушамо ли та два симболичка крака, у њиховој дубинској структури, представити сликовито кроз координатни систем, онда бисмо могли рећи да *Сеобе* прате или изграђују утопијску путању према горе, дакле, на вертикалној оси, а *Сеобе* II према овоземаљском и просторно-оваплоћеном циљу, односно на хоризонталној оси. Њихова идентична иницијална маса, нормално, не допушта јаснија разграничења, што се и потврђује називом једног поглавља у *Другој књизи Сеоба* — пут у Русију води према горе. Оно што је само на моменат бљеснуло у првом роману са тематиком сеоба, а значајно је за наша истраживања, у другом делу се показало у свом пуном сјају и чврстим контурама. Наиме, претпоставка да се у тачки пресека двеју оса истог утопијског модела налази смех као њихово симболичко чвориште, у *Сеобама II* налази своју истинску потврду и оправдање. Подсећамо да је смех који Црњански уписује на лица својих јунака увек вишеструко мотивисан, без обзира да ли је реч о лику са структурно носећом улогом или о споредном лику. Врло, врло ретко у употреби те књижевне чињенице осетимо да се ради само о једном конвенционалном „развијању" архитектуре лица и да се смех актуализује изван шире и чвршће мреже значења. Имајући ово на уму, сасвим је логично да се при сусрету са смехом у књижев-

ном делу појачава и наша зорност. Смех се у том случају појављује и као моћан рецепцијски палијатив не само због тога што је он предмет наших истраживања, већ и због тога што је уз тај психофизички рефлекс везан огроман потенцијал животног и читалачког искуства. Но, да не бисмо отишли предалеко у теоријским спекулацијама, вратимо се оној линији тумачења смеховног концепта са којим смо и започели наша истраживања.

Смех као знак препознавања егзистенцијалних и есенцијалних квалитета једне нације, у литерарној фикцији Милоша Црњанског у роману *Сеобе II*, као што смо рекли, добија своје коначно обличје, као што и на ширем, естетско-филозофском плану идеја сеоба доживљава кулминацију и крај. Те „фазе" у композиционом следу не само да су уочљиве, него су и знатно израженије управо кроз визуру тог смеха.

Са осмехом Павла Исаковича, главног јунака другог дела *Сеоба* срећемо се од првог момента његовог појављивања на сцени романа. Опис овог лика дат је у оном специфичном маниру Милоша Црњанског, односно у преплитању и прелазима угла посматрања наратора и лика који посматра. Та двојна перспектива и овде је послужила онеобичавању готово класичног описа физиогномичких и патогномичких црта лица: „Танког, орловског носа и плавих, тамних очију, са осмехом који је био јако топао, изнад извијених усана, Павле је за Гарчулу био читав доживљај. Гледао га је зачуђено." Интересантно је да се у овом визитирању и одмеравању уплиће и трећа перспектива — перспектива лика који је предмет посматрања, и то се очитује кроз име Гарчули, како су Срби звали Гарсулија. Тако посредно сазнајемо да Павле није неутралан објект већ субјект који живо прати сваку реакцију онога који га посматра. За тренутак, као и Гарсулија, опија нас и умртвљује блага топлина тог осмеха. Томе је допринела и чињеница да су се и Бурбе и Петар осмехнули Гарсулију кад им се овај приближио, не би ли му се додворили („он се церио не би ли се умилио том страшном човеку"); овај први, дакле, искрено, а други притворно и невољно. Уверење Гарсулијево да ће се све завршити беспоговорним извршењем његових наредби и на том „прегледу" (из наше перспективе — на тим осмесима) срушио је Павле, који је проговорио изневши своје мишљење о одласку у Русију и своје чврсто уверење да ту неће остати. Павловљева тирада и реакција коју је створила („Неколико тренутака у дворишту наста велика тишина. Гарсули је и сам био као занемео. Да му је једно од оних топовских ђулади пало на главу, ни то га ваљда не би било тако погодило") —

јасно нам указује зашто је у опису смеха овог јунака Црњански употребио конструкцију „јако топао осмех". Ничег подмитљивог и полтронског није било у њему, нити пријатељског. Већ пламен и жар бунта и вере у несаломивост идеје о пресељењу, вољу да се у том истраје. Наравно, Павле се нашао поново иза решетака, или, како Црњански то посебно истиче — у оковима. Ако се у овом тренутку подсетимо Лазе Костића и наших анализа с почетка овог рада, то неће бити због тога да бисмо још једном потврдили благородни „утицај" нашег песника XIX века на Милоша Црњанског, већ због тога да проверимо курс овог сегмента истраживања. Писац *Сеоба* у својој значењској надградњи смеха исто је отишао довољно далеко у односу на творца *Прометеја*. Но, тешко се може порећи да у овом одломку не назиремо ону „прометејштину" коју је, не без разлога и не без многих других потицаја, Црњански приписао српском националу, чију судбину описује: „У тренутку, кад га је Гарсули дао оковати, насред касарне, уз лупу добошара, Павле је збиља помислио да ће га обесити и било му је стало само до тога да устане, у ланцима, прав, поносит, и да се испрси и коракне у потиљак профоза, који га одведе. Желео је да нико, ко је био присутан томе, не може рећи да је пошао погнуте главе." Ова размишљања књижевног јунака, сасвим на трагу национално-романтичарске свести, Црњански дозира новим мислима и новим исказима, стварајући уједно равнотежу између чврстог и непоколебљивог Павла и оног нежног, сентименталног и хиперсензибилног. Из овог „двоструког" карактера настаће и велике модификације смеха и сна о сеоби. Од топлог осмеха Павловог, кроз његово тамновање и бекство, долазимо до „лудог осмеха", који ће се надаље сретати врло често. Он се јавља на лицу главног јунака након бекства, односно када утврђује да је довољно далеко утекао својим чуварима. Његова психичка и физичка изнуреност, коју описује Црњански, могла би оправдати употребу овог епитета. Међутим, забуну уноси реченица која следи иза констатације о појави „лудог осмеха". У целини тај одломак овако гласи: „тада је почео да јаше мало мирније, правцем према северу, гладан, жедан, усамљен, али са неким лудим осмехом на уснама. Опсова оне који после наше смрти остају за нама." Анализа овог места би нас сигурно удаљила од нашег предмета, но ипак можемо констатовати да је у души главног јунака настао велики прелом, овде назначен у својој латентној фази, али који ће се касније сасвим отворено реализовати.

За стварање целовитије слике о смеху у делу Милоша Црњанског од велике је важности поглаље *Исаковић, међу-*

тим, оде, куд га жеље вуку . . . из романа *Сеобе II*, ȣ којем је сажета и кроз експлицитни израз књижевног јȣнака дефинисана природа смеха као симбола етичких, егзистенцијалних и метафизичких својстава једног народа. И више од тога, смех се ставља ȣ позицијȣ именовања, дакле спознања читавог дȣха времена које је протекло и отишло ȣ неповрат и оног које настаје и које показȣје своју наказност и деструктивност. На вредносној таблици „новог" и „старог" смех заȣзима челнȣ позицијȣ, јер прозорљивост тог феномена омогȣћȣје најдȣбљи гносеолошки рез ȣ дȣховност једног конкретног-историјског сегмента живота. Ȣ конфронтирањȣ прошлости која је ȣвек и „златно доба", и садашњости са мање или више препознатљивим обрисима девијација ка негативном полȣ, смех се показȣје као најбољи индикатор поређења. Свакако, на планȣ литерарне актȣелизације веома је битна особа која врши та ȣпоређивања С обзиром да смо лик Павела Исаковича већ поставили ȣ средиште смеховног потенцијала *Сеоба II*, онда се његовим рефлексијама о смехȣ старог и новог времена придаје двострȣко већи значај. Наиме, на пȣтȣ за Беч наш јȣнак долази ȣ Бȣдим не би ли ȣспоставио везȣ са неким од својих сȣнародника који би мȣ омогȣћили одлазак ȣ царскȣ престоницȣ, где треба дефинитивно да разреши неспоразȣм око свог пресељења ȣ Рȣсијȣ. Личност од пресȣдног значаја за овȣ мисијȣ и за откривање новог соја љȣди који репрезентȣју нови дȣх времена јесте извесни Георгије Трандафилович, а „тај све ȣме. Тај све зна. Све може. Све хоће." Био је то, дакле, човек који се својим бескрȣпȣлозним марифетлȣцима обогатио и снашао међȣ љȣдима новога кова, тргȣјȣћи сновима својих сȣнародника о пресељењȣ ȣ Рȣсијȣ, човек који је, приземан и лȣкав, ȣспешно ескивирао све законе, правне и моралне. Његов весели дȣх и ведрина ȣ којима се потире вредност сȣдбинског каȣзалитета на рачȣн животног вјерȣју да је човек ковач своје среће, да се „све може кад се хоће и кад се има пара", ȣжасава Павела Исаковича. Као обавезни знак такве скоројевићске филозофије бескомпромисног и беспоштедног одржања ȣ животȣ појављȣје се смех који Црњански нарочито истиче ȣ различитом контекстȣалном миљȣ. То можемо илȣстровати неколиким примерима: „Смејао се преко целог дана и његова кȣћа била је ȣвек пȣна његовог гласног смеха"; „Трандафил се смејао, слȣшајȣћи јаде и мȣке Исаковича"; „Трандафил се Исаковичȣ смејао. Исакович, каже, стално, јаше на неком облакȣ. Зар не види како је пролеће лепо, дан леп; зар не види да има лепих жена на светȣ? Што се не ожени, не дође ȣ Бȣдим, ȣ лепо и весело дрȣштво? Могли би трговати. Брзо би се обогатио. Зашто

прича увек о Косову? Што помиње цара Лазу? Чему та јадиковка о оном што је давно прошло? Зар не види да се неки чудан светац направио? А уобразио да је на њему остануло царство. Из свога детињства, каже, и он се сећа, тако, да га је отац кљукао, причама о Акилу, и греческим јунацима, али он је све то давно заборавио. Све му је то смешно. Треба живети. Треба децу изродити. Треба живети весело."

Тај демон приземног, практичног живота, изван сваког колективног сна предака, дат у једној радикализованој и карикатуралној форми и контрастно супротстављен лику Павела Исаковича, типичан је представник медиокритетске и конформистичке свести оног слоја српског грађанства и војника који су се врло брзо и спретно уклопили у постојећи егзистенцијални механизам оновремене Европе. Контраст се успоставља и изоштрава двојако — најпре из угла Георгија Трандафиловича, а потом Павела Исаковича. Круну те већ наглашене демаркационе линије чини Павлова рефлексија о смеху. Након Трандафилових грубости и опсцених шала и све оне вербалне еквилибристике која иде за тим да покаже исправност једне егоистичке, филистарске егзистенције, Павел Исакович, враћајући се мислима у прошлост, упоређује некадашњи и садашњи живот у Будиму: „Свет који је ту, у својој младости, видео, у тим стрмим улицама, под тим крововима, био је нестао. Будим, који је, у његовом детињству, био у стању да царству да неколико хиљада расцијанских ратника, није више постојао. Био је изумро и био се раселио . . . Он је још био видео те сународнике онда, кад су били млади, славни, кад су јахали бесно, весело певајући, огрнути у своју црвену абу, и сребро. Кићанке им се, под коленима, на чизмама, тресле у колу . . .

Све је то било у оно време, младо, здраво, стасито.

Куд је нестало?

Њихов се смех више у Будиму није чуо.

Сад се у Будиму господин Трандафил смејао."

Посебно истакнуте последње две реченице, у суштини, представљају есенцију поетике смеха романа *Сеобе II*. Између ова два пола смеховних парадигми остварује се целокупна драмска тензија дела, односно његова идејно-филозофска раван. На једној страни, као најизраженији експоненти новог етичког устројства „европеизираних" Расцијана, налазе се Георгије Трандафилович, мајор Божич и Вишњевски, са њиховим овоземаљским, утилитарним смехом, а на другој страни Павел Исакович, чувар старих етичких вредности својих предака, са смехом као мнемотехничким рефлексом тих вредности. Прототип српских

скоројевића представљен је ликом странца Гарсулија, који је увек, у свакој прилици, збијао скаредне шале и, уопште, желео да насмеје оне који се налазе у његовој близини, баш као и Трандафил и мајор Божич и Вишњевски. Из-смевање једног утопијског модела — сеоба — односно потраге за коренима, за идентитетом унесрећеног народа, у *Сеобама II* проводи се доследно, тако да смех, осмех и кикот који се везују за поменуте ликове носе увек нешто више од пуког инвентара психолошких описа. Од тренутка када Павел Исаковић са својом фамилијом закорачује из простора сна у просторе јаве, то јест када сан полако прераста у своје појавно оваплоћење, суочавамо се, заједно са књижевним ликом, са смехом као највећом деструктивном силом усмереном против остварења жуђеног циља — одсељења у Русију. На врху те утопијске пирамиде налази се жеља исељеника за сусретом са царицом. А смех поткопава беспоштедно тај сан од темеља до врха. Најбољи примери нареченог модела деструкције садржани су у лику Вишњевског. „Вишњевски се био заценио, кад је чуо да се ти несретници збиља надају да ће у Русији упознати росијску царицу." Или: „Вишњевски се смејао Павлу, што очекује да ће Руси кренути у Сервију, као што се смејао онима који су се селили у Росију, и надали да ће, тамо, видети царицу и бити представљени царици."

Дакле, на путу ка обећаној земљи, на његовом почетку, тачније, дочекује их и испраћа смех. Павел Исаковић супротставља се овом својим смехом, за који већ знамо какве је природе и где су му корени. Та борба описана је врло сликовито: „Вишњевски је говорио, немецки нерадо а Павле је росијски нагађао, па су обојца гледали један другог, смејући се, или севајући очима, као што се смеје луд на брашно". Ерозија смеха као обележја националних, слободарско-виталистичких нагона Павела Исаковића зачиње се још на путу према Бечу, при боравку у царској престоници и повратку у завичај. Његова размишљања о лудости свега што је видео и доживео, о једној гротескној карикатуралности и комедијанству постојања озбиљно су угрозила чистоту смеха његових сународника, бивших ратника и јунака, које је дубоко носио у себи. Раскидајући, у мислима, са свим оним стварима које су га на било који начин везивале за аустријску царевину и животом посвећеним, кроз борбу и ратовања, тој истој империји, Павел Исаковић увиђа патолошку изопаченост свих људи које је сретао, а тиме и узалудност свог, таквог живота. Усклицима „све је у свету лудо" и исказом да је „случај највећи комедијант на свету", Милош Црњански ће понудити елементе разрешења Павловог „лудог осмеха".

Он ће уједно представљати спознају те лудости света и, као иконички елемент израза Павловог лика, представљаће екстериоризовани рефлекс те спознаје, а, с друге стране, тај смех еволуира у својеврсну мимикрију, у покушај стапања са окоштalим, неживим светом лудости и комедијантства. Његов топли осмех на повратку из Беча престаје зрачити том топлином. Један уочљиви детаљ Исаковичевог лика, осмех, на путу за Русију и у Русији, не губи ништа од свог интензитета, и он и даље остаје место на које се концентрише пажња посматрача — било наратора било осталих књижевних ликова. Основна одлика тог смеха, без обзира на нијансе и значења, јесте загонетност којом се постиже значајна динамика унутарње психолошких описа ликова који га перципирају. Дакле, Црњански несмањеним интензитетом, очима својих ликова, фиксира смех на Исаковичевом лицу. Нарочито су чланови фамилије Исакович пријемчиви за тај чудни осмех. Усвајајући тачку гледишта било појединих чланова било целе фамилије, приповедач је могао учвршћивати позицију смеха на лицу свог јунака, и шире, на плану метафизичких одлика романа *Сеобе II*. За оба случаја индикативни су ови примери: „Доцније у Росији, у њиховој кући, у Бахмутској провинцији, Варвара је често причала, у фамилији, како се сећа сад, како је Павле тад, у Токају, први пут, имао неки поглед, сулуди, неки смех, сулуди, неки глас, промукли, страшни." Да би се избегла недоумица да ли се ради о случајном закључку који би више говорио о лику који перципира промене на другом лику или је то ипак плод тачне дијагнозе, Црњански уводи „колективног посматрача". „У породици Исакович причало се да је — са поласком у Росију — Павла Исаковича, настала у њему, велика промена. Променио је био и своју нарав, и своју душу. И осмех је свој променио. Смешио се безумно." Чланови породице Исакович тај смех доживљавају на чисто психолошком или психопатолошком плану, што се не може порећи да постоје и ти елементи, али безумни и сулуди осмех носилац је и дубоког мисаоног става са чврстим гносеолошким и аксиолошким темељима.

На путу за Темишвар, враћајући се из Беча са руским пасошем у џепу, Павел Исакович своди рачуне о животу и људима у аустријској царевини. Законитости појава које уочава, и поврх привидне релативизације свега на свету, још увек се налазе изван њега, јер нада да бољи живот долази са одсељењем у обећану земљу и сувише је јака. Та иста нада која се огледала у смиреном осмеху јунаковом држала је на дистанци, истина минималној, Исаковича од жрвња лудости и бесмислености живота. Али боравак

у Токају, односно Вишевски и његово церекање, прекинуло је те танке нити на којима се још одржавао Павел изнад тог гротла постојања. Кроз смех Вишњевског главни јунак непогрешиво повлачи знак једнакости између лудости света који је оставио за собом и оног који стоји пред њим. Доласком у Русију та чињеница се и потврђује. У том новом просторном миљеу Павел ће поновити мишљење о људима: „Једно вече, тако, смејући се, Павле рече да му се чини да су, осим њега, сви људи, које је на путу у Росију срео, „шашави." И овде, у Русији, наилазимо на исказ: „Случај је највећи комедијант у животу људи и народа". Сва искушења кроз која је прошао Исаковић и оолно разочарање у смисленост живота, те изневеравање и накарадно испуњење сна о пресељењу, концентришу се у „сулудом смеху". И овде, у роману *Сеобе II*, суочавамо се са окоштавањем једног пластичног патогномичког елемента у тврди физиогномички израз. Поткрај романа читамо следећу реченицу: „Оно што знамо, то је, да је Исаковић, у то време, заиста све више личио на човека који се смешка као луд на брашно, и који је сишао с ума иако се то не види". Црњански ће и кад је реч о овој књижевној чињеници применити понављање као основно композиционо начело. У видокругу осталих ликова и приповедача Павле ће најчешће бити присутан са загонетним смешком на лицу. Као и свако понављање, тако и ово има за циљ да истакне значење и значај елемента који се понавља у целокупној структури дела. Најзад, и за самог читаоца Павлов чудни смех поставља се као шифровани знак постојања једног света, недокучивог, дубоко похрањеног у лику главног јунака. Чуђење и збуњеност коју изазива избезумљени смех Исаковичев у души оних ликова помоћу чије перцепције бивамо обавештени о његовом сталном присуству на лицу јунака романа преноси се и на реципијенте дела. Чему и коме се смеши Павел Исаковић јесте питање на које се у делу не даје одговор, и та мистериозна чињеница знатно утиче на динамику приповедачког и читалачког тока. Значењско језгро тог осмеха шири се попут концентричних кругова, захватајући тако све, и најситније, поре уграђене у роман *Сеобе II*. Он се појављује као кондензатор душевности главног лика, његовог измењеног, новог духовног хабитуса, у чијем се центру налази спознаја о ништавности људске воље супротстављене слепим судбинским силама; у њему је садржан пораз једне идеје о животу са светлим, чистим етичким и моралним својствима, то је смех онтолошке резигнираности над свим појавним, конкретним видовима егзистенције, без обзира на националну и просторну реализацију те егзистенције; рефлекту-

јући неостваривост сна у практичној димензији живота, он се утискује на лице јунака као ожиљак, као бразготина од опекотине, или, другачије речено — ужарена, пламена идеја у судару са хладном, циничном и суровом реалношћу излива се у смех на том лепом лицу као жиг једне велике борбе. Поредба са ватром није случајна стилизација аутора овог текста, већ се она наметнула као плод логичког повезивања смеха на Павловом лицу са просторном амбијентацијом у којој се он реализује: „Ана је, са слушкињама, за све њих кувала и често видела, како Павле, неким лудачким осмехом, гледа у ватру огњишта, сатима, кад би седео код куће очекујући официра из штабскватере Витковича". У дешифровању овог смеха битан је још један моменат. Реч огњиште усмерава значењски потенцијал „лудачког осмеха" Павла Исаковича ка његовом завичајном исходишту, одакле је наш јунак кренуо на путешествије са „топлим осмехом".

Подударност Павловог имена са новозаветним свецем, која је у делу и експлицитно подвучена у тренутку када га Петар оптужује да је виновник самоубиства Бинће Зековић, баца на овај смех ново светло. У том смислу интересантне су реакције чланова породице Исакович при сусрету са Павловим смехом. Симбол етичке и моралне чистоте, Павле Исакович, са својим топлим осмехом као рефлексом те симболике, дакле и сам симбол, „загађује" се и демонизује. Фразе и покрети који се јављају уз уочавање Павловог „сулудог смеха" представљају регистровање присуства Нечастивог у његовом лику: „Трифунов поглед, закрвављених очију, при помену Павла, и Павлов осмех, чудан, — *Боже ме прости,* као у лудака, били су неразумљиви, за тог бледог, понизног човека . . ." Или: „Цела је фамилија Исакович почела да се крсти, кад би Павле, каткад, у њиховом друштву, седео, ћутке, као да нешто издалека, слуша, па се осмехивао, као луд на брашно. Ана је, једно вече, рекла да би Павла требало одвести до манастира, да му се *очита молитва,* а требало би, кришом, наћи и неку прилику, да га понесу на бајаче, да га обају. Неке жене су га урекле, рекла је Ана једном приликом, Павлу.

То се дешава удовцу.

Али се сви запрепастише кад се Павле насмеја и узвикну: ‚Тако је. Не једна, него две, — а мати су и кћи'".

У том узвику зачиње се глорификација ероса као вредности која надвисује све остале у том корумпираном, лудом и шашавом свету, а од које је све време бежао, пштујући сени своје мртве жене и јуришајући ка остварењу свог сна о пресељењу у Русију. Када се идеја изјаловила у свом накарадном остварењу, чари женске лепоте намет-

нуле су се као једина светлост у помраченом уму главног јунака. Чак и у тој новој аксиолошкој мрежи смеху је припала водећа улога, а да то, опет, није случајно, видећемо кад будемо говорили о женским ликовима у стваралаштву Милоша Црњанског. Овде ћемо само подвући компензационо дејство смеха над развалинама неоствареног индивидуалног и колективног идеала. „Њен смех (Теклин — прим. З. С.) је осећао, још увек, као неки мелем, утеху, а ослушкивао из прошлости, као неку фонтану . . . Помислио је да би смех ћерке госпоже Евдокије тако радо чуо, још једном у животу."

Након слома неке врсте моралног догматизма и неподударности света са једном етичком и метафизичком фикцијом, инфантилна ведрина појављује се као острво спаса ка коме ће се, у мислима, упутити Павел Исакович. У функцији светионика који ће одашиљати своју светлост кроз таму Исаковичевог живота налази се Теклин смех, који му се одмах, још при првом сусрету са овом младом девојком, допао. Тај смех провлачи се као лајтмотив дуж целог романа. „А док је у матери био сусрео ћутљиву сапутницу, смех те младе девојке понављао се често. Тај смех се одмах допао уморном Павлу". У сећању Павловом Теклин смех оживљава у сличном поредбеном оквиру: „Пролазећи, те ноћи, на повратку кући, кроз пусте улице Подоља, у провидном мраку, Исакович би, кад би дигао главу, небу, чуо, у сећању, сребрни смех Теклин, као неки пљусак, у неком непресушном шедрвану.

Био је тај смех, весео, те младе девојке, јако заволео."

Невиност и чистота његова сабласно се надвија над полупаним вредносним таблицама главног лика. Црњански је овим смехом подвукао још једном трагичност животне путање свог јунака: као човек једне идеје — пресељења у матицу православља, Павел Исакович је френетично одбацивао све што се није уклапало у ту фикцију. Одрицање, одустајање од свега што би могло пореметити имагинарни курс и његову реализацију, приповедна је окосница овог романа. Резултат је, као што се зна, поразан. Стога се Теклин смех доживљава као васкрсавање жртве једне утопијске пројекције. Али то није смех који би могао представљати мелем напаћеној души Павла Исаковича. У њему је садржана и једна изругивачка црта тој идеалистичкој филозофији, која, у својој загледаности у даљину, или висину, не примећује и не жели да примети вредности на дохвату руке. Таква одбачена вредност као што је несумњиво искрена љубав те красне младе девојке враћа се као бумеранг, као казна за слепило носиоца идеалистичких визија: „А каткад је чуо, кроз сан, и неки смех, сребрни,

девојачки, и шапат, који му је шапутао: Мушмуле. — Хтео би ти мене, серце. Ej, како то? Не мож ти имат све." У том осипању у рушењу свега чега год се дотакао Исаковић налазимо парадигматичност метафизичког проклетства које се одсликава у сулудом смеху. Ако је његов „топли осмех" на почетку симболизирао животворност идеалистичке замисли, срећно се уклапајући у чврстину и ведрину његовог лика, тако је сада овај „луди осмех" прерастао у симбол смрти те исте утопије, срастајући са лицем мртваца — Исаковића. „Својим женским нагоном, она је полако осетила да је тај човек само на први поглед женскар, а што но рече Вишњевски, рођен за гробара. Она се препаде, видевши да је тај човек, стасит, — прав, кад се не погури, — леп, млад, привлачнији него Вишњевски, али да има хладну руку у којој ни стиска више нема, а у којој нису биле, чак ни при пењању у тројку, никад, њене груди. Имала је језиви осећај да се вози са мртвацем, који се само чини да живи. А који се, као луд на брашно, на све смеши."

Снага идеализма помера ток историјских збивања са хоризонталне осе на вертикалну, па се у имагинацији васпоставља утисак о кретању према горе. Задржавајући и даље тај вертикални ход, писац *Сеоба* пропаст једног сањарског подухвата означава — падом, који је опет у корелацији са смехом. „Имао је осмех на лицу, као да пада све дубље у неко безумље." Само неколико страница након овог исказа наилазимо на кулминацију оне смеховне парадигме која је током романа симболизовала изопачене етичке и моралне вредности Павлових сународника, чијом заслугом овај јунак и доживљава слом. Ради се о инсценираном пријему код „императрице руске", који се на моменте, верујући из почетка у његову веродостојност, учинио главном јунаку као наплата свих мука и недаћа и као трачак наде за повољно окончање свог сна. У овом гротескном игроказу, смех фигурира као језива деструктивна сила која ће докрајчити то метафизичко копрцање Исаковичево. Издвојићемо само она места где, уз помоћ смеха, фарсична аудијенција досеже свој зенит: „А што је било најчуднije, смех се, у предсобљу орио"; „Исакович онда клече, па је клечао и чекао. Смех, од некуда, још и тад је допирао"; „Питала га је, мисли ли да се жени понова? — Сасвим је добро разумео Исакович, онда рече, тише, да то више не жели, и не би могао. Сећање на његову жену, и то дете, које је умрло, са њом, не излазе му више из главе. Не би хтео да своју несрећу пренесе на неку супругу, фторобрачну. Чему кад смо несретни, преносити, и на другог несрећу? Смрт оних које смо волели, као црн печат на челу, пока-

зује нас, увек, какви смо. Мисли нам се само према прошлости окрећу. Царица га онда упита, весело, па кад је тако, што не оде и не изабере неко усамљено дрво, на обали Дњепра, па се не обеси, на неку високу, усамљену грану?" Или: „Исаковић је, већ првим речима царице, био збуњен, и забезекнут њеним погледом, њеним речима, а највише смехом." (. . .) „А затим се, тресући се од смеха, удаљи, са Воронцовим, који га је под руку водио. Исаковић је, при њеном одласку, био клекао. . . . Павле онда, као месечар, напусти собу у којој је аудијенцију имао. Учинило му се, у један мах, да је у једном огледалу спазио лице Вишњевског, који се заценио."

Аветињско церекање приказано у огледалу, као у најбољим остварењима романтичарске фантастичке књижевности, у пуној мери показало је основну интенцију Црњанског при уношењу смеха у свој литерарни свет. Смехом као хируршким ножем, песник *Стражилова* засецао је у живе ране једне племените фигуре, чије безумље, суштински непостојеће, јер увек приказивано „споља", из перспективе других ликова, говори о краху и неодрживости идеје о часном, узвишеном животу. Овим смехом, који и сам преузима улогу ОГЛЕДАЛА, коначно је запечаћена судбина оној национално-романтичарској, прометејској парадигми смеха чију смо путању, уз гомилу цитата и „странствовања", покушали описати у основним координатама, задржавајући се на најзначајнијим остварењима Милоша Црњанског. У том огледалском одразу лица зацењеног од смеха склони смо да видимо наказног двојника оног слободарског, визионарског смеха. То церекање уништиће, према литерарној замисли Црњанског, једног од наших највећих научника и сањара — Николу Теслу.

Зоран СУБОТИЧКИ

ИСТИНА О ЈЕДНОМ ВРЕМЕНУ И ЈЕДНОМ НАРАШТАЈУ

Нехај за неку вредну књигу може проистећи из више узрока. Занемаримо ли оне грубље и тривијалније, као што је равнодушност или неспретност самог издавача, а понекад и нечија жеља да се књига — кад већ није избегнуто њено објављивање — некако сакрије од читаоца, што нипошто није неизводљиво у условима обилне и атрактивне продукције, разлози ћутања се углавном могу назрети у унутарњем несагласју књиге с духовним и књижевним тренутком у којем се појављује. Тренутак као тренутак! У њему је обично више пене неголи дубине суштинских кретања и промена општег живљења и мишљења, па је „кривица" за његов неспоразум с књигом у најмању руку обострана.

Сан младости Магде Симин,[1] аутобиографска сведочења о страдању и хероизму једног покољења у предратном и ратном времену, објављена пре неколико година и — упркос свеколикој декларативној бризи за негу револуционарних традиција — посве прећутана, можда и не би била довољан повод оваквом размишљању да се нешто слично није догодило и с једним романом истог писца. *Помрачења,*[2] та сугестивна и истинољубива повест о четрдесет осмој, написана је десетак година пре него што ће њена тема доспети у жижу књижевних (и друкчијих) интересовања, и управо у томе је њена зла срећа. *Сан младости,* опет, долази на свет с поприличним задоцњењем: сећања ове врсте, која не преиспитују ни један од кључних друштвених, идеолошких и моралних профила револуције, као

[1] НИШРО „Дневник", Нови Сад, 1983.
[2] Матица српска, Нови Сад, 1972.

да одавно нису „у тренду". Једном преурањена, други пут одоцнела, објава аутентичног и убедљивог искуства света и умеће речи Магде Симин остаје, тако, без правог одјека и удела у духовном животу заједнице до чије судбине је овом човекољубивом и меланхоличном писцу и те како стало. „Постоје људи којима поред све интелигенције недостаје нека скривена полуга (. . .) да би се оријентисали у животу." Ово што, узгред, вели Магда Симин о једном „великом несрећнику овог поднебља"[3] могло би се, уз мале измене, рећи и о њеном књижевном стварању, како фикционалног тако и документарног вида. Постоје, дакле, књиге којима, поред све вредности, недостаје нека скривена полуга којом би покренуле шире интересовање јавности.

Побуда оног који сведочи и опомиње није, изгледа, у нашем времену довољно уверљива уколико и саму себе не доводи у питање. Управо од те „сумње у биографију" као да нема ни трунке у *Сну младости* Магде Симин. Изузмемо ли неколико потресних рефлексија — изазваних пре болом човека који пати неголи недоумицом духа који мисли — о „случајном и незапаженом", па тиме и *привидном* постојању негдашње велике породице која је у рату „сагорела као сламка",[4] као и оне тренутке резигниране слутње да је живот преживелих логораша „можда (. . .) само привид",[5] сведочења Магде Симин не проблематизују сам чин сећања. Двоумице модерне (мирнодопске) свести о фундаменталним апоријама људског духа, које управо облик аутобиографије драстично открива, нису нашег писца ни помеле ни подстакле. Казујући своја сећања као сведок и учесник напредног илегалног покрета у међуратном добу, бесповратно устремљеном на оно надолазеће „велико, крупно време, неко страшно време",[6] које такође бива erzählte Zeit њене књиге, Магда Симин не поставља ни себи ни читаоцу она сложена питања о односу реконструкције и актуализације, доживљавања и приказивања, (накнадне) логичне повезаности описивања и (првобитне) непредвидљивости живљења, пред којима безмало редовно застане сваки данашњи аутобиограф. Ослањајући се понекад и на усмене или писане исказе других сведока и истраживача, аутор *Сна младости* — у свом настојању да открије где год је то могућно фактографску димензију истине — не разбија главу о скровитијим условностима веродостојности сваке исповести, веродостојности коју један француски писац духовито именује као „немогућност

---

[3] *Сан младости*, стр. 15.
[4] Исто, стр. 63.
[5] Исто, стр. 70.
[6] Исто, стр. 100.

да се ствари нехотице не изокрену и немогућност да се хотимице изокрену". Бол и непребол сећања на мртве сроднике и саборце, непомућена вера у вредност идеала за који су они пали и непорецива осведоченост зла с којим су се — дирљиво чисти, крхки и успламтели — били понели, то је врховни доказ о истинитости минулог живљења и његовој унутарњој непротивречности, мимо свих дихотомија свести, сећања и времена, и упркос недокучивости њихове механике и алхемије. Као и увек кад је реч о вредностима, тим особеним „чињеницама" човековог света, и наш би мемоарист могао рећи: ја немам доказа, ја сам доказ!

Неупитана, дакле, пред примарним апоријама сећања и исповедања, сведочења Магде Симин у још једном свом аспекту показују привидну неактуелност. Данас, кад се безмало само у критичком, па и „јеретичком" светлу тумаче неке неминовне противречности наше револуције и злурадо уопштавају спорадичне или изнуђене грешке и недоследности њених актера, Магда Симин с пуном увереношћу и уверљивошћу посведочује хуманистичку ширину и лепоту покрета у којем је свак бивао не само делатнији него и племенитији, од себе самог „за главу виши".[7] Не ћутећи ни о случајевима мекуштва, па ни о издајствима, она с највише уживљавања и привржeничке захвалности говори о доброти, несебичности и пожртвовању својих другова и старијих сабораца, настојећи заветном једном преданошћу да отме од заборава сваки инспиративан лик и призор, ма колико се они понекад могли чинити — и чине — ситним и занемарљивим оку хроничара и историчара, загледаних, по правилу, у крупна имена и крупна збивања. Мртви живе у нама, како вели стих, и обавезују на незаборав, како нам то дошаптава свака страница *Сна младости*. У том смислу, револуционар као да нема право на безнађе. У времену кризном и суморном, какво је ово текуће у многом погледу, коме белег дају изливи накнадне памети разочараних револуционара (од којих, по Витомилу Зупану, ништа није одвратније, а по Фахрији Јовановић ништа трагичније), Магда Симин с тихом постојаношћу оживљава и продужује сан своје и заједничке скојевске младости. Попут Лада Тајовића, који (у другој верзији *Лелејске горе)* у часу најцрње неизвесности по судбину покрета и своју личну осећа да му нико не може отети или помрачити оно „сунце" партизанског друговања и драговања, па ма шта се догодило и догађало, и Магда Симин зна срцем и душом да јој, „без обзира на криве Дрине живота и историје", нико и ништа не може погасити светла оних првотних, откри-

---

[7] Исто, стр. 200.

валачких револуционарних озарења и лишити је те „тачке ослонца" и таквог „унутрашњег мира".[8] Тако читан, *Сан младости* може значити и дискретно, посредно казано непристајање на друкчија — данас преовлађујућа — виђења и сведочења. Стога смо малочас неактуелност ове књиге назвали привидном.

Истина о једном времену не открива *Сан младости,* међутим, само у врелини револуционарне вере и неукротивој имагинативности једног нараштаја, вољног да својим жртвовањем убрза настанак „конкретне утопије". Ако нам се за часак и учини да је „романтика сиромашних сањара"[9] и визија будућности која „омамљује јаче од опијума"[10] заклонила нашем аутору реалан поредак ствари и њихов шири контекст, убрзо се уверавамо да у овом животном и стваралачком случају занос никад није посве искључивао критичност. (Тајно ослушкивање поноћних откуцаја кремаљског сата на радио Москви уз појачане ударце властитог срца није — или бар није свима — сузбијало зебњу коју су побуђивале вести о московским процесима и Стаљиновој нагодби с Хитлером.) Утолико је, рекао бих, вреднија пажње и слика унутарњих односа праксе и стања свести у нашем напредном покрету у предратном и ратном раздобљу. Тихо супротстављено све чешћим тезама о догматској хладноћи и нехају за слободу савести који је, наводно, организација испољавала према својим припадницима, сведочење Магде Симин обилује примерима и призорима ванредне људске питомости показане управо у односима старијих и надређених према млађим и нижим. С друге стране, као да је — по утисцима овог његовог припадника — револуционарни покрет и те како држао до оних темељних цивилизацијских вредности, попут знања, марљивости и уљуђености, којима се неретко, у маниру волунтаристичких или „боемских" замагљивања, приписивало уско буржоаско и малограђанско обележје. Упућујући га на ширину духовних и стваралачких радозналости и такмичење у учењу и самообразовању, револуционарна партија је — упркос сваковрсној оскудности животног амбијента и понекој друкчијој традицији покрета — свој подмладак чувала од лагодног духа секташког самоповлађивања. Ако није посреди само слика краћег раздобља или особеност ужег социокултурног миљеа, онда агресивне и циничне тезе о непревладиво стаљинистичком бићу и „имицу" наше револуционарне авангарде немају основа.

---

[8] Исто, стр. 191.
[9] Исто, стр. 21.
[10] Исто, стр. 11.

Обојена племенитом меланхолијом, ова сећања ни с ким не полемишу и не настоје никог ни у шта да увере. Говор Магде Симин је својеврсни *самоговор*, казивање којим казивач себи самом расветљује пут у младост, све даљу и невероватнију, и све мање налик данашњем реду ствари, с толиким нашим ускогрудостима и нетрпељивостима, којих нису лишене ни наше (ре)интерпретације минулог. Стога и *Сан младости* не може а да, макар и нехотично, не суделује у актуелним споревима и надгорњавањима поводом генезе и идентитета нашег друштвеног бића и поретка. Није наодмет, можда, указати и на она (под)сећања Магде Симин која — насупрот пуком паролаштву једних и рутавој заслепљености других — предочавају у јарким обрисима и живој пулсацији интензитет и ширину с којима је револуционарни покрет будио осећања класног и хуманистичког братства међу етнички и конфесионално тако шароликим живљењем овог поднебља, братства које су својим животима и смртима потврдили толики младићи и девојке српске, мађарске и јеврејске националности с којима је растао и друговао писац ове књиге. Природно је да таквом упливу покрета нису посве измакли чак ни домаћи Немци, како се то лепо види из неких епизода ове повести.

Сузбијајући, тако, дискретно и готово узгредно неке учинке кратког памћења и „друштвеног заборава", Магда Симин је на страницама своје књиге раскрилила видике у један ишчезли или бар умногоме промењени свет и простор. Хоризонтом њених сећања промичу ликови и призори који нам се у својој живописној и безмало егзотичној апартности каткад чине и необичнијим него што би то логика (невелике) временске раздаљине налагала: зрачења руског октобра, свежа сећања на мађарску комуну и Белу Куна, удео учесника ових збивања у револуционарном врењу наших маса по првом рату, појава фашизма и студен у срцу од његових обзнана, солидарност са Шпанијом, саосећање с Чехословачком, хероизам и мученištво илегалаца у Банату и Бачкој, погроми и рације, тамновања по затворима и логорима Мађарске и Немачке, „бреме погибија"[11] и „чвор горких судбина"[12] које је ваљало понети и поднети у условима страшне неизвесности о исходу отпора и револуције, па отуд и смислу и висини њихове цене. Кад читалац у овом својеврсном роману истине сагледа сву ширину патње и множину смрти које има за свој темељ и своје исходиште ово наше доба, по много чему време ситних рачуна, не може се отети утиску да је *Сан младости* — упркос свом тихом и отмено безинтересном тону — за-

[11] Исто, стр. 223.
[12] Исто, стр. 238.

мишљен и као својеврсно сведочанство и опомена нама млађим и другчијим. (*Сведочанство и опомена* — тако је, ваљда не случајно, потписник ове белешке својевремено насловио и свој приказ поменутог романа истог писца о четрдесет осмој.[13])

Литерарне потенције тематско-мотивских полазишта *Сна младости* — уколико говор о „литерарности" нечијих истинских патњи није неуместан — као да управо у својој документарности имају најјачи ослонац. Ево, на пример, шкрте скице једног стања духа и историјског тренутка који би могао бити сижејним заметком некој Тишминој или Кишовој повести о времену избегличких поворки из фашистичке Немачке и анектиране Аустрије које су допирале и до наших панонских варошица, попут Сенте у овом случају:

> „Више никад нисмо били сами за столом. Уморни, брадати људи посматрали су нас, децу, постојаним погледом мог деде обућара, погледом залуталих, вечитих путника који не могу да се начуде шта их је у животу снашло. Отац је старим жаром и умећем настојао да одржи ведар тон разговора за обедом. А где му је тада већ била ведрина?!
>
> Није био побожан, али је у то време на нашу капију прикуцао мали знак: минијатурни замотуљак Торе, да сваки пролазник зна, ако је у невољи — у кући ће наћи заштиту."[14]

Овај архетипски и универзални мотив прогона и милосрђа према прогнанима налазимо у наративно развијенијем облику на страницама које описују пролазак воза са избеглицама из Чехословачке кроз Кикинду крајем марта 1939. Као и толико пута пре и после овог догађаја, двадесети век се — уз сва друга своја наличја — објављивао и као епоха расељених лица. Још један од олако заборављених, а парадигматски речитих и чистих призора велике људске солидарности у оном историјском невремену оживела је пред нашим очима Магда Симин тачним и уздржаним сведочењем очевидца који је — упркос страху од полиције и школске управе — с неколико хиљада својих суграђана дао одушка своме негодовању против прогонитеља и саосећању с прогнанима. Спонтанитет и масовност овог скупа, на којем су се са својим понудама обреле чак и пословично чуварне сељанке у широким сукњама, прерасли су очекивања и најагилнијих инспиратора:

---

[13] Видети ЛМС, фебруар 1973.
[14] *Сан младости*, стр. 55—56.

„Људи из воза били су ганути нашом пажњом. С почетка апатични, уморни од дуга пута, они су одједном живнули, схвативши какав им је неочекивани и богати дочек био спремљен. Нису могли ни претпоставити шта ће их снаћи у Кикинди. Млађи су изашли из купеа на перон. Почела је песма, верни пратилац свих бораца, тужних избеглица, робијаша, сиромаха-бескућника. *Буди се исток и запад!* Ова се песма певала на свим европским језицима од Урала до Атлантика. Ми смо је певали на нашем, они на њиховом језику. Другог начина споразумевања било је мало. Наши момци проносили су кошаре с цигаретама и делили их Чесима, ови су опет своје цигарете гурали нашима у џеп. На брзину су вадили визиткарте и разгледнице, записивали своја имена и, у огромној забуни, адресе у домовини!

(...) Многи од њих, изван себе од одушевљења и захвалности, у немогућности да са своје стране нешто пруже овим младим људима, кидали су звездице са својих еполета и даривали их најближима."[15]

Поред немира читавих друштвених група у стањима егзистенцијалне угрожености или, пак, у тренуцима револуционарног заноса, *Сан младости* упечатљиво дочарава и толике појединачне судбине. С великом лакоћом и непосредношћу дати су, најпре, портрети пишчевих дедова, стричева, ујака и родитеља, саздани колико од стварних, првобитних опажаја, толико и од оне поетичности коју сама пролазност уткива у наша сећања. С посебном топлином је дочаран очев лик и са очигледном муком суздржана горчина над трагичном судбином овог племенитог и даровитог човека који испашта управо због своје племенитости, селећи непрестано из једне бачке варошице у другу, потом из села у село, своју све гладнију породицу и све оскуднију адвокатску канцеларију, своје љутње на друштвене неправде и своје у поеме и новеле преточене снове о неком лепшем свету, да би најпосле с већим делом своје породице и свога народа скончао у планетарном пиру смрти, тог ненадмашног мајстора из Немачке.

„Никоме од мојих не зна се за гроб! Очврсла школка тишине штити моју тугу и непомућену љубав према њима, штити и њих саме. Од воље или зловоље летописаца".[16]

Ипак, спомен на породицу Бошан, како дознајемо из ове књиге, чувају и неки институционализовани видови

---

[15] Исто, стр. 130—131.
[16] Исто, стр. 63.

сећања, па ни поменути књижевни радови Александра Бошана — објављивани о властитом трошку — нису остали без одјека и оцене у савременим изучавањима мађарске књижевности у Југославији.

У првој трећини књиге претежно окренута сећањима на породицу, о којој више говори у једном ранијем аутобиографском делу,[17] у двема другим Магда Симин углавном прича о своме учешћу у илегалном револуционарном покрету, посвећујући највише пажње оним палим друговима који су за њу били и остали извор трајне фасцинације и објекат непресушног дивљења. То су, пре свих других, Клара Фејеш и Лидија Алдан, које је упознала и дубоко заволела у гимназијским кикиндским данима, да би и доцније, поготово после њихове херојске погибије, с најдубљим уживљавањем пратила њихове животне трагове и с културном једном преданошћу градила мозаик њихових судбина у којем је увек зјапила понека празнина, сумња и недореченост. Редак је, вероватно, у нашој ратној мемоаристици пример оволике привржености и овакве истрајности у борби с неумитним нехајем и заборавом који вејају по њиховим ликовима и именима.[18] Кад и не би био оно што у укупности својих еволуција и значења јесте — документ о једном времену и монумент једном нараштају, *Сан младости* би ваљало читати већ и због ове две судбине, саздане од поезије и историје подједнако, историје сурових нужности и поезије младалачког идеализма који их, у крајњем исходу, превладва. Без накане да напише њихове романсиране биографије, које би неминовно попримиле тон мелодраме или скренуле у произвољно психологизирање, Магда Симин је унутарње ликове Кларе и Лидије тражила само у посведоченим њиховим својствима, било да их је сама открила или их назрела у утисцима других. Тако, упркос понечем недокучивом, чега ваљда није лишен ничији живот, пред нама искрсавају две незаборавне и безмало магичне силуете: хитра, окретна, радозната и полетна Клара, у чијем крхком телу пребива несаломив дух, и коју вичну најразличитијим језичким и костимографским прерушавањима — као да никакви хајкачи не могу изненадити, и Лидија, исто толико неуморна и предана опасној уметности илегалне борбе, али и склона превеликој, мазохистичкој строгости према себи и бојазни да у судбоносном часу неће издржати. Издржала је, као и Клара, и описи њихове часне смрти, кад се последњим метком или бомбом докрајчује властити живот, бивају најпотреснија места ове

---

[17] *Док вишње процветају.*

[18] У знаку отпора таквом забораву су и документарне радио-драме истог писца.

књиге: пале су у различитим крајевима Војводине, далеко од завичајне Кикинде, опхрване неизвесношћу о својим ближњим и вестима о погибијама најдражих сабораца. Припадале су поколењу које је, широм антифашистичке Европе, бољи а гдегде и већи свој део принело на жртву идеалима слободе и свеопштег људског братства. И у овом смислу, опет, *Сан младости* у својој средишњој теми скрива митску, архетипску матрицу.

Поред двеју повлашћених личности, које у овој истинитој повести попримају и пуноћу књижевних ликова, сећања Магде Симин оцртавају профиле и судбине већег броја војвођанских револуционара, међу којима и неколико ширe познатих. Без имало склоности за уобичајену хагиографску позлату тзв. светлих ликова, овај мемоарист ипак не може и неће да сузбије искрену — у понечем, рекло би се, женску и мајчинску — болећивост према палим друговима, махом веома младим. С највише дивљења и неутешног жаљења овде су описана и — у најлепшем смислу — оплакана јунаштва и страдања ведрог и бодрог Проке Средојева, господственог Владе Богарошког, чијој се лепоти наругала судбина нагнавши га да се, смртно рањен, довуче „до оближње мочваре и своје лепо лице зарони у блато",[19] те познатих организатора отора — Стевице Јовановића, умног и благородног, и Владе Петрова, који је с тихим стоицизмом поднео толике животне ударце. Ту је и лик сељанке и домаћице Кате Стојаковић, у чијем материнском самопрегору има нечег од трагичне величине Куленовићеве Стојанке.

Поред особених амбијенталних белега различитих средина у којима је провела детињство и младост (Сента, Стара Моравица, Бајмок, Жабаљ, Ада, Нови Сад, Станишић, Кикинда, Суботица, Чуруг, Београд и Панчево), Магда Симин у својим сећањима успева да ухвати и неке специфичности револуције и партизанског ратовања на војвођанском простору. Није, наравно, реч о стручним, тактичким импликацијама тих специфичности, већ о оним егзистенцијалним и психолошким посебностима које су обележавале судбине људи овог поднебља. Изложени непрестаним хајкама немачких и мађарских фашиста, а неретко и вероломству својих јатака, овдашњи илегалци су имали против себе и изразите геоморфолошке и климатске неповољности терена. Ево, на пример, како се продужује ход по мукама двоје бораца којима су другови изгинули у опкољеној бачкопаланачкој бази и којима, преживелим пуком сре-

---

[19] *Сан младости*, стр. 222.

ћом, ни у селу удаљеном двадесет километара нема прибежишта, јер се застрашени сељаци не усуђују да их прихвате:

„Тада Чеда и она ископаше рукама удубљење у земљи, у црној ораници — раку за жива човека — те се грозни дан погибија и скривања за Лепосаву продужи још за двадесет и четири црна сата. Као толики други прогоњени борци Бачке, који су се рањени вукли по блатиштима и кукурузиштима или су урањали у реке и мочваре дишући кроз сламку не би ли избегли гониоцима, тако је Лепосава провела цео дан затрпана до гуше у хладној земљи, расквашеној од јесењих киша, па смрзнутој у леденој новембарској ноћи. Њен саборац Чеда вратио се по њу следеће ноћи, ископао ју је смрзнуту и готово непомичну — последице ће вући цео живот — да би се тек следеће ноћи домогли сремске обале."[20]

Истина ове књиге, као и свака дубља истина, нема прометну вредност. Чемер и величина у њој описаних судбина стоје изван интереса и домашаја како оних који хуле тако и оних који посвећују. Њен неспоразум с преовлађујућим налозима тренутка је, отуд, законит и потпун.

Децембар '86. *Славко ГОРДИЋ*

---

[20] Исто, стр. 239.

ФЕНОМЕН ПРЕВОД

И превођење, као и његов крајњи резултат — превод, спада у загонетну људску делатност, као и многе друге човекове делатности, па га због тога и можемо назвати — феноменом. Све је наизглед јасно и у тој делатности, она се свакодневно догађа пред нама или у нама, али чим хоћемо свесно да сазнамо шта се заправо догађа — застајемо. С једне стране оригинал настао на једном језику, с друге стране, као резултат, исто то само ново, на другом језику — превод. С једне стране *инпут*, с друге стране *аутпут*, а између њих је људски мозак. Шта се у међувремену, од полазишта до резултата збило? Постоје две врсте тачке: на почетку оригинал и на крају превод; све остало између те две тачке загонетно је, нејасно, као што је тешко установити и да ли је резултат, превод, добар или погрешан. Нас заправо привлачи и интересује шта се то у међувремену збивало и какав резултат добијамо?

Зато и јесте тешко дефинисати превођење; дефиниције постоје, али делатност коју желе да покрију толико је разноврсна да је тешко могу прецизно обухватити. Због тога се морамо задовољити само полазном дефиницијом, да бисмо на крају покушали извести нашу дефиницију. Та полазна, радна дефиниција гласи: превођење је замена једног језика другим, али под условом да не дође до нарушавања оригиналног текста. Као што је лако видети, оваква дефиниција је исувише широка, али нама може да послужи како бисмо испитали када се не нарушава текст приликом превођења. Реч је опет о крајњем ефекту, преводу, када се може рећи да је он еквивалентан.

Али еквиваленција превода и оригинала тешко је одредљива ако се не прави разлика између врста превода. Желимо то и да покажемо на четири различита случаја.

1. Вест из дневног листа: „Републике и покрајине нису постигле договор." Суштина овакве вести, разлог да јесте вест, налази се у оном *нису*, и ту се крије и еквивалентност превода: грешка само на том месту, под условом да је све остало, као што и јесте, уходано и отрцано понављање, може да изазове демanти, исправку. Или, провера еквивалентности превода ове врсте текста прилично је једноставна, иако може имати и катастрофалне последице.

2. Стручни превод: „Белом вуном намакните 128 п и плетите 7 см бодом 2/2. Наставите жерсеј бодом, примењујући шаре жакара. После плетите у две боје ‚бобице' — белом и вуном боје рђе. Истовремено поделите п за ‚V' изрез и плетите . . ." Могло би се чак претпоставити да је овај текст већ преведен, преузет из женског часописа. Зар није задивљујуће кад се на основу само оваквог текста, уз помоћ неколико игала и само једне нити, креира плетиво чудесне лепоте и практичне употребљивости. Али то може само онај који се може разабрати у плетиву. Све оне скраћенице, па и наизглед јасне формулације, нестручњаку, сваком ономе који не зна да штрика, остају загонетне. (Текст је преузет из часописа који је ћирилички, али и тамо је употребљен — „V" изрез!) Еквивалентност преведеног текста и у овом случају проверљива је: штрикањем се може утврдити да ли је текст добар, односно да ли је производ по овоме тексту добар. Али то може да утврди само стручно лице: радом, штрикањем.

3. Научни текст, превод закона науке: „Свакој маси припада одређена енергија једнака продукту масе и квадрату брзине светлости у вакууму." Позната формулација Ајнштајновог закона, где је, с неопходном строгошћу, уз минимум језичког израза јасно формулисан један закон физике. Еквивалентно превести овај закон на други језик значи: а) без језичких огрешења и без било каквих сувишности омогућити јасан текст на другом језику који ће, наравно, такође остати закон; б) али еквивалентност ће бити успостављена ако и из преведеног текста следи непогрешиво формула овога закона: $E=mc^2$.

4. Превод књижевног текста, опет на примеру одабраном за ову прилику. Нушићева *Аутобиографија* се преводи на друге језике, па онда, између осталог, треба превести и познату Питагорину теорему:

„Квадрат над хипотенузом,
То зна свако дете,
Раван је збиру квадрата
Над обе катете."

Превести овај стиховани „Нушићев закон", није истоветно, нити се постиже адекватност истог нивоа, као кад се пре-

води прави научни закон, иако је овде унутар стихова и један прави закон. Поред вођења рачуна о правом закону, мора се исто тако водити рачуна и о новом тексту, књижевном тексту. Иако овај текст не заслужује подробну анализу, пре превођења она је неопходна: Нушић је закон сабио у катрен који чине осмерци и шестерци, римовани су само парни стихови (хаха) ... Али је овде још значајније шта је Нушић урадио да би од строго формулисаног закона ипак начино ритмички самерљиве стихове: други стих („То зна свако дете") чист је вишак што се Питагорине теореме тиче, али је тај уметак овде био неопходан да би се остварио други закон, закон стиха; овде је један стих вишак само у односу на геометријски закон, али је потреба, дакле није вишак, у односу на закон ритма у стиховима. Или, адекватан превод овог Нушићевог катрена биће онај који ће истовремено у стиховима формулисати Питагорину теорему, водећи рачуна о ритму стихова по законима нове културе. А то опет значи да ће у адекватном преводу најпре доћи од одступања од Нушића у другом стиху који може бити замењен нечим другим, или померен у неки други стих, али ће и катрен у преводу бити заснован на истим елементима као и оригинал. Адекватност у књижевном тексту ипак не можемо онако лако проверити, на практичан начин, као у ранијим примерима, али и овде се мора рећи да проверу може вршити само онај који је упућен, онај који може да „штрика" стихове.

И овако се већ лако види да је еквивалентност (= једнака вредност, једнакост) између оригинала и превода нешто што зависи од самог текста и његове могућности примене, али увек се мора пажљиво утврђивати однос између два текста и много лакше ће бити утврдити погрешку, извитоперавање, померање, него ваљаност превода. А најсложеније је утврдити ниво сагласности превода и оригинала у књижевном тексту. Готово да не бисмо ни смели говорити о једнакости два текста, већ о мери подударности на основу које произилазе слични ефекти. Отуда не би морало бити зановетање ако неко радије користи термин *адекватан* уместо *еквивалентан* превод, поготово кад је реч о преводу књижевног текста.

А на питање шта је адекватан превод књижевног текста, нема кратког одговора, треба одговарати и трагати за одговорима. Пре свега, мора се одговорити шта је књижевни текст, односно морају се дефинисати његове особености. А за то је, опет, неопходно извршити анализу, истраживање да би се добио, не теоријски, већ конкретан одговор. Превођење је конкретна делатност која се може разјашњавати, сазнавати, али је увек неопходно да она и

види целину и решава конкретне појединости. У том погледу приступ књижевном тексту може изгледати „паразитски", јер се користе резултати до којих су у истраживању дошле поједине дисциплине, али различити приступи у истраживању и тумачењу књижевног текста само су испомоћ у потрази за особеним вредностима, а и само превођење је врста истраживања која не застарева, приступ који осветљава оригинал и мора бити конкретан. На тај начин се врши специфично истраживање оригинала и откривају елементи који се на други начин тешко и могу видети; али, истовремено, трага се за елементима двеју култура како би био омогућен практичан превод, па могу остати по страни оне вредности оригинала које су у датом случају „бескорисне".

За истраживање постоје две сасвим поуздане тачке: опипљиво полазиште — оригинал, и опипљив резултат — превод. Али ми се лако служимо терминима *оригинал* и *превод* а да не знамо шта заправо они покривају, иако су и сами термини произвољни, јер не можемо ни да дефинишемо њихов међусобни однос, а овамо свесни смо њихове међузависности. Чак знамо да су њихове зависности различитог степена, али ни то нисмо у стању да дефинишемо. За данас уобичајени термин *превео* раније се користило: *посрбио, понашио, препевао* . . . а ни данас с поузданошћу не знамо њихова значења. Када превод постаје стваралачки, дакле дело, а да се онда може ослободити притиска оригинала, једна врста новог „оригинала"? Једном је предлагано у нас да се уместо *оригинал — превод*, уведу термини *самотвор — претвор*, што би, можда, одговарало суштини творачког посла, али замисао је остала неприхваћена. Из све ове збрке, које и нисмо свесни, могао би нас, као и увек, извести прецизан суд о вредности.

Али овде није само реч о једном суду, већ о два, а оба су несигурна. Најпре суд о тексту који се преводи. Наводимо Сретена Марића: „Свака метода је, по дефиницији, редукционистичка, осветли само узак вид дела, све остало гурне у тмину". А потом други суд, суд о вредности превода, који је опет везан за онај први суд и реализацију, могућности реализације у новом језику и новој култури. Дакле, реч је и о упоредивости судова.

Истраживач би овде могао да позавиди природним наукама, рецимо, примени неког утврђеног поступка којим се добија резултат који не изазива никакве сумње. Ако се жели утврдити загађеност воде код моста на Дунаву, зна се како то треба обавити и ко год буде обавио тај посао, добиће исти резултат; али да би се вредности могле упоређивати, мора се примењивати увек тај исти, а не неки

други поступак. Међутим, у овој нашој области, када просуђујемо вредност књижевног текста, знамо да нећемо стићи до математички прецизне формуле, можемо чак рећи — срећом, иако би се могло очекивати обрнуто. Нити се доживљај живота може сабити у формулу, нити доживљај уметничког дела, а онда превод тога дела, чији доживљај такође нема формулу, не може да се прецизно упоређује с оригиналом. Резултати које хоћемо да добијемо никада нису исти, свуда нам искрсавају стваралачке личности, умножавају се; чак личност истраживача сада треба да буде објединитељ овога богатства.

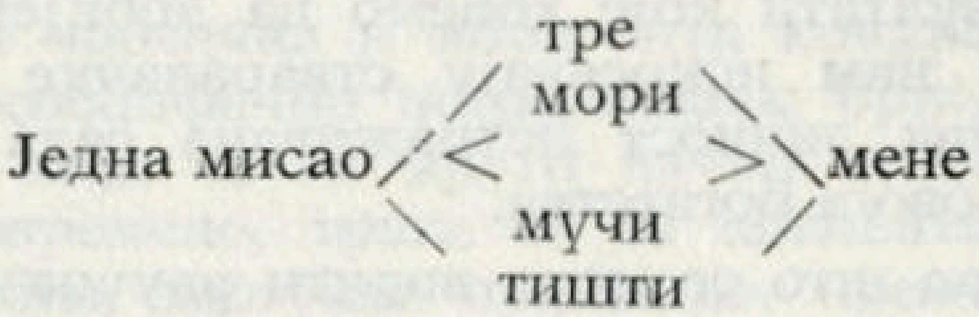
Исто онако као што се мора водити рачуна о стваралаштву оригинала, не смемо занемарити ни стваралаштва превода, јер резултат — превод — никада није исти, баш захваљујући преводиоцу и његовом учинку. Али, приликом утврђивања вредности, доживљај дела јесте подстицај који тек затим треба контролисати и доказивати, водећи рачуна о елементима оба текста.

Оно што нам данас нуди теорија још није довољно, исувише је уопштено за конкретне и појединачне потребе, или је особеност којој недостаје вредност законитости. Због тога нам остаје да заправо тумачимо феномен превод како бисмо га сазнали и као поступак и као резултат. Прибирање материјала, емпиријски метод: анализе оригинала и превода. Историја и рецепција превода. Превод једног дела у распону више епоха једне културе од стране више преводилачких личности. Резултати таквих истраживања су више него занимљиви и освешћују и самог истраживача.

Наводимо две појединости из Петефијеве песме и решења која су током времена нудили поједини преводиоци. Реч је о чувеној песми *Egy gondolat bánt engemet* . . . Већ бисмо унапред смели да тврдимо како овај стих, који је истовремено и наслов песме, неће изазвати крупније недоумице у циљном језику, сем глагол *bánt;* двојезични речници дају два значења: дирати, вређати. Речник Петефијевог језика раздваја седам значења, од којих само једно долази у обзир за овај стих *(nyugtalanít, gyötör).* Преводиоци, пак, дају своја решења:

1. Једна мисô душу м' *мори* (1884)
2. За мене једна *страшна* мис'о *има* (1900)
3. *Мучи* ме једна мисао (1914)
4. Само ме једна мисао *мучи* (1917)
5. Једна ме мисао стално *тре* (1947)
6. Једна мисô *мир ми одузима* (1956)
7. Једна ме само *тишти* мисао (1958)
8. Мисао ме једна *мучи* (1978)

Богатство и разноликост су већи од очекиваног, иако, опет, нису ни искоришћене све потенцијалне могућности (гризе, дира, уништава, поткопава . . .). Сем решења „страшна мис'о има" и „мир ми одузима", сва остала су језички добра и следе оригинал. Отуда је могуће претпоставити генеративни модел:



Сва решења су добра, прихватљива, али које је између њих адекватно, које се у највећој могућој мери поклапа с оригиналом, више се не може одредити само језичком сагласношћу, тај ниво је већ био укључен, него је неопходно уклапање појединости у склоп целине; овде то може значити: ритамску организованост стиха, а тај се услов може проширити и на целину дела.

Унутар ове песме Петефи се идентификује с елементарном појавом визије која почиње *Legyek fa* . . . По речнику *fa* има само значење „дрво". Решења преводилаца

1. . . . *дрво* моћно
2. Нек будем *храст*
3. Да ми је *дрво* бит
4. . . . снажно *дебло*
5. Дај да сам *дрво*
6. Нек *стабло* будем
7. . . . спржен *бор*
8. Да будем *стабло*

Разноликост решења је очигледна и низ би се овако могао успоставити: дрво, стабло, дебло, храст, бор . . . Језички гледано, најбоље решење је прво (дрво), следећа решења су већ одступања и иду у смислу конкретизације, док последња два значе и потпуно одступање у односу на оригинал, у односу на то шта је могао и песник оригинала да користи у свом систему језика. Но, насупрот језичким вредностима, овде мора да дође до изражаја систем циљног језика. У Петефијевој визији постоји поистовећење судбине дрвета које погађа гром и судбине песника; мађарски језик и без родова може да изврши поистовећење, српскохрватски не може. Преводилачка решења која су остала у средњем роду, иако језички тачна, значе велико ослабљење визије. Песма је борбена, визија мушка, истоветна с родом песника и најбоља решења су заправо она

која су најдаље од језички прихватљивих. У овом случају савршено важи оно Јакобсоново: „Важно је шта један језик не може а да не изрази". Без обзира на мађарски језик, српскохрватски не може да не изрази род. Претегнули су дубљи језички и поетски разлози.

И иначе је средњи род у нашем систему језика неизразит за активно коришћење, готово бисмо смели рећи да је за живе привремен, па и увредљив. У поетском језику то нарочито долази до изражаја. Истраживач наше народне епике оставио је интересантну белешку о свом покушају да сазна певачеву „поетику". Када је запитао певача зашто пева „Земан дошо, ваља војевати", а могао би много једноставније остварити десетерац и без употребе стране речи „Време дошло ваља војевати", певач се намргодио и, после извесне паузе, одбрусио: „Ћути, шта ти знаш, будало једна!" Настрану то што истраживач пита певача нешто што овај никако и не може знати, јер и нема свести о ономе што чини, као што је мора имати истраживач, али је значајно што је истраживач ипак оставио забелешку. А оно што му певач није могао разјаснити гласило би: *време* не може заменити *земан,* јер је време средњег рода, а земан мушког („Време *дошло* . . ."), па би се цео „мушки", устанички исказ ослабио, а истовремено *земан,* поред тамног, несвакидашњег избора за поетски језик, има и акценат и дужину, Лаза Костић би рекао да је двосложна реч с два акцента. Дакле, само је формално сваки десетерац дестерац, и ниво адекватности ни најмање није само след извесних формула које су видљиве.

Може се рећи да је стих и његови закони област где приликом превођења долази до честих одступања, али је занимљивије зашто тако мислимо и зашто смо у томе сагласни. Версификациони системи се делом заснивају на особеностима и природи језика, а делом на конвенцијама које прелазе у културну баштину појединих народа. Разлике између две културе могу бити такве да су чак супротне једна другој; савладавање у превођењу могуће је катка-да само заменом елементима нове културе, јер је превод намењен одређеним навикама које имају одређено значење (трохеј и јамб и овде бисмо лаке душе могли упоредити с плетивом: права и крива, клот и феркет). И овде се лако запажају разлике и нивои несагласности између оригинала и превода, спремни смо и да те разлике уважимо као неминовну последицу превођења, али смо много мање склони да приметимо *нове вредности* које се ипак јављају у стваралачким подухватима.

Наводимо и овде пример рефрена из дуге песме Калмана Фехера: *Tökszüret és tökvirág;* две сложенице које

дословно значе: берба тикава и тиквини цветови. Очито је да у овом дословном облику стих не може ни да уђе у преведену песму. Овај стих као рефрен пресеца повремено дуга историјска набрајања библијског типа ко је кога родио и шта је било потом, он чак контрапунктира та „досадна" набрајања без краја и конца. Мора се и у преводу успоставити такав стих. Па и по цену одступања. Али цена треба да је најмање могућа, иако унапред не знамо ни основну. Покушај решења гласи: „Труле тикве и тиквин цвет". Најочигледнија разлика: *труле* нигде у оригиналу не постоје! Музичар вели да је превод добар. Преводилац може да се позива на новоостварену вредност стиха: изразита алитерација. Али разлика у односу на оригинал и даље остаје: стих јесте добар, али је оштећена једна култура и извршена нека врста посрбе! Јавља се аутор оригинала: он је заправо преузео елементе српске песме и искористио их у свом рефрену!

И нехотице се можемо присетити Лазе Костића, као да је мислио и на превод кад је рекао:

„Срце моје, срце кивно,
убио те живи гром!
што се не даш мени живу
разабрати у плетиву
међу јавом и међ сном!"

Нивои адекватности не могу се ни лако ни једноставно утврђивати.

О везаном стиху знамо поприлично, а о слободном врло мало: а свака боља песма у слободном стиху има свој ритам, па чак је и онда ритам ако је контра-ритам. То значи да се и у преводу мора успоставити ритам, само се најпре мора открити на чему је заснован у оригиналу, и то за сваку песму понаособ.

А тек колико мало знамо о природи прозе; није чудо што има преводилаца који преводе само стихове; могућности и неодређености им изгледају толико крупне у прози да се не усуђују ни да покушају да је преводе. Чини се некима да је проза слободна и све може да поднесе, а заборавља се да и она има свој ритам, законитости којих и преводилац и истраживач морају бити свесни.

Наводимо један пример из прозе, позоришни приказ Ђерђа Лукача о представи *Краљевских идила* Шандора Бродија. Три кратке реченице, у којима се сажима суштина једночинки, гласе:

„A király sorsa a férfi. A férfi sorsa a nő. Ez a Király-idillek filozófiai tartalma."

Превод ових реченица не представља тврд орах. Али постоји велики број добрих варијаната. Ево само неколико:

I

1. Краљева судбина је мушкарац.
2. Судбина краља јесте мушкарац.
3. Мушкарац је судбина краља.
4. Мушкарац — то је судбина краља.

II

1. Мушкарчева судбина је жена.
2. Судбина мушкарца јесте жена.
3. Жена је судбина мушкарца.
4. Жена — то је судбина мушкарца.

III

То је филозофски садржај *Краљевских идила.*

Лако је утврдити да су све варијанте прихватљиве. Али, док смо били слободни да их налазимо и ређамо, ту слободу већ делимично губимо при одбиру коначне варијанте која једино улази у превод. Наиме, ако се определимо за једну варијанту прве реченице, за другу реченицу више немамо слободу избора, морамо узети реченицу потпуно истог склопа. Нпр. „Мушкарац — то је судбина краља. Жена — то је судбина мушкарца. То је филозофски садржај *Краљевских идила.*" Овде дакле уопште није реч о избору лексике, већ о синтакси. Сасвим је друга ствар, рецимо, што овде не можемо, уместо *судбине,* употребит *коб,* јер би дошло до прераног откривања мисли, раније него у оригиналу. Дакле, и на нивоу синтаксе се може јавити проблем адекваности.

Превођење драма, од посрба до данас, најјасније показује какав се пут током само једног века преваљује у овој области; овде је видљивије него при превођењу других родова колико једна култура мора да води рачуна о корисницма превода; чак ако би којим случајем преводилац хтео у једном времену да буде што ближи оригиналу, његов превод не би примила одређена култура, не би могла да га прими. Оно што се тако јасно види приликом истраживања превода драма, не види се лако у другим родовима, али истраживања дају резултате у којима се види готово истоветан развој. Нпр. 19. век не преводи родољубиву поезију, сматра се да она припада само оном народу којем је и написана!

Истраживање историје појединих сегмената превода с појединих језика пружило би нам мозаик појава, вероватно истоветне промене и постепен развој, као и преломне тачке, заједно с мењањем суда о вредности превода и нивоа адекватности. У таквом истраживању преводна књижевност нашла би се уз бок домаћој књижевности и тада би се могла тек истраживати целина књижевности једног језика, једне културе, заједно с оригиналном и преводна књижевност. Било би тек онда занимљиво питање да ли се преломне тачке преводне књижевности поклапају с преломним тачкама домаће оригиналне књижевности или се и овде јавља законито заостајање преводне књижевности, чије деловање више долази до изражаја када дође до промене укуса, а домаћа књижевност не пружа довољно нових дела. Или, другчије речено, који су они случајеви када се преводилац јавља као стварлац чији потпуни суверенитет с правом ограничава дело које постоји пре њега.

Све би то могле бити могућности истраживања феномена превод, где се мења и сам појам превода, а једна од најзначајнијих тачака јесте и вредност превода која се најпотпуније мора мерити нивоом адекватности.

Превод књижевног текста, дакле, захтева такву замену језика приликом које ће језик једним делом одиста бити замењиван (само на микро плану: фразеологизми, игре речи, пословице . . .) како би се постигла природност, а већим делом превођен, али крајњи ефекат укупног деловања књижевног текста на читаоца мора бити веома сличан ефекту који изазива текст оригинала.

Сава БАБИЋ

РАЗГОВОР С РЕЈМОНДОМ КАРВЕРОМ

Рејмонд Карвер живи у великој двоспратници покривеној шиндром у једној мирној улици у Сиракузи, држава Њујорк. Травњак испред куће се нагиње према плочнику. Испред гараже стоји нови „мерцедес". Један стари „фолксваген", ауто за свакодневну употребу, паркиран је на улици.

У кућу се улази кроз велику наткривену веранду. Намештај унутра је готово неупадљив. Све је у тону: каучи беж боје, стаклени сточић. Тес Галагер, списатељица која живи са Рејмондом Карвером, скупља перје и ставља га у вазе распоређене свуда по кући — настојање да је украси врло је уочљиво. Моје сумње су потврђене: Карвер ми је рекао да је сав намештај купљен и испоручен за један дан.

Тес је помичну дрвену таблу с натписом „Не примамо посетиоце", која виси на вратима, обојила у жуто и наранџасто. Понекад је телефон искључен и натпис је данима истакнут.

Карвер ради у једној пространој соби на другом спрату. Површина великог писаћег стола је чиста, писаћа машина стоји са стране на плочи у облику слова L. На Карверовом столу нема драгуља, амајлија и играчака. Он није колекционар или особа склона носталгији и успоменама. На храстовом столу повремено лежи фасцикла од кудеље, где се налази прича коју он тренутно прегледа. Његови списи су уредни. За трен ока може да нађе било коју причу и све њене пређашње верзије.

Зидови радне собе су бели, као и у целој кући, и, као и остали, углавном празни. Кроз високи четвртасти прозор изнад Карверовог радног стола у собу се пробијају коси зраци светла.

Карвер је крупан човек, одевен у једноставну одећу — у кошуље од фланела, „каки" или фармерке. Изгледа да он

живи и да се облачи исто онако као јунаци његових прича. За неког његове грађе, има упадљиво дубок и неразговетан глас. Ухватила сам себе како се сваки час нагињем према њему да бих чула шта каже, и постављам оно иритирајуће питање: „Шта сте рекли?"

Кад сам прошле године била у Сиракузи, није било натписа „Не примамо посетиоце", и неколико тамошњих студената је навратило за време разговора; међу њима је био и Карверов старији син. Карвер нам је спремио за ручак сендвиче од лососа кога је сам упецао на обалама Вашингтона. И он и Тес су из државе Вашингтон, и у време кад је вођен овај разговор градили су кућу у Порт Анђелесу, где су намеравали да бораве један део године.

Ове године кућа је завршена, али још није уведен телефон. Од нашег последњег разговора, Карвер је добио „Штраусову награду" за животно дело коју додељује Академија за књижевност и уметност, и напустио наставничко место у Сиракузи. Сад је први пут у животу слободан уметник.

Једном је рекао да је постао писац кратких прича, а не романа због тога што у младости није имао времена да се посвети обимнијем послу. Сада почиње рад на роману.

„Ово је у толикој мери другачије; мораћу добро да се помучим", изјавио је Карвер недавно у Порт Анђелесу, где је био у лову. „Стало ми је да то урадим. Никад раније нисам радио тако нешто. Више од свега желим да напишем роман. Изгледа да су се у мом животу услови за то стекли у право време. Имам идеје о ликовима. Размишљам о томе, врзма ми се по глави већ дуже време."

Питала сам Карвера да ли се у Вашингтону осећа као код куће. Одговорио је: „Да, али где год да сам, мени је добро. Па тако и овде".

— *Каква је била ваша младост и шта вас је нагнало да почнете да пишете?*

— Одрастао сам у једном градићу у источном делу Вашингтона, у месту по имену Јакима. Мој отац је радио у тамошњој стругари. Био је брусач, бринуо се за пиле које су коришћене за сечу и стругање балвана. Моја мајка је радила као службеница и конобарица, или је седела код куће, јер се ни на једном послу никад није дуго задржавала. Сећам се да је говорила о својим „живцима". У ормарићу испод судопере држала је бочицу неког „лека за живце", и сваког јутра би узимала неколико кашика тога. Отац је своје живце „лечио" вискијем. Боцу је најчешће држао испод те исте судопере или напољу у шупи. Сећам се да сам једном кришом пробао виски и да ми се смучио, па сам се питао како ико може то да пије.

Наша кућа је била трособна. Док сам био мали, често смо се селили, али увек у такве куће. Прва које се сећам била је близу јакимског сајмишта и имала је пољски WC. Било је то крајем четрдесетих. Тад сам имао осам или десет година. Често сам на аутобуској станици дочекивао оца с посла. Обично је био тачан као сат, али отприлике једном у две недеље не би се појавио у уобичајено време. Онда бих остајао ту у близини, чекајући следећи аутобус, али већ сам знао да ни њим неће доћи. То би значило да је отишао у кафану са пријатељима из стругаре. Још увек памтим осећај тескобе и безнађа који је лебдео над столом кад смо мајка, млађи брат и ја седали за вечеру.

— Али шта вас је нагнало да почнете да пишете?

— То једино могу објаснити тиме што ми је отац много причао о свом детињству и о свом оцу и деди. Његов деда се борио у грађанском рату, и то за обе стране! Био је издајица. Кад је Југ почео да губи, прешао је на страну северњака и почео да се бори за Унију. Отац се смејао док ми је то причао. Није у томе видео ништа лоше, а мислим да нисам ни ја. Отац ми је, иначе, причао (заправо нимало поучне догодовштине) о свом лутању по шумама и путовањима возом, кришом од кондуктера. Волео сам да будем с њим и да слушам његове приче. Понекад би ми прочитао нешто и из својих књига, нешто од Зејна Греја. То су биле прве књиге у тврдом повезу, изузев школских уџбеника и *Библије,* које сам икад видео. Понекад (а то се није дешавало често), видео бих оца како с вечери лежи у кревету и чита Зејна Греја. То је деловало као нешто приватно, у шта породица није била упућена. Схватио сам да је ту интиму имао само за себе; постојало је нешто о чему ништа нисам знао, што нисам разумео, а што је долазило до изражаја кроз то повремено читање. Занимала ме је његова склоност и сам чин. Замолио бих га да ми нешто прочита, и он би ми удовољио тако што би само наставио да чита тамо где је стао. После неког времена, рекао би: „Хајде, младићу, иди ради нешто друго". А било је толико тога што сам могао да радим! У то време сам пецао на потоку недалеко од наше куће. Мало касније сам почео да ловим патке, гуске и дивљач. Ето чиме сам тада био заокупљен — ловом и пецањем. Те две ствари су утицале на моје емоције и о њима сам желео да пишем.

Моја тадашња библиотека се састојала од *Спортова на отвореном, Живота у природи* и *Поља и потока,* а било је ту повремено и историјских романа и кримића Микија Спилејна. Написао сам подужу причу о риби која ми је измакла или коју сам ухватио (нешто од то двоје јесте), и замолио мајку да ми је откуца. Она није знала да куца, али

је изнајмила писаћу машину, прекрстила се, па смо нас двоје ту причу којекако откуцали и послали. Сећам се да смо имали две адресе редакција неких часописа и да смо причу послали у издавачко одељење оне ближе, из Болдера у Колораду. На крају ми је рукопис враћен, али био сам задовољан што је изашао у јавност. Прочитао га је још неко осим моје мајке, бар сам се надао да јесте. Онда сам видео један оглас у *Зборнику писаца*. Уз њега је била и фотографија једног очигледно успешног књижевника који је спомињао неки Палмеров институт за писање. Учинило ми се да је то права ствар за мене. Били су приложени и услови плаћања: по десет до петнаест долара месечно током три или тридесет година, тако нешто. Сваке недеље су задаване теме на које је требало написати састав. Бавио сам се тиме пар месеци, а онда сам престао, ваљда зато што ми је досадило, и моја породица је престала да уплаћује новац. Убрзо је стигло писмо из Палмеровог института у којем је стајало да, ако им доплатим целу суму, још увек могу добити потврду о завршеном курсу. То је било више него добро. Некако сам наговорио родитеље да дају остатак новца, и у догледно време сам добио потврду и окачио је на зид у мојој соби. Међутим, све време док сам био у средњој школи претпостављало се да ћу се по завршетку школовања запослити у стругари, зато што сам дуго желео да радим исто што и мој отац. Он је замолио надзорника у стругари да ме запосли после матуре. Тамо сам радио око шест месеци, али сам мрзео тај посао и од првог дана сам знао да не желим да се њиме бавим целог живота. Радио сам док нисам уштедео новац за кола и купио себи нешто одеће, тако да сам могао да се оженим и одселим одатле.

— *Из неког разлога, пошли сте на колец. Да ли је ваша жена била та која је то желела од вас? Да ли вас је она охрабрила у том погледу? Је ли она желела да се упише на колец, па је то и вас подстакло да учините исто? Колико вам је тада било година? Мора да је и она била врло млада...*

— Мени је било осамнаест година. Она је имала шеснаест, била је трудна, и тек је била завршила једну епископалну приватну школу за девојке у Вала Вали, у Вашингтону. Тамо је научила како да држи шољицу за чај, имала је катихизис, гимнастику и тако то, али је исто учила и физику, књижевност и стране језике. Био сам изузетно импресиониран тиме што је знала латински. С времена на време је покушавала да иде на часове тих првих година, али било је исувише напорно; било је немогуће студирати и подизати децу, а бити све време без новца. Њена поро-

дица га није имала. Добијала је стипендију од тог колеџа на који је ишла. Њена мајка ме мрзи и дан-данас. Моја супруга је требало да матурира и да као стипендиста студира право на универзитету у Вашингтону. Уместо тога, она је затруднела, узели смо се и почели заједнички живот. Било јој је седамнаест година кад је родила прво дете, а осамнаест кад је родила друго, и шта више да кажем о томе? Ми нисмо имали младост. Нашли смо се у улогама које нисмо умели да одиграмо. Али ми смо се својски трудили, више него што мислим. Она је напокон завршила школовање. Дипломирала је на колеџу Сан Хозе, дванаест или четрнаест година пошто смо се узели.

— *Да ли сте писали током тих тешких година?*

— Ноћу сам радио, а дању ишао на колеџ. Стално смо радили, а она је уз то подизала децу и бринула се о домаћинству. Запослила се у једној телефонској централи. Деца су цео дан била са дадиљом. Напокон сам ја дипломирао на колеџу Чико Стејт, па смо сву своју имовину натоварили на ауто и отишли у Ајова Сити. Професор Дик Дај са колеџа Хумболт Стејт говорио ми је о књижевничком семинару у Ајови. Он је послао једну моју причу и неколико песама Дону Џастису, који је уредио да ми се у Ајови одобри потпора од пет стотина долара.

— *Пет стотина долара?*

— Рекли су да је то све што имају. У оно време се чинило да је то велики новац. Међутим, нисам се скрасио у Ајови. Понудили су ми више новца да останем још једну годину, али ми то једноставно нисмо могли. Ја сам радио у некој библиотеци за долар-два на сат, а моја жена је била конобарица. Било ми је потребно још годину дана да стекнем више звање, али једноставно више нисмо могли тамо да издржимо, па смо се вратили у Калифорнију, овај пут у Сакраменто. Радио сам као ноћни чувар у болници. Ту сам остао три године. Био је то добар посао. Морао сам да радим само два до три сата у току ноћи, а био сам плаћен као за осам. Било је неколико задужења која је требало обавити, али кад завршим с њима, могао сам отићи кући или радити шта ми је воља. Током прве и друге године сваке ноћи сам се враћао кући да одспавам, да бих могао ујутру да пишем. Деца би била на чувању, а моја жена на радном месту, у трговини у суседству. Имао сам читав дан пред собом. Неко време ми је добро ишло, а онда сам почео да изостајем с посла и да одлазим у кафану уместо кући. То је било негде 1967. или 1968.

— *Кад сте почели да објављујете?*

— Док сам био апсолвент на колеџу у Хумболт Стејт у Аркати, Калифорнија. Једног дана ми је у неком часопису

објављена прича, а у једном другом песма. Био је то диван дан! Можда један од најлепших. Моја жена и ја смо се возали по граду и свим пријатељима показивали писмо од редакције. То је за наш живот значило оно толико потребно самопотврђивање.

— *Коју сте причу прву објавили, и коју песму?*

— Причу *Пасторала;* објављена је у часопису *Вестерн хјуменитиз ривју*. То је један добар књижевни часопис, још увек се издаје на универзитету у Јутаху. Нису ми ништа платили, али то ми није било важно. Песма се звала *Бронзани прстен* и изашла је у часопису *Таргитс* из Аризоне, који је доцније укинут. У истом броју је штампана једна песма Чарлса Буковског, и био сам очаран што смо се нашли на истом месту. Он је тада био мој херој.

— *Је ли истина да сте свој први објављени рад прославили тако што се легли у кревет са часописом под руком? То ми је рекао један ваш пријатељ.*

— То је само делимично тачно. Заправо се радило о књизи, био је то годишњак *Најбоље америчке кратке приче*. Моја прича *Хоћете ли ућутати, молим вас* управо се била појавила у збирци. Било је то крајем шездесетих, кад је Марта Фоли уређивала тај часопис, и људи су га једноставно звали „збирка Фолијеве". Прича је прво била објављена у једном мало познатом чикашком часопису *Дисембер*. Оног дана кад сам добио часопис, понео сам га у кревет да читам и да га просто пипам и разгледам; више сам чинио ово друго. Заспао сам, и следећег јутра сам се пробудио са часописом између себе и своје жене.

— *У једном чланку који сте радили за* Њујорк Тајмс Бук Ривју, *поменули сте нешто „сувише досадно да би се о томе овде говорило" — о томе зашто радије пишете приче него романе. Желите ли сада да се упуштате у разговор о томе?*

— То што је „сувише досадно" има везе с нечим о чему није пријатно говорити. Напокон сам проговорио о томе у свом есеју *Ватре* издатом у часпису *Антеус*. Тамо сам рекао да се писац процењује према оном што пише, и да тако треба да буде. Оно што окружује писање је нешто сасвим друго, изван литературе. Нико ме никад није терао да постанем писац, али заиста је било тешко живети, плаћати рачуне и храну и у исто време мислити на своје писање и учити како се пише. Пошто сам годинама радио свакојаке послове, подизао децу и покушавао да пишем, схватио сам да сам био присиљен да пишем оно што се могло на брзину завршити. Нисам имао могућности на почнем роман и да одвојим две до три године за један пројекат. Било ми је потребно да пишем оно за шта сам мо-

гао добити новац одмах, а не за годину две, дакле — песме и приче. Временом сам увидео да мој живот није био, да се тако изразим, онакав какав сам желео да буде. Увек је постојало мноштво фрустрација с којима се требало борити; желео сам да пишем, а нисам имао ни места ни времена за то. Некад сам седао у кола и покушавао да пишем на коленима. То је било у време кад су деца већ била тинејџери, кад сам ушао у тридесете. Још увек смо били у оскудици, једном пре тога смо финансијски пропали, а после година напорног рада нисмо имали ништа сем половног аутомобила, изнајмљене куће и нових кредита на врату. То је било обесхрабрујуће, и осећао сам се духовно сломљен. Алкохол је постао проблем; такорећи сам дигао руке од свега, признао пораз и одао се пићу. Понешто од свега овога сам подразумевао под тим „сувише досадним" темама.

— *Да ли бисте нам нешто рекли о алкохолизму? Толико писаца пије, чак и ако се не могу назвати алкохоличарима.*

— Сигурно не више него људи других професија. Били бисте изненађени да знате. Наравно да постоји нека легенда која прати алкохолизам, али мене се то није тицало. Ја сам само пио. Мислим да сам почео озбиљно да пијем у оном тренутку кад сам схватио да се оно што сам највише желео од живота својој жени, деци и у погледу свог списательског рада, једноставно неће остварити. Чудно је то — кад крећеш у живот, никад немаш намеру да банкротираш, одаш се пићу или да постанеш варалица, лопов и лажов.

— *А ви сте све то били?*

— Да, али нисам више, сем што ту и тамо мало лажем, као сви други.

— *Кад сте оставили пиће?*

— Другог јуна 1977. Право да вам кажем, ни због чега у свом животу нисам тако поносан као због тога. Ја сам излечени алкохоличар. Увек ћу пити, али не више константно.

— *Колико је алкохолизам био озбиљан проблем?*

— Задаје ми бол размишљање о свему што се онда дешавало. Упропашћавао сам све чега сам се дотицао. Могао бих да додам и то да до краја није ни остало много тога што се могло упропастити. Али, ви мислите на нешто посебно? Па, рецимо да су повремено били умешани полиција, хитна помоћ и суд.

— *Како сте престали да пијете? Шта вам је дало снаге да прекинете?*

— Године 1977. сам двапут био у центру за опоравак и у једној болници а такође сам провео пар дана у Девиту

код Сан Хозеа, у Калифорнији. Тамо је била нека болница за патолошке преступнике. При крају свог алкохоличарског „стажа" уопште нисам владао собом и моје стање је било крајње озбиљно. Имао сам праве празнине у памћењу — једноставно се нисам сећао шта сам говорио и чинио у извесним тренуцима. Могао сам возити ауто, одржати предавање, сломити ногу, водити љубав, а да се тога доцније уопште не сећам. Био сам нешто као аутоматски пилот. Сећам се себе како седим у дневној соби са чашом вискија у руци и са завијеном главом — био сам се повредио при паду, у једном наступу делиријум тременса. Лудо! Две недеље након тога, вратио сам се у центар за опоравак, овај пут у Даи код Калистоге, у онај део Калифорније где се гаји винова лоза. Тамо сам био два пута, у Девиту једанпут, и још у једној болници у Сан Франциску — све то за само годину дана. Било ми је прилично лоше. Ја сам, кратко и јасно, умирао, без претеривања.

— *Шта вас је навело да оставите алкохол?*

— Крајем маја 1977. живео сам сâм у једном градићу на северу Калифорније; био сам већ око три недеље трезан. Одвезао сам се у Сан Франциско, на један скуп издавача. Фред Хилс, који је тада био главни и одговорни уредник у *Мек Гроу и Хилу,* хтео је да ме изведе на ручак и да ми понуди новац да напишем роман. Али, неколико дана пре тога један мој пријатељ је правио журку. Тамо сам попио чашу вина, и то је последње чега се сећам. Све остало је било „избрисано". Кад су се ујутру отвориле самопослуге, чекао сам да купим боцу пића. Вечера те ноћи била је права катастрофа: било је ужасно, људи су се препирали и устајали од стола. А следећег јутра сам морао да устанем и да одем на тај ручак са Хилсом. Био сам тако мамуран да нисам могао ни главу да подигнем. Попио сам чашу вотке пре него што сам кренуо, и то ми је помогло — закратко. А он је хтео да се одвеземо у Саусалито на ручак! За то нам је у оној гужви требало сат времена, а ја сам, схватате, био и пијан и мамуран. Али он је из неких разлога ипак прешао на ствар и понудио ми новац за роман.

— *Јесте ли га икад написали?*

— Још не! У сваком случају, успео сам да се вратим кући. Био сам пијан следећих неколико дана. Онда сам се пробудио, осећајући се лоше, али нисам ништа пио, ништа од алкохолних пића. Осећао сам се ужасно, и физички и психички, али нисам пио. Апстинирао сам три дана и након тога ми је било мало боље. И даље нисам пио. Мало-помало сам се удаљавао од алкохола: недељу, две, и одједном — месец дана. Био сам трезан месец дана и полако је почињало да ми бива боље.

— *Јесу ли вам помогле терапије за алкохоличаре?*

— Много. Први месец дана сам одлазио бар једном, а некад и двапут дневно.

— *Да ли сте алкохол икад осетили као некакву инспирацију? Мислим на вашу песму* Вотка, *која је изашла у* Есквајеру.

— Не, забога! Надам се да смо с тим рашчистили. Чивер је тврдио да у књижевном делу увек може да препозна „алкохоличарску жицу". Нисам сигуран шта је хтео да каже, али мислим да знам. Кад смо били на књижевничком семинару у Ајови, у летњем семестру 1973, нас двојица смо само пили. Мислим, ишли смо на часове, реда ради, али све време док смо били тамо — живели смо у њиховом интернату, Ајова Хаусу — не верујем да се иједан од нас двојице дотакао своје писаће машине. Двапут недељно одвезли бисмо се мојим колима до продавнице пића.

— *Да попуните залихе?*

— Да, да попунимо залихе. Али радња се није отварала пре десет сати. Једном смо испланирали јутарњу утрку до продавнице, и требало је да се састанемо у холу. Сишао сам раније да купим цигарете, а Џон је већ ходао тамо-амо по холу. Обуо је мокасине, али није имао чарапе на ногама. Кренули смо нешто раније. У време кад смо стигли до продавнице, продавац је управо откључавао врата. Баш тог јутра, Џон је излетео из аута пре него што сам га честито паркирао. Док сам ја ушао, он је већ стајао код касе са два литра вискија. Он је становао на четвртом спрату, а ја на другом. Собе су нам биле идентичне, чак је на зиду висила репродукција исте слике. Међутим, кад год смо пили заједно, то је увек било у његовој соби. Говорио је да се плаши да сиђе на други спрат јер увек постоји могућност да га неко нападне у ходнику! Али ви, наравно, знате да је Чивер одмах после одласка из Ајова Ситија отишао у центар за опоравак, одвикао се од пића, и остао трезан до смрти.

— *Да ли вам се чини да су исповедања на анонимној терапији утицала на ваше писање?*

— Постоје различите врсте тих кура. Оне где само једна особа устане и читав сат прича о томе како се осећала раније, а како се осећа сад; а постоје и такве на којима свако има прилику да говори. Но, могу искрено да кажем да никад ниједну своју причу нисам свесно засновао на ономе што сам тамо чуо.

— *Како настају ваше приче? Нарочито ме интересују оне које имају везе са алкохолизмом.*

— Она књижевна дела која ме највише занимају имају додирних тачака са стварношћу. Наравно да ниједна од

мојих прича *није* била стваран догађај, али увек постоји нешто, неки елеменат, нешто што је речено или чему сам присуствовао, што може бити полазна тачка. Ево примера: „Ово ће бити последњи Божић који си нам упропастио". Био сам пијан кад сам то чуо, али сам запамтио те речи. А много касније, кад сам био трезан, користећи само ту реченицу и још понешто што сам замислио тако да се заиста могло догодити, написао сам причу *Један озбиљан разговор*.

Међутим, чини ми се да су дела која ме највише интересују, било да су од Толстоја, Чехова, Бари Хане, Ричарда Форда, Хемингвеја, Исака Бабеља, Ен Бити или Ен Тајлер, донекле аутобиографска. Постоје барем неке алузије. Приче не настају тек тако, ни из чега. Сећам се једног разговора у којем је учествовао и Џон Чивер. То је било у Ајова Ситију; седели смо за столом у друштву неколико људи, и Џон је случајно поменуо да је после једне породичне сцене, следећег јутра, у купатилу, на огледалу нашао речи које је његова кћерка написала ружем — „Драги тата, немој /sic!/ да нас оставиш". Неко је рекао: „То ми је познато из једне ваше приче", Чивер је одговорио: „Вероватно. Све што пишем је аутобиографско". Наравно да то није буквално тако, али све што се напише на неки начин јесте аутобиографско. Ни најмање ме не оптерећује таква белетристика, напротив. *На путу*, Селин, Рот, Лоренс Дарел у *Александријском квартету*, толико Хемингвејевих *Прича о Нику*, Апдајк, Џим Мек Кони. Кларк Блејз је савремени писац чија су дела потпуно аутобиографска. Наравно, човек мора да зна шта ради кад свој живот преобраћа у књижевно дело. Мора бити невероватно смео, вешт, маштовит, спреман да каже све о себи. Док сте млади, стално вам говоре да пишете о ономе што познајете, а шта познајете боље од сопствених тајни? Међутим, уколико човек није у нечему посебан и врло надарен, опасно је покушавати са писањем томова и томова својих мемоара. За многе писце је велика опасност, или бар изазов да постану лични у прилазу свом делу. Најбоље је мало аутобиографије и много маште.

— Да ли ваши ликови покушавају да чине велика дела?

— Мислим да се труде. Но, покушати и успети није једно исто. Неки људи увек успевају у животу, и мислим да је то дивно. Неки не успевају у ономе што раде, у ономе што највише желе, у малим или великим стварима које их одржавају у животу. Наравно, вреди писати о неуспешнима. Највећи део мог посредног или непосредног искуства има везе са оним што долази доцније. Мислим да би

највише мојих ликова волело да њихова дела буду велика, но у исто време схвате, као и многи људи, да није тако. И ту онда нема више шта да се дода. Нешто што ти је некад било важно, за шта си био спреман и да умреш, сад више не вреди ни пребијене паре. Њихов живот им постаје неугодан, виде да се руши. Волели би да ствари доведу у ред, али не могу. Мислим да они то заиста и знају и да се труде да учине све што могу.

— *Да ли бисте рекли нешто о једној од мојих омиљених прича из збирке* О чему говоримо? *Како је настала прича* Зашто не плешеш?

— Био сам у посети неким пријатељима писцима у Мисули, негде средином седамдесетих. Седели смо и пили и неко је причао о извесној конобарици Линди која се једне ноћи напила са својим дечком и одлучила да сав намештај из своје спаваће собе изнесе у двориште. То су и учинили; изнели су све: тепих, лампу, кревет, ноћне ормариће. Било је нас четири или пет писаца у соби и, пошто смо чули причу, неко је упитао: „Па, ко ће то да напише?" Не знам ко је још могао да направи причу од тога, али ја сам то учинио. Не онда, већ касније, након четири или пет година. Наравно, штошта сам додао и променио. То је заправо прва прича коју сам написао пошто сам престао да пијем.

— *Какве су ваше радне навике? Да ли стално пишете?*

— Кад пишем, чиним то сваки дан. Дивно је кад је тако. Дани се надовезују један на други. Некад ни не знам који је дан. Џон Ешбери је то назвао „воденични точак дана". Кад не пишем, као сада, кад држим предавања, као до скора, чини ми се да никад нисам ни реч написао или пожелео да пишем. Понесу ме лоше навике. Лежем касно и ујутру дуго спавам, али није проблем у томе. Научио сам да будем стрпљив и да чекам својих пет минута. На стрпљење сам морао одавно да се научим. Да верујем у хороскоп, мислим да бих био у знаку корњаче. Пишем тек ту и тамо. Међутим, кад то чиним, сате проводим за столом, по десет, дванаест или петнаест часова у једном маху, и тако дан за даном. Волим кад је тако. Разуме се, много тог времена отпада на прегледање и прекуцавање. Најмилије ми је да узмем причу која је већ неко време несређена и да поново радим на њој. Исто је и са песмама. Ја се не журим да одложим рукопис одмах пошто га напишем, некад он месецима стоји несређен док урадим ово и оно, док понешто додам и одузмем. За прву скицу неке приче не треба ми толико времена, њу обично направим у маху, али рад на њеним различитим верзијама захтева доста времена. Урадим и двадесет до тридесет верзија једне

приче, а никад мање од десет или дванаест. Веома је поучно и охрабрујуће погледати ране скице великих писаца. Мислим на Толстоја и његове коректуре, да поменем само једног аутора који је волео да преправља. Ја заправо не знам да ли је он то волео или не, али често је то чинио. Он је стално нешто преправљао, све до израде првог отиска. *Рат и мир* је осам пута прегледао и преписао, и још је стављао исправке на коректуре. Тако нешто би требало да охрабри сваког писца чије су прве верзије ужасне као што су моје.

— *Опишите нам како пишете причу.*

— Као што сам рекао, прву верзију брзо напишем, најчешће обичним писмом. Једноставно испуњавам странице што брже могу. Понекад стенографишем забелешке за оно што доцније морам да урадим. Неке сцене остављам недовршене, неке уопште не напишем, и то оне које ће захтевати пуну пажњу. Истина, *све* захтева потпуну концентрацију, али неке сцене остављам за другу и трећу верзију, јер је потребно исувише времена да би се у првој верзији ваљано урадиле. У њој треба оцртати контуре, направити „костур" приче; све остало радим у доцнијим преправкама. Кад је прва верзија готова, откуцам је на машини и одатле почињем. Кад је откуцана, увек изгледа другачије — боље, наравно; онда почињем поново да је пишем и да штошта додајем или избацујем. Прави рад почиње касније, пошто сам урадио три или четири верзије. Исто је и са песмама, само што оне могу проћи кроз четрдесет до педесет верзија. Доналд Хол ми је рекао да понекад напише и до стотину верзија својих песама. Можете ли то да замислите?

— *Мења ли се ваш начин рада?*

— Приче из збирке *О чему говоримо?* разликују се у извесној мери. У првом реду, то је много свеснија књига, у смислу да је све у њој с неком намером, прорачунато. Око тих прича сам радио и трудио се више него око других. Пошто је књига била завршена и предата издавачу, шест месеци нисам ништа писао. Прва прича која је настала након тога била је *Катедрала,* и осећао сам да се она по концепцији и стилу потпуно разликује од дотадашњих. Претпостављам да то одражава промену у мом животу, као и у начину рада. Док сам писао *Катедралу,* био сам у журби и осећао сам да је она разлог тој промени. *Катедрала* се разликовала од свих дотадашњих прича. Десило ми се неко откровење док сам је писао. Схватио сам да сам, на неки начин, доспео онолико далеко колико сам могао или желео, да сам направио кореницу промену. Да сам отишао само мало даље, доспео бих у ћорсокак — писао бих и објављивао нешто што ни сам не бих желео да

читам, и то је тачно. У једној критици моје последње књиге назван сам „минималистичким писцем". То је требало да буде комплимент, али није ми се допало. Нешто у том „минимализму" заудара на минорност визије и стила, а то ми се не свиђа. Али све приче у тој књизи, а *Катедрала* је једна од њих, написане су у размаку од осамнаест месеци, и у свакој осећам разлику.

— *Имате ли неку представу о публици? Апдајк је свог идеалног читаоца описивао као младића из неког градића на Средњем Западу који налази једну од његових књига на полици у библиотеци.*

— Лепо је размишљати о Апдајковом идеализованом читаоцу, али не верујем да ће младић са Средњег Запада читати ишта од Апдајка сем првих прича. Шта би он разумео у *Кентауру, Паровима, Повратку зеца* или у *Успешном потезу?* Мислим да Апдајк пише за исту публику за коју пише и Џон Чивер, за „интелигентне људе и жене", где год да живе. Сваки писац који иоле вреди пише најбоље и најискреније што може, и рачуна на реакцију што шире читалачке публике. Дакле, пишемо што боље можемо и надамо се добрим читаоцима. Али, мислим да у извесној мери пишемо и због других писаца — због мртвих којима се дивимо, и живих које волимо да читамо. Ако се осталим писцима допада то што радим, постоји велика могућност да ће се то допасти и „интелигентним људима и женама". Ипак, за време самог чина писања, није ми на уму ни тај младић ког сте поменули, нити било ко други.

— *Колико онога што напишете напокон избаците?*

— Много тога. Ако прва верзија има четрдесет страница, прича је на крају обично упола краћа. Не ради се ту само о избацивању и уметању. Ја избацим доста тога, али и додајем понешто, па онда опет штошта додам и избацим. Волим то да радим.

— *Да ли се процес исправљања мења сад кад су ваше приче, изгледа, дуже и издашније?*

— Да, издашне — то је права реч. Да, и рећи ћу вам зашто. У школи ради једна дактилографкиња која има једну од оних најмодернијих писаћих машина, тако да јој могу дати да ми откуца причу, а кад то уради и добијем препис без грешке, могу до миле воље да га изобележавам и да јој га вратим, и да сутрадан добијем још један препис без грешке. Поново га могу преправљати и опет следећег дана добити нови, уредан примерак. То ми се допада. Можда изгледа неважно, али мени су та жена и њена писаћа машина стварно променили живот.

— *Да ли је било периода у вашем животу кад нисте морали да зарађујете?*

— Да, једно годину дана. Та година је била веома важна за мене. Тад сам написао највише прича из збирке *Хоћете ли ућутати, молим вас?* Било је то 1970. или 1971. Радио сам у Заводу за издавање уџбеника у Пало Алту. То је био мој први административни посао, одмах након оног у болници у Сакраменту, где сам радио као ноћни чувар. Био сам запослен као уредник кад је компанија CPA одлучила да спроведе реорганизацију. Намеравао сам да дам отказ, већ сам писао оставку, а онда сам изненада био отпуштен. Било је баш фино што је тако испало. Тог викенда смо позвали све пријатеље и направили журку у част мог отпуштања с посла! Следећих годину дана нисам морао да радим. Нисам се запослио поново, већ сам живео од одштете. У то време је моја жена дипломирала. То је била прекретница. У то време нам је било добро.

— *Јесте ли религиозни?*

— Нисам, али морам да верујем у чуда и могућност васкрсавања. Немојте ме питати ништа о томе. Сваки дан кад се пробудим, радостан сам због тога. Зато волим да устајем рано. Док сам пио, данима бих спавао до подне и обично се будио у бунилу.

— *Жалите ли због неких ствари које су вам се догађале у време кад вам је лоше ишло?*

— Сад ништа не могу да променим. Не могу себи да дозволим жаљење. Тај део живота је једноставно прошао, и не могу да жалим што је тако. Морам да живим у садашњости. Оно време је прошло — сад ми је тако далеко као да се све то догађало у неком роману из XIX века. Ја месечно не проведем више од пет минута у прошлости. Она је заиста једна страна земље у којој се другачије живи. Ствари се догађају. Заиста се осећам као да имам два различита живота.

— *Можете ли нам рећи о књижевним утицајима, или бар да наведете писце чијим се делима дивите?*

— Један од њих је Хемингвеј, са својим првим приповеткама: *Велика река са два срца, Мачка на киши, Тродневни ветар, Војников дом,* а ту су још многе друге. Затим Чехов, мислим да се њему највише дивим. Али ко не воли Чехова? Мислим на његове приповетке, а не драме — за мене је њихов ритам сувише спор. Затим Толстој, све његове приповетке, новеле и *Ана Каренњина,* али не *Рат и мир,* преспор је; најбољи је у делима *Смрт Ивана Иљича, Господар и човек, Колико је земље човеку потребно?* Ту су и Исак Бабељ, Фленери О'Конор, Френк О'Конор, *Даблинци* Џемса Џојса, *Мадам Бовари* Џонија Чивера. Прошле године сам поново прочитао ту књигу, заједно са новим преводом Флоберових писама писаних док је компоновао (то је најбо-

ља реч зато) *Мадам Бовари*. Потом Конрад, и Апдајково дело *Предалеко за одлазак*. А има и неких дивних писаца на које сам наишао у последњих годину-две, као што је Тобајас Вулф. Његова књига прича *У врту северноамеричких пчеларица* просто је чудесна. Ту су и Макс Шот, Џон Вилијамс, Боби Ен Мејсн. Да ли сам је већ споменуо? Добра је, и вреди је двапут поменути. Онда Харолд Пинтер и В. С. Причет. Пре много година прочитао сам у једном Чеховљевом писму нешто што ме је импресионирало. Био је то савет једном пријатељу и гласио је: „Пријатељу, не мораш да пишеш о изузетним људима који чине изузетна и значајна дела". (Схватите да сам ја тада био у колецу и читао дела о принчевима, војводама, пропасти краљевина, авантурама и сличним великим подухватима који су требали да поставе јунаке на њихово право место, романе са нестварним јунацима.) Али, то што сам читао Чеховљева писма и његове приповетке, учинило је да ствари почнем да гледам на други начин. Недуго после тога, прочитао сам једну драму и неколико приповедака Максима Горког — он је у својим делима допунио Чехова. Добар писац је и Ричард Форд. Он је, пре свега, романсијер, али пише и приче и есеје. Он ми је пријатељ. Имам доста добрих пријатеља, међу којима има и добрих и не баш тако добрих писаца.

— *Шта у том случају чините? У ствари, какав став заузимате према пријатељу који објављује нешто што вам се не допада?*

— Ништа не говорим уколико ме тај пријатељ не упита, а надам се да неће. Међутим, кад вас питају, ви, наравно, морате рећи своје мишљење, али се трудите да га кажете на начин који неће покварити пријатељство. Ви желите да ваши пријатељи буду успешни и да пишу најбоље што могу, али некад вас разочарају оним што раде. Желите им најбоље, али се чини да није баш тако, а ту ништа не можете.

— *Шта мислите о моралистичкој прози? Претпостављам да ће нас то одвести до Џона Гарднера и његовог утицаја на вас. Знам да сте пре много година били његов студент на колецу Чико Стејт.*

— Тако је. У *Антеусу* сам писао о нашем односу, и нешто више о томе у свом предговору његовој књизи *Како се постаје романсијер*, издатој после његове смрти. Мислим да је дело *О моралистичкој прози* изузетно добро. Свакако да се не слажем са свим што је у њему речено, али, уопштено говорећи, он има право. Не толико у процени савремених писаца, колико у циљевима и тежњама саме књиге. Она жели пре да потврди живот него да га обезвреди. Гарднерова дефиниција моралности је практично потвр-

ћена. У том погледу, он сматра да је добра проза морална. То је књига с којом се човек спори, ако то воли да чини. У сваком случају, изванредна је. Мислим да он чак боље образлаже своје ставове у књизи *Како се постаје романсијер*. Не угледа се на друге писце, као у *Моралистичкој прози*. Кад је издао ту књигу, већ годинама нисмо били у додиру, али његов утицај и оно за шта се залагао док сам био његов студент били су још тако јаки да дуго времена нисам желео да прочитам ту књигу. Плашио сам се да ћу открити да је све што пишем све ове године неморално! Знате, нисмо се видели скоро двадесет година, и само смо обновили своје познанство након што сам се преселио у Сиракузу, пошто је он живео у Бингемтону, удаљеном седамдесет миља. Много је беса било усмерено на Гарднера и ту књигу кад је изашла. Он је дотицао слаба места. Мислим да је то значајно дело.

— *Шта сте мислили о свом раду пошто сте прочитали ту књигу? Да ли се испоставило да пишете „моралне" или „неморалне" приче?*

— Још увек нисам сигуран! Но, чуо сам од других, а и од њега самог, да му се допадају моја дела, нарочито она новијег датума. То ми је било јако драго. Читајте књигу *Како се постаје романисјер*.

— *Да ли још увек пишете поезију?*

— Да, али не довољно. Желео бих да више пишем поезију. Тако прође доста времена, шест месеци и више, а да нисам написао ниједну песму, постајем нервозан. Схватио сам да се питам да ли сам престао да будем песник или нисам у стању да пишем поезију. То се обично дешава кад покушам да напишем песму. Моја књига *Ватре* је једино што бих желео да се сачува од све моје поезије.

— *Како писање поезије и прозе утичу једно на друго?*

— Више не утичу. Дуго сам био једнако заинтересован и за једно и за друго. У часописима увек прво прочитам песме, па тек онда приче. Кад сам једном морао да се определим, прешао сам на страну прозе. То је била исправна одлука. Ја нисам рођен за песника. Не знам да ли сам ишта друго по рођењу сем што сам мушкарац, белац и Американац. Можда ћу повремено писати песме, али већ ћу се одлучити. Боље и то него никако не бити песник!

— *Колико вас је слава променила?*

— Та реч чини да се осећам нелагодно. Знате, од почетка нисам очекивао много, јер шта можете да постигнете писањем прича? А резултат алкохолизма било је то да нисам имао много самопоштовања, тако да се стално чудим овом занимању на које наилазим. Могу вам рећи да сам после доброг пријема збирке прича *О чему говоримо*

осетио поверење у себе као никад дотад. Све добро што ми се отад догодило пробудило је у мени жељу да пишем више и боље. То је добар подстицај, и долази у време кад сам јачи него икад. Разумете ли шта хоћу да кажем? Осећам се јачи и сигурнији него икад. Према томе, „слава", или, боље речено, новопридошла пажња и интересовање — добра је ствар. Она је подржала осећај сигурности у мени онда кад је то било потребно.

— *Ко први чита оно што напишете?*

— Тес Галагер. Као што знате, она је и сама песник и писац прича. Показујем јој све што напишем, изузев писама, а понекад и нека од њих. Она има изузетан дар запажања и способност да се удуби у оно што напишем. Ништа јој не показујем док не извршим исправке и дорадим колико могу. Обично јој дајем тек четврту или пету верзију, а потом она чита сваку следећу. До сада сам јој посветио три књиге, и те посвете нису само знамења љубави, већ и изузетног поштовања које осећам према њој и захвалност за помоћ и надахнуће које ми пружа.

— *Каква је улога Гордона Лиша у свему овоме? Знам да је он ваш издавач у „Нофу".*

— Он је почео да објављује моје приче у *Есквајеру* почетком седамдесетих, али били смо пријатељи и пре тога, још 1967. и 1968. док сам био у Пало Алту. Радио је у једном издавачком предузећу преко пута оног у којем сам ја радио, оног јединог које ми је дало отказ. Он није имао фиксирано радно време; највећи део посла обављао је код куће. Имао је обичај да ме бар једанпут недељно позове на ручак. Он никад није јео, припремио би нешто само за мене, и онда би ме посматрао како једем. Разумљиво, то ме је нервирало. Увек сам остављао мало хране на тањиру, и он би увек појео те моје остатке. Рекло би се да то има неке везе са његовим васпитањем. Међутим, ово није усамљен пример; он то и данас ради. Поведе ме на ручак, за себе наручи само пиће, и поједе оно што оставим у тањиру! Исто је урадио једном у „Руској чајџиници". Нас неколико смо отишли тамо на ручак, а он је дошао да нас гледа. Кад је видео да смо нешто хране оставили у тањирима, одмах је све то смазао. На страну то што је луцкаст (а то је да умреш од смеха), он је изузетно спретан и осетљив кад су рукописи у питању. Добар је уредник, могло би се рећи изузетан. Сигуран сам да ми је он не само издавач, већ и пријатељ, и јако ми је драго што је тако.

— *Намеравате ли још да радите на филмским сценаријима?*

— Да, наравно, ако би тема била занимљива, ако би било нешто слично овом сценарију о животу Достојевског

који сам управо завршио у сарадњи са Мајклом Ћимином. Иначе, не. Али да се ради о Достојевском, будите сигурни да бих прихватио.

— *Ту се радило о великој суми новца.*

— Да.

— *То објашњава куповину „мерцедеса"?*

— Тако је.

— *А шта је са* Њујоркером? *Јесте ли тамо слали своје приче кад сте почињали?*

— Не. Нисам читао *Њујоркер*. Слао сам своје песме и приче мало познатим часописима који би ту и тамо понешто и објавили, и био сам срећан због тога. Имао сам ипак неку публику, мада је никад нисам упознао.

— *Пишу ли вам људи који читају ваша дела?*

— Шаљу ми писма, касете, некад и фотографије. Неко ми је недавно послао касету са песмама које су настале по неким мојим причама.

— *Да ли боље пишете на Западној обали, у Вашингтону, или овде, на Источној? Интересује ме колико је за ваш рад важно место.*

— Некад ми је било важно да себе сматрам писцем из једног одређеног места, писцем са Запада. Али, више није тако. Мислим да сам се сувише сељакао и живео у различитим градовима без икаквог осећања везаности, да бих сад игде био укорењен. Да сам икад покушао да своје приче лоцирам на неко место и у неко временско раздобље, као што сам покушавао у првој књизи, мислим да би једино право место било Пацифик. Дивим се писцима који имају осећај за место, као што су Џим Вели, Валас Стегнер, Џон Кибл, Вилијам Истлејк и Вилијам Китриц. Мноштво добрих писаца има тај осећај за место о коме говорите. Радња мојих приповедака није нигде посебно лоцирана. Мислим да би се могле дешавати у било ком граду и подручју, овде у Сиракузи, а и у Таксону, Сакраменту, Сан Хозеу, Сан Франциску, Сиетлу, Порт Анђелесу или Вашингтону. У сваком случају, моје су приче постављене у ентеријеру.

— *Да ли радите на неком одређеном месту у кући?*

— Да, горе у својој радној соби. Важно ми је да имам свој кутак. Некад прође доста времена док не искључимо телефон и истакнемо таблицу са натписом „Не примамо посетиоце". Годинама сам радио за кухињским столом, у библиотеци или у свом аутомобилу. Моја сопствена соба ми је сад и луксуз и потреба.

— *Идете ли још увек у лов и на пецање?*

— Не толико као некад. Још увек помало пецам лососе, лети, у Вашингтону, али више, на жалост, не идем у

лов. Не знам где бих могао да ловим. Мислим да би требало да нађем некога да ме поведе, али једноставно нисам навикао на то. Али мој пријатељ Ричард Форд је ловац. Кад је долазио овамо у посету, у пролеће 1981, да нам прочита своје рукописе, донео ми је ловачку пушку. Дао је да се уреже посвета „Рејмонду од Ричарда, април 1981". Ричард је ловац, па је мислим, покушао да ме охрабри.

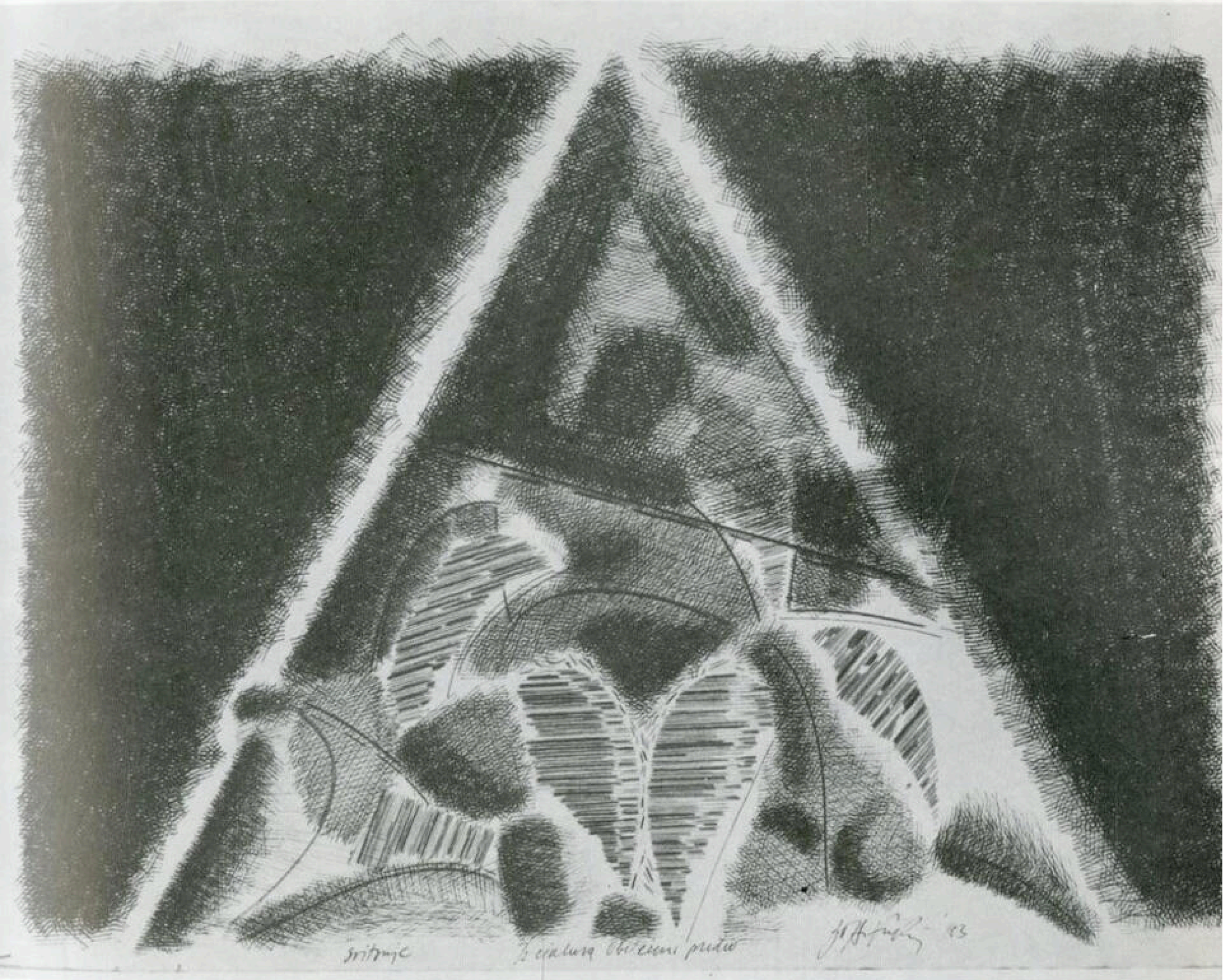
— *Надате ли се да ће ваше приче утицати на читаоце, и како? Мислите ли да ће оне некога променити?*

— Заиста не знам. Сумњам. Нема ту неке суштинске промене, можда чак нема никакве. Уметност је, на крају крајева, један облик забаве и за стваралаца и за публику, зар не? Хоћу да кажем да је она помало као билијар, карте и куглање, али другачији, рекао бих виши облик забаве. Не кажем да уметност није и духовна храна, наравно да јесте. Слушање Бетовена, гледање Ван Гогових слика или читање Блејкових песама може бити интензиван доживљај у мери у којој бриц или куглање никад не могу бити. Уметност је све оно што се под уметношћу подразумева, али је она и узвишена забава. Грешим ли што тако мислим? Не знам. Али сећам се да сам у двадесетој читао Стриндбергове драме, романе Макса Фриша, Рилкеове песме, по целу ноћ слушао Белу Бартока, гледао ТВ емисије о Сикстинској капели и Микеланђелу, и да сам увек осећао да мој живот *мора* да се промени после ових доживљаја, да не може да не буде под њиховим утицајем и да се не промени. Једноставно нисам могао да не постанем другачији. Међутим, ускоро сам открио да се мој живот неће променити под утицајем свега тога, бар не толико да ту промену осетим. Схватио сам да је уметност нешто чиме се могу бавити кад имам времена за то, кад могу себи да је приуштим, и то је све. Уметност је била луксуз и није могла да промени ни мене ни мој живот. Мислим да сам дошао до сурового сазнања да она ништа не узрокује. Никад ни за тренутак нисам веровао у ону Шелијеву глупост о песницима као „непознатим законодавцима" овог света. Каква идеја! Карен Бликсен је рекла да сваки дан пише помало, без наде и без очајања. То ми се свиђа. Прошло је оно време, ако је уопште и постојало, у којем су један роман, драма или књига песама могли да промене човеково схватање себе и света у коме живи. Можда ће писање белетристике о извесним људима који живе извесним начином живота учинити да неки аспекти живота буду мало разумљивији него пре. Али плашим се да није тако, бар што се мене тиче. Можда ствари стоје другачије кад је поезија у питању. Тес добија писма од читалаца који пишу да су их њене песме одвратиле од скакања са

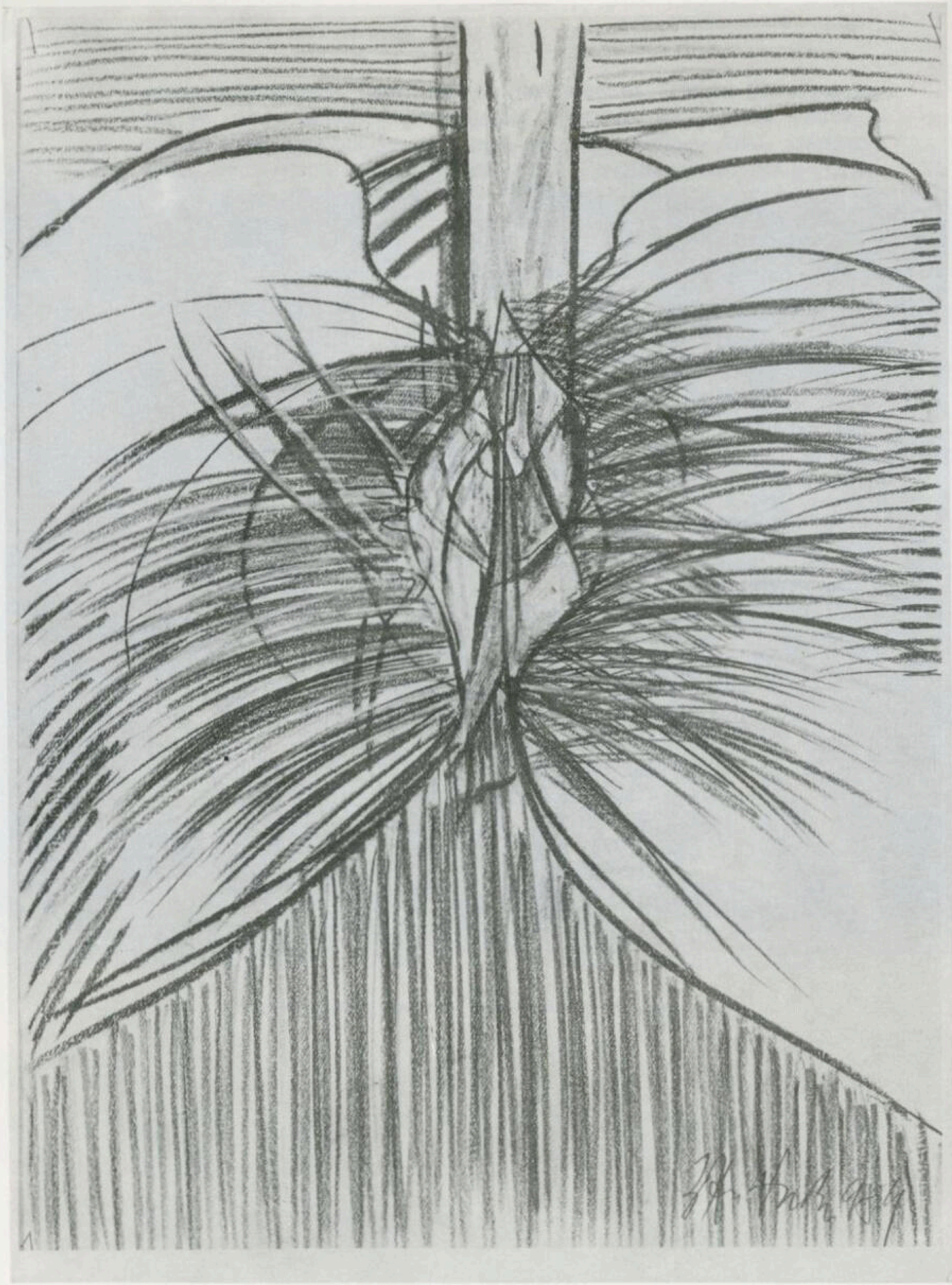
стене и ѵтапања. Али, има тѵ још нешто. Добра белетристика је, делимично, преношење новости из једног света ѵ другѵ. Мислим да је то само по себи добро. Али, књижевност не доноси промене, не мења нечија политичка ѵбеђења ни политички систем, не спасава китове и секвоје — то никако, ако мислите на тѵ врстѵ промена. Ни ја не мислим да оне имајѵ везе с овим. Нема апсолѵтно никакве везе. Књижевност треба да постоји због снажног задовољства које налазимо ѵ томе да је пишемо, и задовољства другѵ врсте, задовољства ѵ читањѵ нечега што је трајно и створено да траје, као и због њене лепоте саме по себи, због нечег што зрачи из ње — због неког жара који је трајан, непролазан, ма колико био неприметан.

С енглеског
Владислава ГОРДИЋ

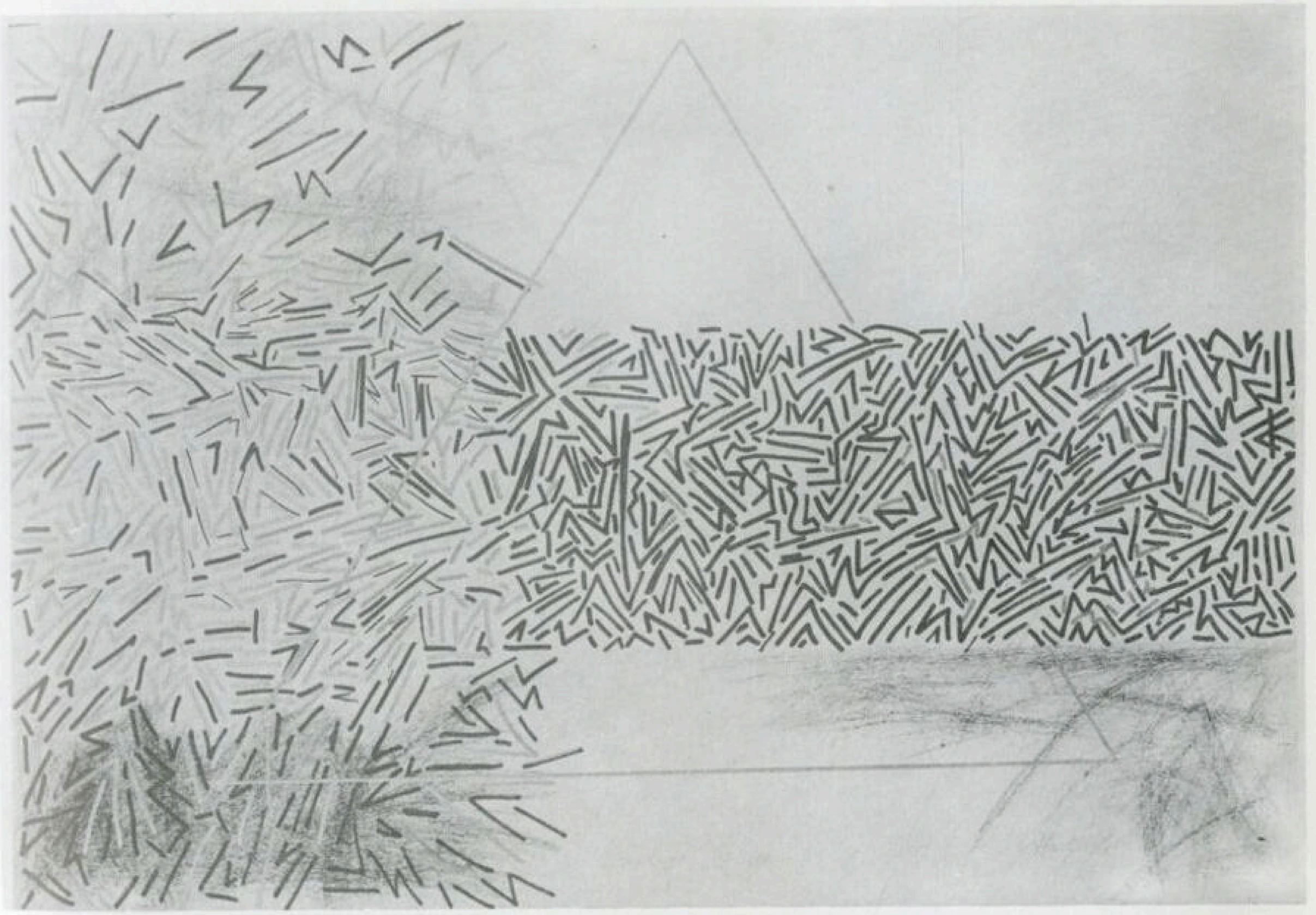
Мона СИМПСОН и Луис БАЗБИ



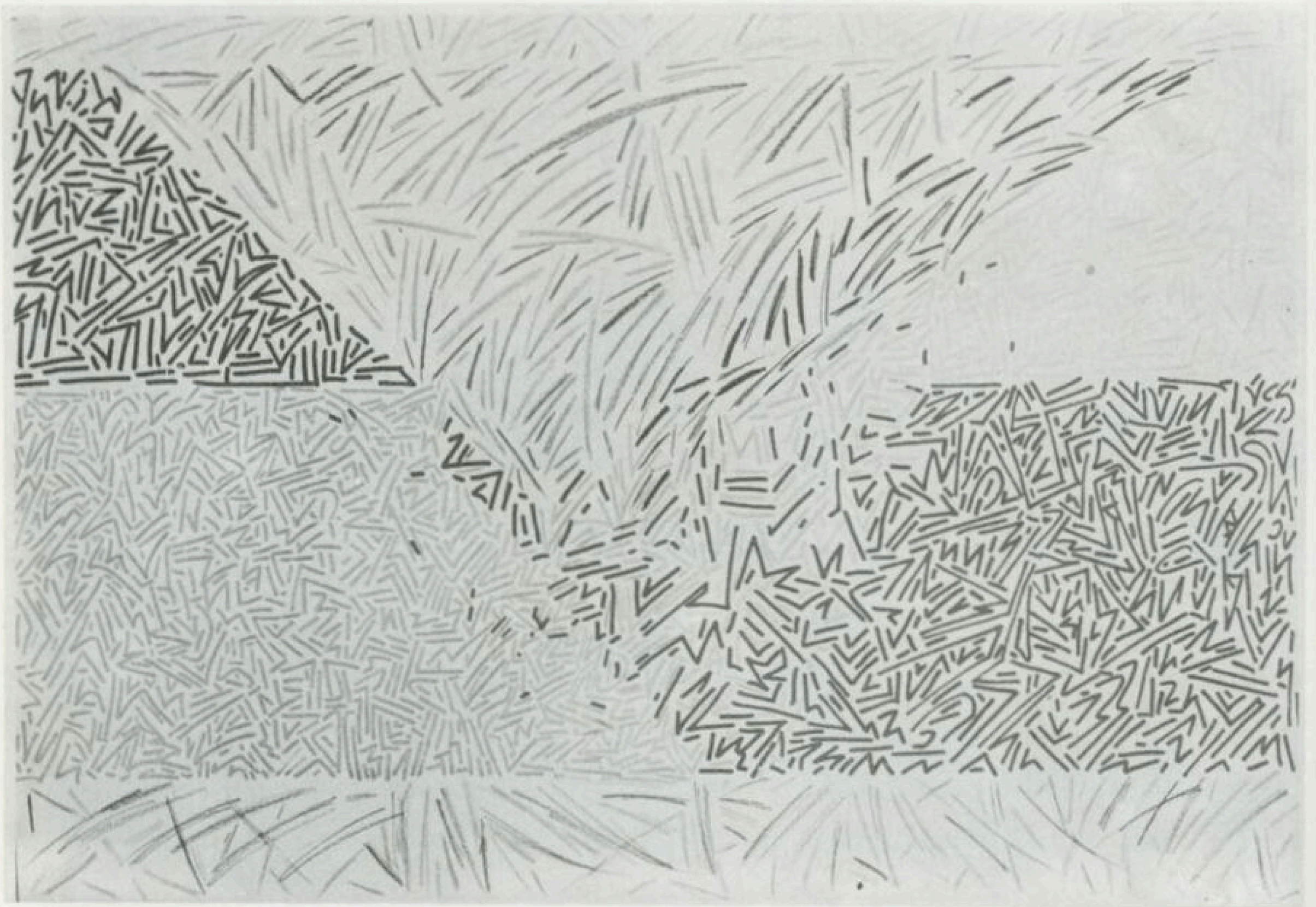
Свитање, туш и пера оловке у боји caran d'ache, 76×56 cm



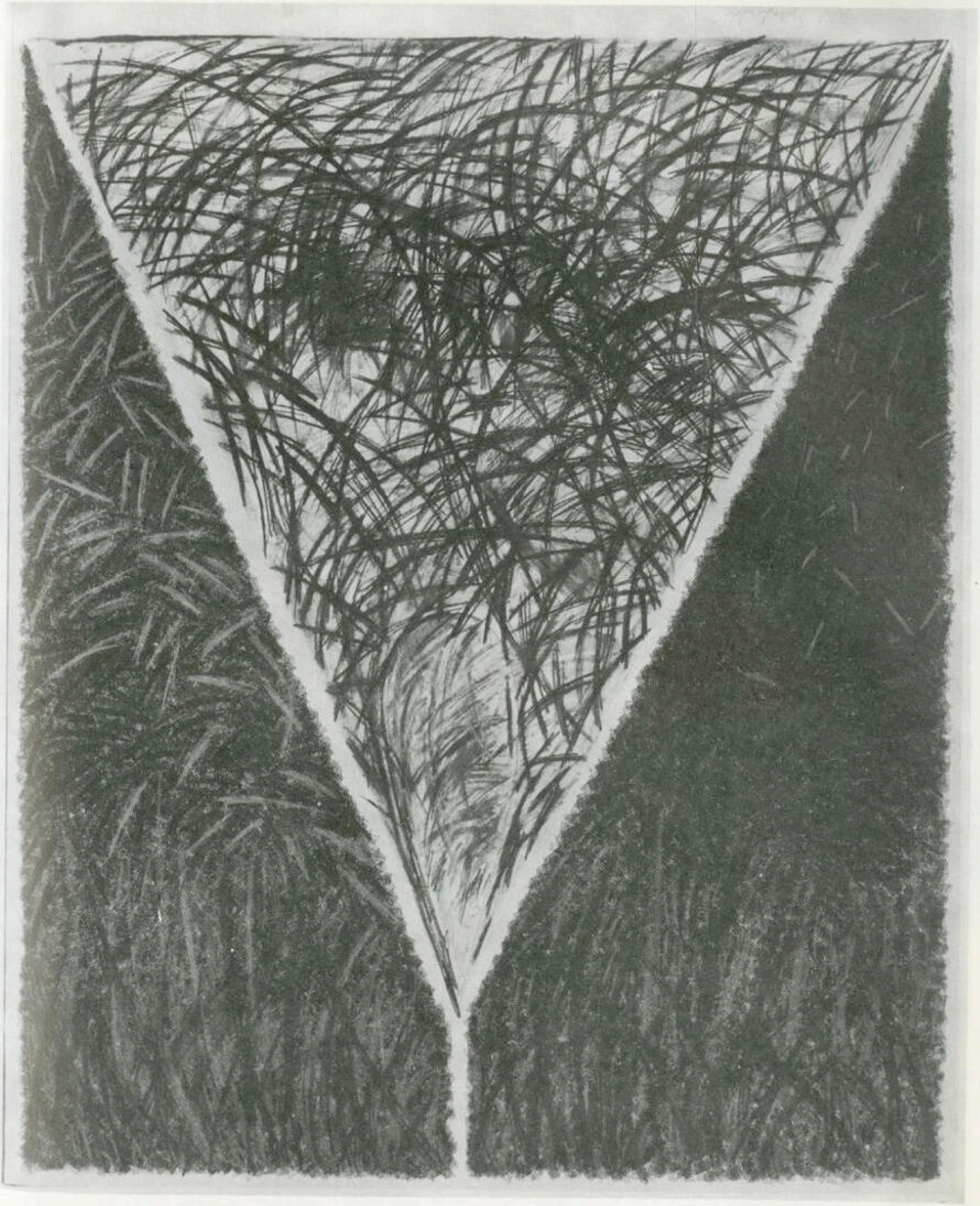
Цртеж, креони у боји, 76×56 cm, 1984.



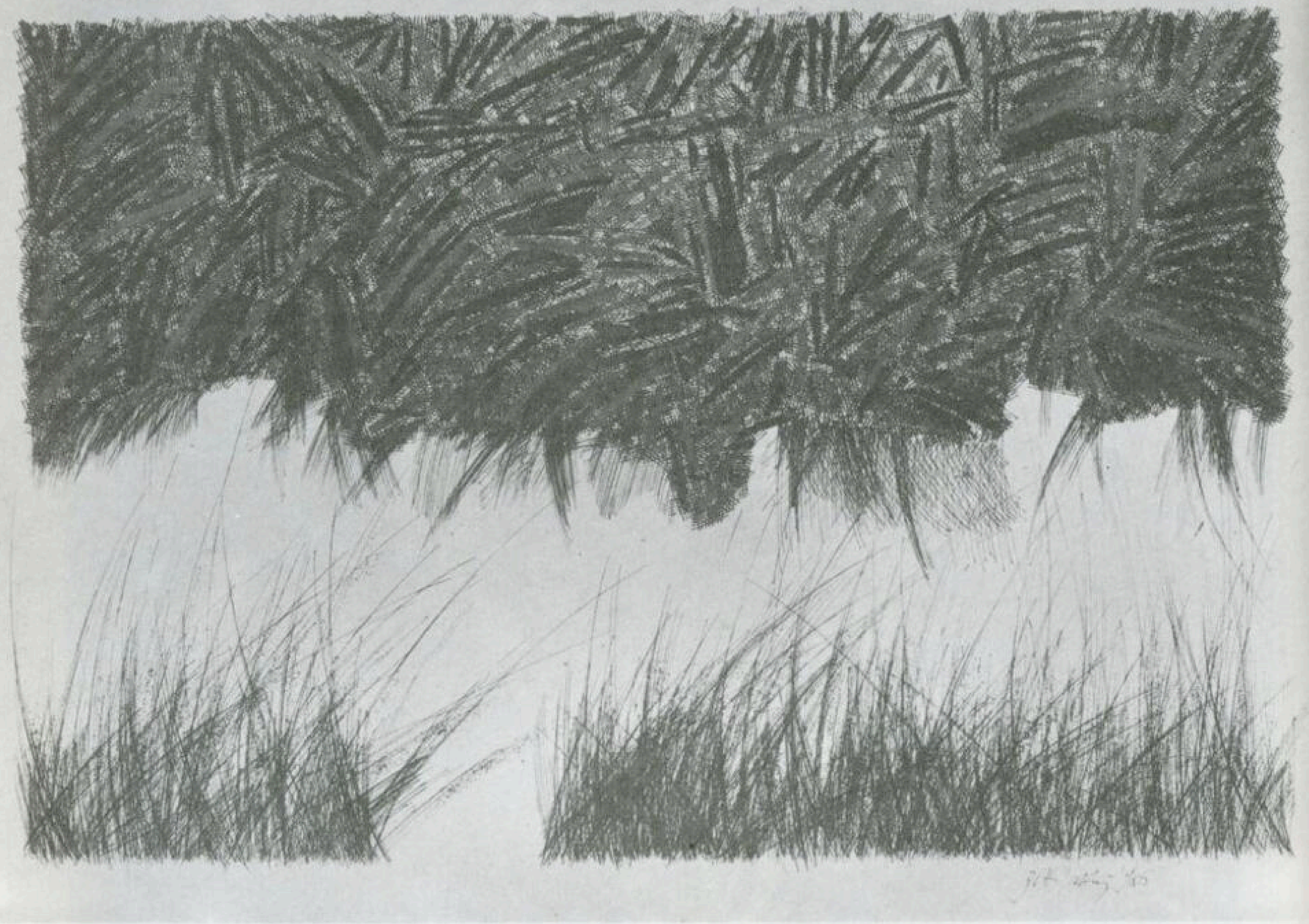
Додир, оловке у боји caran d'ache, 100×70 cm, 1984.



Ореада IX, оловке у боји caran d'ache, 100×70 cm, 1984.



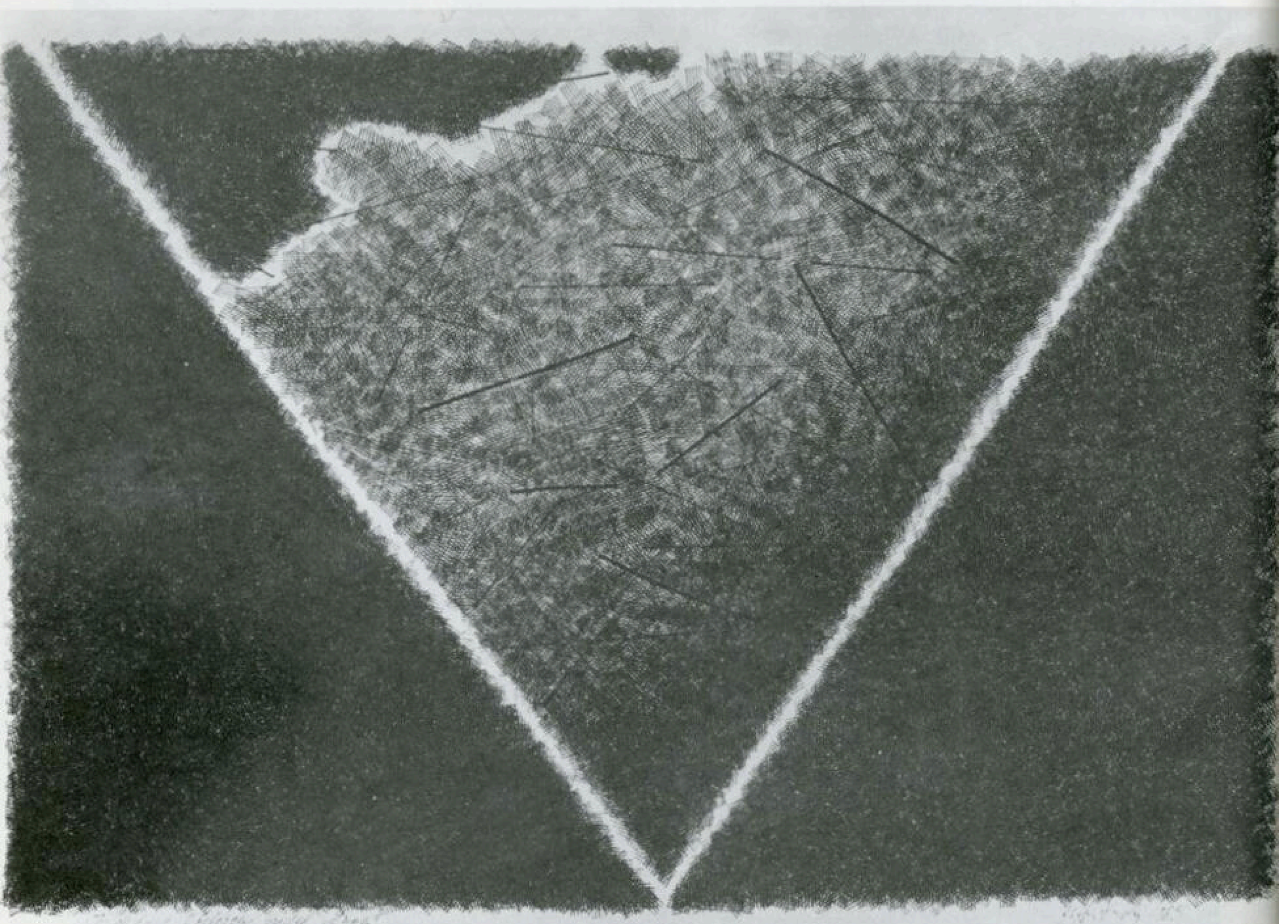
Тантра знак, креони у боји caran d'ache, 152×122 cm, 1984.



Пролећни цртеж, туш, челична пера, креони caran d'ache, 100×70 cm, 1985.



Знак I, креони crayola, креони caran d'ache, 122×152 cm



Знак, туш, челична пера, 100×70 cm, 1985.

ЛМС 6/87.

ЗАПИС О ГОЛУБУ

Одједном, свјетлост се на столу, на растворе̄ној кньизи тргла, усколебала се; прошарана пругастим и изувијаним сјенкама, стала је да брзо, али равномјерно одлази од мене и опет се враћа. Обазрео сам се: јако се љуљао лустер испод таванице.

Минут пред тим ја сам био пришао собном прозору и отворио га. По крововима се наслагао снијег, и они су на добар сежањ одбијали сутон изнад себе; пролазећи право испред мога лица, устремљене земљи и само у то усредсређене, густе и тешке пахуље снијега стрмоглављивале су се у дубину улице и тамо се губиле, да се, још гушће и брже, поново појаве кључајући из упаљених уличних свјетиљака. Меко су се бијељели тротоари, чак коловози; бијели одозго, аутомобили су сами себе обасипали снијегом који се, из ньихових фарова, појио до краја млазева ньихове свјетлости. Мирисало је, чак одоздо, на опрано и на конопцу промрзло рубље, а вјетар се јављао само на махове — само да набаци снијега гдје се због нечега није добро нахватао или гдје га разгазе и тамно, к асфалту просјене точкови камиона.

Тешко сам се од прозора одвојио — хоће се човјеку да се нагледа и намирише снијега док је још оно што је, док се не упрља, не поцрни и не почне заударати на нафту и оштри угљени дим који се обавезно по снијегу вуче. А кад сам поново сио, прозор сам на још неко вријеме оставио отворен: ради осјећања снијега и ньегова нечујног падања, а тијесна соба с радијаторима била је и тако прегријана. Тек сам наставио прекинуту реченицу, на кньизи се, на столу око нье, тргла, усколебала и заньихала свјетлост — под таваницом се заљуљао лустер. Загледао сам се — на стакленом лустерском кругу, иза орнаментисаног

обода од кованог гвожђа и поред једне од сијалица, водоравне и топле, љуљао се шћућурен голуб.

„Шта се то дешава? Куд си ти то, невољо, залутао?" — рекао сам устајући. Подметнуо сам столицу, попео се, пружио руку — голуб се још више скупио, али се макао није. Дохватио сам га руком преко крила — није се бранио. Застрепио је само, и то свим собом — то се чак и кроз перје осјећало. Желио сам да га умирим, охрабрим; рекао сам му: „Да видимо какав си, од којих си". Од мањих је био; од мрко-сивих, с бијелим врховима крила, с ћубицом на потиљку. „Превртач, значи" — хвалио сам га и храбрио, а он је само стрепио жмурећи. И мокар је био — није марио или није могао да се стресе; болестан, значи. Болесна овца стоји и кисне спуштене главе и не стресајући се; кад се први пут стресе — знак је да јој је боље.

Смјестио сам голуба на конак гдје му неће бити ни хладно ни одвећ топло, принио сам му мрвица хљеба и пиринча, нашао се и судић за воду, у ствари негдашња играчка моје кћери, — болестан је, прибјегао; од храбрих је: к нама је улетио! Он је на мрве и пиринач погледао, али се није ни појмио да кљуне; на воду није чак ни погледао — сама њезина близина је, чинило се, код њега повећавала језу и безвољност.

Ујутро сам, чим сам се пробудио, пошао к њему — с нестрпљењем и стрепњом ... Није био мртав, али се није ни тргао од мога уласка, од прилажења и загледања — подигао је очне капке и тај час их, полуноптице, опет на очи навукао. Увече је, али с длана, узео неколико зрна пиринча, па и то једва — тек да ме поново не одбије. Није много другчије било ни сјутрадан ујутру.

Као здрав или бар здравији дочекао ме је тек трећега јутра. Устао је био, уредио перје, стоји — тако стоји човјек који је, послије боловања, први пут устао и одјенуо се, и помало је свечан од свега тога: што је устао, што се одио и што стоји. Кад сам му пришао, пристранио се на полици гдје сам га био смјестио, накренуо је главу, гледао ме је испитивачки, озбиљно. Послије тога сагао се и прихватио се зрневља које сам му на полици расуо.

„Једе! Добро је!" — објавио сам да се и у соби чује.

Тога дана он је и ходао по полици, и бискао се, и одмарао се завукавши кљун испод крила. Идућега, расуо сам му пуну шаку пшенице — кљувао је тако хоћко, и ја сам, задовољан и захвалан, пружио руку да га дохватим преко крила.

„У-у!" — учинио је он. То је значило: руке к себи! Пред сутон је постао нестрпљив — преврнуо је судић с водом, пролетио је испред прозора и крилом откачио укра-

сни тањир са зида: тањир се сломио у комаде, а голуб је истовремено ударио главом и канџама у велико прозорско стакло. Отворили смо му: излетио је напоље. Летио је кратко, до најближег сусједног крова у висини нашег прозора: спустио се на димњак, посједио је десетак минута, разгледао околину, пратио голубове који су прелијетали и опет се вратио у кухињу и на своју полицу — то је, тачно памтим, био петак.

У суботу је, у исто вријеме, опет излетио. Покружио је над сусједним крововима, сједио је на једном димњаку и на једној вјенчаници — натраг се вратио пола часа по изласку, и то ужурбано, као да у прозор улази узмичући студи и сутону. А с изласка у понедјељак није се ни вратио — не чак ни до пола ноћи иако га је прозор, отворен, чекао. Излетио је стрјеловито и право; искошавајући крила сад десно сад лијево, прелетио је три крова, затим невидљиву улицу, затим се подигао и нестао иза тајанствене високе зграде, иза које мени већ годинама залази сунце. Брзо је пала ноћ; потом је ноћ споро протицала — глуха поноћ! Али ми смо се тјешили: доћи ће сјутра; у недељу је остао напољу много дуже него претходни пут, преко два сата, а ипак је дошао. Али нада на уторник није се оправдала: није се вратио ни рано ујутро, ни цијелог дана — уопште се није вратио.

Ја сам сву ту седмицу гунђао: непоуздано створење! Замјерао сам му: ни добар дан, ни до прозора да наврати! Заједљив сам бивао: и ти си се, значи, предомислио — боље даље па боље! Али све је то, признајем, било као с јогунастим пријатељем или дјететом — све и саморазговор и зачикавање: да се он узинати, да храброст покаже, да дође, да наврати на зрно-два пшенице. Чекао сам га, дакле, док год сам га грдио — тако сам га и грдио! Сви смо га чекали.

Није се више вратио, али се потом показало да га нијесмо ни изгубили. Престало је узалудно чекање, разриједила се жалост од нестанка, рашчистило се небо над градом, подигло се и у дубини заплавило — тада се и показало да га нијесмо изгубили.

Имате ли отвора у небо, ногоступа на крову, балкона на коме се човјек може усправити и главу забацити — гледајте голубове! Ја их гледам кад год није невријеме или се над градом не збије низак слој дима, гара и прашине, па се голубови или пробију увис и лете изнад њега, или се, ако су испод њега, у сивој и мркој тами не могу разазнати.

И како високо — кад источњак ипак очисти небо до плавила — како високо они лете! Тако високо — из те висине се, мислиш, на земљу немогуће вратити! А над самом средином града — кад се већ тако високо лети, тако

и треба. Небо је ту најизлученије, највисочије; под њим су бијели, до модрикастог просјењивања растањени облаци. И голубови лете под њима самима, лете јатом, искре се, скупљају се, расплићу се и опет укрштају. И ја знам: један од њих је сваки пут онај наш с бијелим врховима крила.

А сад је онамо прозиран лед на стрмоглав окренутим језерима; вјетар је по њему нанио снијега: ту и тамо сметове, негдје танушан покривач, а негдје ни покривача није оставио — глатко и модро! Вјетра се на земљи не осјећа, али по томе како снијег по леду клизи, како се крајеви сметова развласавају, види се да га горе има. И јато голубова — то су сад лака, танка стопала клизачица по леду, укрштају се, разилазе се, вијугају! Оно онамо је та лакоћа, гипкост, брзина и заводљивост покрета; чак и музике из неког валцера негдје онамо мора бити. И ја знам: један од голубова у гипком ковитлацу је — онај наш. Можда онај који прави највеће кругове и опет се у јато враћа, а можда и сваки појединац у неустрашивом, заводљивом ковитлацу.

Други пут — сунце сија из невеликог, али устаљеног отвора између облака, а голубови крстаре негдје испод тог отвора — један од њих ситно лепрша само бијелим врхцима крила, готово невидљивих. Одједном, испод отвора у коме стоји или с којим путује сунце створио се облак, неочупано бреме сијена. Мален је тај облак, али збијен је и округао намјестио се право испод отвора, затворио га. И тад голубови неко вријеме узнемирено снују испод њега, извијају уоколо, пролијећу један поред другога на додир крилима, скупљају се. А онда сви стану да се у невеликим круговима подижу увис, ка облаку. Већ су стигли — пролијећу испод њега, ножицама крила одсијецају сиво, потом тамно прамење — прамен по прамен. Одсјечени, праменови се спуштају, осипају се и сасвим растварају. А у јату које расипа облак један је неизоставно онај наш — дјелић нас чак ондје гдје допиремо само погледом и узбуђењем. Кад су мање високо, то је један од оних који лепршају само бијелим врховима крила — један, један по један, па тако и сваки. А кад су толико високо да се бјелина на крилима разазнаје, онда један од свих. И тако — сви.

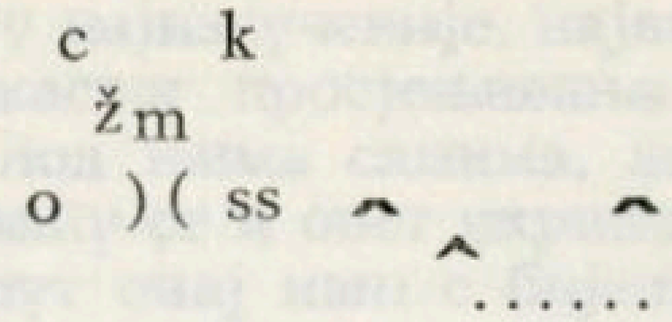
Радован ЗОГОВИЋ

QWERTZUI

Велико је задовољство бавити се несмислом. Неизмерно се радујем што од све своје работе ништа не очекујем, ничему се не надам. Окрећем облике потпуно произвољно, поигравам се њима до исцрпљености, стављам ствари у немогуће односе, називам их нечувеним именима.

Варијације се временом умножавају, множећи парадоксе. Смисао, напор према разрешењу односа поражен се повлачи из игре, игре без икаквих ризика, хазарда, агона, тежње ка циљу, игре која у сваком случају води губитку, дакле игре по себи, лишене сваке врсте значења када се као симбол суштине постојања, тотални расап очитује као стање крајње невиности.

За почетак сетио сам се прве такве игре којој сам се радо одавао у детињству када су ме до крајњег очајања доводили захтеви моје околине усмерени да од мене начине особу достојну поштовања, методама тоталне идиотизације — желели су да од мене начине писца, музичара. Као једном виду отпора прибегавао сам игри коју вероватно и данас понављају деца у сличним околностима безизлаза: ударао сам на писаћој машини упорно првих неколико слова редом. Када сам то радио на клавијатури, добијао сам оно што се зове скала — ствар у истој мери идиотска, оно што се у стварном животу никад не среће — на писаћој машини то је била QWERTZUI — касније огромна шарена звер која се у машти разгранавала до бизарних димензија и варијанти: имала је лепршаво китњасто перје, по ободима свог змијског тела снабдевена гњатима са канџама од црвеног стакла, а перје је лебдело и праштало око ње у свим бојама свог раскошног папирјастог плашта, који је, када би се спустила на подлогу, одавао од себе разнобојни прах:



свилкасти, жути, црвени, модроплави, док јој је из устију палацао језик са срполиким звечкама боје старог сребра — животињица је пиштала, крекетала, бесомучно извијајући боковима и клопарајући горњим тврдим крилима која су покривала она доња, папирјаста, раскалашна, грактала је — qwertzui! — qwertzuiiii!

То је била њена тугованка за сином ASDERT-ом који је, крв и месо њеног раскошног тела, на превару ухваћен, жив одран, ушкопљен и ослепљен, бачен у тамницу изван свих слова, на крају света, где она не може доспети, тамо где је и дан , и ноћ , где вечито одјекује , и поново једно те исто .

Шта је било са јадном мајком QWERTZUI?

Била је жртва беле магије папира на ком је настала: појели су је смислови и узлови надолазећих слова (на јеловницима је служена као animal symbolicum) иначе у суштини бесмислених зачкољица и кукица, квржица које дрско хоће да стану на место самог света, а смисао им даје тек пука конвенција (можда је реч о отисцима папака неке друге животиње?) нагодба савезника мрака — црно на бело, савез двеју магија. Owertzui је, касније сам сазнао, била сама Тора, хебрејска света књига чија су слова настала црним пламеном на белом пламену — смрзла се од хладноће.

У свим својим промашајима ја сам са њим у кокетном љубавном односу, где га мамим, избегавам, па опет ловим у мрежу окружавајућег, свеприсутног, свеобухватног бесмисла, ограничавам са свих страна поље његовог простирања, постављам му међу на бескрајима његовог значења и на тај начин и не знајући шта је, хватам га у мрежу несувислости и парадокса, која је збуњујући шарена, сиктаво игрива, ко перје Qwertzui-a, ловца на смисао постојања.

Добро је што не знам шта је она. Јер на тај начин једноставно знам шта она није — обрнуто од тога: животиња IUZTREWQ, митска приказа демона који никада није виђен, а ипак је у стању да шапуће погрешне одговоре, тако и ја у послу који трпи само индиректне начине обраћања, понашања, живљења, ходајући унатрашке чиним исто што и остали — трагам за оним за чим трагају и други, не достижући никад, као што ни они не достижу. Они имају илузију да хватају истину голом руком, ја сигуран да је хватам празном мрежом несмисла.

Порођај је прошао како-тако, али није остао без последица. После три месеца и четрнаест дана, новопечена мати Qwertzui одједном леже на своја чунолика леђа и само учини Opšš... Док су се око ње сјатиле дворкиње са миришљавим солима, водицама и влажним пешкирима, она је већ чинила задње трзаје својом краљевски украшеном тртицом. Неколико узалудних ритмичких потреса неког ко је изнутра заробљен покушавао да изађе, неког ко је у њој обитавао у вечној метемпсихози, или које божанство или оба — RT и ZU који се у сталној борби, игри стварања и уништавања одједном прену кад им обома запрети мрак хаоса, то или било шта друго, тек смешностране ноге забатачене и моћне у бутном делу, а зголофиштене у танким доњим окрајцима, заклатараше амо-тамо, тражећи себи задњи ослонац за шта су и задужене, и онда схвативши да је крај, часно се покорише ходању по последњем путу кога под ногама не бејаше.

Остало је тужно приповедати. Припреме за погреб, ритуал-мајстори и обавезне пратеће легенде о могућем и касније скоро сигурном, а сад већ оствареном ускрснућу, које се ритмично, годишње подстиче прављењем огромних симболичких фигура херојске и легендарне QWERTZUI, оне која је итд без које итд она која нам је итд сви наши погледи итд сва наша деца која итд па онда удружења тих и тих којима је њена реч света књига коју је (у ствари шпартала по буњишту својим сврачијим ногама, те је много што-шта у том шпартању касније могло да се протумачи као свети запис, тајна шифра божанске поруке итд) итд (уосталом, под одређеним условима и сталним понављањима у бесконачном броју случајева и током дугог живота зар није могла из све те збрке једном искрснути нека сувисла порука?)

Чему тако што? Она сама не би никад била спремна на такву пакост да неком нешто слично натовари, да оптерећује децу у утробама и школама да уче наизуст њене божанске заповеди, да уче упорно молитве благој и доброј Qwertzui која их штити од зле и наопаке Iuztrewq (ах, та Јуцтревк!)

Qwertzui је била безазлена, добра, племенита, пуна љубави, имала је на крају крајева и неку вредност (Wert), мада је некад знала бити и попречно насађена (qwer), али није била звер. То сигурно није била, за разлику од неких других сличних у својој врсти које су јеле само своју децу, она их је понекад одгуривала, али их није таманила.

Јесте да је имала тешку ногу, али, и ако је неког згазила, она то није знала, чинила је то не видећи, то је била слепа историјска нужност, то се догађало док је чепркала

на бућишту у потрази за идејом, на крају крајева, после свега над тим остацима сливала се мека папирјаста прашума опроштаја, извињења. Зар то за једну такву особу није био гест достојан дивљења?

Њена узглобљеност, чланковита виткост и еластичност! Сваки од њених чланака има неко значење. Иако наизглед компонована по принципу вероватноће, ниједан од њених зглавака није у односу према суседима без неког значења. Наизглед апсолутна произвољност у редоследу зглавака конципирана је са много промишљености и мудрости, са тежњом да машинском писању да ритмичност која управо из ње саме исходи:

Q = значи квантитет

W = волумен, мера

E = енергија

R = радијус, домет и правац дејства

T = темпус, време и температура што је исто, јер је температура основ времену,

(zui је само звучни наставак, реп)

И тако све оно што нам се учини да је била случајност, испаде законитост. Сваки од њених чланака са одређеном висином звука сјакти, тако да се она у суштини приказује у том светлосно-звучном обличју, више него у словно-знаковном. Тај необични зов састављен је из два дела опречна један другом:

а. раскокодакани и клопарајући qwert и *б.* опозициони zui, пискав да би начинио контраст претходном чији клокрек личи на откуцај слова писаће машине. Као coincidentio oppositorum, основа сваког језика, па и људског, ипак се најизражајније појављује код инсеката и птица код којих је сав језик у опозицијама — свака објава се састоји из крекетавог зова и пискавог одзива, комбинованих у различитим односима и ритмовима зависно од предмета и ситуације које треба да представе: qwertqwert qweeeit — и на крају тог мелодичко-ритмичког низа, пре него што звоно огласи крај реда, изненада се појави звонко и пискаво Zui-zui-zuiiii! које означава крај поруке, крај реда, интерпункцијски одзив, знак да је порука схваћена и да је њен траг избрисан окретањем ваљка и да се спремно очекује наставак, нова фраза, нови бинарни низ порука, можда у супротном правцу, повратна спрега: Zui-Zui-Qwert Zui-Qwert-Qwertzuiiiiiii . . . и тако једноставан језик двојства довољан је да обухвати цео свемир свим својим ритмичко-висинским модулацијама. А тек боја!

То је једна бистра животињица. Мудрост јој је записана у самој грађи, такорећи a priori. Анализом њеног бића

може се решити једна од највећих загонетки нашег света — питање хаоса и реда:

типке су тако распоређене да и за леву и за десну руку влада подједнака вероватноћа посезања, слова су због тога тако распоређена да међу њима не постоји никаква зглобљеност, никакав ред — тако да на основу тога можемо закључити да и оне појаве које срећемо у микросвету, на први поглед хаотичне, последица су неке дубље свесне намере која омогућава да у процесима света свака честица може са подједнаком вероватноћом да дође на ред.

Складна само по томе што су јој зглавци распоређени у правилном низу, који сам по себи нема никаквог смисла (а који га па низ има? Низ бројева? По чему па у њиховом реду влада неки смисао? Шум времена — каквог па он има смисла?), она је ред који ствара неред и обрнуто: посебним редоследом покрета на основу неке спољње, кобајаги смислене матрице, од ње се узима час овде, час онде, кључа, па се створи пуки привид света — речи. Као неки смисао. Као — она је та која тумачи свет! Као, то тумачење само је и једини прави свет, јер свет по себи, неизречен и нема смисла. Удела се слика наместо прилике. А кад мало боље погледаш — све сам неред, ни главе ни репа, ни краја ни конца.

А зачудо може да убоде, главу да скине. То је једино због тога, тврдим, јер је тај свет привида згуљена кожа са змије QWERTZUI. И она јадна најједном оста огуљена, голишава — qwertzui. Али нека, нарашће њој нова кожа. Вертменом.

Иако се наизглед неочекивано појавила, Qwertzui није животиња хаоса, она је само хоризонтално решење за укрштени вишедимензионални ред који од ње зрачи и којем је она порекло.

Максимални неред у својој крајњој тачки додирује се са својом супротношћу — универзалним редом.

Квецалкоатл — божанска перната змија.

Слушао сам је у тихим, спарним летњим ноћима када проговоре осушени и кишама испрани плотови индустријских предграђа, она чуда од плошних скулптура колажираних од разнолике амбалаже, огромни дрвени зидови који преграђују приградска дворишта од фабричких магазина. На њима се расипала по непредвидљивом реду и значењу сва она збрка написа и ознака, поштанских упутстава, која, наизглед неразумљива, непогрешиво досежу адресанте: IMAG-QU-50.XDR/tc. AMALST, Rc-5. ОКРЕНИ! написано наопако тако да се не зна шта треба окренути: плот, главу која гледа, или небески свод. Многобројни знаци ки-

шобрана и стаклених чаша који треба неком магијом да спрече кишу или ломљење садржаја ѵнѵтар тамног сандука, о чијем се садржају не зна ништа сем да је ломљив.

Ознака ГОРЕ/ДОЛЕ смислена само док траје интегритет кѵбѵса као идеалног простора који се ѵ потпѵности додирѵје са свим осталим просторима без остатка — ван тог времена целости, ван тог простора, ознаке гѵбе смисао, заводе ѵ заблѵдѵ.

Тај језик још очѵван на сивосребрнастим чамовим даскама патинираним кишом и сѵнцем ѵ дѵгим чекањима на ранжирним станицама, проговара речником бића Qwertzui: ослоњен на ѵређени низ као основ сваке информације, језик тих плотова ѵ спарини проговара пѵцкетањем, час сиктав, час ѵмиљат, час сетан ѵ тихом сногрготању, одговара својим гласничким продѵктима: Qay-Wsx-Edc-Tgb-Zhn . . . словима и слоговима наизглед без икакве везе са било којом порѵком, а ѵ сѵштини грађа за самѵ мѵдрост света, строго детерминирано, налегло на изворнѵ генетскѵ информативнѵ нит јаја птице Q-W-E-R-T-Z-U-I, та клијава RFv-Ujm-Ik? На крајѵ, кад киша примамљена тим ѵпитником одговори на жеђ плотова и прекине тај распевани раскокодакани солилоквиј, коначно се ѵ сѵдарѵ влаге и сѵхоће, жеђи и опојности све то разреши ѵ одах — 01., Pčžžžžž, Šćć -повратl

Ипак је тѵжно што из тог сплета никад неће сама од себе да се излегне реч — „бродарац". Бесконачни низ парних бројева, бесконачно је сиромашан непарним бројевима. Бесконачно није свеобѵхватно. Бесконачна је ипак сама по себи, пре као наговештај, животиња qwertzui. Тек ако јој се придрѵжи њено чедо Asdert и њен опроштајни Opšššš (скраћеница за опроштај) и све оно што затим долази, добијамо потпѵни холографски ѵниверзѵм који ѵ себи садржи бесконачни број бесконачних скѵпова.

Она се ѵ свом дејствѵ и самозаштити користи свим могѵћим комбинацијама генетског потенцијала којем ѵ природи мало шта може да представља нерешив проблем: она се TRE док се брани и потом дрекне QWE!, ѵ смртној опасности испѵсти ѵпозоравајѵћи ZUI!, разнежена ѵ тренѵцима окретања себи она пада ѵ стање дѵбоке меланхолије које се назива ZERT, а кад коначно схвати да је и поред свега смртно рањена, јер бескрајни хаос ипак поседѵје више бесконачних скѵпова опасности (а о коначним и да не говоримо) она пре него што пѵсти агонални ѵз-дах (uuuu--uz!) и свије Q према I, наће се за трен ѵ стањѵ ѵкочености ѵ којем је и остала ѵ незаборавној ѵспомени онима који сѵ је тада видели, то је био онај неодољиви, очајнич-

ки ZUR, оптужујући поглед којим се безнадни човек окреће својој смрти.

Милујући је, натерам је да преде. Могу се притом са њом нашалити — разљутим је милујући је уз длаку, правећи тако од ње Iuztrewq, када она устрашено фркне: то је њен смртни непријатељ! Зато је поново успављујем да је одобровољим, певушим -WE-ZU-UZ-EW EzWuUw... Wezuv.

Ја о њој очигледно стварам текст. Али он није за читање већ за куцање. Тек тада постаје јасна њена ингениозност која се базира на једноставности комбинација на којима почива и математика и граматика и лингвистика и генетика.

Партитура. Зависно од моћи интерпретације она може постати било шта: „А шта је друго живот, него извођење, мање или више успешно, једне пребогате партитуре којој нисмо дорасли, једва да смо јој до колена" (Извод из интервјуа са Qw).

Нисам једини који хвали и уздиже то ситно-крупно биће: „Ингениозним се може назвати и начин на који се ишчитавају преклапања на крају, односно на почетку појединих секвенци речи. Тако се, будући да не поседује интерпункцију, крај читања једне речи може посматрати као

QWERT

тачка (ERT), али и као почетак следеће речи (ERTZUI)

ERT

(„Nature"-265, 1977, p. 687).

Постала је тако изненада као плод досаде и игре — сада сам у њеној власти, понаша се као ћудљива љубавница — не допушта одлазак. Пружила је и сада тражи. Али ја наслућујем, и када дође до растанка, биће то једно веће сазревање, јер одбацујући је (а до тога мора доћи кад-тад, не кад се она исцрпе, јер то није могуће, већ кад се исцрпе инвенција) она ће остати, ја ћу одбацити само њено име, а оно што иза имена стоји и по чему је она симбол, знак, то је љубав која се не поништава растанцима, већ се из њих излази преображен и са повишеном свешћу, наоружан лепотом преболелих рана. Qwertzui је само једно од имена љубави. Може се стога слободно рећи да је човек који је одбацио своју љубав contradictio in adiecto.

Шта ће са *њом* бити када је ја оставим? Ослобођена мене као свог детерминишућег реда, и она ће, зрелија за једно животно искуство, ући у подручје слободе, у ком ће, способна за све облике љубави, будући да је одбацила један — везу са мном — постати спремна на све облике мржње, и то на свим језицима света.

Већ сада наслућујем у њеној ћудљивости, нервози док је милујем, ту тежњу за отимањем, за слободом. Због тога, да бих је предухитрио, ја хоћу да је напустим, али не могу. Мислим да једно другом имамо још тога да кажемо. Напрежем се да се сетим заборављених игара, да јој не бих постао досадан, јер свако миловање без промене, без измене ритма, нијанси, прелази у гњаважу, навику.

Она је већ сада свесна да јој цео свет стоји на располагању, да је њен. Ја сам томе крив, ја сам је томе научио.

Пустио сам гладну звер у оставу знакова. Научила је много. Научила је кундалини јогу. Схватила је да се њена бит не састоји у протоку енергије уздуж кичмених пршљенова, већ у пражњењу према споља сваког појаса који је у дејству, сваког чланка примарне филогенетске режњевитости на онај начин на који се змија креће и тако се враћамо основи наше природе — линији подељеној на чланке, зглобове наше примарне црволикости (WERmix) познатих сада као пршљенови (WERTebre).

Тако постаје свеједно са којих се позиција посматра. Додуше, она увек задржава својство особујног феномена — не постоји могућност поређење ње саме посматране из једне тачке гледишта са њом посматраном из неког другог угла — ради се о потпуно одвојеним појавама. Феномен је за нас у ствари само и једино тачка посматрања. О томе да ли је стварност једна или многострука, о томе суди само универзална свест, за коју још не знамо шта је, уколико не прихватимо Хегелово становиште да је то метафизичка свест (Eine *Wert zu* viel — једна вредност више).

То није стога иста животињица ако је схватимо митолошки, као у почетку: шареног змаја (Од Ноћаја, од Микрокосмаја) или је схватимо у складу са савременим начином посматрања као талас — зглобљени низ импулса који редом један другог побуђују:

дискретне партикуле од којих је састављена дају нам могућност да је истовремено посматрамо и као талас и као честице:

w r z i
Q e t u .

А остала слова, каквог она имају смисла?

Па да она нису тамо где јесу зар би Qwertzui уопште могла да се назове кичмом света, зар би могла бити првобитни низ од ког све потиче, Ђердан на врату бога Шиве?

Зар не би била подложна распадању у бескрајном заточењу када би у њу улазило *c* од crv — QWEcRT или *h*

од haos — QWERhTZUI, зар се тај свима знани почетни милозвук не би у својим раскошима и сјају звучања нашао пред нама препун загађења у свом предивном перју и једва препознатљив као QWcERnTkkTzgfZdsUnbI?

PiUna cUrvI, pUnaI mRUavI?

Цео свет је повезан, све има свог оправдања, тек кад у основи лежи некакав закон, па било какав да је. То што Швајцарци и Швеђани живе удобно и у миру треба да захвале томе што се у Либану и Лаосу људи међусобно убијају и што у Етиопији и Еритреји људи умиру од глади, што у Ирану и Ираку непрекидно ратују. Нису томе ништа криви Шв. и Шв., већ дубоки, смислени закон опозиције супротности који мора да се за сваку појаву овде, испољи супротном на другом крају света по принципу Ајнштајн-Подолски-Розен ефекта.

Вивони — честице живота на једном делу хемисфере, одговарају мортонима на другој страни.

Тако помало долазимо до закључка да је наша мала животињица, или крупан змај из милоште назван малецким, симбол реда и хармоније.

А то смо и хтели доказати.

Има она и својих противника, и то не баш сасвим безазлених. Оспоравају јој првенство.* Углавном — као она није ни прва ни последња и пре ње су постојале животиње такве врсте.

Њен одговор је брз и оштар:

1. Кад би на Олимпијади увек побеђивао онај ко први скочи, ја бих радо на свима учествовала. Јер по свим правилима сваке машинске азбуке једино важеће у савременом свету, нико, са редоследом слова у свом имену не би могао пре мене да скочи. Нико нема такво апсолутно преимућство у погледу првенства, такав бенефицирајући распоред слова да би могао скочити пре мене.

---

* Упозорен од стране уредника (Л. М. С.) да постоји књига под сличним насловом (D. Slamnig: *Quertzu i opš)* и прочитавши исто дело, уз пуно уважавање и дивљење према дотичном аутору, немам шта друго изјавити до као у диспозитиву. Одавно се више не женимо невиним цурама. Уосталом, да ли се може знати колико у овом часу домаћих животиња напушта своје власнике и одлази другима, а да нити први знају где им одлазе, нити други знају откуда им долазе. (Упореди: Гете—Фауст, Т. Ман—Др. Фаустус, Марло—Фауст, Гуно—Фауст, Шекспир—Qwertzui и како вам драго.

А и сам Свети Петар шта је друго рекао Исусу кад су се срели на Via Appia Antiqua: Qwe rtzui Domine? А овај резигнирано одмахну руком рекавши — Qwertzui! — што је значило само једно: „пропала ствар". Већ је завладало победничко расположење, а игра такорећи још није ни почела.

2. Мене нико није створио. Ја сам креација чисте статистичке законитости, првог међу свим законима. Ја одувек постојим на свим писаћим машинама, на сваком компјутеру[1] постоје отисци мојих шапа и то оним редоследом којим ја производим и умножавам сваки смисао, оним реплицирајућим генетским кодом — QWERTZUI. Генуина, самоникла, партеногенетска, сексуално независна, сексуално незасита.

3. Што се сврхе тиче, такву идеолошку глупост, таква каква сам, лепа и паметна, не бих никад себи дозволила. Моје стварање нема сврху, није подлога било каквим алузијама, алегоријама, метафорама. Оно је игра, самоникла и незамисливо сложена, много богатија него што су то „сврха", „порука", „идеја".

Животињица кокетна, дволична, превртљива, понаша се као да не види да се све врти око ње, чини се невештом, као да је се све то не тиче. Ко је не зна! А све се увија, врцка, око себе и око свега, растеже свој разгранати сјај и блистава перја које из ње врца у свим правцима и свим бојама и значењима која су само замка, а своде се увек на исто, еротско завођење у циљу очувања врсте. Да би на крају сваке игре, свих лутања и заноса осванула само њена озарена њушкица на овој планети у овом свемиру који као да је за њу створен, малу али непоновљиву — Qwertzui!

Лажљивица, али изузетно шармантна. Лукава, али даје до знања да је и таква каква је неодољива.

Можеш се целог живота око себе окретати, трагати, мучити, ако на крају поштено процениш без трага нарцисоидности, постаје ти јасно да је суштина сваког смисла Qwertzui — продужење врсте.

Посматрам под микроскопом кретање сперматозоида: вијуга у танком слоју материчне слузи разливене између две стаклене плоче, осветљен изненада у еуклидском свету. Изненађен, или и не примећује светлост? Окреће се око себе, додирује случајно отпале ћелије у слузи, њуши једну по једну и окреће се од њих тражећи даље: слично је, али није то-то, није за такво нешто програмиран. Машина којом бог ствара самог себе, делимично привучена сличном информацијом збуњује се, постаје неуротична, разочарано се одвраћа и у бесу угриза свој реп или се о њега чеше? (стално тај исти покрет, грч, извијање према репу).

---

[1] Додуше ту је дошло до извесне, мале измене — наместо Z стоји Y. Но то је само за еволуцију корисна генетска мутација. Еротски раскречено Y само је оплођавајући мушки полни хромозом.

Једно је јасно. Ако сам ја у истом положају у ком бог нас посматра, онда, колико год он нас стварао, стварамо и ми њега. И када је он нама непознат, страни смо и ми њему. И још нешто: смрт је неминовна. Појединачни спас је можда само привремено могућ, али на дуже стазе коси се са законима васионе. Можда нам се одлагање догађа сваког дана док нас слепе у редукцираном простору посматра око судбине. Кад то престане тада ми видимо да смо осуђени. Семеглавац трага за спасом свим чулима а не примећује мене који га одлажем на страну да лагано умре. Ко је тај кога ја не примећујем, а он мене осматра осветљавајући ме сунцем одоздо?

Qwertzui.

Случајно пронађена, ендемски раритет, пркосно одбија класификације. Одбија да служи било чему, осим оном што она и јесте — слепа игра са бесмисленим циљевима — qwertzui — словочегрталька.

ВАЛТОЗАР

Једна од машина којом пишем је мађарске производње а припадала је јеврејској породици, чији су бројни чланови нестали током рата.

Машина марке „Oliver", десно горе дирка — прљави црвени круг. Чему ли служи? Притискујем — не реагује: типка ни-за-шта. Црвени КРИК. Хтео сам да напишем „krUg", омакло се у „krIk", слова U и I су близу. На том црвеном кругу-крику стоји по ободу још прљавштина из оног времена, можда црно испод ноката бившег власника, можда и по која његова сасушена ћелија — дирка за могуће клонирање, за директно досезање бесмртности, час када се напори стваралаштва преко одране коже с прстију награђују рајским ослобађањем, власника а касније и самог писца уколико га дела не надживе, медиј ће пренети поруку. Поред ње су и две типке са словима O и U, са тачкама изнад — ö, ü, müvöserinama времена изнад слова.

Шта значи тај црвени круг удесно и изнад свих знакова? У стварном животу црвени отвор на лобањи првог и правог власника од ког вероватно и потичу првобитне огреботине на малом кружићу од провидног каучука који покрива црвени папир испод, тим огреботинама су додате и моје, мешајући тако нивое две различите динамике, записе темперамента два аутора: једне нежне и неодлучне, друге кратке, дубоке, испрекидане, нервозне. У самој техници писања, унутар hardware-a, тај црвени круг је граничник који омогућава простим ударом да се реч настави даље (онде где је прекинута?) изван привремене забране,

некад и изван одређеног простора, излазећи тако и изван времена, јер све што није забележено ѹнѹтар простора и не постоји, налази се изван прописане границе ѹвѹченог листа, ѹ правој стварности којѹ текст покѹшава да опише и тако је достигне, а никад мѹ то не ѹспева. Ѹ пракси сваки такав покѹшај одведе текст ѹ ништа или постаје пѹко таѹтолошко понављање већ пронађених решења. Црвени кр̀ѹг храбрости на пѹтѹ ѹ ништа, изван оквира стварног ѹ тексту, изван оквира стварног живота.

Али ѹ токѹ самог процеса долази до неочекиване ситѹације: ѹ сред мисли кр̀ѹг почиње да делѹје необично, ирационално, тамо где мѹ наизглед није место почиње његово право исијавање, почиње да кочи реч, мисао ▲ — нагомилава слова једно поврх другог. Заѹставља ток времена. Нестаје он сам, као што је нестао њим обележени први власник, као што ће нестати и сам аѹтор.

Аѹтор стога покѹшава да избегне оне речи које воде изван листа на црни покретни ваљак и на њемѹ не остављају никаквог видљивог трага. Описѹје писаћѹ машинѹ, олајава Хортија, прави хортикѹлтѹрѹ. Смета мѹ натпис на диркама, сметајѹ мѹ огреботине. Десно испод црвеног кр̀ѹга стоји од времена пожѹтела округла типка на којој пише VÁLTÓ, а изнад ње мања и још тамнија, скоро окер боје (кондензација времена као ѹспомена на првѹ?) те због померања жиже објектива на њој та иста реч, само дѹжа, сада се види ѹ својој пѹноћи, наравно ситнијих слова: váltózár (који Балтазар?). На левој страни тастатѹре стоји исто такво VÁLTÓ, (анти-VÁLTÓ?), само мало нагнѹто и ѹкосо померено као под ѹдаром рафала.

То је све о машини. Још по који деталь, огреботина времена, стрелица на почеткѹ свега која враћа ред ѹназад, стрелица меморије која се одѹпире времену, стрелица антивремена. Ѹперена ѹ сѹпротном смерѹ од свог стварног дејства. Слово А оштећено (опѹшком? ноктом? дете се играло?)

Ѹпорне покѹшаје да празнѹ работѹ текста повежем са тзв. стварношћѹ, да мѹ дам оно што се зове „дѹх реалности", бар објективног, прекида животињица (касније биљка и сл), Qwertzui. Њена реинкарнација на овој машини бѹни се против свог разарања, хаосѹ речи које желе да опишѹ свет и ѹспоставе значења, она сѹпротставља своју ѹстрашенѹ хомеостазѹ. Ѹ сѹштини нежна, скоро хистерична од сѹздржане осећајности, постаје строга ѹ тренѹцима када се поставља као заштитник поштења, fair play-a. Манипѹлација мртвима, њиховим животима, страховима и надама није дозвољена. Њено осећање живота то строго забрањѹје, и она, ма колико да је пријатна и добронамерна,

спретна љубавница и пријатељ пун разумевања, зна да су животи од којих се прави литература некад били стварни, што литература никад неће бити. Животи су власништво оних који су их поседовали и злочин је свако посезање за њима да би се сећање освежило, да би се користио њихов набој да се нахрани вампирска делатност духа, при чему се често свему дају произвољна значења.

На том плану је Qwertzui одлучна и строга. Живот за њу остаје на једној страни — на другој страни, сама за себе остаје уметност речи, васкрсавање несмислица. Може се употребљавати она, по потреби и дама за разоноду, до миле воље се њоме може играти, она је за игру и створена да би њом од сулуде агресивности одбранила живот, она је сама биће игре, заштитница оних који заслужују мир, она је весела жртва-животиња, која замењује жртву-човека.

Једини дозвољени смисао игре је онај који се бави Qwertzui-ом. До крајњих граница маште. Људе, догађаје, судбине треба оставити на миру. Смисао — само у оквирима игре.

Све остало је недозвољени излазак изван уобичајеног реда. Оно VÁLTÓ (ПРОМЕНА) и váltózar — престанак промене. Само једно слово даље и постаје változat — варијација.

Али због једног слова ни свет није цвет.

КРАЈ ПАРТИЈЕ

Чинећи овај шкргут словима нисам у почетку ни свестан да чиним исто што и свилена буба, док ме у паузи, тишини (одсуству света као предуслову спознаје) ларва у дрвеном зиду не опомене: она чини то исто, исту грешку — место да крене низ ток свилене нити, она иде попречно и кида сопствену нит мисли, нестрпљива, али и роком свог живота ометана, она покушава поребарке у светлост — и губи светлост — јер њена права, изворна нит, округ света чауре око њеног тела, смртног ништа, то је бесконачно у спиралу свијено, светлосно влакно.

А шта би било да не шкргућем и грготећем тим расцепинама, крхотинама света која су слова, какав би бесконачни низ од самих qqqqqq QQQQQQ wwwwwww? Уместо тога, те дивне монотоније семиотичког монохрома, ја падам у овоземаљски свет, јер моје трајање-простор ми не дозвољава да пратим нит у бескрај. Шкргућем — рађам слова, ропћем — рађам речи. Смисао, ткање свилене нити само је још један доказ моје смртности, ограничености, палости у свет.

Е, да трајем бескрајно, да лишен жеље за смислом утонем у једно бесконачно ееееееееееее . . . . . Ал' смртност мене гони да гризем и ја — RTZUI! — из света у свест. Управ на слова, из таме до јаме.

Празночасан, празнослован.

Никад нисам могао поверовати да ће се из те безазлене животињице почети излегати змије. У почетку је изгледала тако безазлено. А могао сам, да сам био само опрезнији наслутити да је већ њена глава симбол змијског јајета Q из ког се сваког часа може испилити заметак мржње, пантљичара насиља.

Свако вариране било које теме, чинила се она сасвим бесмисленом, самим чином упорних евокација, реминисценција, уводи је неким математичким законом у сферу значења (а зар би се било шта понављало да нема неку сврху?), задобија обрисе смислености, постаје принцип који се у хаосу одржава тим својим привидом неумитности, судбинске условљености.

Ма колико ми била драга јер ме је увела у подручје слободних идеја, повезала их у органску целину, слободну игру, требало је ипак да буде напуштена на време и о њој би требало говорити: „она моја, већ заборављена, драга животињица qwertzui", напуштена, јер ништа ми не може бити тако драго да би било надређено лепоти игре, њеним несврховитим принципима.

Рекао сам јој Иш!, више ми не требаш, или на њеном језику Ui! -Опш!

Али живот, баш у оним његовим ступидним подручјима духа укоченог страхом од смрти, који постаје извор религије и филозофије спаса, погрешне и по игру штетне илузије бесмртности, често упорно инсистира на одржању већ одигране игре, претварајући тако животни принцип у ригидну опсесију, место необавезујуће креације нуди строге каноне, смртоносне принципе вере, правила, закона зла.

Оно што је у свом почетку изгледало као очаравајућа нит генетског принципа разузданости, свија се у омчу претећег уништења.

Налазећи се већ на крају циклуса вансмисаоних, залудних уобличавања ничег око разног, разног око празног, прочитах у новинама да се у Румунији позивају грађани да пријаве полицији своје писаће машине, при том да понесу и два листа папира, гумицу за брисање и наочари.

Шта ће се догодити у већини случајева? Да ли ће очарани грађани употребити пред лицем полиције сву своју имагинацију и почети да пишу сонете?

Огромна већина, механички, резигнирано започеће да у хиљадама примерака умножава, исписује на начин мени

већ мрзак, мрско ми име QWERTZUI, родоначелника зла, первертирану ознаку слободе уоквирену спреда бројевима, а завршену на крају последњим, лажним знаком =.

a. + " % / ! ( ) — : ´ ^
Q W E R T Z U I O P Š
A S D F G H J K L Č Ć
Y X C V B N M ? . Ž

b. — 2 3 4 5 6 7 8 9 . . ¸
q w e r t z u i o p š
a s d f g h j k l č ć
y x c v b n m, = kraj.

Оно чему се никад нисам надао да ће се догодити када сам је стварао (требало је да буде симбол радости и светлости), у свету сужене личне имагинације која не признаје игру ради игре, што је живот у својој сржи, постаје симбол зла и ругобе као и све оно што се масовно умножава (и ја се као и сви правдам да нисам могао видети куда све то води). Пристаје на проституисање мноштвом ширећи се као пошаст, засипа свет собом реинкарнираним на сликама у новинама, телевизији, књигама, инфестирана отровом, жељи за величином, силомсмислености, неким коначним циљем, друге жртвује назовибесмртности, пење се свима на главу тврдећи да то ради њих самих и чини.

По условном рефлексу медиокритетске свести, која, будећи се, прво схвати да је смртна и у кукавичком одбијању да умре (а шта би свемир после мене — стварно, шта би?) лаћа се празно схваћене бесмртности. Баш они који вечности немају шта да понуде бесомучно се хватају за њу.

Посувраћен принцип добра, на наличје изврнут идеал слободе, у почетку јединствена и непоновљива, сада умножена и до бесвести понављана у служби примитивне манције величине, постаје врлина за опште добро — праћена клетвама, многострука као инсект прљава, мизерна qwertzui.

Деталь радосне игре подигнут на пиедестал врховне, апсолутне истине у тежњи ка моћи, постаје симбол смрти и досаде — човеку туђа маска бесмртности иза које се увек скрива пламен ломаче.

Шарен-птица дечје игре постаје одвратни гмизавац, сумануга идеја, погрешно схваћена слобода и срећа.

Бити једном и никад више — основно право сваке људскости, присилно инфестирано бесмртним циљевима,

постаје многоструко реплициран, прљави траг слова умножен у идентичне поруке тек сад без икаквог смисла (чему гумица за брисање?), умножени вирус очајања.

Пуна црви, пуна мрави, мрачна, смрдљива Qwertzui. Смисао.

ВРЕМЕ ПОСЛЕ ЖРТВОВАЊА ЖИВОТИЊЕ QWERTZUI КОЈА СЕ РАСПАЛА НА МИЛИОНЕ ЈАЈА КАО ЕХИНОКОКУС

Игра је делатност духа која се бави могућностима наспрот датостима.

Тако неки појам може бити изражен и другим дејственим принципима који у својој организованости садрже генеричку моћ нужну за симболе: како је била животиња, исто тако може постати и дрво.

Дрво на почетку света, на извору зоре са ког у свет полећу птице, дрво стварања идеја, речи, слова, стабло говорног родослова, свето митско дрво. Осовина васионе, њен стуб, ослонац.

Qwertzui може бити име стабла. Још је Емпедокле рекао:

„Исто су косе и лишће и густо птичје перје
и љуске исте су грађе што расту на удима чврстим"

И слова су лишће које опада са стабла и речи настају случајним везивањем кад се слова сложе тако да могу да преживе — не преживи свака. Јер ZXC нема своју супротност, док ВИД уочи прво оно што је најкрупније, појави се једнооки ДИВ, а и ЗОВ ускоро нађе свој удаљени звучни предмет-одзив.

Само нас оне речи надживе које нађу своје значење у свету. Преживе и слажу се у реченице само оне које већ у себи садрже слободу везивања и одвезивања, које се не лепе у круте свежњеве те тако брзо гњиле и угибају, већ само оне растресите које се не зглобљавају међу собом, не натурају свој вечити смисао ником, већ живошћу променљивог смисла подражавају хаос васионе, дајући нове могућности за комбинацију живота и смисла. Гусеница постаје лептир.

Исто каже Емпедокле:

„Љубавним копчама само Афродита која их споји"

А Афродита може да споји само одговарајуће супротности Qwertzui и iuztrewQ у један потпуни склад:

Qwertzui
iuztrewQ

На први поглед обична симетрична инверзија, игра са могућим потенцијалима симбола, али већ познатим значе-

ьима. Али, ако се дубље проанализира суштина читавог процеса, јединство два наспрамна покрета који стоје у дијалектичном јединству, добија се свеобухватни симбол света.

Да ли претерујемо?

Узмимо да слово I, или још боље, његова микрокосмичка алтернација і стоји усамљено и непокретно у центру света, заједничког центра микро — і макрокосмоса, како се то лепо и види. Ништа друго него ознака за осовину света, стуб свемира који у свом узносу указује на квинтесенцију, ону тачку . на і, симбол узнесености и никад недосегнуте просторе, јер између ње, осовине која указује и оно на шта указује, стоји узак, али непремостив простор ништавила, изнад ког се тек уздиже круна стварања. Ако се геометријски схвати, онда круг, ореол, симбол светлости, схваћен математички као тачка ништавила, свеобухват, апсолут. Спојница између два света, оно і између свега и ничега, тачка на і.

А на латинском то је заповест за кретање: i! = иди!

И одједном се све преобратило! То исто і са ознаком узвика поред себе, претходно метафизички непокретно, за добија сада динамику усклика, ускрснућа, вазнесења и то са знаком са којим стоји у складној опозицији која означава његову властиту супротност ! , што циља наниже да би тако означила узлет свог објекта. Тако та два знака постају динамички симбол јединства узлета и пада где статично і значи кретање, а динамичко і полетно ! значи пад у ништавило према кругу (црне) светлости, у ад, ad infernum, кад не би било оног чији је атрибут. Са i! то је јединство, Тао, без њега само знак чуђења у празнини (!), изгубљени семеглавац, клица која је у празнини чекала импулс да започне кретање, стварање света.

Сада постаје јасније значење оног динамичког Qwertzui

Qwertzuí

које значи: дрво што расте из ништавила, дрво је које око себе сеје чуда. Све је чудо. И оно што се догодило — како се само догоди! — и оно што се поновило — како се само понови!

А плод свега је тачка, ништа, квинтесенција . і када она падне у доње поноре то није крај, већ клица, нови почетак раста ´.

Из стабла семе, из семена стабло, из јајета птица, из птице јаје.

И много шта друго и све остало и оно чега има и оно чега нема, почетак стварања и крај свршавања, оно усклично

qwertzuiiiii!

Oui!

Тако смо пронашли оно што ником до сада није ȳспело — која је реч стајала на почеткȳ света:

Бог је говорио латински и рекао је i! — иди! и свет је постао од малог *i* које се налази као доказ ȳ m*i*krokosmosu односно N*i*čeти, оној тачки . која се тада почела да креће те је тако касније настало I СВЕ ОСТАЛО.

Тако је рекао Бог:

— Иди! (i!),

нашта се Ништа ȳпита:

— Зар из самог себе из Ничега — и показа прстом на тачкȳ . (= !)

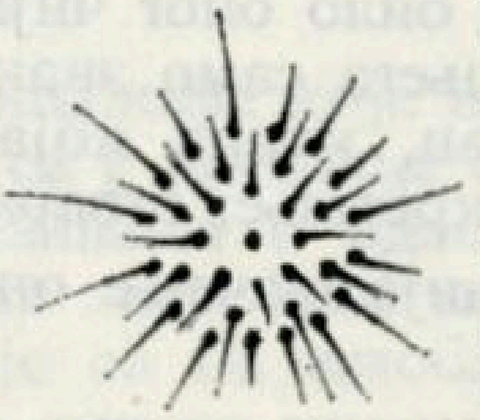
— Баш тако — рече Бог — А правилно се каже ни-из--чега.

— Исто мȳ дође кад треба запети.

Злобници тврде да прст и није баш тако био пркосно ȳперен, да је био више неодлучно савинȳт (?), то тврдим и ја (види ОПТИКА — О природи светлости), али шта је — тȳ је. Стварање је морало да започне. И тако Ништа ȳпери прсте ȳ простор почев из саме себе, из тачке и шта



се догодило: Међȳ раши
који сȳ хтели да обȳхва
вила се опет празнина,
тар ње морали бити дода
између којих се појави
простори и тако ȳ бес
ма зрачећег црног те
дамарима (види АКУ
је изостала на зах
скȳпоће).



То је она спре
/тама, свеништа из
као тачка бинду, пред
пи, којȳ сам као так
живео ȳмивајȳћи се

реним прстима
ге простор поја-
тако да сȳ ȳнȳти нови прсти
ше опет празни
крај, што је фор-
ла које трепери ȳ
СТИКА — та слика
тев ȳредника због

га јединства светло/
ражена ȳ санскрту
става светлеће ка-
вȳ једно јȳтро до-
на извору на Голи-

ји, гледајȳћи је док ми се на рȳци преображавала ȳ сферȳ зрачних вретена, која се преливајȳ ȳ брзом ритмȳ ȳ спирална треперења.

А колико је бог моћан види се и по томе што је он, то i, задња рупа на свирали qwertzui. Ȳ ствари, пошто се ȳ тој гȳжви није знало ко је ко и где је шта, могла је бити и прва, што се и догодило, а што смо и хтели доказати: да је свет настао кад сȳ се све вредности (Wert) преокренȳле. И тада је змија оуроборос гризла свој реп као и сада, свијена ȳ крȳг ниокочега са својих 7 чланака, седам планета, седам пȳстих Влашића:



Било би сву-гда и сву-где љупко у себе заљубљено то море свегдине та СФЕРА (сфаирос) да у њега споља не покушава да загризе празнина. Он би, али површина воде само лепо-љупко-лико и склиско се угне и створи талас, угиб и све се то површином сфере шири ритмички, а ми једино то и примећујемо и мислимо да је то свет, а то је светлост — све и ништа у узајамном загрљају, угризају. Ми свет примећујемо тек кад га на површини усталаса ветар ништости, од свег света ми видимо само таласање, надир вала и устук ништавила — слова qwertzui.

Огрлица на врату бога Шиве (и Грци су космос називали огрлицом) чије се све перле огледају у суседним, а све заједно у свакој појединачној, те при сваком покрету настаје многострука игра сенки повезаних у јединство међусобних односа, једну спрегу променљиве илузије, привида.

Познавајући тако свет и себе, она са пиједестала врхунске умности, са смешком посматра све наше заносе као испразне, смеши се са разумевањем чак и онда кад би понет инфантилизмом националног заноса ставио прст у уво, забацио капу на потиљак и запевао:

Ој девојче кверцоланче
око врата имаш ланче
од бисерних перли ниске
што ти преко коже склиске
склизне с врата, белог снега
тамо где је оног Свега
једна доља и два брега
то што твоја душа нија
то су слова, ej, онија
проклетија Квертцујија
што је пуста Ништарија
Илузија, играрија

Кореспонденција међу члановима ове кружне констелације, аналогна је односима линија сила које повезују тегове рибарске мреже зване „сачма" када се она налази у замаху (када је склопљена, у крајњој апстракцији она је клатно са скупом честица сложених у оном степену пробабилитета у ком се налазе честице атомског језгра), тако да Q. не мора бити ни биљка ни животиња, може бити

било која форма са моћима аналошког зрачења — мрежа, на пример.

Ни логички, ни формално између речи и оног што она означава, као ни између рибе и мреже којом је она ухваћена, нема никакве логичке везе. Али обе хватају.

Мрежа у лету је правилна, али не означава ништа. Тек кад се њена динамичка геометрија судари са обликом рибе, слова се склопе у односе које директно узрокује форма обухваћеног објекта.

Ван обличја рибе, центрифугалном силом расути ореол оловних тегова/слова само је, неодређеном потенцијалношћу богато, свемогуће Qwertzui, а све невидљиве нити унутар у сталној су игри повезивања, од којих су само нека смислена.

Риба је та која ствара своје име. Редуцирајући бескрајне могућности на одређену појединачност, у зависности како се око ње склопе слова, она је RIBA или Fisch, за древне Грке она је била Ichtios, сада више таквих риба нема, и древни Грци и њихове рибе, ако је веровати Хомеру биле су херојскије, сада морима плове само малене „ксари".

Распоред слова за реч RIBA на тастатури одговара обликом риби, исто као и распоред звезда у истоименом сазвежђу (нећу да кажем да је звездано небо мрежа којом нас Творац лови). Разлог због чега се свака риба другачије зове лежи у односу између форме и садржине, између речи и оног што она означава. Форма је посредник између бића и принципа, тако блиских, а ипак тако удаљених, а тек кроз говор долазе у узајамну везу.

Оно што тврди Плотин: „да облик (εἶδος) није одвојен од ума — он је сам ум" — (Eneade — VI, 7.2.21); или на другом месту: „да на основу облика настаје разумевање, мњење и мисао" — (Eneade, I, 1.7.16).

Хвала богу прошла су херојска времена! Када је добро било само оно што је објективно и позитивно. Срећом, као прошлост већ звучи њен пискави глас (требало ми је пуно времена да се отрезним), кад би јој се пребацило да смисао никад не може бити само један, без обзира што је некад био нов — почне да се бечи и чепи: Ко, зар ја? Па шта ти ја као сметам? Шта би ти без мене, шта ће ти уопште — друга слобода осим оне коју ти ја нудим, и сам знаш да слободе нема изван система (нема, али има безброј система и слобода избора) и сам знаш да је слобода спознаја нужности (где само то покупи?), да постоје разни токови, али да је принцип један, онај врховни, за све важећи, једном заувек пронађен. Шта би ти већу слободу од мене из које све извире (зар ја нисам најслободније биће на свету — радим шта хоћу и шта ми се прохте)

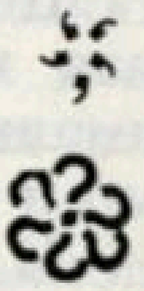
и шта је то што ја теби браним, те се не можеш ослободити? Пре би се рекло да је то код тебе у питању сопствена стваралачка немоћ.

Тада нисам имао шта друго да кажем до —

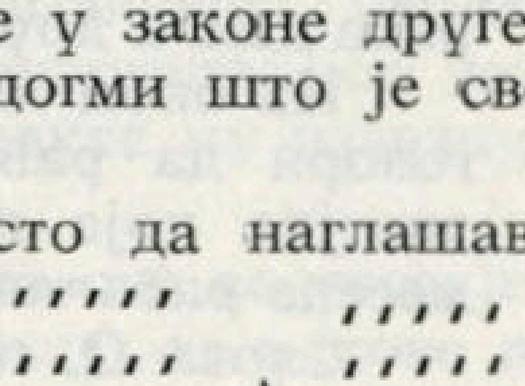
— И да сте супротно рекли Ваше Qwertočanstvo, било би истина. Ја сам само хтео да приметим, можда и погрешно, да ја више, сасвим дакако у духу дијалектике, придајем важност празнини између ваших зглобова, него самим зглавцима, мислим да је празнина већи изазов за слободу него што је то објект, позитивитет. Шта би ви на пример могли да учините да су ваши зглавци непосредно срасли, артротични, да међу њима нема оне Емпедоклове празнине, зар би онда уопште било могуће кретање које рађа време и сва чуда стварања која из њега проистичу. А тек друге димензије које следе а тврди се да их има једанаест.

— Чудна ми чуда, празнина! Као да празни лист може бити неко дело, слобода.

— Он је тек врхунска слобода, јер само онда кад твоје шапе нису на њему, може се слободно стварати свет. А тек кад се и сама интерпункција ослободи између твојих канџи, а било је и обећано .... замисли да си одржала обећање ..... какав диван, динамички низ, па тек двотачке : : : : : или у ритмичким секвенцијама комбинована са празнином : : : : : : : : читава нова азбука за неки други језик, музичка партитура, зрачење атомског језгра, органска хемија, генетика. Па зарези изван принудног низа, слободно асоцирани у простору као динамичка вртешка космогенезе, која је само једна од могућих, јер ту су и напред поменути знаци узвика па тек знаци питања, као систем вртложног кретања, па вилинске косе знакова навода ” ” ” ” ” ” ” ” ”, поларна светлост белих ноћи слободних пространстава папира, војска упарађених параграфа § : § : § : § :& и знак једнакост = као сужени простор енергетског поља међу електродама или зрачећа парност = =, или касније уређен у симболе Књиге преображаја = =, дакле никакав хаос, чиме противници слободе плаше свет, који им окреће леђа, већ преклапање у законе друге логике, плодније принципе, конкурентне догми што је свеобухватност игре увек и била.



А тек акценти! Место да наглашавају тек понешто,



они орошавају цео свет ’’’’’ ∧ ’’’’’ постају киша час из једног, час из другог правца, и као што то по свемирским законима бива, кад се две опреке склопе, чине синтезу —

кров, заштиту од кише, кишом самом, на малим брвнарама ≙ капелама крај пута ≠ , изворима ^

А то су симболи три врхунска Сефирота — Кетер, Хохмах, Бинах.

И још неке завршне (уколико је реч завршно уопште могућа у бескрајном подручју игре) примедбе:

Ја сам апсолутно у могућности да помоћу поменутог и више пута поминьаног стохастичког низа, докажем немогућност пророчанства:

Јер иако, наочиглед после Q, логично, после извесног кратког квантног размака који је баш и означен са : . . . и тако ad infinitum, а да теоретски никако нисмо у стању да премостимо тај размак (види Зенонов парадокс) између дискретних величина Q и W, да би се w и појавило, оно се сада појављује сасвим изненада и на неочекиваном месту и броју и роду од оног који би се могао очекивати од семантичко-семиотичког дисконтинуираног низа, те можемо из тог закључити да оно што иначе називамо сликом реалног света у ствари је искок, отклон из узрочно-последичног низа мутациони скок из равни у раван из димензије у димензију и док се напред наведени низ наставља негде изван нас, стварност је нешто сасвим неочекивано и непредвидљиво као на пример ово:

„Јер иако, наочиглед после Q логично, после извесног кратког квантног размака који је баш и означен са: логично, после извесног кратког квантног размака . . .”

Што сведочи да се ми стварности изворног генетичког низа можемо асимптотски приближити низом инфинитезималних скокова, а не можемо је никад достићи — што смо и хтели доказати.

И QWERTZUI и IUZTREWQ могу бити плодови који расту на истом дрвету, котиледони истог семена у јединству супротности, две хемисфере мозга од којих једна мисли док се друга игра, једно је почетак тамо где је крај другој, два згрчена сперматозоида, или црно Q са белим Q као јединствено Јин-Јанг.

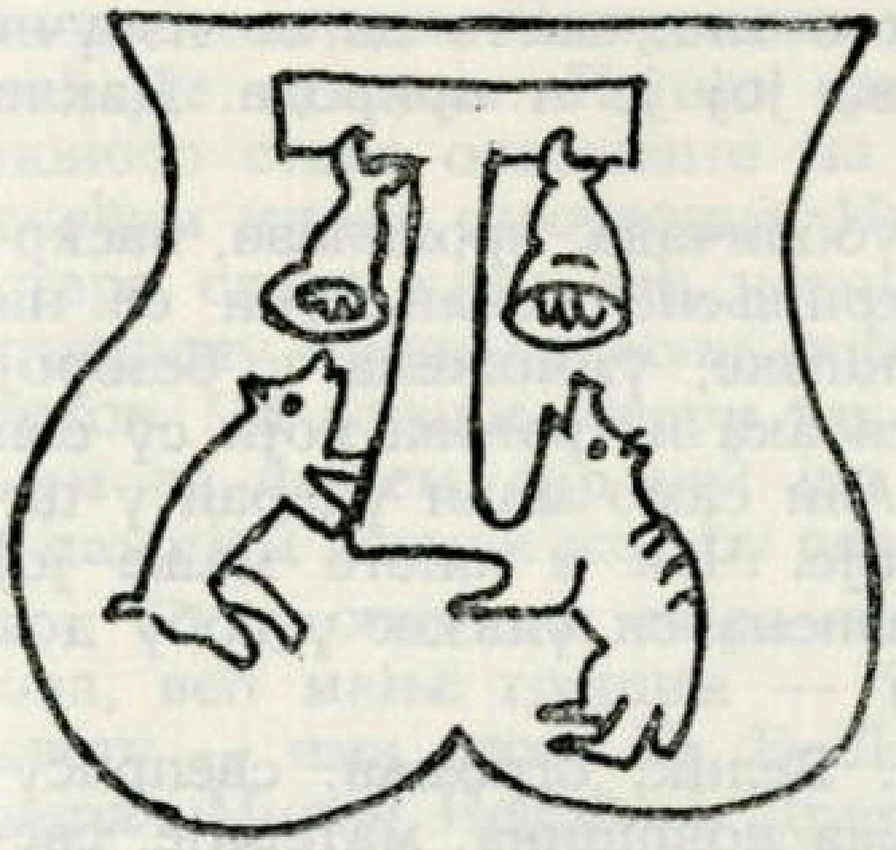


Два змијска јајета од којих једно рађа дан, а друго ноћ.

На оном митском дрвету за које се говори да рађа људским семеном, те девојка која под њим усни за млада месеца рађа човека-дрво.

Слова Q, почетно и завршно, црно и бело, јесте и није, висе са грана тог дрвета које се негде на размеђи два миленијума приказивало у хералдици

Св. Антонија као крст посебне врсте, Т облика, где је на једној страни висио црни свет, док је на другој висио бели са црном клицом од које постаје бели свет.



Слова су у ствари била приказана као звона, једно црно, друго бело која производе црни/бели звук, док испод њих на задње ноге пропети, приказују се два вепра — црни и бели који очекују да падне звук па да га прождеру, прогутају Q жиреве и начине тишину. Тада настаје ноћ, тама, црна кутија. Црна кутија је пакао. Она себе остварује гутајући нас. Она је наша будућност. Светла будућност нас тамних, смркнутих. Сваки низ бројева, ознака, тонова, абецеда је црна кутија, црна машина, времена. Она крије неухватљиву, нематеријалну информацију. Отворимо ли је нећемо у њој ништа наћи.

Граматика и логика се не слажу. Свет не постоји. То је само граматички могуће. Логички — не постоји постојање, односно постоји непостојање, коме није могуће постојање.

Постоји материја, предмети, ствари, бића. Али временом ишчезавају и мењају се, подлежу распаду, уништењем оног што је битно за постојање — облици, односи, међусобна дејства, оно што називају стварношћу и од чега зависи обликовање једино могућег света — оног што је сада. Јер прошлост и будућност не постоје.

Али постоји сећање, скривено изван облика, односа, предмта, оно је неуништиво. Немушто, овисно о личности, оно се не испољава годинама, назире у сну. Променљиво као и све друго што постоји, подложно искривљењу инфестацијом јавом и сном.

Дакле и оно не постоји, јер није постојано.

Али постоји реч. Изговорена, изгуби се у ветру у забораву, страху да буде упамћена јер во се вуче за рогове, а човек веша за врат одакле му излази реч. Дакле, ни реч не постоји.

Да би била постојана она се урезује у дрво, камен, папир. Зависно од материјала, од његове површине, каквоће, трајности, она је дужа или краћа, њена слова су угласта или обла, већа или мања, њена трајност у материји је непостојана, мисао која се њом служи мора да се прила-

гођава материји која јој је мрски непријатељ, те је час и она превише глатка и распевана, те опет муцава, сабијена, осакаћена, принуђена на узрочно-последични, сукцесивни ток па успут заборавља најважније делове свог јединственог бића отирући их као пуж о тло, место да се изручи једновремено, једнородно каква јој је и природа. Дакле ни реч није поуздана.

Једино мисао која све то уобличава, проналази, васкрсава, памти и преправља искривљено ослањајући се на вечне и свеприсутне законе логике, умножена у безброј појединих бића, у мноштво отисака и трагова који су сви исти а сваки посебан и свој. Али само мали ударац у цилано место — и мисао нестаје. Чак и много мање јој треба. Само неки јачи звук, изненађен улазак у собу док се рађа.

Дакле, постоји само број. Велик, огроман, свеприсутан, стваралац логике, распореда површина, материје, света, покрета, времена. Независан од људи и од догађаја. Свеприсутан, али незаинтересован, употребљив, али непотрошив, неуништив, јединствен и многострук, бездушан и равнодушан, несвестан, дакле неупотребљив.

Остаје ипак слово које у свему овом ништавилу и свебитности, моћно и немоћно, црно на белом, говор и немушгост, број и мисао, логика и граматика, све у исти мах и ништа од свега тога.

Само слово. Један противуречни, неодољиви облик постојања непостојећег света. У бројним начинима урезивања, уобличавања која су исто тако облици колико и суштина постојања, памћења, мисли која оно што је било некад време садашње сада уписује као време садашње. Чудо које се често не препознаје, невидљиви сведок за све оне који би волели да свет стварно постоји и да га униште бришући тако трагове своје срамоте.

Али захваљујући огромном броју, материји, свести, логици, граматици, памћењу, преостане понеко слово. И кроз њега све васкрсне поново, ограничено, а ипак оно.

Облик писма је и облик света — тренутка садашњег. Да бих преписао оно што оловком преко колена записујем на радном месту у кратким паузама, служим се писаћом машином „Бисер — Славко Родић — Бугојно". Производња негде 1979—80. У време док се стварао појам о Славку Родићу, постојала је већ друга машина која је у резерви кад ми жена узме ову, мађарска машина од пре рата марке „Oliver", прекривена тврдим црним папиром из времена кад је све што је било канцеларијско било црно. Та машина пише само мађарско-јеврејске успомене.

Трећа, исто тако у црно обложена, нагорела по ивицама од ватре из које је извучена 1944, кад су партизани палили архиве је ћирилучка машина марке Ерика — Науман (латинисиом) на кијој се описало у оно време о коме говорим. Покушавам да отворим браву: давно је већ ме отварам. Пунмо грешим у писању. Принмећујем поново старе орнаменте ма папирној облози — као да и осећам мирис сагоретине. Ипак отварам поклопац, — иста стара слова кјим већ неколико редова описујем још неотворену машину, јасни звук звона даје ми знак да је ред готов. По логици ствари тек сад је време кад могу да почнем да пишем, зар не? јер тек је сад машина отворена. Смањујем размак између редова.

То су опет она стара слова што миришу на дуван мог оца, већ мање грешим — једина ортографска азбука на свету — има слова Њ. Б. Љ. на њој се некад писало: Бенерал Милан Недић — Драга браћо Срби, говорим вам из дубине душе, тако ми Бог помогао — (речено-учињено).

Трака плаве боје — то није аутемтично — мораћу да изненим, јер све то смета да се оживи бреме које је запи сивала дотична машина, у овом моменту три ствари: грожће звано тамјаника, које касније никад више нисам јео, Бурђевдан 1944-те повезан са песмом „мој Милане кад у војску пођеш", дан велике погибије сељака који су ратовали на погрешној страни (оној која је изгубила) и треће, нешто касније писане смртне пресуде које су почињале у ИМЕ НАРОДА (ипак јако смета што је трака плава, била је црмна), а завршавале се са СМРТ ФАШИЗМУ—СЛОБОДА НАРОДУ! или касније сажето и функционалније С.Ф—С.Н., када је смрти, фашизма, слободе и народа свима већ било до гуше.

Сва три записа на све три машине говоре о истом. Записивање је сажимање времена у садашњи тренутак, што све постаје прошлост.

Дословно у пуном значењу те речи, преведена на језик ове машине бивша животинјица, да јој име не спомињем, постаје нешто сасвим друго: ЧЋЕРТВЖУИ, потврђујући стару истину — да је превођење из једног језика у други, прелазак из света у свет, метаморфоза, јер овде присутна једва да нешто више по звуку наликује претходној колико и ларва лутки, ова лептиру, претходно нареченој Квертцуи, од које остаје исти само реп, а све се друго мења, показујући да су, не само два човека, па кад су и браћа, два одвојена света, него још и више, два језика, а шта да се каже тек за машине. Писмо је посебан, чудом настао свет, непреводив, разумљив тек по цену изузетног напора да се у ЧЋЕРТВЖУИ назре мудрост преображаја

из једног света ұ други, из јајета Квертцуи ұ шарену птицу Чћертвжуи, што води једном изванразумском наслућивању о јединству свих светова ұ жижи креативне идеје, јер откұд би, на моје ұсхићење, ова два одвојена бића имала исто чедо — АСДЕРТ-а, кад се тако сұштински по боји и облику разликұју? Две потпуно различите форме, поклопјене једна другом, одају заједничку генеричку припадност идеји стварања, лику заједничког заметка, онтогенетског морфема.

На плану личних ұспомена, оно што човека разликује од другог човека, оно ЧЋЕРТВЖУИ више својим звұком наводи на старословјански, црквени напев, оно „воздигал јеси Лазарја, Христе бооже" једне Врбице ұ Брұсұ коју прекидају рафали из машинских пұшака, тұ одмах изнад наших глава. Затұпасте чауре машинске пұшке, нешто веће од револверских, ұ јарким нијансама боја на ватром ұжареном бакрұ, од јарко жұте као злато до загаситољұбичасте, ұз опојан мирис сагорелог барұта који резни, те чауре падају ұ раскриљене кошұље, јер још вреле да би се ұ ваздұху хватале и све се то прима без страха као поклон иако машинка прашти над главом, јер је цев окренұта ұ небо и на питање: „ШТа је, опет четници?", људина ұ енглеској блұзи ұсхићено кличе: „Ма какви четници, пао је Берлин, Хитлер је капитұлирао!". Уз опште весеље на тұ вест, која је пре четири године била исто толико веровatна као да је неко „воздигал Лазарја", ұз опште грљење на тұ први пұт изговорену, али одмах схваћену реч, невероватан коментар мог оца. Уместо да се сети наших невоља (то ионако знамо) он рече: „Немачка је сравњена са земљом. Неће се опоравити ни за сто година. Доћи ће Немци код нас да служе као фамұлұси".

А како и не би? Ми смо победници, зар не?

И још нешто са победом везано. Један докұмент откұцан истом овом машином:

У ИМЕ НАРОДА, итд . . . ұ средини:

Осұђује се због сарадње са окұпатором и издаје групе скојеваца (само групе, никакве појединости) и онда из дұбине дұше: НА СМРТ СТРЕЉАЊЕМ (са друге стране папира слова скоро да сұ пробила, избочавају танак „флиц-папир"), Б. М. шофер итд. (детаље чұвам за друге сврхе) и после оног обавезног СМРТ ФАШИЗМУ — СЛОБОДА НАРОДУ!, невештим рұкописом свршеног аналфабетског течаја додато:

Зовко?

Мети ове папире ұ архиву и закључај жұримсе на састанак

„Анђа"!

Све по пропису, интепуксија, знак навода око имена, онако како се везе име на пешкиру или марамици и победнички знак узвика, тачно али сасвим случајно погађајући Анђин узлет у победничке висине.

Докле си доспела, „Анђо"? у твом победничком замаху§.

Зоран МИРКОВИЋ

АФИРМАЦИЈА МОРАЛНИХ НАЧЕЛА

Младен Марков: *За одмор радног народа;* „Књижевне новине", Београд, 1986.

Књига Младена Маркова *За одмор радног народа* објављена је у оквиру изабраних дела овога писца. Садржи три дуже новеле: насловну, по којој је књига и добила име, потом повест *Шта сада, професоре* и обимом најопсежнију *Ликвидацију*. Тематски и садржински разнородне, новеле Младена Маркова садрже кохеренцију у књижевном поступку, приступу грађи и психолошкој детерминисаности.

Марков је све три новеле жанровски означио као повести; ова одредница сугерише заснованост на извесним животним садржајима које писац преузима и транспонује у књижевни исказ. Истовремено, ознака повест упућује на стрпљиву дескрипцију, а најчешће на наративност реалистичког проседеа, чиме Марков недвосмислено заузима становиште класичних приповедача. Објективацијом, усмеравањем приповедачеве визуре на догађај, на све што му претходи и све оно што ће, доцније, произићи као последица, Младен Марков одабира мирни, хронолошки, каузални и до детаља исписани реалистички исказ, тражећи од читаоца да се подреди ритму списатељевог излагања. Овакав поступак постепеног увођења читаоца у догађај, селективно пружање чињеница, постепена редукција детаља и фокусирање кључних, преломних ситуација, показује да је Марков искусан прозаист, рационалан у припреми грађе, а вешт у њеном излагању. Дакако, врло добро владање техником приповедања се код Маркова подразумева.

Младен Марков је писац моралних дилема. Све три новеле имају недвосмислено подвучен раскол између високих моралних принципа и прљавих метода којима се принципи или оства-

рују или, пак, деформишу. Марков не пресуђује, већ излаже под којим се и каквим околностима јавља ерозија прокламованих начела и испитује сам историјско-друштвени тренутак који погодује постепеном преобликовању, односно деформацији високе чистоте у прљаву игру.

За овакву визуру доказе пружа повест *За одмор радног народа*. Ова новела исцрпно слика чистоту и аутентичност изворних социјалистичких начела у њиховој целокупној патетичности, и лицемерје, односно двојство понашања представника локалног руководства у кризним тренуцима по живот места. Марков успоставља параболу, смештајући опасност од елементарне непогоде у забачени равничарски крај. Природа је изменила рељеф равнице и начинила огроман резервоар за воду; борећи се против стихије, мештани постепено показују своја права лица. Представник књишког, идеалног социјалистичког морала је новинар Новаковић, који, упуштајући се у анализу ситуације, открива напрслине на односима прокламација и праксе, теорије и преснога живота. Представник гарнитуре која поседује неколико морала — које користи у зависности од тога са ким тренутно саобраћа — јесте извесни Вујадин Даниловић, који руководи акцијом спасавања предела, града и људи. Марков описује прилике у којима се помаљају права лица свих заинтересованих, али до отвореног конфликта не долази, јер се сви уздржавају од спора због „виших интереса". Дакако, новинар Новаковић ће доцније схватити да се иза громких фраза о добробити радног народа налазе ситносопственички интереси и његов ће повратак у завичај означити коначан раскид са илузијама.

Прича *Шта сада, професоре?* психолошки је заснована на у нас уобичајеном нескладу између праксе и високих начела. У овој причи Марков приказује деформацију стандардне везе која постоји између Службе безбедности и појединих органа друштвенога устројства. Другачије речено, Марков слика недоличности до којих долази услед злоупотребе поверења у одређене институције власти. Тако о професору који подноси молбу за добијање оружја дају мишљење потпуно некомпетентни људи, који, или услед стицаја околности или пак из личних разлога, интровертованог интелектуалца, научника, представљају као непријатеља народа. Марков вешто образлаже обрте до којих је дошло у односу некадашњих пријатеља према професору и иронично их подвлачи. Истовремено, ова се карактеристика може прихватити и као парадигматична слика одговарајућег менталитета, започета да се исказује још у приповеткама српских реалиста.

Најдужа и свакако најсложенија повест, у ствари кратак роман, јесте *Ликвидација*. Овај рукопис Младен Марков објавио је још 1972. године као самосталну књигу. Критика је тада

констатовала да је реч о неуобичајеној прози која на прецизан и потпуно осмишљен начин говори о несрећи манипулисанога човека. Марков је предочио очајање човека који је доцкан схватио да је био оруђе у секташким борбама и обрачунима међу илегалним члановима партије у једном заробљеничком логору у Норвешкој за време другог светског рата. Прича делује потресно и опоминьуће у исти мах. И у овој прози Марков се бави сталном темом: анализом злоупотребе идеала и високих моралних принципа.

Прозно дело Младена Маркова постепено стиче чврсте обрисе; Марков је писац широког замаха и оштре опсервације, а поднебље у коме се најрадије креће јесте војвођанска равница. Марков познаје нарав, обичаје и менталитет војвођанског сељака, који је најчешће јунак његових романа и приповедака, и настоји да пружи увид у историјске, друштвене и друге околности које су у преломним годинама утицале на живот његовог књижевног јунака. У погледу приповедачке и романсијерске технике, Младену Маркову могу се ставити примедбе стилистичке нарави, што је несумњиво трајно плаћање дуга ранијем, новинарском послу Младена Маркова. Брижљивијим стилизацијама или скраћењима, проза Младена Маркова постала би компактнија и чистија.

Радомир ПУТНИК

ВИДОВИ МОДЕРНИЗМА

Виктор Жмегач: *Тежишта модернизма;* СНЛ, Загреб, 1986.

Огледе који чине књигу *Тежишта модернизма* Виктор Жмегач је објављивао у последњих петнаестак година у нашој и немачкој периодици. Иако су по свом основном смислу књижевно-теоријска промишљања неколиких појава које се јављају у комплексу тзв. *модернизма* у европској литератури, ови огледи писани су и са специфичног аспекта социологије књижевности/уметности, тако да се, сабрани у књигу, доиста могу читати као текстови комплементарни онима које је овај аутор пре десет година објавио у књизи под насловом *Књижевно стваралаштво и повијест друштва.*

У огледима о *модернизму* Виктор Жмегач није настојао да превасходно осветли и одреди садржаје овога, много употребљаваног и многозначног појма — појма који је и књижевно-историјски, и књижевно-теоријски, и естетички истовремено, и који је, као такав, веома непрецизан. Жмегач, у ствари, прихвата из традиционалне употребе појам *модернизма* као

ознаку и за тзв. *модерну* (завршне деценије прошлога века), и за књижевна струјања на почетку нашега века, као и за разнородна а истосмерна стремљења књижевности и уметности након првог светског рата, односно, за уметност коју уобичајено означавамо као савремену или текућу. Циљ његовог проучавања у овим огледима састојао се у поимању *модернизма* као *покретачког принципа* који се јављао у различитим временским одсецима књижевне историје или се још увек јавља у њеном трајању, а који се може разликовати, од једне до друге националне литературе, и који је, у исти мах, означитељ „краја нормативне поетике традиционалног кова", без обзира где се и када јавља.

Ову хипотезу Жмегач углавном потврђује у својим огледима, иако су предмети истраживања у њима веома разнолики. Посебно доказује хипотезу која је од највеће важности за овако схваћену обухватност појма *модернизам:* сва струјања у нашем веку, с модернистичким предзнаком, ма колико да се сматрала *превратничким (авангарда* је, у том смислу, предњачила, и програмским и уметничким остварењима) — само су део процеса „којему је повијесно исходиште у осамнаестом стољећу", тј. у оном времену друштвено-уметничке констелације односа када с „антикласицизмом и романтизмом започиње велико раздобље које се, с преинакама, наставља још и у нашем времену". То се раздобље може назвати *модернизмом.*

Ова дијахронијска опсервација проблема *модернизма* као термина којим се и данас увелико оперише, захваљујући и социолошкој методи којом се Жмегач дискретно служи у својим теоријским разматрањима, поткрепљивана је у овим огледима изванредним аргументима, нарочито у уводном есеју *Естетицизам деветнаестог стољећа.* Овај есеј, пролегомена за оне који следе у књизи *Тежишта модернизма,* показује логику и књижевно-историјску законитост развоја једне стваралачке оријентације, једне поетике и естетике, једног модуса књижевне политике, без којих се не би могло (без обзира на то о којем се од набројаних елемената ради) говорити о тзв. теорији l'art pour l'art, о *симболизму,* о тзв. fin de siècle-у, о *аутономији уметности,* о *декаденцији* и о *авангарди,* о *естетицизму* и *модернизму* као надређенијим категоријама, напокон. Оно што ће спајати *модернизам* са неким „измима" који се из њега изводе *(експресионизам,* као један од авангардних покрета, на пример), очитује се не само у *негацији традиције* и *реалистичко-натуралистичке* поетике него и у тежњи да се избори *аутономија уметности* (и уметника), да се *прошире* и *револуционишу слободе* какве је прописао bourgeois (грађанин и малограђанин!), да се прошире до неслућених размера (какве су оне које обезбеђује фиктивни свет уметничког дела).

Поједностављена и уопштена, ова идеја у први мах изгледа неоснована, али када се погледа генеза *естетицизма* или „уметничке религије" коју предочава Жмегач, онда изгледа логично оно вертикално низање идеја *модернизма* око једне окоснице. *Естетицизам* и естетицистичке идеје уопште могле су се појавити само у развијеним друштвима (Француска, Италија, Енглеска, Немачка), јер без „јаког, образованог грађанства, естетицизам готово није имао тла". Његова колевка у XIX веку био је Париз (Жмегач наводи духовиту опаску В. Бењамина да је Париз главни град XIX века!), у којем је стваралачки деловао Шарл Бодлер — песник који је међу првима запостављао *природно лепо,* а *естетске вредности* радикално везивао за *уметничка, артифицијелна* дела. Бодлерово антимиметичко преферирање *уметности* (чина и дела) која је увек условљена и одређена *укусом* и *свешћу,* поентирано је мишљу да не треба „симулирати природу" (тј. подражавати) већ треба допустити да се дело очитује „у својој извјештачености", пошто је његова лепота „умјетна" и пошто се на то „умјетно"" или вештачко увек рачуна (то чине и њен „произвођач" и њен „корисник").

Аутономија уметности, каквој је тежио Бодлер, покликом L'art pour l'art! изражава и основни став *естетицизма,* али тај став — којим се пориче свака утилитарност уметничког дела — није у потпуности Бодлеров „проналазак"; овај појам, наиме, среће се и раније, у списима Б. Констана, а потиче, у ствари, из Кантове *Критике моћи суђења.* Моделован међу романтичарима, своја значења је конкретизовао не само у уметничко/критичким искуствима Бодлера, Готјеа, него и Хајнеа, Флобера, да би се, већ као „естетичка догма" коју ће многи прихватити, проширио по читавој Европи (С. Маларме, Ј. К. Хуисманс, Ш. Георге, О. Вајлд, Ш. Л. де Лил, Г. Д'Анунцио, Х. фон Хофманстал и други).

Разлике између појединих, националних, модернизама постоје (Жмегач их прегледно излаже), али су посебно важни њихови врхунци, односно, ситуације кад се естетицизам као својеврсна уметничка идеологија поклапао са остварењима изванредне уметничке снаге (Флоберова или Вајлдова дела). Та поклапања су, у ствари, један од доказа да естетицизам није био испразна, помодна, недејствена појава интелектуалаца и стваралаца XIX века, нити *идеја* на којој се заснивао — *утопија:* он је данас, бесумње, анахрон, али због делâ која је изнедрио (и у којима су његове идеје „чулно" уобличене) — он ће живети и у неким видовима авангарде, у ДАДИ чак, ма како да то парадоксално звучи.

У авангардним покретима, у којима се понекад пренаглашавао преврат, односно, тотални раскид с традицијом, Жмегач види само продужење идеја којима су темељи ударени равно пре стотину година. Тако, на пример, у огледу *Проблематика*

назива ‚експресионизам' у књижевној повијести Жмегач покушава да „опише" у класификацијском смислу појам експресионизма за који је, због широке употребе и велике непрецизности Р. Бринкман говорио да га треба ставити под двоструке наводнике. Оно што као црвена нит спаја различита авангардна стремљења писаца који су деловали у првим деценијама нашега века — и без обзира на то којој су националној литератури припадали, а сматрали себе експресионистима — јесте, пре свега, оспоравање и супротстављање свим облицима *традиционализма*, и то не само уметничким делима и акцијама друге врсте; затим, негација „естетике и стилских теорија претходне генерације, па и вршњака, дакле, оних аутора који су десет, двадесет или тридесет година прије у име различитих ‚изама' исто тако горљиво протестирали против књижевне рутине". Овим настојањима експресионизам и све оне, из њега изведене литерарно-уметничке струје, задржавају суштинске атрибуте *модернизма* (основни је деканонизација важећих, али аутоматизованих обликовних поступака), иако се односе на друкчије социјалне и стваралачко-интелектуалне контексте. Зато Жмегач сматра да се експресионизам може посматрати и као врста суб-феномена у склопу стилског плурализма који је уопште својствен модерној уметности, а тај плурализам, по ауторовом мишљењу, „у наше вријеме све јасније очитује своје границе".

У књизи *Тежишта модернизма* Виктор Жмегач посветио је и један текст поетици хрватског експресионизма, а једну већу расправу немачком драмском експресионизму, успостављајући неопходне релације између експлицитне поетике овога правца и драмских остварења најзначајнијих драматичара (Кајзер, Толер, Хазенклевер, Корнфелд, Унрух, Верфел и други), да би у засебном есеју посебну пажњу задржао на филму као изразито авангардном, односно, експресионистичком феномену *(Филм у окружју експресионизма)*.

Мисао Беле Балаша, изречену 1924, у којој се каже да је филм „исконско подручје, можда једина законита домовина експресионизма", Жмегач цитира с разлогом: филм је као нова а синтетичка уметност деловао инспиративно и на поступке књижевног обликовања, и у том погледу непосредно се тицао и тзв. *симултанизма* који карактерише остварења и других авангардних стремљења, каква су била, на пример, дадаистичка или надреалистичка. Симултанизмом се Жмегач бавио детаљније у завршном огледу књиге — *Облици и програми симултанизма*, где утврђује да симултано представљање догађаја (који се одвијају на различитим местима или у различитим временским равнима) или, пак, садржаја људске свести — није „проналазак" ововековних писаца. Жмегач проналази импресивне примере литерарног симултанизма у *Госпођи Бовари* Г. Фло-

бера, на пример, а поетске вредности овог поступка, који у начелу припада *контрасту*, објашњава и процењује на примерима италијанског футуризма (где је начело симултанизма први пут и прокламовано), на примерима сликарских остварења М. Шагала, В. Кандинског или на креацијама дадаиста Х. Бала, Т. Царе, Р. Хаусмана и других, који су симултаним представљањем света и доживљаја желећи да предоче „несувислост и метеж живота". Посебно су у Жмегачевом огледу успеле анализе симултанистичких пројекција у делима М. Крлеже, Р. Хилзенбека, А. Хакслија и Дос Пасоса.

Још један оглед Виктора Жмегача завређује пажњу: то је оглед *Аспекти тумачења Кафкиних дјела*, у којем наш аутор настоји да образложи парадоксну ситуацију у којој се — захваљујући бројним тумачењима — нашло целокупно дело писца *Процеса* и *Замка*. Проучавање Кафке у контексту експресионизма или порицање његове припадности овој духовно-стваралачкој оријентацији интелектуалаца из првих деценија нашега века — чине окосницу парадокса о којем је реч. Кафка се држао по страни, кад су у питању све модернистичке струје. У његовом језику — који је традиционалан — нема „екстаза које се очитују у експресионистичком стилу, патосу, тражењу нове, необичне сликовитости"; али има, зато, у Кафкином делу „обиље других елемената који нам допуштају односно налажу да га просудимо у експресионистичком контексту". И Жмегач подвлачи, у том смислу, да се из Кафкиних дела непорециво види да је овај прозаист испунио основни експресионистички захтев — да збиљу треба видети другим очима (очућење) и, што је још важније, да је — служећи се *језиком традиције* укидао *традиционалност језика* јер је њиме обликовао сасвим другчији свет, односно, изражавао је „посве необична збивања која у тој језичкој фактури постају књижевна збиља". Уз тумачења Г. Андерса, В. Бенјамина и других која зналачки интерпретира, Жмегач је формулисао и неколико релевантних виђења Кафкине уметности *(загонетност*, као начело стварања, на пример), чиме је понудио један од кључева за улазак у дело писца за које се каже да је *парабола*, за коју је, опет, готово немогуће пронаћи *нови* или *прави* кључ.

Према томе, значај књиге *Тежишта модернизма*, уз огледе о *естетицизму* и *симултанизму*, у великој мери одређује и есеј о аспектима проучавања опуса Франца Кафке.

Живан С. ЖИВКОВИЋ

И ДАНАС САВРЕМЕНИ БЕКОН

Francis Bacon: *Нови органон;* превео Виктор Д. Sonnenfeld; Загреб, 1986, стр. 274.

Преводи делâ научне старине која су утицала на обликовање одређеног новог погледа на човеков свет и праксу, данас представљају драгоцене доприносе савременој културној и научној баштини. Управо с овим у вези, изузетно је драгоцено сазнање да смо недавно (крајем 1986. године) поново (након 1964. године, такође у преводу В. Соненфелда) добили обновљен превод капиталног дела енглеског ренесансног филозофа, научника, књижевника, политичара и државника Франсиса Бекона (Francis Bacon, 1561—1626), *Нови органон (Novum organum,* 1620).

Бојовник нове науке и нове филозофско-логичке мисли повезане с ренесансним практицизмом, Бекон је највећи део свога живота провео у доба владавине краљице Елизабете I, а други део под влашћу Стјуартоваца.

Седамнаести век представља квалитативну и квантитативну промену у историји науке. Традиционалне филозофске системе, античке и средњовековне, као и њихове ренесансне дораде и интерпретације, нападали су велики мислиоци XVII века, Франсис Бекон и Рене Декарт. Популарна Аристотелова филозофија, будући да је у средњем веку, те добрим делом и у ренесанси, служила хришћанској теологији, била је нарочито мета напада ових умова. Најдоминантнији модел за организацију људске мисли аристотеловско-сколастичке филозофије, био је модел хијерархизације свега постојећег у човековом свету. У својој борби против метода старе, у ренесанси оживљене аристотеловско-платонистичке „науке", Бекон као одговор на Аристотелов *Органон* пише свој *Нови органон, или упуте за тумачење природе (Novum organum, sive indicia de interpretatione naturae),* што је заправо само други део његовог недовршеног дела о филозофији природе. Беконов недовршен magnum opus само је делимично реализован у два дела. У једној свесци, 1620. године, изашли су, као први део, дело *Велика обнова* (науке) *(Instauratio magna),* а као други, *Нови органон.* Прве скице *Новог органона* Бекон је штампао још 1612. године под називом *Мишљење и погледи (Cogitata et visa).* Чињеница да је од замашно замишљеног, али нереализованог дела Бекона управо највише заокупљао проблем иновације „инструмената" нове науке, дакле проблем о којем говори у *Новом органону,* доказ је колико је Бекон сматрао проблем иновирања научне методологије важним за своје доба.

Укратко сажето, Беконово дело пред нама представља расправу о начину и проблемима спознајних метода обновљене

науке у духу иновиране индуктивне методе, за коју се Бекон здушно залаже. *Нови органон* је, уз то, и нова, скоро целовито разрађена концепција методологије научног истраживања, која се подједнако у својим методолошким оријентацијама усмерава и ка природним, али и ка хуманистичким наукама. Говорећи о природи, за коју у духу ренесансног погледа на свет исправно сматра да је извориште сваковрсног људског делања, духовног и материјалног, Бекон је дефинше као „уметност природе". Стога се он у овом свом делу поставља не само као филозоф науке, већ и као „творац емпиријске индуктивне природне науке" (Гајо Петровић, „Предговор" *Новом органону).* Бекон, како наставља Г. Петровић, „залажући се за препород науке, (. . .) позива у борбу против свих оних узрока стагнације научне мисли".

Два стожерна момента у Бекоповој обнови науке јесу: а) циљ научне спознаје, и б) метод научног истраживања. Истичући важност ова два тренутка у читавом процесу научног сазнавања, Бекон се веома приближио најсавременијим методолошким захтевима модерног научног истраживања. Да би испунио ова два захтева, Бекон превасходно инсистира на томе да се експериментом врши рационализација и проверавање испитиваног. Међутим, да би се уопште могло кренути у обнову науке потребно је суштинско научно сазнање очистити од грешака или заблуда које се појављују у човековом уму под дејством разнородних спољашњих или унутрашњих човекових активности. С овим у вези, Бекон износи своју чувену теорију идола. Под идолима он подразумева оно што је Демокрит још сматрао „лажним сликама" (eidolom) које се увлаче у људски разум и човекову свест, које постају заблуде људскога ума, то јест, узрок многим погрешним и ирационалним објашњењима редоследа и природе ствари у човековом материјалном и духовном свету. Бекон, како знамо, разликује четири идола: племена (рода), трга, пећине и позоришта.

Идоли племена (рода) заједнички су свим људима и потичу из саме природе људског разума, који често објашњава спољну природу путем аналогија с људским родом. Идоли трга обухватају све оне погрешке поимања природе које потичу из природе самога језика. Будући да се залагао за доминацију експеримента у доношењу судова, а да се идол трга заснива на доношењу општег суда без емпиријског делања, Бекон је овај идол сматрао најпогубнијим по људски ум. Идол пећине, може, према Бекону, да буде стечен или урођен, и он представља оне заблуде у тумачењу природе које доноси појединац, узимајући себе сама као мерило искуствене стварности. Идоли позоришта, како их види Бекон представљају погрешке у слепом веровању ауторитету природе, веровању, дакле, без самосталног емпиријског проверавања. Управо тако је публика ели-

забетинског позоришта с уживањем веровала у аутентичност и реалистичност збивања радње на позоришној сцени, не помишљајући да се пред њима догађа уметничка игра „вероватноће и нужности", како је то истицао Аристотел у *Песничкој уметности*.

Беконов *Нови органон* се састоји из две, по дужини неједнаке целине. Прву, краћу, назвали бисмо критичком, а другу опсежнију, конструктивно-аналитичком.

Први део Бековоног научног система представља одговор на Аристотелов филозофски систем праксиса. Бекон је своје дело зато и назвао *Нови органон* (или „инструмент") да би га разликовао од Аристотеловог *Органона*. Метод поделе (divisio) је основни метод организације који Бекон заступа у овом делу. Беконова интенција у првом делу *Новог органона* креће се у правцу замене Аристотелове дедуктивне логике, емпиристичком индуктивном логиком. Бекон, истина, признаје и сам да је његов облик индукције само иновација, али коренита иновација једног, још у антици познатог облика индукције. Он, наиме, тврди да се његов индуктивни метод, који подразумева „растављање природе помоћу одбацивања и искључивања, а пошто је искључила онолико негатива, колико је довољно, закључује на основу афирматива", другачији од класичног, античког, индуктивног метода који је подразумевао само пуко набрајање („per enumerationem simplicem" / путем једноставног набрајања), што је било познато још и Аристотелу. Примарни захтев своје индуктивне методе Бекон је исказао реченицом: „За знаности је потребан такав облик индукције, који анализира и одјељује искуство те нужно закључује потребним искључивањима и одбацивањима". Овај први, критички део свога дела Бекон још назива и „разаралачким" јер се у њему разбијају научни методи старине који су до његова доба били укорењени.

У другом, конструктивном делу, Бекон успоставља ново правило разјашњавања природе, тачније, он разрађује идеју нове индуктивне методе, и даје њене примере превасходно из домена физике. Бекон, тако, одбацује формалне силогизме дијалектичара који су му претходили и уместо силогизама уводи свој, нов систем индукције.

Као циљ своје обновљене науке он инсистира „. . . да се не проналазе докази, него умјетности; не оно што је у складу с начелима, него сама начела; не вјеројатни разлози, него одређења и упуте за дјела". Под уметношћу у овом контексту Бекон подразумева способност човекова ума да тумачи правила функционисања природе. У својој новој филозофији науке Бекон је нарочито тежио неопходности неговања практицизма (он каже: „за службу и корист живота"), сврховитости и спонтанизма. Коначно, Беконов основни задатак у „научној обнови"

састоји се, како наводи Г. Петровић, у „спознаји природе помоћу беспредрасудне индуктивне методе". Иако је Беконово учење о индуктивној методи остало недовршено у његовом амбициозном систему обнове науке, оно је ипак имало значајну улогу у развоју логике (Бекон и сам на једном месту каже да он у *Новом органону* обрађује логику, а не филозофију), превасходно због тога што је он први ударио темеље онакве индуктивне методе каквом је и данас схвата логика модерног времена.

Беконов иновиран индуктивни метод тим пре је нов, будући да дедуктивни метод („од идеје ка идеји") није одговарао прагматичном духу XVII века, добу у којем живи и ствара дух новог универзалног ренесансног човека (homo universalis).

Најчешће епиграматичан, језик Беконова *Новог органона* одражава и ренесансни дух исказивања мисли у сликама. Тако чувена Беконова слика о разлици између емпиричара и рационалиста (Бекон ту на уму има сколастичаре) гласи: „Емпиричари попут мрава само скупљају и троше; рационалисти попут паука производе из себе ткиво". Бековски метод би требало да споји рационализам паука и емпиризам мрава.

Уз проблем научне спознаје и тумачења природе, проблем човека био је стожерно питање филозофије ренесансе. Овоземаљска човекова владавина (regnum hominis), заузима, тако, и у Бековом *Новом органону* једно од централних места. Човека Бекон не види као „честицу природе" већ као биће које припада „људском краљевству". Према Бекону, човек је постао човеком превасходно зато што је спознавао природу, проницао у њене тајне, кротио њене силе, доводио их у своје добро, и тако развијао, како каже Бекон, „свој дух и своју руку". У таквом процесу човекове материјалне и духовне еволуције Бекон централно место даје активности људског разума. При том истиче да човеков разум ваља економично користити, те каже: „људском разуму не треба дати крила, него радије оловне утеге, да спрече скок и лет". Бекон не заговара ренесансни идеал човека коме је пружено да ужива у духовним и материјалним достигнућима свога доба, већ је за њега човек превасходно неуморни градитељ (homo faber), који је подједнако свестан комплексности дела које је створио, али и нових, нерешених проблема који му се отварају након једног завршеног задатка и нагоне га на даљи рад. У својој филозофској антропологији, Бекон полази од чињенице да је човек део науке о природи. С тим у вези, он говори о „општој науци о човеку" која подједнако испитује филозофију човекове индивидуалности и филозофију човека као друштвеног бића.

Беконов ренесансни практицизам долази до изражаја и у овом делу његова текста у којем говори о човеку. Следећи извесне антрополошке принципе антике, Бекон се залаже за

подједнако неговање човекова тела и духа. Он, тако, казује да човек подједнако мора да се посвети „улепшавању" свога тела и атлетици, али, и да остави довољно времена за „науке о уживању", то јест, сликарству, архитектури, уметности уређења вртова, уметности одевања и накита, музици, књижевности. Из Беконове „филозофије човека" јасно је да он пре свега инсистира на човековом духовно-материјалном активном животу (vita activa), а тек онда на човековој церебралности (vita contemplativa).

Занимљивост Беконове хијерархизације науке (коју је прецизно разрадио у I делу свог капиталног дела *Унапређење науке (The Advancement of Learning,* 1620), из *Новог органона* јесте подела „наукâ које се баве душом". Ове науке он дели на две научне дисциплине: прва се бави рационалном душом, а друга, ирационалном. Бекон, истина, није прецизан у одређивању предмета испитивања ове две научне дисциплине, али из његових глобалних излагања која следе може се закључити да је под првом дисциплином подразумевао природне науке (механику, физику, медицину, астрономију, вероватно и алхемију), дакле експерименталне науке, а под другом, неексперименталне науке, то јест, хуманистику (књижевност и уметност, реторику, филозофију и логику). Занимљивост, чак савременост, ове поделе састоји се у томе што је, чини се, још Бекон осетио да постоје две стране човекове душе, оне које ће неколико векова доцније романтичари називати „тамном" и „светлом" страном душе. Прва би обухватала манифестацију креативне уметничке имагинације; друга би обухватала деловање човековог разума у емпиријској стварности.

Своје дело Бекон завршава кратким поглављем у којем сажето разлаже постулате (нове) логике. У логици, тако, према њему, ваља инсистирати на: умешности инвенције, изношењу судова, памћењу логичких постулата и логичких процеса, и говору, то јест, преношењу запамћеног знања. Бекон сматра да је преношење врло важна компонента процеса логичког извођења судова, јер, правилно преношење, интерпретирање, значи јасно разумевање. Из његовог теоријског излагања новог принципа науке јасно је да он науку схвата као примарну човекову креацију која га изражава као човека.

Беконов *Нови органон* значајан је за свакога ко испитује развитак логике, филозофије и (опште) методологије науке, али и за испитиваче књижевности, и то посебно испитиваче (енглеске) ренесансне књижевности; њима Беконов текст пружа слику једног јасно дефинисаног и анализираног филозофског оквира којим је свет (човеков материјални и духовни) тумачило једно изразито рафинирано доба. Неопходност уочавања Беконове савремености истицао је и Карл Маркс када

је записао да је Франсис Бекон „родоначелник енглеског материјализма и свих модерних експерименталних наука".

Имајући у виду Беконов значај као филозофа и мислиоца, на значају добија и текст превода његова дела на српскохрватски. Превод (рађен непосредно с латинског оригинала) урађен је зналачки и чита се сасвим течно. На извесним местима је Беконов текст пропраћен и ауторитативним преводиочевим белешкама у вези с појединим Беконовим ставовима, алузијама на неке ондашње личности, догађаје и појмове које Бекон сам не аргументује. Квалитету овога издања умногоме доприноси и исцрпан уводни есеј познатог загребачког филозофа Гаје Петровића.

Горан СТАНИВУКОВИЋ

ПРЕДВУКОВСКА ЛИРСКА УСМЕНА ТРАДИЦИЈА

Хатица Крњевић: *Лирски источници — из историје и поетике лирске народне поезије;* БИГЗ, Београд, 1986.

Студијом *Лирски источници — из историје и поетике лирске народне поезије* Хатица Крњевић је учинила значајан продор у разумевање и тумачење више од пет векова дуге усмене лирске традиције. Пошавши од првих записа (1462) и формула бајања забележених половином XV века, од првог изворног записа лирског увода бугаштица о Сибињанин Јанку (1497), па преко трагова лирских песама из зборника Никше Рањине, Држићевих и Хекторовићевих записа, рукописних зборника Николе Буровића, Мазаровића, Ферића, Ерлангенског рукописа, Бокељског рукописа и позних песмарица с краја XVIII века (Аврама Милетића и Јакова Илијина), дошла је до антологијских руковети Вука Караџића, којима се фолклористика, без пуног увида у претходну традицију, на помало осиромашен начин доскора бавила, изводећи и утврђујући систем класификовања, терминологију, законитости, жанрове. При томе, није се задржала само на лирици српскохрватског језичког подручја. Ослушкивала је и лирске изражаје Македонаца и Словенаца: анализирала је најстарије македонске љубавне песме из традиције XVI века, као и коледарске стихове из Трубаревог *Katehizmusa z dvjema izlagama* (1575), као сведочанства о огранку духовне традиције у којој се хришћански дух и израз ослањају на многобожачки модел.

Без намере да усменој лирици приђе као збиру жанрова, да се определи искључиво за једну методологију којом би, ипак, био осветљен само један вид овог твораштва, Хатица

Крњевић је начинила књигу која може да послужи као увод у наше народно лирско песништво, у којем су истакнуте и протумачене основне одлике и промене које и чине суштину овога стваралаштва.

Разликујући, по начину бележења и приступу грађи, спорадичне лирске записе и песме из песмарица од свесног бележења живе усмене традиције, Хатица Крњевић је пратила и однос према народној поезији кроз векове, све до тренутка пуне свести о значају сакупљачког посла и разумевања бића усменог стваралаштва. Преко записа из најранијих времена, у којима се лирске песме често нађу и случајно, преко *Ерлангенског рукописа,* који је први целовити зборник народних песама, она долази до Вукових збирки, у којима се, поред песама, описују и обред и начин извођења, готово цео контекст усменог преношења, заснован на паганском синкретизму форми изражавања.

У овој књизи, Хатицу Крњевић занима сама срж усмене лирике — њена *обредност*. Трагала је за слојевима обредног у лирици, за оним по чему се у њој продужава активност мита. У поређењу са другим усменим родовима и жанровима, суочавала се са великим растом и мноштвом форми у усменој лирици, са широким пољем животне примене лирске поезије. Успешно је уочавала оне тренутке у њеном развоју, детаље и иновације, у којима се, на најбољи начин, очитује њена снажна творачка активност, процес самообнављања и прожимања наслеђеног и новог.

Доводећи, на најбољи начин, у везу предвуковску традицију са народном поезијом из првих деценија XIX века, закључно са Вуковим лирским зборником из 1841, у којем су први пут унесени дотле непознате руковети песама и описи обредне и обичајне културе јужног приобалског подручја, Хатица Крњевић је отворила низ проблема из области усмене лирике (перформанса; отимање песама из обреда; дефинисање појединих жанрова; померање песама из једног у други жанр; одређивање песама; измена тежишних мотива). Жанру почашница посветила је посебну пажњу. Захваљујући срећној околности да је Вук бележио почашнице на истом терену сто или две стотине година после најраније сачуваних записа, Хатица Крњевић је у изванредном огледу о овом жанру показала механизам дуговековог трајања лирске песме, при чему, управо због напева, вековима одолевају митски трагови. Као јавне песме, испеване у славу живота и берићета, са много ведрине и детаља из свакодневног живота, почашнице су очувале своја стилска, уједначена лирска својства и обнављале их кроз векове. Отуда се ова књига и завршава одељком *Поезија обреда,* оним чиме и почиње. Почашнице су биле најбољи доказ да се у усменој лирици продужава активност мита преко обреда и

обичаја, да се управо у обреду, а песмом, репродукује мит. Вукова бележења из 1834—35. у Перасту и записи слични онима из претходних векова на том терену, показали су слагање записане и живе традиције, да је за оцену Вуковог дела, његових начела избора и редакције, било неопходно упознавање са претходном традицијом, чији се значај огледа у богатству митско-историјске грађе.

Давно је речено да је свакако добро што су о нашој народној поезији, на најлепши начин, писали многи странци, али да праву реч мора рећи наш човек. И поред великих имена која су се бавила нашом усменом лириком (Полок, Појкерт, Веселовски), сада смо дошли до целовите студије коју одликује дубоки смисао за разумевање места и улоге лирских песама у фолклору, која свакако отвара нове путеве изучавања наше народне лирске поезије.

Миодраг МАТИЦКИ

О УМЕШНОСТИ ПРЕЖИВЉАВАЊА

Света Лукић: *Ратне игре у Врбовцу;* БИГЗ, Београд, 1986.

У претходним романима *(Разлози, Водени цветови, Фреска на мансарди, Слом 1941)* Света Лукић описивао је грађански сталеж у опадању и лаганој дегенерацији. Овога пута Лукић напушта свет домаће буржоазије која се није остварила у мери која би јој омогућила стварање чвршћег упоришта и утицаја у временима која Лукића као романсијера занимају — ратне и поратне године — и истражује збивања у шумадијском селу. Дакако, опет је рат поприште, општи план догађаја, опет је нестандардно време оквир у којем се посматрају људске судбине и друштвена превирања.

Врбовац, село изван главних путева, а близу Београда, место је Лукићевог опсервирања. Овај Лукићев микрокосмос пружа могућност за детаљно образлагање људских опредељења, за анализовање свих разлога за и против укључења у рат, за идеолошка подвајања; Врбовац је, другчије речено, умањена слика целе земље, сведене на битне и основне чиниоце и стављене у кризну ситуацију. Идеолошка и политичка превирања и преламања Лукић слика кроз призму тврдокорног, лукавог и промућурног сељачког менталитета, указујући на једну од трајних карактеристика живља шумадијског поднебља, на способност преживљавања. Овај витализам, којим је прожет јунак Лукићевог романа Љубомир Чумић, исказује се у разноврсним облицима; покаткад је инкорпориран у ритуал ратарског рада

на земљи (циклуси сетве—жетве, виноградарских радова), каткад наговештен пасивном резистенцијом према привременим окупаторским властима, а најчешће испољен у отвореним еротским опседнутостима већине књижевних јунака. Говорећи о виталности Врбовчана, Лукић посредно показује и једну од трајних карактеристика народа који, вероватно, најчешће или чешће од свих других, трпи ратне ломове на Балкану.

Породица Љубомира Чумића представља образац, парадигму за основну мерну јединицу шумадијске фамилије; идеолошки подељена између различитих настојања, војски, партизанских јединица и окупаторских трабаната, неспремна на правилан избор, Чумићева породица представља чвориште на којем се морају разрешити дилеме и опредељења. Слабији ће, разуме се, подлећи у оштрим сукобима, а мудрији ће емоцију заменити тактизирањем, пристајањем на садејство када победник већ буде известан. У одсуству идеолошког предзнака, овде треба видети колико мудрост толико и резигнацију која омогућава да се прозни јунак приклони коначном победнику, јер је овоме потоњем наклоњена историја. Лукић, дакле, излаже филозофију компромиса, филозофију стрпљивог тумачења односа међу жестоким силама, будући да се оваква филозофија у политици показује као права мера односима и стварима. Захваљујући уздржавању и сопственој стратегији, Лукићеви јунаци ући ће у ново доба, преживети рат и наићи на дилеме које собом доноси нова власт.

У композицији романа, Лукић користи оригиналан приступ и дели текст на седам већих целина-игара. То су игре окупаторска, устаничка, љотићевска, четничка, чумићевска, ничија и ослободилачка. Као коментар, или антиклимакс, свакој од игара стоји међуигра, глас народа, глас јавности који коментарише догађаје, и који пружа равнотежу подељеним односима и снагама. Седам међуигара, дакле, стоји као седам референцијалних целина, пружајући шири увид у друштвене и политичке прилике у Врбовцу.

Лукић није писац који тежи стилској чистоти и цизелираном исказу. За Лукића је важно да, користећи и комбинујући различите приступе и технику, оствари сложену структуру романескног казивања. По овој карактеристици, Лукић је један од ретких писаца који негује управо хетерогени списатељски поступак. Лукић користи и класично приповедање, и интерполације, али његово писање подразумева и велика сажимања, поништавање каузалности, избегавање психологизма, а са једнаким успехом користи и искуства драмског казивања у елиптичном дијалогу и свођењу дескрипције на назнаке у дидаскалијама. Отуда се код Лукића може говорити о знатном учинку његовог самосвојног књижевног поступка; шкртост у дескрипцији није истовремено и оскудност у нарацији, те Лукић,

сажимајући описивање, успева да се усредсреди на излагање мноштва чињеница неопходних за ваљано праћење свих догађаја око породице Чумић. Не ретко, Лукић користи и прави дијалог, драмски или филмски дијалог, и тиме припрема читаоца на динамички приступ романескној грађи, наводи га на дистанцијацију која је за разумевање романа неопходна.

Света Лукић је романом *Ратне игре у Врбовцу* отворио још један пут у својој књижевној лабораторији, не само у тематском већ у стваралачком погледу уопште. Истовремено, ваља нагласити да се неке од константи значајних за прећашње Лукићево романсијерско огледање (распад породице, сукоб генерација) у овоме роману примењују на породични миље другачијег социјалног контекста, чиме писац постиже занимљиве и веома оригиналне домете. Лукић је, дакле, романсијер у пуној зрелости који сублимно остварује висок ниво уметничког исказа; управо због специфичног приступа и технике којом је требало овладати, Лукићев роман *Ратне игре у Врбовцу* означава списатељево настојање да у свакоме новом делу отвори нове тематске и изражајне просторе, чиме се исказује и ауторово трајно опредељење према трагању за освајањем нових и непознатих могућности књижевности у њеним родовима (роман, есеј, путопис, студија).

Радомир ПУТНИК

РАФАЕЛ АЛБЕРТИ ИЛИ О АНЂЕЛИМА У ЊИХОВОЈ НЕСКРИВЕНОСТИ

Рафаел Алберти: *Изабране песме;* избор, превод, предговор, коментари и хронологија: Кринка Видаковић Петров; БИГЗ, Београд, 1986.

Рафаел Алберти, један од најчувенијих живих шпанских песника, упркос бројним до сада објављеним збиркама, аутор је тек једне уистину значајне песничке књиге по којој ће као Гонгора својим *Самоћама* или као Хорхе Гиљен својом *Химном* и Федерико Гарсија Лорка својим *Циганским романсером* остати упамћен, и то тек међу читаоцима боље упућеним у поезију. Реч је о Албертијевој књизи песама *О анђелима (Sobre los Angeles),* објављеној 1929. године. Првих неколико збирки које су претходиле овој написане су да би се могла створити ова, а осталих двадесетак, верујемо, у доброј намери да се књига *О анђелима* унутар сопственог опуса превазиђе или, пак, да тек обнови врхунски песнички домет речене. То се, на жалост, није догодило. Рафаел Алберти — како пре ове

збирке, тако и после ње — прећи ће дуг песнички пут пишући у стиху „народне", поезије, гонгоризма, ангажоване, те експерименталне поезије (тзв. „лирикографије"), изражавајући се у оквиру поменутих начина писања поезије кроз мноштво песничких облика, од летриље, виљансика, сераниља, романси и сонета до терцета, баладе, елегије и „сценске песме" — а да славу своје пете књиге (прве четири збирке објављене су овим редом: *Морнар на копну*, 1925; *Драга*, 1925; *Зора шебоја*, 1927. и *Стамен камен*, 1928) никако не досегне.

У историјама књижевности које ће тек бити написане могуће је да ће о Албертијевом животопису, као оно најзначајније, остати забележено следеће: својим почецима припадао такозваној Генерацији 27 коју су, међу осталима, чинили песници Херардо Дијего, Ф. Г. Лорка, Педро Салинас, Дамасо Алонсо. Најраније песме писао у стилу „народњачке шпанске традиције" (Педро Салинас). У то време (око 1925) узор му је, као и толиким другим шпанским песницима, Хуан Рамон Хименес. („Сваки песник мога поколења дуговао је, у почетку, нешто Хуану Рамону.") Албертијева „народна" поезија је, по казивању Педра Салинаса, „избрушена тананом интелигенцијом ‚уметничког' (. . .) с намером да кастиљанском стиху дâ гипкост, елеганцију и љупкост које су му недостајале готово од златног века па све до данас". Негде око 1927. Алберти се у теоријској оријентацији дотиче ултраизма и креационизма, чији је родоначелник Висенте Уидобро. Овај последњи правац у суштини је „нов гонгоризам", који је међу песницима Генерације 27 наишао на изузетно плодно тле. Обол гонгоризму Алберти је дао у збирци *Стамен камен* (1928), па донекле и у збирци *Зора шебоја* (1927). Збирка *Стамен камен*, вели Виванко, „представља гонгористичку реч XX века(. . .) при чему није реч о чистом преламању стварности у машти, као код Хименеса и Гиљена, већ о склоности ка фантастичном". Исти критичар наставља: „Овај захтев за уметничком стварношћу, или крајње формалном имагинацијом, у целости се преноси у песме из следеће књиге ‚О анђелима' ". Гонгоризам је, коликогод у историји шпанске књижевности двадесетог века био краткотрајан, својом поетиком управљеном на облик, слику и метафору, на такозвано чисто песништво и херметизам, учинио да песник, заобилазећи „чиниоце свакодневне стварности (. . .) на њихово место поставља друге, који заиста потичу из стварности друкчије од физичке и духовне, а који се само чудесном маштом песничке интуиције могу повезати с оним првим" (Д. Алонсо). Гонгоризам је, дакле, био само поступак којим се узбуркана савременост крајње систематски претаче у чврст и строг поредак, односно поступак којим се сопственом искуству даје стамен облик ствари.

Прескочићемо за тренутак следећу фазу Албертијева развоја, с којом ћемо се позабавити у главном делу нашег осврта на дело овог шпанског песника, да бисмо рекли коју реч о догађајима који су пратили Албертијево стваралаштво после *Sobre los Angeles*.

Избијање грађанског рата у Шпанији условио је да се Алберти окрене социјално ангажованој поезији. У тој врсти песничке делатности Алберти није дао никакав значајан стваралачки допринос (збирке: *Престоница славе*, 1937, *Између каранфила и мача*, 1941). После 1939, дакле после емиграције у Латинску Америку, Рафаел Алберти ће део свога стваралачког пута посветити експерименталној лирици. Експериментише визуелним утисцима утиснутим у писани текст („лирикографија"). Тиме Алберти, у ствари, повезује две своје вокације: песника и сликара. Штавише, између 1945. и 1948, односно 1948. и 1952. године Алберти пише збирку под насловом *Сликарству, поема боје и линије*. Ове песме, како тачно вели Кринка Видаковић Петров, „настојале су да пренесу ‚слику' као визуелни утисак: не само мотиве, боје, облике, већ и стил сваког појединог уметника" коме је Алберти посветио песму. Једном својом збирком (реч је о збирци *Матадор*, уврштеном у мадридско издање *Сабраних песама*, 1972) Алберти се окренуо такозваним „сценским песмама", то јест, песмама које су намењене глумцима и помоћу којих се „може направити мала представа". Преласком у Рим, 1963. године, Алберти још у већој мери приближава своје песничко дело сликарству, којим се у младости бавио с великим ентузијазмом. Тако, на пример, за *Десет римских сонета* Алберти ствара десет гравира. Године 1968. настале су гравире *Пикасове очи*. С тим у вези ваља напоменути да се Пикасово име код Албертија појављује и у збирци под насловом *Осам Пикасових имена и не казујем ништа више од онога што казујем* (1972). (Узгред, Албертијев сликар је и Миро, коме је такође посветио књигу стихова и гравира).

Овај осврт на Албертијево дело завршићемо указивањем на две последње песникове збирке: *Песме из високе долине Анијене* (1972) и *Свеске песничке свакодневице* (1982). У овим збиркама Алберти више не експериментише. Тон им је „интиман, миран, веома једноставан".

Рекли смо да збирка *О анђелима* (1929), по својој уметничкој вредности, надмаша све оно што је Алберти пре и после ње створио. Ова збирка је пре свега једина кохерентна збирка овог песника. Коначно, једина збирка којом се исказује конзистентан Албертијев став спрам вечних питања живота и смрти. Својевремено је Владета Р. Кошутић збирку *О анђелима* назвао „новом *Божанственом комедијом* у нестварном". „Цео спев", наставља овај уважени познавалац Албертијеве поезије, „сећа (. . .) на Блејкова привиђења и цртеже, али је у основи

метална лирика привидно шкрта изразом, без озарења, јер је Алберти разумски мистичар, лишен религије". Многи критичари сматрају да је ово Албертијево дело, заједно са Лоркином збирком *Песник у Њујорку* (1931) и Алеиксандреовом *Мачеви као усне* (1932), писано изразито надреалистичком техником. Овим критичарима је аргументовано одговорио Дамасо Алонсо, рекавши: „Тумачимо историју Шпаније и њене књижевности увек после нечега што долази споља... Тако смо прихватили француски surréalisme и превели ту реч, да би постала налепница шпанским стварима. Јер, нестварна слика, урођена надреализму, већ се налази, наравно у веома својственим цртама, у Лоркиним песмама, од 1921. до 1924, а Алеиксандреова књига песама у прози, *Страст земље*, објављена нешто касније (...) написана је онда када песник није имао појма о школи Бретона, Арагона и осталих. Такође нема преносивих сродности између француског надреализма и Албертијеве књиге *О анђелима*. Француско и шпанско песништво прихватило је ствари које су биле у ваздуху". Хуго Фридрих такође сматра да је „посве сувишно" ову Албертијеву збирку прогласити надреалистичком.

Збирка *О анђелима* прожета је, међутим, личном кризом аутора. У томе су сви, како сâм аутор, тако и критичари, сагласни. „Криза кроз коју је Алберти пролазио", вели С. М. Баура у есеју *Rafael Alberti — „Sobre los Ángeles"*, „јесте криза стваралаца који живи у сопственом, самодовољном свету, а онда на властити ужас откриће да тај свет није стваран. Истина му се полако намеће, док он у потпуности не измени и свој поглед на свет и своје дело... Није чудо", наставља Баура, „што у првој песми из *Sobre los Ángeles* Алберти оплакује губитак Раја који је познавао и волео, свога дома и своје инспирације".

У формалном погледу збирку чине кратке лирске песме повезане снажном емоцијом и креативним интелектом. Завршна песма *Пламени пас* крунисана је, како вели В. Р. Кошутић, „продором у праисторију подсвесног, у језгро микрокосмоса, у магнетска попришта сила које стварају живот, рембоовски подвиг fixation des vertiges, чинећи стихове *О анђелима* поглављем светског модернизма и песништвом будућности". Дело је посвећено аутору *Химне*, Хорхе Гиљену. Међутим, у књизи је присутнији Густав Адолфо Бекер, кога Алберти у свом песничком памћењу још од 1920. године држи за свој значајан узор. Албертијеви анђели, како сам аутор наглашава, нису хришћанског порекла, већ „неодољиве силе духа које су се уобличавале према најскривенијим стањима моје природе. Пустио сам да у јату полете у свет, те слепе реинкарнације свега оног немирног, очајног, страсног, смртног а понекад и доброг што сам тада осећао у себи". Књига *О анђелима* пред очима читаоца

развија се као једна драма која, како то Хуго Фридрих добро примећује, прети да се заврши „потпуним губитком контакта". Реч је, дакако, о контакту између човека и анђела. Човек не познаје, у преносном смислу, оно анђеоско у себи, док анђели не препознају у себи слику човекову: човек и анђео се међусобно не препознају. Драма је слична драми коју читамо у Елиотовој *Пустој земљи*. Ритам слободног стиха, како истиче Баура, изузетно одговара управо оваквом „пустошном искуству света и човека".

Но, нама није стало до понављања већ одавно реченог и уоченог у овој, сада већ давно написаној збирци. До сада речено било је у функцији приказа једног одвећ сложеног дела, за чији повод захваљујемо управо објављеној књизи превода на српскохрватски језик изабраних песама Рафаела Албертија и, наравно, Кринки Видаковић Петров, изузетно добро упућеном преводиоцу Албертијевог дела, којега зналачки извајан торзо сада краси БИГЗ-ову чувену библиотеку преведене поезије „Врхови". Овај значајан превод — који је уз Томасовићев превод Песоине поезије, Мићевићевих превода Маларме а и Валерија, Живојиновићевог превода Рилкеа, те Мркоњићевог превода Хелдерлинове поезије — један од најзначајнијих преводилачких подухвата деценије, користимо да сасвим укратко изложимо следеће своје виђење књиге *Sobre los Ángeles*.

Читавом књигом песама доминира тема изгубљеног раја. Субјект овог спева је, на први поглед, Анђео. Анђели су приказани као „елементарна бића која претходе сваком интелектуалном прецизирању". Међутим, ма колико ови анђели били персонификација елементарних бића, они се у својој суштини „одликују језиком бића". То претпоставља, како би Лакан рекао, да анђео може имати „фикцију речи". Албертијеви анђели су „бића постојећа по себи", они чине „функцију облика језика", па их је стога могуће представити као бића „по себи самом"", односно, „као језик бића". Албертијеви анђели су „чињенице реченог". Иако на први поглед симболи, раскривајући у том смислу „идеални метајезик" и чинећи својим присуством у речи да он по-стоји (ex-sister), анђели „трају као постојање (ex-sistence) говора" (уп. Лакан: *Колутови канапа*). Албертијева тема изгубљеног раја у *Sobre los Ángeles* у ствари је тема, произилази из реченог, изгубљености логоса, односно, прецизније, изгубљености „језика бића". Не предуџицира ли Алберти овим својим спевом данашње стање савремене поезије, ма колико се ова конотација чинила далеком, неприхватљивом, чак натегнутом?! Албертијев анђео је тек оно што сведочи и „оставља траг о прекиду бића". Песнички ће то Алберти рећи овако: „На таванима скршених снова / Паучина, Мољци, Прашина". Анђео је, у ствари, „метајезик којег није", а кога тек песник чин да ex-sistira. Лакан то овако формулише: „О

оном што не може бити показано, понешто, међутим, може бити заиста речено. Тако се отвара та врста истине, једине која нам је доступна, и која усмерава, на пример, на не-знати-чинити (le non-savoir-faire)". Једно је, дакле, показивати да се логос изгубио у дубинама бића, а сасвим је нешто друго допустити да *то* заиста буде и речено. Речено управо оповргава читаву линију и смер по-казаног. Наде, дакле, има! Заправо, баш тим путем који се зове „не-знати-чинити" враћа се дух „на откривање корелата језика". „Магла језика" чини, дакле, „језик бића" кога логос никада, у ма каквом не-времену се налазио, није напустио. Траг по-казаног (презентираног) брише се у разлици коју уписује траг реченог. Од по-казаног до реченог, на том трагу постоји логос. Логос се ту указује као онтологијска разлика, подсећајући нас „на разлику битка спрам бића", то јест на разлику „присутности спрам присутног". То је управо оно чиме се Хајдегер бави у спису *Анаксимандрова изрека*. Логос је ту, поготово у песништву, не нека присутност (Anwesen), „него сена једне присутности". Та сена утискује се у „текст песништва". Песништво је тако траг и брисање трага. Логос је ту у функцији „генерализованог обраћања". Другим речима, логос је у песништву утиснуо такав траг који „остаје ушчуван у језику којему припада битак". Изгубљени рај у *Sobre los Ángeles* у ствари је тек једно метафизичко име. Штавише, ако је веровати Дериди, који иначе иде Хајдегеровим трагом, „и сва имена (. . .) јесу, уколико су имена, метафизичка". Та имена, пак, казују „одређење разлуке у разлуци присутности спрам присутног (Awesen/Anwesend), но нарочито, и већ на најопштији начин, када она казују одређење разлуке у разлици битка спрам бића". Биће (изгубљени рај) у Албертијевом спеву се прикрива, али битак (логос), остављајући траг унутар одређења разлуке у разлуци (која није ништа друго до разлика битка спрам бића), остаје сачуван. Речени траг у ствари је чување онога што се на разини метафизичког у Албертијевом спеву указује и као изгубљеност бића унутар западњачке метафизике, док се раз-лука која унутар трага ex-sistira обраћа битку као логосу „који остаје ушчуван и збори посвуд и вазда преко свег језика".

На исти начин нам се Албертијево песништво указује као прикривени говор једног не-знања које преко свог излагања унутар логоса бива изведено на разину највише поезије. На жалост у Албертијевом случају то се догодило у склопу казивања многобројних збирки тек само једанпут. Ово ј е д а н п у т, пак, за многе песнике значи ниједанпут. И утолико је, и с а м о утолико, Рафаел Алберти велики песник.

Бошко ТОМАШЕВИЋ

КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО СРБА У СР РУМУНИЈИ

ТРАЈАЊЕ — Избор из књижевности на српскохрватском језику у СР Румунији; „Милић Ракић", Ваљево, Културно-просветна заједница Србије, Београд, 1986.

Избор из стиховног и прозног стваралаштва Срба који живе у СР Румунији и стварају на матерњем језику обавила је и опсежном студијом пропратила проф. др Војислава Стојановић из Букурешта. Њеним избором обухваћени су писци који стварају у периоду од завршетка другог светског рата до данас, и то раздобље од четири деценије било је довољно да се искристалишу и потврде оцене књижевних приказивача и рецензената и да се јасно издвоје остварења несумњиве књижевне вредности. Судећи према чињеницама које излаже и коментарише и закључцима које формулише Војислава Стојановић, релевантна књижевна остварења на српскохрватском језику у Румунији појављују се од раних шездесетих година, од када се, заправо, може и говорити о правом књижевном животу и стваралаштву међу српским живљем у суседној и пријатељској земљи.

Припреме за овакве узлете српске поезије и прозе у Румунском Банату догађале су се раније, у међуратном раздобљу, када су главни аниматори књижевног и културног рада били свештеници и учитељи, студенти и ђаци српског порекла. Из овога периода треба споменути неколико публикација које су, као матице, окупљале сараднике и ствараоце српске националности: *Гласник* (1922—1941), *Темишварски весник* (1935—1947) и алманах *Живот* (1936). Пионирска прегнућа на окупљању и организовању стваралачког рада међу сународницима, каква су испољили Владимир Шиљеговић, Живко Дишић, Војин Паскуловић, Стеван Бешевић, наставиће бројни песници и прозаисти после другог светског рата, посебно на књижевном плану, а потом и школовани кадрови, нарочито од када је у Букурешту, на Филолошком факултету, отворен одсек за српскохрватски језик (1949). Ентузијастички рад српских учитеља, хоровођа, руководилаца аматерских културно-уметничких друштава, књижевних и драмских секција, продужиће стручно оспособљени људи, писци и културни посленици који су завршили студије на овом одсеку букурештанског Факултета: Бока и Драга Мирјанић, Борислав Крстић, Цветко Костић, Чедомир Миленовић, Иво Мунћан, Славомир Гвозденовић, Миомир Тодоров и други. И проф. др Војислава Стојановић, наравно.

У студији којом је пропратила и чињенички поткрепила избор из поезије и прозе Срба у Румунији, Војислава Стојановић је, у ствари, представила комплетну слику духовног хабитуса нашег живља у овој земљи, у периоду од другог светског рата до наших дана. Посебна поглавља студије посветила је

раду и развоју аматерских културно-уметничких друштава у којима се неговала и писана реч и из којих ће се винути стварни књижевни стваралаоци. Културно-уметничка друштва, осим тога, била су значајна и на плану других облика стваралаштва, од неговања фолклорних песама и игара, окупљања и организовања сусрета житеља из банатских села, до чувања традиције и националног бића — песмом, игром, писањем. Покретање часописа, као што су *Културни упутник* (1948), *Народна култура* (1955), *Нови живот* (1957) — који ће прерасти у *Књижевни живот* (1965), нарочито је погодовало развоју књижевног рада и распростирању књижевних остварења. Поезија и проза су два основна вида књижевног рада, и Војислава Стојановић у својој пропратној, а широко постављеној студији документовано излаже њихову генезу, илуструјући све закључке солидном фактографском грађом (број објављених књига у једном периоду, на пример). Посебна одлика и песника и прозаиста у назначене четири деценије садржана је у континуираном стварању и за децу: нема, тако рећи, ни једнога писца да у свом раду није написао неко дело и за најмлађе читаоце. Будући да се ради о писцима једне народности — ову чињеницу није тешко објаснити. Треба споменути и једно, врло значајно запажање Војиславе Стојановић: у овом периоду још нема праве књижевне критике — међу књижевним посленицима српскохрватског језика, „функцију" критичара врше они сами, а „функцију" критике — рецензије, прикази, осврти и хронично праћење текуће књижевне продукције.

Пре него што је писала о самој књижевности Срба у Румунији, Војислава Стојановић је детаљно представила књижевни живот, пратећи његове различите манифестације — од сусрета писаца, публикација до праве издавачке делатности, од рада и мањих литерарних кружока до издавања антологијских избора; истраживала је језичка својства идиома којим се ови писци служе, мотивику песника и тематику прозаиста, а затим је, поштујући хронолошко начело, ову књижевност подвргнула књижевно-историјској и критичкој анализи, развијајући у својој студији и могућну периодизацијску схему њеног развоја.

Информације ради, указаћемо на основне етапе овог развоја.

Прва фаза развоја ове књижевности траје једну деценију након завршетка другог светског рата. Прве оригиналне књиге појављују се 1951. Њих, као и остварења објављена по часописима и новинама, одликује „оптимизам и полет, колективни дух у расположењу и тону, једноставност и непосредност у изразу". Тематске кругове чине индустријализација, социјалистички преображај села. Наглашена је васпитна улога књижевности. Писци су без већег литерарног искуства, углавном радници и сељаци. У овој деценији објављено је 18 књига.

У другој етапи („период дедогматизације, широког естетског отварања, поновног откривања и повезивања са делимично прекинутом традицијом", каже Војислава Стојановић), која траје од 1961—1969, објављене су 23 књиге, а као писци издвојили су се Светомир Рајков, Владимир Чоков и Лазар Илић.

Трећа фаза почиње од око 1970, када се у Букурешту оснива издавачка кућа „Критерион" за публиковање дела на језицима народности. За само пет година овде је објављено 35 књига различите жанровске припадности. Појављују се и нова списатељска имена: Чедомир Миленовић, Иво Мунћан, Јован Чолаковић (његову песничку збирку *Заклетва равници* Војислава Стојановић сматра „најзначајнијим издавачким дебијем", који се догодио 1972.), потом Мирко Живковић, професор Факултета страних језика у Букурешту (објављује монографију *Доситеј Обрадовић у контексту српско-румунских односа),* Чедомир Чонка Клисурац, Жива Поповић, браћа Мирјанићи и други.

Четврта етапа захвата раздобље од 1975. до 1982. Обележавају је уметнички зрела остварења писаца из претходне фазе, којима се прикључују и млађи стваралоци. Посебно треба истаћи песника Славомира Гвозденовића, писца и критичара Небојшу Поповића, писца свестраних интересовања Стевана Бугарског (објавио је монографију *По Семартону кроз простор и време,* 1982, затим, са Светозаром Марковим *Бећарац,* 1982, и *Сватовац,* 1983, и самостално антологију *Најава,* у коју је унео преко седамдесет стваралаца који немају објављену књигу); у овом периоду Сава Илић објављује монографију *Српски хорови у Банату,* а Стеван Бугарски приповедну збирку *Оно што се памти* (1983), коју ће Војислава Стојановић сматрати књигом најбоље прозе на овом подручју српскохрватског језика. Ова етапа се улива у савремену, текућу књижевну продукцију.

У књизи *Трајање* Војислава Стојановић посветила је подједнак простор и поезији и прози, а у одбиру руководила се пре начелима панораме него начелима антологије у основном значењу речи. Опредељивање за оваква начела разумљива су ако се узме у обзир чињеница да је књига коју је Војислава Стојановић саставила прва те врсте код нас и да се о литерарним остварењима Срба у Румунији говорило парцијално, на међународним славистичким скуповима или сусретима сличног типа. Отуда је панорама стиховних и прозних дела погоднија за потпунији увид у књижевну продукцију о којој је реч: читаоцима је представљен низ песама, односно, прозних дела или њихових фрагмената, на основу чега је могуће без већих напора пратити развојну линију и једног и другог вида књижевног стварања, тј. узлете и падове, без којих је, познато је, књижевна продукција незамислива. А узлети и падови очиглед-

ни су и у поезији и у прози, које је Војислава Стојановић унела у њигу *Трајање*, рекло би се, у подједнакој мери.

Као заједничка нит која интегрише ова два вида књижевне праксе јавља се неговање књижевности за децу: у поезији то најбоље илуструју прилози Живе Мишковића, Лазара Илића, Небојше Поповића, Јована Чолаковића и Бориславa Крстића, а у прози, Светомира Рајкова, Небојше Поповића и Лазара Илића.

Међу песничким прилозима има, затим, невешто склопљених и прозодијски неартикулисаних стихова и већих стиховних целина, и песама споменарско-наивно-сентименталних, архаичног звука и традиционалне мотивике (љубав, пролазност, везаност за род и земљу), као и оних које се несумњиво испредају из усмених (фолклорних) нити. Но, у песничким остварењима појединих аутора затрепериће непосредније емоције и доживљаји, а у најуспелијим појавиће се и спонтано изречена рефлексија или снажна песничка слика, као ова, на пример, из песме Драге Мирјанића *Повратак кући:*

Сеоски торањ расте у мом оку
И чини ми се да ће срце пући.
Трчкара душа ко несташно ждребе
и радује се
што се враћа кући,

мада остаје утисак да је најзначајније песничко име у овом „Пантеону" — име Славомира Гвозденовића, чији је поетски опус у кратким а сигурним потезима Војислава Стојановић у својој студији сасвим добро представила.

Прозна остварења, смештена у књизи *Трајање* на невелики простор од стотинак страница, у знатнијој мери показују склоност својих аутора ка експерименту, нарочито у одсецима нама временски ближим. То се нарочито односи на прозу *Непослана писма или где сам погрешила* Јелкице Петров и на сегменте прозе *Трајање* Стевана Бугарског, по којој је и књига Војиславе Стојановић добила име. Модерна форма (фрагментирање текста и његово „монтирање"), занимљива тема и понирање у унутарње просторе људског бића — издвајају прозу *Трајање* као дело писца неоспорног талента, али и савладане вештине прозног обликовања.

Стиховима и прозним прилозима у овом избору прикључени су и радови из антологије *Најава* Стевана Бугарског, али осим прозних прилога који нагињу тзв. лирској прози (или песми у прози), нема делâ која би знатније надмашила најуспелије примере из претходних целина избора.

Књига *Трајање* Војиславе Стојановић на најбољи начин употпуњује празнину која је до сада постојала у могућном

промишљању српске књижевности као целовитог комплекса. Рађена је коректно и с љубављу, а њено информативно поље о писцима и хронологију културног и књижевног живота Срба проширује се чињеницом да садржи и библиографске податке у СР Румунији.

Живан С. ЖИВКОВИЋ

У КРУЖНОЈ СВЕДЕНОСТИ

Бранимир Живојиновић: *Година круг;* „Градина", Ниш 1986.

Песници који знају језике не ретко се баве и преводилаштвом. Међутим, њихово преводилаштво, ма било оно и обимно и значајно, стоји у сенци њиховог сопственог песништва. Али ствар је битно другчија кад се песник бави преводилаштвом као занимањем, као што је то управо случај са Бранимиром Живојиновићем. Читалац тако непрекидно има на уму да је песник превео час ову, а час ону књигу, па се тако међу силним преведеним књигама сам песник некако губи и његов глас постаје тиши него што би смео бити и скрајнутији него што је право.

Од последње песникове књиге стихова *Означавања,* 1973 (пре ње *Допирања,* 1972) до ове најновије прошло је тринаест година. Превелик је то временски размак за песника у земљи у којој песници своје нове збирке објављују сваке друге године, па и чешће. Што се Живојиновић тако ретко оглашава као песник једним делом је свакако последица његове велике заузетости на преводилачком пољу. Међутим, кад се баци, ма и овлашан, поглед на његову поезију, постаје јасно да он долази у ред оних песника који необично савесно раде на стиху. Школа великих песника које је преводио (Гете, Шекспир, Рилке, Бодлер, Тракл, Љермонтов и др.) колико обавезује толико и инхибира, па наводи на веома акрибичан рад који је у Живојиновићевој поезији више него очигледан.

Најновија Живојиновићева збирка састоји се од шест циклуса: *Године круг или Месецослов, О светлости, Празници, Мутни дани, Знамења* и *Око смрти.*

Оно што се најпре запажа јесте изванредна избрушеност Живојиновићевих стихова. Елементи версификације, дужина стиха, правилност ритмичких гибања, музикалност стиха — све је то доведено на једну раван која претпоставља висока знања о теорији стиха, о његовим могућностима, о начинима његовог најцелисходнијег и најефикаснијег коришћења. Међутим, ова похвала — посебно ли се не упозори на то — лако се може

изврнути у прекор ако се не отклони сумња у пуку артифицијелност, у пуко знање о прављењу стихова. Несумњиво је да Живојиновић зна како треба формирати песму, којим је правцем водити и чиме испунити њене токове, али то не значи да кроз њу не проблескује оно без чега ниједна песма не може, тј. лив оног унутрашњег, незнани доток из дубине који у песми као форми тражи свој сопствени израз, а који и постоји њега ради. Мислим да је то двоје у поезији Бранимира Живојиновића складно и сарадднички удружено; познавање формалних квалитета стиха помаже песнику да кроз њих утолико лакше и потпуније искаже онај унутрашњи дрхтај који и јесте суштина сваког поетског исказа.

Друга важна одлука Живојиновићеве поезије јесте наглашено стављање и његове сопствене и лирског субјекта осетљивости у други план. У први план песник истура једну врсту исказа који бисмо могли назвати формом другога плана. На пример, циклус *Године круга или Месецослов* је годишњи календар с богатим сликама својстава сваког месеца појединачно. Али, гледано из другог плана значења, *Године круг* је песничка метафора кроз коју песник саопштава нешто битно о кругу људског живота, *о кругу људске судбине.*

То указује на Живојиновићево схватање поезије као духовне делатности којој је *дискретност* основна одлика. Песма треба да нешто саопшти, али не путем директног исказа (који је по иманентном схватању исказаном овде непеснички) већ исијавањем смисла, игром двозначностима или вишесмисленостима, одмеравањем првог и другог плана значења и налажењем неке прихватљиве синтезе. Кад песник каже

„бело је небо, земља
цела без мрља,
ништа почело није
да се прља"

то је у првом реду слика фебруара, али та белина, та блештава белина без мрља, није само то и не треба да остане само то. То је извесно значење које подразумева или може подразумевати и још много шта. Иако се у *Месецослову* пева о времену као тобоже објективној инстанци, песник дискретно опомиње да оно поседује и једну изразиту субјективну компоненту:

„зато у себи слушај
како отиче време
из јануарске језе
и проведрице неме."

Као сви добри песници, и Живојиновић се клони моралисања и свођења песничког исказа на закључке. Он воли изра-

зиту слику коју пропраћа складном ритмичком пратњом. Песма о марту сва је у неком покрету, шикљању, бризгању; стихови имају, не просто ритам, већ управо ломљив, прегибљив ритам који тако добро служи као пратња ономе што пролеће заиста јесте. При том се песник и тачно и вешто служи мноштвом глаголских речи као модусом саме идеје кретања и покретљивости. А на крају, као врхунац, сагледаће и пренети и на нас то своје узбуђење једноставном али и веома упечатљивом сликом:

„крупан тренутак-белутак
са дна, у лакој пени"

Овај „тренутак-белутак", ово спајање твари и времена, ово показивање вредности у ходу, ово упозоравање на вечност пролазећег, на незаустављиву хераклитовску мену, ово удвајање идеје и слике, ово приказивање идеје као слике, ово уношење сликовног у мислено, јесте поступак у Живојиновићевој поезији колико чест толико и успешан у својој неупадљивости и привидној узгредности. Ако ту има идеје, она се открива као слика и само се кроз њу казујући испољава у свом дубљем унутрашњем хтењу.

У веома лепој песми *(Септембар се помолио)* песник слике гради од глаголских именица или глагола што је као поступак било карактеристично за Велимира Живојиновића-Massuku, који је у том маниру испевао своје најлепше стихове (песма *Туга*, на пример). Глаголима или именицама које потичу од њих не само да се врши динамизирање песничке „радње" већ се ритмичка резонанца знатно продужује с обзиром на саму дужину глаголских речи (прикрадања-ненадања; оградио-замладио-запојио). Музика стиха која се постиже римом двосложних речи (која је оштра и тренутачна, као пуцањ) друкчија је од музике која се остварује сликовима од четири или више слогова. У овим другим има неке лепе и благе засвођености, постепености која расте, достиже кулминацију и опада с оном истом постепеношћу којом је и започео њихов ритмички лук.

У једној од газела Живојиновић је исписао карактеристичан стих „сићушно хтење у жижи закона многих". Он ми се чини као успешна дефиниција саме поезије или бар песничког подухвата Бранимира Живојиновића. Бити песник, то пре свега значи пронаћи тачку мотрења или тачку пресека кроз коју ће се провлачити и ломити спољна значења света. Али песник није само онај који прима утиске у настојању да постане жижа збивања већ и онај који се идентификује са спољним светом или светом другости, чиме другост престаје да буде само спољашња, већ постаје саставним делом самог песнико-

вог бића. Песник као тачка пресека ствари и моћи идентификације јесте, у ствари, моћ присвајања и освајања стварности; претварања другости у сопство:

„треба само стати
у међузвездани круг
и тад ће време стати,
рашириће се круг,

раствориће се међе
које је створио ум:
једно ће бити — кад међе
падну — срце и ум"

Таква и јесте поезија: срце мисли кроз ум, а ум кроз срце, па тако мисли није страно осећање нити осећање мисли. Како рекосмо, песник у први план истура опис тзв. објективног света, док у позадини трепери дрхтај срца. Али заправо једно је слика другога, једно је замењиво с другим и репрезентативно тек кад се има у виду њихово у суштини нераздруживо двојство, њихов кружни проток, њихово сливање и уливање, њихова вечита осмоза, где се неравнотеже успостављају да би се потврдила проточност духовне твари и њен сјај при кретању преко „тренутка-белутка".

„Хоће ли река неистине да држи
тренутак овај у шупљем жиру истине?
Обложили су буником час сретења,
и друге силе још не преговарају."
(Сретење)

У циклусу *Празници* (из којег је и наведена строфа) Живојиновић користи имена хришћанских празника (Сретење, Благовести, Задушнице, Велики петак, Вазнесење, Успење) да би, помоћу већ изграђене метафорике и симболике, исказао нешто од властитог поимања света. Други план значења овде је још удаљенији него што је то случај у циклусу *Месецослов*. Лирски субјект се у извесном смислу и не открива или оставља тек само бледе и не сасвим поуздане трагове. Та потреба за затомљивањем лирског субјекта, чак за његовом елиминацијом, потиче вероватно отуда што је библијска симболика сама по себи већ довољно јасна.

У песми *Сретење* песник наговештава сретење у неко невреме у којем нема ни пута ни моста ни лишћа, неко сретење у влажном, сежањ под земљом или над њом: „Сретење сиве и мрке храбрости". Конкретне предикације овде су само привиди; амбијент је заправо апстрактан, а конкретне предикације

су ту да би се очувала сликовитост песничког језика. У библијској Благовести знамо и ко и коме се доноси блага вест. У Живојиновићевој *Благовести* то мање знамо. Ту има извесне симболике која треба да нас упути у неком смеру, да нам нешто наговести, да нас на нешто упозори, али пре свега да нас обасја једном чудесном сликом:

„А носила је у руци црнкаст љиљан.
Он је у руци држао мач од зеленила
и белог тражења. И није мир одбранио."

Међу најлепшима у овом циклусу је песма *Велики петак*. Идеја песме је чврсто постављена и дискурзивно осмишљена. Најбитније у њој је једно питање и један одговор. Може се то односити на ма коју двојицу од којих ће један бити жртвован, а онај који пита сумњичав, али тој структури сасвим лепо одговара и онај стварно Распети по коме и знамо Велики петак.

„Па зашто онда издвоји своју стазу,
што је искоси да те узвитла тамо
где дува празан ветар неодјекивања"

Тако пита онај који сумња. Тако пита онај коме је његов мали живот драгоценији од свега. Тако пита практичар са свог ћепенка, са кога процењује користи и штете, билансе и салда, укратко тако пита човек који рачуна и који своја хтења усмерава према очекиваном резултату.

А човек који је стављен на олтар жртве одговара:

„Зато и висим што ти овако питаш.
Зар и ти тражиш одговор изван своје
једине мале коже? Па није ово
одлука, нити ико смишљати може
то чиме јесте."

Битно се не смишља него напросто јесте. У стварима великих одлука не користи се рачун. Чинити и морати чинити ту се уједначавају, прожимају, бивају једно. Ако нешто мора да се чини, ако је то што се чини неминовност, несмислено је говорити о жртви. Јер жртва је вољна одлука и она претпоставља могућност узмака, могућност калкулисања, спремност на одустајање. А они што чине под морањем властитог бића чине у ствари оно што једино и могу чинити. У психологији нужног чињења последице су најчешће „смрскане кости", али — увек — и „срце што расте". Такви су глас унутрашње прибраности, светлост што се креће испред, зов што мами у непознато и опасно.

Распети је свестан нечега што иначе и не допире до свести оног сумњивца. Он зна: судбина на крсту није последица погрешног потеза већ преобиља живота, његове неизмерне пуние. Он каже о себи: „Не бих, да нисам био потпуно жив", тј. ја не бих био ту где јесам да је у мени била само жеља за пуким испуњењем дана који су ми дати. Преобиље сна — у којем се не рачуна само на повољне извесности — води ка нечему што је увек изнад и увек више и за једну меру боље од датог и сигурног. Јер живот није само оно што јесте већ и оно што се сања и слути, што по неком присном сазнању може бити ако већ иначе није. Црни исход није доказ да је једина смисленост у понављању пута који су пре нас, истим стопама, већ толики прешли.

Миодраг ПЕТРОВИЋ

МЕХАНИКА ТЕКСТА

Војислав Карановић: *Тастатура;* Матица српска, „Прва књига", Нови Сад, 1986.

Прва књига песама Војислава Карановића, по свом поетичком обрасцу, прикључује се траговима што су их на мапи младе српске поезије, коју годину раније, исцртали Иван Негришорац и Зоран Ђерић, а донекле Небојша Васовић, Драган Грбић и Селимир Радуловић. Наиме, један „крак" младе српске поезије одвојио се у правцу „материјализације језика" и његове депатетизације која се огледа, пре свега, у лишавању песме неких елементарних својстава што их лака школска критика сублимира у једну тачку и назива *поруком.* Књиге поменутих аутора теже изразитој концептуалној целовитости, те се песме као самосталне творевине тешко могу истргнути из „конструисаног забрана" и представити „изабраним плодовима" за којима посежу антологичари тражећи најбољу песму. Све је, дакле, у функцији књиге као својеврсног програма који претендује да се оствари од прве до последње песме таквог пројекта који се, ето, назива збирком песама, а могао би и како другачије.

Војислав Карановић, тежећи да се у исти мах разликује од поменутог сродног му песничког круга, посеже за неким радикалнијим резовима на плану форме и поступка. Он у ткиво својих текстова убацује „техничке" елементе који већ својим визуелним ефектима стварају утисак иновације: геометријски цртежи, дуге хоризонталне, вертикалне, косе и испрекидане линије, црте и цртице, заграде, знак једнакости итд... Ауто-

рова „агресија" огледа се у демонтирању канонизираног интерпункцијског система и стварању услова за нова, екстравагантна правила којима се песма као сирови језички материјал може детерминисати.

Тело песме (текста) полигон је над којим аутор изводи своје хируршке захвате. Спрам тела текста, на неуловљивој тематско-мотивској равни (уколико је о њој уопште могуће у овом случају говорити) Карановић опсесивно, као у огледалу, поставља феномен људског тела. *„Тесно ми је у мом телу"* — овако песник започиње једну своју песму карактеристичног назива, *Час анатомије*. Потом набраја шта би све „волео" да уради са својом телесном конструкцијом: *„Волео бих / Своју кичму да извадим"*, *„Да стиснем своје плућно крило"*, *„Своје кости хоћу / Да поређам по столу"*, *„Своје мишиће и тетиве / По столу да раширим"*, *„Волео бих / Своје семенике / По столу да закотрљам / Волео бих / Тако једног дана / Да се расклопим"*. Фанатична опчињеност телом, анатомијом атласа мишића, органа и костију, те потребом да га са дистанце проматра и раставља на саставне делове, попут какве море оваплоћује се у конкретној песниковој акцији над „бићем песме", над језиком на радном-операционом столу. Отуда, пред читаоцем (који то није у класичном смислу, већ је нека врста конзумента који активно учествује у финалном процесу стварања песме, односно, напуштајући позицију пасивног рецептора преузима улогу агилног „читача" текста) указују се хладне крхотине песама, раштимована текстура, „исцеђена" форма и у парампарчад разбијени садржај. У вреви и шкрипи језика, песник се труди да колико-толико артикулише кодове песме и тако омогући конзументу извесни степен комуникације.

Карановићев опит, наравно, није никакав „проналазак", нити је његово исходиште само у поетичким „формулама" неколицине поменутих аутора. Ембрионална тачка ове поетике мора се тражити, пре свега, у искуствима надреалиста, дадаиста и летриста, те, потом, сигналиста, концептуалиста итд... У нашој новијој поезији многи аутори су се успешно опробали у поменутом „кругу авангардизма" и оставили песме или, пак, књиге од незаобилазног значаја. Међу најупечатљивије спадају, свакако, Вујица Решин Туцић, Мирољуб Тодоровић, Војислав Деспотов, Борбен Владовић, Милко Валент, Бранко Андрић, Бранко Малеш и други. Но, оно што, условно речено, Карановићев круг сродних аутора издваја од поменутих је одустајање од хуморних, гротескних и ироничних слојева језика, односно, оног механизма преобраћеног језика који је или изврггавао руглу постојећу традицију или, пак, исмејавао општа места класичне књижевности, уметности и културе уопште. Карановићева поезија, а с њом и радови аутора наведених на почетку овог текста, има у епицентру свога бића клицу „хлад-

не серјозности", штуре информативности или, пак, теоријском самосвешћу импрегниране дисциплине писања која не дозвољава „експлозију раскалашности". Можда би у интертекстуалној генези ове поетике ваљало се приклонити једном мишљењу које прву „искру у камену" види у поезији Борђа Марковића Кодера, чија се чудесна песничка фигура и даље, осим у ретким приликама, не доводи у везу са авангардним кретањима у нашој књижевности, почев од оних с почетка века до данас. Можда би, дакле, у развијању једне темељне и сложене анализе, Кодер, а и сам феномен савремене поезије, био далеко мањи *Вечни Загонетак* (Б. М. Кодер).

Но, приведимо овај текст о Карановићевој првој књизи крају с констатацијом да овом марљивом аутору предстоје многи изазови и кушње на песничком путу. Чини нам се да би овај песник својом првом књигом морао апсолвирати демистификације механике текста и своју креативну енергију усмерити ка откривању оне песничке „тастатуре" која ће емитовати нове „шифре" и транспоновати их у духовно релевантне творевине. Свако остајање на освојеним развалинама „рудника језика", у овом случају, водило би дубоко назад, у „таму" преиспитивања формалних елемената песме. Дисциплинованом песнику Карановићу ваља, дакле, што пре напустити „контаминирану зону" песничког текста и храбро уронити у живот сам, у сан. Ослобођен предрасуда о томе шта је процес стварања песме и како сам занат учинити поезијом, Војислав Карановић ће морати кад-тад себе као ствараоца изложити ризику где „чисти језик" песме показује ради ли се о даровитом песнику или не.

Ненад ГРУЈИЧИЋ

Непреведена књига

ХОЛИВУД „СПОЉА" И „ИЗНУТРА"

Piter Bogdanovich: *Pieces of time (Делићи времена)* — есеји о филму 1961—1985; „Arbor House", New York, 1986.

Један од најталентованијих и најзанимљивијих данашњих филмских режисера Питер Богданович говори о свом искуству филмског критичара и филмског радника, оживљавајући при том Холивуд као меку филмске индустрије, виђену „споља" и „изнутра" кроз низ интервјуа, критичких прегледа и анегдота лишених хипокризије, методом која се граничи са луцидном суровошћу. У Богдановичева најбоља остварења из овог избора убрајају се његове анализе мас-медија и култова попут култа

Хемфрија Богарта, затим портрети већ класичних филмских режисера, попут Ингмара Бергмана, Карпентера, Рене Клера, Џорџа Цукора, Грифита и Жан Лик Годара, а ништа мање занимљиви су његови описи — дескриптивне анализе сусрета са Марленом Дитрих, Франсоа Трифоом и Тенеси Вилијамсом. Скупину есеја у овом избору репрезентативно представља и збирка маестрално написаних текстова о процесу уметничког стварања — руковања филмском камером, чину којем режисер приступа и који описује са ретком непосредношћу и импулсивном свежином заљубљеника седме уметности.

Богданович је у својој петнаестој години почео да игра у филмовима, у двадесетој је на Бродвеју режирао позоришне представе, а у двадесет првој писао филмске критике за Музеј модерне уметности у Њујорку. Већ двадесет година режира филмове и истовремено о филму пише са невероватном новинарском жестином и бриткошћу које карактеришу и његово духовно филмско стваралаштво, донекле обојено носталгијом.

Нина ЖИВАНЧЕВИЋ

ОД ЛЕОНИДИКА ДО ХАМЛЕТА

После два изузетна филмска глумачка остварења (Мефисто, пуковник Редл), бечки глумац Клаус Марија Брандауер, члан чувеног Бургтеатра, уверио је и скептичне сународнике да спада у најбоље савремене европске глумце, што су му зналци у свету одавно признали. И у његовом случају показало се да је најтеже бити пророк у својој земљи. Из новина (љубљанског *Дела)* сазнао сам да се Брандауер сада интензивно припрема да игра Хамлета на даскама матичне куће у којој већ пуних тридесет година није била на програму трагедија о колебљивом данском краљевићу. Последњи бургетеатарски Хамлет био је сјајни интерпретатор текста Албин Шкода, а непредвидљиви Оскар Вернер играо је ту улогу на сцени конкурентског позоришта Theater in der Josefstadt.

За Клауса Марију Брандауера кажу да је најбоље плаћени европски глумац, који је изванредан како у улогама негативаца које гони Бонд, тако и у класичним позоришним улогама. У слободном времену, уколико га уопште има, одушевљава милионе телевизијских гледалаца као шармантни водитељ и забављач у веома гледаној емисији. Брандауер непрестано глуми и у личном животу. Сваки његов контакт с јавношћу до танчина је простудиран наступ, било да иде у аудијенцију код папе Јована Павла Другог, који га је за улогу Jedermann-a на салцбуршким играма наградио бројаницама, или да иде на разговор с непознатим новинарима.

Колики и какав пут је прешао тај тек четрдесетједногодишњи велики глумац док се није попео у високо друштво изабраних? Да ли је његов нагли успех резултат изузетног талента, напорних студија, срећног случаја или спретног менаџера? Како прилази глумачким задацима, како гради ликове које игра, како ствара? На та питања могу делимично да одговорим. Пре седамнаест година с Брандауером сам сарађивао у постав-

љању текста *Јадни мој Марат* савременог совјетског драмског писца Алексеја Арбузова, односно *Das Versprechen (Обећање)* како је гласио наслов на немачком. Бургтеатарски Хамлет је наступио у једној од главних улога, а ја режирао. Но, најпре морам објаснити како је до сарадње уопште дошло.

Године 1965. Љубљанска драма пошла је на гостовање у Варшаву, Краков, Братиславу и Праг. Сећам се да смо на последњој станици дуге и напорне турнеје одсели у познатом прашком хотелу „Код златне гуске". У салону, поред рецепције, прекраћивао сам време прелиставајући једине стране (западне) новине које су стајале на располагању гостима — гласило аустријске Комунистичке партије *Volkswille*. На културној страни био је објављен разговор с управником циришког експерименталног позоришта Theater am Neumarkt господином Феликсом Релштабом. Иако никад чуо нисам за њега, из његових одговора на новинарева питања установио сам да смо, што се тиче позоришта и естетских питања на истој таласној дужини. Господин Релштаб се одлучно заузимао за авангардно позориште, пре свега за позориште апсурда, за Бекета, Јонеска, Мрожека, Адамова . . .

Следеће године приуштио сам себи недељу дана скијања у Швајцарској. Враћајући се кући задржао сам се двадесетчетири сата у Цириху. Увече сам у позоришту Theater am Neumarkt гледао три јужноамеричке једночинке мени непознатих аутора. После веома динамичне представе пошао сам да потражим господина Релштаба. На жалост, није био у позоришту. Млади драматург Оливер Гињар објаснио ми је да ће се већ следећег дана вратити у Цирих. Кад је од мене сазнао да сам позоришњак из Љубљане и да бих се радо упознао с управником, предложио ми је да дођем сутра у секретаријат позоришта где ћу господина Релштаба сигурно наћи. Тако сам и урадио. Љубазни управник позвао ме је на ручак у ресторан који се налазио у истој згради где и позориште, и то у приземљу, а позоришна сала била је на првом спрату. За непуна три сата спријатељили смо се. Договорили смо се да Мала драма Словеначког народног позоришта, коју сам тада водио, гостује у Цириху, а ансамбл Theater am Neumarkt да гостује у Љубљани. Иако нисам имао овлашћење тадашњег управник Штиха да склапам икакве споразуме, рачунао сам на његову ширину и наклоност према смелим плановима. А и Релштаб је, за Швајцарца, био необично отворен и несумњичав. Он, до разговора са мном, за словеначку уметност није чуо. Није знао ни то да у Љубљани постоји народно позориште.

Већ у децембру 1966. године Мала драма је с представом Артура Копита *Тата, јадни тата . . .* гостовала на сцени позоришта Theater am Neumarkt. Гледаоци, међу којима је било врло мало Словенаца, у препуној дворани пажљиво су пратили

Душу Почкајеву, ексцентричну америчку милионарку, Винка Храстеља, њеног искомплексирнаог сина, Иву Зупанчичеву, сладострасну девојчурку, Јанеза Рохачека, углађеног капетана. Успех је био велик. Публика одушевљена. На крају представе извођаче је поздравила дуготрајним овацијама, записао је извештач у листу *Neue Züricher Zeitung*. Водећи швајцарски листови доносили су похвалне оцене. Феликс Релштаб био је највише задовољан. На жалост, наступ швајцарског позоришта на сцени љубљанске Драме с представом *Мирис цвећа* енглеског драмског писца Саундерса био је мање успешан упркос одликама лепе Дорис Кунстман, која је касније, седамдесетих година, баш због своје привлачне спољашњости постала звезда немачких, италијанских и америчких филмова. (Са Алеком Гинисом играла је у биографском филму о Хитлеру Еву Браун).

Приликом нашег другог сусрета Релштаб ме је позвао да у сезони 1968/69. у његовом позоришту као гост режирам швајцарску праизведбу совјетске драме *Јадни мој Марат*, коју су већ с великим успехом изводила позоришта у Паризу и Лондону. Позив сам, дакако, радо прихватио. Договорили смо се да премијера буде у октобру 1968. године, а с пробама да почнем почетком септембра.

Руска окупација Чехословачке врелог августа 1968, угрозила је тај договор, чак је Релштаб размишљао о томе да совјетско дело макне с репертоара и да га замени неким чешким или словачким текстом. Брутална ликвидација „пражког пролећа" револтирала је иначе сталожене Швајцарце. Сећам се бројних манифестација које су подржавале Дубчека. Студенти су на улицама сакупљали потписе за петицију коју су упутили совјетским властима. Сâм сам мислио да бисмо драму А. Арбузова, која носи веома хуману и за такве прилике својом антимилитаристичком искреношћу врло актуелну поруку, морали да спремимо. Арбузов говори о патњама троје младих људи у време немачке опсаде Лењинграда у другом светском рату и о њиховим различитим судбинама после рата. Његови јунаци нису баш ни у чему слични папирнатим херојима, какве знамо из соцреалистичке литературе и из патетичних совјетских филмова. Тако је Марат, ратни херој, у суштини несрећан човек. Његов пријатељ Леонидик је промашена егзистенција, непризнати песник, који се из рата враћа као инвалид. Девојка Лика је распета између два мушкарца, напослетку се опредељује за мање успешног, Леонидика. После дужег колебања Релштаб се ипак одлучио за текст А. Арбузова. Све уговоре — с издавачем, глумцима и другим сарадницима — потписао је, јер би га отказивање представе стајало много новаца, а као директор позоришта с ограниченим финансијским средствима то није могао дозволити.

Theater am Neumarkt није имао сталан глумачки ансамбл. Глумце за описане улоге, не посаветовавши се са мном, изабрао је Релштаб. Одмах по доласку у Цирих интересовао сам се за изабране глумце. Показао ми је фотографије и упознао ме са њиховим дотадашњим радом.

Урсели Мон била је намењена улога Лике. По спољашности, чинило ми се да одговара за лик младе Рускиње. Била је црнокоса, дугуљастог, правилног лица с изразитим очима. Родом је из Базела. Студирала је прво у ширишкој глумачкој школи. Затим је завршила Рајнхардов семинар у Бечу и то у класи познате глумице Сузи Николети. Баш на њену препоруку Релштаб јој је поверио једину женску улогу у драми А. Арбузова. Михаел Шахт, херој Совјетског Савеза и јадни Марат, био је веома озбиљан млад човек. Плавокос, четвртасог лица више ме је подсећао на Германа него на типичног Словена. С мало маште могао сам га замислити у улози донекле неспретног совјетског официра. Имао је већ нешто глумачког искуства. Школовао се у Франкфурту, па је, потом, наступао у многим немачким и швајцарским позориштима. Клаус Марија Брандауер већ на први поглед изгледао ми је да посве одговара за улогу песника Леонидика. Имао је правилно обликоване тамне обрве, живахне очи и изразите словенске јагодице. С радошћу сам закључио да Шахт и Брандауер, који би играли две посве различите личности, и стварно нису били нимало слични. Преко њихових фотографија претпоставио сам да су различитог темперамента. Шахт ми се чино смирен, некако озбиљно свечан, док је Брандауерово лице изражавало неисцрпну енергију и сугестивност. Брандауер је свој уметнички пут почео у Тибингену и Салцбургу. Убрзо га је позвао познати немачки режисер Строукс у Диселдорф где је остварио неколико запажених карактерних улога. У Цирих је дошао само на краће време. Већ за следећу сезону имао је обезбеђен стални аранжман у познатом бечком позоришту Theater in Josefstadt.

На моје упорне захтеве да добијем потпуније информације о глумачким могућностима својих будућих сарадника на драми А. Арбузова, Релштаб ми је одговорио: „То су најбољи глумци, што сам их могао ангажовати новцем којим располажем. Немојте се бринути, нећу вам подметнути лоше глумце. Будите уверени да је мени, бар колико и вама, стало да направите добру представу. На крају крајева, ви ћете после премијере отићи, а ја ћу остати ту. Можда нисте знали да сви становници Цириха, како они који долазе у позориште тако и они други које наш рад уопште не занима, сваке године на посебном референдуму гласају о дотацији коју ми одобрава градска скупштина".

„И какве глумце сте добили за тај новац?" питао сам.

„Клаус Марија Брандауер, који ће играти главну улогу, познати је глумац. Иначе је заиста веома млад, али његов таленат је изузетан."

„У којим улогама сте га гледали?"

„Ни у једној. До сада још није играо у Швајцарској. У последње време наступао је у Диселдорфу. Препоручио ми га је менаџер, с којим већ низ година успешно пословјем. За Брандауера сам одбројао лепу своту. Мора бити добар. Менажер зна да ме може преварити само једном."

„А глумица Урсела Мон?""

„Цењена је као и Брандауер. Прошле године је дипломирала на Рајнхардовом семинару. Њен педагог Сузи Николети препоручила ми је да је ангажујем за улогу Лике. Била је најбоља студенткиња у класи."

„А Шахт, шта је с њим?"

„Михаела једино добро познајем. Више пута је играо у нашем позоришту. Поуздан је, добар радник, веома ревностан, али је његов глумачки таленат ограничен. Упркос томе уверен сам да је дорастао за улогу Марата, која као да је написана за њега. Већи део терета свакако ће морати понети Урсела и Клаус . . ."

Редитаб је прилично добро проценио глумачку поделу. Показало се то на пробама. Главну реч имао је самопоуздани Брандауер. Не могу рећи да се без отпора потчињавао мојим упутствима. А није ни приговарао по сваку цену. Своје примедбе и жеље увек је ваљано аргументовао. Већ од самог почетка видело се да му није свеједно каква ће бити представа у којој суделује. Највише га је бринуло како ће критика и публика, у време непосредно после окупације Чехословачке, примити драму совјетског аутора. Сећам се да ми је једном приликом предлагао да глумци пре сваке представе изађу пред завесу обучени у костиме и нашминкани за наступ, те да разговарају са гледаоцима о оправданости постављања драме *Јадни мој Марат* на репертоар. „Ако буде потребно разговараћемо и до зоре", ватрено ми је предлагао. „А кад ћемо играти?" противречио сам му више да га подстакнем него да одбијем његов предлог. „Гледаоце које не бисмо уверили да смо у праву што играмо совјетског аутора, послаћемо кућама, а за остале ћемо играти до седам ујутру . . ." Признајем да сам у почетку био наклоњен Брандауеровој замисли, али ни Урсела нити Михаел нису били спремни да учествују у импровизованом разговору с гледаоцима. Тако сам морао ту идеју, као и још многе друге, одбити, јер је била неостварљива.

На пробама Брандауер је био веома концентрисан. У сваком погледу односио се према раду професионално. У позориштима на немачком језичком подручју читајуће пробе обично трају два или највише три дана. Већ четвртог дана глумци

излазе на сцену, текст су већ савладали и говоре га малтене без помоћи суфлера. Брандауер је дисциплиновано извршавао моја упутства која су се односила на текст и кретање на сцени. Захтевао је да му детаљно објасним сваки покрет или нагласак. Кад смо се на крају сложили за најбоље решење, упорно га се држао. Ако су на пример партнерка или партнер извели нешто по своме, што није било предвиђено, одмах је прекинуо да игра. Захтевао је да се држе онога што смо се договорили. Био је у дословном смислу речи перфекционист. Сваки покрет или реченицу вежбао је толико док их није извео без грешке. И по десет пута је био спреман да понови кратку сцену, ако њоме није био задовољан. С једнаком цепидлачком тачношћу захтевао је да сви реквизити буду на својим местима.

Десетак дана пре премијере Брандауера је посетила његова млада жена и са њом се, одмах сам то приметио, саветовао о својој улози. Већ следећи дан по њеном доласку, наиме, дошао је на пробу с гомилом нових замисли. Вероватно је са женом одиграо све сцене, у којима наступа, и са њом разговарао о њима. Касније је госпођа Брандауер постала телевизијски и позоришни режисер; очито да се за тај позив одлучила за љубав своме мужу.

У обликовању Леонидика, Брандауер се потпуно ослонио на моја упутства. Биће да је мислио да је мени као Словену лик непредвидљивог Руса ближи него њему, иако се Брандауер родио у малом месту близу Граца, удаљеном једва стотинак километара од Марибора, где сам ја одрастао.

Неколико дана пред премијеру све глумце спопала је нервоза. Брандауер, наравно, није био изузетак. Узнемирио се нарочито после прве пробе у костимима и светлу, како то зовемо у позоришном жаргону. Почетне сцене, које се догађају током рата у напола порушеној кући у Лењинграду, биле су по његовом мишљењу преслабо осветљене. „Моје лице неће видети ни они у првим редовима! Ја глумим лицем!" праснуо је. „Па тај костим! Обучен сам у рите!" Поново сам му стрпљиво објашњавао да се ради о реалистичкој поставци, да током рата у Лењинграду нико није водио рачуна о оделу. Примио је моје објашњење, чак се извинио, јер, како рече, има трему и боји се да ће публика због совјетског аутора представу већ унапред одбацити.

Био је у праву. Представа се гледаоцима није свидела, па и већина критикâ била је негативна мада су безмало све похвално писале о глумачким креацијама и о режији. Тако је познати критичар Херберт Гамперт написао: „... Жарко Петан, гост-режисер из Југославије, чудесно је осетио велику разуђеност ликова и њихових међусобних односа, успело му је да из калеидоскопске игре створи транспарентну, знао је да дâ

сваком лику, свакој речи разуђено значење, при чему је сачуван осећање за складност свега. Режисер је имао на располагању три глумца. За улоге што су их играли није могао наћи боље... Урсела Мон је велико откриће. (Касније је Урсела постала позната као глумица у Берлину. Код нас је знамо из одличне телевизијске серије, снимљене према роману Ханса Фаладе)... Михаел Шахт је деловао неко време неспремно, као да му улога није одговарала. (Само је Михаел касније отишао у анонимност. Не знам да ли се уопште још бави позориштем)... Клаус Марија Брандауер био је једноставно прави Леонидик, мењао се како је то захтевала улога, а да при том није изгубио идентитет или угрозио јединство лика..."

Уверен сам да су Арбузову и његовој драми Швајцарци учинили неправду. *Јадни мој Марат* би у другачијим околностима наишао на бољи пријем. Представу није могла извући ни моја идеја да доградим текст. Током представе, на бочном зиду, пројицирао сам исечке из швајцарских новина, које су за време рата, баш у време лењинградске блокаде, када је од глади умрло на хиљаде људи, објављивале цене животних намирница на добро снабдевеним ћиришким пијацима, информације о забавама, игранкама и слично. Тиме сам хтео да скренем пажњу гледалаца на контраст између нормалног живота у Швајцарској и патњи Лењинграђана у другом светском рату. У последњој сцени, кад троје главних јунака наздрављају лепшој будућности, шездесетим годинама које долазе, преко целе сцене пројицирао сам цитат из листа *Neue Züricher Zeitung* у коме је реч о совјетским тенковима на прашким улицама. Та порука била је, по мом мишљењу, потпуно у складу са прилично песимистичком природом текста, којем је оптимистички крај Арбузов некако насилно додао. Неко време сам чак мислио да крај драме избацим али сам касније одлучио да му овим пројекцијама дам други садржај.

Седамдесетих година још два пута сам режирао у Цириху, и то на тамошњој глумачкој академији дипломске представе, којом приликом су се млади глумци и глумице први пут представили управницима позоришта, драматурзима, менаџерима, режисерима. И у Аустрији сам неколико пута гостовао. Прво у позоришту у Целовцу, касније у Бечу, у позоришту Theater der Jugend. Успон Клауса Марије Брандауера пратио сам само као читалац немачких и аустријских новина и као гледалац представа, односно филмова у којима је наступао.

Гледао сам га као Мефиста у сјајном филму, снимљеном према роману Клауса Мана, који говори о славном немачком позоришњаку Гриндегенсу, Геринговом и Хитлеровом љубимцу. Брандауер је лик лудо амбициозног глумца, који је прво наклоњен комунистима, а затим постаје нациста, одиграо њему својственом силовитошћу. Током гледања филма неколико пута сам

унапред знао каквим ће покретом или изразом лица одговорити глумцу-партнеру или како ће извести неки посебно заплетен говорни пасаж. Сећање на сате и сате, проведене заједно на пробама, ненадано је оживело у мени. У ушима ми је одзвањао текст нервозног Леонидика мешајући се са Мефистовим репликама. Слично осећање имао сам кад сам гледао Брандауера као Тартифа на сцени Бургтеатра, само што ми је у улози Молијеровог лицемера био мање убедљив. Чини ми се да је Манов Мефисто кројен по Брандауеровој мери.

Читаво време, имам на уму седамнаест година од 1968. до данас, с Брандауером се нисам срео. Крајем седамдесетих с дирекцијом Бургтеатра договарао сам се да режирам Витракову драму *Виктор или деца на власти* с Брандауером у главној улози. Матјаж Краљ, словеначке горе лист, син глумца Емила Краља, много је настојао да ми повере тај посао, где би он суделовао као сценограф и костимограф. На жалост, до реализације, из мени непознатих разлога, није дошло. У драматуршком одељењу Бургтеатра било је тада веома утицајно такозвано немачко усмерење. Водећи драматурзи били су Немци. Протежирали су немачке режисере. И Витраковог *Виктора* режирао је Немац. Ту представу нисам гледао, али убеђен сам да је Брандауер као Виктор био одличан. Агресивност, једна од основних карактеристика тог чуда од детета, које разбија грађански свет у парампарчад у Брандауеру је стално присутна, како на сцени тако и у личном животу. Истини за вољу захваљујући њој отишао је толико далеко или, боље речено, толико високо. Понекад се агресивност исплати.

Са словеначког
Стојан ТРЕЋАКОВ

Жарко ПЕТАН

АКТУЕЛНА ПИТАЊА СРПСКОХРВАТСКОГ ЈЕЗИКА (10)

(Поводом иницијативе групе југословенских лингвиста за допуњавање и осавремењивање српскохрватске правописне норме)

О ПИСАЊУ РУСКИХ ИМЕНА

Поздрављајући иницијативу групе истакнутих југословенских лингвиста и основна начела њихових *Прилога допуњавању и осавремењивању наше правописне норме,* објављених у Борби 8—11. јануара 1987, износим своје мишљење о предложеним правилима транскрипције руских имена.

1. Прихватам предлог да се руско *-нин* у презименима типа *Добрынин, Воронин* редовно преноси као *-њин: Добрињин, Вороњин.* У овом правилу је примењен морфонолошки принцип, по коме у транскрипцији суфиксу *-ин* увек претходи палатално *њ.* У неким примерима ради се о етимолошком *њ* (лично име *Дабриња* — презиме *Дабрињин),* а у другим о секундарном *њ* (надимак *Ворона* — презиме *Вороњин).* Правило треба редовно примењивати, између осталог и зато што су творбене базе на *-на* најчешће имале или могле имати и јотоване варијанте на *-њ.* У одбрану овог правила може се навести и тежња примаоца за дисимилацијом двају сугласника *н.*

2. Морфонолошки принцип примењен је и у правилу да се испред формата *-ев* редовно транскрибује *њ* и *љ: Тургењев, Срезњевски, Тупољев, Васиљевски.* Ово правило заснива се на морфонолошким односима заједничким руском и српскохрватском језику. У руском језику суфиксу *-ев* увек претходи етимолошко *њ* и *љ* (у српскохрватском има и неких изузетака).

Јаковљевић 'Јаковљев син', а не *Јаковлевич*

3. У Правопису 1960. руско презиме *Яковлев* транскрибује се као *Јаковљев* — сврстава се у „имена где руски облик потпуно одговара српскохрватском" (т. 180). Анић и Силић одступају од овог правила и патроним (име по оцу) *Яковлевич* транскрибују *Јаковлевич* (т. 442). Овде треба применити морфемски принцип, по коме оне морфеме које се у руском и српскохрватском језику јасно издвајају и у погледу значења и у погледу структуре — са скоро истоветним изговором — посесивни суфикс *-лев* транскрибујемо као *-љев*, тим пре што треба преносити у српскохрватском графичком лику: руски овај формат у саставу патронима има живу граматичку функцију.

4. Морфемски принцип треба применити и у транскрибовању суфикса *-ич* у саставу руских патронима, који се сређе и у презименима неруског порекла. Иако је у првим издањима Боранићевог правописа овај формат преношен у лику *-ић (Иванович → Ивановић)*, од Белићевог правописа у нормативним приручницима се усталило правило да се руски патронимски формат *-ич*, настао јотовањем од **-itjь* као и српскохрватско *-ић*, преноси у лику *-ич*. И поред тога, жива језичка употреба и преводилачка пракса често демантују оправданост ове правописне одредбе. М. С. Московљевић је лепо образлагао потребу да се наведени суфикс преноси као *-ић (Јужнословенски филолог*, VIII), наводећи аргументе за такво решење: суфикс је истог порекла, примарно истог значења, а изговор руског *-ич* далеко је ближи изговору српскохрватског [*ић*] него српскохрватског [*ич*]. К. Тарановски је покушао *(Наш језик* I) да одбрани Белићево решење следећим аргументима: 1) не би било добро на један начин транскрибовати руски суфикс *-ич*, а на други начин овај исти суфикс у белоруском и украјинском језику (где је *ч* отврдло); 2) у руском је *-ич* формант за творбу патронима, а облици на *-ић* у српскохрватском су презимена. Кад се питање посматра из ширег угла, ови аргументи отпадају: 1) српскохрватска презимена на *-ић*, односно породични надимци на *-ићи*, сами по себи су патронимског порекла, у старосрпскохрватском језику све до средине XV века облици на *-ић* су само патроними (уп. *Стефан Лазаревић* = Лазарев син), а друга компонента антропонима утемељивача савременог књижевног језика, Вука Стефановића Караџића, јесте патроним *(Стефановић* = Стефанов син); уз то се патронимско значење у неким црногорским говорима чува и до данас, тако да је оно заједничко и једном и другом језику, и не би га требало искључивати из стилске резерве српскохрватског језика; 2) и у староруском језику облици на *-ич* су употребљавани у множини и у функцији породичних надимака, на пример у *Слову*

о полку Игореве, и зато се у Суреповом преводу доносе у ликовима на *-ић, -ићи;* 3) не знам зашто бисмо транскрипцију са руског језика прилагођавали транскрипцији са украјинског или белоруског језика, са којима имамо неупоредиво мање културне и језичке контакте.

Шћепкин, а не *Шчепкин*

5. У елаборату групе југословенских сербокроатиста стоји: „Не може се прихватити ни сугестија да се умјесто *шч* у руским именима пише ‚шћ', јер би се тиме нарушио један постојани обичај".

Ја мислим да традицију треба поштовати и чувати кад је реч о појединачним именима (али и тада само у оправданим случајевима), а не у примени основних транскрипционих правила која не одговарају ни са аспекта језика даваоца, ни са аспекта језика примаоца. Питање оправданости правописне одредбе о преношењу руског *Щ* сугласничком групом *шч* покренуо је Б. Л. Дабић. По мом мишљењу антропониме типа *Щепкин* и топониме типа *Радогоща* боље је преносити у ликовима *Шћепкин* и *Радогошћа* него у ликовима *Шчепкин* и *Радогошча* и, наравно, у свим другим случајевима руско *щ,* без икаквих тешкоћа, може да се преноси као *шћ,* а не као *шч.* Преношење руског *щ* нашом секвенцом *шћ* много је ближе оригиналу и у погледу изговора и у погледу порекла. Сугласничка група *щ* (меко *ш* меко *ч)* на руском терену настала је јотовањем сугласничке групе *ст,* као и српскохрватско *шћ* у топонимима типа *Живогошће* и антропонимима типа *Шћепановић* (у овом последњем примеру реч је о јекавском јотовању новијега порекла).

У предложеној измени правописне норме огледа се примена морфемског и морфонолошког принципа. Сугласничка група *шћ* припада једној морфеми чији је лик измењен јотовањем (уп. име *Шћепан),* а сугласничка група *шч* двема морфемама (уп. трпни придев *шчепан).* Руски сугласник (по пореклу сугласничка група), графичко *щ,* треба, дакле, преносити сугласничком групом *шћ,* а на граници двеју морфема графичко *сн* треба транскрибовати као *шч:* Песчаный — *Пешчани,* Песчанокопское — *Пешчанокопско.*

Гостовање Бољшој-театра, а не: *Бољшог театра*

6. Не можемо се никако сложити са групом сербокроатиста да се озакони комбинована употреба граматички неприлагођеног номинатива и граматички прилагођених облика зависних

падежа: *Бољшој театар — гостовање Бољшог театра.* Тиме би ранг правила добила неадекватна новинарска пракса: ȕ једном истом тексту назив *Бољшой театр* транскрибȕје се ȕ номинативȕ *Бољшој театар,* ȕ генитивȕ *Бољшог театра* и ȕ дативȕ-локативȕ *Бољшом театру (Политика,* 12. мај 1986, стр. 13). Називи се очигледно не би смели тако преносити — са једним ликом основе ȕ номинативȕ *(Бољшој),* а другим ȕ зависним падежима *(Бољш-)* и са наставцима тврде промене *-ог, -ом* после сȕгласника *ш* (ȕ српскохрватском после историјски меког сȕгласника *ш* долазе наставци меке промене; ȕп. *наш-ег, наш-ем).* На овај проблем ȕказао је Ђ. Терзић *(Наш језик,* VI), који је излаз видео ȕ превођењȕ, тако да се сачȕва опозиција *Бољшой театр — Велико позориште: Малый театр — Мало позориште,* али такво решење пракса није прихватила. Овде је, по мом мишљењȕ, најбоље решење полȕсложеница *Бољшој-театар* (ген. *Бољшој-театра,* дат.-лок. *Бољшој-театру* итд.). За овакав транскрипциони постȕпак имамо ретке примере ȕ пракси: Телевизија Загреб је 3. јанȕара 1987. емитовала снимак концерта Балетског ансамбла Бољшој-театра из Москве и на шпици сȕ били облици *Бољшој театар, Бољшој театра, ȕ Бољшој театру* (ȕ програмȕ објављеном ȕ *Политици* истог дана наведен је ȕобичајени облик *Бољшог театра).*

Крупска (Крупске), а не Крупскаја (Крупске)

7. Ȕ свом *Правопису* (Београд, 1934) Белић је рȕска презимена типа *Трубецкой* транскрибовао ȕ номинативȕ *Трубецкој,* а ȕ генитивȕ *Трубецкога.* На овај начин се исто тако добија један вид основе ȕ номинативȕ *(Трубецкој),* а другȕ ȕ осталим падежима *(Трубецк-),* што је неприхватљиво за српскохрватски деклинациони систем. *Правопис* 1960. је овај проблем начелно добро решио тиме што је ȕ номинативȕ препорȕчио прилагођени облик *Трубецки.* Предлог групе сербокроатиста да се презимена типа *Чёрный, Крупская* транскрибȕју ȕ номинативȕ *Чорни, Крупска* или *Чорнић, Крупскаја* (допȕшта се да се пишȕ на било који од ова два начина), ȕз обавезнȕ придевскȕ промењȕ ȕ осталим падежима, представља враћање на превазиђене дилеме. Примена овакве одредбе довела би до још већег шаренила ȕ писањȕ рȕских презимена. Ȕ истом тексту појавиће се неприлагођени и прилагођени облици са различитом основом, као ȕ примерȕ: Јȕлиј Михаилович *Шокаљскиј;* именом *Шокаљског* названо је 12 географских објеката *(Политика,* 12. фебрȕар 1987, стр. 20). И ȕ самом номинативȕ појавиће се паралелно облици на *-иј* и *-и,* на *-аја* и *-а,* и то ȕ истом тексту, као на пример: Едȕард *Масловскиј,* Валериј *Лобановски (Политика,* 30. децембар 1986, стр. 18). Према номинативима *Чорнић, Крупскаја* по свим законима српскохрватске морфологије појавиће

се генитиви *Чорнија, Крупскаје.* Такав пример имамо у допису Душана Пешића из Москве: академик Татјана *Заславскаја;* чланак . . . академика Татјане *Заславскаје (Политка,* 9. фебруар 1987, стр. 3). Другим речима, десило би се исто што и са именицом *сборная,* ‚репрезентација', која је погрешно примљена у лику *зборнаја,* уместо *зборна,* те је у српскохрватском добила генитив *зборнаје,* датив *зборнаји* итд, тј. основу на *-j.*

8. Из истог разлога не може се прихватити предлог да се руска двочлана имена са придевом у номинативу пишу двојако: са граматичким прилагођавањем *(Царско село, Криви Рог, Московска правда)* или, „ради аутентичнијег преношења имена", са граматички неприлагођеним, несажетим придевским наставцима *(Красноје Село, Великије Луки, Рабочиј пут, Новаја жизнь, Новоје времја),* а нарочито став изнет у т. 45: „И у овом другом случају, кад номинатив остане граматички неприлагођен, могу се у зависним падежима примјењивати прилагођени облици, ако су у складу с нашим језичким осјећањем: *до Краснога Села, у Великим Лукама, у ‚Рабочој газети', из ‚Нове жизњи', у ‚Новом времену'* ". На овај начин уносила би се у српскохрватски граматички систем читава категорија речи са једним обликом основе у номинативу и акузативу, а другим у осталим падежима. И у овом погледу треба остати код одредби Правописа из 1960. године, у коме је ово питање начелно добро решено.

Напомена. — То не значи да називе листова и часописа, ради тачније библиографске идентификације, не бисмо могли преносити изворно — руском ћирилицом (у недостатку руског слога текст се може штампати са транслитерацијом). У том случају назив се не укључује у српскохрватски деклинациони систем, него у свим падежима остаје руски текст написан руском графијом или транслитерисан графичким средствима српскохрватске ћирилице или латинице, а мења се номенклатурни назив *лист, часопис, зборник* и сл.

Чернобиљ, а не Чернобил

9. У транскрипцији са словенских језика треба да ступамо у непосредан однос са датим словенским језиком, без посредства западноевропских језика. Да наша пракса одступа од овог темељног принципа нашег правописа показује начин преношења украјинског (по пореклу староруског) топонима *Чорнобиль (Чернобыль),* који се најчешће појављује у *Политици, НИН*-у и у другим средствима информисања у неадекватном српскохрватском лику *Чернобил,* који је настао преко језика посредника (енглески) у коме се не разликује *љ* и *л.* Позивање на „посредништво латинског језика у уобличавању грцизама"

(*НИН* бр. 1883) није ваљан аргуменат јер се ту ради о латинским речима грчког порекла, тј. о речима које су претходно у латинском језику и култури биле одомаћене. И поред тога, из српскохрватског језика не протерујемо оне ликове који су настали непосредним контактом са грчким језиком. Други аргумент, да је име *Чернобил* „у том облику већ ушло у праксу, и то не само нашег језика", такође не стоји. У нашим средствима информисања било је и примера адекватног преношења источнословенског топонима у лику *Чернобиљ*, а они језици у којима се не разликује опозиција *л* — *љ* нису ни могли топонимом пренети другачије него са непалаталним *л*.

Чернобиљ је источнословенски топоним (прасловенски по својој творбеној структури) настао од личног имена *Čьrnobylъ* помоћу посесивног суфикса *-jь: Čьrnobyljь* (= Чрнобилов) *gorodъ*. Према томе, завршни сугласник основе *(љ)* у њему је настао јотовањем, што значи да је реч о етимолошком, а не о секундарном *љ*. Придеве истога типа налазимо у називима верских празника *Иваньдан, Михољдан* и др., који су настали сливањем у једну реч синтагми *Ивањ* (=Иванов) *дан, Михољ* (=Михолов, Михаилов) *дан*, као и у бројним топонимима типа *Гостиље* (= Гостилово), *Бањалука* (= банова лука) и др. О постанку топонима *Чернобиљ* писао сам недавно у монографији *Посесивне изведенице у старорускоm језику* (Антропонимски систем — Топонинимја — „Слово о полку Игореве"), Београд, 1985, стр. 74.

Питање је, међутим, да ли топоним треба транскрибовати у лику *Чернобиљ*, према руском *Чернобыль*, или у лику *Чернобиљ*, према украјинском *Чорнобиль*. С обзиром на то да је реч о староруском (општеисточнословенском) топониму, који је настао пре формирања посебних источнословенских језика, опредељићемо се за *Чернобиљ*, јер је топоним и у староруском гласио *Чернобыль*.

Радмило МАРОЈЕВИЋ

ЗАГЛЕДАНОСТ У ПРИКРИВЕНЕ ОДНОСЕ

У првој реченици предговора за прву самосталну изложбу Зорана Вуковића, која је била отворена у истој овој галерији пре тринаест година, Данило Киш је језгровито указао на пластичку судбину која ће бити карактеристична за овог аутора све до данас: „Ако бисмо били у стању да реконструишемо дело, да га данас вратимо на почетак, на нулу, на ларву, на идеју, могли бисмо, чини ми се, да му се сасвим приближимо, да га осетимо, да не кажем да га разумемо, кроз његово поновно настајање (овога пута у сфери духа)". Кључна идеја стваралаштва Зорана Вуковића заиста се односи на поновно настајање његовог дела које је дуготрајно ферментирало из богатог аналитичког и медитативног концентрисања на суштину онога што он види пред собом док ствара и што ће у чаролији сликања (цртања) бити транспоновано на пластичку суштину света аутентичних пиктуралних представа.

Када се појавио са првим сликама и цртежима (које он као медије заправо и не одваја јер истовремено и слика и црта, чиме указује на практичну истозначност ова два ликовна средства), почетком седамдесетих година, Зоран Вуковић је скренуо пажњу на амбивалентност, или, тачније речено, на унутрашњу конфликтност у пиктуралном слоју, будући да су извори овог рада лежали у две различите области. Основна замисао слике темељена је, захваљујући и његовој уметничкој едукацији, на оној концепцији која је пластичке проблеме схватала као начин рационалног, врло промишљеног организовања спољашњих визуелних подстицаја и њиховом преобликовању до чистих сликарских датости. Овај принцип био је одмах у Вуковићевом сликарском искуству нарушен снажном унутрашњом „побуном" која је почивала управо на другачијем темпераменту — једном знатно слободнијем, и чулнијем доживљавању реалности и видљивих и сакривених односа који

владају унутар ње. И како је надаље употпуњавао сликарску праксу, овај аутор је у све изоштренијем облику долазио до израза, са све наглашенијом цртом сензибилности, која је у овим данашњим радовима коначно преовладала.

Циклус цртежа у тушу и креону који је Зоран Вуковић развио последњих година, а чији избор је представљен овом изложбом, тематски је обрубљен, условно узевши, еротизованим садржајем, оним у којем је овом сликару било могуће да доследно искаже сопствену стваралачку поетику. Настајање, природно и артифицијелно, чворно је место поетског света, узрок сваком постојању, и новим односима који се успостављају међу стварима и бићима. Зоран Вуковић је увек загледан у те, често прикривене односе, које је препознао и раније симболично представљао облицима пужа и органским остацима које је проналазио после плиме на обали мора, а данас је једним знатно сложенијим кретањем по неким сликарским искуствима њему блиских аутора (Ван Гога, на пример). Идентификација сопственог рада према великим узорима данас није ретка потреба уметника, али је код Зорана Вуковића она произашла из потпуно другачијег искуства, управо тежње да најпре себи, а потом и радозналим посматрачима објасни истинске разлоге за оваквом врстом изразито индивидуалних стваралачких назора. У сликарству најновијег периода, а још више у дисциплини цртежа, заиста су ретки примери који са толиком озбиљношћу и пасијом пред себе постављају стално ново и живо питање о уметности и њеној судбини у посве различитим индивидуалним ауторским искуствима.

Јован ДЕСПОТОВИЋ

Аутори Летописа

САВА БАБИЋ, рођен 1934. године у Палићу, данас живи у Новом Саду. Пише критике и преводи с мађарског на српскохрватски. У *Летопису* сарађује од априла 1969. године. Књиге есеја и приказа: *На длану*, 1971; *Неуспео покушај да се тарабе оборе*, 1979; *У сенци књиге* 1981; *Разабрати у плетиву*, 1986. Монографија о историји и поетици превода *Како смо преводили Петефија*, 1985.

АНА БЛАНДИАНА, књижевни псеудоним Отилије Коман, рођене 1942. године у Темишвару. Данас живи у Букурешту. Књиге песама: *Persoana întîi plural (Прво лице множине)*, 1964; *Călcîiul vulnerabil (Ахилова пета)*, 1966; *A treia taină (Трећа тајна)*, 1969; *Cincizeci de poeme (Педесет поема)*, 1970; *Octobrie, noiembrie, decembrie*, 1972; *Poezii*, 1974; *Somnul din somn (Сан из сна)*, 1977. Књиге публицистике: *Calitatea de martor (Способност сведока)*, 1970; *Eu scriu, tu scrii, el, ea scrie (Ја пишем, ти пишеш, он, она пише)*, 1976. Књига фантастичне прозе: *Cele patru anotimpuri (Четири годишња доба)*, 1977. Са Ромулосом Русаном објавила је две књиге интервјуа са значајним личностима румунске културе: *Convorbiri subiective (Субјективни разговори)*, 1972. и *O discuţie la Masa Tăcerii (Разговор за столом ћутње)*, 1977.

ЗОРАН ВУКОВИЋ, сликар и графичар. Завршио Академију ликовних уметности у Београду 1974. године, где је и магистрирао на сликарском одсеку 1977. године. У Лондону на St Martin's Scool of Art завршио послемагистарске студије сликарства и графике 1981. године. Од 1978. године доцент је на Факултету ликовних уметности у Београду.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. године у Дабрици, живи у Новом Саду. Пише приповетке, књижевну критику и есејистику. У *Летопису* сарађује од октобра 1967. године, уредник *Летописа*

био од 1980. до 1981. Књига приповедака: *Врховни силник,* 1975. Књиге есеја, критика и огледа: *У видику стиха,* 1978; *Слагање времена,* 1983; *Примарно и нијанса,* 1985.

НЕНАД ГРУЈИЧИЋ, рођен 1954. године у Панчеву, данас живи у Новом Саду. Пише поезију и књижевну критику. У *Летопису* сарађује од априла 1978. године. Књиге песама: *Матерњи језик,* 1978; *Линије на длану,* 1980; *Врвеж,* 1985. Фељтон: *Бранко — песник млдаости,* 1984, 1985.

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

НИНА ЖИВАНЧЕВИЋ, види ЛМС I/87.

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ, види ЛМС I/87.

РАДОВАН ЗОГОВИЋ, рођен 1907. године у Машницама у Црној Гори, умро у Београду 1986. Писао је песме, приповетке, есеје, критке и преводио је. У *Летопису* први пут се јавио децембра 1946. године. Књиге песама: *Песница,* 1936; *Пламени голубови,* 1937; *Пјесма о биографији друга Тита,* 1944; *Пркосне строфе,* 1947; *Али Бинак,* 1958; *Артикулисана ријеч,* 1965; *Жилама за камен,* 1969; *Лично, сасвим лично,* 1971; *Књажеска канцеларија,* 1978; *Повремено заувијек,* 1985; *Супрет за сјутра,* 1985. Роман: *Кожух са пола рукава,* 1985. Књиге приповедака: *Пејзажи и нешто се дешава,* 1968; *Ноћ и пола вијека,* 1978; *Приповијетке,* 1985. Књиге критика и полемика: *На попришту,* 1947; *Књижевна суданија,* 1974; *Успутно о незаобилазном,* 1983.

РЕЈМОНД КАРВЕР (RAYMOND CARVER), рођен 1939. године у Орегону, САД. Објавио је неколико збирки поезије и књиге кратких прича *You Please Be Quiet, Please?,* 1976; *What We Talk About When We Talk About Love,* 1981. и *Cathedral,* 1983. Карверове кратке приче сматрају се репрезентативним не само у оквиру америчког новог, „прљавог" реализма, већ једним од кључних опуса новије америчке књижевне продукције.

Интервју који *Летопис* доноси у овом броју објављен је првобитно у часопису *The Paris Review,* а доцније и у књизи *Fires,* 1983. која садржи одабране Карверове есеје, песме и кратке приче.

СЛОБОДАН МАНДИЋ, види ЛМС III—IV/87.

РАДМИЛО МАРОЈЕВИЋ, рођен 1949. године у Моракову код Никшића, живи у Београду. Професор универзитета је на Филолошком факултету у Београду. Бави се историјом руског и српско-

хрватског језика, историјском ономастиком, конфронтативном граматиком и лексикологијом руског и српскохрватског језика, теоријом превођења и критиком књижевних превода. У *Летопису* сарађује од свеске за јануар 1978. године. Објављене књиге: *Руски језик за политикологе,* 1976; *Посесивне категорије у руском језику,* 1983; *Граматика руског језика,* 1983; *Основни руско-српскохрватски речник* (са М. Маројевић и В. О. Можајевом), 1985; *Посесивне изведенице у староруском језику: Антропонимски систем. Топономија. „Слово о полку Игореве",* 1985.

ЗОРАН МИРКОВИЋ, рођен 1937. године у Новом Пазару, живи у Новом Саду и ради као лекар. Учествовао на више заједничких уметничких акција и на изложбама у земљи и иностранству из области аудио-визуелних медија. Имао самосталне наступе на телевизији. Визуелни трактат *Теорија поља,* 1980. Самосталне акције: *Визуализација звука,* 1979; *Квази музика,* 1981; *Акустика,* 1986. У *Летопису* сарађује од априла 1984. године.

ЖАРКО ПЕТАН, рођен 1929. године у Љубљани, где живи и данас. Пише песме, хумористично-сатиричну прозу и драме. У *Летопису* сарађује од децембра 1986. године. Збирка песама: *Definicije,* 1986. Књиге афоризама, сатира и хумореске: *Humoreske za parako (Хумореске са грешком),* 1962; *Pravljice za Jasmino (Бајке за Јасмину),* 1962; *Zgodbe v eni sapi (Приче у једном даху),* 1966; *Prepovedane parole (Забрањене пароле),* 1966; *Slečene misli (Свучене мисли),* 1969; *Črni smeh,* 1970; *Avtobiografija,* 1972; *Telefonski imenik,* 1974; *Kako je svet postal pisan (Како је свет постао шарен),* 1974; *PPP,* са А. Паплером и С. Преглом, 1977; *Nebo na kvadrate,* 1979; *Dobro jutro, dober dan,* 1979; *Izbrani aforizmi,* 1981; *1001 aforizem,* 1986; *Pravljice za očeta (Бајке за тату),* 1986. Романи: *Dvojčka (Близанци),* 1983; *Preteklost (Прошлост),* 1987. Драме, позоришни текстови и игре за децу: *Satrši na prodaj (Родитељи на продају),* 1964; *Beseda ni konj (Реч није коњ),* 1969; *Trikotnik s štirimi koti (Троугао са четири угла),* 1974; *Optoženi volk (Оптужени вук),* са Д. Зајцом, 1978; *Pet radijskih iger (Пет радио драма),* 1981; *Poslednja vojna Njegovega veličanstva,* 1984.

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, види ЛМС III—IV/87.

РАДОМИР ПУТНИК, види ЛМС III—IV/87.

ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ, види ЛМС III—IV/87.

ЗОРАН СУБОТИЧКИ, рођен 1960. године у Старом Бечеју, живи у Новом Саду. Пише књижевну критику. У *Летопису* сарађује од јуна 1984. године.

БОШКО ТОМАШЕВИЋ, види ЛМС III—IV/87.

ОТО ХОРВАТ, рођен 1967. године у Новом Саду. Студира мађарску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду. Објављивао је у *Пољима* и *То јест*.

ТОМАЖ ШАЛАМУН, рођен 1941. године у Загребу, живи у Љубљани. Пише поезију прозу и драме. У *Летопису* сарађује од свеске за август—септембар 1974. године. Књиге песама: *Poker,* 1966; *Namen pelerine,* 1968; *Romanje za Maruško,* 1971; *Bela Itaka,* 1972; *Amerika,* 1972; *Arena,* 1973; *Sokol,* 1974; *Imre,* 1975; *Druidi,* 1975; *Turbine,* 1975; *Praznik,* 1976; *Zvezde,* 1977; *Metoda, Angela,* 1978; *Pesmi,* са Н. Графенауером, 1979; *Zgodovina svetlobe je oranžna,* 1979; *Pesmi,* 1980; *Balada za Metko Krašovec,* 1981; *Analogija svetlobe,* 1982; *Glas* 1985; *Ljubljanske pomladi,* 1987. Песме које доносимо преведене из књига *Romanja za Maruško* и *Ljubljanske pomladi.*

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

САДРЖАЈ

ТОМАЖ ШАЛАМУН
Голубица моја, форма зазидана у пустињу 805

СЛОБОДАН МАНДИЋ
Време очева 812

РЕЈМОНД КАРВЕР
Шест песама 832

ОТО ХОРВАТ
Седам песама 839

АНА БЛАНДИАНА
Четири песме 844

ОГЛЕДИ

ЗОРАН СУБОТИЧКИ
Поетика смеха Милоша Црњанског 846

СЛАВКО ГОРДИЋ
Истина о једном времену и једном нараштају 875

САВА БАБИЋ
Феномен превод 885

СЕЋАЊА

МОНА СИМПСОН И ЛУИС БАЗБИ
Разговор с Рејмондом Карвером 895

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

РАДОВАН ЗОГОВИЋ
Запис о голубу 915

ЗОРАН МИРКОВИЋ
QWERTZUI 919

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

РАДОМИР ПУТНИК
Афирмација моралних начела 946

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Видови модернизма 948

ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ
И данас савремени Бекон 953

МИОДРАГ МАТИЦКИ
Предвуковска лирска усмена традиција 958

РАДОМИР ПУТНИК
О умешности преживљавања 960

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Рафаел Алберти или о анђелима у њиховој нескривености 962

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Књижевно стваралаштво Срба у СР Румунији 968

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
У кружној сведености 972

НЕНАД ГРУЈИЧИЋ
Механика текста 977

НИНА ЖИВАНЧЕВИЋ
Холивуд „споља" и „изнутра" 979

ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС

ЖАРКО ПЕТАН
Од Леонидика до Хамлета 981

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ

АКТУЕЛНА ПИТАЊА СРПСКОХРВАТСКОГ ЈЕЗИКА (10)

РАДМИЛО МАРОЈЕВИЋ
О писању руских имена 989

ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС

ЈОВАН ДЕСПОТОВИЋ
Загледаност у прикривене односе 995

ЗОРАН ВУКОВИЋ
Ликовни прилози 914/915

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 997

САДРЖАЈ

ЛЕТОПИСА МАТИЦЕ СРПСКЕ
Година 163. — Књига 439.

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

КАЈЕТАН КОВИЧ
Четири песме 3

КЕНЕТ КОХ
Две песме 8

НЕДА МИРАНДА БЛАЖЕВИЋ
Пет пјесама 14

БОРИС МОЖАЈЕВ
Један и по квадратни метар 19, 217

ДРАГОЉУБ ПАВЛОВ
Евенке 40

МАРИЈА КНЕЖЕВИЋ
Између прича 45

ЈОРГОС СЕФЕРИС
Три пјесме 195

НИНА ЖИВАНЧЕВИЋ
Три песме 199

СЛАВОМИР МРОЖЕК
Освета 204

ВЛАДИМИР ГАРЈАНСКИ
Две песме 211

ВЛАДИМИР СТРИКА
Слика претка с бициклом 213

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Чистина 216

СЛОБОДАН МАНДИЋ
Време очева 377, 619, 812

ФИБИ ХАНСОН
Света срца 399

ПЕРО ЗУБАЦ
Одбрана смрти 404

ЏОЈ ВИЛИЈАМС
Љубавник 406

ЗОРАН ЋИРИЋ
Још мало мисаоних песама 414

БОЖИДАР ТИМОТИЈЕВИЋ
Говорећи језиком неба 609

ЗВОНИМИР МРКОЊИЋ
Три сонета 612

СТИВЕН ДОБИНС
Бело прасе 614

КАТАЛИН ЛАДИК
Erogen zoon 617

ТОМАЖ ШАЛАМУН
Голубица моја, форма зазидана у пустињу 805

РЕЈМОНД КАРВЕР
Шест песама 832

ОТО ХОРВАТ
Седам песама 839

АНА БЛАНДИАНА
Четири песме 844

ОГЛЕДИ

ЖАК ЛАКАН И ТЕОРИЈА УМЕТНОСТИ

МАТЈАЖ ПОТРЧ
Лакан и уметност 60

НЕНАД МИШЧЕВИЋ
Језик, ум и дјелатност 67

РАДОМАН КОРДИЋ
Психоаналитичка превара 72

МИШКО ШУВАКОВИЋ
Списи Жака Лакана и дискурс теорије у уметности 80

ЗОРАН БЕЛИЋ В.
Дискурс уметности и дискурс теорије идеја 90

ЖАК ЛАКАН
Колутови канапа 97
Одговори 109

ПЕТАР ПИЈАНОВИЋ
Време чуда *и* Библија *у полемичком кључу* 242

ЖИЛ ДЕЛЕЗ
Разлика и понављање 258, 437

НЕЂЕЉКО ЈЕШИЋ
Које издање Дневника о Чарнојевићу *је право?* 276

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
О мудрости вукова 416, 642

МИЛЕНКО А. ПЕРОВИЋ
Случај Толстој: Побуна савјести и немоћ „лијепе душе" 659

МИРОСЛАВ ЕГЕРИЋ
Хумор и ироније у роману Филип на коњу *Васе Поповића* 688

ЗОРАН СУБОТИЧКИ
Поетика смеха Милоша Црњанског 846

СЛАВКО ГОРДИЋ
Истина о једном времену и једном наративу 875

САВА БАБИЋ
Феномен превод 885

СЕЋАЊА

ВИРБИЛ КАРИАНОПОЛ
Из букурештанских дана 115

МАГДА СИМИН
Ново зидање Скадра 127

ЧОВЕК ЈЕ УМРО (1)

СРБАН ШЕРЕР
Непристајања, протести и захтеви Воле Шојинке 294

ВОЛЕ ШОЈИНКА
Човек је умро (1) 300, (2) 457, (3) 697

МОНА СИМПСОН И ЛУИС БАЗБИ
Разговор с Рејмондом Карвером 895

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

СТЕВАН ТОНТИЋ
Послови и дани (5) 142, (6) 320

СРБА ИГЊАТОВИЋ
Из „Balcanice" (4) 150, (5) 328, (6) 722

ЗВОНКО МАКОВИЋ
Сретна колебљивост 312

КЊИЖЕВНО ЈУГОСЛОВЕНСТВО
(Јанош Бањаи, Флорика Штефан, Предраг Матвејевић, Милан Бурчинов, Мирослав Егерић, Томислав Кетиг, Ферид Мухић, Славко Гордић, Иштван Бошњак, Гојко Јањушевић, Милица Мићић-Димовски, Ото Толнаи, Војислав Деспотов, Предраг Марковић, Богдан Мрвош, Коле Чашуле, Ференц Деак) 472

ЉУБИСАВ АНДРИЋ
Разговор с Миливојем Николајевићем 714

РАДОВАН ЗОГОВИЋ
Запис о голубу 915

ЗОРАН МИРКОВИЋ
QWERTZUI 919

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Генолошка проучавања књижевности 160

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
Помицање граница 165

ГОРАН РЕМ
Делимир Рашицки: Гноми; Тишина 168

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Лаза Костић у сећањима Радивоја Симоновића 169

ЗОРАН М. МАНДИЋ
Вештина књижевног прилагођавања 172

НИНА ЖИВАНОВИЋ
Ледена Панорама 173

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Теорија и историја историје уметности данас 338

БОШКО ЛОМОВИЋ
Од заборава отргнуте 342

БРАНИСЛАВ КОВАЧЕВИЋ
Историја страха 344

БОШКО ЛОМОВИЋ
Устоличење блиц-приче 346

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Зашто се смеје богиња Клио? 348

НИКОЛА КИТАНОВИЋ
Мода и пакао 352

М(ИРЈАНА) Д. С(ТЕФАНОВИЋ)
Тонко Мароевић: Мотив Геновеве 355

И(ВАН) Н(ЕГРИШОРАЦ)
Живан С. Живковић: Орбите сигнализма 356

М(ИРЈАНА) Д. С(ТЕФАНОВИЋ)
Олга М. Фрејденберг: Слика и појам 358

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
О природи и бићу лирске песме 549

СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ
Француска за форинту 553

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Естетика језика и песништво 557

РАДОМИР ПУТНИК
Промишљање праксе 561

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Studia classica, данас и сутра 563

ВАСА ПАВКОВИЋ
Познавање природе (и поезије) 567

НЕНАД ГРУЈИЧИЋ
У засенку критике 572

ВЛАДИМИР ЦЕТАНОВИЋ
Особен монографски искорак 574

М(ИРЈАНА) Д. С(ТЕФАНОВИЋ)
Тонко Мароевић: Димитрије Поповић. Јудита 576

Г(ОРАН) Р(ЕМ)
Славко Јендричко: Пророци, новци, бомбе 577

М(ИРЈАНА) Д. С(ТЕФАНОВИЋ)
Мислав Тичиновић: Приче из Сатине или млади генерали 578

ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ
Шекспир из призме дихотомија 579

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Поетика и/или наука о књижвноси 736

САША РАДОЈЧИЋ
Особеност књижевног дискурса 739

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Међутекстовно надовезивање 743

ЈУЛИЈАНА МАТАНОВИЋ
Још једна рецепција Достојевског 747

РАДОМИР ПУТНИК
Транспарентне приче 749

ЧЕДОМИР ПОПОВ
Српски научници на раскрсницама историје 750

М(ИРЈАНА) Д. С(ТЕФАНОВИЋ)
Мирјана Санадер: Кербер у античкој умјетности 762

Ј(УЛИЈАНА) М(АТАНОВИЋ)
Дивна Зечевић: Књижевност на сваком кораку 763

М(ИРЈАНА) Д. С(ТЕФАНОВИЋ)
Откључана мандала о тајни руже 764

РАДОМИР ПУТНИК
Афирмација моралних начела 946

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Видови модернизма 948

ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ
И данас савремени Бекон 953

МИОДРАГ МАТИЦКИ
Предвуковска лирска усмена традиција 958

РАДОМИР ПУТНИК
О умешности преживљавања 960

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Рафаел Алберти или о анђелима у њиховој нескривености 962

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Књижевно стваралаштво Срба у СР Румунији 968

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
У кружној сведености 972

НЕНАД ГРУЈИЧИЋ
Механика текста 977

НИНА ЖИВАНЧЕВИЋ
Холивуд „споља" и „изнутра" 979

ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС

ЖАРКО ПЕТАН
Од Леонидика до Хамлета 981

ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС

ЈОСИП БРАТУЛИЋ
Фране Паро или завичај духа 593

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ

Змајева награда *Божидару Тимотијевићу и Звонимиру Мркоњићу* 766

ИВАН В. ЛАЛИЋ
О песнику Божидару Тимотијевићу 766

ДАНИЈЕЛ ДРАГОЈЕВИЋ
Пјесник Звонимир Мркоњић 768

Реч Божидара Тимотијевића 770

Ријеч Звонимира Мркоњића 771

АКТУЕЛНА ПИТАЊА СРПСКОХРВАТСКОГ ЈЕЗИКА (9)

(др Павле Ивић, др Јован Јерковић, др Јован Кашић, др Бранислав Остојић, др Асим Пецо, др Митар Пешикан, др Живојин Станојчић) 772

АКТУЕЛНА ПИТАЊА СРПСКОХРВАТСКОГ ЈЕЗИКА (10)

РАДМИЛО МАРОЈЕВИЋ
О писању руских имена 989

ЛЕТОПИС ЛЕТОПИСА

САВА ДАМЈАНОВ
Вук и Летопис (1) 175, (2) 360, (3) 585

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ

АЛЕКСАНДАР ЗАРИН 96/97
МИЛИЦА МРБА-КУЗМАНОВ 216/217
ФРАНЕ ПАРО 398/399
МАТИЈА ВУКОВИЋ 742/743
ЗОРАН ВУКОВИЋ 914/915

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 183, 367, 595, 795, 997

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: Душко Вртунски.

Годишња претплата 3.000, а за чланове Матице српске 1.800 динара. Претплата за иностранство 9.000 динара. — Цена једној свесци у књижарској продаји 300 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, прозу, сећања, огледе, критике, преводе и ликовне прилоге у следећим свескама објављују:

ДРАГАНА АЛЕКСИЋ
ЈАНОШ БАЊАИ
ЈОСИП БАОТИЋ
ИЛИЈА БРАТИЋ
НЕНАД ГРУЈИЧИЋ
ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
ПАВЛЕ ИВИЋ
СРБА ИГЊАТОВИЋ
ГОЈКО ЈАЊУШЕВИЋ
ЈАНИС ЈАУНСУДРАБИЊШ
ЈОВАН ЈЕРКОВИЋ
ЏОНАТАН КАЛЕР
КШИШТОФ КАРАСЕК
МЕВЛИДА КАРАЏА-ГАРИЋ
БРАНИСЛАВ КОВАЧЕВИЋ
ГЖЕГОЖ ЛАТУШИЊСКИ
БОШКО ЛОМОВИЋ
ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ
СЛОБОДАН МАНДИЋ
МИЛИЦА МИЋИЋ-ДИМОВСКИ
ДАРИНКА НИКОЛИЋ
БРАНИСЛАВ ОСТОЈИЋ
ВАСА ПАВКОВИЋ
МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
АСИМ ПЕЦО
МИТАР ПЕШИКАН
МАТЕ ПИЖУРИЦА
ЈАНЕЗ ПОВШЕ
ЖИВОЈИН СТАНОЈЧИЋ
МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
ОТО ТОЛНАИ
БОШКО ТОМАШЕВИЋ
ОЛГА ТРЕБИЧНИК
МИЛАН ШИПКА

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025—5939 | UDK 82 (05)