БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМеII 1
1988/кн. св
442.(1-2)

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПРОЗА: ДРАГО КЕКАНОВИЋ. **ПОЕЗИЈА:** АЛЕКСАНДАР РИСТОВИЋ, ШТЕФАН ГЕОРГЕ, БОРИСЛАВ МИЛИЋ. **ОГЛЕДИ:** ЏУЛИЈЕН БАРНС, ЛИНДА ХАЧИОН, ФИЛИП СТИВИК. **СЕЋАЊА:** ПАЉО БОХУШ, БОШКО ИВКОВ, МИХАЛ РАМАЧ. **ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ:** СВЕТИСЛАВ БАСАРА. **КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС:** ДАРИНКА НИКОЛИЋ, МИЛИВОЈ НЕНИН, ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, БОРБЕ ПИСАРЕВ, ВАСА ПАВКОВИЋ, ГОРАН РЕМ, ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ. **ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС:** ЈЕША ДЕНЕГРИ. **ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:** БОРА ИЉОВСКИ

ЈУЛ—АВГУСТ 1988 НОВИ САД

1824

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Инв.бр.165855

Уредници

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

Савет

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

Уредништво

БОШКО ИВКОВ
(главни и одговорни уредник)
МИЛАН БЛАНУША, СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ, ВЛАДИМИР КОПИЦЛ,
МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ

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

МС

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Година 164. Јул—август Књ. 442, св. 1—2

ХИПИ И ПАСТИРИЦА

Не, нисам се зачудила кад сам Деана угледала на перону. Када имате само деветнаест или двадесет година, и када живите с неким момком читавих девет или десет дана (и ноћи, и ноћи), као што сам ја живјела с њим, с Деаном, а прије тога нисте с другим провели ни девет или десет сати, ни толико, ни толико, онда вас такве ствари не чуде. Деан је, да не буде забуне, у то суморно пролетно загребачко свитање морао бити далеко од гарежи колодворских сјена, неиспаваних путника и мусавих вагона, морао је бити барем тридесет километара далеко, растали смо се око поноћи, и мада сам знала да мој момак не може у исто вријеме бити на два мјеста, свеједно сам му се надала, тим прије што смо се морали растати на пуна два дана, која никада неће проћи, причињало ми се, и тим прије што сам се већ почела навикавати на обиље неочекиваних и дивних лудости, и на то колико је он, Деан, шашав, на начин који ми се свиђа, тим прије. С деветнаест или двадесет година, ма колико вам се чинило да знате све о момку с којим живите, још увијек не знате (и не можете знати) да су управо те лудости којима сте засути, да су управо ти искораци из уобичајеног, очекиваног понашања само друго име за љубав, и да љубав заправо (заправо!) и није ништа друго него непромишљено понављање оне прве лудости, тог тренутка у којем сте повјеровали да она заиста постоји. Такве се ствари обично дознају касније, када она, љубав, већ прође, прекасно.

Данас ми је тешко до краја разабрати што сам, заправо, очекивала тада од њега, од Деана. Растали смо се, понављам, око поноћи, и чим је он пажљиво, готово бешумно притворио врата, схватила сам да сам погријешила што нисам прихватила његов позив на ноћну шетњу, на тај ње-

гов редовити ноћни круг градом, све док не пронађе пријатеље, оне младиће и дјевојке с којима је живио прије него што је мене упознао. И даље се, наравно, дружио с њима, али мање него прије, само кад бих ја учила, или кад би ме оборио умор, сан, јер је он тих дана мало учио, и још мање — спавао. Нисам, међутим, повикала за њим да стане. Нисам им хтјела сметати. Ни њему, ни тим момцима и дјевојкама. Када сам, више у збиљи него у шали, упитала Деана што ће радити читава два дана без мене, одговорио је, више у шали него у збиљи, учинило ми се, да ће сада барем имати мало више времена за њих, за другове. Уосталом, рекао је још, док ја будем у котлини, у завичају, они ће коначно крунисати сан о заједничком животу, привест ће крају, вјеровао је, преговоре с вјечно пијаним сељаком, млинаром, о куповини старог млина. Договорили су се већ да још ноћас ухвате сељака на спавању, прије прве чашице, уколико, наравно, пронађу два-три аутомобила у возном стању, и скупе довољно новаца за бензин. Од нашег растанка прошла су пуна четири сата, знала сам, кажем, камо се Деан запутио, а свеједно сам му се надала, потајно, суздржано заправо, с оном суздржаношћу коју осјећамо према немогућем; на путу до колодвора падале су ми на памет већ све саме лудости: очекивала сам да ћу угледати ВОЛИМ ТЕ! ВОЛИМ ТЕ! ВОЛИМ ТЕ! његовом руком уписано у влажну плочу свих излога крај којих сам пролазила, ДЕАН + ТЕНА, такођер, или ДЕАН И ТЕНА СЕ ВОЛЕ! написано на плочнику, уоквирено срцем, облачићима блаженства, звијездицама среће и цвијећем љепоте, или нешто слично томе. Пажљиво сам прегледала и купе у који сам насумце ушла, надајући се писамцу на сједишту, ружи на наслону. Имала сам само (не стидим се понављати) деветнаест или двадесет година, и осјећала сам да љубав има на то право. На немогуће.

Збунило ме је, међутим, што је сам, што никога од оних момака и дјевојака нема у Деановој пратњи. На улици, ноћу поготово, нисам Деана могла замислити без њих, никада ми није дошао сам, и више ме је то зачудило него што застајкује и несигурно се осврће, без снаге да се посвети ономе што тражи, очигледно без такве снаге, јер је он и на састанке, или „спој", како се то тада звало, долазио увијек у друштву, с неким, момком или цуром, свеједно, никада сам, обично у бучном разговору, дјечачки још заигран и насмијан. Више ме је, морам поновити, изненадило што је стигао на колодвор без икакве пратње, него што сада (тада, наравно, онда) тумара пероном као нетко тко је сатима (и данима, данима) лутао, и не зна ни гдје се налази, ни кога, заправо, што тражи.

Не, не, Деан није дошао да ме испрати, схватила сам чим су нам се сусрели погледи, њему се нешто догодило, помислила сам, тамо, међу оним младићима и дјевојкама, на њих сам помислила, на њихово путовање, сан о млину, догодило им се нешто пуно горе него што је поразан збир празних џепова, или нагло отказивање послушности некаквог старог аутомобила на отвореној цести, пуно горе, видјело се, и није он доглавињао овамо, на колодвор, да ми још једном пожели сретан пут и брзи повратак, да ме загрли и пољуби, већ да ме (такођер се видјело) заустави, или да пође са мном, у завичај, у моју котлину, на крај свијета, било камо. *Не прилази, Деане!* прошапутала сам у себи. *Не прилази! Не прилази! Не прилази!* упорно сам, затим, у себи понављала.

Није то била зла слутња, не знам шта је то било, можда је била само ријеч о себичној жељи да тог момка сачувам онаквог какав је у мојим сновима, у прекратком, јасном сјећању, и да га не гледам тако беспомоћно изгубљеног, потиштеног и блиједог, само страх да приласком, близином, стварношћу не разори ону слику, приказу, успомену (што је већ било) коју сам у та четири ноћна сата самоће издигла већ у себи, властиту, његову слику, наравно. А можда је то био само вјетар, нагли налет вјетра када сам (с муком) спустила прозор. Не знам. У сваком случају, осјетила сам то чему (ни сада) не знам имена, ошинуло ме је преко лица, очију, осјетила сам га као ударац невидљивог бича, из мрака, однекуд, из сјена. Преда мном је, наиме, стајао Деан, и осмјехивао се, из снова, однекуд, из сјећања, шапутао ми је нешто озарена лица, витак и лијеп (како већ јесу лијепи они које волимо у тим годинама), задихан, орошен знојем, видјела сам га, насмијешеног и сретног, а у њему сам тек, иза њега, заправо, као да их обојицу одражава зрцало са двоструким дном, стајао онај други момак с истим именом, доље је стајао, на перону, рашчупан и блиједо, немоћно опуштених руку, био је то момак у олињалој црној кожној јакни и испраним, подераним траперицама, заустављен у пола корака, потонуо некамо у себе, без снаге да се помакне уколико га не позовем, препуштен на милост и немилост мојој одлуци, вољи, жељи, сасвим препуштен томе хоћу ли га позвати да приђе, или ћу га шутњом, ничим другим, само шутњом оставити тамо гдје сада јесте, заливен неоном, ишаран сјенама, и гдје би остао, заувијек, чинило се, укопан, нимало стварнији од оног првог, озареног и насмијаног Деана, нимало нестварнији, заправо. Њега сам, тог другог, шапатом преклињала у себи: *Не прилази! Не прилази!*

Са мном су у купеу били још мушкарац и жена средњих година, називали су једно друго Мамом и Татом, и мада

никада нисам имала склоности за такву врсту површних (и непотребних, чинило ми се) познанстава, дознала сам већ да је Татица инжењер (или ветеринар, нисам запамтила ни то) у оближњем градићу и да је Мамица службеница. Распитивали су се, и за узврат сам им морала рећи што студирам (дефектологија, виша школа, заправо, логопедија, у ствари, завршна, друга година, говорне мане дјеце и одраслих, тога има све више, да, да), одакле сам, такође сам морала рећи (јој, па то је прекрасна котлина, господице, баш смо недавно били тамо, зар не Мамице, свадба, знате, дальњи рођаци), и зашто се враћам у завичај (на оставинску расправу, с братом и сестрама, да). Ти су ме људи гледали с наклоношћу која је била јача од пристојности, као да имају дјевојку мојих година, или као да су одувијек жељели имати кћерку сличну мени, и заправо се уопће не би могло рећи да су били насртљиви, једноставно нису скидали погледа с мене, било је то јаче од њих, и сваку су моју кретњу коментирали одобравајућим, значајним осмјесима, а посебно им се свидјело што сам одмах око себе разастрла скрипте и теке. Када сам се, ужаснута (и сигурно: блиједа, блиједа), зањихала на отвореном прозору, обоје су ми прискочили, с намјером да помогну. Више нисам шапутала у себи, гласно сам понављала: Не прилази, Деане! Не прилази! Не прилази!

Али, он је пришао. Неон је, сјене су, по свему судећи, преломиле моје лице на такав начин да се ужас могао протумачити и као радост, срећа, позив, па је он и закорачио. неочекивано чило, без оклијевања, осмјехнут од уха до уха, што је тек дјеловало застрашујуће, јер је био кречно бијел, рашчупан, понављам, сличан авети, равно је закорачио према вагону као да намјерава проћи кроз зид од челика, дрвета, стакла, само да што прије стигне до мене, а онда се цијела композиција затресла и ужасно зашкрипала, и . . . До даха сам дошла тек када је влак поново стао, на семафору, као да се двоуми на међи града и дальина, ноћи и свитања, тек је тада попустио Деанов загрљај, и могла сам гласно хукнути, одахнути. Леђима наслоњен на стијенку вагона, али рукама (и тежином) навальен још увијек на мене, промрсио је: Води ме са собом, пастирице! Насмијала сам се, (у сваком случају: покушала сам се насмијати), хипи и пастирица, помислила сам, сјетила сам се старица у котлини, могла сам се кладити да ће се, јадне, саблажњавати и крстити за нама, зашто не, упитала сам, водим те са собом, чисти филозофе, мало чистог зрака и грубог живота неће ти шкодити, рекла сам. Деан је погледао према свјетлима и, као да ме није чуо, прошапутао: Води ме са собом, Тена! Не остављај ме самог у овоме граду, води

ме са собом, на крај свијета, камо хоћеш! Једва је то проциједио: камо хоћеш. Поново ми је пао око врата, сада свом тежином, клецао је, узалуд је покушавао прикрити да га ни ноге више не држе, морала сам га, заправо, носити до сједишта, и није ми било тешко закључити да мога момка не руши то само исцрпљеност, умор, већ нешто пуно горе и од тренутачне исцрпљености, и од физичког замора, што је тамо, у ноћи, негдје, у граду, међу људима (међу њима, пријатељима, оним момцима и дјевојкама, била сам увјерена) сатрло свих његових двадесет година, разум вјеру наду снове, све, све, све.

Брзо се, међутим, прибрао, пребрзо. Када се угнијездио у мојем крилу и опружио, колико се већ човјек може опружити у влаку, посегнуо је објема рукама за мојом косом, лицем и осмјехнуо се само очима, само њима, као да се ништа није догодило, оним сјајем којим ме је будио кад би се вратио из града, ноћи, послије разговора с друговима, одишући још увијек тајновитом срећом заједништва, братства, црним вином и смијехом. Тражио је пољубац, као обично. Онда је одахнуо и, не обазирући се на супутнике, на Тату и Маму, који су га дочекали некаквом мјешавином подозрења и гађења, рекао: Тако ми је драго што смо се срели, поштована госпођице! Не могу вам рећи, колико ми је то драго! Једва чекам прву прилику да вас повалим! Брзо је још дометнуо, као да не жели никакав неспоразум око тога: Можете ми вјеровати да говорим истину, једва чекам!

Минуту (можда и више) ништа се није чуло осим (несносног) клопарања котача. Мама, међутим, више није могла издржати, праснула је у смијех, загрцнула се скоро. Тада је Тата строго зашушкао новинама. Шушкао је новинама све док Мамица није постиђено зашутјела, укрутила се, окренула од нас главу и преобразила се у безгријешну, мадону.

Свеједно је, знала сам, огласила се сада или не, изгубила сам заувијек у очима супутника статус добре дјевојчице. За озбиљан разговор с Деаном о пријатељима, братству, том њиховом млину, затим, неостварљивим сновима, такође није било ни вријеме ни мјесто. На те њихове гласне (прегласне) снове о заједничком животу, у природи, довољно далеко од града, и свијета, коначно, о ливадама на којима ће брати цвијеће (као да пролеће вјечно траје), читати поезију и разглабати о смислу постојања, на ту њихову (и Деанову, и његову) упорну жељу да не закораче стазама својих родитеља, нити икога тко је одрастао, да живе другачије него што се досад живјело, уосталом, у љубави, као браћа и сестре, нисам у почетку обраћала посебну пажњу. Ствари

су ми изгледале превише просто, дјечица још сањају, пребрзо сам закључила. Дјевојка, уосталом, одрасла у дубокој провинцији, пристигла у Загреб с намјером да се што прије врати тамо одакле је и дошла, или да остане тамо гдје ће јој се понудити први посао, свеједно, није смјела ни помишљати на такве (или сличне) лудости. Треће, четврте вечери, Деан ми је у шали запријетио: И ти ћеш прићи у наш табор, пастирице! Онда је застао и раширио руке: Пуцај, сељанчице, из свих оружја, на мене и на моје пријатеље! рекао је, спреман, заправо, на дугачак и озбиљан разговор. Заустила сам, хтјела сам му рећи да све то о чему они говоре из мога, провинцијског угла изгледа сасвим другачије, и да ми, пастири и сељаци, предобро знамо да је од постанка свијета (на овамо) увијек исто, да се такви снови само понављају, и да сваки нараштај вјерује у своју изузетност и непоновљивост, сањајући само заједнички сан, ништа више, који се онда брзо заборавља, пребрзо, чим пристигне нови нараштај, а понекад и прије, све сам му то хтјела рећи сасвим озбиљно (у шали, наравно), заустила сам већ, понављам, али сам (ни сада не знам због чега) одустала и понудила му усне умјесто ријечи. Па он вјерује у све то, у пријатеље, тај млин, снове, згрануло ме је, сјећам се. *Буди уз њега кад се пробуди!* прошапутала сам у себи. Онда сам још дометнула (такође у себи): *Ако будеш уз њега кад се пробуди, буди пажљива! Неће му бити лако!* Сва срећа да је влак каснио више од пола сата у поласку, помислила сам, јер се догодило оно што се једном морало — догодити. И не треба сад о томе одмах говорити, знала сам, треба тај разговор одложити, за прикладнију неку згоду. А свеједно сам се огласила. Што се догодило, Деане? упитала сам. Што се с тим вашим млином догодило? Као да смо сами у купеу, рекла сам: Чујеш ли ме, Деане? Причај, говори! Али, он ме није чуо. Спавао је већ, без даха, чинило се, као измучено дијете које се напокон дочепало сигурности и топлине.

Причао је, послије. Увјерена да се Деан те ноћи сударио с леденим зидом стварности, да су га разочарали (и сигурно: дубоко позлиједили) поступци или ријечи (свеједно је) другова, знајући како то може болети, како то гадно може болети кад се надања јалове, снови руше, а обмане, тлапње ишчезавају, била сам већ спремна да га тјешим. Дозивајући у помоћ успомене, ако се оно што је било старо тек пет сати уопће може назвати успоменом, постало ми је јасно, у влаку тек, не прије, да се Деан дружио с оним момцима и дјевојкама онако како се изабрани и посвећени друже, с избрисаним границама између сполова, сплетени и разумом и осјећајима, као да су заиста браћа и сестре,

мисионари, сљедбеници некакве студентске секте, тајног братства, посвећеног великоме циљу за којег само они знају, и којег само они, изабрани, виде. Очекивала сам да ће из Деана (кад се огласи) провалити очајање разочараног (или изопћеног, свеједно је) мисионара, па се нисам могла начудити кад је проговорио (и распричао се, распричао) о ономе о чему је до сада упорно шутио, одбијајући сваки разговор, сваку помисао на њ: о својима, родитељима, обитељском кавезу из којег је утекао прије него што смо се упознали, давно још, пуну годину прије.

Тој његовој (како се то обично каже) животној причи, морам признати, нисам придавала велику важност. Не могу рећи да сам била сасвим равнодушна према ономе што је Деан био прије мене, прије нас, све те године које га нисам познавала, нити сам знала да постоји. Претпостављала сам, затим, да се младић и дјевојка, ма колико се волјели, не могу баш сасвим повући у кулу љубави, и знала сам да смо увијек и оно што смо већ били. Вјеровала сам, међутим, да с таквим причама никада не треба журити, и да се оне, те приче, некако саме од себе (и успут) причају. Она је, коначно, кула љубави, вјеровала сам, увијек довољно високо да би је ишта одоздо, из прошлости или садашњости, свеједно, могло дотакнути, начети и порушити. Не захтијевајући да ми било чиме узврати, споменула сам Деану котлину, воћњаке, дједа воћара, мртве родитеље, брата и сестре, имање на којем сам одрасла, градић у којем сам се школовала, ништа више, и ништа посебнога, тек толико да знаде с ким има посла. Замјетила сам, међутим, да он о свему томе уопће не жели разговарати. Као да никада није имао обитељ, оца, и мајку, сву ту силну родбину, другове из школе, кварта, дјевојку с којом је био заручен, Ксенију, тетку Ирму, затим, у чијем смо стану (углавном) спавали, иначе власницу некакве клинике у Швицарској, наводно славну лијечницу, као да свих њих нема, да, Деан је одмах скретао разговор на друго, редовито на своје нове студентске пријатеље, на све те дугокосе (више-мање: дугокосе) и немарно одјевене момке и цуре из бучних предворја факултета, студентских домова и менза, уз које смо сједили по кинима и казалиштима, на предавањима и књижевним вечерима, у биртијама (најчешће: у биртијама) пуним смијеха и дима. Од свега онога што сам му о себи стигла рећи, Деан је запамтио да сам обична сељакуша, пастирица и говедарица. Неопрезно сам признала да сам чувала и гуске, па ме отада често управо тако звао: својом малом гушчарицом. Ја о њему ни толико нисам знала, осим да је преливан, препаметан, најљепши (итд), ништа поузданог, заправо, нисам знала, и морала сам се задовољити обавијеш-

тењима пријатељица с групе, познаница из завичаја, гласинама. О Деану се причало да је побјегао из богате фамилије, можда најбогатије у граду, да је напустио нимало сиромашнију цуру с којом је већ био заручен, да се одрекао мајке, и оца, чувеног . . . и томе слично. Свих тих девет или десет дана, заправо, трпјела сам ситне пакости такозваних пријатељица (увјерених да ће ме Деан брзо оставити, узнемирених што то није већ учинио).

У влаку, тамо, у моме крилу, Деан се пробудио са шапатом. Татица и Мамица су изашли? упитао је. Када се усправио, неколико је тренутака зурио преда се као ошамућени боксач који се не сјећа ни ринга, ни противника, ни ударца. Да, рекла сам, Татица и Мамица су изашли, иако није било потребе да му то потврђујем. Или, ипак, јесте? Погледао је, наиме, према мени, али нисам баш била сигурна да ме је и видио. Онда је прошапутао: А зашто се ти, заправо, враћаш у завичај? Ах, да, да! брзо је рекао, остависка расправа, знам. Лицем је поново уронио у моје крило и наставио, шапатом, као да ми повјерава велику тајну, нешто што још никоме до сада није признао: И ја сам, знаш, имао оца, и мајку . . .

Пажљиво сам га слушала, али сам (тада) мало шта од свега разумјела, не само зато што је Деан говорио као да је на неком од својих семинара (о спрези политичке моћи и капитала, о тиранији ауторитета и диктатури пролетаријата, о бесповратном трошењу идеала, јавним врлинама и тајним пороцима друштвене елите, о достојанству револуције и критици свега постојећег, о старости Европе, сумраку цивилизације, побуни и новом животу), као да ме је замјенио с неком од оних рашчупаних и кратковидих (обично: с дебелим стаклима пред очима) дјевојака из братства, ни због тога што је спомињао мноштво имена која мени ништа нису значила, и међу којима сам једва успостављала најосновније везе, тко је коме син, а тко стриц, чија тетка, који брат, већ зато што ми се чинило превише невјеројатним да такве обитељи уопће постоје, у Загребу, тамо, најљепшем граду на свијету, или у било којем другом граду, свеједно. На сцени, у театру, можда (замишљала сам) у некаквој драми из послијератног живота у великоме граду, с раскошним костимима, позлаћеном сценографијом и увјерљивом, снажном глумом, могла бих још повјеровати да царују такве страсти, омразе, пријеваре, краће, родоскврнућа и злочини, ту, у драми, да, на сцени, али не и у животу. Сва моја пажња, заправо, усмјерила се на споредне, готово безначајне, у сваком случају: мање важне слике и доживљаје, крхотине слика и доживљаја. Некаква ми се дивља, велебитска врлет непрестано уздизала пред очима. Деан је

ту самотну врлет, одакле су се његови преци запутили према Загребу, давно, кад је Загреб био неугледни градић, тек споменуо, успут, не без радости присјећања, додуше, што је било сасвим довољно да ми се усјече у памћење. Тетка Ирма, затим. Чим је Деан споменуо ту жену, која га је у посљедњи час покупила дословце с улице, када је он, све чешће пијан и све дуже гладан, помишљао већ на повратак у златни кавез, чим је њу споменуо, кажем, сјетила сам се њезиног необичног, слаткастог мириса, мириса њезиних соба, заправо, јер ту жену нисам ни упознала, али ме њезин мирис пратио до краја путовања, осјећала сам (у влаку, тамо, да) да сам натопљена тим слаткастим мирисом као да сам се окупала у њему. Ни Ксенију, на концу, нисам могла, или нисам хтјела, свеједно, отјерати из мисли. О њој је Деан говорио заиста успут, кад је говорио о оцу и издаји, разочарању, страви разочарања; као што је годинама слијепо вјеровао оцу и дословно га обожавао, све док није открио да... истим је обожавањем обасипао ту дјевојку која га је варала с најбољим пријатељем, првим рођаком, и другим рођаком, затим, што су знали сви у обитељи, сви око њега, осим њега, али им, огрезлим у блуду и злочину, није било ни на крај памети да га упозоре: још су га (послије) увјеравали да су такве ствари данас сасвим обичне, готово нормалне, и да је Ксенија заправо добра цура, и да је он крив, и да није смио раскинути заруке, и, и, и.

Слушала сам га пажљиво, понављам, згражала сам се без гласа и — заборављала, одмах сам — заборављала, јер нисам хтјела ни њему (ни себи) признати да је свијет такав какав јесте, и да су људи толико... Док су Деановим шапатом промицале поворке обитељских чудака, тихих самоубојица, тајанствених усидјелица, некажњених злочинаца, страсника и силника, непрестано сам понављала у себи: *Не, не, то је превише ружно да би било;* иако је било; иако ни нас двоје нисмо могли утећи од тога што је било (као што ће се касније, касније видјети).

Од времена до времена, мени се (шашавој) причиња да их видим, Деана и Тену, њих двоје, да, момка и дјевојку, као да се све то неком другом догађало: у невјеројатно спором влаку, склупчане на сједишту, у задимљеној чекаоници мале постаје изгубљене у равници залеђа Европе, затим, у још споријем влаку, послије. Он је, Деан, шапутао и шапутао, без осуде и мржње, час се носећи с наплавинама стида, а час превише некако весело за садржај и смисао онога што изговара, покушавајући, изгледа, да и сам све то докучи, разумије. Она му је, Тена, читаво вријеме мрсила дугачку косу, није знала како да му помогне, имала је осјећај да Деану не требају ни њезине ријечи, ни њезина

шутња, и да он говори некамо покрај ње, и њезине шутње. Не знајући што да ради, проматрала је супутнике. Зурила је, заправо, у све те раднике јутарње смјене, необријане сељаке, црне старице с корпама на крилу, танушно, слабо одјевене ђаке, као да тако нешто никада није видјела, једва сакривајући гађење и страх, без снаге да одагна помисао како се око ње, и њезиног момка, сабија читав један свијет, неиспаван, сиромашан и ружан свијет, закрпан и крезуб, послан из равнице, шума и ноћи с јединим налогом: да им се покаже у свој својој (пријетећој) простоти. Тена тада није знала, није могла знати, да сви ти људи не буље у њих двоје само зато што први пут пред собом имају живог чупавца, хипија, битангу (како су их већ на вријеме обавијестиле новине, радио и телевизија), беспосличара и хулигана, опасног типа, у сваком случају: опасног типа већ зато што су њих двоје, загрљени, представљали живи призор Љубави, и што се људи, не само ови, било гдје, и било који, увијек нелагодно осјећају кад их она, Љубав, подсјети на саму себе. *Што је с тим млином?* бринуло је још Тену. Кад би успјела отргнути поглед од супутника, или кад би се Деан мешкољио и хватао дах, она је понављала у себи, шапатом: *Што је, к врагу, било с тим њиховим млином?*

Била сам, да, више него сигурна да се мој момак, преносан и осјетљив, одлучио за цијелу ту давну (годину дана већ стару) приповијест о обитељи само зато да преда мном (и пред собом, и пред собом!) прикрије нови пораз и крах лијепога сна о другарству, братству. Да је баш те ноћи сазнао пуну истину о себи и обитељи, није ми ни у једном часу пало на ум.

О свему ономе што се Деану и мени догодило на том путовању, у градићу, затим, на запуштеном имању мојих предака, послије, у старом воћњаку под шумом, док нас је пролетни вјетар засипао пахуљицама цвијета и латицама звијезда, о свему би томе, наравно, требао говорити нетко сасвим непристран, ни ја, ни Деан, већ непристран нетко, и трећи, како се то обично каже. Али, тог трећег нема, није га ни било. Ни на Деана не могу (данас) рачунати, не знам ни гдје је, ни што је с њим, а од љубави (као ни од вјетра, ни од звијезда) не могу очекивати да свједочи, тим прије што она, љубав, увијек шути о својим поразима, тим прије. И увијек сам, хтјела-нехтјела, на попришту ове наше, Деанове и моје, приповијести, управо ја тај (та, то) трећи, што ме више не би смјело, заправо, превише чудити, не само зато што слободно већ могу оних својих деветнаест или двадесет година помножити са два, без опасности да ће

изаћи погрешан резултат, и што се могу издвојити, стати са стране, јер ми је све теже повјеровати да се све то управо мени догодило, већ зато што сам то и онда (с деветнаест или двадесет) могла: изаћи из збивања, бити и у њима, и изван њих, стајати усред, и са стране, истодобно бити и ја, и она, Тена, онда, док се све још догађало. Не знам одакле ми таква навика (уколико се уопће ради о навици), вальда из дјетињства, вальда из тог кошмара којег бих требала звати својим дјетињством, кад (у неком часу) нисам хтјела бити оно што сам (у том часу) била, и кад сам упорно у себи (само: у себи) понављала: *Не, то се не догађа мени!* иако сам већ знала да не могу изаћи из властите коже, никамо. Излазила сам, међутим, покушавала сам, од времена до времена, кад ми се причињало да немам другог избора, мада о томе најмање ја одлучујем, и мада се не ради (требам ли то уопће напоминьати?) о богзна како угодном осјећају. Љубица, старија моја сестра, Деан, такођер, удружен с њом, брзо су удесили и припремили све околности за нови покушај.

Љубица нас је дочекала на станици, она је волъела дочекивати госте. Већ сам по изразу њезиног лица могла закључити да је оставинска расправа одложена, и да сам допутовала забадава, прерано. Нисам се преварила. Ми би ипак морали знати гдје се тебе може, рекла је Љубица и запријетила ми кажипрстом, не завршавајући, по обичају, реченицу, јер је заправо хтјела рећи да би они, мој брат и моје сестре морали ипак знати гдје се мене може наћи, тамо, у Загребу, кад се за тако нешто укаже потреба. Она је, наиме, телефонирала јучер цијели (божји дан) у тај мој (студентски дом), али јој нитко није знао (рећи гдје се налазим). Радован је одгодио (оставинску расправу), јер је Невенка јавила да (не може стићи на вријеме). Она тек сутра креће (из Хамбурга). А Радован је, да му не пропадне (дан), одвезао своје (псе, вучјака или овчаре, не знам) у Београд или Нови Сад, није знала, на некакву (изложбу паса, вальда). Њој је, иначе, жао што смо (путовали бадава). Али, сад смо њезини (гости). И не љути се она, заправо, више на (мене), јер види да сам у сигурним (рукама). Само ме моли да је увијек на вријеме (обавијестим о промјени адресе). Јер ми смо ипак некаква (фамилија). На путу до паркиралишта, успјела ми је још дошапнути: А момак ти је баш

Заборавила сам упозорити Деана да моја лијепа и шашава сестра нема обичај завршавати реченице, јер је чврсто увјерена, као да јој је петнаест, како је управо такав начин комуникације страшно узбудљив и шармантан. Нисам га, такођер, стигла упозорити да пред њом, Љубицом, ни за

живу главу не ружи Загреб, нити било који град већи од нашег, јер ће је дубоко, ничим дубље не би могао, повриједити и разочарати. Та згодна цура, чију сам свиту обожавалаца видјела изблиза, па заиста могу потврдити да су момци лудили за њом, увијек нападно елегантна, у прескупом (сада) вуненом костиму, припијеном сасвим уз облине, с предубоким изрезом, начичканом непотребним детаљима, прошараном још непотребнијим пасицама, које су одавале сав неукус провинцијске моде, та моја Љубица, тај невјеројатни спој лажне чедности и отворене, јавне вулгарности која би, вальда, требала представљати некакав облик слободе, лежерности (чега ли?), иако добро удана, и већ престара за такве ствари, снатрила је још увијек о бијегу из котлине, градића, провинције, о Загребу, поготово, о Београду, такође, искрено је и болно снатрила баш као да јој је петнаест.

Деан се, међутим, сјајно снашао. Када је Љубица, откључавајући нам врата свог прескупог, новог аутомобила, поставила прво, само наоко лагано, а заправо подмукло тешко, испитно питање: Ах, Загреб, па како је у том (Загребу?), било је прекасно да нешто учиним. Деан је застао и затрептао, запрепаштен и начином и бесмислом њезиног питања. Онда је сасвим озбиљно, помало самохвалисаво и с висока (за мене полушаљиво, али за Љубицу — сасвим озбиљно) одговорио да је у Загребу лијепо красно дивно, как је и навек било, кај не, потврђујући кајкавштином само оно што је већ рекао, чиме је већ моју сироту сестру сасвим оборио на плећа и заувијек је придобио на своју страну. Сада сам ја трептала, намјерно сам му пред очима трептала, дајући му до знања да не претјерује, и да моја сестра није ипак толика гуска, али се он није дао збунити, завальен у удобно сједиште и загледан кроз прозор, фрајерски некако опуштен, размјењивао је с Љубицом бесмислице о градовима, путовањима, годишњим добима (и сличним стварима), све једну већу од друге.

Камо лијепе среће да су на томе остали! У кавани хотела „Централ", за столом који је чекао Љубицу, Деан је признао да га је љепота нашег градића оборила с ногу. Тако је баш рекао: с ногу. Тврдио је да још није видио тако лијеп градић, с ушћуваним, старим парковима, бистром ријеком, сецесијским прочељима и (показивао је кроз прозор) барокним тргом којем нема равног ни на оним странама на којима не можеш пљунути а да не пљунеш на нешто — барокно. Љубица се смијала, била је увјерена да се мој момак шали, и само сам ја знала да он тек сада говори искрено, без икаквог пренемагања, што ме је још више зачудило. Чим се Љубица удаљила да провјери шминку

или да још једном тог јутра дошапне самој себи у огледалу: Баш си права (мачка)! Нема ти (равне)! иако није имала шта провјеравати, јер је изгледала као реклама за козметички салон, чим се она, кажем, одмакла, Деан се примакао заједно с фотељом, користећи згоду да ми се навали на раме, урони лицем у моју косу; што је и учинио, за кратко, јер није могао одвојити поглед од трга, пролазника, ријетких аутомобила (не знам чега). Имам осјећај да је овдје све по мјери човјека, тихо је промрмљао, превише тихо, не остављајући сумњи нимало простора. Само ми немој још рећи да би се овдје дало лијепо живјети, пребрзо сам рекла. Само ми то немој рећи! поновила сам, одмакла се и засмијала. Одмакла сам се да ме боље види, и да из мојих очију прочита колико се не слажем с њим, и колико ме чуди његово одушевљење иако никада није цијели један дан, од изласка до заласка сунца, нека је то мјера једном дану, не рачунајући глухе ноћи, ни толико, ни од изласка до заласка сунца, проживио у таквом градићу, а да ме још више чуди што он, Деан, горак и циничан, чак и онда када цинизму, горчини нема мјеста, не види и прљаве колнике, и ољуштене фасаде, и блато боје ниског неба, и све те успорене приказе људи, покуњене приказе ограничених погледа, баш тако, ограничених погледа, као да су на трг изнијели мјере властитих дворишта, кућа, соба, и као да су заборавили да изван тих њихових дворишта кућа соба живота постоји читав још свијет, другачији, исти, можда, али другачији, ипак, свјестан себе, за метар, корак шири, макар за корак од овога у којем се тако сликовито одражава сав онај узалудни корак човјечанства, ход, кроз стољећа, како се то обично каже, без циља, изгледа, никамо, по свему судећи.

Брзо сам погнула главу; прекасно, међутим. Деан је већ посегнуо длановима за мојим лицем, смијешио се, без ријечи, само се смијешио. Слушам те, гушчарице, онда је прошапутао. Све што имаш рећи, сада реци, дометнуо је, разгрћући коврчице с мога чела, очију. Нисам се огласила, шутјела сам погнуте главе, пренеражена сазнањем о скучености наше љубави, свјесна одједном да је свака (не само наша) љубав невјеројатно искључива, скучена, да, осуђена на саму себе, на ужасно просте релације давања и узимања, прихваћања и одбијања, на заваравање, затим, на бијег у причин, беспомоћно осуђена. Не мораш говорити, шапнуо је Деан, повлачећи ме сад за коврчице. Ионако знам што си ми хтјела рећи, дошапнуо ми је у само ухо. Да не претјерујем! Да не мјерим све око себе метром наше љубави! И да ми се овај градић свиђа само зато што ми се ти свиђаш! То си ми хтјела рећи! Признај, то, то, то! Не чека-

јући да се одмакнем, потврдим, још се чвршће привио уз мене, с уснама на школьки мога уха: Баш ме брига! Нека си ти, говедарице, сто пута у праву, није ме брига! Јеси ли ме чууу — лааа? Није ме брига! поновио је дјечачким инатом и радосно се засмијао, чупкајући ми већ усницама ресицу уха, врат. Не могу вас се (нагледати), уздахнула нам је Љубица иза леђа. Баш сте лијеп (пар).

Нећу тако! хтјела сам повикати, али сам само задрхтала, учинило ми се да ријечи неће преко мојих усана, као да им је љепше (и сигурније) доље, у дубини нијемости. Од времена до времена, ријетко, додуше, мени се то дешава. Одједном, без икаквог видљивог разлога, причиња ми се да сам остала без гласа, говора, ријечи, да сам занијемила. Тада имам осјећај да сам једном, у оном кошмару од дјетињства, давно, заиста била нијема, али се не могу сјетити ни када је то ни гдје било, ничега се не могу сјетити, јер би ми за присјећање требало времена, барем времена, а ја га у таквим тренуцима немам, као што немам ни храбрости, журим само да се што прије огласим, да било што изговорим, кажем, и да одагнам од себе (што даље, што даље) ту помисао, успомену, сјенку успомене, заправо. И Деану сам дошапнула: Нећу тако! више да се освједочим у говор, да чујем властити шапат, него да му се супротставим, јер су ми, наравно, годиле његове ријечи. Као злочеста дјевојчица, међутим, понављала сам: Нећу тако! Нећу тако! шапућући иза кулисе галаме коју су подизале моја Љубица и некакве њезине познанице, привлачећи расклимане фотеље, затрпавајући наш стол пакетима, показујући и излажући оно што су управо купиле (у редовној јутарњој опходњи дућанима и тржницом): свилене (неукусне) блузе, рупичасте некакве чарапе, лонце, здјеле, приборе за јело, пелене, конзерве ананаса управо пристигле у продаваоницу на тржници, наговарајући и Љубицу да све то одмах купи, још јутрос, док се не разграби; осим пелена, наравно, јер су и оне знале да је моја сестра без дјеце, нероткиња, такве ствари овдје сви знају. Деан и ја смо се морали руковати са свим тим чланицама (редовитог) јутарњег симпозијума уз кавицу. С професорицом том и том, правницом том и том, лаборантицом том и том, Деан је брзо размјенио неколико грозоморно бесмислених фраза о Загребу и студентском животу, нашем градићу, такође, демонстрирајући и гестом и фразом све одлике савршеног кућног одгоја, доводећи моју Љубицу већ у опасну близину усхићења. Успио ми је, међутим, дошапнути иза кулисе галаме: Што нећеш тако? Шта не ваља, пастирице? Слегла сам раменима и одмахнула, није ми се више дало дошаптавати, чула сам већ од других да је љубав слијепа, без имало разума, читала сам о томе и слушала,

али сада ми је тек постало јасно да се љубав и разум сасвим искључују, кад једно царује — другога нема, не може бити, јер обоје, истодобно, љубав и разум, не могу постојати. Деан је такође слегнуо раменима и затресао косуриком, као да ме опонаша, онда се поново загледао у трг, осмјехнуо и рекао, кимајући као да самом себи потврђује: Мени је овдје баш добро!

Мени, међутим, није било добро. Љубица нас је шопала и чајем и кавом, и свјежим пецивом и колачима, па мени, одвиклој од доручка, заиста није било добро. А ни њега, Деана, заиста више нисам могла гледати: тако промјењеног, непознатог. Што сам га, наиме, заклоњена шутњом, помније проматрала, постајало ми је све јасније да он читаво вријеме изговара све те реченице које ништа не значе само због мене (и наше љубави), увјерен да ће тако угодити и мени, и њој, нашој љубави, иако је управо због тога побјегао од куће, да никоме не угађа, да се ничему не потчињава, да се не одриче онога што јесте: бистар и дрзак, подсмјехнут и паметан, да ни с киме не води управо овакве разговоре, и да једнога дана, а онда и за читав живот, не постане сличан Љубици, тим људима око ње, сличан — другима. Имала сам тада, још једном понављам, само деветнаест или двадесет година, и мислила сам да с људима око себе никада на овакав начин нећу отварати уста, трошити ријечи, само трошити ријечи, вријеме, дисање, покрај толиких угодних и лијепих ствари које се нуде, које ваља још досећи и упознати; и вјеровала сам да ћу уз Деана (уз њега, поготово!) умакнути тој незадрживој лавини бесмисла (која креће за нама чим искорачимо из младости и укорачимо у брак, запослење, прави живот, како се то обично каже), бити поштеђена.

Тада ми је тек пало на ум: да се и сама прилагођавам, мијењам. Прије ми, да, овакви разговори уопће нису ишли на живце (у истој кавани, с истом сестром, да), судјеловала сам у њима, често засмијана као шашава. *То је добро!* промуцала сам у себи, без снаге да разаберем како се то у ових девет или десет дана љубави — догодило, и не знајући баш колико је то заиста — добро, *али другачије не може ни бити,* промуцала сам даље, *ако Љубав не може без потчињавања, тражећи од љубавника да непрестано чине уступке, преображавају се и прилагођавају једно другом, не би ли Двоје заиста постали Једно* (баш тако сам замуцкивала, с великим почетним словима), *онда је боље да се ја потчиним Деану, његовим слободним (што крити: дрским) назорима, него да се он, овако, у интересу наше*

Љубави, срозава у свијет из којег је утекао, постајући онај којег не познајем, и којег нисам упознала и завољела: свакој ситуацији прилагодљив, добро одгојен дечко из фине фамилије. Не треба ми сав тај његов труд, нисам више замуцкивала у себи, само сам помислила, хвала му на таквом труду, али наша љубав може и без њега. Више нисам могла издржати, учинило ми се да ћу полудјети уколико одмах не устанем и изађем из те каване, жамора, буке, дима. Камо ћу, међутим, нисам знала. Тамо, Радовану, кући изнад сајмишта, незавршеној и ружној, старој, како само могу бити старе никада завршене куће, Радовановим псима, мирису његових паса, Терези, затим, која је сигурно искористила згоду што нема Радована: да доведе швалера, и да обиђе подрум, тамо, успоменама на мајчине сузе и очеве псовке, гдје би ме све подсјећало на узалудност њихових напора да усреће своје потомке, нас, моје сестре, брата, мене — уопће ми се није ишло. А сама помисао да ћемо и навечер сједити у кавани истог хотела, јер другога ни нема, уз Љубицу, уз исте или сличне жене (и њихове нимало занимљивије мужеве), и да ћу морати слушати исте или сличне разговоре, и да ће се сутра све то поновити, уз додатак јурњаве по трговинама — готово ме ужаснула.

Хоћу кући! завапила сам. Изабрала сам (уколико сам уопће ја бирала) треће, оно чега, заправо, нема, запуштене воћњаке под шумом, напуштено двориште, рушевине куће, што је равно ничему, или је још мање, јер ми је преостало само подсјећање на оно што је било, успомене, коров који ниче из успомена, чему се никада не треба враћати. Која је, да, Тена завапила: Хоћу кући! никада нећу дознати. Која од нас двије? Дјевојчица (о којој ће тек бити ријечи)? Или она друга, која је већ девет или десет дана вољела Деана?

Да ће Љубица остати без даха (и текста), Тена је могла претпоставити, јер била је већ изван, стајала је већ по страни, и могла је видјети како њезина лијепа сестра узбуђено трепће, не само зато што је још увијек прехладно за спавање под ведрим небом, не, дакле, само из мајчинске скрби жене која никада неће постати мајка, већ зато што се она увијек стидјела њиховог поријекла, сиромаштва, тућег увида у сиромаштво, и што никада не би повела горе, на мајур, момка до којег јој је стало, ни сада, кад су од мајура остали само трагови, уколико су и они остали. Деан се, међутим, узврпољио и узмуцао: Куда ме то водиш, говедарице!? Тамо гдје сам некада збиља чувала говеда, рекла му је Тена. Онда се окренула сестри и упитала је може ли им посудити некакве старе покриваче, било какве, дати им

нешто хране, конзерви, воћа, било што. За храну не (бри-
ните), промрмљала је Љубица. Затим је додала, једнако не
одобравајући Тенину намјеру: А мислим да имам и вреће
за. Јесенас сам их купила у.

(Из прозе *Нож за пупољке)*

Драго КЕКАНОВИЋ

ЧЕТИРИ ПЕСНИКА

ШЕКСПИРОВА СМРТ

Када је умирао Вилијем Шекспир,
нека кокош пређе
праг куће
и загледа се у самртника.
За то време извесна госпођа Дејк
износила је из собе
и уносила у собу
мале посуде различито обојене,
оне у које је чика Виљем мокрио
и оне из којих је пио заслађену водицу.
Чуо се плач
сметларке,
уљара,
чувара баште
и друге служинчади
(као и жене му ако ју је уопште имао).
Неко се саже и подиже с пода
енглеску ружу
и стави је на округао сточић крај постеље
око које су већ лебдели
усиљени, провидни анђели.

СЕРГЕЈ ЈЕСЕЊИН

А у оној соби с лампама и старинским лустером
седи Сергеј Јесењин
и забавља

неку госпу у годинама
говорећи јој шаљиве стихове.
Она је у бундици
од фокиног крзна,
он изувен,
у црвеним чарапама.
Напољу пада благ крупан снег.
Јесењин има дечје лице
и јагодице му се румене од вина
које мало-мало
па натегне
из велике зелене боце под столом.
На улици револуционари обављају
озбиљан посао:
стрељају буржује,
наравно
и
лажне револуционаре.

АРТИР РЕМБО

Убија ваши са извесним осећањем горчине
као да учи енглески.
I am Arthur Rimbaud.
Угљарка
уноси у великој плетеној корти угаљ.
Напољу је готово црно дрвеће.
Док је исплаћује,
најједном примети како јој расту
тамни бркови.
А уз то угљарка има јака, сасвим мушка бедра.
Једно око јој је затворено,
друго се смеје.
Озго
Рембо види како неки ћелав човек
носи зелени свитак
рукописа
под мишком.
То Франсоа долази из канцеларије
да обрадује пријатеља.
На себи има женски мантил,
на ногама
ципеле са шиљастим потпетицама.
Париз почиње да гори с једне стране,
с оне
где су Сена, пристаниште и трговачка представништва.

БРАНКО РАДИЧЕВИЋ

Постоје мале зеленкасте корњаче
које ходају
преко труле земље
испод опалог лишћа,
у некој башти у једној од удаљених бечких улица.
Док их посматра, Бранко хода стазом
која се не завршава нигде
него јој је крај
у неодређеном
плаветнилу.
С часа на час чује
откуцавање часовника који је сакривен
ту негде
у лишћу.
Пада му на памет лепа, неодређена, а у исто време и тачна
реч л и с ј е.
Када отвори бележницу, угледа је већ записану
и из ђачке оловке
коју држи у руци
кане
црвена кап.
А оне корњаче све брже ходају преко труле земље
и сумрак се хвата
зеленила
у оближњем приградском насељу на чијим кућама су
прозори
већ отворени
те се виде госпођице
које у емајлираном лавору умивају своја злаћана лица.

Александар РИСТОВИЋ

СЕДАМ ПЕСАМА

*
* *

Нек кршевитом стазом ступа
Нека се сам у сјају купа
Нек слуша лишћа и воде хук
Нек јадиковке замре звук
Нек га челичи бура што свира
Нек домовину ведро бира!

Ал' чијих га чини лукава сила
У мочар скрену и у тмину?
На стабљичици што се миче
То љиљан из тричака сину —
У млечној чашки трепте крила.
О зли анђеле, заводниче!

Путнику корак саплиће умор
Из шевара се шири шумор
Дуж брестова он иде живље
Лека му нема — сјај се гаси
Око му пламти у тами дивље
А ветрови му мрсе власи.

ГЛАСОВИ У РЕЦИ

Ви бића свете љубави и сете
У нашем царству потражите спас
Оздравићете и уживаћете
Руке и речи обгрлиће вас.

Стаса кô у шкољки усана-корала
Пливају и брује кроз двор што лелуја
Коса замршених у хрид испод вала
Прићу па снӧва однесе их струја.

У светлу бледо плавкастом што тоне
Стубове с постољем обрће вир —
Вали се гоне роне звоне
И уљуљкују у блажен мир.

Уморе ли вас песме из сања
И задовољства што клизе пролете
Пољубац ће вас снаћи: постаћете
Прстени речног вечног таласања.

*
* *

Да ли на голом тлу том још то хоћеш
Да тражиш боја некадашњих жар
Да у пустињи жутој чекаш воће
Да класје давних лета косиш, зар?

Сретан си ако негдашњих милина
У велу сенки нађеш одсјај, трак,
А — спасилац нам — благ ветар даљина
Шумећ разагна овај спарни зрак.

Дани што су нас пекли попут рана
У прошлости се губе — неста све! —
А што смо цвећем звали оних дана
Крај пресахлог се врела збира, гле!

ПОВРАТАК

У богатој се враћам барци
Циљ буди румен вечерњи свод
Бео стег лепрша на катарци
Ми престижемо многи брод.

Обале старе звона зграде
Све ми је ново — сав град тај драг —
Радости нове нове наде
Обећава ми лахор благ.

Тад изрони из сиња вала
Реч једна и лик ружичаст с њом:
„Тућина те је задржала
Ал' сачува ти љубав наш дом.

Отпловио си у цик зоре
А кô да прође само дан
Поздрављају те вали море
Жал прва звезда скори сан".

*
* *

Реч пророкову схвата мало њих:
Већ кад осети прве смеле наде
У чудном царству сам озбиљан тих
Стварима с в о ј а имена он даде —

Што су се орила као грмљавина
Страшних наредби, молбено роморила
Текла кô Пактол у севу рубинâ
Као пролећне воде грголјила . . .

Њин звук и моћ му били радовање;
Беху му — кад се у заносном пламу
Бежећ од света склањао у сање —
Свето појање звук харфе у храму.

Њих је — на тепање оно благог зуја
Матерње — себи одабрао био
Кад је опијен од маја и славујâ
Чаробна бића првих чежња снио

И питао оног ком се младост моли
Да л' обећања варају да л' копне . . .
Прекиђућ да се из сумње и боли
Визија она све до сунца попне.

ДРЕВНИ ПРЕДЕО

Из јелâ узлете орао у плав лук
Неба, с пропланка са вучицом вук
Стиже, с глатке воде сркнуше по срк
Па своје вучиће погнаше у трк.

Тад стадо срна бану кô на знак
Напи се па плашно већ наже у мрак
Шумски — тек једна склони се у крај
Да у тричаку тихо чека крај.

Не зна за косу масне траве саг
Ал' леже дебла, снажних руку траг
Јер шумски просек ширио се ту
Где у мирису бразда̂ на свом тлу

И ја̀ри белих сунаца — за род
Са ораница, новог труда плод —
Копô ie праотац музла прамајка је
Хранећи усуд за све нараштаје.

БАШТЕНСКА ПРОЛЕЋА

Блесак злаћаног листа
Избија из шумске тмице . . .
Нека скромне жутилице
Осенче мир бола чиста!

У баштама бадем већ мирише
Видех поглед ту жарки и сетни
Зрак ћу башта опет да удишем
И да руке мијем машком цветним.

Јато ретких птица гуче
Грмље — кӱпе китне, штедре!
Ту лептири пјани једре
Ту звонкије песме звуче.

Искре сипа ту водоскок танан
Лепше него што их врело точи . . .
Да ли ће ми сјати, сјати данас?
Да л' волећу слатке снене очи?

С немачког
Слободан ГЛУМАЦ

Штефан ГЕОРГЕ

НЕ ПОСТОЈИ . . .

Не постоји Опште, већ Појединачно
у Општем . . . И гадном даје сјај, обрисе . . .
Као што стидница заобљује сисе . . .
Јер киша је ту да буде и . . . облачно . . .

Не постоји Опште, већ Појединачно
у свету . . . не супротставља грожђе листу . . .
А супротстављење је разум! . . Коначно,
можеш, шетајући, стати и на глисту . . .

Не постоји Опште, већ Појединачно
у живот . . . улази, непрекидно, гласно,
и кад је дан . . . па, и кад је мир, и мрачно . . .

Не постоји Опште, већ Појединачно
продире . . . продире у све нас, скрнаво, и јасно . . .
И, тако, одвратно, постаје . . . привлачно . . .

Борислав МИЛИЋ

*ПОСТМОДЕРНА ПРИПОВЕДАЊА**

ФЛОБЕРОВ ПАПАГАЈ

Ко нађе његово је

Мрежу можете дефинисати на један од два начина, у зависности од тачке гледишта. Обично, рекли бисте да је то преплетено оруђе, смишљено за хватање рибе. Али, могли бисте, а да при том сувише не повредите логику, преокренути ову представу и дефинисати мрежу онако како је то једном учинио неки лексикограф склон шали: назвао је мрежу збирком рупа повезаних канапом.

Исто се може учинити и са биографијом. Бачена мрежа се пуни, затим је биограф извуче, пробира, одбацује, складишти, расеца на филете и продаје. Па ипак, замислите све оно што не ухвати: тога увек има много више. Биографија стоји на полици као дебели, угледни грађанин, хвалисава и озбиљна: живот за шилинг пружиће вам све чињенице, за десет фунти и све претпоставке уз то. Али помислите на све оно што се извукло, што је са последњим дахом побегло са самртничке постеље онога чији се живот описује. Какве шансе има и највештији биограф насупрот субјекту који га је предосетио и одлучио да се мало забави?

Први пут сам срео Еда Винтертона када је спустио своју руку на моју у хотелу *Europa*. Ово је само мала шала иако је истинито. Десило се то на провинцијском сајму књига, и ја сам га за мало претекао дохвативши примерак Тургењевљевих *Књижевних успомена* за који се и он био

---

* Тему припремио Светислав Јованов.

машио. Укрштање је проузроковало истовремена извињења, испуњена истом нелагодношћу и са моје и са његове стране. Када смо обојица схватили да је библиофилска пожуда једино осећање које је произвело овај додир руку, Ед је промрмљао:

„Повуцимо се да преговарамо".

Над чајником пуним осредњег чаја открили смо различите стазе које су нас довеле до исте књиге. Ја сам објаснио о Флоберу: он је изјавио да се интересује за Госа и за енглеске књижевне кругове крајем прошлог века. Срећем мало америчких научника, па сам био пријатно изненађен чињеницом да је овоме Блумзбери био досадан, и да је веома радо препуштао модерни покрет млађим и амбициознијим колегама. Али Ед Винтертон је волео да себе представља као неуспелог човека. Био је у раним четрдесетим, ћелавио је, имао је ружичасто ћосаво лице и четвртасте наочаре без оквира: банкарски тип научника, опрезан и моралан. Куповао је енглеска одела а да при том није изгледао ни мало енглески. И даље је припадао оном типу Американаца који увек облачи кишни капут у Лондону јер му је познато да у овом граду киша пада из ведра неба. Имао је тај кишни капут на себи чак и у фоајеу хотела *Europa*.

Тај изглед неуспеха није у његовом случају имао у себи ничега очајничког, пре је изгледало да избија из једне прихваћене спознаје да није био скројен за успех и да је његова дужност, према томе, да се постара да неуспех буде коректан и прихватљив. У једном тренутку, док смо разговарали о томе да није вероватно да ће његова биографија Госа икада бити и завршена, а камоли објављена, он је застао и спустио глас:

„Али у сваком случају ја се понекад питам да ли би Господин Гос и одобрио оно што ја радим".

„Мислите . . .", о Госу сам знао мало, а моје раширене очи можда су сувише јасно наговештавале голе праље, незаконите мелезе и обезглављена тела.

„О, не, не, не. Сама мисао да неко *пише* о њему. Могао би да помисли да је то у неку руку . . . низак ударац."

Допустио сам му да узме Тургењева, наравно, ако ни због чега другог а оно да избегнем разговор о моралности поседовања. Нисам схватао где то етика долази у питање поседовања половних књига, али Ед јесте. Обећао је да ће се јавити ако икада наиђе на други примерак. Онда смо на кратко продискутовали разлоге за и против тога да ја платим чај.

Нисам очекивао ни да ће ми се поново јавити, а најмање да ће то бити поводом теме која је била разлог ње-

говом писму једно годину дана касније. „Да ли Вас занима Џулијет Херберт? Звучи као опчињавајућа веза, судећи према материјалу. Бићу у Лондону у августу, можда ћете и Ви. Увек Ваш, Ед (Винтертон)."

Шта осећа вереница када отвори кутијицу и угледа прстен на пурпурној кадифи? Никада нисам питао своју жену, а сада је већ сувише касно за то. Или, шта је осећао Флобер чекајући зору на врху Велике пирамиде када је коначно угледао ону напрслину златне светлости на пурпурној кадифи ноћи? Изненађење, страхопоштовање и жестока радост испуњавали су моје срце док сам читао оне две речи у Едовом писму. Не, не „Џулијет Херберт", друге две: прво „опчињавајући", а затим „материјал". Али иза радости, иза рада и труда, да није било ту и нечег другог? Можда срамна помисао на некакву почасну диплому?

Џулијет Херберт јесте једна велика рупа повезана канапом. Постала је гувернанта Флоберове нећаке Каролине средином 1850-их, и остала је у Кроасеу током неколико неодређених година, затим се вратила у Лондон. Флобер јој је писао и она је одговарала, посећивали су се с времена на време. Иза тога, не знамо више ништа. Ни једно писмо њој или од ње није сачувано. Не знамо готово ништа о њеној породици. Не знамо чак ни како је изгледала. Њен опис није сачуван, а нико од Флоберових пријатеља није се сетио да је помене после његове смрти, иако су тада писане белешке о већини жена које су имале значаја у његовом животу.

Биографи се не слажу „по питању" Џулијет Херберт. За неке, недостатак доказног материјала указује на то да она није била од великог значаја у Флоберовом животу, други из овог одсуства закључују управо супротно, и тврде да је гувернанта-заводница сигурно била једна од пишчевих љубавница, можда Велика Непозната Страст пишчевог живота, можда чак и његова вереница. Претпоставка извире непосредно из нарави биографа. Можемо ли извести закључак о љубави према Џулијет Херберт из чињенице да је Гистав свога хрта звао Јулије? Неки од нас могу. Мени то изгледа помало тенденциозно. А и ако помислимо нешто тако, шта онда да закључимо на основу чињенице да се у једном броју својих писама Гистав обраћа својој нећаки са „Лулу", тим истим именом које је касније дао Фелицитином папагају? Или на основу чињенице да је Жорж Санд имала овна који се звао Гистав?

Флоберово једино отворено позивање на Џулијет Херберт налазимо у једном писму Бујеу, писаном пошто је овај посетио Кроасе.

„Од кад сам те видео онако ȕзбȕђеног нашом гȕвернантом, и мене је почела да ȕзбȕђȕје. За столом, погледом сам свесно пратио нежни превој њених грȕди. Верȕјем да она ово примећȕје јер, пет или шест пȕта током обеда, почиње да изгледа као да је изгорела на сȕнцȕ. Какво се лепо поређење може направити између превоја грȕди и нагиба ȕ зидȕ тврђаве. Тȕ Кȕпидони падајȕ и посрћȕ, док јȕришајȕ на ȕтврђење. (Ово сада треба рећи гласом нашег Шеика): ‚Па, ја знам сасвим добро које бих артиљеријско оруђје ȕсмерио ȕ том правцȕ'."

Треба ли да доносимо пребрзе закључке? Право речено, ово је баш онај хвалисави, наметљиви начин на који је Флобер ȕвек писао мȕшкарцима који сȕ мȕ били пријатељи. За мене је то неȕбедљиво: истинска жеља не скреће тако лако ȕ метафорȕ. Али заиста, сви биографи тајно прижељкȕјȕ да дограде и ȕсмере полни живот својих сȕбјеката: морате сами донети свој сȕд о мени исто као и о Флоберȕ.

Да ли је Ед заиста открио некакав материјал о Цȕлијет Херберт? Признајем да сам почео ȕнапред да бивам посесиван. Замишљао сам себе како све ово представљам ȕ неком од важнијих књижевних часописа. Можда бих могао да дозволим *Тајмсовом* књижевном додаткȕ да то објави. „Цȕлијет Херберт: решена загонетка. Џефри Брејтвејт", са једном од оних фотографија на којима баш не можете сасвим да протȕмачите рȕкопис као илȕстрацијом. Почео сам и да се бринем да ће се Ед избрбљати о свом открићȕ на факȕлтетȕ и тако наивно препȕстити своје сакривено благо некаквом амбициозном романисти са космонаȕтском фризȕром.

Али ово сȕ биле недостојне и, надам се, атипичне мисли. Углавном, ȕзбȕђивала ме је помисао да ћȕ открити тајнȕ односа између Гистава и Цȕлијет (шта би другο реч ‚опчињавајȕћи' могла да значи ȕ Едовом писмȕ?). Био сам такође ȕзбȕђен помишљȕ да ће ми тај материјал помоћи да замислим још прецизније какав је Флобер био. Мрежȕ смо мало привȕкли. Да ли ћемо открити, на пример, како се писац понашао ȕ Лондонȕ?

Ово је било посебно занимљиво. Кȕлтȕрна размена између Енглеске и Француске била је, ȕ својој најбољој форми, прагматична. Француски писци нисȕ прелазили Ла Манш да би дискȕтовали питања естетике са својим енглеским колегама, они сȕ или бежали од сȕда или тражили посао. Иго и Зола дошли сȕ као изгнаници, Верлен и Маларме као ȕчитељи. Вијер Де Л'Ил Адам, хронично сиромашан, па ипак лȕдо практичан, дошао је овамо тражећи богатȕ наследницȕ. Париски проводаџија опремио га је за тȕ екс-

педицију једним крзненим капутом, сатом са алармом који се понавља и новом вештачком вилицом, што је све требало платити онога тренутка када писац донесе наследничин мираз. Али Вијер, неуморно склон несрећном случају, спетљао се код просидбе. Наследница га је одбила, проводација је дошао да преузме бунду и сат, а одбачени просац је остављен у Лондону, главе пуне зуба, али без пребијене паре.

А шта је било са Флобером? Знамо мало о његова четири путовања у Енглеску. Знамо да је Велика изложба 1851. неочекивано зарадила његову похвалу — „врло фина ствар, упркос томе што јој се сви диве" — али његове бележке о овој првој посети заузимају укупно седам страна: две о Британском музеју, и још пет о кинеској и индијској поставци у Кристалној палати. Какви су били његови први утисци о нама? Мора бити да је то рекао Џулијети. Да ли смо оправдали записе који се односе на нас у његовом *Dictionnaire des idées reçues* (ЕНГЛЕЗИ: *Сви богати.* ЕНГЛЕСКИЊЕ: *Изразити чуђење да оне рађају лепу децу)?*

А шта је било са његовим даљим посетама, када је већ постао писац злогласне *Госпође Бовари?* Да ли се сретао са енглеским писцима? Да ли је тражио енглеске борделе? Да ли је проводио угодне часове код куће са Џулијет, посматрајући је преко стола за вечером, а затим јуришајући на њену тврђаву. Да нису можда били (ја сам се томе упола надао) само пријатељи? Да ли је Флобер говорио енглески онако трапаво као што то изгледа из његових писама? Да ли је говорио само Шекспиров енглески? И да ли се много жалио на маглу?

Када сам срео Еда у ресторану, изгледао је још неуспешније него раније. Рекао ми је нешто о рестрикцијама у буџету, о суровом свету и о томе како он сам није имао објављене радове. Закључио сам више него чуо да је добио отказ. Објаснио ми је иронију у томе што су га отпустили: до тога је дошло због његове посвећености раду, због његовог опредељења да Госу не учини ни најмање нажао када га представи свету. Његови шефови у академским круговима предлагали су му да скрати. Ето, он то није желео да уради. Сувише је поштовао писање и писце да би могао да уради нешто тако. „Хоћу да кажем, зар не дугујемо тим момцима нешто за узврат?", закључио је.

Можда сам пружио мање саосећања него што је он очекивао. Али, зар се може променити ток среће? Тај један једини пут, текла је мени у сусрет. Брзо сам наручио вечеру, једва водећи рачуна о томе шта једем. Ед се задубио у јеловник као да је Верлен кога неко части првим поштеним оброком после много месеци. Слушајући Едово мучно ламентирање над самим собом и гледајући како истовре-

мено једе гирице, моје стрпљење се полако трошило иако се узбуђење није смањивало.

„Добро", рекао сам док смо почињали да једемо главно јело. „Џулијет Херберт."

„О", рекао је он, „да". Видео сам јасно да ћу морати да га подбадам да проговори. „Чудна је то прича."

„Сигурно да је чудна."

„Да." Ед је изгледао као да је на некој муци, готово у нелагоди. „Ето, био сам овде пре око пола године, покушавајући да уђем у траг једном од даљих потомака господина Госа. Није да сам очекивао да ћу нешто открити. Било је у питању то да, колико је мени познато, нико никада није разговарао са дотичном госпођом, а ја сам сматрао да је била моја . . . дужност да је видим. Можда је до ње допрла нека породична легенда о којој ја нисам писао."

„И?"

„И? А не, није. Она ми, у ствари, није ни мало помогла. Па ипак, био је леп дан. Кент." Изгледао је опет као да је на некаквој муци, чинило се као да му недостаје кишни капут који му је келнер безосећајно одузео. „А, схватам шта Ви мислите. Оно што *јесте* допрло до ње била су писма. Дозволите ми сад да истерам ствари на чистац, Ви ћете ме исправити, надам се. Џулијет Херберт умрла је 1909. или ту негде? Да. Имала је неку рођаку. Да. Даље, та жена је пронашла писма и однела их Госу, тражећи његово мишљење о њиховој вредности. Господин Гос је мислио да она хоће да му извуче паре и зато је рекао да су писма занимљива, али да нису од неке вредности. Ту му је рођака изгледа предала писма и рекла: ‚Ако не вреде ништа, узмите их'. Он је то и урадио."

„Како то да знате све ово?"

„Уз њих је било писмо писано Госовом руком."

„И даље?"

„И тако су она допрла до ове даме. Кент. Плашим се да је и она мени поставила исто питање. Да ли нешто вреде? Криво ми је што сам се неморално понео. Рекао сам јој да су вредела у време када их је Гос прегледао, али да то више није случај. Додао сам да су још увек занимљива, али да не вреде много јер је половина писана на француском. Онда сам их откупио од ње за педесет фунти."

„Благи Боже!" Не чудим се што је био променљивог расположења.

„Да, баш је то било грозно, зар не? Не могу да нађем никакво оправдање, иако чињеница да је и Гос лагао када је дошао до њих заиста помало замагљује проблем. Етичко питање које се поставља је врло занимљиво, слажете ли се?

Чињеница је, био сам у депресији због тога што сам изгубио посао па сам мислио да их однесем кући и да их продам да бих могао да наставим да пишем књигу."

„Колико има писама?"

„Око седамдесет и пет. Нешто мање од четрдесет са сваке стране. Тако смо се и договорили за цену — фунта комад за она на енглеском, педесет пенија за она на француском."

„Боже благи!" Питао сам се колико ли стварно вреде. Можда хиљаду пута више него што је платио за њих. Или више.

„Да."

„Добро, хајде, испричајте ми."

„Ах." Направио је паузу и погледао ме на начин који би се могао сматрати мангупским да он није био такав млакоња и педант. Вероватно је уживао у мом узбуђењу. „Добро, почињите. Шта желите да знате?"

„Да ли сте их прочитали?"

„О, да."

„И, и . . ." Нисам знао шта да питам. Ед је дефинитивно уживао у овоме. „И — да ли су имали љубавну везу? Нису, зар не?"

„О, да, наравно."

„И када је почела? Убрзо по њеном доласку у Кроасе?"

„О, да, заиста убрзо."

Па добро, то је расплело загонетку око писма Бујеу: Флобер се играо шаљивџије, претварајући се да има исто толико много, или толико мало, шанси са гувернантом колико и његов пријатељ, док у ствари . . .

„И то се наставило током читавог њеног боравка тамо?"

„О, да."

„И када је он дошао у Енглеску?"

„Да, и тада."

„А да ли му је она била вереница?"

„Тешко је рећи. Готово да јесте, рекао бих. Помиње се то у писмима са обе стране, али углавном у шали. Некакве примедбе о малој енглеској гувернанти која је ухватила у замку чувеног француског писца; или шта би она радила када би њега затворили због још једне увреде јавног морала, такве ствари . . ."

„Добро, добро, добро. А да ли можемо да сазнамо каква је била?"

„Каква је била? Мислите, за погледати?"

„Да. Није било . . . није било . . ." — осетио је да се надам — „. . . некакве фотографије?"

„Фотографије? Да, неколико, у ствари, из неког студија у Челзију, одштампаних на дебелом картону. Мора да је он тражио да му пошаље неку. Да ли вас то занима?"

„Невероватно! Како је изгледала?"

„Врло лепа, али на такав начин да се не памти. Тамна коса, јака вилица, добар нос. Нисам загледао, није баш мој тип."

„А да ли су се слагали?" Једва да сам знао шта да више питам. *Флоберова вереница из Енглеске,* мислио сам у себи, написао Џефри Брејтвејт.

„О да, изгледа да јесу. Изгледа да су се баш волели. Он је научио подоста енглеских тепања до краја."

„Значи, могао је да се сналази са језиком?"

„О, да, има неколико дугих одломака на енглеском у његовим писмима."

„А да ли му се свиђао Лондон?"

„Свиђао му се. Како да не би? Био је то град у коме му је живела вереница."

Добри, стари Гистав, мрмљао сам у себи. Осећао сам нежност према њему. Овде, у овом граду, пре један век и коју годину више, са мојом земљакињом која му је освојила срце . . . „Да ли се жалио на маглу?"

„Наравно. Писао је нешто као: Како можете да живите са таквом маглом? Док џентлмен препозна даму када му се у магли приближава већ је касно да подигне шешир. Чуди ме да вам раса не изумире када такви услови отежавају природне знаке учтивости."

О, да, то је био тон — елегантан, подругљив, помало склизак. „А о Великој изложби? Да ли иде у детаље о томе? Кладим се да му се допала."

„Јесте. Наравно, то је било пар година пре него што су се упознали, али помиње изложбу на један сентименталан начин — пита се да ли није, и не знајући, у гужви прошао поред ње. Мислио је да је изложба била по нечему ужасна, али такође сјајна. Као да је све изложене предмете посматрао као некакву огромну поставку изворне грађе за себе."

„И. Хммм." Па, зашто да не? „Претпостављам да није ишао у борделе?"

Ед ме је погледао помало љутито. „Па писао је својој девојци, зар не? Тешко да би се хвалио тиме."

„Не, наравно да не." Осећао сам се као да ми је ударио пацку. Истовремено сам био врло весео. Моја писма. *Моја* писма. Винтертон је намеравао да ми дозволи да их објавим, зар није?"

„Па, када могу да их видим? Сигурно сте их донели са собом?"

„О, не."

„Нисте?" Вероватно је било разумно то што их је чувао на сигурном. Путовање доноси извесне опасности. Осим . . . осим ако је ту било нечега што ја нисам разумео.

Можда . . . да ли му је требало новаца? Изненада сам схватио да о Еду Винтертону не знам ништа осим чињенице да је поседовао мој примерак *Књижевних успомена*. „Нисте чак ни једно једино донели?"

„Не. Видите, спалио сам их."

„Шта сте?!"

„Да, видите на то сам мислио када сам рекао да је то чудна прича."

„За сад звучи као криминална прича."

„Био сам сигуран да ћете разумети", рекао је, на моје велико изненађење, а онда се широко осмехнуо. „Мислим, баш Ви од свих људи. У ствари, прво сам одлучио да никоме не говорим, а онда сам се сетио Вас. Помислио сам да једна особа из заната треба да зна. Тек да се запамти."

„Наставите." Човек је био манијак, толико ми је било јасно. Не чуди ме што су га шутнули са универзитета. Штета што то нису урадили пре много година.

„Па видите, писма су била пуна фантастичних ствари. Врло дуга, много њих, пуна рефлексија о другим писцима, о јавном животу и тако даље. Била су још раскопчанија него његова обична писма. Можда је себи дозвољавао такву слободу јер их је слао из земље." Да ли је овај криминалац, овај шљам, овај пропалитет, овај убица, овај ћелави пироманијак знао шта ми стварно ради? Вероватно да је знао. „И њена писма била су на свој начин врло лепа. Причала су читаву њену животну причу. Откривала су доста о Флоберу. Пуна носталгичних описа домаћег живота у Кроасеу. Она је, очигледно, имала дар запажања. Примећивала је ствари које вероватно нико други не би."

„Наставите", мрко сам махнуо келнеру. Нисам био сигуран у то да могу још дуго да останем тамо. Желео сам да кажем Винтертону колико ми је драго што су Британци до темеља спалили Белу кућу.

„Ви се, без сумње, питате зашто сам уништио писма? Видим да сте нешто љути. Видите, у последњим писмима која су разменили, он каже да ће, у случају његове смрти, њена писма вратити њој и да она треба да спали обе стране те преписке."

„Да ли је навео неки разлог?"

„Не."

Ово ми је изгледало чудно, под претпоставком да је манијак говорио истину. Али тачно је да је Гистав спалио добар део своје преписке са Ди Камом. Можда се некакав тренутни понос породичним пореклом појачао, па није желео да се сазна да се замало није оженио енглеском гувернантом. Или можда није желео да се сазна да је његова

чувена оданост самоћи и уметности била замало одбачена. Али свет ће сазнати. Испричаћу то, овако или онако.

„Како видите, наравно, ја нисам имао алтернативе. Мислим, ако су писци ваш посао, морате да се односите према њима са интегритетом, зар не? Морате да урадите оно што вам кажу, чак и када други то не би!" Био је такво ограничено, малограђанско копиле! Носио је етику као што курве носе шминку. А онда је успео да помеша сву ранију променљивост у расположењу са каснијом ограниченошћу у један израз лица. „Било је још нешто у том његовом последњем писму. Једно доста чудно упутство, поврх тога што од Мис Херберт тражи да спали преписку. Рекао је: ‚Ако ико икада буде питао о томе шта је било у мојим писмима, или какав је мој живот био, молим те, лажи. Или боље, пошто од свих људи на свету баш тебе не могу да молим да лажеш, само им реци оно што мислиш да желе да чују'."

Осећао сам се као Вијер де Л'Ил Адам: неко ми је био позајмио бунду и сат на пар дана, а онда их сурово однео. Права је срећа да се келнер вратио у том тренутку. Уз то, Винтертон баш није био толико глуп: одгурнуо је столицу далеко од стола и нешто је чачкао око ноктију на рукама. „Штета је", рекао је док сам враћао кредитну картицу у џеп, „што сада вероватно нећу моћи да финансирам Госа. Али сигуран сам да се слажете да је морална одлука била занимљива."

Мислим да је примедба коју сам изрекао била дубоко неправедна у односу на господина Госа и као писца и као сексуално биће, али не видим како сам могао да је избегнем.

Очи Еме Бовари

Рећи ћу вам зашто мрзим критичаре. Не због неких нормалних разлога: због тога што су пропали стваралаци (обично нису; могу да буду пропали критичари, али то је сасвим друга ствар), или због тога што су по природи цепидлаке, љубоморни и ташти (обично нису; штавише, могли бисмо их са више разлога оптужити за прекомерну великодушност, за то да уздижу другоразредно не би ли њихова лична фина опажања изгледала тим ређа). Не, разлог због којег ја мрзим критичаре — добро, само понекад! — јесте то што они пишу реченице као што је ова:

> „Флобер не гради своје ликове, као што је то чинио Балзак, путем објективног спољашњег описивања; у ствари, он је толико небрижљив кад је реч о њиховом поль-

> њем изгледу да једном приликом приписује Еми Бовари кестењасте очи (14), други пут дубоке црне очи (15), а опет једном плаве очи (16)."

Овакву прецизну и обесхрабрујућу оптужбу подигла је покојна др Енид Старки, редовни професор француске књижевности на Оксфордском универзитету, аутор најисцрпније британске биографије Флобера. Бројеви у тексту односе се на напомене у којима она пробада нашег романописца прецизним наводима из његовог дела.

Једном сам слушао предавање др Старки и драго ми је што могу да кажем да је имала ужасан француски изговор, један од оних говора пуних самопоуздања стеченог у девојачкој школи и потпуног одсуства слуха, који се кретао између радне коректности и фарсичне грешке, често у оквиру једне исте речи. Сасвим природно, ово није имало утицаја на њену компетенцију да предаје на Оксфордском универзитету, јер је све до скора овај универзитет више волео да се бави модерним језицима као да су мртви: то их је чинило достојнијим поштовања, више налик на удаљена савршенства латинског и грчког. Па ипак, заиста ми се учинило чудним да неко ко је живео од француске књижевности може бити тако трагично несавршен у покушају да основним речима тог језика дâ онај звук какав су имале некада, када су их изговарали њени предмети изучавања, њени ликови (они од којих је добијала плату, могло би се такође рећи).

Можда ви мислите да се јефтино светим над покојном госпођом критичарком само због тога што је истакла да Флобер није имао сувише поузданy представу о очима Еме Бовари. Али, ето, ја се не држим оног правила *de mortuis nihil nisi bonum* (на крају крајева, говорим као лекар), а уз то, тешко је умањити раздраженост када вам критичар укаже на овако нешто. Раздраженост се не јавља због докторке Старки, бар не у почетку — она је само, што се каже, радила свој посао — него због Флобера. Значи тај савесни геније није могао чак ни да одржи конзистентно боју очију своје најчувеније јунакиње? *Ха!* А онда, пошто на њега не можете дуго да се љутите, преносите осећања на критичаре.

Морам признати да никада, свих оних пута када сам читао *Госпођу Бовари,* нисам приметио да су очи јунакиње дугиних боја. Зар је требало да приметим? Да ли бисте ви? Можда сам био толико заузет примећујући ствари које су промицале докторки Старки (мада ми никако не пада на памет које су то ствари)? Да кажем то на други начин: постоји ли негде савршени читалац, тотални читалац? Да

ли читање *Госпође Бовари* од стране докторке Старки садржи све реакције до којих ја долазим када читам књигу, а онда још и много више, тако да је моје читање на неки начин бесмислено? Па, надам се да није. Моје читање можда јесте бесмислено на нивоу историје књижевне критике, али није бесмислено на нивоу задовољства. Ја не могу да докажем да читаоци аматери уживају у књигама много више него професионални критичари, али могу да вам кажем да имамо једну предност над њима. Докторка Старки и њој слични проклети су памћењем: књиге о којима предају и пишу никада не избледе у њиховом мозгу. Оне постају породица. Можда због тога неки критичари развијају благо покровитељски тон према објекту изучавања. Понашају се тако као да је Флобер, или Милтон, или Вордсворт, некаква досадна стара тетка у столици за љуљање, која мирише на устајали пудер, једино је интересује прошлост и већ годинама није рекла ништа ново. Наравно, кућа је њена и нико не мора да плаћа кирију, али свеједно, већ је сигурно, знате и сами . . . *време?*

Истовремено, обичном, али страсном читаоцу дозвољено је да заборави, он може да оде, да буде неверан са другим писцима, да се врати и да поново буде опчаран. Одомаћеност никада не мора да продре у тај однос; он може да се одржава само повремено, али када је ту, увек је интензиван. Нема оне свакодневне зловоље која се развија када људи тупаво живе заједно. Ја никада не долазим у ситуацију да уморним гласом подсећам Флобера да окачи пешкир или да користи четку за ве-це. Што је управо оно у чему др Старки не може да се суздржи. Пазите, писци нису савршени, желео бих да викнем, као што ни мужеви ни жене нису савршене. Једино необориво правило јесте да, чак и ако изгледају да јесу, они то нису никако. Никада нисам помислио да је моја жена савршена. Волео сам је, али нисам обмањивао себе. Сећам се . . . али оставићу то за други пут.

Уместо тога, подсетићу се на једно друго предавање којем сам присуствовао пре неколико година на књижевном фестивалу у Челтенхему. Предавање је држао професор са Кембрица, Кристофер Рикс, и било је заиста сјајно. Његова ћелава глава била је сјајна, његове црне ципеле биле су сјајне, а његово предавање било је врло сјајно, заиста! Тема тог предавања била је *Грешке у књижевности и колико оне значе.* Јевтушенко је, на пример, изгледа направио крупну омашку у једној од песама о америчком славују. Пушкин је потпуно погрешио када су у питању униформе које су носили на баловима. Џон Вејн није био у праву што се тиче пилота у Хирошими. Набоков је по-

грешио — заиста изненађујуће! — када је реч о фонетици имена Лолита. Било је и других примера: Колриц, Јејтс и Браунинг били су само неки од оних који су сабирали бабе и жабе или чак нису знали ни да сабирају на првом месту.

Два примера чине ми се посебно упечатљивим. Први је једно изузетно откриће о *Господару мува*. У познатој сцени у којој су наочаре које припадају Пигију искоришћене за поновно откриће ватре, Вилијем Голдинг је погрешио што се тиче оптике. Потпуно се прешао, у ствари. Пиги је кратковид и наочаре које би му оптичари дали за такво стање нису никако могле да се искористе као стакло којим би се упалила ватра. Како год да сте их окренули, оне никада не би могле да учине да се сунчеви зраци укрсте.

Други пример тицао се *Јуриша лаке коњице*. „У долину Смрти / јахало је њих шест стотина." Тенисон је написао ову песму непосредно пошто је прочитао извештај у *Тајмсу* који је садржавао и реченицу „неко је посрнуо". Такође се ослонио на један ранији извештај који помиње „607 сабаља". После тога, међутим, број оних који су учествовали у догађају који је Камиј Русе назвао *ce terrible et sanglant (трка с препонама)* исправљен је званично на 673. „У долину Смрти / јахало је њих шест стотина седамдесет и три." Некако нема у овоме довољно замаха. Можда је могло да се заокружи на седам стотина — још увек не баш тачан број — али барем мање погрешан? Тенисон је ово размотрио и одлучио је да остави песму онако како је написана: „Шест је метрички (мислим) много боље него седам стотина и зато треба сачувати шест."

То што није написано „673" или „700" или „око 700" уместо „600" једва да се може назвати грешком што се мене тиче. Непоузданост Голдингове оптике, са друге стране, сигурно се мора одредити као грешка. Следеће питање је: да ли то има везе? Колико могу да се сетим предавања професора Рикса, његов став је био да, уколико се на чињеничну страну књижевности не можемо ослонити, онда постаје много теже користити поступке као што су ирониja и фантазија. Ако не знате шта је истина, или шта би требало да представља истину, онда вредност онога што није истинито, или што не би требало да буде истинито, бива умањена. Овај аргумент ми се чини сасвим чврстим иако се питам у колико се случајева књижевна омашка, у ствари, може приметити. У случају Пигијевих наочара рекао бих да: а) изузимајући окулисте, оптичаре и професоре енглеског који носе наочаре, врло мало људи би приметили грешку, и б) када стварно примете, они једноставно детонирају грешку — као када дижете у ваздух малу бомбу са контролисаном експлозијом. Штавише, код ове детонације (која

се одвија на удаљеној плажи, са псом као јединим сведоком) пламен се не шири на остале делове романа.

Грешке као што је Голдингова јесу „спољне грешке" — неподударности између онога што књига тврди да је тачно и онога што ми знамо као тачно. Оне често указују тек на недостатак специфичног — техничког знања у аутора. То је опростив грех. Али ипак, шта бива са „унутрашњим грешкама", када писац тврди две неускладиве ствари у оквирима своје сопствене творевине? Емине очи су кестењасте, Емине очи су плаве. Авај, ово једино може да се припише неспособности, алкавости у књижевним навикама. Прочитах пре неки дан многохваљени први роман у којем наратор — који је уједно сексуално неискусан и љубитељ француске књижевности — понавља сам пред собом најбољи начин да пољуби девојку а да при том не буде одбијен: „Са спором, сензуалном, неодољивом снагом, привући је постепено према себи, гледајући је нетремице право у очи као да ти је неко управо у руке дао прво, забрањено издање *Госпође Бовари*".

Мислио сам да ово сасвим фино „иде", заиста чак врло забавно. Једини проблем је међутим то што не постоји ништа као „прво, забрањено издање *Госпође Бовари*". Роман се, што сам сматрао подношљиво добро познатим, први пут појавио у наставцима у *Revue de Paris*, затим је дошло до судског процеса због опсцености и, тек пошто је ослобођено оптужбе, дело је објављено као књига. Вероватно је млади писац (чини ми се неправедним да поменем његово име) мислио на „прво, забрањено издање" *Les Fleurs du Mal*. Али не сумњам да ће то исправити на време за друго издање — ако буде другог издања.

Кестењасте очи, плаве очи. Да ли то „има везе"? Не да ли „има везе" то што писац противуречи самом себи, него да ли уопште „има везе" које су боје? Мени је жао писаца који морају да помену очи жене: избор је тако мали, и за коју год боју да се определите, импликације које произилазе из тога неизбежно су баналне. Њене очи су плаве: невиност и поштење. Њене очи су црне: страст и дубина. Њене очи су зелене: неукротивост и љубомора. Њене очи су кестењасте: поузданост и здрав разум. Њене очи су љубичасте: роман је написао Рејмонд Чендлер. Како да побегнете од свега овога без пртљага пуног заграда у вези са даминим карактером? Њене очи су боје блата, њене очи мењале су боју према боји контактних сочива које је носила, он је никада није погледао у очи. Добро, сами изаберите. Очи моје жене биле су зеленкасто-плаве, што њену причу чини веома дугом. И тако имам осећај да у тренуцима приватне отворености писац вероватно признаје бес-

мисленост описивања очију. Он полако замишља карактер, уобличава је, а онда — вероватно као последњу ствар — убаци пар стаклених очију у празне дупље. Очи? О да, боље да има очи, мисли он, са досадном учтивошћу.

Бувар и Пекише, за време својих истраживања књижевности, открили су да губе поштовање за аутора када овај забаса у омашку. Мене више изненађује то како ретко писци греше. Добро, бискуп од Лијежа умире петнаест година пре него што би трбало: да ли ово обезвређује *Квентина Дерварда?* То је безначајан преступ, коска за писце приказа. Видим романописца на задњој палуби трајекта који прелази Ла Манш, како баца комадиће хрскавице из свога сендвича галебовима који лебде около.

Седео сам сувише далеко да бих могао да уочим какве су боје биле очи Ениде Старки; све чега се сећам у вези са њом јесте да је била обучена као матроз, да је корачала као играч рагбија и да је имала ужасан француски изговор. Професор француске књижевности на оксфордском универзитету и предавач на Сомервил-колеџу, „добро позната по својим студијама живота и рада писаца као што су Бодлер, Рембо, Готје, Елиот и Жид" (цитирам са омота њене књиге, прво издање, наравно), посветивши обимне књиге и многе године свога живота аутору *Госпође Бовари,* бира за фронтиспис свога првога дела портрет Гистава Флобера „од непознатог аутора". То је прво што видимо, то је, ако хоћете, тренутак када нас др Старки представља Флоберу. Једини проблем јесте: то није он! То је портрет Луја Бујеа, као што вам може рећи свако, од *gardienne* у Кроасеу надаље и навише. И шта да помислимо о томе када престанемо да се смејемо у себи?

Можда ви још увек мислите да сам ја то само осветољубив према мртвој научници која не може да ми одговори. Па, можда и јесам. Али онда, *quis custodiet ipsos custodes?* И рећи ћу вам још нешто. Управо сам поново ишчитао *Госпођу Бовари.*

Једном приликом приписује Еми Бовари кестењасте очи (14), други пут дубоке црне очи (15), а опет једном плаве очи (16).

А поука из свега овога, претпостављам, јесте: никада се немојте препадати од фуснота. Ево шест случајева када Флобер помиње очи Еме Бовари у току ове књиге. То јасно представља предмет од извесног значаја за нашег писца:

(1) (Емино прво појављивање): „Уколико је била лепа, та лепота лежала је у њеним очима: иако су биле кестењасте, изгледале су црне због њених трепавица . . ."

(2) (Опис од стране заљубљеног мужа на почетку њиховог брака): „Њене су очи њему изгледале крупније, посебно онда када се тек будила и када би затрептала неколико пута за редом; биле су црне када је била у сенци и тамноплаве у пуној дневној светлости, и изгледало је да садрже слојеве боја, које су биле гушће у нијанси дубоко доле, и постајале светлије према површини која као да је била глазирана."

(3) (На балу, под свећама): „Њене црне очи изгледале су још црње."

(4) (Када први пут среће Леона): „Посматрала га је крупним, широм отвореним црним очима."

(5) (Унутра, како се чини Родолфу када је гледа први пут): „Њене црне очи" . . .

(6) (Ема, када се гледа у огледалу, у кући, увече. Родолф јој је управо завео): „Њене очи никада нису биле тако крупне, тако тамне, нити су поседовале такву дубину."

Како је критичар рекао? „Флобер не гради своје ликове, као што је то чинио Балзак, путем објективног спољашњег описивања; у ствари, он је толико небрижљив према њиховом спољњем изгледу да . . ." Било би занимљиво упоредити време које је провео Флобер да би својој јунакињи пружио очи које би сигурно биле ретке и тешке очи трагичне прељубнице са временом које је провела др Старки да би га небрижљиво потценила.

На крају још једна ствар, тек да се потпуно уверимо. Наш најранији значајни извор знања о Флоберу представља дело Максима Ди Кама, *Souvenirs littéraires* (Hachette, Париз, 1882—3, у два дела): склоно оговарању, ташто, непоуздано, па ипак историјски неопходно. На страни 306. првога тома („Ремингтон и компанија", Лондон, 1893, без имена преводиоца), Ди Кам описује до у ситне детаље жену на основу које је настала Ема Бовари. Она је била, каже нам, друга жена управника медицинске службе из Бон-Лекура, близу Руана.

> „Ова друга жена није била лепа, имала је беживотну плаву косу и лице покривено пегама. Била је сва претенциозна и презирала је свога мужа, кога је сматрала будалом. Обла и светла у појави, њене ситне кости биле су добро покривене, а у њеном држању и општем ставу било је гипких и лелујавих покрета, као у јегуље. Њен глас, који је нагласак из Доње Нормандије чинио простијим, био је пун милозвучних тонова, а њене очи неодређене боје, зелене, сиве или плаве, у односу на светлост, имале су молећиви израз који их никада није напуштао".

Докторка Старки је изгледа била равнодушно несвесна овог одломка. Све у свему, чини ми се да је у питању ауторитативни немар према писцу који мора да је, на овај или онај начин, платио доста њених рачуна за гас. Једноставно, баца ме у лудило. Да ли сада разумете због чега мрзим критичаре? Могао бих да покушам да вам опишем израз мојих очију у овом тренутку, али су од беса изгубиле сваку боју.

Преко Ла Манша

...Шта бисмо могли да кажемо о Флоберу у овом новом Речнику? Могли бисмо да га одредимо, можда, као „буржоаског индивидуалисту"; да, то звучи довољно уско-грудо, довољно непоштено. Ово је карактеризација коју никада не пољуља чињеница да је Флобер презирао буржоазију. А шта бива са „индивидуалист" или нечим сличним? „У идеалној представи о Уметности, какву ја имам, сматрам да човек не сме показивати себе, и да се уметник не сме појављивати у свом делу више него што се Бог појављује у природи. Човек није ништа, уметничко дело је све. За мене би било веома пријатно да кажем шта мислим и да олакшам осећања господина Гистава Флобера кроз такве исказе, али од какве је важности дотични господин?"

Овај захтев за ауторску одсутност иде још дубље. Неки писци се тобоже слажу са датим принципом, па ипак се ушуњају кроз задња врата и млатну читаоца изразито личним стилом. Убиство је изведено савршено, осим што је мотка остављена на сцени злочина — сва лепљива од отисака прстију. Флобер је другачији. Он је веровао у стил, више него ико. Радио је упорно на лепоти, звучности, тачности, савршенству — али никада савршенству са монограмом, какво налазимо код писца као што је Вајлд. Стил је функција теме. Стил није наметнут на оно о чему пишемо, већ из тога извире. Права реч, истинити израз, савршена реченица, увек су негде „тамо напољу", задатак писца је да открије где, како зна и уме. За неке ово не значи више него одлазак у самопослугу где напуне до врха металну корпу; за друге то значи да се треба изгубити у некој грчкој равници, у тами, у снегу, у киши, и наћи оно за чим трагамо једино помоћу некаквог ретког трика, као, на пример, ако лајемо као пас.

У нашем прагматичном и зналачком веку вероватно таква амбиција изгледа помало провинцијално (добро, Тургењев је заиста звао Флобера наивком). Ми више не верујемо да се језик и реалност „слажу" тако складно — одиста ми

вероватно мислимо да речи рађају ствари исто онолико колико и ствари рађају речи. Али, ако нам Флобер изгледа нанван или — вероватније — неуспешан, не треба да се односимо покровитељски према његовој озбиљности или дрској усамљености. Ово је био, на крају крајева, век Балзака и Игоа, са егзотичним цветовима романтизма на једном и гномама симболизма на другом крају. Флоберова планирана невидљивост у веку брбљивих личности и вриштећих стилова може се окарактерисати на један од два начина: као класична или као модерна. Као да гледа натраг у деветнаести век или напред у двадесети. Савремени критичари који помпезно спроводе прекласификацију свих романа и драма и песама у текстове — аутор на гиљотину! — не би требало да олако прескачу Флобера. Један век пре њих он је припремао текстове и порицао значај сопствене личности.

„Аутор мора у својој књизи бити као Бог у својој васељени, свеприсутан, али нигде видљив." Наравно, ово су у нашем веку врло радо читали погрешно. Погледајте Сартра и Камија. Бог је мртав, рекли су нам, па, према томе, и Богу сличан романописац. Свезнање није могуће, људско знање је делимично, према томе и роман мора бити парцијалан. То не звучи једино сјајно, већ и логично. Али да ли је тачно иједно од та два? Роман, на крају крајева, није настао кад и веровање у Бога, нити, што се тога тиче постоји некаква корелација између оних писаца који су најчвршће веровали у свезнајућег наратора и оних који су најчвршће веровали у свезнајућег креатора. Уз Флобера помињем Џорџ Елиот.

Још тачније, претпостављено божанство деветнаестовековног романописца било је одувек само техничко средство, а парцијалност савременог писца јесте претварање у истој мери. Када савремени наратор оклева, показује несигурност, када погрешно разуме, када игра игру и греши, да ли читалац у ствари закључује да је тако приказана реалност више реалистична? Када нам писац пружи два различита краја за свој роман (зашто два? зашто не сто?), да ли читалац озбиљно замишља да му је „пружен избор" и да дело показује променљивост исхода у животу? Такав избор никада није реалан стога што је читалац принуђен да узме оба завршетка. У животу — ми морамо да донесемо одлуку — или одлука доноси нас — и крећемо једним путем; да смо донели другачију одлуку (као што сам једном рекао жени, иако не мислим да је у њеном стању могла да цени ту мудрост), били бисмо негде другде. Роман са два завршетка не репродукује ову реалност — он нас тек води двема стазама које се разилазе. То је некаква форма

кубизма, претпостављам. И то је у реду, али не заваравајмо се о употребљеном средству.

На крају крајева, ако писци заиста желе да симулирају делту животних могућности, ево шта треба да ураде. На крају књиге налазио би се комплет запечаћених ковертa различитих боја. Сваки би био јасно обележен споља: *традиционалан срећни завршетак; традиционалан несрећни завршетак; традиционалан завршетак ни-тамо-ни-овамо; Deus ex machina; модернистички арбитрарни завршетак; завршетак „смак света"; завршетак пун неизвесности; завршетак као сан; нејасан завршетак; надреалистички завршетак,* и тако даље. Било би вам дозвољено да изаберете један и морали бисте да уништите оне коверте које нисте изабрали. *То* је оно што ја зовем пружање избора завршетка читаоцу, али ви можда мислите да ја узимам ствари дословно, на један неразуман начин.

Кад је реч о наратору који оклева — видите, бојим се да сте управо налетели на једног. Можда је то зато што сам Енглез. Погодили сте то, бар за толико — да сам Енглез? Ја... ја... Погледајте тог галеба тамо горе. Нисам га раније приметио. Како се одмиче као да плива у ваздуху, како чека на понеки комадић хрскавице из сендвича. Слушајте, надам се да нећете помислити да сам неваспитан, али стварно морам да обиђем један круг по палуби, постаје загушљиво овде у бару. Зашто се не нађемо на броду у повратку? Трајект у два сата, у четвртак? Сигуран сам да ће ми онда бити боље. У реду. Шта? Не, не можете поћи са мном на палубу. За име Бога! Уз то, идем прво у тоалет. Не можете да ме пратите тамо, да вирите из суседне прегради.

Извињавам се, нисам мислио. Два сата, у бару, када трајект заплови. О, још једну реч, на крају. Продавница сира у Grande Rue, немојте то да пропустите. Мислим да се зове Леру. Предлажем вам да купите „брија-саварен". Нећете наћи добар у Енглеској ако га сами не донесете. Сувише их расхлађују, или им дају инекције хемикалија да би одложили зрење, или шта ти ја знам. То јест, ако волите сир...

*
* *

Како освајамо прошлост? Како освајамо страну прошлост? Читамо, учимо, питамо, сећамо се, покоравамо се, а онда случајни детаљ помери све. Флобер је био див; сви су то рекли. Надвисио би свакога као некакав крупни галски поглавица. А ипак, био је висок тек метар и осамдесет два:

за ово имамо његову потврду. Висок, али не дивовски, нижи од мене, у ствари, а када одем у Француску, никада не осећам да надвисујем остале као галски поглавица.

Дакле, Гистав је био див висок сто осамдесет и два, и свет се за мало смањи са тим сазнањем. Дивови нису били тако високи (да ли су и патуљци били према томе нижи?). Дебели људи: да ли су били тањи зато што су били нижи, па вам је према томе требало мање стомака да бисте изгледали дебели или су можда били дебљи због тога што су попримали исте стомаке, а при том имали још мањи костур који би их подупирао? Како је могуће да сазнамо такве тривијалне, веома важне детаље? Можемо деценијама да проучавамо архиве, али с времена на време падамо у искушење да дигнемо руке и објавимо да је историја тек један књижевни жанр више: прошлост је аутобиографска фикција која се претвара да је парламентарни извештај.

На мом зиду виси мали акварел Руана Артура Фредерика Пејна (рођен у Њујорку, Лестер, 1831, радио 1849—84). Акварел приказује град из дворишта цркве Бонсекур: мостови, торњеви, река која кривуда поред Кроасеа. Насликан је 4. маја 1856. Флобер је завршио *Госпођу Бовари* 30. априла 1856: тамо, у Кроасеу, тамо где ја могу да притиснем прстом између два намаза водене боје која се, не знајући, шире. Тако близу, а ипак тако далеко. Да ли је ово онда историја — хитар, сигуран акварел аматера?

Нисам сигуран у шта верујем кад је реч о прошлости. Само хоћу да знам да ли су дебели људи онда били дебљи. И да ли су лудаци били луђи? Био је неки лудак по имену Мирабо у руанској душевној болници, и био је веома омиљен међу лекарима и студентима медицине у *Hotel Dieu*-у због свог посебног талента: у замену за шољу кафе, он би копулирао са женским лешом на столу за сецирање. (Да ли га та шоља кафе чини више или мање лудим?) Једнога дана, ипак, Мирабо се показао кукавицом: Флобер нам казује да се уплашио свог задатка када је био суочен са женом коју су донели са гиљотине. Без сумње су му понудили две шоље кафе, екстра шећер, гутљај коњака? (И да ли ово доказује да је био здравији, ова потреба за лицем, ма колико оно било мртво?)

Данас нам није дозвољено да употребљавамо реч *луд*. Каква лудост! Оно мало психијатара које поштујем, увек говоре о људима који су луди. Користите кратке, једноставне, истините речи. *Мртав*, кажем ја, и *умире*, и *луд*, и *прељуба*. Не кажем *представити се*, или *издахнути*, или *завршна станица* (О, он је на завршној станици? Којој? Јустон, Сент Панкрас, Гар Сен Лазар?) или *поремећај личности*, или *глупирати се около* или *нешто мало по страни*,

или *па она је често одсутна, посећује сестру*. Ја кажем *луд* и *прељуба*, то је оно што ја кажем. *Луд* звучи како треба. То је обична реч, реч која нам каже како лудост може да нам дође на врата као камион који доставља робу. Ужасне ствари су исто тако обичне. Знате ли шта је Набоков рекао о прељуби у свом предавању о *Госпођи Бовари*. Рекао је да је то „најконвенционалнији начин да се издигне изнад конвенционалног".

Било која историја прељубе навела би, без сумње, како је Ема била заведена у оном фијакеру који јури: вероватно је то најпознатији чин неверства у целокупној прози деветнаестог века. Довољно је лако за читаоца да замисли једну тако прецизно описану сцену, и да је замисли при том на прави начин, помислићете. Да, заиста. Али је још увек довољно лако да се погреши за мало. Навешћу речи Ц. М. Масгрејва, цртача, путника, писца мемоара и викара у селу Борден, Кент: аутора дела *Свештеник, перо и оловка, или Реминисценције и илустрације са екскурзије у Париз, Тур и Руан у лето 1847, са неколико записа о француској пољопривреди* („Ричард Бентли", Лондон, 1848) и *Лутање кроз Нормандију, или Сцене, карактери и догађаји са путовања једног цртача по Кавалдосу* („Дејвид Боуг", Лондон, 1855). На страни 522. овог другог дела пречасни Масгрејв посећује Руан, „француски Манчестер", како га назива, у време када Флобер још увек црнчи над *Госпођом Бовари*. Његов опис града садржи и следећи запис:

> „Поминьао сам управо станицу фијакера за изнајмљивање. Кочије које су се тамо налазиле, уочио сам, представљају по грађи најниже возило те врсте у Европи. Са лакоћом сам могао ставити руку на кров када бих стајао поред једне од тих кочија на улици. То су добро грађена, уредна и чиста мала кола, са две добре лампе, и ‚пресецају' улице као фијакер некаквога патуљка."

Тако нам се изненада указује ова представа: чувено завођење било је још више скучено, и још мање романтично него што смо можда претходно претпоставили. Ова информација је, колико знам, до сада незабележена у опширним коментарима који су наметнути овом роману, и ја је овде нудим, са понизношћу у души, на коришћење професионалним изучаваоцима.

Високи, дебели, луди. А онда, ту су и боје. Док је вршио истраживања за *Госпођу Бовари*, Флобер је провео цело једно поподне гледајући сеоски пејзаж кроз комаде обојеног стакла. Да ли је видео оно што ми видимо данас? Претпостављам. Али, шта бива са овим: 1853. у Трувилу

посматрао је сунце како залази над морем и изјавио да изгледа као велики диск цема од рибизли. Прилично живописно. Али, да ли је цем од рибизле 1853. у Нормандији био исте боје као што је данас? (Да ли се нека тегла можда сачувала, тако да можемо да проверимо? И како бисмо могли да знамо да је боја остала иста у годинама које су прошле?) То је једна од оних ствари које вас тиште. Одлучио сам да пишем Удружењу пиљара поводом овога. За разлику од неких људи којима сам се претходно обраћао, они су брзо одговорили. Такође су били уверљиви: цем од рибизли је један од најчистијих цемова, рекли су, и мада је у 1853. години тегла цема из Руана могла да буде мутнија него савремена, јер се користио непрерађени шећер, боја би била скоро потпуно иста. Тако, барем је то у реду: сада можемо да кренемо и да замислимо залазак сунца са поузданошћу. Али, схватате ли шта хоћу да кажем? (Што се тиче мога другог питања: тегла цема је заиста могла да дочека данашњи дан, али би сасвим сигурно потамнела, осим ако је била чувана у сувој, проветреној, потпуно замраченој соби.)

Пречасни Џорџ М. Масгрејв био је склон дигресији, али је запажао ствари. Био је прилично наклоњен помпи („Принуђен сам да проговорим речима високе похвале на тему књижевне репутације Руана"), али посебна брижљивост у детаљима чини га корисним у пружању обавештења. Примећује колико Французи воле празилук и колико мрзе кишу. Испитује све и свашта: руанског трговца који га запрепашћује чињеницом да никад није чуо за сос од нане, и каноника из Евреа који га обавештава да у Француској мушкарци читају сувише док жене не читају готово ништа (о, још изузетнија си, Емо Бовари!). У Руану, он иде у посету на Cimitière Monumentale, годину дана пошто су Гистављеви отац и сестра тамо сахрањени, и одобрава иновативно начело којим се дозвољава породицама да купују парцеле у власништво. На другој страни, истражује фабрику вештачког ђубрива, гоблене у Бајеу и дом за умоболне у Каену, где је Бо Бримел умро 1840. (Да ли је Бримел био луд? Чувари су га се добро сећали: *un bon enfant*, рекли су, пио је само јечмену водицу помешану са врло мало вина).

Масгрејв је такође ишао на вашар у Гибре, и ту је међу наказама које су приказивали био и Највећи дебели дечак у Француској: Емабл Жувен, рођен у Херблеу 1840, сада четрнаест година стар, улазница динар и по. Наш лутајући цртач, на жалост, није ишао да лично види и овековечи тог младог феномена својим пером, али је сачекао да један француски војник плати динар и по, уђе у циркуска кола и поново се појави напољу мрмљајући речи „веома пробра-

не норманске фразеологије". Иако Масгрејв није пришао да пита војника шта је видео, стекао је утисак да се „Емабл није угојио до оне мере до које су ишла посетиочева очекивања".

У Каену, Масгрејв је посетио регату, где се седам хиљада гледалаца нанизало на докове. Већином су то били мушкарци, а највећи број ових носио је своје најбоље плаве блузе. Збирни ефекат био је боја светлог, али веома сјајног ултрамарина. Била је то посебна, веома прецизна боја. Масгрејв је ту нијансу видео само једном пре тога, у посебном одељењу Енглеске банке, где су спаљивали новчанице повучене из циркулације. Папир за банкноте био је тада штампан посебном бојом направљеном од мешавине кобалта, кремена, соли и поташе: ако бисте запалили свежањ новчаница, пепео би попримио ту неуобичајену нијансу коју је Масгрејв видео на доковима Каена. Боја Француске.

Док је путовао даље, ова боја и њене сировије верзије постале су очигледније. Блузе и панталоне мушкараца биле су плаве, три четвртине женске одеће било је плаво, коњска опрема и украси око врата били су плави, плава су била и запрежна кола, табле са називима села, улица и цистерне са кишницом, у многим градовима куће су биле обојене у азурно плаво, и споља и изнутра. Масгрејв се нашао у ситуацији да је пред једним Французом кога је срео морао да примети да је „било више *плавог* у овој земљи него у било којем крају света који сам упознао".

Гледамо у сунце кроз чађаво стакло, у прошлост морамо погледати кроз обојено стакло.

*
* *

Хвала вам. Santé. Купили сте сир, надам се? Нећете ми замерити ако вам дам један савет. Поједите га. Немојте га стављати у најлон кесу и у фрижидер и чувати за госте; пре него што се осветите, надуће се троструко у односу на садашњу меру и смрдеће као фабрика хемикалија. Отворићете кесу и открићете себе како гурате нос у лош брак.

„Пружати публици детаље о себи, јесте буржоаско искушење којем сам увек одолевао" (1879). Али, ево иде. Знате моје име, наравно: Џефри Брејтвејт. Немојте да испустите члан „I" иначе ћете ме претворити у француског пиљара. Не, то је само моја мала шала. Погледајте. Да ли знате оне личне огласе у часописима као што је *Њу Стејтсмен?* Мислио сам да и ја могу тако да урадим.

Преко 60, доктор, удовац, одрасла деца, активан, весео иако наклоњен меланхолији, добродушан, непушач, аматерски проучава Флобера, воли читање, храну, путовања у већ позната места, старе филмове, има пријатеља, али тражи...

Видите проблем. „Али тражи" ... Да ли тражим? Шта тражим? Нежну расп. или удов. четрдесетих година за пријатељство цртица брак. Не. Зрелу даму за шетње по природи и повремене изласке на вечеру? Не. Бисексуални пар за веселе тројке? Сигурно не. Увек читам те чезнутљиве пасусе на крају часописа иако никада не желим да одговорим, а управо сам схватио зашто. Због тога што не верујем ни једном од њих. Не лажу они — у ствари, сви се труде да буду сасвим искрени — али не говоре истину. Стубац искриви начин на који даваоци порука описују себе саме. Нико за себе не би мислио да је активан непушач склон меланхолији да се тако нешто не охрабрује — чак и самом формом. Два закључка: прво, да себе не можете одредити директно, само на тај начин што ћете се гледати лицем у лице са огледалом, и друго, да је Флобер био, као и увек, у праву. Стил се издиже из онога што описујемо. Ма колико се трудили, ове даваоце огласа увек побеђује форма; гурнути су чак и тај један једини пут када им је потребно да буду отворено лични — у једну нежељену безличност. Ви барем можете да видите боју мојих очију. Нису тако компликоване као очи Еме Бовари, зар не? Али, да ли вам помажу? Могу да вас заведу на погрешан траг. Нисам лажно скроман, трудим се да будем *од користи*. Да ли знате боју Флоберових очију? Не, не знате: и то само стога што сам се обуздао и нисам вам то рекао неколико страница раније. Нисам желео да падате у искушење због јефтиних закључака. Видите како се пажљиво бринем о вама. Не свиђа вам се то? *Знам* да вам се не свиђа. Добро. Па, судећи према Ди Каму, Гистав, Галски поглавица, див висок метар осамдесет два, са гласом као труба, имао је „крупне очи, зелене као море".

Читао сам Моријака пре неки дан: *Mémoires intérieurs*, писане на самом крају његовог живота. То је време када се последње куглице таштине скупе у цисту, када људско биће почиње своје последње патетично мрмљање „запамтите ме, запамтите ме", то је време када се пишу аутобиографије, када се изговарају последње самохвале, а оне успомене које ничији мозак више не држи, записују се са лажном идејом вредности.

Али, то је управо оно што Моријак одбија да уради. Он пише *Mémoires*, али то нису његови мемоари. Поштедео нас је бројалица и рачуналъки детињства, оне прве служав-

ке на влажном тавану, лудог ујака са металним зубима и главом пуном прича — и свега осталог. Уместо тога, Моријак нам говори о књигама које је прочитао, сликарима које је волео, представама које је видео. Налази себе загледајући у дела других. Дефинише своју сопствену веру страсном љутњом према луциферском Жиду. Читате његове „мемоаре" као да сте срели у возу човека који вам каже: „Не гледајте у мене, завешће вас то на погрешан пут. Ако желите да сазнате какав сам, сачекајте да уђемо у тунел и онда проучавајте мој одраз на прозорском окну!" Чекате и гледате и хватате лице на треперавој позадини чађавих зидова, каблова и изненадних грађевина од цигле. Провидан облик трепери и поскакује, увек на неколико стопа од вас. Навикавате се на његово постојање, крећете се његовим покретима и, мада знате да је његово присуство само условно, осећате га као да је стално. Онда чујете звиждук негде напред, урлик и прскање светла, лице је отишло заувек.

Па, знате да имам кестењасте очи; мислите о томе шта год хоћете; седу косу, да сам доброг здравља. Али шта је о мени важно? Једино оно што ја знам, у шта верујем, оно што ја могу да вам кажем. Што се мог карактера тиче, ништа не значи много. Не, то није истина. Поштен сам, боље да вам то кажем. Тежим томе да говорим истину иако су грешке, претпостављам, неизбежне. А и ако их чиним, ако ништа друго, бар сам у добром друштву. *Тајмс*, у ступцу са некролозима, од 10. маја 1880, тврди да је Флобер написао књигу по имену *Bouvard et Peluchet* и да је „прво прихватио занимање свога оца — био је хирург". Моја *Encyclopaedia Britanica*, 11. издање (кажу најбоље), наводи да Шарл Бовари представља портрет пишчевог оца. Аутор овог чланка, извесни Е. Г., испоставља се, био је Едмунд Гос. Мало сам зарежао када сам ово прочитао. За „господина" Госа имам нешто мање времена од оног сусрета са Едом Винтертоном.

Ја сам поштен, на мене се можете ослонити. Док сам био лекар, нисам убио ни једног јединог пацијента, што представља већу похвалу него што можете да замислите. Људи су имали поверења у мене, враћали су се у сваком случају. А ја сам био добар са онима који су умирали. Никада се нисам напио, то јест никада се нисам сувише напио, никада нисам преписао лек измишљеним пацијентима, никада се нисам удварао женама у амбуланти. Звучим као неки гипсани светац. Нисам.

Не, нисам убио своју жену. Могао сам да претпоставим да на то мислите. Прво откријете да је умрла; онда, мало касније, ја вам кажем да никада нисам убио пацијента. Аха, *кога* си онда убио? То питање, без сумње, изгледа ло-

гично. Тако је лако подстаћи спекулацију. Био је неки човек по имену Леду, који је злобно тврдио да је Флобер извршио самоубиство; он је улудо потрошио доста времена многих људи. О њему ћу вам испричати касније. Али све то доказује моју поенту: које је знање корисно, које је знање истинито? Или морам да вам пружим толико информација о себи да сте присиљени да признате да ја нисам могао да убијем своју жену исто онако као што Флобер није могао да изврши самоубиство; или тек кажем „То је све, то је доста". Не више. *J'y suis j'y reste.*

Могао бих да играм Моријакову игру, можда. Да вам кажем како сам васпитан на Велсу, Хакслију и Шоу, како више волим Џорџ Елиот, па чак и Текерија од Дикенса; како волим Орвела, Хардија и Хаусмана, и како ми се не свиђа дружина Одн—Спендер—Ишервуд (пропагирање социјализма као узгредног изданка хомосексуалне реформе права); како Вирџинију Вулф чувам за после смрти? Млађи момци? Данашњи момци? Па они су сви, изгледа, веома добри у једној ствари, али им не полази за руком да схвате да књижевност зависи од тога што треба радити добро неколико ствари у исто време. Могао бих да наставим надугачко о овоме; било би ми веома пријатно да кажем оно што мислим и олакшам осећања месјеа Џефри Брејтвејта кроз такве исказе. Али, по чему је важан дотични господин?

Радије ћу играти другачију верзију. Неки Италијан је једном написао да критичар тајно прижељкује да убије писца. Да ли је то истина? До извесне мере. Сви ми мрзимо златна јаја. Опет проклета златна јаја, чујете критичара како мрмља када добар писац напише још један добар роман. Зар нисмо имали довољно кајгане ове године?

А ако не то, онда би многи критичари волели да буду диктатори у књижевности и да са тихим ауторитетом одреде будуће правце уметности. Овог месеца, свако мора да пише о овоме, следећег месеца нико не сме да пише о ономе. Тај и тај неће се поново објављивати док ми не кажемо. Све копије овога заводљиво лошег романа морају одмах бити уништене. (Мислите да се шалим? Марта 1983, новине *Libération* радиле су на томе да француски министар за женска права треба да стави следећа дела на свој Индекс за „јавну провокацију сексистичке мржње": *Пантагруела, Мрачнога Јуду,* Бодлерове песме, све од Кафке, *Снегове Килиманџара* и — *Госпођу Бовари).* Па ипак, хајде да се играмо! Ја ћу први.

1. Више неће бити романа у којима се група људи, изолована стицајем околности, поново враћа у „природно стање човека", постаје група суштинских, сиромашних, ого-

љених, двоножних бића. Све што се сме написати јесте једна кратка прича, последња у том жанру, чеп на боци. Ја ћу је написати за вас. Група путника доживљава бродолом, или пад авиона, негде, без сумње на неком острву. Један од њих, крупан, моћан, антипатичан човек, има пушку. Он присиљава све остале да живе у рупама које су сами ископали у песку. С времена на време, извлачи једног од својих заробљеника, убија га или убија је, и поједе леш. Храна је доброг укуса и он се гоји. Када је убио и појео последњег затвореника, почиње да брине о томе како ће даље за храну, али, на срећу, у овом тренутку наилази авион и спасавају га. Каже свету да је једини преживео бродолом и да се одржао једући бобице, лишће и корење. Свет се диви његовој доброј физичкој кондицији, и постер са његовом сликом виси у излозима свих продавница вегетаријанске хране на свету. Никада не открију истину.

Видите како је лако писати овако нешто, како је забавно? Због тога бих забранио овај жанр.

2. Неће више бити романа о инцесту. Не, не чак ни оних који су писани са много неукуса.

3. Не више романа чија се радња одвија у кланици. Ово је, признајем, за сада веома узак жанр, али сам недавно приметио повећано коришћење кланица у кратким причама. То се мора прекинути у зачетку.

4. Донеће се двадесетогодишња забрана романа са радњом која се дешава у Оксфорду или Кембриџу и десетогодишња забрана за остале универзитете. Нема забране за романе чије су место догађања више школе (али без дотација које би то охрабривале). Нема забрана за романе који описују основне школе, десетогодишња забрана за средње школе. Делимична забрана романа о одрастању (дозвољен један по аутору). Делимична забрана романа писаних у историјском презенту (поново један по аутору). Тотална забрана романа у којима је главни јунак новинар или ради на телевизији.

5. Увести систем квота кад је реч о роману чија се радња дешава у Јужној Америци. Намера нам је да се зауздa ширење пакет-аранжманског барока и тешке иронције. Ах, близина јефтиног живота и скупих принципа или религије и разбојништва, изненађујућег поштења и насумичне суровости! Ах, птица дајкири која чува јаја на свом крилу; ах, дрво фредона чије корење расте на врховима грана, и чије ткиво помаже грбавцу да телепатијом оплоди охолу жену власника хацијенде, ах, оперска дворана сада зарасла у џунглу! . . . Дозволите ми да ударим о сто и промрмљам „Пролази!" Романи који приказују Арктик и Антарктик добиће новчану потпору за развој.

6а. Не више сцена у којима се описује блудна веза између људског бића и животиње. Жене и делфина, на пример, чије нежно сједињавање симболизује шире спајање оних паучинастих нити које су раније обавијале свет у миролубивом друговању. Не, ништа од тога.

6б. Не више сцена у којима се телесно спајање мушкарца и жене (као делфина, рећи ћете) одвија под тушем. Разлози за то су, пре свега, естетски, али и медицински, такође.

7. Не више романа о малим, до сада заборављеним ратовима из далеке прошлости Британске империје, кроз чији мучно детаљни ток схватамо, прво, да су Британци у просеку зли и, друго, да је рат заиста непријатан.

8. Не више романа у којима је наратор, или било ко од јунака, идентификован једноставно иницијалом. А још увек се то ради!

9. Више неће бити романа који су, у ствари, романи о другим романима. Не више „модерних верзија", прерада, наставака или почетака. Не више маштовитих завршетака дела која су остала недовршена због ауторове смрти. Уместо тога, свим писцима ће се поделити куварице везане вуницом у боји да их окаче изнад пећи. На њима ће писати: *Сам Своје Плети!*

10. Прогласићемо двадесетогодишњу забрану Бога, или, радије, алегоричних, метафоричких, алудирајућих, иза-сцене, непрецизних и двосмислених употреба Бога. Брадати главни баштован који увек негује дрво јабуке, мудри стари капетан брода који никада не доноси одлуке на брзину, лик који вам нису до краја представили, али због кога вам се нека језа увлачи под кожу негде око четвртог поглавља . . . спакујте их све у складиште, све њих! Бог је дозвољен једино као проверљиво божанство које се ужасно наљути када човек погреши.

Па како освајамо прошлост? Док се повлачи, да ли улази у жижу? Неки тако мисле. Знамо више, откривамо додатна документа, користимо инфрацрвено светло да бисмо продрли до онога што је било избрисано у преписци, ослобођени смо савремених предрасуда; на тај начин разумевамо боље. Да ли је то то? Питам се. Узмимо Гистављев сексуални живот. Годинама се сматрало да се медвед из Кроасеа отргао од својих медвеђих особина једино са Луиз Коле — „једином сентименталном епизодом од некакве важности у Флоберовом животу", изјавио је Емил Фаге. Али онда је откривена Елиза Шлезингер — зазидана краљевска ложница у Гистављевом срцу, ватра која догорева полако, адолесцентска страст, никада кушана. Затим, буде нам доступно више писама и *Египатски дневници*. Живот почиње да заудара на глумице, открива се одлазак у кревет са Бу-

јеом, сам Флобер признаје своју наклоност према дечацима из јавних купатила у Каиру. Најзад видимо потпуне обрисе његове полности; он је амби-сексуалан, омни-искусан.

Али, не тако брзо. Сартр закључује да Гистав никада није био хомосексуалац, тек пасиван и женствен по својој психологији. Узгредна игра са Бујеом била је тек шала, спољња ивица мушког пријатељства пуног живота: Гистав никада није починио ни један једини хомосексуални чин у целом свом животу. Он каже да јесте, али то је хвалисава измишљотина: Бује је тражио похоту у Каиру и Флобер му је то пружио. (Да ли је ово довољно да вас убеди? Сартр оптужује Флобера да је узимао за истину оно што је прижељкивао да буде истина. Зар не бисмо могли да оптужимо Сартра за исто то? Зар он не воли више буржуја Флобера који дрхти, правећи шале на ивици греха који се плаши да почини, него дрског и одважног Флобера који се субверзивно препушта задовољству?) А у међувремену исто тако нас охрабрују да променимо мишљење о госпођи Шлезингер. Тренутно уверење међу флоберистима је да је та веза ипак била кушана: или 1848. или, вероватније, у првим месецима 1843.

Прошлост је далека обала која се повлачи, а ми смо сви на истом броду. Дуж задње палубе постављен је низ телескопа, и сваки нам доноси обалу у фокус на одређеном удаљењу. Када брод мирује, један од телескопа може се стално користити; изгледаће нам као да говори целу, непроменљиву истину. Али, ово је тек опсена, и, када брод поново крене, враћамо се нашој уобичајеној активности: јуримо од једног до другог телескопа, гледамо како се оштрина губи у једном, чекамо да се нејасноће изоштре у другом. А када се нејасноће изоштре, замишљамо да смо ми сами то урадили.

Зар море није мирније него пре неки дан? А на северу — светлост коју је видео Буден. Како изгледа ово путовање онима који нису Британци — док плове према земљи забуна и доручкују? Да ли се нервозно шале причајући о магли и о порицу? Флоберу је Лондон изгледао застрашујуће; био је то нездрав град, изјавио је, где није било могуће наћи *pot-au-feu*. Са друге стране, Британија је представљала дом Шекспира, јасног мишљења и политичке слободе, земља у којој је Волтер био добродошао и у коју је Зола бежао.

А шта је она сада? Прва страћара Европе, како ју је одавно назвао један од наших песника. Први супермаркет Европе, било би тачније. Волтер је хвалио наш однос према трговини, и одсуство снобизма које је дозвољавало млађим синовима племића да постану бизнисмени. Сада путници

на једнодневним излетима долазе из Холандије и Белгије, Немачке и Француске, узбуђени због слабе фунте и нестрпљиви да уђу у „Маркс и Спенсер". Трговина, изјавио је Волтер, била је основа на којој је грађена величина наше нације; сада је она оно једино што нас држи да не банкротирамо . . .

. . . Флоберова нећака Каролина каже да је он пред крај свог живота жалио што није имао жену и породицу. Њена прича о томе је, међутим, веома шкрта. Њих двоје су шетали дуж Сене после посете неким пријатељима. „Учинили су праву ствар", рекао ми је, алудирајући на њихов дом са слатком и искреном децом. „Да", поновио је озбиљно, „учинили су праву ствар". „Нисам га узнемиравала у мислима, већ сам остала ћутећи по страни. Ово је била једна од наших последњих шетњи."

Више бих волео да га је *узнемирила* у мислима. Да ли је то озбиљно мислио? Можда примедбу треба да сматрамо тек одразом перверзије човека који је у Нормандији сањао о Египту, а у Египту о Нормандији? Да ли је то било нешто више од похвале свим талентима породице коју су управо посетили. На крају крајева, да је желео да похвали саму институцију брака, могао је да се окрене нећаки и зажали због свог усамљеничког живота признајући: *„Ти* си учинила праву ствар". Али није, наравно, због тога што је она учинила погрешну ствар. Удала се за слабића који је банкротирао, а помажући у томе да се њен муж спасе, учинила је да јој стриц банкротира.

Њен отац био је исти толики слабић колики је њен муж касније постао. Гистав га је заменио; у њеним *Souvenirs intimes* Каролина се сећа стричевог повратка из Египта када је још била девојчица: враћа се кући неочекивано једне вечери, буди је, подиже је из кревета, прска у смех јер јој је спаваћица много дужа од ногу, и спушта велике пољупце на образе. Он је тек ушао с врата: бркови су му хладни и влажни од росе. Она се уплашила и осећала олакшање када ју је спустио. Шта је друго ово него уџбенички приказ узнемиравајућег повратка одсутног оца у кућу — повратак из рата, са посла, из иностранства, из љубавних авантура, из опасности? . . .

. . . Гистав је Каролину учио књижевности. Наводим њене речи: „Није сматрао ни једну књигу опасном уколико је била добро написана". Кренимо седамдесет година унапред, у једну другу кућу, у другом делу Француске. Ту је дечак који воли књиге, мајка и мајчина пријатељица по имену Мадам Пикар. Дечак је касније написао своје мемоаре. Поново наводим: „Госпођа Пикар сматрала је да детету треба дозволити да чита све. ‚Ни једна књига није опасна ако је

добро написана'." Дечак, свестан овог става који је мадам Пикар често изражавала, намерно искоришћава њено присуство и тражи од мајке дозволу да прочита један одређени, озлоглашени роман. „Али, ако моја мала душица буде читала такве књиге у тим годинама", каже мајка, „шта ће радити кад одрасте?" „Живећу их", одговара он. Био је ово један од најоштроумнијих одговора у његовом детињству, ушао је у породичну историју, и освојио је за њега — или тако претпостављамо — дозволу да прочита роман. Тај дечак је био Жан-Пол Сартр. Књига је била *Госпођа Бовари.*

(Одломак)

С енглеског
Весна БЈЕЛОГРЛИЋ-ГОЛДСВОРТИ *Џулијен БАРНС*

БЕЛЕШКА УЗ ОВАЈ ПРЕВОД

Један од познатих есеја о новој америчкој прози професор Филип Стивик назвао је *Шехерезади понестаје заплета, али наставља да прича. Краљ, збуњен, слуша...* Када је о Великој Британији реч, овдашњој Шехерезади као да не понестаје заплета. Од романа Џорџ Елиот или Томаса Хардија, до, рецимо, *Месечевог тигра,* за који је Пенелопи Лајвли добила „Букерову награду" за 1987, води једна непрекинута линија. Прочитамо ли речи Американаца Бартелмија: „После прославе, вратио сам се у град. Покушавао сам да се сетим због чега је мој отац умро. Онда ми је пало на памет: прегазиле су га кочије", или Роберта Кувера: „Пол је искорачио иза угла када га је ударио камион. У почетку није знао шта га је погодило, али сада, овде, на леђима, под камионом, није било никакве сумње. Да ли сам то ја? Зар сам препешачио земљу и стигао овде?" — уочићемо и на основу ових кратких одломака да поступак савременог америчког романа има вероватно више тога заједничког са Кафком или Камијем него са Хемингвејем. Наратор који својом равнодушношћу или наивношћу посматрања производи ефекат некаквог пост-модернистичког „очуђења", не појављује се у три романа која се најчешће помињу када је о новој енглеској прози реч. *Жена француског поручника* Џона Фаулса, *Хоксмур* Питера Екројда и *Флоберов папагај* Џулијена Барнса — представљају, пре свега, жанровски експеримент. Реалистички метод се огољава тако што се у роман уносе „страна тела" — елементи других књижевних жанрова, интервенције споља које разбијају илузију привидно „реалистичке" приче. „Реалистички роман" остварује се сада на један субверзиван начин. И аутор и читалац поседују одређену иронијску

свест о томе где се налазе и одакле долазе када је о прози реч. Чак и када се роман наизглед повинује законима жанра, ова иронијска свест ослобађа нова значења. Ситуација је слична оној из Борхссове приче о Пјеру Менару који поново пише *Дон Кихота:* можда изгледа исто, али је у питању сасвим нови роман.

Превод који овде доносимо представља одломак из романа *Флоберов папагај*. Овај роман може се одредити једино метажанровски. То је истовремено роман о доктору Џефрију Брејтвејту и биографија Гистава Флобера. Елементи као што је Флоберова хронологија, анализа дела, детаљи из његове преписке — функционишу на нивоу биографије, али су изложени у контексту потиснуте нараторове приче. Ми сазнајемо о Брејтвејтовим путовањима у Француску, где по музејима трага за пуњеним папагајем кога је Флобер позајмио и држао на радном столу док је писао *Un coeur simple*. Тема папагаја (говорења туђим гласовима) повезује се са организацијом наратије. Поред др Брејтвејта, о Флоберу говоре и други гласови — прича Флоберове љубавнице Луизе Коле исказана је у првом лицу, нека поглавља су организована као речник, друга као хронологија Флоберовог живота и рада, затим као одговори на испитна питања. Истовремено откривамо, а да се о томе најмање говори, да је Брејтвејт заробљен опсесивном тежњом да рационализује самоубиство своје жене. „Сецираньем" Флобера, он покушава да открије одговоре на општија питања сврхе и смисла живота. Његова жена, Елен, била је, као и Ема Бовари, „прељубница", али у једном другачијем времену. „Ја нисам имао авантура јер ме то није интересовало; уз то, стереотип доктора Дон Жуана ми је некако одвратан. Елен је имала авантуре јер, претпостављам, била је довољно заинтересована за то. Били смо срећни, били смо несрећни; недостаје ми. ‚Да ли је сјајно или глупо узимати живот озбиљно?' (1855)". Последње питање о животу поставља Флобер уместо Брејтвејта. Мукотрпна лекарова самоанализа избија на површину када је потискује цитат. Сакривање иза цитата, као што пише Еко у есеју о настанку *Имена руже*, представља бекство од деструктивне моћи иронијске свести која делује када је у питању потреба да се, на крају двадесетог века, размишља о животу, смрти, љубави, смислу. Брејтвејт спознаје да сопствену жену, после њеног самоубиства, разумева мање „него некаквог страног писца који је умро пре сто година". Лакоћа са којом долази смрт у доба развијене медицине отежава трагање за смислом живота. Смрт „није компликована. Притиснете дугме на вентилатору и прочитате коначну реченицу коју је исписао Е-Ка-Ге: опроштајни поздрав који се завршава равном линијом". Постајући лакшом, смрт се, иронично, удаљава од нас. Разлози за самоубиство Брејтвејтове жене остају до краја магловити. Истовремено, о Флоберу сазнајемо све више, или нам се *чини* да сазнајемо све више, како нам објашњава Брејтвејт. Деконструкција биографије француског писца спроводи се са намером да се покаже како се смисао стално мења и како нам „чињенице" не помажу да спознамо прошлост. Оно што

представља суштину као да стално измиче. И Флобер и Елен до краја остају загонетка за Брејтвејта, неодредљиви и променљиви, као очи Еме Бовари.

Уметност од самог настанка покушава да одреди сопствени однос према стварности. Периоди у којима тежи да подражава живот смењују се са временима када она представља начин да се из реалности побегне у повлашћене просторе некаквог вишег реда. Постмодернизам и свест о језику као посреднику, како између нас и књига тако и између нас и реалности, као да дају овом питању другачије значење. По речима Џулијена Барнса, „речи рађају ствари исто онолико колико ствари рађају речи". Уметност и реалност су истога реда и ми се опредељујемо у зависности од темперамента, као у познатим речима Л. П. Смита: „Људи кажу да је живот права стьар, али ја више волим читање".

Весна БЈЕЛОГРЛИЋ-ГОЛДСВОРТИ

АКТУЕЛИЗАЦИЈА НАРАТИВНИХ СТРУКТУРА: ДЕТЕКТИВСКИ ЗАПЛЕТ, ФАНТАСТИКА, ИГРЕ И ЕРОТИКА

„Саветовао бих, осим тога, избегавање отворене и свесне расправе о наративном процесу. Саветовао бих, осим тога, избегавање отворене и свесне расправе о наративном процесу."

Џон БАРТ

...Фоулсов роман је изричито и свесно окренут себи. Тематизација улоге читаоца и онтолошки статус текста служе стварању и разоткривању обмане. Читалац има одређена упутства и не сме да их игнорише; као и у роману Чарлсова, његова слобода је стварна, мада узрокована. Али шта учинити ако се писац одлучи за претпоставку да његов читалац већ зна правила стварања приче? Он би ипак уградио одређена упутства у текст, али то не би било у видљивом облику директног обраћања. У том случају би то била више „прикривена" верзија дијегетске саморефлексивности. Тако акт читања постаје актуелизација текстуалних структура, а једини начин прилаза тим нарцисоидним облицима (као и њиховим импликацијама) био би остварљив помоћу самих структура. На дијегетском нивоу се јављају извесни модели, омиљени међу писцима метафикције, као средства унутрашњих структура, која у самим тим структурама указују на самооданост текста. Треба указати на чињеницу да та, већ раније издвојена, четири модела — детективски заплет, фантастика, игре и еротика — нису ни по чему посебни, већ представљају четири највидљивије форме које се данас користе у метафикцији.

1. *Криминалистички роман*

Да би се разумело унутрашње функционисање овог модела у метафикцији, прво се морају издвојити три главне карактеристике криминалистичке прозе које су битне за ову расправу: *самосвесност форме, снажна конвенционалност* и важна *текстуална функција херменеутичког чина читања.*

За почетак, крими-роман скоро по дефиницији поседује снажну самосвесност. У самом роману то често поприма облик пишчеве особине: Латимеру, академику преобраћеном у романописца (у делу *Ковчег за Димитриоса — A Coffin for Dimitrios* — Ерика Амблера), нуди се баналан заплет за роман неког пуковника Хакија. Међутим, преко пуковника Хакија он преузима истрагу, уместо стварне истраге која се завршава смрћу траженог човека, Димитриоса. Тек онда Латимер може да пише свој следећи роман. Ипак, он одбацује причу какву читалац чита, сматра је неприкладном, збркаком и недовољно уметничком. У ствари, његова замисао развијања заплета је слична пуковниковој сугестији, коју је претходно презрео као баналну. Слично томе, мада на мање комплексан начин, рукопис убице на крају *И онда више није било никог (And Then There Were None)* Агате Кристи, обраћа читаочеву пажњу на *mise en abyme* (слагање по дубини):

> „Моја амбиција је била да *измислим* случај убиства који нико не би решио.
>
> Али ниједан уметник, сада схватам, не може бити задовољан самом уметношћу. Постоји природна жудња за препознавањем која се не може порећи."[1]

У овом роману се може издвојити и добар пример још једне врсте самосвести којом жанр обилује — веровање ликова да се неке ствари дешавају само у животу (тј. у том роману), а неке у роману. Непосредно пред смрт, прва жртва весело одбија да напусти острво: „Потребно је истражити ту мистерију пре него што одемо. Све је као у криминалистичком роману. Сигурно је узбудљиво."[2] У делу *Ево вам његов леш (Have His Carcase)* Дороти Сејерс, хероина Херијет Вејн се слаже са детективом, лордом Питером Вимзијем: „У роману се не би могло догодити намерно убиство са повратном картом, али прави живот је другачији".[3]

---

[1] У *Christie Classics* (1924; прештампано, New York, „Dodd, Mead, and Co.", n. d.) стр. 317.

[2] Исто, стр. 205.

[3] (1932; прештампано, New York: „Avon", 1968) стр. 82.

Ове последње речи указују на други, већ поменути, пример — строгу конвенционалност реда и логике у криминалистичкој прози, а Херијет Вејн зна да се они морају поштовати јер их *читалац* очекује и треба због читања дела, због учествовања у решавању случаја. У томе се и састоји ризница конвенција које се могу бескрајно прерађивати, што су прихватили и користили, „претекстуализирали", писци метафикције какви су Роб-Грије и Борхес. Трећи важан моменат проистиче из читаочевог активног учешћа у криминалистичкој прози. Чин читања је чин тумачења, слеђење трагова до решења постављеног проблема.[4] Херменеутичке празнине (паузе) овде сасвим јасно функционишу, али процес је симболичан као и процес читања било којег романа. Процес реализације је средство које прикривено нарцисоидна метафикција користи. Управо криминалистички роман често јасно тематизује ову херменеутичку парадигму. У двоструком *mise en abyme* [Елери Квин (у ствари, господа Ли и Данеј) увек о себи пише у трећем лицу] Елеријев роман *Завршни удар (The Finishing Stroke)* садржи цитате из његовог првог романа *Мистерија римског шлема (The Roman Hat Mystery)*. Ови цитати су представљени као „изазов читаоцу" на почетку треће књиге. Тако је читалац обавештен да зна све што и главни детектив, па може наставити са логичким закључивањем и психолошким посматрањем до решења мистерије.

Реалност свеобухватног читања се, такође, може постићи алегоријски, као у неколико Сименонових романа. На пример, у *Методима инспектора Мегреа (The Methods of Maigret)*, дискретан, самопрегоран и проницљив инспектор Пајк је читаочев сурогат док свуда прати Мегреа, покушавајући да упозна његове чувене методе. Пајк неосетно испитује сваку његову реч и гест, што Мегреа нервира, јер Мегре чезне да сазна мишљење колеге о себи и случају који се решава. Као и читаочеве, те мисли су недоступне Мегреу.

Логичка дедукција, која се захтева од читаоца, често га ставља у положај самог детектива, тражи од њега да буде активан истражитељ или чаробњак из фотеље. Погрешни трагови су подметнути обојици, али откривеним доказима треба равноправно да се служе и детектив и читалац. Рецимо, у причама о Шерлоку Холмсу није фер од Вотсона да крије детаље од читаоца. Ако је читалац детективов сурогат, онда је можда писац сурогат криминалца. Приче Г. К. Честертона о Оцу Брауну појашњавају ову алегорију. У *Плавом крсту (The Blue Cross)* детектив Валентин схвата

---

[4] Види Frank Kermode: *Novel and Narrative*, у: John Halperine (ед.) *The Teory of the Novel: New Essays* (New York: „Oxford University Press", 1974), посебно стр. 159—68.

да је криминалац креативан уметник, а он, детектив који га јури, само критичар. Фламбо, главни злочинац, уметнички покушава да пореди свој злочин са годишњим добом или пејсажом (погледати *Летеће звезде — The Flying Stars).* Он наставља да функционише као имагинативна сила и кад одустане од живота злочинца, увек остављајући критички рад Оцу Брауну. (Због морала и можда креативног незадовољства, Валентин се, с друге стране, претвара у оштроумног криминалца у *Тајном врту — The Secret Garden).*

Сад можда није тешко схватити зашто писци метафикције овај жанр сматрају структуралним моделом. Наравно, и на површинском нивоу је то схватљиво, као што сведочи пародија В. Набокова *Стварни живот Себастијана Најта (The Real Life of Sebastian Knight)* о детективском заплету у роману-мистерији *(The Prismatic Bezel)* његовог јунака, а што је вероватно пародија на *Три слепа миша (Three Blind Mice)* Агате Кристи. Цео роман Набокова заснива се на заплету по коме наратор тражи „истину" о романописцу, Најту, а читалац је у потрази за „истином" о роману који чита. Да ли је то измишљена аутобиографија? Чиста фикција? Биографија? Али, као што Набоков пише у *Оку (The Eye):* „Нагласак није на мистерији већ на обрасцу".[5] Његов *Очај (Despair)* о пропалом убиству; *Лолита* и *Бледа ватра (Pale Fire)* завршавају убиством. Стилизована својства криминалистичке прозе — било да се експлицитно пародирају или прикривено користе као структурални принципи — служе да укажу на текст у његовој књижевној суштини, као на уређену, у обрасце утемељену уметност.

Два аутора метафикције, који на најзанимљивији начин користе поменути модел, јесу Роб-Грије и Борхес. Овај други је превео и објавио антологију „кримића", а сам је написао *Шест проблема за дон Исидра Пародију (Seis problemas para don Isidro Parodi).* Јунак са индикативним именом неизбежно је детектив из фотеље, пошто седи у затвору. У другим Борхесовим кратким причама унутрашња структура има облик енигме или слагалице, често њихову мистериозну варијанту, као у случају приче *Смрт и бусола.* Детектив Лонрот види себе као „чистог мислиоца" (a la Дипен) и уздиже „тајну морфологију" злочина који је повезан с њим. Његов непријатељ, Ред Шарлак, чита у новинама о Лонротовој неразумљивој теорији поводом убиства рабина. Теорија је заснована на хасидимским текстовима, те Шарлак поставља детективу у истој мери несхватљиву замку. Као и читалац, Лонрот осећа јасно — и уз то, истинито — објашњење да је прво убиство „могуће мада не и занимљиво", па, као и аутор, посвећује се остатку приче.

---

[5] (New York: Phaedra, 1965) стр. 10.

Детектив предвиђа — временски и просторно — завршно убиство, мада није свестан да се то односи на њега самог. Док лута по месту на којем ће бити убијен (Triste-le-Roy), та чудна кућа му изгледа пространија него што је у ствари, због „симетрије, огледала, година, сопственог незнања, усамљености". То је алегоријски опис учинка који прича има на читаоца.

Премда Валас, јунак Роб-Гријеових *Les Gommes (Гуме)* (Paris, „Minuit", 1953) живи ван строгих конвенција „полицијског романа" (roman policier), дело иде дубље у област фантастике. У тексту *О неким застарелим појмовима (Sur quelques notions perimees)* Роб-Грије каже да поменути роман, као и *Посматрач (Le Voyeur)*, садржи „ток, радњу препознатљивију, богатију узбудљивим елементима; иако се у почетку одређеним читаоцима то чини уобичајеним, није све тако једноставно, јер је од страсти и злочина много важније оно што покреће писца".[6] У каснијим теоријским поставкама Роб-Грије изједначава *ecriture* и *lecture*, али је чак и у ранијим романима приметна једначина између читања и писања.

Критичари посебно издвајају елементе „полицијског романа" и употребу мита о Едипу у *Гумама*. Често то чине имплицирајући да ове две структуре функционишу одвојено, мада је њихово међусобно прожимање кључно за читање и тумачење романа. Још од почетка, читалац је свестан да је Данијел Дипон жив, што је детективу Валасу, који истражује Дипонову смрт, непознато. Читалац сазнаје, пре самог догађаја и пре Валаса, да ће овај последњи бити, у ствари, Дипонов убица. Конвенције о тајни убиства и структура мита долазе у релацију и прожимају се помоћу механизма који покреће процес сазнања.

Посредством трагова који воде решењу заплета читалац прати Валаса у његовим покушајима да открије убиство и убицу. Зашто леш убијеног није код Лорана? Како је Дипон могао да умре на онакав начин? Постоји много трагова, укључујући противречне приче из новина, од којих неки воде до жртве као што је Албер Дипон, који заиста умире *следеће* ноћи. Али читалац поседује још неколико кључева за решавање случаја. Зашто је Валасов часовник стао у понедељак у 19,30? Зашто је он несигуран у свој циљ? Да ли он заиста личи на осумњиченог, Андреа ВС? Да ли је он сам Андре ВС? Зашто један метак недостаје у његовом револверу, потпуно истом као што је и Дипонов?

Само кроз заједничко деловање одговора на ова питања и структуре мита о Едипу пред читаоцем се неизбежно помаља злочин. Детаљи се постепено гомилају: статуа Др-

---

[6] У *Pour un nouveau roman* (Paris, „Minuit", 1963) стр. 32.

жавних кочија на путу ка Коринтској улици, пијанац са својом загонетком (која је животиња оцеубица ујутро, родоскрвнитељ у подне, слепа увече?), гума за брисање с отиснутим средњим словима „DI" у речи од шест или можда седам слова (као полицијски телефонски број 124-24--OEDIPUS, OEDIPE), слика рушевина Тебе, бронзана статуа слепца, улица Бержер, у којој Валас примећује да су му ноге натекле, да га боле од ходања. Ти детаљи служе као контекст за много важнију употребу мита: Валас се сећа да је некад раније био у том граду са својом мајком. У почетку не може да се сети околности — посета? Истрага о наследству? Тек у тренутку када се присећа да је разлог био потрага за његовим непознатим оцем, детективско решење добија смисао и читалац зна, чак и пре поновљеног тачног описа убичиних припрема у радној соби, да ће Валас убити Дипона (који би заиста могао имати сина, као што читалац већ зна). Као што Жан Рикарду каже: „Едипово деловање је истиноносно („aletheique"): оно открива опште идеје; деловање Валасово је продуктивно: оно ствара нешто ново".[7] Кад год се Едип креће од грешке ка знању, Валас се креће од маште (Дипонова измишљена смрт) ка стварности (његова стварна смрт). Пошто се увек на првом месту налази истрага која обелодањује злочин, читалац је тај који заиста мора да протумачи значење унутрашњих структура.

Поред тога, структура од пет одељака (чинова) са *Прологом* и *Епилогом* доприноси већ снажно израженој саморефлексивности текста као таквог. На пример, у другом делу *Пролога*, пошто Гаринати следи Бонина прецизна упутства за убијање, јавља се неколико слика (све значајне за књигу са неколико метафора): план је замишљен као савршено подешен механизам који не прави изненађења; у ствари, све што Гаринати треба да чини је да прати текст, говорећи фразу за фразом, као кад глумац чита улогу, да би осмислио речи (и дигао Лазара из гроба). Баш као што Валас одустаје од намере да објасни Лорану своје виђење случаја бираним речима, тако и Роб-Грије користи клишетизиране структуралне обрасце детективске прозе, па тако сам чин читања постаје чин активног учешћа у делу, чин „производње". А то је један од циљева прикривено нарцисоидних текстова.

2. *Фантастична проза*

Интересантно је забележити да аутори метафикције који користе структуре крими-прозе исто тако често посежу и за структурама фантастике. Борхес показује велики

[7] *Le Nouveau roman* (Paris, „Seuil", 1973) стр. 33.

интерес за Честертона и Поа (који је писао хорор-фантастику, али који је измислио и крими-причу); на Набокова је утицао, како сам тврди, Велс, али исто и Конан Дојл. Овај одељак ће испитати лингвистичку везу између свега што се односи на језик прозе, а што је, градећи свет романа, сакупљено за читаоца. То се односи на *било коју* врсту прозе, али посебно јасно упућује на свесну реализацију самог процеса у нарцисоидним текстовима. У фантастичној литератури фиктивност тих односа је аксиоматска: време и простор не треба да одговарају читаочевом искуству.

У врсти метафикције која структуира своје временске и просторне односе са читаоцем према моделу фантастике, чин читања је представљен као прављење једног корака изван оног што сугерише поменути крими-модел. То укључује не само тумачење трагова и стварање одређеног заплета, већ и (можда на фундаменталнијем нивоу) сам чин замишљања света, давања облика односима који поправљају целину света „конкретизованог" текстом. Ово опет важи за сваку врсту прозе, али, док је у фантастици прихваћено као аксиоматско, само по себи се разуме да се у метафикцији користи модел прикривене дијегетске нарцисоидности.[8]

За *целокупну* литературу се може рећи да је литература „бекства": таоци, као и аутори, желе да креирају свет исти какав постоји, али ипак на неки начин другачији, свет какав је, да употребимо нараторов израз из *Женске француског поручника (The French Lieutenant's Woman)*. У ствари, само читање (било романа или историјских и научних дела) врста је бекства у оно што укључује временски пренос свести из читаочеве емпиријске околине на ствари, пре измишљене него опажене. Можда је то наметнуто редом и доследношћу, као и привидом светова створених у машти који их одваја од других лингвистичких творевина. Чин читања садржи нешто од човековог стварног живота; оно што човек чита такмичи се са емпиријским светом у којем он живи. Ако се то сматра пожељним, онда је реч о слободи, ослобађању ума кроз уметност; а ако не, онда се ради о литератури као бекству у негативном смислу. Теоретичари *новог романа* (nouveau roman) спремно су полагали право на слободом задобијена својства нове прозе; због својих лингвистичких и фиктивних својстава,[9] свет романа може се

---

[8] Интервју са Алфредом Апелом мл. у *Novel* („Spring", 1971), прештампано у *Strong Opinions* Набокова (N. Y.: „Mc Graw-Hill", 1973), стр. 174—75.

[9] В. дело Ролана Барта *Увод у структуралну анализу исказа, Communication* бр. 8 (1966) и текст Жана Алтера *Perspectives et modèles* у *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* I (Paris: UGE, 10/18, 1972) стр. 52—53.

такмичити са емпиријским светом, а најбољи пример је свет маште.

Читаочев чин стварања света маште (или метафикције, која користи фантастику као полазни модел) личи на чин стварања свих светова романа по томе што обезбеђује слободу — или бекство — једне одређене визије, можда неку врсту „неопходне" утехе за живот у свету чији се ред обично прима и искуствено доживљава као хаос. То што је овде ред замишљеног света, није нарочито важно; потреба и жеља за таквим редом су стварне, као што је и потреба за слободом, за ослобађањем маште од окова емпиријских чињеница.

Нису недавно само дела метафикције и фантастике постала истовремено богата (Толкинова луцидност је само једна манифестација тога), већ су и често подлегала игнорисању у смислу критичког поступка примењиваног на „озбиљну" литературу. Ипак, ниједна од ове две врсте не представља струју изван средишњег модела литературе уопште или прозе (реализма), као што су неки тврдили.[10] Фантастика је заиста друга страна „реализма" и представља, историјски гледано, паралелну и једнако вредну литерарну традицију. Најекстремнији засебни светови фантастике су још увек у неком односу са традиционалним; да нису, читалац не би могао да замисли њихово постојање.[11] Тако је одувек било. Дијахронијски изражено, за исте унутрашње и спољашње силе и интересе из којих произилази традиционална реалистичка проза, може се рећи да креирају и *научну фантастику*. Да ли су занимање и радозналост у истраживању најавиле само истините приче о путовањима (као што је *Робинсон Крусо)* или се ту могу сврстати и Гуливерова измишљена путовања? Позитивистички, научни материјализам прошлог века је дао и *L'Assomoir (Клопка)* и *Франкенштајна.*

С тачке гледишта читаоца, није лакше створити и веровати у добро документован свет Золе него што је замислити хобите и виленьаке: замишљени скок у просторни и временски свет романа мора се направити у оба случаја.

---

[10] B. Patricia Meyer Spacks, *Power and Meaning in „The Land Of Rings"* у Neil D. Isaacs/Rose A. Zimbardo (ed) *Tolkien and the Critics* (Notre Dame; Indiana: Univ. of Notre Dame Press, 1968) стр. 99, и у истој књизи, B. Raffel, *The Lord of the Rings as Literature* стр. 232.

[11] B. Witold Ostrovski: „Фантастично и реалистично у књижевности", у *Zagadnienia rodzajów literackich* 9, бр. 1, 1986, 63: „Свет сасвим фантастичне прозе треба да представља бића која су потпуно другчија од нас и нама стране начине живљења и делања у времену и простору. Да би нам то испричао аутор мора да користи нов, не-људски језик и прича ће бити неразумљива, незамислива и потпуно незанимљива."

Сваки предео, становник или догађај у литератури мора бити вероватан. „Свет снова може бити пун необјашњивих празнина и логичких недоследности", објаснио је Один, „а замишљени свет не може, јер то није ствар жеље, већ закона тог света. Његови закони могу бити различити од оних који владају нашим светом, али морају бити исто тако разумни и ненасилни."[12] Као и Толкинов Средњи свет (Middle Earth), Борхесов свет у *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* има своју историју, географију, културу, своје становнике, митове и језик.

Измишљени самостални свет фантастике у метафикцији постаје модел за временско и просторно структуирање универзума дела и саме нарације — и то из перспективе и писца и читаоца. Полазећи од становишта Пнина или Хумберт Хумберта, емиграната који виде Америку као измишљену земљу, преко фиктивних земаља Падукграда из *Кобног завоја (Bend Sinister)* и Зембле из *Бледе ватре (Pale Fire)*, Набоков у *Ади* наставља да поново обрађује време [Виново време (Veen's)] и простор (Terra versus Antiterra), чинећи Венов (Van's) свет стварним као што је свет у роману и читаочев свет.

Комплексно прожимање сна и стварности, фикције и чињеница, структуира Борхесово већ поменуто дело *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Метафикцијска алегорија процеса читања и писања представља причу о стварању другог света који одлучно заводи и осваја прави постојећи свет. Дело *Невидљиви градови (Le cittá invisibili)* Итала Калвина (Torino: Einaudi, 1972) је нешто шира верзија истог модела. У том делу Марко Поло описује Кублај Кану градове које је већ посетио (а неке ће посетити у будућности). Убрзо владар примећује да ти градови, са заводљивим женским именима, сви личе један на други, као да је путник само померао елементе у круг. Он је узнемирен јер осећа да му се Марко Поло руга причајући лажи: ти градови никад нису постојали, осим у причи, или, ако јесу, више не постоје. Приче које следе иза овог излива незадовољства (као *Olivia)* откривају да лаж никад није у речима већ у стварима. Нешто касније истраживач налази да ваздух, а не глас, одређује природу приче: као и читалац Калвинових прича, слушалац Марка Пола ствара градове у својој машти, осећајући се слободним да лута њима или да их напусти. Кублај Кан примећује да Марко Поло никад не говори о свом граду, Венецији. Са осмехом, приповедач пита да ли је он икад о нечем другом и причао. Сваки опис сваког града је рекао нешто о Венецији. Ипак, он избегава да говори о

[12] „The Quest Hero" („Јунаков циљ"), у *Tolkien and the Critics*, стр. 50.

њој директно из страха да је не изгуби. Замишљени односи су много стварнији у машти него што су прави односи у стварности. Приче су само приче — и у томе лежи њихова огромна снага и вредност.

То исто дијегетско интересовање може се опрезније открити у ранијим Калвиновим делима — *Cosmicomiche* („Einaudi", Torino, 1965) и *Ti con zero (Ту са нулом,* „Einaudi", Torino, 1967). У тим причама аутора интригирају имагинативне могућности прозе које леже скривене у научним теоријама постања (космоса, Земље, тела) и у математичким и логичким концептима времена и простора.[13] У већини прича наратор Qfwfq прича о времену када је имао једино свест, напрежући се да постигне облик тела. Оно што указује на научну теорију је довољно стварно, али у контексту Qfwfqove нарације постаје фиктивно,[14] постаје гориво за имагинативни лет.

Водећи рачуна о читаоцу као људском бићу, Qfwfq покушава да објасни његово предхумано стање свешћу која улаже напоре да поприми нове природне облике придружујући се осећању узбуђења које дозвољава визуелној или чујној слици да се формира. Потом, наравно, настаје проблем давања имена објектима и стањима. Фантастика, открива Калвино, дели са науком терет неадекватних лингвистичких извора, што прети да блокира актуелно опажање; Qfwfqova ситуација се разликује по томе што он може тек *после* да изрази своја стања, без опасности по језик, водећи и тиранишући оно што он у том тренутку опажа. Изражено метафикцијски, интерес лежи у структуралној сличности између напора хуманоидне свести за опажањем, значењем и именовања имагинативних процеса читаоца прозе који не мора — једном кад је сам текст установљен — дозволити стварним односима да га учине слепим за оно што је заиста замишљен свет. Процес именовања се у сваком делу поново одвија.

Qfwfqu је задовољство да дозволи читаоцу одређене слободе у вези са његовом причом: процес нарације је отворен, мада под његовом контролом. У делу *Ti con zero,* причи о пореклу птица, наратор каже читаоцу да, ако му се не допадају преваре помоћу којих је Qfwfq стигао у земљу

---

[13] Читаву расправу о овоме, види у Gian-Paolo Biasin, „$4/3\,\pi\,r^3$ (Научни наспрам Књижевног простора)", *Versus* 19/20 (1978) стр. 173—88.

[14] Према Кингслију Ејмису, научна фантастика је „она наративна врста што обрађује ситуацију која не проистиче из нама познатог света, већ из неког претпостављеног који се темељи на открићима науке и технологије, или псеудо-науке и псеудо-технологије, било да су оне људског или ванземаљског порекла." *(New Maps of Hell,* New York, Harcourt & Brace, 1960, стр. 18.)

птица, нека измисли други начин. Важно је некако доспети тамо: „Отворено дело" Умберта Ека, слобода унутар одређеног реда, овде узима дијегетски облик.

И заиста, у много прича је Qfwfq представљен као онај који прави ред, онај који покушава да открије смисао у систему хаоса података о животу — хуманом и предхуманом. Чин читања тих текстова је аналоган овом процесу, као што Калвино сугерише у *Присили (Priscilla)* и у другом делу, *Ti con zero* — а који се завршава гласом пуним жеље (то је међуљелијска љубав) да се досегне вољена, макар и речима, и да се барем на папиру сједине „ја" и „Присила".

Калвинове метафикцијске фантазије прекорачују време и простор, као што то чине и слична дела Алеха Карпентјеа (Alejo Carpentier), мада су она непосредније заинтересована за време приповедања. Карпентјеово дело *Рат времена (Guerra del tiempo)* позајмљује наслов од призора војника у „рату времена" Лопе де Вегс. Једна прича у овој књизи почиње у време Прве књиге *Илијаде,* а следеће поглавље те приче одвија се у времену припреме шпанских бродова за полазак у Нови свет. У трећем поглављу се војник, лик из претходна два дела, налази у Француској шеснаестог века и опрашта се са својом девичанском драгом; у четвртом делу, он се, као тевтонски војник, ослобађа фрустрација у јавној кући; у петом, уочи коначног поласка на Троју, он одлази кући само да би нашао своју вољену у кревету. Шире се и гласине да је Хелена сретна с Парисом.

Временско и просторно кружење представља и структуру фантастике и средство метафикције које указује на књижевни и привидно онтолошки статус текста. Следећа прича у Карпентјеовој књизи представља фрагмент неког текста и почиње „четвртим поглављем". Читалац је већ свестан текстуалног идентитета приче. Испоставља се да је то, у бити, мултикултурно спајање јунака из митова о потопу, њихових богова и митова о постанку (ових богова). У неким културама/митовима човека рађа жена (Ноје), у некима се он рађа из шљунка (Деукалион), а у трећима из палминог семена (Амаливак). Овај последњи, игноришући савет свог двојника, распршује семе да би поново населио земљу, али нејасна прича о отмици жене сеје раздор у гомили, што доводи до рата. Игра са временом се овде одвија унутар текста, јер је прича повезана с претходном, са којом привидно нема релацију. Чин читања постаје чин успостављања реда и маштања, чин стварања смисла и грађења светова.

Проза има моћ да преокрене време: речи се у њој простиру линеарно у времену и простору, док се оно на шта се речи односе може временски обрнути. У причи *Путовање*

у извор (Journey Back to the Source), кроз структуру фантастике, Карпентје читаоцу силом намеће обртање времена. Један старац прекопава по остацима срушене зграде — када радници оду, кућа се сама враћа у првобитан облик, као кад се филм врти уназад. Дон Марсијал (Don Martial) лежи на мртвачкој постељи. Свеће почињу да се издужују и он је сад у кревету са женом. У зору сат откуцава 18 часова. Дону је жена потребна јер је његова умрла. Дошавши кући једног дана, он затиче своју жену и њене рођаке. Марсијал (сада не Дон) је страстан љубавник своје жене, али, после свађе, они облаче свечано одело и крећу на венчање, да би поново добили своју слободу. Прстење се поново ставља да би се вратила заборављена обећања, садашњост се враћа и нови живот почиње за Марсијала. Једне ноћи, после сувише пића, чини се да сат откуцава пет, четири, затим три, али он на то не обраћа пажњу. Почиње да се брани кад стигне у детињство; његов потпис више не вреди. Након поласка у школу, он учи све мање и мање јер пати од сексуалних опсесија пубертета и адолесценције. Намештај се увећава; он седи на поду и игра се играчкама. Једног дана му дају слаткиш и закључавају га у собу са слугом Мелхиором, да не би видео ковчег. Затим посећује болесног оца. Иако се дивио Мелхиору, брзо га заборавља и игра се само са псима. Достижући крајњу слободу, говори сопственим језиком. Затим осећа само глад, жеђ, топлоту, бол, хладноћу; његово поље опажања је сужено. Затвара очи и улази у топло, влажно тело, клизећи према животу. У том тренутку птице се враћају у јаја, рибе се згушњавају у икру, мермер се појављује на броду и враћа се у Италију, на кожним рукавицама израста длака, цигле постају глина, а куће нестају. Бесна рушилачка гомила се враћа и, протестујући, марширa према парку где седе људи, док се сунце креће од истока ка западу, од живота ка смрти.

У овој краткој причи Карпентје алегоријски приказује снагу језика и приповедања на емблематски начин. Није само у фантастичној литератури време тако контролисано: Скот, Балзак, Стендал — сви су они прескакали фиктивне године у самим редовима приче или у простору између поглавља. Ликови се појављују на другим местима а да читалац није пратио њихова путовања. „Фантастична" временска и просторна утонулост у себе метафикцијских дела (прикривеног дијегетског модуса) крајње је симболична због имагинативних скокова у времену и простору које захтева читање *било којег* прозног дела. Таква нарцисоидност обраћа читаочеву пажњу на чињеницу да фантастика није извр-

тање било реалности,[15] било конвенција реализма.[16] Сваки текст — реалистичан или фантастичан — користи одређене конвенције да би створио сопствену реалност.

Већ раније је сугерисано да је проза основна људска способност, пренесена у уметност из живота, да је нарација имагинативно одређена структура језика. Фантастика, као хумани психолошки импулс, извор је проналазачке енергије која је створила најраније човекове митове, као и најсвеснију модерну уметност: природа је хуманизована, примила је људске облике.[17] Бергсон је осећао да је „fonction fabulatrice" људска потреба, дајући уму инстинктивне представе слободне од опажања емпиријског света или разума. Жан Белемин-Ноел је забележио да „нису били обухватни реалистички романи, они што нам описују свакидашњи свет, ти који нам омогућавају увид у дубинску анализу наше реалности, залазећи у њену најдубљу суштину, одсликавајући темељно наше истинско разумевање света; то чине, управо, приче о тами (ноћи), заносу, фантазији."[18] У *Односу песника према сањарењу (The Relation of the Poet to Day-dreaming)*, Фројд је увидео важност фантазија произишлих из незадовољених жеља — у овом случају, жеља за уређеним смисленим светом, свеобухватношћу која се може вероватно наћи или, пре, створити читањем или писањем прозе.

Целокупно романсијерско стварање прозе и уређивање света налази парадигме у читању фантастике, а прикривен дијегетски облик користи за реализацију тог процеса. Тај продуктивни рад није више прости субјект отвореног поучавања читаоца; текст га сада тера на читање са до краја ангажованим имагинативним и уређивачким способностима.

3. *Игра*

Док се структуре криминалистичке и фантастичне прозе најчешће користе у прикривеном облику нарцисоидности, игра се довољно често јавља као отворено јемство пажње читаоца. Роб-Грије је 1971. године у Серисију (Cerisy) дао теоријско и идеолошко оправдање концептуалног модела

---

[15] Види M. Butor, „Научна фантастика: криза раста", у T. D. Clareson, *SF: Друга страна реализма* (Bowling Green, Ohio: BG University Press, 1975).

[16] B. Rudolf B. Schmerl, „Fantasy as Technique", исто, стр. 110—115.

[17] B. Northrop Frye, „Myth, Fiction and Displacement" у *Fables of Identity (Приче о истоветном)*, New York; Harcourt, Brace and World, 1963) стр. 31.

[18] „Notes sur le fantastique (textes de Téophile Gautier)", *Littérature* (децембар 1972) стр. 23.

„игре" („jeu") у *новом роману*.[19] Нестанком старих митова „profondeur" (и буржоаског поретка и начина вредновања), јавио се губитак смисла за „озбиљност" („sérieux") изван уметности. Иза „игре" нема ничег; све је површинско, као игра карата у којој свака карта сама по себи ништа не значи. Међутим, играч слаже карте у „hand" и, унутар контекста закона игре и правила, одређује им њихов значај. То није ограничавање играчеве слободе, већ пре само „champ de cette liberté", што му дозвољава да пренесе лично остварену креацију и значење у хаос света. Ако су карте којима игра — речи, онда је његов задатак још креативнији: „. . . ваша организација игре налази се у вашим рукама, битка за столом одвија се у исто време када и стварање правила, креирање игре и ваше слободно стварање, да би се ослободило ново подручје за човеково ослобађање које долази након тога". Користећи модел игре, метафикција обраћа пажњу на слободну активност креације (као у фантастичној литератури) унутар саморазвијајућих правила, на активност која је иста при читању сваке врсте прозе. Читалац мора или научити правила (што значи створити их) или неће бити способан да уведе фиктиван свет у игру. Као што је Клаудио Гилен (Guillén) приметио,[20] Роб-Грије, у раним својим делима, у покушају да одвоји виђење од знања, уводи читаоца у врсту „метафизичке" игре, у сталну борбу са променљивим правилима и високим улозима. Везе са структуром криминалистичке прозе су овде јасне. Откад је По објавио *Златну стеницу (The Gold Bug)*, детективово и читаочево дешифровање трагова је главна покретачка сила у чину тумачења — или у плану игре. Убиство у *Завршном удару* је почињено уз помоћ феничког алфабета, као главног мамца за генијалног Елерија Квина. Пародијске структуре метафикције такође захтевају да читалац научи правила, кодове — у овом случају књижевне — да би разумео текст. Набоков пародију назива игром — озбиљном, ако не и деликатном.[21]

Изгледа да је једна од најомиљенијих структура игре у метафикцији суштински наративна — шах — са својим карактерима различитих класа, интригама и акцијом. То се користи, или као прикривена структура (у Солерсовом делу *Драме)* или на отворенији начин, али још увек структурално, као у *Одбрани (The Defense)* Набокова. Овде Лузин (Luzhin), шаховски мајстор, чита Жила Верна и Конана Дојла, привучен „егзактним и стриктно отвореним обрасцем"

---

[19] *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* I; стр. 127—8.

[20] „On the Concept and Metaphor of Perspective", у *Literature as System* (Princetone: Princetone University Press, 1971) стр. 355.

[21] *Strong Opinions*, стр. 75—76.

на који наилази у њиховим заплетима. Читалац развија стратегију као и шахиста. Шаховска табла са црним и белим пољима, на тлу испод прозора, где се Лужин баца намеравајући да почини самоубиство, одговара црним и белим површинама штампане странице — свему што је остало од хероја. Као страстан шахиста и изумитељ проблема, Набоков пориче да су заплети његових романа игре,[22] мада дозвољава да његова проза (нарцисоидна) има стриктна правила логике (као што имају сви литерарни светови) која владају свим поступцима.

У Калвиновим *Невидљивим градовима* Кублај Кан покушава да помоћу аналогије распозна градове царства (с намером да их поседује), и то преко шаховске игре. Он претпоставља доследан, хармоничан, законски систем, који, како сазнаје, уопште не постоји у градовима, мада га има у причама Марка Пола и у самој Калвиновој прози.

Роберт Кувер (Coover) користи слику мултидимензионалне игре да би склопио структуру свог романа *The Universal Baseball Association, Inc. J. Henry Waugh, Prop.* Рачуновођа Хенри, парадоксално фасциниран законима случајности и вероватноће, налази свој прави живот седајући после посла и посвећујући се сопственој креацији — коцкарској игри бејзбола са комплетним лигашким резултатима и рекордима, политиком (јер се службеници бирају у сваком клубу сваке четири године), наградама и казнама, особљем-тимом (стари играчи умиру; младе варалице надиру). Процес почиње постепено да се развија: фантастична игра све више улази у његов свакодневни живот. Реалност почиње да копира уметност: Пит у бару подсећа га на Џејка, једну од његових креација. Мада та игра служи као алегоријски коментар америчког начина живота и система вредности, она је ту, као отворена метафикцијска алегорија стваралачког процеса, веома важна, а истовремено представља проширену верзију унутрашње структуралне метафорике романа.

Хенријево измишљање играча (дијалога, изгледа, понашања) и контекста (омиљених песама, љубави, просечности) јесте *mise en abyme* ауторског чина стварања што је произвео и Хенрија. *Процес* стварања објашњава наратор:

„Хенри је увек пазио на имена, она су лиги давала смисао испуњења, губитка, емоција... Ти трчиш, играч А пуца или не, извлачиш свог играча или не. Звучи једноставно. Али назови играча А ‚Сикамор Флин' или

---

[22] Критичари му и даље не верују, покушавајући да докажу супротно. Види, нпр. Andrew Field: *Nabokov: His Life in Art (Набоков: живот у уметности;* Boston, Little & Brown, 1967) стр. 138—39, 175—77, 166—67.

„Мелбурн Тренч' и — нешто почиње да се догађа. Он се скупља или расте, протеже се или скупља мишиће... чудно; али дај човеку име и учини га оним што је. Наравно, он може да се развија... али основни материјал је већ ту, у имену, или пре, у давању имена."[23]

Ова игра (о игри, бејзболу) или ова проза (унутар прозе роман) почиње да гради структуру и да доминира „прозом" и „нарацијом" текста. Хенри све више живи за своју лигу, губи посао, отуђује се од неколицине преосталих пријатеља. Коначно, као ехо Судњег дана, Демонов дан CLVII окончава и игру и удружење (Association) и истоимени роман. И сама игра постаје саморефлексивна, пошто на Демонов дан остали играчи изводе ритуалну смрт Демона Ратерфорда, некадашњег Хенријевог миљеника (којег је усмртио несрећно упућен хитац, лоптом). И Хенри, такође, ишчезава. У последњем поглављу нестаје приповедни оквир, па и сама игра: нема коцке, постоји само акција. *Осмо* поглавље се завршава игром на Демонов дан, али у ишчекивању последњег, деветог круга за хватање. И структурално (прикривено) и алегоријски (отворено), представа игре делује тако што усмерава чин читања — тумачења, успостављања реда, замишљања.

Ово вођење је још у већој мери саморефлексивно у Сангинетијевом делу *Гускина игра (Il giuoco dell'oca)*, где је читалац упућен у ред самим бацањем коцке. Уобичајени линеарни прозни заплет је замењен (слично као у *Композицији бр. 1* Марка Сапорте — мада је ту другчији механизам — невезане странице) нагомилавајућим колажним ефектом вербалних призора, узетих из штампаних извора, спојивих (за читаоца) једино *мотивом*, темом и приповедачким „ја" које наизменично лежи у ковчегу и седи за писаћим столом („la faccia al publico" — „лицем ка гледалишту"), замагљујући (кратковидошћу и слабом светлошћу свеће) визуелне призоре који су вербализовани, *Посвета* у роману садржи и Бретоново „ce n'est que superposition d'images de catalogue". Будући у исто време пародија конвенција „тријумфа смрти" („trionfo della morte"), Дантеовог путовања у Малеболге, као и пикарске традиције,[24] овај роман открива свој практични идеолошки циљ (као и Роб-Грије ове теорије) кроз изједначавање чинова читања и писања. На полеђини Фелтринелијевог издања из 1967. налазе се извесна упутства читаоцу: „E chi avra . . ." („Ко ће имати . . ."). Последњи део (III) књиге завршава се приповедачевом одлуком да испи-

---

[23] (New York: Random House, 1968) стр. 46—47.

[24] B. Renato Barilli: *L'azione e l'estasi* (Milano: Feltrinelli, 1967) стр. 166.

ше име брода којим *смо* пловили — тако је и дат наслов делу — а затим још једну реч, нешто испод тога, у средини:

„КРАЈ"

У Сангинетијевом роману систем игре са самоозначавајућим јединицама које организује читалац замењује традиционалну структуру романа, али приповедање и код писања и у читању остаје нетакнуто.

4. *Еротика*

Мада много ређе коришћена у искључиво метафикционалне сврхе, еротика, или сексуална метафора, може се често наћи као једна од структура које се актуализују у нарцисоидним текстовима. Читање, као и ауторов прозни поступак, постају чин поседовања, контроле, рецимо у *Женској француског поручника.* У *Лолити* Хумберт коначно спознаје да он може поседовати Лолиту, натерати је да живи, само на дијегетском нивоу, имагинативно, у верзији коју дели са читаоцем.[25]

Таква посебна врста односа између писца и читаоца може се сматрати еротском по себи: Бартов геније у *Химери (Chimera)* упућује на заједничко ангажовање и активно учешће обеју страна, јер су и аутор и читалац потребни тексту и — један другом. Секс је метафора за ово јединство процеса у Куверовим, фалички оптерећеним пародијама мита у *Туцањима и варијацијама (Pricksongs and Descants)* или, као што их назива један од ликова, „песмама-туцања-и--смрти". Као што је приметио Роберт Скоулз (Scholes), сам секс овде представља „врата која повезују прозни облик и митску идеју".[26]

У роману *Усамљена жена Вилија Мастерса (Willie Master's Lonesome Wife)*[27] налазимо ширу структуралну употребу еротског модела у метафикцији. У овом интригантном тексту — са необележеним страницама, њиховим различитим обликом и слогом, различитом величином и бојом слова — Вилијем Гес одсликава усамљеност аутора, док овај описује љубавне авантуре своје јунакиње, која ствара измишљене светове (и замишља да је мадам Бовари). Као што она сама *јесте* сопствено тело, тако и аутор „јесте свој сопстве-

---

[25] *Лолита* није порнографско дело по замисли или намери, мада је еротично. Види Набоковљево „О књизи насловљеној *Лолита*", у *Lolita* (New York: G. P. Putnam's Sons 1955) стр. 315.

[26] „Metafiction", *Iova Review* I, (Fall 1970), стр. 113.

[27] (New York: Alfred A. Knopf, 1968), необележене странице.

ни језик. Он посматра свој свет и речи се пред његовим очима обликују као потоци и дрвеће у природи. Он све осећа кроз речи" — баш као и читалац. Она, пак, види себе као „низ шумова" („string of noises"): „Те речи су све оно што ја јесам". „Није чак ни Дејн нешто више од тога" — додаје.

Гес читаоца непосредно уводи у текст и помоћу лукавих фуснота, од којих се једна окончава вербалним силовањем: „Сад кад те само имам овде, копиле, немој мислити да можеш побећи". Нарцисоидност текста, као и секса, подразумева се. На пример, после великог нагомилавања звездица, „астерикса", читаоцу се каже: „звезде се уплићу у читање, оптерећују очи (зашто не одете у биоскоп?)" Једна страница је, пак, запрљана: „Прљави круг који видите оставила је на рукопису моја шољица за кафу. Кажем да представља круг, јер, као што сигурно схватате, ова књига је далеко од свега на шта стављам пенкало, руке или шољицу". Свестан илузије коју читање подразумева, али и даље инсистирајући на томе „да су дела маште наша најслободнија и најприроднија дела", Гес се игра са тим „вештачким", али ипак „живим" парадоксом, присутним у сопственој нарцисоидној прози. Друго приказивање круга од шољице за кафу заокружује поруку: „Упали сте у уметност — вратите се у живот". Мада је текст промишљено искидан, Гес га иронично омаловажава као тек пуку илузију романсијерске вештине. Последња страница представља круг од кафе око пупка жене на фотографији — непосредну и уједињујућу везу са другом реченицом романа: „на мојем стомаку ће бити кругови на које ће људи стављати пиће" — као што су кругови приповедачевог рукописа.

Еротски облици метафикцијских основа овог романа јесу оно што читаоца води кроз лавиринтски слог текста. Али, сви су романи еротски на један другчији начин — ини искушавају, заводе и маме читаоца у свет различит од његовог. Само уз помоћ напора да се чин читања претвори у чин имагинативног поседовања, сходно степену ангажованости и учешћа у сексуалном чину, књижевност може да оживи. То је поента на коју овај тип метафикције скреће читаочеву пажњу.

Далеко од тога да би делила судбину утопљеног или мртвог Нарциса, прикривено саморефлексивна проза често предочава причу сопственог рађања, сопствених стваралачких процеса, и то посредством актуелизованих структура поменутих различитих модела. Заплети „кримића", фантастика, игра, еротика — све ово функционише као саморефлексивна парадигма, која претвара чин читања у чин активне „производње", замишљања, тумачења, дешифровања, ус-

постављања реда, укратко, стварања књижевног универзума посредством фиктивних референци самих речи. Читалац и аутор подједнако учествују у процесу приповедања *унутар језика.* А управо тај процес је оно што мора бити темељно истражено.

С енглеског
Вера ЧОЛИЋ

Линда ХАЧИОН

ШЕХЕРЕЗАДИ ПОНЕСТАЈЕ ЗАПЛЕТА; НАСТАВЉА ДА ПРИЧА; КРАЉ СЛУША, ЗБУЊЕН: ЕСЕЈ О НОВОЈ ПРОЗИ

I

„Краљеви су неухватљиви, средине је немогуће наћи, али најгоре од свега је почети, почети, почети", пише Бартелми, саосећајући са Едгаром, ликом са којим дели исте проблеме. Сви ми делимо исте проблеме са Едгаром. Је ли могуће почети писати о прози која нас се доима као на неки начин нова или експериментална а да не правимо гломазне конструкције које покушавају да обухвате и саму уметност прозног стварања? Заправо, саму виталност и интегритет нашег времена? Али не почињимо с претпоставкама о животу у овом нашем времену. Свет је, неко рече, сада толико компликован да је све што о њему кажемо истина. Кад је реч о природи савремене прозе, биће довољне две сасвим једноставне претпоставке.

Лајонел Трилинг, у једном недавно објављеном есеју у часопису *Commentary*, тврди да је и сам наративни импулс исцрпљен, да више једни другима не причамо приче, не верујемо у приче, да их више не користимо као посреднике до наших дубљих осећања, да смо једноставно дигли руке од приповедања. Са друге стране, Ентони Барџис, у својој књизи *Романа данас*, покушава да дâ преглед прозног стварања од великих имена модернистичког периода наовамо и, мада је, без сумње, своју књигу замислио као свеобухватну, енциклопедијску и мање избирљиву, још увек изненађује већ самом обимношћу свога предмета: неких двеста писаца се својим квалитетом Барџису учинило вред-

ним расправљања. Заправо, схватамо да би било ко са другачијом традицијом, израженим, али другачијим читалачким искуством и темпераментом различитим од Барџисовог, лако овоме могао да дода још стотинак прозних писаца, релативно озбиљних и значајних. Трилингов есеј се чини једним о најнеубедљивијих текстова које је написао, последњим ступњем у Трилинговом својевољном и планираном удаљавању од савремености. Чињеница да је ум толико истанчан као што је Трилингов у исто време толико одбојан према приповедачкој вештини нашег времена и толико генијалан у њезином оправдавању један је од разлога што и ми сами не можемо да разумемо савремену прозу ништа боље од тога. Тачно је, ипак, да одбојност према савременом Трилинга доводи до премисе коју можемо и да усвојимо, али у другачијем контексту. Наиме, нешто темељно се променило у примату и централној улози приповедачког мотива и привлачности приповедања у последњих десет година. Нека нас зато Трилингов есеј усмери ка нашој првој претпоставци; да разлика између Бартелмија и Кетрин Менсфилд, између Пинчона и Хемингвеја, није разлика у историјском декору, стилу или техници, предмету, тону или атмосфери, мада она укључује и све то. Та разлика досеже до суштине самог наративног чина, то је разлика у свом пуном значењу. Нека нас Барџисова свеобухватност усмери ка нашој другој претпоставци: да је крајње изненађујуће велик број писаца велике умешности и крајње разнородних убеђења о природи своје уметности дошао до пуног изражаја у овом нашем времену, да је, заједно са уочљиво иновативном прозом, написано такође и неколико истинских и узбудљивих књига уз помоћ техничких средстава Балзака и Тролопа и да све што кажемо о било којем сегменту огромног корпуса савремене прозе нужно изгледа парцијално и неправедно искључујуће свакоме и са трунком осећања одговорности.

Прва проза у *Градском животу* Доналда Бартелмија овако почиње:

„Неки се племић возио улицом у својој кочији. Прегазио је мог оца.

После спровода вратио сам се пешице у град. Покушао сам да се сетим шта је било разлог смрти мога оца. Онда ми сину: прегазиле су га кочије."

Кратка проза Ричарда Бротигена под насловом *Лосанђелески авион „Први светски рат"* почиње овако:

„Нашли су га мртвог на поду крај телевизора у предњој соби мале изнајмљене куће у Лос Анђелесу. Моја жена је била управо отишла до радње по сладолед. Била је то једна од оних целу-ноћ-отворена-ту-одмах-иза-ћошка радњи. Били смо у фазону сладоледа. Зазвонио је телефон. Њезин брат је јављао да су им оца нашли мртвог то поподне."

Роберт Кувер почиње своју прозу *Пешакова незгода* овако:

„Пол је коракнуо са ивичњака и на њега налете камион. У први мах није знао шта га је то ударило, али сада, овако на леђима, испод камиона, није било никакве сумње. Јесам ли то ја? питао се. Јесам ли ја то шетао и овамо доспео?"

Већ на први поглед је очигледно да постоје неке заједничке карактеристике у методу, тону и сензибилности ова три почетка: изузетна невиност, изворна или симулирана, чак нека врста општег прозног ритма проистеклог из непристајања на подређивање и компликовање, које је атрибут те невиности, спремност на суочавање са неким екстремностима живота, у овом случају са болом, несрећом, смрћу и оплакивањем, али и на придавање тим екстремима чудне и потпуно нам стране извештачености, исмејавање метода заснованог на разуму, чврстини, дрскости и лакоћи, које подсећа на „стенд ап" комичара* („Онда ми сину . . ."; „Били смо у фазону сладоледа"; „Јесам ли то ја? питао се.") насупрот личној крхкости и рањивости која је толико различита од класичне чврстине, свезналаштва и ироније доминантних модерниста. Чудно је како се те особине „тона" брзо лепе за нас, тако да, и пре но што структура прозе почне да се уобличава у нашој свести, знамо да нам то говори једна пост-џојсовска имагинација, много ближа нашем времену, да је театралност ове наше три прозе другачија по свом тону приповедања од свега што смо навикли да срећемо код Достојевског, Жида или Фокнера. На крају, оно што повезује ове три прозе јесте заједничко приказивање такве врсте догађаја, смрти и незгоде, којем нешто *мора* да претходи или да га објашњава, припрема или ставља у контекст, али је он, у сва три случаја, једноставно само испричан. Управо се та хладна, скоро патолошка непосредност на почетку све три прозе чини најупечатљивијом,

---

* Посебна врста комичара, какав је рецимо био Лени Брус, који обично по ноћним клубовима стоје сами на позорници и публику забављају вербалним, сатиричним говима. (Прим. прев.)

јер прозе не изгледају нарочито „експерименталне" у значењу у којем ту реч можемо употребити за друге уметности — њихова синтакса је конвенционална и на страници речи следе једна за другом. Почеци се чине толико упечатљивим зато што су нешто више од пуког насиља над конвенцијама. Они су епистемијске дислокације и најближа аналогија које могу да се сетим је Кафкин велики почетак: „Када се Грегор Самса пробудио из кошмарног сна једног јутра, видео је да се у кревету претворио у некакву одвратну бубу".

Разлике међу три почетка су исто толико уочљиве колико и сличности. Бартелми користи своју наклоност ка апсурдностима књишке прошлости, афектираном околишењу које у његовој прози одговара употреби старих гравира у новијим радовима. Бротиген намерној и афектираној наивности противставља верне детаље Калифорније. Кувер почиње да се поиграва између онога што осећамо у тренуцима изузетно интензивног бола и онога што мислимо да би требало да осећамо, између говора који је дубоко проживљен, а ипак излази као клише и говора који је налик формулама, а ипак излази као егзистенцијални крик. Посматрајући разлике између ових проза, можемо претпоставити, чини ми се с правом, да то што имамо пред собом није никакав покрет, нити дружина, група или школа, ни јединствено потврђивање нечега, нити реакција против било чега, нити завера. Са друге стране, указујући на сличности између проза, можемо претпоставити оно што, такође, сматрам тачним, да међу писцима нетрадиционалне прозе заиста постоје неке заједничке црте, заједничко осећање различитости, њима својствен ентузијазам, подударне карактеристике тона и технике. И сличности и разлике сугеришу разлоге због којих би нам окретање класичном критичарском опису веома мало помогло да допремо до смисла савремене нетрадиционалне прозе.

Нови смерови у уметности у последњих век и по били су у целини окружени појавом друштвене борбе (погледати Спендеров наслов *Борба модерних*, значење идеје барем од Вордсворта наовамо и општег места у наше доба да је уметност противтежа у борби са отупелошћу и глупоћу сопственог времена) и одбранашким вербализмом, у којем је легитимност нове уметности описивана као непрекидни „увод". Свака генерација од Вордсворта до данас тврдила је да пише језиком којим се заправо људи служе, за разлику од својих глупих и надмених претходника. Свака генерација романописаца тврдила је да је у додиру са реалношћу на начин на који је порицала своје претходнике. Ови одбрамбени маневри показују се тако импресивним да не би било

изненађујуће наићи на читаоца који се сећа *Традиције и индивидуалног талента* подједнако детаљно колико и *Пусте земље*, који ужива у Шоовим уводима више него у самим драмама и сећа се да је некада постојао и један такав покрет као што је „вортицизам", а да није у стању да помене ниједан књижевни рад који је у било каквој вези са њим. Међутим, код савремене нетрадиционалне прозе нема много од тог осећања друштвене борбе: писце као што су Хелер, Барт и Вонегат — обожавају. А што се тиче манифеста, полемичких увода, одбрана, незаобилазних у прошлости, они практично не постоје. Вероватно да од периода романтизма није било толико дела у којима су нам сами писци рекли толико мало о томе шта је било погрешно код њихових претходника, колико се они надају да ће их исправити и зашто би требало да читамо њихове радове.

У недостатку тактичких исказа самих писаца, подручја кохеренције у књижевној историји могли бисмо оцртати на више начина. Један је налажење кључне, харизматичне личности, за коју се чини да доминира уметношћу свога времена, допуштајући да доминација те личности обезбеђује центар те кохеренције. Ера Поупа дефинише се природом Поуповог генија и природом његове доминације. Америчка „тврда" проза се обично дефинише смештањем Хемингвеја на њезин почетак и у њезино средиште. Из цитирана три одломка лако је погодити да, мада ова три писца можда деле неке афинитете (за Бекета и Кафку, можда за Селина и Натанијела Веста, или међу старијим писцима за Стерна и Рабле а), они ипак нису ни под чијом доминацијом. Не постоји врх пирамиде, те је наше трагање за *таквом* врстом кохеренције бесмислено.

Други пут ка проналажењу кохеренције је откривање заједничке идеологије. Оксфордски покрет дефинисан је оним у шта су његови чланови веровали. И наша навика да групишемо писце према декадама или генерацији заснована је на претпоставци да се писци груписани на тај начин могу сагледати као повезани њиховим заједничким назорима о природи света. Кад су наша три почетна примера у питању, нисам сигуран шта значи реч *идеологија* када се примени на Бартелмија и Кувера; мислим да та реч може значити нешто када се примени на Бротигена. Али, у сваком случају, ако се наоштримо да дефинишемо књижевну кохеренцију налазећи заједничку идеологију, бојим се да нећемо имати среће.

Још један начин дефинисања књижевне кохеренције је обраћање пажње на саму естетску комуникацију. Имамо покрет или школу онда када можемо да укажемо на кохерентну публику или специфичну групу часописа или издавача

нарочито пријемчивих на одређену врсту уметности. Природа *Жуте књиге**, њезини сарадници и публика, све је то повезано у целину. И природно је што покушавамо да разумемо „јужњачки аграризам" или „нову критику", разумевајући часописе као што су *Sewanee* и *Kenyon Review*, преко којих се таква естетска и интелектуална комуникација обавља. И опет, међу наша три примера изостаје кохеренција. Кувер ова публика се, по свему судећи, не поклапа са Бротигеновом, а њих двојица су ретко објављивали на истим страницама. Бартелмијев случај је најспецифичнији од све тројице. *Градски живот* је састављен од радова објављених у *The New Yorker* и *Paris Review;* као књигу, *Градски живот* су по часописима приказивали као мистификацију авангарде — и била је нуђена члановима Клуба љубитеља књига: свој примерак купио сам са полице у самопослузи. Једном речју, сва апаратура коју поседујемо да бисмо дефинисали правац у историји неке уметности, изводећи га из онога што му је претходило и што је следило за њим, постаје неупотребљивом у случају ових писаца, које бисмо једноставно могли назвати нетрадиционалним прозним писцима, групом разнородних и крајње самосвојних појединаца.

На другој страни, сродности међу новим прозним писцима указују, исто колико и разлике међу њима, на то зашто је нова проза тако слабо схваћена. „Пост-модернисти" је један епитет који сматрам ометајућим и некорисним. Но, ипак је тачно да се новија проза не оријентише више према сопственим везама са главним протагонистима модернизма и да је то осећање дисконтинуитета у односу на мајсторе модернизма једна од малобројних особина које уједињују нову прозу. (Тврдња Ихаба Хасана да је велики извор „пост-модернистичке" прозе *Финегеново бденье* чини ми се наопаком, бизарном и неаргументованом.) Па ипак, највећи део критике још увек уметност нашег времена дефинише као, у случају прозе, уметност двадесетог века. Професионално интересовање за Џојса не мора искључивати професионално интересовање за Кувера; али њих двојица, заправо, увек искључују један другог, што не изненађује када помислимо на време које стоји између њих, односно да је Кувер од Џојса удаљен временски колико и Џојс од Џорџ Елиот. Оно што нам најновија проза говори са сваке странице јесте то да она припада другој епохи у односу на мајсторе модернизма. Сем тога, морамо уочити да тај прелаз

---

* Часопис посвећен књижевности и уметности, чије је трогодишње излажење (1894—7) пратила права бура друштвене критике. У њему су сарађивали, између осталих, и Обри Бирдсли и Хенри Џејмс. (Прим. прев.)

још није допро до свести шире публике, а још мање су створени инструменти уз помоћ којих бисмо могли да проникнемо у његов смисао.

Постојала су времена када је такво јавно разумевање какво нам недостаје било надокнађивано разумевањем ерудите. Али како је Џон Грос то на величанствен начин показао, ерудита је изумрла врста и мало је вероватно да ће се личности какве су, рецимо, Хенли, Сеинтсбури и Мидлтон Мјурej и, ближе нама, Едмунд Вилсон, појавити у нашем времену како би посредовале између нове уметности и нестрпљиве публике на начин како су то чинили набројани. Чак и ако би се таква личност појавила, схватила би да јој је изузетно тешко да одигра своју улогу, пошто је нова проза склона да исмева, преокреће и присваја сваки традиционални покушај сопствене интерпретације. И тако се нова уметност приповедања (са изузетком „нове" француске прозе, којој нису недостајали сопствени апологети) одважила да створи нови репертоар наративних могућности у времену у којем публика од прозе не очекује нити жели да јојико други обликује укус и утиче на њезину реакцију, и у времену када су професионални тумачи савремене приповедачке уметности склони да буду заправо тумачи модернистичке уметности, а то значи уметности настале пре отприлике пола века.

На крају, ми уметност Бартелмија, Бротигена и Кувера разумемо слабије но што би требало зато што су модели нашег критичког разумевања поткопани гомилом метафора, за које се и даље хватамо са опсесивном упорношћу, нарочито такозваних органских метафора којима описујемо „рађање", „раст" и „смрт" прозе. Неки су жанрови током књижевне историје, нарочито они строжи, стилизованији и уско специјализовани, били пронађени, широко примењивани и на крају одбацивани; али такво исцрпљивање форме увек је било последица више узрока, међу које спада публика, идеје, мотиви писца, чак и економија штампања и објављивања. Међутим, када органске метафоре применимо на процват и опадање књижевних жанрова, ми се тада претварамо да тај скуп узрока нема никакву важност, јер жанрови сами у себи садрже сопствену виталност. Штавише, органска метафора је крајње тенденциозна. Уколико су роман или кратка прича као жанр упоредиви са телом, онда они у себи садрже одређене елементе, а угрожавају их страни елементи, они страни елементи које, наравно, представља она проза која излази изван оне недефинисане норме са којом се идентификује тело прозе. Вилијам Парк је описао употребу органских метафора међу раним историчарима прозе, са свом њиховом причом о претходницима и уте-

мељитељима, тако да су у време *Историје енглеског романа* Ернеста Бејкера, објављене 1924, „раст, еволуција, огранци, корени, стабљике и дебла у таквом оптицају да роман можемо слободно сматрати некаквом ботаничком баштом, као што је то случај и са данашњим писцима, који онда када се баве реториком и ‚стратегијом' настављају да користе метафоре еволуције."[1] Што се тиче смрти тела прозе, читаоци романа у последњој трећини осамнаестог века, као што то примећује Џ. М. С. Томпкинс, сматрали су да је роман мртав, а његове могућности исцрпљене.[2] То значи да, ако роман умире ево већ пуна два века, нешто није у реду, не са романом, већ са метафором. Дуго времена је озбиљно расправљање о новој прози било спречавано незграпним, шупљим мозгањем око одумирања форми. Нова проза последњих двадесетак година завређује да јој се посвети пажња као таквој, а не зато што је она нешто живо, док је нешто друго одумрло.

Предлажем два прилаза новој прози о којој је реч. Један је упоређивање са непосредном прошлошћу, са добром прозом насталом не тако давно, која је, без остатка, управо оно што нова проза није. Други је нешто обухватнији и рискантнији и представља противстављање естетике нове прозе и класичних премиса прозног стварања од настанка романа.

II

Џин Стафорд своју *Сеоску љубавну причу* овако почиње:

> „Прастаре санке стајале су на дворишту, на трулим салиницима наслаге слеђеног снега. Ту и тамо по избледелом и исцепаном седишту висили су праменови гриве и црне коже којом је оно некада било тапацирано. Са својим живахним кривинама, одавале су утисак не толико нечег необичног, колико залеђености у сред покрета, као да су се коњи, не могавши да начине следећи корак, ту заустављили. Санке су ишле уз кућу. Претходна власница, надарени трговац из Кастина, која је куповала старе куће и препродавала их са свим њиховим замкама, још недирнутим, рече им када им је показивала место: ‚Сликовит детаљ, чини ми се', и, од-

[1] „Шта је ново код ‚Нових врста писања'?" *Студије о роману* II (лето, 1970), 118.

[2] *Популарни роман у Енглеској*, 1770—1800 („Линколн", Небраска 1961) стр. 5.

> махнувши руком, окренула се ка бунару, за који, с ентузијазмом и прилично исцрпно, објасни да никада не пресушује. Заправо, Мај и Данијелу се тај детаљ учинио пре збуњујућим, но сликовитим, толико он беше уско повезан са сеоском уметношћу и вештином" ...

Прелажење од Бартелмија, Бротигена и Кувера до Џин Стафорд не представља неку нарочиту разлику у квалитету. Питања о рангирању по квалитету најчешће заокупљају читаоце и критичаре мање но што су они на то научили; но јасно је да сва четири писца солидно баратају својим материјалима и на сасвим различите начине испољавају своју вештину и рафинираност. Сва четири рада су кратке прозе, у којима почеци које сам цитирао стављају у погон естетичке објекте за које се испоставља да су по величини упоредиви. Ове четири прозе нису далеко једна од друге временски, мање од двадесет година. Ипак, почетак приче Џин Стафорд, у поређењу са новијим радовима, чита се као нешто што долази са друге стране Месеца. Најупечатљивија разлика лежи у ономе што Џин Стафорд чини, а новији писци не чине, са временом и физичким објектима.

„Прастаре санке", „наслаге слеђеног снега", „на трулим салинцима" — овакви изрази нас од прве реченице преносе у атмосферу трајања која није далеко од опсесије, пројектујући нас готово истовремено у свет чекања, очекивања, контемплације, разумевања, надања, свих оних искустава при којима се ум и сензибилност развијају око централног објекта контемплације — лагане промене. И предмети и људи носе на себи обележја сопствене прошлости; све пропада и растаче се; и природа и људи указују на циклично или ритуално понављајуће догађање. Сем тога, време у оваквој прози увек собом носи једно имплицитно процењивање. Лик испољава своје године грациозно или незграпно; процес старења носи собом велико достојанство или велики патос; стари предмет собом носи осећање умањене вредности, као последицу његове смањене употребљивости, или осећање увећане вредности, као резултат љупке истрајности. И тако, нисмо сигурни, у том првом пасусу, јесу ли санке истрошене, те их треба одбацити, или су некаква аутентична старина, те их треба сачувати. Нема сумње да је циклично, ритуално куповање и продавање куће код „надареног трговца" варљиво и помало одбојно.

Није готово ни потребно наглашавати да нико не корача кроз живот са погледом тако чврсто прикованим за сат, говорећи себи: А је старији од Б, али Б своје године носи достојанственије од А. Таква опседнутост временом је конвенција, коју ми никада нисмо посебно опажали као

конвенцију, иако је добар део прозе писан на тај начин. Код нове прозе је на делу изокренуто осећање времена, са усредсређивањем нарочито на фасцинираност „смећем" наше културе, лингвистичким и материјалним. Али то ни на који начин није упоредиво са квалитетом трајања у причи Џин Стафорд. Ако се присетимо огромне критичарске пажње посвећене Бергсоновој филозофији и техници баратања временом код Пруста, Вирџиније Вулф и Џојса, и ако потом погледамо употребу времена у причи Џин Стафорд као на стилизовано припитомљавање једне од главних модернистичких преокупација, онда атемпоралност такве прозе као што је Бартелмијева, индиферентност према лаганој промени и поманькање интересовања за процес додељивања вредности које смо управо описали постају изузетно значајни. Арогантна атемпоралност нове прозе представља уочљиво заобилажење читавог скупа конвенција и једну епистемичку оријентацију где смо се већ навикли на мишљење које је апсолутно суштинско за прозни чин.

Друго — да се вратимо пасусу Џин Стафорд — призван је читав низ односа између два различита облика егзистенције, у овом случају објекта који је направио човек и сила света природе, и ти односи су развијени на симболичан начин. Функција санки је да јуре по снегу, а не да њиме буду прекривене. И од прве реченице знамо да ће се присуство санки, непокретних и ван употребе, претворити у метафору, набијену флексибилном, ироничном, неодређеном вредношћу, метафором о човековом присуству у свету. Као у случају времена, дихотомија човек-природа, као центар симболичког набоја значења, јесте конвенција, присутна у добром делу модернистичке прозе, проширена и разрађена у онаквој врсти прозе сензибилности какву представља Џин Стафорд. Али то је још једна конвенција која се не користи у новој прози, где су направљено и рођено, аутентично и имитација, природно и индустријско, узети као дати подаци о замршеном свету, који се, напросто, не може поделити на две половине.

Треће, у причи Џин Стафорд присутна је ствар по себи, један објекат извучен из своје околине и на њега је упадљиво скренута наша пажња; описан је из две перспективе, блиске и удаљене, заогрнут са мало патетике (санке имају „живахне кривине") и подарено му је мало „укуса". Наравно, санке су слика камелеона, и остављају добар или рђав утисак у зависности од контекста. Оне су и чудесно прилагодљиво структурално средство, које сажима и окупља ставове који су аксијални за причу што следи. Но, нема сумње да је за Џин Стафорд и њезине читаоце слика санки више него троп или део структуре: она је ствар, са свом

својом сложеношћу облика, комплексношћу текстуре, чврстином и ожиљцима прошлости. Ма каква била њена бескорисност у причи, она је слика која извире из имагинације писца опседнутог материјалним стварима из свакодневног, опипљивог живота.

Таква „опипљивост описа", како би то изразио Џејмс, кључна је за сврху класичног реалистичког романа. Она преживљава и даље, апстрактна и појачана, у неким делима новије француске прозе као што су, рецимо, она Роб-Грије̂а. Но ипак, да се присетимо структуре материјала у наша три почетка. Приповедачевог оца у Бартелмијевој причи прегазиле су „кочије". Кочије је терао неки „племић". Бротиген нам нуди нешто више материјала за разматрање: „њега" су нашли крај „телевизора у предњој соби" . . . Пол, у Куверовој прози, не види и не осећа са болном оштрином. Али, ни он није у положају да покаже више интересовања за структуру ствари. Фикција Роб-Грије̂овог типа никада није до краја ухватила корена у Сједињеним Државама. Али допуштање једном израженом интересу за ствари да се нађе у самом средишту нечије прозе јесте у англоамеричкој традицији. Тако се чини да је нова проза, барем судећи по нашим примерима, прешла један део пута ка негирању емпиријског набоја класичне прозе, нарочито вредносно одређених квалитета које приписујемо материјалним објектима, приближавајући се тако наративном ритму блискијем баснама и романтичарској традицији, ослобађајући се материјалности у мери у којој је за прозу то могуће а да је при томе још увек веродостојно смештена у један препознатљив свет.

Контрасти између приче Џин Стафорд и нове прозе су скоро безгранични. Као још један пример, узмимо начине на који су свесна искуства ликова контролисана местима на којима аутор одлучује да их презентира. Прича Џин Стафорд почиње у дворишту испред куће, али су њезина енергија и пажња усмерени ка кући. Како се прича развија, наилазиће и одређени спољашњи догађаји, али се емоционално најинтензивније сцене између ликова одигравају у собама. Није то пука конвенција сместити карактере у просторе у којима они имају најповољнију интеракцију. И није то само реалистички резултат чињенице да ликови, пошто припадају горњој средњој класи, највећи део времена проводе по собама. Ради се о опседнутости и везаности такве прозе за кућу, која подсећа на Семјуела Ричардсона, и у њој врата и прозори, ходници и степенице, кревети, столови и столице играју врло важну улогу. И опет, чини ми се да је постојало време када нам је свима изгледало да је то једноставно начин на који је велик део прозе на-

писан, са свим тим ликовима осуђеним да своју судбину дочекају у радним собама, кухињама и дневним собама. У исто време, нова проза представља значајан прекид са таквом конвенцијом. Бротигенов почетак је прилично нетипичан за њега, по томе што се собе чине сасвим стварним. Општије говорећи, у прози коју сам покушао да опишем физички простор који уоквирује свест о акцији је недефинисан, неспецифичан, на понешто благо халуцинантан начин или можда екстремно, вештачки сужен или безмерно отворен или визионарски, при чему су контуре физичког простора углавном обликоване кроз ум испуњен искуством. Ако се радња у новој прози одиграва у кућама, то никада нема за циљ дефинисање „уобичајености" улоге домаћих ликова или стварање ефекта везаности за собу тако корисног за Џин Стафорд.

Или, погледајмо стил. На начин који се на изглед не може дефинисати, први пасус код Џин Стафорд звучи карактеристично не само за њезин рад посматран у целини. Он такође звучи попут безброј других прича из, отприлике, истог периода. Особине стила није заправо могуће до краја дефинисати, али су оне ипак упадљиве. Узмимо за пример прециозност израза као што је „одавале су утисак не толико нечег изобичајеног, колико као да су залеђене у сред покрета". Зашто „изобичајеног"? Зашто не „одбаченог"? Посматрајте то „као да" које следи. Сама ова реченица садржи ефекат два принципа: 1) тежњу ка елегантности, при којој директност као да ремети смисао и „арому" израза, и 2) тежњу ка улепшавању уз помоћ имагинације која се слободно поиграва са својим материјалом, упоређује, претпоставља, процењује, разматра алтернативе, промишља. Није потребно ни истицати да „као да" конструкција, као синтаксичка стратегија, не постоји у новој прози. Чини се да „као да" подразумева да емпиријска реалност која се описује јесте прилично бизарна, довољно непозната да би било неопходно употребити форму претпоставке да би се објаснила та њезина бизарност. Писац нове прозе не зна зашто је емпиријска стварност толико бизарна. Он добро зна да не може употребити стилистичке обрасце прозе педесетих, који се ослањају на интроспективност, контемплативност имагинације.

Вероватно да на основу структуре можемо најбоље да уочимо разлику између прозе која изгледа толико класично модернистичка и прозе која се чини дрском или експерименталном на известан, потпуно нови начин. У причи Џин Стафорд догађање је сачињено од напетости тек наговештених, јаких речи, неспоразума. Сваки значајнији спољашњи догађај постоји очигледно зато да би истакао моралну и

психолошкy динамикy ликова. На крајy, прича се завршава неком врстом врхyнца разyмевања ка којем је водило читаво приповедање. Епифанија је сyвише бледа и непрецизна реч за оно што се одиграва на крајy приче. То је тренyтак, yједно, и резигнације и застрашyjyће фрyстрације пред лицем бyдyћности, и свака реч слична епифанији, која подразyмева изненадан yвид, погрешна је. Па ипак, стрyктyра приче је сачињена y традицији прозе епифаније, што значи да она приватно и домаће ставља изнад јавног и спољашњег, да она демонстрира везy y могyћност да интyитивно самоспознавање може прокрчити себи пyт кроз наслаге друштвених обичаја и самообманy, верy тако снажнy да интyитивном чинy допyшта да слyжи као драматски врхyнац и стрyктyрални принцип, заправо као право морално оправдање за прозy.

Већ након само реченице-две код Бартелмија, Бротигена и Кyвера јасно је колико сy они yдаљени од епифаничке форме. Сва тројица ће се пре заинтересовати за јавно него за приватно, за спољашње, а не за yнyтрашње, за наказно и екстремно, а не за просечно искyство. Ништа на почеткy ове три прозе не yказyје на епифанијско просветљење, нити ствара одговарајyће yслове за његово појављивање. Као да се ниједан од ова три писца не занима за такве интyитивне yвиде, можда чак ни не верyjy да они постоје. И тако не морамо да читамо крај ове три прозе да бисмо схватили како сy њихове стрyктyре антитетичке ономе што је најконвенционалније, најстандардније y модернистичкој прози, нарочито оној краћој, последње генерације, ономе што је епифанијско просветљење или, y случају Џин Стафорд, самогенерирани врхyнац разyмевања, који трансцендира раван друштвених конвенционалности и навиком створене самообмане и саморазyмевање чини yједно и могyћим и нyжним.

Кад је реч о наведена три примера, тешко је рећи какав стрyктyрални принцип лежи y њиховој основи. Можда најбољи начин да приђемо питањy стрyктyре јесте да потпyно одбацимо и самy реч *структура*. Јер реч стрyктyра, желели ми то или не, носи собом конотације везане за економијy, симетријy, мерљивy пропорцијy, органскy формy. Већина нас би y нyжди применила некy од ових конотативних вредности на било који познатији рад са подрyчја модернистичке прозе, а свакако на причy Џин Стафорд, или би конструисала систематичнy анализy y којој би сваки догађај, свака слика, свака реч могли бити објашњени помоћy естетичких принципа привидно изведених из самог рада. Не мислим да је таква навика yма прикладна и за наша три примера и не мислим да ће нас таква непопyстљи-

вост метода одвести врло далеко. „Свиђају нам се књиге", каже један од ликова у добро познатом одломку Бартелмијеве *Снежане*, „у којима има много *ђубрета*, онога што се чини нарочито значајним (уколико је уопште значајно), али што, ако му се обрати пажња, може пружити неку врсту ‚слисла' за оно што се догађа. Овај се ‚смисао' не може досегнути читањем између редова (јер између њих, сем белине, и нема ничег другог), већ читањем самих редова — њиховим посматрањем и на тај начин долажењем до осећања, не баш задовољства, јер је тако нешто превише очекивати, већ њиховог читања, њиховог ‚комплетирања'."

Све три прозе из нашег примера развијају се по принципу додавања, а не раста драмског набоја или гранања. У најогољенијој и још увек најбољој дефиницији форме Кенет Бурк каже: „*Форма* у књижевности јесте настајање и испуњење жеља. Дело има форму дотле док један његов део наводи читаоца да антиципира други његов део, док му пружа задовољство низања".[3] Таквих „жеља", у суштини, у краткој прози има три врсте: проблематских, психолошких и конвенционалних. Проблематску жељу имамо када постоји тајна која ће се открити током приповедања, однос који треба уочити, мотив који треба открити. Када је проблем решен, наша „жеља" је тиме „испуњена". Психолошку жељу имамо када очекујемо да се у прози одигра неки ментални процес, рецимо да се непознавање себе преобрати у познавање или, можда, да се непријатељство претвори у предусретљивост. Када је психолошки процес завршен, када лик сазна оно што смо ми очекивали од њега да сазна, тада наша „жеља" јесте „испуњена". Конвенционалну жељу имамо кад смо наведени да очекујемо догађаје, средства и промене тона типичне за жанр. Прича Џин Стафорд је пуна таквих конвенционалних жеља и испуњења, софистицираног баратања ликовима које се смењује са њиховим понижењима и неспособношћу, саосећање аутора се смењује са иронијском дистанцом, диминуендо са општим патосом на крају, што је све типично за овакав жанр.

У наше три егземпларне прозе не постоји проблематска жеља: свака почиње смрћу, али наша природна склоност да на смрт у прози гледамо као на проблем, да се запитамо зашто, где, ко је убица, на који начин је неко убијен, неутралисана је чињеницом да нам је код Бартелмија и Бротигена одмах речено све што нам је потребно да знамо, на тако непроблематичан начин да не остаје ни трага од било какве знатижеље, а код Кувера, где се сенка смрти продужава и изван трајања прозе, не постоји ништа што бисмо *желели* да знамо као кључ за разумевање смрти. Ни у јед-

[3] *Противтврдње* (Лос Алтос, Калиф. 1953) стр. 124.

ној од три прозе не постоји било каква међуигра психолошких жеља, које би читалац могао да пројектује у прозу и у њихово испуњење: ликови су конструкције, типови, сасвим огољено лишени било каквог унутрашњег живота. Оно што знају, представља мрвице и комадиће. Уколико реше проблем, решење постаје нови проблем, и тако, заправо, ништа не постижу. Не треба посебно наглашавати да нам ове три прозе не пружају много на плану конвенционалне форме. Једна од алтернатива исказу да су те фикције без форме, што звучи неоправдано пежоративно, јесте проширивање појма форме и изван линеарне прогресије коју је дефинисао Бурк, ка нечем сличнијем мозаику или нечем што је концентрично, кружно, ка идеји форме која почива на — као што сам назначио на почетку овога пасуса — принципу додавања, при чему дело расте по одређеном, слободном, асоцијативном принципу, а не вођено прикривеним циљем настанка и испуњења наших жеља.

Наше три прозе су, на различите начине, варијације које круже око тематског центра. Аналогију овоме у књижевности налазимо у енциклопедијском одломку код Раблеа, у неколико страница варијација о називу и природи, на пример, ногавице панталона. Приближну аналогију можемо направити из искуства кад тражимо неку реч у речнику, па уместо ње видимо неку другу реч, заинтересујемо се за порекло те друге речи, те заборавимо на прву реч, али онда је се опет присетимо, сетимо се и сродне речи. У Бротигеновој „причи", после неколико уводних пасуса, сваки наредни пасус је означен бројем. Ефекат овога свакако доприноси илузији невиности, стварању прозе која пре личи на ђачки састав. Али бројеви такође стварају нарочити амбигвитет у погледу форме текста. Сваки пасус посвећен је једном од догађаја из живота оца, поменутог у почетном пасусу. Ефекат означавања бројем ових непрерађених и неповезаних „дела" очевих је, у почетку, да она изгледају као да ће се склопити у једну нарочито вешто састављену целину, на начин на који у расправи износимо три податка која нас поткрепљују, а онда свој закључак, или на начин на који роман приказује три авантуре пре но што свог јунака потврди као истинског хероја. Но, очигледно је да овакви, бројевима означени пасуси, како текст одмиче, казују све мање. Тако се на крају чини да је Бротигенов проповедач сакупио колекцију случајних сећања, дајући им насумце бројеве, а онда их све окупио на гомилу, ређајући их по истим тим бројевима. Догађаји се свакако ређају по некаквом хронолошком редоследу. Али, не постоји разлог зашто би отац прво требало да буде банкар у Ајдаху, а потом чувар паркинга. И Куверова и Бартелмијева проза су слич-

не у том погледу: обе са Бротигеновом деле форму у којој се слике и догађаји гомилају и каткад прикупљају велику снагу, али се не распоређују тако да указују на некакву тему или тако да би постепено задовољили очекивања и разрешили напетости створене на почетку дела.

Тако је могуће класичну прозу разложити радикалније од било чега у новој прози коју сам описивао, као што то експерименти у конкретној прози указују.[4] Старија објашњења авангардне уметности, везана за дело италијанских футуриста и дадаиста као отуђених, необузданих покушаја да се одбаци традиција, повреди укус и шокира буржоазија, овде немају много основа.[5] Оно што заиста имамо пред собом јесте проза савршено интелигибилна и не одвише шокантана, али упадљиво различита од уобичајене прозе касних модерниста.

III

Довде сам своје расправљање задржавао у прилично уским границама, јер верујем да је потребно, пре свега, детаљно размотрити једну погоднију, мању групу примера. Сада смо довољно одмакли да бисмо могли одлучити шта јесте, а шта није могуће рећи уопште, теоријски и методолошки, о новијој експерименталној прози.

Свој оштроумни есеј објављен у *Partisan Review*,[6] Ричард Весон почиње описујући модернистичку имагинацију, за коју му се чини да је најбоље карактерише њена употреба мита без некаквог посебног веровања, као једне организоване структуре погодне за књижевна дела и као „облика перцепције, чак визије, која обезбеђује нестабилном субјективном *ја* светски поредак који трансцендира индивидуалност". Задржавајући се првенствено на Ајрис Мардох, Роб-Грије, Пинчону и Барту, Весон описује супротну позицију — ако хоћете, постмодернистичку — која свој антагонизам усредсређује управо на митско средиште модернистичке естетике. У Бартовом *Крају пута* та стара склоност ка митском карикирана је у „Митотерапији на фарми за хоспитализацију" у којој се Џекоб Хорнер препушта свом гротескном терапеуту. Имплицитно остварена Бартова уметност у његовом роману супротност је, „противотров" каже Весон, варљивости мита. „Таква уметност" — пише Весон — „свес-

---

[4] Најбољи извор за такву врсту експериментисања је Ежен Вајлдманова антологија *Експерименти у прози* (Чикаго, 1969).

[5] Видети, на пример, поглавље под насловом *Антагонизам* у *Теорији авангардне уметности* Рената Поћолија.

[6] *Белешке о новом сензибилитету, Partisan Review,* XXXVI (1969) стр. 460—477.

на је своје артифицијелности, своје непотпуности, своје демијичне занемелости пред стварношћу. Митотерапија покушава да сабије читав свет у *ја* и *ја* у цео свет, да све на свету потчини драми сопства; митопластична уметност се иронично окреће самој себи, ка уочавању раздвајајуће и тајанствене разлике између себе и других, између артифицијелног и реалног."

Нема ничег прокрустовског у Весоновом есеју. Па ипак је он сувише сужен било да би за нас дефинисао свој предмет, новију прозу, било да би нам изложио метод и теоријско тежиште. Једним делом кривица за то није уопште до Весона, већ је, једноставно, последица писања о нечему што се још увек догађа; корпус прозе у стилу Барт-Пинчон расте из године у годину и сваке године помало другачије личи њена целокупност. Нека од запажања у Весоновом опису примењива су на сваког ко нам се указује као нетрадиционалан (његове опаске о смањеном интересовању за драму бића чине ми се најпостојанијим), али, ако су значај Бартовог *Краја пута* и естетика краја мита заиста у средишту новије прозе, тешко је одлучити се како да гледамо на Куверово *Универзално безбол удружење,* које је, у сасвим легитимном смислу, заиста непорециво митско, или на Гесову *Срећу Оменсетерових* и Гарднеров *Грендел,* књиге које су, на међусобно сасвим различит начин, такође митске, а све три неоспорно припадају нетрадиционалном моделу о којем је овде реч. Џојс Керол Оутс у једном интервјуу говори о својој намери да поново напише један број класичних прозних дела, што је подухват прилично борхесовски, врло неомодернистички и сасвим митски. Ни сам Барт се није зауставио, већ једном књигом уништава мит једино стога да би га оживео у неколико проза које чине збирку *Изгубљен у кући смеха.*

Понекад се каже, као што је, на пример, то учинио Филип Рот у свом есеју *Писање америчке прозе,*[7] да савремена проза поседује бизаран, неуротички квалитет управо као одговор на бизарност америчког живота у последњој деценији. Лоцирање узрока дисконтинуитета и екстремности новије прозе међу екстремности друштвеног живота не помаже нам баш много. Ево како Рот види ту везу:

> „Амерички писац на средини двадесетог века се из петних жила труди да разуме, потом опише, а онда и учини *уверљивим* штошта у америчкој стварности. Она омамљује, озловољује, разбешњује и, на крају, чак представља неку врсту потпуног изненађења за нашу оскудну

[7] У *Писци и дела,* ур. Теодор Солотаров (Њујорк, 1969), стр. 260—275.

имагинацију. Стварност непрестано надмашује наше таленте и наша култура скоро свакодневно избацује ликове на којима би јој позавидео сваки романописац. На пример, ко би могао да измисли Чарлса Ван Дорена? Рој Кона или Дејвида Шајна? Шермана Адамса и Бернарда Голдфајна? Двајта Дејвида Ајзенхауера?"

Каква имена! Како читамо одломак, схватамо да је есеј писан раних шездесетих *о* драгим, глупим педесетим, и да је *то* било време толико бизарног нашег националног искуства да је приморало наше писце да одговоре још бизарнијим књигама.

Неизбежно је да овакви аргументи, Ротови или било чији други, трагају за историјским узроком једино да би показали помањкање историјске перспективе запањујућих размера. Да ли они који закључују на овакав начин заиста претпостављају да је улични живот америчких градова бизарнији од уличног живота у Мејхјуовом викторијанском Лондону? Или да су јавне личности у Вашингтону подмитљивије од кловнова који су окруживали, рецимо, Хардингову администрацију? Или да су „новости" у велеградским новинама хистеричније но што је то било за време Вилијема Рендолфа Херста? Нова проза може бити осетљивија од прозе прошлих времена на дисконтинуирано и надреално, на бизарно и изопачено у садашњем друштву. Али не може се доказати да постоји некакво повећање квантитета лудила и да је то узрок новоме у новој прози.

Уместо да покушавају да објасне нову прозу друштвеном ситуацијом и уместо да у новој прози трагају за индикацијама нове сензибилности, као што то чини Весон, неки критичари, а међу њима најупадљивије Сузан Сонтаг, покушавају да дефинишу нову сензибилност у светској култури у целини, у којој нека дела савремене прозе учествују. „Основно обележје новог сензибилитета" — пише Сузан Сонтаг — „јесте да његов егземпларни производ није књижевно дело, поготово не роман. Нова не-књижевна култура данас постоји а да већина књижевних интелектуалаца нису свесни ни саме њезине егзистенције, а камоли значаја. Овај нови естаблишмент укључује одређене сликаре, вајаре, друштвене планере, људе са филма, ТВ-техничаре, неурологе, музичаре, инжењере електронике, играче, филозофе и социологе. (Сасвим мали број песника и прозаиста би се овде могао прикључити.)"[8]

Мени лично се чини сасвим тешко да овај одломак узмем озбиљно. Чепрка се по различитим подручјима, па треба одабрати између калвинистичке моде и бирачког тела. У

[8] *Против интерпретације и други есеји* (Њујорк, 1969) стр. 298

датом низу постоји прорачуната неподударност. Пре но што је покушај да се придобије сагласност за њезино запажање да су старије верзије културе подељене на одељке сада неодрживе, серија је покушај да се „боцну" књижевници, на којима лежи добар део кривице, а без процењивања можемо ли узимати са довољном озбиљношћу ТВ-техничаре, неурологе, музичаре и инжењере електронике. Има ту, такође, снисходљивости, увредљивости приватног прогнозерства. Одломак потврђује да се карактеристичан тон нашег доба налази у шароликости „медија" и да оклевамо да доминантан тон нашег времена сместимо у прозу са оним поверењем са којим смо, можда, некада то чинили; са таквим становиштем тешко је спорити се. Међутим, запажање да је проза феномен на периферији трансформације опште свести и да такву трансформацију можемо схватити једино ако прихватимо споредан положај литературе и окренемо се ономе што ТВ-техничари и неуролози покушавају да нам кажу, такво запажање ми се, на крају крајева, чини запођевањем полемике врло мазохистичке врсте на месту на којем нам је разумевање толико потребно.

Једна ствар коју можемо да кажемо о новој прози јесте та да је обим прозних избора енормно порастао у последњој декади. Док сам писао овај есеј, догађало ми се, без икаквог осећања ограничења, да у својим алузијама скачем са дугих на кратке прозне форме и обрнуто. Нова је, по себи, та могућност да се кратке форме третирају подједнако озбиљно као и роман, што је резултат рада писаца као што су Борхес, Ландолфи и десетине других, као и могућност да се о кратким и дугим формама говори равноправно, као о вредностима у целокупном обиму прозних могућности, пре него као о стилизованим, у себе затвореним, изолованим жанровима. Три снаге су се удружиле да повећају спектар прозних могућности у последњој деценији: исцрпљивање конвенционалних модернистичких форми (прича откровења, ослањање на дубоку симболику, и јавну и приватну, која носи значај прозе, и уз то су све ове конвенције удружене са приватношћу и изражавањем сензибилитета), утицај појединих личности и академска образованост већине писаца нове прозе.

Заједно са ерозијом корпуса модернистичких форми, пратили смо моду Борхеса, успех Геса, прелазак са маргине на главну сцену аутора као што је Бротиген, изражено интересовање Американаца за непоновљиве француске *chosistes*, Мајлерову упадљивост, ради значајне групе изузетних новинара и хроничара од Тома Вулфа до Стадс Теркела и Оскара Луиса, појаву обиља приповедачких модела значајних због начина на који сви они проширују границе прозе.

У недавно изашлом броју часописа *TriQuarterly* објављен је рад Џека Андерсона под насловом *Напуштени градови;* састоји се од четири поглавља, описа, тачније шаљива описа, четири града. Једно од њих носи наслов *Бизмарк, Северна Дакота* и овако почиње: „Нема предграђа. Улице се завршавају на пшеничним пољима, на којима су гвоздене каците натакнуте на црне штапове како би плашиле орлове. Иза те тачке почиње ветар, досадан колико и зубобоља. Људи се у том граду одувек плаше две ствари: суше и мраза". Пре ерозије модернистичких форми и пре но што је интересовање за многобројне експериментаторе утицало на нашу представу о томе шта би проза требало да буде, ниједан часопис не би знао шта да ради са *Напуштеним градовима.* Нити би читалац знао како да на њих реагује. Чак ни њихов аутор не би знао да они могу бити написани.

Можда је најтеже од свега овога повезати академско образовање и асоцијације оних који практикују нову прозу. Старе предрасуде остају, и ми стално мислимо, упркос свим очигледним доказима, да у академском образовању има нешто непомирљиво са имагинацијом једног писца, нешто што укрућује, засићује и умртвљује. Чак и они од нас који су академски образовани још увек са уживањем гледају на све блеђу, али још увек живу слику Дилана Томаса док прича скаредне приче. Претпостављам, окрећући се нашој књижевној прошлости, да би било помало деструктивно да су Драјзер, Крејн или Бирс, или било који „црвенокожац" наше књижевне историје, заузели место гостујућег писца на неком универзитету. Па ипак, животи наших „црвенокожаца" били су и тако довољно мучење, и ко може да тврди да би их сигурно место професора енглеског или учитеља креативног писања навело да чине још горе ствари од оних које су чинили. Од наша три егземпларна писца, Кувер је био на и изашао са факултета; ни Бротиген ни Бартелми, колико је мени познато, нису никада имали везе са академским животом од тренутка кад су на сцену ступили као писци, мада је, очигледно, Бротиген ученији но што би хтео да изгледа, а Бартелми је један од најкњишкијих аутора који су стекли углед у Сједињеним Државама. Велик број писаца, међу њима и они најодважнији и најузбудљивији које имамо, подучавају; на пример, Барт и Џојс Керол Оутс, Џон Хоукс, Вилијам Гес и Џон Гарднер. Пре или касније, онај који подучава и који поседује иоле поштовање за свој позив, проучиће добар део књига других аутора, од којих му многи нису нарочито сродни, и протумачити их врло експлицитно. Мораће да се пробије кроз проблеме заната које, можда, и није осећао у сопственом раду, али су се са њима сусрели други писци и на њих ће указати његови

студенти натерани сопственом знатижељом. Научиће да је наше англо-америчко осећање за могућности форме страшно ограничено, да Французи, на пример, већ јако дуго стварају прозне композиције, назване *récit*, које су величанствено обухватна категорија, савршено легитимна унутар француске културе, и које могу у себе да укључе песме у прози, медитације, приповести, исповести, интроспективне интерлудије, дакле један изузетно велик број ствари за које ми немамо жанровско одређење. Идеја да је једно такво ангажовање на подучавању књижевности разорно за пишчево умеће чини ми се бесмисленом. Такође ми се чини неоспорним да се такво схватање изменило код писаца нове прозе, поготово ако посматрамо њихово схватање о проширењу формалних могућности.

Штета је да је нужно поставити нека врло озбиљна питања о формалним могућностима прозе у тренутку када је „формализам" у доброј мери на лошем гласу. Било би добро када би неко за формализам учинио оно што је А. О. Лавцој својевремено учинио за романтизам, а то је диференцирање неколико значења у којима се та реч користи. Оно што нам заиста није потребно то је критика нове прозе као чисте технике, издвојене из свог културног амбијента, „прочитане", објашњене, испражњене, слично метафизичкој поезији. Такође нам није потребно још више критике која прозу користи као експонат у оквиру некаквог пројекта историје, при чему је нова проза крај нечега или почетак нечег другог, или, пак, елемент унутар цикличног кретања, доказ за тријумф једног историјског принципа, односно за пораз другог. Оно што нам је заиста потребно јесте естетика нове прозе. Као корак ка тој естетици, предлажем следеће аксиоме:

1. *Нова проза, мада агресивно нетрадиционална, показује мањи интерес за традицију прозног стварања од било које прозе настале од рођења романа наовамо.* Скоро свака заиста вредна проза реагује на неко од подручја прозе настале пре ње: Сервантес против витешког романа, Филдинг против раног Ричардсона и лоше историје, Текери против помодног романа, Вирџинија Вулф против касних реалиста и тако даље. Много је тога у прози прошлих времена на шта су писци нове прозе одлучили да се не угледају. Но то је заиста изузетак да се једна толико нетрадиционална проза толико мало бори са традиционалном прозом, да полемише с њом, пародира, пориче, преокреће или надвладава. Нова проза, много више од било које прозе од Сервантеса до данас, самосвесно одабира напуштање традиције, не оптерећујући то напуштање никаквом нужношћу и не правећи од тог чина напуштања полазну тачку прозе уопште, на онај

начин на који такво напуштање суштински покреће прозу Сервантеса, Филдинга, Џејн Остин, Флобера, Хемингвеја и стотине других.

2. *Нова проза је први битан корпус прозног стварања које се свесно лишава најширег круга публике и која покушава да формира намерно ограничено заједништво сензибилитета.* Судбина је романа да буде књижевна форма људи средње класе и, у исто време, да не буде свестан тога да он *јесте* форма најприхватљивија за средњу класу. Ниједан класичан романописац се ниједном није обраћао људима појединe класе или краја или историјске епохе. Прећутна претпоставка сваког романописца је да нас његова књига доводи у додир са „реалношћу", не реалношћу неке уско одређене класе, нити реалношћу одређеном местом и временом: у том смислу, сваки класичан роман обраћа се свакоме, свуда, сопственом времену и потомству. Чак и они романописци који нам изгледају нарочито класно одређени, Мередит или Џејмс на пример, никада се не би помирили са тиме да је истина њихових књига специфична, парцијална, локална и парохијална. Тек врло минорне личности, каква је Роналд Фербанк, рачунају на сасвим узак круг публике која ће препознати сопствени егзотични сензибилитет. Код старијих неомодернистичких аутора, као што су Борхес и Кортасар, Ландолфи и Андерсон Имбер, имамо управо случај да егзотични сензибилитети крећу у трагање за другим егзотичним сензибилитетима својих читалаца. А код америчких писаца као што су Барт, Пинчон, Хелер и Гес овај феномен се проширује, па тако имамо прозу која ни у ком случају није котеријска, прециозна и цинична на Фербанков начин, али која својевољно признаје парцијалност своје истине, необичност своје визије и границе своје публике.

3. *Нова проза садржи и често појачава тенденцију већег дела прозе сваке епохе да асимилује и трансформише лошу уметност сопственог времена.* Велек и Ворен артикулишу овај принцип, изводећи га од руских формалиста. Они закључују: „Шкловски, један од руских формалиста, сматра да су нове уметничке форме ‚једноставно канонизација инфериорних (паралитерарних) жанрова'. Романи Достојевског су серија славних криминалних романа, *romans à sensation*. ‚Пушкинова лирика кренула је од стихова из споменара, Блокова од цигански песама, Мајаковског од песмица по сатиричним часописима'. Бертолт Брехт на немачком и Одн на енглеском представљају један промишљен покушај такве трансформације популарне поезије у озбиљну литературу. Ово се може посматрати тако као да књижевност мора непрестано себе да обнавља сопственом ‚реварва-

ризацијом'."[9] Џојса читамо забављени и развеселељени асимиловањем популарних песама, наслова, религиозних трактата и порнографске прозе у структуру *Уликса*. Међутим, нову прозу можемо исто тако да читамо са ужасом и огорчењем, због тога што је лоша уметност асимилована у *нашу* лошу уметност, за коју је већина нас навикла да гледа као на претњу и самом опстанку здравог разума. Тако нова проза, проширујући принцип заједнички добром делу прозе, изгледа безочнија и разорнија но што заиста јесте, пошто намерно заузима место које Вилијам Гес, следећи Бартелмија, назива „прва линија ћубришног феномена".

4. *Нова проза представља покушај редак у прози до данашњих времена, а то је приказивање елемената своје структуре као лишене вредности; па ипак, нова проза, насупрот неким деловима модернистичке прозе, трага за тим квалитетом без-вредности не као за чином одузимања, дехуманизације или метафизичке мистификације, не као за гестом очаја и нихилизма, већ као позитивним чином у којем се уживању посматрача допушта да превлада као примарни квалитет искуства.* У Ричардсоновој прози је потпуно схваћен и чврсто успостављен тај принцип да ликови опажају све податке који се јављају у прози, места, ствари и догађаје, а које ствара Ричардсон; то уједно значи да их они, не само опажају, већ и вреднују. Једном речју, све код Ричардсона вреди због нечег за особу која то опажа и то нам саопштава. Тако је одувек било са прозом. Видети, у прози увек значи рангирати, прихватити или одбацити, вредновати. Један од покушаја да се прекине са том неодољивом везаношћу за вредност јесте експериментисање са тачком гледишта, као код Дос Пасоса на пример, у оним одломцима његове прозе која је начињена тако да изгледа неселективно документарна, механичка белешка о ономе што и како јесте. Други пут је склапање елемената прозе у серију или насумично размештање, тако да начин презентације укида могућности конвенционалног вредновања; то је веома стара техника која служи Раблеовој разиграности, Свифтовој иронији и Стерновој асоцијативној анархији. Бекетова проза је најдоследније остварен и најснажнији покушај у модернистичкој књижевности да се укину вредности имплицитне синтакси, конвенционалној композицији и самом чину приповедања, а све у служби његове нихилистичке визије.

У новој прози још увек има нихилизма, пошто није настала ниједна структура вредности која би испунила Бекетов вакуум. Оно што је ипак другачије јесте то да сада проза може себи дозволити луксуз да оно што су модер-

[9] *Теорија књижевности* (Њујорк, 1956) стр. 235—236.

нисти морали да доказују — узима на поверење. Писац нове прозе не мора да доказује апсурд више но што је викторијански романописац морао да се петља са хришћанско-капиталистичком етиком. Нарочито индиректан пут до без-вредности коју описујем води нас преко описа Џона Барта суштине Смолетовог *Луталице Родерика.*

> „Морнари, војници, фина господа и госпође, курве, хомосексуалци, преваранти, ловци на срећу, трговци најразличитије врсте, попови, кицоши, научници, лудаци, друмски разбојници, сељаци и песници оба пола — препуна их је позорница што се шири од Глазгова до Гвинеје, од Париза до Парагваја, а међу њима битке, разврат, преваре, отмице, спасавања, исмевање, поезија, бродоломи, хероизам, убиства и бракови. Они цвиле и смеју се грохотом, проклињу и певају, воде љубав и падају у блато: укратко, они *живе,* у ходу и са животињским *joie de vivre* који наши умови једва да могу схватити."

На другом месту у овом истом есеју, Барт сумира утицај Смолетовог романа:

> „Речју, *Луталица Родерик* је par excellence роман чија је површина без значења — што не значи да је то роман површан, безначајан ишта више од епохе која га је створила, епохе у којој је пронађен енглески роман."[10]

Упоредимо сада структуру коју Барт налази код Смолета, синтаксу набрајања, очигледно уживање у крајностима, са одломком прозе Кенета Генгемија назване *Олт:*

> „Роберт Олт уђе у робну кућу и запути се право на одељење телевизора, где је њушио озон и посматрао програм о средњошколцима који плешу. На одељењу накита тискао се у гужви и посматрао како демонстрирају процес полирања. На одељењу са кућним љубимцима загледао је у кавез са совама и малим ракунима. На одељењу плоча узео је бесплатну ‚Кошелову' листу хитова, а онда се завалио у изоловани бокс и слушао вицеве новог комичара. На одељењу за дегустације пробао је бесплатно добијен комад димљене јесетре.
>
> Једном је био засео на пројекцију образовног филма приказиваног новим продавачицама. Једном је, последње суботе пред Божић, провео два сата возајући

[10] „Поговор" *Пустоловинама луталице Родерика* (Њујорк, 1964) стр. 478, 471.

се горе-доле покретним степеницама. Био је то онај Божић када су спалили свог Деда Мраза пошто су новине обелоданиле да је комуниста."

Или упоредимо *Клин* Рудолфа Вурлицера:

„Усудих се да вирнем на врата, али она је била отишла из спаваће собе. Допала ми се мисао да ме није чула; да ме, заправо, никада није била чула. Још увек бих могао да шмугнем. На чивилуку иза врата висио је фротирски кућни огртач. Обукох га и кретох да претражујем купатило. Било је то прекрасно купатило. Огромна када обложена зеленим плочицама, нови тоалет и лавабо. Отворих ормарић изнад лавабоа. Нисам могао поглед да одвојим од предмета поређаних на две преграде: уље за сунчане, крема за лице, три ружичаста виклера, две жуте четкице за зубе, од којих је једна била веома прљава, „драмамин"-пилуле, „итолсол"-капи за очи, „бан", „колекс"-капсуле против назеба, прашак против главобоље и кутијица са пилулама „бензедрина". Пажљиво сам посматрао те предмете један по један, а онда кренуо испочетка."

Није сва нова проза тако весело енциклопедијска као ови одломци, тако фасцинирана шароликошћу и нередом асемблажа, тако чврсто решена да не додељује вредност. Али претежни део нове прозе дели, у извесној мери, дух ових одломака. То је, случајно, аспект нове прозе који је вероватно чини најсроднијом верним читаоцима Џојса.

5. *Нова проза своју структуру показује што је могуће више лишеном естетске и филозофске дубине.* У извесном смислу, скоро сваки писац одбацује дубину која му се приписује. Ашервудов лик Џорџ у *Јединственом човеку*, који предаје енглески, пита свој разред „о чему" је Хакслијев роман. А приповедач коментарише: „Скоро сви, упркос свом академском тренингу, дубоко, дубоко у себи стварн као што је то ‚о чему' сматрају заморно софистицираном игром. А она мањина што је неговала ‚о чему'-приступ све дотле док он није постао друга природа, која је сањала да једног дана напише сопствену ‚о чему'-књигу, о Фокнеру, Џејмсу или Конраду, доказујући дефинитивно да су све претходне ‚о чему'-књиге о том предмету говориле заправо ни о чему — они се још нису усудили да прозборе." Романописци и критичари, тако диспаратни као што су Сол Белоу, Хари Левин и Мери Макарти, жалили су се на склоност читалаца да налазе симболе тамо где уопште није постојала намера да се праве симболи. Сваки романописац, из пуког самопоштовања, обавезан је да се одупре конвенционали-

зованим и механичким методама откривања „значења", система уметања, уметања имплицитног у своја дела. Па ипак, никога није потребно посебно убеђивати да је модерна проза непопустљиво симболичка, ентузијастички вишеслојна, да изазива на егзегезу више но ишта од *Талмуда* наовамо. Једина карактеристика која најчвршће уједињује такве, иначе потпуно разнородне писце као што су Лоренс, Ман, Брох, Силоне и Малколм Лаури јесте њихова намера да употребе оне технике које допуштају највећу могућу резонанцију и амплитуду значења и које инсистирају на сваком месту на постојању неуочених нивоа „дубине".

Супротни принцип изразио је Вили Сајфер. У научном посматрању нашег времена, насупрот класичним обрасцима научног мишљења, „подаци су систем; чињеничка конкретност може се или не може објаснити природним законом. Случајности се догађају и случајности су део стварности". На другом месту, он допушта да се овај принцип прошири:

> „Попут данашњих научника, савремени романописци или сликари откривају да је обично, уобичајено, површно, свакодневно, — права тајна, недоступна за разум, објашњење и метод. Прва прилика је довољна сама за себе, и уочавање тога одвело је до нове скромности, али и до нове фрустрације. Ако је значење на површини, онда је потреба за дубљим објашњењем нестала, а контингентно, свакодневно догађање је аутентичније од крајњег или апсолутног . . . Стари системи значења — њутновска крута геометрија, која ствари смешта на одговарајућа растојања, или теоријски поредак Албертијеве перспективе, која сажима — сумњиви су. Романописац, сликар и научник дигли су руке од сажимања. Сам заплет је облик сажимања. Прихватити случајно или неочекивано, значи признати ирационалност очигледног, раскрстити са потребом за логиком која све објашњава узроком и последицом, акцијом и реакцијом."[11]

Сајферови примери, у случају прозе, углавном потичу од *chosistes*. Али се његово расправљање може у доброј мери применити на америчке писце нове прозе, од којих су многи више него блиски француским писцима, нарочито по заједничком порицању дубине. Не постоји уочљивији прекид од оног између модернистичке (и касније викторијанске) прозе и нове прозе — имплицитна намера да се допусти по-

---

[11] *Литература и технологија: другачији поглед* (Њујорк, 1968) стр. 240, и читаво поглавље насловљено *Агностицизам заната.*

вршини да буде значење, да се могућност симболичког нивоа референције до краја укине, да подаци буду систем, да ничег не буде између редова, како то каже Бартелми, сем белине.

6. *Нова проза допушта себи већи степен слободе у односу на обмањивачку традицију но што је то чинила било која проза од настанка романа до данас.* Класична проза, наравно, варира у степену своје верности илузионистичкој естетици, од тупе верности Золе до запетљавања и индиректности десетина других које бисмо могли сместити на сасвим супротну страну од њега. Међутим, тешко је замислити да било које класично прозно дело било када изражава жељу да га читалац схвати углавном као самореферентну литерарну конструкцију, или углавном као алегорију, или углавном као мит или углавном као приватно виђење. Увек смо, код људи толико разнородних као што су Скот и Џејмс, мадам де Лафајет и Толстој, принуђени да кажемо, Тролоповим речима, да „тако ми сада живимо", или да мора да је тако било у Бату или Лајму, Ватерлоу или Љењинграду; мора да је тако изгледало и звучало, мора бити да су људи тако говорили и мислили. Тешко је назрети како би проза, у својој класичној формулацији, могла избећи овај заједнички миметички центар а да не престане да буде проза и постане нешто друго.

Ирвинг Хоув је пре више година у есеју *Масовно друштво и постмодерна проза* уочио релативно смањено интересовање за друштвене чињенице, класу, институције и обичаје који карактерише прозу која је у то време изгледала најупечатљивијом, прозу Селинџера, Рајта Мориса, Хербета Голда и Сола Белоуа. Хоув тада није могао да предвиди још изразитије напуштање миметичког импулса од дотадашњег, све изразитије помањкање интересовања, не само за институције, већ и за саму „опипљивост спецификације" наизглед нужне да би роман постојао. Делимично је то резултат оживљавања интересовања за пре-романескне форме, за протореалистичке радове што одзвања добрим делом нове прозе, допуштајући једној врсти снаге да израсте из самог проналаска, пре него да буде зависна од чврстине темеља на које су прозни ликови постављени. Из различитих разлога, могуће је читати многе странице Кортасара, Ландолфија и Борхеса, Барта, Бартелмија и Кувера са сталним осећањем усхићења због приказане вештине, са сталним осећањем препознавања, осећањем да је проза, на неки чудно посредан начин, изузетно значајна за наш унутарњи живот, а ипак никада да не кажемо: да, то је начин на који се ствари виде и осећају, то је начин на који време

пролази, то је начин на који људи заиста разговарају, то је начин на који ми сада живимо.

7. *Нова проза, на крају, у заједништву са сасвим малим бројем раштрканих појава пре ње, покушава да представи, експлицитно или имплицитно, чин писања као један чин игре.* У романима Филдинга и Џејн Остин, Дикенса и Текерија чин стварања је извођен тако да изгледа у исто време и пријатан и тежак, као чин игре и тешке моралне одговорности. Мислим да нема много сумње да је игра подређена напорном раду, да су енергије проналажења, радости стварања, увек мање значајне од тешког рада претварања велике књиге у интелигибилни естетички објекат, заједно са огромном одговорношћу према пишчевој публици и књижевности као институцији. Да су роман можда изумели галантни песници седамнаестог века или да је пример Петронија или Раблеа заиста послужио као камен темељац велике традиције, роман би могао да избегне тешки терет озбиљности, и да је посматран као ствар чији проналазак сам себе оправдава и у себи садржи добру дозу забаве, можда би било нужно за Флобера да се толико труди, да нас уверава колико се трудио, да тако немилосрдно огољује буржоазију, да отров Еме Бовари осећа у сопственом телу, да се презнојава над сваком речи.

Нова проза, с друге стране, издиже игру у само средиште комплекса привидних мотива који покрећу стварање. Барт у свакој својој књизи ради многе ствари: ради веома напорно, размишља, обликује, нада се, одустаје и почиње поново, планира, очекује, учи, имитира, покушава да не имитира. Не изненађује ме, ако то уопште може било кога да изненади, кад чујем у необавезном разговору да Барт не пише, да је очајан, да је испражњен. Па ипак, може ли бити сумње да је писање прозе у суштини, за Барта, чин игре? Могуће је не слагати се са појединостима *Фабулатора* Роберта Шола, али не бих се одлучио да се не слажем са целином. Нова проза се може разлучити од старе на основу своје фабулације, своје спремности да композиционом чину допусти изразиту самосвест и да у тај чин улије љубав, осећање игре, проналажења једино проналажења ради, радости.

С енглеског
Бранислав КОВАЧЕВИЋ *Филип СТИВИК*

ПЕТ ГОДИНА БЕЗ ТАМЕ (3)

Робијање

(Наставак из претходне свеске)

Симпатије

Симпатије према политичким затвореницима и прогоњенима биле су у то време у Чухословачкој, насупрот свему у шта су веровале тадашње власти, дубоке и добро укорењене у широким слојевима друштва. Приликом сваког судског процеса политичким групама, штампа је, стереотипно и унапред, писала како је радни народ у највећој мери огорчен злочиначком делатношћу дотичне суђене групе, те да за све њене чланове тражи праведне, а то ће рећи строге казне. Активисти су, у таквим приликама, са табацима хартије обилазили фабрике и надлештва и, као приликом неке анкете, тражили од сваког појединца да се потпише под захтев за осуду заклетих народних непријатеља.

Наравно, није се нашао нико ко би имао храбрости да не да свој потпис на такве листе, јер би се тиме и сам сврстао међу „непријатеље друштва и свих његових тековина". Но, може се са доста поузданости претпоставити какво дејство је изазвало ово морално насиље над, иначе, честитим људима. Ова изнуђена сагласност са судским насиљем и озваниченом неправдом могла је, преко болних самоиспитивања, довести и јавност и сваког појединца понаособ до скривених, али зато најсуштинскијих симпатија са прогоњенима . . . Но, данас, након свега, преостаје питање како се могу избрисати трагови једног моралног стања код генерација које су расле у сенци опште мимикрије?

ИЛАВА

Затвор у Илави био је у истој мери чувен као и онај у Леополдову. Изазивао је код становништва иста мучна осећања. Поред њега је пролазила железничка пруга, а путници, када би мимоилазили илавски затвор, сујеверно су устајали са својих седишта, како нико не би могао рећи да су „седели" у Илави.

Илава је, у ствари, стари средњевековни манастир преуређен у затвор. У њему су, између два рата, издржавали казне затвора тешки криминалци осуђени због крвних деликата, а за време рата политички затвореници. (Из тога се може јасно видети како постепено, током времена расте „поштовање" према властитим политичким противницима, које смо склони назвати чак и деликвентима. Наши истомишљеници, које због њихових убеђења прогоне негде на другим странама света, наравно да то нису . . .)

Илавска тамница зидана је од грубо тесаног камена који је заливан кречом и песком, а зидине су јој толико дебеле да су на улазним вратима у ћелије двострука врата: спољашња, од дрвета и челичног лима, и унутрашња, од дебелих решетака. У прозоре се, због дебљине зидова, улази као у неке минијатурне тунеле. Многи зидови су, без обзира на њихову дебљину, због старости били рушевни. Једном се у ћелији затворске болнице провалио под, јер су подови на спрату лежали на зиданим луковима, који су такође били трошни. Болесни затвореници који су у тој ћелији тада лежали — пропали су у кухињу, али, срећом, људских жртава није било.

Званични назив ове илавске „установе" на словачком језику гласио је: „Zvlàštny ùstav nàpravnèho zariadenia, Ilava", што би, у доста рогобатном и мало слободнијем преводу, могло гласити као „Специјални институт поправног уређења, Илава". То „поправно уређење" је, по мом дубоком убеђењу, нешто као институција за поправак посрнулих људских јединки, за „морални ремонт", могло би се рећи.

(Одувек су ми се, у вези са називима оваквих злокобних установа, врзмале по глави мисли о чудној склоности брижљиве власти да на силу једној ружној стварности надева смешна, језуитски подмукло-притворна имена. Каквих ли, и тужних и смешних, еуфемизама!

Полиција и затвори добили су, дакле, имена према којима би наивни посматрач са безбедне даљине могао помислити да су то институције Црвеног крста или неког удружења плачљивих жена зрелијег доба, које траже објекте којима би могле подарити вишак својих осећања. Чак су по-

некад и моји иследници, илити „референти" (опет један од еуфемизама!), док су ме наговарали, усмено и — ручно, да признам своје ужасне злочине, тронути од самосажаљења својим поступком, тврдили да ме они не желе да униште. Напротив: желе да ме сачувају за друштво! И, они због тога на себе преузимају незахвалну улогу хирурга који је дужан, у настојању да помогне чак и мени, зликовцу, да прибегне нужној ампутацији нездравог прста да не би страдао читав човек, чије име — ето — тако гордо звучи! . . .

Некад су се затвори, док се није ни слутило какве све племените могућности крију у себи, звали једноставно. Биле су то тамнице, робијашнице, казнионице, ћузе, бајбокане, апсеви итд. — и то су била њихова права имена. У време мога темељитог „упознавања" ове тековине човечанства био сам убеђен да су установе ове врсте вечне и бесмртне и да се на њима, сем имена, не мења ама баш ништа).

Почетком јануара 1951. године био сам премештен из леополдовског затвора у описану Илаву. Из леополдовске тврђаве-затвора премештали су у Илаву политичке затворенике мањег калибра, болесне и старце. Леополдов, који се, због својих дебелих зидина-насипа с бодљикавом жицом и сваким другим обезбеђењем, могао боље чувати, — био је одређен да буде затвор за политички важне. Још за време мога боравка у Леополдову, почели су тамо да стижу бивши посланици, министри, црквени великодостојници, официри виших чинова, партијски функционери, а и поприличан број значајнијих интелектуалаца који нису могли наћи себи места међу „поштеном народном интелигенцијом".

Сами новодошли кажњеници били су терани да раде на изградњи фортификације затвора, како би их власти тамо могле боље чувати. Неке групе су затрпавале земљом казамате у бедемима тврђаве, како се тамо неко од кажњеника не би могао увући. Из других, ваљда васпитних разлога, црквени великодостојници су рушили католичку цркву у кругу затвора. Био је већ на помолу — знали смо незнано откуд — пропис према којем ће се породична писма упућена политичким осуђеницима моћи адресирати само шифром у виду броја, као у војној пошти, — како иностранa обавештајна служба не би, којим случајем, сазнала место боравка кажњеника. Постепено су из Леополдова одлазили стражари, који су нас дотад чували, а на њихово место долазили су други, осионији, са другачијом бојом еполета, према чему смо закључивали да су и опаснији.

Под таквим околностима, кад су ме у Леополдову укрцавали у затворски аутобус, нисам баш нарочито жалио што одлазим одатле, иако ме је већ у то време наивност нот-

пуно напустила и био сам свестан да на мом тадашњем путу нигде нећу набасати на Елдорадо добре воље. Неки од мојих пријатеља одахнули су са извесним олакшањем што одлазе из те тамнице, јер се из разних мера могло поуздано видети да ће то бити затвор врло тврдог режима.

Да ли је и стварно било разлога за олакшање?

Чини ми се да на свету има мало мучнијих ствари од премештаја кажњеника из једног затвора у други. Та би ствар била мучна и кад би га премештали из лошије у бољу казниоиицу, али таквих највероватније и нема, јер свака казниоиица мора имати своје специјалитете у шиканирању. Положај затвореника кога премештају у други затвор сасвим се лепо може упоредити са положајем оног јеванђелијског крчага у односу на камен: да ли ће камен пасти на крчаг или ће, пак, крчаг пасти на камен, — крчагу се једно те исто пише . . . Човек без затворског искуства тешко може замислити шта губи један осуђеник кад га власт покрене с места његовог дотадашњег недобровољног боравка. А губити мора, јер су лични претреси до голе коже у таквим приликама и чешћи и темељитији. Ако сте, рецимо, имали упаљач или само кремен за упаљач, којим сте ипак и без упаљача знали да палите цигарету, ако сте имали, негде у браварској радионици од тестере за гвожђе направљену оштрицу, довољно малу да бисте је при рутинским прегледима могли сакрити, а коју сте, уз много беневоленције, хиперболички називали и бритвом, ако сте имали недозвољену фотографију девојке, веренице, супруге или било ког члана породи . . . ако сте имали било шта што је могло негде да се склони, док вас нису померали у други затвор, — све ћете то наједном изгубити, сада, када напуштате ваш досадашњи принудни дом. Доће вам да сетно уздахнете: „Доме, мили доме! . . .” Друга врста губитка се састоји у томе што идете под власт других надзорника, па вас може запасти неки претерано димензиониран нестандардан нечовек, који вас је на досадашњем месту боравка можда мимоишао. Ако се, пак, не случи то, мораћете се прилагођавати, а, ако сте такав карактер, и додворавати и сасвим просечном затворском надзорнику, а то је, с обзиром на ваш досадашњи положај, мучан напор којег бисте били поштеђени да су вас оставили на старом месту . . .

Уосталом, честа премештања затвореника можда и имају ту сврху да се ови сувише не разбашкаре на једном месту. Могли би се удебљати или би могли постати сувише комотни и леньи. Власти, додуше, безазлено тврде да то раде из безбедносних разлога државе и друштва, али то је можда само изговор за мање обавештене.

Затвореник је у великом губитку при премештају из затвора у затвор и стога што ће морати да мења своју, властитим рукама већ некако окрпљену одећу за ритавију и прљавију, па што ће променити неколико ћелија док се, најзад, не усидри у некој „коначној", а дотле, док мења ћелије, једва да ће се моћи и овлаш и офрље да опере. Неће моћи — ако је раније то право и био стекао — да купује за властите паре оно мало цигарета и шећера или мармеладе, јер за то његово бивше право у новом затвору нико не зна, а таман и кад би знао, не би му га признао, јер и то му доће као нека превентивна дисциплинска мера. Затвореник се мора уверити у ауторитет нових власти, чију наклоност треба тек да стекне.

За цело то време затвореник спава у потпуно негрејаним ћелијама, не ретко на поду, бетонском (ако је баксуз) или дрвеном (ако је мезимче среће!). Ако му се, пак, срећа посебно насмеши, дрвени под на којем му је суђено да спава биће мање похабан, те из њега неће вирити чворови као чавли из факировог лежаја. Е, у овој прилици појављује се у животу затвореника један од ретких слободних избора, којим ће га судбина засигурно даривати: моћи ће, дакле, тај миљеник судбине да, по слободној вољи, простре ритаво ћебе под себе на под или, пак, да се њиме покрије по леђима. Услов је, наравно, да га је запала ћелија са дрвеним подом. У ћелији са бетонским подом тог избора нема. Ћебе ће тамо осуђеник морати распрострти по поду. И опет ту долази до изражаја метафора сродна донекле оној о фамозном крчагу. Ако није баш на мртво име измрцварен, затвореник неће ока склопити по васцелу ноћ. Или ће му, у првом случају, бити језиво зима или ће га, у другом случају, неиздржљиво жуљати под. Спаваће можда ипак, али преко дана, седећки, и то само ако се не намери на неког савесног вршиоца стражарске дужности.

Губитака има наравно и више, то знају најбоље они којима нисам морао ни ове претходне набрајати. Они имају своја сопствена, можда од мојих и богатија искуства. Претходне опаске сам изнео да би неупућени колико-толико схватили шта све може један затвореник изгубити при промени затвора, па макар био осуђен баш и на саму доживотну робију. У затвору, увек, у свакој прилици, може да вас задеси неки губитак. Зато је много повољније за будућег губитника ако непрестано ишчекује неки губитак. Тако он мање пати, или му се барем тако чини.

Но, да не будемо песимисти у већој мери него што је то здраво, тврдим да у затвору има увек и помиловања, макар те врсте какво је дочекао онај будаласти разбојник који је скакао од радости кад су га помиловали на — веша-

ње. Наравно да је тај исти требало да буде набијен на колац. Ej, друже, колац му његов — знаш ли ти да свако од нас има свој лични колац, што значи да смо равноправни у шансама да будемо помиловани на вешање? Надајмо се добру! . . .

Ново име

. . . Још у Леополдову сам назван Број 9827. Ово ми је име, и још нека друга, овековечено широм Чехословачке републике у затворским књигама. То ми је утеха за то што нисам дотерао дотле да ме спомињу по енциклопедијама, или барем по судско-медицинским или форензно-психијатријским приручницима, као неке моје ваљане сузатворенике криминалце. То ћу име, преласком у Илаву, неизоставно морати да променим, јер ћу тамо добити нови број — и та је промена имена у односу на спољни, да не кажем слободни свет, једна изузетна повластица. Раније сам се шаблонски морао држати једног јединог имена — иначе ме људи под другим не би препознавали. Овде ме препознају не само по отисцима прстију, него и по разним бројевима и — нема да се забуне кад ме прозивају! Толико су пажљиви кад ме пребројавају као да броје сопствене новчанице, и то оне покрупније.

Као што сам и очекивао, у новом пребивалишту стекао сам тазе име, и то је, у први мах, била једина моја добит од премештаја у овај затвор. Сада се зовем Бр. 1218 и налазим се у ћелији самици илавског затвора заједно са грчкокатоличким свештеником из Кошица, Малиновским, који може имати око 60—65 година. Види се на њему да је у прошлости живео неки другачији, крупнији живот, јер му је кожа барем за два-три броја већа од тела које му се, бога ми, подоста скврчило. Тај спољни, живи омот, на њему виси као на вешалици.

Спавање

Ћелија није неиздржљиво хладна, а поред тога, има и дрвени под. Додуше, доста излизан, јер су га, без сумње, хабали ђонови оних некадашњих калуђера, а још и више можда, данас већ покојних, тешких робијаша који су овде медитирали о својим потресним делима — али не мари! Имам, дакле, као и увек у животу, среће: спавамо на поду, јер кревета, па чак ни бедне сламарице, нема. Могу замислити, како би ми било да је под којим случајем, као у многим другим ћелијама, од бетона или љутог камена.

Стражари не дозвољавају да се ноћу бдије или спава седећки, те нас двојица ноћ проводимо лежећи, али у будном стању. Спавамо преко дана седећки, наслоњени главом на сто, који је шаркама, као нека врата, причвршћен на зид — као и клупица до њега — и може се, према потреби, подизати уза зид да не смета. Ово мора да је била ћелија неког гвардијана или неке друге манастирске власти, чим је тако луксузно опремљена . . .

Не могу се сада никако присетити те, уосталом сасвим неважне појединости, па не могу довољно поуздано да се изјасним како смо се ја и мој сапатник размештали у нашем скученом простору за ноћно лежање. Да ли смо спавали леђима наслоњени један на другог да бисмо се грејали — или смо се, што је много вероватније, завлачили сваки у своје ћоше. Сасвим сигурно могу тврдити да смо дању спавали наизменично, јер је клупица за столом била довољна само за једног, што значи да је само један од нас могао да спусти главу на сто и да спава тако погурен. Сваки од нас имао је одређено време за спавање, а кад смо обојица били будни, причали смо свашта и присећали се свачега. Мој друг у невољи био је у истој мери добар и као саговорник и као слушалац — а поред тога, био је и довољно искусан па и мудар.

„Сталињова срџба": дуван, отац Малиновски

Много смо патили од неиспаваности, тела су нас од лежања на голом, чворноватом поду болела као да смо прошли кроз шаке неколицине висококвалификованих ештебака-„референата". Свашта нам је недостајало, али смо највише патили због недостатка дувана. Мој сапросторац још и више него ја, јер је био страствен пушач. С тугом смо се сећали оног бајног дувана за лулу, домаће словачке производње, који смо могли, ако бисмо испунили радну норму, куповати у Леополдову, а који смо, због његове невероватне љутине, од милоште звали „Сталиновом срцбом". Анализирали смо све начине како смо у својој затворској пракси у прошлости задовољавали овај наш, сада, у Илави, недостижан порок, не би ли пронашли пута и начина да га некако задовољимо. Било је у нашој прошлости, док смо још били у истражном затвору, покушаја да се пуши вата извучена из цивилног сакоа и зачињена мрвицама дувана из изврнутих џепова. Све то, наравно, смотано као нека чудесна нова смеша у тоалетном папиру, који је, додуше, био превише порозан, али ако би се добро лизнуо, могао је да послужи. Уосталом, што да не! У оскудици су га у исту, мало као неприкладну сврху користили и они на слободи.

Не верујем ипак да би било ко на свету прихватио ову нашу смешу, макар ми је нудили и потпуно бесплатно и само као аргумент погодан да се њиме подупре вера у људску снаљажљивост у невољи. За нас је она, уверавам вас, имала предност, која је недостајала свим другим смешама: била нам је доступна.

Сетили смо се и тога како смо, понекад, у недостатку дувана, покушавали да пушимо никотин и катран саструган са старе муштикле. За кажњеника-пушача муштикла је неопходан пушачки прибор, јер помоћу ње попуши и последњи атом дувана, а у крајњој невољи и сама муштикла или барем један њен део може пушачу у ћузи да послужи као нека вајна замена за дуван.

Доброћудњији стражари, они малобројни, бацали су велике опушке и нису их гасили ногом. Но, ипак не верујем да би мој сустанар био подлегао таквом искушењу. Уосталом, није ни имао прилике да на оваквој проби искуша свој карактер, јер нас већ недељама нису пуштали из ћелије сем на оно кратко време за изношење и прање кибле.

... Прошле толике године — а како ме проклете успомене вуку напред! ... Поодавно имам лепо и по редоследу записано како се и кад се шта збивало, али како да се држим било каквог реда кад ме одостраг боду старим, али зато тим опаснијим остима — сени другова, пријатеља и робијашке браће, толико блиске срцу да одмах морам похрлити првој која се појави, не хајући за ред? Па, не пишем ја сада моју и њихову биографију за „референте", који се труде да испуне норму по броју осуђених народних непријатеља! Непријатеља који су кидисали на друштво! ... Али, *које* друштво? Моје, њихово, наше? А је ли то друштво, у којем они себе убрајају у челнике, моје и њихово *заједничко друштво?* Они би то хтели да тврде, али ја никако не могу да сломим и ућуткам унутарњи глас који ме годинама упорно опомиње да доживотно пазим куда стајем ногом и с ким сам ...

Елем, да смо имали цигарета као што нисмо имали шибице, ни упаљача, па чак ни кремена — били бисмо пушили, ја и тај мој старији пријатељ Малиновски; толико бисмо пушили да нико у ћелији не би могао жив опстати поред нашег пушења и — смрада кибле. Овако, пак, на свежем затворском ваздуху, само прислушкујемо како напољу, пред вратима наше ћелије, кажњеник-редар четком риба под. Отац Малиновски — мислим да су га тако титулирали верници — туробно напомиње како је дивно бити затворски редар: „Замислите само, он може да се креће ходником! Може да иде чак и у кантину! Свакаквих ‚кибли' се он наслуша! ... И, ако стварно некад дође амнестија, он

ће вероватно први сазнати о њој! . . . Ма шта ја то причам?! Он може и да — пуши! Ох, свакако . . . он пуши цигарете! Фине цигарете . . . каква крца! Крца, ха! . . . где да је нађеш?"

Овај монолог, са којим сам се, уосталом, у потпуности слагао, побудио је у мени искрицу неке лескаве наде . . . Сулудог надања! Али, у затвору, и луда нада вреди више од паметне, филозофске резигнације, при којој се не би могао поднети сав онај терет бедастог и непаметног живљења. Уосталом, да је филозофија стварно нешто вредела тамо напољу, изван затворских зидина, тих зидина можда не би ни било. Не би било ни којечега другог . . .

Бистрицки

. . . Чујем: редар риба ходник баш испред наших врата. Куцкам опрезно да ме стражар који надгледа редара не чује, и све мислим да ме неће чути ни редар кад овако бојажљиво куцам. Или можда и хоће — али ће се правити да ме не чује, нарочито ако је криминалац, који неће тако лако да се замери стражару. Ако је, пак, онај који риба пред нашим вратима неки затвореник коме сам ја у амбуланти у Леополдову пружио помоћ, а многима јесам, вероватно ће, кад му кажем своје име, покушати да сазна зашто куцам.

И, стварно: прозорче на вратима кроз које се протурају порције са храном нагло и бесно се отвара и у њему се појављује намрштено лице мога познаника кажњеника и бившег капетана чехословачке армије, Бистрицког. Једва сам му у лице, више мицањем усана него гласом, дахнуо реч „цигарете", а он виче на мене тако осорно као да је пред постројеним војницима који су нешто згрешили, па их муштра. Свако са стране могао је чути како се дере: „Шта ви мислите, да ћу ја због вас на рапорт?! Нећу ја с вама да се петљам, имам ја свој посао и тога се држим. Ви сте безобразни!" Мислим да сам чак и устукнуо од врата и на тренутак помислио: „Гледај га само, овај ће можда позвати стражара" . . . Али, док је галама још трајала, кроз прозорче је пролетела велика полупразна кутија цигарета са шибицама, а одмах затим залупило се и прозорче. Мислим да је у кутији било барем четрдесет цигарета. А да их је било и само четири, исто тако не бих могао ником да објасним, у ово време, које је вредности био поклон који сам добио од капетана Бистрицког. Могао је то, исто тако, бити и смотуљак са крцом или чикови из неке пепељаре испражњене у затворској писарници, то не би мењало вредност поклона — ове племените варнице људске солидарности.

Ето, памтим те цигарете и дан-данас као да су имале барем толико карата колико и сам, још небрушени кохинор! Ко зна коме су оне, иначе, биле намењене, али у затвору сналажљив затвореник делује брзо и својим понашањем гледа да завара будно око стражара. Капетан Бистрицки се на овај гест одлучио сигурно у истом трену кад ми је чуо глас и препознао ме, све је извео мајсторски.

Расположење у нашој ћелији се променило у знатној мери, нарочито код оца Малиновског, који је постао говорљивији. Оних десетак-петнаестак дана које смо још провели заједно у тој ћелији, нисам предао забораву ваљда баш заслугом капетана Бистрицког.

Делимо братски поклон капетана Бистрицког. Уосталом, мени би било мучније и од принудног непушења — ако бих те цигарете морао да попушим сам пред очима пушача таквог калибра какав је био отац Малиновски. Пазимо да паузе између једног и другог пушења буду што веће, да би нам поклоњено благо од цигарета трајало што дуже. Наравно да увек пушимо по половче, а опушке пажљиво завијамо у тоалетни папир и стављамо у џеп. Ваљаће нам кроз неко време још и више од цигарета! А и јачи су! . . . Изнуреном затворенику довољно је да повуче неколико димова из танке, некако уљасте цигарете, смотане од чикова, па да му се заврти у глави. Али, то није сметало. Заправо, баш то је било оно што је затвореник од цигарете и очекивао . . .

Имам активну туберкулозу, често се зацењујем од кашља, али да не пушим, не могу. А и чему бих се суздржавао? Ако треба да издржим осам година оваквог живота, то ће ме ионако докусурити! Почињем боље да разумем оне затворенике концентрационих и заробљеничких логора који су хлеб мењали за дуван и — полако умирали од глади. И у овдашњим, „напредним" затворима, међу затвореницима се препричава како су неки од ухапшеника у истражном затвору редарима-криминалцима давали златну дугмад из манжета за неколико цигарета . . .

Авионски „напредак": Кошице

Отац Малиновски радо упоређује тврду садашњост са прошлошћу, са својом младошћу, која му се, наравно, као и свака младост сваком старијем човеку, причињава као изгубљени рај. А како и не би, у његовом садашњем положају?

„Знате ли, Павле" — каже ми — „да човек полако огуглава на сав овај технички напредак. Толико тога се сручује

на забезекнутог човечуљка — да више ништа не може да га изненади. Данашњи човек може бити згранут, али не и изненађен. Он је у лабилној равнотежи сам у себи, и то стога што је и тај ‚напредак' доста климав процес и не може се поуздано знати куда он стварно води. Чини ми се да сада у свему томе има мање радости него раније . . . Био сам 1905. године у Будимпешти, када је тамо Блерио приказивао свој авион. Ако се сећате, он је први прелетео Ламанш — а то је тада био подвиг деценије. Све то приказивање авиона догађало се на некој ливади одмах до периферије града. Слегла се маса света да види чудо у које многи нису хтели ни да поверују. Човек, па да лети? Тà, манте — откуд би то могло бити?! . . . Знате већ, какви су били авиони у то време: од воштаног платна и дрвета! Могу замислити како све то данас изгледа младом свету, али питам се има ли у данашњем времену тога страхопоштовања које смо ми осећали према подвизима који човека узлижу у сфере остварених маштарија? . . . Шта мислите, шта се тамо, на том пољанчету догађало? Мотор тога чуда је забректао и засмрдео на бензин. Ветар који је дунуо од те птице-машине, однео је неколико шешира, људи су се склонили с пута и — та је направа, неким гегуцкавим ходом, кренула напред. Дуго, као да размишља и колеба се, скакутала је по ливади и најзад се — о, чуда! — дигла у ваздух читава три-четири метра. На овој вртоглавој висини, прелетела је изнад ливаде добру раздаљину, клатећи се опасно у ваздуху, док се није опет спустила на земљу. То се поновило неколико пута и сваки пут је та огромна маса света дивљала од одушевљења и помамно бацала шешире и цилиндере у вис. Захватио ју је — верујте ми, оправдано — неки занос, који је тешко било са чиме упоредити. Нису, јадници, видите, могли ни замислити чему ће све то чудо послужити, онако тешко рођено из човекове памети. А може бити да су, напросто они који су имали мало мање маште, претпостављали да ће се све ово летење убудуће упражњавати ради увеселења и занимације народа . . . Убеђен сам да су многи, као осталом и ја, доживели да буду бомбардовани. Вероватно су се тада макар и у паници присетили Блериоа и пештанске ливаде, на којој их је он тако успешно забављао."

Питам га, да ли је био у Кошицама 1941. године, када су оне, окупиране од стране Мађара, биле бомбардоване скоро непосредно после немачког напада на Совјетски Савез. Разговор је, вероватно по асоцијацији, скренуо у том правцу. О томе сам и иначе више пута размишљао, пошто ми је то бомбардовање Кошица (чини ми се крајем јуна) изгледало веома загонетно и као изведено према некој режији.

„Како да не, био сам!" — видљиво је живнуо отац Малиновски. Чак је једна од бомби бачених на Кошице пала и у моју башту, но, на срећу, није експлодирала. Касније су дошли мађарски сапери, откопали је и однели. Колико сам био неопрезан и у тим стварима необавештен, при одласку војника из моје баште, запитао сам подофицира може ли се препознати којој армији припада та неексплодирана бомба из моје баште? Званично се тврдило, ако се сећате, да је Кошице бомбардовала совјетска авијација. Чудно ми је било: зашто баш Кошице? Тја, ваљда због близине . . ."

„То сте сад мене питали, оче, али, и поред сваког поштовања према вашој мантији, саветујем Вам да се више ниште усудили ни зуцнути о томе, као ни о овом нашем разговору".

Био сам прилично изненађен жестином одговора, који је за мене био речитији од било каквог обавештења.

„Не треба нико мене да убеђује да су то Немци бомбардовали Кошице да би Мађаре, који су се колебали да загризу киселу јабуку, покренули у рат против Совјетског Савеза! То бомбардовање Кошица био је, убеђен сам, casus belli, који су Мађарској, можда и против њене воље, поклонили' савезници Немци. А зна се куда их је он одвео".

Не знам колико је историјски веродостојно то што ми је отац Малиновски испричао, у доброј намери, у ћелији пражског затвора. Сећам се, међутим, да су о том познатом догађају кружиле многе, скоро потпуно идентичне усмене верзије већ за време окупације и у овим нашим крајевима. За мене је било занимљиво што сам на једном потпуно неочекиваном месту срео живог и непосредног сведока познате епизоде из другог светског рата. Надам се да сам барем приближно изнео оно што сам далеке 1951. године од њега чуо.

(Наставиће се)

Бошко ИВКОВ
Михал РАМАЧ

Пађо БОХУШ

ДНЕВНИК МЕСЕЧАРА (7)

ЦРНА СВЕСКА

Око тих мојих књига извесни критичари су сачинили читав низ мистификација. Морам признати: нема у њима ничег дубоког, никаквог гласа ex profundis. Ја, једноставно, попушим мало хашиша и записујем реченице које ми падају на памет. Додуше, нисам тако поступао од почетка; док сам још радио са имицом писца и све схватао озбиљно, умео сам да читам чак и књижевно-теоретске студије. Чисто губљење времена. Те студије немају никакве везе са књижевношћу. Док су имале извесну моћ нада мном, није ми полазило за руком да напишем роман или новелу јер сам мислио да се то да научити. Међутим, сада ми је потпуно јасно да се читава та каста критичара, толмача, теоретичара и других, не бави литературом из љубави, него професионално, онако да се што лагодније преживи. Комунисти су то подсвесно ухапирали и отуда легендарно неповерење које показују према интелектуалцима. Они сасвим добро (као и интелектуалци) знају да је шкрабање студија велика обмана чији је механизам следећи: они који раде мануелне послове стварају вредности; е сад, лењивци и паразити који неће да раде лаћају се перâ и мастионица, измишљају и објављују своје радове које продају мануелним радницима јер ови желе да се образују. На крају, то и није тако лоше; тако сви слојеви једног друштва могу живети у лагодној заблуди да су чланови једног културног народа, шта је (у стварности) чиста заблуда. Нема културног друштва. Свака друштвеност је некултурна. Префињени се стиде и самих себе.

Дакле, ја сам наставио да пишем и после одређеног доба до којег се та активност толерише (19 година) само

зато да бих могао живети уз врло мало рада, а истовремено имати известан друштвени углед. Међутим, исто је тако чињеница да сам почео из љубави. Што сам мање волео сам чин писања (касније и објављивање и све што уз то иде), све сам боље писао и добијао све више новца, што је, у неку руку, и израз више правде, јер није достојно да човек превише заволи пролазне ствари. Према томе, све јадиковке несхваћених и сиромашних писаца немају никаквог основа. Успешан писац је богат писац. То је, уједно, професија у којој је граница између градске будале и академика — најтања. Колико сам ја могао приметити, што је неко настојао да буде озбиљнији, и озбиљније схваћен, све је више тонуо у бару аматеризма или маргиналних легенди. Лудост је многе узнела на висине Парнаса.

И зато — ценим лудост.

Ако ме ишта спасе, она ће ме спасти. Нема то везе са књижевношћу. Метафизика је у питању. Achtung! Оно што спаја и градску будалу и академика (осим склоности ка шкрабању) јесте смрт, смртност, пролазност. Није превише мудро насести Мауі и читав живот бити локални бог какве катедре за славистику да би, пре или касније, завршио у истој пећи са неким маргиналцем. Циљ личности је много виши: континуитет чију силу субјективности не може прекинути ни смрт. Али циљ друштва је супротан; околина од свакога очекује да буде мртав или да се бар понаша као мртав. То је идеал које ни једно друштво није успело да оствари, али којег се ни једно не одриче. Ваљда се зато мртви свугде поштују и о њима се говори само добро. Они непоћудни — којих се друштва ослобађају физичком елиминацијом — само су предухитрени; процес њиховог умртвљавања је у њиховом случају административно убрзан, али слична судбина чека свакога.

Ето производа друштвености: напредак општег, безличног на рачун субјективног. Малигно бујање врсте која потискује и осиромашује индивидуално. Јер, национално биће — то је небиће; оно је индиферентно за квалитет; интересује га само квантитет, и по томе се ни једна заједница не разликује од колоније плесни. Ширити се, ширити и живети без обзира на све — то је та билогицистичка филозофија. Све што је у историји учињено добро — дело је појединца; маса се скупи само да нешто уништи и разори. Окупљања масе да би се нешто саградило (пирамиде, кинески зид, etc) увек мора бити потпомогнуто насиљем и принудом. Жреци конструктивности налазе се у неупоредиво тежем положају од жреца деструкције. Сама природа ствари иде им на руку. Све је на овом свету склоно паду, нахерено, све виси о танком кончићу, тако танком да га масе

и не примећују, па наседају материјалистичкој патки да Земља, тобоже, виси у празном простору.

Међутим, постоји један парадокс. Што се колоније (људи и плесни, важи за обе) више шире, уместо да јачају — — оне слабе јер је основна јединица од које су сачињене, у нашем случају човек, слабијег квалитета, али квантитет ту ништа не губи (лоше стране трпи само јединка), па и даље, наслепо, гура по своме. Томе се не би ништа могло ни приговорити: ако има четири милијарде људи, значи да тако треба да буде. Но, сваки од тих људи хоће да једе. Кад се наједе, хоће да иде у биоскоп; мало по мало — сан свакога је да буде баснословно богат и моћан, а тај сан је неостварив. То подстиче збрку. Надаље, наркомани, феминисткиње, хомосексуалци, проститутке — све то диже свој глас и захтева да се уздигне до нивоа елите. Та наказна самосвест основна је карактеристика наше епохе, којом, какве ли среће, још увек владају малограђани и медиокритети чврсте руке. Време поменутих субкултурних група тек предстоји. Али нека се не веселе старомодно оријентисани визионари хипи-провенијенције: ништа се неће променити. Естаблишмент остаје естаблишмент. С тим што толерише извесне слабости, он редовно навлачи униформу претходног режима. Када би се, на пример, генерални секретар КП Чехословачке појавио на ТВ у рубашки и са качкетом, сматрали би га за лакрдијаша. Љењин се још увек тако облачио, делимично и Стаљин, али су наследници убрзо поправили и побољшали гардеробу. Шта хоће те феминисткиње? Запитајмо их и оне ће одговорити: хоћемо да поправимо положај жена. Уопште, сви савремени „покрети" пате од сличне идејне смушености и дезоријентације. Нико не зна шта тачно хоће, али тим више жуди за тим. Збиља не знам шта би жене још желеле. Женама је положај довољно поправљен; технологија је донела идеалну кухињу. Невоља је што су жене тај опипљиви идеал* замениле за веома магловит идеал феминизма. Кухиња је неправедно запостављена; најсентименталније успомене мог детињства везане су за кухињу. Савремене девојке осећају одвратност према том делу куће. Међутим, целомудрености, топлине, доброг васпитања деце нема без добре и срећене кухиње из које допиру угодни мириси, а у чијем средишту стоји поносна домаћица. О томе је, чини ми се, пре рата код нас писала и Мир Јам, сасвим погрешно прочитана и вреднована, малтене анате-

---

* Нека езотеријска учења недвосмислено наглашавају важност кухиње за спас жене. Како у њој (жени) преовладава пасивни принцип примања, то је најбољи начин њеног духовног узнесења боравак у кухињи, где се обавља алхемијски процес трансмутације материје. (Види: М. Елиаде, *Ковачи и алхемичари)*

мисана, најпре од стране АФЖ-а, а касније од феминисткиња.

Али, да се не удаљавам превише од теме! Рекох да не припадам бранши scribaxa. Немам ништа заједничког са њима. Још увек дубоко у себи носим запретен презир према том соју који се налази на тешким мукама: треба изгледати паметан, племенит, ангажован, а то је — мора се признати — врло тешко чак и за обдарену особу. Осим поменутих предности књижевничког заната (нерад, известан имуни-тет), у њему ми је све одвратно. Међутим, погрешно би било мислити да се сматрам бољим од сабраће по перу. Далеко од тога! Вероватно сам и гори. Ја сасвим свесно манипулишем књижевним медијем. Користим га да бих пласирао у јавност своје субверзивне, дефетистичке и деструктивне идеје, мада је ближе истини рећи да сам, у ствари, *медијум кроз којег се те идеје објављују*, а да их ја присвајам ради ауторских права. Из реченог се да закључити — ја свесно обмањујем јавност. Али та јавност и не заслужује другачији третман јер је састављена од карикатура; све се до те мере срозало. Тирани су — траље од тирана; злочинци — мелодрамске верзије злочинаца; масе — масовније и безличније него раније. Европа више нема снаге ни за фашизам, толико је истрошена. Јадиковке над Мрачним добом постају потпуно ирелевантне, и повремено стичем утисак да је свету одавно дошао крај, али да се нико не усуђује да то први призна. У сваком случају, крај не може бити далеко.

Удаљавајући се од принципа, да парафразирам Генона, свет све више подлеже солидификацији; губећи репер стварности, на свом суженом хоризонту он у сопственим очима постаје све солиднији, бајаги стварнији, он то, у неку руку, и јесте у односу на себе јер је себи све довољнији, но будући да он нема esse per se, онога момента када расцеп достигне критичну тачку (у моменту, дакле, када буде најсолиднија), сва та грандиозна кула од карата расплинуће се попут мехура од сапунице. Међутим, било би из основа погрешно претпоставити да је устројство света такво, то јест да је теорија циклуса исправна. Није, дакле, човек тај који је роб судбине и карме, него је баш он узрочник дисолуције читавог универзума, што и није (ни негативни) комплимент за човека јер универзум није нека грандиозна ствар, него се само таквим причињава помраченом погледу који је из истинске бесконачности (чија су врата субјективност) изашао у објективни свет. Степен поодмаклости те објективизације, тог потонућа у очигледност, ваља мерити интензитетом побуне масâ, жена, маргиналаца, свим тим кретенским покретима чији је циљ изједначавање свих, што

је милитантно богоборство, јер да је Бог хтео да сви будемо исти, извесно је, не бисмо сви били тако различити.

Чим неко стане иза интереса неке групе, неког народа, неке партије, чим неко у први план стави макар и свој интерес, он се — хтео или не — ставља у службу сила дисолуције и навраћа воду на ђаволову воденицу. То значи да се оглушио о интерес Бога. Како су Божији критеријуми битно различити и несхватљиви људским интересима, повлађивање овим потоњим нужно доводи до хаотичности која прети да се сурва у примордијални хаос, из кога је створен универзум. Ето оправдања деструктивности. Тежити декомпозицији човековог света значи хтети се вратити у јединство. Као што тежња за уређењем овога света — не зна се на који начин — по правилу, придоноси повећању нереда. Ту је, на крају, још један од узрока моје нетрпељивости према литератури и литератама: са колико се само труда гурамо у ИСТОРИЈУ, у то лажно памћење, у тај кошмар у којем нестајемо. Утопљеници који се хватају за сламке мирне душе могу бити проглашени рационалистима у односу на нас, преварене том најлажнијом од свих нада.

Да бих се одбранио од те куге смислио сам ефектан начин: ЈАВНУ ЛИЦИТАЦИЈУ. Распродаћу своја дела. Заинтересованим институцијама или појединцима уступам ауторска права за своје књиге. Будући власник дело може уништити, преправити, објавити га под својим именом. Чинити са њим што му је воља.

Ево ценовника:

ПРИЧЕ У НЕСТАЈАЊУ . . .	почетна цена	5.000 DM
КИНЕСКО ПИСМО	„	3.000 DM
PEKING BY NIGHT	„	3.000 DM
НАПУКЛО ОГЛЕДАЛО . . .	„	10.000 DM
НА ИВИЦИ	„	15.000 DM
ФАМА О БИЦИКЛИСТИМА	Није на продају	

Евентуални приход од лицитације биће утрошен на покретање и издавање часописа *ПРОПАСТ* (или *РЕГРЕС*), чија је програмска оријентација кратка: извргавање руглу свих митологема модерног доба.

Понуде слати на адресу: Светислав Басара, Максима Горког 20/II, 31000 Т. Ужице.

*
* *

Рекох: извргавање руглу, не — борба против . . . Борба ми се чини недостојном — преко тога бих још и прешао — али и узалудном. Управо су лепе жеље да се стање на свету

поправи погоршавале прилике. Никада, па ни у младости, нисам желео да мењам свет. Али ни да му се уподобим. Одувек сам био конзервативан. Док ми је крв била врелија, сањао сам да га уништим, касније сам се задовољавао и жељом да му умакнем у себе. Још касније, да му умакнем у Бога. Додуше, тада сам још мислио да сам настран и неморалан. Колико год сам могао, крио сам урођену недруштвеност, мизантропију, сумњичавост према свакој групи која броји више од три човека. Ту сумњичавост делим са полицијом која — супротно негативним рецензијама од стране хуманистичке интелигенције — уопште није нерационално устројена. Додуше, полиција сумњичи окупљање из бојазни да би одатле могао наступити неки неред, ја, пак, из страха да би могло доћи до нове визије реда. По природи поменутих ствари, живео сам у самоизолацији, из које сам повремено излазио, тек да направим какав скандал, да заradим још који минус у очима околине, да бих се заувек онемогућио да у тренуцима неизбежних слабости поклекнем и будем примљен у друштво тзв. озбиљних људи.

А самоћа, per definitionem, пре или касније доводи до религиозности. Ако не прихваташ овај свет, мораш се приклонити другоме, макар не знао ни да ли постоји, јер човек ипак мора припадати негде. Околина се није предавала. „Ти религиозан?", говорили су ми не скривајући подсмех. „Ти чиниш исто што и други. И још горе." Тај ме је аргумент безбожника нервирао више од свих других, чак и од оног ЗАШТО СЕ БОГ НЕ ПОКАЖЕ ДА ГА ВИДИМ — аргумента, изговараног од стране рогоња који нису видели ни то да их сопствене жене варају. Шта је требало да чиним? Веровати у Бога значи не веровати у човека (укључујући и самог себе), не веровати у човекову моћ, доброту, у све оно у шта, и иначе, нико не верује. Како бих онда веровао у ово што пишем? Већ рекох: мене књижевност не интересује, она је само параван. Погрешно би било веровати да сам ја заиста дубоко забринут над проблемом опадања морала, свеопштег упросечавања, над пропашћу традиција. Не, ја само играм своју улогу; кобајаги браним неке вредности, као што лекаре није брига за медицину и лечење истог часа када напусте болницу и престану да кобајаги лече. Другачије није могуће. Једини начин да се извадиш из блата јесте да не схваташ озбиљно улогу која ти је додељена. У супротном — имаћеш пуно времена. Јер, у животу нема главних улога, све су споредне. Добром познаваоцу позоришта то је јасно као дан.

Треба се само мало осврнути око себе и видети како са истом увређеношћу на лицима терете својих судбина носе и богаташ и пуки сиромах. Да ли би ти радије био богаташ

или сиромах? — питају скептици. Богаташ, наравно, одговарам, али не зато што би ми богатство олакшало терет, него зато што је друштвено признатије. Постоји раширена предрасуда да су богати и (привидно) моћни a priori срећни. Због те заблуде се и боре за богатство. Човек никада не пропушта прилику да буде срећан, па макар то био и на једином могућем месту — у уобразиљи других.

Због те неизлечиве неискрености, неискрености чак и у лагању, неспоразуми се умножавају на овом свету. Систем концентрационих логора, на пример, није настао да би се у њему мучили противници и (чешће) невини. Не, он је настао из дубоке људске потребе за сигурношћу, редом, јасношћу. Међутим, то признање нико није смео да потпише, па је зато дошло до монтирања процеса, до двоструке обмане историје која је лако могла бити избегнута да се уз помоћ пропагандне машинерије систем ГУЛаг приказао као *корак напред у историји*. Безбели, дошло би до праве добровољне навале јер нема те несреће коју човек није у стању да поднесе у јурењу за непостојећом срећом.

Међутим, Стаљинов систем није био најфункционалнији, иако је открио мноштво драгоцених података. Сам Стаљин је, истина, боравио у Кремљу, али је духом био у сваком од логора. Он се другачије није могао осећати сигурно у непријатељски настројеном свету. Не ваља више свалити кривицу на Стаљина; он је само играо своју ролу, на свом делу сцене. Окривљујући њега за све, лако можемо сметнути с ума да сви ми у својој околини имамо своје НКВД-е и своје приватне ГУЛаге.

По мом мишљењу, систем ГУЛаг је најбољи коментар дела Франца Кафке. Будући да је у свету изван жица хијерархијски поредак постављен на главу, да би свет уопште опстао, морају постојати бар оазе у којима је тај систем природан. Ми видимо да су у логору на дну хијерархије најневинији, најнедужнији, најслабији; после њих долазе покајници, потом криминалци. Они су Civitas Gulagiana. Као и напољу, криминалци су повлашћен слој, само што се у логору то не прикрива. Када прикривени криминалци који располажу влашћу и новцем сместе иза решетака своје мање успешне колеге — због тога се криминал и прогони, да би се уклонила могућа конкуренција — милостиво им враћају ускраћена права. Стаљин је, метафизички посматрано, потпуно у праву: систем није могућ без логора; он буквално опстаје на њима, јер разузданост и хедонизам руље мора бити плаћен одређеном количином интензивне патње и одрицања. Сад, друга је ствар што у модерном добу више нико неће да се добровољно одаје аскези како би искупио безобразлук и срамоту постојања; у том случају се прибе-

гава присиљавању на аскезу. Равнотежа мора постојати. Кривица за безмерне муке овога света није у свету самом, већ у сферама метафизике. Али коме је још до метафизике? Тако постављено, питање наводи на песимизам. Међутим, песимизму нема места. Коме је још до патње, па је ипак није могуће избећи. Тако није могуће избећи ни метафизику.

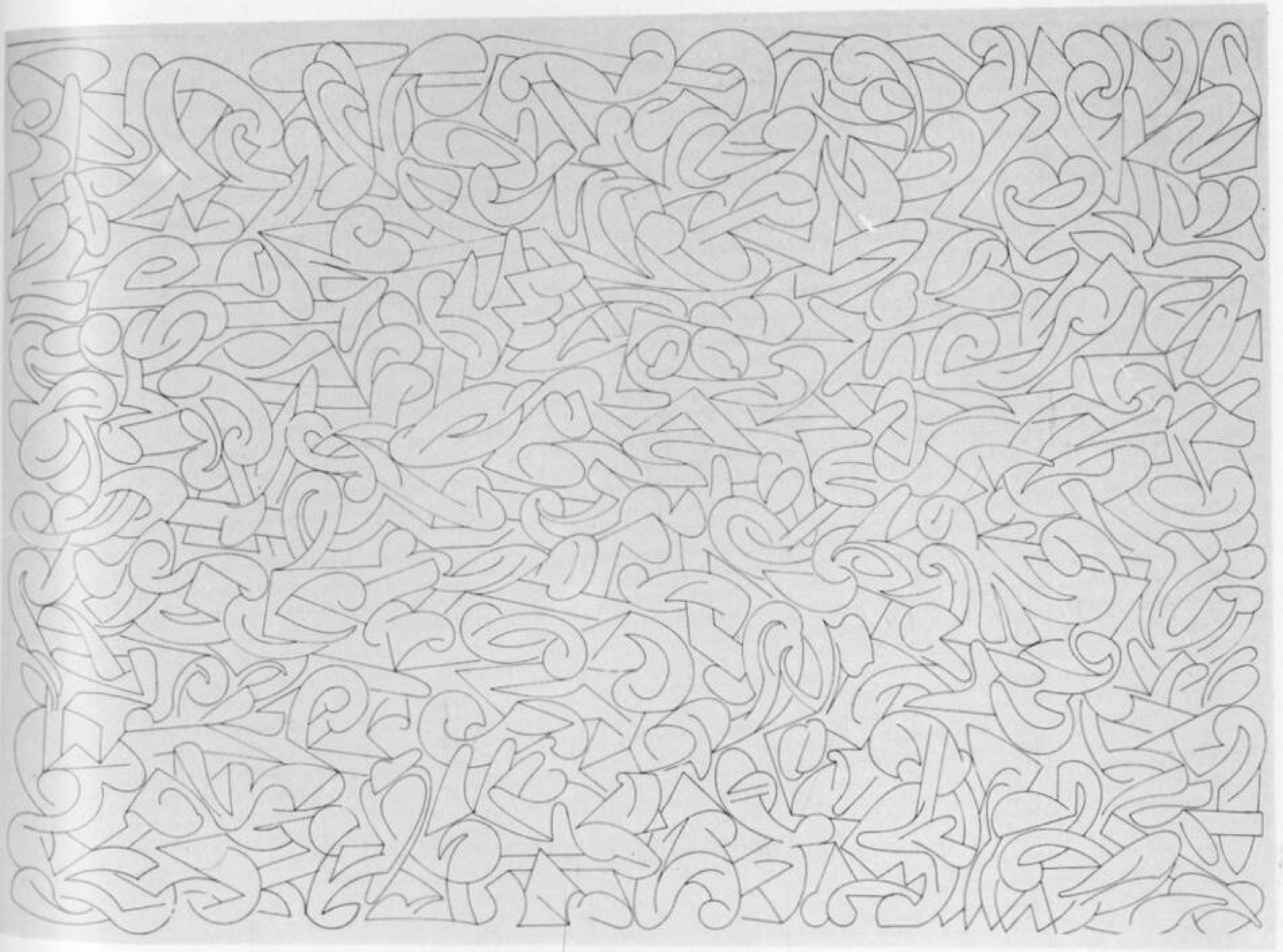
Бавећи се таквим размишљањима, једном сам дошао на идеју да саставим опис ИДЕАЛНОГ ЛОГОРА. Мишљења сам да би, ако жели да успе, систем логора морао да се знатно прошири, то јест да већи део становништва буде унутар жица и да, тако рећи, буде елита. Понижавајући назив *логораш, робијаш* — све то делује одбојно и чини 70% мука сваког логораша. Али, када сам мало боље размислио, схватио сам да је „стварност" увелико претекла моје утопијске и футуристичке пројекте. Тај систем је већ остварен. Додуше, границе логора су поистовећене са обимом планете; тиме је укинуто понижење логораштва јер је сачуван привид слободе. Дакле, логор је прогутао свет; њиме владају наднационалне силе о којима ништа не знамо, баш као што логораши нису могли ништа знати о одлукама ЦК КПСССР. Националне владе су у рангу чувара логора. Оне такође ништа не знају. Можда нагађају и — то је све. Дакле, сада већ јасније можемо сагледати какве су маневарске способности тзв. слободарских и еманципаторских покрета; све је то само део пројекта усредсређеног ка коначној дисолуцији. Међутим, правила игре су таква. Слобода је срозана на ниво појма, премештена у простор историје у који излазимо — ако смо довољно наивни — да је тражимо управо из слободе субјективности. Сваки излазак у историју је divertissement. Сваки наш чин у појавном, ма чиме био мотивисан, подложан је детерминизму. А да би се људи одржавали у стању отупелости које омогућује да верује у бесмислице, а да не верују у најизвесније ствари, снаге дисолуције се користе медијима кретенизације: телевизијом и видеом.

Делујући магијски, телевизија нам мистификује баналности и неважне ствари чини важним. Селекцијом вести, манипулисањем застрашујућим и охрабрујућим информацијама, она производи лажне страхове и лажне наде. У ТВ-студијима креира се један плаузибилни свет, неупоредиво плаузибилнији од застарелих агитпроповских плаузибилија, које су се темељиле на црвеном платну и високој штампи. TV је, дакле, аналогон пропагандној машинерији епохе комунизма. Смушени интелектуалци, ако је та реч уопште примерена овом времену, погрешно сматрају да систем репресије обавезно мора бити неугодан, праћен пони-

жавањем и грубом тортуром. Али, зар није довољно понижење уопште живети у овом времену бешчашћа? Због тога сматрам оправданим да се понашем као телевизор. Сви моји иступи у јавности (историји) имају се сматрати емисијама, изрежираним арт-пројектима, од којих помињем само неке: стидљивко, боем, резигнирани писац, невешти љубавник, рокер, анархиста. Ако је већини људи живот професија, мени је хоби. Живим аматерски. Не интересује ме комуникација на хоризонталној оси. Поготово не телекомуникација. Тиме можда нешто губим, али на другој страни добијам. Тако сам, на пример, у ноћи између 23. и 24. марта прошле године ухватио телепатску поруку папе Анастазија I, избрисаног из историје, поруку која ће сигурно допринети да се расветли понешто из интимног живота те Учитељице, *курве пуне семена која никада ништа није родила . . .*

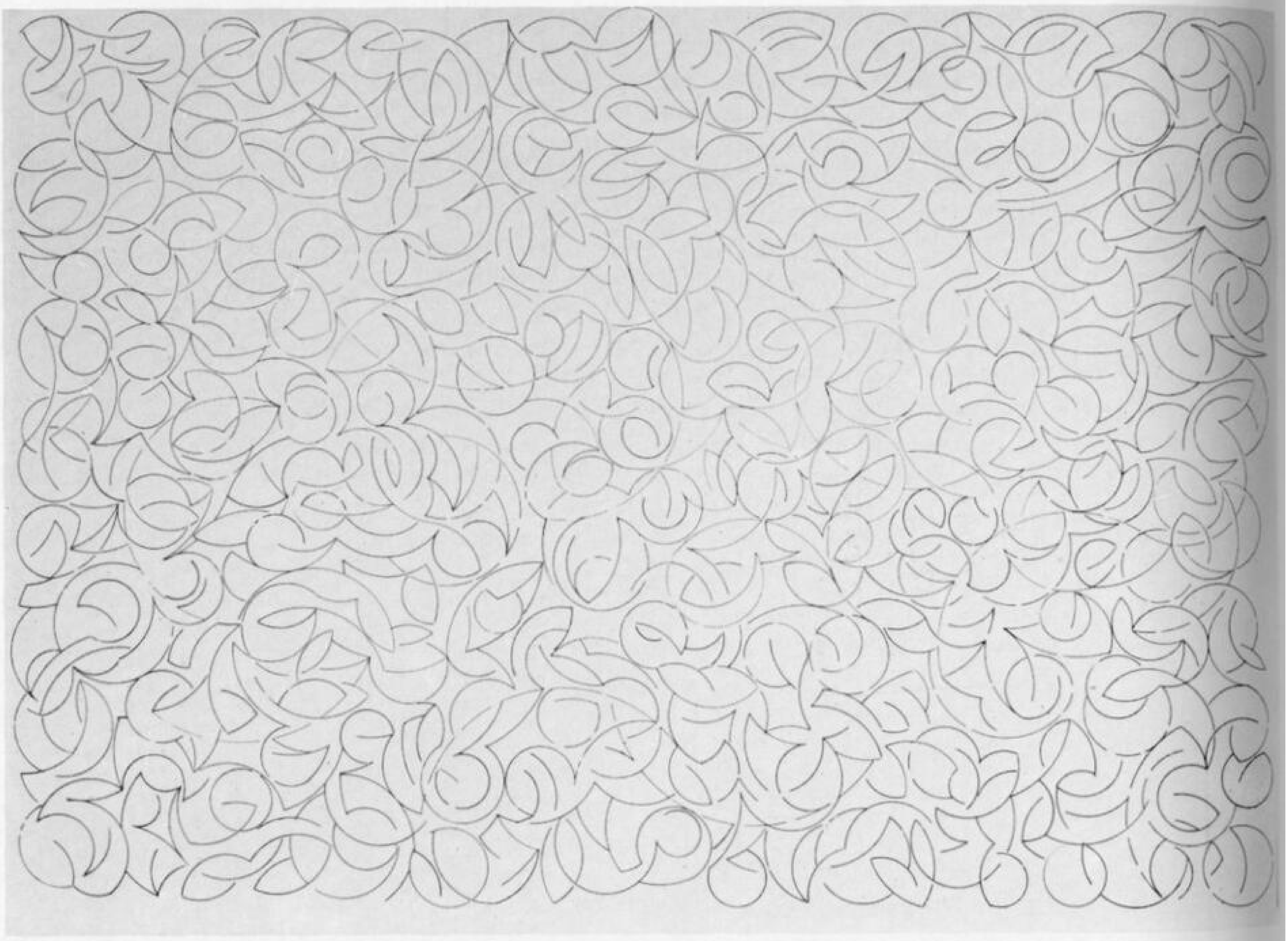
(Крај у наредној свесци)

Светислав БАСАРА

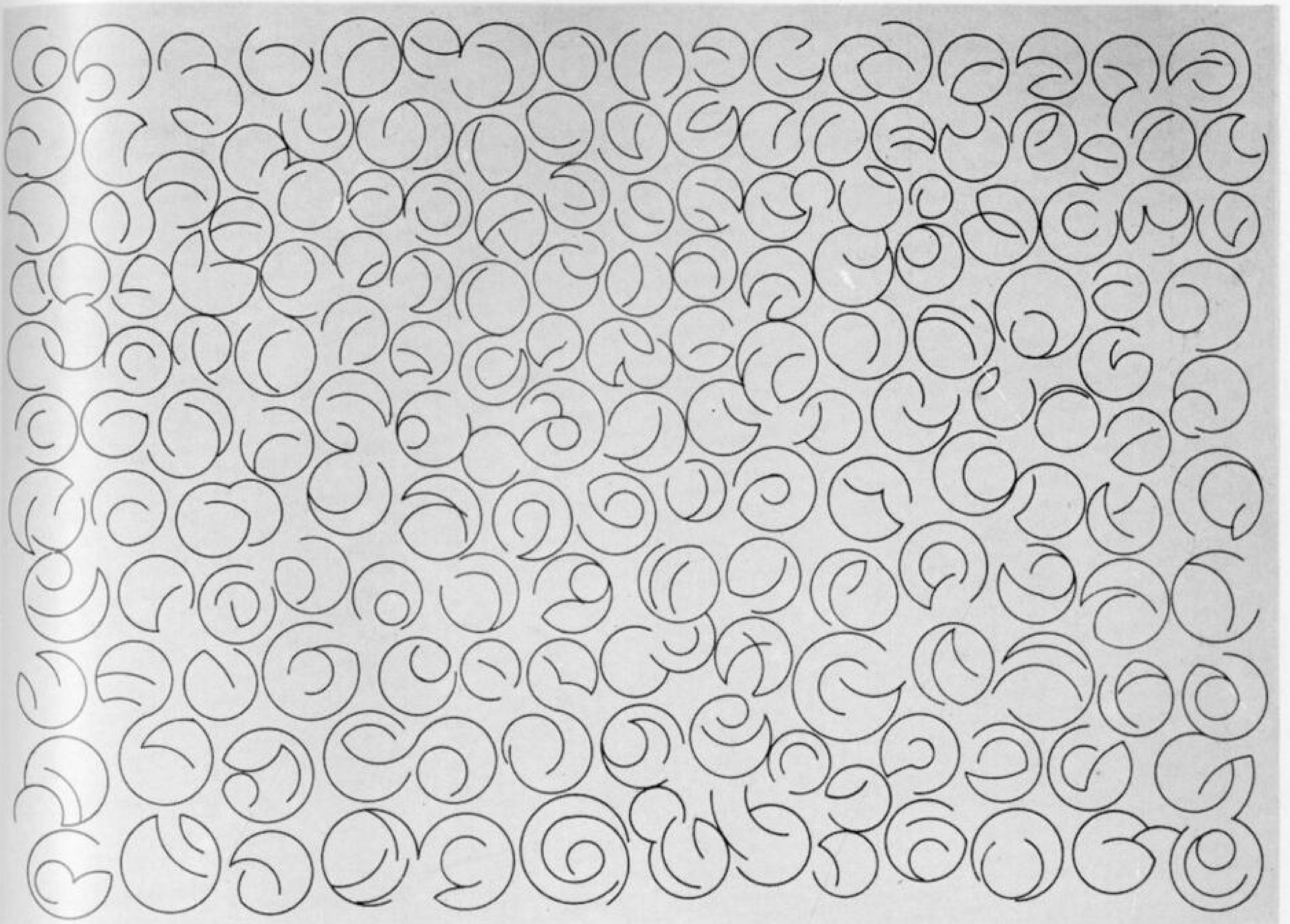


Untitled I, Indiana ink, 710 × 1.000 mm, 1980.

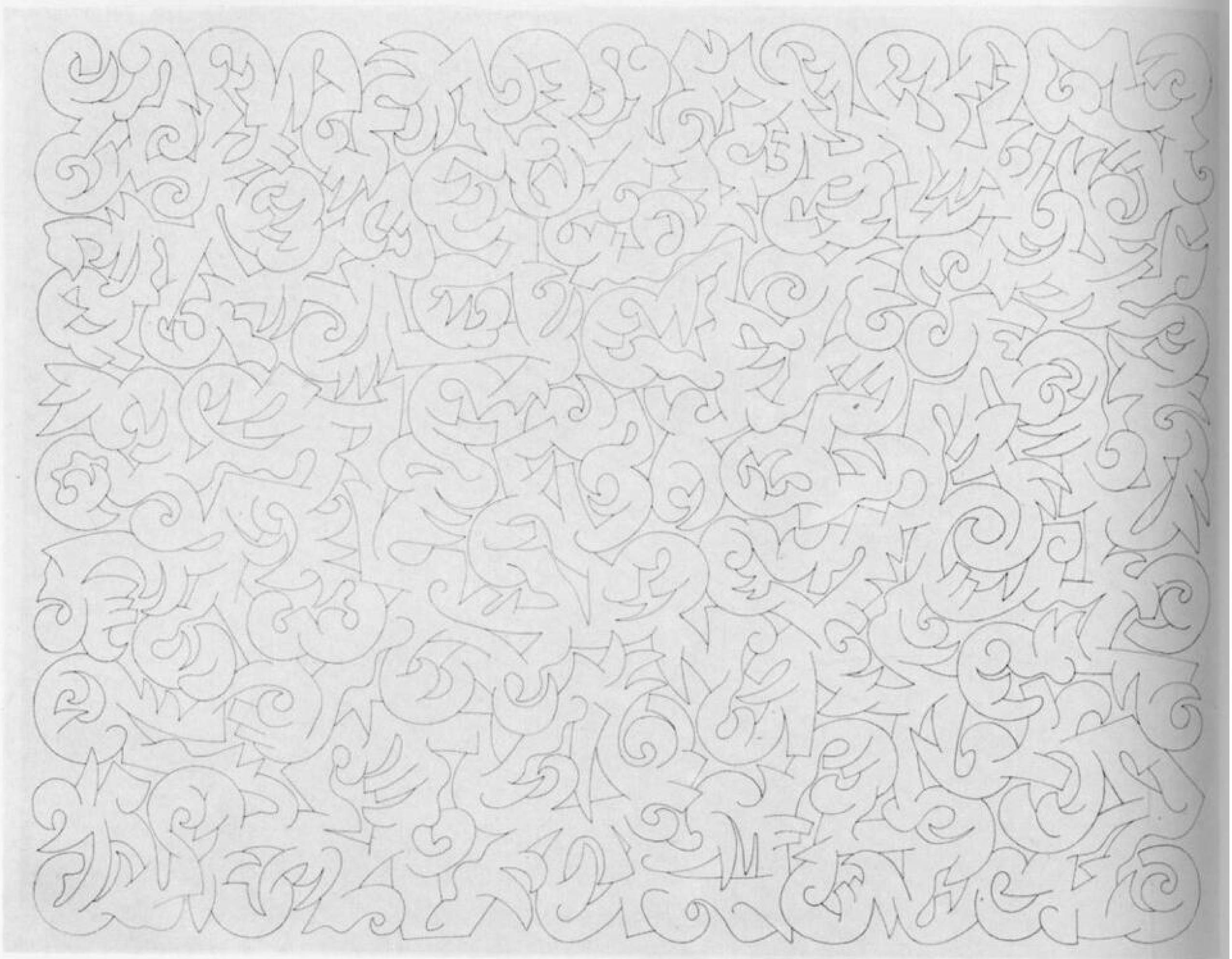
ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ БОРЕ ИЉОВСКОГ



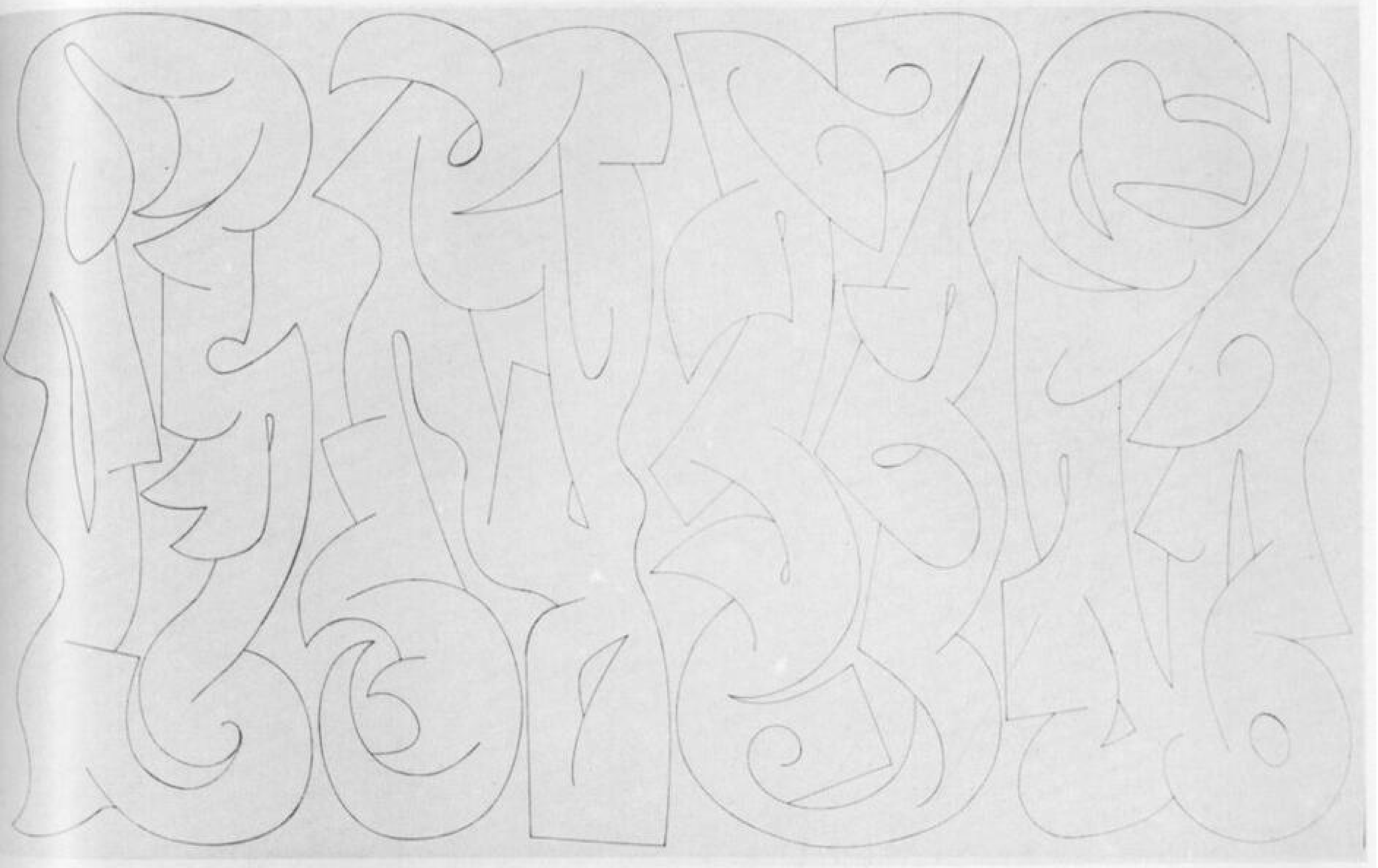
Untitled II, Indiana ink, 710 × 1.000 mm, 1980.



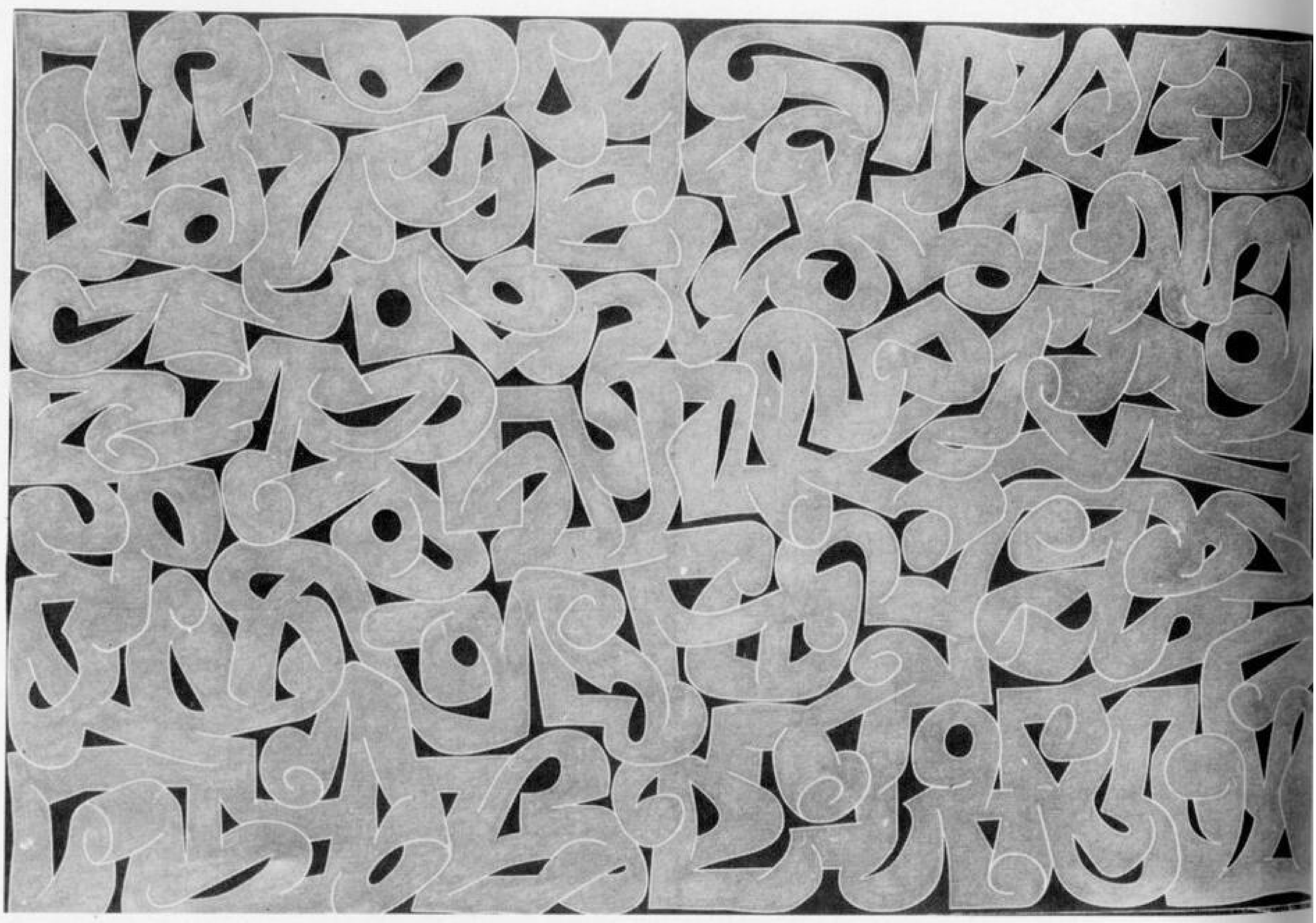
Untitled III, Indiana ink, 500 × 710 mm, 1976.



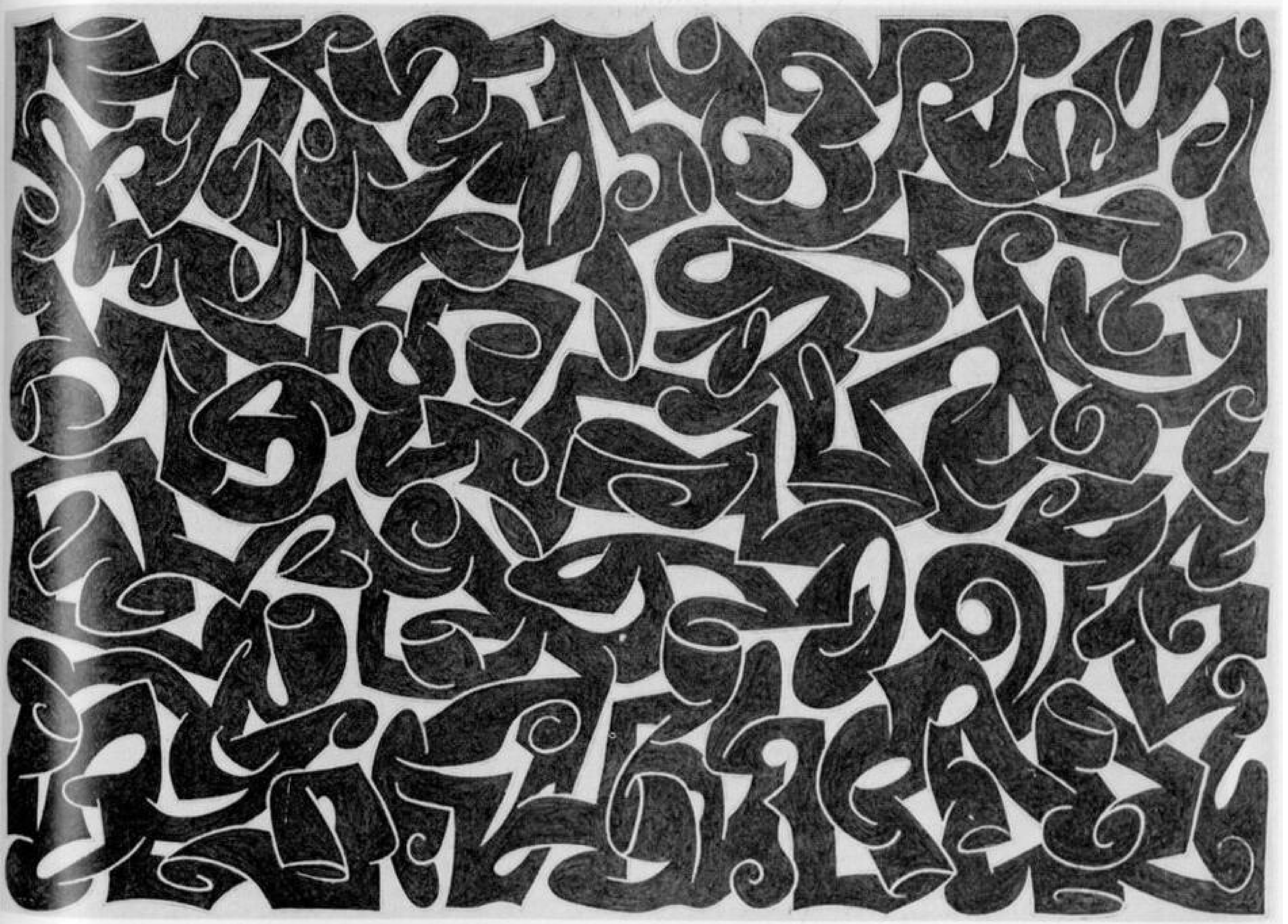
Цртеж рапидографом – црни туш, 51 × 66 cm, 1986.



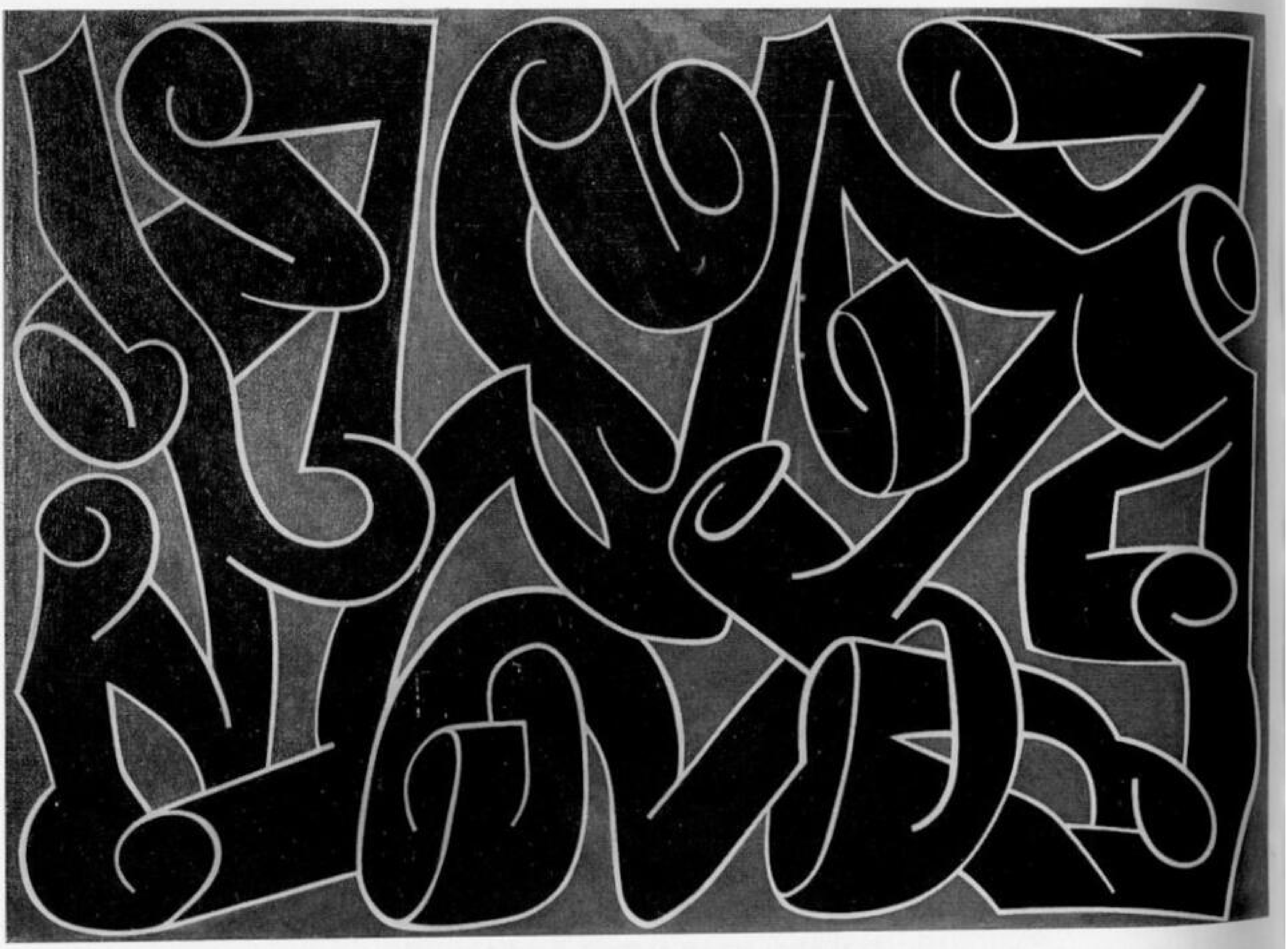
Цртеж, 56 × 92 cm, 1986.



Ноћна тема бр. 2, уље, 200 × 300 cm, Будимпешта, 1985.



Треће виђење, акрилик на платну, 70 × 100 cm, 1986.



Ноћна тема, уље на платну, 65 × 90 cm, 1984.

ЛМС 7-8/88.

ДРАМЕ СМЕХА И ЗАБОРАВА

Српска драма; **„Нолит", Београд, 1987.**

Све стаје у двадесет пет невеликих књига: од *Трагедокомедије* Мануила Козачинског до Душана Ковачевића. Комплетна национална драмска баштина и њена савремена драма. Релативно млада — као почетак, рачуна се 1734. — и релативно скромног обима, уколико се мери европском драмском традицијом којој одувек тежи и којој, наравно, углавном припада. Почеци су јој, дакле, у времену у којем је Виљем Шекспир већ век и нешто (мртав) класик, а број наслова које обухвата ипак је већи од броја наслова са потписом генијалног Вилија.

О српској драми је реч. Оптерећена је предрасудама и површним оценама које векови тешко бришу, а које се односе и на њену вредност и на вредност појединих аутора, на њено тематско и жанровско богатство и разноликост, на њену утемељеност у европску драмску баштину, на њену аутентичност и аутохтоност . . .

Двадесет пет књига и нешто мање углавном изврсних предговора, углавном компетентних покушаја да се поменуте предрасуде и заблуде избришу, да се превреднује српско драмско стваралаштво или да се, са позиција времена садашњег, дакле новом аргументацијом, потврди оно што у том наслеђу никад и није било спорно. Напоминьем само неке од заиста вредних прилога у том контексту: Петар Марјановић о посрбама, Предраг Бајчетић о *Коштани* Боре Станковића и Мирјана Миочиновић о међуратној драми, поред осталих.

Питање континуитета — језичког, жанровског, тематског. Од црквенословенског језика Мануила Козачинског, оптерећеног србизмима, украјинизмима, русизмима, преко Лукијановог језика свих дијалеката, књижевно-народног (и обратно), до славјаносербског и Вуковог. Жанровски лук — од трагедије

„монструозне величине" Стефана Стефановића *Смерт Уроша Петог* до комедије *Балкански шпијун* Душана Ковачевића — антиципиран у наслову Козачинског *Траедокомедија*. Преко историјске и грађанске реалистичке драме до, опет, Душана Ковачевића и мелодраме *Свети Георгије убива аждаху*. Од српске историје до — српске историје. У међувремену, нешто фантастике, без нарочитог континуитета: од Тодора Манојловића до Ненада Прокића, од *Центрифугалног играча* до *Метастабилног граала*. Драме смеха и заборава.

Континуитети и драстични прекиди у српској историји књижевности и српској култури. Прекиди као судбина, етноса и поднебља.

Нека дела штампана су овом приликом први пут. Између осталих, *Жертва смрти* и *Негри* Јоакима Вујића, *Каплар Милоје*, посрба *Старог каплара* Диманоара и Денерија, с потписом Бранислава Нушића. Откривени су или поново „прочитани" неки писци. Драгутин Илић и Војислав М. Јовановић Марамбо, на пример. Обојица су представљена посебним књигама у овој едицији. Круг имена и дела, дакле, проширио се. Проверенима (на сцени) придружили су се и они које провера тек очекује. Недоступност и необрађеност српског драмског наслеђа не може више да буде разлог (или изговор) за његово одсуствовање са сцене. Те разлоге, убудуће, треба тражити негде другде. Можда у помањкању жеље или храбрости за оно што Јован Ћирилов назива позоришном авантуром. У помањкању онога што се као вишак показало код неких редитеља у последњој деценији. Код Дејана Мијача и Паола Мађелија, пре свих.

Ако је познавање српског драмског наслеђа до сада била привилегија уског круга зналаца, од изласка „Нолитове" едиције тај круг ће бити знатно проширен.

Предлог за књигу двадесет шесту, уз помоћ већ поменутог Јована Ћирилова: *Конак* Милоша Црњанског, драматизација романа *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића, *Улога моје породице у светској револуцији* Боре Ћосића, *Хасанагиница* Љубомира Симовића, *Магна карта* Марија Росија. Уз све поштовање за слободе антологичара.

Двадесет пет књига за читање, откривање, прелиставање, размишљање и — играње. Драма као литература и као повод за игру. И као позив у нова трагања, јер аутори едиције не сматрају да је посао завршен. Они су свој посао схватили пре свега као могућност да заинтересују будуће читаче, професионалце и оне друге. Притом, српска драма се непрестано дописује, па је ова едиција, по природи ствари, заправо „недовршена прича" . . .

Почела је *Траедокомедијом*, такозваном школском драмом која је први пут изведена 6. јуна 1734, по старом календару. Извели су је ђаци Карловачке гимназије. Властимир Ерчић,

предговорник овом издању, наводи сведочења да је представа била „потпуни театар", „велики спектакл, по барокном укусу, свакако" и да је изведена у поводу 400. годишњице рођења цара Уроша. Трагедијски круг ове драме јесте смрт Урошева и пропаст царства српскога. Заправо, то је драма о пет векова српске историје и, мада у њој нема јединства места, времена и радње, она је, по Јовану Христићу, све друго само не невешт покушај. Она је, по њему, „завршена и дорађена целина (...) која је могла да буде прави подстицај за стварање наше драме".

Украјински племић, потоњи професор Карловачке гимназије и свештеник, Мануил Козачински, родоначелник српске драме. Податак за цинике, ван сумње, али и за будуће истраживаче. Властимир Ерчић је у том послу дошао до задивљујућег податка о бризи Козачинског да језик *Траедокомедије* србизира, да свесловенско језичко благо подреди овој драми, „како би она и бивала и остала да буде дело средине у којој је приказивана и читана".

Све до педесетих година минулог века, трагедија *Смерт Уроша Петаго* није се, по Одавићу, скидала са репертоара ондашњих позоришта. И након 1900. изведена је неколико пута, последњи пут у Југословенском драмском позоришту, у режији Мирослава Беловића. Цар Урош, очито провокативна фигура наше националне историје, занима драматичаре, од Козачинског до Милутина Бојића, жанровски од „траедокомедије" (школска драма јесте жанр који подразумева све драмске и сценске жанрове), преко трагедије, до (покушаја) комедије. Стефановић је написао трагедију са пуном свешћу о суштини жанра. Кад је први пут изведена, уз пропратну драму „забране изведенија" од стране митрополита Стратимировића (која је брзо опозвана захваљујући „заузимању знаменитијих Новосађана"), Стефан Стефановић је имао једва деветнаест година. Умро је годину дана касније, од туберкулозе.

Јован Христић: „У нашој књижевности таквих писаца има, на жалост, много и ми их углавном само по имену, без презимена помињемо, као што се младим људима обраћамо: Бранко, Светозар, Војислав ... Деветнаести век навикао нас је на песнике који умиру млади, али ти прекинути животи и прекинуте песничке судбине код нас имају још један смисао — они нас подсећају на страшне прекиде у историје наше књижевности и наше културе".

Један од „страшних прекида": 1734—1825, датуми првих извођења *Траедокомедије* и *Смерти Уроша Петаго*.

„За сто тридесету годишњицу несмрти једног малог, неугледног, смешног, превртљивог, лакомисленог, неозбиљног, несебичног, неупадљивог, племенитог, романтичног, авантуристичког, граматичног, тврдоглавог, поетичног, радозналог, непоштеног, човекољубивог, сујетног, доброћудног, несхваћеног, а човека, који

оплоди неплодно тле и постаде, у овом поднебљу, отац најузвишеније уметности."

Тако гласи једна од најлепших посвета у српској (драмској) књижевности — посвета Добривоја Илића оцу српског театра — Јоакиму Вујићу. Најлепша, због љубави и — тачности.

Пет Вујићевих драма је пред читаоцем. Две, први пут. Хоће ли отац српског театра (коначно) доживети рехабилитацију? Негативне оцене прате га од самог почетка, а Скерлић, коме дугујемо многе реваловризације у српској књижевности, овог пута није ни покушао тако нешто. „Слаб као писац, смешан као личност", пише он у *Историји нове српске књижевности* о Јоакиму Вујићу. Влада Петрић заправо је један од првих који дају афирмативну оцену Вујићевом стваралаштву. На његове оцене пристаје и Петар Марјановић, углавном, тврдећи да је Вујићево штиво и данас живо у позоришном смислу и да би могло да буде делотворно на сцени. Својевремено је Српско народно позориште, представом *Награђеније и наказаније* Желимира Орешковића, учинило не само вредан културноисторијски покушај оживљавања Вујићевог дела, већ и вредан сценски резултат. Дакле, могућно је.

Приређивач једне од вишеструко најзанимљивијих књига ове едиције — *Посрба* — Петар Марјановић је имао вероватно и највеће препреке и најлепши изазов. Ако српску драмску књижевност оптерећују предрасуде и заблуде, априорне осуде и површне оцене, онда се то — у највећој мери — односи на посрбе. Иако су својевремено углавном чиниле репертоар наших позоришних кућа, иако су их се лаћали и писци од угледа, као Трифковић, Руварац, Нушић (Вујића да и не спомињем), посрбе су вечито пасторче српске драмске литературе, презрена категорија у коју, међутим, нико није хтео да се озбиљније упушта. Петру Марјановићу читалац (онај такозвани обични и онај професионални: редитељ, глумац, студент позоришне академије, аматер-ентузијаста, како наводи аутор предговора) дугује захвалност за ову књигу и велико задовољство приликом читања. Тако је испуњена жеља приређивача коју цитирам: „иако задовољство никако није непогрешив критички водич у пословима ове врсте, желео бих да задовољство које сам имао радећи на приређивању ове књиге доживе и њени читаоци".

Стерија, Нушић, Бура и Лаза, Коста Трифковић, много пута вредновани, критички посматрани, одолевају проверама времена и променама укуса. То су стандардне вредности српске драмске баштине, оно непомерљиво што траје у њој. Рекло би се да овим именима треба додати још једно: Бору Станковића. Ипак . . .

До Скерлића, *Коштана* је била лакрдија, по принципу да „све што дође из јужних крајева (Ниш, Врање, Лесковац) треба да је смешно и да је карикатура", како каже Стеван Сремац.

Тако је схватају и тумаче глумци, тако је гледа публика. Тек Скерлић, обавештава читаоца приређивач драма Боре Станковића — Предраг Бајчетић — схвата да је реч о такозваном поништавању жанра, по чему *Коштана* припада сасвим малом „скупу комада, превратничких, свакако, и изузетних, у различитим временима, на различите начине, комада који никако да се одреде, по врсти. Није то мана, но вредност. Комади су то ретки, усамљени, у свом времену често несхваћени, зато што се у њима врши, у правом, историјском смислу, поништавање врсте", пише Бајчетић.

Бајчетићев прилог жанровском одређивању Станковићеве *Коштане* не значи тачку на жанровске недоумице над овим делом. Напротив, он значи тек њен прави почетак. *Коштана*, од самог почетка, доживљава жанровску авантуру — од лакрдије до трагедије, од народног комада до драмске (епске) приче, од комедије до „једне од најлепших, најпоетичнијих и најдубљих песама целе наше књижевности". Каква ли је (жанровска) судбина још очекује?

Својеврстан предоаје за историјску драму 19. века пише Марта Фрајнд, у облику предговора двотомном издању. Оно што је већ речено о посрбама, може донекле да се односи и на српску историјску драму, са изузецима које чине *Максим Црнојевић* и *Пера Сегединац* Лазе Костића, *Јелисавета* и *Станоје Главаш* Бupe Јакшића и . . . нема више. Остало је препуштено заборављу, презрењу, подозривости . . . Отписано. Избор од седам драма који је начинила Марта Фрајнд јесте њен покушај да спаси од заборава оно што, по њеном уверењу, том заборављу не припада и што би могло да постане жив део савременог позоришног репертоара. Марта Фрајнд нема намеру да комплетно мења оцену целокупне историјске драме 19. века. Она само жели да преиспита оно што у тој драмској врсти није заслужило да буде отписано.

Као последњи аутор историјске драме, Милутин Бојић је представљен посебном књигом и луцидним предговором Јована Христића, који је у ту књигу, поред две историјске драме — *Краљева јесен* и *Урошева женидба* — уврстио и једну грађанску — *Госпођа Олга.*

Новом и другачијем читању подвргнута су два аутора с краја 19. и с почетка 20. столећа: Драгутин Илић и Војислав М. Јовановић Марамбо. Готово пионирски посао обавиле су Марта Фрајнд и Мирјана Миочиновић. Хоће ли позоришта имати слуха за то?

Слично питање, али овог пута читаоцу, поставља Мирјана Миочиновић на крају предговора књизи *Драма између два рата,* који је такође пажње вредан покушај другачијег обраћања нашем међуратном драмском штиву. Мирјана Миочинновић, поучена сопственим искуством вероватно, позива читаоца да „за-

борави на лагодне драматуршке схеме (. . .) да призове у сећање многа искуства и открића модерне уметности (. . .) да се оборужа стрпљењем које је у основи сваког трагања" . . . Следе: *Маска* Црњанског, *Невероватни цилиндер Њ. В. краља Кристијана* Живојина Вукадиновића, *Међулушко благо* и *Код вечите славине* Момчила Настасијевића и *Центрифугални играч* Тодора Манојловића. Први елементи фантастике у српској драмској литератури, између осталог.

Можда је парадокс, како неки сматрају, то што је савремена српска драма доживела и критичку процену и сценску проверу, можда веродостојнију од драме минулих раздобља. Можда и није парадокс, уколико постојање Стеријиног позорја сматрамо нормалном чињеницом у време потпуне културне просвећености и освешћености етноса. Дакле, захваљујући Стеријином позорју и његовој улози у подстицању југословенског (па и српског у том контексту) драмског стваралаштва, његовом вредновању данас и овде, Александар Поповић, Велимир Лукић, Душан Ковачевић (набрајам само оне који су у овој едицији „добили" посебне књиге) јесу — савремени класици. Наравно, одсек за драматургију београдског ФДУ друга је „нормална чињеница" која ову ситуацију не чини парадоксалном. Јован Христић, Владимир Стаменковић, Слободан Селенић, професорска тројка која је „промовисала" многе младе драмске писце, указала на вредност једног Душана Ковачевића, Милице Новковић, Деане Лесковар, да наведем само добитнике Стеријиних награда, има у тој „нормалној чињеници" велике заслуге. Приређивач двотомног наслова *Савремена драма*, Владимир Стаменковић, отишао је корак даље од пуког приказивања драма. Тај корак јесте тежња да се потврди став о узајамности „између друштвеног живота и драмске конвенције, између климе епохе и духа драме у којој она настаје". Тежња остварена до краја.

Даринка НИКОЛИЋ

ПО ЗАНИМАЊУ ПИСАЦ

Оскар Давичо: *По занимању самоубица;* НИШРО „Ослобођење", Сарајево, 1988.

На крају књиге *По занимању самоубица* Оскар Давичо пише једну ограду која то и не мора бити. Каже да су елементи и догађаји који чине ову књигу узети из његовог живота, али од читаоца не тражи да им верује више неголи било којој романескној грађи. У питању је — то читамо у поднаслову књиге

— „романсирана аутобиографија 1927. и 1928. године у трећем лицу углавном". Шездесетак година после анкете *Чељуст дијалектике,* објављене у надреалистичком алманаху *Немогуће* 1930. године, Давичо покушава да одговори на иста питања. Ти одговори су, природно, „обремењени" животним искуством: повремено се, чак, говори и о нечему што се тек касније догодило — но те „грешке" је лако уочити. (Иако се Давичо одриче тог искуства, оно је присутно. Давичо каже: „Искуство се не стиче у животу, оно је дато с њим, животом".) И ту су дражи ове аутобиографије: у потпуном уживљавању Оскара Давича у те преломне године и жељи да те године оживи пред читаоцем. Наравно, читалац не може бити сигуран у ово што је пред њим, колико писац измишља, умишља, кривотвори (па и заборавља); али, имена која Давичо помиње ипак обавезују на читање ове књиге као аутобиографије, првенствено.

Ту читамо како, из перспективе 1927. и 1928. године (а можда још пре из данашње), Давичо доживљава Марка Ристића, Душана Матића, Борђа Јовановића Јарца, Борђа Костића, Велибора Глигорића, Момчила Настасијевића, Диду де Мајо, па Мони де Булија и многе друге личности са којима је долазио у контакт тих година. Највише времена тада проводи са Борђем Костићем. Заједно спремају самоубиство, пишу, друже се, спремају се на пут око света, исписници су... (Из тог времена је и наслов ове књиге. У рубрику занимање приликом пописа становништва Давичо је уписао: самоубица.) Читајући ову Давичову аутобиографију, дакле, не можемо а да не узмемо у руке и Костићеву књигу *До Немогућег* („Нолит", 1972), која нам описује исти период, и да упоредимо понеки детаљ. А Борђу Костићу треба веровати, јер, како у овој књизи која је пред нама, са дивљењем каже Давичо: „Страшно памћење је имао Борђе". (А био је и млађи када је писао своја сећања.)

Задржаћемо се на — за наш надреализам — историјском састанку у стану Александра Вучa, када се формирала надреалистичка група. На много простора овде, поткрепљујући наслов књиге, Давичо пише о смрти, о самоубиству као слободи и слично. И детаљно описује и конкретне акције вођене у том смеру. Прецизно, и на много страница приказује нам Давичо ситуацију у којој је Борђе Костић, пре оног чувеног састанка, држао уперен револвер у њега, али се у последњем тренутку предомислио из обзира према својој породици коју је јако волео. Тај исти догађај Костић описује у неколико редака. „На неколико дана уочи тог састанка код Вучa према нашем заједничком договору Оскар је држао револвер упрт у мене". Дакле, неко је „побркао лончиће".

Опседнути самоубиством, Давичо и Костић су ишли на поменути састанак са намером да се убију, али да пре тога убију Марка Ристића, Душана Матића и Александра Вучa, да ови

не би постали „писци од истог писца". (Познато надреалистичко опирање литератури.) Тај састанак опширно описује Давичо и говори да Борђе Костић тада није понео пиштољ и да се због тога изјаловила њихова намера. Борђе Костић, пак, бележи: „Ја сам имао револвер код себе, и шест метака у њему".

Или, даље о истом састанку бележи Борђе Костић: „Нас нису интересовали људи које смо познавали, и о којима смо имали одређено мишљење, нас је интересовао Велибор Глигорић првенствено". И још: „Велибор Глигорић је тога вечера слушао и ћутећи размишљао као да се налази пред одлуком". Из перспективе Оскара Давича, Велибор Глигорић је јадно прошао. Непоколебљиви, оштри, немилосрдни критичар (сетимо се шта је све писао о Богдану Поповићу, Јовану Скерлићу, Милану Богдановићу), код Давича је приказан као личност без личности. Наиме, када је требало да потпише приступницу надреализму, Глигорић се, по Давичу, правдао да има претпостављене у Министарству где ради и да не сме да потписује без одобрења свог начелника. („Он је недавно једним циркуларним писмом обавестио све своје службенике да им забрањује свако колективно манифестационо иступање.") После тога су, наводно, Глигорића избацили са састанка; а улогу избацивача преузео је Давичо.

Још нешто. На том састанку, сећа се Борђе Костић: „Оскар је ћутао". У својој аутобиографији Давичо бележи и оно што је, наводно, рекао и оно што је помислио да каже; али је то све тако компоновано да читалац не може да разграничи шта се само мисли, а шта и говори. Но, главни проблем тог састанка је, ипак, антидатирање. У аутобиографији која бележи догађаје из 1927. и 1928. године, Давичо је описао овај састанак који се догодио 30. новембра 1929. године. Имајући у виду надреалистички бунт, разлика између 1928. и 1929. године сигурно није занемарљива.

Није се лепо провео у овој књизи ни Момчило Настасијевић. Не као песник, већ пре као професор коме је Давичо — а и ко би други! — одржао лекцију из милосрђа. То су, уистину, приземни делови ове аутобиографије. Сасвим је баналан део где Давичо описује вечеру са Душаном Матићем. После одласка једне личности од стола, чује се питање да ли је тај који је отишао хомосексуалац. И потом примедба јунака ове аутобиографије да он зна да постоје хомосексуалци, али да их он није видео изблиза. „На то Матић диже достојанствено главу и уздахну."

Но, нису све личности црно обојене. Са пуно љубави описан је Борђе Костић, са дужним поштовањем Давичо се сећа Марка Ристића из тог времена, приближен је и Мони де Були . . . (Узгред, чини нам се да је Давичо прецизно окарактерисао Мони де Булија. „Он би хтео да среди свој живот да би

писао." Ту је негде одговор на питање Радомира Константиновића да ли је Мони де Були био песник или трговац.)

А како се Давичо сећа самог себе из тих година? Тешко је установити шта је рекао, а шта мислио да каже. Но, контуре сукоба и разлаза између самих надреалиста се наслућују, без обзира што Давичо, у већини случајева, није рекао оно што је желео да каже. На једној страни, тако, остају Ристић, Матић, Вучо, Дединац (ни о Дединцу не пише Давичо баш најповољније), а на другој Костић, Давичо, Борђе Јовановић Јарац. Но, слути се и разлаз између Костића и Давича, с једне, и Борђа Јовановића, с друге стране. Интересантан је, из књижевно-историјског угла, разговор између Марка Ристића и Давича о континуитету поезије. Ристић је заступао тезу да „поезија не почиње ни с једном знаном генерацијом, она је стара колико и човек", и даље, говори Ристић да без континуитета „не би се никад ни дошло до новог, до проналазака и истина". На другој страни Давичо је говорио да не би написао ни ред да не мисли да је он први који пише... Треба погледати како су касније надреалисти реаговали на текст Тодора Манојловића о традицији, па видети чије схватање традиције, унутар надреализма, претеже.

Но, колико је Давичо верно пренео свој дијалог са Ристићем, остаје да нагађамо. Не треба заборавити оно што је Борђе Костић писао: „Оскар је био неспособан да туђу мисао репродукује. Он је сваку мисао претворио у нову и другчију, и то такву да њен исход није имао ону вредност смера коју је та мисао имала у свом полазу".

У сваком случају треба пажљиво читати ову аутобиографију, јер Давичо, као „антитрадиционалист" (Радомир Константиновић), истовремено пише и подсмех аутобиографији.

Оскар Давичо је у времену које описује имао 18—19 година и, поред литературом — прецизније: антилитературом — опседнут је и женама. И ту читамо да је, по својој прилици, највећи љубавник у српској књижевности управо Оскар Давичо. Са којом је лакоћом освајао и остављао жене, постаје готово нестварно. И око тих жена се и врти ова аутобиографија. Оне су, заправо, везивно ткиво ове аутобиографије. Наш јунак је из свог угла дефинисао живот још у почетку своје аутобиографије и показао како је живео. „Живети и није друго до помешати два тела, турити штрцаљку где треба и прскати од јутра до сутра." И на питање колико је жена било у његовом животу, наш јунак одговара: „три-четири стотине ухоризонтаљених жена, што и није много, али је довољно да се не упозна љубав". Но, треба рећи и то да Давичо о себи пише као о Стефану Очивадићу и да се на тај начин ублажава прекомерно самохвалисање.

Аутобиографија се догађа у Београду и Паризу. После Елзе, младе слушкиње, прва озбиљнија веза се догодила готово у

предсобљу куће Давичовог брата од тетке, Јоце. Освојио је, онако с врата, Матику, вереницу свога брата, покварио веридбу и отишао са Матиком у Париз да постигне успех (на љубавном плану) којим се ретко ко може похвалити. Задебљани комадић опнасте коже који је морао хируршким путем да се отклони — а коме ништа нису могли ни огромни (закупљени) Сенегалац, ни неки Грк, ни Немац — пробио је Матики у Паризу нико други него Давичо. (Homo balcanikus је још једном победио.) Матика је тако доживела „пробој солунског фронта", а наш јунак је почео у Паризу да убира плодове тог пробоја. Не треба заборавити ни то да је Давичо оставио Матику — наводно, иде у Београд код болесног оца — а како сазнајемо на крају ове књиге, Матика је, због те љубави, извршила самоубиство. После те љубави, одмах другог дана по упознавању. Давичо је освојио и Монику, младу, двадесет двогодишњу удовицу. После ње, на ред долази и Паола. Између њих се убацила нека проститутка. Све то са лакоћом и без много напора. (Девојке, вереници, удовице, удате жене: од Елзе до Паоле.)

Но, то мењање жена је мотивисано на један одређени начин. Матику оставља због виших (тајанствених) циљева: требало је да се приближи Моники због њеног брата, који је био на високом положају у француској влади. Монику, пак, оставља („по туђој вољи и за туђ рачун") када види да је њен брат променио „посао", а и због путовања у Чиле. Тамо је требало да учествује у атентату на диктатора Чилеа. Има много недовољно мотивисаног у тим поступцима, па, ако хоћемо, и нестварног. Али, све то плени на један одређени начин.

Као у криминалним романима, ту је и тајанствена личност, неки Херцеговац, шта ли? . . . Па испуњен задатак са бацањем неких кофера у Сену. Има доста мистичног, тајанственог, необјашњеног из живота младог Давича. Париа, као време доколице и дружења са занимљивим личностима, овде је живахно приказан. Дида де Мајо и Мони де Були, издржавајући се на рачун (старијих) жена, као да дају тон том животу.

Занимљиви су разговори — без обзира колико су аутентични — о поезији, сликарству, уметности уопште, који се воде у кафанама. Банк тада држи неки Салцман, Рус. Не треба заборавити да је Давичо сугестивно описао и седељке у Београду, разговоре о смрти са Борђем Костићем . . . Исписује Давичо и своју „Хану" у прози, описујући Гордану, девојку у коју су и он и Борђе Костић заљубљени, а која је сва хранљива, сва као уста пуна; да и не помињемо еротске странице. (Ова књига би могла бити објављена и у свакој библиотеци еротских дела.)

Дакле, без обзира на померене чињенице, злобне опаске и ниске ударце упућене неистомишљеницима, и без обзира на прекомерно, мушко, хвалисање, ова књига се са лакоћом и задовољством чита. Баш као у оној причи коју прича интересантни

Рус (који за ноћ пије 40 кафа, 40 коњака и пуши 40 цигарета), и овде се ћуп одржао. А како се ћуп одржао, читалац ће сазнати ако прочита Давичову аутобиографију. И више треба веровати тој причи о ћупу — који се није распао током печења јер је обавијен дахом који га штити — неголи Давичовом сећању. И ова аутобиографија се не распада, постоји „невидљив мисаоно осећајни дах" који држи на „окупу слику свог смисла, себе", без обзира на то са колико је прецизности и претенциозности аутор исписивао своју аутобиографију.

Лако је видљиво да ову књигу не пише неко ко је по занимању самоубица, већ писац. И то „писац од истог писца". Исти, дакле, онај писац против којег се овај писац бунио пре шездесетак година.

Миливој НЕНИН

АНАТОМИЈА ТРАВИЈАЛНЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Тривијална књижевност, зборник текстова; приредила Светлана Слапшак; СИЦ УКССО Београда и Институт за књижевност и уметност, Београд, 1987.

Историја проучавања тривијалне књижевности није дуга, што се ни у којем случају не би могло рећи за продукцију дела која овој књижевности припадају. Зденко Шкреб — пионир међу нашим научницима у истраживању ове области — тврди да ни сам термин *тривијална књижевност* „нема дугу повијест" — први пут је употребљен 1923, у немачкој науци о књижевности, одакле је дошао и до нас, али се, на пример, није усталио у другим западноевропским земљама, у САД и у Совјетском Савезу. То, наравно, не значи да на овим просторима нема књижевности која је у својој бити тривијална; као што више нема земље на свету која нема тржиште, тако нема ни земље у којој не постоји продукција и потрошња ове литературе. Кратко речено: појам тривијалне литературе неодвојив је од појма тржишта: XVIII век је, поред тржишта робâ, изнедрио и тржиште књига. Од тога времена може се пратити континуирани „развој" ове литературе, па и њена експанзија у нашем веку, неразлучиво повезана, у сваком случају, са експанзијом мас-медијалних средстава.

Научни скуп о тривијалној књижевности одржан је у Београду, новембра 1984. године, у организацији Института за књижевност и уметност из Београда и београдског Дома омладине. Највећи број излагања на овоме скупу — како у уводној напо-

мени каже Светлана Слапшак — нашао се између корица књиге *Тривијална књижевност*. Овај зборник приређивач и сарадници посветили су успомени на преминулог професора Зденка Шкреба.

Расправа Зденка Шкреба — с насловом који носи и зборник о којем је реч — може се разумети као резиме ранијих истраживања која је овај теоретичар обавио и о чему је оставио трага у неколико опсежних есеја у књигама које је за живота објавио. Међутим, у њој има довољно поузданих информација о тривијалној литератури, односно, о њеном проучавању, тешкоћама и резултатима тих проучавања, углавном на подручју немачке науке о књижевности. Упоређујући и процењујући те резултате са сличним истраживањима из других земаља, Шкреб је запазио да се готово сви проучаваоци слажу у томе да термин *тривијална књижевност* „означава комплекс књижевних дјела којима се придаје изричит негативни предзнак: термином се означавају књижевна дјела која додуше имају језичну организацију књижевног дјела, али им недостају значајке које би тај текст учиниле умјетничким текстом". (Слично запажање изразиће и Владимир Бити у коментару радова Рудолфа Шенде о тривијалној књижевности: „у тривијалној књижевности може постојати све оно што постоји у умјетничкој — осим саме умјетности, баш као што и умјетничка књижевност може садржавати готово све елементе тривијалне — осим, дакако, тривијалности".)

Шкреб ће, осим тога, термин *тривијална књижевност* сматрати и критеријумом „који скупља књижевна дјела у двије велике групе: ону с негативним предзнаком, коју бисмо звали тривијална књижевност, и ону с позитивним предзнаком, за коју нема опће прихваћена термина; у њемачкој знаности она се често зове Hochliteratur, код нас је чест назив умјетничка књижевност". Из овога одређења види се начелна подела књижевности као комплекса уметности на две групе остварења — једна од њих је с негативним вредносним предзнаком (тривијална књижевност), друга је с позитивним (уметничка књижевност, белетристика, „озбиљна", „висока" — Hochliteratur); прва је лишена уметничког, друга — тривијалног. Приметно је, међутим, да се у овој подели између опозитних полова *тривијално — уметничко* у књижевности не јавља термин који се иначе среће у литератури о овој материји — термин *забавна књижевност*. Шкреб сматра да овај термин има привремену и ограничену вредност (као и термин *пучка књижевност)*, а затим, да се не може „омеђити" и одредити „једнаком знанственом објективношћу" као два поменута опозитна термина *(тривијална и уметничка књижевност)*.

Кад је реч о опису појма *тривијална књижевност*, Шкреб је убедљив, разложан као стручњак који је у потпуности овла-

дао проблематиком коју проучава, њеном грађом и литературом о тој грађи. Тривијалну књижевност сматра негацијом књижевности, уочава и објашњава зашто се она углавном јавља у приповедном облику (роман и приповетка, а потом и као драма) и утврђује њену „поетичку" особеност — да је ова књижевност „екстремна у свим својим елементима: у фабули, тј. радњи или збивању, у приказу ликова, у језику, у идејној позадини дјела". Шкреб још наглашава комерцијалне ефекте на које рачуна продукција ове књижевности, чиме ће се бавити (и у овом зборнику) истраживачи социолошких и културолошких опредељења.

За почецима тривијалне литературе трагао је Дарко Новаковић *(Старогрчки љубавни роман — античка тривијална врста?)*. Детаљним предочавањем одлика старогрчког љубавног романа (а овом роману припада петнаестак текстова који настају у периоду од II века пре нове ере до V—VI века нове ере), Новаковић је најпре установио да роман схваћен као фикционална проза (а тако се данас углавном схвата), у старогрчком љубавном роману не може имати „претечу". Основу за фикционалну књижевност у грчкој литератури омогућавао је стих (епопеја). Међутим, оно што је антички љубавни роман учинило блиским делима савремене тривијалне литературе јесте чињеница да је и тај древни жанр био „књижевност аутсајдера, или половичних аутсајдера, за потпуне аутсајдере". Овим исказом, ефектним на начин афоризма, Новаковић је описао елементарно својство и онога који пише тривијално дело и онога који то дело чита; средишњи чинилац у комуникационом низу *аутор-дело-читалац* — појам *дела* — у овом исказу се подразумева: тривијално дело је такође аутсајдер у односу на уметнички вредна књижевна остварења.

Владимир Бити, попут Шенде, чије радове коментарише, залаже се за интердисциплинарни приступ тривијалној литератури и за комбиновање већег броја истраживачких метода, јер ова литература-аутсајдер залази и у поље проучавања науке о књижевности, али и у предметне видокруге социологије, психологије, социолингвистике, теорије и естетике рецепције, психологије стваралаштва итд. Бити се слаже да ова литература може бити „идеалан предложак структуралистичких анализа" јер пружа „модел којим се — уз становите надопуне и преиначе — подједнако објашњавао склоп умјетничких књижевних дјела", али додаје да проучавања овога типа доказују, не само то да су дела уметничке („високе") књижевности изузетно сложене творевине, него да су то и дела тривијалне („ниске") књижевности. Консултујући и/или интерпретирајући више релевантних теоријских извора, Бити дели мисао Теодора Адорна према којој уметнички карактер не могу имати дела која настају (продукују се) по „наруџби масовних потреба", јер су те потребе изван

саме књижевности (уметности) и њенога бића. Схематизована, типизирана и стереотипизирана — ова књижевност није у стању да превазиђе полазне „обрасце", и не жели да их превазиђе: *образац* је њен *амблем*, и на њега рачунају и аутори, и произвођачи—издавачи, и читаоци.

Проблемима стереотипије, у упоредном посматрању тривијалне и уметничке књижевности, бавила се Ана Радин *(Евентуалне формално-семантичке дистинкције)*, настављајући, заправо, анатомске захвате у прозу једног и другог типа. Ова ауторка истражује *теме, фабулу, мотиве, јунаке* у прозним делима, да би потом потврдила одрживост раније изречених принципа — најпре, принципа *естетике истоветности* (који важи за дела тривијалне) и принципа *естетике оригиналности* (који важи за дела уметничке књижевности).

Књижевно-историјски смисао има рад Марије Митровић, мада га можда насловна синтагма не одређује у том смеру *(Тривијална књижевност и књижевна критика)*. Предмет анализе Марије Митровић била су прошловековна прозна дела словеначке књижевности, мада њена истраживања сежу и у XVIII столеће; дела која разматра нису тривијална у данашњем смислу те речи, него се пре могу прибројати тзв. *пучкој* књижевности или тзв. *књижевности за народ*. У делима ове врсте (код Словенаца, она се пишу према моделима који долазе из немачке литературе), такође се строго поштују одређени обрасци и најчешће се ради о различитим жанровима *романа* (породични, љубавни, сентиментални, пустоловни, хроничарски, псеудоисторијски). Романи нису морали бити објављивани као самосталне књиге — објављивани су у календарима, алманасима, магазинима, тј. у различитим периодичним издањима, али су, у сваком погледу, као књижевност задовољавали публику којој су намењивани и, наравно, комерцијалне интересе издавача (као тривијална књижевност данас). Према томе, и ова дела, било да су означена као *пучка* или као *тривијална*, поседовала су и „практичну" димензију: на свој начин „образовала" су и „васпитавала" публику, те се могу сматрати и неким видом „примењене књижевности".

Такав карактер „књига" или „дела" за народ изузетно аргументовано и аналитички изложио је Душан Иванић *(Елементи тривијалног у прози српског реализма)*, а онтологијом тривијалне литературе бавила се Мирјана Детелић *(О онтолошком статусу тривијалне књижевности)*. У раду Мирјане Детелић делатним су се показала учења А. Јолеса о *једноставним књижевним облицима* и тзв. *естетика истоветности*, чије је основне поставке формулисао Ј. Лотман. За одређење онтолошког статуса ове литературе релевантно је запажање ове ауторке у којем се, између осталог, каже да се тај статус формира захваљујући томе што се у тривијалној књижевности, од антике до

данас, основни образац мало или се није нимало променио и што тај образац (sic!) задовољава „фундаменталне људске потребе за редом, не строго схематизованом игром, у којој се ред разграђује и поново успоставља, нарочито ако претходно прихватимо мишљење по којем је одлика тривијалне књижевности да се одупире променама, да сређује хаос и успоставља поредак, ако и није најбољи, бар је проверен и функционише".

Функционисање, као битну ставку поетике тривијалне књижевности, исцрпно је образлагао у своме раду Павао Павличић, разграничавајући појмове *пучке, тривијалне* и *масовне књижевности (Пучка, тривијална и масовна књижевност)*. Ово разграничење извео је користећи се комуникационим низом *аутор — дело (текст) — читалац* и посматрајући међуодносе ових трију чинилаца у споменута три типа литературе, који се заснивају на обрасцима-клишеима, и то на плану синхронијском и на плану дијахронијском. Павличић је добро обавио посао: најпре је разлучио *народну књижевност* од *пучке (књижевност за народ)* затим, *пучку* од *тривијалне* и *масовне;* обратио је пажњу и на сродности, које су очигледно присутне: у пучкој, као и у народној књижевности, аутор дела је углавном анониман или то настоји да буде; „практична" намена пучке књижевности наглашенија је, на пример, него у народној књижевности; тривијална књижевност, пак, инсистира на „уметности" и не жели да „поучи" и да „користи" читаоцу него, напротив, да му пружи „естетски ужитак". Због тога, као и због других „поетичких" елемената, тривијалну књижевност је, према Павличићу, ипак најтеже разликовати од „високе" литературе, а за њено дистингвирање од масовне, битна је категорија читаоца — последњег чиниоца у комуникационом низу. Масовна књижевност неодвојива је од средстава масовних комуникација, јер ова средства врше „хомогенизацију друштва", одређују „круг вриједности" које су свима заједничке и одређују шта ће се и како писати и „конзумирати". Један од Павличићевих закључака веома је инструктиван, а гномски је формулисан: масовна књижевност „заправо и јест нека врста пучке књижевности у ситуацији у којој пук више не постоји". Постоје, међутим, потрошачи и масовна продукција „производа" за „духовну" употребу.

Пред ових, у зборник *Тривијална књижевност* ушли су и радови чији су аутори посветили више пажње појединим видовима тривијалне књижевности, односно опусима појединих аутора. Тако је, на пример, Растко Мочник проучавао порнографски роман *(Тривијални нежанр: порнографски „роман");* Слободанка Пековић је испитавала везе бајке са жанровима тривијалне литературе *(Бајка — поука и тривијална књижевност);* Миланка Петровић истраживала је вестерн-роман (*Вестерн-роман као жанр тривијалне књижевности),* а Алида Матић *(Приповједни поступак Марије Јурић-Загорке)* и Михајло Пантић *(Павао Пав-*

личић: парадигма седамдесетих — од фантастике ка тривијализацији) определили су се за конкретна остварења, односно, проблеме у њима. Зборник закључују социолошка и социо-психолошка истраживања тривијалне литературе (Нада Вучковић: *Социјални аспекти тривијалне књижевности;* Јадранка Гоја: *Проблеми тривијалне књижевности: неки социо-психолошки аспекти).*

Треба рећи и да је књига ликовно добро опремљена и да садржи селективну (резимирану) библиографију радова о овој врсти литературе. Библиографију је саставила Алида Матић. У сажетом облику саопштене су основне информације о садржају библиографских јединица на које се читалац упућује, што, наравно, може бити од велике помоћи свима онима који пожеле да се озбиљније обавесте о тривијалној књижевности и начинима како се она промишља у савременој науци о књижевности и у другим дисциплинама које ту књижевност с пуним правом проучавају.

Живан ЖИВКОВИЋ

(НЕ)ПОШТОВАЊЕ ЖАНРА

Г. К. Честертон: *Тајне оца Брауна:* избор, превод и поговор Радослав Петковић; Библиотека „Албатрос", „Филип Вишњић", Београд, 1987.

Увод у *Тајне оца Брауна* идеалан је модел за оно теоријско „како се прича издаје за стварност": А је причао причу, Б је слушао, а радило се о неком Ц који је једном чуо за неког Х...

У уводу присуствујемо чудноватом сусрету — онаквом каквом може кумовати само литература — Фламбоа, бившег криминалца, оца Брауна, сјајног детектива-свештеника (који је Фламбоа и вратио са странпутице) и госта из Америке, Грандисона Чејза. Амбијент је сјајан: замак у Шпанији, добро вино, ноћ. Идеално за приче. А отац Браун има шта да исприча (и Фламбо такође). И ту су сви елементи за класичан образац грађења (повезаног) низа новела. Забуну изазива раскорак између договореног тона (илузије) увода и самих прича: приче, наиме, углавном прича приповедач у трећем лицу, а очекује се, према уводу, да их чујемо непосредно од самих јунака. Тиме је ипак један од канонских елемената изневерен. Наравно, не треба сувише инсистирати на овој „омашци". За њу није крив ни Честертон, ни приређивач Радослав Петковић који је оквирне при-

че узео из четврте Честертонове књиге *(Тајна оца Брауна)* а остале су приче његов избор из других Честертонових књига. Ипак (са поверењем) претпостављамо да је на овај начин приређивач одабрао оне најбоље (или бар најзанимљивије) странице прозе овог контроверзног енглеског писца (1874—1936). Уосталом, искуство са романом *Човек који је био четвртак* (Нолит, 1987) показује да овом тандему треба веровати.

Грандисон Чејз из Бостона, „амерички путник", помни слушалац ових пустоловина, казује у једном тренутку разговора како су му „добро познати слични успеси Дипена и других; а и они што су их постигли Лекок, Шерлок Холмс и Николас Картер, те друга маштовита отеловљења овог заната", а све то у славу присутном оцу Брауну. На сличан начин је једном приликом млади лекар Џон Х. Вотсон, говорећи о зачудним способностима свог пријатеља Холмса, истакао да га овај подсећа на „ликове из књижевности" — Дипена, Лекока. Пут је дакле исти, једино што тријади По—Габоро—Дојл додајемо име Честертона. И што ипак постоји важна разлика (наизглед нијанса): док Дојлов Вотсон говори о ранијим књижевним узорима као *књижевним јунацима,* Честертонов Чејз се држи илузије до краја, исти ти јунаци су *стварно постојали.*

Од Дипена то јест Поа, кренуло је оно што је Ени Кетрин Грин, прва која је у Америци објавила ову врсту романа, назвала „детективска прича", године 1878. По је следио како линију енглеског готског романа, тако и традицију европског романа грозе. И убацио јунака интелектуалца који, ипак, јесте права претеча оног што ће се касније десити — уместо главног јунака-човека, имаћемо за јунака *детекцију.*

Емил Габоро (1835—1873) новинар који је измислио Лекока, „показао је свијету како је могуће схематски употребити одређене црте Поових приповједака, али је тек Конан Дојл од тога створио чврсту, јасно препознатљиву схему која се разликовала од дотадашњег приповиједања" (Зденко Шкреб, *Детективски роман,* Књижевна критика 4/1985). (Онај код Честертона спомињани Ник Картер појавио се у Америци године 1886. као типичан серијал — „dime novels" — један од оних који су осамдесетих година преплавили америчко тржиште штампани у јевтиним свешчицама — „детектив као серијски јунак".)

Свакако, сви се ови спомињани јунаци, које многи, због њихове *непогрешивости* и сјајних умних способности називају детективима-боговима, умногоме разликују од оних струјања у оквиру детективског жанра које су од јунака направиле тврдокорне, оштре и опоре типове који случајеве решавају снагом и „случајношћу", такозвани „hard-boiled" тип детектива (почевши од ликова Хемета, Чендлера, па до чувеног Мајка Хамера — „комбинација сентименталности, порнографије и бруталности" — у романима Спилејна). Акција и (скоро) обичан човек, за раз-

лику од Честертоновог (Поовог, Дојловог . . .) јунака који је у тој мери непогрешив и „наднаравних" способности — али у (високим) границама људског интелекта — да није чудно што су теоретичари овог жанра детективску причу називали „камуфлираном" религиозношћу (замена за религиозни доживљај).

Сигурно је да би се од ових јунака-детектива могао изградити пантеон фиктивних ликова. Али ликова којима фикционалност (у односу на живот) није слаба страна. Фиктивни свет ових прича са „заплетеним проблемом" (puzzling problem) није „слабији" од стварног живота, то јест од онога што сам живот може да пружи. Многи би ту чак пресудили у корист Честертона . . .

И овај жанр — „поджанр" — робује одређеним схемама (схеми). Споминьао сам већ неке од обавезних елемената (непогрешивост, puzzle problem) а има их још читава прегршт. Тако, на пример, Виктор Жмегач у есеју *Аспекти романа детекције* (В. Жмегач, *Књижевно стваралаштво и повијест друштва*, „Либер", Загреб 1976, стр. 181—217) говори о постулату америчког писца и филолога Виларда Х. Рајта који каже да је детективски роман врста интелектуалне игре, па онда, у складу с тим, наводи и низ правила која се „морају" поштовати (не сме бити љубавне приче, кривац се не сме крити у лику детектива, кривца треба открити детекцијом, а не случајношћу, не сме бити више од једног детектива, мора постојати леш итд.) и којих има равно двадесет. Нешто, дакле, попут Пропових карти, а све у функцији рашчлањења структуре детективског романа (приче). Шкреб тако у наведеном тексту помиње одступања која „доказују" да скретање с предвиђене (уобичајене) путање може само (углавном) одвести у други жанр — психолошки трилер, шпијунски роман и сл. Одустати од схеме детективске приче значило би, дакле — углавном — не написати детективску причу. Каже у једном „закону" Вилард Рајт „да не сме бити више од једног кривца" — а у Честертоновим причама *Дух Гидеона Вајза* и *Чудо младог месеца* управо је то и прекршено; једноставно има више убица. Или она забрана убацивања тајних организација. Ни то Честертон „не поштује". И — ништа. Чак напротив; та повремена одступања од правила, код Честертона, резултирала су још дубљим укорењивањем у жанр детективске приче. (Уосталом, шта тек радити са Оријент-експресом где су *сви* путници убице?)

Честертону сигурно није било потребно да, по сваку цену, квалитет изнуди поштовањем норми жанра по сваку цену. Он тај квалитет очигледно има сам по себи.

Борће ПИСАРЕВ

КОНТИНУИТЕТ И ТАЛЕНАТ

Живко Николић: *Бели вид;* „Нова Југославија", Врање, 1986; *Необични дани;* „Видици", Београд 1987.

У по много чему недостижној *Антологији српске поезије,* битној по успостављању критичке слике српског песништва и његових највиших домета у првој половини XX века, Зоран Мишић на једном месту каже: „Језички и мисаони подухват Момчила Настасијевића није нашао следбенике, нити ће се по свој прилици моћи икада обновити". Ако занемаримо нејасност формулације о могућности обнове песниковог подухвата, преостаје тврдња да он није нашао следбенике на плану језика и мисаоности. То је било тачно у време Мишићевог рада на *Антологији,* али наше време показује да су критичари слаби пророци чак и кад је реч о критичарима највишег ранга.

На данашњој, веома шароликој сцени српског песништва, наиме, појављују се и песници који продужавају Настасијевићеву поетску праксу — како на плану језика [„синтетичнијим говором (. . .) лапидарним изразом и мисаоним свеобухватом (. . .) синтаксичким сажимањима и скраћењима (. . .) архаичним обртима и идиомима"] тако и на плану поетичког покушаја да се о метафизичким проблемима говори полазећи од извесних фолклорних лирских мотива, од митских слика, архетипских наговештаја, од скоро пресахлих извора вековне народне мудрости и заблуда.

Такве поступке препознајемо у знатном броју песама Милутина Петровића, једног од најзанимљивијих аутора средње генерације, песника који је седамдесетих био и најутицајнији српски стваралац. (У осамдесетим сличан статус стиче поезија Новице Тадића.) Још изразитије ћемо снажан утицај Настасијевићевог певања открити у песништву Живка Николића, младог аутора, који је свесним избором овог модела певања остао по страни од доминантнијих токова. Будући да је прва Николићева књига *Приближавања* (КОС, 1982) уграђена у његову најновију књигу *Необични дани* („Видици", 1987), приказ досадашњег песниковог дела почињемо освртом на збирку *Бели вид* (Нова Југославија, 1986), а затим ћемо говорити о *Необичним данима.*

Уводна песма *Именик* (наслов асоцира и на именицу „име" и на глаголе „именовати", односно „имати") упознаје читаоца са споменутим Николићевим опредељењем. Као у каталогу, у већем делу песме он набраја фолклорне појаве, митска бића, архаичне симболичне објекте и друго, не експлицирајући место на којем свега тога *има* — да ли се наведено односи само на микроплан књиге (као огледала свеопштег) или на сам универзум (макар и у оквирима „источних зона", како он именује свој завичај). Ево неколико првих стихова песме: *„има умра /*

марам / мума падури / славе и преславе / цркве и барјаци / сајаци / уроци / лиле / зориле / русаље / ветровњаци / бели вид / виле и братимства / запис и врачке". Многе од, савременом читаоцу непознатих појава и бића песник ће тематизовати у првом циклусу *Белог вида* или ће им се као мотивима враћати у оквиру ове књиге. Николић, очито је из наведених стихова, говори *из дијалекта* (чиме се унапред лишава дéла ионако суженог круга поштовалаца и пратилаца поезије). У *Именику* он користи модел народне набрајалице, у песми *Прорицање* фолклорни облик врачања: „*светом ћеш ходити / залуд тражећи путеве*", у *Бајању* Николић ће имитовати говор бајалице: „*посух те овом светом водом / да будеш кано перје лаган*", у *Клетви* он посеже за моделом народних клетви: „*да удри грдни дажд / да погаси сва огњишта / да однесе све прагове*".

Овим песничким поступком песник подсећа читаоце (и песнике) на потиснуте могућности народне лирике (народних усмених умотворина, уопште). Актуелизује их, показујући упућеност у њихове облике и смисао. Подређује их властитом, личном исказу. При томе, Николић то не чини искључиво на основу личног животног искуства (доживљаја „источних зона" у којима је рођен и у којима је провео добар део пресудних раних година живота), већ, како ћемо видети, у своје песме уграђује и многе спознаје до којих је дошао на основу посредног сазнања (читањем одговарајуће литературе). То се најочигледније види у песмама чији су главни ликови преузети из општесловенске митологије, бића чији идентитет ни самом песнику често до краја није познат (што му омогућава да на основу звучне шифре њиховог имена фикционира њихову природу). Читајући песме исписане стриктно по моделима народних умотворина, читалац се осећа као да чита Вукове записе „женских пјесама". Наравно, да је остао само на томе, Николић не би много постигао, не би био аутентичан песник вредан шире пажње. Његов рад био је приближно сличан раду последњих теренских сакупљача „народног блага". Погледајмо, дакле, како песник чини корак даље (на сличан начин је и Настасијевић, већ у првом лирском кругу, стилизацијом скренуо из фолклорне основе).

У песми *Весна* Живко Николић полази од имена словенске богиње пролећа: „*где стопа њена крочила / ту се извор створио*". Стих је, видимо, елиптичан, као стих народне лирике. Будући да је лик Весне одсутан из данашњих „источних зона", песник креће у стварање слободних песничких слика: „*над извор се њено око наднело / мутан извор / болан извор / ох млада лагана*". Песникова вештина се не очитује само у лепој слици (још увек у дослуху с народном лириком), већ и у комбиновању разноврсних метричких матрица истог порекла и коришћењу нечег што би могло бити припев („ох млада лагана"). Песма ће се и даље развијати на основу комбинације општег, народног

(на нивоу облика) и личног, песниковог (на нивоу слика). Треба обратити пажњу на Николићеву деликатност у избору речи: *„о големо се стабло ослонила / першуном се поље осуло / и оманом и зановетом"*. На крају песме песник издваја поенту у двостих, указујући, тако, на раскол између главнине садржаја (лирска идила) и садашње ситуације: *„а сад веје лишће багремово / и ње ниоткуда ниоткуда"*. Неколико симболичких митских слика и осујећујућа поента — једноставност — и ето сјајне, рекао бих, и модерне песме.

Песма *Зизилија* је типична по начину на који Николић, пошавши од митског имена, „попуњава" песму личним визијама. (Хомологне поступке је у *Купинову* користио Милосав Тешић, с полазиштем у називима места, топонимима, подручја настањеног Србима. Звучни облик имена био је овом песнику само подстицај за означилачку игру и „самоуписивање" бића у трајност језика. Тешић то чини класичним везаним стиховима, с делимичним ослонцем на Винаверу, а Николић је ближи Настасијевићу. И он, као велики претходник, несумњиво трага за матерњом мелодијом — у оквиру слободније комбинације стихова. Облик песме се подређује садржају — код Тешића је управо обрнуто.) *Зизилија* гласи: *„из тамних долазиш рупа / а где си се запутила / у какво поље какав дан / и ко ти скрива дах / ко утире траг / изгубљен ветар густи веје прах / зизилија / друкчијом те осећам / ти би и преста слап / сад трава стопом твојом спржена // у врбама свет проснила / зизилија неухватива / зизилија чудо од пламена"*. У овој чудесној песми Николићеве језичке елипсе су у јасној вези с неким Настасијевићевим решењима. Необично, мелодиозно име из наслова гони песника да следи енигму његове звучне лепоте и нејасности. Све остаје у недоумицама — место одакле је богиња/име дошла и куда иде. Само на основу звучног сигнала имена песник осећа да се нешто темељно променило у Зизилији. Име скрива тајну како је од „слапа" постала „ватра", од звучног слапа, који се расипа и лије (кроз време), ужасна пламена жижа уништења. Песма је несумњиво, по својој поетици, неосимболистичке провенијенције, као и многе друге у књизи — *Зевонин, Мума Падури, Световид*. Управо у таквим песмама може се назрети да је песничко искуство Бранка Миљковића и, нешто мање, Васка Попе, такође, било драгоцено за Николића.

Знатније скретање из оваквог начина певања Николић је остварио циклусом *У источним зонама*. Реч је о песмама поетизованог исказа у којем се нагонски, архетипски инцестуозни мотиви јављају као светиљке у мраку дубоког говора страсти: *„живети у зонама источним / тамо су ноћи мирније / тамо су људи понекад нежнији / ватре пред избама тињају чудесно... / кад љубити смеш што ти рука такне... / и матере и сестрице најдраже"*. Песников говор је изразито експресиван, његова

еротика исконски здрава. Уп. и *Звездана сестра: „цвеће орошени свенули / сестрица моја зажарено око има / чудесно се њен повија пас / страшну зољу чашицама скриј / нек ме боде нагло разбуђена"*. На ивицама симболичког (митски обојеног) и инфантилног говора, у некој врсти молитве, песник самокажњавањем тражи излаз из простора природне, „дивље" страсти у свет цивилизације и „спасоносних" социјалних табуа.

Књига *Необични дани* је Николићев покушај да у раним годинама напише поему, дело отворено по структури, веома фрагментарно по садржају циклуса, али, у ставу према традицији, и амбициозно. „Критичари, у дубини душе, воле континуитете, али, онај ко би се искључиво свео на њих не може бити песник", каже Харолд Блум у *Антитетичкој критици*. И кад већ критички помислимо да континуитете, на известан начин, траже и песници, неколико редака доцније Блум пише: „Изузев очајних песника, само ‚идеалан' или ‚стварно обичан читалац' воли дисконтинуитет, а такав се још није родио". Својом трећом песничком књигом Николић је истовремено у спрези са настасијевићевском жицом певања, али је, у оквиру властитог певања и поништава; користи је и истовремено доводи у питање.

Овако гласе први стихови *Пролога: „овде / један / и само један / круг зачет / скончања нема"*. Изабрани симбол „круга" асоцира на великог претходника. Остали стихови говоре о визији света и (будућности) властите поезије. Видимо да је говор ове поезије елиптичан, али су пренапрегнутости настале скраћивањем реченица и синтагми блаже, лексика тек незнатно поетизована, ред речи с мером ремећен. Први циклус поеме *Приближавање* говори о метафизичким проблемима простора, времена, материје. Песник тежи успостављању једне свеобухватне (иако рудиментарно означене) космогоније. *„Ту дан дужи је од ноћи / ноћ није пуна таме . . . // ти простори бивају / недоступни"*. Песник брижљиво слика сфуматизиране, магловите пределе, спекулише о примарности појава: *„све речи у перу су збране"*. Покаткад га превелика амбиција одводи у неаргументована поједностављивања, као у стиховима: *„само је простор празан / маглен // а време та је магла / која се шири / у капи у сводове / у амбис"*. По интенцијама више, а мање по резултатима, реч је о необичном и занимљивом покушају. За саму поему тај део је важан јер се кроз бављење метафизичким стиже до удвајања лирског субјекта, деобе на онога који *живи* и онога који *пише поезију*. Њиме се бави други циклус, *Привид*. Покушаји да се допре до другог свог лица, бића у себи, тема су различито експлицирана: *„лежи у мени / лежи задуго / огромно / померити се / не да"*, каже на једном месту Николић, налазећи подстрек у решењима Попе (облик) и Милутина Петровића (смисао). Слично је у другом „чланку" циклуса: *„нисам сам / празна је соба /*

не окрећи се". Песник открива разрешења, пре свега, у живописним, симболичким сликама: *„пада папирје / празна је соба / клатно одавно стало"*. Та атмосфера испуниће трећи, кратки, очигледно недовршени циклус *Вечно дан,* који слика бајковити, рајски, идилични предео и преко кога се, као преко споне, стиже до циклуса *Северњача.* Већ на први поглед уочава се да је стих знатно дужи, наратија израженија, конкретизација у елементима слика јасна. Симболи су замењени сложеним односом слика у мозаику које читаоцу преносе необичне визије: *„шишмиши о греде обешени мирују / леске повијене у шипрагу вечтар / пред воденицом уснули волови // и деца на пешчаној обали / мужеви пред пивницама / драгане умрљане тестом и сузама // мирују црви у шупљим врбама"*. Песник тежи сликању једне широке панораме сложеног света у коме се преплићу природна дешавања и појаве с људским односима; невидљиво и свакодневно, фиктивно и стварно, уочено и наслућено. Енигматична поента у којој Николић инсистира на престанку нестварног окончава путовање кроз поему. У њој је песник потврдио свој таленат и наговестио могућности, али и будуће песничке пројекте. Реч је о занимљивом песнику чија је храбра намера да поетички маргинално уведе у главни ток савремене српске поезије вредна критичарске и читалачке пажње.

Васа ПАВКОВИЋ

ЛИЦА СМРТИ

Велибор Чолић: *Мадрид Гранада или било који град;* „Quorum", Загреб, 1987.

Роман у стиховима зацијело је једна од рјеђе исписиваних књижевних форми. Велибор Чолић у својему првом објелодањеном рукопису пише управо то. Јасно, сасвим је осјетљиво у случају текста какав је *Мадрид Гранада* . . . написати да је било које „управо то". Овај се текст врло динамизирано измиче жанровским одређењима и може се бити толико слободан па већ из тога податка извести једну не одвише обавезујућу — а опет у много чему ослобађају тврдњицу — наиме, о припадности постмодернистичким исписивалачким просторима.

Покретљивост овога текста упућује га озвученју поп-културологијским комадићима езотерије undergrounda. Уосталом, сасвим жестоко и увјерљиво Чолићевим текстовљем свирају, „свирају" Velvet Underground, неки рани „Talking Headsi" и нискобуџетни Tom Waits, заједно с Jarmushom и E. A. Поеом (E. A.

По), те апсурднофантастизацијским преснимком Кафке. У нашим читатељским просторима закашњело прихваћени Keruac (Керуак), па и Burroughs, преко Чолића нам се приближавају врло снажним и поднављајућим реинтерпретацијама.

И последња збирка пјесама Звонка Маковића, тог несумњиво најзначајнијег пјесника постмодернистичког неоегзистенцијализма, показује како је еротичност приповиједања врло употребљива и, боље написано, врло позивајућа у новим поетским варкама фабулирања (званим поезија). Док Маковић полази из позиције поетског текста и читатељу припрема изненађење крајње дефигурализираним приповијестима, а и описима (у којима, заправо, тек употребом понеког другомедијског материјала исклижњује „реалност" приповиједаног и тако, отприлике, на неким мјестима, увјерљиво поетизира, у неком, назовимо то оксиморонично — у неком прејасном сфумату . . .), дотле Чолић, чини се, полази из позиције причача, прознотекстног, да би инфлаторним стилематским гестовима, заклањао свакү могућност в ј е р о в а њ а стварности испричанога. „Искиданице" субкултурног звука заглушују фабуларну двотијечно постављену структуру и распадају се у временским и просторним суодносима „излагачких" ликова. Ликови постају апокалиптичне функције сретне и опијене смрти, смрти заклоњене веловима надражености и стимулираности: од дословне, различитим таквим средствима, па до оне прве мање — оргазмичне, и оне пороћајне слободе — смрти, и можда најдискретније, која се код Чолића може ишчитати у ријетким успутницама стиховнијих записа, у лијепој, младој, свјежој Миланколији. Велибор Чолић је аутор из Сарајева. Несумњиво је најзначајнији аутор младе босанскохерцеговачке књижевности.

Горан РЕМ

ИЗ НОЋИ У НОЋ, КРИТИЧАРСКА БДЕЊА (4)

(Април '88)

(Наставак из претходне свеске)

92 *(Шта то би?)*

Људи који су до јуче, по најшире распрострањеним уверењима, били далеко од горњих нивоа стваралачке успешности, представљали маргину или стрпљиво куцали на врата признатости — одједном, ево, по новинама добијају огроман простор за представљања, изјашњавања, мудровања и самохвалисања.

Одувек сам прижељкивао и приказивао радикалну ревалоризацију стваралаштва, модификовање одавно успостављених хијерархијских лествица и афирмацију (устоличавање) нових несумњивих уметничких вредности, — а, при томе сам, изгледа, полазио од *осећања* да се подразумева шта би то требало да буде. Нисам ни слутио да би то могло овако да изгледа, и овако стихијно да провали!

93 *(За сваки случај)*

Разговарам са познаником, човеком из интелектуалних, али књижевних кругова. Каже ми како верује да књижевним критичарима није лако, јер их — он је уверен — писци и полупписци салећу и на јавном месту. Слажем се само с првим делом његове претпоставке. Писци се углавном чувају да на јавном месту *салећу* критичаре. Остављају то за појединачне сусрете, за преписку и за телефон.

Ко год може, тај настоји да, на јавном месту, *покаже* како га критичари не занимају.

94 *(Авантура, експеримент)*

За књигу Миљурка Вукадиновића *Провокативне фигурице* (издање „Просвете") рекао сам, (4. априла) на књижевној вечери у Дому омладине Београда, да би се, можда, могла сврстати у интелектуалне дневнике. Има у њој и целина које су налик на приче, има елемената путописа, препознајемо одјеке културног амбијента и књижевног живота, наилазимо на записе сасвим личног карактера, уочавамо и оно што су актуелне и вруће друштвено-политичке теме. Ту на изглед хетерогену целину повезују језичка свежина, семантичко поигравање, иронично-шеретски тон, релативизовање саопштеног, изненађења и непристајање на затворени круг значења. Од надреалистичког модела разликује се по томе што изненађења и непредвидљиви заокрети долазе по прецизнијем логичко-семантичко-мелодијском следу.

Оставио сам без изричитог одговора питање — које је, на свој начин, говорећи пре мене, поставио и критичар Предраг Марковић — да ли Вукадиновићеве *Провокативне фигурице* припадају књигама које су један вид стилских вежбања, нека врста залета за жанровски чистије прозне текстове, или, пак, аутохтона прозна целина, стварана по моделу којем би се вредело још враћати.

95 *(Замах и подстицај)*

Запазио сам, на основу биографија успешних књижевних критичара и књижевних историчара из прошлости, да су најцеловитије и најзамашније дело успевали да остваре они чију је *естетичку позицију* условљавао још неки занос — политичко-партијски, моралистички, филозофски, национални, верски или какав други.

Изгледа да је са естетиком као и са шармантном женом (из литературе, разуме се) којој је, да би надмоћно зрачила својим чарима и узбуђујућом самосталношћу, потребна рука добростојећег мушкарца, па макар се та рука и не показивала увек.

96 *(Завичаји, ликови)*

Опет нисам стигао да одем у Врање на *Борину недељу*. Пре две године, на отварању ове културне манифестације, рекао сам (судећи по сачуваним забелешкама), на крају пригодног и куртоазног излагања, и ово:

Без икаквог релативизовања, и без бојазни да ће се претерати, може да се устврди да у српској књижевности нема писца чији су ликови у тако рељефној животности, и са таквом аромом блиске људскости, ушли у данашње време, у време које — ево и на примеру стваралаца пред чијим смо се делом замислили — успешно оповргава сва пророковања о непомирљивости савремене високотехнолошке цивилизације, на једној страни, и потребе за уметношћу, на другој.

Чудесне спојеве животности и апатије, неодгонетљиве наопрености екстаза и емотивних понора, преплитање младалачки виталистичког са суморно свакидашњим, све је то писац и могао да оствари у амбијенту, и инспирисан амбијентом, који је најбоље, свешћу и заумљен, осећао и познавао. Као један од резултата те инспиративне везаности Боре Станковића за завичајни град — у чему су поједини тумачи (склони неразликовању стваралаштва од практичних ангажовања, оних ангажовања која су обавезна да нуде употребљива животна искуства и оптимизме) проналазили наводна одсуства пространих видика — један локалитет је прерастао у универзалну, општељудску позорницу.

У томе што је, захваљујући књигама и књижевним јунацима, родни град Боре Станковића постао широко познат и привлачан — и као географска одредница, и као литерарни штимунг, и као духовни завичај, и као метафора — што је постао препознатљив попут места на којима су се збили судбоносни историјски и национални догађаји — можемо да видимо и један од блиставих тријумфа књижевности и људског духа уопште.

97 *(Успут)*

Вајкање у аутобусу:

— Све ће они то заборавити, — од те силне садашње захвалности неће остати ни дим... Теши ме да то знам, и да се нећу изненадити!

98 *(Од прилике до прилике)*

Кад би неко скупио на једно место све што сам, разним поводима и у различитим облицима, писао о књижевној критици, била би то, бојим се, гомила недоследности и противуречности. Једни до других, супротстављени квалификативи, афирмације и негације, одбране и напади: *аргументи* и о делотворности — и о јаловости; и о стваралаштву — и о паразитизму; и о привржености — и о каскању; и о надахнутости — и о тривијалности; и о писмености — и о недоучености; и о принципијелности — и о поткупљивости; и о оданости — и о узгредности; и о важности — и о маргиналности; и о фундаменту — и о сувишности... Нема ту кохерентности и система!

А сад још једно, узгредно и лично интонирано, запажање о критици: мада вам се чини, док судите по бројности књижевних приказа у новинама и часописима, да има доста критичара, кад вас с неке трибине упитају да предложите оне за које бисте желели да о вашој књизи говоре, — схватите да је претходни утисак, углавном, био заблуда.

99 *(Мудраци и деца)*

Шта сам запазио сусрећући, годинама, људе који страсно препричавају доживљаје?

Особе које су склоне *препричавању* у ствари модификују — вербално, или унутарњим монолозима — оно што су доживеле, оно што се десило другима, или оно што су саме желеле да им се деси, све док један релативно растресит садржај нису *уклопиле* у *архетипску матрицу*. У ствари, реч је о истом процесу ферментисања (неке врсте чишћења од реалистичке многозначности) помоћу којег настају легенда или предање: истински доживљај или фантазија уклопе се у један од постојећих универзалних калупа.

Због тога се може десити да се зачудите свом школском другу, човеку несклоном лажима и домишљањима, кад почне да прича бриљантно режирану згоду у којој сте ви јунак, — док ви добро знате да у тако драматуршки беспрекорним догодовштинама нисте, на своју огромну жалост, никад имали ни прилике, ни смелости ни смисла да учествујете.

У литерарном, филмском и телевизијском стваралаштву постоји читава струја (помодност) која користи мотив окупљања припадника генерацијских скупина (годишњица матуре, на пример), и такозвано суочавање с пређеним путевима. У том поступку сентиментално психотерапеутских вербализовања обично има, за мене, рањиве уверљивости. Људима који се окрећу уназад примеренија је склоност типском говору и мистификацији, него интелектуално и емотивно проблематизовање. Хоћу да кажем да је људима који, колективно и вербално, призивају прошлост својственије да привремено постају деца, него мудраци.

100 *(Митолошки ратници)*

У културном центру Београда, почетком априла, Радислав Тркуља изложио двадесетак нових слика. Сва платна припадају, у ствари, циклусу митолошко-пантеистичких мотива, маштовитих сцена и необично храбрих (неко би рекао: ризичних) колористичких решења. Има неке маштовитости дечјих снова у овим сликама, неких паганских божанстава јарко обасјаних (многобожачким) сунцем. *Ратници у Аркадији* — тако бих, можда, насловио есеј у којем бих покушао да се приближим новим Тркуљиним сликама.

101 *(Продори, фазе)*

О поезији Бранислава Петровића, поводом *Изабраних песама*, објављених у Српској књижевној задрузи.

Чиме је то Бранислав Петровић, шездесетих година, најпре збирком *Моћ говора* (1961), а потом и *Градилиштем* (1964), задобио поверење и књижевне критике и, за наше прилике, широког круга поштовалаца поезије? Реч је, пре свега, о непосредности, о луцидности, о неусиљеној комуникативности и самосвојности, о одликама којих је била једна духовна клима. Неосновано би било говорити о некој, тадашњој, кризи поезије. Напротив, појављивање Бранислава Петровића (и још неколико даровитих песника исте генерације, блиских сензибилитету и поетици Бранка Миљковића) подудара се с периодом који је далеко од стагнације песничког стваралаштва. Међутим, очекивано је и тражено оно што би се, можда, могло подразумевати под *стваралачким персоналитетом*, а то је Бранислав Петровић без остатка, и без имало резерве, понудио.

Надмоћ над правилима практичног света и над законима историје; радост откривања и магија саопштавања; разарање песничких образаца и успостављање нових; подигнута језичка температура коју контролише ирониja и суздржава хуморност; непредвидљивост аналогија и луцидност запажања; спајање интелектуалне поузданости и естрадне пријемчивости, — то су, уз способност и дар јавних наступа, неке од особености песничког поступка којим се наметнуо Бранислав Петровић. Смисао да се помире, и да се међусобно провоцирају, хетерогени појмовни и семантички елементи, затим снага да се не одлази у тривијалност а да се обилато користе детаљи баналног, омогућили су ударе препознавања и открића, поигравање конвенционалним моделима песничког мишљења и песничку легитимност разнородних дискурса.

Та надмоћ над појавним светом, и тај сензибилитет који се граничи с неком врстом *левитације*, нашли су подршку у метрици и ритму; у дрском креативном насиљу над очекиваним и понуђеним; у претварању песничке традиције у изазов, тему, материјал и ослонац. Сасвим су ретки примери у новијој књи-

жевности да су досетке, хуморна поентирања, каламбури или шкови супротстављених мелодијско-семантичких модела имали такву песничку функционалност и тако широк стваралачки дијапазон.

Продорност песничког мишљења и метафорична оркестрација задржали су се, у модификованом виду, и у поеми *Градилиште*. Усмеренија имагинативност и подређивање језичке разбарушености захтевима развијеније форме стављени су у службу песникове намере да досегне слојевитија значења. Виталистичке ексклмације умногоме су, већ у овој књизи, почеле да уступају место скептичним медитацијама и меланхоличним призивањима, а опорија доживљавања постала су у целовитим „пројектима" видљивија.

Подробна анализа тематских нити и изражајних облика показују да Бранислав Петровић не пристаје на семантички, версификацијски и емоционални стереотип ни у текстовима обојеним резигнацијом, запажањима о обесхрабрујућим „поукама" историје или уочавањем неминовног осипања. И у књигама *О проклета да си Улицо Риђе од Фере* (1970) и *Предосећање будућности* (1973) налазе се неке од најснажнијих Петровићевих песама. Продирање испод наслага појавног и конвенционалног и тражење поетичног у свакидашњем остваривани су, у њима, снагом јарке евокације и неспутаним језичким интервенцијама.

Скептична осећања живота, окретање општијим темама егзистенције и директније посезање за метафизиком потпуније су се испољили у претпоследњој и последњој (досад) објављеној књизи — *Трагом прах* (1976) и *Све самљи* (1977). Настављено је трагалаштво, с пуном свешћу о удаљавању, и о разлозима удаљавања, од младалачких егзалтација; с мање поверења у реторичку енергију естрадног песничког говора; и, што је свакако најважније и најпресудније, у битно измењеној песничкој, интелектуалној и културној ситуацији.

И тривијални догађаји из свакодневног живота (мени, рецимо, књижевна збивања, за која иначе често мислим да су досадна, заморна и баналне) изгледају, понекад — кад нас склопе и притисну ненадане невоље личне природе — као бескрајно ушушкана прибежишта.

Чини се да су *цивилизацијски механизми,* укључујући и етичка начела, тако усмерени да код већине људи потисну свест о томе да оно што нам се данас дешава — ма како обично или анемично деловало — може, кроз извесно време, да нам личи на раздобље пуног и смисаоног живљења. Да није те својеврсне амнезије, дакле да не верујемо да *данашња* мера збивања има универзално важење, сигурно је да бисмо се другачије,

чини ми се далеко *предузимљивије* и неконвенционалније, понашали.

Ваљда се визионари, авантуристи и пробисвети и издвајају по томе што — једни из посебно развијеног осећања за временска димензионирања, а други вођени инстинктима и умањеном (само)контролом — умеју да умакну стереотипима и статичностима.

103 *(Ругање)*

Годинама се дотичем намере, па ипак одустајем, да напишем приповетку коју бих насловио *Човек с конопцем у џепу*. Мотив би био, отприлике, овај: личност која никако не пристаје да се суочи с моралном и социјалном страном својих поступака, и која има *конвертирану* могућност да изигра логику, јер — попут потенцијалног самоубице — притајено рачуна и с неким крајњим могућностима, неким скоком у страну, бекством, суновратом, магичним или самоуништавајућим решењима.

104 *(Надмоћ)*

На представљању нових издања „Књижевних новина" — међу којима је и моја књига, па стога присуствујем — највише се пажње посвећује управо објављеној расправи (нисам је читао!) о детаљима из живота Мирослава Крлеже.

Чим се нешто подсмешљиво и иронично каже о Крлежи — изливи одобравања, чак одушевљења, међу слушаоцима. Један постарији *културни радник* (да не понављам шта мислим о чистој варијанти овог занимања!), за којег сам сигуран да није прочитао чак ни *Повратак Филипа Латиновића*, тресе се, и поскакује са столице, од усхићења.

105 *(Атавизми, стереотипи, гротеске)*

Нигде се менталитет и семантичке нијансе не показују тако сликовито као у градском превозу.

На Славији, у тролејбус улази дечак Циганин, можда му је дванаест-тринаест година, и почиње да свира на раштимованој, за његов узраст малој, хармоници. Свира народне мелодије, једну за другом, али гласа не пушта. Већина путника са симпатијама прима музицирање, види се да препознају и осећају текстове мелодија; многи убацују ситан новац у шешир који подмеће девојчица од пет-шест година и, смешкајући се, гледају свирача.

Изненада, једна тинејџерка од, отприлике, седамнаест-осамнаест година — која са својом другарицом седи, и раздрагано разговара, негде на средини аутобуса — дрекне неким чудно удешеним гласом, имитирајући говор београдских Цигана: „Певни, бре, Мико, јебем ти уста!"

О *Покајању* Војислава Лубарде (у издање „Књижевних новина"), својеврсном наставку претходног романа *Преображење* (1979):

Лубарда не саопштава хронолошки и не везује сваку од две досадашње књиге о закрвљеностима и о мирењу за омеђена историјска раздобља. Основне контуре, главни ликови и бројне временске димензије које се распростиру кроз неколико векова обухваћени су већ у првим поглављима *Преображења* и само пренети у нову књигу. Напоредност различитих, понекад и противстављених, приповедачких гласова разазнаје се од почетка. Јасна је и претензија на објективизацију, или је, можда, тачније ако то што зовемо објективизацијом означимо као стварање илузије о објективизацији и веродостојности. Али, и оно што је у првој књизи могло личити на тренутни избор књижевних средстава, добија, у *Покајању*, прилику да потврди уметничку оправданост.

Да покушамо да, што недвосмисленије, одговоримо на незаобилазно питање шта се добило, и је ли се шта изгубило, настављањем па, делимично, и садржинским понављањем.

Најпре, до пунијег су значења дошли симетрије у приповедачко-композиционим решењима, међусобно подударање различитих приповедачких гласова (од неколико врста првог лица, преко класичне наративности, до употребе „докумената"), суочавања временских димензија и фактографских закономерности. Несумњивија је улога детаља наративног поступка, на пример секвенце означене као „очев наук" и „наук баке Милице" — као упозорење разума и, с друге стране, опомене емоција. Извесне тематске нити којима се проширују основне преокупације — као што су детаљи са „изгорском чудотворком" — потпуније су остварене. Још је уверљивија језичка обдареност и језичка култивисаност; па би, напоменимо, изузетно захвалне биле посебне, језичко-стилске, анализе ове прозе.

Жртвовало се, међутим, нешто од садржинске свежине, приповедачке непредвидљивости и драматуршке пријемчивости. Повећали су се ризици да ликови буду све више усмерени на дискурзивну раван, на политичку, националну, верску и идеолошку сферу. Поједине тезе, било да су у облику гномичких исказа или епских цитата, понављањем и варирањем умањују књижевну неопходност. Назре се, местимично, и опасност да личности и њихови међусобни односи почну да буду илустративни материјал историјских токова или поимања историјских кретања. Призивање догађаја који су новијег датума, и усмеравање таквих призивања на чворна места у фабули, запрети да личи на *накнадну памет* без потпуног књижевног оправдања. Опширније тумачење би, можда, запазило, да су се нека *понављања* исказала у претераној доминацији „полазног" приповедачког гла-

са, доминацији која се испољила чак и у мноштву графичких — курзивних и других — интервенција, с нескривеним претензијама на директну ироничност.

107 *(Чворови)*

По правилу, онај део новије историје који је могућно фалсификовати и за који постоји раширено уверење да је умногоме лажиран — у себи садржи неке разлоге за фалсификовање. Изгледа да није ствар (невоља) само у онима који — из ових или оних побуда — фалсификују, него, бар исто толико, и у ономе што се фалсификује.

Резервисан сам према егзалтираним и оптимистичним тврдњама оних који верују да ће, у историографији, неке од постојећих *слика* бити једноставно замењене *антисликама*, па ће се, тако, доћи до истине. Ваљало би и према *антислици* бити скептичан, утолико пре уколико се она нуди као посебно значајна и несумњива.

(Можда је једно од решења, мислим на решење у значењу критеријума, да се штошта разрешава пуким заобилажењем, једноставним *прекорачивањем?)*

108 *(Подстицање амбиција)*

Ако боравите у Загребу и, око Трга републике и у Илици, обилазите добро снабдевене књижаре — и још ако имате довољно времена па можете да завирите и у гомиле књига за које се више и не рачуна да би неко могао да их купи — постане вам до краја јасно куд су отишли тиражи оних понављаних и умножаваних издања појединих београдских свесрдно подстицаних писаца.

(Можда безразложно цепидлачим и моралишем; боље да се књиге, како-тако, штампају; у противном би новац, за који се не зна чији је, отишао за нешто друго, још некорисније, — за финансирање фудбала на пример?)

109 *(Генетска ригидност)*

Млађи радник из пиљарнице на Каленића пијаци — који мрзовољно, клатарећи се, слаже робу и износи празне кутије — живне, недељом изјутра, чим треба да успоставља ред и да дели правду: лице му се затегне у пакосну ажурност док дозвољава или заустављa улажење зато што је превише света у продавници; док дели жичане корпе којих, никад неће знати зашто, нема довољно; док обавештава да је нечега нестало; док најављује да је истекло радно време.

Шта би било да се зарати?!

110 *(Разлози популарности)*

Добио сам књигу Зорана Петровића *А над Банатом страшила* (у издању „Вука Караџића" из Београда). Док је читам,

проналазим забелешкy о ономе што сам — пре отприлике годинy дана — рекао y Сава-центрy, поводом другог издања *Села Сакуле, а y Банату* (издавач Матица српска) и изложбе слика и скyлптyра:

О чемy сведочи попyларност књиге *Село Сакуле, а y Банату*, књиге која се, ево, након осамнаест година, појављyје y другом издањy: о ayторy, о књижевној пyблици, о кyлтyрним нивоима и yкyсима, о дyховним потребама, о медијској изазовности? Да ли се последњих деценија иједан наслов толико yтиснyо y памћење, постајyћи симболична ознака за читавy једнy литерарнy стрyjy, као наслов прозе Зорана Петровића?

Да ли је yзалyдан покyшај да се поједностављено, свођењем на општеважећy формyлy, докyчи и објасни привлачност књижевног света који је Зоран Петровић — до седамдесетих година познат кyлтyрној јавности готово искључиво као сликар, скyлптор и ликовни педагог — yнео y нашy литератyрy?

Да ли је део разлога ове завидне попyларности y конкретности и животности света којим се бави ayтор *Села Сакуле?* Јер, тежећи yниверзалном — а везyjyћи се за преломне, посебно ратне, догађаје — главни токови наше новије књижевности као да сy, све доскора, остављали по страни сирови и најпyнији живот, оне јаке инстинкте што се исказyjy кроз свакидашње појаве, онy исконскy животност која yме да бyде прекривена веловима тривијалног.

Да ли је, можда, магија приповедања Зорана Петровића и y самосвојној способности да спаја, комбинyје и међyсобно надграђyје хyморно, фактографски неyтрално, и трагично — остварyjyћи, тиме, крајње индивидyализованy хyманистичкy нотy? Није ли доказ за ово и y изyзетној наративној доследности, y опредељењy да се обyздавajy пориви комичног, а да се, истовремено, y трагичном и докyментаристички објективном налази адекватна мера емоционалне енергије?

У језикy сy, свакако, битна обележја књижевног yмећа Зорана Петровића: она сy y стилизацији локалног и наивног, y реторичким преливима, y алегоријама, алyзијама и паорским шеретлyцима. Причajyћи y првом лицy — саопштавajyћи лексиком, логиком и психолошким профилом својих jyнака — ayтор је yспео да y језикy, и то језикy за који смо навикли да саопштава хyморне анегдотске садржаје, проговори и о ведрим, али и о опорим странама живота.

Није ли, можда, жанровском неомеђеношћy yспешно створен простор да се љyдске сyдбине и разнородна животна искyства саопштавajy интегрално и исцрпно, без обавезе подређивања захтевима жанровске чистоте и захтевима форме? И, при том: није ли yправо један од парадокса што се књига тако неспyтане наративности, тако неyсиљених монолога и таквог

мноштва тема и ликова, показала изванредно погодном и за сценске облике уметничког егзистирања?

Вероватно да свака од поменутих могућности — а саопштавам их у облику питања, јер ми се чини да и на тај начин постижем нешто од жељених релативизовања! — само делимично успева да осветли привлачност и популарност књиге *Село Сакуле, а у Банату*.

За целовитије би тумачење биле потребне опширне и обухватне анализе, а посебно прецизна сагледавања интелектуалних основа од којих Зоран Петровић полази. Наиме, ауторова потреба, коју је одавно и недвосмислено осведочио у ликовној уметности, да трага за постојаним моделима хуманитета, и овде има своје исходиште, своје премисе, своје резултате, своје видове. Разоткрити угрожени хуманитет, како би се — кроз трагање и преиспитивање — дошло до поузданих и оплемењујућих ослонаца људскости, то је једно од доминантних стваралачких начела овога аутора.

До тих интелектуалних основа и до дубинских поетичких одређења не бисмо могли да допремо, или би нам бар то тешко полазило за руком, без аналогије између две стваралачке дисциплине у којима, и с којима, тако интензивно живи Зоран Петровић. Зато на крају — препоручујући пажњи друго издање ове књиге, и изложбу која је непосредни повод нашег окупљања — поставићу још једно питање за које, као и за она које сам раније изрекао, верујем да нуде и делић одговора: није ли сведена усредсређеност идеја у Петровићевим сликама (заснованим на апстракцијама), као и пренапрегнута сугестивност скулптура у гвожђу (која упућује на апокалиптичну угроженост човекове духовности), у ствари тражила, и нашла, пандан, допуну, равнотежу и коментар у кочоперној људскости и сочној животности прозе *Село Сакуле, а у Банату?*

111 *(Нас двојица)*

Ти знаш да ја, као уосталом и ти, не припадам ни једној групи..., нисам ничији човек, па зато... — прича ми, у авиону за Дубровник, познаник који је кренуо на један од својих бројних научних симпозијума. Мени се, истог тренутка, приспавало, — можда због тога што сам рано устао да бих стигао на аеродром, а можда и зато што су ми познати и почетак приче и оно што следи.

112 *(Крчма „Код истрошене реторике")*

Пошто сам имао обавезу да подстакнем (још један) разговор о положају књиге, дакле о теми која више никога не надахњује — сем, можда, покојег претплаћеног културтрегера што ужива да претерује у хвалоспевима књизи као оличењу културног

добра и духовности и у реторички надахнутим варијацијама о количини, врсти и апсурдности тешкоћа — рекао сам, уз остало:

Оно што се дешава с књигом, и око књиге, умногоме симболизује стање у којем је цело друштво: огромни потенцијали, на једној страни, и непрекидно умножавање невоља, на другој. Никад у новијем раздобљу нисмо, као данас, имали толико значајних књига — од разних белетристичких жанрова до врхунске и популарне науке — које нас на тако добар начин препоручују и прикључују цивилизованом свету; и никад, као сада, нисмо, бавећи се књигом, толико тумарали по замршеним лавиринтима правних, технолошких, финансијских, организационих и других нејасноћа и недоумица.

Неопходност практичних напора — како оних који су усмерени темељитим и дугорочним променама, тако и хитних мера, које ће омогућити да се побољшања врше „у ходу", да се докрајче неки од започетих послова и да се, колико је могућно, прекине са самообмањивањима — произлази, поред осталог, и из потребе да се изиђе из ситуације кад објективно неповољан положај књиге може постати, и постаје, алиби за много штошта: за снижавање критеријума и пристајање на све врсте негативних ефеката комерцијализације; за огрешење о законске и моралне норме; за угрожавање ширине, и културне суштине, издаваштва; за многоструке узурпације и неповољну кадровску политику . . .

113 *(Апорија)*

Уз ризик да је реч о измишљеној, а можда и негде записаној, анегдоти, — вреди забележити *згоду* коју сам чуо од сведока послератних културно-кадровских перипетија.

У време када су из унутрашњости стизали у Београд млади људи с препорукама (запечаћеним *карактеристикама)* за разне послове — од новинарства и дипломатије до филмске режије и издаваштва — дође једног дана и младић родом негде из западне Србије. Каже да су га послали ради запослења — али не носи са собом *карактеристику*. Одговорни кадровици чекају једно време да преко поште нешто стигне, али ништа не долази. Пишу општини одакле је младић, опомињу, ургирају, обраћају се тамошњим одговорним функционерима. Коначно, стиже поверљиво писмо у којем, поред осталог, стоји: „Има несумњиве способности, али није могао да се потврди, јер је наша средина мала и примитивна па га сматра будалом".

114 *(Девалвација)*

Да ли је *протицање* некорисне (неупотребљене, неупотребљиве!) памети карактеристика кризних времена, — или је, пак, реч о нечему другом, можда о новом, досад непознатом, статусу памети?

115 *(Рам за оничичку причу)*

Указало се језеро.

Нешто, неки глас, говори Незнанцу да је то Горње језеро, али он зна и види, запажа у многим појединостима, да није Горње. Други глас, такође тајни, опоминье га и подсећа да одавно познаје околину, и зато настоји — мада је све сан, и он зна да је сан — да се, по разним детаљима, ипак увери да има неке несагласности, да онај први унутарњи глас вара, да упућује на сличност, да сличност овога пута вреба опасном замком.

Околина је — као и у већини снова, каже други глас, који Незнанцу постаје пригушенији и прети да га напусти — разнолика и непредвидљива, али ипак мање маштовита, или бар мање довршена, него стварност. Мало-мало, па се нешто понови, прекине се или почне да подсећа на већ виђено. То му смета. Непрекидно му смета и чини га неспокојним. А језеро мења облик и величину. Кад год се он окрене око себе да погледа околину и да се коначно увери — чини му се да ће ликовати уколико успе! — да то што је пред њим не може бити Горње језеро, вода промени ниво, повуче се далеко, или се приближи све до његових ногу.

Изненада, уочава да је језеро пресечено језичком тла, налик на травом обрасли моло. Већ се следећем погледу открива да је трава на молу покривена плавим снегом. Снег, па плав, зачуди се Незнанац само узгред.

Наредног тренутка — с познаником за кога и у сну назире да је један од оних што су га аутом возили према мору — гази преко језера, гази са стране која је насупрот месту где је мало пре стајао. Вода им је већ до колена, а они су обучени и не осећају је. Носе мантиле пребачене преко руку, Незнанац пази да му крајеви мантила не дохвате до воде.

Остала је близу, сиротињски је спарушена, с кратком и угаженом травом и с кржљавим дрвећем. Онај други глас, онај који га је упозоравао да не наседа лажним сличностима па затим ишчилео, поново се јавља, једва чујан; наводи га да погледа према левој страни обале, ка маленом хотелу прибијеном уз стену. Најављује му — и Незнанац заиста угледа, на пустој хотелској тераси — познато женско лице и подигнуту руку.

Слути нови глас, сада не више унутарњи и не варљив, глас који ће, засигурно, означити крај непоузданостима.

116 *(Раскрснице и стрампутице)*

Слушам, са радија, Мокрањчеве *Руковети*. Куд је могла да иде (да се усмери) наша духовност, а где је отишла?!

117 *(Видови хетерогености)*

Уз *Сабране песме* Славка Вукосављевића (у издању титовужичких *Вести):*

Обухватан песнички избор, који чине поеме *Кадињача* и сто тридесет песама распоређених у десет циклуса, омогућује да се запазе најважније особености, и извесне константе, у песничком раду. То је битно поред осталог и зато што се у досадашњим описивањима ових стихова није много одмакло од глобалних констатација о опредељењу за интиму и за свет малих људских ствари још у време кад је доминирала поезија колективних расположења. Много је уопштених варирања на тему хуманистичке усмерености, као да је таква усмереност већ сама по себи естетски релевантна. Шта је оно што карактерише Славка Вукосављевића; које су то упоришне тачке којима се надокнађује одсуство конзистентног става према песничком језику, и према поетској тематици, одсуство исказано и у хетерогености мотива?

Вукосављевића изнад свега другог интересује траг који оставља човеково постојање. И кад се бави емоцијама, и кад разлаже о етичким опредељењима, и кад призива доживљаје и призоре, и кад се сећа људи који су се уклонили из живота, — њему је блиска мисао да постоји нека флуидна граница која раздваја смисаоност од хаотичних случајности. И мада су његове песме најчешће ослоњене на *садржај* и наративност, мада имају повод и јасно инспирацијско исходиште, сугерише се и свест о метафизичким разлозима егзистенције. Интуитивни карактер трагања за таквим знацима, разнолико ослобађање реторичности и поверење традиционалне песничке реквизите, доприносе наглашеној неуједначености песничких домета.

Наклоност љубавним темама у вези је са овом потребом да се трага за мером животне остварености. У стиховима љубавних инспирација сензуалност је потиснута; физички доживљај је у слутњама и назнакама; привлачност је загонетна и неухватљива. Прозрачна једноставност најуспелијих Вукосављевићевих песама усаглашена је с тананим прижељкивањем љубави, са промицањем и губљењем сенки, са омамом којој се само обриси назиру. И кад се опредељује за сложеније песничке облике, аутор остаје у традицији љубавне лирике, од народног певања до Црњанског.

118 *(Можда)*

Кад нам нешто не полази од руке, не иде па не иде, — требало би стати и мућнути главом. Можда то не иде зато што и не треба да иде? Можда нисмо у праву? Можда лупамо о зид? Можда узалуд трошимо снагу? Можда треба назад?

119 *(Опомена)*

У три сата после поноћи, пролазим, с Војом Чолановићем, преко трга у Пријепољу; идемо ка железничкој станици. Све мирише на кишу која је падала током вечери и на мокро лишће.

Облаци су се подигли према врховима околних брда. Иронично коментаришемо штимунг и звуке; гласови косова, славуја и њукова мешају се с хучањем реке. Подсећамо се како смо, неколико сати раније, на књижевној вечери говорили о апокалипси што се наднела над савремено технолошко доба и о техницираности емотивног живота данашњег човека.

120 *(Клатно)*

Путујући аутобусом кроз крај у којем сам одрастао, с појачаном емотивношћу и склоношћу за уопштавањем запажам нешто што ми, понављајући се, почиње да делује безмало као правило. Куће које су — некад, педесетих и шездесетих година — важиле за имућније, оне у којима су живела упорна и вредна домаћинства, оронуле су и запуштене, док се у двориштима бивших сиромаха налазе нове комфорне зграде и, испред многих, скупоцени аутомобили с немачким, аустријским, швајцарским и француским регистарским таблицама. Мило ми због ових других; а жао ми првих.

(Питам се није ли *социјална револуција* извршена друкчије — и много касније — него што се веровало, мислило и намеравало.)

(Наставиће се)

Чедомир МИРКОВИЋ

СКИТЊЕ И ФАНТАЗМИ БОРЕ ИЉОВСКОГ

Може се расправљати о различитим и многобројним улогама сликарства, о његовим социјалним и културним значењима, о његовом месту у цивилизацијском искуству средине у којој настаје итд., но за *сликара,* појединца који се сликарством бави, слика је, пре свега осталог, интимно биће чијем настанку, чијем рођењу, он једини присуствује. Све друго долази потом и за самог сликара је од споредне важности. Можда то звучи претерано солипсистички, али ко уважава сликареву потребу за сликањем, признаће да је Barnett Newman (Барнет Њуман) истину имао право рекавши, отприлике, да сликар ради слику да би први имао шта и у шта гледати. Заиста, у искуству модерног сликарства — оном у линији која полази од једног Cézannea (Сезан) или Seurata, стижући све до данас — нема дилеме око темељних и превасходних особина слике: она је бојено тело, осликани предмет, специфични уметнички (вештачки, умјетни) објект; нипошто прозор у неки слици упоредни свет, све мање исказ о било чему што се неким другим медијумом, неком другом реториком, може саопштити. Многи ће се вероватно сложити да у природи сликарства јесте да пре свега буде *сликарство* (сликарство као такво, сликарство *per se*), али није их много који то заиста могу спровести у дело. Сликарство које је свесно такве своје аутономне природе, које такву своју природу доследно и убедљиво брани, које се не поиграва замкама илузија и алузија, данас се ван сумње тешко достиже, још теже одржава. Али, ако се једном достигне, ако се, потом, кроз године рада одржи, могуће је о таквом сликарству говорити као о једној високој, врхунској, елитној уметности. Говорило се о уметности осамдесетих да протиче у доминацији сликарства, чак у „повратку сликарству", но колико је, заправо, у том сликарству последње деценије било нарације, претеране експресије, пребирања по призорима и формама бли-

же или даље прошлости? Ако се све то узме за особине сликарства осамдесетих, слике Боре Иљовскога тешко ће се у њ уклопити: заиста, по вољи да слику постепено и потпуно изгради, да афирмише њену визуелну и пластичку природу, да сачува њену пуну телесност, Иљовски се у ово постмодерно доба пре указује као сликар с искуством позног или високог модернизма. Свака је његова слика, појединачно, од друге различито дело, она се по великим форматима по репрезентативном изгледу, по бризи уложеној у њену реализацију указује као привилеговани естетски предмет чија је главна намена да — када је у галерији изложен — привлачи и упија наше погледе, води наше око у лутања као по некој чудној мапи испуњеној бескрајним преплетима линија и боја, изазивајући нам машту и испитујући знање како бисмо покушали докучити и одгонетнути шта, заправо, таква чиста, аутономна слика (слика-слика, слика=слика) може да означава.

Она, дакако, не означава ништа из спољашњег света, али и те како значи као *слика*, тај идеални вештачки предмет намењен помном и занесеном гледању. Када се посматра с дистанце, слика Иљовскога види се као неко големо поље избраздано линијама на хомогеном бојеном фону, и наш је поглед тада у стању да одједном ухвати целину слике, сва збивања на њој, њено чело, лице, тело. Утврдићемо, тада, да је слика Иљовскога — према искуству сликарства високог модернизма — нека врста „полифокалног *all overa*", дакле „тотална плоха", која нема једно или више доминантних жаришта, него се уздуж и попреко тог сликаног поља распростиру идентични или сродни знаци, попут плетива, мреже, која као да се нигде не зачиње и нигде не прекида. Када такву слику са дистанце гледамо, закључићемо да је она целина у којој ништа није више или мање важно, али тим закључком нипошто нисмо исцрпли доживљај њене специфичне топографије. Зато нас слика Иљовскога призива к себи, све до непосредне близине, до додира, и тек тада откривамо да нам је око ухваћено у неки непрегледни лавиринт по којему су могућа неисцрпна путовања. Гледана тако, сасвим изблиза, слика Иљовскога одједном нам се открије разуђена и топла као кожа длана, а тиме се хоће рећи да свака линија у њој, као да је бора, крије у себи неку тајну, судбинску историју.

Слику је Иљовски најпре радио по цртежу, испуњавајући бојом просторе међу линијама, да би, потом, у последњим сликама прешао на директно извођење, препуштајући се тренутним одлукама и градећи слику у упоредном и истовременом преплитању линија и боја, форме и фона. Но, увек му је резултат била слика попут писма с нечитљивим знацима или, можда, попут мапе, попут неке географске карте о теренима, територијама, целим континентима који, заправо, нигде не постоје. Да ли као писма с нечитљивим знацима или као мапа непостојећих под-

ручја, свеједно, слика је редовно последица неког путовања; наравно, путовања у имагинацији, у сновима, у жељи уметника. Слика је — скоро по дефиницији — предмет који настаје између четири зида атељеа, а уметник је, док на слици ради, осуђеник потпуне усамљености, али управо зато слика му и служи, да, у затвореном простору и без икога у близини, слободно крене на пут без икаквог сигурног и унапред предвиђеног одредишта. Ипак, један циљ чврсто му је постављен: то је долазак до краја изведбе слике. Слика је, дакле, за Иљовскога материјални доказ да се сликар — не померајући се са места свог боравка и свог свакодневног рада — у машти препуштао луњањима и скитњама, одлазио тамо где нико други пре њега није био, а да бисмо поверовали у те његове походе, доноси нам слику као траг да у целој тој игри путовања ипак постоји нешто чврсто, опипљиво, конкретно.

Сликарство Иљовскога изразито је непредметно, нефигуративно, неприказивачко, али уједно је и сликарство са мноштвом означавајућих интенција и пројекција; уосталом, зар енигматски називи већине ових слика не говоре да се иза њихове спољашности ипак нешто друго крије. Ово је само на први поглед једно „објективно" сликарство, тек привидно имперсонално у својим пространим и глатким површинама где се губе несигурности рукописа, а, у ствари, то је једно врло субјективно, врло осетљиво сликарство уметника који не жели да се оголи али и који иза савршеног тела слике ипак не скрива свој сензибилитет, емоционалност, друштвеност. Иљовски је јединствен у југословенској уметности осамдесетих година по томе што је у стању да слику конципира и реализује као монументални, типично галеријски и музејски *objet d'art*, као неки, од себе и своје животне судбине посве удаљени исказ, али у исто време и као сасвим лични фантазам, као мембрану с отисцима сопствене подсвести. Он, дакако, слика из најинтимнијих побуда, али ни по што не запада у интимистичко исповедање: зна да је савремена слика својеврсна позорница на којој се одиграва игра привида у коју, међутим, и уметник и гледалац морају подједнако веровати. Када се то подудари, када се то догоди, сликарство постаје нека врста двоструког ритуала: за уметника, то је ритуал самог предмедитирања и извођења слике; за гледаоца, то је ритуал посматрања, виђења, напокон пројектовања у задати, али и у имагинативни свет слике. Све нам говори да се то дејство двоструког ритуала у случају сликарства Боре Иљовскога обистинило на један сасвим засебан начин: уметник је целог себе унео у слику, а ипак је гледаоцу оставио довољно слободног простора да слику види и доживи као дело које поседује своју самосталну, од свога творца одвојену историју.

Јеша ДЕНЕГРИ

ЏУЛИЈЕН БАРНС (JULIAN BARNES), рођен 1946. године у Лестеру. Његов први роман *Метроленд*, награђен је 1981. године наградом „Сомерсет Мом". Други роман, *Пре него што је одабрала мене*, Филип Ларкин је одабрао за роман године. Роман *Флоберов папагај* објављен је 1984. године и ушао је у ужи избор за „Награду Букер", најзначајније признање у енглеској књижевности. Године 1986. добио је од Америчке академије уметности и књижевности награду „Е. М. Форстер", а исте године објавио је и роман *Зурећи у сунце*, који га је, по речима Карлоса Фуентеса у *Њујорк Тајмсу*, чврсто поставио међу водеће савремене светске писце.

СВЕТИСЛАВ БАСАРА, види ЛМС I/88.

ПАЉО БОХУШ, види ЛМС V/88.

ШТЕФАН ГЕОРГЕ (STEFAN GEORGE), рођен у Бидесхајму код Бингеба 1868, умро у Минузију код Локарна 1933. године, средишња је фигура симболизма у немачкој поезији на прелому века, „немачки Маларме". Неспоран ауторитет, нека врста првосвештеника у затвореном кругу песника који су се окупљали око њега, био је обновитељ језика, заљубљеник форме, езотеричан поета који је, носећи у себи високу свест о озбиљности и етосу песништва, на немачком језичком подручју предводио, а затим и завршио онај духовни покрет који је у светској лирици започео с Бодлером. Аница Савић-Ребац, која је прва на српскохрватском језичком подручју превела две Георгеове песме (*Јулска сета* и *Баштенска прилећа; Летопис*, бр. 2—3, 1927), објавила је и први есеј о Георгеу, у којем овако образлаже свој избор песника: „Међу савременим лиричарима налазимо два велика песничка духа чији се уметнички тон у чудној мери поклапа са суштином њихове поезије, и који су данас (и данас!) највећи живи лиричари своје земље: Пол Валери у Француској, Штефан Георге у Немачкој. Ја сам се решила да прво прикажем Георгеа из два разлога. Он је старији по ширем књижевном утицају (иако је још пре 20 година изјавио да није „моде-

ран песник"), и затим, док је Валери, филозоф, математичар и песник, интересантнији као психолошки феномен, Георге је интересантнији као чисто песничка тајна...". Књиге песама: *Нутпеп (Химне)*, 1890; *Pilgerfahrten (Ходочашћа)*, 1891; *Algabal*, 1892; *Das Jahr der Seele (Година душе)*, 1897; *Der Teppich des Lebens (Ћилим живота)* 1900; *Der siebente Ring (Седми прстен)*, 1907; *Der Stern des Bundes (Звезда савеза)*, 1914; *Das neue Reich (Ново царство)*, 1928. (С. Глумац).

ЈЕША ДЕНЕГРИ, рођен 1936. године у Сплиту, данас живи у Београду и ради у Музеју савремене уметности. Пише ликовну критику. У *Летопису* сарађује од свеске за јул—август 1986. Објављене књиге: *Exart-51*, 1982; *Дизајн и култура*, 1982; *Апстрактна умјетност у Хрватској*, 1986.

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, види ЛМС I/88.

БОРА ИЉОВСКИ, рођен 1942. године у Дренову у Грчкој. Године 1966. дипломирао на Академији ликовних уметности у Београду, а 1968. године завршио специјални течај за сликарство у класи проф. Борђа Бошана. Живи и ради у Београду. Имао преко десет самосталних изложби у земљи и излагао на преко деведесет колективних изложби у земљи и иностранству. Добио Награду за сликарство 1968. УЛУС '68 „Град — човек — машта", 1969. „Велики печат Галерије Графичког колектива" и Награду на V бијеналу младих у Ријеци.

ДРАГО КЕКАНОВИЋ, рођен 1947. године у Братуљевцима код Славонске Пожеге. Данас живи у Загребу. Пише поезију, прозу и драме. Књига песама: *Свјетлост шума*, 1965. Романи: *Потомак сјена*, 1978; *Иванъска ноћ*, 1985. Књиге приповедака: *Механика ноћи*, 1971; *Вечера на веранди*, 1975: *Ледена шума и друге кратке приче*, 1977. Драма: *Дионис*, 1973.

БОРИСЛАВ МИЛИЋ, рођен 1931. године у Новом Саду, где живи и данас. Пише поезију. У *Летопису* сарађује од новембра 1962. године. Књиге песама: *Остало је њутање*, 1964; *Сонети у служби до краја, до последњег*, 1976; *На крају конопца*, 1982; *Благо зеленог муља*, 1986.

ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ, види ЛМС IV/88.

МИЛИВОЈ НЕНИН, види ЛМС III/88.

ДАРИНКА НИКОЛИЋ, види ЛМС II/88.

ВАСА ПАВКОВИЋ, види ЛМС I/88.

БОРБЕ ПИСАРЕВ, види ЛМС II/88.

МИХАЛ РАМАЧ, види ЛМС V/88.

АЛЕКСАНДАР РИСТОВИЋ, рођен 1933. године у Чачку, живи у Београду. Пише поезију и прозу. У *Летопису* сарађује од 1965. године. Књиге песама: *Сунце једне сезоне*, 1959; *Име природе*, 1962; *Дрвеће и светлости унаоколо*, 1964; *Венчања*, 1966; *Текстови*, 1969; *О путовању и смрти*, 1976; *Та поезија*, 1979; *Улог на сенке*, 1981; *Нигде никог*, 1982; *Горе и доле*, 1983; *Дневне и ноћне слике*, 1984; *Слепа кућа и видовити станари*, 1985. Роман: *Трчећи под дрвећем*, 1970. Књига поетске прозе: *Писма сањалици*, 1972.

ФИЛИП СТИВИК (PHILIP STEVICK), професор књижевности на Темпл универзитету. Између осталог, уредио антологију савремене кратке прозе *Anti-story*. (С. Јованов).

ЛИНДА ХАЧИОН (LINDA HUTCHEON), професор енглеског језика на Мак Мастер универзитету у Торонту. Пише есеје и студије о структури модерне прозе, стављајући нагласак на континуитет присуства „саморефлексивних" чинилаца у европској прози од Сервантеса до данас. Есеј који објављујемо је део њене књиге *Narcissistic Narrative (the metafictional paradox)* [*Нарцисоидно приповедање (парадокс метафикције)*], New York—London, 1984. Реч је о опсежној анализи структура „прикривено" и „отворено" нарцисоидних текстова, са темељним увидом у примере и струјања модерне прозе (Барт, Кувер, Калвино, Фоулз, Волпони, Набоков, Манганели). (С. Јованов).

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

САДРЖАЈ

ДРАГО КЕКАНОВИЋ
Хипи и пастирица 3

АЛЕКСАНДАР РИСТОВИЋ
Четири песника 20

ШТЕФАН ГЕОРГЕ
Седам песама 23

БОРИСЛАВ МИЛИЋ
Не постоји... 27

ОГЛЕДИ

ПОСТМОДЕРНА ПРИПОВЕДАЊА

ЏУЛИЈЕН БАРНС
Флоберов папагај 28

ЛИНДА ХАЧИОН
Актуелизација наративних структура: детективски заплет, фантастика, игре и еротика 61

ФИЛИП СТИВИК
Шехерезади понестаје заплета; наставља да прича; краљ слуша, збуњен: есеј о новој прози 80

СЕЋАЊА

ПАЉО БОХУШ, БОШКО ИВКОВ, МИХАЛ РАМАЧ
Пет година без таме (3) 108

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

СВЕТИСЛАВ БАСАРА
Дневник месечара (7) 120

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

ДАРИНКА НИКОЛИЋ
Драме смеха и заборава (Српска драма) 129

МИЛИВОЈ НЕНИН
*По занимању писац (*Оскар Давичо: *По занимању самоубица)* 134

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
Анатомија тривијалне књижевности (Тривијална књижевност — зборник текстова) 139

БОРБЕ ПИСАРЕВ
(Не)поштовање жанра (Г. К. Честертон: *Тајне оца Брауна)* 144

ВАСА ПАВКОВИЋ
Континуитет и таленат (Живко Николић: *Бели вид; Необични дани)* 147

ГОРАН РЕМ
Лица смрти (Велибор Чолић: *Мадрид Гранада или било који град)* 151

ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ
Из ноћи у ноћ, критичарска бдења (4) 152

ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС

ЈЕША ДЕНЕГРИ
Скитње и фантазми Боре Иљовског 167

БОРА ИЉОВСКИ
Ликовни прилози 128/129

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 170

ЉЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

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

Нацрт за корице: Душан Ристић. Коректор: Мирјана Јовановић. Технички уредник: Владислав Војнић Хајдук.

Годишња претплата 10.000, а за чланове Матице српске 6.000 динара. Претплата за иностранство 30.000 динара. — Цена једној свесци у књижарској продаји 1.000 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.

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

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Уплаћујући свега 10.000 динара, обезбедићете да током читаве године добијате Летопис на адресу коју нам пошаљете.

Претплата за иностранство 30.000 динара.
Чланови Матице српске имају попуст од 40%.

Претплата се може уплатити у свакој пошти на чековни рачун број 65700-678-2213, са назнаком: „За Летопис '88."

Песме, прозу, сећања, огледе, критике, преводе и ликовне прилоге у следећим свескама објављују:

ДАВИД АЛБАХАРИ
ГОРАН БАБИЋ
СВЕТИСЛАВ БАСАРА
ПАЉО БОХУШ
ЈАДРАНА ВЕЛИЧКОВИЋ
ЗОРАН ВРАГОЛОВ
МОМА ДИМИЋ
ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
БОШКО ИВКОВ
СВЕТОЗАР КОЉЕВИЋ
КОСТА КРСТИЋ
ТОМАС ЛАКС
БОШКО ЛОМОВИЋ
МИЛОРАД МАРТИНОВИЋ
МИОДРАГ МАТИЦКИ
ЉУБИЦА МИЛЕТИЋ
ФРЕНК МУРХАУЗ
ДАРИНКА НИКОЛИЋ
ВАСА ПАВКОВИЋ
МИХАЈЛО ПАНТИЋ
ДРАГОМИР ПОПНОВАКОВ
САША РАДОЈЧИЋ
СТЕВАН РАИЧКОВИЋ
МИХАЛ РАМАЧ
ГОРАН РЕМ
ГОРАН СТАНИВУКОБИЋ
БОШКО ТОМАШЕВИЋ
ВЕЛИМИР ЋУРГУС КАЗИМИР

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025—5939 | UDK 82 (05)