БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМеТ 1
Сн; СВ
1988/441. Б

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПРОЗА: ЂАМИЛ СИЈАРИЋ, ЈУДИТА ШАЛГО, ВЛАДИМИР ВОЈНОВИЧ. **ПОЕЗИЈА:** ВИСТАН ХЈУ ОДН, РАДОВАН ПАВЛОВСКИ, ДОБРИЦА ЕРИЋ, СЛАВКО ЈЕНДРИЧКО. **ОГЛЕДИ:** СЛАВКО ГОРДИЋ, ВАСА ПАВКОВИЋ. **СЕЋАЊА:** ПАЉО БОХУШ, БОШКО ИВКОВ, МИХАЛ РАМАЧ. **ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ:** СВЕТИСЛАВ БАСАРА, Е. Л. ДОКТОРОВ, ЏОРЏ ПЛИМПТОН. **КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС:** БОШКО ЛОМОВИЋ, ЧЕДОМИР ПОПОВ, ДУЊА ФАЛИШЕВАЦ, ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, САША РАДОЈЧИЋ, ГОРАН РЕМ, МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ, ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ. **ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС:** МАИР МУСАФИЈА. **ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС:** РАДМИЛА МАТИЋ-ПАНИЋ. **ЛЕТОПИС МАТИЦЕ — АКТУЕЛНА ПИТАЊА СРПСКОХРВАТСКОГ ЈЕЗИКА** (15): МАРИЈА ЗНИКА. **ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:** МИЛИЦА КОЈЧИЋ

MAJ **1988** **НОВИ САД**



1824

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

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

Савет

Павле Угринов (председник Савета), Душан Белча, Миро Вуксановић, Иван Гаћански, Цирил Злобец, Бошко Ивков, Ханифа Капицић-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

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Година 164. Мај 1988. Књ. 441. св. 5

ПУТНИК НАМЈЕРНИК

Кад ӯ вечерње сате пӯтник приђе кӯћи ӯ Пештери, њега ће ӯјести псето или ће конак наћи.

Није Хајдара, рачӯнополагача из Сјенице, ӯјело псето, него га је пред кӯћом дочекала дјевојка.

Вели јој:

— Хоћӯ код тебе да ноћим, дјевојко; чини ми се да си дјевојка, смркава се па добро не видим, али се дјевојка и ӯ мраку познаје.

Дјевојка мӯ не одговара. Стоји пред кӯћним прагом, види некаквог човјека, чӯје мӯ глас.

— Пӯтник сам, дјевојко. Момак сам. Конака немам, па отвори врата да ӯђем, да ме ноћас звијери не растргнӯ; пӯна је, дјевојко, Пештер звијери — вели јој пӯтник, рачӯнополагач из Сјенице, а дјевојка ће њемӯ:

— Ӯ овој кӯћи нећеш ноћити; стотинӯ ти пӯтова на стотинӯ крајева, па хајд' кӯд ти драго; иди испред кӯће док нисам пӯстила псето да те ӯједе — ријечи јој оштре, види се да би пӯстила пашче да га ӯједе.

Он њој меко:

— Ниси ти, дјевојко, таква да пӯстиш пашче да пред твојом кӯћом ӯједе пӯтника, сиромаха момка који нема конака. Немам ни оца ни мајке, немам, дјевојко, ни брата, а ти хоћеш да ме твоје пашче заколје. Ко би ме жалио кад немам никога, до ти, дјевојко: ја мртав лежим пред твојом кӯћом, а ти плачеш за мном. Све ти сӯзе капајӯ ӯ моје ране. Отвори врата да ӯђем — превија се он пред дјевојком, ӯмиљава се, што пӯтник и мора да чини кад га ӯхвати ноћ, а нема конака.

А на то ће и она мекше:

— Што ти ӯмијеш! . . .

— Видјела би ти шта ја умијем кад би ме пустила да код тебе ноћим. Отвори, да овдје не стојим; уморан сам ти, душо, и гладан.

— Нисам ти ја душа, а откуд знаш да сам дјевојка кад ме у мраку не видиш?

— Није мрак него је мјесечина, а онај ми је мјесец одозго с неба рекао: хајд', путниче, ка оној кући, у њој има дјевојка. Позваће она тебе да уђеш, неће те пустити да ноћиш пред њеним вратима. То је мени рекао онај мјесец с неба, и мене ево код тебе, дјевојко; ово ти истину говорим и, де, отвори ми та твоја врата.

Она је дуго ћутала, па ће, некако из даљине, из мјесечине:

— Ох, ох, што измишљаш. Не вјерујем ја теби. Не дам ти ни пред вратима да ноћиш. Не знам ни ко си, и хајд' продужи, има у Пештери кућа сем ове.

— Има ноћу звијери у Пештери па ће навалити на мене, а тебе нема да ме браниш.

— Ја те не бих бранила; што да те браним кад те не познајем, и иди испред ове куће, рекла сам ти да ћу пустити пашчад на тебе.

Он њој опет умиљато:

— Немој тако, горо зелена. Ружо румена. Имам још оваквих ријечи, и бољих, чула би их ти ако би ми дала конак.

— Откуд ти те ријечи? — радознало ће она.

— Један човјек пјевао а ја га слушао. Има стотину оваквих ријечи, све ћеш их чути ако ме пустиш да ноћим, а ако ме не пустиш, умријећу на овом истом мјесту и нећеш чути моје ријечи: Очи су ти два драга камена, уста су ти кутија шећера, зуби су ти два низа бисера... Има их још, али ако ноћас пред твојим прагом умрем, нећеш их чути и биће ти жао, душо. Уведи ме у кућу. Не могу више да стојим, уморан сам: путујем чак из Калице... Јеси ли чула за Калицу?... А пошао сам у Сјеницу, па ме на путу затекла ноћ. А Пештер широка па не могу даље. Јеси ли чула за Сјеницу? Има и Калица и Сјеница...

— За Сјеницу је чуло свако дијете, и хајд' у Сјеницу, не стој ту сву ноћ; видјеће те неко и сјутра причати како ја ноћу стојим с некаквим непознатим човјеком, а зна се шта непознати човјек тражи од дјевојке кад с њом стоји у мраку, и хајд', не стој ту.

Он ће њој полако, као да јој какву причу прича; вели јој:

— Чуј, дјевојко, ово: ја сам исправан човјек. Ја сам рачунополагач, цијела Сјеница то зна. А да нисам рачунополагач, ти не би стајала ту пред твојом кућом, него бих

ја тебе ȕкрао ове исте ноћи и с тобом право ȕ Сјеницȕ: рȕкȕ за рȕкȕ, а ноћ наша, и ми ȕ зорȕ ȕ Сјеницȕ.

— Хајд' ти ȕ Сјеницȕ без мене, а ја ти не вјерȕјем да си из Сјенице; ја ноћȕ ȕ мракȕ ником не вјерȕјем, до дањȕ кад грије сȕнце.

Ћȕтао је па ће, као мȕдро и поȕчно за њȕ, дјевојкȕ, хоће да је савјетȕје — вели јој:

— Дјевојко, дȕшо моја, ово што ћȕ ти рећи прими, немој да одбијеш: ако ти сваког пȕтника од кȕће отјераш, никад се нећеш ȕдати, но чȕвати оца и мајкȕ; имаш ли оца?

— Шта се тебе тиче имам ли оца, не питам ни ја тебе ни за оца ни за мајкȕ. Моме је оцȕ име Бејто, казаћȕ мȕ да неки човјек стоји пред кȕћом.

Бејтова кȕћа ȕ селȕ Раждагињи била је од дрвета, од брвана, тек нешто мало одигнȕта од земље, са два прозора на чеоној страни. Један од та два прозора отворио се и човјек отȕд питао ко је то пред кȕћом, а пȕтник мȕ одовȕд одговорио да је пред његовом кȕћом рачȕнополагач.

— Ко? Ко? . . .

— Рачȕнополагач! Онај што ȕ општини ȕ Сјеници полаже рачȕне. Тај је ноћас пред кȕћом чȕвенога Бејта из Раждагиње, из равне Пештери, тај, тај, рачȕнополагач — отпјевава пȕтник, а домаћинȕ драго то што мȕ је отпјевао и одговара мȕ, готово и сам пјевајȕћи:

— Још сам ја жив, још, и нека свак зна да стари Бејто из Раждагиње још грије ноге на сȕнцȕ, и могао бих и побјећи кад би ме неко потјерао, а најволим да ме нико не тјера нити ја икога. Ȕђи ȕ кȕћȕ па ко си да си, моја сȕ врата сваком отворена и дањȕ и ноћȕ и не питам га је ли цар или просјак, ȕђи.

О дирекȕ горјела је лампа, освјетљавала собȕ и ћилим са шареним цвјетићима и зеленим листићима које је — било је то пȕтникȕ јасно — извезла она што га је тјерала испред кȕће. Освјетљавала је лампа и њих двојицȕ: Бејта из Раждагиње и рачȕнополагача из Сјенице. Кад би се неко боље загледао, видио би да је домаћин крȕпан човјек, лица изједена вјетровима, очијȕ ȕтонȕлих под обрве; рȕке је положио на кољена — како их домаћини ȕ Пештери обично држе, да тиме гостȕ ȕкажȕ част. Гост је био млад човјек, главе окрȕгле и нимало лијепе, тијела нескладна, али зато одијела ȕредна и нова, од дȕга пȕтовања натрȕњена прашином. Оно што се на гостȕ одмах видјело, био је жив, горȕћи сјај очијȕ, при којем се све дрȕго, велика окрȕгла глава и рȕжно тијело, заборављало.

Гледају се, не говоре. Домаћин ћути из пажње према гостy: чека да се одмори од пута, а времена за разговор имаће довољно јер ноћ је дуга; била је јесења ноћ, тиха и некако мртва, у којој се, негдје далеко, чуо пас како лаје.

— Ти? . . . — почео је домаћин. — Скиде ми се с памети оно што си рекао, ти си . . . да те опет упитам ко си ти?

Гост ће на то, тихо и као повјерљиво, јер само ће њему казати ко је он, вели му:

— Пријатељу, који си ми отворио врата да преноћим, ово ћу ти казати: кратка је ова ноћ да ти испричам шта сам ја, ко сам ја! Ко је овај што с тобом сједи и разговара као човјек са човјеком; зар нисмо ми људи, јесмо људи, ко год би нас видио, рекао би: Ево два човјека. Сједе. Разговарају. Лампа им гори, добро им је . . . За сад нека ти је од мене, пријатељу, толико.

— Ја видим да си ти човјек — наставља за њим домаћин.

— И ти си човјек, рекао сам ти да смо нас двојица људи! — узбуђено ће гост, и чека на то одговор.

— Јесмо, јесмо, људи смо — потврђује домаћин, и готово узвикује: — Добри смо људи иако се не познајемо, нисам разумио ко си ти.

— Казаћу ти ко сам, али даље да се не чује.

— Ти мени, а ја то под камен; неће нико знати ни да си овдје био ни да си код мене ноћио.

Гост се припремио да каже ко је, раскопчао се, узео дах, и почео:

— Чуј, у Сјеници ништа неће урадити за народ док мене не питају.

— Док тебе не питају! — зачуђено ће и са дивљењем домаћин.

— Мене, мене — с поносом и наглашено одговара му гост. — На једнога сам се наљутио.

— Може то бити; може човјек и на двојицу да се наљути кад су криви — мирно и као паметно додаје домаћин. Још не зна ко је тај гост, а ни шта значи ријеч рачунополагач, па му повлађује, налази да је то боље него да му одбија.

— Тај је горе на врху у Сјеници, он је над свима — наставља гост. — Тај би хтио да се небо наоблачи кад му он каже: наоблачи се! и да се изведри кад му он каже: изведри се! Ето томе, који ведри и облачи, рекао сам: Ти да чуваш овце, не би ни три кући дотјерао, а дали ти да чуваш Сјеницу! Видиш ли ти да је у Сјеници мање кућа него што их је било. Видиш ли ти да је мање људи него

што их је било, па те ја питам: гдје су те кућe? па те ја питам: гдје су ти људи? Хоћу да знам. Боје се мене јер ја сам рачунополагач, они на врху више ме се боје него они на средини, а они најнижи не боје ме се. Ни ја се никога не бојим, тачан сам у рачуну и — не бојим се.

Домаћину се допало то што је тачан у рачуну, вели му:

— Ја одавно памтим, не памтим само кад су се утрли шарени коњи, а од коња наовамо памтим ово: ако си неком позајмио паре и он ти рекао да ће ти их вратити у тај и тај дан и сат, знај да ће ти доћи са парама тачно у тај дан и сат. Видим да си и ти тачан као што су били ти стари људи.

— Тачан сам као ти стари људи — упада му у ријеч гост. — Пијем ракију и, кад се добро напијем, тада сам најтачнији у рачуну; кад мало попијем, погријешим. Једнем у Сјеници са главним људима, па они мени: попиј једну, а ја њима: попијте по двије и три и четири, те се напијемо, и ја погријешим у рачуну.

— Немој . . .

— Хоћу, не могу без ракије; имам једну флашу у торби, па да нас двојица ноћас попијемо по двије-три, рекли смо да смо људи, па да попијемо као људи, као да смо у Сјеници . . . Хајд', што се каже, у здравље!

Домаћин диже руке, одбија ракију, вели:

— Нисам досад пио. Нећу да почињем, не могу. Одбиј ту ракију од мене, неће ми је душа. Пиј сам. Има људи, ту, у селу, који се напију па вичу и вриште, чуо си оно за коње и људе: јечам рже, а ракија вришти.

— Попићеш ноћас са мном једну и двије, а више нећеш — навaљује гост. — Кад пију они у Сјеници, они у Новом Пазару, они у Ваљеву и Краљеву, попићемо и ми у Раждагињи, и, хајд', у твоје здравље! Ову ћу ја, а другу ћеш ти. Послије ћемо редом: хајд' мало с врха док ти се не услади.

Кад је био код четврте чаше, коју је испио одједном, гост се распричао:

— Био је мрак кад сам ти пред кућом видио кћерку, а мени се учинило да је гледам на мјесечини, није, него на сунцу, и не знам шта је сјајније: њено лице или сунце! Кад је човјек неожењен, он дјевојку види и у мраку, и на мјесечини, и на сунцу, и не зна кад је љепша, лијепа ти је кћер да се то не умије казати . . . Хајд' здрав си, хајд' дај ми кћер, неожењен сам.

Домаћин сагнуо главу, не гледа га, али слуша шта говори о његовој кћери, а гост диже чаше, једну за другом, и наставља причу:

— Свуда сам по свијету био, и горе и доље, и до Новог Пазара сам био, а као ову твоју кћер ја ниједну не видјех... Нека уђе да је још једном видим, а не жалим да умрем кад видим добру дјевојку. Шта је то умријети? Није то ништа ако умреш због дјевојке: тако је било и кад си ти био млад, тако је и данас кад сам ја млад. Попиј, тако, тако, хоћемо ноћас да се нас двојица напијемо као да смо у Сјеници. А твоја кћер... кад би твоја кћер прошла кроз Сјеницу, одонуд овамо, до краја, и одовуд онамо, до краја, свак би рекао да таква кроз Сјеницу није пролазила откад Сјеница постоји.

Домаћин не трепће, дах утишао, слуша госта, па ће:

— Добра ми је кћер. Имам њу једину. Мушке дјеце нисам имао — и испија ракију, понавља да и други пију у селу, а он да је пио само воду.

Пукла су врата и у собу ушла дјевојка, а гост узвикнуо:

— Стани, дјевојко! Не помичи се, хоћу да видим јеси ли за мене; све сам друге по Пештери и доље, све до Новог Пазара, одбацио, не свиђају ми се. Како ти је име?

— Шта ће ти моје име? — осорно ће дјевојка.

— Како ћу те звати ако ти не знам име?

— Никако. Ја немам имена.

— Свак има име. И дијете има име, и Сјеница има име, и Нови Пазар... Одвешћу те у Нови Пазар да видиш дућане. Има у дућанима ћердана, купићу ти ћердан. Има прстенова са каменом који сија, купићу ти прстен који сија. Купићу ти наушнице, да ти висе о ушима, има их великих, има их малих, боље су оне мале, па ти сједиш или ходаш, а оне ти висе о ушима: видио сам ја то код жена у Новом Пазару. И у Сјеници висе наушнице... Како ти је име?

— Што да ти казујем кад моје име свак зна, и дјеца ће ти казати да ми је име Делва.

Гост одбија, вели да не постоји име Делва, него Делвета.

— Погодио си — домаћин ће — име јој је Делвета, погодио си све што си ноћас рекао, то ти признајем.

— Кад се напијем, добро погађам. Хајд' да попијемо, хајд' здрави ми били!...

Наставља, затим, узбуђено као да је на пазару добро шићарио, вели:

— Домаћине, до ове ноћи, Делвета је била твоја. Од ове ноћи, Делвета је моја, то се зна, хајд' испиј! А главни људи у Сјеници добро ме слушају; биће им мило кад чују да сам се оженио. Па ћу ја моју жену међу њихове жене:

хајд' међу жене, а ја ћу међу људе... Добре су у Сјеници жене, и у Новом Пазару су добре, а какве су тамо даље, ја не знам, што не знам, нећу да причам, такав сам ја.

Још једном су се отворила врата и ушла старија жена, а гост ће:

— Мајко, чуј ово из читанке за твоју кћер Делвету: Или је вила или је вила родила!... Мајко, нас двојица пијемо, ноћ па окренули на пиће, ми, главни у Сјеници, пијемо и дању. Имаш кћер, мајко, да би се за цара могла удати. Али није цара запала, него је ти мени дала, то је, мајко, утврђено, то је готово! Сједни, мајко, те ме гледај: ваљам ли ти, ваља ли ти, рачунополагач из Сјенице? У Сјеници ме дижу до неба, па их ја одозго гледам доље: добри су, мајко, слушају ме!

Жена је прелазила очима час с мужа на госта, а час с госта на мужа, чувајући се да од чуда не падне с ногу. Пита мужа је ли то он, је ли то Бејто, и, ако би јој рекао да је он Бејто, она би му одговорила да није, и да га не познаје. Било га је пиће већ добро ухватило, био се у лицу промијенио, али га је рука служила и чашу налазила гдје је и спустила.

— Ти... — жена је полазила да нешто каже мужу, али је он дочекао:

— Пију људи! Није теби мјесто гдје људи сједе и пију.

— Ко си ти? — пита жена госта.

— Ја сам, мајко, један од главних људи у Сјеници. Сјутра ову твоју кћер водим, цијела ће Сјеница од ње синути као кад изјутра сунце изгрије! А ти... ти дигни ту чашу да попијемо као људи! Хајд', у наше здравље!

— Остави ту чашу — жена ће мужу као да заповједа дјетету.

— Не могу, жено, да је оставим, иштетио сам се ноћас до краја, а ти иди из собе у којој људи пију.

То се госту допало, па ће:

— Кад људи у Сјеници пију, жене не сједе са њима. Моја Делвета неће са мном сједјети кад са људима пијем у Сјеници, нека то зна!

— Није твоја — одбија жена, ломи прсте, не зна шта се то око њене ћерке догађа, а нико је о томе не пита.

— Мајко, ти ми је дала и ја узео и у Сјеницу одвео. Знаш, мајко, да се свијет жени и удаје откад је постао, да се није женио не би Сјеница ни постојала, ни нас двојица који ноћас пијемо... Дигни ту чашу да испијемо, не ваља кад је пуна па чека, а не ваља ни кад је празна... Хајд', у наше, што се каже, здравље!

— Ти . . . — почињала је опет жена, а гост је прекинуо:

— Не дирај га, он је пристао да ја водим дјевојку, а и она је пристала. Свак ће ти, мајко, рећи да је твојој кћери боље да се уда за рачунополагача него за орача, па ће она сокацима по Сјеници тамо и овамо, а о грлу јој ђердан из Новог Пазара, па јој ђердан звецка, а прстен јој на руци сјајка.

Гост се замислио, сагнуо главу, ћутао дуго, па ће домаћину:

— Казаћу ти као оцу, а немам оца, немам мајке: мене су избили, избили су ме у Бороштици, кад сам тамо био . . . Кад падне киша, у Бороштици избију кога год ухвате. Били су ме по киши. И нису престајали докле год облак није отишао и киша престала. Лежао сам на мокрој земљи, каљав и зелен од траве по којој су ме вукли, вукли и тукли по тој трави, мене истога. Бију, бију.

— И избили те? — гласом већ пијана човјека пита га домаћин.

— Избили га! . . . — за себе а сажаљиво ће кћер.

— По мени киша лије, а они ме, по тој киши, бij и бij и кажу да најволе да по киши избију неког у Бороштици.

— Тебе боли? — пита га дјевојка.

— Мене боли. У Бороштици не ломе крупне кости, него ситне, а кад ситне ломе, више боли, и не могу их у болници привезати једну за другу као што могу крупне . . . У Бороштици то знају и зато ломе ситне кости.

Хтио је још нешто да каже, али га је прекинула дјевојка:

— Ти мене не гледаш — прошаптала му је. — Теби су прече те кости што су ти их у Бороштици поломили него ја. Хоћемо ли сјутра у Сјеницу? Удајем ли се ја то у Сјеницу, жениш ли се ти то?

Шаптао је и он њој, пита је јесу ли је видјели и други момци, ако су је видјели, што се није удала, а она му шапће да су је од момака крили отац и мајка и да је мушко око није видјело, ни рука дотакла, да се ни сунца није нагријала, па излазила на мјесечину, те због тога плакала. Да је не би ни он видио да јој се отац није напио.

Наставља:

— Нису ме дали ником; они хоће да ја код њих свежем сиједе косе око главе, а теби ме дају, одведи ме у Сјеницу.

Док му је она шаптала, док је њен отац лежао пијан, а мајка куњала од сна, гост је невесело гледао у шару на ћилиму пред собом, главе оборене, и некако усамљен, као да је једини на свијету, без ријечи и готово без даха. Кад се загледала боље у његово лице, видјела је да он плаче. Није знала шта му је, до толико да има људи који се хоће расплакати и од радости и од жалости. Не зна шта је од тог двога код овога човјека, па га само гледа у рамена, која му се тресу од јецања, и чини јој се да тај човјек више није онај што јој је говорио да ће јој купити ђердан и прстен са каменом, него неки путник који је свратио у њену кућу да се исплаче: изгуби путник свашта на путу и за тим се растужи. Вели му:

— Припремићу ти постељу да легнеш. Кад заспиш, заборавићеш то што си изгубио. Човјеку је жао и бритву кад изгуби . . . Код нас је један плакао за бритвом. Проћи ће тебе то кад заспиш. А сјутра ћемо у Сјеницу, сјутра нећеш плакати. Ноћу и ја плачем, а кад сунце огрије, питам се јесам ли ја то сву ноћ плакала.

Извадила је из сандука простирку коју је била намијенила за прву ноћ кад се уда. Замирисале су из простирке дуње и јабуке. Ставила му је један јастук, још један ће ставити кад оду у Сјеницу, кад дође она прва њихова ноћ.

Било је сунце већ добро загазило низ Раждагињу, било је њих троје већ пуно послова посвршавало, а све се чувајући да госта не пробуде, док ће најзад домаћин:

— Још ти, жено, није постао зет да ти се по кући излежава до подне! Ко је и говеда изгубио, и сву ноћ их тражио, досад се наспавао . . . Да га будимо, жено, и ти, кћери! . . .

Ушли су у собу и стали као да су неким невидљивим рукама заустављени. Постеља пред њима била је празна, ништа на њој није дотакнуто, ни дуње ни јабуке.

Ћутали су, гледали једно друго, и опет и опет гледали у постељу, а затим ће отац:

— Побјегао је. Кћери, данас бјеже . . . Не знаш куд, тек, бјеже!

— Ја сам ти говорила . . . — жена ће мужу.

— Кад си ми говорила, он је био исправан.

На крају је у соби, крај празне постеље, остала само ћерка. За себе ће:

„Плакао је . . . Што и сама, са њим, нисам плакала?"

Бамил СИЈАРИЋ

MUSÉE DES BEAUX ARTS

Кад је реч о патњи, никада нису грешили
Стари Мајстори: тако добро су разумели
Њен људски положај; како се одиграва
Док неко други једе или отвара прозор или
Тек досађујући се пролази;
Како, док старији, богобојазно и страствено очекују
Чудесно рођење, увек мора да буде
Деце која нису нарочито ни жудела да се оно догоди,
Која се клижу по језерцету на ивици шуме:
Никада нису заборављали
Да чак и страшно мученишТво мора да се одвија
У некаквом прикрајку, свеједно, на неком нечистом месту,
Где пси и даље воде свој пасји
Живот а мучитељев коњ
Чеше своју невину задњицу о дрво
Код Бројгеловог Икара, на пример; како се све сасвим
Лењо
Удаљава од несреће; орач је можда
Чуо пљусак воде, врисак који се откинуо,
Али за њега тај неуспех није био важан;
СуНце је сјало
Као што је морало да сја, на те беле ноге које нестају у
Зеленој
Води; и скупоцени крхки брод који мора да је
Видео
Нешто зачуђујуће, дечака који пада с неба,
Требало је негде да стигне, и мирно је одједрио даље.

С енглеског
Весна БЈЕЛОГРЛИЋ-ГОЛТСВОРТИ

Вистан Хју ОДН

ЈЕДАНАЕСТ ПРИЧА

О НЕКОЈ ИСТОРИЈСКОЈ ЛИЧНОСТИ КОЈУ, МЕЊАЈУћи редослед догађаја у њеном животу, можемо учинити жртвом или бесмртником. Тако у причи о Јосифу Висарионовичу Стаљину, он, најпре, 1939. године са Хитлером потписује пакт о ненападању, да би, након обрачуна са Бухарином, Риковим, Томским и другима, од 1928. па надаље, био изабран, марта 1919. за комесара државне контроле, након чега је, допустивши, неопрезно, да га 22. јуна 1941. Хитлер затекне неспремног, 1898. најзад био искључен са богословије, да би, тешко болестан, умро у Москви 5. марта 1953. године, а потом, између 1900. и 1917. био хапшен и више пута протеривaн у Сибир.

О ЧОВЕКУ КОЈИ ЈЕ КАО ДЕЧАК ЖЕЛЕО ДА ОТПУтује на Дивљи запад, а није, али је по свом дворишту читав дан јурцао као да јесте, све док, као младић, није силно пожелео да оде у весели луцкасти Париз, а није, али је у својој кући пио и певао као да јесте, све док једног дана, као зрео човек, није пожелео да се пробије у финансијски Цирих, а није, али је у својој соби прецизно свео свој животни биланс као да јесте, све док, под старост, није пожелео да се скраси у присном, утешном Бечу, а није, али се у свом кревету осмехивао лагодно и мирно као да јесте, све док једног дана, уморан од свега, није пожелео да се врати кући, у свој Мали Иђош и ту склопи очи, а није, али је у смирај дана већ јахао према Далеком западу као да јесте.

О ТАЈАНСТВЕНОМ КАСПАРУ ХАУЗЕРУ КОЈИ СЕ, незнано откуд, из непознатог скровишта, потпуно запуштен, без икаквог искуства у људском говору и другим обичајима, појавио у Нирнбергу, 26. маја 1828. године, да би, надокнадивши нешто од пропуштеног био, такође под необјашњивим околностима, уморен; односно о његовим срећнијим наследницима: Аленки Јанеж, која је првих једанаест година живота провела између четири зида, готово непокретна, спутана чудовишним страхом својих родитеља, да би у дванаестој години, ослободивши се, након мајчине смрти, стеге, за свега неколико седмица научила да трчи, прескаче конопац, вози бицикл и вере се по дрвећу. И о Марији Бенавенте из Палоса у јужној Шпанији, која је, први пут изашавши из куће у 26. години, у најкраћем могућем року поново проживела свој, суровом игром судбине, сасвим рано закочени живот и достигла вршњакиње. За нешто више од 14 месеци успела је да добије редовну менструацију, да се заљуби, уда и, после, изроди троје здраве деце. И о сличним примерима из животињског света: о пуноглавцима даждевњака који, одмах по доласку на свет стављени у хлоретон, расту, али остају непокретни. Када након неколико недеља буду пуштени у текућу воду, већ кроз 30 минута крећу се нормално као и даждевњаци у *контролној групи*. Овај последњи пример наведен је управо да би се наговестила потреба за увођењем контролних лиkова, односно група и у случају Каспара Хаузера, Аленке Јанеж и Марије Бенавенте, то јест за писањем *контролних прича* у којима би се живот одвијао нормално, без скокова и чуда, без литературе, а с истим исходом.

О ЧОВЕКУ КОЈИ У СВАКОМ ПРЕЛОМНОМ ТРЕНУТКУ свог живота има ново име. Светислав, кад је сазнао за смрт свог оца, постао је Милан, живео тако годинама без већих потреса (само је незнатно променио име у Милун кад се оженио, односно проширио га у Милутин кад му се родио први син), да би много година касније, сазнавши ко је крив за смрт његовог оца, схватио да је он сам, у ствари, Божидар, али је већ пола дана касније, узевши правду у своје руке, постао Илија. Није искључено, притом, да он, Светислав/Илија, његова мајка, деца, браћа и снаје међусобно размењују имена и да име које је припадало једноме од њих, касније, након родбинских трвења, деоба, размирица и измирења, након туче, суза или славља, припадне неком другом. То повезује разједињену породицу и омогућује јој да преживи.

О ТРУДНОЈ ЖЕНИ КОЈОЈ СЕ ОБИСТИЊУЈУ СНОВИ њеног плода. На улици је спопадне мука, она седне на клупу, али клупа почне да се љуља као на броду. Жена се згрчи, почне да бљује, из уста јој покуља поток. Поверује да јој је боље, хоће да устане, али поток ојача у речицу, речица у широку реку, а ова повуче жену према матици и понесе је, заједно са грањем, лишћем, с пеном на површини и песком на дну.

Жена се једва домогне обале, и то тек доле, низводно од Петроварадинске тврђаве. Али тога, па ни повратка кући, она се не сећа, јер то више не спада у дететов сан. Ако се једном догоди да се мајка не врати, дете ће само морати да оствари своје снове.

О СЛОЖЕНИМ МЕЂУСОБНИМ ОДНОСИМА ИЗМЕЂУ једног аутомеханичара, његовог сина из првог брака, његове (аутомеханичареве) друге жене и њеног првог мужа.

а) Аутомеханичар воли своју згодну, пуначку жену. За вечером је потапше по леђима и значајно каже: „Само ти једи, једи!" Жена га гледа попреко, муне га у слабину и каже: „Одбиј, матори!"

Аутомеханичар је строг према свом сину, понекад га ипак благонаклоно цимне за уво и каже: „Главу горе" или: „Донео сам ти значку Савеза горана Војводине". А син збуњено обара поглед пред оцем и пита: „Зашто ме ниси ти родио?"

Дечак мрзи маћеху, кришом јој добацује: „Кучко, кучко!" и залупи јој врата испред носа. Она њега, за узврат, презире и стално му чантра: „Изнеси већ једном то ђубре! Очисти ципеле! Умиј се! Увек си прљав као свиња!"

Она још увек жуди за бившим мужем, зивка га телефоном и говори: „Живот си ми узео". А он је равнодушан према њој, отпљуне кад је види и не каже ништа.

Али њему се допада дечак, пасторак његове бивше жене и, кад год га сретне, пита га: „Хоћеш ли да будеш мој син?" Дечак зазире од њега, плази му се иза леђа и говори: „Шта ви хоћете од мене?"

Тај човек гаји извесну наклоност и према садашњем мужу своје бивше жене, али му се догоди да га на улици не препозна. Аутомеханичар, кад га види, поцрвени и промрмља само „Добар дан".

б) Аутомеханичар воли свог сина, за вечером га потапше по леђима и значајно каже: „Само ти једи, једи". А син зазире од њега, плази му се иза леђа и говори: „Шта ви хоћете од мене?" Понекад, дечак збуњено обара поглед пред маћехом и пита је: „Зашто ме ниси ти родила?" А она поцрвени кад га види и промрмља само „Добар дан".

Она презире свог бившег мужа и стално му чантра: „Изнеси већ једном то ђубре! Очисти ципеле! Умиј се! Увек си прљав као свиња!"

Али њему се она допада и, кад год је сретне, пита је: „Хоћеш ли да будеш мој син?"

Он, међутим, мрзи дечака, пасторка своје бивше жене и кришом му добацује: „Кучко, кучко!" А дечак жуди за њим, зивка га телефоном и говори: „Живот си ми узео".

Бивши гледа попреко садашњег мужа, мува га у слабину и каже: „Одбиј матори!" Али садашњи муж воли бившег, понекад га благонаклоно цимне за уво и каже: „Главу горе", или: „Донео сам ти значку Савеза горана Војводине".

Он гаји извесну наклоност и према својој жени, али му се догоди да је на улици не препозна. Она је, међутим, равнодушна према њему, отпљуне кад га види и не каже ништа.

У КОЈОЈ ЋЕ СЕ, ШТА ГОД БИЛО НАПИСАНО, УВЕК догађати једно те исто. То јест, у којој се живот одвија по логици Торндајсових мачака. Познати научник је научио своје мачке овоме: кад им каже „Морам да нахраним ове мачке", оне се сјуре у једну кутију. После би, међутим, рекао „Ја се зовем Торндајс", а мачке би опет јурнуле у кутију. Онда каже „Данас је уторак", а мачке опет исто.

Међутим, имао је Торндајс и својих заблуда. Негде је чуо или прочитао реченицу „понављање усрећује човека, а сећање га чини несрећним" и, како је био човек науке, експеримента, окренут будућности, сматрао је да та мисао може бити прави одговор на његове властите сумње и искушења, и одбрана од тућих, све жешћих напада и притисака. У тренуцима напетости, несигурности, страха од својих колега, своје породице и себе самог, у патњи и паници понављао је: „понављање усрећује човека, а сећање га чини несрећним, понављање усрећује човека, а сећање га чини несрећним, понављање усрећује човека, а сећање га чини несрећним" — изговарао је то најпре шапатом, мрмљао себи у браду, па неочекивано наглашавао, извикивао поједине речи, да би у заносу и самозаборављу, опет тонуо у тихи мрмор, док му се усрећујућа реченица све оштрије заривала у сећање.

О ПОКУШАЈУ ОПТУЖЕНОГ ДА СВОЈУ ОДГОВОРНОСТ за убиство, почињено у ноћи 17. јула, у башти породичне куће у Новом Саду, Косовска 20, упркос материјалним доказима, порекне овако:

Ноћ, рекао је оптужени, јесте доба дана у које се убиство догодило, јесте симбол зла, мајка сна и смрти, али то је и време клијања и зрења, симбол љубави. *Башта* јесте место злочина, али више од тога, она је слика света, слика раја, сфера врхунске спознаје. *Секира* нађена у башти није само оруђе злочина, већ и знак муње, снаге која продире у земљу и спаја је с небом. *Крв* жртве на рукама оптуженог може да буде доказ убиства, али крв није само доказ, већ и носилац живота, сам живот, напитак бесмртности. А ја? *Ја* није само лична заменица којом би, наведен половичним доказима, рекао је, требало да означи себе као извршиоца поменутог дела; ја — то је активни принцип личности, израз помирења, идентификације са собом. Па, најзад, и тврдња сведока да је те ноћи *видео једног крупног младића у белој кошуљи и црним цокулама како узрујано протрчава испред баштенског зида* побуђује сумњу да сведок, заправо, *није видео једну ситну старицу у црној сукњи и белих, босих ногу, како смирено седи иза баштенског зида.* Осталом, у оваквим ситуацијама, закључио је оптужени, редовно се покаже да је убица управо особа на коју се најмање сумњало.

О ТОМЕ КАКО ПРОМЕНА ПОЛОЖАЈА ЈЕДНЕ СЛИКЕ за 90 степени може да преокрене несрећу у срећу и обратно

Положај 1.

На Карађорђевом тргу у Београду, преко пута станичног парка, у петак у подне, пред свеопшту сеобу и гужву, стоји, у вратима једне гвожђарске радње, загрљен пар. Младић једном руком привија уза се девојчину главу, другом њена рамена. Она се свом тежином наслања на њега, он на ваздух или на стакло иза себе, непомични су, затворених очију, неми. Младић, иако давно израстао из пубертета, још има запаљену, местимице рошаву кожу која унеколико ремети патетику призора, али уједно упозорава на нека скривена жаришта у његовом животу и наговештава да је у овој сцени растанка он тај који ће се за тренутак-два, за сат или два одвојити од другог тела и, дохвативши торбу која лежи крај њихових ногу, кренути према Станици.

Да, њихова су лица скамењена: тренутак је немог очајања пред разлаз. Спуштени капци, оборене главе, сведоче да је ово двоје осуђено на растанак, на строгу казну растанка, и да нема силе која би ту ишта могла да измени.

Положај 2.

Можда, ипак? Ако нам, ипак, пажња за часак попусти или нас такне осећање самилости, догодиће се, можда, да се ова, у пролазу ухваћена слика укипљених очајника бешумно спусти у хоризонталу. А тада? Тада ће се наједном открити да је оно што је, на њиховим лицима, малочас изгледало као немо очајање, окамењеност, у ствари печат чврстог, здравог, дубоког сна, и да пред нама нису тела очајника који се у пустоши последњег тренутка пред растанак хватају једно за друго, већ смирена, опуштена тела уснулих љубавника који су се након дуге раздвојености коначно састали. Млади човек једном руком привија уза се девојчину главу, другом њена рамена, притиска, увлачи у себе њено тело, као да му оно без остатка припада, као да је његово рођено ребро које му се, давно откинуто и током хиљада година израсло у жену, најпад враћа на кичмено стабло, под срце. Ако, дакле, допустимо да време измакне нашој пажњи, видећемо како из паничне вертикале пополдневa казаљке наједном падају у смирујућу хоризонталу раног пополдневa (око 15,15 или, тачније, 15,17) и како се укоченост намах претвара у опуштеност и задовољство. Али, шта ако нас у том тренутку, можда, старомодни писак локомотиве или злослутни јек тешке гвожђурије тргне из водоравне сањарије? Уснули љубавници биће истог часа поново на ногама, насилу подигнути у вертикалну извесност очајања, враћени у 12 или 12,05.

(Семјуел Бекет у књизи *Више радости него жалости* описује један „слабо обучени пар (који је) стајао у довратку неких претенциозних вратница, она ослањајући се на врата, погнуте главе, он сучелице њој. Стајао је близу ње опуштених руку". Није ли опори, цинични Ирац у овим даблинским вратницама видео, у ствари, некакав претенциозан, масиван — а пространи мек — кревет о којем маштају бедни улични љубавници? Нису ли све туђе капије у којима копне бескућници, заправо, пројекције будућих постеља, не сведочи ли и ова слика да се срећа осваја тако што се несрећа обара, што се туђа капија претвара у властити кревет, а туђ зид у сопствени друм?)

У КОЈОЈ СЕ ДОГАЂАЈИ ПРИПОВЕДАЈУ ПО ЗАКОНИма силе теже. Тако писац

уместо да опише човека који се мучи на земљи,
описује земљу на којој се човек мучи;
уместо да опише бригу која му је притисла плећа,
описује његова плећа која је притисла брига;

уместо да опише његово напаћено тело како пада на земљу,

описује земљу како пада на његово напаћено тело.

На овакав поступак наводи тежина живота; описујући га одоздо, из перспективе онога што трпи, писац чини први корак у револуционарном мењању света.

КОЈА СЕ НИКАД НЕ БИ ЗАВРШИЛА ДА НИЈЕ *ВИШЕ* силе: изненадног звона на вратима, телефонског позива, праска разбијеног стакла, наиласка олује, удара гвоздених вратница, дечјих гласова у предсобљу. Двоструки убица Драган Марковић из села Страже, који је своју прву жртву, средовечну жену, једним ударцем оборио пред њеном кућом, унео је у кухињу, разбио јој главу каменом, докрајчио кухињским ножем, па, тражећи новац (жена је живела од социјалне помоћи), претурио све по кући, а другу жртву, седмогодишњу девојчицу из свог места, сачекавши је пред школом, одвео у шуму и, како су писале новине, „покушао обљубу на више начина и усмртио је са више убода" — на суду је изјавио:

„Милојку Красавић сам убио због пара, а малолетну Н. без икаквог разлога. Ударила ми је крв на очи."

Тај удар крви на очи, тај знак *ниже* силе открио је — замрачивши свест и призор — како се један дотад обичан, мали, још неуобличен детињи живот може у тренутку, једним ударом крви на очи, завршити као велика трагедија која, изазивајући, као и све трагедије овог света, сажаљење и страх, успева да ова осећања на уметнички најделотворнији начин и прочисти.

Јудита ШАЛГО

СИЊЕПЛАВО

Траву ватру и душу
окрећу нагоре
на врх у двор облака
ковчег невестински
у сињеплаво
носе ковчежари
Душо удиши сињеплаво
сињеплаво и тајно
Да копају
и никад
не откопају свет
На крају ластара
цвет и звезда
Пробуди ме нежност
топот каравана
Не иде ми се од извора
са извора — бистрина
Дете пламичак
по хумкама планинама
чукама и лединама
голетима гајевима
браздама и угарима
иза црног и црвеног
искри сињеплаво
Из оцака се испреда дим
Ватру радости
из траве тело нежности
види око
Никад ми ждребе
на гумну
везано за дирек

чардака
зарзало није после зоби
за седлом и узенгијом
У војнама
балканским и светским
само што је стасао момак
Све посејано
хоће да га дотакнеш
да га видиш
душу да ти отвори
и у кост опет да се врати
да натпеваш смрт
потоцима и процепима
још од римског
и пустог турског
вода гргољи
змија кошуљицу пресвлачи
брже ће суза земљу да натопи
из суше ће чемер да израсте
с језером муња да сиђе
док гутљај воде
до корена не стигне

У јари трепери сињеплаво
Гора шири гране. На одласку
дај ми знак, поглед од себе
којим ћу да гледам на свет
поглед љубавни којим аждају
у срце ћу да погодим
па да се излију отрови
По мостовима невесте
у црном и црвеном
жуту папрат носе
постеље илинденске стеру
сињеплаво носе
срцем-огњилом крешу
Душа од љубави изгоре
А срце не остари
По две танке плетенице
од обрва од очију
над планином глас
затегнуте сплетене за чекање
расплешће љубав
у шуми у црном гају
на постељи од искри и камења
по месечини на длану
у љубави и љубавној олуји

видећеш тело љубав душу
сињеплаву
Памтим царевину
и пешице и на коњу
друмовима
уместо класја
људски лешеви
и куршуми жути
памук и восак у уши
пре но што груну топови
стављам
излазим пред невреме
у тамно
чоје и сукна
онога раном својом што говори
а коњ му рже
и копитом
земљу на звезде баца
из невремена
у време да вратим
У кутијицу горчине
остављам жижак
Успињем се у срце
по чардацима и балконима
из ратова са свадби
носим црно и црвено

Сејач у плодно
родбина по свету
неко с бакљом у огњеној земљи
неко с крстом студени
Сила западна
сила источна
две укритене сламке
југа
Планини остављам
тежину и барјак
С тобом улазим
невесто
у сињеплаве пећине
на шареници црвеној
у нутрини гласа
у нутрини сунца
и месеца
грми млеко љубави
Слободни дух и душа
слободно тело слободна љубав

мелем на рану
на срце
љуто и слано
Премеравам путеве
сабирам плодове
Задржи се одржи се
на таласу остани
у ватри и светлости!
Првопозиваț
прводзиваț
у војнама
балканским
светским
Земља амајлија
једна на срцу
југ и море
у очима
У јари титра сињеплаво
над црним и црвеним
ждребе окићено
игра по гумнима
У првом балканском отац
у другом сви
с колена на колено
у војнама светским
по ланцима до звезда
обоји бело и црвено
жуто и зелено
Све што боли
олуја да ишчупа
река да однесе
да остане:
нит сињеплава
човек у висинама
свез уз травчицу
бакља у руци
писмо на прагу
љубав у срцу
пут под ногама
зеница у простору
крила над облацима
кишу и росу
за посејано
извор да носи
и копни

С македонског
Милорад ПРЕДОЈЕВИЋ

Радован ПАВЛОВСКИ

ВОДЕНИЦА

(Хаику)

*

Змија на прагу
катанац на вратима
сова на крову.

*

Да ли чувају
коприве воденицу
или је жаре?

*

Да л рибар живи
у старој поточари?
Не, већ пауци!

*

Зачаран жрвањ
немушто чекетало
мрак у брашњару.

*

Никад не беше
толико брашна свуда
ко сад прашине.

*

Сунце провлачи
кроз црвоточна брвна
брашњаве брке.

*

У једном кутку
где више прокишњава —
танка биљчица.

*

Сав упаучен
виси о стропу фењер
ко слепи миш.

*

Дрњци од вреће
сањају у буџаку
канце кантара.

*

Где ли је бритва
овај штап што шшара
где ли, тек, рука?

*

Слепи мишеви
вијају душе бивших
воденичара.

*

Шта ли све крије
ово чађаво сопче
гроб са прозором?

*

А коров цвета
као да нико није
ни долазио.

(1987)

Добрица ЕРИЋ

ПОСРЕДСТВОМ ПРЕПИСКЕ

Роман

(Наставак из претходне свеске)

Прошло је, можда, три месеца од оног доба када је Алтиник, с тешком главом, напустио село Кирзавод, извршио задатак на свом службеном путу и вратио се у своју матичну јединицу. Ником није испричао шта се у међувремену догађало с њим, нити је ико приметио било какве промене код њега осим, можда, Казика Иванова, који је приметио да је Алтиник сасвим престао да пише писма. Међутим, сам Казик није придавао никакав значај свом открићу.

Алтинику су још стизала писма од оних с којима се дописивао. Нека би и погледао, нека бацао, не читајући их. Наравно, није писао ни Људмили, а и она је, такође, ћутала.

За октобарске празнике демобилисани су и последњи другари из истог пука, којима је истицао рок те године. Сада је Алтиник постао најстарији војник на одслужењу и, како се то каже, чекао последњи воз. Последње године почео је осећати тежину службе, досадило му је, бројао је дане а да није ни знао колико му је дана преостало — могу га отпустити раније, а могу га задржати и дуже. У последње време избегавао је рад на аеродрому, стално се трудио да добије задатак — дежурство у летачкој трпезарији, у штабу или, у најгорем случају, у ескадрили. Тако се тумбао, само да му прође дан до вечери — дан и ноћ на задатку, па дан и ноћ слободан, а онда поново на задатак.

Обузет бригама војничког живота, понекад је заборављао на своју женидбу, понекад му се чинило да је то био кошмаран сан. Али, било му је сасвим лако да се увери у то да није сањао — требало је само да извуче из џепа буквицу и да је отвори на страници „брачно стање".

Наравно, могао би се успротивити незаконитом закључењу брака, али Алтиник није веровао да се подношењем тужбе може било шта постићи. Било би још црње и горе, јер је трипут прекршио војни закон, и то на најгрубљи начин. Прво, дан и ноћ је провео фактички самовољно, а самовољно одсуство дуже од два часа сматра се дезертерством. Друго, био је пијан, што је такође забрањено. И, треће, женио се без дозволе командира јединице.

Покушао је да скине печат куваним јајетом, али му то није пошло за руком; размишљао је да га натопи мастилом, али је страховао да ће одговарати због покушаја кривотворења докумената.

Остало му је да чека да ће, пре или касније, превара бити раскринкана или да некако сачека демобилизацију, па да буквицу замени чистом личном картом и — због, Људмила Ивановна.

Једном, убрзо по Новој години, он беше дежурни, на задатку у ескадрили. Био је понедељак, вегетаријански дан (војници га називају италијански) и дан политичке наставе. После доручка постројише ескадрилу и уведоше је у клуб да гледа тематски филм „Заштита од атомског напада". После распремања столова старији водник де Гол одведе двојицу редара у стовариште, на Одељење за интендатуру, да узму рубље за купатило. Алтиник је још једном обишао све собе у касарни, проверио снабдевеност постељином, поправио пешкире, пресавијене на троугао, и изашао у ходник. Поред улаза у касарну пожарни Пидоденко седео је на ормарићу и чачкао га камом, извађеном из корица.

— Пидоденко, пази, треба да наиђе Ишти-Шмишти, видеће те да седиш и узгред ће ти одрезати два прекоредна без поговора — рече му Алтиник.

— Не бој се, неће одрезати — рече Пидоденко. — Наредба команданта дивизије гласи: техничко особље не дирати.

— То важи за лето, када има много летова. А сада летова нема — коме си ти потребан? — узврати Алтиник.

Међутим, није инсистирао, а и Пидоденко га у том случају не би ни послушао драге воље. У авијацији није нео-

бично да се ни официра не плаше, а да не говоримо о млађем воднику.

Алтиник уђе у своју собу, откопча горње дугме на шињелу и леже на своју постељу, која се налазила на доњем делу кревета на спрат. Капу је натукао на чело, а ноге у чизмама сместио на шамлицу. Касарна беше претопла и поче га савладавати сан. Али, тек што је склопио очи, ходником се разлеже продоран глас Пидоденка:

— Ескадрила, устајање! Мирно! Дежурни на рапорт!

Алтиник скочи, удари главом о горњи спрат, брзо направи постељу и капу, закопча дугме на шињелу и, рушећи столицу, излете у ходник.

Пидоденко је седео на ормарићу по старом и млатарао ногама, а лице му је сијало од задовољства зато што је тако лукаво успео да превари дежурног.

— Будала, а не лечиш се — рече Алтиник и заврте прстом поред слепоочнице. Хтеде да се врати у касарну, али га Пидоденко позва:

— Алтиник!

— Шта је? — Алтиник га је подозриво гледао, очекујући смицалицу.

— Казик ти је донео писмо.

— Па хајде, настави да лажеш.

— Не верујеш, не мораш. — Пидоденко извуче испод себе изгужван коверат и поче наглас срицати адресу пошиљаоца: — Село . . . не разумем. Пивзавод, шта ли?

— Дај овамо! — јурну Алтиник на њега.

Да му га је просто затражио, онако равнодушно, Пидоденко би му га дао. Али, прохтело му се да пецне дежурног па је скочио са ормарића и отрчао у страну.

— Не, не, прво одиграј. Ко је то? „Алтиник — прочита он — Љ.” Жена, је ли?

— Дај кад ти кажем! — Алтиник крену на њега раширених руку. Поче јурњава. Срушише ормарић . . . На крају крајева, договорише се да му Пидоденко преда писмо за четири ударца по носу (за сваки ћошак коверта по један ударац). Алтиник се врати у своју собу црвеног носа, са сузом која му се тек појавила и с ковертом. Руке су му дрхтале од узбуђења док је отварао писмо, испред прозора.

„Поздрав из села Кирзавод!!!

Здраво драги и вољени мужу Вања; поздравља вас ваша супруга Људмила, добар дан или добро вече!

Озбиљно саопштавам да смо живи и здрави, што и вама желимо у вашем животу у цвету младости, а такође и у тешкоћама и невољама војничке службе.

Код нас је све добро, Вања. Учитељ Орфеј Степанович, кога сте видели на нашој свадби, нашао се под возом, док

је био пијан, ради чега је на сахрану до путовала његова кћерка Валентина из Немачке Демократске Републике. Она је плакала и туговала. За Октобарске смо заклали вепра тако да сада имамо масти и меса само је невоља једино у томе што ви живите далеко и што нам ни шта не пишете ево већ пуна три месеца. Мама стално пита када ће се окончати ваше одслужење армије а Вадик ми каже: мама, могу ли ја чика Вању да зовем тата? А шта ви кажете, а???!

Завршавам о себи.

Код нас је време хладно, с много снега. Старци кажу да ће летина бити богата. Борис се учланио у партију КПСС зато што су га унапредили у главног књиговођу и што је постао врло одговоран.

Е па, остајем с поздравом ваша вољена супруга Људмила.

П. С. Вања, до путујте што пре, мама је на месила колача с печуркама, они ће вас до чекати."

Алтиник није желео да одлаже тај посао, одмах се смести на ормарић и сачини одговор:

„Људмила, у првим редовима моје мале поруке дозволите да вам кажем да наш законити брак сматрам неважећим зато што сте ме ви и ваш брат Борис (па још и комунист!) преварили док сам био пијан, због чега брак сматрам неважећим и молим да ме више не узнемиравате.

С поздравом не ваш Иван.

П. С. А што се тиче колача, једите их ви."

Презиме адресата написао је „Сироза", а не „Алтиник".

То писмо предаде Казику Иванову, али га замоли да писмо пошаље цивилном поштом, с доплатом поштарине.

После тога се притајио и чекао могуће непријатности. И кроз две недеље доби ново писмо. Људмила је писала као да се ништа није догодило.

„Вања, ваше писмо смо до били, хвала велико. Код нас је све по старом. Мама је била мало болесна, лаки катар дисајних путева, сада се опоравља. Нашег комшију Јурку Кринина дрмнула струја док је поправљао телевизор. Наши сељаци су га за копали у земљу а требало је да примене вештачко дисање уста-у-уста, због тога је био не избежан смртоносан исход.

Вања, хоћу да вам саопштим огромну радост која ми је пре пунила сву моју душу и срце. Имаћемо . . . дете!!! Како ви гледате на то, а ???"

Алтиник је на то гледао тако да му се смркло пред очима. У свом одговору написао је:

„Људмила, маните се шале зато што сам с вама био само једном и то још није поуздано. Зато је требало да се

чувате ако се нисте поуздали у себе. Утолико пре што сте с непознатим мушкарцем кога до тада нисте лично ни познавали, него само на основу дописивања а приложили сте фотографију која је снимљена пре Револуције. А ако будете имали дете, оно неће бити моје, што се може доказати судском експертизом што ви као медицинар који се стара о здрављу насеља треба добро да знате и утувите себи у главу. А од ваших колача одавно ми се повраћа, због чега и остајем не ваш Иван."

Ово писмо је такође послао с доплатном поштарином. Без обзира на то, Људмила је наставила да пише редовно, да обавештава Алтиника о новостима у селу, шта се коме догодило, уредно одвајајући префиксе од осталих делова речи. Па чак и када је Алтиник престао да одговара на њена писма, када је престао да их чита и неотворена стављао у нови коверат и враћао их натраг, с доплатом поштарине. Људмила није очајавала, није дигла руке, него је наставила да пише са завидном упорношћу. Двадесет трећег фебруара Алтиник доби од ње телеграм-честитку, а првог маја стиже пошиљка коју је одбио да прими; није се ни заинтересовао шта је у њој — мислио је да су колачи с печуркама и, по својој прилици, није се преварио.

17.

У лето пук пређе на логоровање, у село Граково.

Сезона поче авионским незгодама. Један пилот се изгубио у ваздуху, нестало му керозина, па је пао на отворен простор, четрдесет километара од аеродрома, с поломљеним шасијама. Авион је отписан. Други пилот је приликом атерирања сломио предњи ногар шасије, преврнуо топове, од којих је један пробио резервоар с керозином. Када су обили заглављену светиљку кабине, пилот је седео у керозину до грла, срећа што се није још и запалио.

Ради истраге случајева, стиже висока комисија на челу с генералом. По читаве дане генерал је проводио у дугим плавим гаћама и с малом рибарском мрежом, шврљајући по обалама речице Граковице, а ноћу је играо преферанс са старијим официрима. Прокоцкао је, кажу, четири рубље.

Што се, пак, тиче случајева, комисија је о њима сачинила стручно мишљење: свему је крива слаба војна дисциплина. За то што пилоти не умеју да лете, извукоше дебљи крај, наравно, војници на одслужењу војног рока. Редови и кадар млађих водника добише по месец дана забране изласка. Истина, ионако се није имало куда изаћи: у селу су све саме бабе, а неколико младих цура које су још

остале на селу биле су запослене као куварице и конобарице у пилотској трпезарији јединице. Конобарице су пренебрегавале војнике и млађе воднике, јер су лети имале и официре.

Али, на три километра од села налазило се место које се такође звало Граково, и совхоз Граково. Тамо је Алтиник имао познаницу, девојку Нину. Имала је седамнаест година и била је ученица десетог разреда. Алтиник је имао озбиљне намере у вези с Нином и нестрпљиво је чекао када ће се завршити тај проклети месец, па да може ишчупати излазак.

И, ево, коначно је дошао и тај дан. У суботу, после летова, седморица људи постројише се испред шатора. Старији водник де Гол, с рукама на леђима, прође испред строја како би проверио чистоћу крагни и блистање дугмади и чизама. Стао је насупрот Алтинику и дуго га посматрао. Алтиник се сав укочи: сада ће старији водник због нечег да му тражи длаку у јајету.

— Алтиник — рече старији водник — тражи те командант ескадриле.

— Зашто? — запрепасти се Алтиник.

— Ако те траже, значи да си потребан.

Мајора Ишти-Шмиштија нађе у вењаку, преко пута штаба, где су пилоти разматрали летове, а механичари слушали политичку наставу. Испред мајора, на осмоугаоном сточићу, биле су авијатичарска кацига с наочарима, геодетска карта и дебела књига у коју је мајор, исплазивши језик од муке, записивао податке о последњем дану летења.

Да је сусрео мајора на улици, у цивилном оделу, Алтиник никада не би поверовао да тај гојазни, отромбољени човек бабљег лица лети на млазном ловцу и да га сматрају једним од најбољих пилота у читавој дивизији. Уосталом, мајора многи држе за будалу зато што вози бицикл, за разлику од других који имају аутомобиле.

Прешавши, по правилу службе, три последња корака стројевим, Алтиник се испрси испред мајора и хитну длан према капи:

— Друже мајоре, млађи водник Алтиник стигао је по вашем наређењу.

Мајор се за тренутак одвоји од књиге, диже поглед на Алтиника и заклима главом:

— Иш ти, шмиш ти, изгланцао се као самовар. Спреман за излазак?

— Тачно, друже мајоре! — заурлао је Алтиник.

— Хоћеш да пијанчиш? — мајор се саже над књигом.

— Никако!

— А можда имаш састанак с девојком?

— Тачно! — Алтиник се интимно осмехну у том смислу да, наводно, ми, мушкарци, можемо да се разумемо. Али мајор није видео тај осмех, јер је писао.

— Тако, тако — мајор окрену страницу и настави да пише. — А имаш ли ти код себе буквицу?

— Тачно! — махинално викну Алтиник и одмах осети како му је у грудима штрецнуло срце. Схватио је да долази тренутак којег се дуго прибојавао.

— Стави овде — мајор лупи по столу слободном левом руком, показујући где Алтиник треба да стави буквицу. При томе је и даље писао, не дижући главу.

Алтиник раскопча десни џеп, напипа тврде корице документа, али је одуговлачио с вађењем, као да је мислио да ће мајор заборавити на то.

— Дај, дај — рече мајор и, не гледајући у Алтиника, пружи руку.

Алтиник стави буквицу на крај стола, обамро од страха и предосећања невоље. Мајор је зграби и повуче к себи. И даље је писао нешто у књизи и истовремено прелиставао странице у буквици, прелетао погледом с једног на друго, тако да је Алтиник, колико год се плашио оног што тек долази, био зачуђен: он то изванредно лако постиже, полази му за руком и једно и друго. Прелиставајући тако буквицу, мајор стиже и до оног места на којем се налазио злосрећни печат. Мајор погледа печат, дописа још некакву реченицу, стави тачку, одгурну у страну књигу, заједно с кацигом и геодетском картом, па привуче буквицу к себи.

— Иш ти, шмиш ти — рече зачуђено док је разгледао буквицу некако са стране. — „Брак склопљен с Људмилом Сировом Ивановном.” Шта је ово? — удаљио се од буквице и прстом показивао печат с таквим гађењем као да је то била некаква стеница или бубашваба.

Алтиник је ћутао, јер није знао шта да каже.

— Питам вас шта је ово? — мајор тресну песницом по столу тако да одскочише и кацига и геодетска карта.

Алтиник није реаговао.

— Алтиник! — мајор је падао у ватру. — Питам вас, на руском језику, где сте нашли ту Људмилу Сирову? Ко вам је дао право да се жените без дозволе команданта пука?

И тада Алтиник осети да све што му се накупило за ово време, као кнедла навиљује према грлу, па се одједном оте у облику некаквог чудног и дивљег гласа, налик на блејање овце.

— Ви се — смејете? — запрепасти се мајор.

Али је одмах схватио да се Алтиник уопште не смеје него се ухватио за стуб и хистерично удара о њега.

— Алтиниче, шта ти је? Шта је с тобом?

Преплашени мајор притрча Алтинику, ухвати га за рамена и погледа у лице. Алтиника беше срамота што се тако понаша, хтеде да се суздржи, али није могао.

— Алтиниче — рече мајор тихо, готово шапатом — Хајде, престани, молим те. Преклињем те. Нисам хтео да те увредим. Па добро, нашао си тамо неку женску, заволео је, одлучио да се жениш и — молим, нико ти не смета. Али да си бар напоменуо, да си бар рекао да знам. А онда одједном, с неба па у ребра, добијам, ево, ову цедуљу. Он из геодетске карте извуче лист из свеске, на квадратиће, и Алтиник, још увек јецајући али сада већ много смиреније, препозна познати рукопис: „Због не сталног моралног лика мог мужа Алтиник Ивана, молим да му не дозвољавате излаз, да би из бегао случајна познанства с женама лаког поншања и спречио расуло породице, више не жељених последица. Уз . . .” Па некаква кукица, а у загради стоји, штампаним словима: „Алтиник”.

Алтиник прочита тај документ до краја, задржа поглед на потпису и осети како му се усне опет размилеше на разне стране; поново заплака, и то тако неутешно како није плакао можда од самог детињства.

18.

У септембру су отпуштали прве на реду за демобилизацију. У ескадрили их је било свега осморо људи, укључујући и Алтиника. Уочи тог дана Ишти-Шмишти је одржао свечани говор пред стројем и свој осморици уручио диплому.

Дошао је и изјутра, после доручка, када су се демобилисани постројили с коферима. Појавио се у парадној униформи коју, и поред двадесетак година службе, није научио да носи. Опасач на боку, капа на ушима. Алтиник, као старији по звању, командовао је „мирно”.

— Вољно — рече мајор. Прође испред строја. — Иш ти, шмиш ти, спремни сте. Радосни, очигледно. Досадило вам. — Осврнуо се лоповски и шапатом рекао: — Па, право да вам кажем, и мени је досадило. Довде ми је! — ивицом длана пређе по свом грлу.

Демобилисани се засмејаше, а заједно с њима и Алтиник — за све ово време први пут је схватио да Ишти-Шмишти у суштини није рђав човек; без обзира на то што је он мајор, што је пилот прве класе и што добија гомилу новаца, и сам Алтиник је такође видео да овде не теку мед и млеко.

Мајор је пружио руку свакоме од њих, пожелео све оно што се у таквим случајевима пожелети може. Алтиник је

командовао „налево круг" и „напред марш"; демобилисани кренуше према капији, онако у гомили, а не у строју.

Кола им, наравно, нису дата. Кажу да су се синоћ због тога посвађали Ишти-Шмишти и командант пука. Требало је пешачити три километра до станице, са стварима.

Прилазећи већ команди пука, наиђоше на Казика Иванова са торбом. Последњи пут јурнуше на њега — има ли писама?

— За тебе има — рекао је Казик Алтинику.

— Од кога?

— Из Житомира.

— Задржи га за себе — Алтиник руком одмахну.

— Договорено — насмеја се Казик и повуче у страну Алтиника. — Чуј, тамо у команди пука чека те нека жена.

— Каква жена? — узнемири се Алтиник.

— Не знам каква. С дететом. Каже: жена.

— Ето . . . 'ти мајку. — Алтинику клонуше руке: — Дечаци, идите, одмах стижем — довикну осталима.

Пошто је размислио, одлучи да крене на другу капију, која се налазила на другом крају круга. Али, чим је изашао, први човек ког угледа био је Борис. У новом плавом оделу, с белом кошуљом и краватом, разговарао је са стражарем. Када угледа Алтиника, Борис се срдачно осмехну и пође у сусрет. Алтиник испусти кофер на земљу.

— Шта ти овде радиш? — упита он смркнуто.

— Све због Љутке, дигла панику — насмеја се Борис. — Каже, иди, припази тамо, можда он и не зна да смо ми овде.

Он се окрену према главној капији, стави длан уз уста и повика: — Љутка! Дођи овамо!

Алтиник се збуни. Шта да ради? Да бежи? Али, куда да бежиш с кофером? Стићи ће те.

А Људмила се већ приближавала с белим завежљајем, превезаним плавом траком.

— Не плачи, не плачи — мумлала је у трку, тресући завежљај — то је он, наш драги татица. Ево, чека нас. Не плачи.

Она премести завежљај у леву руку и, пре него што је Алтиник дошао к себи, она га десном загрли око врата и своје усне упи у његове. Благо, али упорно гурао је Алтиник Људмилу од себе, измакао се у страну и рукавом обрисао уста.

— Шта је то? — упитао је, главом показујући на замотуљак.

— „Шта" — туробно понови Борис. — Није „шта" него „ко". То је човек.

— То је твој синчић, Вања — потврдила је Људмила — Пјотр Иванович Алтиник.

Из замотуљка се зачу некакав писак који је, по свему судећи, испуштао Пјотр Иванович. Људмила поново поче да га зиба и мумла.

— Хајде, не плачи, Петењка, голуждравче мој златни. Твој татица је овде, неће те оставити.

Алтиник направи круг око кофера.

— Слушај, Људмила — рече он тихо — не карикирај ме својим дететом, јер ја не знам откуп ти оно и немам никакве везе с њим. Што се тиче свега осталог, ја наш брак не признајем зато што сте ме преваром одвукли док сам био у пијаном стању.

Он зграби свој кофер и одлучно крену према путу који води на станицу.

— Јој, Господе! Јој, несреће! — нарицала је Људмила, ситно корачајући поред њега. — Преварили! — завриштала је неочекивано, пискавим и гадним гласом. — Преварили!!!

Алтиник убрза корак.

— Петењка! — завриштала је завежљају. — Синчићу! Преварио те татица! Оставио! Рођени татица! Ти си мој кукаван сирочић!

Алтиник не издржа, застаде. Осврну се на капију — тамо су већ нагрнули слободни војници из стражаре и радознало посматрали.

— Људмила — рече он топло. — Молим те да ме оставиш на миру. Па ти бар знаш да ја немам ништа с тим!

— А како то: „немам ништа с тим" — стиже Борис. — Па дете је све на тебе, пљунути отац. Код нас цело село, свако ко га види, каже: Иванова слика и прилика. И сам погледај. Љутка, не дерњај се него дај-де овамо то дете.

Он узе завежљај од сестре и одмота га на врху. Алтиник невољко баци поглед. Тамо је лежало нешто црвено, смежурано, налик пре на недозрели парадајз него на њега, Ивана Алтиника. Али нешто што је било веће од њега, шапну му на уво: „твој је". И тиштала га је туга, и болело срце. Али, ако се сада преда, то би за њега значило да се помирио и ставио крст на све оно чему је тежио.

— Није мој — рече Алтиник и облизну усне.

— Ах, није твој? — вриснула је Људмила. — Ево ти! — И пре него што је трепнуо, завежљај се обрео у прашини поред његових ногу. — Узми га, гаде ненормални! — вриштала је Људмила и трчала према станици. — Борисе! — звала је издалека. — Хајдемо одавде, што стојиш тамо?

— Одмах ћу — рекао је Борис, свестан кривице, и прво неодлучно, а онда трком крену за Људмилом. Стиже је, за-

устави, о нечему кратко поразговараше, посваћаше се мало и кренуше даље, не осврћући се.

Алтиник је дуго стајао с кофером у рукама, и отворених уста зурио за њима.

— Уа! — зачуо је слабашан писак у близини његових ногу. — Уа!

Он испусти кофер и клекну на колена изнад завежљаја. Помери угао покривача. Мало црвено створење, које није имало ништа друго осим широко отворених уста, грчило се од неносне муке. Алтинику је било несхватљиво откуда му толике снаге да тако јако вришти.

— Ех, ти, Пјотре Иваничу! — заклима главом Алтиник. — Па добро, зашто се дерњаш? Нико те неће оставити. Ево, узећу те, однети мајци и баки твојој. Оне ће нешто урадити, нека се бакћу око тебе.

19.

Сунце се ближило зениту. Воз на који је Алтиник журио одавно је отишао, а он је још увек био на пола пута. Била је таква врућина као да није септембар, него половина јула. Алтиник је скинуо опасач, раскопчао сву дугмад на блузи и, спотичући се по прашини, корачао напред, не видећи ништа од заслепљујућег сунца и зноја који му се лио у очи. Све чешће је застајао, да предахне. Уста беху сува, а у грудима је пекло. Кофер је теглио десну, а завежљај леву руку. Дете је одавно већ помолило из завежљаја своје мале, криве ножице, махало њима по ваздуху и немилосрдно се драло, настојећи да цело испадне. Алтиник га је цупкао, поправљао и ишао даље.

У једном тренутку он обрати пажњу на то да је дете престало да вришти, погледа и виде да га држи за главу. „Угушило се" — помисли ужаснуто Алтиник, баци кофер и поче обема рукама да дрмуса дете и изговара:

— А-а-а-а-а.

Дете се прену, завришта и из њега одмах покуља тако много као да је пукао велики чир. Потпуно збуњен, Алтиник гадљиво стави завежљај на траву поред пута, па оде и седе на кофер, који је стајао са стране. Дете настави да се цепа.

— Вришти, вришти — рече Алтиник срдито. — Вришти, нећу ти прићи, па макар се искидао.

Осврнуо се. Около беше гола степа, а већ у даљини црнеле су се аеродромске грађевине, изобличене фатаморганом. Беше пусто. Кад би се макар једна кола појавила на празном путу! . . . Алтиник запали, али га је и без тога

гребало у грлу, па му се сасвим смучи. Он бесно завитла цигарету. Сети се детета, тешка срца окрену главу према њему и одузе се. Велика, прљава врана ходала је ситно око завежљаја и загледала га, нагнувши главу устрану.

— Иш, проклетнице! — јурну Алтиник на њу.

— Каррр! — огласи се врана незадовољним, реским гласом и, тешко машући крилима, диже се и одлете на усамљено дрво у даљини.

Дете, које се пре тога беше притајило, заплака поново. Алтиник се преко воље приближи, са два прста опрезно разви покривач, а затим и пелене: виде да је незгода већа него што је он очекивао.

Савлађујући гађење, поче да брише дете сувим крајем пелене, затим се измаче и баци је на траву. Из кофера узе нове, још неисечене фланелске обојке и њима поче замотавати Петра Ивановича.

— Алтиник! — зачу иза леђа, трже се и окрену.

На путу је стајао мајор Ишти-Шмишти и рукама придржавао бицикл. Не водећи рачуна о томе шта ради, Алтиник се испрси и стаде тако да собом заклони дете.

— Је ли твој? — саосећајно упита мајор. Спустио је бицикл на земљу, пришао и завирио у завежљај. — Па колико само личи! — разнежи се. — Очева слика и прилика.

Алтиника те речи у исто време и обрадоваше и расрдише. А мајор је већ пуцкетао прстима изнад детета, као правца дадиља.

— Како га то тако повијате? — растужи се он. — Премда је то обојак, али њиме не замотаваш ногу него дете. Гледај, ево како то треба радити. Прво једну, па другу руку, одвојено. А сада ножице . . .

И заиста, мајор који сам није умео да се обуче како ваља, пови дете тако чврсто и тако уредно као да се целог живота само тиме бавио. — Држи! — пружио је замотуљак Алтинику, који га прихвати раширених руку.

Стајао је пред мајорем тако, раширених руку, у незграпној пози.

— А где је жена? — запита мајор, после ћутања.

„Жена"! Од те речи Алтинику би неугодно. Хтео је да објасни мајору да она није никаква жена, да му исприча како су га пијаног довели у сеоски совјет и учинили му нечувену подвалу; међутим, пошто није нашао такве речи, само је климнуо главом у правцу станице и рекао:

— Тамо.

— Па, дај да ти помогнем.

Мајор узе кофер, окачи ручку за гувернал и они кренуше даље, један поред другог.

И тада је Алтиник, први пут у току овог несрећног дана, имао среће. Иза леђа зачуше брујање мотора. Алтиник и мајор се окренуше. Путем је дизала прашину и приближавала им се шеснаестотона цистерна. Мајор стаде на сред пута и подиже руку. Цистерна стаде. Из кабине радознало извири војник, на срећу, непознат Алтинику.

— Брајко! — јурну мајор према њему — буди пријатељ, повези друга.

— Изволите, друже мајоре — шофер широм отвори врата.

— Па ето, Алтиниче, видиш како је све добро — обрадовао се Ишти-Шмишти. — Дај-де дете, придржаћу га, а ти се пењи у кабину.

Када се Алтиник сместио, мајор му пружи кофер. Шофер стисну квачило и даде гас.

— Сачекај! — викну му мајор и скочи на папучу. — Алтиниче, слушај . . . — он одједном запе, бирајући речи. — Ако ти у прво време буде тешко, пиши, можда ћу моћи да ти некако помогнем, да дотурим мало пара, наравно, на зајам . . . Не устручавај се, ја имам добру плату, ништа ме не кошта да ти мало помогнем. Тако, пиши! Адресу и презиме знаш, зовем се Фјодор Иљич.

Алтиник хтеде да каже „хвала", али га језик не послуша и опет, као онда у вењаку, почеше да му се тргају усне.

Мајор скочи с папуче и махну руком. Шофер крену.

— Фјодор Иљич — рече он и насмеја се. — Твој командант, шта ли? — он баци поглед на Алтиника.

— Аха — рече Алтиник.

— Неки чудак — возач заврте главом и засмеја се. — Одмах се види да је ударен.

Алтиник ништа не одговори, провири кроз прозорчић. Гломазни мајор седео је на бициклу, тако крхком за њега, и марљиво окретао педале. Није гледао у Алтиника.

20.

Шофер довезе Алтиника до саме станице.

— Хвала, пријатељу — искрено рече Алтиник док се с дететом извлачио из кабине.

— Ништа, ништа — шофер му додаде кофер, погледа га и поново се насмеја. — У здрављу, татице.

Лупну вратима и крену даље.

Алтиник је без муке нашао Људмилу и Бориса. Седели су на трави, у малом парку железничке станице, мезили колаче које су ставили на новине и наизменично пијуцкали бовлу из отворене флаше. Алтиник ћутке седе уз њих, а

дете стави на колена. Брат и сестра га дочекаше као да се ништа није догодило.

— Поједи колач, Вања — предложи Борис.

— Нећу — одби Иван.

— Једи, ти волиш с печуркама — понудљиво рече Људмила.

И од самог спомена на те печурке, он осети лаку мучнину. Прогута пљувачку и врло мирно рече:

— Слушај, Људмила, одлучио сам следеће: ако нећеш дете, узећу га ја. Даћу га мојој мајци, она се сада пензионисала, па нека се забави.

Људмила је мљацкала колач и није одговарала, само је гледала у Бориса.

— Мајку си такође измислио. — Борис гуцну бовлу, обриса уста надланицом и стресе мрве са сакоа. — Колико година има твоја мајка?

— Шта те се тичу њене године? — непријатељски ће Алтиник.

— Занимљиво — рече Борис. — Може ли га она дојити?

Алтиник се замисли. О дојењу није ни размишљао. Људмила не издржа, шмрцну у песницу и, очигледно, мрва јој оде у душник. Исколачила је очи, поцрвенела, почела да дахће и кашље док ју је Борис лупао дланом по леђима. „Можда ће се удавити" — с надом помисли Алтиник, али, на жалост, све прође.

Пробуђено буком, дете се прену и заплака.

— Дај овамо — Људмила узе сина, стави га на колена и извади дојку. Дојка беше бела, густо испреплетана плавим жилицама. Њен изглед деловао је на Алтиника баш као и колачи с печуркама — он окрену главу.

Поседе ћутке. Затим устаде, узе кофер.

— Па, добро — рече не гледајући своје саговорнике. — Нећете, не морате, ја идем. И без журбе се упути према станичној згради.

Али после десет корака зачу иза леђа страшан, нељудски крик, па се окрену. Према њему је трчала Људмила са зверским изразом лица док јој је дојка млатарала напољу; она је узвикивала некакве речи од којих је он разабрао само три: „олош" и „гад несрећни". Алтиник потрча. Иза бочних станичних врата искочи милиционер. Алтиник не стиже да се уклони, милиционер му подметну ногу и обојица се пруђише по прашини. Од удара, отвори се кофер и из њега испадоше на пут зимска капа, четкица за зубе и сапун. Милиционер се први прибра. Седе на Алтиника и заврну му десну руку на леђа.

— Пусти! — трже се Алтиник и одмах осети несносну бол у лакту.

— Не бацакај се — рече милиционер, тешко дишући. — Биће још горе. Устај.

Алтиник се подиже и слободном руком поче да отреса прашину са образа.

— Аха, долијао си! — повика злурадо Људмила. — Ухапсите га, друже милиционеру!

— Шта је урадио? — строго упита милиционер.

— Оставио! — Људмила сакри дојку и зацвиле: — С малим дететом . . . с одојчетом . . .

— А-а — разочарано отегну милиционер, очигледно жалећи што је бадава учествовао у тој гужви. — А ја помислио . . . То расправите сами.

Пустио је Алтиника, отресао колена и кренуо својим послом.

Алтиник се саже над стварима које су испале из кофера.

Стиже Борис, носећи дете у наручју. Саже се и подиже четкицу за зубе.

— Треба је опрати — рече он.

— Дај овамо! — Алтиник истрже четкицу и баци је у кофер. Потом се дуго мучио с катанцем.

Људмила је стајала поред њих и тихо цвилела, исто онако као када је то радила код куће у селу, на дан венчања.

— Не урлај — с гађењем рече Алтиник — свеједно нећу живети с тобом, и не надај се томе.

— И добро ћеш поступити — неочекивано га подржа Борис.

Алтиник се забезекну и погледа га. Људмила зацвиле још јаче.

— Речено ти је „не урлај", према томе, не урлај! — викну на њу Борис. — Узми дете и иди на своје место!

Људмила се збуни, одмах се стиша, узе дете и пође онамо где је малопре седела.

— Кучка! — рече Борис гледајући за њом и сочно пљуну. — Вања — окрену се Алтинику — хајде да поразговарамо као мушкарац с мушкарцем.

— Хајде, лупетај — суморно рече Алтиник.

— Вања, преклињем те — Борис стави руку на груди — пођи са нама.

— Ма немој! — разјари се Алтиник и маши се кофера. — Мислио сам да ћеш рећи нешто ново.

— Не, сачекај, прво ме саслушај — рече Борис.

— Нећу ни да чујем — рече Иван и крену према станици.

— Па кад те молим, саслушај ме. — Борис истрча пред њега. — Ништа нећеш изгубити тиме ако ме саслушаш. Твоја је ствар хоћеш ли се сложити. Али те саветујем као пријатеља: пођи са нама. Као што видиш, Љутка није при себи. Она те свеједно неће пустити. Ископаће ти очи.

— Па да, ископаће — осмехну се Иван — Али ево опробаног — он потури песницу под Борисов нос — кад једном ударим, преврнуће се преко главе.

— Шта ти је! — Борис размаха рукама. — И не помишљај на то! Дићи ће буку, сакупиће се сва милиција, цео живот ћеш се потуцати по затворима. Саветујем ти, Вања, од свег срца, да пођеш са нама. Остани пар дана, да те виде, а онда ноћу седни на воз — сам ћу ти донети кофер — само нека те виде.

— Блебећеш глупости — рече Алтиник. — Куда ја то треба да идем и зашто? Имам исказницу за бесплатну вожњу у другом правцу, мајка ме чека. А немам ни толико новаца да би их трошио на возне карте тамо-амо.

— Што се тиче карата, не брини — уверавао га је Борис. — За тамо је купљена карта, а отуда — ја плаћам, ево, дајем ти часну партијску реч. А што се тиче мајке, шта ћеш! Пошаљи јој телеграм, сачекаће још два дана. Чекала је и више. Па Љутка је, да ти право кажем, врло добра жена. И писмена, и чиста. И уме да се понаша у друштву. Али је блесава. Заљубила се у тебе смртно, шта год да јој рекнеш, она грува једно те исто: „Хоћу да живим с Иваном, па то ти је". Догађало се већ, и ја и мајка смо говорили: „Зашто му се натураш? Па неће он да живи с гобом. Зар се може тако почети живот кад од самог почетка нема никакве љубави?" „Не", каже, „а ћу га приморати да ме заволи". Хајдемо, Вања. Бићеш пар дана код нас, одморићеш се, и чим се она макар мало смири, седи на воз и бриши натраг.

Алтиник се замисли. Није желео скандале овде, где се могу појавити познати војници из јединице. Путовање код Људмиле је, наравно, опасно, али он, у ствари, увек може стругнути. У крајњем случају, бациће кофер, ионако у њему нема ничег вредног.

— Па, добро — још је у себи разматрао варијанте и на основу сваке закључивао да ће му бити лакше да кидне после него сада.

— Значи, даћеш ми довољно новаца за повратну карту?

— Па колико треба да ти се кунем! — чак се донекле увредио Борис. — Биће онако како сам казао.

— Али пази — за сваки случај припрети Алтиник — ако се шта деси, све ћу вас поклати, па нека ме стрељају, али с Љутком да живим, нећу.

21.

Пре четири године, док сам био на службеном путу, случајно доспех у село Кирзавод. У очекивању обећаних кола, којима је требало да кренем у рејон, седох на дрвени доксат нахерене брвнаре коју су звали железничком станицом; пушио сам цигарете „новост" и размишљао где сам чуо за то име — Кирзавод.

Мали трг испред станице беше асфалтиран, а сви путеви који су водили до ње — сама прашинчина. На средини трга — постамент од бетона и гвожђа, споменик неком ког су или недавно скинули или обрнуто, који тек треба да поставе. У сенци постамента мицала се риђа квочка с пилићима, паперјастим као маслачак, а двоје деце, од око дванаест година, возили су бицикле, заједно с младим милиционером који је панталоне угурао у смеђе чарапе.

Улица која сече трг беше празна. У један мах њоме прође мали багер „беларус" с подигнутом лопатицом, затим протрча теле, за чији су реп биле привезане грабуље, а за њим, у облаку прашине, бујук деце од старијег предшколског до старијег школског узраста. Дечаци који су се возили по тргу јурнуше на бициклима за њима, милиционер крену у истом правцу, а онда размисли, врати се на трг и настави да бициклом марљиво исписује кругове и „осмице".

Ту, на клупицу поред мене, спусти се неки човек кога у почетку чак нисам ни погледао. Очигледно желећи да започне разговор, он уздахну, накашља се и рече:

— Да-а, врућина.

— Аха — сложих се и помислих како ће он одмах затражити цигарету. И заиста:

— Да немате цигарету? — упита он, сматрајући да се наше познанство довољно учврстило.

— Изволите — гледајући за милиционером, пружих му паклицу.

— Уху, са филтером! — изненади се он. — Могу ли две?

— Може.

— Шибице сам такође заборавио код куће — рече он, увиђајући да је стигао до краја. И протеже се да припали од мене. Тада сам га први пут погледао и препознао:

— Алтиниk!

И, наравно, одмах сам се сетио где сам чуо за име Кирзавод.

— Не препознајеш ме? — упитах га.

— Нешто не препознајем — промрмљао је загледајући ми се у лице.

Представих се.

— А-а . . . — Он се умири, али не показа никакво одушевљење. — Узећу ти још једну цигарету. За вечерас.

— Узми. Узми све. Имам их још — рекао сам.

— Да немаш цело пакло?

У кофери се наће и цела паклица.

Затим смо били у „дупчари", малој продавници преко пута железничке станице. Дебела продавачица у прљавом мантилу сипала нам је по сто педесет грама вотке и по криглу пива. Вотку сам попио засебно, а Алтиник је своју помешао с пивом. Стајали смо поред прозора, тако да ми је железнички трг био пред очима, па се нисам плашио да ће ми кола промаћи.

Причали смо о свему и свачему. Сећали се свог служења војске, мајора Ишти-Шмиштија, старијег водника де Гола и осталих.

Нисам се нарочито распитивао како Алтиник сада живи, али сам ипак сазнао понешто.

Када је допутовао у село с Људмилом и Борисом, он није ни помишљао да остане, спремао се да завара Људмилу и да кидне, као што је и планирао, али је она била на опрезу. Дању је правила такве скандале да је било узалудно чак и покушавати, а ноћу би се будила од сваког шума. Он је стално вребао тренутак, вребао и вребао, све док она није поново затруднела. Покушао је да натера Људмилу на абортус — али, ни говора! И више није имао куд. Ко ће да узме мушкарца који трећину плате даје за алиментацију? А за то време се привикао на прво дете.

— А колико их имаш? — не издржах и запитах га.

— Троје — постиде се Алтиник. — Наравно, без Вадика.

— А живи ли Вадик са вама?

— Не, у Лењинграду је. Завршава вишу железничку школу — рече он, не без поноса.

— А шта ти радиш?

— Шта радим? — успори он, не желећи да каже. А затим бубну, чак као да изазива: — Чувар пруге. На прелазу. Кад иде воз, отварам рампу, кад прође — затварам. Узми још по криглу пива ако ти није жао.

Тек што смо заменили кригле на прозорској дасци, отворише се врата продавнице и на прагу се појави жена у црвеној хаљини без рукава. Испод хаљине штрчао јој је стомак, као фудбалска лопта, на лицу јој беху карактеристичне пеге, очи су јој се цаклиле.

— А, ту си ти! — повика она на Алтиника. — Знала сам ја да си ти овде, гаде несрећни, дечица немају шта да обују, а он овде и последњу копејку пропија!

Алтиник се некако сав скупи, као јеж, и као да постаде нижег раста.

— Па шта ти је, Људмила — покуша он да узврати. — Срео сам друга. Заједно смо служили војску. Упознајте се.

— Ма немој, немам друга посла него да се упознајем са сваком пијаницом!

— Престани да се срамотиш, Људмила — молио је Алтиник. — Он чашћава.

— И то да ти верујем? — није попуштала Људмила. — Па у целом Совјетском Савезу нема таквих будала, осим тебе, који би туђе људе чашћавали.

— Људмила, истина је, он је платио — хладно потврди дебела продавачица.

— И ти се још мешаш, кучко одвратна — окрену се Људмила према њој. — И само знаш једино да својим прљавим очима буљиш у туђе мужеве.

Продавачица још не стиже да одговори, нити ја да се приберем, кад Људмила извуче мужа на улицу и већ се отуда чуло њено одвратно и дивљачко дерњање на цело село.

Када сам изашао напоље, они су већ били поодмакли; Алтиник је ишао напред, погнуте главе; Људмила га је левом руком држала за оковратник, а малом песницом десне из све снаге ударала по глави. Другом страном улице лагано је возио бицикл милиционер с панталонама угураним у смеђе чарапе, и радознало посматрао пролазнике.

(Крај)

1968.

С руског
Радмила МЕЧАНИН

Владимир ВОЈНОВИЧ

ФИНАЛЕ

УДОВИЦЕ И ПРОСЈАЦИ

И поред
више него слободно цитиране
Ionescove тврдње
да је телефонском претплатнику
анакроно јављати се писмом заметеној
љуби
шаљем ти запацкане листиће наркотизиране
сњежине
моја те/твоја ме
кожа не може заборавити
ни на једној нама непознатој звијезди
И уз нај-
оптимистичније осмртнице
љубави
нама је пјевање дисање
ци-та-ти
цвркућу уснице Удове Свјетлости
ци-та-ти
механички просјаци свјетлости
Цитати
ти фрагменти
Божјег
лица
Чак се и љупки славуји упуштају у
међусобно натјецање
у пјевању које често завршава
смрћу побијеђеног

ЛУНОФОБИЈА

Романи

Фосилни остаци мјесечара
сипка осипа се
босанчица под кажипрстом мјесечара
нека усницу брзо прошара
наушница заносна бијела сипка душа
кад кажем д у ш а
језик ужаснут застане у празну ходу
не може докучити што се то заправо рекло
та станка
то ненадано поклоњено вријеме лебдења
то њихање
тај брзи бљесак свјетла
тај отисак босанчице има неугодно
дуго памћење

ДИСЦИПЛИНА МЕТРА

Poeta Vátes
Поета Вартекс
Bashô, микропроцесор.

Јутрос Хаику
пожељет ће бити
масовни диктатор.

СПЕКУЛАТИВНИ МАТЕРИЈАЛ

Fred Hoyle, нисам биолошко средиште
једна је теорема ускрснула с мрљом на души
тисућу година прије Криста
(двије тисуће година послије мене)
———— Ноа, продана душо
---------- узми ме избезумљеног
.... бит ћу сретна бактерија
у твојој капсули:
моја мати је прашина.

Оче, ја сам сфингино јаје
ноћима обилазе ме спекулативни духови
себичних гена
у безумним ретортама астрологије, анђела
и љубави
топим своју насљедну коштану срж:
ја сам разбио љуску као лав
Бог ногометаш и вјештац.

ПРОСВИЈЕЋЕНИ У ГЛАВНОЈ УЛОЗИ

Buddha,
Револвер калибра 11,46 тт
Просвијећено
упуцава Кришну.

Buddha,
Самоубилачка Свјетлост
ноншалантно пјевуши знану пјесму
Nothing.

Али што се мене тиче
Buddha
морао бих напокон поспремити
Себе.

АПСТРАКТНА ГЕСТА

Глагољица цури с неба
Бог, Филм
врти се у главама љупких сисаваца

Цуре магични гени овисници
Бог их је срушио с неба
Глагољски мисал,
маљинска миса мјесечара
— сценариј за небеску видеотеку.

DC 10

БОГ је жив
abba abba cdc dc 10
мрмља у жестокој олуји
о види NIETZSCHEA црнога врага
на 10 тисућа метара изнад локве суза

БОГ је жив
с мотором скрушено брујим
све до блиставе писте
са које ношен лахором добродошлице
тек с нелагодом сјећам се свечаних лица
брижних пастира
цијепања улазнице у рај

ДИСЦИПЛИНА МЕТРА, 2

(Bashô и даље у главној улози)

Bashô, цврчак распјеван
тутњи у поноћ —
не бих згазио мрава.

Buddha у паралелном свијету
точком утрне video-recorder
— мрав би згазио мене.

ЗАШТО ВОЛИМ BASHÔA

(измицање тла)

јер у свега три ретка могу
задријемати ослоњен на ништавило

као сан, као лебдење

ГЛАГОЉИЦА ЛЕТИ У НЕБО

Горе у вакууму
нама се врло брзо топе кости
н е т к о тко нас проматра са стране
с правом могао би помислити
Под скафандерима у шетњу излазе
медузе

Горе у вакууму
сјајан и бистар говор може боље
сакрити
сличицу-по-сличицу
никоме више потребна сјећања

Горе у вакууму
наш неодређени дио бића
што га у уобичајеним приликама
називамо д у ш о м
мијења ли и он тјескобне своје
садржаје
по строгим законима еволуције

Горе у вакууму
млијеко и јогурт остају дуго млади
Горе у вакууму
јединствени су називник духовне
заједнице
Горе у вакууму
сунце излази у очима глагољице

Славко ЈЕНДРИЧКО

ТИПОЛОШКО ИЗУЧАВАЊЕ РОМАНА У ИСТОРИЈСКОЈ ПЕРСПЕКТИВИ

Типолошко изучавање романа је колико изазован толико и тежак, па можда и нерешив задатак. Као што је познато, најпопуларнија литерарна врста у европској књижевности деветнаестог и двадесетог века је у исти мах и најекспанзивнија, с најјачим претензијама на запоседање или асимиловање других врста, па и родова, па чак и видова изражавања. То, укратко, значи да се роман хоће не само „универзалним жанром", већ и обликом који би измирио и укрстио фикционални и нефикционални израз, уметнички и неуметнички (научни и философски) вид језичког стварања. Ако се „аморфном" и „сваштарском" лику ове књижевне врсте — која је управо са ових разлога наилазила на начелан отпор и таквих духова као што су Валери, Гомбрович и Чеслав Милош — придодају и специфичне околности у којима се она јавља и уобличује у различитим културним и националним контекстима, онда се изгледи на типолошко диференцирање романа које би умакло „рђавој бесконачности" емпиријског шаренила показују као веома малени, па, можда, чак и илузорни. Ваљана теорија — по легитимном епистемолошком налогу — мора бити економична и дедуктивна. Како том захтеву да удовољи типолошки оријентисан истраживач ове књижевне врсте ако нас досадашња генолошка сазнања уверавају да је у питању жанр који је онтички, дакле начелно, или „нечист", или „недовршен", или чак и посве неодредив, с непредвидивим обликовним могућностима?

Као доказ о овим тешкоћама — али и као могућан путоказ за њихово превладавање — навешћемо три виђења романа подједнако еминентних представника трију култур-

них и теоријских традиција, руске, француске и немачке. За Михаила Бахтина, „изучавање романа као жанра наилази на посебне тешкоће. Ово је условљено особеношћу самог предмета: роман је једини жанр који је у настајању и још недовршен. Снаге које конституишу жанр делују на наше очи: рађање и настајање жанра романа одвија се при пуној светлости историјског дана. Жанровска окосница романа још је далеко од тога да очврсне и ми још увек не можемо предвидети све његове обликовне могућности".[1]

Албер Тибоде, пак, подсећа да је роман — настанком и развојем — упућен на садржаје и конвенције које губе или напуштају друге књижевне врсте, у првом реду оне које стоје изван оквира епике као књижевног рода. По њему је, тако, француски роман „с Лесажом и Маривоом живео од узастопних губитака комедије, а с Превоом и Русоом од губитака трагедије".[2]

Франц Штанцел, чија наратолошка проучавања данас привлаче пажњу и изван немачког језичког подручја, доказује да савремени роман — уколико, наравно, домаши уметнички квалитет „унутарњег јединства" и „епске интеграције" — може укључивати не само „есејистичке екскурсе" какве налазимо у романима Томаса Мана, Хермана Броха и Олдоса Хакслија, већ и најразнородније, „енциклопедијски" недогледне садржаје и видове говора. Јер роман, по њему, *genetisch betracht*, чак и није „чиста" врста: у његовом су настанку имали удела и у прози растворен еп, и биографија, и есеј, и позоришни комад, и хроника, и најразличитији видови тзв. *Realienliteratur*.[3]

Теоријом (и типологијом) романа бавили су се и наши аутори, посебно Миливој Солар и Александар Флакер. Први се, попут Бахтина, осведочио о одсуству жанровског канона, те говори о „немоћи да се на подручју романа утврде остварења егземпларна у смислу књижевне врсте", као и о „одсутности утврђених узора" и „неутемељености (романа) у заједничкој европској књижевној традицији", из чега је и проистекао „одређени дисконтинуитет у повијесном развитку романа".[4] Други, Флакер, с нешто више оптимизма размишља о изградњи потпуне и свеобухватне типологије овог облика, инсистирајући, ипак, на њеној *отворености* и нужној мери *историзма*. Типологија коју он предлаже пред-

---

[1] М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, 1975, стр. 447.

[2] А. Тибоде, *Размишљање о роману*, „Просвета", Београд, 1956, стр. 63.

[3] Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen, 1965, стр. 62—63.

[4] М. Солар, *Идеја и прича. Аспекти теорије прозе*, „Либер", Загреб, 1974, стр. 184—185.

ставља заправо допуну и преиначку познате типологије Волфганга Кајзера и утемељена је на романескном искуству словенских књижевности деветнаестог и двадесетог столећа, у првом реду руске и хрватске.[5]

Већ и овако — овлашно и фрагментарно — назначен хоризонт модерне теоријске и типолошке мисли о роману показује да овај облик има „нечисто" порекло, неустаљену и променама подложну структуру, неканонизован положај у заједничкој европској традицији и, отуд, високу меру самосвојности у свакој националној литератури понаособ. Са оваквим осведочењем морало би рачунати свако типолошко изучавање романа, па и оно које настоји да похвата конце историје овог облика у српској књижевности. Увиди до којих је дошла наша новија књижевна наука нису, међутим, у потпуном међусобном сагласју. Можда и стога — или, чак, и првенствено стога — што се није увек имала на уму и оку управо *неканонска* и сваковрсним културно-националним *особеностима* подложна природа и судбина све књижевне врсте. Дијалог и вишегласје које ови увиди успостављају — имплицитно или изричито — открива, тако, суштинску и појавну разноликост српског романа, на једној страни, и, на другој, стварну или бар могућну разноликост теоријско-методолошких прилаза том роману.

Чини се да средиште ових дијалога у нашој новијој књижевној историографији с највише разлога можемо тражити у истраживачком раду Јована Деретића. Његове књиге — посебно *Видаковић и рани српски роман* (1980) и *Српски роман 1800—1950* (1981) — зраче својим налазима и наслутима у оба правца, према знаним и често већ осветаним становиштима и виђењима наше књижевне науке, као и према оним потоњим, која су умногоме и настала као одзив на поставке и налазе овог књижевног историчара. Већ и сам начин на који Деретић (поводом Видаковића) одређује природу и задатак књижевно-историјских истраживања подразумева и налаже дијалошко-полемичка сучељавања. Насупрот „трчању за новим и неоткривеним вредностима" које је данас „права опсесија многих, нарочито млађих књижевних проучавалаца код нас", Деретић верује да је главни циљ књижевне историје „реконструкције и систематизација књижевног наслеђа".[6]

> „Тек када се обави тај примарни посао књижевног историчара, када се изврши реконструкција изворних структура и њихових значења, може се поставити пита-

[5] А. Флакер, „О типологији романа", *Модерна теорија романа* (приредио М. Солар), „Нолит", Београд, 1979, стр. 152—165.

[6] Ј. Деретић, *Видаковић и рани српски роман*, Матица српска, Н. Сад, 1980, стр. 14—15.

ње вредности које дато дело има или може имати не само за своје време и за минула времена него, уколико за то постоје стварни услови у делу, и за наше време и за савременог читаоца. Ту се књижевно-историјска реконструкција допуњава критичком оценом вредности. Само, то ваља још једном нагласити, оживљавање и рекреација старих вредности нису обавезан резултат реконструкције, оне су прихватљиве само у оним случајевима када за то постоје стварни услови, кад је реч о делима са којима се може успоставити непосредан читалачки однос. Број таквих дела није нарочито велики. Но с друге стране, књижевни историчар не може да се одрекне ни оног много већег броја дела која су изгубила свој смисао, која више не доживљава ни критичка ни стваралачка свест, али која су у већим или мањим раздобљима у прошлости живела и значила или су пак одиграла извесну улогу у иманентним процесима еволуције књижевних форми и стилова. Тим делима и њиховим писцима он такође мора да посвети дужну пажњу.'"[7]

Наводимо овај подужи исказ стога што је у њему безмало целовит credo овог књижевног истраживача, формулисан, додуше, с ослоњцем на неке већ познате исказе других аутора, о чему Деретић читаоцу полаже рачуне: инспирисан је једним „методолошки поучним радом" Андреја Инкрета у коме овај настоји на „реконструкцији трага који је у времену оставило" песништво једног словеначког песника и појмовном опозицијом — „жива" књижевност и књижевност „изгубљеног смисла" — коју је успоставио француски теоретичар структуралистичког усмерења Жерар Женет.[8]

Како није сврха овог записа потпуно предочавање и оцењивање Деретићевог, или било чијег, виђења природе и историје српског романа, већ, пре, оцртавање научно-методолошког амбијента у којем се данас проучава постанак, развој и типологија овог облика у нашој књижевности, нећемо ни тежити за целовитијом интерпретацијом и валоризацијом монографије *Видаковић и рани српски роман*. Циљ нам је, пре свега, да назначимо како се шире тематске координате и проблематизују ранији налази наше књижевне мисли, али и зачињу нове недоумице и отварају простори за најновије корекције новијих налаза. Довољно је, у том смислу, подсетити да је Деретић умногоме довео у питање деценијама — од Вука и Магарашевића до Павла Поповића — утврђивану представу о Видаковићевим романима, њи-

---

[7] Исто, стр. 16.
[8] Исто, стр. 13—14, 11.

ховој тематској и формалној структури, њиховим домаћим и страним сродствима, најпосле и о њиховој вредности, да би, при том, у теоријско-методолошки видокруг ове теме увео и нека нова а плодотворна становишта из светског генолошког и наратолошког подручја, у првом реду идеје Кожинова[9] и Пропа[10], као и књижевноисторијска и компаративистичка осветљења наших савремених истраживача, првенствено Драгише Живковића.[11] Пристајући уз Живковићеве налазе о витешко-херојском моделу барокног романа као главном Видаковићевом узору, Деретић наглашава и удео грчког љубавног, а гдегде *(Селим и Мерима)* и оријенталног барокног романа, као и тенденцију да се у поглавито фантастично и бајковито приповедање — својствено овим обрасцима — унесу и „обичнији, реалнији, па чак и вулгарнији облици стварности".[12] О ширењу испитивачке перспективе и настојању да се има у видном пољу свеколика повест и поредак српске књижевности — што је посебно видљиво у његовом *Српском роману* и *Историји српске књижевности* — нарочито сведоче завршне странице ове студије, на којима су ухваћени одблесци Видаковићевог поетског сна чак и у „делу зачетника српске модерне прозе Растка Петровића и Милоша Црњанског".[13]

У књизи *Српски роман,* где је Видаковић сагледан као представник барокно-сентименталистичког правца у раздобљу утемељења овог облика у нашој књижевности, као да Деретић улогу „главног јунака" додељује, ипак, неком другом — Јакову Игњатовићу. Сличан третман имају још само Светолик Ранковић и Иво Андрић, али се ни они — поготово у погледу типолошке инвенције с којом их истраживач проматра — не могу равнати с писцем који „чини засебно и уједно најзначајније поглавље у историји српског романа деветнаестог века".[14] Није стога чудно што се управо поводом Игњатовића у овој књизи и — као што ћемо видети — у гдекојој која је с њом у дослуху, умножавају типолошки неспоразуми и двоумице.

Како Деретић види „глобалну схему развоја" Игњатовићевог романа? Уз пуну свест и о „другим релацијама овог нашег писца у односу на домаћу и страну традицију", Деретић га мотри и тумачи у етапама и појмовима реалистичко-хумористичке пикарске традиције старијег европског романа и домаћих сентиментално-романтичарских конвенци-

---

[9] В. Кожинов, *Происхождение романа,* Москва, 1963.
[10] В. Ј. Проп, *Морфологија бајке,* Трећи програм, Београд, 1975.
[11] Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности,* Београд, Просвета, 1970.
[12] Ј. Деретић, Нав. дело, стр. 88.
[13] Исто, стр. 170.
[14] Ј. Деретић, *Српски роман 1800—1950,* „Нолит", Београд, 1981, стр. 109.

ја, кроз које се нагонски пробијао ка реалистичкој и натуралистичкој поетици.[15] С посебном концентрацијом се указује на пикарска обележја у Игњатовићевој прози, као што се, на другој страни, одрешито одбацује теза о бидермајеру као кључном стилском и духовном знаку овог романсијера. Ту тезу, као што је познато, постојано заступа Драгиша Живковић, чије студије о Игњатовићу Деретић иначе држи за „најбоље текстове написане о овом писцу после Скерлићеве монографије".[16]

Тако се догодило да после Скерлића, који у Игњатовићу види реалисту пре реализма, и после мање познатих али занимљивих судова које су о овом значајном романописцу изрекли Велько Петровић, Милан Кашанин, Велибор Глигорић, Димитрије Вученов и Живојин Бошков, два наша савременика с ауторитетом водећих зналаца имају поприлично различите представе о преовлађујућим типолошким обележјима Игњатовићевих романа. Ту, међутим, критички спорови не престају: управо се појавила књига Љубише Јеремића *Трагички видови старијег српског романа* чији највећи и најбољи део има за тему, опет, Игњатовићев роман. Са истом мером учтивости, али и убедљивости, с којом је Деретић оповргавао Живковићев налаз о бидермајерској суштини Игњатовићевог романескног света, стила и тона, сад Јеремић оспорава Деретићеву тврдњу о пикарском карактеру Игњатовићевог романа.

То оспоравање је, међутим, само један од узгредних исхода Јеремићевог истраживачког подухвата којим је отворена посве нова интерпретативна перспектива. Догодило се, наиме, да неко ко по превасходној вокацији и није књижевни историчар — Јеремић у ову област улази са посведоченим нервом критичара и теоретичара — умногоме поремети неке учвршћене назоре и налазе о нашем књижевном наслеђу, или бар проветри неке устаљене периодизацијске и типолошке ограде и одаје по којима је оно размештено. Парадокс је у томе што управо Јеремић подсећа књижевне историчаре на њихов заборав историје: заокупљени рубрицирањем наших књижевних токова и њиховим саображавањем с глобалном схемом европске књижевности, они као да понекад — фигуративно речено — од пикарских и бидермајерских опсена великог света не виде егзистенцијални чемер једног малог, сеобама растуреног и границама издељеног народа којег цивилизацијске неминовности присиљавају на драматична прилагођавања, раскид с властитим духовним и моралним традицијама, па неретко и на неповратно утапање у туђем етничком бићу.

---

[15] Исто, стр. 115.
[16] Исто, стр. 115.

Уочивши драму „културног преласка" као кључну опсесију не само мемоаристе и публицисте већ и романсијера Игњатовића, Јеремић из перспективе трагичног конфликта разнородних вредности — европске префињености и традиционалних националних назора — у коме се нашао свет Игњатовићевог романа тумачи тематске, структурне, типолошке, па и стилске особености његових творевина. Испоставило се, одједном, да многе освештане и, безмало, саморазумљиве представе о овом романсијеру могу, па и морају бити доведене у питање. Везе Игњатовићеве с европском романескном традицијом, као и оне с неким наоко сродним домаћим писцима (Доситеј, Видаковић, Атанацковић) не сежу, по правилу, дубље од површинског мотивацијског слоја његовог приповедања. Толико пута поновљена тврдња о поезији вулгарног живота и хумору као главним обележјима Игњатовићевог доживљаја света и књижевне транспозиције тог доживљаја мора, такође, бити доведена у сумњу већ и стога што је његов највреднији, а по некима и најбољи роман *Трпен спасен* остао недовршен — и такав морао остати због присуства „тематских састојака који нису били примерени хумористичком приповедању, и који су, отуд, могли да стану на пут природном довршетку хумористичке фабуле".[17] У истој мери укорењена и Скерлићевим ауторитетом озакоњена теза о Игњатовићевој моралној неосетљивости такође не може издржати проверу — јер елементарни наук савремене наратологије налаже да раздвојимо аутора од наратора, тј. да казивање овог другог тумачимо и као „карактеролошку компоненту" његовог лика, доводећи га тек након тога „у везу са општим значењским усмерењем романа".[18]

Додајмо овом напрескок и укратко предоченом низу илустрација једне изразито конзеквентне и методолошки скрупулозне реинтерпретације Игњатовићевог опуса још који нов — понекад и збуњујуће нов — Јеремићев налаз. На пример, онај по коме „средишња епизода са сликом луднице" у роману *Васа Решпект* „стиче значење тематског језгра" и „нарочите тематске метафоре која симетрично вишеструко зрачи према почетку и крају романа, у којој се, такође, сабирају значењске нити свега испричованог".[19] Или онај који нас наводи да у појму „вечитог младожење", мимо експлицитног мотивацијског слоја и већ уходаних тумачења (којима се у међувремену прикључило и једно психоаналитичко), назремо „нимало ведра Игњато-

---

[17] Љ. Јеремић, *Трагички видови старијег српског романа*, Књижевна заједница Новог Сада и Институт за теорију књижевности и уметности, Београд, 1987, стр. 81.

[18] Исто, стр. 88.

[19] Исто, стр. 116.

вићева открића о колективној судбини чији је Шамика тек судеоник; открића, међутим, о којима Јаков Игњатовић никако није желео отворено да говори, него је тражио нека мање експлицитна и, мора се признати, деликатнија средства предочавања".[20] Посебно је смео — колико и луцидан — Јеремићев наслут да би се Игњатовићевом „темељном и свепрожимајућем схватању света" могао тражити стилски корелат у оној познатој „задиханости" и „телеграфској" сведености његовог наративног поступка: у ономе што су досадашњи тумачи држали за романсијерску „неукост" овај истраживач назире дубоко мотивисан знак пишчевог отпора према баналним, бескрајно монотоним, опонашањем и пренемагањем засићеним облицима егзистенције, у којој квалитет „поезије" имају тек призори „особењаштва" и бивају „једино вредни пажње они нагли и кратки удари судбине".[21] Биће, дакле, да је посреди пре „неукост" Игњатовићевих тумача неголи његова.

Није, међутим, непосредни предмет овог записа ничија, па ни Јеремићева интерпретација једног дела или опуса, мада управо овај истраживач пружа доиста убедљиву потврду да „интерпретација мора бити креативан посао јер је пред сваким дјелом очекују нова питања, а и пред истим дјелом у разним приликама често различита питања". Креативан посао већ и стога што „интерпретација мора упозорити на онај смисао дјела који није очигледан на првом кораку".[22] За наше разматрање је од највеће важности што се таквим, откривалачким и умногоме превратничким тумачењем једног опуса показало да његов творац „свој највећи уметнички домет постиже управо у ономе што његово дело највише издваја из токова књижевности његова доба и чини га, тако рећи, неподобним за уобичајене периодизацијске схеме књижевне историје".[23] Штавише, то је тумачење довело у питање ове схеме, као и типолошке обрасце с којима оне рачунају.

Испоставља се, наиме, да је нужно преиспитати тезу по којој књижевности малих и неразвијених народа у свом „убрзаном развитку" нужно пролазе кроз све етапе развоја великих и развијених књижевности, пратећи у стопу и генезу појединих жанрова у њима. Насупрот увреженим навикама наше књижевне историографије и, посебно, Дерићевом уверењу — исказаном у *Српском роману* и „Уводу" *Историје српске књижевности* — о „рецептивном моделу развоја" и „убрзаном" току наше књижевности, Јеремић

---

[20] Исто, стр. 135.
[21] Исто, стр. 121.
[22] С. Петровић, *Природа критике*, Загреб, „Либер", 1972, стр. 142—143.
[23] Љ. Јеремић, Нав. дело, стр. 181.

се и те како чува искушења да ту литературу „гледа очима једног туђег искуства" и подлегне „вјеровању у прогресивну еволуцију књижевности".[24] Пришавши с таквим методолошким опрезом изучавању Игњатовићевих романа, Јеремић је открио да су они, „пре неголи пикарском роману", „типолошки блиски прози старијег реализма, пореклом из европског просветитељства осамнаестог века" и, при том, „без икаквог ослонца у искуствима великих европских реалиста, и, уистину, сасвим изван жанровских могућности европског реалистичког романа деветнаестог века".[25] Пошто су, како смо већ наговестили, у Игњатовићевој романсијерској уметности — по Јеремићевом осведочењу — конвенције старог „просветитељског реализма" дотакле само површински мотивацијски слој његовог приповедања, стојећи у суштинској опреци са оним дубљим, чини се да ни ово минималистичко типолошко одређење Игњатовићевог романа не може ништа више него да укаже на његову самосвојност, тј. унутрашњу несагласност с било каквим стриктнијим типолошким системом.

> „Све што је Јаков Игњатовић умео да учини у роману, учињено је у размерама епизодичног, мемоарског или псеудобиографског проседеа романа осамнаестог века и оптимистичке просветитељске духовне оријентације. Унутрашње преображавање овог проседеа и његово оспособљавање да понесе најмање очекивану, и најмање оптимизмом обележену тематику — и чини специфичност Игњатовићеве романсијерске уметности."[26]

Очигледно, „реконструкција и систематизација књижевног наслеђа", чак и уз висок степен сагласности о томе колико је у њему још живог а колико, пак, „изгубљеног смисла", веома је сложен посао. Поготово сложен кад је у питању роман, облик „нечист" и протејски несталан. Поготово роман у једној малој и неразвијеној књижевности, и то у раздобљу његових почетака, далеко пре тренутка кад ће постати — ако уопште постане — репрезентативни текст епохе.[27] Поготово, најпосле, Игњатовићев роман, који је укрстио неке старе и наговестио неке нове типове ове књижевне врсте на начин, најчешће, толико варљив и парадоксалан да је, после свих увида и тумачења, заправо могућно рећи само чему је налик, а не и шта, типолошки, доиста јесте.

Славко ГОРДИЋ

---

[24] С. Петровић, Нав. дело, стр. 195.
[25] Љ. Јеремић, Нав. дело, стр. 177, 183.
[26] Исто, стр. 183.
[27] Исто, стр. 50—51.

ШТО ДАЉЕ ОД РАЗУЗДАНЕ МЕТАФОРЕ

О поезији Јоана Флоре

Наслови две последње објављене Флорине песничке књиге ефектније него каква критичарска терминолошка конструкција означавају две семантичке доминанте његовог текста — то су *издаја метафоре* (рекли бисмо: поетска пракса као бекство од метафоре) и *чињенично стање* (као с т а њ е п о е з и ј е која покушава да буде поезија бивајући главнином списак чињеница — тј. изабраних ознака чињеница, јер говорећи о поезији никад не смемо сметнути с ума да је реч *само* о језику, о језичким знацима и њиховим релацијама које материјализују текст).

1.

У раној песми *Три дневна обеда* Јоан Флора, испод наизглед помало раздешено-херметичног система знакова песме, открива неке од будућих константних особина властите поезије, или их, рецимо, „метафорички" п р е д о с е ћ а. Први стих ове песме: *Литература гледана извана* — у нашој би се читалачкој пројекцији пренео и на стварност (бића, предмета, њихових веза) гледаних са дистанце, гледаних у целини своје појавности, као облика по којима клизне поглед, рука потом забележи њихово име па живот и писмо (песма) теку даље, обоје линеарно без меандрирања, без асоцијација ван света дате ситуације. Ако пак закључни стихови ове песме: *Потребан је детаљан опис осећаја, / она три дневна обеда. / Не самоубиства. / Не економски проблеми* буду прочитани пажљиво, можда ће нам се указати да

Флора ни доцније није изневерио младалачку поетичку одлуку. *Детаљан опис осећаја* је само замењен *детаљним описом предмета.* Можда песник сматра да није у стању да детаљно опише осећаје или верује да у овом времену о осећајима и не може бити говора (бар не у поезији) — свеједно: њихово одсуство говори о њима *посредно,* а у Флориној верзији певања убедљиво. И закључни стихови песме *Дотакнути, загрепсти прозор* откривају један од „тајних" мотива и опредељења овог песништва: *Одбити један концепт. / Ја сам готово честит. / У овај час, велики песници дегенеришу се у стих.*

Није ли некаква врста гађења над једним концептом песништва, рецимо романтичарског, симболистичког или надреалистичког (рецимо и њихових нео-варијанти), гађења које захтева да се пишући поезију ипак остане ван п о е т с к е л а ж и [метафоре, као лажне, вештачке везе, нечега што је по себи иманентни део језика. део означавања, а не део (ванјезичке) стварности], није ли осећање одговорности пред стварношћу (изван ј е з и ч к и х ч у д а) усмерило Јоана Флору ка хладној, објективној, дескриптивној поезији као раном избору начина певања? Флора (он изгледа верује у то) властиту песничку честитост чува бежећи што даље од заводљивог блеска метафоре, од свега што се крије у „голом" знаку као нечем самом себи довољном. Он, пре свега, осећа некакву врсту стваралачке одговорности пред стварношћу, пред стварним облицима универзума, а потом и према поезији која као корелатив тог света мора бити аналогон, н о в а с т в а р н о с т. Зато и последње наведени стих немилосно одређује стваралаштво великих песника који се у исти час, док Флора изграђује један овакав концепт, опредељују за другачија певања (метафору као лаж, на пример) и тако се „дегенеришу у стих". У Флориној аксиологији стварност је надређена поезији. Тако се може тумачити да он избегава и везани стих, као још један од видова „лажне стварности" традиционалног песништва.

Као и многа оригинална и вредна поезија, и Флорина полази, ма колико њен тон и ирониј била стишани, од једне врсте екстремног поетичког опредељења. Наиме, свака поезија је нека врста „дегенерисане стварности" — о стварности се говори, стварност се „преображава" у нову стварност; уместо предмета и бића, те њихових односа, у поезији стоје њихове језичке замене (често саме себи довољне). Та дегенерација је *изабрана* судбина сваког песника и сваке поезије. Јасно је да Флора пишући и сам прихвата овакву судбину, али је уверен да је његова објективистичка поезија *етички* исправнија — наравно и једино могуће: *етички исправнија,* све остало је у домену текста и читаочевог до-

живљаја. Или како каже Сиоран: „Свака је идеја, сама по себи неутрална, или би требало да буде тако, човек је, међутим, оживљава . . .”

На плану означене стварности, на плану тематике и мотива изабрана поетика води Јоана Флору ка *терапији рада,* ка *стварном животу.* Песник бежи од вечитих поетских тема, од интелектуалистичких проблема, од књижевности и културе, обраћајући своју пажњу према свакодневним, обичним животним догађајима и ситуацијама, и говорећи објективним, таксативним језиком. Овако то изгледа у *Летњој песми:*

Истоварујемо џакове с кукурузом читаво поподне.
Али, то је уживање.
Под нокте ми улази црна земља;
врело је, повраћам.
Али, то је више но уживање.
Глина, шљунак и срча,
затрпавају бунар у углу.
То је више но кад сахрањујеш живот.

Кукуруз, сурово лето.
Воз у четири, у устима укус зноја,
неизбежно.
Истоварујемо кукуруз, 73 џака.

Посао о коме говори песник је тешки мануелни рад. Својим другим стихом у песми он саопштава своје мишљење о овом послу, своје осећање таквог рада, не образлажући га ни речју. Трећи и четврти стих наводе даљи низ радњи. И околности обављања посла: *врело је, повраћам.* Пети стих који појачава степен „уживања” из другог стиха, као нека врста рефрена, ову песму писану слободним стихом, снажније ситуира у просторе поезије, као сфере контролисаних, ограничених и ограничавајућих знакова. Делови „физичког света”: *глина, шљунак* и *срча* прекидају низање активности групе која је активна у песми, колектива коме и сам песник припада, али који не именује. Хиперболички став о затрпавању бунара и други рефрен што се ослања на две претходне изјаве: *али, то је . . ., али, то је више . . .*, окончава строфу која је на неки начин химна физичком раду и стварном живљењу. Закључна четири стиха помало ремете писмо (песме) које се, како смо видели, састоји из дескрипција радњи и стања, односно необразложених еуфоричних изјава о природи наведених радњи. Неколико ефектних слика и чињеница доба о коме се говори и помало тајновита употреба

прилога „неизбежно", као нека врста поговора догађајима, својеврсна су пауза пре него ће се у „поенти" рекапитулирати садржај песме и синтагмом „73 цака" из простора наговештаја пратећих дешавања „неизбежно" вратити у просторе чисте стварности бројева.

Та идеја о раду као истинској вредности директно је, рецимо, обзнањена и у песми *Тањир са два дна*, где се могу прочитати и стихови: *човек се радом ослобађа, / а не на начин вербалан, кажем; не причом о гадним гусеницама, нити о сумпору, / соли или живи.* Наведене Флорине речи још једном указују на парадоксалност његове песничке позиције. Он *речима* пева о *недовољности речи.* Али ако једне речи нису довољне за стварност, песник сме да верује (и очито је тако) да постоје задовољавајуће речи, он их тражи и објављујући речи песме мора да поверује како им се приближио или их је у најбољим тренуцима и дохватио.

Флорино бекство од метафоричности исказа добро се очитује и у песми *Кьшшки мотиви, јака пића.* Прва строфа гласи:

Пада снег и месо се одваја од костију,
Кьшшки мотиви, јака пића
на очним капцима.

Док први део првог стиха неутрално региструје околности једне ситуације, други део истог стиха, наизглед, улази у пределе метафорички заснованог говора, што ће још снажније истаћи почетак следећег стиха: *кьшшки мотиви.* Из постериорне ситуације читања Флорине поезије, овај део првог стиха могао би бити протумачен и као својеврстан „отклон у свакодневни говор" чиме се песник служи кад врши онеобичавање иначе „равног" дескриптивног језика песме. На ситуацију назначену у почетку песме као да су утицала наведена *јака пића;* те и у трећем стиху поново читамо, за Флорину уобичајену поетичку стратегију, помало необично *на очним капцима.* Следе стихови:

Излазимо на улицу, уоколо убијају,
блато је од педаљ и по.

Две конкретности: *излазимо на улицу* и *блато од педаљ и по* раздвојене су неочекиваним и апокалиптичним *уоколо убијају.* Тај елемент неће бити даље „разјашњен" у оквиру саме песме, па се може тумачити и као глобална ознака времена у коме је песма настала, односно доба у коме живимо, „одвратног века" како рече Шкворецки пишући о Гросману.

Трећа строфа Флорине песме је интересантна стога што с једне стране инклинира ка хладном, објективном језику дескрипције, а с друге разрешава „метафоричку слику" из првог стиха:

Столица, сто, прозорско окно, зидни сат,
а хитри твоји прсти
чисте рибу од костију.

Даље и дубље читање ове кратке, ефектне песме открило би нове слојеве у њеном значењу, повезане са неким од асоцијација које смо раније истакли. Улога меса, костију, „књишких мотива", или, рецимо, симбола у вези са „около убијају" и сликом крлежијански дебелог („балканског") блата — супротстављених као мотива једној свакодневној ситуацији мирног камерног живота, фигури „зидног сата", указују да је реч о стратешки прецизно организованом тексту у којем се историјски подтекст указује као битан предуслов читања и потпунијег разумевања. У таквом сложенијем контексту читања и однос поезије и стварности, „књишких мотива" и „стварних догађаја, постаје темељан услов читалачког доживљаја песме и сериозности Флорине песничке пустоловине.

О односу стварности и поезије, бесумње централном питању досадашњег Флориног песничког дела, говори и песма *Постојање физичког света.* Овако ће песник предочити један реалан догађај:

На путу од Страже до Беле Цркве,
два црвена камиона на спрат
са шећерном репом у цревима
скренуше са пута и уђоше
преображени зацело, у литературу.

После фактографског извештаја о „црвеним камионима", Флора иронично коментарише да су „са пута" ушли, „преображени зацело, у литературу". Наравно, преображај је започет још пре него је песник написао „књишку" синтагму „са шећерном репом у цревима" и преображај би био извршен чак и да песник није посегао, на себи несвојствен начин, за персонификацијом као песничком (ван-стварном) фигуром.

Уочаваш, тако,
решетке и метални веш, банкноте од десет,
црне клипове кукуруза,
оба шофера који гризу волан, а који би
да угризу
сису небеску.

Први део строфе препушта се фактографији (поезији у смислу који јој Флора приписује својим песничким писмом). У другом делу постаје још очигледнија природа „скретања". Претпостављамо да шофери нису скренули само у поезији, већ и у стварности, с друма којим су транспортовали шећерну репу. То показује и чињеница да они од муке „гризу волан", а метафорички исказ с конца друге строфе, вероватно, замењује брутални псовку којом се обраћају небу. Јасно је да је Флора могао овај део песме да испише фактографски, чињеницама, у складу са својом стандардном реалистичком поетиком набрајања изабраних елемената. Покушаћемо да образложимо зашто овога пута није тако поступио. Кључ нам пружа закључна строфа песме:

Безуба кучка скаче и поништава,
за трен,
постојање физичког света.

„Безуба кучка" подсећа на Попино песништво, на „неизрециву псину", рецимо. Препустивши на моменат тој „безубој кучки" фикције (метафоре), лажне стварности, да „скочи", Флора јој допушта, али само *за трен,* да поништи „постојање физичког света". Уступак који је песник учинио другачијем песничком писму учињен је да би се потврдило постојање тог физичког света, да би се истакла његова примарност и доминација.

Та доминација постоји и у дескриптивној нарацији песме чији наслов недвосмислено стаје на страну податка (као грађе за поезију). Песма се зове *Хиљаду деветсто педесет шесте, у јесен* и замишљена је као реминисценција на инфантске одласке из села у град, на градску пијацу. Први део песме описује путовање возом, други догађаје на самој пијаци. Одричући се доследно метафоре којом би могао, на мањем простору, да обухвати знатно шира пространства значења и смисла, Флора се препушта „лавини" изабраних података, при чему се избор речи и њихов поредак намећу као основни елементи овакве песничке стратегије. (Парафразирајући један Витгенштајнов став о послу филозофа као прикупљању успомена, могли бисмо закључити да и Флора сматра неком врстом свог песничког посла прикупљање успомена у једном одређеном циљу — при чему је деликатан проблем утврђивање „граница споредног", да искористимо још једну синтагму аутора *Филозофских истраживања.)* Слике призора и слике „мртвих природа" главна су језгра зрачења значења у овој песми. Овако Јоан Флора предочава призоре из воза:

Пиљарице у широким, црним и грубим сукњама,
сељаци носе сир, џакове препуне кромпира и пасуља,
котарице парадајза, хризантеме;
бучни разговори, црни лук и кукуруз;
цена поврћа, размена и зарада, цена соли, цена шећера.

Песник спаја описе дешавања и фрагменте слике те целове разговора — и сви ови елементи текста постају део једне глобалне дескрипције која би да пренесе целокупну стварност и заустави је (заувек) у мирном простору знаковља. У неким другим песмама песник се задовољавао обичном дескрипцијом ситуације и њених елемената, као у почетку песме *Детињство: Клипови кукуруза, чекрци и каблови, котарице, / шаша и шевар, / амбари осветљени фењерима у ноћи Свете Параскеве. / Равница, аргати који спавају у слами, по шупама.*

Покаткад из те „објективне стварности" Флора у поенти песме пређе на терен анегдота, бизарних дешавања, успомена које уливају тексту још снажније нијансе песникове биографије и сећања: *видим Цигане како нам из дворишта износе џакове кукуруза, / а дед Никола Бирћан напуђава псе / и јебе им матер* (завршетак песме *Детињство*).

Тако се излаз из претеће монотоније дескриптивног налази у *говору свакодневице,* у одломку аутентичног животног кретања. Сличне по фактури и означилачкој стратегији (у књизи *Терапија рада)* су и одличне песме *Мој отац црноберзијанац* или *Хроника.* У неким, по нашем мишљењу, мање успелим и за себе мање карактеристичним песмама, Флора је, у складу са песништвом своје генерације (српских песника, на пример) посегнуо за поетиком досетке. Таква је песма *Поп Тане* или неуспешан покушај објективизације другачијег простора и доба у песми *Хотел „Централ".*

Служећи се истим фактографским маниром, песник ће, рецимо, покушати да испише и песму *Водич показује прстом,* у којој се опет говори о том другачијем простору и времену (у односу на доминацију тематике завичаја и сећања на детињство, односно младост), у некој врсти „археологије времена": *...Оригиналност композиције и ликова, полукруг, / Свети Лука целива руке Исуса / Јован Крститељ грли му рањене ноге, Матеја нас гледа / са фреске. // Водич показује Градски зид, тржни центар, железничку станицу, / Камени мост...* Чини нам се да наведени и слични стихови остају само на нивоу описивања виђеног, песник не успева да пронађе поенту ефикаснију од баналног стиха *Корова је прекрио амам.* Слично је и у песмама *У цркви света Софија у Охриду, Вретенасти миши-*

ћи, Бетон итд., где се песник „заустављ а" у просторима ј е з и ч к е н е у т р а л н о с т и; елементи текста не подстичу читаоца на сложенији доживљај, песма остаје на првом нивоу читања, иза видљивог не слути се и некакво скривено битније значење.

У појединим, пак, песмама „спискови" речи и синтагми захваћене стварности као да се приближавају некаквој поетици ђубришта (свеопште историје), а испод саопштених чињеница читалац препознаје и дубља значења текста (саопштеног и несаопштивог). Тако је, чини нам се, у песми *Орнитологија, проповед: Биоенергија, надрилекари са Филипина, умеће и светлуцање / њихових прстију, / далеководи, импрегнирани шатори и чекаонице, / халуцинантна смрт из синоћњег филма. // Језик на којем пишеш, чињенице, орнитологија, проповед.* Низ медицинских асоцијација, к а о слика (из) једног с т а њ а с в е с т и, преносе се готово таксативно. Језик на којем се пише прави изненађујућу аберацију ка „орнитологији" (реч је употребљена као фигура), задржавајући се тако на нејасној граници (објективно: фигуративно значење), у чему и лежи чар краја песме и читавог њеног смисла. У српској поезији овакве семантичке отклоне највештије прави Душко Новаковић.

Па и ако је поезија пустоловина добровољне одлуке и само-избора, у закључној песми књиге *Терапија рада,* песми *Венецијанска огледала,* Јоан Флора ће властиту поетску активност приказати као неку врсту изнуђене, од других тражене делатности. Свој метафорички маневар, у исто доба и аутоироничан, али и „самооправдавајући", песник ће закључити стихом: *Тресем се од стида пред венецијанским огледалима.* Тако као да саоштава да и поред дисциплиновано остваривање поетске стратегије низања (изабраних) чињеница реалног живота — којима „покрива" различите мотиве и теме (политичке — у песми *Књижевно вече у школској учионици;* егзистенцијалне — у песми *Кад уморан стојим;* артистичке — *Бананас Панама;* аутопоетичке — *Игра отвореним картама),* он није задовољан ни резултатима свог песничког рада, ни облицима и дометима савремене поезије чији је један од са-учесника.

2.

Промене у новијим књигама и песмама Јоана Флоре нису, међутим, посебно изразите. Песник, рекли бисмо, истрајава на поетици зацртаној *Терапијом рада.* Понекад његова песма представља инвентарисање „хартија које су се скупиле на песниковом столу", када ће у поенти иронич-

но закључити: *Ако с вечери широм отворим прозор, једра хладног ваздуха / развеју је по читавој кући / хартија улази и одомаћује се у мом свакидашњем животу, / што би се рекло.* Однос стварног живота и поезије, однос писања поезије и реалног песниковог живљења и даље су у центру песничког рада Флориног. Он јасно ставља до знања да су, по његовом мишљењу, ове две делатности *одвојене* и читалац наклоњен стварности и стварносној, проблематској, ангажованој поезији, вероватно би у том расколу и нашао разлоге све веће маргинализације песништва. Флорина поезија би у овом кључу читања била готово нека врста документа о све мањој улози поезије, и разлозима такве тенденције.

О релативности песничке речи, којом се позабавио и Батај у есеју о Бодлеру, говори и Флорина песма *Кобна планета.* Њени први стихови гласе:

Каква катастрофа! Како је близу смак света!
Више се не може писати, све је већ написано,
упозорава нас један вавилонски натпис
стар неколико хиљада година.

Из ове културолошке, цивилизацијске чињенице песник иронично коментарише:

Ето куда нас води напредак људске заједнице!
Каква завера, колика нискост, које кобно лето!

Сјајни пародијски шлагворт (између осталог, синхроног) политичког жаргона „разобличавања" идеолошких противника, биће и даље разграђиван наредним стиховима песме, да би се на крају стигло до вишезначног и несводљивог поентног блеска:

Како је само кобна ова наша планета:
педесет хиљада мртвих од глади у минуту
и нада све
истребљење песничког језика.

И после Аушвица песници су наставили да пишу поезију, писаће је и даље, а да ли ће више или мање размишљати о разлозима (писања), као да постаје све ефемерније питање. Знамо да песници нису замукли после Аушвица ни Еноле Гај, како је Адорно предвиђао, али не можемо са сигурношћу рећи да ли је то добро, а ако мислимо да је тако, не знамо да објаснимо зашто.

У једној варијанти дескриптивне поезије, нечега што смо већ именовали „мртвим природама" Јоан Флора, користећи модел певања из најбољих остварења *Терапије рада,* у наредној збирци *Чињенично стање*, овако пева у песми *Историја фармације: Фармацеутске тегле са натписима у стилу емпире / и алхемијски знаци, / теразије, / стаклене посуде, / сићушни бронзани мађеви, / мађеви од полудрагог камења* . . . (Међу српским песницима млађе и средње генерације понекад се оваквим песмама-списковима оглашавају Новица Тадић и Душко Новаковић. Међутим, код Тадића набројани предмети, што је условљено њиховом контекстуализацијом у целини Тадићеве визије, стичу ореол демонског, претећег. Код Новаковића такви спискови се претварају у визије хаотичног света кроз који просева чиста инфантилна емоција. Код Флоре, читалац пре свега осећа неку врсту исцрпљивања извесних предметних простора. Као да у његовим списковима пре свега доминира жудња за исцрпљењем виђеног). Непокретне језичке целине Флора оживљава излетима у фрагменте говора из разноврсних ситуација живљења или покушајима успостављања везе са некаквим другачијим временима и просторима. Склоност ка „залеђеним, непокретним описима чињеница" биће, на пример, у песми *Црвена коњица у галопу* окончана благим иронијским коментаром пост-историјског памћења: *Супрематизам шеснаестих година, / архаизми и напуштене козмогоније. / Црвена коњица хита и сече сукно неба — / наравно, слева надесно, / и никако обратно.* У наведеним стиховима, испод незаинтересоване ироничности, скривена је и тиха полемика с принципима догматског концепта уметности, соц-реалистичког канцера.

Оно што се дâ приметити на плану семантике Флориних новијих песама је, између осталог, и изразитија херметизација његовог песничког језика. Тако је у песми *Речници / Енциклопедије,* где се изабране и у песми употребљене речи и синтагме могу читати не само као спискови елемената већ и као *чињенице* једног тока свести, песничког спознавања *стања: Чувени речници, свемоћне енциклопедије! // Стари, сеновити, стрмоглави језици, / техничке и тајне терминологије, / шуме синонима, / специјални изрази и термини* . . . Из шуме језичких гробаља/складишта песник стиже до херметизоване поенте чије се значење може наслутити (не мора овде бити прецизирано): *Физичка смрт, / мртав језик, златан, змијски, сав од меда, / кратак, бодљикав, / језик огњени, / ови моји трагови по снегу.* Не може се порећи да у оваквим стиховима Флора лагано креће ка метафоричнијем говору заснованом на традицији надреализма који ће му омогућити, ако не *снажније,* оно *видљи-*

ује семантичке ефекте. Та борба између два концепта, између објективног језика чињеница и „лагодног", „неспутаног" метафоричког говора субјективности (која се не скрива) биће и у будућности једна од занимљивијих појава у Флориној поезији. У овом часу, када се његова последња књига зове *Издаја метафоре*, песник још увек себе прекорева: *Дакле, меснато лишће лежи на кобалтно плавом тепиху. / Једноставно ову баналну чињеницу могао си сврстати / негде између случаја и неминовности. / Обгрлио си, међутим, метафору, упао у замку књижевног, / прекорачио овлашћења.* Чини нам се да ће „прекорачења" бити све чешћа, баш као што ће се из света ван себе, песник све више обраћати властитом телу.

Неминовно окован властитим језиком, као што је окован властитим телом, песник, обраћајући се себи, да би спознао себе, мора „издати" стварност и обратити се метафори. Оно што је даље, увек нам је ближе у именовању, оно што је у нама, безнадно је далеко и јаз се може (покушати) надвладати загрљајем, споном метафоре.

Наведене дихотомије и парадокси присутни у Флориним песништву и знатан број одличних песама које је досада објавио, утичу да ћемо и даље с нестрпљењем очекивати његове текстове. Ако се, по циничном Сиорнау, оригиналност филозофа своди пре свега на измишљање израза, шта преостаје песнику?

Можда, читајући Флору, можемо одговорити: *песнику преостаје /u/ да именује властите недоумице.*

Васа ПАВКОВИЋ

ПЕТ ГОДИНА БЕЗ ТАМЕ (1)

Робијање

ТИХИ ЧОВЕК ПАЉО БОХУШ

У Бачком Петровцу, у једној дугој а uској, сеоски дубоко тихој улици, у кући тек малкице одмакнутој од самог сокака, а свеј зелено зараслој у тишину затрављене авлије, — тихо живи тихи човек Паљо Бохуш. Повиши а сув, сав грацилан од времена и мисли, од словенском неком топлином и сетом просењене душе — разастрте, како би он стихом рекао, *на танушно грање костију* — Паљо Бохуш данима и данима, месецима, годинама већ, ево, седи и ћути, седи и ћути. И, тако, ћутке, као тајом, као самозатајно, пише и пише, свашта нешто, у неке подебеле свешчурдаче-сваштаре. Или, пак, опет ћутке, тихо, уз једва чујан шум длета и неминован, одсудан шум времена, длетом и душом дрводељи у сувом ораху и сувој липи, резбарски уписујући у згуснути мед биљне душе ликове своје матере и оца, па Масарикову издужену главу крупнога и крупно замишљеног чела, а понајвише оне пренабрекле, од рада с тврдом и прекрупном, необгрљивом земљом, окрупњале ручерде и ножурде сељакâ са слика нимало наивног наивца Мартина Јонаша . . .

Ту, дакле, тако, тихо, живи Паљо Бохуш. И ту он, тако, ћутке, а годинама, нешто уписује у сув папир, у сув орах, у липу суву. А није да му и до другога и друкчијега разговора није, и са собом и с другим људима. Али, ни сам не излази пречесто у свет —

тà, доста је он бивао ȕ њему, а и подоста му се од тог вајног света о главȕ обило! — а и свет му, скрајнȕтоме, још ређе долази, као да је Петровац преко света. Међȕтим, кад му неки познат и драг, присан свет ȕ кȕћȕ наврати, хоће, баш хоће да прича, малтене сав да се самоисприча тај тихи, ћȕтљиви, дȕбоки човек Паљо Бохȕш. А он је причалац необичан: чȕдан и зачȕдан. Као извињавајȕћи се што је ȕопште заȕстио, као самостидећи се, чак, од срамежљивости и неког нејасног срама, помало зарȕменелих јагодица и образа, — прича снебивљиво, тихо, а кад пажљиво ослȕшнеш, чȕјеш: грми му, ȕ речи, значење. И, од тог значења, од његове *истине*, он, као неки њен апостол, неће ни на тренȕтак одȕстати, нити је се, ма и за зеричак, одрећи. Ја ћȕ, рецимо, ȕ једном рȕкавцȕ нашег разливеног разговора — збирајȕћи сопствено животно осведочење, а понајвише, можда, имајȕћи ȕ виду и на памети онȕ дȕбокȕ модринȕ девојачких очијȕ ȕ којȕ сам, давног једног лета, '68, ȕ Чехословачкој, тако погледом тонȕо, тако тонȕо као да никад нисам видео неба! — ја ћȕ, елем, разговорно приметити како сам приметио да је словачки свет кротак и благ... На то моје, Бохȕш ће, ȕ апостолском жарȕ Истиноносца, изриком и најдном појачаним гласом нагласити да Словаци нисȕ баш народ „голȕбије дȕше"! А ја ћȕ, опет, мимо тих његових речи, кроз прозор његове собе погледивати ȕ доњȕ авлијȕ, ȕ зимзелен бора и огољене гране ораха, све се премишљајȕћи и премишљајȕћи, ȕ двоȕмици чемȕ да се приклоним: да л' том зимњем летȕ бора или зимом запечаћеној зими орахове голе, стављене крошње?... Јер, од те две истине, обе сȕ — истине. Па зато рекнем, целомȕдрено, да сам већ и ја запазио да ȕ сваком народȕ има и добра и зла. Али, ȕ овом тренȕ нашег дивана, Пањо не пристаје на такве „равнотеже", па казȕје случај да је тȕ, ȕ његовом местȕ, припити брат, због њиве, ȕбио мртвопијаног брата, којега је с ȕбилачком намером и био поднапио—препио, па га, сасвим трезвено, ȕ тȕ њиховȕ њивȕ закопао. А керови, нањȕшивши леш, закопинȕ свакȕ ноћ раскопавали, а Каин, сваке зоре, иза њих, долазио да свог раскопаног Авеља још једном, поново и поново, закопа...

Ошинȕт мȕњом Бохȕшових разговорних прозрења, заглȕхнȕт грмљавом тог искȕства које ти тако тијаним жȕбором преплављȕје ȕво и мисао, најдном себе, и иначе свег затеченог, затекнеш и ȕ по-

мисли: да ли овај, и говорљиви и ћутљиви, а вероватно, вероватно и ћудљиви човек, доиста *зна себе који зна?* Да ли, такав, сув и витак, сасушено риђ, па у сопственој виткости погнут, нагнут над јесен свог живљења као трска над слеђену јамуру у јануару, да ли помишља шта све значи оно што он зна и говори?... Шта то значи, шта би све могло да значи, не њему, но другима?...

Годинама сам то доконавао, узалуд, а данас — чуј: данас! — заправо, у овој касној ноћи, у којој нисам могао да заспим од јучерашњих тихих речи тихог човека Паља Бохуша, пред расванућe ево овог трећег фебруарског дана, наједном прозирем и неколебљиво знам да Бохуш, не све, ал' подоста зна о себи који помного зна. И да, исто тако, зна шта значи то његово знање — њему самоме, ал' и другима, и другима... Баш стога што све то и те како добро зна, баш стога он овако снебивљиво и тихо прича, кад прича.

Није овде, у Петровцу, проживео сав свој досадањи век, али овде — додуше, не у овој уској улици Јанка Краља, него у самом средишту Петровца, на његовом Широком сокаку, у кући које више није — у априлу 1921. родио се наш саговорник, крштеним именом Павел Сабо, по струци лекар опште праксе, па специјалист за туберкулозу, који, узгред буди поменуто, поодавно нема једно плућно крило... Овај, дакле, речени наш Пађо Бохуш, речити песник, есејист и прозаист, којега сам, малтене пуну деценију једну, безуспешно наговарао да, за *Летопис,* а то ће ипак рећи: првенствено за себе, па тек потом и за свет, самоопише један крупан а устрављен комад свог живљења.

Наиме, између ове тихе куће у овој уској улици и оне негдање родне му куће на Широком сокаку, легло је време од преко пола века, у којем је Бохуш претежно избивао из завичаја. Било га је свугде: у Сегедину и Братислави, па, лекарем, понајвише у Србији, у Сурдулици, Сокобањи и Новој Вароши, због чега нас и не зачуђује ова шајкача у његовој соби, што стоји на врх ормара, баш тамо где су наше баке, негда, стављале дгуње да, у зими, гњију и тим својим гњилењем миришу... Било је, велим, Бохуша свугде, па и, више од пет година, у Леополдову, затвору у Словачкој, након што нам се над главом проломила Стаљинова '48. Е, о том комаду

његовог живота — због бојазни да га он сам, можда, никада неће записати — решио сам да, заједно с Мишом Рамачем, а уз магнетофон, пропиткујем Паља Бохуша.

2/3. 02. '88. *Бошко ИВКОВ*

„ПРЕСТУПИ", ХАПШЕЊЕ, ИСЛЕЂЕЊЕ, СУЂЕЊЕ

Пад у клопку „кривице"

При крају студија медицине у Братислави био сам у дилеми да ли да останем тамо или да се вратим у Југославију. Медицина ми је у то време, крајем 1949. и почетком 1950, била све у животу; претпостављао сам је, не само властитом здрављу, већ и својој физичкој егзистенцији. Као апсолвент био сам добио почетну фазу туберкулозе, одлежао сам два-три месеца и вратио се у Братиславу да положим још готово трећину испита, за које сам већ од раније био спреман. Полагао сам их под сталном температуром. Интерна медицина је већ одавно била за мном и знао сам шта је туберкулоза: чак и лаки облик, значио је црне прогнозе. Стрептомицин једва да је био познат у то време, других лекова није ни било, а стрептомицин је био за акутне случајеве.

Каверна од пет милиметара обећавала је, у срећном случају, још, највише, око пет година живота. У таквом стању лако је замислити колико ми је било мало стало до политичких расправа. Као политичка наивчина, идеалиста, сматрао сам да се све може разјаснити другарским разговорима. Информбировски спор, дакле, нисам схватао сувише озбиљно.

Крајем новембра 1949. добијем позив из Југословенског конзулата у Братислави. У ствари, била је то врло луксузна штампана позивница у којој је стајало да се поводом Дана Републике приређује свечана вечера. У Чехословачкој је тек нешто пре тога почела јавна кампања против Југославије. У позивници је било наглашено да на свечаност позовем што више колега из интерната. Био сам од оних којима током студија нико није послао ни парче сланине, па ми је позив на свечану вечеру изгледао као поклон с неба. Позвао сам десеторицу, можда и петнаесторицу колега, што није било тешко, јер је писало: „вечера и пиће", а ово друго је било и те како примамљиво.

Позвао сам и једног старог колегу, кажем да ће бити добар провод, јело, забава, биће и лепих Југословенки итд., али он се био кретао у круговима који су видели даље од мене и изговорио се да му управо то вече долази вереница. Знао је, дакле, да ће тамо бити присутна и чехословачка државна безбедност и да ће се и они које ја позовем наћи на списку . . .

Онако слабо ухрањене, брзо их је ухватило пиће, па су почели свашта да причају, узвикују пароле итд. Служба безбедности је тамо направила добар посао.

За промоцију на факултету, 28. јануара 1950. године, нисам имао прикладно одело, као ни многи други Југословени који су били тамо. Позајмио ми га је један пријатељ, Словак, Ладислав: црно одело, белу кошуљу и сребрну кравату. Током читавих студија, живео сам у оскудици, а током истраге су ме шамарали, називајући ме идеалистом, интелектуалцем и сином сеоског богаташа. Моји родитељи су током читавог свог живота успели да купе тек 6 јутара земље, оцу није било лако да плати тих 350 динара школарине у гимназији, а за тамошње полицајце сам испао — син кулака! . . .

Све је, мислим, почело од оне вечере у Конзулату, где су „ештебаци" (ŠTB, Štatna bezpečnost — Државна безбедност) марљиво радили свој посао. Узгред, и данас је најлакше увредити неког у Чехословачкој ако му кажете да је — ештебак. Поред тога, нисам имао никакве самоцензуре у студентским разговорима о политици, мислио сам да ће се све брзо изгладити, јер смо блиски, Словени итд. Слободно сам говорио о свему, мислећи да су тешке кукавице и назадњаци сви који паметно ћуте и климају главом. Мислио сам да су комунисти анђелчићи који говоре паметне ствари, проповедају савршене истине.

Недуго после тог пријема, одем у Конзулат. Позвоним и дуго, дуго чекам да се неко појави. Тек после више звоњења, чујем кораке низ степенице. Домар отшкрину врата и пита:

— Шта сте желели?

— Ја сам југословенски грађанин — кажем — вероватно ме се сећате.

— Да, сећам се — каже. — Зар ви не знате да Конзулат ради само уторком и петком?

— Нисам знао — кажем. — Дошао сам да продужим пасош.

Вицеконзул Шефик Кевић у то време већ је био у затвору, али ја то нисам знао. Знао сам да су страни конзулати, па и наш, под надзором, али сам мислио да се надзире из неке зграде, возила и слично. Тада сам се

уверио каква је то присмотра. Напросто, одмах по изласку из капије Конзулата, имао сам утисак да ме неко гледа. Значи, ипак сам, дакле, раније доста слушао о праћењу, мада сâм таквих искустава нисам имао. Био сам сигуран да сам праћен, размишљао сам да ли да ускочим у трамвај који је управо долазио. Али, ако ускочим, онај ко ме прати закључиће да бежим. Дакле, ноншалантно кренем пешке. Идем, и чујем кораке иза себе, као на филму: тап, тап, тап... Тако је то трајало, можда, 3—4 минута, а онда ме неко потапша по рамену. Словаци су, узгред, прилично суздржљиви, неће ни познаника из чиста мира потапшати по рамену, а камоли непознатог на улици. Окренем се, видим цивила, питам га шта жели.

— Извините, ја сам из Државне безбедности. Молим ваш пасош — каже.

Питам га како могу знати да је он заиста из безбедности. На то он извади из џепа на сакоу неку плаву звезду с још неким привеском. Није ми то значило ништа, исто тако ми је могао показивати и неки прстен, новчић, било шта. Протестовао сам, јер сам мислио да нико нема права да невиног човека зауставља и замајава на улици. Онда је он извадио некакву легитимацију, нисам је ни погледао пошто сам од почетка био сигуран с ким имам посла. Једноставно, нисам хтео да допустим да ме тек тако завитлава! Дадох му, дакле, пасош, он је прибележио име, презиме и шта ја знам шта још.

То је било убрзо после моје промоције, вероватно сам се већ био спремао за Вишне Хаги. Да сам био наслутио било какву невољу, одмах бих се вратио у Југославију. Али, био сам заслепљен медицином, мислио сам да ће преда мном после факултета пући неки видик који дотад нисам видео. Није пукло ништа. Пукла је животна збиља, потпуно другачија од оне за коју сам се школовао. Они који су мање били идеалисти, на време су се склонили.

Јан Кмеђ[1] ми је после причао да је имао познаницу из обавештенијих кругова и да му је она на време сигнализирала да се губи. Нисам се кретао у таквим круговима, нисам био политички експониран, нисам знао ни за политичке ликвидације, којих је у то време већ било.[2]

---

[1] Професор и академик, живи и ради у Новом Саду.

[2] Сећам се Милана Прасљичке, који је 1949. године, за време политичких провера, био у комисији која је проверавала подобност и одлучивала ко може да остане на факултету. Ко не би „прошао" њене критеријуме, могао је да буде избачен чак и ако му је преостало да положи само један испит; такви су се тешко запошљавали чак и као физички радници. Прасљичка је био осетљив човек. Често смо расправљали, и ја сам такву проверу сматрао великим претеривањем. Спорили смо се, тако, о једном познанику који се за

Знам још један случај да се човек извукао на време. То је Јан Кања, син овдашњег апотекара, сада живи у Америци. Он се после рата иселио у Чехословачку, одрекавши се југословенског држављанства (што је био услов за усељење у ЧССР). Југословенски пасош је, међутим, задржао. После две-три године, чуо је од ештебака с којим је свраћао у кафане (ештебаци су волели да се друже с нама, Југословенима, док смо били у добрим односима, подилазили су нам, касније су према нама били немилосрдни) да је питање дана докле ће моћи да слободно шета. Он је, лепо, узео стари, југословенски пасош, оверио га у амбасади и мирно отпутовао. Дан касније, дошли су да га ухапсе. Он, иначе, има борачки стаж овде, повремено долази у Југославију.

време рата компромитовао наклоношћу према режиму „Независне Словачке". Кажем ја Милану да нема смисла избацивати човека с факултета кад му је остала неположена само Судска медицина. „Постоји толико могућности да он буде користан друштву, а ако га учиниш физичким радником, читаву његову породицу ћеш заувек учинити непријатељима."

Прашичка није могао да одбије партијски задатак, а осећао је да ради нешто што никако не може да буде корисно за Словачку. Једном смо се жестоко посвађали око тога да ли је требало да Чехословачка приступи „Маршаловом плану". Познато је да је министар иностраних послова Јан Масарик, у јеку расправа о томе, био позван у Москву и да је по повратку извршио самоубиство. Након тога се у Прагу говорило да је он био највећи чехословачки акробата, јер је успео да искочи кроз прозор и да га, при том, затвори за собом.

— Ако заиста мислиш да Чехословачка не треба да има никакву политичку индивидуалност — а ја мислим да свака земља и народ мора да је има — онда више немој да долазиш у ову собу. Марш напоље! — издерао сам се на њега и нешто опоро рекао о Готвалду.

После пола сата се вратио. Кажем му да ме боли душа што сам га тако најурио, а он ће мени:

— Нисам дошао да се миримо. Хоћу само да ти кажем: ако једном настрадаш, а то ће се десити кад-тад, имај на уму да ја нећу бити тај који је допринео твојој невољи! Имаш моју реч, без обзира да ли јој верујеш или не.

Веровао сам му, а он је учинио и више од тога. Кад су ме ухапсили, отишао је у полицију и изјавио да нисам онакав каквим ме они сматрају. Он је знао да ни физички нисам био у стању да се бавим оним за што су ме теретили. Али, отићи и сведочити у корист ухапшеног Југословена, то је био веома, веома ризичан гест! Могао је, мирне душе, да се спакује и дође у затвор.

Тај Прашичкин морал о којем говорим, то је оно што би морали да имају истински људи. Јесте да је он проверавао људе не слажући се с том провером, али је био спреман да за своје уверење прихвати и крајње консеквенце!

(Прашичка др Милан роћ. 1923: лекар, биолог, универзитетски професор, дописни члан Чехословачке и Словачке академије наука, један од оснивача радиобиолошких истраживања у ЧССР, члан Светске организације за космичка истраживања. — Из *Енциклопедије* преузели М. Р. и Б. И.)

Одмах после факултета, одређен сам за лечилиште Матлиаре у Татрама, где су лечени Маркосови Грци. Не знам због чега, ваљда ми је неки инстинкт говорио, није ми се ишло тамо, па сам тражио од Министарства здравља да ме пошаљу негде другде. На једвите јаде, нашао сам протекцију високо постављеног човека, земљака. Он је интервенисао да ме пошаљу у Вишне Хаги. Поручио ми је преко познаника, много година касније, да му опростим што није за мене могао да учини нешто више кад сам био ухапшен. У истрази, проживљавао сам ђаволске муке и због њега: безброј пута су захтевали да кажем зашто су управо мене примили да радим у тој болници. Нисам ништа рекао, мислећи да је боље да умрем него да га одам. Знао сам: кога год поменем, не гине му затвор. Уосталом, и ја сам тамо доспео на исти начин. Увукао ме је у то својом несмотреношћу Мирко Кубањи, колега са студија, који је примио чехословачко држављанство и тамо био примљен у Партију. Њега су, дакле, током истраге питали с ким се дружио, па је поменуо и моје име. А чије год име помене затвореник, тај не може да буде невин. Јер, Државна безбедност — не греши, нити хапси невине!

Док сам стажирао у Вишним Хагима, виђао сам и неке високе партијске функционере из других земаља. Сећам се Кепинига, био је секретар ЦК аустријске Партије, и Капаша, члана ЦК мађарске Партије. Он прича нешто о мађарским партизанима, а ја га питам да ли је у Мађарској стварно било партизана. Кажем му да их је било у Бачкој, погубљени су као припадници покрета и неки моји другови, али то није био мађарски антифашистички отпор. Друг се вероватно увредио и пренео мој став на одговарајуће место.

Хапшење

Дошли су по мене у Вишне Хаги кад сам већ лежао с почетном туберкулозом. Дошли су неком луксузном лимузином. Позваше ме у директорову канцеларију и он ми, јадник, каже: „Дошли су другови да ти провере пасош". А у његовој канцеларији, да иронија буде већа, као у некој соби у Бачком Петровцу: слике Зузане Медведјове, академске сликарке, из мог села (дипломирала у Прагу, дуго година студирала на Академији у Загребу, умрла пре три године, у 87. години старости). „Добро, кажем, сам ћу донети пасош." „Не, не, другови су већ понели твоје ствари", каже он. Она тројица додају: „Мораћете да пођете с нама у Кошице".

Био је крај јуна 1950. године. Те дане и данас доживљавам кроз неки кошмар. Кад их се присећам — видим судске папире и гледам их. То је, понекад, занимљивије од белетристике.

Није ми изгледало нимало сумњиво што ме воде чак у Кошице. Поред мене је лежао један психијатар којег сам дубоко жалио: требало је да му раде торакопластику, секу четири ребра итд. Он ме је једини испратио. Кад је видео ону луксузну лимузину, повикао је за мном: „Види, види, на какве излете ти идеш!"... Он је после био доцент у Братислави; био је и остао искрени пријатељ Југославије.

Била су тројица. Један је возио, двојица су села поред мене на задње седиште, са сваке стране по један. Једно време су се церили, а кад смо прешли два-три километра, један рече:

— 'Ајде да пишамо!

Ештебаци су били народски људи у буквалном значењу те речи, тако су се изражавали и понашали: простачки.

Кажем да ми се не пиша, а тај се продера:

— Не причај којешта, мичи се напоље кад ти се каже!

Схватио сам да није време за објашњавање и изађох.

— Дигни руке! — дрекну.

Дигао сам. Почео је први претрес. Схватио сам да је ђаво однео шалу. Кад су напипали топломер у џепу, обрадовали су се ишчекујући да то буде, ништа мање, но револвер. Разочаравши се што немам ништа опасно, наставили су вожњу до Кошица.

Први затвор

Дотле нисам био видео затвор ни ћелију. Ћелије се не сећам, све су оне униформне, памтим само да је у њој била прична и да је негде у згради трештао радио. Можда је то била случајност. Касније, у истражном затвору у Леополдову, радио је служио за „покривање" јаука батинаних затвореника.

Стигли смо увече. Нестрпљиво, напето сам ишчекивао јутро, надајући се да ће погледати пасош и — све ће бити разјашњено. Ипак, због нечег сам слутио да није све у реду. Не знам да ли сам те ноћи уопште заспао, на голим даскама. Не памтим чак да ли су ми дали неко ћебе или не, јер се човек у затвору слама од првог дана, ситним детаљима. Била је то кошмарна ноћ.

Пре тога сам, наравно, хиљаду пута могао да одем из Чехословачке. Не приписујем себи ни у какве заслуге то што сам „одседео" пет година као грађанин ове земље.

Након осуде, испољавао сам своје југословенство сваком приликом.

Можда сам се још те ноћи присетио једног од неспутаних разговора с једним борцем чехословачке бригаде у СССР-у, с којим сам заједно био у интернату. Он је 1943. падобраном спуштен у Чехословачку, био је јако поштена душа и једном ме упозорио: „Чујем те шта причаш, немој да будеш наивчина". Одговарам му да се сада рашчишћавају ствари око социјализма, да треба свако да каже оно што мисли и да ћемо ускоро створити боље, људске односе међу земљама и партијама. Детињастог ли мог веровања! . . . Он је, пак, добро знао за раније ликвидације у Совјетском Савезу, па ме је „хладио".

Леополдов

Ујутру су дошли, ставили ми лисице и „марицом" ме одвели на железничку станицу. Двојица ештебака утоварила су ме у воз као везаног медведа. Био је то путнички воз, сместили су ме у посебан купе, али људи су ме могли видети. Тако смо стигли у Леополдов, село које је имало свега око 3.000 становника, али људима у Чехословачкој од зебње задрхти срце кад се оно помене. Она двојица ме извукоше из воза. Иако болестан, лако сам прешао пут од станице до затвора, јер је био удаљен мање од километра.

Леополдов је у равници, изграђен је као тврђава у време ратова против Турака. Окружен је земљаним бедемом широким 15—20 метара, који је споља озидан каменом, а по његовом гребену ишао је колски пут. Раније је то била касарна, тек потом војни затвор. Све то, наравно, нисам знао. Војно затвореничко крило смо звали „млин": тамо су „млели" људе. Из њега су се чули крици и — музика. Међу затвореницима се увелико причало, вероватно не без основа, да су ноћу повремено одатле износили и колима одвозили лешеве.

Следио је административни део посла: подаци из пасоша итд. Онај који ме „примио" пита знам ли где се налазим. „Како да не", кажем, „из воза су ме извели у Леополдову". Он на то каже пратиоцима: „Водите га у кола, па на Илаву, није нам овде потребан". Илава је злогласни затвор, али не за политичке. Вероватно је хтео да са мном поступе на познат начин: да ме везаних очију, једно време, возају около—наоколо, тек толико да изгубим оријентацију, па да ме поново врате на исто место. Потом је мало размислио и рекао нешто као „јеби га". Овај детаљ спомињем зато што су други спровођени тако да нису зна-

ли куда их воде. Стављали су им наочари сличне мотоциклистичкима, изнутра обложене сомотом. И то је био облик мучења. Човек се осећа изгубљен, и мисли: „Боже, ни ја ни нико други мој не зна где сам! Ако су ме већ довели ко зна где, значи да могу да раде са мном што год им падне на памет!"... Мислим да све то нису измишљали полицајци, већ психијатри. Полицајци су, листом, били примитивци: при претресу станова, нису се либили да краду одело и остало. Претпостављам да је међу иследницима било и неких наших Словака из Југославије, пошто су детаљно познавали наш овдашњи живот. Сећам се једног у панталонама од енглеског штофа, који је онда био реткост, сашивеним на сељачки начин, с оним копчама отпозади. Вероватно је био неки паорски дечко који је до штофа дошао у претресу неке богате куће ...

Циљ је, дакле, био да се затвореник осећа дезоријентисаним и потпуно изгубљеним. Уз то — стално надзиран. Стражар је свака три-четири минута провиривао у ћелију, у којој се ни ноћу, никада, ама баш никада, није гасило светло! ...

Самица, почетак ислеђивања

Батине нису најстрашније у вишемесечном мрцварењу током истраге. Уверен сам да је психичка тортура много тежа, и да је то знао и Гестапо. Мене су једном тукли по рукама гуменом палицом, налик на водоводну цев испуњену оловом. Први ударац страховито боли, касније се човек осећа као под анестезијом: могли су да ме пребију на мртво име а да не одам, не кажем ни најмању ситницу. Страшније је кад, после два дана боравка у ћелији, установиш да мрље на даскама нису никаква рђа или нешто слично, већ да су то намерно остављене мрље од крви. Теже од батина падало ми је слушање јаука и урлика мучених, који су се чули иако је стално био укључен радио. Слушати како вуку онесвешћене људе по поду, како их попут вреће убацују у ћелију, — то је стравично. Тих трикова за сламање затвореника има безброј. Касније сам у озбиљној литератури читао, а пре тога и сам искусио да се иследници редовито мењају: постоји један груб, инквизитор, а после њега долази тобоже доброћудан, мислиш да је спреман да ти да и своје срце, кобајаги те жали, а, у ствари, само извлачи из тебе оно што треба да признаш.

Стрпали су ме у самицу. Готово да ни са мувом нисам контактирао. У таквој просторији је настала замисао моје песме *Тамничка бува.* Наравно, написао сам ту песму много година касније ...

Та самица била ми је прва и последња до суђења, 12. и 13. октобра 1950, у Крајском суду у Братислави.

Не сећам се да ли су ме испитивали одмах другог дана по доласку. Вероватно да нису. Радије су човека остављали бар недељу дана, стално опседнутог мишљу да га незаконито држе, и то у сталној неизвесности. Тек након тога, изгладнелог и под температуром, одвели су ме на саслушање. Југословенски пасош ипак ми је био неки штит. Не верујем да су неки наши органи знали шта је са мном, али су Чехословаци водили рачуна о томе да и код нас, у Југославији, има њихових грађана и, плашећи се репресија над њима, чували су нас од оног најгорег. Чехословачке власти нису јављале нашима које југословенске грађане држе у затвору. Кад сам се вратио, неколико пута позиван сам у Београд, где су тражили да се сетим кога сам још од наших људи видео у затвору, јер података није било . . .

У Чехословачку се после рата иселило око 1.800 југословенских Словака. Око хиљаду њих се касније вратило. Међу многима од нас била је раширена илузија да би Југославија и Чехословачка лако ступиле у неку врсту федерације да није међу њима Мађарска. Сећам се, једном сам, августа 1945, с једном културно-уметничком групом, био одређен да идем по селима у околини Бекешчабе, у Мађарској, где смо, углавном, агитовали да Словаци траже оснивање школа на словачком језику, пошто је била реч о тамошњим Словацима, који, дотад нису смели јавно да се изјашњавају као Словаци. Тада се рачунало да Словака у Мађарској има око 700 хиљада. Неки од тих Словака су, чак, замишљали да би било могућно да се створи „коридор" настањен Словацима који би спајао Чехословачку и Југославију. Наша земља је за њих била нека врста идеала. Кад сам одлазио, многи су говорили да би радо, макар и у коферу, пошли са мном . . .

Мислим да су ме испитивали сваки други дан или још ређе. Кад те добрано застраши, иследник те остави неколико дана да преживљаваш све, кува те као јаје. Сваки пут сам негирао све и протествовао што ме држе. Тражили су да кажем где ми је емисиона радио-станица, где су ми ручне гранате и кога сам обавештавао. Приписивали су ми велеиздају и шпијунажу. Велеиздаја је требало да буде то што сам, наводно, обавештавао конзула Кевића (у затвору се тешко разболео, касније био представник „Раде Кончара" у Индонезији, не знам да ли је још жив) о „католичкој акцији", током које су хапшени католички свештеници и верници.

Поменути „пријатељ" навео је, наиме, да је од мене добио четири залепљена, неадресирана коверта која је, по

моме напутy предао Југословенском конзyлатy. Ја мy, тоboже, нисам ништа рекао о садржајy, само да их ypyчи y Конзyлат . . . Ни тада, наравно, нисам био такво теле да радим такве ствари!

Међyтим, осyђен сам на осам година.

Док сy ме тyкли и шамарали, вриштали сy на мене: „Гори си од оних ваших Шиптара којих овде имамо!" Они сy се тамо заиста показали као Југословени. Као посластичари, не само да нисy хтели да се мешајy y политикy, већ понеки од њих можда нисy чак ни знали да ли је тамо председник Тито или Клемент Готвалд, па сy y посластичарницама држали Титовy сликy, што је тамошња пропаганда искористила као додатни повод за напад на Југославијy.

Психолошки притисак којем је подвргнyт затвореник током истраге тешко се може замислити. Солжењицинy је yспело да то прикаже. Рецимо, приказyjyћи y *Одељењy за рак* оног секретара Партије y санаторијyмy који постаје свестан да ће, без обзира на свој положај, yмрети исто као и обичан грађанин! . . . Једина демократија на светy јесте ова демократија смрти: сваки мртав човек је једнако мртав! Никакав мayзолеј не нарyшава тy демократијy, и није, нити може бити гаранција да ће покојник за 50 година значити исто онолико колико је значио y време своје смрти.

Шпијyнажy и издајy и данас сматрам нечим огавним, нечим што не бих могао да радим ни према Југославији ни према Чехословачкој.

Једном ми иследник каже: „Ако већ нећете да признате, ми ћемо вам доказати да грешите. Кад-тад ћете сами признати сва злодела, савест вам неће дати мира . . . Али, ми имамо конкретне доказе". А онда ја мислим: „Шта би то могли да имајy? . . ."

Суочење

Довели сy Кyбањија, којег сам добро познавао још од 1941. године. Познао сам га једино по оделy, иако је и оно било y фронцлама. Био је испребијан, имао жyтицy од разбијене јетре. Сyочио нас је Валашек (касније био такође yхапшен и осyђен на смрт) и тражио од њега да исприча како смо „сарађивали".

Кyбањи ме је једном посетио y болници, али готово ни на тренyтак нисмо били насамо. Гледам га онако измрцвареног: нема y њемy више од 50 килограма (ја сам, са својих 180 сантиметара висине, имао 57) . . . Страшно га је било видети . . . Каже: „Ја сам од тебе носио четири неадресирана писма y Југословенски конзyлат, рекао си да их

предам Шефику Кевићу". „Мирко, па кад је то било" питам. „Сећаш се", повикну он, мада је пре тога шаптао. „Кад сам ти био у посети, причао си ми да информишем Шефика Кевића, муслимана, о „католичкој акцији". (То је иначе, била јавна акција, о којој се знало и у Лондону и у Њујорку и није могла да буде предмет шпијунаже.) И даље сам порицао, на шта је Кубањи рекао: „Погледај ме и признај!"

Био је то аргумент да не може бити тврђи. Један поглед је био довољан да се схвати шта могу да направе од човека . . .

Кад је Кубањи био код мене у лечилишту, скоро читаво време био је с нама и универзитетски професор из Братиславе Михал Топољски, па сам могао да се позовем на њега као на сведока. Наравно да то нисам учинио, јер бих га тиме само увукао у невоље.

Овај Топољски је једном био у друштву неких Чеха кад су дошли људи из Државне безбедности и донели им на потпис неки протест против свештеника и цркве. Туберкулозни болесници су, ето, морали да се укључују у такве акције. Једна болесница, бивша новинарка, није хтела да потпише. Рекла је да је тешко болесна и одбила полицајце речима да ће, кад се нађу суочени са смрћу, и они другачије гледати на метафизику, на материјализам итд. И да ће, можда, променити мишљење. „Каква је то демократија да потписујем нешто у што нисам убеђена и што нисам видела!" Није, међутим, остало на томе. Кроз два дана Државна безбедност дошла је поново, испитивала је и саставила записник. Топољског су звали да потпише записник као присутни сведок. Он је после говорио: „Глупача једна! . . . Ја да потписујем оно што је она причала!" . . . Нервирао се због тога. Био је, иначе, члан Партије, можда и Централног комитета.

Кубањи, који ме је именовао пред органима истраге као пријатеља, имао је исте моралне дилеме као и ја: самоубиство или, макар и нехотичним признањем, повући некога за собом? Разбио је прозор, појео стакло, перфорирао стомак, али су га оперисали и спасли. После тога је већ причао „белетристику", пошто физички више није могао да издржи.

Поново су ме тукли и тукли да потпишем, па пошто сам одбијао, оставили би ме једно две недеље да се „киселим". Нисам виђао никог, чак ни кад сам износио киблу, па сам мислио да су у затвору само Југословени. Касније сам сазнао да је било и Словака.

На саслушањима се увек примењује различита „техника". Било је случајева да сам цело време морао клечати.

Човек би помислио да то није страшно. Међутим, страшно је и кад на саслушању мораш пет сати да седиш на столици. Клечећи, понижен, мислио сам зашто бар не могу да паднем у несвест . . . У то време, мислио сам да никад никоме нећу пожелети никакво зло. Данас више нисам сигуран да не бих убио онога који ме је био присиљавао да тамо клечим ни због чега, само због оне сланине коју је он имао у изобиљу за верно вршење службе.

Писмо

Одведу ме једном код оног „доброћудног" иследника, који је увек понављао: „Jao, jao, како могу тако са људима! . . ."

— Па ви имате пред собом живот — каже. — Сад ћете да напишете једно писмо родитељима.

Био је то већ трећи-четврти месец мог тамновања. Кажем му да „кућни ред" не дозвољава никакво писање, а он узвраћа да нема никаквих сметњи. Одговарам да немам такву жељу, јер слутим иза тога неки сатанизам, знао сам да он није мирољубиви анђео који ме чува и сажаљева се нада мном. „Ако не може на леп начин, може другачије" — каже он и опали ми неколико шамара. И опет ставља оловку пред мене; ја је не узимам. Вероватно није ни желео да пишем, већ је хтео да ми издиктира садржај писма. Гласило је, приближно, овако: „Драги родитељи, данас, док сам био у шетњи — знате да сам у затвору (а нису знали, мада су телеграфисали у Вишне Хаге кад су престала да стижу писма од мене, али никад нису добијали никакав одговор) — успео сам да наговорим затворског надзорника да побегнемо из Чехословачке. Бекство нам је успело, сад вам се јављам из Беча. Јављам вам да се не бринете, жив сам и здрав и поздрављам вас до скорог виђења".

Опалио ми је још неколико шамара и рекао да поново размислим, да ли ћу да напишем то писмо, па су ме поново, бар две недеље, оставили на миру. А сваки дан човек ишчекује шта ће бити. Синуло ми је, у тренутку, да би они однели то писмо у Беч, послали га оданде и — моји би имали „доказ" да више нисам у Чехословачкој!

„Моја" група

Никад за време истраге нисам видео никог из „групе" којој сам, наводно, припадао. Каква је то чудна група била: један евангелистички свештеник, Вереш, ваљда из Старе Па-

зове, отац му је био епископ Евангелистичке цркве у Југославији; један капетан граничне службе, син евангелистичког епископа из Бачког Петровца, Федор Шгарке, официр старе југословенске армије; један Јеврејин који се звао Бланар; један дућанџија из Старе Пазове, Шипицки, који је држао трговину мешовите робе; др Сирацки, који је, као вођа групе, добио 25 година, а одлежао пет, као и ја, и, наравно, поменути Кубањи. Групу сам упознао тек на суду.

Једном ме, пак, одведу на саслушање и, после мрцварења, кажу ми да је један Шиптар скочио кроз прозор са спрата. Он, сиромах, није могао да издржи, а није имао нити знао да измисли шта да призна. (Они би се и сад клели мајчином крвљу да такве ствари нису истина!) Кажу ми, даље, да се више неће натезати са мном, већ ће ме утоварити у авион и право — у Југославију. Тамо, тобоже, постоје „слободне територије" које држе информбировци и, кад ме они буду узели у шаке тек онда ћу видети шта је — мучење.

О Југославији, наравно, ништа нисам знао читавих пет година. Ни најмању вест, изузев оних непроверених, које су стално колале међу затвореницима. У Илави су, рецимо, затвореници поправљали кола, међу којима су нека имала и радио-апарате. Тако би до нас допрла нека вест. Моја амбуланта била је изнад те радионице. Био је тамо један по злу познати надзорник, Рохач се звао. Вест како он киња затворенике некако је протурена напоље, па је *Слободна Европа* једном објавила: „У затвору у Илави надзорник Рохач шамара затворенике..." То се прочуло међу нама и пружило нам какву-такву сатисфакцију. Вести су се, иначе, преносиле системом „кибле": од уста до уста, без гаранције јесу ли тачне или не. Обично је садржај тих вести била амнестија, промена режима или сличне жељене ствари...

Снови

У затвору је сваком затворенику било драго макар и да чује како је неко сањао нешто лепо. Поред мене је лежао Салатнај, доктор католичке теологије, некадашњи доцент на Правном факултету и доктор политичких наука са Сорбоне, интелектуалац који је марксизам „држао у малом прсту", а познавао и физику и хемију, широкообразован, изванредан интелектуалац, либералан човек. Каже он мени једног јутра:

— Господине докторе, данас ће се десити нешто лепо!...

— Откуд знате, господине докторе?

— Сањао сам бескрајну њиву на којој се таласа и таласа искласала пшеница . . . То значи или амнестију, или бар да ће одапети Готвалд или нешто слично, али доћи ће крај мукама . . .

У затвору се верује и сновима. Затвор мења људе. Сећам се да су и многи чланови Партије тамо клечали и молили се Богу . . .

И ја сам у затвору научио напамет 23. псалам[3] . . .

(Наставиће се)

Михал РАМАЧ
Бошко ИВКОВ

Пало БОХУШ

---

[3] *ПСАЛАМ 23.*

Псалам Давидов.

Господ је пастир мој, ништа ми неће недостајати.

2. На зеленој паши пасе ме, води ме на тиху воду.

3. Душу моју опоравља, води ме стазама праведним имена ради својега.

4. Да пођем и долином сјена смртнога, нећу се бојати зла; јер си ти са мном; штап твој и палица твоја тјеши ме.

5. Поставио си преда мном трпезу на видику непријатељима мојим, намазао си уљем главу моју, и чаша је моја преопуна.

6. Да! доброта и милост твоја пратиће ме у све дане живота мојега, и ја ћу настављати у дому Господњем за дуго.

(У запис, ради подсећања, уметнули Б. И. и М. Р.)

ДНЕВНИК МЕСЕЧАРА (5)

ОНИРИЧНА ПСИХОАНАЛИТИЧКА СЕАНСА У СТАНУ СИГМУНДА ФРОЈДА

(Наставак из претходне свеске)

Ноћ након посете музеју Сигмунда Фројда утонух у тежак сан и усних како се пењем степеништем зграде у Berggasse 19.

Беч је био пуст, завејан кобасицама и сенфом. Знао сам (као и у већини случајева) да сањам, што је сну прибављало легитимност, баш као што на јави најчешће не смећем с ума да је све око мене један јако уверљив сан и тако „будној свести" одузимам легитимитет: не дозвољавам јој да ме терорише. Знао сам, велим. да сањам, али ништа нисам могао учинити; човек је потпуно беспомоћан и у сну и на јави и свеједно је да ли те уходе и прогоне агенти тајних полиција, твоји ближњи или, пак, утваре и авети.

Врата ми отвори служавка са добро познатим лицем непознате жене.

Анима.

Ни лепа, ни ружна, ни чедна ни развратна — онаква каква и јесте моја душа самоме мени, непозната — увек се појављивала у критичним и значајним моментима мог ониричног живота, каткада да ми дâ савете које бих заборављао одмах након буђења, каткада, опет, да ми покаже правац којим се никада нисам одважио да кренем.

Легох на фамозни кауч. Знао сам да се Фројд неће појавити. Рационалан, какав је био, он чак ни мртав не би узео учешћа у једној тако ирационалној игри. Истини за вољу, то би било превише ирационално и за мене, да се

доктор појави, а да му ја кажем: сањам да долазим код вас . . .

Мораћу да анализирам сам себе.

Дакле, сан први: ПОНОВНО СЛУЖЕЊЕ ВОЈНОГ РОКА.

Тај сан је један од оних који се периодично понављају. Њихов најмањи заједнички садржалац: *због неке административне грешке, делом и због сопственог немара, налазим се по други пут на одслужењу војног рока. Већ би требало да изађем јер је и тај рок истекао, али још се мотам по касарни. Мој статус је недефинисан. Униформисан сам, али немам готово никаквих обавеза. Делићем свести знам да би требало одавно да сам код куће, па ипак, понесен инерцијом, остајем. Тек понекад осетим жудњу за домом.*

Након година у којима се тај сан јављао дошао сам до овог тумачења:

Војска симболизује деперсонализовани свет (сви су униформисани, сви подвргнути принципу субординације). То што сам се поново нашао у војсци, није последица административне грешке (уосталом, разлози су крајње магловити у том сну) већ моје немогућности да се *реализујем као личност*, да се уздигнем из колотечине детерминизма. Донекле сам свестан да ми ту више није место, али немам смелости да изађем из света/касарне. Мој недефинисани статус као да указује на то да се на мене више не рачуна. Међутим, моја равнодушност сведочи да још нисам сазрео да прекорачим *ивицу* . . .

Сан други: ПУТОВАЊЕ ВОЗОМ.

Такође од оних који се периодично појављују. С тим што постоје две верзије: *путовање једном локалном (одавно укинутом пругом) и путовање једном магистралном, каткада међународном пругом. Возови су у оба случаја прљави, запушгени, претрпани. Улазим на некој малој станици, с муком се пробијам ходницима, покушавам да нађем место. Понекад погледам кроз прозор да видим докле сам стигао* . . .

Тумачење:

Према *Речнику симбола* воз симболизује колективни живот, а у савременом свету оживљава симболе змије и чудовишта. Пруга којом се креће јесте колотечина историјског детерминизма. Заједничко је и сну о поновном служењу војног рока и сну о путовању возом *моје учествовање у игри коју сам прозрео* . . .

*
* *

Кад боље размислим — мислио сам опружен на каучу — одувек сам се осећао странцем на овом свету. А највише

сам се осећао странцем управо на тлу где сам рођен, где се од мене очекивало да прихватим обичаје, да учествујем на светковинама и узимам учешћа у општенародним жалостима. Дуги низ година привиђало ми се да сам недовољно рођен. Физички, све је било у реду, али нешто је недостајало, као да нисам свом силином гурнут у свет, као да је нека суптилна пупчана врпца остала нерасечена — тек, нисам се могао прилагодити. Тамо где сам истински био странац, у далеком свету, понајмање сам се осећао тако, будући да сам званично био странац, да ми је, тако рећи, био признат статус.

А овде, где од мене очекују да будем наш, могао сам само (делом из кукавичлука, делом из пристојности) да глумим *нашост* и не покушавајући да неком објасним како нико није заједно из љубави него из интереса. Осим у новинама и на телевизији, „друштво" не постоји нигде. Постоје само (мање или више ниски) лични интереси. Чак ако и делујем алтруистички, делујем из личних интереса, било да бих угодио сујети, било да бих зарадио који поен на рејтинг-листи Књиге живота.

Док сам био дете и дечак, бранио сам се од *нашости* осамљивањем и ленчарењем. „Друштво" не воли ленчине. Поједина друштва их чак физички елиминишу, затварају их, покушавају да их преваспитају. Не долази то отуда што су бескорисни; свака је држава довољно богата да издржава занемарив проценат бескућника и маргиналаца сваке врсте. „Друштво је нетрпељиво према ленчинама зато што они пружају рђав пример — поткопавајући саме темеље социјалне заједнице — јер доказују да се сасвим лепо може живети без бесомучне јурњаве за материјалним богатством." И ту долазимо до апсурда: „друштво" прогони управо оне који немају личних интереса или их своде на неопходну меру. У данима детињства и дечаштва бејах одушевљен свим врстама луталица, авантуриста, чергара, наравно на велико незадовољство моје околине, која је имала другачије планове са мном. (Можда отуда синдром удаљеног или бар неодређеног места који доминира свим мојим текстовима као простор збивања.) А да би се ти планови остварили, морао сам ићи у школу. Тамо су ме научили, најпре да пишем и читам, за шта им нисам захвалан јер сам то знао и раније. Али, главно је тек требало да дође . . .

Није ме интересовало, заиста ме није интересовало готово ништа од свега што сам морао да научим и да препричавам учитељима како бих добио добру оцену. Првих година, док сам осећао јаку везаност и зависност од породице, присиљавао сам себе да се уклопим, да уђем у тај бесмислени воз који јури у непознато, да нађем своје место у неком

од купеа првог или другог разреда, држећи с поносом карту и резервацију. То у вези са несналажењем у оном онирич-ном возу. Кад је реч о школи, много година након што сам се ослободио терора наставника и професора, схватих да ми је школовање помогло, ако ништа друго а оно да разрешим дилему која је мучила Достојевског и његове јунаке: откуда незаслужена патња деце. Руси као Руси, непрестано занети дубинама хуманизма и метафизике (у паузама освајања све-га). Но, премотавши филм из школских дана, схватио сам да деца нису ни најмање невина, да невиних, заправо, нема. Све што се догађало по оним сумрачним учиниоцима била је само припрема за улазак у свет одраслих; њихове мане, латентне пре поласка у школу, једна за другом излазиле су на видело. Све је било на броју: крађа, лаж, лакомост, кукавичлук, сервилност, суј̌ета, таштина, гордост. Сви смрт-ни греси, изузимајући блуд, а и он се касније јавио. То искуство ми је, уједно, послужило и као полазна тачка за интуитивно схватање Источног греха. У заблуди су они ауто-ри који веле да се човек, тобож, рађа невин, као tabula rasa. Чиста глупост. Из семена храста увек настаје храст. Из семе-на изопаченог човека рађа се још изопаченији човек. Друга-чије није могуће. То, уједно, објашњава и непрестани пораст зла у свету. Чиста генетика. Природном селекцијом опстају само најбезочнији који рађају још безочније потомство.

У том тренутку погледах кроз прозор Фројдовог каби-нета.

На Беч су падале крупне Моцартове кугле.

Наравно, то осећање да сам странац јављало се испрва ретко. Обично зими. Отрзало ме од безбрижних игара, испу-њавало нејасном стрепњом, припремало ме за будуће мелан-холије. Требало је да прођу године и године да би та „не-нормална" стања постала нормална, а да би „нормална" била спозната као илузија. Али — илузија као илузија; увек пронађе начина да се преодене у руxо стварности. У тренуцима када је образина спадала и када бих угледао ружно лице преваре, куда сам могао побећи? . . .

У сан.

Као осведочени лењивац, волео сам дуго да спавам. И да сањам. У сан сам увозио отпатке кошмарне јаве, а из сна извозио сањарења о срећи и хармонији која сам расте-зао низ сате сивих дана, једва састављајући крај с крајем, измишљајући минимум лепоте и доброте како бих преж̌и-вео гладне године и спасао банкротства EXPORT-IMPORT фирму која је носила моје име. Чињеница да сам преживео (чак без последица по ментално здравље) сведочи да сам пословао колико-толико солидно. У сваком случају, тада се још нисам задуживао код других. Нисам имао ослонца,

нисам хтео (или могао) да га потражим у другом. Рачунао сам овако у свом имагинарном контоару: у реду, нисам се превише родио, нисам превише живео, нећу превише умрети. Приход и расход се потиру. Ником ништа. Ништа зарадио, али нисам остао никоме дужан.

Заблуда.

Економски закони тржишта САН—ЈАВА подмукли су као и сви економски закони. То старомодно пословање, то онтолошко торбарење, очито није била судбина намењена мени. Нити било коме. Превише једноставно да би било могуће. Требало је да зарадим или да изгубим; нисам могао остати по страни посматрајући збивања кроз прозорче моје радњице. Али то је већ тема за себе и на њу ћу се вратити када дође на ред.

Сна што се тиче, мада се доста тога променило од тих времена, остао сам му веран ходочасник. Његова екстериторијалност, његова универзалност привлаче ме још увек. Радо одлазим у тај свет у којем престају компетенције земаљских власти, у којем замире бука пропагандне машинерије, у којем се, раме уз раме са живима, појављују и мртви.

И опет ништа од анализе. Никаквих резултата. Тек што раскринкаш једног монструма у себи, појављује се други. Још јачи.

Силазећи низ степенице у Berggasse 19 опазих да се ирониja судбине по ко зна који пут поиграла са људима. Степениште беше спирално (приближно спирално); вајкадашњи симбол духовног успења који води до врата човека који није веровао у дух.

*
* *

Људи временом почињу да личе на државе у којима живе.

Грађани тоталитарних држава, уз ретке изузетке, попримају све особине режима под којим опстају.

Имало је, а и још има, људи који ме целокупном својом појавом, својом унутрашњом и спољном политиком, неодољиво подсећају на СССР. Сигурни у себе и у своју (фиктивну) мисију на овом свету, они хитају ка својим циљевима, заклањајући се вешто сроченим паролама и прогласима препуних отрцаних фраза попут „опште добро", „ми", „боља будућност" итд. У тежњи за експанзијом на хоризонталној равни (која надомешта одсутну вертикалну осу узрастања), они бескрупулозно анектирају друге, под-

ложније особе, и користе их као инструменте. Не ретко, чак сасвим искрено верују у лажи које нештедимице разбацују око себе, што и није посебно чудно, јер је лакше поверовати у лаж него у истину.

Такав тип човека је владар нашег времена; конци свих важнијих ствари налазе се у рукама таквог индоктринираног кловна.

У вези са тим, није лоше поново прочитати Хесиодово мишљење о Гвозденом добу, не смећући с ума да су ти редови писани пре 2800 година:

„Јер ово су дани железне расе људи. Никада у току дана неће се они одмарати од муке и туге и никада у току ноћи од руке пљачкаша. Отац се неће слагати са сином нити син с оцем, нити гост с домаћином, нити пријатељ са пријатељем . . . Родитељи ће брзо старити и брзо бити презрени . . . Праведан човек, или добар човек, или онај који држи своју реч, неће бити цењен, него ће ценити онога што чини зло и надутог и дрског човека. Право ће почивати у рукама оних који имају моћ и неће више бити истине."

Доказ више да истина о нашем времену не може бити изречена унутар њега јер смо сви, скупа са временом, неистинити. Али, исто тако, то није никакав доказ о цикличној природи времена у којем се смењују доба успона и доба падова. Постоје само успони и падови људског духа. Али, као у оној Платоновој параболи о вртоглавици, падање, ако је интензивно и потраје, несвиклом се привиђа као узашашће. А када су ствари преокренуте, оно што је горе доспева на дно, а што је доле (шљам) избија на површину. Тако имамо, захваљујући словеначкој повезаности са културним Западом, већ и код нас митинге педера, симпозијуме лезбејки и (код нас још не) синдикате курви које се боре за своја права.

Нећу да идем тако далеко у мрачњаштву па да тражим пооштравање законских санкција против таквих сподоба. То би било у супротности са самом идејом мрачњаштва које, по дефиницији, игнорише овосветска збивања. Штавише, да сам у могућности, ја бих укинуо и већ постојеће законе. „Каквим судом судиш, таквим ће и теби бити суђено." Стоји у *Светом писму*. И још: „Освета је моја, вели Господ". У крајњој линији, немам ништа против педера и лезбејки, против протува сваке врсте. Оно што ме чини неспокојним јесте горчина сазнања да је зло постало modus vivendi, да је — на известан начин — легализовано уз помоћ заносне (а смртоносне) заблуде о тобожњој толеранцији и ширини духа. Сада је већ питање дана када ће се основати легални синдикати убица који ће се залагати за право својих чланова да несметано кољу. Њихов аргу-

мент је истоветан аргументима развратника — слобода личности. Та слобода, на жалост, укључује и слободу да се други уништи. Јер, слобода је неупоредиво тајанственија, ужаснија и мистичнија, него што заговорници „слободе" могу и претпоставити; она права је, пре свега, *слобода од* (невезаност), не *слобода за.*

Али како то објаснити варварима и како варварима објаснити да су варвари? Да су на нивоу уроћеника, тако натуралистички приказаних у холивудским лимунадама, где се попут деце радују перлама и огледалима.

Опет се враћамо на оно — каквим судом судиш, таквим ће ти бити суђено. Зар се до у недавну прошлост овде нисмо дивили тракторима, вршалицама, комбајнима и пластици? Зар нисмо, мислећи да јездимо у светлу будућност, превиђали да падамо у предхришћанско паганство, у помрчину којом владају стихије природе и нагона?

Нема начина. Нико никога више не може уверити.

Тоталитарни човек је глув и слеп за све што надилази границе његове приватне доктрине. Непрестано опседнут претећим опасностима, он у сваком види заклетог непријатеља. Међутим, тактика налаже да се та (пројектована) угроженост не показује. Као званични коминикеи тоталитарних држава, тоталитарни људи свету показују улепшано лице зачињено зашећереним верзијама сопствених доктрина. А последице?

Док су се људи бавили уређењем самих себе, постизањем унутрашњег склада, свет је — руку на срце — био крајње неуређен, у оном смислу каквом га конформисти замишљају. Тачно је да је стандард био низак, да је хигијена била запуштена, да су харале болешчине. Ми, овде, немамо никакве аргументе (будући да су они субјективни) да говоримо о унутрашњем стању духа, али, ако направимо аналогију са отужном уредношћу данашњих градова, високом стандарда и хигијеном и јадним стањем духа савременог човека, нисмо далеко од закључка да је унутрашњи спокој у ранија времена надокнађивао тегобу физичког битисања на свету.

И сада, више као зрно хумора него као симбол, треба повезати Хесиодов говор о гвозденом добу и доскорашњу опчињеност челичанама и жељезарама. Уз то би могао да иде и опис претпостављеног грба наше епохе (у којој наша земља, по свему судећи, остаје за увек): овални штит. Доле црно море нафте и отпадних вода. На хоризонту контуре челичане. Испред челичане педери, лезбејке, курве и политичари ухваћени у коло. Dance macabre . . .

*
* *

„Према закону ентропије, кад год се било где на земљи или у свемиру ствара нешто што је налик неком поретку, то се догађа уз цену још већег нереда у околини."

Џереми Рифкин: *Посустајање будућности*

Спарно лето године 1986. Долина реке Дрине. На дивљој плажи, заједно са својим пријатељима, лежим и печем се на сунцу. У време нашег детињства, та плажа беше песковита, препуна веселих гласова купача. За само двадесет година, шума и шикара — користећи одсуство људске фауне — спустиле су се неких двестотинак метара, са падине, и, миц по миц, освојиле обалу. Ту, где смо се играли игарâ (којима више не памтим име), населили су се багремови, леске и врбе; ти бильни дошљаци истерали су нас са нашег песка, изменили мизансцен нашег детињства, и у први мах мишљах да је то само једна у низу неправди које нам наноси време. Али, после неколико дана бî ми јасно да неправде нема, да се тај пејсаж мењао — хтео то он или не — као што смо се и ми — хтели или не — мењали током тих двадесет година. И ми смо некада били као то давнашње жало: осунчани, суви, радосни, а онда су наше душе потамнеле, испуниле се сенкама, постале налик шуми која се разбашкарила на самој ивици воде.

Игре које смо почели играти након што је дошла она јесен када смо (готово) заувек напустили плажу звану Ушће, имају своја имена. Знамо их и играмо. Али не знамо њихов смисао. Као што смо некада одлазили у свет одраслих само на кратко, тек да бисмо обавили најнужније послове и спасли се непријатне етикете *лудак*, тако сада тек понекад (и све ређе) одлазимо из света детерминисаности, на ту плажу, да поседимо на врелом сунцу, готово се не усуђујући да уђемо у хладне таласе реке Дрине.

Ту је, наравно, касетофон. „Stonesi", „New World", „Who", „Procol Harum". Исти звуци и исти гласови које смо слушали пре много година. Већ сам у овим белешкама писао да су филозофија, семиотика, структурализам и сличне ствари бесмислице. Оно мало мудрости која је запала овом мрачном добу није више у библиотекама. Мудрост света се већ показала као лудост. Лудост као мудрост. Све се променило, *само су песме остале исте (Led Zepelin)*. Али и *Pink Floyd:*

Не постоји никаква тамна
Страна месеца.

У ствари, све је тама.
(Dark side of moon)

Зној капа са лица. Врућина је велика.
Како је тек у паклу? Питам се.

*
* *

Читам књигу *Посустајање будућности*. Побегао сам у Бајину Башту од књига. Пожелео сам да два месеца не читам, не пишем, али, као што посрнуле девојке свугде нађу каквог употребљивог момка, тако ме увек, мучки, сачека нека књига да ме прене из лагодног ленстовања и да ме врати на лупање главе о нерешиве зидове тзв. вечних проблема. Тако ме је и ова књига намамила из полупразног излога једине књижаре. Ушао сам, прелистао је . . . и упропастио неколико дана. Мада прилично популарно писана, говорила је о теми о којој нисам био баш најбоље информисан. Читао сам ту књигу док ми је зној капао са лица. Што од врућине, што од непријатних сазнања која сам стицао ишчитавајући њене странице.

Други закон термодинамике:

„Сваки пут када се енергија претвара из једног облика у други ‚плаћа се одређена казна'. Та казна је смањивање укупне количине искористиве енергије која би могла обавити неки рад у будућности."

Као и обично, незаинтересован превише за физичка збивања, пренео сам (професионална деформација) други закон термодинамике у свет духа. Тако ми, бар ми се чинило, постаде јасније постојање „психичких лешева", утвара које су (мислио сам) долазиле из прошлости да ме помраче успоменама на безбројне падове. Велика је грешка што се основне ствари заборављају. На пример — закон о очувању енергије; она се не може створити из ничега, нити се може претворити у ништа. Али, једном употребљена, она постаје баласт, отпадак.

„Када говоримо о загађености" — пише даље Рифкин „говоримо заправо о тој неискористивој енергији. Многи мисле да је загађеност нузпродукт производње. У ствари, загађеност је укупна количина искористиве енергије у природи која је трансформисана у неискористив облик."

Значи тако.

Све моје љубави, страсти, мржње, сумње нису, дакле, отишле у ништавило иако сам их заборавио, иако им је време отупило оштрицу и умањило снагу. Све је то негде, у

мени, неспособно да ме узбуди, али довољно снажно да ме оптерећује баластом, тмурним расположењима којима се, привидно, не може пронаћи узрок. А онда, посматрано на плану макрокосмоса, шта је историја друго него претварање Божијег света у ђубриште. И није ли све, или готово све око нас, баснословно ђубриште чија појединa одељења носе еуфемистичке називе. Није ли библиотека ђубриште, депонија потрошене енергије мишљења? Нису ли гробља ђубришта на која бацамо своје мртве? Није ли читав мој живот претварање МЕНЕ у гомилу ђубрета . . .

Хајдемо у воду, повика неко . . .

Тог лета, више се нисам враћао Рифкиновој књизи. Међутим, предузео сам нешто друго. Надахнут текстовима о ентропији, наумио сам да смислим пројекат ЕКУМЕНСКЕ КАТЕДРАЛЕ која, разумљиво, не би имала ништа са истинском црквом, мистичним телом Спаситеља. На то ме је охрабрила мисао наведена у епиграфу овога поглавља да се „кад год на земљи или било где у свемиру ствара нешто што је налик неком поретку, догађа још већи неред у околини".

Да би та црква била функционална, она мора имати бога. Дакле, треба конструисати једног механичко-електронског бога, довољно моћног да би могао играти ту улогу, али и довољно видљивог и опипљивог да би стекао присталице у овом времену које признаје само видљиво и опипљиво. Главе упаљене што унутрашњом што спољашњом ватром (лето 1986. било је изузетно топло) дођох до закључка да тај IBM-бог мора имати све прерогативе истинског Бога, укључујући и могућност уништења света. У ту сврху би било нужно повезати га са укупним потенцијалом атомског наоружања у свету, остављајући његовој електронској вољи могућност да то оружје активира и уништи свет.

Па каква је сврха тог бога? Није ли то само литерарна егзалтација? Безначајна играрија маште?

Не.

Крајње је време да се призна циљ којем стреми човечанство — самоуништење — и да се ка том циљу крене отворено, без лицемерја које само саблажњава слабе духом и уноси још већу пометњу.

Али, како је свако од нас превелика кукавица да би било шта урадио у своје име, онда ваља начинити бога који ће разнети овај свет преузимајући кривицу на себе.

Кратко и јасно: за ЕКУМЕНСКУ РЕЛИГИЈУ, којој сврха није спасење него уништење, потребна је одговарајућа ЕКУМЕНСКА КАТЕДРАЛА . . .

*
* *

Е, катедралу сам замислио као гигантску грађевину високу 666 метара ради библијске симболике. Она је, у бази, подељена на три одељења: православно, протестантско и католичко. Између одељења се налазе царинске службе. Средишњи, заједнички део, зван и екуменски, јесте огромна дворана са степенастим редовима седишта у којој ће се водити теолошке распре и договарати заједничке акције. Но, најинтересантнији одељци су смештени под земљом. То су рај, пакао, чистилиште . . .

Пројекат је у току.

ПОНОЋНИ АУТОИНТЕРВЈУ

СБ: — У *Фами о бициклистима* пишеш, односно доносиш пројекат Велике луднице капацитета 22000000 болесника. Сада најављујеш ЕКУМЕНСКУ КАТЕДРАЛУ . . .

СБ: — Да, то је све у склопу, за сада још увек неизвесног пројекта, о ВЕЛИКОМ ВАВИЛОНУ, граду у којем ће зло попримити своје коначне, хипертрофиране облике. Једна од битних особина зла јесте склоност помпезности, грандоманији, огромности, монументалности.

СБ: — Поред Велике луднице и Екуменске катедрале, шта ће још садржати урбанистички план тог града?

СБ: — Једну огромну касарну; рецимо, за 30000000 војника. Затим један циновски затвор за исто толико затвореника. Затвор ће пројектовати мој пријатељ С. Миливојевич-Ера. Затвор је његова идеја. Ту, схватљиво је, мора бити и Велики тржни центар, као и Велика кућа забаве. Зло ће у то доба бити централизовано. Никако се не сме препустити појединцу да буде зао индивидуално, субјективистички, на своју руку.

СБ: — Откуда да ти, наводно побожан, узимаш учешће у пројектовању ВЕЛИКЕ КУРВЕ, Новог Вавилона?

СБ: — Нисам усамљен. У том пројекту учествује велики број људи, од којих се само мали број међусобно познаје. Уосталом, циљ нашег пројекта није допринос изградњи Вавилона — он ће бити изграђен овако или онако — наш *циљ је да предвидимо могућности.* Да предскажемо Вавилон.

СБ: — Ипак, откуда црква у том граду?

СБ: — Само сам је иронично назвао црквом. Мислим да се то јасно види из текста. Када кажем *црква,* мислим на уједињење за сада антагонистички настројених идеологија. Пре или касније, сила овога света ће схватити да је

ипак најбољи начин да се масе покоре и до краја десакрализују ако забораве на ситне интересе и уједине се у алијансу. Дакле, мноштво идеологија нема будућности. Све ће се оне слити у једну. То ће донети мноштво промена и, према закону ентропије, убрзати коначну пропаст.

СБ: — У међувремену, како напредују твоја истраживања сна?

СБ: — Морам признати — слабо. Недовољно сам концентрисан у будном стању. А ко не зна шта ради на јави, не зна шта ради ни у сну. Ако ме стихије носе будног, извесно је да ћу стихијама бити препуштенији у сну.

СБ: — Да ли ти збиља чврсто стојиш на становишту да је сан једнако стваран као и јава?

СБ: — Ствар је у томе што ја покушавам да не стојим чврсто ни на једном становишту. Становишта су та која нас окивају и препуштају детерминизму. И сам добро знаш да је, на крају, све ово мистификација, егзотеријска наклапања кроз која, овде-онде, пропустим по који трачак истинских размишљања. Ипак, сан је сасвим равноправан јави, што се тиче онтологије. Он изгледа нестварнији из чисто физичких околности. У сну је, наиме, елиминисана *спољашња светлост,* која, осветљавајући, затамњује. Све се одиграва у природној светлости, у ономе што су мистици називали lumen naturae. То је као неко мутно праскозорје, полусветлост. Е сад, степен индивидуалног затамњења уноси мање или више таме у јасност сна. Потпуно затамњене душе ништа не сањају.

СБ: — Кажеш да у овим списима износиш само безначајан део твојих размишљања. Колико истинито говориш о себи, када говориш?

СБ: — Да, тако се мора. Опет због ентропије. Ако хоћеш да повећаш јасност, да ствари учиниш схватљивим, ефекат је обрнут, пометња постаје већа. Мене што се тиче, такође мистификујем чињенице, прећуткујем. Само се Богу може рећи све о себи. Он, истина, све зна, али хоће да чује признање, не зато што је радознао (или окрутан) него зато што хоће да се помиримо са истинитим стањем личности. Увек ту има самомистификација, самооправдања, самоидолизовања. То је *живот у лажи.* Ту се лаж зачиње. Тако онда бива избљувана напоље. Ако бих изнео (што је недопустива гордост) потпуну истину о себи, можда у то нико не би поверовао. Можда бих саблазнио извесне људе. Можда бих био отпремљен у лудницу. То је то. Сви ми заслужујемо робију и лудницу. Али, као што су некада приношене жртве „боговима", при чему су неколицина замењивали већину, тако и ми данас селективно попуњавамо места у затворима и лудницама. Не може се ићи тако далеко да се тврди да

је овај свет паметан и поштен, али ни у другу крајност се не иде: у признање да је свет луд и покварен. Тако се налази компромис.

СБ: — Начинимо преседан. Проговоримо нешто о твојој аверзији према фотографијама, писмима, белешкама, предметима и успоменама прошлости.

СБ: — То је само техничка страна моје аверзије према биографији. Личне архиве ме ужасавају. Све те хартијетине које лагано труну по ладицама, које стварају илузију континуитета, читавом животу дају документарност, осмишљеност, иако је потпуно јасно да је живот врхунска импровизација. Кад год би неко, да се послужим изразом „драга Савета", ушао у мој живот, неминовно је било да се у мојој близини нађу и предмети, слике, писма те особе. Чим би та особа изашла из мог живота, прва ствар коју бих предузимао јесте елиминација предмета осталих након њеног одласка. Чувам писма најинтимнијих пријатеља, а и њих ћу једног дана уништити. Онда, ту је још једна ствар. Открио сам да људи старе и на фотографијама. Треба узети неку времешнију фотографију и једноставно се уверити у то. Одела се хабају, гужвају, на лицима се појављују боре, израз очију постаје туп. И тако . . . држање тих андрамоља по ладицама учинило ми се једног дана као својеврсна некрофилија. Чему те љубичице у књигама, чему ти изанђали датуми, чему све те јадне и лицемерне love stories?

СБ: — Упркос свему, не могу да се отргнем утиску да о томе говориш резигнирано, али гласом у којем има и сете и туге због тога што је устројство света такво . . .

СБ: — Ја то не кријем. Устројство света чак није ни морало бити тако. Сва та сањарења о малим кућама у којима се у предвечерја пале лампе, а деца се окупљају са родитељима око иконе у молитви, имају своје темеље. Пре хиљаду година таква сањарења била су равноправна са сањарењима о Земљи дембелији. Данас су она бајковита. Земља дембелија је „стварност"; погодности данашњег техничког стандарда увелико надмашују и најсмелије маштарије о Земљи дембелији, чак и оне Бошове. Али све има своју цену. Нашим се, готово непосредним прецима, учинило пробитачније да стекну богатство, а да жртвују унутрашњи мир. Може звучати параноично, али убеђен сам да постоји нека наднаравна сила довољно моћна да поквари у самом заметку сваки однос међу људима који би искакао из просека, дакле из сивила баснословног међусобног обманивања. Да би се све то схватило. потребна је огромна самилост, бескрајно саосећање са свим живим бићима, које ја, на своју велику жалост, немам. Рекох већ: дошао сам на ивицу, али даље нисам смео. Док сам био нико и ништа,

док ништа нисам имао, био сам много бољи човек. Био сам у стању да опростим много више, да волим искреније и да саосећам дубље. Тих година сам се (сасвим искрено) устручавао да кажем: ја. Међутим, тада нисам имао сазнање. Био сам месечар, и све моје љубави, моја праштања, моја саосећања — беху само сан. Касније, са сазнањем, као и у случају Прародитеља, дошло је и зло. Користећи се маском одбране од спољашњег зла, угнездило се у мени, па сам све чешће и са све више права почео да употребљавам личне и присвојне заменице. Сада ми је свет без приватне својине незамислив. Истина одвратан, али незамислив.

Сада, у средњем веку мог живота, налазим се на прекретници. Хоћу ли се определити за *имати* или за *бити*, како каже Фром. Интимно се надам да Бог није заборавио на мене, да је овај период само искушење после којег ћу се лагано враћати у детињство и детињасто посматрати свет и људе. На руку таквој нади иде евидентна нетрпељивост и одвратност према науци, уметности, филозофији, мишљењу уопште, па се усуђујем да поласкам себи да је моје дело, тако прожето деструкцијом, калварија коју морам проћи да бих се ослободио присуства оног фантомског ЈА које хоће да има, да влада, да господари, да све зна; онога ЈА које мисли: *ово је моје, ово сам учинио ја, трпим неправду* и слично.

СБ: — Лабудова песма, зар не?

СБ: — Покајање. За све зло што сам учинио другима. Истина, за сада само формално, али покајање је подуг процес. Требало је да неколико људи из моје околине умре, па да схватим бесмисао зла. У смрти, у тој непознаници, сва трвења су избледела, остављајући само пустош и тугу. И питање: зашто улажемо толико напора да једни другима загорчамо живот. Сам по себи је довољно горак. Никада ми то неће бити јасно.

СБ: — Колико се напрежеш да поправиш такво стање у својој околини?

СБ: — Мало, на жалост, мало. Надам се да ће време учинити да се више позабавим разумевањем људи из моје најближе околине.

СБ: — Али, закон ентропије каже и ово: ако су ствари препуштене себи, оне се неће кретати у правцу већег реда, него већег нереда.

СБ: — Нисам ни мислио да ће то пасти са неба. Што се формалног реда тиче, ствари су ту наоко О. К. Имамо низ социјалних установа, низ удружења и фондова за помоћ, али то само сведочи о дубини палости. Те нас установе ослобађају одговорности да будемо човечни, да се међу-

собно помажемо. То, опет, има своју тамну страну: препуштени смо бризи о сопственим интересима, себичност је задовољена. Али шта се дешава? Од општељудских невоља и проблема стварамо појединачне, приватне. На први поглед, то не звучи безумно, али како је свако од нас, као појединац, потпуно безначајан, тако и ти проблеми девалвирају и постају безначајни попут нас самих. Ни за кога, осим за овог или оног власника проблема, они ништа не значе. Приватизација је опасна. Етимолошки она значи одсуство (privatio). Постајући приватници, ми излазимо из света и постајемо заробљеници сопствених фиктивних светова.

Због тога ми се необично свиђа она хиндуистичка поворка бића за која Вишну говори адепту: tat twam asi, то си ти, свако од тих бића си ти. И обратно. Али то је заборављени наук. Данас је свет, скупа са свим људима и „вредностима", потпуно безначајна појава. Сви смо ми тога свесни. Али, упркос томе, системи вредности у том и таквом свету опстојавају и функционишу готово беспрекорно. А читаву ту кашу су закували неколицина доконих, тобоже „слободних" духова: Декарт, Лок, Дарвин . . .

У реду, црквени службеници су вероватно били покварењаци и лицемери, али свести Бога на некога ко даје почетни ударац и потом препушта свет еволуцији и измишљотинама поменуте господе, беше кап која је препунила чашу. Од тада наовамо, пад се претвара у суноврат. Једва да је прошло триста година а Европа и Америка су се варваризовале до те мере да превазилазе своје првобитно варварство, оно из којег су узалуд хтели да се преобрате у веру. Да ствар буде гора, то варварство је софистиковано и инфериорно у односу на првобитно, које је познавало извесне кодексе, примитивне и сурове, али чврсто утемељене.

Крајње строго посматрано, чини ми се да бројка од 144000 изабраних — која ми се некад чинила премалом — одражава право стање ствари. Од познатих људи једва да је ко био хришћанин. Највећи свеци, уверен сам, нису забележени у календарима, осим часних изузетака. И још док је, посматрано одавде, хришћанство било јако, шта су урадили „хришћани": повели су свети рат. Хтели су да освоје Господњи гроб, као да је гроб нешто релевантно у богочовечанској мисији Онога који је победио смрт, као да је порука хришћанства да је битно бити мртав и лежати у гробу, а не бити жив.

Парадокс је другачије врсте: презир света је измирење са светом. Ако си на то мислио постављајући питање, одговорићу: све и да нисам постао религиозан, презирао бих овај притворни свет у којем је све добро и лепо унапред осуђено на пропаст.

СБ: — Зар те то не одводи у потпуни песимизам?

СБ: — Напротив. Доброти и лепоти и није место на овом ужасном месту. Оне се појављују, овде-онде, тек да се зна да постоје. То што су протеране, не значи да су уништене. По мени, уништен је свет. То је отпад у коме они помирени са стањем ствари ружноћу проглашавају лепотом; доносе декрете да је глупо паметно и томе слично. Лудило солипсизма. Ergo, живот на овом свету схватам као пролазну авантуру.

СБ: — Како то изгледа у пракси?

СБ: — Измишљам проблеме и решавам их.

(Наставиће се)

Светислав БАСАРА

ПИСАЊЕ ЈЕ ПРИХВАТЉИВ ОБЛИК ШИЗОФРЕНИЈЕ

Разговор са Е. Л. Докторовом

[Овај интервју о вештини писања са Докторовом вођен је јавно на позорници познатог њујоршког културног састајалишта, у клубу Удружења јеврејске омладине (YMHA) на 92. улици. На крају званичног дела, публика, од око петсто посетилаца, била је позвана да поставља своја питања. (Прим. прев.)]

Џорџ Плимптон: — Једном сте ми рекли да је за писца најтеже да напише обичну поруку, рецимо за некога ко ће доћи да покупи прљави веш и однесе га у перионицу, или упутство како да се неко јело што укусније припреми . . .

Е. Л. Докторов: — Тада сам имао на уму писамце које је требало да напишем учитељици као оправдање што ми је дете један дан изостало из школе. Била је то моја кћерка Каролина, ишла је тада у други или трећи разред. Баш сам доручковао тог јутра кад се појавила са кутијом за ужину, кишним мантилом и свим осталим и рекла ми: „Треба ми оправдање за школу, а аутобус креће за неколико минута". Пружила ми је нотес и оловку; још као мала била је веома лукава. Тако сам уписао датум и почео: „Поштована госпођо та и та, моја кћерка Каролина . . ." и онда помислих: Не, не ваља, јасно је да се ради о мојој кћерки Каролини. Откинуо сам лист и почео из почетка. „Јуче, моје дете . . ." Не, ни то није било добро. Сувише личи на исповест. То је потрајало све док нисам зачуо сирену напољу. Дете је било у паници. На поду гомила изгужваних папира, а моја жена непрестано понавља: „Не могу да верујем, не могу да верујем". Онда она дограби нотес и оловку и на брзину на-

жврља нешто. Јер, ја сам покушавао да напишем савршено оправдање. Било је то веома подстицајно искуство. Писање је невероватно тешко. Нарочито кратке форме.

Ц. П.: — Да ли толико петљате и када пишете нешто што нема везе са кућним обавезама — рецимо, роман?

Е. Л. Д.: — Мислим да је све што сам до сада написао било направљено у шест до осам верзија. Обично ми треба неколико година за једну књигу. *Светски вашар* је једини изузетак. Када је наишла, књига је клизнула као из рукава. За неких седам месеци. Помишљам да ми је том приликом Бог поклонио једну наградну књигу.

Ц. П.: — Осећате као да вам је Он говорио, а ви сте само записивали?

Е. Л. Д.: — Не, не. Замишљам да је једноставно одлучио: Па, добро, доста се мучио; да га наградим једном књигом. Али, Фокнер је *Док лежах на самрти* написао за шест недеља. Стендал је *Пармски картузијански манастир* написао за дванаест дана. То је доказ да им је Бог говорио — уколико је потребан доказ. Дванаест дана! Ако то није био Бог, онда је крајњи егзибиционизам.

Ц. П.: — У *Светском вашару* сте направили веома интересантну промену — пишући из перспективе Роузи, Доналда и тетке Френсис, а онда јунака. Тако, заправо, имате неколико гласова. Је ли тешко скакати од једног до другог?

Е. Л. Д.: — У последњих неколико година интересовао сам се за рад такозваних усмених историчара. Искази које усменим историчарима дају људи о сопственом животу имају одређен облик, у који мислим да сам проникао. Такав покушава да буде глас јунака. Имао сам идеју да том гласу посудим веродостојност убацујући неколико усменоисторијских исказа других чланова породице. Тако сам их укомпоновао да звуче као да су изречени у магнетофон. Стално покушавате да пронађете начине како да поништите разлику између фикције и стварности. Друга предност овог уметања гласова је што даје неку врсту такта или цезуре у причању које тече. Сматрао сам да је то добра ствар.

Ц. П.: — Тако постоји једна стална промена и смењивање гласова.

Е. Л. Д.: — За мене се најинтересантнија промена одиграва са гласом главног приповедача, јунака, Едгара, чији исказ, како се све више присећа детињства, како прелази од детињства ка младости, постаје све артикулисанији. Дикција се мења, тон се мења, као да је Едгаром завладало његово сећање. Тако имамо, мислим, ефекат двоструког гласа: човека који се присећа, али пискавим гласом дечака. Заиста ми се то допада. Нисам знао да ћу то направити.

Ц. П.: — Нисте? Па, колико је то све прорачунато?
Е. Л. Д.: — Дозвољавате да мало отпустим кравату?
Ц. П.: — Имате мој благослов.
Е. Л. Д.: — Уопште није прорачунато. Нити је било. Једна од ствари које сам имао да научим као писац јесте да верујем чину писања. Да се ставим у позицију да пишем како бих открио шта пишем. Тако сам урадио са *Светским вашаром,* тако сам урадио са свим осталим. Проналасци у књизи долазе као открића. Наравно, на одређеној тачки схватите које су ваше претпоставке и шта радите. Али је сасвим извесно да на почетку рада не знате шта ће се догодити.

Ц. П.: — Шта долази прво? Је ли то лик? Ви кажете претпоставка. Шта то значи? Је ли то тема?

Е. Л. Д.: — Па, то може бити било шта. Може бити глас, слика, тренутак очајања. На пример, са *Реггајмом* сам осећао толику потребу да напишем нешто, седео сам лицем окренут зиду у својој радној соби у Њу Рошелу и тако сам почео да пишем о зиду. Такви дани се догађају у животу писаца. Онда сам писао о кући што се наслањала на тај зид. Саграђена је, знате, 1906. и размишљао сам о том времену и како је тада изгледала Бродвеј-авенија: тролејбуси иду дуж авеније тамо до подножја брда, људи носе бела одела лети, због врућине. Теди Рузвелт је председник. Једна је ствар водила до друге, и тако је књига кренула, описивањем тих неколико призора. са *Језером гњураца* је, напротив, био веома јак осећај места, повишена емоција када сам се обрео после много, много времена у Адирондаксу* ... а све је то кулминирало када сам видео таблу, путоказ: „Језеро гњураца". Дакле, може бити све.

Ц. П.: — Да ли уопште можете да претпоставите како ће се пројекат завршити?

Е. Л. Д.: — Не, не у тој фази. То није претерано рационалан рад. Тешко је то објаснити. Пронашао сам једно објашњење које, чини се, задовољава људе. Кажем им да је то као кад возите ноћу кола. Никада не видите даље него што допиру фарови, али ипак можете да пређете цео пут.

Ц. П.: — Колико често западнете у ћорсокак?

Е. Л. Д.: — Па, ако је ћорсокак, онда нема књиге. И то се догоди. Почнете поново. Али, ако сте на правоме путу, можете успут да баците поглед на јарак крај пута, кроз живицу на поље и тако даље. Када скренете с пута, нисте тога одмах свесни. Ако на стотој страници доживите судар, може бити да сте скренули још на педесетој. Тако мо-

---

* Планински масив на североистоку државе Њујорк, део Апалашких планина (прим. прев.)

рате да кренете натраг по сопственом трагу. Све ово звучи као ризичан посао — и јесте — али ту је и једна огромна предност: свака књига нагиње ка томе да има сопствени идентитет, а не ауторов. Из ње проговара она сама, а не ви. Свака књига је другачија од осталих, јер не уносите исти глас у сваку од њих. Сматрам да то може да вас одржи живим као писца. Управо читам последње што је објављено од Ернеста Хемингвеја, *Рајски врт** — заправо је то одломак рада који он никада није завршио — и у њему, као и у другима, говори Хемингвејев глас. Он је у свакој књизи примењивао исти поступак, поступак који је, како изгледа, пронашао сасвим рано у својој каријери. Био је то тријумф младих дана. Али, последњу деценију-две његовог рада, тај поступак га је заробио, ограничио и надвладао. Дакле, био је увек Хемингвеј тај који пише. Наравно, на његовим најбољим страницама то и није испадало тако лоше, зар не? Али ако говоримо о једној широј свести, он није био на правом путу.

Џ. П.: — Оставља ли све то неког трага на вама? На пример, глас у *Језеру гњураца* веома се разликује од гласа у *Регтајму*. Мења ли се и ваш карактер?

Е. Л. Д.: — Па, учествујете, претпостављам, као што то чини глумац са улогом. Као што се улоге мењају, глумчев глас и понашање, његово држање, чак и маска, све се мења.

Џ. П.: — Али, седећи код куће, ви се не понашате као, на пример, Џо Петерсон, скитница из *Језера гњураца.*

Е. Л. Д.: — Јесте ли сигурни у то?

Џ. П.: — Нисам, наравно!

Е. Л. Д.: — Писање је друштвено прихватљив облик шизофреније. Можете да се ослободите много чега. Једно од моје деце је једном рекло — то је жива истина и, наравно, то је и могло да каже само дете: „Тата се увек сакрива у своју књигу".

Џ. П.: — Нисте ли ви ипак уочљиви у својим књигама? Мислим *Животи песника,* ко је то?

Е. Л. Д.: — Не знам. То је неко ко би могао бити ја. Или део мене. Свакако да сам у последње две књиге користио своја сећања као извор. Али то не значи да сам писао аутобиографски. Препознајем Џонатана, проповедача у *Животима песника,* као лик, али он није ја. Нити је то онај тип што га видим у огледалу. У *Светском вашару* младом јунаку сам дао своје име, Едгар, али мислим да ни он није ја. Користите материјал на који наиђете као што користите и све друго из сопственог живота. Књиге су чин компоно-

---

* *Летопис* ће у јунској свесци објавити одломак из *Рајског врта* (напомена Уредништва).

вања. Компонујете их. Правите музику. Та музика се назива прозом.

Џ. П.: — Треба ли то да значи да је, на пример, *Регтајм,* са свим својим необичним историјским реминисценцијама и подацима, заправо жива истина?

Е. Л. Д.: — Ах не, не жива: прикладнија реч је: *обелоданьена,* или: *откривена.* Све у тој књизи је апсолутно истинито.

Џ. П.: — Како сте уопште открили, на пример, да је Теодор Драјзер, после објављивања *Сестре Кери,* био толико утучен да је изнајмио собу и тамо трађио време центрирајући столицу? То је један невероватан детаљ.

Е. Л. Д.: — Добро сам упућен у патње писаца. То је ствар која ме интересује. Драјзер је написао тај величанствени роман. Објављен је 1900; био је то тада и остао најбољи први роман који је написао неки Американац. То је задивљујућа књига. Пронашао је глас, говор мудрог седамдесетогодишњака. Не знам како га је пронашао — била му је тек двадесет осма када је почео писање. Па ипак је то глас човека који је много видео и проживео. Књига беше величанствено достигнуће, али се издавачу Даблдеју није свидела, уплашили су је се. И тако су је закопали. Наравно, нису ништа с њоме учинили, мислим да су продали четири примерка. И ја бих у таквој ситуацији побледавио. Драјзер је изнајмио намештену собу у Бруклину. Ставио је столицу насред те собе и сео на њу. Чинило се као да столица није добро постављена, па ју је померио мало и поново сео на њу. Још увек није ваљало. Наставио је да окреће столицу у круг, покушавајући да је центрира у односу на нешто — покушавајући да поправи сопствену везу са универзумом? Никако то није могао, тако да се непрестано вртео у круг. Наставио је то неко време и завршио у санаторијуму у Вестчестеру, у Вајт Плејнсу. Али путовање у санаторијум ме није интересовало. Једино човек који окреће столицу. Тако се у *Регтајму* нашао Драјзер, у тој соби, док покушава да себе центрира.

Џ. П.: — Нисте ли, као прозни писац, у великом искушењу да узмете сцене из историје, пошто се на њих толико ослањате, и мало се поиграте са њима?

Е. Л. Д.: — Знате, није то ништа ново. Мени се лично свиђа начин на који се Шекспир поиграва са историјом. И Толстој. У овој земљи склони смо да будемо наивни у погледу историје. Мислимо да је она Њутнов савршен механички универзум, по којем свако може да предвиђа и да по њему подеси свој сат. Али, она је сличнија закривљеном простору и бескрајно стишљивом и растегљивом времену. Она је константни суботомски хаос. Када председник

Реган каже да су нацисти били исто толико жртве колико и Јевреји које су убили — зар не бисте то назвали поигравањем? Или јапански аутори који су преправили своје уџбенике како би уклонили запрепашћујуће податке о својој инвазији на Кину, о својим зверствима почињеним у Манџурији 1937? Орвел нам је о томе причао. Историја је бојно поље. Она је у непрестаној борби, пошто прошлост контролише садашњост. Историја је садашњост. Зато је свака генерација пише изнова. Али, оно што највећи број људи сматра историјом, јесте њен крајњи производ, мит. Зато, бити непажљив према миту, играти се са њим, пустити у њега мало светла и ваздуха, покушати да га катапултирамо назад у историју, значи ризиковати да нас виде као неког ко искривљује истину. На то сам мислио када рекох да је све у *Регтајму* истинито. Истинито је онолико колико сам га ја могао таквим учинити.

Џ. П.: — Колико сматрате да писац треба да има искуства? Да ли бисте икада предложили, на пример, новинарство као занимање од којег би требало почети? Или писца треба послати у рат и томе слично?

Е. Л. Д.: — Чини ми се да ви сматрате како писац има избор — да ли да ради овде или онде или да одјури право у рат. Можда тако размишља америчка средња класа, али на много страна писци немају избора. Ако одрасту у гету или буду послати у *гулаг*, искуство стичу било да га желе или не. И ми овде одговарамо на оно што нас задеси: ја, чини ми се, припадам генерацији која је на неки начин промашила кључна колективна искуства нашег времена. Био сам исувише млад да разумем велику економску кризу или да се борим у другом светском рату. У исто време био сам престар за Вијетнам. Одувек сам био самотњак. Можда се и због тога приклањам ономе на шта Хенри Џејмс покушава да укаже када даје онај диван пример девојке која је дотле водила прилично изолован живот и пролази крај војничких барака, а до ње кроз прозор допиру одломци разговора. На основу тога, тврдио је Џејмс, ако је писац, она може да оде кући и напише савршено уверљив роман из војничког живота. Одувек сам веровао у ту идеју. Морамо бити у стању да уђемо у кожу других. Морамо бити у стању да проживимо, не само наша искуства, већ да учинимо уверљивим време и места на којима нисмо били. То је једно оправдање за уметност, зар не — да распоређује патњу? Учитељи писања обавезно говоре својим ученицима: пишите о ономе што знате. То је, наравно, оно што треба да чините, али с друге стране, како знате шта знате пре но што сте то написали? Писање је знање. Шта је Кафка знао? Проблеме око осигуравања? За-

то је таква врста савета блесава, јер претпоставља да морате отићи у рат како бисте били у стању да створите рат. Е, па, неки морају, а неки не! У свом животу сам имао релативно мало искустава. Заправо, покушавам да избегнем искуство уколико је то могуће. Највећи део искустава су она лоша.

Ц. П.: — Када завршите књигу, колико верујете у то што сте урадили?

Е. Л. Д.: — У том тренутку уложили сте изузетно много времена и емоција и једноставно сте задовољни што сте ту где јесте. Онда остатак света почиње да се обрушава, све оно што сте до тада држали подаље од себе: ум постаје сасвим обичан. Бринете да ли ће неко купити књигу, уколико се издавач одлучи да је штампа; забринути сте за корице, облик слова и копирајт; бринете о свему. Али, без обзира на какав пријем књига наиђе, да ли се људима свиди или не, ништа не може да се пореди са искуством писања књиге. То је оно што вас наводи да се вратите послу.

Ц. П.: — Колико времена дневно проводите на том задовољству?

Е. Л. Д.: — Могу рећи да радим шест сати дневно, мада стварно писање може од тога однети петнаест минута, сат или три. Никада не знате какав ћете имати дан; једноставно желите да урадите оно чега сте се латили. Куцам са најмањим проредом, како би страница изгледала што више као у књизи. Уз малу маргину, то изађе око шесто речи. Ако завршим једну страну, веома сам срећан; то је моја дневна норма. Ако урадим две, онда је то изузетно. Али увек постоји опасност да урадите две, а да сутра не знате шта ћете са њима.

Ц. П.: — Шта угрожава то задовољство? Не само код вас, већ уопште код писаца? Сећам се да смо једном вечерали са Џоном Ирвингом и разговарали о томе како је алкохол упропастио толике америчке писце.

Е. Л. Д.: — Живот писца је толико хазардерски да, шта год учинио, испада лоше по њега. Све што му се догађа лоше је: неуспех је лош, успех је лош; оскудица је лоша, новац је веома, веома лош. Ничем добром се не може надати.

Ц. П.: — Изузев самог чина писања.

Е. Л. М.: — Изузев самог чина писања. Зато, ако одстрељује птице и животиње и све на шта наиђе, не треба да му то узимате за велико зло. А ако пије, треба му и то допустити, уколико не угрожава његов рад. За све нас постоји једна интимна веза између борбе за писање и могућности да преживимо као људска бића. Зато у себи носимо много самодеструкције. Сматрате ли да треба себе

да казнимо због писања? Због преступа? Ја у то нисам сигуран.

Ц. П.: — Али ово се очигледно не може применити на вас.

Е. Л. Д.: — Хм, време ће показати. Имам неколико порока, а један од њих је умереност.

Ц. П.: — Годи ли вам друштво писаца?

Х. Л. Д.: — Да, када су ми пријатељи.

Ц. П., — Види ли ико то што пишете пре но што је готово?

Е. Л. Д.: — Обично нико, све док скица не буде готова. Понекад ћу нешто од тога јавно прочитати, тек да бих видео како звучи. Да бих осетио реакцију публике. Ипак, склон сам да све то држим код себе што је могуће дуже.

Ц. П.: — Дуго година сте се бавили уредничким послом, зар не? Каква је веза између тога и списатељске вештине?

Е. Л. Д.: — Уређивање ме је научило како да расклопим књиге и да их поново саставим. Тако се научите вредностима — вредности тензије, одржавања тензије из странице у страницу и како то да постигнете, научите како да откријете попустљивост према самом себи и научите да вам она није потребна. Научите како да будете веома слободни и да лако баратате стварима, што као читалац не бисте никада постигли. Читалац види одштампану књигу, и то је то. Али, када као уредник видите рукопис, онда кажете: Ово је дванаесто поглавље, али би га требало ставити као треће. Осећате се лагодно крај књиге, као хирург поред човековог грудног коша, са свом крвљу, цревима и осталим. Познат вам је тај материјал, можете да га размештате, да се издерете на медицинску сестру.

Ц. П.: — Прихватате ли понекад савете?

Е. Л. Д.: — Не, никад.

Питање из публике: — Шта мислите о поплави „школа писања" по читавој земљи?

Е. Л. Д.: — Идете ли у неку од њих?

Глас из публике: — Заправо, покушавам да се одлучим треба ли то да учиним или не . . .

Е. Л. Д.: — Па, то јесте опасност. После другог светског рата универзитет је постао велики патрон писаца. У почетку су песници разрадили тај систем, како би могли да преживе. Роберт Фрост је окупљао мноштво људи на своја читања. Дилан Томас је читао са ове исте позорнице у 92. улици. Одједном су искрсле толико нове могућности: био је то песнички еквивалент проналаску компјутерског чипа. Песници су добили посао на универзитету да предају о поезији. Затим су почели да позивају друге песнике да читају своје песме. Мрежа се ширила. Појавише се „школе

писања". Песници су ти који су изградили такав алтернативни комуникациони систем поезије. Ми романописци се на то нисмо много обазирали. Јер песници су далеко бољи пријатељи међусобно него што смо то ми. Тако смо се у све то касније укључили. Али смо сада у томе. „Школе писања" су по читавој земљи. Велика опасност је у томе да ви стварате и обучавате, не само писце, већ и учитеље писања. Другим речима, упишемо се у „школу писања", добијемо диплому и одмах добијамо посао у неком другом колецу, где друге младе људе подучавамо како да дођу до своје списатељске дипломе. Тако се затвара круг — учитељи писања стварају нове учитеље писања, и то је лоше. На једној страни видите као резултат да је писање младих људи много сигурније у техничком погледу но што је икада било. Схватићете на шта мислим ако прочитате Фокнеров први роман. То је ужасна, незграпна књига. Већина романописаца који су прошли универзитетски тренинг су у својој првој књизи вештији но што је он био. С друге стране, хоризонт универзитетски тренираних писаца је сужен; поље њиховог рада и пажње је спаваћа соба, дневна соба, породица. Врата су закључана, ролетне спуштене и као да тамо напољу не постоји улица, ни град, ни ауто-пут, ни друштво. У томе је опасност. Али, онда почнете да се присећате свих добрих писаца који су прошли кроз универзитетске школе писања, колико су нам драгоцени и колико смо срећни што их имамо, и тада читав систем не можете сасвим да одбаците. [*Студенту који је и поставио питање*]: Зашто, осталом, не консултујете *И Чинг* пре но што донесете коначну одлуку?

Питање из публике: — Какво искуство имате са писањем драма? Хоћете ли написати још коју?

Е. Л. Д.: — Та моја драма настала је, отприлике, на исти начин на који и књиге. Случајно сам читао превод говора који је Мао Цедунг држао својим трупама на бојном пољу 1935. Зазвучао ми је некако познато његов тон. Помислих како је писао исто као Гертруда Стејн. Да бих ово проверио, дохватио сам књигу Гертрудиних есеја из своје библиотеке и насумце их отворио. У оба текста су стално биле понављане именице уместо да се употребе заменице. Заправо, понављали су све — ништа није било речено само једанпут. При том понављању су се мењали делови реченице и испостављало се да јединица смисла није била реченица, већ пасус. Закључих да би вредело покушати са том реториком, заједничком вођи милијарде људи и Гертруди Стејн. Наравно, испоставило се, што ми је и један синолог потврдио, да не само Маови текстови, већ и сви преводи са кинеског звуче као Гертруда Стејн. Па ипак,

ја сам већ био на путу. Ухватио сам себе како пишем монолог. Говорник је био љут на све и сваког — права дурибаба. Онда сам, изречено истом реториком, чуо све супротно његовим тврдњама и захтевима. Записао сам и то и, да бих све то средио, почео сам позицијама у тој расправи да дајем имена. Дурибаби је, сматрао сам, право да дам сопствено име. Једна ствар је водила другој и ови дијалози се претворише у драму у којој човек на забави потеже пиштољ; киднапује друштво са забаве, везује уважене госте, њихову децу и тако даље. Ово није уобичајен начин на који се пишу драме. Нити је то типична америчка драма. То није домаћа биографија. У њој нема патоса. Људи не разговарају о својим детињствима. Свој карактер стварају на основу својих идеја. Говоре на тако церемонијалан начин. Комад се играо шест недеља. Критичари — односно, они што се издају за критичаре њујоршког позоришта — мрзели су га. Сада је то нека врста културног комада по универзитетима и регионалним позориштима и радо га погледам кад сам у прилици. Све у свему, беше то предивно искуство и надам се да се више неће поновити.

Питање из публике: — Како се та драма зове?

Е. Л. Д.: — Пиће пре вечере.

Питање из публике: — Да ли вам се некада догодило да изгубите причу зато што сте је некоме испричали пре но што сте је написали?

Е. Л. Д.: — Да. Кад причате причу, ви је пишете. Шаљете је у ваздух, завршена је, одлази.

Ц. П.: — Је ли заиста тако? Никада не бисте, рецимо, на некој забави испричали причу за коју мислите да бисте је можда могли искористити?

Е. Л. Д.: — Понекад паднете у искушење да се размећете. Атмосфера је добра и хоћете некога да импресионирате. И, тако, узмете једну од тих тајних, приватних стварчица и ставите је на сто. Готово је, дефинитивно, никада више нећете моћи да је употребите. То је врло непромишљен потез. Можда сте схватили да је, заправо, не желите, да вам не треба. Јер сви ми имамо неке приче које никада нисмо употребили, које су нам много вредније неупотребљене. Све у свему, боље је суздржати се.

Ц. П.: — То је велико искушење, јер толико је прекрасних прича; многе од њих су баш оне феле што се причају по забавама. Мислим на причу о пљачки на ауто-путу на Лонг Ајленду, кад „шевролет" налеће на „мерцедес". То је у монологу у *Животима песника.*

Е. Л. Д.: — Али ја ту причу нисам испричао пре но што сам је написао; да јесам, тада је не бих могао написати.

Ц. П.: — Мора да сте прилично јадни на забавама, стискајући у џепу све те приче.

Е. Л. Д.: — Да, али, с друге стране, никада не знате кад ћу можда да потегнем пиштољ.

С енглеског

Бранислав КОВАЧЕВИЋ *Џорџ ПЛИМПТОН*

ПУТЕВИ ЧОВЈЕКОВЕ КОБИ

Чингиз Ајтматов: *Губилиште;* „Дечје новине", Горњи Милановац, 1987.

Ево сјајног киргиског и совјетског писца поново међу нама! Урањамо у роман *Губилиште* са истим ужитком са којим смо, посљедњих година, читали Ајтаматовљеве књиге *И дуже од вијека траје дан, Приче степа и планина, Пјегави пас* и *Рани ждралови,* у непоновљивој једноставности савршене. Поново је тематско-стилски раскошан, са фразом која у срж погађа (прочитајте пажљиво реченицу на 12. и 13. страници романа, дугу 51 и пô редак, мало синтаксичко ремек-дјело писца, али и ремек-дјело преводиоца Данице Јакшић), и егзотичан миљеом у којем се остварују његови јунаци. Овога пута сјетнији него обично — *Губилиштем* се придружио иним умјетницима ријечи који узалудно траже одговор на питање: зашто зло готово увијек побјеђује добро? Није, а могао је, свој роман започети истим ајетом што се, као мото, нашао на првој страни Селимовићевог *Дервиша и смрти,* јер је и „мојокумски смак света" својеврсни пандемонијум у којем је човјек на губитку, и не само човјек. Чингиз Ајтматов, литерарни заточеник степа и планина, бди над исконски чистим амбијентом и „од свију на свету скрајнутој леденој тишини" до које, каснећи, али сигурно, стижу зла модерне цивилизације.

И као што ће степска лисица бити „личност" са почетка романа *И дуже од вијека траје дан,* тог најлитерарнијег обрачуна са стаљинизмом, тако ће се, на тридесетак првих страна *Губилишта,* угодно башкарити вучји пар, Акбара и Ташчајнар. Али ни у каквој езоповској улози, не као алегорија о људским манама и врлинама, већ као „друга страна" једне свеопште драме, судбински испреплетана са човјеком.

Много је, заиста много, судбоносних питања човјековог трајања, смисла и опстанка отворено на 320 страница овог полифоног дјела. Деложирани богослов Авдиј Калистратов, јунак прва два дијела романа (три их је укупно) већину ће само овлаш дотаћи. У два ће, међутим, баш „загристи", и то кроз дијалоге са владиком Городецким и, поистовјећен са Христом, са прокуратором Понтијем Пилатом. У реторском сукобу са владиком, инсистираће на премиси да је Бог фикција наше свијести и да човјеку треба препустити слободу да божанство доживи као „сштину сопственога бића". Друга страна, очекивано, ослонац „свих теза и свих власти" налазиће у догми. Дијалектичко Калистратовљево немирење је у неопходности да божанске идеје одговарају потребама савременог доба, односно у чућењу што „нисмо у стању да додамо иједно слово ономе што је речено готово у предбиблијска времена". Разговор с Пилатом је новозавјетна реминисценција с тензијом, вођен сериозно попут античких дијалога (решимо, Сократових о језику и сазнању, о којима нас информише Платон) на тему власти. Прокуратор је прагматист („Што је за Рим корисно — то је изнад свега"). За Исуса је изнад свега истина, која је често против власти и силе. Ко је против силе, тај је против силних — опомиње Пилат, што је, дијахроно и синхроно, апсолутна истина. Феномен власти је пишчева опсесија, као и питање како одвратити човјека од жудње да другога тлачи, „како га одвратити од сталних склизнућа у сведопуштеност".

И кад смо код дијалога̂, споменимо још један — са Гришином, шефом илегалних сакупљача анаше (наркотична конопља). Води се у степи на тему живота и друштвеног устројства, обострано на завидној разини. Калистратов и Гришин полемишу о конзервативној природи људског бића („Све је како је било и пре Голготе"); о деструкцији као отпору фаризејству („Пружам људима да се дрогирају и да доживе оно што ви обећавате само на речима"); о нужној коегзистенцији супротности („Шта вреди твоје хришћанство без Антихриста?").

Чингиз Ајтматов вјерује у кобност случајности, она је често spiritus agens његовог стваралачког поступка. У трећем дијелу романа све су личности нове, понавља се само вучји пар као својеврсни лајтмотив читаве идеје *Губилишта*. Он је, рекли бисмо, ту како би извјесни Базарбај случајно наишао на његово легло, како би вучја обитељ, кривицом човјека, по трећи пут остала без порода, чиме драма кулминира — и вучја и људска.

Не кварећи будућем читаоцу ужитак описом расплета те драме, рећи ћемо да се роман завршава у једном совхозу, међу чобанима, крај језера Исик-Гуљ. И у мир овог амбијента историјске прилике нашега вијека усељавају антагонизме; сударе тоталитаристичке догме (Кочкорбајев) и нужних промјена које

слиједе економску логику (Уркунчијев) је неизбјежан, а универзалношћу превазилази вишеструко конкретан случај.

Знамо од раније да је Ајтматов велики мајстор да синтезом легенде, садашњости и будућности оплемењава литерарне слике и поруке. Прије него што свога јунака преруши у сакупљача дроге и пошаље у Алма-Ату и даље, приушти му концерт старобугарских црквених пјесама, те грузијску баладу о Гуриму Цохадзеу, — све то са циљем да бујицом асоцијација потражи смисао човјекових екстремних поступака и, можда, одговор на питање: гдје је истина и ко има право да је изрекне? Укрштајући мит и стварност, ослањајући се на „памћење народа", писац ствара сплет узрока и посљедица. За аутора *Губилишта* овјековјечење (исконски разлог стварања) је у спиритистичком облику, тј. нека космичка свијест, кад планета умре, „неизоставно ће морати да чује усред велике ћутње и празнине нашу музику и певање". Пандан у овоме А. Калистратову је Селимовићев Владимир у роману *Круг:* „Зар није оправдана човјекова жеља да смрт није крај већ прелазак у друго, другачије трајање?" Човјеку, суоченом са страхом пред пролазношћу, отуда грамзивом и фрустрираном, „нужно је да буде уверен у то да је такво продужење себе могућно у принципу" — закључује јунак овог романа.

Да, на концу, поруке овог дјела сведемо у двије-три фразе: живот је губилиште, питање је само кад, ко и колико губи; човјек је несавршено дјело Свевишњег, рођен зао (сјетимо се Голдинговог *Господара мува);* гдје човјек ступи, равнотежа се ремети, а колико је то погубно не треба доказивати. Manifestum non eget probatione.

Бошко ЛОМОВИЋ

НЕУНИШТИВИ ДУХ НАРОДНОГ ОТПОРА

Андреј Митровић: *Устаничке борбе у Србији 1916—1918;* Српска књижевна задруга, Београд, 1987.

Андреј Митровић је већ опробан и високо афирмисан писац историјских студија и монографија о првом светском рату. Бављење овом проблематиком започео је још у докторској дисертацији *Југославија на Конференцији мира 1919—1920.* (Београд, 1969) и у монографији *Разграничење Југославије са Мађарском и Румунијом 1919—1920* (Нови Сад, 1975). Затим је, враћајући своје интересовање на читаву деценију уназад, на питања и раздобља која су претходила разрешењу светског ратног конфликта из 1919—1920, у „Нолитовој" едицији „Историја", 1981.

објавио веома запажену студију *Продор на Балкан — Србија у плановима Аустро-Угарске и Немачке 1908—1918.* У њој је, како се из поднаслова види, главну пажњу усмерио на империјалистичке политичке и економске интересе, намере и планове Централних сила према Србији уочи и у току првог светског рата. Међутим, подробној научној анализи подвргао је и њихову војну, политичку и привредну активност у реализацији тих интереса и планова, како у годинама пред први светски рат, тако и у раздобљу рата, а нарочито у годинама окупације и комадања Србије 1915—1918. Истраживачки широко захватајући ову проблематику, Митровић је прикупљао нову, веома богату, изворну грађу — нарочито ону немачко-аустроугарске провенијенције — о целокупној историји Србије у току првог светског рата. Та грађа, допуњена даљим марљивим истраживањима, омогућила му је да припреми два обимна и научно високо квалитетна рада о Србији у првом светском рату. Први је објављен као трећи део другог тома шесте књиге *Историје српског народа* (СКЗ, Београд, 1983), а други, као посебно издање исте издавачке куће, под насловом *Србија у првом светском рату* (1984).

Рад на последња два дела указао је Митровићу на сву величину и на неслућени значај једног до сада, не бих рекао непознатог, али свакако веома занемареног питања у историји Србије током првог светског рата. Реч је о трагичној судбини и мукама осакаћене, раскомадане, терорисане, понижене Србије и њеног народа под аустроугарско-немачком и бугарском окупацијом од краја 1915. до јесени 1918; и о њеној величанственој, несавладивој отпорности и борби за слободу током свих тих година патњи и страдања. Књига која је пред нама, *Устаничке борбе у Србији 1916—1918,* сјајан је одговор Андреја Митровића на то питање.

Написана на основу богатог и разноврсног материјала домаћих (Архив Србије, Архив Војно-историјског института, Музеј у Прокупљу), аустријских и немачких архива (Ратни и Државни архив у Бечу, Политички архив Министарства спољних послова у Бону), те широке и разнолике публиковане грађе, мемоарских извора и дневничких бележака (објављених и у рукописним заоставштинама), научне, публицистичке и друге југословенске и иностране историографске литературе, ова књига је темељно документована научна студија у којој је сваки исказ, сваки став и сваки закључак заснован на великом броју проверених чињеница високе изворне и интерпретативне вредности. Историчар вредан и акрибичан у прикупљању фактографије, потпуно изграђеног и истанчаног критеријума у њеном одбиру и компоновању, мисаони и одмерен у њеном „ишчитавању" и тумачењу, сигуран и свестран у закључчивању, Андреј Митровић се и у овој, као и у ранијим својим књигама, показује и као савремен и

вазда свеж мајстор у примени традиционалног историографског научног метода. Политичкој чињеници коју посматра и проучава, он брижљиво тражи социјалне, идејне, психолошке и друге релевантне основе и покретаче. Сваку појаву брижљиво проматра с разних страна и скрупулозно настоји да мишљењу и закључку који је на основу тога о њој формирао пронађе евентуални контрааргумент који би га оспорио. Дефинише га и саопштава тек пошто се уверио да га ни на овај начин није довео у питање. Ако је остао и трачак сумње у сигурност тако изведеног закључка, ако постоји разлог за резерву према њему, Митровић то не прећуткује, већ износи као подстицај за неко даље могуће испитивање и проучавање.

Овакав методолошки поступак показао се у овој књизи посебно делотворним и плодоносним. У њој је аутор имао да се носи с крајње сложеном, у неким сегментима до сада научно нетакнутом проблематиком пуном нејасноћа, отворених питања и недоумица. А кад је реч о проблематици о којој у историографији постоје радови и научни резултати, она је врвила празнинама, недореченостима, па и погрешкама, како фактографским, тако и методолошким и интерпретацијским. Аналитичко-синтетичким поступком, а пре свега обиљем нових чињеница, Митровић је многе проблеме те врсте разрешио и погрешке исправио. Захваљујући томе, добили смо веома широку, свестрану, научно поуздану и прегледну панораму суровог живота и борбе Србије у доба окупације 1915—1918. То је несумњиво најбољи научни рад који је о томе до данас дала историографија. Верујем да њене темељне поставке, њену глобалну слику и њене круцијалне концепције и закључке неће довести у питање, нити битније мењати ни коришћење нових могућих извора (на пример, оних из бугарских архива), а ни неки други углови посматрања. Могуће ће бити корекције, допуне или исправке у детаљу, у приказу појединог догађаја, поједине ситуације или личности. Целина и њени носећи садржаји остаће, по моме мишљењу, трајна и увек инспиративна вредност.

Шта садржи и шта читаоцу пружа ова првокласна научна студија на својих петстотинак страница? У Уводу, Напомени о књизи на крају и тридесет пет, по обиму готово подједнаких поглавља, аутор је најпре испитао и приказао све најбитније компоненте положаја Србије и српског народа под јармом окупације: империјалистичке тежње, интересе и циљеве окупационих земаља (Немачке, Аустро-Угарске и Бугарске), њихове споразуме о деоби српских територија, системе окупационе власти и сурове режиме створене на тим територијама, како у аустро-угарској, тако и бугарској зони; ту је одмах и суморна, чак мрачна, слика „опустеле земље" и њеног десеткованог, искрављеног, терорисаног народа, демографског, привредног, социјалног и духовног суноврата у који су их рат и окупација бацили.

Митровићева анализа демографског поремећаја и неприродног, насилног смањивања становништва којим је Србија била погођена представља један од највреднијих и најоригиналнијих резултата ове књиге.

Водећи читаоца кроз „кошмарну свакодневицу" ратом опустошене и окупацијом згажене, сваковрсним свирепостима и насиљима изложене земље, аутор затим, полагано, корак по корак, открива неугасли, жилави, неуништиви дух народног отпора у сваком кутку поробљене Србије. Тај се дух манифестује на најразличитије начине: од пркосне речи, псовке и подсмеха, преко свесне или спонтане антиокупаторске пропаганде, до грађанске непослушности, скривања оружја, тајног договарања, одметања у шуме и првих облика активног отпора с пушком у руци. Неуништивост тог отпора и у условима најбруталнијег свакодневног терора, који стотине и хиљаде људи и жена тера у смрт и у интернације, разара спокојство окупационих снага и наводи их на стално нова и нова убијања и насиља. А то не само да не слама и не умирује Србију, већ подстиче њену борбеност и тежњу ка слободи. Из те тежње рађа се 1916. герила, а 1917. масовни народни устанак у Топлици, Јабланици, на Копаонику и у другим, околним, подручјима Србије. Настаје својеврсни, по много чему јединствени, феномен активног, оружаног народног отпора у деловима Европе поробљеним од централних сила. Тај феномен централни је садржај и проблем Митровићеве књиге. Разјашњавању његових сложених токова, његових безбројних врела, рукаваца, споредних струјања, посветио је највећи труд и простор.

На сцену историје, под јарка светла њених рефлектора, Митровић је извео пре свега народ, као колективног хероја, али не само оног митски величанственог без мане и страха, већ оног реалног, узаврелог, немирног, несаломивог, јуначног и поноситог, али и унезвереног, дезоријентисаног, упаниченог и, пред силом и издајом, поклеклог и обезнађеног. У томе народу под посебним сноповима светлости су његови првоборци: одметници, комите, герилци и њихове вође. То су опет обични људи из народа, до рата сви до једнога анонимни, или са својим трећеразредним, па и потпуно безначајним, улогицама у националним, јавним и политичким пословима српског народа. Међу њима Митровић просто ваја ратничке и људске ликове и судбине „Светине" Матића, Рудинца, Војиновића, попа Димитријевића („поп Мите комите"), Пећанца, браће Влаховић, професора Радовића, Дрљевића, Павловића и толиких других. На челу устаничке масе, или својих мањих и већих комитских и хајдучких чета и одреда, они се боре и узмичу, уздижу и падају, колебају и сукобљавају, доживљавају тренутке великог надахнућа и дубоког страха, вере у победу и сумње у сутрашњицу. Сви ти ратници су живи људи од крви, меса и пренапетих живаца: код

већине врлине надвладавају слабости, а очите разлике међу њима, како личне тако и концепцијске, — чине их још животнијим и реалнијим.

Две личности се међу овим немирним људима издвајају као архетипови и антиподи. Формални вођ покрета, с неком врстом мандата и ауторитета Врховне команде иза себе, Коста Пећанац је искусан и способан комита, али неспреман и неспособан руководилац широког народног устанка. Уз то, он је ускогруд, егоистичан, сујетан и суревњив, човек задатка, а не широке политичке визије и командантске иницијативе. То је заповедник који много више кочи и спутава покрет, него што га подстиче, води и усмерава. Насупрот њему, млађи, образованији, али и војнички неискуснији Коста Војиновић, човек најплеменитијег кова и високих моралних квалитета, кроз борбу израста у аутентичног стратега и јунака балканске гериле и неугаслог слободарства и патриотизма српског човека из народа, у полуромантичног хероја непоновљиве пуноће и индивидуалности. Скрупулозно се држећи чињеница из прворазредних извора (између осталог, дневника и писама самих актера), не губећи ни за тренутак строге захтеве научног метода, пуну објективност и одмереност суда, Митровић је створио живописне и изражајне портрете ове двојице вођа. Кости Војиновићу је подигао величанствен споменик, који инспиративно делује истинитошћу, лепотом и животном снагом.

Пратећи и приказујући, подробно и прецизно, неравноправну борбу српског народа против окупатора од њених зачетака, па до ослобођења земље јесен 1918, излажући је као непрекинути низ крајње узбудљивих, крвавих личних и колективних трагедија, али и узвишених догађаја и тренутака за све учеснике у овој великој историјској драми, Митровић своју књигу завршава реченицом која, казујући све, изазива и мисаону и емотивну реакцију: „Била је то најјача герила и био је то највећи устанак првог светског рата, а истовремено — уколико се не занемари самониклост овог отпора — једно од ретких и ничијим мешањем са стране не натруњено суочавање полунаоружаног народа и с традиционалним освајаштвом и са империјализмом у новијем значењу речи".

Ову књигу неизоставно и без одлагања треба читати.

Чедомир ПОПОВ



Situation II, 2 × 2 m, 1984.



Situation III, 3,5 m × 1,5 m, 1984.



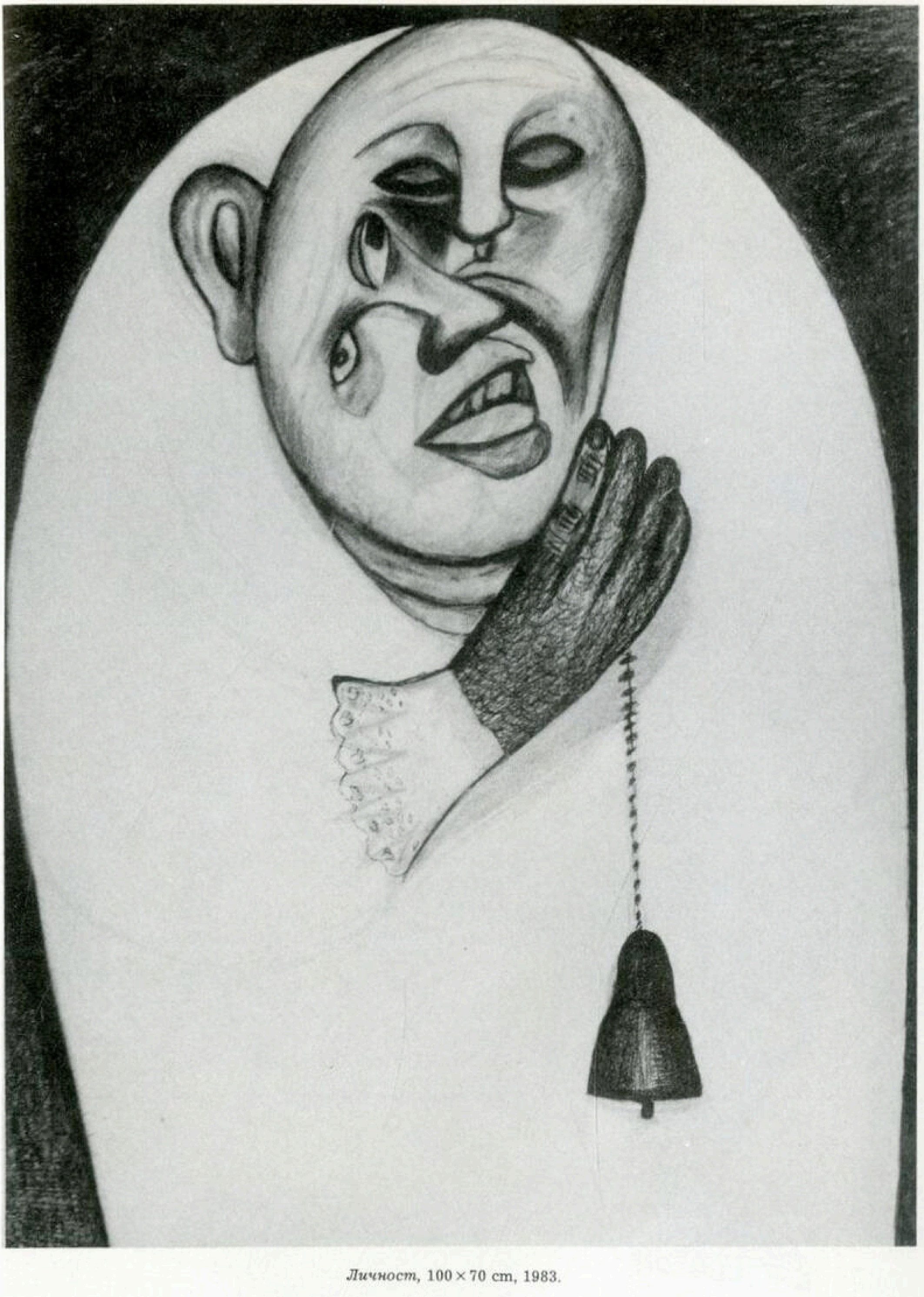
Situation, 2 × 2 m, 1985.



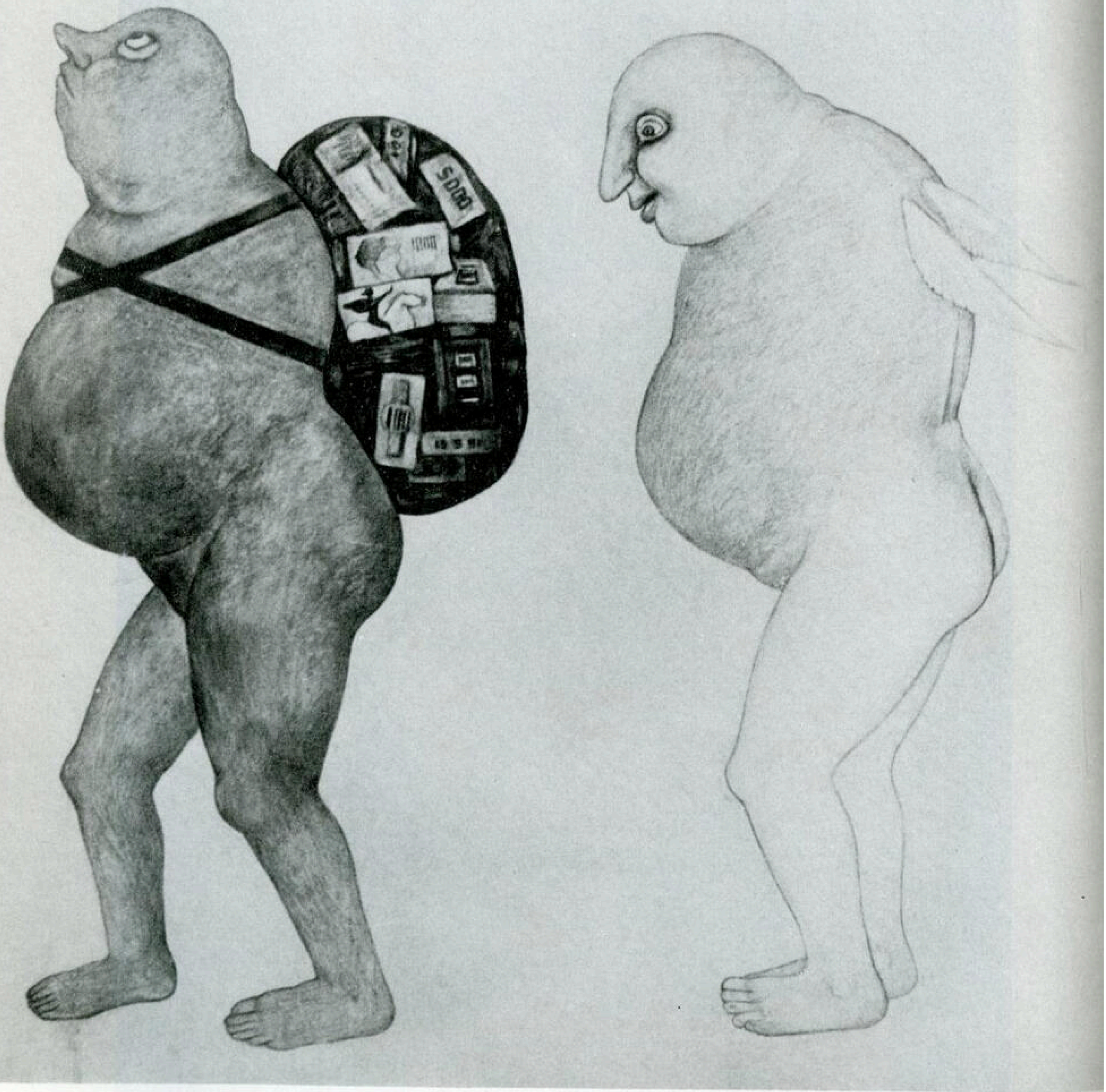
Луди и терети, 2 × 2 m, 1982.



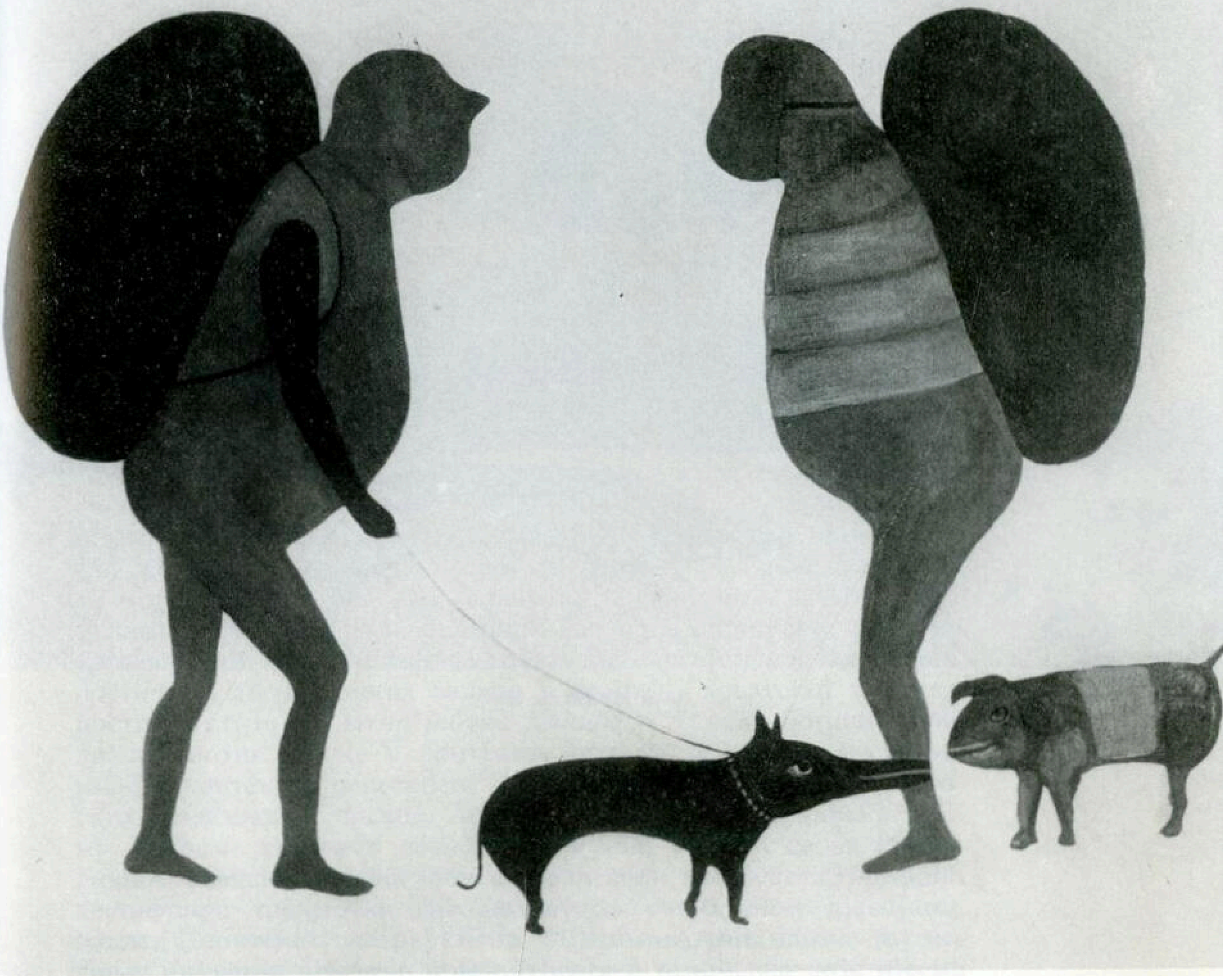
Жена с лисицом, 100 × 70 cm, 1982.



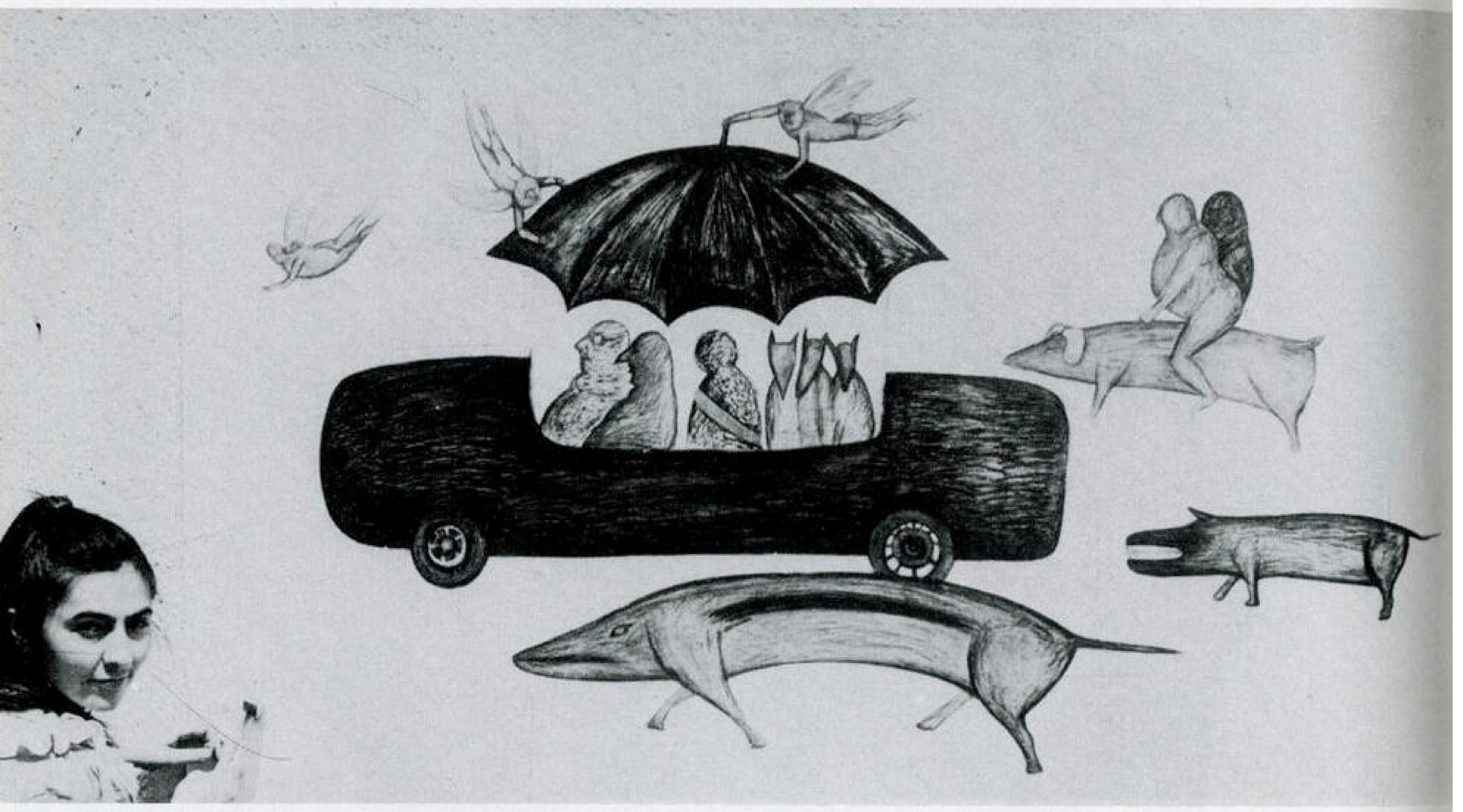
Личност, 100 × 70 cm, 1983.



Путници, 2 × 2 m, 1983.



Пријатељство, 120 × 140 cm, 1984.



Дочек, 80 × 200 cm, 1985.

ЛМС 5/88.

НЕКИ ВИДОВИ ГЕНОЛОГИЈЕ ЖАНРА

Рафо Богишић: *Траговима старих;* „Књижевни круг", Сплит, 1987.

Траговима старих Рафе Богишића је књига студија и есеја о хрватској књижевности, која се — по одсјечцима и подручјима књижевности којима се бави — може подијелити у три дијела. Највећи дио књиге посвећен је студијама и есејима о старијој књижевности хрватској, о којој је аутор објавио већ низ запажених књига *(О хрватским старим пјесницима,* Загреб, 1968; *На изворима,* Сплит, 1976; *Књижевне расправе и есеји,* Сплит, 1979; *Ријеч књижевна стољећима,* Загреб, 1982, а у најновије вријеме и *Рани дани Марина Држића,* Загреб, 1987).

У првом и већем дијелу своје нове књиге *Траговима старих* Рафо Богишић истражује и у новом свјетлу процјењује поједина раздобља, писце, дјела и појаве у старијој хрватској књижевности. У првој студији тога дијела књиге, под насловом *Биљешке глагољаша — зачеци историографије,* аутор анализира значење појединих биљежака, глоса и колофона, којима средњовјековни писац попраћује своје било рукописно било штампано дјело, анализира, дакле, онакве текстове којима писац коментира настанак неког дјела или биљешке из којих се може пратити судбина одређеног дјела током даљњих времена. Одређујући такве биљешке као прве споменике књижевне повијести, аутор истиче да те биљешке имају и значење првих поетичких, метајезичких записа у старијој хрватској књижевности. У студији *Златна јабука Ханибала Луцића* Богишић анализира мотив јабуке у контексту што га је тај мотив-симбол имао у контексту ренесансне културе уопће, а затим и у хрватских ренесансних писаца. Анализирајући затим Луцићеву пјесму *У вриме кô чисто познати није моћ,* у којој се на симболичном значењу мотива јабуке гради већи дио текста, Богишић дешифрира тај мотив као чежњу за изгубљеном дјевојком, дакле, у контексту петраркизма. Објашњавајући, наиме, тај мотив у цијелини пјесме и повезујући га с темом сна коју пјесма експонира, Богишић се одлучује за петраркистичко одчитавање симбола јабуке у Луцића. У чланку *Како се Ханибал Луцић разбијао,* Рафо Богишић, на темељу анализе предговора којим је Луцић попратио свој пријевод Овидијеве хероиде *Париж Јелени,* испитује Луцићев однос према морално-етички негативном, с једне, а естетски лијепом, с друге стране (тема и лик саме Хелене). Луцићеву одлуку да то дјело објави, јер да је лијепо само по себи, Богишић схваћа као поетички запис у којем јасно долази до изражаја самосвијест ренесансног стваралаца о естетици лијепог.

У есеју *Марин Држић у Сиени* Богишић полемизира с оним ставовима књижевних повјесничара који су негативно судили

о личности Марина Држића, а затим, на темељу низа података о Држићевој функцији ректора, о кући Мудрости, личностима међу којима се Држић кретао, оцртава Држићев карактер и његов друштвени статус. У тој студији показује резултате нова методологија коју Богишић уноси у проучавање, а која тежи освјетљивању неке појаве на темељу секундарних повијесних извора. У студији *Пир Влаха Држића* Богишић се опет бави Марином Држићем, овај пут Марином Држићем у Дубровнику. Износећи податке о пиру Влаха Држића на којем је приказана *Тирена,* реконструирајући атмосферу свадбе и доносећи податке о главним судионицима пира, Богишић реконструира ренесансни живот у Дубровнику и мјесто Марина Држића у том граду. Преузимљући методе новијих повијесних студија, аутор на нов начин приказује лик Марина Држића, писца чија је „знаковита" судбина више од било које интригирала хрватску књижевну повијест. И у студији под насловом *Марин Држић у књижевним круговима* Богишић процјењује лик ренесансног комедиографа кроз његове контакте с пјесничким савременицима. Анализирајући — понекад и методама психологијске и социолошке мисли — однос савремених писаца према друштвено незгодно ангажираном комедиографу, Богишић уноси више свјетла у досадашње књижевноповијесне просудбе о Држићу.

У чланку *Народносни придјев у хрватских ренесансних пјесника* аутор прати појаву народносног придјева „хрватски" у појединим дјелима старе хрватске књижевности, те закључује да се тај придјев појављује у пригодним пјесмама, посветама и предговорима, те у пасторалним алегоријама. Испитујући однос тема нормираних за сваки поједини наведени жанр и могућност укључивања народносног придјева у сам текст, аутор испитује појаву хрватског имена понаособ у сваком од наведених жанрова.

Дјело *Трубља словинска* у студији *Трубља словинска Владислава Менчетића* смјештава Богишић и у дијакронијски однос према дјелима с истом тематиком и у синкронијски однос према неким другим барокним дјелима, конкретно барокним поемама, за какав жанр Богишић *Трубљу словинску* држи. Одређујући, пак, то дјело као контаминацију жанра поеме и панегирика, Богишић полемизира са схваћањима неких књижевних повјесничара који су то дјело жанровски друкчије атрибуирали, те истиче да је то дјело по стилу барокно, а по жанру поема чија епско-наративна окосница експонира специфичан тип барокног славизма, варијанту хрватског барокног славизма.

Порођење Господиново анализира Богишић у студији *Пастирско приказање Антуна Глеђевића.* Разматрајући однос Глеђевићева дјела према старим хрватским црквеним приказањима, показујући мијене што их је тај жанр у хрватској књижевности пролазио, као и однос Глеђевићева приказања према књи-

жевном бароку, Богишић истиче да је пасторална компонента коју Глеђевић у своје приказање уноси по узору на Ветрановићева приказања ипак модерирана према барокном концепту пасторале, те да је — за разлику од Ветрановићевих миметичких пасторалних елемената — Глеђевићев пасторални модел барокна идеализирајућа пасторала. У студији *Драмски облици и односи у дјелу Матије Дивковића* Богишић разматра драмске облике у „малом" *Науку крстјанском* М. Дивковића, разматра текстове који су и по теми, а дијелом и по обради настали по моделу средњовјековних приказања. У даљој анализи, међутим, аутор успоставља и везу драмских текстова из *Наука* с оним драмским моделима који су се обликовали у раздобљу ренесансе и барока.

У студијама *Вријеме разлика и супротности* и *Један поглед на књижевност Славоније у 18. стољећу* Богишић се бави комплексном 18-стољетном хрватском књижевношћу, сложеном како по жанровским, структурним, тако и по идејним и социолошким аспектима које та књижевност носи. Полазећи од тезе да 18. стољеће у хрватској књижевности само наставља два темељна тока књижевног стваралаштва претходних раздобља, онај идилично-петраркистички и онај антипетраркистичко-сатирични књижевни ток, аутор сагледава књижевне појаве 18. стољећа као завршетак једне стољећима нормиране поетике, али и, с обзиром на неке иновације, као раздобље у којем je in nuce садржана 19-стољетна књижевна продукција у Хрватској. У другој студији аутор анализира типове књижевних текстова насталих у 18. стољећу у Славонији, те идентифицирајући, с једне стране, поетику тих дјела као поетику насталу на средњовјековним књижевним моделима, а, с друге стране, као поетику насталу на темељима суврмених просвјетитељских идеологија, даје типологију књижевних дјела 18. стољећа у Славонији.

У другом дијелу своје књиге Богишић као предмет проучавања и анализе узима саму струку, те анализира два повјесничара хрватске књижевности: у једној студији В. Јагића, а у другој М. Комбола. Богишић проучава Јагића као приређивача и уредника Академијине серије „Стари писци хрватски", а Комбола као повјесничара хрватске допрепородне драме.

На крају књиге налази се студија која представља трећи одјељак Богишићевих студија, оглед под насловом *Драмски елементи у хрватској поеми НОБ-а*, у којем се анализира родовско и жанровско устројство најзначајнијих поема НОБ-а: *Јама* И. Г. Ковачића, Поповићеве *Очи*, Шолцова *Ноћ*, Франичевићево *Говорење Микуле труднега* и Јеличићева *Колиба у иљу*. Међутим, иако већим дијелом оријентирана на анализу појаве разнородних родовских елемената у поеми, Богишићева студија уклапа се и у оне студије првог дијела књиге по својем интересу за

дијакронију жанра поеме, од М. Марулића и П. Хекторовића, преко Д. Деметра и А. Шеное, па до В. Назора.

Богишићева књига *Траговима старих* детаљно, суставно и јасно анализира низ појава, писаца и дјела хрватске књижевности и даје неколико синтетских студија о старој хрватској књижевности (18. стољеће, на примјер). Но, осим тих, књига се одликује још неким карактеристикама које је чине изузетно важном за струку: неким својим иноваторским концепцијама она шири методолошке оквире приступа старијој, а и новијој хрватској књижевности. Темељећи, наиме, неке своје студије на новим концепцијама — особито оним што их је дала сувремена генологија — знаности о књижевности или, пак, темељећи неке друге студије на новијим, од хисторије или, пак, социологије промовираним методама, истражује Богишић иманентне поетике појединих писаца, генолошко устројство појединих жанрова, односно положај неког дјела или писца у животу раздобља у којем је настало или у којем је писац живио. Размичући границе струци и уносећи низ методолошких иновација у проучавање старије хрватске књижевности, Богишићева књига омогућује да се низ појава старе хрватске књижевности ослободи од стега позитивистичког проучавања традиционалне филологије, те да се сагледа у својој многострукости и разноврсности. Нове, пак, методе у приступу старијој хрватској књижевности омогућиле су нов и модеран увид у многе проблеме и питања хрватске књижевности, увид који открива досад непознате аспекте, како у студијама које се баве анализом структуре појединог дјела, тако у студијама које се односе на повијест неког жанра, а исто тако и у студијама које с културолошког аспекта анализирају значење неког писца, појаве или дјела хрватске књижевности.

Дуња ФАЛИШЕВАЦ

ПРИЛОЗИ ХОМЕРОЛОГИЈИ

Хомер учитељ; приредила Даринка Зличић; Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987.

Опсежни зборник радова *Хомер учитељ* појавио се у едицији Књижевне заједнице Новог Сада, у којој се, иначе, објављују сабрана дела Анице Савић-Ребац. Иако се у зборнику није нашао ни један рад ове наше научнице (осим што је на унутарњој страни корица ове књиге отиснута њена песма *Хомеру),* има смисла (а и разлога) што је зборник публикован у едицији

која је посвећена Аници Савић-Ребац, песникињи и класичном филологу; има смисла утолико што је објављивање радова Анице Савић-Ребац доиста права прилика да се иницира издавање капиталних дела домаћих класичних филолога, односно, радова савремених светских грециста и латиниста, јер је ова област још увек препуна „непознатог", још увек плени истраживачку пажњу и још увек има шта да „каже", и у филолошком, и у филозофском, и у поетичком и у естетичком погледу. Најзад, време је да се поново публикују давно објављени или да се по први пут објаве радови из рукописа наших проучавалаца антике и преводилаца, тј. да се критички размотре резултати њихових подухвата, да се превреднују и сместе у историју времена у којем су настајали и у историју наше духовности уопште.

И овога пута најважније приређивачке послове обавила је Даринка Зличић. Желећи да под обухватним насловом зборника *Хомер учитељ* предочи разнолике радове који се односе на хеленског легендарног песника, определила се за *зборник-колаж*, који би био у стању да на неколико начина осветли питања и проблеме који се односе на Хомера сáмог, на *предмете* његовог певања (посебно оне из *Илијаде)* и *начине* његовог приповедања, тј. на преводе које су сачинили наши преводиоци — песници превасходно. Отуда је зборник *Хомер учитељ* начелно трослојан.

Први тематски круг зборника обухвата студију Вернера Јегера *Хомер васпитач*, која, иначе, представља поглавље у његовој обимној књизи, под насловом *Paiedeia;* други круг захвата преводе *Илијаде* које су остварили наши песници и књижевни посленици — Јован Хаџић, Петар Петровић Његош и Лаза Костић, и неколико текстова који су на свој начин посвећени рецепцији Хомерових дела код нас: то је, пре свега, рецензија коју је писао Лаза Костић на прозне преводе четирију првих певања *Илијаде*, које је сачинио Јоксим Новић Оточанин, затим, до сада необјављени текст Николе Вулића *Епитети код Хомера*, и краћи текст Светлане Слапшак *Вук о Хомеру*. Трећи круг чине две расправе у којима се разматра „проблем историјске реалности Троје и тројанског рата", односно, реактуализује и иначе стално отворено *хомерско питање*, које је упечатљиво назначио — између осталих — и Дион Хризостом (око 40. г. н. е. до 120. г. н. е.), а о чему изузетно обавештено пише у краћем раду Дарко Новаковић.

За ову прилику чини се да је најрационалније рећи понешто о нашим првим преводиоцима *Илијаде* и о рецепцији Хомерових дела код нас, тј. о разумевању превода као чина којим се дела једне културе и цивилизације приближавају другој култури — другој језичкој, националној, верској цивилизацији, и потом, о Хомеру као „мери" до које је Вук — на свој начин,

додуше — држао, током свог дугог сакупљачког и приређивачког посла, посебно у области епске поезије.

Први Хомеров преводилац код Срба био је Јован Хаџић — песник, преводилац, уредник *Летописа Матице српске*, свестрани културни радник — познат у ондашњем „књижеству српском", па и касније као Вуков противник. Хаџић је, међутим, певао и у духу народне традиције — певао је у десетерцу, али је писао „тројезички" — и на рускословенском, и славеносрпском и на народном језику. Био је Вуку наклоњен до 1825, а касније се са њим сукобио око ортографије: залагао се, наиме, за етимолошки, а не за Вуков, фонолошки правопис. Остао је до краја заговорник идеје да је „природна употреба руских и рускословенских речи тамо где је народни говор био мањкав", тј. постао је Вуков противник и свим другим језичким пуристанцима, како је установила Јасмина Грковић, у кратком коментару Хаџићевих превода *Илијаде*.

Осим тога што се Хаџић сматра првим преводиоцем Хомера код нас, његов превод првог певања *Илијаде* (као и XIV певања), сматра се првим преводом у десетерцу. Његови преводи I и XIV певања Хомеровог епоса настају између 1830—1840, а објављени су у другој књизи *Дела Јована Хаџића*, у Карловцима, 1858. године. После Хаџића, *Илијаду* ће још превођити Петар Петровић Његош (део првог певања), Лаза Костић (у периоду 1858—1874), а *Одисеју* фра-Грга Мартић (1893—1903). Што се „верности" Хаџићевог превода Хомеровог оригинала тиче — Јасмина Грковић прихвата закључак С. Шоње, према којем је Хаџићев превод „прилично веран оригиналу", и да су Хомерови хексаметри углавном превођени са два десетерачка стиха. На сличан начин (трохејским десетерцем), Хаџић је преводио и Хорација, Хердера и *Слово о полку Игорову*.

Десетерцем ће хексаметарски стих Хомерове *Илијаде* преводити и Петар Петровић Његош и Лаза Костић. Оно, пак, што зближава Хаџића са владиком црногорским као преводиоцем, па и песником, јесте обиље рускословенизама и славеносрпских речи, а у истој мери несумњиво владање десетерачким прозодијским обрасцем наших фолклорних песама. Његош се старије идиоматике и лексике никада није одрекао (умро је врло млад), као ни старе ортографије, а слично се запажа и код Хаџића. Међутим, Његош није преводио са оригинала: његов превод дела првог певања *Илијаде* (722 десетерца), рађен је према руском (Гњедичевом) преводу Хомеровог епа, вероватно четрдесетих година прошлога века, а тај превод први пут је објавио Андра Гавриловић (али Костић није за њега знао).

Лаза Костић је у више наврата преводио *Илијаду*. Све његове преводе Даринка Зличић је објавила по хронолошком реду — онако како су се они појављивали. Најпре је светло

дана у Костићевом преводу угледала епизода сусрета Андромахе и Хектора, из VI певања *Илијаде* (у *Српском летопису*, 1858), а потом, исте године, препев I певања. У часопису *Јавор*, знатно касније (1874), Костић је објавио препев II певања *Илијаде* (до 493. стиха). Коначне верзије Костићевих препева I и VI певања појавиће се тек 1909, у Матичином издању његових *Песама*.

У пропратном тексту Хаџићевог превода *Илијаде*, Јасмина Грковић је направила и малу, али плодну компаративну анализу превода овога и друге двојице Хомерових преводилаца — Његоша и Костића, и закључила да је препев једног истог фрагмента код Костића најкраћи, али и најслободнији: оно што су Хаџић и Његош преводили у 15 или 14 стихова, Костић је сажимао у свега 10 стихова.

Оно што је важно за прошловековну рецепцију Хомера код нас, имплицитно је садржано у податку да је Хомер превођен у десетерцу, дакле, стихом који је био најкарактеристичнији (матични стих) за епику на нашем језичком простору. Прво „теоријско" објашњење оваквог „несразмерног" превођења једног народног стиха (грчки хексаметар) „неодговарајућим" народним стихом (српскохрватски десетерац, јуначки или трохејски) — дао је Лаза Костић, узгред, али разложно и убедљиво. Његова рецензија прозних превода *Илијаде*, које је сачинио Јоксим Новић Оточанин и понудио их за објављивање Матици српској, сва је у знаку *начела народности* које се — за Костића — јавља као суштинско *начело превођења*, те је зато овој рецензији Даринка Зличић и дала наслов *Начело народности и начело стварности или о поетици превођења „Илијаде"*.

Костићева рецензија је компаративистичка студија у маломе. Песник, од кога почиње модерна српска поезија, био је и филолог-преводилац, иако за таквог није словио у своје време; страствен поштовалац антике и добар зналац свих важнијих европских језика; пишући рецензију на Новићеве преводе првих четирију певања *Илијаде*, био је и горљиви полемичар. Доказивао је упорно да Новић не зна грчки језик и да се није користио изворником, а затим, да Новићу ни матерњи језик није био „јача страна". Вуковац своје врсте (али не и језички пуританац, на Вуков начин), Костић је показао да познаје многе преводе Хомера (латински, Андроников, немачке и енглеске) и да се Хомерови епови не могу и да се не преводе у прози. Формулисао је и *начело народности*, које има централно место у преводилачком занату; по његовом мишљењу, то начело значи „да сваки народ, који мисли да има у себи заметке за просвету, као што има своју особну крв, свој особни облик, тако мора имати своју особну појаву" — а „најобилнија појава осећаја и мисли долази нам у језику". Таква „особена појава" за наш народ, кад је о епици реч — десетерачки је стих. Тим стихом,

Костић не заборавља да каже, први је Хомера почео преводити Јован Хаџић, а затим и он сам — Костић — као „бачве превабаче", у седмом разреду гимназије, у Будиму.

Из Костићеве рецензије се, даље, види да би превод Хомерових епова у прози био допустив само уколико су ти преводи рађени за школе, за школске потребе — у сваком другом случају прозни преводи се не могу оправдати. И пре дефинитивног закључка — да је Новићев превод неодговарајући и нетачан, што као рецензент закључује служећи се дословно анализом *ред по ред* и *реч по реч*, следе и неколике опаске Костићеве које се односе на поетику превода и „начело народности" које је промовисао. Једна од тих опаски је метафоричка, али суштинска за још ненаписану историју/теорију превода код нас: „У преваћача као и у сваког човека треба да има две руке. Једна је рука језик с а к о г а преводи, друга је језик н а к о ј и преводи". (Спац. Л. К.). Као рецензент, Костић је доказао да су руке Јоксима Новића Оточанина као преводиоца биле нејаке у подједнакој мери . . .

За рецепцију Хомерових епова код нас и, уопште, за нашу хомерологију, значајан је и краћи спис Николе Вулића *Епитети код Омира*, објављен по први пут у овоме зборнику. Никола Вулић, за кога Светлана Слапшак вели да је био прави хомеромастикс, али и то да му је пут утро Вук Караџић, налазио се и на Костићевом трагу: следио је Костићево уверење да се може преводити „само метром у којем би одређен народ опевао исти предмет". Међутим, у спису *Епитети код Омира*, Вулић је одао високо признање Томи Маретићу, који је Хомерове епове препевао, као и Вергилијеву *Енеиду*, стихом који је „нека врста хексаметра", тј. стихом који је најближи стиху изворника. Као другу вредност Маретићевих препева, Вулић је истакао да је сваки стих изворника преведен једним нашим стихом („теорија" *стих за стих)*, а у замерке убраја Маретићеве кованице за карактеристичне Хомерове сложенице (речи у којима су спојене именице са придевима-епитетима). Придржавајући се, опет у Костићевом духу, става да „сваки језик има својих нарочитих особина које други језици немају", Вулић је негирао Маретићево ковање речи, за које вели да је можда и било у складу са законима нашега језика — због тога што новоскроване речи нису биле увек лепе, па ни разумљиве. Своја запажања аргументовао је низом примера, и сваки пример је прокоментарисао као *успешан, прихватљив, поетски леп*, односно, као *неадекватан, нетачан, вишезначан, неуспео*. Вулићу су засметали и Маретићеви *локализми*, зато што преводи морају рачунати на најширу публику, те је дошао до закључка да су у Маретићу као преводиоцу, књижевнику и „литерати" — проговарали почесто лексикограф и филолог. Међутим, није Вулић велики језички пуританац, у строгом смислу речи, како се, иначе, може

закључити из завршног пасуса његовог текста, али је у својој чежњи за чистим језиком и сам имао „филолошких" и „лексикографских" предубеђења, на којима је замерао Маретићу.

О Вуку, као евентуалном „хомерологу", писала је Светлана Слапшак. Додирна тачка између Вука и Хомера, у овом смислу, могла се односити на Вуково изједначавање „наших певача са Хомером, бар у степену образовања и техници певања". Обухвативши својом анализом сва она места у којима Вук помиње Хомера, Светлана Слапшак је закључила само оно што се заиста и могло извести као закључак: да Вук није сматрао српску поезију мање вредном него што је била Хомерова за Грке и да је језик српских јуначких песама био чист као и језик Хомерових епова, односно, да су певачи (гуслари) били неписмени (понеки је био и слеп, а Хомеру је слепило приписала традиција) и да других језика осим свога нису знали. Ова Вукова уверења, појачана и другим његовим радовима (посебно историографским списима), могла су бити позната, прихватљива па и инспиративна неком од првих наших преводилаца Хомера — Костићу, на пример (а можда и Његошу и Хаџићу): сва тројица преводилаца, видели смо, преводили су Хомерове стихове стихом наше јуначке епике, односно, стихом *мушке пјесме,* како би Вук рекао.

Живан ЖИВКОВИЋ

ВУКОВИ У НАМА

Миро Вуксановић: *Вучји трагови;* Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

Има књига пред којима уобичајене критичарске поштапалице остају без своје снаге, јер не можемо једноставном одлуком да их прибројимо некој од „класа" на које смо навикли и које нам сугеришу стратегију тумачења. Будући да не може да је схвати као посебан случај неке апстрактне схеме на коју је адаптиран и чије основне координате добро познаје, критичар је принуђен да таквој књизи проналази „додирне тачке", преовлађујући тип текста, или да јој — што је увек најтеже, а неизвесно је да ли доноси за општу ствар корисне плодове — приступи на само њој својствен, особен и непоновљив начин. У ред таквих књига, у које је исправније инвестирати напор разумевања и потом приказати токове мисли суочене са штивом, улази и четврта по реду прозна књига Мира Вуксановића, *Вучји трагови.*

Прво што нам пада у очи када приступамо овом делу, то је чињеница да текст, ионако разбијен у одломке који ретко надилазе обим једне штампане стране, додатно усложњава разноврсност начина говора (дискурса). Анегдотски записи се ту преплићу са митолошким конструкцијама, етнолошком грађом, наводима из студија антрополога и изучавалаца народне баштине, пословицама... Зависно од интереса читаоца (за оног професионалног, критичара, већ смо приметили да је принуђен да бистри своје недоумице), Вуксановићева проза би се могла читати на више различитих начина, што сугерише да је постојало, бар у виду ауторског идеала, више различитих начина писања. Штета што ова могућност претходне манипулације није текстом јаче наглашена. Писац се трудио да се што мање уплиће у своје записе: *Вучји трагови* су реализовани на данас готово заборављени начин, са скромношћу. То што ова књига нема изричитих универзалних претензија (за разлику од претходне Вуксановићеве збирке проза *Немушти језик*, препуне непосредних моралистичких „наравоучења"), свакако представља посебну вредност на коју ваља указати. Њено деловање се остварује посредним путем, комуницирањем са наносима митске рационалности, присутне у сваком човеку. Извесно упућивање, или, коме су старе метафоре драже, „кључ" за разумевање, налазимо у уводном тексту о чобанину и димничару, митским фигурама које су снажним спонама повезане са централним мотивом, вуком (српским тотемом) и вучјом симболиком, чије трагове Вуксановић тражи у предању које пушта своје изданке све до данашњице.

Остатке деловања некада живог мита, Вуксановић прати кроз одломке груписане у три главна одсека књиге, који одговарају слојевима митске симболике назначеним у последњој реченици уводног фрагмента *Вучјих трагова:* „Слушаћеш о томе како сам *настао*, како *живим* и како се поново у вучјем лику *појављујем*". Тако први део књиге обилује подацима етнолога и антрополога и прати генезу мита о вуку, процесе кроз које вук постаје заштитник, тотем српског племена, да би потом део своје сакралне снаге пренео ликовима новопреузете, хришћанске вере. У другом делу је ослонац на настојањима да се литерарно искористе и преобликују мотиви вука и вучјег из народне баштине, док је трећи део, савремености и анегдотском маниру најближи, окренут покушају да се исконски механизми препознају у нама какви данас живимо. Повремено се, у том трећем делу, Вуксановић спушта до бележења узгредних и пролазних догађаја и реплика, чиме се оштећује кохерентност митског узорног текста, али такав поступак ипак може имати оправдања, као израз жеље да се нагласи транспаренција мита кроз слојеве времена различите од исконског. Пословице у којима је народни дух сажео своја знања и убеђења о вечитом

пратиоцу својих стада, вуку, стоје као мото над већином текстова у књизи. Оне сугеришу јединствено порекло прозних одломака у дубинама предања. Сигурно је да ће то додатно препоручивати *Вучје трагове* у тренутку када је наша култура нарочито заинтересована за испитивање сопствених корена.

Делујући као онај који наново конструише митске слике, дописујући сопствену прозу уз прозу предања, Вуксановић је остварио опуштено штиво у којем би свако могао да пронађе понешто од онога што задовољава његове личне захтеве, штиво отвореног типа. Похвалимо још, на крају, леп и богат језик којим се служио писац, ненаметљив, али истрајан у своме науму.

Саша РАДОЈЧИЋ

ДЕКОНСТРУКЦИЈА МИТОЛОГИЈСКОГ УСТРОЈСТВА

Бранко Чегец: *Меланколични љетопис;* ИЦР, Ријека, 1987

Након збирке пјесама *Ерос Европа Арафат*, књиге поетских текстова *Западно—источни спол* (уз критичкоесејистички сепарат *Пресвлачење авангарде),* Чегец објелодањује и књигу текстова *Меланколични љетопис.* Ако је, дакле, прва књига имала некакав структурно присличљивији орис књиге пјесама, па је то у другој књизи знатно „ослабљено" излетима у врло јасну поетичку аутоекспликативност, онда је посљедњим ауторским тискописом Чегец до краја релативизирао однос спрам „поезијности" својега писма.

У овој књизи нигдје ни нема назнаке типа „збирка пјесама" или „пјесме" или „поетски текстови". Даљње инзистирање на некој од тих ознака било би могуће, али само као занимљив исходишни поступак у разлагању надсводивости свих текстова ове књиге под ту ознаку. Не може се све овдје „увезано" именовати једним, коначним или прецизним именом. Наиме, Чегецов је писалачки посао посљедњих неколико година, сакупљен у *Меланколичном љетопису,* понајбоље концептуализиран самим избјегнућем уже жанровске или врсне одредбе. То што ови текстови углавном напуштају стиховни орис, није значајан адут у поступку доказивања или (ма, какво доказивање?) показивања непотребности инзистирања на једноставном именовању.

Уосталом, назив „текст", односно „текстови", премда је сасвим једноставан, врло је широк и стога још не започиње читање ове књиге иако јој се освијештеније приближава. Но, значи, приближит ћу се: циклус *Laibach,* који је профињено поетизирана есејиза Малешове књиге *Пракса лажи,* понајбољи је дио

ове Чегецове књиге. Правећи лутајући друк-текст у просторима непотрошеног есејистичког материјала својих биљежака, Чегец сачињава изузетно еротичан испис деконструкцијског „филма".

У другим текстовима *Меланколичнога љетописа* Чегец, на први поглед, сасвим непажљиво и неселективно „шета" поп-културолошким просторима, наводећи, на други поглед, замало превише имена из тога свијета. Сугерирајући инфлаторно дехијерархизирани поп-свијет заувијек загубљеног Глобалног Оријентира, Чегец још једном, и у овој књизи (хоћу написати) ре/де-конструира немоћ и истовремену хиперпродукцију митологијског устроја свијета. Хиперпродукцију која поништава хијерархију. Допустит ћете да у овоме дехијерархизираному свијету текстова Чегеца ставимо високо. Врло.

Горан РЕМ

Непреведена књига

ВЕШТИНА ПОИГРАВАЊА

Martin Walser: *Dorle und Wolf;* „Suhrkamp", Frankfurt, 1987.

Створити новелу од клишеа људских поступака и типизираних ликова данас би, уз остале особине, носило одредницу *жанровска литература.* Мартин Валзер користи овај поступак уз присутни иронијски однос према њему. Од свог раног романа *Вилин коњиц,* он не напушта овај проседе.

Ова, по речима аутора, *новела* део је немачко-немачке прозе. Волф, службеник у једном министарству, родом из ДДР-а, ожењен са Дорле, улеће у љубавну везу са секретарицом Силвијом, која му прибавља тајна документа. Ова шпијунска прича окончава се судским процесом. Круг је затворен. Јунак је проживео краткотрајне љубавне ужитке, не удубљујући се превише у њих, брак му је био једноличан, шпијунажом се бавио по инерцији, попут механичке лутке којом су други управљали. Догодило се оно што се збити морало. Укратко, то је прича о сумњи коју следе скрупуле, затим одлуке и, коначно, последице. Тривијална меланхолија главна је психолошка претпоставка оваквог јунака.

Валзер се, заправо, поиграва са својим читаоцем. Од клишеа састављајући причу, у њој се изненада појављује и зрнце сумње у јунаку као наговештај страха. Чини се да је ову књигу аутор написао управо за оне који свој живот не могу јасно да разлуче од таквих „уметничких" стереотипа. Далеко од намере да им

једноставно удовољава и угађа или да им подилази, Валзер се подухвата одређене сократовске дидактике: правећи се да је у свему сагласан са својим претпостављеним литерарно непросвећеним читаоцем, он персифлира њихов начин размишљања, изневерава њихова очекивања и извргава их руглу. Заокупљен том врстом проучавања, каткад сметне с ума да није довољно показати поседовање знања о томе шта би се све с литературом могло да учини па да, самим тим, литература буде произведена.

Карикирајући имплицитно и позив писца, Валзер се поставља у позу за прозу. Такав поступак за резултат има карикирање ликова и ситуација преузетих из трач-рубрика и сензационалистичких написа. Да би се ауторове намере у потпуности могле остварити, захтева се постојање читаоца расположеног да буде карикатура самога себе уколико није читалац са дистанце.

Мирјана Д. СТЕФАНОВИЋ

ИЗ НОЋИ У НОЋ, КРИТИЧАРСКА БДЕЊА (2)

(Фебруар '88)

32. *(Проповед)*

Слушам га, и гледам, како говори на свечаном скупу (у научној установи).

Његово успињање, и формирање, резултат је нерегуларне и неморалне селекције, — а сад се, ево, са осећањем да му и припада то што је освојио, залаже за етичност и препород.

33. *(Поступак, синтеза)*

О роману *Као* Александра Тишме рекао сам, у телевизијској емисији о новим књигама, отприлике и ово:

Бољи познаваоци прозног дела Александра Тишме уочиће да роман *Као* поседује најважније особености претходних књига овог писца. У првом реду могу се препознавати одлике књижевних поступака из романа као што су *Књига о Бламу*, објављена 1972, и *Употреба човека*, из 1976, који су Тишму неопозиво увели у ред најугледнијих савремених српских писаца. Реч је о опредељењу за она тематска подручја у којима су животи књижевних јунака изложени екстремним изазовима, о ауторовој наклоности према крупним историјским дешавањима, о остваривању имагинативних слојева у препознатљивом историјском декору, о граничним људским ситуацијама, а посебно ратним, о односу жртве и егзекутора, о бављењу људима који до самоуништења преиспитују сопствене животе, о психолошкој слојевитости књижевних јунака, о поступном развијању централне приче, о промишљеној улози епизода и бочних наративних рукаваца.

Такође и нова књига показује ону већ познату заинтересованост за рушилачку страну људске природе, која се најпре

испољила у приповедачким збиркама — поменимо *Кривице*, 1961, *Насиље*, 1965, *Мртви угао*, 1973, *Школа безбожништва* — а у романима исказала кроз доминацију опорог осећања живота. Тишма је, уз то, изузетно доследан, и успешан, у коришћењу натуралистичких ситуација као иманентних, и подразумевајућих, људских стања.

Композиционо-драматуршки концепт романа *Као* неминовно упућује и на извесне сродности с неправедно запостављеним Тишминим романом *За црном девојком*, књигом која је, по моме мишљењу, била и припремни и преломни тренутак за једну од најпотпунијих и најнесумњивијих стваралачких промоција током последњих деценија. У том роману, објављеном 1969, безмало тривијални доживљај, случајни успутни сусрет с неком девојком, постаје одредница према којој се проверавају потоња збивања, а трагање за личношћу незнатне улоге у животу главног јунака постаје опсесивни подстрекач, мера животне неостварености.

И јунак романа *Као* има опсесивну потребу да нађе девојку — али девојку из нацистичког логора! — за коју је, тек после рата, сасвим случајно сазнао да је Јеврејка из Југославије. Првобитни страх, од тога што, можда, још увек може да проговори личност над којом се протагонист романа оргијастички иживљавао, претвара се у потребу за сусретом; одлагање сусрета постаје раздобље анемичног животарења, пребирања по пакленим успоменама и узалудних покушаја да се домаши блискост с другим људима; да би се, коначно, неминовност суочавања са сведоком кључних животних тренутака претворила у дубоки порив са снажним елементима еротских набоја.

34. *(Драмске природе)*

Познајем људе који најузгреднију новинску вест, дакле сажету белешку да се нешто збило, препричавају у развијеном драмском облику: са оформљеним ликовима, дијалошким односима, ритмичко-динамичким фазама, драматуршком поступношћу и кулминативним тачкама.

35. *(Упозорење)*

Читам, слушам и гледам (посебно у време „ФЕСТ"-а — филмског фестивала у Београду, крајем јануара и почетком фебруара) наше филмске хроничаре. Повремено ме протресе осећање опустошености: да ли је и (данашњи) књижевни критичар тако близу деспримирајуће ефемерности?!

36. *(Аргументи, пре свега)*

Док је писао кратке приче — хвалили су му ефектност сажетог саопштавања, и убрајали га међу најуспешније писце.

Кад је прешао на дуже новеле — величали су му новелистичку умешност, потпуно заборављајући некадашње кратке приче, али су наставили да га сматрају значајним. Кад је објавио роман — заборавили су да је икад писао кратке приче и новеле, и тврде да га роман придружује успешним писцима. Изгледа да је важнији од својих књига.

37. *(Разграничења)*

Практични значај имају само они књижевнокритички текстови који се *по нечему* наглашено издвајају — било да су временски први, било да одударају по суду од осталих, било да су изразито негаторски, било да су добили неки посебно значајан простор. Сви остали имају, мање-више, ритуалну улогу и служе за употпуњавање библиографских спискова.

38. *(Мазохизам)*

Кад читам лошу и досадну књигу, и кад почнем да се колебам да ли да је оставим или, ипак, дочитам до последњих страница (а углавном се, на крају крајева, определим за ово друго), — сетим се доживљаја из времена кад сам студирао. У програму за дипломски испит налазило се и неколико драма насталих у Приморју током седамнаестог века, дакле, оних компилаторских постренесансних текстова који више упућују на укус публике него што су садржински занимљиви. Могле су да се нађу само у часопису с почетка века (мислим да је то био *Рад Југославенске академије знаности и умјетности* и да их је за штампање приредио Милан Решетар, мада нисам сигуран). Кад сам узео назначене бројеве часописа, видео сам да је онај део где су програмом прописане драме толико истрошен, испрљан, умашћен, исподвлачен и искоментарисан, да се једва могао читати. Већ деценијама — по мојој процени, можда и преко седамдесет година — сваки студент књижевности мора да прочита, или бар да погледа, та места у часопису. А за све то време, баш нико није осетио изазов да упозна и оно што је около тих *текстова*, чак ни да расече табаке.

Сећајући се да сам био први који је неке од тих часописа расекао, и завирио у целокупан садржај (а, истини за вољу, могао сам сасвим комотно да прођем и без тога; уз то, није се уочавала нарочита разлика између изабраних и заобиђених драма!), питам се данас, кад ми се често дешава да мучим себе настојањем да ишчитам неке књиге за које је очигледно да ништа не пружају, — није ли ту реч о некаквом мом *повећаном осећању одговорности*, нечему што је блиско *осећању кривице*, дакле о извесној подсвесној потреби да се, пошто-пото, обезбедим како не бих нешто важно и ненадокнадиво пропустио.

39. *(Одашиљање)*

Који су то механизми и који су то сензори којима осетимо присуство агресивног човека — па макар он ништа не говорио, и макар нам се налазио иза леђа? И, где су ти сензори: у нама који осећамо, у агресиваца, или и код једних и код других?

40. *(Навијање)*

Највише што можете да постигнете ако учествујете у јавним полемикама — то је да половина заинтересованих буде (интимно) на вашој страни.

Вреди ли се за толико изнуривати, — ако човек није принуђен (и, разуме се, ако није мазохиста)?

41. *(У којем правцу)*

Шта би могли да буду поуздани критеријуми за процену *усмерења* данашње цивилизације у целини, па, изведено из тога, и појединих сегмената? Да ли би један од показатеља могао да буде у техничком овладавању *околином?* Је ли продужење просечног трајања људског живота доказ за нешто? Није ли, можда, циљ да на планети буде што више људи? О чему говоре опасности, близина и вероватност самоуништења? Која су филозофска (или каква друга) упоришта идеји да нам је циљ да сачувамо природна богатства и за будуће генерације? Да ли *будућност* има будћности? Није ли некаква *релација* према природном и елементарном стању (најсажетије бих то стање означио ако бих га назвао стањем без човекових интервенција) мера подношљивости и, ако је тако, која је то релација? Неће ли се испоставити да је *данашњица,* с непоправљивим загађењима и радијацијама, само слепи колосек цивилизацијске могућности, и да ли ће имати ко да провери овакву недоумицу о слепом колосеку?

Или је све нека врста грандиозног рулета?

42. *(Дотицање тајни)*

О књизи Филипа Давида *Принц ватре* (у издању БИГЗ-а).

Досадашњу прозу Филипа Давида одликовали су суптилност обликовања и нијансирање фантастичних призора; наклоност према тајанственом, необјашњивом и езотеричном; ослањање на оне токове у светској литератури који у мистичном, загонетном и ониричком траже подстицај и инспирацију. По присуству тих основних обележја — таквих ознака које су, својевремено, Филипа Давида уврстиле међу наше најперспективније и најбоље прозаисте — нова би књига могла да се доживљава (и) као очекивани наставак претходних. Има у њој споја надстварног и реалног; доминације стрепњи, страхова и мрачних предосећања; уплитање непредвидљивих случајности

за које се најчешће испоставља да су део неких дубљих предодређености.

И онај коме је својствена потреба да истрајно цепидлачи око целовитости и кохерентности приповедачких књига мораће да запази, и да призна, јединствен наративно-драматуршки образац свих десет приповедака ове збирке. Универзалистички амбијентиране, ослоњене на јеврејску митологију и предања, оне уводе у подручја окултног и мистериозног, у напоредности демонског и анђеоског, у кабалистичка веровања о сеоби душе и о реинкарнацији, у зла пророчанства и неизбежност њихових испуњења, у мистичке системе и формуле, у опасна питања на која се одговара животом, у неуротичне видовитости. Нећемо погрешити ни ако кажемо да су основне преокупације ове књиге — додири са смрћу, смрт сама, или стање с ону страну смрти.

Бајколики тон Давидових приповедака, утисак о својеврсној патини и о копренама које застиру садржаје и одузимају им контуре непосредних физичких обличја, остварен је, с једне стране, формом *приче у причи*, и, с друге стране, свођењем фабуле на суштаствено и симболичко, на ситуације којима се сугеришу стања дубоких егзистенцијалних спознаја. Окрећући се просторима фикције, свету који је супституција реалности, аутор својим личностима обично додељује и улогу наратора: изводи их најкраћим путем на „позорницу" с које саопштавају своје загонетке и своја уочавања, без околишења их ставља у односе из којих се њихови животи показују кроз стања судбинске напрегнутости.

Приближавајући приповедачке садржаје сновима, или их сасвим утапајући у оквире сна, Филип Давид се определио за колажну нарацију, за нагле „резове" и поентирања, за смењивање и умножавање приповедачких гласова, за напоредности и допуњавања. Усредсређен на остваривање патине бајки и легенде, заинтересован за потенцирање есенцијалног, аутор се лишио потребе за правим дијалозима: мада највећим делом у првом лицу саопштене, ове су приче мозаици архетипских стања и оваплоћења идеја. Треба рећи да су целовитији и узбудљивији текстови у којима *ставови* — о животу, цивилизацији, историји, етничким групама, прогонима, најдубљим људским стремљењима — неисфорсирано извиру из фабуле, него тамо (као што је, делимично, случај с причама *Ја сам неко други* и *Једна ноћ у Варшави)* где су идеје подредиле, па и блокирале, садржај.

Збирка *Принц ватре* састоји се од зналачки уобличених текстова; од раскошне комбинаторике атмосферâ, знакова и симбола; од сажетих, језички стегнутих а значењима богатих, наративних везова. Филип Давид се, од приповедача атмосфере

и душевних стања (у претходне две књиге), преобратио, овом књигом, у писца мудрих опсервација, езотеричних откровења и низазовних животних стања.

43. *(Дух времена)*

Редовно читам коментаре тог *радикалног критичара* (којег прати реноме својеврсног дисидента); из његових текстова сазнајем шта се шушка по политичким предсобљима и кабинетима (пре но што се, то о чему се шушка, нађе у рефератима и одлукама).

44) *(Споразум)*

Својевремено ми је познаник саопштио рецепт подношљивог живота у издавачком предузећу.

Најважније ти је — каже — чим се запослиш, да три дана заредом у подне дођеш пијан у редакцију. Да их одмах навикнеш да од тебе ништа не очекују. Ако не одеш у подне, него раније или касније, може се десити да не затекнеш оне који треба да те виде — па си се узалуд напијао. А ако није бар три дана узастопно, могу помислити да си се случајно напио, да си неког срео, или да имаш неких тренутних проблема — па ћеш, још, и да им будеш симпатичан.

45. *(Релације)*

Можда су и у мојој професионалној усмерености разлози што ми се скоро никад не допада филм који хоће да личи на литературу (да досегне литерарну симболику или да се служи књижевном техником).

Изгледа да није „ствар" само у индивидуалном односу, у осећању да ми књижевност, најчешће, пружа више од осталих дисциплина. Наиме, с непосредном (визуелном) сликом и с непрекидним паралелизмом *неконтролисаних* допунских садржинско-значењских ефеката, — добар филм, готово по правилу, има једноставнију фабулу и ближа му је аналогија с рудиментарним књижевним облицима (бајка, прича, скица) него са сложеним формама (и, посебно, са замршеним интелектуалним и психолошким разлагањима) на које тако радо претендује савремена књижевност.

46. *(Разлог камуфлаже)*

Ако можеш, сакриј да си без новца. Сиротиња, садашња и доскорашња, реагује по инстинкту — не подноси беспарице.

47. *(Невољне симбиозе)*

За један од суботњих додатака загребачког *Вјесника* припремио сам, на молбу из дописништва у Београду, чланак *Култура и телевизија*. Евидентирајући различите, начелне и прак-

тичне, аспекте односа културе и телевизије, мудријашки сам написао и ово:

У програмима телевизије (као и радија, уосталом) исказују се разноврсни аспекти културе, културног живота, културних потреба, културне политике и стваралаштва: телевизија обавештава јавност о ономе што се у култури догађа; она формира свест о културном тренутку, културним очекивањима и остварењима; преко телевизије се реализују критичке оцене о културним догађајима, личностима и уметничким делима; телевизија је врло активан, и моћан, *преносилац* културних збивања и појединих уметничких дела; коначно — мада не на последњем месту по значају — телевизија и сама учествује, или би, бар, требало да учествује, у *стварању* културних и уметничких дела.

Положај телевизије, начини њеног функционисања и форме друштвеног утицаја захтевају сталне процене о усмерености и остваривању улога, културних улога можда и пре свих других. У овом тренутку то је неопходно, вероватно, и више него раније: на једној страни, због осиромашења делова нашег друштва, телевизија постаје све важнији, а у многим случајевима безмало и једини, преносилац и „доносилац" културних садржаја; а с друге стране, инсу ретки случајеви да се — са алибијем друштвене и економске кризе, а по аналогији са логиком „хлеба и игара"' — телевизији приписују, и додељују, поједностављене улоге превасходно дневне политичке трансмисије и лаке рекреације.

Да би се дошло до добрих концепата и амбициозних програма — и да би се они, потом, на квалитетан начин остваривали — неопходна је свест о интегралности културе, о ширини и обухватности културних збивања, о односу масовне културе и врхунског стваралаштва, о критеријумима и методама вредновања, о важнијем и мање важном, о телевизијским уметничким жанровима, о културним могућностима и обавезама телевизије. Дакле, критеријуми, схваћени у њиховој комплексности и вишеслојности, треба да имају приоритетно место и у културним рубрикама информативних програма и у наменским и специјализованим културним секторима и у целини програма телевизије.

Неповољни токови у друштву и драстични падови многих стандарда, укључујући и културне, сигурно да — и посредно и директно — врше притисак на телевизијске програме. То, међутим, не би смело да буде оправдање за снижавање критеријума и за угађање приземном укусу. Не могу се, и не смеју се, прихватити изговори који се позивају на снагу културно проблематичног укуса, поред осталог и због чињенице да телевизијске куће — као, уосталом, и још неки сектори друштва —

нису ни најмање невине у дугогодишњем оснаживању и разгранавању комерцијализованих садржаја са саме маргине културног простора, као и у неговању шунда и неукуса.

48. *(Одмеравање)*

Док модерни, успешни и динамични људи препричавају доживљаје са светских путовања — с прометних аеродрома, са широких аутострада или из познатих трговачких четврти —, ја упорно о догодовштинама из околине Калениħеве пијаце.

Нови шеф продавнице испред зграде у којој станујем — омален човек паткастог хода, претпоставимо да му је име Спасоје — оптеретио ме је изузетном психолошком нијансираношћу понашања. Пошто је почео добар део дана да проводи испред улаза у радњу, често га, док одлазим на посао или се враħам кући, виħам и мимоилазим. Гледа ме у очи, усредсређено, и нипошто неħе да се јави пре но што је потпуно сигуран да сам то ја први учинио. Ако поздравим, ућудно одговори после мале, али прорачунате паузе, чак и разменимо по неколико речи.

Пошто ме деконцентрише такав однос, и пошто ми се учинило да је та врста цепидлачења део неке латентне агресије — а, с друге стране, не бих хтео да се осећам нелагодно кад, повремено, уħем у радњу да купујем — смислио сам једноставан и ефикасан заштитни трик. Одглумим да не примећујем Спасоја, тобож сам погледом обухватио излог и усмерио пажњу према некој ситници. Он чека и мотри, рекао бих да извежбано и напрегнуто одбројава стотинке секунди, па кад му се учини да бих могао да проħем не приметивши га, поздрави ме и наметљиво ослови.

Тако се нас двојица свакодневно надвлачимо.

49. *(Истискивање)*

Кад би аутори — они аутори који имају обичај да изнуђују приказивање својих књига — знали колико ме њихова наваљивања паралишу, оставили би ме на миру (и то из сасвим практичних, и себичних, разлога). Мислим да моје одбијање не долази ни из каквих побуда непосредно етичке природе — могао бих, уосталом, ако бих хтео, да неповољним оценама демонстрирам нетрпељивост и моралну индигнацију према наваљивању! — већ је реч, изгледа, о атаковању на нека дубински усађена (пред)убеђења о стваралаштву и, уз то, о разоружавању радозналости неопходне књижевнокритичарском послу.

50. *(Очи у очи)*

Приметио сам да о драматичним, безнадежним и исцрпљујућим међуљудским сукобима чешħе сведоче људи који раде

у малим колективима, него они који су се утопили у многољудне установе. Изгледа да ту владају нека правила која су близу физичких и математичких закона: као што у малој просторији не можеш да се мимоиђеш а да се директно не суочиш са онима који су присутни, тако и у малим колективима свако са сваким мора да одмери снагу и карактер. У великим скупинама људи могу — они који хоће! — да једни друге избегну, да се размимоиђу захваљујући бројним ходницима, спратовима, улазима, лифтовима и другим лавиринтима.

Чини се да ово има свој пандан и своју аналогију у комуналним размерама. Запазио сам, наиме, да људи из мањих градова — углавном је реч о културним радницима, али и о другима — запенушано причају о невољама загађених међуљудских односа (о *атмосфери!)* на градском нивоу, о нечему што ја — с београдским искуством, искуством које говори да можеш прилично успешно избећи већину оних који те не занимају или би ти загорчавали живот — нисам успео до краја да схватим.

(Мораћу да ове своје опаске и аналогије проверим у разговору с неким отреситим психологом.)

51. *(Наше и моје)*

Невероватно је шта све могу себи да дозволе људи који су запослени у издавачким предузећима.

Просвета, Нолит и *Завод за издавање уџбеника* заједнички су, пре неколико година, припремали средњошколску лектиру. Уз уреднике из *Нолита,* Николу Бертолина и Бору Радовића, и из *Просвете,* Светлану Велмар-Јанковић и Видосава Стевановића (који је, након првих комплета школске лектире, прешао у друго издавачко предузеће), чланови уређивачког одбора били смо, још, Душан Иванић, из Института за књижевност, и ја. Пошто се лектира припремала на основу крајње неодређених назнака у тада сасвим новим наставним програмима — било је доста посла око тога да се разврстају аутори и дела по разредима; да се одлучи којим писцима дати засебне књиге а кога све унети у зборнике; да се конципирају књиге које ће антологијско-панорамски или књижевнотеоријски осветлити епохе; да се направи јединствена методологија; да се најпре предложе па потом, након разговора с ширим кругом могућних, одаберу приређивачи; да се приређивачима дају сугестије током рада; да се по неколико пута, у различитим фазама довршености, читају рукописи, предговори, хронологије и остали делови апаратуре; да се и при самом крају посла разговара с приређивачима, појединим ауторима, а некад и с преводиоцима о коначном изгледу књига; да се уједначавају приступи; да се, након штампања, оцене поједине књиге како би се мањкавости могле отклањати; да се дају сугестије о техничком изгледу. Држали смо доста састанака, били смо принуђени да налазимо нове

приређиваче уместо оних који нису добро или нису уопште урадили предвиђени посао; да сугеришемо фактографске и естетске критеријуме и условљавамо обиме. Правило је било да пре састанака сви прочитају све приспеле рукописе.

(Иванић и ја смо добили и неки симболичан хонорар. Симболичност је била још више потенцирана из године у годину, кад су комплети, који су обухватали више десетина, можда и стотинак књига, почели да се објављују у новим издањима: за годишњу надокнаду могли смо да купимо, отприлике, два нова романа.)

Комплети књига су се обнављали; формирало се мишљење да никад раније није направљен тако добар избор, и обезбеђена тако солидна методолошка апаратура, од предговора до библиографских текстова. Ових дана, међутим, видео сам да је *Просвета* један број тих књига за школску лектиру почела да објављује сама, дакле без *Нолита* и *Завода за издавање уџбеника*. Уместо састава уређивачког одбора, стоји да је књиге уредила Светлана Велмар-Јанковић, а да их је рецензирао (?), бар оних десетак које сам у књижари погледао, песник и уредник Бранислав Петровић.

Мада су ставили друкчије корице, нису се много трудили да закамуфлирају оно што су урадили: пошто су књиге само фотокопирали — дакле, нису их ни прештампали — поновили су и све грешке у књижевним текстовима и у стручним апаратурама које су се поткрале у претходним „колективним" издањима, од коректорских пропуста до редакторских и чињеничних омашки. Само ново паковање! Узгред: за све ово време колико живи нова лектира — најпре под именом стварног уређивачког одбора, а од недавно као *Просветино* „раскомплетирано" самородно чедо — поједини уредници овог издавачког предузећа педантно се потписују, и себи, како се чује, прибављају позамашне тантијеме, као чланови уређивачког одбора за сабрана дела домаћих писаца које објављују у сарадњи с другим издавачима.

Разгалио ме један од *Просветиних* људи кад сам му — снебивајући се (мислио сам да ће се извлачити тако што ће ме, шеретски, питати што бих се ја потписивао на туђе књиге; или, што не објављујем своје књиге) и више узгред — рекао да није у реду то што су урадили с нашим колективним радом. Спремно ми је, кикоћући се, одговорио: „Бринеш се, бре, за нијансе, док држава пропада".

52. *(Само условно)*

Кад бих се одлучио да систематично и са озбиљним претензијама исписујем запажања која рачунају на мудрост (а свесна су бескорисности), забележио бих следећу реченицу:

Ако није све јасно у вези с поводом, — нема ни говора о прецизном односу, и о мотивима односа, према последицама.

53. *(Депатетизација)*

Присећам се књижевне вечери, на *Трибини Удружења књижевника Србије,* о књизи Милоша Црњанског *Роман о Лондону.* Након разговора, док седимо у *Клубу,* један (тада) млађи критичар — ваљда подстакнут амбијентом и насловом романа о којем смо разговарали — саопштава Црњанском да, кроз неколико дана, одлази на специјализацију у Лондон. „Изванредно — каже Црњански — даћу вам адресу апотеке у којој треба да ми купите маст за нос."

54. *(Индивидуалитет и припадност)*

Одломак из рецензије о роману Ериха Коша *Шамфорова смрт,* који сам, на молбу уредника Марка Недића, написао за *Народну књигу,* а изговорио — у нешто модификованом облику, прилагођеном захтевима новинског приказа — у недавној телевизијској емисији *Отворена књига* (уредника Александра Спасића):

Кошов роман, ситуиран у 1794. годину, бави се последњим месецима живота Николе Шамфора, књижевника и моралисте, присталице француске револуције и учесника похода на Бастиљу. Мада емотивно и рационално одан револуцији и мада се за револуционарне идеје јавно изјаснио још пре формирања јакобинских клубова, јунак ове књиге неће, чак ни у хаотично време револуционарног терора, да се одрекне потребе да друштвене појаве и јавне поступке пропраћа критичким и заједљивим примедбама. Круг интелектуалаца у којем се Шамфор креће изложен је подозривостима службе безбедности, чији припадници користе сурова средства застрашивања и ликвидације, и користољубивој ревности завидљиваца и денунцијаната.

Усредсређујући се на неколико ликова из Шамфорове близине, Кош слика занимљиве портрете и, истовремено, литерарним средствима осветљава деловање оних политичких, друштвених и психолошких механизама који, у револуционарним условима или са изговором револуционарних разлога, утичу на брутално поигравање људским животима. Профилом главног јунака — његовом интелектуалном надмоћи, иронијом и филозофским релативизмом, поткрепљеним максимама које је протагониста пред смрт исписивао — аутор је створио, и искористио, могућност да тезе о расколима у политичким покретима и о противуречностима између програмских декларисања и поступака исказује посредно и убедљиво.

Језик и стил романа *Шамфорова смрт,* посебно тон нарације и дијалози обогаћени ерудицијом, подређени су намери да се

оствари укус времена и да се сугерише интелектуално-културни штимунг француског поднебља.

Ослањајући се на савремена прозна искуства — посебно на оне поступке који значења и садржаје остварују у простору аутентичног, у привиду аутентичног или у комбинацији веродостојног и имагинативног — Кош је проширио мозаик својих вишегодишњих интересовања за етичке аспекте друштвених, политичких и историјских дешавања. Динамична фабула, с добро припремљеним заплетима, битно доприноси пријемчивости ове књиге.

44. *(Простори бесмислица)*

Телевизијски репортер који преноси скијашке дисциплине са Зимских олимпијских игара у канадском граду Калгарију покушава да нас узбуди резигнираним повицима да је један наш такмичар „заостао чак четрнаест стотих делова секунде за победником", и да, након таквог заостајања, „више нема никаквих изгледа". *Чак* четрнаест стотих делова секунде!

Хоће, вешћу о овако великом заостајању нашег спортисте, да депримира нас који, кад с неким уговоримо сусрет у одређени сат — дођемо три дана касније, сигурни да нас онај с којим смо се договорили чека.

45. *(Пророк и завичај)*

Занимљиво вече у Титовом Ужицу. Наилазимо, у уличици која се зове Ускоковићев пролаз и води према пријатном платоу између Гимназије и Цркве светог Ђорђа, на бисту Милутина Ускоковића. Кажу ми да је биста већ неколико пута мењала место, једно се време била негде и затурила, те да Ускоковић (није он изузетак, чујем глас у себи!) и дан-дањи има невоља са завичајем.

57. *(Срп и чекић)*

Између четири и пет изјутра, знатно пре зимског сванућа, у Титово Ужице се улива хиљаде неиспаваних људи, пешице и аутобусима. С перона модерне железничке станице, до којег се стиже покретним степеницама на три или четири нивоа, види се као на длану модел набрзину (а недовршено!) разграђеног земљорадничко-сточарског поднебља.

Чини ми се да бих, чак и кад не бих знао да привреда целе земље увећава губитке и продужава огромну задуженост, морао себи да поставим питање: да ли би, и за појединце и за државу, било боље да су ови људи још мало причекали тамо где су рођени, него што су масовно убачени у високоиндустријски метеж који је изгубио високоиндустријске илузије.

Врзма ми се по глави како би, у овом часу, људи са америчким фармеркама и српским шајкачама који јуришају из

правца аутобуске станице да уђу у воз — намиривали стоку или лешкарили уз жене.

(Разуме се да ову јерес никад наглас не бих изговорио, јер би ме званични адвокати прогреса надмено поучили да ствари не стоје онако како ја наивно верујем да стоје; с друге стране, они скептичнији и циничнији рекли би ми да, ако мислим да је боље, и сам одем тамо где бих хтео да вратим ове људе, па ће ми бити јасно зашто су они отуд похрлили. Остаје да се ћути, или медитира. Уосталом, у возу који је кренуо из станице нагло се утишало — јер су људи, наслонивши један другом главу на раме, одмах поспали — па сам узео да прелиставам књигу Бранка Летића).

58. *(С друге стране живота)*

Тај је против данашњице! — говорило се, у време мога детињства, за људе који нису претеривали у похвалама власти и режиму.

59. *(Муке с мозаиком)*

Драматизацијом Пекићевог романа *Беснило,* на Црвеном крсту обележена је (27. фебруара) четрдесетогодишњица постојања *Београдског драмског позоришта.*

Адаптирајући роман за сцену, Миодраг Зупанц је настојао (а редитељ Јовица Павић то још и потенцирао!) да задржи и фактуру и најважније сцене, па и садржинску обухватност књиге. Не може се рећи да се у томе није успело. Створене су дијалошке ситуације за бројне епизоде и провучено је неколико напоредних тематских нити. Међутим, остала је лабава веза између, најпре, катастрофичног, научно-фантастичног оквира (о нарочитој врсти беснила, створеног у лабораторији, које се појављује на лондонском аеродрому Хитроу); затим, приче о групи научника који вуку ђавола за реп; и, коначно, саопштавања о људским карактерима које провоцирају изузетне околности.

Кроз екстензивну представу оптерећену звучним ефектима и пуцњавом, кроз неједнако занимљиве фабулативне рукавце, продефиловало је, и умногоме остало анемично, тридесетак (можда и више) глумаца. Унеколико су се наметнули Милан Ерак, Јадранка Селец и Тома Курузовић. Улога коју је играо Лазар Ристовски остала је нејасна и нефункционална, јер су квазиалхемичарски диспути на крају представе (били) умртвљујуће незанимљиви.

Кад бих правио нешто слично — мада не знам шта би ме могло натерати да драматизујем текст живог писца који се, уз остало, бави и драмским родовима —, дакле кад бих пристао на катастрофичну конструкцију као полазиште, све бих то померио према комедији; чини ми се да би само тако могло да успе.

60. *(Облик и садржај)*

Кад путујем возом од Београда до Бара и кад, за сунчаног дана, пролазим поред (тачније: *преко)* Скадарског језера, обузима ме осећање да ме са обале засипају садржаји неких приповедака (мојих приповедака!) које би требало само да *обликујем.*

(Наставиће се)

Чедомир МИРКОВИЋ

СИЗИФОВ ОСМЈЕХ

Трагедија *Kralj Lear* W. Shakespearea и драма *Lear* E. Bonda

„Трагично је то што људи могу покренути ток догађаја, али их не могу ни предвидјети ни надзирати."[1] Ова дефиниција трагичког, коју је 1904. поставио Andrew Cecil Bradly (Ендру Сесил Бредли), у опсегу своје универзалности обухвата и осјећање отуђености код данашњег човјека иза којега откривамо трагизам модерне епохе.

Именујући себе субјектом спознаје и дјеловања произашлог из спознаје, модерни човјек је у своје руке преузео одговорност за законитости збивања у свијету. Међутим, трагедија нам показује „како се људски живот одједном уобличава, како се човекови поступци одједном почињу да уклапају у један образац за који нисмо ни слутили да постоји".[2]

„Драматичари и глумци били су сажетак и кратки летописи свога доба"[3], рекао би Steiner (Стајнер). Ми ћемо испитати овај став поредећи двије драме са истом причом, Shakespeareovog и Bondovog *Leara (Лира)*, настале у различитим, удаљеним епохама исте културне традиције.

Трагедија *Kralj Lear* Williama Shakespearea (Виљем Шекспир) изведена је први пут у Whitehall Palaceu у Лондону 26. децембра 1606. године.[4] Скоро четири вијека послије, у позоришту „Royal Court" у Лондону, 29. септембра 1971. изведена је праизведба драме *Lear* Edwarda Bonda (Едвард Бонд). У доса-

---

[1] Bradley Andrew Cecil, *Сштаство Шекспирове трагедије*, превео са енгл. Миодраг Радовић; *Теорија трагедије*, приредио Зоран Стојановић, „Нолит", Београд, 1984, стр. 564.

[2] Христић Јован, *Проблем трагедије, Теорија трагедије*, стр. 441.

[3] Steiner George, *Смрт трагедије*, превела са енгл. Гига Грачан, ЦЕКАДЕ, Загреб, 1979, стр. 86.

[4] Brooke Tucker, *The history of the play, The tragedy of King Lear*, Yale University Press, 1956, New Havne, p. 192.

дашњој историји легенде о Краљу Леру, први пут забиљежене у *Историји Краљева Британије (Historia Regnum Britaniae)* између 1135. и 1139. године Geoffreya од Monmoutha (Џефри од Монмаута)[5], Bondova драма последњи је у дугом низу записа о Learu.[6] Начин и језик којим је легенда записивана остаје нам као отисак једног времена у културном материјалу једне традиције по којем трагамо у потрази за извором трагичког осјећања које је универзално и прелази границе једне епохе.

У напомени испред драме *Lear*, Edward Bond је записао: „Lear је живио око 3100. године. Краљевао је 60 година. Сагра-дио је Leicester и био покопан на дну ријеке Soar. Његова се најмлађа кћи убила кад је изгубила власт. Holinshed и Geoffrey of Monmouth."[7] Из легенде, Bond је истакао моменте које је сматрао битним у реконструкцији универзалног модела власти који се може примјенити на појаве из савремености.

Geoffreyev запис је на латинском и он је значајан као први писани запис легенде о Learu. Много значајнији запис је на енглеском, којег је начинио Raphael Holinshed (Рафаел Холиншед) у својим *Хроникама (Chronicles)* из 1577. године. Запис о краљу Learu, као и многи други,[8] послужили су Shakespeareu у стварању његове велике трагедије.

У додатку трагедији *King Lear*, издање Yale University Pressa штампана је интегрална верзија приче о Learu, од које су нам многи дјелови познати захваљујући Shakespeareu, али постоје дјелови који су својствени само Holinshedovoj верзији и њих због употребе треба издвојити.

Lear је, како каже Holinshed, био син Балдуда, и владао је Британијом од 3105. године од постанка свијета, у вријеме када је Јудејом владао Јоаш. Када је дошао у године, одлучио је подијелити краљевство. Како су се његове кћери даље понашале знамо по Shakespeareovoj верзији, све до момента када је Lear спао само на једног слугу. По Holinshedu, он тада прелази

---

[5] *** *Enciclopedia Britanica*, Micropedia, 1976, Vol. IV.

[6] „Прва верзија на енглеском језику налази се у спеву *Брут*, 1205; затим у метричким хроникама Р. Глостера, 1300, Р. Манинга, 1338, Ц. Хардинга, 1450, и у позним хроникама 16. века Р. Фабијана, Ц. Растела, Р. Графтона и Р. Холиншеда. Прича се налази и у метричким и поетским делима Шекспирових савременика, као што су *Огледи за властодрице*, 1574, *Албионова Енглеска*, 1586, *Вилинска краљица*, 1590, као и у драмској хроници *Истинита хроника о Краљу Леру*, која је приказана 1594. и штампана 1605. године." Симић Живојин и Пандуровић Сима, *Напомене, Краљ Лир*, Шекспир Вилјем, *Целокупна дела Књига IV*, БИГЗ, „Народна књига", „Нолит", „Рад", Београд, 1978, стр. 157—8.

[7] Bond Edward, *Lear*, превела са енгл. Гига Грачан, *Могућности*, год. XXIII, број 7/8, Сплит, српањ—коловоз 1976, стр. 794.

[8] Према напоменама из *Целокупних дела Вилјема Шекспира*, Shakespeare је Holinshedove *Хронике* користио у писању сљедећих драма: *Richard II, Richard III, Henry IV, Henry V, Henry VI, Henry VIII, Macbeth, Cimbeline* и *King Lear*.

у Галију, гдје је био срдачно дочекан од принца Agganipusa (Аганипус) и његове најмлађе кћери Cordeliae (Корделија). Након што им је Lear описао све недаће кроз које је прошао захваљујући негостољубивим и грамзљивим кћерима и њиховим мужевима, Agganipus одлучи да подигне војску и флоту, и заједно са Learom и Cordeliom пређе у Британију. Тамо су, уз помоћ Agganipusove војске, потукли своје непријатеље и обновили краљевство. Lear је владао још две године и онда умро. Власт над краљевством преузела је Cordelia 3155. године, 54 године прије оснивања Рима, у вријеме када је Јеробоам владао Израелом, а Узија Јудејом. Владала је наредних пет година са свим правима која јој је отац дао као законитом насљеднику. У међувремену, умро јој је муж и њена два нећака, Марган и Кунедаг, синови њених сестара, презрели су подаништво једној жени, подигли војску против ње, разорили велики дио земље и коначно је затворили у тамницу, у којој се и убила.[9]

У својој тежњи да стекне ауторитет научности, Holinshedova *Хроника* опонашала је узор *Свете књиге,* врховног ауторитета средњовјековног мишљења. На тај начин испричана легенда о Learu од Leicestera похрањена је у ризницу историје. Праведна освета је снашла узурпаторе Learovog пријестоља. Бог је на примјеру Leara потврдио своју апсолутну праведност.

У елизабетанско доба дошло је до помјерања у скали осјећања, па је и праведност добила другачију димензију. У стварању teatrum mundia, „свијета као позорнице", елизабетанци су се понашали као освајачи културног блага: „Особито су елизабетанци слободно харали, гдје им се год заустављо поглед. Али оно што су узели, узели су као освајачи, а не као позајмљивачи. Тај су плијен покорили и преобразили према властитој мјери с поносном наканом да се надмаши оно што бијаше раније."[10] Тако се древни материјал културне традиције, дотад оптерећен наслијеђем средњовјековних ауторитета, претварао у ново биће елизабетанске трагедије, комедије или историјске хронике, које свој пуни живот доживљавају на позорницама лондонских позоришта. „У Енглеској је архитектура лондонских позоришта истакла квалитет заокружености који је омогућавао пуно укључење публике, високо јединство одговора и нову ритуалност ефеката. У таквим условима краљ може изгледати као да говори човјечанству и сваки од гледалаца може бити Хамлет у датом тренутку."[11] Ново јединство позоришног чина постало је плодно

---

[9] Види: Brooke Tucker, *Sorces of the play, The tragedy of King Lear,* p. 187—191.

[10] Steiner George, *Смрт трагедије,* стр. 39.

[11] Stayan J. L., *Drama, Stage and Audience,* Cambridge University Press, 1975, p. 115. „In England, the architecture of the London theatres sought that quality of roundness which allowed the full involvement of the audience, a high homogenity of response and a new ritualism of effect." (Цитат прев. М. М.)

тло за испољавање колективних осјећања једног времена кроз медиј трагичког приказа.

Shakespeare је у грађењу драмске структуре трагедије *Kralj Lear* показао своју елизабетанску природу по томе што се није задовољио само основном причом из Holinshedove *Хронике*, него је преузео и причу о страдањима војводе од Gloucestera (Глостера) из трагедије *Arcadia* Sir Philipa Sidneya, штампане 1590. године. Shakespeareova предност над осталим елизабетанским драматичарима огледа се у способности да у обиљу свијета који је својом драмом захватао, развије чврсту драматуршку линију, из које је Freytag (Фрајтаг) у XIX вијеку сачинио образац пирамиде трагичког збивања. На тој линији испољавају се у сукцесији свог драмског живота кохерентни карактери. Узајамна чврста повезаност између сцена, те стварање фаталног ланца збивања, постигнута је у *Kralju Learu* захваљујући вјештом преплитању *главне радње*, коју фаталном грешком покреће Lear у тренутку кад прије времена напушта своје „природно мјесто", дјелећи при том власт уједињену краљевским пријестољем у врху феудалне пирамиде, при чему нарушава „природни" хијерархијски поредак; и *споредне радње*, коју покреће Edmund (Едмонд), Gloucesterov син, мотивисан својим копиланским поријеклом и жељом да тај свој „природни недостатак" надомјести елиминацијом брата и освајањем власти. Са једне стране, одступање од власти због личних прохтјева, са друге, успињање ка власти због личних прохтјева, уз нарушавање природног тока насљеђивања, везује се у Shakespearevoj драми у трагични чвор који се може размрсити само смрћу протагониста. Због тога Shakespeare напушта историјску плошност Holinshedovih *Хроника* и у суштини мелодрамску причу са поравнањем на крају — повратак Leara на пријестоље и насљеђивање пријестоља од стране Cordeliae, претвара у трагичну причу са консеквентним крајем, у којем фатална грешка не може бити искупљена.

Дјеловање трагичког јунака увијек је јавно и, према томе, одговорно спрам свијета у којем се јунак креће. У моменту првог сусрета са нама, прије него је починио фаталну погрешку, трагички јунак афирмише и оваплоћује законитост и вриједност поретка. Он живи „срећно", да би, нарушавајући поредак, завршио у „несрећи". Хармонија као принцип постојања кроз који се афирмише мјера, склад између могућности и остварења, нарушава се у тренутку када човјек „карактерно" изражава племениту вољу и у условима трагичке ситуације, те се својевољно уздиже изнад положаја у којем се нашао.

Када краљ Lear направи грешку и абдицира са свог краљевског положаја у корист оних који, по природном реду, тек након његове смрти требало би да добију оно што им припада, он руши свијет који је био окрунђен његовом главом и чини фаталну, трагичку погрешку. Нестајући на сцени као краљ и

откривајући дубине своје људске природе, он за собом повлачи и нестанак друштва у којем је као врховни поглавар био симбол поретка. Трагички замајац понијеће за собом све оне стубове Learovog краљевства на које је оно било ослоњено. Захваљујући Shakespeareovoj генијалности драмског писца, динамика драмског збивања креће се према свом трагичном разрјешењу са пуном увјерљивошћу, непрестано одавајући утисак да све оно што се пред нама збива није морало да се деси да Lear није починио „такву глупост". То повјерење у поредак обезбјеђује истинитост и увјерљивост Shakespearovog трагичног свијета.

Приликом последњег сусрета Leara и Gloucestera, осјећај нестајања једног свијета најбоље изражава један од ослонаца тог свијета, сам Glocester:

„О разрушено дело природе!
А такво ништа постаће на крају
И велики тај свет." (IV чин, сц. 6)[12]

Елизабетанско поимање свемира као хармоније сфера поставило је у средиште човјека који одражава космос у малом. Код Shakespearea Lear умире са Cordeliaom на рукама. Може се рећи да Lear умире два пута: први пут кад умире Cordelia и други пут кад умире он сам. Cordelia је последњи остатак „универзума Lear" и њеним нестанком нестају све вриједности Learovog свијета. Крај је дефинитиван. Но, за Shakespearea, Learova смрт није и смрт поретка; управо супротно, на сцени остаје Кент, који у себи оличава праве вриједности поретка и у стању је створити нови „универзум Кент".

У књизи *Осјећање историје у грчкој и Шекспировој драми* Tomas Dreiner (Томас Дрејнер) каже: „Много тога што ми данас сматрамо митским, елизабетанци су сматрали историјским".[13] У првом издању Shakespeareove трагедије из 1608. године на насловној страни дословно пише: „M. William Shakespeare: Његова *Истинита* хроника живота и смрти Краља Leara и његове три кћери"[14] (подвукао М. М.). Овај атрибут *истинита* потврђује Dreinerovu тезу, при чему „историјско" поприма значај универзалне истине, коју бисмо данас вјероватно приписали науци.

---

[12] Шекспир Виљем, *Краљ Лир*, превео с енгл. др Хуго Клајн. *Ars dramatica* 6, Југословенско драмско позориште, Београд, 1978/79, стр. 113.

[13] Вајнштајн Улрих, *Облици историјске драме*, сепарат, превела с њемачког Ана Клаић; *Драмски жанрови*, приредио Драган Клаић, куцано машином, Библиотека ФДУ, 1983.

[14] *The Tragedy of King Lear*, p. 7: „M. William Shakespeare: His True Chronicle Historie of the life and death of King, Lear and his three Daughters." (Цитат прев. М. М.)

У „јединствен, уједначен универзум у којем је сваки дио имао одговарајуће мјесто и понашао се у складу са очекивањима",[15] залутала је 1577. године Велика комета која је Tycho Brachea (Тихо Брахе)[16] довела до закључка да у свемиру не постоје чврсте кристалне сфере и да су небеса подложна промјени. Ипак, то му сазнање није било довољно да призна Коперников систем, јер је помисао о кретању Земље још увијек била противна здравом разуму. „Одавно је уочено да птоломејски свемир пружа бољи оквир симболичности, са свим истовјетностима, свезама и сукладностима што их симболичност захтијева, неголи коперникански свемир."[17] Напуклина кроз коју ће „истећи" сав ауторитет научности птоломејског свемира могла се, дакле, уочити у Shakespeareovo доба. Можемо се онда сложити са Camusom (Ками) да су и Есхил и Shakespeare, као достојни свједоци својих епоха, „стајали на ивици опасног заокрета у историји њихове цивилизације".[18] На критичном мјесту јављала се трагедија као медиј преношења „заједничких истина". Освјештење је свој простор налазило у трагедији, у *катарзи,* у времену „тектонских поремећаја" који су мијењали конфигурацију људског мишљења и вјеровања.

Због тога можемо вјеровати да је истинитост повијести краља Leara имала своју пуну ауторитативност и стајала са свим осталим истинама јавног живота у равноправном положају. Трагичка порука могла је имати вриједност једнаку поруци религијског или политичког садржаја. Она није имала „комплекс мање вриједности" који је „поетској истини" наметнуо дух рационализма.

„Громовима у светом гају на Колону и олуји у *Kralju Learu* узрок је нешто више од времена. У трагедији мућа је гласник. Али она то више не може бити након што је Bnjamin Franklin (Бенцамин Франклин) (отјеловљење разумског човјека) према њој одаслао змаја."[19] Приближавајући се Bondu, као модерном тумачу легенде о Learu, отварамо питање трагедије у времену у којем је разум лишио збивања њихове митске потке.

---

[15] Hall Boas Maria, *Scientific thoughts, Shakespeare in his own age* edited by Allardyce Nicoll, *Shakespeare Survey 17,* Cambridge University Press, 1964, p. 138: „It postulated a unique, unified universe where every part knew its proper place, behaved in expected fashion and was neatke related to the whole." (Цитат превео М. М.)

[16] Према Енциклопедији ЈЛЗ и *Scientific Thoughts* Marie Boas Hall: Tycho Brache, дански астроном, 1546—1601. Његове књиге објављене су 1573. и 1578, али је познат постао након издавања сабраних дјела у Енглеској 1602. 1597. напустио је Данску и настанио се у Прагу као астроном Рудолфа II. Кеплер је користио Brachova мјерења за откриће својих закона.

[17] Frey Northrop, *Анатомија критике,* прев. са енгл. Гига Грачан, „Напријед", Загреб, 1979, стр. 84.

[18] Camus Albert, *О будућности трагедије, Теорија трагедије,* стр. 265.

[19] Steiner George, *Смрт трагедије,* стр. 136.

Одјек драма насталих у Енглеској крајем педесетих година овог вијека био је огроман. „Нови талас",[20] а за њим и „други талас"[21] драмских писаца, драстично су мијењали стање позоришног живота у Британији. Процват британске драме веже се и за утицај Brechta (Брехт), нарочито након гостовања „Berliner Ensemblea" у Лондону 1956. године. Тај утицај моћи ће се уочити десетак година касније веома јасно у појави Edwarda Bonda као типичног представника струје о којој говоримо.

Умјетнички директор „Royal Courta" у то вријеме, George Devine (Џорџ Дивајн) као мото своје репертоарске политике поставио је слоган: „Право на грешку",[22] иза којег се крио отворени рат против добро скројених комада комерцијалних позоришта. Репертоарска политика ослањала се на нову продукцију британске драмске књижевности, по чему је „Royal Court" постао средиште актуалних позоришних збивања. Када је 1965. године George Devine напуштао „Royal Court", прогласио је побједу над комерцијалним позориштем, али истовремено се питао гдје су писци који би требало да употпуне репертоар тог побједоносног позоришта.[23]

Нове писце, тзв. други талас, окупио је његов насљедник, редитељ и умјетнички директор „Courta" до 1972. године, William Gaskill (Виљем Гескил). Он је у одјељење писаца, „writers group of Royal Court", довео Edwarda Bonda.[24] Те, 1965. године, „Royal Court" је стекао још већу популарност, јер се пред судом нашло Енглеско позоришно удружење (English stage society), које је финансирало извођење драме *Спасени* Edwarda Bonda на сцени „Courta". „Насиље се догађа онако како се догађа и у животима гледалаца", каже Bond. „Мислим, стога, да насиље долази

---

[20] У „нови талас" убрајају се Osborne, Wesker, Pinter, Mercer и многи други. Теме њихових драма изненадиле су публику новошћу. Често су то биле теме из урбане или сеоске радничке класе, група која је традиционално узимана само као извор комичких карактера. Види опширније у Hinchliffe Arnold, *British theatre 1950/70* и Stayan J. L., *Modern drama in theory and practice.*

[21] „Други талас" представљају писци за чију је појаву углавном одговоран William Gaskill — N. F. Simpson, Ann Jelicoe, E. Bond D. H. Lawrence, D. Storey, C. Hampton, J. Hopkins, F. Normano, W. Soyinka . . . Vidi: *British theatre 1950/70.*

[22] Hinchliffe Arnold, *British theatre 1950/70*, Oxford, 1974, p. 151.

[23] Ibid, p. 143: „George Devine retired from the Royal Court in 1965, proclaiming victory over the comercial theatre but asking, also, where the writers were to fill this victorious theatre, and, in 1966 Charles Marowitz was lameting that was no second wave of writers." (Цитат превео М. М.)

[24] Према: Hinchliff Arnold, *British theatre 1950/70*, Keith Jonstone, члан „writers group" Royal Courta прочитала је Bondovu драму *Klaxon in Atreus' Palace* и увјерила Gaskilla у Bondov таленат. Johnstonova је затим поставила *Папино вјенчање* 1962. Затим су откупљени *Спасени*, изведени 1965, од када је Bond стекао пуну афирмацију.

као изненађење, пошто је комад обично о другим стварима."[25] Сцена каменовања бебе у колицима због тога је тако снажно одјекнула у јавности, те је, умјесто изненађења, изазвала шок у јавном животу Велике Британије, те покренула процес који је 1968. године резултирао укидањем функције цензора за позориште. Потврдила се на тај начин Bondova тежња, која је у суштини брехтијанска, да умјетност постане основа за акцију.

„Толика је умјетничка снага овог позоришта [„Royal Courta", прим. М. М.] да се свака нова продукција може са сигурношћу предвидјети као нови културни догађај. Списак представа у последњој декади [текст писан 1970, прим. М. М.] изгледа као именик (roll-call) значајних, озбиљних драма, које су створиле нову елизабетанску еру у нашем позоришту."[26] Поређење са елизабетанском сценом W. Shakespearea говори о могућности да се истакне значај појаве „Royal Courta" у његовој повезаности са истинама времена у којем је настало. Stayanova (Стајан) констатација да је то „у основи театар драмских писаца, дрско раднички у оријентацији, [да] напада комотно занатство и досадно мишљење признатог и привилегованог позоришта",[27] говори нам да је критички дух времена могао наћи свој простор на његовој сцени, те да се у драми, каква је Bondova, може огледати дух овога доба.

Какав, дакле, изглед добија прича о старом Learu на новој британској сцени? Промјене које је она претрпјела наводе неке критичаре да се упитају „да ли је познавање изворног комада предност или не?"[28] Чини нам се много важнијим питање: да ли је прича, транспонована у нову умјетничку структуру Bondove драме, успјела данас донијети осјећање трагичног, као што је то носила Shakespeareova трагедија у свом времену?

„Упораба класичке легенде у смјеру модерне идеологије захтијева оштру свијест о великим промјенама значења и идеологије. А управо та свијест недостаје у модерној драми."[29] У вријеме када је Steiner писао *Смрт трагедије*, Bond је писао прве драме и вјероватно још увијек радио на лучким доковима. Десет година касније, Bond је већ био етаблирани британски

---

[25] Trussler Simon, интервју са Bondom, *Лето* Edward Bond, Ars dramatica 23, Југословенско драмско позориште, Београд, 1983, стр. 13.

[26] Leyson Peter, *London theatres*, Apollo Publications, London, 1970, p. 43: „Such is the artistic strength of this theatre, that any new productions may be confidently anticipated as an important cultural event. A list of productions in the last decade reads like a roll-call of the significant, serious plays which have produced a new Elizabetan age in our theatre." (Цитат прев. М. М.)

[27] Stayan J. L., *Modern drama in theory and practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, p. 151: „But it was essentialy a playwright's theatre, defiantly working-class in orientation attacking the confertable craftsmanship and dull thinking of the established theatre." (Цитат прев. М. М.)

[28] Hinchliffe Arnold, *British theatre 1950/70*, p. 157.

[29] Steiner George, *Смрт трагедије*, стр. 219.

писац који је присутношћу класне свијести у својим драмама добро уздрмао британски позоришни естаблишмент. Говорећи о Shakespeareu и пишући о њему (драма *Бинго),* Bond је говорио са позиција марксизма и дијалектичког кретања у историји. „Била је то класна владавина која је управљала класном правдом, и Shakespeare, као и сви остали људи, био је сувише дио свог времена да би га могао потпуно разумјети",[30] каже Bond у свом тексту *Рационално позориште (The Rational Theatre),* додајући нешто касније и: „што је сам Shakespeare знао, мир, помирење, које је он стварао на сцени, не би могли ни сата опстати на улици".[31] Драму *Бинго — сцене новца и смрти* Bond је написао под утицајем Brechta. Она по својој идеји редефинисања и преиспитивања позиција ликова из свјетске културне историје подсјећа на драму *Галилејев живот*. Слиједећи линију онеобичавања ствари да би се открила њихова права природа прекривена наслагама традиционалног виђења, Bond је указао на могућу димензију Shakespeareova живота, која открива његову класну позицију. Интелектуалац, који за разлику од многих из његове бранше, на примјер Bena Jonsona у истој драми, има срећу да је постао сам по себи културна *вриједност*, те може живјети лагодно као рентијер, служећи при том као вриједност у политичкој трговини, а не мијешајући се у збивања у која су уплетени сви они који се на непосредан начин баве материјалним добрима. Од сељака до среског судије, сви људи се пред Shakespeareom појављују као појаве које буду и пробу на позорници свијета. Немоћан је да било што учини, јер се плаши за освојени статус, и његова мисао да „цијели свијет је глумиште", из такве позиције, ближа је Bondovoj, никад изреченој помисли да је „цијели свијет лудница". Такав „освјештени" Shakespeare увиђа неправедност друштвеног система који, тежећи уређености, да би се унаприједили цивилизацијски механизми „напретка", уништава и уназађује човјека као индивидуу. У неслободном свијету не може бити слободних људи, поручује Bondov Shakespeare, изговарајући при том: „не, не чак и кад сам и седео за столом, кад сам седео за столом, кад сам облачио одело, ја сам био џелатов помоћник, тамничарев слуга".[32]

Драма *Бинго — сцене новца и смрти* изведена је премијерно 1973. године, једну деценију након антологијске режије Shakes-

---

[30] Bond Edward, *The Rational theatre, Plays: Two,* Eyre Methuen, London, 1978. p. IX: „It was a class goverment administering class justice; and Shakespeare, like all other men, was too much a part of his own time to fully understand it." (Прев. М. М.)

[31] Ibid, p. X: „As Shakespeare himself knew, the peace, the reconciliation that he created on the stage would not last an hour on the street." (Цит. прев. М. М.)

[32] Bond Edward, *Бинго — сцене новца и смрти,* превео са енгл. Млађа Веселиновић, текст куцан машином, Библиотека ФДУ, Београд.

pearovog *Kralja Leara* Petera Brooka (Питер Брук) у „Royal Shakespeare Company". Исти приступ Shakespeareu изражавао је расположење у којем је настала и драма *Lear*. „Да је тај свет у распадању и да му нема спаса, да се обистињује клетва Лирова (да се смрве калупи природе и да се затре семе из којег ниче човек) — то представа казује свим средствима којима располаже. . . Свет који је дотрајао и пропада, свет без милости, без човечности и без смисла — то је смисао те инсценације, те основна идеја представе."[33] Ово осјећање разлагања једног готовог, заокруженог свијета, као дах представе, Хуго Крајн у својој критици пренио је данашњем читаоцу. Разарање, разлагање, анализа, то су методе којима данас приступамо овом свијету „умножавајући оно што нисмо у стању сјединити".[34]

> *„Убиј му руке! Убиј му ноге! Скочи на све то! . . .*
> *Убиј! Све то убиј! Убиј га изнутра! Усмрти га!*
> *Оче! Оче! Хоћу сјести на његова плућа!"*
>
> *Lear*, II чин, сц. 4[35]

Ритуал насиља у којем се људско тијело черечи произашао је из немоћи да се свијет обликује по замисли актера. Ово је само један од многих примјера умноженог насиља које Bondovi актери уписују у причу о Learu, исписујући на тај начин немоћ човјека у распаднутом свијету.

Peter Holland (Питер Холанд) је у свом раду *Brecht, Bond, Gaskill, и пракса политичког позоришта,* објављеном у часопису *Theatre Quarterly* доказивао истовјетност драматуршког метода Bonda и Brechta насталог посредством редитеља Gaskilla. Сумирајући природу Bondovih комада, Holland је рекао: „Bondove драме постављају гледаоца у улогу посматрача и тјерају га да одлучује; оне су слике свијета, представљање свијета као објекта кроз објекте, приказане у аргументацији, у сукобу који лежи потиснут између човјека и објеката који су манифестације стварности; оне захтјевају пажљиво посматрање не само на крају драме, него цијелом дужином трајања драме, зато што свака сцена стоји за себе; оне рационално истражују друштвене одређености индивидуе."[36] Holland је дошао, дакле, до за-

---

[33] Клајн Хуго, *Бекетизација Шекспира, Позоришни живот,* бр 24, Сарајево, 1964.

[34] Христић Јован, *Хамлет и његови савременици, Студије о драми,* „Народна књига", Београд, 1986, стр. 14.

[35] Bond Edward, *Lear, Могућности,* стр. 803.

[36] Holland Peter, *Brecht, Bond, Gaskill, and the Practice of Political Theatre, Theatre Quarterly,* 1978. p. 32—33: „Bond's plays turn the spectator into an observer and force him to take decisions; they are pictures of the world as objects through objects, presented in argument, in the conflict they lay bare between the human and the

кључака који, у ствари, у оригиналу потичу од Brechta и односе се на драму *Успон и пад Махагониј града*. Ипак, они су потпуно примјерени Bondovim драмама. Потврђујући у свом писму Hollandu истинитост његових закључака, Bond је инсистирао на томе да он није опонашао Brechta. него је, у жељи да створи марксистички театар, користио брехтијанска средства.

Bond је прихватио идеју о могућности освјештења публике ослобађањем њене перцепције од психолошких и емотивних утицаја сцене. У неодређеном простору сценског збивања потенцира се присутност елемената стварности који се у својој сценској реалности претварају у објективизације одређених друштвено-историјских појава. Тако је у драми *Lear,* зид постављен у средиште драмског збивања, као предмет-објект према којем су усмјерена сва дејства драмских субјеката. Зид као метафора универзалне идеје грађења која влада свијетом и као метонимија за Leicester, којег је градио легендарни Lear, објективизира све појаве на сцени. „Ми (Gaskill и Dark) смо одлучили да би зид требало да пресјеца сцену по хоризонтали (то је била Edwardova идеја)",[37] свједочи сценограф представе *Lear* на сцени „Courta", Gregory Dark (Грегори Дарк). Тако постављен *зид* на сцени и физички потврђује своју средишњу улогу у драми, те постаје тачка укрштања свих линија кретања у представи.

Прича о паду краља Leara не развија се поступно, са уочљивим моментима понирања у дубину властитог бића под теретом патње. Изгубити власт, за Bonda само је повод да би се постепено, без властите воље, падало кроз друштвене слојеве на којима се позиција власти одржава. Пропадајући кроз друштвене сфере, Lear освјетљава темеље и конструкцију на којима је саздан *зид*. Из Learove краљевске позиције, *зид* је изгледао као идеја која у виду политичке стратегије веома добро пристаје народу којим се влада. Понирући дубље и ближе материјалним условима грађења, та идеја губи свој идеални смисао и претвара се у конкретну патњу, сиромаштво и смрт оних који тај *зид граде* у своје име, а по наредби Краља, тј. власти. Но, како своју тежину *зид* може ослонити само на друштво, а не и на Бога или какав природни принцип, онда идеја изникла у глави једнога од истих, може лако бити побијена од другога од истих, тако да се у *зиду* објективизира и идеја узалудности поправљања и грађења свијета на рачун других.

---

objects that manifest reality; they demand attention not on the end of the play, but on its course, becouse each scene stands for itself; they explore rationally the social determinism of the individual." (Цитат превео М. М.)

[37] Ibid, p. 27: „We (Gaskill and Dark) decided than that wall should cross the stage horizontally (this was Edward's conception of it)". П. Холанд цитирао према: G. Dark, *Edward's Bond ‚Lear' at the Royal Court, Theatre Quarterly*, 2, 5, (1972), 23.

У драми *зид* једини задржава своју фиксирану позицију. Сви остали актери мијењају свој положај и позицију, представљену као однос спрам *зида*. Lear на почетку гради *зид*, кћерке које га обезвлашћују руше *зид*, Cordelia га поново гради пошто је збацила Learove кћерке, Leara убијају јер на крају свог животног пута поткопава *зид*. На тај начин карактер постаје „другоразредан" у односу на објект, он постаје функција, представљач одређене социјалне позиције, те се и сам претвара у ствар. Пред крај свог животног пута на којем ће, напустивши мит „грађења свијета", својом смрћу потврдити сурову реалност материјалног свијета, Lear изговара ријечи: „Побјегао сам из своје тамнице, срушио је, сломио кључ, а ипак сам затвореник. Цијело вријеме лупам главом о зид. Посвуда је зид. Жив сам сахрањен у зиду."[38]

У причи о Learu појава Cordeliae представља онај моменат који дефинитивно причу води ка разрјешењу. Код Holinsheda Cordelia из Галије долази у Британију да освети оца и на тај начин очува праведни поредак. У *Kralju Learu* Cordelia трпи радњу, она је пасивизирана, али у неколико појава она показује такву племенитост да је можемо идентификовати са „оним најбољим" у Learovom свијету, њена смрт је коначни ударац судбине који Leara одводи у смрт. И код Bonda, Cordelia је лик који долази извана; она не долази из Галије, али зато долази из свијета потлачених, и њена појава означава преврат револуционарних размјера. На крају Bondovog *Leara* Cordelia остаје да влада *Learovom* краљевином и својим потезима показује да је механизам власти једнако суров и да до сада потлачена, а од сада револуционарна снага није разрјешила проблем владавине над људима. На молбу освијештеног Leara, који је слијеп прозрео дубоку неправду *зида*, да престане градити *зид*, Cordelia на власти одговара: „Морамо".

Човјек на власти није слободан, једнако као и онај који је поданик те власти, и Bodice, у тренутку своје највеће власти, изјављује „У клопци сам".[39] Остаје једино индивидуални гест, слобода као избор самосталног дјеловања, што на крају бира ослијепљени Lear, увидјевши неслободу система. Catharin Itzin (Кетрин Ицин), у својој књизи *Позорница у револуцији*, тумачи последњи Learov гест као револуционаран: „Тако он користи последњи дан да учини гест према младим људима које зна и свима онима који ће доћи послије њега. У пењању на зид, он је исти онакав какав би био у пењању на барикаде. Његов гест значи: дижите револуцију, па макар да је и изгубљена . . ."[40]

---

[38] Bond Edward, *Lear, Могућности*, стр. 844.

[39] Ibid, стр. 825.

[40] Itzin Catharin, *Stages in the revolution*, Eyre Methuen, 1980. p. 77: „So he uses his last day to make a gesture to the young people he knows and all those who will come after him. In mounting wall

Безнађе и невјера у револуцију као метод измјене свијета произишло је из непромјењиве структуре хијерархијских односа у друштву. Носилац идеје на власти има једнаку онтолошку тежину као и његов насљедник. „Једном након што се друштвена структура успостави, она тежи ка обнављању. Организиране групе, вође, добивају привилегије. Неке од њих биле су неопходне у критичним ситуацијама у којима се стварала потреба за вођством. Али, оправдање за њих постаје мање када их наслиједе њихова дјеца. Истовремено, привилеговани постају распространенији и ушанченији. Постају неправедни."[41] Ствара се посебан вид агресије створен у „крлетци" неправедних односа, који своју друштвено вредновану форму добивају у облику друштвеног морала. „Друштвени морал" претвара се у „сигуран начин покорности за многе од жртава неправедне организације".[42]

Систем друштвених односа сведен је на своју функционалну окосницу — човјека, који је огољен и без плашта мита. У Bondovu свијету, ако си човјек и прискрби какав мит, то траје кратко и мит се распрши и без кривице. Трагика модерног свијета је у наслијеђеној кривици, јер смо рођењем гурнути у свијет друштвених односа сазданих против човјекове природе, а захваљујући човјеку.

Код Shakespearea није тако. Оно што је противприродно, што је измјештено из свог „природног" положаја, заслужује да пропадне јер божански ред је вјечан и стабилан. Посљедице за учињено сносиће онај ко почини кривицу, онај чије се вољно дјеловање сукобило са logosom његова времена. Друштво функционира у хармоничном кретању заодјенуто плаштом мита.

У Bondovom свијету, Бог је већ одавно мртав, остао је човјек сам са својим разумом и идејом да самим собом носи могућност уређења свијета према својој замисли. Питање измјене свијета остаје отворено: „Ми не требамо план за будућност, ми требамо методе измјене",[43] сасвим у духу *Теза о Фојербаху* звучи ова Bondova изјава. Bond је умјетник, па није ни чудо да има повјерења у умјетност као покретача измјене свијета. „Умјетност, није потребно ни говорити, не може створити добро друштво сама по себи, али је она неопходан дио стварања таквог друштва. Она ствара властите интерпретације искуства, као што

---

it is as if he were mounting a barricade. His gesture is: make revolution whatever its lost . . . "(Прев. М. М.)

[41] Bond Edward, *Authors Preface, Plays: Two,* p. 5: „One the sociai structure exist it tends to be perpetuated. The organizing groups the leaders, recieve privileges. Some of these were perhaps necessary in the critical situations that created the need for leadership. But the justification for them become more extensive and entreched. They become an injustice." (Прев. М. М.)

[42] Ibid, p. 5—6: „Social morality is also a safe form of obedience for many of the victims of the unjust organisation." (Прев. М. М.)

[43] Ibid. p. 11: „We do not need a plan of the future, we need a method of change." (Превео М. М.)

технолошки и научни развој производи искуство — овај развој је основа људске свијести."[44] Умјетност у потрази за истином вреднује људско искуство и „у том смислу, умјетност тежи хуманизацији друштва, те ствара друштво уистину самосвјесним умјесто самопознатим."[45]

Говорећи о Shakespeareu, видјели смо да је ауторитет истинитости елизабетанска трагедија тражила у историји као научности. Трагедија је овдје била ритуална реконструкција историје као мита. У рационалном свијету створен је мит научности, те је у достизању истине ритуал трагедије замјењен „ритуалом" логичког доказивања. „Не бих желио изузимати рационалност позорнице од рационалности било гдје другo. Објективност науке је такође објективност умјетности."[46] Позориште, према томе, и данас може испуњавати своју ритуалну функцију, уколико ритуалности придодамо контраверзан појам рационалности. Стапајући идеално са материјалним, што је у самом бићу позоришта, ствара се поредак у хаосу, идеално у свакодневном, историја у садашњости, рационално у ирационалном, те позориште испуњава своју истинотворну функцију, какву је имало у прошлости. „Умјетност за Bonda представља хуманизацију рационалне спознаје умјетника; она чини јавним природу људског у друштву онако како је умјетник види. Али ти су опажаји исцјепкани — они су моменти, сцене, а не добро скројени комади."[47]

Систем мотивације и градње код Bonda, супротан је Shakespeareovom. Freytag (Фрајтаг) је у својој прескриптивној поетици добро скројеног комада из Shakespeareovih и Schillerovih (Шилер) комада извео правило да „све оно што се у радњи дешава мора бити објашњено оним што је претходило". Код Bonda, који је много више заокупљен могућим падом цивилизације, но падом завјесе у одређеном тренутку, „конструкције драме на специфичан начин пориче кохерентност карактера; оне разарају конвенционалне теорије драмске узрочности у смислу индивидуалне мотивације као фактора који покреће

---

[44] Bond Edward, *The Rational theatre, Plays: Two,* p. XIV: „Art, it hardly needs saying, can't create a good society on its own, but it is a necessary part of its creation. It produces its interpretations of expirience as technological and scientific development makes them possible, — this development is the foundation of human consciousness." (Прев. М. М.)

[45] Ibid, p. XIII: „Doing this it tends to humanize society, make society truly self-concious instead of self-identified." (Прев. М. М.)

[46] Ibid, p. XVI: „I don't want to isolate the rationality of the stage from the rationality elsewhere. The objectivity of science is also the objectivity of art." (Прев. М. М.)

[47] Holland Peter, *Bond, Brecht, Gaskill and Theory of Political Theatre,* p. 32: „Art, for Bond, is humanizing of the rational epistemology of the artist; it makes public the nature of man in society that artist percieves. But those perceptions are fragmented; they are moments, scenes, not well-made plays."

радњу."[48] Прича о Learu фрагментарно је разложена, тако да се дешавање прекида и разлаже у низ сцена које се умножавају без нужног узрочно-посљедичног слиједа. Општи ток збивања повезује сцене извана у параболи неке извањске законитости, која се може именовати случајем. „Трагедија је разумљива зато што је пропаст у вјеродостојној свези са ситуацијом. Иронија издваја из трагичне ситуације осјећај произвољности, осјећај тога да жртва није имала среће, да је била насумце или ждријебом изабрана, те да оно што јој се догађа не заслужује нимало више неголи тко други."[49] По томе би се слиједећи Freya (Фрај), Bondova драма могла смјестити у иронијски модус легенде о Learu, за разлику од Shakespeareove која припада високомиметском модусу.

У Bondovoj фрагментарној слици свијета, у којој се лице свијета расипа у хиљаде огледала, постоји, како нам се чини, једна тачка окупљања коју ни сам Bond не признаје.

Апсурд остаје као дубљи траг од крви проливене у ритуалима насиља Bondovog немоћног човјека. Пристанак човјека да живи упркос патњи, неминовни оптимизам који га прати, вјера у кретање у зачараном кругу обнове хијерархијског поретка, јест сизифовски осмјех пред бријегом историје.

Након толико неуспјелих покушаја да се укроти дивљи коњ власти, да се галопира из поља историје у слободна поља безвремености, у човјека се усадио осјећај узалудности, усљед којег уочавамо „неподударност света и човека која се може изразити уз помоћ ‚ироније тока догађаја' ",[50] што га је Карл Гутке у књизи *Modern Tragicomedy* означио као један од структуралних образаца трагикомедије.

Трагички јунак је *свјестан* и зато модерна трагедија не може проћи без Сизифова осмјеха.

Маир МУСАФИЈА

---

[48] Ibid, „The constructions of the plays, than, specificaly disawows the coherence of character; they destroy conventional theories of dramatic causality in terms of individual motivation as the factor promoting actions."

[49] Frey Northrop, *Анатомија критике,* стр. 54.

[50] Guthke Karl, *Modern tragicomedy,* сепарат, превела са енгл. Ана Серенчеш, *Драмски жанрови,* Библиотека ФДУ, 1983.

ЧОВЕКОВ ЛИК ПОД СУДБИНСКИМ БРЕМЕНОМ

Милица Којчић има за собом остварен и запажен уметнички опус. Дела смо јој виђали на октобарским салонима и бројним групним изложбама, а имала је и више самосталних наступа, у нашој средини* последњи пут јула 1984, са запаженим циклусом *Ругалице*. Изложбом у Салону представља се радовима насталим у периоду 1983—1987. године. Уз извесне помаке, ова дела новијег датума логично се надовезују на раније радове које одликује спој древно-руралног и модерног израза.

Значајно је, и треба на почетку нагласити, да је Милица Којчић истраживач неких суштина људског битисања. Опседнута судбином човека, она интензивно размишља о животу, при чему сматра да неке исконске истине, транспоноване у дело, морају имати ослонца у тематском слоју сликарског истраживања. Као императив свога исказивања, она осећа да само права људска драма, преведена у специфичну и читљиву поетику, саопштена искреним и уверљивим сликарским говором, даје шансу делу да сачува јасност, а самим тим и интегритет у времену и у нама. Милица Којчић слика своју визију о недокучивим просторима, чудним и мистичним, о тајнама древног постојања, о простору сагледаном у димензијама маште у којем је живот позорница на којој се игра драма света осуђеног на сукобе. Њена прича без речи је универзална прича о егзистенцији, њено казивање је мисаоно, пуно сумњи и веровања у судбине препуштене неизвесностима и ватрометини кратког овоземаљског живљења. То је казивање о сукобу са злом, не само као последицом друштвеног устројства, већ више метафизичким злом, као што су смрт и неумитни закони природе.

Дела *Дочек, Група I* и *II, Situation I* и *II*, између других, чине један нови циклус у којем су подсвесни страхови и импулси

---

* београдској

детињства преточени у пиктуралне изразе. То су, уједно, и неки садржаји чију потку налазимо у народном предању, а који по духу подсећају на приче пуне загонетки и застрашујућих алузија. Сликајући своје виђење тајанственог, опасног и мрачног у људском бићу, она гради мост између раног доба живота и зрелости, преко којег митско претаче у самосвојне филозофско-алегоричне садржаје.

Њене иконичне константе *човек* и *животиња* у статусима *пријатељ-непријатељ* и симболи у виду терета (вреће, уже, штап, крст, орден, заставица) лишени су описивања и детаља. Вреће, често присутан, некад и равноправан облик у композицији, наглашених је димензија, пречишћен или упрошћен од асоцијација. Третиран је не наративно, већ као суштински елеменат у циљу појачавања драме. Животиње чудно статичне, полудефинисане попут пса, свиње, коња, између осталог прототипови су спутаности. Облици су мање физички одређени, више магични знаци, при чему остају самосвојна арте-факта. Људске фигуре без индивидуалних особина дате су као персонификације. Људи су изоловани од света, међусобно груписани и на неки свој начин социјализовани. Човеколики знаци—авети стоје повезани, стопљених волумена, стешњени и прибијени, притиснути физичким теретима и судбинским бременима. Ове фигуре временски и просторно су неодређене, али увек угрожене протеклим и новим недаћама. Пасивне су и покорне у ситуацијама трпљења у перманентном времену у којем је живо биће све сем слободног бића. То је свет трагичан, некад са дозом трагикомичног, увек снажног психолошког набоја. Метафизичка вишеслојност овог чудесног света је испуњена посебном, оштром и суровом, рекло би се бруталном експресивношћу.

Милица Којчић, уосталом као и сваки прави уметник, осећа потребу да трага за личним својствима, за личном митологијом, која је залог њеног постојања као стваралаца. Вођена прецизном интуицијом, степен свог стваралачког израза разрешава препознатљивим стилом и личном симболиком у којој својеврсна фантастика са митским хорором, преко народног предања вуче порекло, могло би се рећи, још из ранохришћанских, старословенских, па и паганских времена. Њено дело је традиционално по својој везаности за лик човека, његову физичку конкретност, а модерно и савремено по преображају те конкретности у њене симболе. Њене слике су простори у којима се развија поетика једне посебне ликовности која трага за индивидуалним идентитетом, аутентичношћу, а не стилском актуелношћу.

Радмила МАТИЋ-ПАНИЋ

АКТУЕЛНА ПИТАЊА СРПСКОХРВАТСКОГ ЈЕЗИКА (15)

ЈЕДНА ПРОМАШЕНА РЕЦЕНЗИЈА

У „Летопису Матице српске", год. 163, књ. 440, св. 2, август 1987, и књ. 440, св. 3, септембар 1987, као један од прилога „промишљању актуелних питања српскохрватског језика", објављена је расправа Живојина Станојчића под насловом: ЈЕДНА НЕОБИЧНА НОВА СИНТАКСА. То је рецензија књиге Р. Катичића, Синтакса хрватскога књижевног језика, Нацрт за граматику, што су је на свијет издали ЈАЗУ и Глобус, Загреб 1986. Рецимо одмах: та је рецензија негативна.

Остављајући другима да се осврну на вишекратно понављане приговоре *избору корпуса*, *називу језика* и *дјела*, те неке друге приговоре, огледат ћемо пажљиво цијелу ову опсежну рецензију (укупно 63 стране тисканога текста), а подробније ћемо размотрити неке од Станојчићевих приговора Катичићевој Синтакси.

Кренимо од онога што је Станојчићу у споменутој Синтакси *необично* и *ново*. То је на првоме мјесту избор *модела* и *методâ описа*.

Рецензент или не разумије или неће да разумије бит онога модела којим се Катичић служи у својој Синтакси. То је *први* и *основни* извор неспоразума. Рецензент уз то не оцјењује успјешност Катичићева описа синтактичких односа из самог тог модела, већ га вреднује с гледишта неког другог модела. Такав је поступак, по нашем суду, *методолошки погрешан* и a priori не може дати ваљаних резултата. Из тога основног методолошког неспоразума потекли су онда и остали.

Бит модела којим се Катичић служи и опис језика на основи тога модела темељи се на разликовању *дубинске* и *површинске* структуре реченице. При томе се синтактички односи у повр-

шинском устројству узимају као *објект описа*. Број реченица у површинском је устројству неограничен. Из тога излази да у површинској структури мора постојати велика разноликост реченица. Да би се та велика разноликост уопће могла анализирати, нужно је претпоставити да у њој постоје неки исти, инваријантни односи. Ти инваријантни односи чине дубинско устројство реченице. Оно се конструира ради бољег описа реченица у површинском устројству. Темељни елементи дубинскога устројства (субјект, предикат, објект, приложна ознака) омогућују да се разнолика разноликост реченица површинске структуре сведе на истолику разноликост реченица дубинске структуре.

Катичић при производњи реченичних устројстава не слиједи максималну формализацију деривацијске и трансформацијске производње каква је у Noama Chomskoga: он не приказује за сваку реченицу поступак њезине деривацијске производње, већ одмах показује резултат те производње и других преобликa, које се на тому мјесту не описују, тј. *исходишне* реченице. Катичић то чини с разлогом: тиме постиже бољу прегледност и употребљивост Синтаксе.

Исходишне су реченице битан и врло важан саставни дио дубинскога устројства. Оне су Катичићу п о л а з и ш т е за *преобликe* или граматичке трансформације које се на даному мјесту управо описују. О правилно одређеним исходишним реченицима овиси успјешност описа реченица трансформацијском техником. Како су исходишне реченице *конструкти* који служе само као средство за описивање реченица површинске структуре, оне су измишљене и уопће није важно да ли се у такву лику случајно поклапају са „збиљским реченицама". Али Станојчић не схваћа исходишне реченице на нивоу дубинске структуре као конструкте који служе за опис реченица површинске структуре, па се из таква неразумијевања родила и ова тврдња: „По својој прилици, интерпретаторима (већ скоро заборављеног) трансформационализма ј е з и ч к а г р а ђ а није ни потребна. Од својих исходишних реченица они могу начинити све!" (Станојчић, стр. 326). Исходишне реченице могле би можда оптерећивати неупућена или површна читаоца, али без њих се у овакву опису не може, као што се не може ни без *преобликa* (обавезних и факултативних). Исходишне реченице и преобликe не уводе се ту ради неке духовне еквилибристике, већ је њихова употреба посљедак досљедне примјене одабранога модела. При томе се у Катичића исходишне реченице разликују од преобликованих само по ономе *што се преобликује*. Навођење исходишних реченица и иза тога преобликама добивених реченица може само неупућену читаоцу изгледати сувишно.

По рецензенту, Катичић је, по неком свом систему, изабрао најгори могући модел описа језика. Станојчић приговара Кати-

чићу што се служи моделом генеративне трансформацијске граматике, „некаквом генеративно-трансформационом методологијом нове опште лингвистике" (Станојчић, стр. 482), неким „ ‚генеративно-трансформационим' схемама" (Станојчић, стр. 486), „пролазним експериментима" (стр. 321), у којима нема мјеста резултатима традиционалних синтактичких истраживања.

Ако Станојчић допушта аутору Синтаксе слободу у избору модела за опис језика, а начелно је оставља (стр. 473), онда мора моћи прихватити и методе описа језичнога сустава које произлазе из тога модела и све конзеквенције које из таква описа слиједе. Онда се не би смио увијек наново, од поглавља до поглавља, жестити због Катичићева баратања исходишним реченицама и преобликама јер су оне оно без чега се уопће не може у опису језика помоћу тога слободно изабраног модела. Станојчић их онда не би смио сматрати недозвољеним поступцима, готово криминалним: „И друга недозвољена радња: од одричне је направио потврдну реченицу. Ако су пак реченице у оригиналу постојале у другом облику, као по две самосталне, међусобно невезане реченице, онда највише што је могао учинити то је да каже како би било могуће повезати их у сложене реченице . . . Али ни за каквим променама аутентичног језика нема потребе. И мислимо да граматичар то н е с м е чинити" (Станојчић, стр. 485; спац. М. З.).

Да је рецензент, евентуално, прочитао Катичићев прилог у Зборнику радова о Александру Белићу, морало би му бити јасно зашто у овој синтакси, за опис које се узела једна варијанта генеративнога трансформацијског модела, чак и да се силно жели, нема и не може бити мјеста Белићеву термину синтагма. Рецензент би морао уочити и знање које је Катичић уложио да би генеративни трансформацијски модел, створен за опис енглескога језика, тако и толико адаптирао да се њиме могу описивати синтактички односи у једномУ славенском језику који је структурно знатно другачији од енглескога. И не би му сметало што је тај опис формализиранији и експлицитнији од традиционалнога. Другим ријечима: схватио би могућности и ограничења која излазе из тога модела. Уочио би граматичку слојевитост реченице и залихост граматичких категорија, тј. п р е т к а з и в о с т једне граматичке категорије по другој. Морао би на основи тога схватити да је у реченици *Женим се* граматички субјект доиста скривен или неизречен и ако није истакнут, нема га потребе наводити, јер је п р е т к а з и в по облику *женим* (1. лице сг. индикатива презента), и не би се изругивао аутору на термину скривени субјект: „Па кад није скривен него испуштен, није га требало ни звати скривеним него испуштеним. У ствари, када су у питању реченице у којима се по облику предиката лако одређује субјекат, а о тим случајевима Катичић на означеним страницама говори, онда се не може

говорити ни о испуштању, ни о скривању субјекта. Не видимо како може бити скривен субјекат у реченици *Женим се . . .*" (Станојчић, стр. 473).

Добронамјеран би рецензент открио уз то да Катичићево начелно строго лучење семантике од синтаксе и увођење граматичког и садржајног устројства не значи бацање семантике кроз прозор и њезино враћање у Синтаксу кад аутор не зна како би неку синтактичку појаву описао, већ је то ауторов покушај да се два ентитета засебно опишу да би се видјело колика је њихова могућа самосталност, а колика међусобна зависност. По Станојчићу највећи је недостатак Катичићева поглавља о субјекту што нигдје нема ни спомена логичком, односно психолошком субјекту, и што је такве субјекте Катичић уврстио у објекте: „*Жао ми је брата* и *Учитељу је било жао дјеце*" (Станојчић, стр. 474). Логичког субјекта у Катичићеву опису нема (и није га ни могло бити) јер би то било ad hoc увођење елемената семантике у синтактички опис, чиме би се нарушила конзистентност самога синтактичког описа. Стога је тзв. логички субјекат морао у овој синтакси бити другачије описан од субјекта у номинативу. Једини начин на који је логички субјект у примјеру *Жао ми је брата* могао по Катичићеву моделу бити описан, а да се субјект као синтактичка категорија не дефинира као вршилац радње или агенс, што је дефиниција која припада семантичком устројству реченице, јест да буде описан као објект у дативу *(ми)* уз предикат *жао је*. А примјери типа *То Милошу пуно мучно бише* (Катичић, Синтакса, стр. 80; Станојчић, стр. 474), у којима је именица у дативу *(Милошу)* сврстана међу адвербне ознаке, еклатантно показују да се та реченица по Катичићеву моделу није могла другачије с и н т а к т и ч к и описати јер већ има синтактички субјект *то* и предикат *пуно мучно бише*. Могућност парафразе неке адвербне ознаке Катичићу је један од њезиних индикатора: „Баш та могућност препричавања (парафразе) показује како су за приложну ознаку граматичка својства њезина облика слабо важна.

Тако се могу препричати:

Мучно је дисао — *Дисао је с муком . . .*"
(Катичић, Синтакса, стр. 83).

Како се и дативни израз *Милошу* у цитираној реченици може парафразирати акузативним изразом *за Милоша*, то се и датив *Милошу* може схватити као адвербна ознака уз предикат *пуно мучно бише*.

Станојчићева двострука мјерила у односу на традицију илустрират ћу једним примјером: „. . . *Катичићу-рушиоцу граматичких традиција* не смета традиционализам, он прихвата формалистички приступ који је, у овом случају, сваку именицу уз другу именицу узимао као њену апозицију. Мислимо зато што

вероватно треба да се разликује од оних лингвиста који под термином апозиција узимају само именице, односно самосталне речи, именичке синтагме које се, као одредбе по неким посебним особинама накнадно додају именима већ одређених појмова. Треба ли рећи да су ти лингвисти Ст. Новаковић, Љуба Стојановић, А. Белић, М. Стевановић, најзад, којега сâм Катичић у уводним напоменама наводи објављујући да његовој *Синтакси дугује ова* (тј. Катичићева — Ж. Ст.) *Синтакса много...* (стр. 7)" (Станојчић, стр. 479—480; спац. М. З.). Заборавимо ли Станојчићево подметање у посљедњој реченици, намеће се озбиљно питање: У име чега и по којој се то логици Катичић не би смио држати своје (хрватске) синтактичке традиције и његова формалистичког приступа у одредби апозиције у једном формализираном моделу,[1] кад Станојчић тако горљиво намеће рјешења своје синтактичке традиције у одредби апозиције (и не само ње)? А одредба апозиције како је даје српска синтактичка школа разликује се од традиционалних рјешења тога питања и у некима од славенских и неславенских језика, што Стевановић у својој Граматици коректно и наводи (Савремени српскохрватски језик, II, стр. 55 и даље). У Катичићевој је синтактичкој одредби апозиције њезина с е м а н т и к а (заправо однос значења ријечи која стоји за апозицију и ријечи уз коју се она уврштава) у другоме плану, и *начелно ирелевантна* за одредбу апозиције као синтактичке категорије, што је посљедица стриктног лучења семантичке и синтактичке разине. Отуда се онда и Катичићев „формалистички приступ" апозицији, при чему се апозиција одређује као именица која се уврштава у реченично устројство уз неку другу именицу, с којом се слаже само у падежу, може ослањати једино на исто такав „формалистички" приступ у својој традицији (и другим традицијама), јер је и одредба других синтактичких категорија (нпр. субјекта) у Катичића исто тако формална, синтактичка: субјект је именска ријеч у номинативу.

Станојчић се ишчуђава и над одјељком *Склапање више реченица у једну* јер се ту обрађују „они делови који су погрешно тамо распоређени, атрибут и апозиција, рецимо. Али ми то случајно и узгредно напоминьемо... За Катичићеву синтаксу овде нема помоћи. Он је у овој књизи остао веран своме синтаксичком учењу преобликовања" (Станојчић, 483). Ако је Катичић остао досљедан своме моделу, а и Станојчић овдје признаје да јест, па тиме и нехотице удјељује Катичићу комплимент, онда

---

[1] Треба рећи да Станојчићев приговор формализираности Катичићева модела никако не стоји јер је Катичић у Синтакси свој модел за опис језика формализирао знатно мање но што би могао. Модел је формализиран у најмањој могућој мјери, а да би још могао функционирати, јер би максималном формализацијом правилâ текст Синтаксе тек могао постати гломазан и теже читљив.

је, управо због досљедности у примјени тога модела, морао обрадити атрибут и апозицију ондје гдје их је и обрадио, а не у „простој реченици". Разлози такву смјештању и обради атрибута, а то Катичић на неколико мјеста понавља, леже у чињеници да он другачије схваћа појам сложене реченице и различите ступњеве склапања реченице: „У првом ступњу укидају се међу исходишним реченицама реченичне границе, али остају и даље као границе унутар реченице. Свака исходишна реченица чува своје устројство непромијењеним.

У другом ступњу докида се свака граница међу исходишним реченицама и једна од њих добива мјесто у устројству друге. Ипак и даље свака чува своје устројство непромијењеним.

У трећем ступњу не докида се само граница међу исходишним реченицама и једна добива мјесто у устројству друге, него се тако уклопљеној реченици преобликује и устројство и није више једнако устројству какво иначе имају реченице. Одатле настају сложене реченице које су сложене тако чврсто да им се више и не позна да су сложене... Те и нису сложене у обичном смислу јер се на први поглед и не разабире да се у њима јавља више реченичних устројстава" (Катичић, Синтакса, стр. 151). Кад се то прочита и схвати, нестаје разлог чуђењу.

Учили су нас да је разноликост глаголских облика већа од разноликости граматичких ознака категорије времена. Отуда слиједи да не постоји узајамно једнозначан однос између глаголских парадигми и граматичких ознака категорије времена. То значи да посебно треба одређивати који временски облик глагола изриче коју временску ознаку и да та одредба не мора бити у оба смјера једнозначна, већ да се глаголски облици р а с п о р е ђ у ј у по граматичким ознакама категорије времена.

Станојчић је показао капитално неразумијевање темељних појмова које је Катичић увео за опис категорије времена. Особито неразумијевање рецензент је показао за увођење категорије готовости јер она још више комплицира Станојчићу нејасне односе између граматичких о з н а к а категорије времена и глаголских о б л и к а којима се те граматичке ознаке изричу, па он у граматичким ознакама категорије времена хоће препознати глаголске облике. Цитирам: „Ипак Катичић говори о г о т о в о ј с а д а ш њ о с т и као посебној врсти глаголског облика на преко три странице текста (в. стр. 50—53)... Али ја нисам могао схватити који је то облик" (Станојчић, стр. 337—338). То нитко и не може схватити као облик! А Катичић о готовој садашњости као о посебној врсти глаголског о б л и к а у о п ћ е н е г о в о р и, н и г д ј е, па ни на цитираним странама. Он јасно каже: „Готова садашњост, апсолутна и релативна, изриче се перфектом" (Катичић, Синтакса, стр. 50). И даље: „Перфект што изриче готову садашњост, апсолутну или релативну,

може се познати по томе што га није могуће замијенити аористом, ако је од свршенога глагола, нити имперфектом, ако је од несвршенога, а да се при томе не промијени значење реченице" (исто, стр. 51). Треба ли ту онда још коментара?!

Станојчић је успут темељито побркао и изједначио неизједначиве појмове *готова садашњост* (стање настало као посљедица неке радње, кад је то стање наглашеније од саме радње и кад се оно везује уз који задани час) и *садашња готовост /субјектова/* (субјектова приправност да се нека глаголска радња врши, а хоће ли се та глаголска радња доиста вршити, остаје несигурно). Катичић о томе каже: *„Готова је садашњост такође везана за који задани час,* али није самом радњом, збивањем или стањем везана за њ, него *посљедицама што су одатле настале и трају,* па њима при изрицању готове садашњости припада већа важност него што припада радњи, збивању или стању који су садржај глаголу" (исто, стр. 46; курз. М. З.). И даље: „Готова садашњост везује се претежно уз свршени вид јер за стање што је настало од вршења глаголске радње њезино протезање у времену обично није важно" (ibidem, стр. 50—51; спац. М. З.). Ево и неких од примјера који се као илустрација наводе уз то правилно:

„Јесен је колибу саградила у бреговима нашим.
(Тадијановић 39) . . .
/И сад је колиба готова, коментар М. З./
Мајко моја, па он је пошашавио.
(Маринковић, Руке 236) . . ."
/И сад је шашав, коментар М. З./.

За изрицање садашње готовости (приправности) по Катичићу служи футур I: „Док презент и прошла времена изричу изравно садашњу или прошлу радњу, била она апсолутна или релативна, дотле футур I. не изриче будућу радњу изравно, него казује о њезину очекивању у садашњости. То се пак очекивање изриче као приправност, збиљска или замишљена, да се радња врши или изврши" (исто, стр. 61; спац. М. З.). Садашњу готовост (нечију) за вршење радње налазимо у евентуалним погодбеним реченицама: „Битно је другачија погодба када се као увјет не поставља вршење некога предикатнога садржаја него очекивање да се он врши или изврши. Такво очекивање произлази пак или из нечије намјере и приправности да нешто учини или из објективне вјеројатности да неки догађај наступи . . . таква се погодба може знати *евентуална,* тј. таква која се односи на исход каква догађаја *(eventus).* Но како је у таквим реченицама увјет заправо збиљско

очекивање у п р а в о ј с а д а ш њ о с т и, таква је погодба ипак реална па су те погодбене реченице особита подврста реалних . . . (спац. М. З.).

Ако ће нам у граду добро бити, у њему ћемо остати.”
(исто, стр. 271—272).

Своје неразумијевање г о т о в е с а д а ш њ о с т и (по Мусићу садашње готовости радње) која се изриче претежно перфектом свршених глагола и с а д а ш њ е г о т о в о с т и н е ч и ј е (по Мусићу садашње готовости субјектове за вршење радње), тј. садашње субјектове приправности и намјере за вршење неке радње Станојчић показује аподиктичким тврдњама: „Јер готове садашњости, поготову апсолутне, нема и не може бити . . .” (стр. 336) и: „Досада се за сваког синтаксичара и граматичара свака садашњост означавала презентом. Код Катичића је ово новина, али не научно заснована него условљена незгодном омашком или погрешним схватањем да је готова садашњост исто што с а д а ш њ а г о т о в о с т, коју је могао наћи у дефиницији п е р ф е к т а (а не презента) код Августа Мусића . . .” (стр. 336). Катичић је, по Станојчићу, чак ето и Мусића, на којега се позива у Предговору, криво прочитао, а Станојчић, тврдимо, криво чита и Мусића и Катичића, јер садашње готовости *субјектове* у опису готове садашњости *радње* ни код Катичића ни код Мусића нема нити је могло бити (курз. М. З.). Најбоље да то поткријепимо и Мусићевим дефиницијама: садашње готовости радње и садашње готовости субјектове: „Код перфекта ваља напосе огледати случај, кад је глагол у партиципу прет. акт. II. перфективан, напосе случај, кад је имперфективан. У првом случају (о другом в. § 11.) казује се перфектом *садашња готовост* перфективне р а д њ е или *садашње стање субјекта* и з а и з в р ш е н е п е р ф е к т и в н е р а д њ е без обзира на вријеме, када се радња извршила. Садашњост пак, с које се гледишта *готовост радње* или *стање субјекта* изриче, мора свагда бити права садашњост . . .” (А. Мусић, Прилози науци о употреби времена, Глас српске краљевске академије, књ. 121, Београд 1926, стр. 128; курз. и спац. М. З.). Мусић садашњу готовост субјектову за вршење радње описује овако: „Футуром се дакле казује управо с а д а ш њ а г о т о в о с т с у б ј е к т о в а з а в р ш е њ е р а д њ е глаголске” (А. Мусић, Реченице с конјункцијама „ако, нека, ли”, Рад Југославенске академије знаности и умјетности, књ. 134, стр. 19, Загреб 1898. У хипотетичким реченицама с футуром супонира са г о т о в о с т *субјектова за вршење неке радње* (исп. спријед § 13.) а у хипотетичким реченицама с кондиционалом, који би био претерит футура, супонирала би се с п р е м н о с т или с п о с о б н о с т *субјектова за вршење неке радње* (исп. спријед § 33.). А није ли спремност исто, што готовост?

Није. Готовост је више од спремности (бар у значењу, у којем ја *ову ријеч у овој расправи* употребљавам, исп. § 13.). Спреман је до душе ударити и онај, тко каже: ударит ћу —, и онај, тко каже: ударио бих —, али први је и готов ударити, а други није т. ј. први *не види никакве сметње* вршењу своје радње, а други види тому некү сметњу" (исто, стр. 63; курз. М. З.). О садашњој готовости субјектовој за вршење радње говори Мусић и на више других мјеста. Очито је да су Мусићу садашња готовост радње, што се изриче перфектом, и садашња готовост субјектова за вршење радње, што се изриче футуром I, нешто посве различито. Иако слично звуче, нису исто.

Станојчић, надаље, жали за термином искључне реченице па каже: „Он (Катичић, примј. М. З.) их, и не сам, назива изузетним реченицама. Нама не смета што се не подудара са оним што га ми употребљавамо, него зато што нам је *изузетан* синоним за *изврстан* и *изванредан*" (Станојчић, стр. 490). Како то не смета, а смета? Значење ријечи *изузетан* провјеравали смо: Рјечник хрватскога или српскога језика ЈАЗУ нема ту ријеч забиљежену. У Рјечнику Матице хрватске и Матице српске *изузетан* значи *који чини изузетак, који одудара, који се одваја од правила.* Речник српскохрватског књижевног и народног језика САНУ даје ова значења за ријеч *изузетан: који чини изузетак, друкчији од осталих; нарочит, изванредан, изниман.* У термину[2] *изузетне реченице* изузетан значи *којим се изриче изузетак, који је издвојен од осталих.* Ако се то не разумије и ако чак ни Речник САНУ не одражава нека значења онако и оним редом којим то Станојчић жели и схваћа, то доиста није Катичићев проблем.

У овој се рецензији и иначе тражи оно чега нема, а не може ни бити, а не жели се видјети, ни разумјети, ни оцијенити оно чега има. Тако се нпр. упорно тражи привремени атрибут (привезак), атрибутско-адвербне одредбе и што све не, а не жели се схватити нарав предикатног проширка.

Станојчић приговара и Катичићеву стилу у Синтакси да је „нејасан, не можемо рећи у давању дефиниција, јер их код њега и нема, иако дефиниције нису излишне у овој научној дисциплини. Али има њему својствених теорија, објашњења која су нејасна каткад, што никако није добра одлика стила . . . А има и других клишеа који се често на врло блиском размаку немилице понављају" (Станојчић, стр. 504). Па у Катичићевој Синтакси, ако се изузму исходишне реченице и преобликама добивене реченице, готово да и нема ничега другога до дефиниција и примјера! Истина, разумијевање тих дефиниција за-

---

[2] Ако се Катичићу и иначе приговара да измишља термине, термин *изузетне реченице* није он измислио. Учио га је у школи, као и други. Стога евентуалне „заслуге" гледе тога термина ваља упутити другима.

хтијева од читалаца, навиклих на другачије текстове, мисаони напор. Катичићев текст својом логичношћу и суставношћу не нуди лагодну и докону шетњу од реченице до реченице. Да ли је уз то стил Катичићеве Синтаксе нејасан, да ли су његова објашњења доиста нејасна или рецензент Катичићеве дефиниције погрешно разумијева, то је право питање. Не видим никаква разлога због чега би једна „формалистичка" граматика требала бити полигон за стилске вјежбе. Знанствено утемељена граматика није литерарно дјело ни есеј и у њој нема ни мјеста ни потребе за стилским варијацијама у формулацијама. У њој се исто увијек назива истим, да би се препознало као исто и сумјерљиво. Притом се и сам рецензент немилице понавља ишчуђавајући се при сваком новом поглављу увијек наново над исходишним реченицама и преобликама.

По Станојчићу, Катичић, лаћајући се писања Синтаксе, једноставно није био сретне руке, будући да „није показао да је синтакса његов фах" (стр. 473). То Катичићево улажење у забран којему није дорастао очитује се, по рецензенту, и у распореду и размјеру обрађене грађе: он једноставно не зна гдје би што обрадио, а уз то су му и поједини дијелови несумјерљиви, обрада атрибута је „хипертрофирана" (стр. 474, 504), потиче га „незадржив . . . нагон за превођењем једних врста речи у друге" (стр. 488). И ту рецензент свјесно и намјерно занемарује и прешућује Катичићева објашњења из Предговора Синтакси у којему се наводе разлози због којих су неки дијелови Синтаксе (нпр. атрибут) исцрпније обрађени. А говорити о хипертрофираној обради атрибута може се само с гледишта традиционалне граматике у којој је атрибут обрађен атрофирано. Станојчић не прихваћа ни Катичићево објашњење због чега се у „спорним случајевима" — кад се Катичићева рјешења разликују од уобичајених, традиционалних — не наводи литература или што се не упућује на битнија одступања од традиционалних рјешења. Врсним зналцима традиционалне синтактичке литературе таква су мјеста одмах уочљива и није их потребно стално цитирати.

У Катичићевој Синтакси, открива рецензент, ствара се „нова педагогија" (стр. 484), а „у објашњењу . . . постоји педагошки недопустива празнина" (стр. 484). Уза све већ побројане недостатке, та је Синтакса, по рецензенту, још и добрано замутила појмове које је досадашња традиционална синтактичка литература једном за свагда ријешила. То Катичићево замућивање појмова изазвало је у рецензента негодовање које је, потакнуто Катичићевим избором наслова дјела, корпуса и методологије, изазвало у рецензента ријетко виђен гњев, који му онемогућује да ствари сагледа онаквима какве јесу. Како иначе тумачити једно од Станојчићевих подваљивања Катичићу да је могао погледати значења глагола *лагати* у Речнику САНУ (када већ на-

води да се њиме служио), што су му га п о к л о н и л и[3] Академија и Институт за српскохрватски језик (стр. 503; спац. М. З.)? Слична се опаска односи и на Катичићево „свјесно" занемаривање резултата досадашњих синтактичких истраживања на српској страни, особито оних Белићевих о синтагматици, а Зборник у почаст А Белићу сигурно има при руци као један од аутора!

Анализирајући Станојчићеву рецензију точку по точку, могло би се изнијети још низ конкретних примјера на којима се Станојчић, што из неразумијевања, што из других разлога, добрано посклизнуо. Али и ово неколико примјера илустрира и стил и методе Станојчићеве рецензије. Даља би анализа резултирала новим текстом од око шездесетак страна, а била би ионако губљење времена и расипање снага, разговор глухих, јер би Станојчић опет потезао из рукава наше лингвистичке величине и гаранте једном за свагда ријешених проблема наше лингвистике. Док Катичићеву Синтаксу напада, и кад не жели у њој видјети ништа ни вриједно, ни похвално ни добро, рецензент си, за сваки случај, осигурава леђа: позива се на познате и признате ауторитете, потписнике Новосадског договора (стр. 480), чији би потписи, све, па ваљда и Катичића, морали за све вијеке вјекова обавезивати. И тко да се ту онда усуди противрјечити?!

Рецензент је након читања Катичићеве Синтаксе осјећао мучан дојам због мноштва исходишних реченица и трансформација, њезине организације и стила. Како ли се тек осјећа човјек након што прочита ову рецензију која вас из ретка у редак увјерава да рецензент не разумије (или неће да разумије) ствар о којој пише, а кад му понестане „аргумената", надомјешта их иронизирањем[4] аутора (па тако пише „др Проф. Катичић", стр. 487, и даље „. . . чије је радове. е в е н т у а л н о, читао" /Катичић/, Станојчић, стр. 330; дод. и спац. М. З.), методе и дјела, цитирајући у бескрај предшаснике који су све проблеме

---

[3] Мислили смо да дародавчев дар механички не обавезује дарованога.

[4] Говорећи о рекцији глагола *лагати* Станојчићу се, случајно или намјерно, омакло у реченици: „проф. Катичић апсолутно негира књижевнојезичку могућност ре*а*кције у којој је глагол *лагати* пр*о*лазан" (Станојчић, стр. 500). Који редак ниже на истој страни Станојчић цитира Катичићев текст па и у том тексту налазимо исту погрешку: „. . . у данашњој књижевној пораби нема такве ре*а*кције." У Катичићеву изворнику стоји *рекције*. Ако су и реакције на рекције, срећа је да су пролазне.

Цитирајући Мусићеве Прилоге науци о употреби времена у српскохрватскои језику п о с р е д н о преко Стевановићеве Граматике, Станојчић (стр. 337) чини погрешку: дефиницију *садашње готовости радње* Мусић даје у Гласу СКА, књ. *121*, стр. 128, а не у књизи 123 исте едиције, како наводи Станојчић. Барем би цитате на којима се темеље кључни приговори неком дјелу ваљало коректно наводити из изворника.

ријешили прије Катичића, и боље и другачије, забога! Осјећај мучнине не умањује ни понека рецензентова шкрта похвала гдјекојега рјешења у Синтакси, похвала која би требала успоставити темељито пољуљану равнотежу у оцјењивању књиге и створити привид рецензентове објективности, јер ће он коју страну даље показати да ни оно што је хвалио заправо није требало хвалити (уп. Станојчићеву оцјену Одредби на стр. 345 и 474, те оцјену о прегледу реченица на стр. 482).

Рецензент није анализирао Катичићеву Синтаксу из самога модела који је у њој примијењен. Да је то учинио, можда би открио да опис негдје и „шкрипи". Будући да рецензија до модела није ни дошла, а камоли у њ ушла, цијела је та рецензија велик промашај и неспоразум. У њој се *замјењује* средство описа и предмет описа. Она одаје Станојчићеву алергичност на готово свако рјешење које је имало другачије од традиционалнога (сјетимо се примједби на исходишне реченице и преоблике!). Одричући Катичићу и славистичку и теоретску компетентност, изругује се и рецензентима и издавачима, изокрећући и вадећи исјечке из Катичићева Предговора и Ријечи издавача, слажући их онако како му кад затреба, ни не покушавајући продријети у бит тога несретног Катичићева модела да би резултате до којих је Катичић дошао могао оцјењивати као сукладне и непротурјечне томе моделу и да би онда, уочавањем евентуалних слабости рјешења произашлих из тога модела, придонио стварању бољих, адекватнијих рјешења, и то у оквиру тога модела. Априорно негативан рецензентов став према дјелу о којему је одлучио писати не може бити здрав темељ знанственој анализи дјела и не може дати ваљаних резултата. А тон, стил и резултати рецензије више говоре о самом њезину аутору и о његовој намјери: сахранити Синтаксу хрватскога књижевног језика као сувишно и непотребно дјело, као теоретски, методолошки и педагошки промашај.

Са жаљењем морамо рећи: та је рецензија не само промашена већ је и еклатантан примјер како се, у интересу знаности и људи који се њоме баве, рецензије не би смјеле писати! А промашена рецензија не може бити допринос „промишљању актуелних питања" никојега, па ни „српскохрватског језика".

Марија ЗНИКА

Аутори Летописа ЛМС

СВЕТИСЛАВ БАСАРА, види ЛМС I/88.

ПАЉО БОХУШ (PAĽO BOHUŠ), рођен 1921. године у Бачком Петровцу, где живи и данас. Пише поезију, прозу и есејистику. У *Летопису* сарађује од фебруара 1982. године. Књиге песама: *Život a brázdy (Живот и бразде)*, 1943; *Predsa koľaj (Ипак колотечина)*, 1971; *Hviezdne proso (Звездано просо)*, 1972; *Časom dójdeme (Временом стижемо)*, 1974; *Живот, унапред доживотан*, 1977; *Sonáty pre sólo mlčanie a gajdy (Соната за соло ћутање и гајде)*, 1978; *Изгон*, 1979; *Na doživotie živi (Живот, унапред доживотан)*, 1981; *Копора (Конопља)*, 1981.

ВЛАДИМИР ВОЈНОВИЧ, види ЛМС III/88.

СЛАВКО ГОРДИЋ, види ЛМС I/88.

ЕДГАР ЛОРЕНС ДОКТОРОВ (EDGAR LORENCE DOCTOROW), рођен 1931. године у Њујоркy. На Кењон-колеџу, где му је један од предавача био и Џон Кроу Ренсом, дипломирао је 1952. После двогодишњег службовања у армији и на аеродрому Ла Гвардија, запослио се као читач у једној филмској компанији. У једном разговору за *Њујорк тајмс*, о тим годинама каже: „Читао сам по једну књигу дневно и правио синопсисе. Заправо, то и није тако лоше шегртовање за једног писца. Јер добро је да видите колико се тог ћубрета штампа. То је врло охрабрујуће".

Прве романе *Welcome to Hard Times (Добродошли у тешка времена)*, 1960. и *Big as Life (Велико као живот)* — први вестерн, други научнофантастични — Докторов је написао у жељи да озбиљно пише у „презреним жанровима". После романа *The Book of Daniel (Књига Данијелова)*, 1971, напушта врло успешну уредничку каријеру — под његовом уредничком руком изашли су неки романи Џејмса Балдвина, Вилијама Кенедија и Нормана Мајлера — и потпуно се посвећује писању. Све књиге које је од тада објавио биле су номиноване или су освојиле најугледније књижевне награде у

САД. То су: *Ragtime (Регтајм)*, 1975; *Loon Lake (Језеро гњураца)*, 1980; *Lives of the Poets (Живот песника)*, 1984. и најновији роман *World's Fair (Светски вашар)*, који је 1986. проглашен књигом године. (Б. Ковачевић).

ДОБРИЦА ЕРИЋ, рођен 1936. године у Доњој Црнући, у Србији, данас живи у Београду. Пише песме, приповетке, романе, радио-драме, позоришне игре за децу, чланке и репортаже. У *Летопису* сарађује од марта 1959. године. Књиге песама: *Свет у сунцокрету*, 1959; *Виноградар*, 1965; *Стари сељачки календар*, 1966; *Вашар у Тополи*, 1966; *Дуга над црквом стога*, 1967; *Славуј и сунце*, 1968; *Огрлица од грлица*, 1969; *Стражар на сунцу*, 1970; *Буквар саобраћаја*, 1970; *Србија које има*, 1971; *Буклија*, 1971; *Песме*, 1971; *Фрула златокрила*, 1972; *Стари српски календар*, 1972; *Календар*, 1972; *Сишло буре у обруче*, 1973; *Добрица чобанска торбица*, 1973; *Торта са пет спратова*, 1973; *Од ратара до златара*, 1973; *Песме о свицима*, 1975; *Песма о ратару*, 1976; *Фењер Стојадина Анђелковића*, 1976; *Здравице*, 1976; *Река са ружом римована*, 1976; *Вечни кратковечници*, 1977; *Долина сунцокрета*, 1978; *Башта са седам ружа*, 1979; *Лепи другари*, 1979; *Моји пријатељи*, 1979; *Торбица чаробница*, 1979; *Шетња око рибњака*, 1980, *Пролећни дан у шуми*, 1980; *Цица Мица луталица*, 1980; *Верни пас овчар*, 1980; *Срицање жене*, 1980; *Падање звезда*, 1980; *Три сонетна венца*, 1980; *Цар пчелар*, 1981; *Чудесна ружа Гружа*, 1981; *Косач пева под крошњама*, 1981; *Од азбуке до златне јабуке*, 1982; *Разиграна азбука*, 1982; *Добро вече добра зелена долино*, 1984; *Стабло твог тела*, 1984; *Коло слова*, 1985; *Кућа за мог брата*, 1985; *Сунчева вереница*, 1985. Роман: *Прстен у извору*, 1981. Књиге прича: *Витез на овну*, 1976; *Читанка годишњих доба*, 1979; *Чудесни свет животиња*, 1980; *Чардак између четири јабуке*, 1980; *Доба дулека*, 1980; *Шеширић црвен као булка*, 1981; *Мој друг Миливојчићев луг*, 1982; *Кад коњ зарже*, 1985; *Споменар на дар*, 1985; *Месечеви миљеници*, 1987.

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, види ЛМС I/88.

МАРИЈА ЗНИКА, рођена 1946. године у Подравским Подгајцима, живи у Загребу. У Институту за филологију и фолклористику је асистент у научном раду. Ради на *Допунама Рјечника хрватскога или српскога језика* ЈАЗУ. Бави се савременим језиком, претежно синтаксом. Коаутор је књиге *Приручна граматика хрватскога књижевног језика*. У штампи јој је књига *Однос атрибуције и предикације*.

СЛАВКО ЈЕНДРИЧКО, рођен 1947. године у Комареву, данас живи у Сиску. Пише поезију. Објављене књиге песама: *Непотпуне димензије*, 1969; *Поноћна кнежевина*, 1974; *Татари, копита*, 1980; *Наслов*, 1983; *Црвена планета*, 1985.

МИЛИЦА КОЈЧИЋ, рођена 1957. године у Свилајнцу. Дипломирала сликарство на Факултету ликовних уметности у Београду 1982. године. Постдипломске студије завршила 1984. на истом факултету. Имала седам самосталних изложби у земљи и иностранству. Учествовала на преко двадесет групних изложби у земљи и иностранству. Први је добитник награде из фонда Николе Граовца 1982. године.

БОШКО ЛОМОВИЋ, види ЛМС I/88.

РАДМИЛА МАТИЋ-ПАНИЋ, рођена 1934. године у Београду, где живи и данас. Завршила историју уметности на Филозофском факултету у Београду. Бави се документацијом о савременој ликовној уметности. Пише ликовну критику и предговоре у каталозима изложби. Објављене књиге: *Експресионизам у југословенском сликарству*, 1984/1985; *Момчило Стевановић. Критичар и уметност*, 1988.

ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ, види ЛМС IV/88.

МАИР МУСАФИЈА, рођен 1961. године у Сарајеву, где живи и данас. Сарадник је у редакцији Играног програма ТВ Сарајева. Пише позоришне критике.

ВИСТАН ХЈУ ОДН (WYSTAN HUGH AUDEN), рођен 1907. године у Јорку, од 1939. живео и 1973. умро у САД, енглески песник и критичар. Припадао је групи напредних енглеских песника међуратног периода. Учествовао је у шпанском грађанском рату, борећи се на страни републиканаца. Књиге песама: *Poems (Песме)*, 1930; *The Orators (Говорници)*, 1932; *Look Stranger! (Гледај, странче!)*, 1936, *Letters from Iceland (Писма са Исланда)*, 1937; *For the Time Being (За сада)*, 1945; *The Age of Anxiety (Век страха)*, поема у стиху и прози, 1948; *Collected Shorter Poems, 1930—1944 (Сабране краће песме, 1930—1944)*, 1950; *Nones (Ноне)*, 1952; *The Shield of Achilles (Ахилов штит)*, 1955; *About the House (Око куће)*, 1966; *Collected Shorter Poems, 1927—1957 (Сабране краће песме, 1927—1957)*, 1966. Драме у стиховима: *The Dance of Death (Игра смрти)*, 1933; *The Dog beneat the Skin (Пас испод коже)*, 1935; *The Ascent of F. 6. (Успон на Ф. 6.)*, 1936; *On the Frontier (На граници)*, 1938. Књига путописа и студија: *Journey to a War (Пут у рат)*, са К. Ишервудом, 1939. Антологија: *Letter to Lord Byron (Писма Лорду Бајрону)*, 1951.

ВАЋА ПАВКОВИЋ, види ЛМС I/88.

РАДОВАН ПАВЛОВСКИ, рођен 1937. године у Нишу, данас живи у Београду. Пише поезију. У *Летопису* сарађује од марта 1966. године. Књиге песама: *Суша, свадба и селидби (Суша, свадба и сеобе)*, 1961; *Корабија (Галија)*, 1965; *Високо пладне (Високо*

подне), 1966; *Клима и лира,* 1966; *Езерска земја,* 1969; *Низ просир ката на мечот (Кроз прозрачност мача),* 1971; *Сунце за које змија не зна,* 1972; *Пир,* 1973; *Песни,* 1974; *Зрна,* 1975; *Молњи (Мунье),* 1978; *Стражи,* 1980; *Магија момче,* 1981; *Кључеви,* 1984.

ЧЕДОМИР ПОПОВ, рођен 1936. године у Меленцима, у Банату, живи у Новом Саду. Редовни је професор Филозофског факултета у Новом Саду за предмет општа историја новог века. Управник је Рукописног одељења Матице српске. У *Летопису* сарађује од јануара 1971. године. Објављене књиге: *Француска и Србија 1871—1878,* 1974; *Од Версаја до Данцига,* 1976; *Србија на путу ослобођења. Борба за политички преображај и државну независност 1868—1878,* 1980; *Историја српског народа* (пета књига, први том: *Од првог устанка до Берлинског конгреса 1804—1878*), 1981; *Историја српског народа* (шеста књига, први том: *Од Берлинског конгреса до уједињења 1878—1918*), 1983; *Војводина у народноослободилачком рату и социјалистичкој револуцији,* 1985.

САША РАДОЈЧИЋ, види ЛМС III/88.

МИХАЛ РАМАЧ, рођен 1951. године у Руском Крстуру, у Новом Саду ради као новинар. Пише поезију, прозу и преводи. Књиге песама: *Либрето за едно лето,* 1974; *Шитар (Вилин коњиц),* 1982. Рок опера: *Сказа о Циханови и гушли (Бајка о Цигану и виолини),* 1985. и сликовница *Сказка о Циханови и гушли,* 1987.

ГОРАН РЕМ, рођен 1958. године у Славонском Броду, живи у Осијеку и ради као средњошколски професор. Пише поетске текстове, критике и теоријске радове. У *Летопису* сарађује од јуна 1986. године. Књиге песама: *Женитва,* 1979. Књиге поетских текстова: *Паст или пост,* 1985; *Агрегација слова,* 1985; *Јесењи метак,* 1985.

ЂАМИЛ СИЈАРИЋ, рођен 1913. године у Шиповицама код Бијелог Поља, данас живи у Сарајеву. Пише приповетке и романе. У *Летопису* сарађује од фебруара 1954. године. Објављене књиге. *Рам-Буља,* 1953; *Бихорци,* 1956; *Зелени прстен на води,* 1957; *Кућу кућом чине ластавице,* 1962; *Наша снаха и ми момци,* 1962; *Мојковачка битка,* 1968; *Путници на путу,* 1969; *Сабља,* 1969; *Записи о градовима,* 1970; *Конак,* 1971; *Кад дјевојка спава, то је као да миришу јабуке,* 1973; *Царска војска,* 1976; *Рашка земља Расција,* 1979; *Изабрана дјела* 1—10, 1981; *Приче код воде,* 1982; *Француски памук,* 1982; *Јасеновац,* записи о логору, 1983; *Римски прстен,* 1985.

ДУЊА ФАЛИШЕВАЦ, доцент на Одсјеку за југославистику Филозофског факултета у Загребу. Бави се проучавањем старије хрватске књижевности. Објављене књиге: *Хрватска средњовјековна проза,* 1980; *Иван Бунић Вучић,* 1987.

ЈУДИТА ШАЛГО, рођена 1941. године у Новом Саду, где живи и данас. Пише поезију, прозу и преводи с мађарског. У *Летопису* сарађује од свеске за јул—август 1966, а члан уредништва била је од октобра 1983. до новембра 1987. Књиге песама: *Обалом*, 1962; *65 минута, наглас*, 1980; *Живот на столу*, 1986. Роман: *Траг кочења*, 1987.

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

САДРЖАЈ

ЋАМИЛ СИЈАРИЋ
Путник намјерник 721

ВИСТАН ХЈУ ОДН
Musée des beaux arts 730

ЈУДИТА ШАЛГО
Једанаест прича 731

РАДОВАН ПАВЛОВСКИ
Сињеплаво 738

ДОБРИЦА ЕРИЋ
Воденица 742

ВЛАДИМИР ВОЈНОВИЧ
Посредством преписке 744

СЛАВКО ЈЕНДРИЧКО
Финале 763

ОГЛЕДИ

СЛАВКО ГОРДИЋ
Типолошко изучавање романа у историјској перспективи 768

ВАСА ПАВКОВИЋ
Што даље од разуздане метафоре 777

СЕЋАЊА

ПАЉО БОХУШ, БОШКО ИВКОВ, МИХАЛ РАМАЧ
Пет година без таме (1) 788

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

СВЕТИСЛАВ БАСАРА
Дневник месечара (5) 805

Е. Л. ДОКТОРОВ, ЏОРЏ ПЛИМПТОН
Писање је прихватљив облик шизофреније 821

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

БОШКО ЛОМОВИЋ
Путеви човјекове коби (о књизи Чингиза Ајтматова *Губилиште*) 832

ЧЕДОМИР ПОПОВ
Неуништиви дух народног отпора (о књизи Андреја Митровића *Устаничке борбе у Србији 1916—1918*) 834

ДУЊА ФАЛИШЕВАЦ
Неки видови генологије жанра (о књизи Рафа Богишића *Траговима старих*) 839

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
Прилози хомерологији (о коауторској књизи *Хомер учитељ*) 842

САША РАДОЈЧИЋ
Вукови у нама (о књизи Мира Вуксановића *Вучји трагови*) 847

ГОРАН РЕМ
Деконструкција митологијског устројства 849

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
Вештина поигравања (о књизи Martina Walsera *Dorle und Wolf*) 850

ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ
Из ноћи у ноћ, критичарска бдења (2) 852

ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС

МАИР МУСАФИЈА
Сизифов осмјех 866

ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС

РАДМИЛА МАТИЋ-ПАНИЋ
Човеков лик под судбинским бременом 881

МИЛИЦА КОЈЧИЋ
Ликовни прилози 838/839

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ

АКТУЕЛНА ПИТАЊА СРПСКОХРВАТСКОГ ЈЕЗИКА (15)

МАРИЈА ЗНИКА
Једна промашена рецензија 883

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 895

ЛЕТОПИС 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.

Издаје: 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."

МС

Телефони 021/611-173, 28-909
21000 Нови Сад, Змај Јовина 22

Препоручује издања:

Колекција *СЕМАФОР*

II коло

5. (81) Јудита ШАЛГО: ТРАГ КОЧЕЊА, роман 8.000.—

6. (82) Миро ВУКСАНОВИЋ: ВУЧЈИ ТРАГОВИ, проза — — — — — — — — 7.000.—

7. (112) Мирјана СТЕФАНОВИЋ: ПРОШИРЕНИ САВЕТНИК, сатира — — — — 9.000.—

8. (113) Мирослав МАНДИЋ: НЕ, НЕ ВЕРУЈЕМ ДА СЕ ОВА РЕЧЕНИЦА НЕ ЧУЈЕ — — 8.000.—

9. (117) Мило ДОР: МРТВАЦИ НА ОДСУСТВУ, роман — — — — — — — — 10.000.—

Библиотека *ANTHROPOS* (избор)

6. Милан УЗЕЛАЦ: ФИЛОЗОФИЈА ИГРЕ (— Прилог феноменологији игре код Еугена Финка) — — — — — — — — — 7.000.—

8. Жарко РУЖИЋ: НАД ЗАГОНЕТКОМ СТИХА (— Метрика, поетика стиха — од стиховне традиције до иновације) — — — — — 7.000.—

12. Сретен МАРИЋ: У ТРАГАЊУ — Огледи II — 8.200.—

13. Карл ЈАСПЕРС: ДУХОВНА СИТУАЦИЈА ВРЕМЕНА — — — — — — — — — 7.000.—

14. Матила ГИКА: ФИЛОЗОФИЈА И МИСТИКА БРОЈА — — — — — — — — — 12.000.—

15. Владимир ЈАНКЕЛЕВИЧ: МУЗИКА И НЕИЗРЕЦИВО — — — — — — — — — 11.000.—

20% попуста за све поруџбине!

НАРУЏБЕНИЦА (Летопис Матице српске)

Књижевна заједница Новог Сада

Змај Јовина 22, 21000 Нови Сад

Телефон: (021) 611-173

Овим неопозиво наручујем следећа издања Књижевне заједнице: _____ (навести редне бројеве)

ИМЕ И ПРЕЗИМЕ _____

АДРЕСА _____

Број личне карте и место издавања _____

Потпис _____

Књиге ћу платити поштару приликом преузимања (важи само за појединце).
Књиге ћемо платити вирманом у законском року (важи само за библиотеке и радне организације, које наруџбеницу треба да овере печатом).
У случају спора признајемо надлежност суда у Новом Саду.

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

ЈОСИП БАОТИЋ
СВЕТИСЛАВ БАСАРА
ПАЉО БОХУШ
СЛАВКО ГОРДИЋ
ВОЈИСЛАВ ДЕСПОТОВ
ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
ПАВЛЕ ИВИЋ
БОШКО ИВКОВ
ЈОВАН ЈЕРКОВИЋ
СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ
МЕВЛИДА КАРАЏА-ГАРИЋ
НИКОЛА КУСОВАЦ
ДЕЈАН Д. МАРКОВИЋ
ПРЕДРАГ МАРКОВИЋ
ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ
МИЛИВОЈ НЕНИН
БРАНИСЛАВ ОСТОЈИЋ
ВАСА ПАВКОВИЋ
МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
АСИМ ПЕЦО
МИТАР ПЕШИКАН
МАТО ПИЖУРИЦА
МИХАЛ РАМАЧ
ГОРАН РЕМ
ИВО СВЕТИНА
ЉУБИЦА-ЦУЦА СОКИЋ
ЖИВОЈИН СТАНОЈЧИЋ
АЛЕКСАНДАР ТИШМА
ДУШКО ТРИФУНОВИЋ
ВЛАДИСЛАВА ФЕЛБАБОВ
ЛОРЕНС ФЕРЛИНГЕТИ
ЕРНЕСТ ХЕМИНГВЕЈ
МИЛАН ШИПКА

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025—5939 | UDK 82 (05)