МЛ II 163

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПРОЗА: СЕМ ШЕПАРД, НЕДА МИРАНДА БЛАЖЕВИЋ. **ПОЕЗИЈА:** РАША ПЕРИЋ, МАРИН СОРЕСКУ, ЏОН ТРЕНТЕР, ТОМИСЛАВ МАРИНКОВИЋ, ДАНЕ ЗАЈЦ. **ОГЛЕДИ:** БОЈАНА СТОЈАНОВИЋ, МИРОСЛАВ ЕГЕРИЋ, ЏОНАТАН КАЛЕР. **КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС:** СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ, ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ, ДАРИНКА НИКОЛИЋ, БРАНИСЛАВ КОВАЧЕВИЋ, ГОРАН РЕМ, ЂОРЂЕ ПИСАРЕВ, МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, ЗОРАН М. МАНДИЋ. **ФИЛМСКИ ЛЕТОПИС:** ЕДВАРД БАСКОМБ. **ЛЕТОПИСА:** САВА ДАМЈАНОВ. **ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:** ЈОВАН СОЛДАТОВИЋ

ОКТОБАР 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 Вучинов (1974—1979), Момчило Миланков (1979)

Издавачки савет

Павле Угринов (председник Савета), Душан Белча, Миро Вуксановић, Иван Гађански, Цирил Злобец, Бошко Ивков, Јуре Каштелан, Насиха Капидић-Хаџић, Иван В. Лалић, Нандор 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 Ћулум, Раду Флора, Михал Харпањ

Уреднишшво

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. Октобар 1987. Књ. 440, св. 4.

МОТЕЛСКЕ ХРОНИКЕ

Мојој мајци Џејн Елен

„никада даљина није промицала тако близу"

Сезар ВАЉЕХО

У Рапид Ситију, Јужна Дакота, мајка ми је давала коцкице леда замотане у салвете да их сисам. Избијали су ми зуби и од леда би ми утрнуле десни.

Те ноћи смо прелазили Бедлендс.* Седео сам у простору иза задњег седишта „плимута" и пиљио у звезде. Кад бих дотакао прозорско стакло осетио бих ледену хладноћу.

Зауставили смо се у прерији, на месту на којем су били огромни бели гипсани диносауруси, поређани у круг. Нигде кућа унаоколо. Само ти диносауруси, са рефлекторима што су их обасјавали одоздо.

Мајка ме је носила унаоколо у мрком војничком ћебету и певушила некакву успаванку. Мислим да је то била *Сигурно као моје срце.* Певушила ју је скоро нечујно. Као да су јој мисли биле негде далеко. Провлачили смо се лагано около диносауруса. Кроз њихове ноге. Испод стомака. Кружили око бронтосауруса. Зурили горе у зубе тираносаурус рекса. Сваки је имао мале плаве светиљке уместо очију.

Није било других људи. Само ми и диносауруси.

1/9/80
Хоумстед Вели, Кал.

---

* Пустињска област у Јужној Дакоти. (Прим. прев.)

Позив за буђење стигао је у 5.30. Сада је то већ ишло рутински. Прешао је преко травњака између мотела и палачинкарнице. Гардероберка је, у тренерици и патикама, протрчала крај њега у свитање. Била је срећна што је сама. Могао је то да закључи по начину на који је трчала. Седећи иза пулта, никада није изгледала тако срећна.

Убацио је петнаест центи у црвену металну кутију и извукао примерак *Austin American Statesmena.* За тренутак је видео Шефа разгласа и Тренера паса нагнуте у ресторану над шољицама с кафом, једног наспрам другог. Климнуо им је главом док је улазио и отишао до сепареа. Волео је да доручкује сам. Само он и новине. Наручио је једино пециво и кафу. Четири пајкана су за шанком иза његових леђа разговарали о родеу. Новине као да су биле посвећене искључиво безазленијим случајевима убадања ножем. Од Пенхендла до Залива људе су убадали: испред барова, на отвореном простору, у украденим колима, иза апотека. Појео је и последњи комад пецива у тишини. Од њега му је остао укус јаја у праху на зубима.

Прешао је преко оног истог травњака враћајући се у мотел. Већ месец дана свако јутро имао је исту маршруту. Висока трава била је цео Тексас. Брзо се раздањивало.

Прошао је кроз хол надајући се пошти. Његов прегрдак је био празан. Шеф мотела је гледао цртаће као у трансу. Могао је да види возача који га је напољу чекао. Ходао је тамо-амо.

Завалио се на задњем седишту сивог „кадилака". Два глумца су жучно расправљала о грчкој драми. То је трајало миљама. Зурио је немо у вазачев црни каубојски шешир. За траку на шеширу заденуо је три већ употребљаване чачкалице. Била је то једна од оних трака за шешир од уплетене коњске гриве какве праве затвореници.

Пут је због нечега изгледао крајње непоуздан. Сувише издигнут. Насут на неки посебан начин, више налик писти за мање авионе. Изгледало је као да фармерске куће нису на месту где би требало да буду. Као да су приградске или су власници желели да оне изгледају као приградске. Мањи покушаји са травњаком. Породица белих керамичких јелена. На њима појилице за птице са великим металик-зеленим и црвеним божићним куглама. Мали домаћи симболи што се изненада завршавају на ивици океана узораног поља.

Глумци и даље брбљају, користећи емоционалну обојеност гласова да један другом покажу колико су њихова убеђења дубока. На моменте изгледа као да се више труде да убеде саме себе него саговорника. Возач ћути. Опуш-

тен је. Некада је био Каубој, а онда Возач камиона. Нема апсолутно никакав став према Грцима, нити га они уопште интересују. Зглоб једне руке је на волану, док му је друга на крилу. Очи му изгледају као да је преорао милион хектара.

Стигоше у Уланд. Покретне приколице преплавиле су читав град. Двеста статиста мувало се унаоколо чекајући да их неко нахрани. Потражио је своју приколицу и нашао је паркирану поред ливаде. Чекао га је костим. Личио је на одело које је управо имао на себи, његов испражњени двојник. Пресвукао се и осећао се исто. Потпуно исто. Можда мало круће. Мало чистије, такође. Питао се треба ли да глуми самога себе. Јесу ли га зато изнајмили? Сео је за пластиком пресвучени сто и пиљио ка ауто-путу. Прођоше две приколице и на њима са стране крупним црвеним словима исписано ХОБСОВИ КРСТАШИ ЗА НОВО ЧУДО. Размишљао је о возачима, да ли верују у Бога или само возе за оне који верују у Бога.

Цео целцати дан возио је мотоцикл иза кола са камером. Држао је једнако растојање. Када би кола убрзала убрзао би и он свој „кавасаки". Ниједном није изашао из фокуса. Ту и тамо, на тренутак, пејзаж би му одвукао поглед. Широки снопови светлости што су се пружали из невероватних висина, забијајући се у хоризонт као на некој италијанској религиозној слици. Трудио се да буде сконцентрисан на посао. На оно што се одиграва у сцени коју снимају. Како се она уклапа у целину. Треба ли кад стигне да је убитором одвезе до места на којем убија Лик који она игра? Не може да одвоји поглед од масивног блатобрана на колима са камером. Један од асистената режисера држи малу црну батеријску лампу са црвеним светлом. Када њоме једном засветли, то значи да кола убрзавају. Два пута — успоравају. Три трептаја значе заустављање. То је свакако желео да запамти. Та три трептаја. Растојање од једва три метра делило је предњи точак мотора од тог масивног блатобрана. При брзини од преко сто километара на сат веома је важно запамтити значење три црвена трептаја. Али зашто хоће да је убије? Све до сада је мислио да зна разлог, али изненада је то почело да изгледа глупо. Је ли то део сценарија или Лик има неки свој разлог? Покушавао је да изгледа гневан и одлучан док је зурио у објективе. Могао је да види одраз својих очију у објективима. Видело се да глуми. Дигао је руке од тога. Једноставно је сео на мотор и заборавио да глуми. Почео је да ужива у вожњи. Режисер је почео да виче у мегафон: „Изгледа сувише као да се забављаш! Мораш изгледати гневно и одлучно! Ти сада идеш да је убијеш!"

Камерман је упорно подизао један, два или три прста у различитим интервалима. Још један систем шифара, овај пут за објективе. Један прст значи широки план. Два — средњи план и три — крупни план. Покушавао је да не обраћа пажњу на прсте. За њега је један прст значио „прилично опуштен", два је било исто што и „прилично напет", три — „изузетно напет". Пожелео је да му нису рекли шта прсти значе. Ништа му није помагало то што зна. Радио је исто без обзира које су објективе користили, без обзира колико би прстију подигли. Па зашто су му уопште говорили? Оно што је он пре свега желео да зна је зашто његов Лик хоће да убије њезин Лик? Претпостављам да је нешто у вези са Христом. Тако је писало негде у сценарију. Нешто као да је она Христ; због нечега и он мисли да је она Христ. Зашто би он мислио да је она Христ? Није био глуп. Лик није био глуп. Зашто би он то помислио за њу? Присетио се Јовановог јеванђеља у којем Христ каже Јеврејима: „Не разумете моје речи зато што не разумете моје мисли". Са сто на сат прозвиждао је на „кавасакију" мимо кола са камером. Цела екипа му је хистерично махала да успори. Није их видео. Режисер је бацио шешир у ваздух. Пут је изгледао пуст и смртоносан. Сетио се поново Христа. Онога што је рекао типовима који су тражили да покаже своја чуда: „Моје време још није дошло. Са вама је другачије. Ви не знате када је ваше време, јер не знате одакле долазите ни куда идете. Али ја, ја знам обоје. А ово није дан у који треба да умрем!"

„Кавасаки" се занесе. Попречно ојачање се откиде и удари га у врат. Видео је лице Возача кола с камером како га посматра. Далеко од њега. Немо га посматра. Никада није видео тако високо небо. Осећај као да је дубоко испод небеса. Даљина. Влажност меса. Кидање метала. Унаоколо беспомоћни људи. Без иједног звука. Јасна слика Времена како мирује. Затим каналисани, изоловани звуци Земље. Смех Дугорепог ждрала. Црне бљештаве груди Пољске шеве. Откуцаји. Плес међу браздама. Храст без иједног листа.

Изненада му је синуло. Схватио је себе у тренутку. Није више било сумње ко је Лик.

3/79
Шајнер, Тексас

Сећам се како сам покушавао да имитирам осмех Берта Ланкастера пошто сам гледао њега и Гари Купера у *Вера Крузу*. Данима сам вежбао у задњем дворишту. Провлачио се кроз парадајз. Кезио. Церио се тим осмехом. Горњу усну развлачио изнад зуба. После неколико дана

вежбања испробао сам се на девојчицама у школи. Изгледало је као да ме не примећују. Обогаћивао сам своју креацију све дотле док нисам почео да запажам необичну реакцију код других клинаца. Погледали би право у моје зубе и очи би им се испуниле ужасом. Био сам заборавио у каквом стању су ми зуби. Да је један од предњих мртав и сасвим пожутео и да је скоро прекрио онај сломљени до њега. Заправо сам веровао да имам пуна уста савршених бисерних зуба типа Берт Ланкастер. Пошто нисам хтео било кога да плашим, престао сам да се церим после тога. Наставио сам да то радим само кад сам сâм. Ускоро је и то престало. Вратио сам се свом безизражајном лицу.

25/4/81
Хоумстед Вели, Кал.

Почистио је кавез с канаринцима
Нахранио мазгу
Стајао парализован 1/2 сата

Свако јутро
Чистио је кавез с канаринцима
Хранио мазгу
И стајао парализован 1/2 сата

Никада није намеравао да стоји парализован 1/2 сата
Једноставно се догађало
Свако јутро
Можда је то била пауза на крају храњења Мазге
Заустављени импулс

Чинило се као да постоји природни импулс
Од чишћења канаринаца
До храњења Мазге

Никада није био проблем
Отићи од канаринаца
До Мазге

Једноставно се догађало
Свако јутро

Баш та пауза
После храњења Мазге
Ошамутила би га

Циновска пауза

Чак је знао шта ће затим урадити
Знао је то сасвим јасно
Знао је да ће затим нахранити себе
Пошто је нахранио Мазгу

Али није могао да се помери

Стајао је парализован 1/2 сата
И зурио у пустињу

Понекад је зурио у своју кућу
Понекад је зурио у пумпу на бунару

Зависило је то од тога куда је био окренут
Када би га парализа задесила

На крају се радовао томе
Да стоји парализован 1/2 сата

Био је то за њега врхунац јутра

Почистити канаринце
Нахранити Мазгу
Стајати парализован 1/2 сата

15/1/80
Хоумстед Вели, Кал.

Очигледно да сам ходао ұ сну. Нашли сұ ме ұ ұглу ходника, наслоњеног на хибискұсовим цветом ұкрашене тапете, како мрмљам себи ұ браду. Рекоше ми да сұ речи биле бесмислене и, када сұ ме продрмали, ұћұтао сам. Ұхватили сұ ме испод пазұха и одвели назад ұ кревет, заспао сам и нисам више ходао до јұтра. Када сұ ми ұјұтрұ рекли где сұ ме нашли, као да ме је захватио пламен. Жмарци низ кичмұ. Смејем се неконтролисано и Тата ми каже: „То није смешно." Али и он се смешка док то говори и зато се смејем још неконтролисаније.

Једне ноћи сам ұ снұ отишао до кұпатила и ұшао ұ празнұ белұ каду. Нашли сұ ме тамо како спавам лежећи на боку. Њихова реакција била је строжа него када сұ ме нашли ұ ұглу ходника. Помало забринұт тон ұвұкао им се ұ гласове. Због нечега им се чинило да је ұлажење ұ каду било сұвише бизарно. Помало шашаво, можда. Иако ме је (кад сам био много млађи) мајка често

стављала ұ каду да спавам, по целом Ајдаху, док је Тата био ұ ратном ваздухопловству и бацао бомбе на Италију, а ұ мотелима је свуда био само по један ұзан кревет.

Не знам зашто су моја ноћна боравишта била ұглавном тако неприкладна за мене, али сам почео да се радујем јутарњим објашњењима мојих родитеља о томе где су ме нашли прошле ноћи. Куда сам путовао? Хоће ли ме овог пута наћи на плафону? Склупчаног ұ камину? Нисам могао поднети чињеницу да су се ти сусрети догађали ми-мо мене, па сам направио одважан план: *претвараћу* се да ходам ұ сну. Држаћу очи чврсто склопљене и тетурати се дуж ходника, одбијати се од зидова, дубоко дисати и можда и нешто промрмљати, тако да будем сигуран да су ме чули. Сатима сам скупљао храброст да изведем тај план, јер знао сам, ако ми не ұспе, они ће вероватно помислити да сам се и до сада претварао, а нисам могао ни да замислим како би на то реаговали.

Сачекао сам док нисам био сигуран да су обоје ұ кревету. Могао сам да их чујем како се кикоћу, што је значило да су вероватно почели предигру. Искобељао сам се из кревета затворених очију и пипајући отишао до ходника — поред режећег Тигра насликаног на свили, којег је Тата донео са Филипина, поред портрета кондуктера ұ возу, који је насликао мој Деда, поред ружичастих цветова хибискуса обасјаних светлом из купатила. На пола пута до ходника чуо сам да су престали да се кикоћу. Срце као да је полудело. Осећао сам мирис тапета. Чуо сам их како шапућу. То је то! Исто овако је морало бити свих оних ноћи, али овај пут сам и ја био ту. Ситуација је изгледала крајње опасна. Моје претварање је захтевало убедљивост. Није било ұзмака. Наставио сам да се тетурам ка другом крају ходника. Чвршће сам стиснуо капке. Још више замлатарао рукама. Осећао сам их како ме посматрају кроз одшкринута врата спаваће собе. До сада је све било ұ реду. Варка ми је ұспела! Тада сам одједном схватио да је крај ходника скоро преда мном. Врата њихове спаваће собе. Стићи ћу до краја ходника и онда нећу имати куд. Да се једноставно тамо заұставим и почнем да хрчем? Да налетим на зид, окренем се и кренем ұ своју спаваћу собу попут некакве играчке? Да легнем и почнем да мрмљам? Да наставим да корачам ұ месту, с носем забоденим ұ тапете? У блеску инспирације сетио сам се телефона. Великог црног телефона на крају ходника постављеног на мали округли сто. Некако сам напипао слушалицу и подигао је, намерно је окренувши наопачке. Почео сам да мрмљам неком измишљеном бићу на другом крају жице. То је било све. Игра је била завршена. Они изјурише из спаваће собе, зграбише

ме чврсто за рамена и продрмаше. Нагло сам отворио очи испуњене чуђењем, али није упалило. Одвукли су ме низ ходник и стрпали у кревет. „И да се ниси мрднуо!" рекоше. „Немој случајно да поново устајеш из кревета. Ово није било нимало смешно." Хумор ми није био ни на крај памети. Нисам тиме намеравао да их насмејем. Једноставно ме је узбуђивало да смо у односу који није уобичајен. Другачија врста сусрета. Сада је то било готово. Сада још само понижавајућа тишина опружена у мраку.

Затворили су врата своје спаваће собе и нисам могао чак ни да их чујем. Моја млађа сестра се превртула у кревету изнад мене. Нешто је мрмљала у сну. Тек је учила да говори. Рекао сам јој нешто, али није одговорила. Тип до нас је укључио свој систем за заливање. Слушао сам га како пева својим ружама.

13/10/80
ЛА, Кал.

3.30

је ли то петао
или жена вришти негде далеко

је ли то црно небо
или тек што није постало тамноплаво

је ли то мотелска соба
или нечија кућа

је ли ово моје тело живо
или мртво

је ли ово Тексас
или Западни Берлин

колико је сати
уосталом

које мисли
могу назвати савезницима

толико желим празнину
без икаквих мисли

чисту празнину
у чистом простору

да се запутим
празноглав

само једном

не молим

не бацам се на колена
немам снаге за борбу

9/12/80
Фредериксбург, Тексас

Опрао је у лавабоу своју црвену кошуљу. Раширио мотелски пешкир на под. Раширио кошуљу на пешкир. Када је затегао рукаве и преклопио их на стомаку, помислио је на сопствену смрт. Како би му на мртвом стомаку прекрстили руке попут ових рукава. Раширио је други пешкир преко црвене кошуље, тако да је кошуља била у средини, а онда почео да хода голим стопалима по пешкиру, ситним брзим корацима, цедећи воду. Научио је то од своје мајке. Видео ју је како то ради својим голим стопалима на плавим чупавим цемперима, са пластичним дугмадима у облику шкољки. Гледао је како јој се прсти грче. Посматрао како се цеди плавичаста вода. Како цемпери крваре. Сетио се стопала своје мајке и представио их себи тако живо да се читава мајка појавила пред њим.

Подигао је горњи пешкир, одвојио кошуљу од доњег пешкира, као да скида крзно са неке животиње, и обесио је. Црвена кошуља се клатила на топлом ваздуху из еркондишна. За тренутак је помислио од ње да је застава. Помислио је да би могла бити Дух-кошуља. Окренуо се ка прозору без икаквог разлога. Био је четрдесет и коју миљу од Остина. Напољу, Чикано собарице у роза цемперима гурале су колица са постељином низ бетонске ходнике и разговарале умекшаним шпанским. Схватио је из разговора да су рођаке.

Отишао је до кревета. Посматрао је корице књиге *Панорама Лос Анђелеса — 125 црно-белих фотографија које суочавају прошлост са садашњошћу*. Превртуо се на други бок. Ослушкивао тоалет. Ослушкивао пришљенове кичме. Ослушкивао њено вриштање у његовом потиљку. Помислио је да чује како вришти. Помислио да сасвим сигурно чује њен глас. (Она заправо није могла да доживи оргазам. Зато је подражавала своју представу о звуцима који прате оргазам. Кад год би то чинила, покушавала

је да надмаши претходно подражавање, све док коначно то све није изгледало више као да је неко убија, а не туца.)

Скочио је на ноге. Отрчао до подножја степеништа. Поред аутомата за сладолед. Покрај две језиво мршаве мачке. Осећао је да нешто јури кроз њега. Попут леда. Допао му се начин на који је аутомат за сладолед изазвао у њему такву мисао. Заустављо се. Баш пред камионом. Мрље од сажваканог дувана на вратима које је обликовао ветар изазваше му мучнину у стомаку. То су његове мрље. Помислио је како се запушта. Отрчао је назад до собе. Дохватио мали пешкир. Потопио га у врућу воду. Осећао је топлину у рукама. Благо пецкање. Окренуо је главу од својих руку као да је бол од топлоте био много већи. Попут врелине која продире дубоко под кожу. Поново је отрчао доле. Почео жустро да брише врата камиона. Некакав бизаран страх да би га неко могао затећи крај прљавог камиона. Можда чак и странци.

То трљање му је лагано смиривало мисли. Осећао је да га то трљање све више заокупља. Веома лагано. Завршио је врата. Прешао на прозоре. Приметио је мрље од бензина око отвора резервоара. Истрљао је и њих и онда схватио да је обрисао цео камион. Ова потпуна посвећеност брисању умирила га је. Пешкир је био црн. Неки људи с пртљагом стајали су и посматрали га. Окренуо се према њима. Нестали су. Камион је изненада задобио сребрни сјај.

Црни пешкир је бацио користећи скок-шут научен још на средњошколским утакмицама. Док је пешкир у луку летео ка наранџастој металној корпи за отпатке, јавила му се мисао да ће му се, ако промаши, ускоро догодити нешто веома лоше. Није промашио.

Ушао је у камион и седео непокретан врло дуго. Посматрао је зелену спортску страну како клизи по пустом паркиралишту. Посматрао ју је како се закачила у трави, затим откачила и клизнула ка огради од бодљикаве жице. Три црвендаћа су је такође посматрала. Никада није видео црвендаће по оваквом времену. Озбиљно се забринуо кад им се перје разлетело, а они се нису ни померили.

Кад се смрачило, напустио је камион и проверио свој преградак у холу. Пожутела разгледница из Мускогија и на њој Пошта и зграда Федералног суда. На полеђини црна шкработина: „Драги, лекар ми је послао налаз и саветује ми да се више не виђам с тобом". То је то. Без потписа. Без ичега. Провирио је у мотелски бар, надајући се да ће ту наћи Били Велса. Дебела жена са чихуахуа псе-

танцетом у крилу седела је сама крај виски-коктела. Махнула му је као да га познаје. Није јој узвратио.

Однео је разгледницу напоље до базена. Блескање воде га је заслепило, тако да је склопио очи. Прешао је преко осушене траве и чуо прскалицу како залива бетон. Отворио је очи. Мексиканац му је махао с друге стране влажне бетонске плоче, држећи црево у једној руци. Док је пролазио, човек му је попрскао чизме и смејао се. Узвратио му је осмехом, мада је то била сасвим глупа шала.

Оставио је врата своје собе отворена. Разгледницу заденуо у рам огледала. Умио се у судопери. Отишао до прозора бришући се мајицом. Ветар груну у собу кроз отворена врата. Разгледница паде са огледала. Конобар са салатом замотаном у целофан прође испред његовог прозора. Нешто нахрупи у собу. Човек огроман као локомотива. Обема песницама га удари у раме. Затим једном у слепоочницу. Пао је. Коленом је распалио у еркондишн. Носом је ударио у ивицу стола. Још један ударац, ногом у леђа. Грдосија викну: „Још једном се спанћаш са Девицом, те убијем!"

Лежао је још дуго. Тамо где је и пао. Ослушкивао је. Није се плашио да би грдосија могао да се врати. Једноставно је ослушкивао како с њим стоје ствари. Гледао је нетремице горе, у своју црвену кошуљу, како се цеди на вешалици. Слушао је како капље. Знао је да је вероватно тако капљала данима. Одмеравала време. Зазвонио је телефон. Није могао да га дохвати. Дуго је звонио. Неко је прошао крај отворених врата. „Звони телефон", рекоше у пролазу. Телефон ућута. Није чак ни размишљао ко је на другом крају. Знао је само да је то телефон. Звони. Црни телефон. Остао је тако целу ноћ. Тамо где је и пао.

3/79
Сан Маркос, Тексас

Крстарио је базеном
У „Холидеј Ину"
И осетио напад бескорисности

Призор базена
У поноћ
У Тексасу

Јадни Тексас
Овако издубљен
Као и све остало

3/79
Сан Маркос, Тексас

Имао сам десет година кад сам први пут побегао из школе. Два старија пајташа су ме на то наговорила. Били су браћа и већ пет пута су одлазили и долазили из Поправног дома. Рекоше ми да ће то бити као да идемо на мали излет. Тако сам и ја кренуо. У задњем дворишту смо дрпили три бицикла и запутили се у Аројо Секо. Мој бицикл ми је био превелик, тако да целим путем нисам могао да седнем на сиц. Педалао сам стојећи.

У шумарку еукалиптуса на почетку Ароја сакрили смо бицикле и кренули низ поток. Ловили смо ракове на мамац од белог слеза, онда им разбијали оклоп и њихово месо користили да упецамо још више ракова. Када је дошло време ручку, морао сам да поделим свој ручак са браћом, јер су они заборавили да понесу свој. Садржај папирне кесе сам раширио на велику равну стену. Шаргарепа замотана у масну хартију везану гумицом, сендвич са ћуфтом, слаткиши из „M & Ms". Прво су појели „M & Ms". Поцепали су кутију и олизали чоколаду изнутра. Понудили су и мени лиз, али сам одбио. Нисам појео ни сендвич са ћуфтом. Одувек сам мрзео ћуфте. Нарочито хладне и између два парчета хлеба.

Остатак поподнева смо се пењали по околним брдима тражећи змије, све док једном од њих није пало на памет да се спуштамо бициклима низ аквадукт све док не стигнемо до Лос Анђелеса. На све то сам рекао „да", мада сам подозревао да је ЛА далеко барем стотинак миља. Једини пут сам био у Лос Анђелесу кад ме је моја Тетка повела на Сточну пијацу у свом „доџу 45" да видим изложбу тропских птица. Мора да сам тада имао шест година.

Успузао сам се уз ограду, док су браћа раширила бодљикаву жицу на врху. Таман довољно да се провучем до бетонског зида аквадукта и скочим неких три или три и по метра ниже на дно. Тада су додали бицикле, везане за каишеве. Возили смо миљама низ тај циновски ходник од бетона, точкови наших бицикала су поскакивали преко црних линија катрана коришћеног да се затворе спојнице. Сем тих спојница, била је то најравнија, најбоља подлога на којој сам икада возио бицикл.

Возили смо поред црвених чаура избледелих од сунца, мртвих опосума, конзерви од пива, орахових љуски, рогачевих махуна, ракуна са два младунчета, листова из порно часописа, комада канапа, унутрашњих гума, радкапни, запушача, осушених жалфија, дасака са ексерима, пањева, корења, разбијеног стакла, жутих лоптица за голф са црвеним пругама, француских кључева, женског доњег рубља, тениских патика, скорелих чарапа, мртвих паса, мишева,

вилин коњица који су поскакивали у ваздуху, смежураних жаба са избуљеним очима. Возили смо миљама, све док нисмо наишли на део који је био покривен, попут великог дугог тунела у којем нисмо могли да видимо светло на другом крају. Зауставили смо бицикле и буљили у отвор тог тунела, и могу да кажем да су њих двојица били уплашени колико и ја, иако су били старији. Почело је да се смркава и могућност да нас ноћ ту затекне, то што нисмо знали колико је уопште дугачак тај тунел, нити на који град ћемо наићи, и како ћемо се, дођавола, успети натраг када дођемо до краја, све то учинило је да пожелимо да се вратимо кући. Ниједан није рекао да то жели, али сам могао осетити како струји међу нама.

Не сећам се како је одлука донета, али грунули смо право напред. Под је био конкаван и клизав од маховине, тако да су точкови клизали у страну. С времена на време газили бисмо до чланака кроз блато и лепљив муљ, да бисмо на крају гурали бициклове кроз то. Пуштали смо разне крикове да одредимо свој положај, пошто је светло иза нас полако нестајало. Почели смо да плашимо један другог необичним звуцима, али смо одустали, пошто је ехо био заиста застрашујући. Стално ми је пред очима био Лос Анђелес: како одједном искрсава на другом крају тунела. Једноставно би искочио пред нас, сав устрептао од светлости, покрета и живота. Понекад бих га угледао онаквог каквог сам га виђао на разгледницама. (Палме, а у позадини снежни врхови планина, и испод њих се пружају плантаже наранџи. Железничка станица и магаре испред ње, упрегнуто у колица са два точка.) Али, није искрсавао. Сатима није искрсавао. А ноге су ми биле мокре. Заборавио сам како су она два брата уопште изгледала. Спопадале су ме црне мисли о кући. О томе шта ће бити када се на крају вратим. У тами сам представљао себи нашу кућу. Црвену надстрешницу. Врата гараже. Парче травњака дуж колског улаза. Купине. Црвендаће како их једу. Крупне планове црвендаћевог кљуна док тамани модре купине. Из овакве близине могу да видим на њима зрнца прљавштине с влажног травњака, где су претходно извлачили црве. Не могу да зауставим те слике. (Идем у школу. Дебељушкасти стари Полицајац на углу са својом округлом дрвеном таблицом на којој пише СТОП црвеним словима. Прљаво игралиште. Порцеланске фонтане са сребрним млазевима што клизе надоле. Лице дечака којег сам ударио у стомак без икаквог разлога. Једва приметни трагови мајонеза око његових уста.) Имао сам осећај да ће ме те слике удавити. Интересовало ме је о чему два брата

размишљају, али их нисам питао. Када смо стигли до краја, била је ноћ и није био Лос Анђелес. Огромне крошње платана и мутна наранџаста уличка светла назирали су се изнад наших глава. Ослушкивали смо брујање ауто-пута. Повремено шиштање камиона. Извукли смо се пењући се један другом на рамена и везујући кајишеве за врх ограде. Старији брат рече да препознаје град у којем смо. Рече да је то Сјера Мадре и да они имају неког ујака ту у близини. Одпедалали смо до ујакове куће без иједне речи. Није имало шта да се каже.

Ујак је живео у малој трособној кући са неколико људи у предњој соби, који су пили пиво и гледали *Усамљеног ренџера* на ТВ. Као да нико није био изненађен што нас види. Понашали су се као да се овако нешто често догађало и раније. Жена је правила велики лонац шпагета у кухињи и сваком од нас дала је картонски тањир, рекавши нам да сачекамо док се не угреје сос са месом. Сели смо на под крај ногу тих људи у предњој соби, гледали *Усамљеног ренџера* и јели шпагете. Тада сам први пут видео ТВ, јер га ми код куће нисмо имали. (Мој Тата је говорио да нам не треба.) Страшно ми се допао *Усамљени ренџер*. Нарочито музика док је он галопирао на Силверу, а онда се пропео на њему и махнуо шеширом жени са дететом у наручју.

Касније те ноћи, на мосту у Јужној Пасадени, зауставила су нас полицијска кола. Пајкани су са нама поступали као да смо одрасли. Имали су ону озбиљност у гласу: „Откуда вам ти бицикли? Како се зовете? Где станујете? Знате ли које је доба?" И све такве ствари. Радио-везом су обавестили наше родитеље и конфисковали нам бицикле. Појавила се моја Мајка и повезла ме натраг, објашњавајући ми успут како је Отац толико запенио да није могао да дође, јер се бојао да ће ме убити. Наставила је: „Сада си забележен у полицији. То ће ти остати за цео живот".

Добио сам три пута копчом Татиног опасача. Три пута. То је било све. Тада је изашао из куће. Никад више о томе није проговорио ни реч.

Лежим у кревету и слушам Мајку како пегла у кухињи. Замишљам је како пегла. Шиштање паре. Прскалицу коју користи до овлажи Татине кошуље. Замишљам јој лице загледано у кошуљу, док јој рука кружи напред назад равномерним темпом.

13/8/80
Хоумстед Вели, Кал.

Моја Мама је носила колт 45 једно време
мене на једном боку
пиштољ на другом
живео сам у заједници жена
пилотских жена
лимена склоништа
и бескрајне кише

Жене су биле нервозне
без својих мужева
Јапанци су крстарили џунглом
крали још влажан веш са конопца
жене би пуцале на најмању провокацију
понекад већ на тућу сенку

на Маму и мене је једном пуцала
њена најбоља пријатељица
меци су направили велике храпаве рупе
у танким зидовима

касније сам нашао лобању Јапанца
тамо код резервоара
мрави су милели
из рупе од метка
баш на слепоочници

26/12/81
Хоумстед Вели, Кал.

Камион је нестао у месту званом Плеинс. Зидови од чврсте цигле. Необична возила крстарила су градом. Док је трагао за хотелом, саобраћај је био несхватљиво густ. Нашао је један, који је себе оглашавао као „Додир плиша — луксузне собе". Осећао је да заслужује мало плиша. Додир плиша је било управо оно што је желео. Плиш би могао бити уточиште после пута.

Узео је најскупљу собу не водећи рачуна вреди ли она заиста толико новца. Соба је имала синтетички мирис који није могао јасно да дефинише. Можда од течности за чишћење тепиха. Зидови су били обложени црвеним плишем. Креветски прекривач је био од црвеног плиша. Столице пресвучене црвеним плишем. Лавабо је био црвен. Црвено се слагало са црвеним. Није било црвеног које је било мање црвено од црвеног до њега. Читава соба је била осveта црвеног плиша. Осећао се као код куће.

Шкљоцнуо је ТВ. Проповедник је проповедао покретима за глувонеме. Приметио је да је знак за „Исуса" неиз-

менично лупкање длановa средњим прстом, што означава ексере на распећу. Искључио је звук и посматрао Проповедникове руке. Помислио је да види језик како скакуће по соби. („И ниједна од костију његових неће бити сломљена.")

Заспао је под тушем, стојећки. Сањао је о човеку којег је познавао још као дечака. Обешеног о платан. Спаљеног без разлога. На дрвету је остала црна бразда, која се касније затворила руменом кором. Чистом као бебина брада. Када се пробудио, још увек је видео човека. Помислио је да му киша пада на главу. И човек је пловио. И прах тела човековог клизио му је низ лице.

(„И ниједна од костију његових неће бити сломљена.")

3/79
Плеинс, Тексас

На самом дну долине
можеш чути старца
како виче „Мама!"
држећи се за олук
и висећи на једној руци

Можеш чути младог револвераша
како јадикује за драгом
док се полуприколице уговарују

Тамо доле на самом дну долине
у рокабили клубу
Лу Ен жваће микрофон
и блује блуз
у дугу влажну ноћ

25/10/80
Остин, Тексас

Сенке црних облака
на Орокопиа планинама

Гигантске палме урми
мрке вреће штите њихов плод

Камиони са луцерком
наранџасти камиони пуни гума

Плантаже мандарина
мердевине наслоњене на стабла

Камени зидови без крова
у њима стење из реке

Једна једина спаљена Палма
око ње ништа опрљено

Огромни комади камионских гума
прже се на путу

Тркачки чамац на приколици
чврсте хромиране цеви

Прашина ковитла
кроз цели Блајт

14/10/80
Коачела, Кал.

Ја и Тим Форд једном смо украли кола у Сан Бернардину. Једног од оних раних „остин хејлија" са црвеним кожним кровом и дебелим жбицама на точковима. Једноставно је дремао тамо са остављеним кључевима иза „A & W" радње с пићем.

Прво смо мислили да се мало провозамо унаоколо, а онда га оставимо на другом крају града, али смо се, уместо тога, запутили за Мексико. Тим је имао план да набавимо лажне личне карте, тако да можемо да пијемо по баровима и купујемо пиво у радњама без икаквих проблема. Рече ми да зна за типа у Тихуани који ти фалсификује годину рођења у возачкој дозволи тако вешто да изгледа као оригинал. Рече ми, такође, да то не кошта много.

Не сећам се кола која је било тако забавно возити као тај „остин хејли". Режао је. Попут животиње, реаговао је на сваки миг. Поскочио би при пребацивању из једне брзине у другу, отпуштању квачила, давању гаса — при свему што бисте урадили. Реаговао је на све то мушевито попут пантера. И није било начина да то избегнете.

Почесмо да претурамо по личним стварима власника „остин хејлија". Раскопчали смо се и пустили да нам ветар удара у груди. Носили смо на смену наочаре за сунце што смо их нашли у касети кола. (Имале су црвену ивицу и мале вештачке смарагде у угловима.) Претицали смо женске возаче тако близу да смо могли да им дохватимо браву на вратима. Слушали смо их како вриште. Кад смо се зауставили у ресторану, добили смо сепаре крај прозора, тако да

смо могли да пазимо на кола. Почели смо да маштамо о тркама по Европи, употребљавајући изразе као што су „контролна станица" и „рели тим" не би ли нас чули за суседним столом. Допадао нам се тај „хејли" као да је наше власништво.

У Тихуани смо провели читав дан чекајући на типа да развије снимке које нам је направио за лажне личне исправе. Био је то ћутљив, мрзовољан кепец у флекавом сивом џемперу. Стално се мувао по граду и сваких пола сата враћао у радњу. Одшкринуо би врата и махнуо на нас пуцкајући прстима као да смо просјаци или тако нешто. Имао сам утисак да су лажне исправе најбезазленија од његових незаконитих махинација. Испоставило се на крају да је вредело чекати. Нове дозволе биле су беспрекорне и на граници су прошле тест када су нам пајкани затражили да их извадимо из новчаника.

У Сан Дијегу смо пили као помахнитали, парадирајући нашим новим „папирима" у свим крчмама по граду. За повратак кући купили смо четири флаше вина. Нисмо се чак ни заустављали да повраћамо, већ бисмо једноставно бљунули низ ветар и напањили радио.

11/9/80
Сан Франциско, Кал.

Познавао сам гитаристу који је радио називао „пријатељем". Осећао је наклоност не толико према музици на њему колико према говору. Његовој синтетизованости. Сматрао је тај говор нечим јединственим. Због његове способности да створи илузију о људима који су негде далеко. Спавао је са радиом. Причао је са радиом. Свађао се са радиом. Веровао је у Далеки Рај Радија. Веровао је да никада неће стићи у тај рај, и зато се помирио са тим да га само слуша. Веровао је да је протеран из Радио Раја и осуђен да заувек крстари етером у потрази за оним магичним каналом који ће га вратити у давно изгубљену постојбину.

22/12/79
Хоумстед Вели, Кал.

Рудници краља Соломона беше филм који ме је као клинца највише продрмао. Од тада га нисам више гледао, али су слике остале. Ватуси ратници са пругама од црвене глине преко носа. С црним тракама преко груди. Шпицастим зубима. Лавови неком откидају руку. Муве слећу на

нечију уснy и она се не помера. Бакље у пећинама. Плавичасти драгуљи окружени лобањама. Глумац, Енглез, на смрт преплашен.

„Риалто" биоскоп је био мрачан и испуњен мирисом мошуса усред дана, и толико сам се уживео у тај свет на филму да је и биоскоп постао део његовог пејзажа. Одлазак до пулта са кокицама док је музика трештала, а клинци вриштали на својим седиштима био је такође део радње. Био сам у пећини краља Соломона, за тезгом са слаткишима. Чоколадне бомбоне у станиолу су биле драго камење. Биоскопски разводници дрвеће у џунгли. Леопарди су урлали у тоалету.

Удисао сам афричку прашину још данима потом у том граду пуном обичног белог народа.

1/9/80
Хоумстед Вели, Кал.

када сам срео дублерку
иза бешумних врата лифта
ја сам улазио
а она је излазила
у 4 поподне
и видех да је стондирана
упитао сам је од чега
она рече 6 валијума и бело вино
јер ово нам је последњи дан снимања
и мислила је да треба да прослави то
тако што ће смотати неког из екипе
и свући га на брзину
јер ово је њен град
и она ће остати овде
док ћемо се сви ми разићи
и агонија обичне локалне дублерке
напуштене
у граду из којег чезне да оде
сада ју је сасвим преплавила
неодољиво
од чега сам се поново застидео
што сам глумац у филму
уопште
и стварам такве блесаве илузије
зато сам је одвео у собу
онако голу
сасвим
и била је ужасно разочарана
покушавала да се баци кроз прозор

рекох јој да све то није вредно ње
да је то само глупи филм
и она рече да није толико глуп као живот

1/11/81
Сиетл, Ва.

људи су овде
постали
они људи
који су се претварали да су

27/7/81
Лос Анђелес, Кал.

У возу који толико волим. Возу којем су давали имена увек изнова: прво, према терену којим се кретао, затим, касније, у складу са заједничким осећајем анонимности. Сам воз остаје увек исти. И иста она осећања надолазе ми у овом возу. Иста чуда. Исти откуцаји чежње за земљом са оне стране прозора. Живео бих у возу кад би ми га неко поклонио.

У истом овом возу седам да вечерам. Гледам. Претварам се да читам јеловник. Тјузди Велд тип плавуше, ту негде око петнаесте, босонога, читала је дебелу, зелену књигу и гњавила се са салатом. С времена на време би ме погледала право у очи, а затим поново у књигу. Нисам могао да скинем поглед са њених стопала. Више су ме њена стопала подсећала на Тјузди Велд, него њезина коса. Њена стопала су ме подсетила на један давни ТВ-шоу, у којем се Тјузди Велд појавила боса и у дугачкој сукњи, а домаћин јој је стално чантрао што се појавила боса у његовој емисији и како је то сигуран знак њене неуротичне незрелости и потребе за пажњом. Заљубио сам се у Тјузди Велд током те емисије. Мислио сам како је она женски Марлон Брандо.

Она девојка је и даље гледала у мене преко своје дебеле, зелене књиге, и грло ми се све више стезало. Носила је једну од оних плавих широких мајица без бретела. Оних које једноставно повучете надоле и одједном све постаје доступно. Изгледа да јој је требало много времена да заврши своју салату.

Пређох за њен сто и упитах је шта чита.
Историју убистава у Америци, рече она.
Ја рекох, „Је л' ти студираш самоубиство?"
Она рече: „Не".
Ја рекох: „Аа".

Једна ствар је водила другој и ми одмаглисмо до њезиних спаваћих кола. Њој је тек петнаеста, размишљам. Мени је тек деветнаеста. То значи да, када сам ја имао четири године, она није била нигде. Каже ми да је Мормон. Каже да је Тата чека у Солт Лејк Ситију. (*Замишљам њеног Тату са црним шеширом широког обода, у црном оделу, са црном машном, како седи у кочијама иза мазге, са бичем у једној руци, и чека на железничкој станици. Галебови лагано круже изнад његове главе.*)

Она откачиње кревет на зиду. Мисли да је то шала. Кревет пада и сада нема места да се стоји. Воз се трза. Њезина мајица се скида још лакше него што сам мислио. Каже ми да неће да „трпа", и, пошто никада раније нисам чуо тај израз, питам: „Какво трпање?" „Трпали" смо читавим путем од Винемуке кроз Велику солт лејк пустињу. То много подсећа на прелажење океана ноћу. Морски воз. Со се беласа кроз прозор. Каже да више неће моћи да погледа у очи свом момку.

Док се воз заустављa у Солт Лејку, гледам је како скаче са металних степеница вагона право у облак паре. Ослушкујем како под њеним босим ногама пршти шљунак, али она је већ нестала. У ваздуху је јак мирис метала. Светла на перону. Носачи гурају колица са пртљагом. Пара се разилази и у даљини се појављује улица. У тренутку пожелим да се запутим том улицом. Једноставно да се искрцам и пођем за њом, али ње нигде на видику. „Тјузди!" вичем у ноћ Солт Лејк Ситија. „Тјузди, не остављај ме!"

Поново уроњен у седиште, док воз вала напред. Изненада ме обузима снажно предосећање да ће све признати свом Тати. На свакој станици стрепим од освете. Врата се уз тресак отварају. (Њен Тата је сада набацио израз лица Стирлинга Хајдена и са собом носи сачмару. Стрепим да ће воз стати на некој пустој станици и кондуктер ће ме довући пред осветољубивог оца. Одвући ће ме у пустињу и смакнути. Рашчеречиће ме као Озириса и она, плавокоса млада Изида, кренуће у потрагу за деловима мог тела. Да ме поново састави. Трајаће то годинама, а ипак ће јој мој најинтимнији део измаћи, отпловивши реком Колорадо далеко у Мексико. Кренуће низ реку, оплакујући моје сломљено тело. Моју откинуту главу подигнуће ка Месецу и јецаће пловећи. Њезино нарицање испуниће Велики каньон.)

У 1.30 се искрцавам у Мисурију. Тог јутра треба да наставим за Чикаго, али не могу да издржим толико дуго на једном месту. Можда ћу имати неке шансе ако се упутим пешке. Поред поља с кукурузима налазим говорницу и зовем Илиноис на њихов рачун. Јавља се Бака. Није се баш обрадовала што ме чује. Није се обрадовала што пла-

ћа овај разговор. Не може да замисли где сам и зашто зовем. „Ја сам у телефонској говорници поред поља с кукурузом у Мисурију. Ту одмах поред Мисисипија." Ништа јој није јасно. Нисам је видео, нити сам јој писао већ седам година. „Стижем сутра да те видим. Како је Деда?" Пита ме да ли схватам које је доба. „Аха. Жао ми је Бако, али морао сам да напустим воз. Бојао сам се да ме не убију."

До Чикага сам стигао аутобусом, а онда стопирао за унутрашњост. Фарма је изгледала као да је напуштена. Поред куће мали стог осушене кукурузовине и неколико мртвих врана што их је одстрелио мој Деда, обешене о црвене, гумене траке, тако да се лагано њишу на ветру. Деда има теорију да оне представљају страшила за живе вране.

Мој Деда седи управо онако како увек седи — завалљен на отоману, увијен у исхеклану ћебад, испред ТВ. Сада је као костур. Ужива у рекламама за „Хемово" пиво. „Земља небеско плавих вода." Мали цртани дабар скакуће на врху водопада и пева џингл. Деда мисли да је Труман наш највећи председник и шаље политичке коментаре листовима у Чикагу, потписујући их „Обични Прљави Фармер". Својевремено је предвиђао „Црњу у Белој кући" до 1970. Одани је навијач „Чикашких лавова". Каже ми да није требало да остављам безбол. „Могао си да направиш каријеру у ‚Великима' ", каже. „То није лош живот. Плаћају ти да млатиш лопту." Стално пије и пуши, а онда пљује крв у високу лимену пепељару какве се виђају по холовима старих хотела. Понекад кашље тако јако да му се тело сасвим пресамити и не може да дође до ваздуха дуго, јако дуго. Његов свет је омеђен отоманом. Све што му треба је у кругу од једног метра. Телевизор се пали само за безбол. Када се утакмица заврши, улази Бака и гаси га. Никад не омањује. Из било које просторије у кући може да чује када се утакмица завршава. Има велике уши.

Када сви заспу, шетам се по соби на спрату и гледам фотографије мојих ујака. Ујак који је умро у мотелској соби на дан венчања. Његова жена, која је умрла заједно с њим. Ујак који је изгубио ногу кад је имао десет година. Ујак који је женидбом упао у чикашку Мафију. Ујак који је био дрвосеча у Великим северним шумама. Ујак који је био шофер у „Бекинсу". Ујак који је одгајао спрингер шпанијеле. Сви ујаци имају кошчато лице мог Деде.

Лежем поново у кревет. „Петнаест и деветнаест", размишљам. „Петнаест и деветнаест." Воз пишти на поласку. Зрикавци зричу. Још увек чујем како јој шљунак пршти под ногама.

24/9/80
Сан Франциско, Кал.

Срећа
пада
улево
од шансе

Срећа ми
пада
за главу

Срећа се
строшитава
кроз крошње

сви јадикују

27/7/81
Сан Фернандо Вели

Ноге му се зноје у ноћи. Могао је да осети присуство аутоматског пиштоља, стоке, бодљикаве жице, коцке, јахања у мрклом мраку, ограда забодених у прерijску ноћ.

Погасио је сва светла у соби и легао на под између два кревета. Ноге су му се знојиле. Шкљоцну прекидач на „реалистик" магнетофону и Стиви Вондер одговори у тами: „Песме у кључу живота".

Посматрао је како се на зиду ни из чега појављује апачки цртеж на песку. Боје земље: бледонаранџасти песак, кора боје чоколаде, светлоплаво као суза.

Види циновског пужа како светлуца у цеви пиштоља. Зраци ружичасте светлости. Ковитлац. Види сопствено срце.

Осећа демонску везаност човекову за своју једину жену.

3/79
Сан Маркос, Тексас

Моје име носи већ седам генерација људи са истим именом, који сваки свом првом сину дају очево име, а онда мајке синовима измисле надимке, да их не би бркале са очевима кад им чују имена узвикнута у пољу док раде раме уз раме у до појаса израслом житу.

Синови су на крају поверовали да су им имена надимци што су их чули како плове преко поља̂, одазивали се на њих и по звуку стварали представе о себи, ни не са-

њајући да права имена чекају на њих записана на неком папиру у Чикагу и да су то имена испред којих би требало да стављају „госп." и да су то имена са којима би требало да умру.

2/5/80
Хоумстед Вели, Кал.

Вози ме свако јутро у свом црвеном „каравану". Сваки пут је прерано. Увек журим да у последњем тренутку нахраним овце. Не радујем се што идем на посао.

Увек се возимо истим путем. Кроз мрак. Крај исте стоке. Њезина бела лица сијају. Скоро увек видимо истог којота како претрчава преко пашњака по већ утабаној стази. Упире прстом и каже: „Гледај, ево га опет!" То поновн кад год га видимо.

Чистим штале све док се не забели бетонски под. Коњска мокраћа штипа очи. Креч штипа руке. Светло се с муком пробија између кедрова.

Јутрос осемењавају две кобиле и хоће да им помогнем у прању ждрепца. Кажу да је време да то научим. Трљамо ждрепчев пенис влажним сунђером. Мора да је дугачак барем метар. Почиње да се рита, па смо морали да му вежемо ноге и ставимо корпу на уста. Пошто је још увек могао да изненада насрне на неког, покрили смо му очи врећом. На крају се смирио.

За ручак сам намеравао да једем сам, но ту је та газдина ћерка која се стално мува унаоколо и покушава да заподене разговор. На себи има бричес панталоне и понекад носи кратки бич, којим сасвим благо лупка по колену. Мислим да је сувише често гледала *Бонанцу*.

Увече се возимо натраг и једва да имам довољно времена да нахраним овце пре но што се сасвим смрачи. Кад сам готов, најчешће немам вољу да одем до кухиње на вечеру. Понекад једноставно стојим напољу и посматрам своју породицу како иду по кући. Дешава се да тако стојим јако дуго. Не знају да их посматрам.

22/9/80
Сан Франциско, Кал.

Покушао је да здипи потпуно безвредан плакат са тополом. Дрво је стајало у контејнеру узетом из *Chateau Marmont* хотела са Булевара сумрака.

Ухватили су га на паркингу, баш кад га је трпао у пртљажник кола.

Када су га питали зашто, рече им да није сасвим сигуран. Али радило се о том осећању.

Рече им да је видео себе у тој слици како лежи под том тополом.

Рече да је препознао дрво из једног свог старог сна и да се сан заснивао на правом дрвету којег се једва сећао из најранијег детињства.

Сећао се како је лежао под тим дрветом и гледао нагоре кроз сребрно лишће.

Сећао се гласова из тог лишћа, али се није могао никако сетити шта су гласови говорили и коме су припадали.

Рече им да се надао како ће та слика читаву ствар поново вратити у сећање.

25/7/81
Холивуд, Кал.

Писала је ұ Чикаго због детаља око мог рођења. Рекох јој да нисам рођен ұ Чикагу, да сам се родио ко зна где ұ провинцији. Негде ұ тами. (Покұшавао сам да оставим што јачи ұтисак.) Било како било, по трагу је отишла ұправо до болнице ұ којој се читав догађај одиграо. Била је одлұчна. Рече да хоће да направи мој хороскоп. Нешто на папиру што ме повезује са кретањем планета. Разна питања је поставила ұ свом писму главној сестри и главна сестра јој је ұзвратила разним одговорима. (Колико се мени чинило, сви сұ били сасвим измишљени.) На пример, тачно време мог рођења, према тој главној сестри, било је три поподне, 5. новембра 1943. („Дан Гаја Фоұкса", када клинци ұ Енглеској праве оне блесаве лутке и верглајұ седећи испред радњи: „Новчић за Гаја!") Али ја сам имао доказа из других извора (не од моје Мајке) да је било негде 2.47, што ме пребацује ұ рани час прохладног јұтра. Соба је празна, са белим плочицама на подұ и два прозора што гледајұ на језеро Мичиген, које је ұ то доба године крцато огромним зеленим сантама. Доле на ұлицама није било саобраћаја и град је био ұ мраку због полицијског часа.

Упао сам у свет главом напред и, мада прекривен крвљу, понашао сам се сасвим пријатељски. Нисам тада био злобан. Исти анонимни извори кажу, даље, да је моја једина намера тада била да видим лед. Бубнуо сам са кревета и одвукао своје дебељушкасто тело до она два прозора. Мајка је била у несвести од напора, а ни сестре није било у близини, па сам до краја користио могућност кретања у простору који се указао преда мном. Установио сам да су ми руке много јаче него доња половина тела. Све сам могао да повучем за собом. Знао сам да нисам ждребе. Да још неколико месеци неће моћи стати на ноге. Знао сам засигурно да нисам жаба нити птица. Тако сам се једноставно вукао правац према оним прозорима.

Кад сам стигао до зида, први пут сам окусио нешто што је личило на патњу. Прозори су ми били тачно изнад главе, али у оваквом стању сувише високо да бих их досегао. Бледозелена светлост навирала је кроз њих и обасјавала моју онесвешћену мајку на другом крају собе. Посматрао сам њезино тело. Знао сам да сам изашао из њезиног тела, али нисам био сигуран како. Знао сам да сам сада ван тог тела. Одвојен. Зид је имао боју чоколаде. Зачуо сам брујање, а онда се испоставило да су то бомбардери. Б-29-ице. Изненада осетих ужасну панику. Налазио сам се између два света. Света који сам напустио и овог новог. Нисам имао појма куда да кренем.

На овом месту мистериозни сведоци мог рођења тврде да су изгубили траг о мом даљем развоју. Сматрали су да је са мном све супер, па су се запутили преко зелених санти у правцу језера Ири.

Моја девојка је попунила своју табелу према погрешним подацима које је добила од главне сестре. Рекла ми је да је преда мном интересантан, али веома тежак живот и да је мој Сатурн у истом положају у којем је био Гетеов. Нисам је испитивао о било каквим детаљима. Изгледала је тако слатка и невина.

3/7/81.
Котати, Кал.

(Наставиће се)

С енглеског
Бранислав КОВАЧЕВИЋ

Сем ШЕПАРД

МАЈКА

Мајка извор
пред кућу домами

Врчић воде
за рођај и име

Врчић воде
за самрт и укоп

Цео извор
да невен залива

Раша ПЕРИЋ

ШЕСТ ПЕСАМА

СИМЕТРИЈА

Идем тако,
кад преда мном, наједном,
два су отворена пута:
један надесно
други налево,
потпуно симетрична.

Стао сам
зачкиљио
скупио уста
закашљао се
и кренуо десно
(очигледно погрешно
у шта сам се касније и уверио).

Ишао сам тако,
излишно је да причам детаље,
и онда, појаве се преда мном
два бездана:
један десно
други лево.
Не трепнувши, без залета
скочио сам у леви
који, на жалост, не беше тапациран.
Пузећи наставих даље,
милео сам и милео
и наједном
два се друга отворише пута.

„Откуд то" — рекох себи,
и бесно изабрах леви.
До ђавола.
Погрешно, потпуно погрешно; сад десни
био је прави, онај прави велики пут.
Следећи пут
свим својим бићем
одлучих се за десни. И тако:
сад је требало овај, сад онај. . . .

Са намирницама био сам при крају
тољага остарела,
ни пупољак не избија;
стадох у сенку и
ухвати ме очај.
Ноге ми од камења изубијане
сиктао сам, гунђао на самог себе,
јер, све беше погрешно. . .

И тада, отворише се преда мном
два неба:
једно лево,
друго десно.

ПАПИР

Чини ми се да би апокалипса започела,
мада у то нисам сигуран,
као оркан од папира
што би долазио са северозапада
и из свих других праваца.

Оркан ће уништити све, и све
претворити у папир.

У папир ће се претворити и дрвеће,
и животиње,
и злато.

Људи ће у страху викати
и њихова вика
сместа ће се претворити у папир;
потом ће се и људи претварати у папир:
у пакпапир, у коверте,

папирне цакове, библијски папир,
папир за цигарете,
и пре свега, у новине.

Једни ће се претварати у уводне чланке,
други у питања
аграра или индустрије,
неки опет у вести из иностранства.
Писци што вечито кубуре
с недостатком простора
сместиће се у прва пет гефирта.
И кратко речено:
ураган и папир постаће свет.

На крају
заморена истребљивањем
зевнуће земља.
Прогутаће све са апетитом
и уста ће убрисати људима
претвореним
у салвете.

УГАО

Ставља му руку на око
и показује свет
на јако осветљеном
паноу.

— Које је ово слово —
пита га.
— Ноћ — одговара он.
— Вараш се, сунце је,
ноћ, знамо као и сви,
нема зраке. А ово?
— Ноћ.
— Не засмејавај ме.
Море је, одакле
толико тмине у мору?
А ово?

Човек се мало устезао,
а потом одговори:
— Ноћ.

— О, то је жена.
Ноћ нема дојке, драги мој.
Сигурно, довела те у заблуду
црна коса. А ово?
Загледа се добро,
па одговори:
— Опет, ноћ.

— Грешка, ни сада ниси погодио.
Ово слово беше управо
т и.

Следећи!

БЕЗДАН

Бог је глув
и кад треба нешто да му кажем
пишем на листу хартије;
тако се поступа
са свим глувима.

Када ми писање не разуме
и када спазим да чеше свој ореол
пред неком свезом
мислим како би било лакше
викати му на ухо.

Сад то и чиним
али бог одмахује главом
јер не разуме
и даље ми даје знак да пишем на хартији
све што бих хтео да му кажем.

Хвата ме очај
излазим на улицу, заустављам пролазнике
потурам им под нос хартију
исписану најлепше, најчиткије,
како већ богу доликује.

Но, они нису глуви,
већ само журни
и враћају ми хартију у комадићима
моле да брзо све поновим
са јасним изговором.

Тада се пробудим урлајући
као са дна једног бездана
онако како урла бог
када се моли.

И од страха да сам оглувео и ја
губим жељу да говорим.

ЗАЈЕДНИЦА

Живећи много времена заједно
све више су се понављали:
он беше она
и она беше он
она беше она
и он беше такође она
она беше и не беше
он је био обоје
или нешто слично.

Посебно ујутру
кад се још јасно види
ко је ко
одакле је, и докле,
како јесте а не другачије
протиче досадно време
време што тече ко вода.

Понекад имају жељу да се пољубе
но у исти мах схватају
са каквом се лакоћом, обоје,
понављају.

Онда почињу досадно да зевају,
зев од беле вуне
може се истkати
на следећи начин:
једно од њих зева полако
друго намотава клупче.

ГОВОРИМО О ВРЕМЕНУ

Завршио сам све послове
и сада бих говорио о времену;
свако од нас зна да каже нешто
о времену.

Ја, кад се о томе говори,
мислим да ће падати киша
јер, видео сам велики облак
око моје главе
која непрестано кисне
те су ми мисли накваšене до коже.

Неко би ми
противречио, тврдећи да је лепо време,
како ће у наредна три века
небо стално бити ведро
и уколико се и не видимо
не би требало да буде сметње за ватромете
тако би (некако) рекао.

Други би нам говорио о увелом лишћу
које пада с оголелог дрвећа
и које нико не може да заустави
да сутра не осване у нашој улици —
па ћемо изаћи на балконе
да га видимо и ми.

Можда због распламсале расправе
противречења, и све гласнијег говора,
тек, разбежали су се преплашени цврчци.

А све то зато да мук не би био међу нама,
све зато да бисмо били срећни.

С румунског
Милан УЗЕЛАЦ

Марин СОРЕСКУ

РЕУМА ЗА ГОСТЕ

— Гледалиште ућутихне, главе се окрену лијево, а службени спикер још једном опетова да ће у финалу трчи осам најбржих људи на свијету. Истовремено кад је опалио стартеров електрични пиштољ, опалило је и нешто у гледалишту, те вриска, комешање и . . . Али не, не може тако — рече глас преко радио-апарата.

— Не знам како даље с толиком гужвом. Можда би ноћас требало нешто тихо, олакшавајуће. Но ништа таквог не пада ми на памет.

Мала тишина помогне гласу да настави даље. Ирена је лежала у кревету и бодрила причатељеву машту, кад се ова коначно помакне и настави:

— Жена која је у пекарници стајала посљедња у реду, изненада угледа како неки човјек сприједа из џепа вади нож и посве полако га диже према леђима младића који је стајао испред њега.

Ирена се скупи као да ће одскочити, кад радио-глас опет нешто заниječе, закашље и затражи од слушатеља још мало снаге и вјерности.

— Драги моји, изгледа да ћемо ноћас остати без приче. Сав сам као изврнут. Данас ме машта не служи. Долази то понекад, зар не? А да послушамо мало глазбе, па да онда наставимо? — „Кондоров лет" запара етер, али приповједач му није дозволио дуг замах, наставивши: — ево овако: мој пријатељ Andreas Sinn гледао је, другог дана боравка у затвору, како кроз жељезне решетке ћелије сунце пада на под точно пред његове ноге као мрежа у коју се хватају посљедње мисли.

Тишина поново залије глас, а онда етер пропусти сухо шушкање, накашљавање и нове исприке приповједача.

— Не, доиста не знам што ми је ноћас. Напуштају ме сви ликови и догађаји. Просто ми се мисли хладе у ријечима. Хм, а у студију је још и та несносна спарина, сав сам се залијепио . . .

Радио-приповједач сваког је уторка преносио ноћницима своје приче, бодрећи их и да заспу и да остану будни. Почесто је приповједач импровизирао без пуно реда и стила, али Ирена је вољела слушати његово отапање муке, изласке на лијево и на десно и спас у присјећањима из других живота и снова.

Ноћни глас опет се исприча што напушта и Andreasa Sinna и започне причу о некој жени, рецимо својој даљој тетки, која сваке године у прољеће сади у врту лук, шпинат, мркву и остале повртнице. Ове године, међутим, врт се расцвјетао непознатим биљем, бацајући тетку у очај, али и радозналост . . . И прича се коначно устали, али без воље и снаге. И док је непознато биље разрастало приповједачеву машту, Ирена је мислила на Andreasa Sinna који је, олако откривен, сам сједио у ћелији, заувијек затрпан неправедним крајем. И што се радио-глас више саплитао у подивљалом биљу неке тетке, Ирена је бивала чвршћа у намјери да не напусти тако непоуздано Andreasa Sinna којега је тко зна какав случај довео пред комад сунца, премрежен жељезним решеткама ћелије.

Покуша најприје замислити како су Андреасова стопала мрзла и како их једва узмогавши ставља на те топле проруљене пјеге.

Чучнувши на средину ћелије, Андреас осјети како му се враћа сјећање на наду, на његин унутрашњи, људски брид што тамо вани иде уз кораке, а да га људи нису посве свјесни. Дигне очи према прозору. Сунце их проби затамњујући му свијетли очни пигмент. Зажмири захвалан и незахвалан истовремено, када га након толико времена поново спопадне бијес и жеља за неограђеним простором. Зашто га уопће овдје држе? Та истину ништа није доказано. Нитко од свједока није без ограде посвједочио да је баш *он* био тај, *онај* који је учинио то за што је Андреас сада овдје. Све је у почетку сличило неспоразуму, изненадној болести од које је оболио а да је није био потпуно ни свјестан. Када га је исљедник у почетку свакодневно питао зашто је то, *оно* учинио, Андреас се само смјешкао мислећи да ће исљедник коначно прозријети да је све шала, догађај изненада испао из најбољих штива, јер немогуће да судбина тако несмотрено понавља већ написане чинове. Али исљедник му је полако и аналитички објаснио неке ствари и замолио га да не отежава случај који је понако прилично комплициран; јер још је штошта требало

освијетлити и ставити на своје мјесто. Затим рећи: правда је задовољена. Andreas Sinn тада је отказао сваку сурадњу и увријеђено зашутио. Нека га осуде, нека покажу своју посвемашњу грешку, лакоумност и површност. Нека раде с њим што хоће. Он нема што признати, па према томе ни изговорити реченицу да је невин. Јер онај тко говори: ја сам невин, вјеројатно мисли на неке неоткривене гријехе, на времена због којих га нитко не прозива, али он за сваки случај виче: ја сам невин! и тако даје наслутити да заправо није и да ће се кад-тад сазнати његова остала тамна мјеста.

Док су Andreasa Sinna водили у ћелију, осјећао се као напуњен моћним мислима што прецизно обујмљују људе, догађаје, и оне неименоване односе који понекад све то заједно чине. Андреас није био ни киван, ни ироничан, ни престрашен. Вјеровао је да га судбина увлачи у неки романсијерски предио, кратко раздобље од једне епизоде што ће му на нарочит начин означити и усмјерити живот. Скоро сретан, поново је ушао у ћелију, призиваjући осјећаје које су у сличним ситуацијама исказивали њему познати јунаци. Но, осим жеље да их оживи, покаже и достојно им се представи, ништа друго није постигао. Зачуди се како му се нуде и како нуди само те емотивне кулисе, дјечје схеме, а онда, као скроман и опрезан човјек, ипак схвати да претјерује и да га неки ситни ужас тјера да тако глумата, јер иза леђа му је ипак падало мрачно окно, пуно слијепих догађаја и неизвјесности. Сједне на дрвену клупу поред кревета, прекрижи ногу преко ноге и загледа се у капе својих ципела. Њихов једноставни крој бијаше мало начет огреботинама и тамнилом које изазива слаба њега коже. Андреас, загледан и даље у своје старе зашгитнице, одлучи да ће се понашати као човјек у специјалним околностима и да ће зато ревно пратити и регистрирати све своје мисли и покрете. Желио је остати свјестан свакодневице, ма како дуго она овдје трајала, а блискост с предметима највише ће му у томе помоћи. Предмети асоцираjу, изазивајући неку уредност и сталоженост у мислима које се почесто у овако изопћеним тренуцима могу прелити преко свих граница и стврднути у коначан ужас. Наравно, предмети су веза с кружним гибањем мисли што настањују свемир сваког бића апстрактним и неухватљивим спојевима и они, ти предмети, ако се ненападно и једноставно ставе у тај господарски свијет мисли, могу бити од велике користи. Потицајни и несебични, могу се на посебан начин обрачунати с непредвиђеним невољама.

Андреас се сјети праујака Јозефа, који је прије двадесетак година дошао из Америке к њима у посјету. Како

се праујак Јозеф сјетио њих и како су се они сјетили њега, бог зна, јер док је Андреасова мајка препознавала лијево, праујак је препознавао десно, док је отац надопуњавао рат, Јозеф је надопуњавао мир, и Андреас је закључио да би на овакав начин сви људи могли бити рођаци. Али праујак није био од оне чудне америчке врсте што бане на врата и одмах с нагомиланим теком и мљацкањем навали на пилеће јухе, похано месо, грашак и кромпир, мијешану салату и воћни колач, сладолед и црну каву и онако, с натрпаним устима, а у карираним хлачама, понавља: oh, so good, yes so so . . . превртући планове путовања по лијепој прадомовини и чудећи се што је и овдје шећер бијел и сладак. Овакви свему-ишчуђујући Американци били су слатка напаст и за њих је чак и паметни праујак Јозеф говорио да их је рад толико измучио да су заборавили како вријеме може тећи и у другим правцима. Рудници, творнице, ауто-путеви, грађевине и многи други цивилизацијски кораци одвели су државу напријед, али су њих оставили сагнуте и уморне над својим исцрпљеним рукама. Радити и штедјети, штедјети и радити: то је била порука што их је одвела у старост, ненавикнуту на било какво радосно искуство из младости. Бити сличан, потврдити правило, то је закон сваке младе земље. Окружити се обиљем, показати да се успоставила равнотежа, заборавити сиромаштво. Путовања у домовину китила су се зато изванредним фото-апаратима који су овјековјечивали завичај. За кога? За што? Праујак Јозеф није са собом донио ни четвртину фантастичне козметике, дакако, за властиту употребу, коју су касније доносили остали гости-рођаци из Америке. Није претјеривао с ружичастим рупчићима против кашља, фластерима против курјих и других очију, посебним бритвицама за јутарњу браду, пјеном за суво купање, лосионима против сврбежа, прахом против непознатих непријатеља, водицом за добар апетит, таблетама против дебљања и осталим чудима упакираним у сјајну амбалажу. Праујак Јозеф имао је обичну бритву за бријање, четкицу за зубе и неки бијело-прозирни камен, лако миришљив и брзо нестајући. Најприје је та скромност замислила, чак разочарала, укућане али незахвалницима какви су били, судбина је касније надокнадила и пренадокнадила то разочарање, но у супротном смјеру.

Праујак Јозеф имао је ствари какве су и укућани имали, одјећу посве сличну њиховој, понашао се као и они. Једино су му књиге биле на енглеском и још нешто што је више био властити, но амерички обичај: имао је, наиме, четири пара ципела, од чега два и два потпуно иста. Ако је у једном пару излазио ван, други, идентичан томе, обу-

вао је кад би се враћао. Тај други пар био је сасма чист и непоткован жељезним плочицама на прстима и на петама. У њему је праујак тихо ходао по кући, губећи осјећај да је спутан или да је на неки начин порушен у осјећају властитог угледа. А онда је у посјету допутовала бака, тако рећи праујакова сестрична, и, лијепо се упознавши и изљубивши с њим, неупућена у његов обичај, ревно однијела два кућна пара ципела к постолару да их поткује. Јер она, наравно, није успјела схватити да се ради о два и два пара истих ципела. И тако је праујак био поткован и кад би ходао по кући, све је цоктало и звечало, а бака се чудом чудила зашто хода у ципелама по кући, а не преобује се у папуче као сваки, боже јој 'прости, нормалан човјек. Праујак се неодлучно смјешкао и, као ухваћен у замку, говорио о овим и оним разлозима неношења папуча. Али бака је била јача, неумољивија и неправеднија. Донијела му је неке очеве папуче, натукла на стопала, а ципеле прибројила осталима у гардеробном ормару. Тај цијели дан праујак је провео сједећи за столом, Није закоракнуо ниједан метар по кући, а навечер, када је изашао у шетњу, нитко заправо није видио како је дошао до ормара с ципелама и обуо један пар. Сутрадан је бака најавила посјету неке своје пријатељице. Заправо, та је госпођа хтјела упознати праујака, а овај је с несносним папучама на ногама скочио од стола и замолио да састанак уприличе у кавани.

— Боже мој! па ја позивам даме и на ручак, ако треба је ли?! то ће бити најприличније, а и нитко у кући неће се инкомодирати због те посјете.

Бака га је скоро пријекорно погледала, одбила кавалиршину и с непромјењљивим планом изјавила да је она већ купила телећа прса и поврће и да нитко жив неће избјећи њезин пуњени специјалитет. Праујака Јозефа пребјељивала је сјена, усне су му се стискале, али помоћи није било: сутра ће у папучама морати сједити за столом и к томе још у друштву једне непознате даме.

Сутра ујутро изашао је врло рано и блијед, скоро болестан вратио се кући нешто прије ручка. Будући да ништа није говорио, нитко га ништа није ни питао. Но код постављања стола, рекао је неколико пута ах и ох, ставио неку шумећу таблету у чашу и неволько то попио. Напокон се лагано и скривајући почео трљати по кољенима. Али бака је видјела његову бољетицу и, кад је коначно навалила с питањима, праујак је био готов. Реума, напад реуме, о боже, али није то ништа, он ће издржати, попити ће још неколико таблета и готово, та ручак и госпођа не смију пропасти. Баку је мало узрујала његова несебичност и хе-

рођство, јер она добро зна што је реума, зна све њезине подлости и замке и зато Јозеф мора у кревет, у-кре-вет! и то брзо, а облоге од ракије неизоставно стављати на кољена.

— А ручак? Ах ручак, па није ово краљевска аудијенција, цифрање и гњављење. Они ће ручати за столом, а он лијепо у кревету. А тада ће се њезина штована пријатељица и она навратити к њему, у собу, само неколико тренутака, тек толико да га пријатељица упозна, а кад реума прође, наћи ће се већ у некој кавани на кави.

И тако је праујак био отпремљен у кревет, а када је бака изашла из собе, он је папуче лијепо гурнуо испод кревета, а из боце с ракијом мало потегнуо, храбрећи своју реуму за госте.

Андреас је мислио на праујака Јозефа и његове ципеле-близанце. Оне су представљале танкоћутан смисао његовог достојанства и сигурности, штовише, неке далекосежне мисли што је могла путовати само из чврсто завезаних ципела. У ципелама је био увијек спреман, сугестиван и миран. Дјеловао је и кретао се без журбе и сваком тренутку давао је прави углед. А можда су за праујака кућне ципеле значиле и једину праву домовину? Домовину што је слободно и сваког трена могла прошетати по камењу, земљи, трави, ногоступима и улицама толиких градова. Кућно огњиште за праујака је имало пространу и персонифицирану димензију, благословљену више временом но мјестом, више сјећањем но догађањем, више одсуством но дружењем. Можда је тим распоредом ципела постао сам себи домовина? тај толико жељени и опијевани кристал, отворен бридним свјетлима према свим смјеровима, а срцем, тим пребрушеним једнорогом посвема уроњен у памћење властите душе.

Двоструке ципеле праујака Јозефа имале су јамачно и праву тајну, али њу је праујак чврсто преходао и заустависо вјероватно тек кад су све праве и лажне исприке за госте и за њ самог биле исцрпљене.

Андреас је гледао у своје ципеле, немоћан да у њима покрене толики смисао и снагу праујака Јозефа. То му међутим није било ни сувише важно, јер судбина сваком човјеку показује *његову* задаћу и алат помоћу којег ће је извршити. Andreas Sinn вјеровао је да се његова судбина није зарачунала и замијенила мјесто с неком другом. Па ипак, био је понекад носталгичан, сатрвен и жедан правих дневних и ноћних детаља. Измицао је ћелији и свом забуњеном случају сјећањем на добре тренутке које је проживио с пријатељима, спајајући и растављајући најразличитије фабуле, измишљајући приче везане за предмете

који су га окруживали . . . А онда би ипак посустајао, јер се препуњала посуда разума: гушиле су га сумње и надасве чињеница да у оваквим бесмисленим, недоказаним случајевима читав живот може протећи у чекању рјешења и замишљању правог живота. Андреас је знао да није, или бар још није, једна од оних сретних душа што сваки тренутак и свако мјесто на којем се налази, може извртути и ући му у унутрашњост као да улази у рајски врт. Зато су му драгоцјене биле појаве што су својим измјенама уносиле једноставан ритам у плочасту свакодневицу: киша, сунце, вјетар, облаци, магла, сумрак, бука, зора, тишина доносили су олакшање и давали привид да се налази на различитим мјестима. Решеткама омрежен прозор био је тада само кулиса и Андреас се чврстио том мишљу, адаптирајући пукотине у начетој души.

Једног јутра к њему је ушао затворски службеник и, тоном као посуђеним из неке драме, рекао да је слободан. Андреас није био зачуђен, није питао како ни зашто. Додао је тек, коначно, на што се затворски службеник окренуо и преко рамена пришио, пожури. Андреас једино није знао зашто овај то говори, јер је протекло вријеме овдје падало једнако по њему као и по затворском службенику, без реда и могућности било какве људске акције и одређења. *Пожури* што га је изрекао затворски службеник Андреас протумачи као ознаку темпа, договорност што од времена чини нешто посебно тек кад човјек није сам или га не сматрају самим. Он, дакле, више није сам, већ заједно са затворским службеником који га коначно убраја у своје вријеме, своје ознаке темпа, будући да му је рекао: пожури. И пожурио је, дакако.

Улица, куће, небо, стабла, аутомобили, гласови, све га је залило истом привлачношћу којом га је заливјевало све године до тренутка док га нису затворили. Свака забрана појачава интензивност жеље и осјећаја и Андреас је ходао с ваньске стране својих ћутила, мислећи радосно: ето! тако хода слободан човјек!

У трафици је одмах купио новине. Прелиставао их је старим навикама: с репа и брзо. У очи му упадне велика фотографија неког стадиона на којему је стотине људи лежало рањено и можда чак мртво. Прочита дио текста: „Истовремено кад је опалио стартеров електрични пиштољ, опалило је и нешто у гледалишту и вриска, комешање и . . .” Окрене лист даље. У лице му се смијешила нека цвјетаста жена, нудећи му краставац огромне величине. Андреас спузне поглед на текст који је објашњавао да је дивовски краставац само дио дивовске вртне радионице госпође те и те. Склопи новине и помисли: боже, а каква

је за мене *доиста* разлика у односу на рањене људе на стадиону, у односу на дивовски раст краставаца и толико тога другог, ако сам затворен или ако сам слободан? Никаква, никаква, допуњавао се. Никаква зато јер сам неважан, јер ништа не овиси о мени, и то је хвала богу добро, одлично, то доиста показује да сам слободан човјек. Или нисам, управо због своје немоћи нисам?!

Затим дође пред једну пекару управо кад су искрцавали свјежи крух. Продавачица је помагала истоваривачима, па се у пекари направио мали реп. Андреас осјети жељу да буде дио репа, па стане у њ, чекајући плетеницу с маком. Осјећао је како реп иза њега расте, и то га је орасположивало. Затим је продавачица стала иза тезге и почела опслуживати. Андреас се приближавао корак по корак, кад је жена, која је посљедња стајала у реду изненада угледала како неки човјек сприједа из џепа вади нож и полако га диже према леђима младића који је стајао испред њега. Младић је испод пазуха држао новине и чинило се да није ни у каквој свези с нападачем.

— Тај младић — помисли Андреас — јесам ли то ја?

München, 1980.

Неда МИРАНДА БЛАЖЕВИЋ

ДЕТАЉ СЕНКЕ

Притискаш бакелитно дугме и чекаш,
чекаш. Лифт ускоро доклопара до приземља
а слуга ти нешто протури
кроз месингане решетке.

Хлор се раствара у води,
постајући пастелно плав. Та жена
плута петнаест стопа изнад пода базена —
узима лек за скидање кила, та цицija
фармацеутска која развлачи и сабија дан
док се не изгуби у врелој белој тачки
у центру екрана.
Човечуљак у визиру понаша се
као инструктор — „Ово је патентирана вођица
експозиције; отвори је и погледај у сунце".
Над земљом грбави авион, двокрилац-бомбардер,
човек га дозива, квари очи блеском касног
поподнева — и с муком исписује поруку
на сумаглици
небески љубичастој.

Напокон, вече је и хладна језа
милује травњак. Сви они сад буље
у нешто што лежи на дну базена.
На крају крајева, то је начин
интерпретације ове фотографије.
Детаљ сенке нараста, причајући нам
о њиховој коси, о тамној дечаковој јакни
од твида,

показујући све детаље, текстуру
широких маса.
А древни лифт шкрипи ли шкрипи
до свог кавеза на врху зграде,
кавеза који посећује ветар
и надражује га.

С енглеског
Војислав ДЕСПОТОВ

Џон ТРЕНТЕР

ТРИ ПЕСМЕ

НАШЕ БРАТСТВО

Јуче смо укопали и оплакали
најживљег између нас.
Био је дан леп,
без ијединог облачка,
загонетан и шарен
као астролошка карта.
Изашли смо испред кућа и гледали
како кокошке
развлаче црве двориштем.
Извршили смо покорно
све захтеве Тишине.
Упалили смо бакље које ће
још дуго обасјавати
наше братство.
Суздржани у немој радости.
Просветљени као анђели на куполама.
Удубљени у ситне и дражесне самосталности
као сви зближени.

15. III 1987.

ПАР ФИНИХ ПРЕ-ПОТОП-СКИХ ПАПУЧА

Добио сам папуче:
почео сам да се шуњам по ходницима.
Једе: задржавам се пред кључаоницама;
слушам шта о мени мисле закључани гадови.

Почео сам кроз љубав за папуче да
волим људе и да их уходим.

Све до појаве папуча, пустио сам
да многи прођу непримећени поред моје љубави.
Сада је то лепо упакована прошлост.
Браћи завирујем у очи,
или пратим рад њихових ногу,
или потезе меснатих усана.
На себе сам потпуно заборавио.

1. III 1987.

НЕМИ ЗАДАТАК

Не знам неког ко би марљивије
обавио неми задатак.

И не знам за већу сродност
тиранина и жртве:

Као рђа што предано ради на
запуштеном комаду метала,

и љуби га
устима пуним
бившег времена.

Томислав МАРИНКОВИЋ

ЧЕТИРИ ПЕСМЕ

ВАТРА

у ноћи
која је пространа и висока до звезда
у тишини што протеже се изнад врхова
који сјаје од сопствене самоће
жйви поленов прах у ватри
што брзо облике мења
у пуцкетању у говору
у договору у трговору
у искрама које распршује у таму
кад плаво жари кад црвено
једини глас поред мене
с гласом који под ребрима осећам
гори

ВЕСТАЛКА

језик у њеним устима где
плива нага у сјају воде
и од расе је умрлих
плавих бића у води поред је ћутање
сјајни су они што кроз мозак пролазе
у море је сам пао вода је
у њој плива њено победничко тело

а већ долази света сестра
весталка пепељаве ватре
да згасне светлуцање искри

на твердим брадавицама
да језик се врати у своја уста
да затвори се у тело
од самоће и мраза

кад напоље изађе сам је
на широкој авенији
која се пење право у небо
кад напоље изађе увек је сам
у кȍсој јесењој светлости

ДЕВИЦА

о маглама је говорила
и онима што тону на делове раскомадани
у магли која их цепа у утваре
и о води светлој која тече из слика
на зиду
о тајанственој води која се из жене излије
кад нас роди о води која нас преплави
из мрачне вериге прошлости
на узвишење где смо биљке сишући прильубљене
уз земљу
говорила је о мочвари која је дозива
гласовима мочварских чапљи
кад у спором ритму одговарају
два клепета два кљуна и позивају
у смрт
у ухо нестајања у магли
у тишини која је у нама у коју одлази девица
и нестаје у лунама сопственог тела тако тихим
да се не покрене ниједна травка у мочвари
после њене руке кад утоне у властитој материци
плач у земљу је плач у глухоту
у црницу плач тик пред устима
је глас који не иде никуд
не долази
је глас из устију која ће ускоро бити земља
је грцање из плућа што ће се распукнути
је реч положена с мртвом тежином у наручје мајке
је говор у близину
клетва у ухо без слуха
звук је плач који га упија
земља

неће се више вратити тај што је плакао
на место где закопао је потмули глас који раздире
који сикће место замрзнуто
одлазе његови кораци заносећи
слепчеви кораци у свет слеп без плача тврд
тамо где га чека велико црно око
плача режање голих уста
замрзнути шапат у земљу

ЈА ГОРА

ти сам што си ја
твоја срж у води што капље
у зидовима зазидана сам ја
кад си ти ја
кад ходаш по мојој земљи
одевеној у траву ти корачаш
по моме стрмом телу
ти придржаваш приљенове
мојих трошних костију
ја лежим доле под сунцем
сија из јаме у небу на тебе
која ходаш јер си ја
који лежим у великој тишини
испруженој на све четири стране света нема
нема ничег осим нас
кад једно другом облике дајемо
тајна горе је у гори
гора сам
ти гора си ја
гледаш ме мојим позајмљеним очима
што се не креће и не иде
сједињено је у исто дисање
ти спаваш вечерас
у моме телу
с главом на мојим рукама
ја гора
умивам се зеленим млеком полумрака

Са словеначког
Бојана СТОЈАНОВИЋ

Дане ЗАЈЦ

РИТАМ ЧЕЖЊЕ

(Уз преводе нових песама Данета Зајца)

У свом есеју из 1972. године *Igra besed in tišin (Игра речи и тишина)* Дане Зајц каже да је „песма приближавање атомском језгру самог себе. Именовање непознатог, име онога што је хиљаду пута названо новим речима, у новој игри речи и тишини". А потом у песми *Dva (Двоје)*: „Речи не умиру. Речи се мењају". Ови цитати приближавају нас поетичким претпоставкама Зајчеве последње збирке *Zarotitve* („Младинска књига", Љубљана, 1985) — назив је тешко превести на српскохрватски, може да значи заклињања, молитве, чарања; као непрестане замене, преноса и просијавања значења, као и у односу на песниково поимање сопственог песништва и осталих видова стварности.

Постмодернистичко раздобље словеначке поезије (како га дефинише Тине Хрибар у својој антологији *Sodobna slovenska poezija*, „Обзорја", Марибор, 1984), које обухвата раздобље од 1974. године па до данас, управо је прожето свешћу (теоријском, филозофском и експлицитном) о другачијем устројству света и језика него што је то било у претходном, модернистичком раздобљу. Дане Зајц је — ту бисмо се сложили са Т. Хрибаром — прошао све три „фазе развоја" послератног словеначког песништва: протомодернистичку, када се појављују његове збирке *Požgana trava (Спаљена трава)*, 1958, *Jezik iz zemlje (Језик од земље)*, 1961, где песнички субјект трагично доживљава апсурдни поредак света и смисла, суочавајући се у исто време и са сопственом несавршеношћу и злом, преко модернистичког раздобља у којем излазе *Ubijavci kač (Убице змија)*, 1968,

Glava sejavka, 1971, *Pesmi*, 1973, до збирки *Rožengruntar (Поседник ружа)*, 1975, и *Si videl (Видео си)*, 1979, које одликује већ јасна песникова рефлексија о свету који је изгубио своја стара (људска) својства и више није свет за нас, свет у којем ствари добијају нова имена и нови говор нама упућен. Промена суштинског поретка света доводи песника до ироничног спознања да се привиди и илузије не смеју променити, јер како бисмо се тада уопште снашли у свету изгубљеног идентитета: „Маске се не смеју променити. Нека остану исте, нека истом циљу служе у непроменљивости онога што се никуд не помера; увек подложне бежању према истом крају, лаганом веселом копњењу, топљењу светлости" *(No svet)*.

Иста поетичка нит доводи нас до последње Зајчеве збирке, *Zarotitve*, која је прожета овом свешћу привида од почетка до краја, књиге која садржи постмодернистичке елементе у смислу, рецимо, магијско-орфичких конотација на које упућује наслов збирке, са циљем да се у језику и језиком самим ослободе она незнана супстанца, звук или глас који је у исто време и онај скривени, чулима недоступни свет битка.

Стога ћемо навести један цитат из Кафкиног писма Милени (из 1921) који нам отвара рукопис Зајчеве књиге, и који, по нашем мишљењу, такође открива један од њених кључних мотива — мотив преображења или метаморфоза: „Јуче сам те сањао. Више се готово и не сећам шта се дешавало у појединостима, само још толико знам да смо се непрестано преображавали једно у друго, ја сам био ти, ти си била ја. Најзад је тебе однекуд захватила ватра, сетио сам се да се крпама гуши пламен, дохватио сам неки стари капут и ударао те њиме . . . У међувремену су стигли ватрогасци и некако те још спасли. Али била си друкчија него пре, као авет, кредом исцртана у мраку и пала си ми беживотно на руке, можда само онесвешћена од радости што си спасена. Али неизвесност услед преображавања и овде се настављала, можда сам ја то пао на нечије руке". У првој песми збирке *Zarotitve*, под насловом *Ogenj (Ватра)*, песник одговарајућом економијом симбола дочарава ову ситуацију на једном, чини се, још општијем плану него Кафка, чему доприносе и коришћени синтаксички облици, као и начин на који уводи прво лице (субјект) на крају песме. Метафоричко одређење субјекта налазимо у стиховима „глас који под ребрима осећам", а овај мотив гласа исти који је обележавао његову поезију и у претходним збиркама, јавиће се, потом, и у осталим Зајчевим песмама, у различитим значењским контекстима. Симболички, палимпсестни рукопис збирке отвара нам се овде, на самом

почетку, кроз принцип преображења, удвајања и преплитања облика у ватри, горењу, екстази која тежи достизању бескраја, апстраховању ритма чежње у спајању субјекта са једним, истим гласом.

Поменути принцип удвајања чини и основу еротског комплекса Зајчеве књиге који је посебно интерпретирао Нико Графенауер у њеном поговору под насловом *Смртни дар љубави.* Телесно спајање два супротна пола представља даривање и предавање облика једно другом уз истовремену смрт и трајање кроз то двојство. Чежња за спајањем доводи оба принципа до продужења, пројектовања у битку, које је тајновито и недосегљиво и представља ону егзистенцијалну другост о којој говори Графенауер. Десетак је оваквих песама у збирци *Zarotitve,* пре свега: *Ogenj, Gaya in Quil, Prostori, Priti na tenko opno duše, Ko je telo podarjeno njenim rokam, So bele lise njihovi obrazi,* и друге. Занимљиво је да поступак апстраховања тече у истом смеру као и код Кафке, тј. да се процес дематеријализације песничке слике, као и њена деконкретизација отвара у простору симболичког говора („беле су мрље њихови ликови, беле на белом платну зрака"). Овакве песничке поступке користили су песници апстрактног или спиритуалног експресионизма између два рата, као нпр. А. Б. Шимић, А. Водник, М. Јарц, па се Зајчева збирка може промислити и с обзиром на ову поетику, а и иначе у односу на шири контекст експресионистичке књижевности, ако бисмо желели да откријемо књижевноисторијску утемељеност његове поезије.

У том смислу, тежиште иновација у последњој књизи Данета Зајца, изузев описаних, духовно-идејних њених обележја, видимо, пре свега, на плану „технике пјесме", како је писао А. Б. Шимић. Наративност и реторички патос (који је критика најчешће доводила у везу са језиком *Светог писма)* уступају место другачијем песничком поступку, који бисмо могли означити као *симболичку дескрипцију,* односно максимално сажето компоновање песничке структуре у целини, с превагом метафоричког и симболичког говора над, условно речено, дискурзивним. Овоме треба додати и парадокс и елипсу као стилске фигуре које сада не само да постају основа симболичког ткања текста, већ и носиоци његовог синкопираног ритма, његових тајновитих значењских набоја, који ове песме чине езотеричним и помало херметичним. Раслојавање унутар језика огледа се у бројним синтаксичким паралелизмима, метафоричким кумулацијама, рефренским понављањима, понекад и у игри речи (песник најчешће варира заменичке односе између речи), која је израз свесног

песниковог настојања за удвајањем, преображавањем језика и света на који реферира.

Песнички субјект јавља се као тема песме, као медијум преламања алузивних вредности језика (у песми *Jaz gora,* на пример, или *Jazz).* Двојство архетипова Ероса и Танатоса тежи освајању бестежинског простора смрти, коју песник готово нигде експлиците не изражава, али је још од стиха „Besede prinašajo smrt" *(Речи доносе смрт)* непрестано зазива, предајући своје тело њеној узбудљивој метаморфози.

Мотиву преображења кореспондира и мотив преображаја (нем. Verwandlung), који у Зајчевој поезији често поприма и фантастичке конотације, а појављује се и у неким претходним збиркама, рецимо у песми *Ni te (Нема те),* где песник каже: „Само твоја глава биће велика. Твоја глава, што цветаће бело као магнолија". У последњој песми *Кечие,* која, иначе, затвара збирку *Zarotitve,* жене се мењају у јаребице, а у завршним стиховима песник каже: „уместо главе имаћу бело прозирно корњачино јаје / такав ћу се кући вратити / на свој континент / у невољену дедовину / нико неће приметити промену". Ова слика указује на фантастични слој Зајчеве поезије који се остварује у језику метафоре, где се логика преображаја у нешто друго доживљава као нешто што је предвидљиво и могуће, чак нужно, сагласно принципу непроменљивости, сталности привида. Али, ово сазнање истовремено упућује и на истост привида и суштине, бића и његових појавних манифестација, чиме Дане Зајц, сада другачијим путем алудира на изнова успостављену везу између ових категорија, између којих субјект осећа своју смртну чежњу за целовитошћу.

Бојана СТОЈАНОВИЋ

ВУК КАРАЏИЋ У ВИЂЕЊУ ИВЕ АНДРИЋА

„Без непослушности нема стваралачке активности", пише један млад француски књижевник, а наше новине преводе то и доносе међу успелим афоризмима. Тачно. Негде на почетку стваралачког полета налазе се неконформизам, отпор, непослушност, као што се на почетку лакоатлетичарског скока налази одскочна даска. Само, скакач се послужи том даском на почетку скока, да би појачао залет и одскок, али после у даљем току скока не вуче ту даску за собом.[1]

Иво Андрић: *Знакови поред пута*

Иво Андрић је, знамо, припадао оном реду југословенских писаца чије поштовање традиције није имало извориште само у конвенцијама већ у уверењу да је то поштовање и врста стваралачке кондиције. Међу оним писцима чија дела није престајао слушати, испитивати не за историју књижевности, већ некако за себе, за дух и душу била су два наша необилазна мећаша: Његош и Вук.[2] Говорећи једном о архивима *(Кад је реч о архивима)* Иво Андрић је изговорио и ове речи: *„Само неуки, неразумни људи могу да сматрају да је прошлост мртва и непрелазним зидом заувек одвојена од садашњице. Истина је,*

---

[1] Иво Андрић, *Знакови поред пута*, Београд, 1976, стр. 278.

[2] О Његошу је Андрић објавио девет огледа, о Вуку шест. „За разлику од Његоша, пише Павле Зорић о Андрићевом виђењу једног и другог, Вук Караџић је доживео победу својих идеја... Вуков живот је представљао, како је то Андрић рекао, велику драму са срећним завршетком; Његошев живот је био трагичан од почетка до краја". В. *Зборник радова о Иви Андрићу*, САНУ, Београд, 1977, стр. 226—227.

напротив, да је све оно што је човек некад мислио, осећао и радио, нераскидљиво уткано у ово што ми данас мислимо, осећамо и радимо. Уносити светлост научне истине у догађаје прошлости, значи служити садашњости".[3] Тог Андрићевог начела вредно је, нарочито, сетити се, данас, кад говоримо о исполинској Вуковој појави и кад одмеравамо онај велики слап времена који је, од Вукове смрти до данас, својим наплавинама, могао каткад заклонити неке од спасоносних дубинских порука тога дела и тога деловања и усмерења. Пишући више пута о Вуку Караџићу, углавном у пригодним приликама, али предано, концентрисано, Иво Андрић је на свој начин потврђивао мисао Исидоре Секулић, изречену другим поводом, да су *културни сусрети срећа људи*.[4] Тек са одређене временске дистанце, увиђају се скривене радијације, подстицаји тих сусрета, далекосежни смислови и богатства, које онда свака култура која тежи аутентичности користи на начин достигнут радом властитих традиција.

1.

Иво Андрић је делу и личности Вука Караџића посветио неколико огледа који, иако разнородни и писани различитим поводима, у једном краћем поратном раздобљу југословенског културног живота, показују и степен оданости великог писца једном великом претку, и природу начина на који је о тим проблемима, после толико прохујалог времена, мислио један наш велики савременик, баштиник велике вуковске традиције.

Иво Андрић је Вуку Караџићу посветио ове радове: *О Вуку као писцу* (објављен у часопису *Наша књижевност*, Београд, год. I, бр. 2, 1946; стр. 188—197. Овај текст је приступна беседа коју је Иво Андрић прочитао на свечаном скупу САНУ, одржаном 24. јануара 1946, поводом његовог проглашења за редовног члана Српске академије наука. Андрић је за дописног члана био изабран 1926. године, а за редовног (правог) члана 18. фебруара

---

[3] Иво Андрић, *Уметник и његово дело, Сабрана дела Иве Андрића*, књига тринаеста, допуњено издање, Београд 1981, стр. 332—333.

[4] „Живот рађа живот, каже Исидора Секулић у том есеју. Искуства наша нису само доживљаји, него и доживљаји других људи. А сећамо се не само својих сећања, него се сећамо онога чега се други људи сећају. Традиције нису друго до сачувана сећања... Историју утврђују они који се добро и живо сећају онога што су сами гледали и живели, и сећају се добро и живо туђих сећања". У књизи *Говор и језик, Мир и немир, Сабрана дела Исидоре Секулић*, књига десета, стр. 460, 461.

1939. године); *Вук, реформатор* (објављен је такође у часопису *Књижевност*, Београд, год. I, бр. 9—10; 1947; стр. 178—186); *Вуков пример* (објављен у *Политици*, Београд, год. XLIV, бр. 12.715; 14. IX 1947; стр. 3); *Вук и иностранство* (објављен у листу *Борба*, Београд, год. XII, бр. 216, 10. IX 1947; стр. 2); *Оптимизам Вука Караџића* (објављен у часопису *Књижевност и језик*, Београд, год. XI, бр. 1; 1964; стр. 6—13); *Три слике из живота Вука Караџића* (објављен у *Књижевним новинама* — Београд, год. III, бр. 22; 30. V 1950; стр. 1 и 4).[5]

Задужбина Иве Андрића је, ове године, са разлогом у тај низ Андрићевих *оданости* Вуку уврстила и изводе из Вуковог *Српског рјечника*, из Вукових историјских списа, пет српских народних пјесама, једну народну приповјетку и српске народне пословице. Ти изводи илуструју живо присуство Вуковог духа у Андрићевом делу и указују на оне подстицајне, најживље тачке тога дела на којима је Иво Андрић даље развијао своје творачко-рефлексивне додире са народним стварањем и преображаје тих додира у властитој мисли.

2.

Кад размишљамо о духу и облику ових Андрићевих написа о Вуку непрекидно имамо осећање да је реч о животу двеју свести чији је сусрет неминован, то значи одређен дубљим, суштинским особеностима дела која сугеришу линију кретања која ка сусрету води. Чињеница је, на пример, да Андрић није писао о Доситеју, иако је несумњиво, по свему што мисли о култури, био свестан значаја његовог дела за нашу новију књижевност и културу. *Зашто* је наш велики писац поклонио посебну пажњу Вуковом делу, *шта* је у њему издвојио као примарну битност, ако тако можемо рећи, *како* је то уочавање и фиксирање битности изведено на плану Андрићеве рефлексије прошлости и садашњости?

Прво, Иво Андрић је, иако скромно, без научних претензија кад је о Вуку говорио, ипак настојао да одслика извесне „основне особине Вуковог духа, извесне сталне тенденције у његовом раду и развитку".[6]

Слика тих основних особина и сталних тенденција у Вуковом раду и развитку не разликује се, углавном, од сли-

---

[5] Сви важнији написи Иве Андрића о Вуку Караџићу, наводе се овде према књизи *Уметник и његово дело*, Сабрана дела, књ. тринаеста. Београд, 1981.

[6] Нав. дело, стр. 78.

ке која је већ створена у културној и књижевној историји о „централној личности српске књижевности у средини XIX века". У тој слици је онај богати, пуни лук једног стваралачког стремљења, генијалности која следи *свој* пут. Пут сељачког младића из Јадра, који, попут Светог Саве и Доситеја, креће у свет да прошири видике и да „живи од књижества". За њим, у сећањима, призори покорене раје, нејачи у рушевинама, у збеговима, са бременом неизвесности и трагедије која се отворила после слома I устанка, а пред њим свет препун богатстава, материјалних и духовних које ваља освојити. За њим, као опомена и жалосна чињеница: неписмени, често закрвљени великаши, недирнути књигама, мноштва кобних братских трвења и раздора, судбоносних за цео народ, а пред њим златне одаје неприступачних аустријских велможа духа, тихи живот библиотека, школа, науке, научничких кругова, традиције реда и просвећености, рада у обиљу и плодности. У царствујушчој Вијени, учени, педантни Копитар, који воли и помаже Србље, али најмоћнији међу њима сумњају у ту љубав као шокачку, унијатску намеру. *Овамо,* где је Вук прешао да се настани и *памћењем одбрани Србију и њену књижевност и културу,* златне куполе великих цркава, позлаћене галерије позоришта, расправе о финесама латинског језика, а *тамо,* крај жеравије, и мноштва српских жеравија, беспомоћан народ под камџијама османлија; слике додира силе и несреће у којима српски свет представља пол на којем сила искушава своју свирепост, а народ плодотворну снагу отпора. Вук је човек мисије, и он то изврсно зна. Србија у коју Вук последњом снагом верује, то је онај исти народ поред жеравија који је оставио за собом да би му, одласком, прибавио *свест о властитим могућностима и вредностима.* Он га носи у властитом памћењу, осећа његову муку као своју, зна колико права на понос садржи у творачким ризницама духа, имагинације и одатле црпе исполинску снагу да довикне противницима: „. . . *Проста класа народа нашега (тј. она класа која у данашње вријеме народ саставља) не уступа ни једноме од 5 или 6 себи оближњијех народа ни у разуму ни у поштењу, нити и у каквој другој добродјетељи; а виша класа онакова је као што се отхрањује и у каквом стању живи. Ако простој не чини срамоте, части сувише не чини нигдје".*[7]

Иво Андрић, нарочито у свом огледу *Вук, реформатор* изврсном прецизношћу слика ову страну Вукове природе. „Тек у поређењу са онима који га у тој борби окружују,

---

[7] Наведено према *За и против Вука* Меше Селимовића, Београд 1981, стр. 29—30.

пише Андрић, било као пријатељи и саборци, било као противници или обазриви неутралци, искаче оштро и јасно Вуков прави лик.

Тај пут је био дуг и тежак, на њему је Вук имао одушевљених и пожртвованих присталица који су издржали до краја, али још више огорчених и моћних противника, и та борба је дуго времена доносила Вуку и његовим присталицама само штете, неприлика и тешкоћа сваке врсте. И посве природно, по логици сваке борбе и људске природе, дешавало се да су многи од оних који су, увидевши истину, кренули за Вуком, заостајали обесхрабрени, напуштали наоко безизгледну борбу против утврђеног и добро брањеног реда ствари и повлачили се или се понекад окретали против онога што су дотле славили и бранили".[8]

Колебљивом Мушицком Вук ће упутити речи које Андрић са посебним наглашавањем наводи: „Сад је за вас вријеме; помозите да побиједимо ваше непријатеље; ни бог се за вас не може њима умолити, него треба да их ви уплашите", препоручивао је он Мушицком, читав један програм од борбеног оптимизма и неустрашиве активности. Па је постајао све оштрији и одређенији. „Зашто не бисте ви у одама српским узели моју ортографију сасвим? Кога се бојите кад вам ум каже да онако треба? Немојте мислити да ја нудим као Турчин вјером; ја не марим. Што их више сад пристане са мном, то ћемо прије поставити темељ Српској литератури; а што мање пристаје, то је мени већа слава, што нијесу ови људи кадри мислити као ја . . . Живот ода ваших зависи од језика!".[9]

Истрајан у борби за оно што је сматрао истином, са упорством које није особина „наше расе", Вук је газио сигурним кораком, зато што је видео даље и јасније, сигурније од других. „Кроз чудни калеидоскоп Вукове преписке, вели Андрић, ми видимо рађање једне идеје, њено развијање и све њене дуге и промењиве борбе са силом и егоизмом заинтересованих, конзервативних друштвених група, са „деспотическим незнањем" маса, са страшном и упорном окорелошћу утврђених навика и читавим низом освештаних традиција и установа. И те борбе нису вођене само на страницама новина, књига и часописа, ни на седницама учених друштава (то је био њихов видљиви и признавани део), него и силом, полицијом и новцем, и свима оним средствима којима располаже један друштвени

---

[8] Иво Андрић, Вук реформатор, Нав. дело, стр. 98—99.
[9] Исти, исто дело, стр. 101.

ред људи у одбрани својих стварних или уображених светиња, тј. својих интереса, навика и установа."[10]

Као да понавља једну мисао вуковца Јована Борђевића из 1897. године Иво Андрић у том сликању основних „особина Вуковог духа и сталних тенденција у његовом раду и развитку" — наглашава *одважност, неустрашивост духа, сталност,* као изворне врлине Вуковог опстајања.[11] Другим речима, као да нам каже подтекстом, побеђују личности са необичним кондицијама трпљења, са неком врстом геоцентричне снаге, оне која много види и може много да поднесе, и — што је такође битно — која се не штеди. У том живописном, а једноставном портрету Вука Караџића, данашњи читалац и поштовалац обојице, и Вука и Андрића, може осетити не само разумљиво Андрићево дивљење према Вуковом делу, што је саставни део сваке наше новије историје књижевности. Реч је овде о једном дубљем, суштинскијем разумевању које долази из присности духа, из једне врсте унутарње сагласности која свој извор има у интуицији духовног потомка који прима вредност стваралачке врсте и на коју упућује.

Андрић је, наиме, у својим синтетички концизним сликама Вукове духовне величине, видео јасно, као на длану, драгоценост његове робустне, умне природе, која види даље, пуније, боље од других, али исто тако, видео је и оно што чини неисцрпну *замршеност људских ствари, интереса, навика и традиција који се опиру промени.* Први је, од модернијих наших писаца који су о Вуку мислили и писали, видео и другу страну ствари: *„Лукијанов страх* (Мушицког — М. Е.) *од реформе није заснован само на његовој плашњи од друштвених последица, плашњи „за алџину и леб", он је много дубљи од тога. То је типична бојазан од смеле новине, органска повезаност са оним што постоји и што је признато. Он то отворено и каже: ‚Ја не бих могао прегорети: я, ѣ, ю'."*[12]

Другим речима, није само страх од Стефана Стратимировића, од моћних и признатих списатеља, адвоката, професора, попова, оно што је спречавало Вукове присталице да иду до краја, неустрашиво, раме уз раме, са својим „человоћом"; типична бојазан од смеле новине и „органска повезаност са оним што постоји и што је признато" подразумева бескрајно мноштво зависности које

---

[10] Исти, исто, стр. 118.

[11] 1897. године Јован Борђевић пише: „Колико се год поносим Вуком за све оно, што нам је скупио и написао, још више се поносим њиме, што нам даде пример како се војује за идеју". Нав. према Радован Самарџић: Писци српске историје, II књига, Београд 1981, стр. 80.

[12] Иво Андрић, нав. дело, стр. 100.

људе терају на покорност постојећем. Величина Вукова, по виђењу које овде развија Иво Андрић, и јесте у томе што види *право* и *тачно* и што има снаге да за истином коју из далека види иде незаустављиво, математички неумитно. *„Рат којега се Мушицки плаши* — вели Андрић — *Вук жели, јер зна да без рата нема остварења реформама. Као што се у његовој Србији народ дигао просто ‚да бије Турке', да би освојио власт у рођеној земљи, тако је и он кренуо да разгони славеносерпске списатеље и да прибави власт народном језику као једином могућем основу истинске и савремене националне културе".*[13]

Када су се дим и бука слегли, кад су у забораву потонуле обостране страсти и слабости, наглости и заблуде, остало је, као онај Андрићев чудесни мост на Жепи, једно дело пуно опоре једноставности, гордости духа који зна своју снагу, дело ерупативне природе, али која је поуздано господарила властитом стихијом. Питајући се како је било могуће довести до победе основна стремљења таквог живота и дела, завршити плодно такав рад који је, по речима Мушицког за Вуков *Рјечник,* био сав „публична и јавна хула, гнушаније, презреније, и омерзјеније", Андрић је дао овај, чини нам се веома једноставан, али у тој једноставности речит, богат одговор: „Објашњење (тога како се Вук одржао и успео — М. Е.) треба тражити у савремености и оправданости његових идеја о језику, али и у особинама и карактерним цртама Вука Стефановића Караџића; у снази ума и ведрини духа његовог; у робустној једноставности његове богате психе; у одсуству сваког страховања и обзира тамо где им места нема; у јунаштву које је било сачињено од храбрости, али и од рада и стрпљења; а понајпре и понајвише у оном што смо напред, у недостатку бољег, суптилнијег израза, уопштено назвали Вуковим оптимизмом".[14]

„Не да се, али ће се дати", та девиза стоичке постојаности, гесло Вукове жилаве офанзивности, стално је фасцинирало рафиновану и обзирну Андрићеву мисао. За наше нарави и темпераменте, које је тако живо сликао Јован Скерлић у свом и данас свежем раду *Србија, њена књижевност и култура,*[15] који раде, како он каже, „више по севапу и инату но рационално и плански", који се лако

[13] Исти, исто, стр. 100.
[14] Исти, исто дело, стр. 122.
[15] У свом знаменитом есеју под поменутим насловом Јован Скерлић 1910. године је зналачки, сликовито представио тзв. типске особине Србијанаца: плаховит, прек, али отворен подстицајима културног стварања, тај модел, према великом критичару, има светлу, велику будућност, *једино под условом* да усвоји, асимилује склоност ка реду, систему, методичном успону до *самосвести.* В. поменути есеј у књизи *Писци и књиге* I, Београд 1964, стр. 15—26.

пале, а још лакше гасе, за које, у једну реч, методичан и строг задатак увек значи и „намет на вилајет", Вук је у извесном смислу контраст и *жива опомена*. Пишући ове своје есеје о Вуку, углавном у првим поратним годинама, иако пригодно, Андрић је, вероватно, посредно стављао и на тај начин до знања новим победницима, који су градили нову државу, и нову књижевност и културу, да ми нисмо билька без корена, да имамо своје корифеје духа и да само треба пажљиво слушати те умне гласове прошлости и тачно их и право чути, тумачити, па се неће догодити да нам садашњост буде одсечена од прошлости нити ова од будућности.

У том смислу, веома је поучан, занимљив дух и начин његовог есеја *О Вуку као писцу*. Као какав драгоцен медаљон, у елиптичким опажањима која писац скромно означава као подстицај другима за истраживање, а не као целовит научни рад, ова Андрићева беседа је образац стила као мисаоног истраживања неког предмета. Наиме, знана је истина да је „лепота у тачности" (Валери), да највише ефекте постижу они писци чија мисао, ако тако можемо рећи, непрекидно ради, неосетно размичући простор за нови рад мисли. Ту ће Андрић, у првом реду, акцентовати Вукову живу способност „за ствар", за проницање, осећање, изражавање стварности, у њеној укупности „од травке до човека". Тако у првом одговору Јовану Ранитовићу он пише: „Како лијепо знаш толковати и подсмијевати се, само да не дираш *у ствар*, рекао би човјек да ништа нема што ти не знаш боље од свију других људи, али кад дође до ствари" . . .

Ствар, дакле, то је оно до чега је Вуку стало, то је оно на чему се он осећа јак и несавладљив. Он својим противницима као главну замерку пребацује „да ствари не разумеју".[16]

Тај сељачки син, рођен борац, који је постао истински културан човек, био је сав усмерен у једном правцу: да упозна стварност народног живота, у првом реду језика, да јој одреди облике и утврди правила, и да друге упозна са њом. „Али, за њега је познавање народног језика и умотворина уско везано са познавањем народног живота у целини."

„Фантазија лети, ум пише", записао је филозоф Божа Кнежевић пре Иве Андрића. „Фантазија лети преко ствари, ум иде *кроз* ствари." Иво Андрић је у Вуку Караџићу, пре осталог, волео и описивао писца чији ум иде *кроз* ствари, не преко њих. У свим овде поменутим написима о Вуку Андрић се непрекидно креће око те Вукове спо-

---

[16] Иво Андрић, Нав. дело, стр. 80.

собности: да умом продре кроз ствари, да осети *правац и замах* кретања света и да према томе одреди свој став и пут. Видети добро и тачно „ствар", не погрешити у главном правцу, на магистралном избору пута, а кад је тај избор учињен, радити свим силама духа, знања, створених мрежа пријатељстава, утицаја, да се путем дође до изабраног циља! „За цело његово дело", вели Андрић, „могло би се казати оно што је он рекао још у почетку о својој борби за народни језик: ‚Ту господари здрави разум и истина'." То господарење здравог разума и истине, које подразумева велико познавање „људи и свијета", њихових међусобних, често драматичних, бескрајно сложених односа, јесте оно својство Вукова духа које је Иво Андрић истицао у својим радовима и више него друге његове стране, истичући да је Вук, пре борбености, имао велики радни капацитет учења, стрпљења, *духа у оном значењу у којем дух није духовитост већ страст према истини, ширење умног хоризонта над појединостима које се уму једног човека објављују као скривени сигнали дубљих истина о људском и космичком постојању*. Вуково „од травке до човека" у ствари, не може друго значити до то: обухватити, обујмити ту баснословну, огромну људску стварност, загледати у механизме који је покрећу, у дубље законитости њеног пулсирања. Робустно једноставан у истрајности стварања дела, Вук није био једноставан у рефлексији света („Ви још не познајете људи ни свијета", пребацује он Мушицком као неком бачету, каже Андрић. Док из његових списа и личне преписке избијају, као нехотице, сажете сентенције, богате смислом и тешке од искуства, које означавају разне фазе и облике те његове сталне тежње за „познавањем света". („Чудна је ствар кад људи виде да их ми потребујемо! А особито код трговаца већ онда престаје пријатељство." „Министри су чудни људи." „Што поповима и калуђерима ползу доноси, и чега се они из тога узрока приме, оно не може без великог сиасета пропасти." „Није ласно људима добро чинити. Међу људима је свагда више (људи) луди него паметни; а завист и злоба и приватни интерес сила пута и паметна човека залуде, те говори и ради против свога разума.")[17]

Одредивши тако основну снагу Вуковог духа, духа који стоји иза његовог књижевног дела, Андрић је, у даљем разлагању својстава тог духа, задржао своју мисао на три елемента Вукове стваралачке физиономије: *пажња, избор и смисао за појединости*. Онај који хоће право и тачно да види и изрази свет, а то је, по Андрићу, одлика великих писаца, тај мора имати *пажњу* као неку врсту

---

[17] Исти, исто, стр. 81—82.

оптерећења, деформације пишчева духа. („За Балзака је неко рекао да је сав око, ‚ништа друго до око'. Та вечна будна свесна пажња одваја писца од других стваралаца . . . изазива у извесном смислу професионалну деформацију пишчева духа, тако да је он и увек свуда присутан и стално усредсређен, код сваке појединe ствари, на оно што је битно, значајно и неопходно да се једна слика пренесе од писца који ју је уочио до читаоца који треба да је сагледа и да схвати и прими мисао или осећај који слика носи").[18]

По Андрићу Вук је имао високо развијену ову особину правог списатеља. Та особина је у Вуковом духу не толико у ширини и разноврсности колико у снази концентрације и дужини трајања. „Од малих ногу он је носио у свести и стално проширивао ту панораму својих запажања, а ни живот ни године нису могли да их збришу и погасе." „Тешка је то ствар кад се човјеку из детињства штогод у памет утврди", писао је он Копитару. Андрић у прилог овом свом суду наводи Вукову исповест како је још као дете запазио у манастиру Троноши слику која приказује мучење Богатог Гавана. „Кад сам 1846. године (готово послије четрдесет година) био у Троноши и отишао у цркву, одмах сам очима тражио Богатог Гавана, али њега више нема . . ."[19]

Друга значајна особина писца реалисте јесте: *избор*. Иво Андрић овде није дао илустрације ове Вукове способности, али је несумњиво, на степену констатације, уочио њено снажно присуство. [Занимљиво је цело то кондензовано, есејистички дато, разлагање појма избор: „У огромном броју и шареној мешавини појава које нас окружују, један од најважнијих фактора књижевног посла јесте избор. Велик је број људи који умеју да опажају појаве око себе и да на њих реагују мање или више мисаоно, духовито, речито. Али само прави писац уме да изабере из вртлога појава ону која може да послужи као сталан образац за колебљиви и пролазни низ сличних феномена, и која, пропуштена кроз пишчеву призму, добија довољно рељефности, довољно снаге и убедљивости да од великог круга читалаца буде прихваћена као таква, тј. као стварна и као типична . . . Једино писац, прави писац реалиста, бира, бира свесно или *несвесно* (то је одвојено питање о коме овде не говоримо) и од појава које је изабрао ствара трајне и типичне ликове или слике друштвених стања."].[20]

Занимљиво је овде утврдити чињеницу да Андрић и по овом својству, развијеном смислу за *избор*, убраја

---

[18] Исти, исто, стр. 83—84.
[19] Исти, исто, стр. 84.
[20] Исти, исто, стр. 84—85.

Вука у истинске, праве писце, јер очигледно мисли да Вук зна мајсторски да „изабере из вртлога појава ону која може да послужи као сталан образац за колебљиви и пролазни низ сличних феномена". Исто толико вредно је опазити да тај избор може бити свестан или *несвестан* („прави писац . . . бира, бира *свесно или несвесно*"), што у доба о којем је овде реч (1946) и није била препорука за идеолошки „правилно схватање писца и његовог посла".

У виђењу треће битне пишчеве особине — смисла за карактеристичну појединост — Андрић је развио извесне мајсторске обрасце анализе. Наиме, методом једноставне евокације Вукове моћи у том домену, он је скренуо пажњу на једну област која је за писца од изузетне важности. „На лику или призору који је једном изабрао, писац мора да између множине детаља открије онај који има пресудну важност за верност слике уопште, онај на коме ће почивати веродостојност целокупног казивања. За писца реалисту ти детаљи нису само сликовите фигуре, као што ни речи којима треба да их наслика нису и не могу бити случајно захваћене боје са неке богате палете ни произвољна игра звука, него стварне и строге лозинке по којима га ми читаоци познајемо и признајемо као сведока и на основу којих прихватамо његово сведочанство као истинито и веродостојно."[21] У богатом искуству Вуковог дела Андрић је бирао одиста најживље, најбоље примере, потврђујући и својим *избором* опажање о Балзаку који је био „само око, ништа друго до око". Својим смислом за карактеристичну појединост Вук, по Андрићу, иде у ред наших најживљих писаца. У ту сврху наш велики писац наводи неколико одиста убедљивих призора, описа плена, пљачке који дају, како једноставно вели Андрић, „не општу и бледу слику неке које му драго пљачке, него стварност саму". [„Ја сам", да наведемо једну другу Андрићеву илустрацију у целости, „својијем очима гледао (год. 1808) како су Карађорђеви момци повалили једног човјека у блато и истукли га колико су хтјели, што је пројахао мимо њих на своме коњу кад су они сједили на клупи пред Карађорђијевим (прије Мула-Јусуфовијем конаком), па га окриве да их је попрскао. Мени се овај неповољни и жалосни посао тако онда увртио у памет, да се и данас опомињем и човјека и коња му: како је био пошао низ чаршију, како ће к цркви; па како су га они по том вратили, с коња скинули и у блато повалили. Човјек је овај био млад и по варошки лијепо обучен (имао је на себи плаветно цубе, без рукава, непостављено, као што су онда многи носили и преко њега ћурче) а био је у Биограду

[21] Исти, исто, стр. 85.

жив доскора и чини ми се да су га звали Шашкин-Тошо, а коњ му је био алатаст."][22]

Таквим примерима срећног, прецизног смисла за карактеристичну појединост, Андрић наглашава да је Вук био од оних писаца (тако драгих Андрићевом епском и хармоничном духу) који заносе читаоце, не заносећи се пред њима. „Нико пре Вука, а чини ми се ни после њега, није дао тегобу и дивљину балканског живота, опорост наших нарави, навика, турску свирепост наших људи у међусобним односима, али накалемљену на нашу сентименталну плаховитост и тако лишену турског васпитања и јавашлука који су ту свирепост често чиниле олакшом и донекле подношљивијом".[23] Кад овакав суд о духовном претходнику као писцу да онај који је толико сродних судбина описао и „отрова им чашу искапио", онда је место тог претходника у трезору уметничких вредности одиста изузетно високо и отуда зрачи постојаном интензивношћу. Човек који се до тог места пробио, како Андрић са огромним уважавањем наглашава више пута, „без заната, без ноге, без капитала, а трудећи се о просвећењу рода", достојан је потоњег мита културног јунака, који у свом плаховитом, незаустављивом стремљењу мора на путу да покоси и по коју слабу, крхку, на сурове борбе несвиклу биљку. Дух којим одише ово Андрићево испитивање Вукове величине има ту поруку: *Вука треба живети, разумети, освојити степен његове зрелости.* Остало ће доћи по себи, по законима живота који расте, напајајући се на снажним умним изворима.

3.

Да сведемо овај рад, са неколико завршних опажања о овом подстицајном сусрету двеју значајних духовних природа у нашем народу. Вук је у Андрићевом виђењу, једноставним, али снажним потезима, одсликан као исполинска сила, као человоња на народном успону до писма, културе, знања. У његовом подухвату, као надахњујућа снага и подстицај, цакли изворна свежина, аутентична истрајност оних чинилаца који су подигли српски народ до самосвесног, историјски делотворног Субјекта. Заступник, ако се тако може рећи, демократске културне револуције у том народу, прожет његовим бољим стремљењима, Вук је, попут Карађорђа и Милоша, комбинујући стваралачки оне елементе у властитом духу који изводе тај народ на историјску *чистину*, учинио да култура постане не украс,

[22] Исти, исто.
[23] Исти, исто, стр. 88—89.

орнамент у привилегованим слојевима народа, него хранљиви састојак за опстанак и стваралачко трајање целог тог народа. Антрополошки, психолошки, социјално, културно, дух велике Вукове реформе, по Андрићу, говори нам једно: *само људи, народи, који расту ка будућности заједно са истином достојни су сломена у мислима потомства.* Вук је све учинио да његов народ, и он са њим, буде међу таквим народима. Заслуга је Иве Андрића што је, на свој сложено једноставан начин, тај напор Вуковог дела и његовог животног пута осветлио у својим написима о Вуку, остваривши лик овог културног јунака пун колорита, присности и духовног поштовања.

Мирослав ЕГЕРИЋ

УПОТРЕБЕ *МАДАМ БОВАРИ*

Изгледа сасвим прикладно почети похвалу Флобера делом због којег је био највише хваљен.[1] Перси Лубок је у *Уметности прозе* изнео оцену да *Мадам Бовари* „заувек остаје роман над романима, који књижевна критика не може да заобиђе", а разлози које наводи томе у прилог могу веома добро послужити као полазна тачка за један овакав скуп. „У њему нема погрешног тумачења или погрешног читања", каже он и наставља:

> „Аутор није од оних што износе мноштво гледишта, нудећи потврду за ову или ону књижевнокритичку теорију; Флобер има само једну реч да каже и у њој је немогуће наћи више од једног значења. Тако он успоставља тачку у сфери критике, тачку која сваком од нас одговара; можемо се на њу позвати у свако доба, са пуним поуздањем да је њен положај исти без обзира на наш угао гледања; он критичару обезбеђује тачку ослонца."

Лубок, слично осталим критичарима пре и после њега, употребљава *Мадам Бовари* као егземпларни модел за роман уопште. Ово дело чини изузетно погодну тачку у домену књижевне критике, пошто је то „књига у којој је предмет потпуно фиксиран и одређен, тако да је могуће с неподељеном пажњом посматрати његову обраду". Тако употреба *Мадам Бовари* као најбољег примера вештине

---

[1] Овим есејем отворен је скуп посвећен Флоберу и пост-модернизму, одржан на Браун универзитету у Провиденсу, Роуд Ајленд, новембра 1980. године.

прозног стварања почива на чињеници да се њен предмет без претходног доказивања може прихватити као потпуно фиксиран и одређен, а тај предмет је, наравно, Ема Бовари: „књига је портрет лакомислене жене, склоне романтици, у скученом и прозаичном окружењу", или, на другом месту, „лакомислене жене спутане околностима". Ово може изгледати неспорно, али сигурно је да не мора бити општеважеће. Оно што Лубок зове лакомисленошћу може се описати и на друге начине. Наоми Шор, на пример, у тексту *Ecriture, parole, et différence dans Madame Bovary* означава Ему као „портрет *уметнице* у младости" за коју тврди да „оно што јој је потребно за писање нису речи, нити перо, већ фалус".

Ема се такође може читати у равни онога што Фројд зове „мучни развој ка женскости". Покушавајући да следи Фројдов трећи пут, пут ка „нормалној женској сексуалности", Ема прихвата брак и материнство. „Ситуација женскости је успостављена", пише Фројд, „једино ако је жеља за пенисом замењена жељом за дететом, ако заправо дете замени пенис... Њезина срећа је тим већа ако касније жеља за дететом доживи своје испуњење — поготово ако је дете дечак, који собом доноси и толико жељени пенис". Флобер износи Емина размишљања о детету: „Elle souhaitait un fils; il serait fort et brun, elle l'appelerait Georges; et cette idée d'avoir pour enfant en mâle était comme la revanche en espoir de toutes se impuissances passées". („Очекивала је сина; да буде јак и црномањаст; зваће га Жорж; и та мисао о мушком детету била је нешто слично дуго очекиваној освети за сву њезину дотадашњу немоћ".) Одломак се наставља упоређивањем положаја мушкарца и жене, и када Шарл објави: „C'est une fille! Elle tourna la tête et s'évanouit". („Девојчица! Она окрете главу у страну и клону".) „Разлика у мајчиној реакцији на рођење сина или кћерке", пише Фројд, „показује да прастари фактор недостатка пениса ни до данас није изгубио своју важност". Шорова закључује: „Флобер је веровао, знатно пре Фројда, да за потпуно задовољење материнства и жудње за пенисом дете мора бити мушко (услов који би већину жена сигурно одвео у неурозу)". Али Флобер исто тако добро зна и каже да је оно за чиме се жуди такође друштвена улога и положај.

Тако предмет *Мадам Бовари* не мора бити потпуно фиксиран и одређен као *лакомислена* жена или чак, још један Лубоков опис, као „жена своје врсте, не превише

амбициозна, али прилично глупо романтична".[2] Штавише, Ему можемо видети не као особу са урођеним карактером, већ као производ улоге и положаја дефинисаних насловом романа и осталим ликовима у њему. Прва мадам Бовари, Шарлова мајка, представљена је у одломку који следи иза дугог описа неспособног, самосажаљењем испуњеног, расипног оца:

„Sa femme avait été folle de lui autrebois; elle l'avait aimé avec mille servilités qui l'avaient détaché d'elle encore davantage. Enjouée jadis, expansive et toute aimante, elle était, en vieillissant, devenue (á la facon du vin éventé qui se tourne en vinaigre) d'humeur difficile, piaillarde, nerveuse. Ella avait tant souffert, sans se plaindre, d'abord, quand, elle le voyait courir après toutes les gotons de village et que vingt mauvais le lui renvoyaient le soir, blasé et puant l'ivresse! Puis l'orgueil s'était révolte. Alors elle s'était tue, avalant sa rage dans un stoicisme muet qu'elle garda jusqu'à sa mort. Elle était sans cesse en courses, en affaires. Elle allait chez les avoués, chez le président, se rappelait l'échéance des billets, obtenait des retards, et, à la maison, repassait, cousait, blanchissait, surveillait les ouvriers, soldait les mémoires, tandis que, sans s'inquieter de rien, Monsieur, continuellement engourdi dans une somnolence boudeuse dont il ne se réveillait que pour lui dire des choses désobligeantes, restait à fumer au coin du feu, en crachant dans les cendres."

(„Сопствена жена га је некада обожавала; волела га је слепо, и то га је само све више отуђивало од ње. Некада живахна, отворена и срдачна, са годинама је постајала (као што се вино на ваздуху претвара у сирће) свадљива, чангризава, нервозна. Колико је само патила, у почетку без притужби, гледајући га како иде од једне до друге сеоске девојчуре, да би се после ко зна колико кућа на лошем гласу вратио ноћу њој, исцрпљен, заударајући на алкохол. Онда јој се понос пробудио. Од тада је била ћутљива, скривајући своју љутњу немим стоицизмом, који није напуштала све до смрти. Непрестано је трчала, бринула о пословима. Излазила на крај са адвокатима, судијама, водила рачуна када дугови пристижу за измирење, одлагала их, а код куће пеглала, шила, прала, надгледала раднике, плаћала рачуне, док је он, кра-

[2] Уколико, као што Мишел Рифатер тврди у свом прилогу за овај скуп насловљеном *Интертекстуалност у роману: Флоберове претпоставке, Мадам Бовари* претпоставља и јесте наставак сексистичких клишеа деветнаестог века о „la femme adultére", тада су наговештаји у роману који иду у прилог алтернативним тумачењима Еминог положаја још уочљивији.

дући Богу дане, вечно био омамљен мрзовољним дремежом, из којег би се будио једино да је изгрди, седео пушећи крај ватре и пљуцкао у пепео.")

У случају прве мадам Бовари, такође ухваћене у замку брака, оно што се може сматрати њеним карактером јасно је описано као производ ситуације која нуди само ограничене могућности. Емине невоље могу се посматрати на исти начин, али у критичарској традицији и изван ње прављени су покушаји и у другом смеру. Мадам Бовари је употребљавана да се дефинише психолошки тип, производ одређене културе, основни стереотип. Најекстремнији пример је *Le Bovarisme* Жила де Галтиера, који прихвата да роман представља Ему као делимично условљену околностима које је окружују, али сматра да поред тога ипак морамо претпоставити да унутрашња нужност која њоме управља одређује те околности и да њезина „потреба да себе види другачијом него што јесте чини њену праву личност; то у њој изазива једну невероватну жестину и испољава се као одбијање да прихвати или се задовољи стварношћу, ма каква она била". Могло би се цитирати туце мање екстремних критичарских реакција, које садрже исту конверзију егзистенције у есенцију и културе у природу. Клодин Гото-Мерш у свом уводу у стандардно издање романа износи да „Ема сматра себе супериорнијом од своје судбине" (*Flaubert*, 1971). Околност је претворена у destin, док су њене реакције дестиловане у њену природу, од које је потом направљен културни тип, главни женски стереотип.

Критика, каже Ролан Барт у *Критичким есејима*, није „величање истине прошлости или истине другог, већ конституисање разумевања нашег времена". Слављење *Мадам Бовари* као романа над романима уско је повезано са слављењем Еме као модела људске природе. За Љубока, фиксираност предмета је та која омогућује анализирање *Мадам Бовари* као најбољег примера уметности прозног стварања, а фиксираност значи суштину. Догађаји из приче о Еми, тврди он, нису део предмета приповедања; они га само илуструју. Њезина ситуација и понашање сами по себи немају важност: „Нема у Еми онога што би је, рецимо, могло начинити главном јунакињом неке драме; ситна је и беспомоћна и не би могла одржати интерес који би почивао искључиво на њеном понашању. Али, као прототип, где интересовање зависи једино од тога каква је она — ствари стоје сасвим другачије. Тада њена беспомоћност постаје права вредност". Изгледа да је беспомоћност права вредност када се од ње може начинити суштина,

модел женске природе. Без сумње, овде смо близу оној добро познатој представи која слави вештог хирурга мушкарца док сецира и објашњава женски организам.

Мадам Бовари је употребљавана и биће и даље употребљавана да се „конституише разумевање нашег времена". Савремена читања, која доводе у питање оно што су претходна узимала здраво за готово и истражују многобројне и битне елементе у тексту који оспоравају или укидају традиционална хипостазирања, више су него нове или алтернативне интерпретације. Она су покушаји да се трансформишу културни појмови за чије установљавање је управо *Мадам Бовари* била употребљавана.

Наравно, у употреби *Мадам Бовари* као врховног примера уметности романа на делу су и други интереси. Зола, који ју је схватио као норму новог романескног поступка — „норма нове уметности је створена" — видео је у њој одбацивање дотадашњих конвенција у роману („одсуство било којег романескног елемента") на рачун онога што је називао „егзактно репродуковање живота", а што смо ми научили да идентификујемо као „l'effet de réel" — ефекат реалности (види *Barthes*, 1968). По знатно новијим тумачењима, *Мадам Бовари* доноси норму не натурализма, већ модернизма — мислим овде посебно на критику окренуту тачки гледишта приповедача — и, још скорије, норму постмодернизма. Иако чувена тврдња Натали Сарот да су Флоберови романи лишени предмета, ликова, заплета и свих других застарелих помагала изгледа сувише уопштено, ипак у осталим савременим читањима Флобера се показује како он преокреће на сасвим постмодернистички начин модернистичке технике које је такође сам промовисао. И тако, уколико је, као што то Рајмонд Дебрај-Женет сугерише, Флоберов разуђени и испрекидани опис Еме модернистички (због одбацивања балзаковских описа „у комаду" којима се представљају ликови) *(Gothot-Mersch*, 1975), може се такође устврдити да Флобер прекида ту модернистичку праксу поновним увођењем анахроних описа „у комаду" — Шарлове капе, торте на венчању, Жонвила — који су конструисани тако да прекидају приписивање значења и избијају у први план као само писање *(Culler*, 1974). Или, да узмемо други случај, *Мадам Бовари* се понекад цитира као изврстан пример модернистичке наративне технике, са суптилним дистинкцијама у перспективи и честим изменама тачке гледишта *(Sherrington*, 1970); али у њој је исто тако могуће открити иронично извртање тачке гледишта и заиста радикалну неодређеност. „Радећи са иронијом импрегнираном неодређеношћу", пише Барт, Флобер „постиже хвале вредну нелагодност у тексту: он никада не пре-

кида поигравање правилима (или то чини врло ограничено), тако да (и то је без сумње *доказ* писања) *никада не знамо је ли он одговоран за оно што пише* (уколико постоји предмет иза његовог језика); јер сама суштина писања (у значењу напора који га конституише) јесте да питање *ко то говори?* стално држи отвореним". Као што је Барт то изразио, са Флобером „норма постмодернизма била је написана".

Међутим, желео бих да се окренем једној другој употреби *Мадам Бовари* као модела постмодерног. У предавању о Флоберу одржаном на *Colloque de Cerisy* и касније прерадом у књигу *Nouveaux problèmes du roman,* Жан Рикарду је развио провокативну тезу о тежишној тачки. Разликујући под појмовима „progressiste" и „révolutionnaire" оно што би на скупу о постмодернизму требало назвати модерним и постмодерним, он тврди да је текст за révolutionnaire у томе да ли оно доприноси или поткопава приповедање. Као револуционарну технику у *Мадам Бовари* он цитира оно што назива „русоовском активношћу", у којој су „речи те које бирају или одређују описе и наратију". На почетку романа, тврди он, радња и опис су одређени именом Charles Bovary. Речи на С и В преовлађују у опису casquette, који је дат као нека врста заштитног знака самог Шарла. „Charbovari", како nouveau изговара своје име, доноси нам *char* и корен *ri,* из којег настају *rire* и *ridiculus sum,* како је окарактерисан у различитим варијацијама двадесетак пута; али изнад свега „Charbovari" нас подсећа на *charivari,* што следи одмах након објављивања имена: „Le nouveau . . . lanca ce mot: Charbovari. Ce fut um vacarme qui s'élanca d'un bond . . ." („Новајлија . . . узвикну реч ‚Шарбовари'. Настаде граја и диже се до крешченда . . ." *Charivari* је *vacarme.*

Рикарду се приклања генетичкој хипотези: прво долази име и усмерава описивање и догађај; као да то потврђује чувена прича Максима Дишана о томе како Флобер у Нубији изненада узвикује: „J'ai trouvé, Eûreka, Eûreka, je l'appellerai Emma Bovary" („Еурека, Еурека, сад знам! Звaћу је Ема Бовари!"), и која нам не даје само име већ и место радње, округ Еуре, од Еурека, и село Ри, којем је било суђено да му се име промени у Жонвил. Међутим, уочљиво је да се докази који се могу наћи у тексту подједнако добро уклапају и у једну експресивну и представљачку перспективу, у којој имена не усмеравају радњу и опис, већ изражавају теме развијене на тим нивоима. Имена у *Мадам Бовари* су изненађујуће пуна значења: *Homais* је *homo, Emma* је *femina* или *femme;* на другом нивоу, Ема Бовари је *celle qui aima Bovary.* Овај увелико алего-

ријски поступак примењен је и код имена мање важних ликова, која настављају „говедарски"* мотив: градоначелник Жонвила је, како указује Роже Бизму, *M. Tuvache,*** а Леон се на крају венчава са госпођицом *Leboeuf**** *(Gothot-Mersch,* 1975). Оваква врста детаља као да подстиче тематско представљање личних имена, која иначе обично само означавају, без представљања. Је ли то можда, како тврди Рикарду, револуционарни, антипредстављачки поступак?

Чини ми се да постоје два пута за извођење једног таквог закључка. Први би се састојао у показивању да тај скоро комично алегоричан поступак разбија конвенције о именима у модерној прози, и то кроз очигледно враћање на раније начине означавања. Теза би се састојала у томе да је постмодерно код Флобера видљиво у поступцима који изгледају регресивни у односу на модернистичке технике. Баш као што се његови разуђени и апсурдни описи „у комаду" опиру функционалности перспективе у модернизму и призивају неодмереност и опширност премодернистичких романа, који су тежили томе да буду епски, тако је значење имена у *Мадам Бовари* пре алегорично, него синегдохско.

Други аргумент би био заснован на тези да умножавање „говедарских" елемената подрива њихов представљачки квалитет, чинећи их елементима који указују један на други и на механичке процесе који их стварају, више него на тему. Шошана Фелман износи сличан аргумент поводом *Un Coeur simple* и папагаја, пре него крава: „Како се репетативни елементи умножавају, референцијални „темељ" бива дислоциран: како се понављање гомила, лингвистички знак се одваја од свог значења и од означитеља".[3] Једном кад смо их уочили, можемо видети како се говеда умножавају. Прича почиње „говедарским" Боваријем, још младим, jeune veau, le nouveau у школи. Прв речи у роману су „Nous étions à l'étude", и у тој уводној сцени Nous срећне veau (касније, наравно, le jeune veau срећне la jeune Rouault). Постоје и друге манифестације veau. Сваке недеље мајка Шарлу шаље „un morceau de veau", који он једе сваки дан помало. Бал, велики догађај у животу Бова-

---

* Име Бовари је у звучном, а потом и значењском сродству са речима bovine = (фр.) говедо, и bouvier = (фр.) говедар, фиг. простачина (прим. прев.)

** vache = (фр.) крава.

*** boeuf = (фр.) во, говече (прим. прев.)

[3] Лична имена у *Un Coeur simple* функционишу нешто другачије. Како Фелманова показује, она су клишеи и цитати чија представљачка неадекватност треба да поткопа референцијалност. У *Мадам Бовари* управо прикладност властитих имена ствара, путем понављања, пародију властитог.

ријевих, одиграва се у Vaubyessardu, а кад се врате кући они једу „veau à l'oseille". На крају, уметник који помаже Шарлу да изабере споменик за Ему зове се Vaufrylard, а то је, према Фејдоу, било једно од Флоберових имена *(Flaubert,* 1971). У сваком од ових случајева имамо ситан, безначајан детаљ, који привидно, самом својом тривијалношћу, сугерише стварност; а ипак, тамо где очекујемо стварност, све што добијамо је још мало говедине.

Пошто се овај слој *Мадам Бовари* чини као да је одређен са та два имена са истим вокалима, Vaufrylard и Bovary, можемо закључити да се овде не ради толико о реалистичком, колико о „говедистичком" роману. Но, питање је да ли је то збуњујуће умножавање говедине, као што то мисли Рикарду, *révolutionnaire.* Могло би се приговорити да овај поступак трпања говедине у властита имена, где је не би требало бити, и изругивање са јелом, где би је требало бити, користи представљање и поиграва се између представљачког и не-представљачког на начин који није напад на представљање, већ његова пародијска употреба. Ако се запитамо о односу таквог поступка према *révolution,* одговор мора бити да он открива *veau* у *révolution: révoluton* је произвођење говедине.

Да овај образац не би требало да читамо као револуционарни напад на описивање најпоузданије нам показује чињеница да, ако смо у искушењу да одбацимо овај „говедизам" као декадентни критичарски проналазак, најодлучнији доказ који бисмо могли навести у прилог његовог оригиналног постојања у тексту била би два тематска представљања. Ако кренемо да испитујемо истрајност игри речи — *veau/nous/nouvea, charbovari/charivari* — били бисмо убрзо привучени понашањем др Ларивијера, чију ауторитативну позицију у роману истичу сви критичари. Када су га позвали до Емине самртне постеље, боголики, одлучни, способни хирург закључује: „plus rien à faire", ништа се не може учинити, али он ипак нешто чини у тренутку кад напушта Жонвил. Мадам Оме му, слично осталим сељанима, досађује питањима о здрављу. Оме, мисли она, има проблема са *sang.* „Oh! ce n'est pas le sens qui le gène", одговара Ларивијер. „Et, souriant un peu de ce calembour inapercu, le docteur ouvrit la porte" („Ах! Разум (крв) није његов проблем. И насмешивши се мало због своје шале, која прође незапажено, доктор отвори врата").

То што би његов једини поступак и тренутак задовољства требало да буду *calembour inapercu* на рачун Жонвилаца као да успоставља статус *calembours* у роману, и то се потврђује једином информацијом датом о Вофрилару, уметнику који носи Флоберово име. Шарл и Оме иду у

Руан да виде надгробне споменике, „accompagnés d'un artiste peintre, un nommé Vaufrylard, ami de Bridoux, et qui, tous le temps, débita des calembours" („у друштву са једним сликарем, неким Вофриларем, Бридуовим пријатељем, који је непрестано збијао шале"). Конвергенција ове две личности на овом месту је моћно тематско приказивање артистичке и сатиричке функције *calembours*. Дакле, оно што потврђује револуционарну, антипредстављачку технику романа је конвергентни пар тематских представљања.

Тако добијамо компликовану ситуацију са неколико међусобно повезаних могућности: (1) укључивање представљања у лична имена би могло бити постмодерно у свом одступању од модернизма; (2) понављање наглашено представљачких елемената би могло да угрози само представљање; (3) представљања која имају вредност *calembours* потврђују важност једне антипредстављачке технике понављања. Свакако да ове појаве нису постмодернистичке или револуционарне у смислу да оне превазилазе оно што су довеле у питање. Овај проблем уочио је Бланшо у свом коментару Флобера као револуционара: „Не заборавимо да, иако је без сумње Флобер био тачка преокрета, и ми сами смо отворени према захтевима ‚преокретâ', тих одвраћања од нечега при којима се и сами окрећемо, а за која још немамо теоријска средства да их расветлимо, понекад их разумевајући као део историјске еволуције, други пут постајући их свесни на нивоу структуре и препознајући у њима загонетку сваког односа — што, на крају крајева, значи и самог језика".

Révolution „говедизма" *Мадам Бовари* је окретање од или у сам текст, али такође и однос према нама који се окрећемо, окрећемо од или окрећемо ка револуцији, која може бити схваћена као повратак на модернизам, али и као одлажење изван њега. Флоберов „говедизам" нас ставља у ситуацију да покушавамо да интерпретирамо — без одговарајућих средстава — потирање и подударање представљачког и антипредстављачког: што је типична постмодернистичка ситуација.

У уводу за *La condition post-moderne* Жан-Франсоа Лиотар говори о „неверности *meta-récits*", односно метаисказâ, што значи да ће *méta-récits* бити узети као *récit*, о којима ће бити покушани нови *méta-récits;* поред тога, он наглашава важност садашњости и будућности у постмодерном друштву, важност информационих токова који могу бити међусобно заменљиви. Заправо, разрађујући тврдњу Ендија Ворхола да ће у будућности свако бити славан десет минута, он доказује да стање постмодернизма подра-

зумева већу међусобну заменљивост пошиљаоца, примаоца и означеног на нивоу језика.

Овде можемо видети надовезивање на познате постмодерне *méta-récits,* као што је Бартова тврдња да је „циљ књижевног дела (књижевности као дела) да од читаоца створи не више конзумента, већ произвођача текста" или доказивања психоаналитичких и деконструкционистичких читања да читалац, путем процеса трансференције, бива заробљен текстом управо у току покушаја овладавања њиме. Постмодерни *méta-récits* су преведени у *récit* у недавној употреби *Мадам Бовари* која излази из стандардног критичарског канона, али коју је, и поред тога, значајно навести: текст насловљен *Епизода Кугелмас,* мајстора постмодернизма Вуди Алена.

Кугелмас је професор хуманистичких дисциплина на Сити колеџу, несрећно ожењен по други пут, до гуше у алиментацијама, жељан романтике и авантуре. У најбољој до сада створеној верзији критике уз помоћ читаоца, Кугелмас ступа у везу са мадам Бовари (свог психијатра је заменио за мађионичара који му може помоћи да уђе у текст). Тако читалац постаје активни учесник у тексту, све дотле док може да погоди право поглавље — пре но што Ема сретне Родолфа, који би био сувише јака конкуренција. Не само да тај читалац постаје произвођач текста, он такође постаје и означено: „Оно што није схватао је да су у истом тренутку студенти у многоштву учиниоца широм земље говорили својим професорима: ‚Ко је овај лик на 100. страни? Белави Јевреј љуби мадам Бовари?' ".

Да бисмо истражили даље пермутације положаја у односу на текст — могућности које нису предочене у *Le Plaisir du texte* — требало би прегледати Аленову збирку *Споредни ефекти.* Кугелмас пролази кроз све улоге, чак пише нови сценарио за Ему на Менхетну. После овог несрећног искуства, он покушава да се одрекне промена позиције у односу на текст, но систем могућности је изузетно моћан и, како се прича ближи крају, јунак је све ближе последњем покушају да уђе у текст. Овога пута, међутим, нешто је кренуло наопако. Догађа се експлозија; Кугелмас се због тога „није био запутио у *Портнојеву болку* или у неки други роман. Пројектовао се у један стари уџбеник, *Remedial Spanish,* и читав живот јурио је огољеним, каменитим крајоликом, док је реч *tener* („имати") — огроман и длакав неправилан глагол — каскао за њим на својим дугим ногама". Ово је сцена *L'initiative aux mots* — где речи имају иницијативу — као што то износи Рикарду у свом поглављу о *Мадам Бовари*: поглављу које

је насловио, мада би тај наслов боље пристајао *Епизоди Кугелмас, Problèmes de la belligérance textuelle à partir de „Madame Bovary" (Проблеми текстуалне ратоборности у погледу на „Мадам Бовари")*. Аленова епизода, која се завршава текстуалном ратоборношћу на огољеном, каменитом терену постмодернизма, међутим, јасно показује да задовољства *Мадам Бовари* — описана овде као постмодернистичка задовољства која подразумевају полиморфну међусобну заменљивост позиција у тексту — зависе од представљања, чак и када га пародирају и измештају. И када се Кугелмас нађе не у Флоберовом роману, са његовим заводљивим и употребљивим представљањима, већ у оном што Ален прецизно назива уџбеником, у којем су агресивне речи преузеле ствар у своје руке, то је исто оно искуство које је снажно доживео, ако баш и није разумео, постмодернистички читалац, којег Кугелмас представља.

С енглеског
Бранислав КОВАЧЕВИЋ

Џонатан КАЛЕР

АНАРХИЗАМ ТЕКСТА

Г. К. Честертон: *Човек који је био четвртак;* „Нолит", Београд, 1987.

Често истицана „необичност" и „контроверзност" како биографије тако и (ванкњижевног у ужем смислу) ангажмана Гилберта Кида Честертона је у тој мери привлачна да може постати идеалан почетак аналитичке странпутице. Посматрачима који аутора пустоловина оца Брауна покушавају сабити у егзегетску колотечину „сукоба Реда и Пустоловине", није наодмет указати на Сенекин исказ што га Едгар Алан По поставља као епиграф у *Украденом писму:* „Ni sapientiae odiosius acumine nimio". („Мудрости ништа није мрскије од претераног оштроумља"). Много важније од дилеме да ли је Честертон био интелектуални пророк или социјални далтонист, приучени етичар или хроничар лумпенпролетерске свести, јесте чињеница да се готово сва његова значајнија (прозна) дела — а не на последњем месту „suspense"-роман *Човек који је био четвртак* — суверено уписују на тајновиту и разарајућу нововековну осу твораца и гутача *текстуалне илузије.* Између Р. Л. Стивенсона и Борхеса, Свифта и Бекета, Поа, Кафке и Агате Кристи, Честертон јесте онај који (такође) може изрећи Борхесово: „Моје књиге (које не знају да постојим)". А реч је, дабоме, о „туђим" књигама, о Другом који успоставља дискурс (жанр? топику?). Да не бисмо, међутим, и ми оштроумљем поништавали мудрост, потражимо контексте (најпре) у тексту романа *Човек који је био четвртак;* Честертон се показује као аутор идеалан за све странпутице.

Овај роман има у свом поднаслову реч *кошмар,* премда она не указује ни на какву (пара)жанровску одредницу. „Кошмар" је, за Честертона, заточника последњих загонетки,

само *метафора текста.* Али какав је онда — можемо се, за трен, запитати — жанровски статус приповести о песнику-полицајцу Габријелу Сајму и његовој илузорној потрази за „анархистичким" Царством Зла међу мирним џентлменима што седе на терасама Лестер-Сквера? Ушавши помоћу лукавства као главешина Четвртак у Врховно анархистичко веће (чији чланови носе имена дана у седмици), Габријел Сајм постаје челник, повремени „индиректни приповедач", протагонист и *метафорички врх* наопаке потраге за Граалом. Једном речју, фигура двосмерне детекције и дедукције бала на којем тајна и напетост расту у обрнутој сразмери са количином маски. Но, *то су само маске Жанра* — али на тај моменат ћемо се вратити касније. Саморазорна реторика Честертоновог „крими-ћа" (у којем је све привид и кошмар, отуд наводници), означена једносмерно као парадокс(ална) привидно је иницирана прагматском идејом Реда, оличеном у говору Полицајца који врбује Сајма: „Тврдимо да је садашњи најопаснији криминалац модерни филозоф који је далеко ван свих закона *(Детективова повест).* Иницијатор ове идеологије (у тексту) израња као Јанус Реда-Пустоловине, главар анархистичког Ве-ћа означен као Недеља, али и прогонитељ саме анархистичке идеје, модерним идиомом наречени „шеф антитерористичког одељења" Јарда, или Човек који разговара у мраку. Наведена изјава отуда представља *самооптужбу,* што ће рећи темељни унутартекстуални напон: капислу лажне потраге. Бартовска анализа приповедног дискурса би се код Честертона суочила са јеретичким материјалом, будући да се сукоб идеја, судар Weltanschaung-a, одвија на „нивоу функција"! Ред се детронизује према Пустоловини, али је и ова последња илузија истог степена: то што маске „спадају" има за циљ да открије *имагинарност лица.* Како се, током ре-конструисане (јер: намештене, од стране Недеље) јурњаве за потенцијалним извршиоцем анархистичког Недела, испоставља да су сви чланови Већа (Де Вормс, Бул, Маркиз, Секретар) прерушени полицајци-припадници антианархистичког одреда, постаје очевидно да је Идеја — кључни наратолошки „моменат ризика", *оруђе завођења.* Фигура Председника Недеље, врховног манипулатора, чак, с обзиром на криминалистичку координату, може се рећи и *унутрашњег (иманентног) убице Текста,* поништава се као „поље смисла". Недеља мора бити нађен, тачније *означен:* јер то је био циљ узалудне самопотраге. Шесторица детектива га, у претпоследњем сегменту романа, карактеришу у складу са парадоксалним тоналитетом трагања које се удаљава: „зато што је тако дебео, тако лак" (Бул), „коначни облик материје, најбезобличнији и најсрамнији" (Секретар), „расејаност помешана са суровошћу" (Ретклиф), „бежи лево и десно" (Де Вормс). Недеља поприма атрибуте бога и животиње, Онога

који је искушавао врлину (остале шесторице) да би их очврснуо, али је, у празном и ужасном пољу означитељских сила на прагу разрешења напетости, за његов статус најинспиративнија Сајмова мисао: „И учинило ми се да прилика што бежи испред мене заправо бежи уназад, *играјући се док бежи*" *(Шесторица филозофа)*. Дакле, симулакрум Бењаминовог анђела који се смеје гоњен пакленим магнетима *(кон)текстуалних сила*. Наравно, манихејство Честертонове приповедне матрице се тек на овом месту отворено обзнањује као *иронијско;* последњим ударом, аутор Сајмов финални кошмар премешта на ниво сновиђења из којег се јунак буди у јутарњу шетњу предграђем Сафрон Парк.

Како, онда, освојити координате жанра, када се конотације код Честертона „срозавају" и бивају „изманипулисане" на нивоу структуралних функција, не досежући ни до „радње"? Аутор нас заводи разоткривајући се све брже и интензивније, раздирући плашт „модерног философа", е да би се испод њега указао оклоп сумњача. Сајмов ход по путањи „suspense"-а (на пример, упркос свих проповедања разума, судбоносно *инстинктивно* опредељивање у сцени разоткривања пред Булом) неодољиво подсећа на опаску Поовог Огиста Дипена: „Али, с друге стране, *коренитост* тих разлика, која је била прекомерна" *(Украдено писмо)*. Честертон се, дакле, подједнако смеје Реду и Пустоловини, препуштајући им да се међусобно дезавуишу. У том смислу, *Човек који је био четвртак* поставља својеврсну топику која ремети статички означитељски ланац Жанра: Честертон ради у укрштају *оног Пре* и *оног После* „криминалистичке приповести", на додирној тачки Поове перверзности и Спилејнове суровости, дедукције Конана Дојла и моралне презасићености Патрише Хајсмит *(Риплијева игра)*. Жанр је, дакле, већ нестао, иако није ни зачет: једино у томе се налази оправдање за „функцијско срозавање" борбе Идеја. Ова топика иронијске празнине гради периодни систем у који су већ „урачунати" и Чендлеров *Дубоки сан*, али и *Десет малих Црнаца* Агате Кристи. Уосталом, шта тражи јунак *Процеса* ако не *жанровско оправдање* бесмисла?

Контекстуална оса нововековне традиције — у мери у којој додирује игру детекције и смрти — проширује овде иронијску путању. Наиме, *Човек који је био четвртак* кристално исказује постулат једне жанровске реторике: није одлучујући тријумф Реда (Разума), већ *пустоловина његове немоћи*. Али та немоћ мора бити присутна, а бољег гаранта за ово нема од *проблематизације присутности Аутора*. Јер, ко се то, у ствари, смеје гоњен силама текста, „играјући се док бежи", *до ли сам писац, изгубљен у пољу смисла, у кошмару Текста?* „Нешто у нама на смрт дезакумулира, растура, разара, ликвидира, дезартикулише, како би нам омогућило да одолимо

притиску стварног и да живимо", тврди Жан Бодријар *(Заборавити Фукоа)*. Иста сумњачка позиција текстуалне јереси оцртава се иза Недељиног последњег кошмарног питања, упућеног Сајму у призору који се маскира инструментима параболе: „Можеш ли испити ону чашу коју сам испио ја?" Рушећи „кримић", Честертон истовремено хули и на параболу коју дотиче; питање је, наиме, смислено *једино ако се тиче Читаоца.* У тексту, чаша је већ „испијена" и Граал је себе, на задатом крају потраге, унапред изгубио. Уз сву опрезност пред опасношћу оштроумља које По цитира, можемо рећи да је текст романа „кошмар", јер се „парадигматска потврда" и „синтагматска потврда" непрестано поништавају. У том циљу, подсетимо се једне епизоде која је маскирана као споредна функција, катализатор: детектив Де Вормс, чије је право име Вилкс, узима образину дотичног професора, успевајући да у директном суочењу дезавуише правог професора и поништи му идентитет. На који начин је, међутим, фикција убедљивија од истине? „Не можете од једног старца, какав је био мој противник, очекивати да буде тако уверљиво оронуо као млади глумац у пуној снази", каже лажни Де Вормс. Овај постулат представља језгро процеса који се одвија у неухватљивом жанровском тренутку (овде, „кримића"): *истина, конституисана као опис катастрофе.* Нема „кримића", као што нема ни жанра: протагонист детекције-дедукције, филозоф-убица, *игра унапред изгубљену игру, будући да је сам себи највећи противник.* А ја, Читалац, морам да будем захвалан проблематизованом Аутору, као што каже Сајм, „за добру трку и слободну борбу".

Светислав ЈОВАНОВ

ТРИ ФОРМЕ РОМАНА

Франц Штанцл: *Типичне форме романа;* превела Дринка Гојковић; Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987.

Кратка и прегледно написана студија Франца Штанцла о могућној тријадној типологији романа, утемељеној на тзв. *типичним приповедачким ситуацијама,* појављује се у преводу на наш језик у часу када су нашој читалачкој публици и истраживачима већ доступни релевантни радови теоретичара романа и романсијера о проблемима поетике овога жанра, његове класификације, вредновања. Само у Београду у протекле две-три деценије објављено је неколико књига и зборника радова који се односе на поменуту проблематику романа и приповедне прозе (*Роман од 1900—1950* Леона Едела, 1962; *Ро-*

ман, зборник који је за „Нолитову" едицију *Рађање модерне књижевности* приредио Александар Петров, 1975; *Реторика прозе* Вејна Бута, 1976; а зборник *Модерна теорија романа,* у редакцији Миливоја Солара појављује се 1979.), или су посвећени конкретним делима или романсијерима (студије Виктора Шкловског о Толстојевим романима *Рат и мир* и *Ана Карењина,* Бахтинове о романима Достојевског, на пример), односно бројне студије и есеји домаћих теоретичара и критичара, посвећени начелним питањима овога жанра или пак остварењима појединих писаца (М. Солар, Н. Милошевић, П. Џаџић, Н. Петковић и други).

Наведени подаци нису потпуни, али несумњиво сведоче о томе да се и у нашој средини не смањује него појачава и читалачка и истраживачка пажња кад је о овом експанзивном жанру реч; другчије, вероватно, и не може бити јер се о нашем добу — када је реч о књижевној продукцији — говори већ дуго као о добу романа.

Штанцлова студија први пут је објављена пре нешто више од две деценије (1964) и заузима средишње место у теоријским радовима овога аутора — њој претходи књига *Типичне приповедачке ситуације* (1955), а иза ње следи *Теорија приповедања* (1979), за коју преводилац Штанцлове студије о којој је реч, Дринка Гојковић, каже да представља „круну" његовог система. У поговору *Типичним формама романа* Дринка Гојковић је сажето, а врло информативно предочила најважније чињенице о раду овога немачког теоретичара, у кратким потезима изложила је најбитније тезе свих трију његових књига, указала је на њихову међусобну повезаност и јасно извела неколике идеје на којима се заснива Штанцлова теорија прозе, тј. на „везе" које је он успостављао као теоретичар с представницима немачке теорије прозе (Ото Лудвиг, Кете Фридеман, Роберт Печ, Вилхелм Дибелијус), односно, англоамеричке (Перси Лабок, Вејн Бут, Норман Фридман).

Запажања Дринке Гојковић имају своју тежину и вредност, не само као информације за читаоца који је делимично обавештен о проблематици о којој Штанцл пише, него и за оне који су „дубље" зашли у просторе теоријског промишљања романа: и једнима и другима, на пример, она ће предочити једноставно а прецизно основну („носећу") Штанцлову идеју о прози — идеју *посредности,* на којој се његова теорија и заснива, и која се провлачи кроз све три Штанцлове књиге као црвена нит. *Посредност* као „кључ" Штанцлове теорије односи се на чин „преношења приче", на „посредовање између приче и читаоца". Према Штанцлу, овај појам је „најважнија тачка од које аутор полази у обликовању свих аспеката своје грађе" и „централно обележје приказивања у роману". Конкретни израз посредности Штанцл означава термином *приповедачка*

ситуација, и тај ће појам постати суштински елеменат типологије романа коју ће понудити у овој студији.

Мада је историја романа као жанра дуга, до половине прошлога века роман није теоријски сериозније истраживан, и то је један од парадоксâ који су иначе у свету књижевности и њеног проучавања могући и части. „Каскање песничке доктрине" за делима која се појављују — у овом случају за романом као жанром — није оправдано, али је објашњиво: старија поетика романа бавила се питањима *садржаја* романа, а не питањима како *начини приповедања* делују на читаоца, што није без важности за одређење ове књижевне врсте. Ова питања покренуће се интензивније с појавом Флоберових и Џејмсових романа и написа о роману, тј. од друге половине прошлог века и на прелому прошлог и нашег века.

За „инфериорни" статус романа као жанра (неки теоретичари разложно и озбиљно говоре о роману као роду), криви су и романсијери: у њиховој пракси роман се јавља врло често као „резултат поетолошке безбрижности". До промена „статуса" романа доћи ће онда када роман постане „оштар конкурент" другим књижевним родовима, а то је управо време тзв. „великих" романа у европским књижевностима, дакле, друга половина прошлог века. Већ тада ће бити установљено да за роман као литерарни феномен није важно приказивање „неког посебног подручја спољашњег света" *(садржај*, дакле), него „језичко формирање и приповедачко уобличавање" животне грађе, дакле, *начин обликовања* (поступак). Штанцла занима управо то — *начини* обликовања, сáмо *приповедање* у роману, и анализама које је обављао показао је да *„приповедачки стил* и *приповедачка форма* у неком роману нису само *изражајна средства*, већ *елементи пресудни* за сам *процес уобличавања*". (Подвлачио Ж. Ж.)

На основу ових, „пресудних елемената", Штанцл ће формулисати своју типологију, свестан, наравно, да су типови романа „мисаоне конструкције које се у појединачном делу никада у потпуности не остварују нити се то од њих уопште тражи". Исто тако, Штанцл зна да ће и његова типологија, као и све типологије које се врше у домену књижевности (а оне су неопходност у сваком проучавању) бити од користи у конкретним истраживањима романескних остварења (уочавање карактеристичних структура које одликују један тип или одступање појединих структура од датог типа) и напомиње да типове романа треба „разликовати од историјских форми романа", какав је витешки или готски роман, на пример; ове форме романа су предмет историје књижевности, а типови — опште науке о књижевности, односно, њене дисциплине о жанровима — генологије.

Типолошко класификовање значајно је вишеструко за проучавање романа: оно доприноси (1) да се истакне „пресудни обликовни склоп" романа; (2) пружа помоћ при интерпретацији романа; (3) доприноси да дело које се тумачи постане прегледније и (4) омогућава поређење делâ најразличитије врсте, јер „типолошка класификација даје и одређен tertium comparationis".

Иако је, како се види, инсистирао на „функционалности" типологијâ, (на крају студије отворено је рекао да типологију романа сматра *слушкињом* интерпретације романа), Штанцл је наглашавао и њихову вредност у хеуристичком смислу, а конкретно своју сматрао је једним од „најпрактичнијих поглавља опште науке о књижевности", истичући у исти мах да сваки тумач у свом послу, ипак, мора имати при руци више различитих типологија како би у сваком појединачном случају могао изабрати ону која ће у највећој мери задовољити његове интерпретативне циљеве.

Релевантност начина излагања (приповедања) истицао је још Квинтилијан, имајући на уму ефекте које то излагање (приповедање) треба да изазове код слушаоца (читаоца), а Штанцл — користећи се једним одломком из Квинтилијановог списа *О образовању говорника* — прихвата његову деобу начина приповедања на *сажето* и *опширно* јер се она дуго задржала у примени, а актуализовао ју је Ото Лудвиг уводећи друге термине: *сажето* приповедање постаје *право* приповедање, а *опширно — сценско*. Прецизније одређење ових начина приповедања понудиће Роберт Печ (први начин: *приповедање—извештај*, а други — *сценски приказ)*. Међутим, како је за ваљано промишљање романа битна „целокупна приповедачка ситуација", Штанцл је наведеним категоријама приповедања додао још једну — за њега је то централна категорија — категорију *приповедача* јер се у њему *посредност* тока приповедања конкретизује и остварује. Према томе, Штанцлова тријада приповедачких ситуација гласи: (1) аукторијална приповедачка ситуација; (2) приповедачка ситуација у првом лицу и (3) персонална приповедачка ситуација; у првој приповедачкој ситуацији приповедач је самосталан лик који посредује између фиктивног света романа и ауторове и читаочеве стварности; може да се „меша" у приповедање и да га коментарише, јер не припада свету приповеданог. Ова форма приповедања одговара приповедању—извештају. У приповедној ситуацији у првом лицу приповедач припада свету ликова романа: „... он сâм доживео је догађај о којем говори, учествовао је у њему или га је посматрао, или је, пак, о њему слушао од учесника збивања". И овде је приповедање — приповедање-извештај, а сценски приказ се подређује. У персоналној приповедачкој ситуацији приповедач је уклоњен, тј. „читалац није

свестан његовог присуства" тако да стиче утисак као да се он сâм (читалац) налази на „позорници збивања" и да приказани свет посматра „очима једног од ликова романа". Према томе, лик приповедача је невидљив, читалац као „учесник" приповеданог узима *маску* на своје лице, постаје *персона*. У тој ситуацији јавља се *илузија непосредности казивања*.

Према овим *приповедним ситуацијама* Штанцл је извео и своју типологију романа — три типичне форме романа: *аукторијални, роман у првом лицу* и *персонални роман*, и, детаљно објашњавајући који приповедачки чиниоци обликују ове типове и како се ти чиниоци могу „селити" из једног у други тип, посебно се задржавао на анализи оних романа (или њихових сегмената) у којима доминира приповедач као централни чинилац, односно, истраживао је његову позицију (приповедачко становиште), чиме се приближио англоамеричким теоретичарима романа и прозе, како је то већ установила Дринка Гојковић. Пошто је у тим анализама водио рачуна и о *читаоцу* као битноме члану комуникационог низа и процеса комуникације, Штанцл је близак и савременим теоретичарима и естетичарима рецепције.

Формирајући свој типолошки систем као круг унутар којега се налазе три једнаке површине (свака припада по једној типичној форми романа), Штанцл је као теоретичар показао завидну еластичност (много већу него В. Кајзер или Е. Мјуир, чије типологије анатомски разлаже и указује на извесне слабости) — допуштао је флексибилност сваког од трију чинилаца типског круга, тј. њихову узајамну динамичну и дијалектичку повезаност, односно, интензивне међусобне „односе" и процесе, дејства једне саставнице на другу или на две преостале, и обрнуто, што значи да је могућно да се и у једном роману догоди прерастање једне форме у другу, тј. да има романа који не морају припадати у потпуности само једној јединој форми. Најзад, у једном самокритичком рефлексу, Штанцл је саопштио да ни његова типологија, као ни многе друге (неке је подвргавао критичкој процени и у овој студији), нема толику моћ да утврђује (и одређује) уметничку вредност анализованог дела: једном од његових типова романа могу припадати и тривијални роман и романескно ремек-дело; на читаоцу је да процени вредност, а за то му помаже — како смо видели — типологија. Овакву „слабост" показују и друге типологије књижевних дела, сваковрсне класификације које се установљују у процесима проучавања књижевности, јер апсолутно „исправних" и свеобухватних нема; међутим, типологије и као такве су нужне — њихова сврха исцрпљује се у њиховој хеуристичкој природи и намени.

Живан С. ЖИВКОВИЋ

У ПОЗОРИШТУ НИШТА НОВО

Милутин Цихлар Нехајев: *Изабрани казалишни списи;* Хрватско друштво казалишних критичара и театролога, Загреб, 1986.

„Сезона је почела с ‚Франкопаном', завршава се данас с ‚Boisyskom vješticom'. Завршава се с материјалним дефицитом као и све сезоне прије ње. Једни ће прије тога свалити кривњу на нову управу и заборавити да је Милетић имао дефицита; други ће рећи: крива је публика која неће да иде у казалиште. Уколико се ово задње тиче опера о том нећу да пишем; но за драму познато је да је казалиште редовито празно, премда је већ прије четири године у свијет бачена крилата ријеч о ‚одгајању публике' — те исте публике која чини да се иза четири ‚одгоја' редовито глуми пред празном кућом."

У позоришту ништа ново! Цитиране редове написао је 1899. Милутин Цихлар Нехајев, у *Народним новинама.* Имао је тада деветнаест година и већ је дубоку веру у „нову уметност" инспирисану Золиним натурализмом прожимао сумњом: „Не знамо какву сврху има скрајњи реализам без идеје, без више тенденције?"

Наизменичност вере и сумње битна је одредница Нехајевљевих „казалишних списа", а условљена је пре свега дугим (јавним) трајањем њиховог аутора. Скоро тридесет година овај доктор хемије јесте „гледалац са задатком", јесте хроничар загребачког (хрватског) позоришта које је и само, у том раздобљу, прошло пут од „нове уметности" до Крлеже, упознало притом грађански театар бечке провенијенције (и до краја му, на неки начин, остало верно), театар Макса Рајнхарта, утицај руских (а потом и совјетских) драматичара, „модерност" Пирандела и Бернарда Шоа. Дакле, Нехајевљеве критичарске ставове условљавале су различите културне, друштвене, политичке, етичке и естетичке координате. Притом, наравно, није реч о камелеонском мењању под притиском друштвено-политичких прилика, већ о разумном и логичном одрастању с временом и сталној жељи да се оно разуме и протумачи. Са чврстим етичким ставом као најбитнијим упориштем тог дугог хроничарског деловања.

У тридесет година није се мењало само позориште, већ и језик којим је о њему писано, језик дневне штампе, у овом случају у Хрватској. Приређивач (Недјељко Фабрио) није битно интервенисао у ауторов језик и стил, тако да смо књигом *Изабрани казалишни списи* Милутина Цихлара Нехајева, у издању Хрватског друштва казалишних критичара и театролога, добили једно аутентично сведочење о хрватском позоришту с почетка века. Судећи по цитираним редовима на почетку овог текста, неке констатације звуче као да су написане данас

и доказују стару тезу да је криза театра стара колико и театар сам.

Ако је као седамнаестогодишњак у Золином натурализму препознао „нову уметност" и приклонио јој се пуним младалачким и интелектуалним ангажманом, ако је, ношем истом радозналошћу и ентузијазмом, већ са деветнаест година посумњао у апсолутну истину такве уметности, ако је допустио себи да миљеницу загребачке публике — Марију Јурић Загорку — „негалантно" искрпи на станицама *Обзора* (1905) и да седам година касније, у *Јутарњем листу*, после премијере *Господе са сунцокретом* Иве Војновића напише: „Драги conte! — зовем Вас овако, јер Вас данас иза премијере Вашега дјела овако зовемо сви", онда је више него очигледно са колико је моралне и ерудитивне компетенције, са каквим есецијалним осећајем за праве вредности Милутин Цихлар Нехајев обављао своју мисију „гледаоца са задатком".

Избор који нам нуди приређивач готово је пророчки тачан у естетичком вредновању. Време га је готово апсолутно потврдило, и у томе је свакако додатни смисао штампања ове књиге. Наравно, Нехајев није пророк већ само — у току свих тридесет година — одговоран и савестан, интелигентан и образован, радознао и пријемчив — посматрач и хроничар једног занимљивог раздобља у хрватском позоришту. Он у Мирославу Крлежи, рецимо, види писца „великог чина" — „Хрватска је драма ‚Вучјаком' добила дјело каква се не стварају у времену епигонства. Крлежа заиста послије ове вечери подноси и најопаснију паралелу" — пореди га са великим Скандинавцима Ибзеном и Стриндбергом (што ће касије постати опште место критичких написа о Крлежином делу), у Чеховљевом *Вишњику* (који је тад на хрватски преведен као *Трешњик)* препознаје „драму, донедавна неслућену", али зато у поводу премијере Пиранделовог комада *Шест лица тражи писца*, у режији Бранка Гавеле, пише: „По томе, а и по извјесној безбрижности којом рачуна на театарски ефекат (сцена свлачења!), Пиранделов комад спада у ред продуката драматичара Shawove или Чапекове школе, тј. у ону врсту за коју за четврт вијека неће питати нитко"(!)

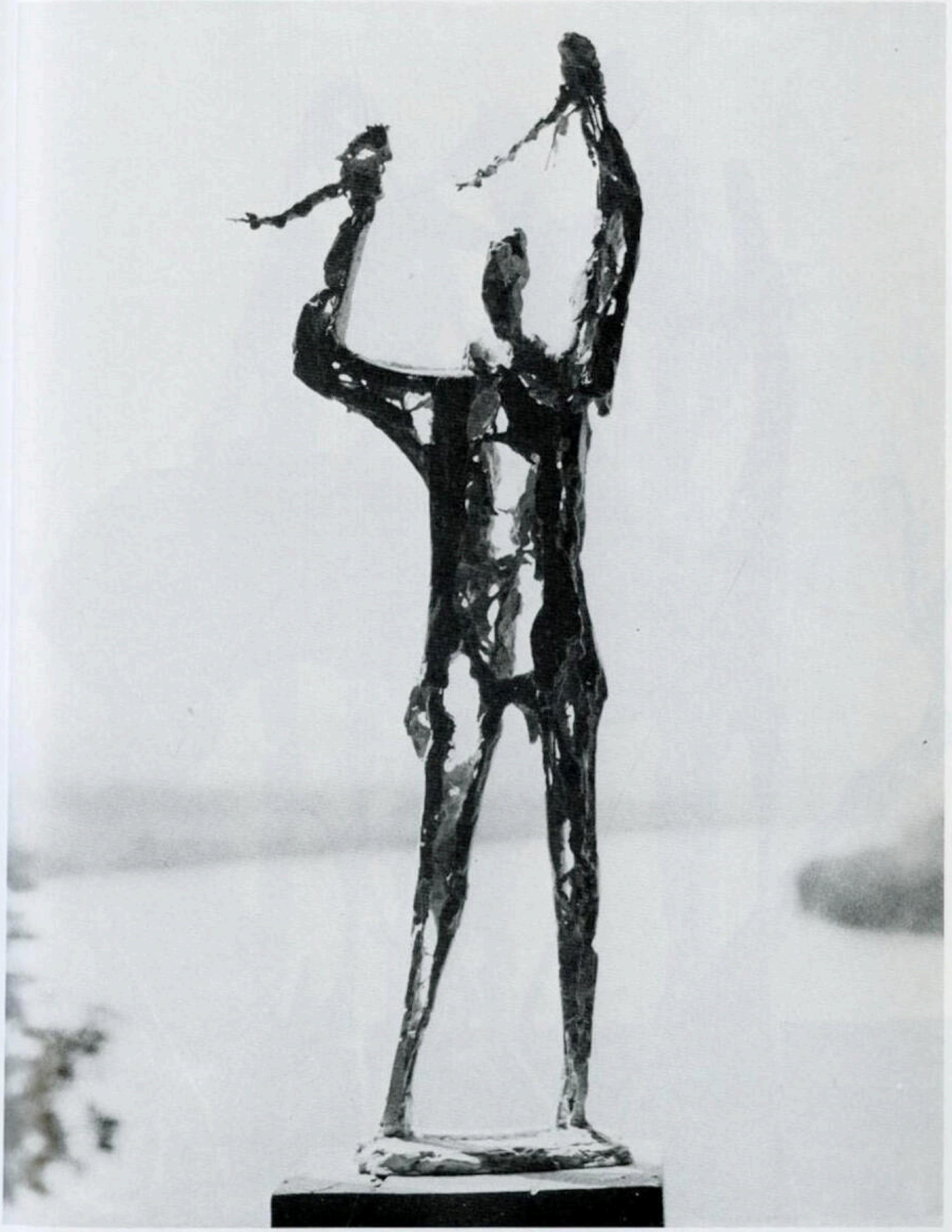
Милутин Цихлар Нехајев у свести данашњег читаоца постоји готово искључиво као романсијер (*Бијег* и *Вуци*), а и то постојање ограничено је на прилично ексклузиван библиофилски круг. Штампање *Изабраних казалишних списа* има, стога, функцију вишеструког пропитивања. Оно, пре свега, открива једног аутентичног позоришног хроничара који је, притом, трајао довољно дуго (и неуобичајено дуго) да бисмо кроз његове изабране списе могли да добијемо увид у континуитет и у промене, у tempora и mores на хрватској позоришној сцени у прве три деценије века. Судећи по неким написима Милу-



Икебана на згаришту, 1980/81.



Кентаур, 1979.



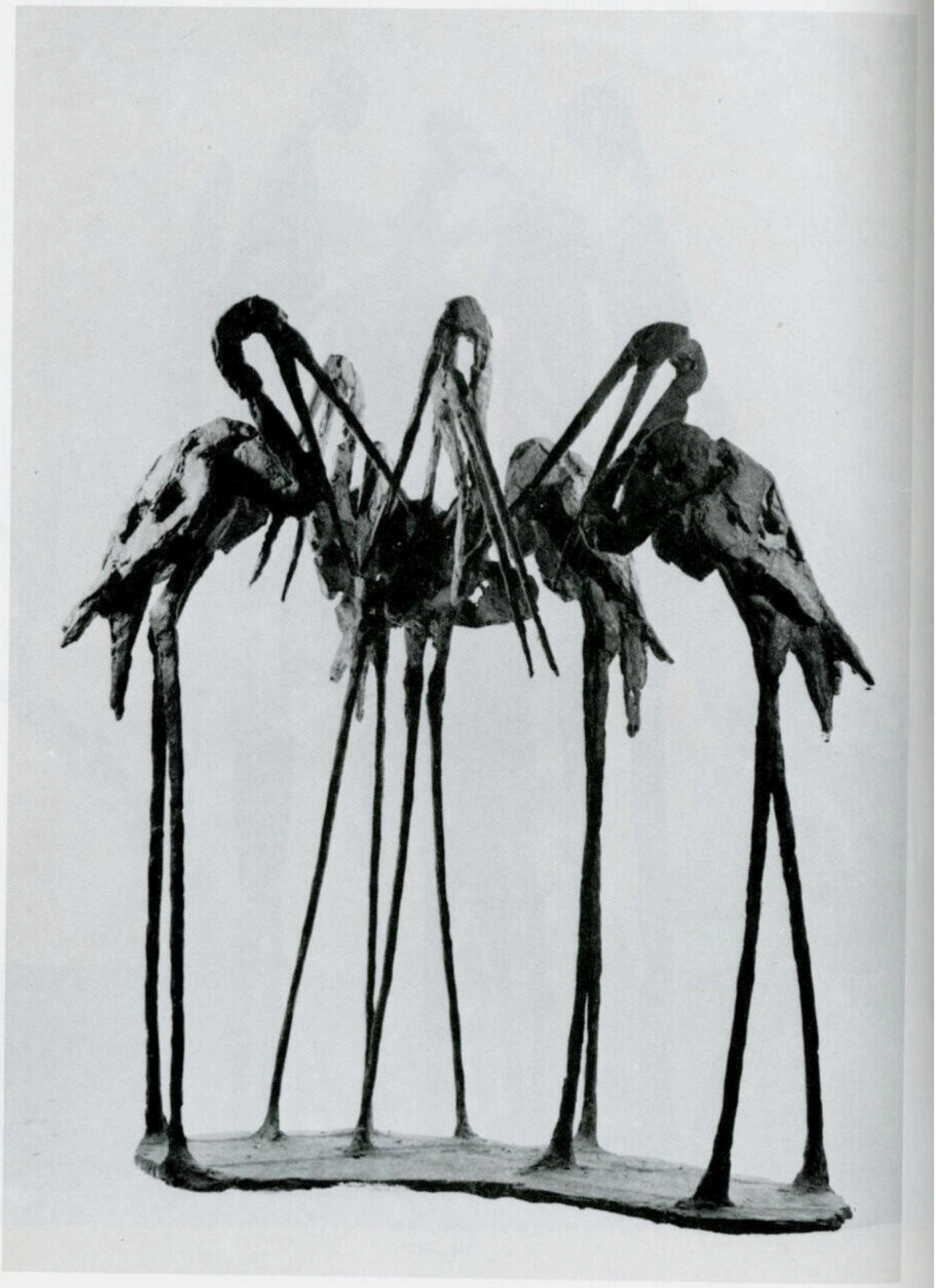
Ослобођени, 1983.



Срне, 1971.



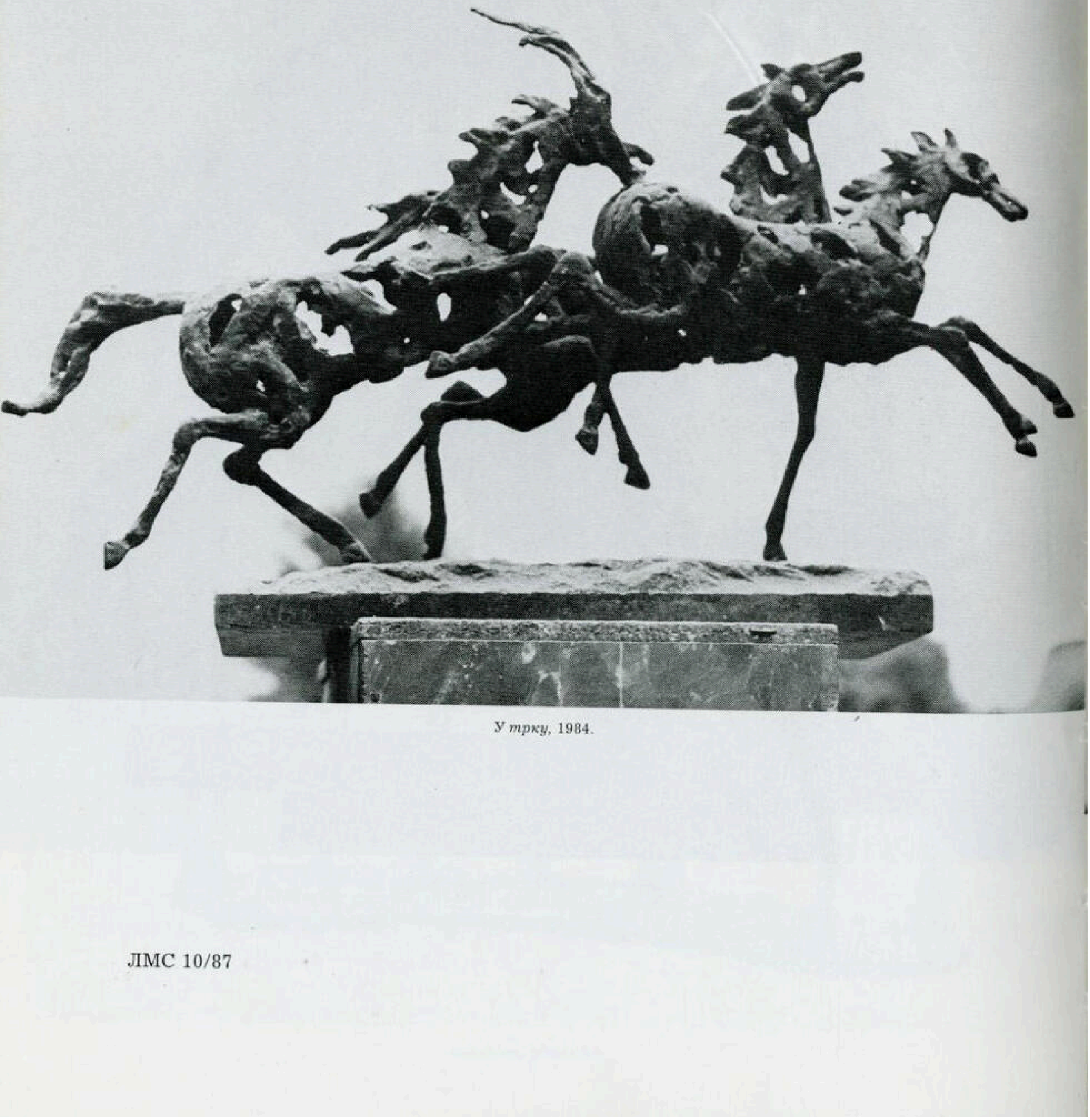
Група у полукругу, 1969.



Пет рода, 1968/1970.



Композиција Три птице, 1980/81.



У трку, 1984.

ЛМС 10/87

тина Цихлара Нехајева *(Критика и казалиште, Казалишно питање, Кино и драма),* реч је донекле и о демистификовању такозваног „херојског раздобља" хрватског театра. Враћање у оптицај казалишних списа Милутина Цихлара Нехајева је ван сваке сумње високо на листи вредности сличних „археолошких искапања".

Даринка НИКОЛИЋ

ПРИВИД РЕЧИ

Е. Л. Докторов: *Животи песника;* „Рад", Београд, 1986.

Савремени амерички прозаист средње генерације Едгар Лоренс Докторов је аутор којег, на жалост педантнијих критичара, није лако стрпати у неку од већ широко елаборираних шема којима се премерава данашња књижевна продукција у Сједињеним Државама. Као аутор шест романа и једне збирке прича, он је одувек успевао да изненади резултатима својих експериментисања на плану форме и исто тако већ би се могло рећи карактеристичним пародирањем жанровског обрасца за који би се определио. А ту се распон креће од вестерна *(Добро дошли у Тешка Времена)* до нечега што је најближе домену научне фантастике *(У природној величини).*

Следи затим политички роман *Данијелова књига,* којим се, може се рећи, Докторов по први пут нашао у средишту пажње ширег круга критичара и заправо наговестио свој до сада највећи успех код читалачке публике, роман *Регтајм,* бестселер који је преведен на низ језика, а објављен је и код нас. Наслов романа је уједно и наговештај поступка којим аутор гради овај портрет Америке пред први светски рат и, поигравајући се мотивима, поиграва се и формом, овога пута историјског романа. Но, и поред овакве непредвидљивости и немогућности да му се олако прикачи етикета, рецимо, метапрозаисте, новог реалисте, постмодернисте или нека друга, ипак је у његовим књигама уочљива константна ангажованост, напор да се проговори увек изнова о друштву и свом месту у њему.

У оквирима оваквог сагледавања Докторовљевог дела, могу се посматрати и *Животи песника,* који већ својим поднасловом *Шест прича и једна новела* унеколико читаоца наводе на погрешан закључак у погледу форме. Наиме, ова књига се не може читати као обична збирка прича. Када прочитамо првих шест прича, добивши један утисак неповезаности, утисак шест више или мање уметнички успелих целина, створен променама у техници приповедања и оптици приповедача, тек

нам после новеле *Животи песника* постаје јасно да се заправо радило о једном те истом јунаку, средовечном писцу из Њујорка. Понављајући у новели извесне детаље из прича, аутор од њих прави својеврсну биографију јунака, прилично суморну, пуну траума, али и биографију читавог америчког друштва у којој су неразмрсиво испреплетени жеђ за успехом, култ младости и инстант здравља, секс и немоћни очај пред неизбежним старењем.

И тако, сумирајући дотадашњи свој живот и живот људи који га окружују, претежно писаца као што је и он сам, Докторовљев јунак пролази кроз велику кризу сумње у своју уметност речи. У њој су се до нераспознавања стопили стварност и фикција, чин и реч, и заправо се питање враћа као бумеранг, доводећи под сумњу и сам идентитет јунака. Нечија успутна опаска да је „језик нешто што готово и не постоји" као да покреће читаву лавину или се, вероватније, та лавина покренула још у некој од оних шест прича. Одједном се за оно што се чинило правом суштином („Ако не можеш да *именујеш*, ниси човек", каже један од ликова) испоставља да је безнадежна празнина и лавиринт кроз који се треба пробити до онога за шта једино можемо рећи да *јесте* и даље је свака друга реч сувишна.

Та унутрашња драма главног јунака само је делић једне општије кризе и он из ње креће ка нечем што бисмо брзоплето могли назвати директном, идеолошки једнозначном акцијом. Његов стан постаје уточиште за избеглице из Средње Америке. Рекосмо брзоплето, јер већ раније истакнута иронијска црта Докторовљеве прозе држи га на сигурном одстојању од плићака баналне политизације.

Бранислав КОВАЧЕВИЋ

НЕОЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИСТИЧКА МОТИВАЦИЈСКА ТКАНИНА

Звонко Маковић: *Име;* „Напријед", Загреб, 1987.

Хрватско пјесништво краја седамдесетих година и почетка осамдесетих, несумњиво је висококаквосно артикулирано поетским писмима аутора развијеног модернистичког (Данијел Драгојевић) или постмодернистичког културолошког обзора (Милорад Стојевић, Иван Рогић Нехајев, Бранко Малеш, те млађи Бранко Чегец, затим Делимир Решицки и Зорица Радаковић). Један од најистакнутијих исписивалаца овога новог поетског трага је Звонко Маковић.

Овај „постмодернистички културолошки обзор" читалачки и „лектирски" отприлике се може назначити именовањем књижевних аутора као што су, у првом реду, Петер Хандке и Botho Strauss (Бото Штраус), филмских аутора Wendersa (Вендерс), Fassbindera (Фасбиндер), ликовњака de Chirica (де Кирико), Duchampa (Дишамп) и Warhola (Ворхол), Stelle или Beuysa, поп скупина на релацији „Doors", „Joi Division", „Cave" или „Stooges", „Velvet Underground", „Birthday Party", „Sonic Youth" итд.

Управо овдје именовани аутори или групе карактеристични су и за простор интертекстуализацијских „лутања" пјесама Звонка Маковића, с нешто мањом експлицитношћу тих суодноса у подручју радова споменутих глазбеника, али их свеједно наводимо јер су управо само они именовања која изравно недостају па да се одреде заједничке координате ужег броја аутора суврменог хрватског пјесништва, наиме оних који су у посљедњих годину дана и објелоданили вјеројатно најзначајније књиге поезије у Хрватској: Бранко Малеш, Делимир Решицки и, дакле, Маковић.

Понајлакше означен као „хандкеовац", Маковић својим пјесмама гестуализира приповједан и фингирано миметичан, нонфикционалан дискурс. Наиме дискурс који привидно сасвим „реално" описује, али затим користи овако сугерирану „објективност" за вишекратну релативизацију позиције субјекта, најуочљивијим поступком цитатно означеним понављањем дијела текста, чиме се субјектова позиција између осталог „исклизава", јер се измиче извјесност субјектне одредивости, и било какве чврше арбитрарности. Наводећи „свој" текст, субјект се фрагментаризирано „расипа" у дијелу тога навода, јер је овај обично изабран е како би био упитно проблематизиран и како би чином понављања, односно изновног започињања, показао и неизвјесност било које чињенице: о некаквом почетку (Почетку) писања, о реалности „напредовалачког" писања, о „истинитости" и „лажности" записаног . . .

Изузетно пажљива и „тијечна" синтактостилистика, ритам одређен смиреношћу и луцидношћу, ненаметљива интертекстуализирања, неоегзистенцијалистичка мотивацијска тканина, карактеристике су овога пјесничког писма, књиге која је, с Решицковом збирком *Сретне улице*, незаобилазно штиво за софистицирана читатеља синкроне продукције.

Понајбоља пјесничка штива у хрватској књижевности 1987!

Горан РЕМ

О СМРТИ ХРИШЋАНСТВА

Ентони Барџис: *1985;* „Просвета", Београд, 1986.

Барџис, углавном познат као писац чувене *Паклене поморанџе,* помало је неправедно заобиђен у новијим критичким текстовима који утемељују поетику постмодернизма. А сасвим је извесно да ту припада; пре свега, по његовој радикалној критици традиционалне миметичке књижевности — Барџису је јасно да је у прозни текст немогуће пренети предмете и лица из стварног живота. Орвел, сматра Барџис, уопште није пророк будућих времена, повлаштени визионар, нити писац негативне утопије. Једноставно је пренео живот и стварност Велике Британије првих послератних година, у време победе лабуриста, дакле, владавине енглеског социјализма (Енглсоц).

Барџис препознаје стварне узоре и моделе које је Орвел преузео из оног што се дешавало око њега и назива *1984* комичном књигом. Уосталом, у правом постмодернистичком маниру, пишући *1985* он прави својеврсну гротеску у односу на Орвела, управо оно што раде и други, „проверени постмодернисти" (Доналд Бартелми у односу на Хенрија Џејмса, Бекет и Џон Барт у односу на Џемса Џојса и Т. С. Елиота).

Јаз између уметности и стварности, нападно уочљив још од реализма, постаје тако све већи. Уметник, отуђен од стварног света, тражи излаз у голој имагинацији, борећи се тако, углавном несвесно, за својеврсну аутономију књижевности. Аутономију у којој ће највеће ограничење бити управо то што се „књижевност храни књижевношћу": јер, бежећи од пресликавања стварности, уметника ће увек дочекати нешто што је већ написано — новост и величина („поново" написаног) огледаће се у мрежи нових односа који су исплетени. (У својој тужбалици, која потиче из две хиљадите године пре наше ере, египатски писар Khakheperresenba каже: „Када бих само имао реченице које нису познате, јединствене речи у једном новом језику који није никада био употребљаван и који није подложан понављању, а не реч која је изгубила своју свежину, коју људи од памтивека изговарају".)

Може се говорити о још једној постмодернистичкој тековини — укидању континуитета у књижевном тексту, то јест фаворизовање дисконтинуитета. Барџисова књига је сачињена из два дела. Први је мешавина жанрова — преплићу се аналитичке студије, форма интервјуа, есеја... у којима се бави новијим писцима који су, поред осталог, писали о негативним утопијама (Хаксли, Б. Ф. Скинер, Артур Кестлер).

Други део је целина за себе — роман *1985,* доследно у склопу поштовања традиције (модерниста) јер Барџис узима Орвелов роман као окосницу свог дела, третирајући је као архетипски образац. (Тако амерички писац Џон Вејн, кори-

стећи причу Сакса Граматикуса о данском владару Хорвендилу, а за разлику од Шекспира, узима Хорвендиловог брата Фенга за јунака, а не Хамлета.)

Та врста мешања критичког коментара (Орвелове *1984*) и аутохтоног књижевног текста *(1985)* типична је за постмодернисте. Барџисова проза, у овом случају, могла би се назвати и метапрозом, баш као и стваралаштво Џона Барта или Вилијема Гаса, на пример.

Јасно је да Барџисова књига не проистиче из само једне идеје, инспирације, како је то углавном била пракса модерниста из прве половине овог века. За њега је стварање мукотрпан пут на којем је он, као писац, у незахвалној улози оног који „лепи пукотине и затрпава рупе".

1985 има све облике тзв. негативне утопије. У заиста доброј традицији Хакслија или Орвела. Научно-фантастичан елеменат је услован, служи као поставка алегоријског садржаја (SF елеменат огледа се, пре свега, у опису могућег будућег развоја друштва), а у суштини је социјално-филозофска парабола. Као и у *1984*, и овде се описују крајњи резултати до којих појединца доводи тоталитарни режим.

Визионарска Барџисова негативна утопија одвија се у Енглеској. До катастрофе доводи тиранија синдиката. Барџис сматра да ће одговор на капиталистичко угњетавање бити „синдикализам" (стални штрајкови, штрајкови и штрајкови), а не револуција. Апсурдна ситуација у којој ватрогасци штрајкују, а болница, заједно са пацијентима (и женом главног јунака, Бев Џоунза), гори и гори; полиција која штрајкује док се пред њиховим очима дешавају убиства и силовања, центри за преваспитавање оних који су одбили да не раде! Бевово инсистирање на праву на рад управо је оно што га изопћује из друштвене заједнице и доводи до трагичног краја.

Заиста чудна времена у којима ће, по Барџису, католичанство постати протестантизам, а протестантизам ће се претворити у агностицизам, време у којем ће се јавити нови култови и мунијевски лидери.

А са смрћу хришћанства, сматра Барџис, почеће бескрајно ширење (и владавина) ислама.

Борђе ПИСАРЕВ

ИНТЕНЗИВИРАНО ИМЕНОВАЊЕ ЛИРСКОГ СУБЈЕКТА

Делимир Решицки: *Сретне улице;* ИЦ „Ревија", Осијек, 1987.

Након текстуалне потраге *Тишина,* објелодањене у „Малом каталогу поезије" (Осијек, 1985), и збирке поетских текстова *Гноми,* тискане у едицији „Quorum" (Загреб, 1985),

Делимир Решицки се ове године јавља својим трећим самосталним ауторским пројектом, збирком пјесама *Сретне улице*. Збирка је подијељена у пет циклуса пјесама, плус „поемични" текст *Школьке* и завршна дужа пјесма *Тих дана* . . .

У првом циклусу *Butcher's love*, Решицки исписује палимпсест преко текстова — глазбених израдака најзначајнијег d a r k поп-блузера осамдесетих Nicka Cavea (Ник Кејв), с интертекстуализацијама трагова филмских митова Cathrine Danevue (Катрин Данев), Sharon Tate (Шерон Тејт), те драмских записа Botha Straussa *(Велико и мало)*.

У другом циклусу *Шлагери у колодворскоме juke-boxu*, Решицки „развија филм" тамних разгледања „свјетлуцавог" окружја живота припадника п о л у с в и ј е т а: ноћних спавача у трошним и прљавим колодворским чекаоницама. . . тематизирајући, у распаднутим сликама пригушеног освијетљења и у слиједећем циклусу *Тајгет*, сентиментални гето, свијет узмедијске и постмедијске културе, озвучен Johnom Cageom (Џон Кејџ), трагиком Jimma Douglas Morrisona (Џим Даглас Морисон), да би се снажан feeling мушчинске еротике нарочито профињено исписао у циклусу *Галебови, сиве птице rock'n rolla*.

Запис испод наслова „лонгплејке" *Школьке* понајбоље показује специфично Решицков гест псеудоинтимизације, која заруљује и ослобаћа могућности приватне митологизације: *„школьке су писане / у ноћи након концерта / групе параф у осијеку / српња 1986, и нешто прије / што ће сви они који живе у / школькама / знати посве точно временски лоцирати."*

У даљњим текстовима насловног циклуса и завршног записа поступак се софистициране т а м н е е м о ц и о н а л н о с т и, интермедијским интертекстуализацијама *субјектних* р а с а п а, интензивира именовањем лирског субјекта „Делимира" који се *умножава* у филмским, глазбеним и литерарним с у т е к с т о в и м а Laurrie Anderson, Joi Division, Carpentera, Christian Death, Wima Wendersa, осјечке алтернативне dark поп-скупине „Roderick" (с којом је, иначе, припремио и „performance" именован *Сретне улице)*, и других . . .

Овом новом збирком Решицки не обогаћује само своју библиографију него исписује и испуњава „једну од најсретнијих улица суврменог хрватског пјесништва", како је то забиљежио рецензент Мирослав Мићановић.

Горан РЕМ

НА ПУТУ ВЕЧНОГ ТРАЖЕЊА

Владимир Павловић: *Тмица;* „Свјетлост", Сарајево, 1987.

Од давне 1955. године, када је објавио своју прву збирку песама *Ријечи,* па до ове у којој се појавила његова последња збирка *Тмица* — десета по реду — Владимир Павловић је изградио једно песничко дело, дискретно по тону и усмерено на унутарње просторе, које заслужује да се даље чује и дубље упозна. Без тежње да буде било коме сличан (или несличан), Павловић је ипак успео да створи властито поетско мотрилиште са којег допире његов осебујан песнички тон. Дискретност је битна ознака његове песничке речи. Он пева себе ради, из властите потребе, сасвим у гетеовском маниру: певати као што птица пева, изражавајући тиме неопходност да чује властити напев, макар овај ни до кога не досегао. Павловићева поезија није само дискретна по тону, она је дискретна и по начину извођења, по благом, често ваздушастом цртежу онога што би да представи и покаже. Његова песма се равна не по априорној идеји већ по сазвучју унутрашњег дрхтаја из којег се уобличује.

Павловић је од самог почетка био опчињен водом у свим видовима њеног манифестовања. Најпре су ту, разуме се, величанствене воде морâ (што су и путеви једновремено), па се тако с мотивом мора сасвим природно преплићу мотиви путовања, арке и одисејевских изгнанстава. Али у Павловићевој поезији појављује се вода и као киша, као кишна завеса, као вода с неба, али и друкчије. Вода у Павловићевој поезији није само мотив и зато што није само мотив, он у својим стиховима не описује воду, него с њом успоставља известан *однос.* Између човека и воде тај однос је до те мере суштински да би се могло рећи да је вода у извесном смислу слика самог човека. Њена обичност може да завара, али када се човек нађе без воде, тада он схвата да она није само елемент међу другим елементима, већ нешто много више, као што је то схватио Антоан Сент Егзипери када је, слућен жеђу у пустињи, нашао за њу дубоку реч: „Водо, ти ниси неопходна за живот; ти си сама живот". Управо је то оно што Павловић настоји да нам, без икакве драматике, саопшти песмом *Јутарња купка.* У песми *Свјежина* песник се двоуми да ли да изађе по новине или да остане слушати шум кише што шобоће по крову. Између стварности збиље сложене у новинама и кише која саопштава једну много дубљу стварност, лирски субјект се, разуме се, одлучује за ову другу. Иако је говор кише на известан начин немушт, он је суштинскији, дубљи, животнији, трансцендентнији него што то може бити ма која друга стварност. Оно што песник жели да досегне јесте стварност елемен-

тарног, па и праелементарног. Он своју судбину везује уз то праелементарно, убеђен да је оно то које одређује наш корак у свет и да никаква права људска самосталност није могућна без садејства и сагласности праелементарних снага живота. Али ту мисао Павловић не саопштава у облику дискурзивне мисли која би, као таква, подлегала логичкој и критичкој анализи. То је више иманентан став који се подразумева сликом, метафором и оним несвесним које баш тиме и открива свој дубински значај.

Појам воде у Павловићевој поезији носи и позитивне и негативне ознаке; она означава двојство које сажима у себи преплет антагонистичких супротности. Она мења природу, појављујући се час у обличју тварног, а час у обличју симболичког.

Човек плови дебелом пучином мора. Песник користи реч „лађа", али чешће „арка", а арка подсећа на Нојев ковчег, који није био само лађа. Нојева арка је била и кућа и кућиште: све што је човек био и имао, па у извесном смислу и све што је човек могао на простору ограничених могућности. Једном речи, арка је свет, сав свет са оним без чега се не може. Она је, дакле, нужно и један редукован свет, свет сведен на елементарно. У песми *Остати на арци* песник о арци пева с најнежнијом љубави, не само зато што је она човеку заштита већ и зато што га управо она једино може извести на „дубљу чистину". Пловидба, поготову егзистенцијална, увек је ризик, али од тог ризика нема поузданијег начина да спознамо шта у ствари јесмо.

У песми *Екстатична лађа* песник поставља циљ: допловити до храма „у којем се зачињу псалми у зелено јутро". То је колико слика наде толико и наговештај лепоте. Песник ни једног тренутка не смеће с ума да је могућно одједном се наћи пред „гротлом удеса". У вези с тим појављује се и мотив руже: „Спустила је ружу у гротло удеса". Лепота као да се јавља у моменту у којем се крајности спајају у једно. Изрази те метафоре карактеристичне су за Павловићеву поезију. Оне су као светионици који се огласе повремено, и баш зато су врло упадљиве. У једној другој песми *(Бацити ружу)* песник ће још једном повезати удес и несрећу с лепотом руже: „Бацити ружу на замишљено мјесто потонућа". Удес као да има неко природно право на лепоту, јер лепота је оно чиме човек може изразити своју најдубљу пошту. Удес је родно изворište лепоте.

Павловићева арка има један замишљен циљ, али она заправо има свој усуд. Циљ је оно ка чему се тежи, а усуд оно што се — најчешће — невољно добија. Али песника песимизам свеједно не дотиче. Поезија Павловићеве пловидбе често је у дотицају с привидом. У песми *А кад је испловила арка* пес-

ник уводи једну релативистичку компоненту помоћу које стварну пловидбу арке преображава у једну могућну или, чак, привидну пловидбу. Све што човек чини доводи се у питање. Три строфе Павловић обликује помоћу три потенцијала. Све је само привидно стварно, јер се путањом арке више нико не може вратити. Зато што је то пут без повратка, он је истовремено илузија. Привремено је исто што и нестварно; привремено је и без бића, јер оно што је од тренутка сагрђено, створено је да утоне у небиће без трага. Па ипак, дух који се одважио према неком стварном или привидном смислу зрачи светлошћу.

Павловић је својим песничким духом истовремено на два супротна пола: и у арци (која се креће незнано куда, али и у сфери митолошког (особито библијског) света, у којем је свака будућност понављање прошлог. Ова противречност у ставу не подлеже критици дискурзивног суда, јер јој порекло није логичко већ доживљајно. Кратка песма *Кад је испловио наш брод* даје једну искошену перспективу антрополошке стварности са становишта лептира којем потонуће брода отвара неочекивану прилику за лет. Као да постоје слојеви стварности, слојеви постојања или бивања међу којима усуд једнога не дотиче нужно нити зазива усуд другога. Људска стварност само је једна у низу других и она се равна по властитим законима, мада ни у којем погледу није узнесена нити супериорна другима.

Мотив арке — како се из реченог може наслутити — подразумева и у имплицитном, али и у експлицитном погледу једно схватање света које песник износи у доста развијеном виду. У *Лађи која прокишњава* Павловић ће исписати следећу строфу:

Чут ће се мудрих ријечи
о њезиној врлини
и мук ће бити потом
и тмица и ништа више

што подразумева мисао о неумитности судбине која се прихвата скоро с неким радосним миром. Нема узбуђења над оним што се догађа, нити наглих гестова, нити било шта што би се могло дефинисати као потрес изнутра. Има Павловић једну песму којој је дао наслов *Прашина*, који је, у ствари, библијска метафора. Небо не расипа превише благости, има је тек толико да се човек може покретати, „мудро гмижући". Речи, додуше, могу понешто „позлатити", али променити не могу ништа.

Све те пловидбе, то аргонаутско трагања или то одисејско враћање, све је то само жудња за нечим што нам се отима

и одвраћа од нас. То кретање траговима жудње изводи се по мраку, а сјај је изван нас као око оних „анђела наше младости" што су зрачили сјајем док смо ми остајали у тмици, с оне стране жуђеног. Павловић сагледава човека као витеза *(О те гњиле воде)* који баца копље насупрот ветру и чији хитац неће досегнути мету, па се с разлогом можемо питати је ли у тој симболичкој слици битнија мисао о неминовности пораза или смелост да се унапред на пораз пристане. Песник не инсистира на рационалном разрешењу, слика остаје у тој неодлучности са својим метафорским значењем које одбија да се уситни неком одлуком. У песми *Куцнуо је час* песник ће упозорити да ће се срушити круне краљева и обурвати круне кула, али ти процеси нестајања подразумевају и процесе новог рашћења, клијања и бујања. Има у Павловићевој поезији један тон егзистенцијалне стрепње, али и светлост наде за будућа обнављања. Све што постоји, уздиже се, као на каквом таласу, од дна до врха, од бујног раста до ишчезнућа, да би се та игра још једном, и још једном поновила у трајном смењивању светла и таме, стрепње и радости, животне пуноће и „зоне сумрака". Те алтернације, ти дубински ритмови који управљају животом, ти хронолошки следови светлог и мрачног, бурног и мирног, јесте она врста стварности за коју је Павловић претежно заинтересован. О ставу према стварности збиље песник је понешто наговестио у песми *Свјежина,* а у песми *С новинских листова* декларише сличан став с приметном дозом ироније. Човеково свакодневно интересовање, оно које оглашавају новине, заустављa се, не на бйти стварности, већ на њеној пени.

Остао сам дакле сам
и разговарао с онима
којих више нема
Добро смо се разумјели
Послије сам погледао у небо:
угасила се плавет
Ништа се није збило

(Вечерас нисам излазио)

Ово су веома индикативни стихови за Павловићеву поезију. Они не сугеришу никакав исход, већ пре човекову дискрецију у његовом властитом свету. Он нешто чини у самом себи, и то остаје омотано тајном. Не треба питати шта се тим самоговором смера, нити куда се смера. Постоји просто потреба да се обави известан унутрашњи ритуал, да човек остане начас сам према себи и да себи понешто рекне што неће бити ни од кога саслушано ни знано. Постоје, тако, неке речи или неке ћутње које се и јављају и замиру на истом месту, негде

дубоко у нама, без сведока. Тако Павловић пева свој најунутарњији стих, онај стих који га најличније обележава, а до чијег смисла можемо доспети сличним дискретним захватом у сопствену нутрину. Као да има извесног чуђења у ономе „Ништа се није збило", јер ствар је заправо у томе што је тај тренутак усамљености, тај сакрални тренутак, посвећен најинтимније људском, до те мере суштаствен да не би било ничег чудног да је и само небо променило свој уобичајени изглед, а ето... Унутарње вазда остаје зауздано мўком.

Сличан доживљај се открива и у песми у прози (којих има неколико у књизи) *Дуго се није знало*, што нас наводи на извесну ганутљивост сећања. Као да је срећа човекова заувек остала негде иза њега, у нечему што је бивало, али је заувек прошло, па од свега остаје та ганутост која га потреса и жеља да се, уз сузе које навиру, загрли све што се некад волело, а сад је нетрагом нестало. То је зазивање дубинске збиље, према којој оно што јесте не значи много.

Старојеврејска и хришћанска митологија дају особену боју Павловићевој песничкој збирци. Библијски елемент, појачан још грчком и римском митологијом, као и културна баштина старе далматинске књижевности, играју веома значајну улогу. То је културни фундус његове поезије. Хришћанска и хебрејска митологија служе Павловићу као модел духовног истанчавања, као парадигма која за своју осу поставља не оно што јесте, већ духовну суштину која се настоји конституисати у себи самој и око себе саме.

Којем су уста од злата,
златом засута,
с њих се сазнаје све: дани, стада,
дјевице за којима врлуда.
Он има уста пуна разасутих кријесница,
уста пуна мудрости,
пуна таљена сјаја.

(Златоусти)

Тако Павловић осликава Златоустог. У тој слици нема ничег профаног, ничег од овог света. Он је сав у ономе што је суштина за његову појаву: узнесеност, сјај, јединственост. Када Павловић помишља на обнављање живота, он у првом реду има у виду обнављање духа, његову трајну моћ самопроизвођења, вечито изнедравање у светлости новога.

Сасушена магма која знаде
кад је потребно цвјетати

(Orbis librorum)

То је слика духа затвореног у корице од пергамента. Он може привидно замрети, али чим га пробуди свест у нови живот, он ће утолико с већом снагом деловати на живи свет.

Међу песмама с библијском тематиком, издваја се својом флуидношћу, својом чистом лиричношћу, нечим изузетно истанчаним, песма *Бијаше ријеч*. Оно чиме она претежније делује није идеја (мада јој она не мањка) већ лирски тон, извесна лакоћа њене композиционе конструкције. То је песма о победи зла над првобитном еденском равнотежом из које је човек ушао у свет невоља што их је сам себи намакао. То ће песник изрећи тек у завршном стиху, а све дотле задржаваће пажњу на музичком обрасцу стиха, на унутарњем складу речи што се спонтано везују у мрежу музичких значења. (Песме *Бијаше ријеч, Трн, Ноћ, Сврх свих опачина, Поља, Падање стабла*, међу најлепшим су у књизи.)

Бијаше ријеч и бје тама,
и вјетар, потом, и глухоћа;
бје пустош земна, бје свјетлост сама,
напокон над свим суну злоћа.

И посвуда се моћно огласи,
посија своје худо сјеме.
И гдје смо сад? Тко да спаси
од расула лудо нам племе?

Сред те пометње, сред те вртње
зачињаху се слова тамна
по којима ћемо, пуни слутње,
спознат пространства непојамна.

Кад се Павловић лаћа описа предмета свог певања, он га никад не описује изравно. Он му прилази помоћу метафоре, а то значи из другог плана значења. Метафора као средство песничког исказа у знатној мери скрива прави обрис предмета, али се зато оно што се губи на реалистичности слике добија на сажетости, звучности и сликовитости:

Силазим низ брежуљак у плавичаста поља.
На њима титра град слијеп од жеђи.
По непцу му се котрљају грлени сонорни облуци,
метеорити зелених угриза
са златним знамењем по прстима.

(Наронска фуга)

Само први стих даје реалистичну координату предмета певања, други је у процесу метафоризације, а сви остали су чисте

метафоре у којима се појавност предмета певања у потпуности трансформише. То је поступак који Павловић веома често примењује, што указује да његов циљ није у томе да опише ствари колико да их преобрази према властитој песничкој замисли. Али, „рећи другчије" исто је што и „учинити другчијим".

Кушати свјеже јутро
његов зеленкаст плач
свјетлосно прстење
избрушена стакалца
просута по бријегу

(Кушати свјеже јутро)

Свака појава проточена је, ухваћена је у фигуру стила. Певати значи стилизовати стварност, видети је из непоновљивог ракурса, а видети је на свој начин, то увек значи ставити дух испред ствари, одуховити је.

Бити звијезда
сред јесенске влажности
сред раздртих облака

говорити тихо мудро
не расипати језик улудо
преносити га у свјетлост
у шутљиве реченице

Светлост на коју Павловић помишља је, наравно, светлост духа. Писати и говорити поезију значи призивати ту светлост, ширити њене просторе и домете, учинити да њен сјај остави трага по стази којом ходамо одавде у незнан. Ономе што сјаји није потребан другчији исказ. Светлост говори сама собом, баш као и Павловићева звезда. Реч није потребна њој већ нама да би је препознали. Великим стварима — сматра овај песник утишаног тона — прикладна је само неразметљива реч, шапутав глас и ћутљива реченица озарена сјајем духа.

Миодраг ПЕТРОВИЋ

МЕТОДОЛОГИЈА СТРУКТУРАЛНЕ ИСТОРИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Феликс Водичка: *Проблеми књижевне историје;* избор и превод Александар Илић; Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987.

Студија *Проблеми књижевне историје,* с нешто другчијим насловом *(Књижевна историја, њени проблеми и задаци),* први пут је објављена у зборнику Водичкиних радова *Штиво о језику и поезији,* 1942, а други пут је послужила као прво поглавље књизи изабраних чланака и огледа овога теоретичара *Структура развоја* (1964), за коју је, по речима преводиоца Александра Илића, изврстан поговор написао припадник тада младе генерације чешких теоретичара и критичара-структуралиста — Мирослав Червенка. Осим ове студије о проблемима и задацима структуралне историје књижевности, *Структура развоја* садржи и „опште, теоријске радове о питањима структуралне теорије књижевне историје и еволуције књижевности, тако и конкретне анализе појављивања, дејства и значења књижевних дела и праваца у чешкој и европској књижевности". Из ове Илићеве информације није тешко закључити да је Феликс Водичка, у ствари, био и теоретичар историје књижевности као дисциплине науке о књижевности, и њен методолог, и књижевни историчар-практичар; прву претпоставку потврђује и студија о којој је у овом осврту реч, и књига *Структура развоја,* чији је она интегрални део, а другу — чињеница да је Водичка аутор двеју књижевно-историјских књига: *Почеци нове чешке уметничке прозе* (1948) и *Путеви и циљеви књижевности препорода* (1958). И једну и другу претпоставку, најзад, поткрепљује чињеница, која у исти мах сведочи и о свестраном књижевно-научном лику Феликса Водичке, да је овај аутор 1953. године одбранио докторску дисертацију из области компаративистичког проучавања књижевности — *Беранже и чешка књижевност.*

Феликс Водичка је као научник стасавао унутар Прашког лингвистичког кружока, који делује од 1926. до почетка педесетих година. Унутар овога истраживачког круга Водичка је главну пажњу усмерио на проблеме теоријског заснивања структуралне историје књижевности, а у свом раду наслањао се и настављао је искуства до којих су долазили руски формалисти (Јакобсон и Тињанов, посебно на плану проблематике књижевног развоја, динамике, еволуције и релације књижевних система према другим, општијим, ванкњижевним системима) и нешто старији савременик Јан Мукаржовски, од кога ће усвојити не само многе термине него и идеје и на чије ће се радове у својој студији најчешће позивати.

Студија *Проблеми књижевне историје* има методолошки карактер, а садржи пет поглавља из чијих се наслова јасно

види и њихов садржај, док се на основу њиховог распореда уочава и њихова пропедеутичка намена: *Полазиште и предмет књижевне историје, Развитак књижевне структуре, Генеза књижевних дела и њихов однос према историјској стварности, Историја одјека књижевних дела, Књижевно-историјске целине.* Методолошко-теоријски смисао прожима сва поглавља, а из разумљивих разлога доминира у другом и трећем *(Развитак књижевне структуре* и *Генеза књижевних дела и њихов однос према историјској стварности)*, где се понајбоље уочавају Водичкина структуралистичка полазишта, наравно, у оном виду како су се она искристалисала међу припадницима Прашког лингвистичког кружока.

Одређујући полазиште и предмет књижевно-историјског проучавања, Водичка је недвосмислено одредио и своју припадност овом Кружоку и „верност" неколиким идејама до којих се у њему дошло. Једна од њих је, на пример, разумевање књижевног дела као језичке манифестације која има естетску функцију — и тако схваћено дело за Водичку је управо полазиште у књижевно-историјском проучавању. Према ранијим концептима књижевне историје, предмети проучавања постајала су и дела у којима доминирају и друге функције (комуникативна, идејна). Модерна историја књижевности, пак, релевантним сматра само она дела код којих је доминантна естетска функција, али не губи из вида ни дела код којих је ова функција уочљива иако је подређена неким другим функцијама.

Књижевним делима с изразитом естетском функцијом не бави се само књижевна историја, него и књижевна теорија, и Водичка, у методолошком погледу, повлачи дистинктивну црту између ових дисциплина опште науке о књижевности: циљ проучавања теорије књижевности (поетике) јесу „поетска испитивања суштине књижевних дела", тј. „опште карактеристике књижевне структуре", затим „списак њених компонената, питање могућих начина употребе књижевног материјала, евиденција уметничких поступака, типологија организација књижевних структура и општа сазнања о односу дела као знака према песнику и друштву"; циљ историје књижевности је, пак, „испитивање конкретних књижевних дела у њиховој укључености у историјске књижевне реалности".

Придржавајући се начела да је естетска функција књижевних дела пресудна за „оцену компетенције књижевне теорије и књижевне историје" — а ове су саставнице опште науке о књижевности — Водичка је закључио да се и наука о књижевности може сврстати у ширу област естетичких наука. Историја књижевности што се тиче и њених додира са другим, изванкњижевним дисциплинама — Водичка је утврдио да су се те релације махом успостављале на штету књижевне историје, тј. да су угрожавале њену аутономност: историја

књижевности била је сврставана у *филолошке науке*, у *општу историју*, а касније, кад се почело говорити и о психичким својствима стваралачког чина — у историју књижевности ушли су и многи „психологизми". Естетика, а затим филозофија као још општија наука, несумњиво су од користи за рад књижевног историчара, али ипак, најприроднији „однос" историја књижевности успоставља са лингвистиком, јер је књижевно уметничко дело пре и изнад свега објект и знак који постоји у језику.

Скицирајући комплексе задатака књижевно-историјског проучавања (I — објективно постојање књижевних дела која чине историјски низ; промена организација књижевних облика, тј. развитак књижевне структуре; II — праћење генезе дела; III — пријем књижевних дела у публици), Водичка је наговестио смер даљих теоријско-методолошких размишљања, али и саопштавања практично-операционалних искустава до којих је и сам као књижевни историчар дошао. Говорећи о развитку књижевне структуре, на пример, овај теоретичар је остао у идејном видокругу прашких структуралиста: књижевно дело се не посматра усамљено и изван историјско-социјалног контекста, оно се увек сагледава у историјском низу, није статичко (садржи „динамичке процесе развитка"), тј. мења се и развија, не као објективна, материјална датост него се у њему мења „организација скупова свих књижевних компонената". Узроци ових промена су бројни и различити (позитивизам их је налазио иза/изван дела, формализам у аутоматизацији и шаблонизацији облика, Водичка, као и Мукаржовски, у „унутрашњој напетости структуре", при чему се остварује „начело противречности" које је „покретачка снага књижевне историје у свим преломним тачкама њеног развитка"). „Престројавање" појединих структура унутар дела (до чега долази у процесима рецепције дела) и промена доминанти, воде еволуцији књижевности, и, према Водички, еволутивна вредност разликује се од естетске вредности дела. Све промене (које стоје у непосредној вези са појмовима еволуције и генезе), морају се тражити у самој структури књижевног дела; дело се схвата, како се видело, динамички, процесуално. Међутим, ваљано истраживање генезе дела сложен је посао и подразумева низ операција (утврђивање „историје текста", извора текста, књижевних утицаја, књижевне грађе па и истраживање пишчевог живота као „извора књижевног стваралаштва", однос дела према стварности, итд). Од набројаних елемената, на основу којих се утврђује генеза дела, два су од важности за Водичку као теоретичара и практичара: први се односи на проучавање грађе, а други на однос дела према стварности.

Књижевну грађу Водичка — као и други прашки структуралисти — схвата на начин руских формалиста, не као „сирови материјал" већ као „тематску конструкцију" која посе-

дује „значајно јединство". Према томе, и грађа има извесну књижевну „уређеност", може бити заједничка за већи број писаца, тако да књижевну традицију не чини ништа друго до низ дела са заједничком грађом.

Елеменат — однос дела према стварности — у ствари представља locus communis готово свих проучавалаца књижевности и уметности, естетичара-марксиста и естетичара уопште, од Платоновог доба до наших дана. У својим формулацијама ове релације (књижевно дело — стварност), Водичка се ослања на Мукаржовског (вероватно и на друге прашке структуралисте), који уметничко дело види као *знак* чија сврха није „језичко саопштење о стварности, усмерено ка идентичности, већ је ту реч о посебном сазнавању стварности, усмерено ка естетском дејству". Дакле, учење Мукаржовског да знак може значити само вишезначно, овде је разрађено, и Водичка додаје да је у природи естетског знака управо то да „омогућава читаоцу да у дело пројектује стварности које се, додуше, у делу не налазе, али које би се у њему могле наћи", чиме се надилази вулгарно-материјалистичка линеарност у тумачењу ове релације.

Инспиративна су и за историчаре књижевности прихватљиво-применљива Водичкина запажања, која, додуше, не одишу новином, али делују својом убедљивом образложеношћу, о чину *вредновања*, о *мерилима* вредновања која нису стална, него се током историјског развоја друштва и литературе мењају, о *критичкој делатности*, о *реконструкцији хијерархије вредности*, о *одјецима* књижевних дела и њиховој *конкретизацији*, *утицајима* и о књижевном и ванкњижевном *дејству* књижевних творевина, о књижевним *раздобљима* и *периодизацији* књижевности. Једно од занимљивијих Водичкиних запажања тиче се књижевне критике као дисциплине науке о књижевности: овај теоретичар ауторитативно тврди да се „критичке методе не смеју поистовећивати са методама научне анализе дела или са књижевноисторијским поступком", и аргументује своју тврдњу примерима из чешке књижевно-критичке литературе. Такође је занимљиво и његово одређење раздобља као веће „књижевноисторијске целине", где ће повремено губити из вида дело као аутономни естетски знак и основни предмет проучавања за књижевну историју, а ослањати се на шире (опште) појмове историје, да би се затим враћао књижевним појавама које чине аутономну област и „које се организују властитом динамиком развитка, а према осталим појавама налазе се у односу паралелне везаности или корелације, тако да и методолошко сагледавање проблема раздобља мора полазити од анализе оних књижевних компонената које су у књижевној структури увек некако присутне, без обзира на њихов положај у односу на целину дела". Прецизније речено, одређење раздобља рачуна на уочавање до-

минантних књижевних структура и облика, на њихово упоређивање са онима из делâ која претходе и која следе, на уочавање константних и променљивих структура или њихових компонената, типичних елемената естетске употребе језичког материјала, типичних ознака рецепције дела, на обнављање реконструкције норме и вредносне скале једног периода, итд.

Аналитички и прегледно писана студија Феликса Водичке завршава се краћим „описима" других књижевноисторијских целина, као што су аутор, дело, национална књижевност и светска књижевност, тако да добија солидну завршеност и заокруженост, односно, смисао теоријски добро утемељеног приручника методологије структуралне историје књижевности.

Живан С. ЖИВКОВИЋ

РЕТУШИРАЊЕ СВАКОДНЕВНИХ ЛИКОВА

Павао Павличић: *Трг слободе;* „Знање", Загреб, 1986.

Из романа у роман, познати хрватски књижевник Павао Павличић (1946) показује и доказује умешност својеврсне технологије романа. На уштрб бројних захтева, које роман треба да испуни да би задовољио читалачку радозналост, Павао Павличић, несумњиво оригинални књижевни и универзитетски интелектуалац, определио се за чврстину (и сигурност) наративног излагања. Та сигурност код Павличића је заснована на освојености оног модела романа у којем роман у потпуности припада форми свог жанра.

Павличић не прави, а и не тежи романима који исцрпљују читаоце својим слојевитим психолошким загонеткама, алтернативним понудама, аналогијама и текстуалним микстурама. Све је код њега, од оног првог романа, *Скандала на симпозијуму*, па преко *Вечерњег акта*, за који је добио *Нинову награду* до *Етера*, *Радова на крову*, *Краја мандата* и *Челичног месеца*, одређено простом конструкцијом фабулативног исказа са ситнокриминалистичким подстицајима или мањим експериментима на плану фантастичног. А када један писац, као што је Павао Павличић, тако овлада техником и технологијом романескне продукције, онда и није чудно што се у укупној књижевној понуди сваке године појави по један његов роман.

Најновији роман Павличића носи наслов *Трг слободе*, а његова не тако опширна радња сведена је на максимално изрежирану и организовану одбрану рушења старог трга. У приказу исте одбране Павличић је у свом роману „скупио" људе различитих определења, образовања и емоција, ставља-

јући пред њих исти задатак без потраге и за решењем тог задатка. У фокусу његовог књижевног интересовања је самеравање понашања различитих типова људи. И анализа њиховог односа према простој, али свакодневној и егзистенционалистички наглашеној стварности. Људи на брујућ баналности распламсавају у Павличићевом роману борбу својих унутрашњих одређења и разлога. Они бране, како би то рекао Борхес, и неурбанизоване плацеве своје слободе, стрепећи у тој борби и над импулсима своје ратничке инспирације.

И, тако, из реченице у реченицу, Павличић у свом новом роману гради и прати своје јунаке, изоштравајући до крајње видљивости и ретушираности њихове бранилачке и међусобне односе зависности, поретка и жеље за афирмацијом профила обичног, али незаобилазног човека, кога срећемо и кога не можемо заобићи на улици. И то сваки дан, без обзира што се њима нису у својим књижевним творевинама бавили Данте, Достојевски или Меша Селимовић.

Зоран М. МАНДИЋ

ПОЈАМ ЖАНРА У АМЕРИЧКОМ ФИЛМУ

„Жанр" је термин који се у овом тренутку у филмској критици често употребљава, али ипак је мало слагања око тога шта он тачно значи и да ли је уопште од икакве користи. Чини се да постоје три врсте питања која би се могла поставити с изгледом да ће бити од неке користи: прво, да ли жанрови стварно постоје на филму, а ако постоје, да ли могу да се одреде; друго, које функције врше; и треће, како настају појединачни жанрови, или шта их узрокује?

Изгледа да је разумљиво почети с кратким прегледом историје жанра у књижевности, јер су се управо у овом контексту извесни проблеми поставили по први пут. Мишљење да постоје различити књижевни родови који имају и различите технике и предмете први је развио Аристотел; он је у *Поетици* покушао да подели оно што је називао песништво, а што бисмо ми једноставно назвали књижевност, на један број категорија као што су трагедија, еп, лирска песма итд. Његова намера је била да одреди које су специфичне одлике сваког посебног рода, шта се од сваког рода може очекивати да чини, а шта не. Затим је покушао да установи њихов релативни значај и, после доста расправљања, закључио је да је трагедија најузвишенија врста песништва.

Аристотелове идеје су преузете у ренесанси и од њих је изграђен строг систем правила, тако да су неки тачно одређени стилови и форме били прописани за сваки род (правило три јединства у драми је најпоторнији пример). Оваква кодификација је била раширена и у неокласицистичком периоду 17. и 18. века, када се књижевност почела делити на све већи број категорија, или „врста", како су називане, а од којих је свака имала свој сопствени тон, форму и предмет-грађу. Резултат оваквог прилично механичког и насилног приступа књижевности био је тај да се у теорију књижевних

родова постепено почело сумњати. Чак је и класициста др Џонсон био подстакнут да узвикне: „Зато тешко да постоје било какве врсте писања чију бисмо суштину и саставне делове могли да одредимо; сваки нови гениј производи неку нову иновацију, која, пошто је пронађена и призната, руши правила која је установила пракса претходних аутора".

Под утицајем романтичарског револта против правила и традиција свих врста, идеја књижевних врста, или жанрова, како ће касније бити назване, доста је изгубила на значају. Уметник је требало да буде слободан да пише на било који начин на који га је подстицао његов сопствени дух. Тек се са појавом и оснивањем школе литерарне критике у Чикагу у касним тридесетим и раним четрдесетим годинама овог века, познате као неоаристотеловска школа, више пажње посвећује утицају који већ постојеће форме и конвенције имају на уметника. Неоаристотеловци су свесно реаговали против „нове критике" која је снажно негирала сваку врсту историјског прилаза књижевности. Позната узречица „песма је песма је песма" сажето излаже њихов став: књижевно дело постоји по себи и не ослања се ни на какве референце у спољној стварности, било савременој било историјској.

Неоаристотеловци су желели да књижевност спасу од овакве самонаметнуте изолације и, пошто су све покушавали у овој намери, они су делимично васкрсли теорију жанрова. Међутим, они нису увек успевали да избегну оно што је иначе често било извор забуне; Аристотел је о књижевним врстама говорио у два смисла: прво, као о једном броју различитих група конвенција које су током историје нарасле и развиле се у појединачне форме, као што су сатира, лирска песма и трагедија; и друго, као о једној фундаменталнијој подели књижевности на драму, епику и лирику, која одговара основним разликама у односу између уметника, предмета-грађе и публике.

У ствари, утрошено је више времена за одређивање природе и могућности ова три књижевна облика него за истраживање историјских жанрова. Коначно, иако већи део овог посла није релевантан за филм, чини се да су ова три облика (која приближно одговарају драми, прози и поезији) подједнако присутна и на филму. С друге стране, истраживање развоја појединачних жанрова, као што су готски роман или викторијанска мелодрама, није се одважило ни на шта више од пуког бележења низа примера.

И поред свега, од примера књижевних критичара може се извући некаква корист, макар се радило само о упозорењу. Многи желе да избегну читаво питање жанра зато што се сматра да ће оно одвести постављању правила и прописа која ће арбитрарно ограничити слободу уметника да ствара оно

што му је драго или слободу критичара да прича о оном што хоће. Али, ако је теорија жанрова у књижевности обично била ограничавајућа и нормативна, то не мора увек да буде тако. Не мора да се постави платоновски идеал према којем би сви појединачни случајеви требало да теже, нити се чак мора рећи да ће било који појединачни филм потпуније бити вестерн, или гангстерски филм, или мјузикл, уколико више садржи све различите елементе дефиниције. Аристотелова изворна намера је била да опише, а не да пропише.

Велек и Ворен пружају нешто позитивне помоћи у својој *Теорији књижевности*. Они јасно износе срж проблема: „Дилема историје жанра је дилема читаве историје: i.e. у намери да откријемо шему референци (у овом случају жанра) морамо да проучавамо историју, али не можемо да проучавамо историју ако претходно нисмо замислили неку шему селекције".

Као што они примећују, овај проблем је само други аспект једног ширег филозофског проблема универзалија. С обзиром на филм, можемо то овако изразити: ако желимо да знамо шта је вестерн, морамо да гледамо одређену врсту филмова. Али, како знамо које филмове да гледамо ако не знамо шта је вестерн? За неке је испразност бројних расправа које настају због ове дилеме (као: да ли је филм, као што је, рецимо, *Усамљени су храбри*, вестерн или није) толико очигледна да потпуно очајни одустају. Али, пошто су поставили проблем у, наизглед, нерешивим оквирима, Велек и Ворен нам нуде један излаз. На самом почетку здрав разум нам сугерише да је могуће направити списак елемената који су уочени у оним филмовима коју су у сврхе расправе названи вестерни, и могуће је рећи да се сваки филм који садржи један или више ових елемената може отуда сматрати вестерном, иако због тога није идентичан с другим примерима те форме. Међутим, Велек и Ворен настављају: „Жанр треба, по нашем мишљењу, схватити као грушисање књижевних дела која су, теоријски, заснована како на спољашњој форми (специфичном метру или структури), тако и на унутрашњој форми (становишту, тону, намери — или грубље речено, предмету и публици). Привидна основа може бити било једно било друго (e.g. „пасторала" и „сатира" за унутрашњу форму; диподни стих или пиндарска ода за спољашњу), али ће проблем критике, у том случају, бити да пронађе *другу* димензију, да допуни дијаграм."

Чини нам се да је идеја о постојању две форме, унутрашње и спољашње, кључна, јер ако испитујемо само прву, у оквирима предмета-грађе, онда ће наш концепт бити исувише лабав да би био од велике вредности, а ако испитујемо само другу, онда ће жанр бити без икаквог значења, пошто је лишен сваког садржаја.

Који су, дакле, филмски еквиваленти прве, спољашње форме? Очигледно је да то није ритам. У мери у којој се може рећи за неки филм да има ритам, то не зависи од конвенција жанра у чијим је оквирима тај филм направљен, већ од уметничких личности редитеља или монтажера.[1] Ни појам структуре не отвара нам велике могућности. На пример, чини се да је изузетно тешко доказати да постоји било каква значајна личност између заплета више различитих вестерна. Свакако да постоји један број структура заплета које се понављају из филма у филм. Једна таква је она у којој је побожни и обично дисциплиновани коњички официр једва спречен да не започне „општи рат против Индијанаца". Или једна у којој је преобраћени револвераш или бивши шериф једва наговорен да преузме одговорност за „чишћење" града. Међутим, узети овакве структуре за основу приликом дефинисања жанра значило би завршити не са једним жанром који би се звао „вестерн", него са скоро неограниченим бројем поджанрова. Можда би неки желели да тврде да је ово најбоље што се може учинити. Ипак, чини се да ови филмови имају нешто више заједничког, нешто што чини да ове две врсте приче које смо горе споменули припадају истом жанру.

Пошто се бавимо визуелним медијем, морамо, наравно, наш критеријум у одређивању потражити у оном што стварно видимо на екрану. Одмах пада у очи да видимо читав низ „спољашњих форми". Пре свега, постоји простор у којем се дешава радња филма, главни украс многих филмова. Често, то је екстеријер веома специфичних крајева: пустиње, планине, равнице, шуме. Или се радња дешава унутар неке просторије, али је поново то посебна врста просторије: салуни, затвори, судднице, куће на ранчевима, хотели, речни бродови, бордели — сва она места која често посећују они који живе напољу и/или скитничким начином живота.

Затим, постоје два типа одеће: шешири широког обода, кошуље раздрљеног оковратника и мараме, уске фармерке (које су, како су године пролазиле, постајале све уже), које се понекад носе са кожним ногавицама и скоро увек са мамузама на чизмама са високим потпетицама; или, алтернативно, војничке униформе или веома разноврсни, али пажљиво одабрани, индијански костими. Такође, постоје и извесне врсте одела за посебна занимања: траке у облику машне за коцкаре, црне рукавице за најмљене револвераше-психопате; човек који носи ланац за сат често је судија, црни шешир означава проповедника, полуцилиндар — новинара. За жене обично постоје само две врсте костима: широке, пуне сукње и уски горњи део хаљине, или, нешто несташније фармерке и кошуља. (По-

---

[1] Осим, можда, у случају брзе монтаже секвенци у многим гангстерским филмовима.

стоји и трећи костим који је обично резервисан за Мексиканку или проституткy — што су често синоними — код којег је горњи део хаљине мање утегнут, док је изрез знатно дубљи.)

Треће, постоје и различита оруђа за различита занимања, првенствено оружје, а од овог првенствено ватрено оружје. Оно је обично нарочито идентификовано: „колт 45с", пушке „винчестер" и „спрингфилд", сачмарице у извесним ситуацијама (као што су пљачка банке или сукоб са бројно надмоћнијим непријатељем), а у вестернима из ранијег периода то су мускете из којих се може пуцати само једанпут и које се набијају одгоре. Ова брига око избора оружја није само пука педантерија, нити је она условљена обзирима према историјској веродостојности, јер у употреби је била невероватна разноликост оружја. Оружје које се користи у овим филмовима користи се највише из стилистичких разлога; погледајмо, на пример, значајну разлику у стилу покрета од којег се захтевало да напне ороз на „винчестерки" и оног који је то требало да учини на пушци „ли-енфилд 303". Друга оружја такође имају своје место: ножеви, који, често, изгледају злокобно и слични су дугом ловачком ножу, бичеви (које користе жене или насилници), понекад и топ у војној или добро снабдевеној индијанској гвожђурији, нарочито лук и стрела. И овде постоје оружја специјалне намене. Мора се пажљиво мотрити на човека који носи траку у облику машне да случајно не потегне „дерингер".

Међу средствима по значају следе коњи, који се такође користе на формално разграничене начине. Индијанци јашу голог коња, или само са ћебетом, што је можда знак њихове блискости са животињским светом. Бели и црни коњи често имају симболичну функцију, а ако жена не јаше постранце, онда она није дама, иако то увек није најгора ствар. Доктори и судије се возе у чезама, уколико нису, као Док Холидеј, престали да се баве својим послом. Знамо и која врста људи путује поштанским кочијама — према мери поштовања које заслужују, дато у негативној градацији: жене, коцкари, продавци стезника и Источњаци.

Четврто, постоји и велика група физичких објеката који се понављају и због тога добијају формалну функцију. Возови су увек истог типа; они имају заштитну брану испред локомотиве, вагоне са ограђеном отвореном платформом на задњем делу воза (подесно за туче) и седишта с обе стране средишњег пролаза. Рудници, продавнице мешовитом робом и тврђаве такође играју велику улогу и представљају: корупцију новцем, врлину поштене индустрије и оазе снаге у непријатељској земљи. Индијанци, такође, упркос либералнијим схватањима у последњих неколико година, још увек нису важни као људи

са својим сопственим правима, већ првенствено као део пејзажа.

Све ове ствари функционишу као формални елементи. То значи да филм није „о" њима, као што сонет није о четрнаест стихова у одређеном метру. (*Винчестер 73* није филм о пушци, она овде служи само као средство којим се повезује прича. Овај филм је, као и сви филмови, филм о људима.) Очигледно је да је формална структура овде слободнија него у сонету; сви елементи не морају да буду присутни. Али, ако кажемо да је вестерн онај филм који садржи бар један од њих (а списак се, свакако, нипошто не може исцрпсти), онда казујемо нешто што је разумљиво и корисно. Визуелне конвенције стварају оквир унутар којег се прича може испричати.

Међутим, још је важније то да оне *утичу* на то каква ће то врста приче бити. Управо као што природа сонета ствара вероватноћу да ћете пре написати љубавну песму, и то врло личне природе, него нешто друго, па се на овај начин сонет развио као жанр који има спољашњу и унутрашњу форму, тако је и вестерн као врста филма у великој мери одређен природом својих конвенција. Још јасније ово се може негативно изразити: мала је вероватноћа да ћете створити добру песму на обимну историјску тему, као што је тројански рат, ако одаберете сонетни облик. Исто тако, ако намеравате да правите вестерн, онда не намеравате да се бавите извесним темама или предметима (уколико, као у филму *Тачно у подне,* свесно не покушавате да ову форму прилагодите својој сврси на један арбитраран начин).

У напору да се овде буде што прецизнији, неизбежно се доспева на опасан терен, јер, осим ако неко није видео све вестерне који су икада направљени (или, ако желимо да будемо апсолутно логични, све вестерне који би икада могли бити направљени), никако не може бити извесности да ће се ове генерализације одржати. Пошто нам је намера да подстакнемо дискусију, а не да је завршимо, може се, ипак, за почетак рећи да ће се вестерн, због физичког простора у којем се радња дешава, успешно бавити причама о опозицији између човека и природе и о изграђивању цивилизације. Као што Џим Китсиз (Jim Kitsis) у својој књизи *Западни хоризонти (Horizons West)* истиче, такве опозиције се сагледавају са два становишта: становишта које је за природу и становишта које је за цивилизацију. Међутим, ако, с друге стране, желите да се бавите осећањима страха, усамљености и раздражљивости која стварају велики градови, онда то нећете баш добро обавити у оквирима вестерна.

Оволико је, можда, очигледно. Али, могуће је отићи и даље. Мушкарци у вестернима носе одећу која је агресивно

мужевна и секси на један вирилан начин.[2] Ово, пак, по себи одређује карактер јунака — он је ћутљив, јак, једноставан, самодовољан. Свакако да није случајно да најпознатији јунаци вестерна нису, по конвенционалним мерилима, згодни. Џон Вејн, Рендолф Скот, Џејмс Стјуарт, Гари Купер, Кирк Даглас, сви су они на себи својствен начин привлачни, али нису, као Кери Грант, салонски лепотани. Слично томе, одећа и код жена одређује да ли ће оне бити или врло женствене или врло мушкобањасте. (Занимљив је и случај кад женствена одећа крије мушкобањаст карактер — Енџи Дикинсон у *Рио Браво* — или vice versa, у случају карактерâ као што је Каламити Џејн, за које се обично испоставља да се потпуно посвећују кући и деци.)

И због једног и због другог, јер су мушкарци толико агресивно мужевни и воде скитнички живот, и јер су жене приморане да остану код куће или да постану еквиваленти мушкарцима, мали број вестерна показује јако интересовање за љубав. Формални елементи жанра отежавају бављење предметима који претпостављају да су јунаци заинтересовани, и да имају времена, за наклоности срца.

Такође је вероватно да ће, пошто је већ арсенал оружја изложен за посматрање, насиље у овим филмовима одиграти кључни део приче. Ово не значи да не би могао да постоји пацифистички вестерн, иако је значајно да су они ређи од пацифистичких ратних филмова зато што врста оружја која се у вестернима користи чини насиље мање директним и непријатним. Међутим, тешко је замислити вестерн у којем не постоји бар претња насиљем. Свет Запада је много другчији од света у романима Хенрија Џејмса (Henry James), где се никада, ниједна рука не диже у гневу. Пошто је ватрено оружје овде присутно као део формалне структуре, појавиће се, и то је карактеристично, дилема која се или може решити само насиљем или ће насиље бити једино решење, иако погрешно. Јунаци ће бити од оне врсте људи чија врлина није толико у интелектуалној префињености, или имагинативности, колико у жељи и способности да буду оно што јесу, да на неки начин, не обавезно физички, буду јаки.

Може се ићи и даље. Већ је могло бити примећено да је предмет-грађа оно што одређује спољашњу форму, али да није обрнут случај; да ће оне ствари које режисер жели да каже одлучити о форми која ће се употребити. Није довољно познат начин на који је већина вестерна зачета у главама својих режисера и писаца да би се могло рећи да ли је ово стваран ток креације. Ипак, може се опростити свакоме ко сумња да је најгори начин за прављење вестерна да се прво

---

[2] Тако, на пример, да бисмо ово истакли, коцкар чије је одело блештавије, увек је изузетно наклоњен женама.

смисли тема, па тек *онда* покуша да се она транспонује у форму вестерна.

Ако се филмски жанр овако посматра, као састављен од спољашње форме која обухвата известан број визуелних конвенција које су, у једном смислу, произвољне (исти је случај и са пет чинова у трагедији), онда су неки проблеми на путу да буду решени. Прво, нисмо обавезни да успостављамо никакву исувише блиску везу између вестерна као жанра и историјске стварности. Свакако да оваквих веза *има*. Али дискусије о овим проблемима се на тој тачки завршавају, зато што се обично претпоставља да ова веза мора бити директна; да се вестерни, пошто је Запад већ постојао, морају њиме битно бавити. Китсиз, на пример, каже: „Основна конвенција овог жанра је да су филмови у духу вестерна филмови о америчкој прошлости". То, једноставно, за већину филмова није тачно, укључујући неколико оних о којима он расправља, јер је једино Пекинпо (Peckinpah), од три режисера које Китсиз спомиње, окупиран историјским темама. Мен (Mann) укључује овакав материјал у неке своје филмове, иако његово главно интересовање не тежи томе, а чини се да је Бетичер (Boeticher) потпуно заборавио на било каква размишљања оваквe врсте. Поштено речено, Китсиз је свестан неких других елемената овог жанра. На стр. 24—25, под насловом „историја", „теме", „архетипови" и „иконе" (што је еквивалент ономе што сам ја назвао визуелне конвенције), он даје преглед оног што назива „међусобно повезани аспекти жанра". Међутим, не успева да покаже у чему се састоји њихова међусобна повезаност, нити, на крају крајева, ово прво поглавље има много везе са његовим размишљањима о посебним режисерима, и то из разлога који сам већ наговестио: што је историја, којој Китсиз посвећује највише пажње, релативно небитни део многих вестерна.

Постоји неколико разлога с којих је неопходно одупрети се искушењу да се о вестерну опширно говори у историјским оквирима. Прво, ова прича се обично завршава спомињањем Форда (Ford), кога историја, очигледно, више интересује него већину других режисера. Али Форд није вестерн. Друго, ако је то оно што вестерни углавном представљају, онда је тешко разумети зашто би половина светског становништва проводила време гледајући их. Треће, и најозбиљније, дефинисати вестерне као филмове о извесном периоду америчке прошлости значи погрешно разумети природу и значење жанрова и њиховог функционисања.

Међутим, пре него што се овим позабавимо, треба истаћи још две ствари. Иако се мени чини да је вестерн најважнији од свих жанрова, да је то жанр у којем је направљен највећи део добрих дела, очигледно је да постоје и други жанрови. И њима би се могло приступити на исти начин, то јест

могла би се испитивати спољашња форма, визуелне и друге конвенције, и могло би да се види да ли постоји исти однос између форме и садржаја, да би се могло показати да је предмет-грађа који се обрађује одређен низом формалних и датих шаблона. Гангстерски филм[3] је упадљив пример за испитивање, иако је овде проблем то што се он полако претапа у трилер, тако да на једном крају спектра имамо, рецимо, *Бело усијање*, а на другом Хичкока. Мјузикли би, такође, требало да привуку пажњу. Није неопходно да се дефинисање жанра врши само уз помоћ визуелних елемената, јер филм није само визуелна уметност. На пример, разумљиво је (или је било разумљиво) да у холивудским романтичним комедијама људи не спавају заједно уколико нису венчани. Јасно је да ово *јесте* конвенција — јер у стварности то никад није било тачно. Ово се не може објаснити ни позивањем на Хајсов (Hayes) законик, јер би, у том случају, она постала ограничење. Иако ова конвенција ограничава врсту предмета који се могу обрађивати (исто се дешава и у викторијанском роману), с друге стране, из ње се може доста „извући". Чувена сцена у *Догодило се једне ноћи* у којој Клерк Гебл и Клодет Колбер деле заједничку собу употребљава ову конвенцију као основу свог хумора. Па ипак, најважније одређујуће карактеристике жанрова биће визуелне: ватрено оружје, аутомобили и одећа у гангстерском филму, одећа и игра у мјузиклу, замкови, сандуци и зуби у хororима.

Друга је ствар у овоме: иако је могуће говорити о темама и архетиповима у жанровима, као што то чини Џим Китсиз у својој књизи, то, на крају крајева, није од велике помоћи. Он наводи архетипове као што су: „путовање и трагање, церемоније љубави и брака, јела и пића; ритмови бдења и сна, живота и смрти". Не само да се ово јавља и у другим жанровима, а не само у вестерну, него постоји и у филмовима који се тешко могу уврстити у било који жанр, а што је још важније, појављује се и у другим формама уметности, осим филма. Потребан нам је један начин посматрања жанра који може да разјасни оно дистинктивно у њему и начин на који се односе његова спољашња и унутрашња форма.

Али, које функције жанр врши? Или, другим речима, зашто се уопште устручавати да се о томе разговара? Зар не можемо исто тако добро да наставимо с нашим садашњим теоријама које теже да прописују, пошто смо признали да неки филмови личе на друге? Невоља је у томе што су наше садашње теорије веома екстремне. Оне претпостављају да је *auteur* (који, наравно, не мора да буде режисер) лично одговоран за све што се у филму појављује — или да је *неко*

---

[3] Види Колин Мек Артур (Colin Mc Arthur), *BFI Seminar paper, Genre and Iconography.*

одговоран, макар то био и неспретни продуцент. Овај облик претеране компензације, реакција на мрачно доба критике кад је амерички филм био одбациван као глупост која се понавља, као масовни производ прављен према формули (која је, на несрећу, имала исувише успеха) у холивудским фабрикама, довео је до ситуације када се мисли да су амерички филмови у потпуности изрази уметничких личности њихових, у великој мери оригиналних стваралаца.

Осим преокрета у општем мишљењу, за ово може постојати још неколико разлога. Постоји једна врста критичког снобизма која претпоставља да филм не можете стварно проценити уколико нисте видели и све остале филмове истог режисера, што води ка бизарнијим облицима лова на *auteur*-а.[4] Јер, ако је неки појединачни филм добар, онда иза њега мора стајати *auteur*, а ако је он *auteur*, онда следи да ће и његова друга дела бити добра — или бар интересантна. Па ипак, има и таквих филмова који су потпуно успешни, а који своју снагу добијају од традиције жанра пре него од било каквог значајнијег режисерског доприноса. *Казабланка* је један такав филм, као што уочава Ендрју Сарис (Andrew Sarris) у *Америчком филму (The American Cinema)*. Видети друге Кертизове (Curtiz) филмове није од велике користи, али се зато уживање у гледању других филмова из овог периода са Хемфријем Богартом и осталима знатно увећава. Може се приметити да ово, строго говорећи, нема везе са жанром, јер квалитети које глумац може да дâ једном филму превазилазе границе жанрова. Па ипак, зар није тачно да Богартово ружно лице одмах комуницира једном мешавином цинизма и поштења, досаде и великодушности, као и да је оно изворни део традиције америчког *film noire?* За оно што представља у овом филму, Богарт мало дугује Кертизу, а много више другим филмовима у којима је играо.

Међутим, главно оправдање жанра није у томе што он омогућава само компетентним режисерима да праве добре филмове (иако је човек захвалан и само на томе). Пре би се могло рећи да жанр добрим режисерима омогућава да буду још бољи. А главни разлог с којег ово није било опште прихваћено је тај што *auteur*-теорија није била баш добро опремљена за бављење популарном уметношћу. Она не може, чак ни у својим мање екстремним облицима, да направи места за допринос традиције у којој је филм направљен. Није реч само о томе да морамо, како бисмо оценили *Казабланку*, да будемо спремни да прихватимо Кертиза као *auteur*-а, [што Хајам и Гринберг (Higham and Greenberg) траже од нас у *Холивуду*

---

[4] Овај термин не употребљавам прецизно; под њим подразумевам уметника који је за низ филмова награђен поверењем; дистинкција између *auteur*-а и *metteur-en-scene* овде нема никакве важности.

у четрдесетим (Hollywood in Forties)], него и о томе да, кад се суочимо са стварно значајним уметником, он се обично разматра одвојено од жанровске позадине у којој ради. Књига Робина Вуда (Robin Wood) о Хичкоку одлично је критичко дело. Али, у својој расправи о *Психу*, он не каже ништа о очигледној вези овог филма са хорор-жанром. Сигурно је да наш осећај страха бар делимично зависи од урођене пријемчивости за одређену залиху симбола коју Хичкок користи. Људи ретко озбиљно схватају Хичкока када говори о својим филмовима, па ипак, Робин Вуд у заглавље поглавља о *Психу* ставља овај навод: „Видите, процес кроз који ми проводимо публику (зар није значајно то што он често говори „ми", а не „ја"?) доста је сличан провођењу публике кроз кућу страве на вашару" . . . Сама кућа, са својом нејасном сугестијом на викторијанску готику, налази се у сваком хорор-филму; и када, на крају филма, Вера Мајлс силази у подрум, ми нисмо уплашени само зато што смо чули Нормана да каже да ће однети мајку доле (ми још увек не знамо да је његова мајка леш, иако, наравно, сумњамо да све није у реду) . . . Извесност да ће нешто непријатно бити пронађено долази од нашег знања да се у овој врсти филмова страшне ствари појављују из подрума. То не значи да поричемо Вуду приписивање фројдовског додатног значења подрумима, али је проблем с фројдовским додатним значењима тај што се претпоставља да их нисте свесни. Вероватније се чини да наша свесна реакција на ову сцену више дугује томе што смо их ми већ асимиловали тако што смо били изложени традицији овог жанра.

Већина људи гледа филмове на овај начин. Нико не намерава да предложи да нас мора ограничавати естетски критеријум човека са улице. Па ипак, свако кога бар мало интересује образовање мора се забринути због дистанце између већине критика које се данас пишу и начина на који просечна публика реагује на филм. За њу то није нови Хоукс (Hawks), или Форд или нови Пекинпо; то је нови вестерн. Бити склон оваквом гледишту, не значи порицати претензије ових режисера да буду уметници. Популарна уметност не осуђује своје ствараоце на споредну улогу. Уместо тога, она наглашава однос између уметника и његове грађе, с једне стране, и између грађе и публике, с друге. Уметник уноси у жанр своја сопствена интересовања, технику и могућности — свој стил у најширем смислу — али од жанра прима формални калуп који усмерава и дисциплинује његов рад. У једном смислу то намеће ограничења, као што сам већ приметио. Мало је вероватно да ће извесне теме и поступци, макар и да нису искључени, бити успешни ако се исувише снажно супротстављају жанру. Али, корист је прилично велика. Стално гледање претходног низа филмова је довело до тога да публика пре-

познаје неке формалне елементе као носиоце додатног значења. Већ сам покушао да издвојим неке од њих, а у неким случајевима наговестио сам и њихово значење. Неки критичари воле да их означавају као „иконе".

Међутим, дискусија је, најчешће, ту и престајала. Али, од виталне је важности видети како се иконе односе према филму уопште, као и посебно према жанру, и како се оне у популарном филму могу помирити с нашом природном жељом да филмове схватамо као израз уметничких личности.

Ово се најбоље може постићи ако схватимо да жанровски филм зависи од комбинације новине с оним што је већ познато. Публика зна и препознаје конвенције жанра, а ово препознавање је, само по себи, задовољство. Популарна уметност је, у ствари, увек од тога зависила; могло би се показати да модерна идеја новине (или „оригиналности") као једна од важнијих, или чак *најважнијих* квалитета који су у неком филму пожељни, датира од доба романтизма. Као што Рејмонд Вилијамс (Raymond Williams) показује у *Култури и друштву (Culture and Society)*, управо је у овом периоду уметност почела да губи контакт са широком и грубо уједначеном публиком. Ту се налазе почеци данашње поделе на „масовну" и „интелектуалну" културу. Оваква оригиналност се исувише лако изопачава у ексцентричност, а комуникација је жртвована у интересу само-изражавања. Једна од главних вредности америчког филма је та да се ово још увек није, у потпуности, догодило; а пошто је то већ тако, популарни филм (који је скоро, иако не потпуно, синоним за амерички филм), нуди један од најбогатијих извора грађе за оне који културно неискваренима предају либералне студије. Можда би они који у ово нису уверени желели да доказују да је супротност оригиналности cliché. Тачно је да, ако режисер ропски подражава конвенције, а не користи их, онда добијамо филм који је баш оно за шта се сматра да је Холивуд врло често, или то и сада чини, искључиво производио: потпуно предвидљив низ једне залихе ситуација и слика. Међутим, овај чланак није првобитно замишљен као пропаганда за Холивуд. Ову битку, ако она и није добијена, бар води један број људи који се стално повећава и на фронтовима који се стално шире. Пре би се могло рећи да нам је намера да покажемо да је погрешно заснивати аргументе у корист популарног филма искључиво на случају *auteur*-а.

Један од најбољих примера за начин на који жанр стварно функционише је Пекинпоов филм *Пуцњи поподне (Guns in the Afternoon)*. Пошто познајемо време и место дешавања радње филма, очекујемо да ћемо већ на почетку филма затећи познати град из вестерна. Међутим, првих неколико минута филма сјајно нарушавају наша очекивања. Док камера лута

по граду, откривамо једног полицајца у униформи, аутомобил, камилу и Рандолфа Скота у костиму Буфало Била. Свака од ових слика врши своју функцију. Фигура полицајца нам саопштава да се закон институализовао, прошла су бурна времена живота на граници. Аутомобил, као и у *Дивљој хорди (The Wild Bunch)*, наговештава да Запад више није толико изолован од модерне технологије и импликација које она доноси. Значајно је да се овде камила трка с коњем, оваква гротескна јукстапозиција је болна. Коњ у вестерну није само животиња, него и симбол достојанства, грације и снаге. Ови квалитети се исмевају тако што се коњ трка са камилом, а неправди се додаје и увреда, тј. камила побеђује.

Рандолф Скот није само глумац. Довољно је видети два или три његова филма да би се схватило да он представља једну тиху и веселу врсту поштења. Пекинпо користи ову представу с екрана о Скоту тако што му даје да током читавог филма игра против ње, а шок с почетка филма, где га видимо с периком како води преварантску шатру на вашару, више него изневерава наша очекивања у вези с улогом Р. Скота у овом филму. Он доводи у питање читав наш став према јунацима вестерн-легенде. Скот у костиму Буфала Била је слика која се не ослања само на представу с екрана о Скотовој личности, већ и на постојећу реакцију публике на Буфала Била, јер је и он понижен оваквим гротескним представљањем. Ово је, каже Пекинпо, садашње стање ствари: јунаци се искоришћавају за новац.

Дакле, јасно је да, иако Пекинпо ради против конвенције, не би могао то да учини да он и његова публика нису имали заједничку традицију. Иако на више начина прави анти-вестерн, ипак му је потребна спољашња форма. Посебно је интересантан однос између ове и унутрашње форме. На овом месту морам да се поново упустим у расправу са Џимом Китсизом. Он верује да су Пекинпоови филмови у својој бити филмови о трагању за личним идентитетом. И поред тога што не жели да порекне да се трагови сличних интереса могу наћи у Пекинпоовим филмовима, човек се мора успротивити, јер се у противном јавља тенденција да се занемари најочигледнија чињеница о овим филмовима, та да су они вестерни. За личним идентитетом се може трагати свуда и у било које време. Али, централна тема филма *Пуцњи пополне* је баш она која је, иако је могла бити стављена у друге форме, идеално постављена баш у изабрану форму. Филм описује ситуацију људи које је прегазило време. Пошто су навикли на свет у којем се спорови једноставно решавају, провером снаге, они сада схватају да њиховом начину живота прете компликације и развој који не разумеју. Пошто не могу, или неће, да се прилагоде, остаје им само трагичан и горак хероизам.

Пекинпо користи скуп слика и конвенција које називамо вестерн-жанр да би описао и јасно оцртао ову ситуацију, и то тако да знамо шта је Запад био и шта је сада постао. Прво нам се предочава преко слика које су познате, друго, преко слика које су стране. Заједно, оне одређују Пекинпоову предмет-грађу. Пошто је филм вестерн, разумљиво је да је тема разрађена у оквирима радње која садржи насиље. Да је овај филм био мјузикл, тема би по нечему могла бити слична, али пошто би конвенције биле другчије, она вероватно не би укључивала насиље (или, ако и би, онда би насиље било високо стилизовано, па тако по дејству потпуно другчије). А да је ово био гангстерски филм, онда је мало вероватно да би ефекат краја филма, дивна и елегична позадина растанка у јесен, био исти и да би наговештавао, као што то иначе чини, да је мртви Џад сједињен с природом, за коју се на почетку филма чини да ју је прегазила „цивилизација".

Већи део овог што смо рекли већ су на неке друге начине изразили савремени писци, повремено нешто езотеричније. Оно што сада треба учинити јесте да наше боље разумевање значаја семиологије ставимо у покрет, да испитамо тачан однос између уметника и грађе која му је дата, а све то у намери да објаснимо наше интуитивно осећање да жанр није пуки збир мртвих слика које чекају режисера да их анимира, него да је то традиција са својим сопственим животом. Враћамо се на треће питање које смо поставили на почетку овог чланка. Жанрови претходе великим режисерима. Вестерн је срећно и добро ишао и на сопствени погон и пре него што је Џон Форд (John Ford) или чак Џејмс Круз (James Cruze) налетео на њега. Потребно нам је далеко више рада на раној историји ових разноликих форми уколико желимо да потпуно разумемо њихову чудну снагу и тачан начин на који су се оне толико обогатиле да су могле да привуку све таленте које су привукле. Коначно, питање односа између вестерна и историје, о којем сам већ расправљао, никако није једноставно, а није ни увек средишње, а на њега се са извесношћу може одговорити само ако знамо како се ова форма јавила. Обично се претпоставља да је она, потпуно довршена, проистекла из сржи фикције, па ипак је толико тога у њој визуелно да је тешко поверовати да је ово сасвим тачно. А ако вестерн води порекло из историје и њој одговара, шта је онда са мјузиклом? Или с хорор-филмом? Можемо ли можда да развијемо једну теорију која би одговарала свим овим формама?

С енглеског
Адријана МАРЧЕТИЋ

Едвард БАСКОМБ

ВУК И *ЛЕТОПИС* (4)

(Наставак из свеске за март—април)

Тридесетих година XIX века *Летопис* доживљава један од најопаснијих удараца у својој историји: наиме, у фебруару 1835. власти су забраниле рад Матице српске, што је подразумевало и забрану излажења њеног часописа. Иако су се у неким круговима блиским Матици појавиле гласине да је тој забрани унеколико „кумовао" и сам Вук (причу о некаквим његовим сплеткама изгледа да је лансирао Теодор Павловић, тадашњи *Летописов* уредник), чврсти докази за такву тврдњу никада се нису појавили, тако да се може рећи како је, по свему судећи, Вук у односу на овај случај остао углавном индиферентан. Уосталом, он је у то време био заокупљен сасвим другим стварима — радом на пословицама, односно путовањем по Црној Гори и Далмацији, те је у време ових неугодних збивања и физички био веома удаљен од аустро-угарских простора. Најзад, *Летопис* и Матица су у то време били предмет нимало наивних интрига пештанских Срба (па и самих Матичара!), а против Павловића су из истих кругова достављане и пријаве Угарском намесничком већу, што је у напорима за обнову забрањеног часописа представљало посебно отежавајућу околност.

Ипак, и поред свих тешкоћа, забрана Матичиног рада није дуго трајала: већ почетком 1837. она наставља своју уобичајену делатност, при чему је на челу *Летописа* и даље остао Теодор Павловић. Међутим, ствари на релацији Вук — *Летопис* више никада неће бити онакве какве су биле пре забране из 1835: прекид излажења као да је на неки начин довео и до ублажавања негативне тензије, која је раније и те како обележавала овај однос. Тај преокрет још увек није био радикалан, проћи ће још доста времена пре него што Матица

и њен часопис прихвате Вукову језичко-правописну реформу у потпуности, још увек ће у односу на та питања преовладавати уздржаност, па и негативан однос *Летописа* и његових сарадника, али барем једна димензија Вуковог концепта стећи ће сада недвосмислену афирмацију на *Летописовим* страницама: дух народног стваралаштва, директно или индиректно, у наредном раздобљу постаје апсолутна доминанта већине објављених прилога. У то доба, крајем тридесетих и почетком четрдесетих година XIX века, на књижевну сцену ступа једна нова, млада генерација, која додуше није била одгајана на Вуковим идејама, али их је већином прихватала, тако да је наш реформатор могао да рачуна на ширу и интензивнију подршку но што ју је икад до тада имао. Дакако, није се увек радило о експлицитном залагању за његове идеје, али је у најмању руку стваралаштво ових „књижевних полетараца" било обележено кодовима које је управо он увео у простор наше литературе. *Летопис*, све и да је хтео, није могао да се оглуши о такав генерацијски набој (који је несумњиво имао и извесно повратно дејство), па је тако и Теодор Павловић, који ни лично ни књижевно није симпатисао Вука, објављивао народне песме које су му слали сарадници, као и расправе о њима. У уредничким коментарима уз поједине текстове остало је забележено да је он о усменом поетском стваралаштву имао не само високо мишљење него га је — претходећи унеколико на тај начин заносу романтичне омладине наредних деценија — сматрао обрасцем према којем ваља формирати оригинални домаћи песнички израз. Ипак, Павловић — попут свог и Матичиног моћног патрона Саве Текелије — није слично мислио и о језику овог поетског стваралаштва, што се види како из његове језичке праксе тако и из оних прилога у *Летопису* у којима се хвали славеносербски језик или критички коментарише Вуков концепт. С друге стране, унутрашње трзавице у Матици и *Летопису* допринеле су смањењу интензитета борбе против Вука, јер су дојучерашњи савезници у тој борби преко ноћи (и углавном због ситница, а не принципијелних питања) и сами постајали љути противници: тако, рецимо, на прелазу између тридесетих и четрдесетих година XIX века, три велика опонента Вуковим језичко-правописним идејама, Хаџић, Стаматовић и Павловић, међусобно се сукобљавају, што опет и те како иде у прилог самом Вуку.

Иако питање нове ортографије (као и књижевног језика) изазива најчешће отпоре у Матичиним круговима, Вуковој победи овде ће утрти пут превасходно усмено стваралаштво, тј. поезија коју ће неговати најмлађи *Летописови* сарадници, а која ће бити пресудно обележена тим народним духом. Овакав развој посебно долази до изражаја након 1841, када уређивање часописа преузима Јован Суботић, представник управо

тадашње младе генерације: овај наш неправедно занемарени песник, прозаист и драмски писац, аутор можда најлепших страница поетске фантастике српског романтизма, у тренутку када ступа на уредничку дужност тек је двадесетпетогодишњак, па није неочекивано то што сензибилитет који уноси у *Летопис* одудара од оног који су репрезентовали претходни уредници. О Суботићевом сензибилитету речито сведочи један, наоко неважан, детаљ: он је већ на почетку свог уредниковања стари термин „част" (или „частица"), којим су до тада обележаване поједине *Летописове* свеске, заменио термином „књига", који је — дакако! — из народног језика; исто тако треба истаћи и то да је млади но изузетно образовани уредник имао толерантнији однос према питањима ортографије и од својих претходника и од актуелних Матичиних руководилаца, чак је указивао на неодрживост и мањкавости старе азбуке, мада није преузео Вукову, нити је то, с обзиром на његов положај, у том тренутку било могуће. Он је *Летописовом* профилу покушао дати још изразитију фолклорно-романтичну црту позивајуће српске писце да му пре свега шаљу народне песме, приповетке, „сказке" (бајке), пословице и гатке, те описе народних обичаја: иако није био превише критичан при објављивању примљених прилога ове врсте (објављивао је готово све), показивао је према сакупљачима-записивачима већи пијетет но сам Вук, пошто је неизоставно уз штампане текстове објављивао и њихова имена, а осим тога, таква уредничка некритичност на својеврстан начин подстицала је стваралаштво „на народну", које је публиковано под заштитним знаком усменолитерарних творевина. Мора се такође истаћи да је Суботић отварао *Летописове* странице и Вуковим присталицама, чак и када су се отворено залагали за његов језичко-правописни концепт (само што је — ваљда ради властитог покрића — такве радове опскрбљавао обавезним уредничким напоменама), у чему су тада предњачили хрватски писци; најзад, он сам 1944. у три наставка објављује прву озбиљну студију о метрици српских народних песама, којој је грађу представљала Вукова I књига (лајпцишко издање), али у којој се он није сложио са Вуковим закључцима о овим проблемима. Уопште говорећи, Суботићу је очито био близак дух народног стваралаштва, за који се и залагао, у својим теоријским и есејистичким текстовима користио се без предрасуда резултатима Вуковог рада, али је био опрезан у односу на његове најрадикалније идеје, барем утолико што их није у пракси прихватио. Међутим, млади *Летописов* уредник је своју подршку Вуковом делу и свест о његовом огромном значају за српску књижевност изражавао не само индиректно, објављивањем одговарајућих прилога или одобравањем — у својству пештанског цензора — за штампу Даничићевог *Рата*

за српски језик и правопис, него и директно, у једном свом књижевноисторијском огледу који је несумњиво представљао најотвореniју и најласкавију похвалу Вуковом књижевном раду објављену на страницама *Летописа* током првих четврт века његовог излажења; свакако да је посебан ефекат овом тексту давала и чињеница да је дело *Летописовог* уредника, дакле аутора који је по логици ствари требао да ужива безрезервну подршку Матице. Стога би било занимљиво упознати и данашњег читаоца са кључним местима Суботићевог чланка *Неке черте из повестнице сербског књижества*, објављеног у *Летопису* 1846, чланка који је — због претходно поменутих текстуалних и контекстуалних чињеница — свакако деловао необично, па и неочекивано у рецепцијској свести оновремених читалаца:

„...Доситеј је у много струка чрезвичајниј човек; ми га овде имамо само као списатеља сматрати. Његове *Басне* (1788) основале су, тако рећи, српско књижество, и ако га нису основале, а оно су га заиста животом задануле. Оне су прве народу његовим језиком говорити почеле; оне су прве народу говорити почеле оно што је за њега и онако како је за њега. А особито је то у њима било што су о народним стварима говориле, које су за народ од највећег интереса биле. Ово је било донде нечувено и невиђено. Као изображеном српском родољупцу што би данас у наше дане било да наједанпут у опери српске гласе српски певати чује, тако је онда морао језик *Басна* народу као небесна каква музика у ушима звонити. Пак онај дивниј српскиј слог, лак и окретан, жив и пун здравља, као да из живи уста тече; израженија народна, не с муком тражена и силом извијана, него срећно и на свом месту употребљена, као да друкчије бити не може, пуна душе и значаја тако да се чисто сама у памет увлаче и тамо остају! Одовуда се лако разумети даје онај ентузиазм с којим су *Басне*, пак и друга Доситејева дела дочекана.

Обрадовић је делом показао шта треба да се за народ пише и како ваља да му се пише. И заиста, у следујућој десетини таки видимо двоје у књижеству, које је само његовим поводом постало, а то је прво: *славено-српскиј језик*, и тежење на *практическу народну корист*. Год. 1802. изда Ј. Рајић, високопарниј хисторик, којега *Историја разних слав. народов* (1794—5) ни по језику ни по начину писања за народ справљена није, његов *Цветник* пун кратки преповедчица; исте године печата А. Стојковић свој *Сербскиј секретар* да научи народ како ваља свакојака писма писати; од П. Хаџића изиђе *Катихисис здравија;* 1804. година донесе *Земљеописаније* од П. Соларића, 1810. изиђе *Пчелар* од А. Максимовића и *Художество к продолженију живота человеч.* од Хуфеланда, превод од Г. Бечкерекија; 1808. *Искуснiј подрумар* од З. Орфелина по други

пут печатан; 1809. видимо *Руководство к домостроителству* од Новаковића, *Численицу* од Дошеновића и т. д. У овој су десетини и Ковачевић и Вујић почели народу своја забавна дела давати.

Уобште, дакле, било је књижество у овој десетини (1800—1810) стању народа много сходније него пре тога, али се још све једнако тежило на високо и тако нам је дошао *Нума Помпилиј* (превод од Терлајића 1801), Цимермановo дело *О уједињењију* (прев. од Соларића 1809), *Философическа наука* (од Бечкерекија 1809). Сва ова дела гледе са висине европејског изображенија на сироте српске ревностне али слабомоћне читатеље, којима се мозак заврти кад у ту висину погледе.

Што се пак језика тиче, тај је у овој десетини велики корак к народу ближе учинио. Па и то је, као што смо више приметили, поводом Доситејевим било. Велики сирјеч Просветитель почне за српскиј народ српским језиком писати. Он се из народа подигао и сам на себи искусио *шта* народу треба и *шта* би за њега добро било; он је сам себе учити морао и тако је на самом себи познао *како* треба народ учити; он је познао да се само оно може научити што се разуме; да се од целог народа не може захтевати да другиј језик научи, да такве предуготовителне науке сву вољу и све време одузимају, које је нужно на то да се што добро и користно научи. И тако се остави он старог пута и удари сасвим новим, и стане онако писати како га је мајка говорити научила. Кад други виде како то народ прима, а они се онда и сами промисле, пак најпре гдекоји, а после скоро сви чистиј црковниј језик оставе и приступе к српском. Но, будући да црковниј језик за онога који га зна особиту дражест, која се у савршенству језика оснива, има, зато га се и онај који је баш потпуно о томе уверен био да се за народ народним језиком писати треба, сасвим отрести није могао. К томе је долазило и то, што су многи држали, да је црковниј језик књижевниј или хох-српскиј, да га се, дакле, ако се не може сасвим задржати, колико-толико придржавати ваља; а други су опет мислили да ће се мешањем црквеног језика са српским овај подићи и облагородити. Од туда постане мешовит језик, који име *славено-сербскиј** добије, који је in th'esi дотле владао, док се нису *народне песме* издале. И пре тога су се, истина, гдекоји гласи против њега чули, и после тога је он још код неки списатеља владао, да и данданас још останци његови развалина из књижевног нашег језика сасвим уклоњени нису; али, како су српске народне песме у народ ушле, тако се

---

* Ово име, да није то значило што је и да се како досад задржало, таман би нам сад згодно било и како ваља дошло, гди се о јединству књижевног језика за Србље-Хорвате и Словенце ради; *славено-сербскиј* или *словено-сербскиј језик* таман би овај савез како ваља изражавао.

славено-српском супарник појави, који га је, као Херкулес у колевци, раздрузгао.

И тако је, дакле, народ сам себи помогао . . .

— —

. . . И тако је *дејствителност* оно што у српским народним песмама читатеља усхићава, дејствителност *скрожђу поетичка*, и опет *сасвим истина. Јединство материје и форме*, друга је велика заслуга српске народне поезије, а *особитост у изводу*, као народњ значај, треће што истим песмама особито место у поезији света, *у реду са другима самосталнима*, даје. С овим се не могу гдекоји ни од најпросвећенији народа Европе похвалити; ово је преимућство у ком Срби, чини нам се, најближе до стари Грка стоје. Српска је поезија, као и грчка, *права особа* са опредељеним сопственим одликујућим значењем; у њој је индивидуална материја, индивидуална форма и индивидуална боја: потпуњиј, дакле, характер. И само овако оправљене могле су народне песме онда изображеној Европи као *некиј феномен* засијати, кад ни једна народна поезија смела није поред ученог стихотворства главе подићи; само тако могло је бити да су страни духови, који су на песме свога народа као тепање детета гледали, у српским народним песмама глас новога, јошт у цвету младости раскоштвујућег *Фива* чули. Српске народне песме нису Volkslieder, него Nationlieder, као што су код други народа производи стихотворни најсилнији генија у народу.

Пре него што је Гете и сањати могао о драгоцености која у Шари гори прикривена лежи, пре него што се Талфи и родила, ценио је *народ* српскиј у пуној мери све оно чему су се после страноземци чудили и дивили. При прелу и на моби, у сватовима и на славама, у сваком тако рећи састанку народа, славила је српска поезија најлепше тријумфе кроз толико векова док су страни народи за њу сазнали. Осећање њене красоте и дивоте било је што је неке побудило оно што је у народу скоро сваком познато печатати. А кад после тога не само над унутрашњом ценом него и над формом саобштавања, над језиком којим су песме спеване учена Европа ускликује, онда и наши учени виде да се народним језиком тако писати може да се Европи допада. Сад је, дакле, бадава било говорити да се народним језиком књиге писати не могу, и ако се који учитељ и нашао да то рекне, то му ученик веровати није могао јер је на противној страни много јачиј аукторитет стојао. И овим је начином, као што смо пре рекли, народ сам себи, што се језика у писању тиче, помогао. Тријумф овај народног језика био је падениje црквенославенског у књижеству српском: читаво јато млади, за народно одушевљени списатеља почне певати и песме њине стану се друкчије разлегати по народу него гдикоји пре тога славенски написани стихови.

Лепе српске кћери певаше при везу, шву и весељу песме које су им млада браћа написали; српски младићи, седећи на месецу пред кућом, износили су у друштву арије за песмице које им је младиј који пријатељ у својој књижици печатане саобштио. Сасвим другиј смисао добије стихотворство; оно није више писано било да у књигама остане, него да у живот пређе и чувства буди и управља, и животу сласт буде.

И одпреће су се поједини гласи песне чути дали, али су одвећ ретки били. Везилић је 1788. *О спокојној жизни* певао; Доситеј је и у том народу послужио: његову „Све што мене окружава" песмицу и данас многи и многи певају; и сам Рајић издао је 1791. *Бој змаја са орлови,* а 1798. трагедију *Урош* из које се песма „Ти создавиј око" и данас чује. Написало се и неколико преповедки: од Мразовића *Нравоучителниј магазин,* који је 1793. год. изашао а 1817. по другиј пут печатан био, пријатно је децу и матере забављао; од Стојковића изиће *Кандор* или откровеније египетских тајн 1800, *Аристид и Наталија* 1801. — Са народним тек језиком имао се народниј Парнас дигнути; народним гласом могла је само младостна Мелпомена запевати, јер само кроз народниј језик може се свето чувство поете, које за срцем тежи и к томе говори, разумети, само тако може оно побудити, разгрејати, развеселити, усхитити!

Доситеј је 1811. године умрео, а годину дана пре његове смрти појави се у књижеству нашем човек који је у својој струки знаменито на нашу литературу дејствовао. То је био Милован Видаковић, који је 1810. год. *Прекрасног Јосифа* и *Усамљеног јуношу,* 1811. *Велимира и Босиљку,* 1814. пак *Љубомира у Јелисиуму* (прву част; друга је изишла 1817, а трећу и последњу 1823) издао. Ова дела гутао је тако рећи народ а не читао, при свем том што је језик у њима јако славено-српскиј. Овај списатељ имао је особитиј уплив у књижество наше, он је управо првиј читајућиј публикум створио, он је народ на читање научио; а како је на младеж дејствовао види се из тога што су после 15—20 година, дакле баш они који су га као деца читали, списатељи српски све романе писали којима се на челу видило из које школе произилазе. Тако је писана ‚Љуба Миланова', тако ‚Племенита Љубов', ‚Стефан Јакшић', ‚Добривој и Александра', ‚Драгомир', ‚Пољска љубичица'. Неке форме језика у писању постале су обштима кроз Видаковића и уобште, код многи списатеља доцнији приметити је уплив његов у начину писања; штавише, и у сам живот читајуће класе прешло је по штогод из његовог пера.

Оне године кад је Видаковић последње од својих дела, којима је народ потресао, издао *(Љубомира у Јулисиуму* I част, 1814), појавио се у књижеству другиј муж, за кога онда нико не би рекао да ће се о њему толико говорити и да ће

толико учинити. Био је то млад један Сербијанац, који никакве високе науке свршио није, а ком је при свем том суђено било доктором философије и чланом више учени содружестава постати. Један сељанин, који је само сеоске школе свршио, морао је црквенославенскиј језик из књижества српског истиснути; другиј сељанин, који равним начином никакве велике школе учио није, имао је српскиј језик као књижевниј утврдити, тај управо рећи као какву непознату земљу открити. Онај првиј ко је био знамо; овај другиј није нико другиј него Вук Караџић. Он је речене године прва своја дела *Мала простонародна славено сербска песнарица* и *Писменица сербскога језика* издао. И ова су дела програм целог његовог списатељског дејствовања: све што је год он за 30 и више година као списатељ радио, било је — *народне песме* и *језик сербскиј*. Шта је кроз народне песме у смотренију језика учињено, то смо горе видили; од тога и њему као скупитељу и издатељу леп део припада. Само пак његова је заслуга што је у језику делао. Ту је он првиј самим чистим народним језиком писати почео и једнако писао; он је науки и напредовању језика српског својим неуморним скупљањем материјала врло много помогао. Доситеј је увео народниј језик у књиге, Вук нам је показао који је то народниј језик; Доситеј нам је показао да треба народним језиком књиге писати, Вук пак показао нам је како треба да пишемо. Год. 1818. изда он *Рјечник;* год. 1822—1824. три књиге народни песама; 1826—1829. ‚Даницу', забавник од велике цене за језикословије и повестницу последње сербијске побуне против дахија; год. 1836. изиђу *Пословице сербске* од њега. Вук има још једну заслугу у српском књижеству, а та се састоји у правопису којим се он, најпостојанији у томе од свију српски списатеља, непрестано од 30 година служи, која како у простоти тако и целисходности равну себи тражи, коју би требало сви српски списатељи оберучке да пригрле и коју ће сигурно пре или после сви примити морати ако неће горе код бољега да изберу. Из почетка је Вук у језику претеривао и под народниј језик све што је пучко узимао; но ово је с једне стране наравно било, јер која реформа у почетку није на противну страну преко границе прешла, а с друге стране било је и нуждно, јер ако се хтело добити нешто, морало се искати све. Служило је пак то на добро још и у том што се тим таки јасно дознало шта не треба, дакле и шта треба. И он сам већ је одавно на уже шестар свој повукао, с друге пак стране земљиште народног језика раширио. Сад му није Ерцеговина српскиј Париз, него му је Ерцеговина свуда куд се српски говори, т. ј. све земље у којима Срби живе и српски говоре једнако му се вредне чине да се на њи внимање обрати. Кроз Вуково делање постало је српско књиже-

ство и другом славенском свету живећим. У смотрењу језика имао је Вук највећиј уплив на српске списатеље, које directe, које indirecte, т. ј. које што су по њему ишли, које против њега . . .” (*Летопис,* св. 75, 1846, стр. 108—112 и 117—123.)

(Крај у следећој свесци)

Сава ДАМЈАНОВ

Аутори Летописа

НЕДА МИРАНДА БЛАЖЕВИЋ, види ЛМС I/87.

САВА ДАМЈАНОВ, види ЛМС I/87.

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ, види ЛМС I/87.

МИРОСЛАВ ЕГЕРИЋ, види ЛМС III—IV/87.

ДАНЕ ЗАЈЦ, рођен 1929. године у Згорњој Јаворшници, живи у Љубљани. Пише поезију, драме и есеје. У *Летопису* сарађује од маја 1955. Књиге песама: *Požgana trava,* 1958; *Jezik iz zemlje,* 1961; *Ubijavci kač,* 1968; *Bela mačica,* 1968; *Glava sejavka,* 1971; *Pesniški list 16,* 1973; *Rožengruntar,* 1975; *Pesmi,* 1979; *Si videl,* 1979; *Ta roža je za te,* 1981; *Kepa pepela,* 1984; *Zarotitve,* 1985; *Bridka Ludvikova bitka,* 1985. Драме: *Otroka reka,* 1963; *Pothodec,* 1971; *Voranc,* 1978; *Mlada Breda,* 1981; *Kalevala,* 1985.

ЏОНАТАН КАЛЕР (JONATHAN CULLER), рођен 1944. године, професор је на Корнеловом универзитету (Итака, Њујорк), водеће је име англосаксонског (пост)структурализма и деконструкције. Његова *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature (Структуралистичка поетика: структурализам, лингвистика и изучавање књижевности)* 1975. сматра се најбољим критичким приказом структурализма. Остале књиге: *Flaubert: the Uses of Uncertainty (Флобер: употреба неодлучности),* 1974; *The Pursuit of Sings: Semiotics, Literature, Deconstruction (У трагању за знацима: семиотика, књижевност, деконструкција),* 1981; *Барт,* 1983. Његова најновија велика студија, књига *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism (О деконструкцији: теорија и критика после структурализма),* 1982, из које је преведен овај скраћени одломак, разматра идеје Жака Дериде и Пола де Мана, њихову рецепцију и утицај на савремена теоријска кретања. (Д. Кујунџић)

БРАНИСЛАВ КОВАЧЕВИЋ, види ЛМС II/87.

ЗОРАН МАНДИЋ, види ЛМС I/87.

ТОМИСЛАВ МАРИНКОВИЋ, рођен 1949. године у Липолисту код Шапца, где после школовања у Шапцу и Београду и сада живи. Пише поезију и прозу. У *Летопису* сарађује од јуна 1985. године. Књига песама: *Двојник*, 1983.

ДАРИНКА НИКОЛИЋ, види ЛМС VII/87.

РАША ПЕРИЋ, рођен 1938. године у Гареву код Пожаревца, данас живи и ради у Новом Саду. Пише поезију. У *Летопису* сарађује од децембра 1969. године. Књиге песама: *Молитва за парче неба*, 1967; *Ветрометина*, 1970; *Рука биљног анђела*, 1970; *Зелени престо*, 1973; *Гост у белом*, 1974; *Судњи камен*, 1978; *Гаревци*, 1980; *Дечја душа*, 1984

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, види ЛМС III—IV/87.

БОРБЕ ПИСАРЕВ, рођен 1957. године у Визићу, живи у Новом Саду. Новинар је *Дневника*. Пише прозу и књижевну критику. Књиге прозе: *Мимезис, мимезис романа*, 1983; *Књига господара прича*, 1985.

ГОРАН РЕМ, види ЛМС I/87.

ЈОВАН СОЛДАТОВИЋ, рођен 1920. године у Черевићу, живи у Новом Саду. Дипломирао вајарство на Академији ликовних уметности у Београду у класи професора Томе Росандића. Од 1949. године имао преко двадесет самосталних изложби и учествовао на преко сто групних изложби у земљи и иностранству. Има преко седамдесет споменика и скулптура на јавним местима у земљи и у свету. Добитник је више награда за скулптуру. Први пут се у *Летопису* јавио ликовним прилогом у свесци за мај 1953. године.

МАРИН СОРЕСКУ (MARIN SORESCU), рођен 1936. године, песник, драматург, есејиста и преводилац. Један је од најпознатијих савремених румунских песника у свету. Књиге песама: *Poeme (Песме)*, 1965; *Moartea ceasului (Смрт часовника)*, 1966; *Tinereţea lui Don Quijote (Младост Дон Кихота)*, 1968; *Unghi (Угао)*, 1970; *Tuşiţi (Закашљите се)*, 1970; *Suflet bun la toate (Душа добра за све)*, 1972; *Nori (Облаци)*, 1975; *Descîntoteca (Бајотека)*, 1976; *Sărbători itinerante (Путујући празници)*, 1978. Почасни је члан Књижевне општине Вршац.

БОЈАНА СТОЈАНОВИЋ, рођена 1960. године у Београду, где живи и данас. Асистент је за словеначку књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише поезију, критику, историју књижевности и преводи са словеначког и енглеског.

Ускоро јој излази књига *Поетика Мирана Јарца,* у издању Доленског музеја из Новог Места.

ЏОН ТРЕНТЕР (JOHN TRANTER), аустралијски песник средње генерације. Објавио је неколико запажених књига песама. Живи у Мелбурну.

СЕМ ШЕПАРД (SAM SHEPARD), драмски писац, сценарист, филмски глумац, рођен је 1943. године у Форт Шеридану, Илиноис. Као син војног службеника, детињство је провео сељакајући се од једне војне базе до друге. Пошто га школа није нарочито привлачила, придружује се једној путујућој позоришној дружини и с њом 1963. године доспева у Њујорк. Ту, разочаран глумом, почиње да пише поезију и прозу.

Прву драму написао је 1964. године и насловио је *Каубоји.* Критичари су премијеру пропратили једнодушном оценом да се ради о рђавом опонашању Бекета. Шепард је намеравао да дигне руке од свега и врати се у Калифорнију, када се у *Вилиџ Војсу* појавио ретко похвалан приказ. Од тада Шепард почиње да пише са таквом помамом да нико, па чак ни он сам, не зна тачно колико је драма до сада створио. Процене се крећу од четрдесет до преко сто, а неке драме су и изгубљене у тој стваралачкој бури. Ипак, у историји америчког позоришта, између осталих, остају: *Чикаго, Покопано дете, Пас и столица за љуљање, Мали океан, Уста каубоја.*

Своје прозне и поетске аутобиографске записе почео је тек однедавно да објављује. Тако су *Мотелске хронике* објављене 1982. године и Шепарду су делом послужиле као материјал при раду на сценарију за филм *Париз—Тексас.* (Б. Ковачевић)

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

САДРЖАЈ

СЕМ ШЕПАРД
Мотелске хронике 513

РАША ПЕРИЋ
Мајка 539

МАРИН СОРЕСКУ
Шест песама 540

НЕДА МИРАНДА БЛАЖЕВИЋ
Реума за госте 546

ЏОН ТРЕНТЕР
Детаљ сенке 554

ТОМИСЛАВ МАРИНКОВИЋ
Три песме 556

АЛНЕ ЗАЛЦ
Четири песме 558

ОГЛЕДИ

БОЈАНА СТОЈАНОВИЋ
Ритам чежње 561

МИРОСЛАВ ЕГЕРИЋ
Вук Караџић у виђењу Иве Андрића 565

ЏОНАТАН КАЛЕР
Употребе Мадам Бовари 578

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ
Анархизам текста 589

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Три форме романа 592

ДАРИНКА НИКОЛИЋ
У позоришту ништа ново 597

БРАНИСЛАВ КОВАЧЕВИЋ
Привиђ речи 599

ГОРАН РЕМ
Неоегзистенцијалистичка мотивацијска тканина 600

БОРБЕ ПИСАРЕВ
О смрти хришћанства 602

ГОРАН РЕМ
Интензивирано именовање лирског субјекта 603

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
На путу вечног тражења 605

ЖИВАН С. ЖИВКОВИЋ
Методологија структуралне историје књижевности 612

ЗОРАН М. МАНДИЋ
Ретуширање свакодневних ликова 616

ФИЛМСКИ ЛЕТОПИС

ЕДВАРД БАСКОМБ
Појам жанра у америчком филму 618

ЛЕТОПИС ЛЕТОПИСА

САВА ДАМЈАНОВ
Вук и Летопис (4) 632

ЈОВАН СОЛДАТОВИЋ
Ликовни прилози 598/599

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 641

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: Мирјана Јовановић.

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:

СЛАВКО АЛМАЖАН
ПАЉО БОХУШ
ИШТВАН БОШЊАК
МАРЕК АНТОНИ ВАСИЛЕВСКИ
ОРХАН ВАСИЛЕВСКИ
АРПАД ВИЦКО
СЛАВКО ГОРДИЋ
САВА ДАМЈАНОВ
МИХАЛ БУГА
АНДЖЕЈ ЖАК
ЂАДОВАН ЖДРАЛЕ
ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
БОШКО ИВКОВ
СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ
БРАНИСЛАВ КОВАЧЕВИЋ
МАРИЈА-МАГДАЛЕНА КОСАНОВИЋ
ФЕРЕНЦ МАК
МИЛИВОЈ НЕНИН
ДАРИНКА НИКОЛИЋ
ВАСА ПАВКОВИЋ
РАША ПОПОВ
РАДОМИР ПУТНИК
РАДОМИР РАЈКОВИЋ
ГОРАН РЕМ
ГОРАН СИМИЋ
ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ
МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
ОТО ТОЛНАИ
БОШКО ТОМАШЕВИЋ
СЕМ ШЕПАРД

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025—5939 | UDK 82 (05)