БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМсП 1
1988/књ. СВ.
442. 6.

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПРОЗА: БРАНКО ХОФМАН, СТИВЕН ДИКСОН, ЕЛИ ВИЗЕЛ. **ПОЕЗИЈА:** ВИКТОР СОСНОРА, ЈОАН ФЛОРА, АЛЕКСАНДАР ЛУКИЋ, СТАНОЈЕ МАКРАГИЋ. **ОГЛЕДИ:** АНДРЕА ЗЛАТАР, СРБА ИГЊАТОВИЋ. **СЕЋАЊА:** ПАЉО БОХУШ. **КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС:** БОШКО ТОМАШЕВИЋ, ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, БОШКО ЛОМОВИЋ, МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, ВАСА ПАВКОВИЋ, МИЛАН ЖИВАНОВИЋ, САВА ДАМЈАНОВ, МИЛОРАД МАРТИНОВИЋ, ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ. **ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС:** СРЕТО БОШЊАК. **ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:** МИЛУН ВИДИЋ

ДЕЦЕМБАР 1988 НОВИ САД

ВОЛКО ЧВКОВ



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 Капиџић-Османагић, Јуре Каштелан, Иван В. Лалић, Надор 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 613-864

Уредништво прима четвртком од 12 до 14 часова

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ
Година 164. Децембар 1988. Књ. 442, св. 6.

ТРИ РЕЧИ НА ЗГУЖВАНОМ ПАПИРУ ИЛИ УДЕС СПИСАТЕЉА

Силазио је по храстовим степеницама; доле, у кухињи, зузукао је млин за кафу, у ноздрве му је ударио воњ пржених јаја, помисао на храну испунила га је гађењем, уста су му у тили час била пуна пљувачке, *то је од таблета,* синуло му је, *од тих проклетих таблета које свакодневно гутам.* Наслонио се на зид, хроптао је, осећао је како га хвата вртоглавица, није му било сасвим јасно да ли се то, с тескобом која се насељава у грудима, поново јавља или умињује бол који му целу ноћ није дао да сведе очи.

У његовој соби је зазвонио телефон. Није желео да га чује. Ипак, само што је престао, зазвркао је поново. *Ко год био, нећу га се лако отарасити,* помислио је; с муком се одвукао по ходнику и подигао слушалицу.

„Хало?"

Честитала му је секретарица друштва писаца и уједно се извињавала што је свечери неће бити на прослави.

„Ништа нећете пропустити."

Рекла је да би свакако дошла, али не може, разболело се дете, по својој прилици богиње, на жалост, нема ко да га причува, мој муж је на службеном путу.

„А мени је жао што морам да будем тамо, са задовољством бих остао код куће."

Усплахирила се, бајаги — да не говори тако, данашњи дан је ипак његов, он је слављеник, нека не буде претерано скроман, да погледа новине, видеће шта све пише о њему.

„Ко?"

Набројала је неколико имена, прочитала неколико новинских наслова, ускрснула над појединим цитатима и упитала га да ли је уопште слуша.

„Слушам, разуме се да слушам."

Тада га је замолила да се на часак стрпи, да остане на телефону и, кад се опет јавила, рекла да је био поштар, донео је нешто и за њега, хоће ли да му пошту пошаље кући или ће је свечери подићи он сам.

„Нека остане код вас."

Секретарица је говорила још нешто; њега је обливао зној, зујало му је у ушима, није добро разумео, њен глас се преливао у неки други глас, није могао да се сети чији, оба гласа су се преплитала, чинила га несигурним, некакав самоодбрамбени нагон присилио га је да јој упадне у реч и прекине разговор пре него што је изрекла све што је била наумила да каже.

Спустио је слушалицу, наслонио се на писаћи сто, увлачио је ваздух као да га неко стиска за врат, у грудима је надолазио бол, осећао га је као утегу, узео је таблету, ставио је под језик и чекао да му лакне.

Мало касније, кад му се дах повратио, зачуо је цвиљење, неко је ударао по кваки, онда су се врата отворила, у собу је упао овчар, паметна и умиљата животиња, залетео се на њега и безмало га оборио. *Престани, разбојниче,* приговорио је и почешао га иза ушију. Смиривши се, пас се завукао под сто, измахивао је репом и пратио сваки његов покрет.

Пришао је прозору и широм га отворио: врт у цвећу, ваздух као бритва, *а ја, кастриран свакојаким приземним тегобама, да пишем свечани говор који ће ми отворити врата у историју или нешто слично, као што мисле они који су ме увалили у ову свечарску чорбуљину* и, с тим опорим, преплавило га је и осећање прогоњености.

Вратио се за сто, увукао папир у машину, бубњио у слова, гутао отпор према празном листу, речи које су се јављале у њему изгледале су му истрошене и баналне, неприкладне за било какву мисао. Поткопавала га је немоћ, преображавала се у некакву неумољивост сна, у зид који светлости брани да га преплави и облије милошћу која речи дозива у живот. Сетио се како је све почело недужно, *пријатељи су дошли у посету, сви препланули од пролећног сунца, завидели су му што живи у природи, окружен ливадама и шумама, далеко од смрада и градске буке, знали су, додуше, да је он ту у некаквом добровољном изгнанству, двадесет година седео је на оптуженичкој клупи, завиривали су и у његов кревет, сваки пролазник био је све-*

док оптужбе или судија, или једно и друго истовремено, теретило га је што год рекао, онда му је полиција запленила књиге, саслушавали су га, одузели му посао, изоловали га, било је неподношљиво, морао је из града, али пријатељи нису помињали ништа од свега тога, обузела их је гартенлаубовска идилика коју је вино чинило још живљом, у тој детињастој опуштености пала је реч о његовој седамдесетогодишњици. Треба је прославити. Ура! У пријатељском кругу, али гласно и свима наочиглед. Ура, ура! Не само ти, ни ми се не дамо! Ура, ура, ура! Идеја му је изгледала глупа. Тако им је и рекао. Уњуткали су га звиждањем. Упозорио их је како би то могло да личи на провокацију. Узвратили су да ће их веселити ако стварно буде провокација, уосталом: насиље не може сломити дух — то је његово начело, не сме их разочарати. На крају је пристао и, више у шали него озбиљно, обећао да ће припремити свечани говор. Браво, држимо те за реч!

И држали су га.

Из почетка је мислио да ће се извући импровизацијом, *драги пријатељи, пажња коју сте ми указали у мени покреће противречна осећања: пре свега сумњу јесам ли све то стварно заслужио, а истовремено и захвалност*, и тако даље према шенгајтовском узору. Онда се испоставило да његова седамдесетогодишњица неће остати у пријатељском кругу, да су за прославу заинтересоване и „структуре власти" (боже мој, какав језик), које би том приликом желеле да покажу свој привид демократичности и на своја умашћена бирократска прса привину дуго изгубљеног и одгурнутог аутора и тако пред светом потврде како је на њихове културњачке утрине заиста грануло у резолуцијама зацртано пролеће.

Прозрео је игру, одрекао да суделује у том циркусу, само, пријатељи су га поново уверавали како понуду не сме одбити, будући да у питању није само он него и сви који су у немилости; осим тога, потребно је уверити се да ли у позадини стварно стоји то што он претпоставља; њима изгледа вероватније да власт управо преко њега хоће да успостави присније контакте са свим другим интелектуалцима, што значи да су у игри шири интереси и што би многима могло да олакша живот; како се од њега не траже никакви компромиси, нема ни разлога за тврдоглавост.

Убедили га нису, ипак, успело им је да поколебају његову решеност.

На крају се предао.

Кад је пристао на званичну прославу, још му није било јасно да се уплео у ритуал који не познаје случајности ни изненађења, ништа што унапред не би било одређено,

предвиђено, изрежирано. То је схватио тек кад су зазвр-јали телефони, тек кад су му из протокола послали списак узваница с молбом да га допуни, тек кад су уредници у издавачким кућама показали спремност да га поново штам-пају, тек кад су на врата закуцали новинари да би га ин-тервјуисали. Осећао се бедно, као путник који је ушао у погрешан воз: односи га у смеру који је супротан његовом циљу, а он у томе ништа не може да промени.

Пас се протегао и гласно зевнуо. Извукао се испод сто-ла и ставио му главу на колена. Насртао је на њега, гуркао га њушком, показивао зубе и неколико пута му облизнуо руку, бајаги да га помилује. *Мируј,* потапшао га је, *ниси ти везан, ја сам на ланцу и, кевтао не кевтао, нећу га се отарасити док не напишем.*

Поново га је обливао зној.

Погледао је на сат, *боже мој, како време лети;* сад му се стварно журило.

Нервозно је одгурнуо пса, наредио му да легне, при-вукао столицу ближе машини и почео да удара по типкама: *Судбина писца је судбина дрвета; његово рођење је тамо где пусти корене, тамо је и његова смрт. Никуд не може отићи иако целог живота жуди за даљинама, иако га целог живота шибају вихори, иако га једва храни шкрта, исушена земља. То објашњава* . . . и у тај мах одједном није знао да настави.

Прелетео је редове. Био је незадовољан. Метафора с дрветом изгледала му је конвенционална, ископана из ро-мантичарског литерарног архива, подједнако и оно о да-љинама, вихорима и исушеној земљи, реченице су звучале фортисимо, исувише за почетак, знао је да у тој интона-цији реторичку арију неће моћи да изведе до краја, *већ ми нестаје даха.* Упињао се и поред тога, тражио речи које би уводној параболи дале примерену поенту, а онда је не-колико пута гласно поновио: *то објашњава, то објашњава, говно,* наљутио се, *у најбољем случају, то објашњава да више нисам оно што сам био. Морао бих пасјим зубима да загризем у тај говор, а ја прежвакавам лирске клишеје што ми се за протезу лепе као жвакаћа гума! Поврх тога: судбина писца! Кога то интересује? Шта бих ја уопште хтео да искажем? Сентиментално осећање? Огорченост? Глупост. Нико те није гурнуо у ту браншу. Да си постао механичар, одавно би могао да се отиснеш на сафари и ловиш дивојарце; не би их плаћао тако скупо као што их ја плаћам својим писањем. То сам, лудак, један од оних параноика који се супротстављају нормалном гледању на ствари, а истовремено пате што су у очима других због тога*

некакви чудаци, неуротици, насртљивци, у сваком случају проблематични типови, рекао је у себи.

Више није могао.

Устао је да би се прошетао по соби, као некад кад је сатима и сатима ишао овамо-онамо, овамо-онамо и тражио речи за једну једину реченицу. *У ствари, ја сам целог живота само тражио речи,* опоро се осмехнуо и с муком помицао ноге. *Никад смирени трагалац,* мисао се вукла за њим и потонула у телесној клонулости. У грудима га је стискало, некакав камен се покретао навише и упирао му у душник: сваки час ће га угушити.

Из искуства је знао да ће мање трпети ако легне, *само што себи не могу приуштити ту раскош.* Помислио је на то чега је све, током свих тих година, морао да се одрекне само због писања. Мисао је била разорна, али хладна и безлична: *чудно што ми није нимало тескобно на души?* Онда га је спопао кашаљ. Наслонио се на радијатор, зидови су се љуљали, подилазила га је дрхтавица, жмурио је и испрекидано хроптао: све је опет било ту.

Мирно, само мирно, проћи ће, увек прође, уверавао је себе.

Трајало је неколико минута.

Кад је поново сео за сто, сетио се Шекспира, Лесинга и других мајстора који су уметност схватали као огледало живота и покушао да на ту метафору ослони свој говор. И та метафора му је изгледала сувише уопштена, *огледало одражава погрешну, на главу постављену слику стварности, Wiederspiegelung der Wahrheit,* морао би је допунити, упустити се у теоријску каљугу, објаснити да су стварност свакидашњег живота и стварност уметности два света, два различита погледа, па ни тада не би рекао ништа своје, други су о томе већ писали, *можда би звучало и као правдање, елем, нападали сте ме неправедно, нисте ме добро разумели,* синуло му је, *што би, него шта, дошло као поручено онима који све што напишем читају с кривичним законом у рукама.*

Што је више размишљао о томе, све више је био уверен да се мора одрећи логичког и праволинијског мишљења, да крепким замахом цинизма мора помести свеколику реторику, све галантне речи и, без академске политуре и теоријских црвуљака, исцедити из себе сок који пљуска унутра, да сврдлом мора продрети у живо месо, зубима прекинути пупчану врпцу и из материце своје самоће извући здраву, крепку, као крик продорну реч која ће деци и старцима, лудацима и мудрацима, генералима и анархистима, као на длану, показати шта за њега значи уметност, по којој цени је продао душу, шта јој дугује, зашто је тако

усудно с њом повезан и од ње зависан. *Ту морам зачепркати,* успламтео је, *морам из себе ископати оно темељно сазнање које ће докраја објаснити мој положај.*

Наслонио се на сто, подупро главу и загледао се у празно: измакнут и згаснуо, без снаге, без воље, без ичега, смрвљен. Потом се лагано враћао у стишани мир своје собе, опазио да му дрхти рука, био је претрнуо, у њему се јавио пркос и спасао га кратке, неразумљиве уречености.

Записао је: *Једини дар који писац мора да негује јесте хереза духа. Без ње је као тесто без квасца. Не,* побунило се нешто у њему, *сувопарне речи, одвешће ме у декларативност.* Одбацио је лист, узео нови и написао: *Откако знам за себе,* а у исти мах је знао да тако не може наставити. Одбацио је лист, узео нови и написао: *У доба футуристичких експеримената и прогноза, уметност поприма изглед сувишности.* Реченица је била толико безлична да је кроз њега минула студен. Одбацио је лист, узео нови и написао: *Моћ речи је недокучива: никад не знамо шта ћемо њоме пробудити.* Одбацио је лист, узео нови и написао: *Једино човек је личност и једино је човек историјско биће.* Одбацио је лист, узео нови.

Одбацио је лист.

Одбацио је.

Под његовим ногама расла је хрпа хартије. На појединим листовима биле су записане замршене реченице, недовршене мисли, медитативне искре, метафоре, а понегде само неколико речи. *Мој боже,* рекао је у себи приметивши колико се хартије накупило на поду, *како сам испражњен, пуст, без сокова.*

Немир га је подигао на ноге.

Одвукао се до полице, дохватио књигу, из скривалишта извукао цигарете и припалио. Изашао је на балкон, за собом затворио врата да се у соби не би осећао дим: лекар му је забранио пушење, а укућани су, као јастребови, пазили да не згреши.

Цигарета му се згадила после неколико дима. Ипак, није одустајао. Пекло га је у грлу. У устима је осећао укус пелена. Руке су му дрхтале. Мождане је притискала магла. Почео је да кашље. Наслонио се на ограду балкона. Цигарета коју је држао у рукама залелујала се у ваздуху и пала на земљу. Осећао је како му грч вуче усне на страну. Гушило га је.

Иза његових леђа су шкрипнула врата.

С муком се окренуо: на прагу је угледао пса; ширио је ноздрве, изоштравао слух и зато сав био само уши, гледао је у њега. Чинило му се да раздаљина између њега и пса

постаје све већа, да пас бежи, да ишчезава у некакву прозирност, у избледело сећање.

Грчевито се ухватио за ограду. Повијала се као саса; с њоме и он. Низ образе му се цедио зној. Био је у некаквом бестежинском стању које му је одузимало дах. Чинило му се да се лифтом спушта некуд у дубину. Није му било јасно да ли се од неког привида опрашта или улази у њ.

Последње што је чуо било је лајање пса.

Кад су га нашли, лежао је на леђима.

На небу је сијало сунце. И одсјај у његовим очима.

Међу разбацаним хартијама нађен је лист, једини исписан његовом руком. Писало је, великим, једва читљивим словима:

СТАЈАТИ ИЛИ ПОСТОЈАТИ.

Три речи на згужваном папиру заиста не спадају у литерарну заоставштину. Осим тога, нису ни биле његове. Њих је записао неко кога су пре четири стотине педесет година као јеретика прогнали из домовине.

Хорјул, 1986.

Са словеначког

Гојко ЈАЊУШЕВИЋ *Бранко ХОФМАН*

ТРИ ПЕСМЕ

КРАЈ МОРА

О море, море. У листовима папира.
У кружићима риба.
Само црвени гром на хоризонту —
тамо је сунце у облику Горгоне
са два ока без трепавица,
а на уснама вода вала.
Септембар.

Па шта је, стихијо. Сузе птица
по мору као трагови Ахилови.
Где су рониоци-Аргонаути
твоје много хваљене Харибде,
тих триста — под шлемовима код Хелеспонта?
Ево мене. Очи у очи с Горгоном
и, како да кажем? — нисам се скаменио,
језиком пијем вал воде.
Једино — септембар.

О небо, небо. Зрачак-кључић
уморио се, пао, потонуо,
и галебови машу крилима
као јаворовим листовима. Горгона,
двооко чудовиште, — али мајка
Пегаза . . . Небо — гневни мит о
Белерофонту, лошем-учитељу:
био је син богова, волео је, маштао о нечему.
Али савладао је Пегаза. А Пегаз, осетивши
да је оседлан и зауздан,

једва је залепршао златним крилима —
збацио дечака у море. Умро је он.
(А море су обливали облаци!)
И сâмо слово-мит о њему на хоризонту
с муком се читало.
И безизражајне очи
митског учитеља
кључали су галебови. И вода свих валова
јурила је у септембру и одјурила
као коњица . . . Септембар, кажем ја.

Не заборављај: море — небо.
Зар су то празне шкољке? Можда су маске
тих морепловаца детињства
листови мушља и плодови цвећа
будућих држава?
Ту се можда налази глава
Белерофонтова. где? на хоризонту?
можда у сновима? да ли га је могуће
спасти? . . . Само — зашто.
Једино ће се пренути векови — оседлаће
Пегаза. И уздом му заузлати зубе.
И прсти — на крвавој лири. Задрхтаће
крила —
и опет ћи бити збачен. И умреће.
Све ће се то догодити и сада.
Сваког септембра.

Крај мора мора у листовима листовима
једном ће изаћи из валова воде
твој Коњ (понављам — син Горгоне!),
не голуб — он нема широка крила,
не корифеј — шта ће њему лира,
и стаће овако: очи у очи.
И ти више ниси учитељ, већ камен.
А шта ће бити њему? Отићи ће, као што је дошао,
у утробу мајке. И глава Горгонина
дићи ће се као олуја над хоризонтом,
двоока. Да би све живо знало
куда иде, шта тражи,
играјући у игри крила и лира.

ЉИЉАНИ НОЋУ

Лоше им је,
љиљанима,
чак и кад није
хладно,
тону — до гуше — не тону.
С белим
лирама
у језеру —
мутном
нешто своје изводе.

Или се
љиљани
само
играју
траговима звезда—невидљивих.
Или се под
пљуском
њихови листови
напрежу —
бели мишићи на сантама леда.

Лоше им је,
љиљанима,
иако су
лепи,
не могу да плешу.
Рибетине
лавовске —
вратове им
гризу
и пауци-стоноге.

Ветар — и кад
плове!
Али њихове
лађице
спустиле су сидра. Шта ће им!
Сунце! —
али
занос
њих не
уздиже —
за дно су ланцем везани.

Ни
путева,
лутања
по свету,
ни небеских висина са људима.
Једина
утеха:
Љиљан
Најстарији
небом и на валовима лети!
МЕСЕЦ!

САЛАШ КРАЈ ЈЕЗЕРА

Чији су цртежи на столу?
Крстићи мува на стаклу.
Влажно.
О, океан млека
месечевог! Јеле у крзнима.
Бурђевак

мирише на бенгалску ватру.
Језеро — аеродром
за патке.
Сâм са удицом у чамцу
чији то мајчин син
лови рибу?

Лисицама и јежићима — шума,
небеса су птичја гнезда,
нектару
пчелињем у кошницама ова тама,
само он због нечег —
нема куд.

Неког треба обавестити
да га ослободи
из чамца.
Рибе скрећу поглед,
само пловак као суза
клизи.

У кући имамо чудеса:
на сатовима ћишу се
клатна.

Каква су чудеса сати,
каква мајчин син
на свету!

Свет није грешан, није свèт.
Прасад спава попут
сфинги.
Хладноћа се сакрила у штали,
на топлом јунад добро
спава.

У флашама дрема вино.
Сутра ће поћи у рат
осе.
Семе капље на земљу,
проклијаће земљина
оса.

С руског
Весна ВАСИЋ-ВУЈЧИЋ
Никола ВУЈЧИЋ

Виктор СОСНОРА

ЗБОГОМ ЗА ЗБОГОМ

„Збогом" и оде. Остајем, држећи поклон што сам јој га намењио. За који сам јој већ рекао да сам јој га намењио. Данас поподне, преко телефона. Рекох: „Свратио бих да ти нешто донесем". Рекла је :„Зашто?" Рекох: „За твој рођендан". Рекла је: „Знаш да не волим да се подсећам на то, али дођи ако желиш; око седам, океј?" Дошао сам. Отворила ми је врата. Још с прага сам могао да видим мушкарца како седи на каучу у дневној соби. Рекла је: „Уђи". Ушао сам, препустио јој свој капут, чврсто држећи поклон, онако у кеси, како су ми га у радњи били запаковали. „Ту је и један мој пријатељ, надам се да ти то не смета", рекла је. „Мени? Не буди луда! А јесте ли јако блиски?" „То је моја ствар", рече, „ако немаш ништа против". „Не, наравно да немам, зашто бих? На крају крајева, у праву си, то је твоја ствар." Ушосмо у дневну собу. Мушкарац устаде. „Немојте устајати", рекох. „Не мари", рече он. „Драго ми је, Мајк Сливен", и пружи ми руку. „Жил Дорси", и ја пружих своју. „Нешто би попио, Жил?" рече она док смо се ми руковали, и ја рекох: „Аха, шта имаш?" „Пиво, вино, мало брендија, али бих волела да га сачувам ако немаш ништа против." „Зашто бих имао? Мада бих волео нешто жешће. Може пиво." „Светло или тамно?" рече она. „Којег имаш више", рекох. „Имам шест паковања и једног и другог." „Онда . . . тамно", рекох. „Нешто ми се смрачило. Изненада ми се нешто јако смрачило. Шалим се, наравно", рекох Мајку и онда се окренух према њој како би и она могла да види да се шалим. Она се изгуби у кухињи. Мајк рече: „Сад сам се сетио вашег имена. Арлен ми је причала о вама". „Уверен сам да су то биле све саме похвале." „И јесу и нису", рече он, „али се Ви, без сумње, опет шалите."

„Ах, добро, шалим се, а можда и не. Ко си ти уопште и ког ђавола тражиш овде? Мислио сам да се Арлен само са мном виђа", зграбих га и подигох с кауча. Био је много крупнији од мене, али се није опирао. „Где су ти капут и шешир", рекох, а он рече: „Нисам имао шешир, а капут ми је тамо, у плакару". „Сада ћеш га узети и изгубити се одавде." Зграбих га за лакат и повукох према плакару. Арлен уђе у собу и рече: „Жил, шта радиш то — где водиш Мајка?" „Напоље, по свој прилици", рече он. „Тачно, напоље", рекох. „Дошао сам овамо да ти предам поклон и изведем те на вечеру јер ти је рођендан, а потом да проведем ноћ с тобом овде или код мене или, можда, у хотелу, ако то желиш, и, сто му громова, тако ћу и учинити." „Шта ти је, Жил? Никада те раније нисам чула да тако говориш." „Имаш нешто против?" рекох. „Не, чак ми се то допада. А ти, Мајк? Ти тек тако идеш чим ти се каже?" „Мислим да немам избора", рече он, „јер, ако постоји нека ствар коју бих у животу желео да избегнем, онда је то туча, нарочито ако видим да немам никаквих изгледа." Отворих плакар. Он узе свој капут. Отворих улазна врата и он изађе. Окренух кључ у брави. Ставио сам и ланац, за случај да му је већ дала кључеве. Потом сам се окренуо. Арлен је стајала у соби и држала моју чашу пива. Дошла је до предсобља с њом. Нисам се ни макнуо, пуштајући је да приђе сасвим близу. „Још увек хоћеш ово?" рече. „Не, коњак", рекох. „Имам бренди, али одличан увозни бренди." „Онда бренди", рекох. „Како желиш?" „С ледом." „Стиже", и оде до кухиње. Пратио сам је у стопу. Посегла је за флашом брендија, горе, на полици, окренута ми леђима. Приђох јој сасвим близу — чинило се да није свесна да сам иза ње — обухватих је рукама и привукох. Она окрену главу и пољуби ме. Ту одмах почео сам да је свлачим.

Наравно, није се то догодило. Било је, заправо, овако. Заиста сам стигао са поклоном, није јој био рођендан, онај тип по имену Мајк је био тамо, иако сам мислио да је сама, рече ми да јој је добар пријатељ, „Заправо човек са којим одлазим повремено у кревет". „Ах", рекох. „Па, ја још увек држим овај поклон за тебе, могла би бар да га узмеш." Она рече: „Тачно, то баш није било лепо с моје стране". Мајк се појави у ходнику, представи се. „Мајк Ајвори", рече. „Жил Дорси", рекох. „Можда би било боље да кренем сада?" „Не, Жил, уђи да нешто попијеш. Шта би ти највише пријало?" „Шта нудиш?" рекох. „Не знам. Шта имамо?" рече он Арлен. Она узврати: „Пиво — светло и тамно, вино — црно и бело, виски, вотка, бурбон, џин, бренди и чини ми се да је остало још мало коњака и осталог што уз то иде; наравно, има и оних безалкохолних

стварчица, ако те то уопште интересује". „Ма хајде, знаш да Жил никада не одбија пиће", рече Мајк, „па неће ваљда ни сада." „Попијем с времена на време, наравно", рекох, „мада не баш претерано. Но, вечерас бих један дупли коњак, рече да га имаш, уколико га је толико остало." „Што да не — је л тако Арлен? Да ја донесем?" „Ма не, ја ћу то", рече она, „само ми реци колико је то дупло?" „Па дупло од онога колико обично сипаш", рекох. „Уколико га нема толико, једноставно истреси у чашу све што је остало." „Углавном сипам не размишљајући колико је то", рече она. „Тако и сад уради", рече он, „али удвостручи". „Наспи отприлике пола обичне чаше за сок", рекох, „и стави мало леда, ако немаш ништа против." „Лед у једном од најбољих коњака који постоје?" рече он. „Не, то не може. Жао ми је." „Сипај онда неки лошији коњак", рекох, „али убаци мало леда, важи? Пријао би ми коњак, и то дупли, па још са ледом." „Жао ми је — заиста", рече он. „Имамо само једну врсту коњака, и то најређег. Можда у џин, вотку, бурбон, виски, чак и у пиво, светло или тамно, ставићу лед због вас, чак и у вино, и једно и друго, такође. Али не у коњак, чак ни у бренди. Обоје су сувише добри за то. Искрено вам говорим, ноћас не бих могао ока да склопим када бих знао да сам тако нешто учинио или чак само омогућио да се тако нешто уради, да сам једноставно стајао и допустио тај лед у коњаку или брендију, свестан да је само једна моја реч могла то спречити." „Слушај, ти", рекох и зграбих га за врат једном руком. Он замахну да ме удари. Сагнух се и треснух га у стомак. Он се пови напред и одвалих га преко леђа. Скљокао се. Ногом га превртох на леђа. Погледах Арлен. Шакама је била прекрила лице, али изгледа да је вирила кроз прсте. Рекох Мајку: „Можда се Арлен ово не допада, али, док избројим до десет, да си покупио свој капут и шешир и — " „Уопште овде нисам дошао у капуту и са шеширом", рече он. „Онда до десет да се носиш у мајчину одавде." „Жил, то је грозно", рече Арлен, мада није уопште изгледала узбуђена, или уплашена, или стварно погођена или било шта слично. „Не занима ме то. Једноставно сам осетио жељу да то учиним иако нисам знао је ли то баш у реду. А сад, дижи се другар", рекох Мајку. „Један, два, три . . ." Устао је, држао се за стомак док је ишао ка улазним вратима. Док сам стигао до осам, већ је био нестао. Она рече: „Мрзим када неко тако поступа са људима, али у дубини душе ми је драго што си му то учинио. Не зато што је то био Мајк. Он је прилично симпатичан. Више због тога што си то био ти — никада те раније нисам видела таквог. Не знам шта се то са мном догађа, али дођи ипак овамо, ти ништаријо." Пришох јој. Мрсила ми је косу, а другом себи скинула једну, па онда и другу ципелу.

„Хоћемо ли овде или у спаваћој соби?" „Овде", рекох, „барем први део, али прво да закључам врата."

Ни то се није догодило. Догодило се ово. Арлен је моја жена. У браку смо три године. Пре тога смо две године живели заједно. Имамо сина од девет месеци. За вечером Арлен рече да жели да се разведе. Дете је спавало у својој соби. Баш сам био спустио на сто главно јело и све остало. Виљушка ми испаде из руке. Налазио сам се у ономе што би се могло назвати стањем шока. Не волим тај термин, али он овде сасвим одговара. Фигуративно и, можда, на неки начин и буквално — технички, научно — био сам у стању шока. Нисам се померио ни сам не знам колико дуго. Минут, два, три. Само сам зурио у виљушку на свом тањиру. Све до тренутка када ми је то саопштила, сматрао сам, иако имамо мањих проблема у браку, да су они решиви, пролазни и типични и да ми озбиљно радимо на томе да их превладамо. Све у свему, сматрао сам да у много чему одговарамо једно другом, да је наш брак успешан и да временом постаје све бољи. И Арлен је то рекла неколико пута — много пута. Отприлике једном месечно би ми рекла да ме воли и да воли што се удала за мене и, отприлике једном месечно, не само зато што је она то мени рекла, и ја бих њој рекао исту ствар. Стварно сам тако мислио и вероваo да и она тако мисли. Нисам имао разлога да верујем како она не мисли тако. То је жива истина. Понекад би она из невезаног рекла: „Волим те, Жил". Понекад бих одговорио: „Заиста?" и она би рекла: „Заиста те волим". Могли смо тог тренутка бити и у таксију, а она би ми се окренула и рекла ми то. У биоскопу или у позоришту за време паузе прекинула би наш разговор да би ми то саопштила. И онда та вечера, коју сам сâм спремио — беше то изврсна вечера, печено пиле, савршено скуван пиринач — она ме је научила како то да постигнем — поховане тиквице, много салате, боца доброг вина, а за почетак морски рачићи, два аперитива и сир или крекери пре но што смо сели за сто; претходне ноћи смо водили љубав, потом обоје рекли да никада није било тако добро као тог пута, наш син је био диван и волели смо што смо родитељи, мада је то понекад било тешко и заморно, обоје смо сасвим пристојно зарађивали, по први пут од како смо заједно, и као породица финансијски смо добро стајали, ништа није шкрипало или барем скоро ништа, све или барем скоро све је добро ишло, и због тога кажем да сам се нашао изненада у стању шока. „Желиш развод?" коначно рекох, након што је она рекла: „Па шта кажеш на то што сам ти мало пре саопштила?" „Да", рече она, „развод". „Због чега?" „Зато што те више не волим", рече она. „Али још прошле недеље или оне не-

деље пре ње рекла си да ме волиш више него икад или барем онолико колико и до тада, рекла си." „Лагала сам", рече она. „Није требало да лажеш." „Кажем ти, лагала сам", рече она. „Зашто ме више не волиш?" „Зато што волим неког другог." „Волиш неког другог?" „Па рекла сам ти, волим неког другог." „Од када?" рекох. „Већ месецима." „И чим си се заљубила у њега, престала си мене да волиш." „Не, неколико месеци пре тога." „Зашто?" „Не знам. Питала сам исто то саму себе много пута, али знала сам само оно што осећам, а не и разлог томе. Заљубиш се, одљубиш се. Одљубиш се, заљубиш се. Мада мислим да ће то овога пута бити заувек, пошто осећање никада није било снажније." „Не могу да поверујем", рекох. „Веруј. Страшно сам се заљубила у једног колегу са посла — не знаш га — и он је ожењен, али ће се развести да би био са мном, баш као што и ја намеравам да се разведем да бих била са њим." „Али деца, хоћу да кажем, дете", рекох. „Средићемо то. И досад смо све ствари лако срећивали, лакше него други парови, учинићемо то и сада. Кенет ће у прво време бити са мном, а кад сасвим престане да сиса, можеш га узимати кад год то зажелиш и онолико колико то буде њему одговарало." „Али ни њему не одговара то што ме ти остављаш, што се разводиш од мене, растураш нашу породицу", рекох. „Жао ми је, нисам то желела, и заправо сам покушавала то да избегнем, али снага осећања која гајим према том човеку, а и он према мени —" „Како се зове?" „Каквог то значаја има?" „Једноставно, реци ми како се он зове, можда га ипак знам." „Чак и да га знаш, а не знаш га, ништа што би могао да учиниш или кажеш —" „Његово име, молим те, његово име. Просто желим да знам шта или ко се испречио испред мене." „Шта би могао сазнати из његовог имена? Ако се зове Буч или Спајк или Мајк, да ли би те то више или мање уверило у то да га не волим много и да се нећу развести од тебе да бих се удала за њега?" „Значи, Мајк?" „Не, није, али ти је јасно шта хоћу да кажем. Добро, јесте Мајк", пошто сам наставио да зурим у њу као да сам је ухватио у лажи, „па шта онда? Мајки, Мајкл или Мајк, то је тек име." „Како се презива?" рекох. „Е сад је доста, Жил. Немој почињати да стварaш проблеме." „Не желим да починьем било шта. Једино желим да знам како се тај човек зове и презива. То може бити начин да почнем себи да говорим да ме ти напушташ и разводиш се од мене и растураш нашу породицу због Мајка тог и тог, а не због некакве сенке. Нисам сигуран зашто, али ће ми све то тада изгледати стварније и тако ћу моћи да се лакше носим са тиме." „Спиникер", рече она. „Мајк Спиникер." „Пише се са *и*, *а* или *е* или чак са *у* у другом делу презиме-

на?" „Е сад си га претерао", рече она. „Нема везе, у реду је — довољно је и ово." Устадох, дохватих телефонски именик крај телефона у спаваћој соби. „Шта радиш то?" рече она. „Не може бити много Мајк Спиникера овде, са *а, е, у* или још једним *и*." Угледах његово име. „Ево га један Мајкл са два *и* у Трећој авенији." Окренух број. „Престани", рече она. „Он живи у другом граду, путује сваки дан на посао." Јавила се нека жена. „Је ли ту Мајкл Спиникер?" рекох. „Ко га тражи?" рече жена. „Лајонел Месер. Зовем га због његовог складишта." „Мајк поседује складишта? Нисам то знала." „Још какво, и треба нешто о њему да му хитно саопштим уколико не жели да банкротира до поноћи." „Позваћу га, будите на вези." Одложила је слушалицу. „Немој губити време", Арлен ми рече заваљена на кревету. „Спусти слушалицу. То није тај Мајк. Кажем ти, овај живи педесет миља далеко одавде." „Хеј, о каквом је то складишту реч?" рече Мајк. „Здраво, г. Спиникер. Познајете ли Арлен Дорси? Арлен Черноф Дорси?" „Наравно да је знам. Радимо у истој компанији. Нешто јој се догодило? Мислио сам, наиме, да се, у ствари, ради о некаквом складишту, које ја, заправо, ни немам." „Изгледате веома заинтересовани за гђу Черноф. Јесам ли у праву?" „Наравно да сам заинтересован. Због тона којим говорите, ко не би био? Шта се догодило?" „Звучи као да сте заљубљени у гђу Черноф, г. Спиникер. Јести ли?" „Слушајте, ко сте ви? И зашто ме уопште узнемиравате? Или сте окренули погрешног Спиникера или сте сасвим полудели, и све ово нема никаквог смисла, па ћу морати да спустим слушалицу." „Овде је њен муж, паметњаковићу, и биће боље да престанеш да се виђаш са њом или ћу ти сломити врат голим рукама. Ако и то не буде доста, просвираћу метак кроз твој сломљени врат. Има начина да то заиста учиним. Не мислим да било кога унајмим због тога, већ ћу сам то учинити са особитим уживањем. Могу то. Морам. Је л' ти сад јасно?" „Јасно ми је, буразеру. Океј, нема фрке. Добио си прави број и ниси полудео и све што си рекао погодило је тачно у мету; јако се извињавам што сам те толико изнервирао. Али претпоставимо да у граду постоје два Мајкла Спиникера, јер ја немам никакво складиште, а после онога што си ми рекао, ни не планирам било шта слично да радим са својим новцем, већ једино да га држим у банци, океј?" „Јасно ко дан", рекох и спустих слушалицу. Арлен дојури у дневну собу. „Заиста си то због мене учинио? Заиста си отишао тако далеко?" „Нису то биле само празне претње и нисам то радио само зато што сам мислио да прислушкујеш. Према ономе како ја видим наш брак, све дотле док не постане заиста немогуће да живимо заједно, ми смо упућени једно на друго за цео живот.

Наравно, тако сматрам пре свега због детета." „Тако сам и мислила. Знаш, ма како било грозно ово што се догодило са мном, мислим да су се моја осећања окренула за нових сто осамдесет степени. Сад тек схватам каквог мужа имам. И какав је слабић и свиња испао онај тип због онога што ти је рекао, чак и да си све то блефирао, и како се само заклињао да ће ме заштитити од тебе и своје жене уколико искрсну проблеми. Жао ми је, Жил. Толико ми је жао да бих сад могла себи главу да расцопам о ову столицу. Ако није довољно да ти кажем како те јако много волим, шта још да кажем или учиним да бих доказала како је то истина и да желим заувек да останем твоја жена?" „Могла би, рецимо, да ме свучеш и однесеш у кревет." „Хоћу, ако будем имала толико снаге." Обујми ме рукама око струка и покуша да ме подигне. „Уф, какав терет. Уместо да те носим, што нисам у стању, шта кажеш на то да ти једноставно скинем одећу и урадимо било шта што желиш, одмах овде, на поду, или на каучу?" „Ја сам за", рекох, а она дохвати крајеве моје крагне и скиде ми кошуљу.

Ово је такође смешно и сасвим измишљено. Зашто не бих рекао шта се заиста догодило и окончао са тиме? Све је било веома једноставно и брзо. Вечерали смо када ми је саопштила да ме напушта због човека по имену Мајк. Нисмо имали деце, у браку смо били већ осам година. Рекох да јој нећу правити било какве сметње. Знам да би то било бесконачно и да једино желим да она буде срећна. Ако не може да буде срећна са мном, биће ми драго да је са неким ко ће моћи да је усрећи. Она рече да је захвална што сам све то примио толико мирно и на тако примеран, цивилизован начин. Упитах је за њега. Били су заједно већ шест месеци. Разведен је, има два детета. Те ноћи смо Арлен и ја, први пут откако смо у браку, спавали у одвојеним собама, односно први пут а да неко од нас двоје није био страшно љут на оног другог или толико болестан да му је било потребно да спава сам. Једноставно смо сматрали да треба да спавамо одвојено док се она не одсели. Њих двоје су од следећег месеца изнајмили заједнички стан. Помогао сам јој да спакује и однесе ствари до комбија који је изнајмила. Рекох јој да нећу имати ништа против уколико и Мајк дође да помогне, пошто је ствари требало превозити у неколико тура. Рече ми да верује како нас двојица не би требало још дуго времена да се сретнемо; можда онда кад се будү узели, можда после годину дана њиховог брака, када и ја будем могао да дођем са својом новом женом, јер сигурна је да ћу је до тада имати. „И ти ћеш за неколико месеци бити заљубљен у неког као што сам ја сада у Мајка." Рекох: „Надам се да си у праву. Биће то свакако оно што ми

треба". Тако је отишла. Мислио сам да све то добро подносим, али преварио сам се. Нисам се, заправо, могао помирити са тиме. Сваке вечери опијао сам се размишљајући о њој. Читао сам њезина стара љубавна писма, посматрао њезине фотографије и ударао песницама по зиду или столу, викао и плакао. Нисам могао издржати да мислим о томе како је сада са другим мушкарцем, како га љуби, шапуће му, води љубав с њиме, чини му све оне мале нежности, поверава му се, прича му шта јој се догодило тог дана у продавници, пита га да ли би волео да погледају тај и тај филм, одлази са њим на ручак, проводи викенд ван града, посећује пријатеље, и тако даље, можда чак планира да има дете. Погађало ме је чак и то да су исте струке. Знао сам да ће их то још више зближити, све оне стручне ствари о којима могу да расправљају, да их претресају. Месец дана пошто је отишла, појавио сам се испред компаније у којој су радили у време када сам знао да завршавају свој радни дан. Петнаест минута касније изашли су заједно из зграде, држећи се за руке, живо расправљајући. Имао сам француски кључ код себе. Извукао сам га испод јакне, потрчао за њим и узвикнуо: „Ево га Жил, њен муж, ти, копиле" и ударих га по руци коју је испружио како би заштитио главу од француског кључа. Ухватио се за руку и почео да бежи, али га погодих право у потиљак кључем. Стропошта се. Наставио сам да вичем: „Никада нећу дозволити да она буде са неким другим, ти, копиле, никада! Сувише је волим. Волим је заувек", и замахнух француским кључем изнад његове главе, али га нисам ударио. Дошла је полиција. Нисам ни покушавао да побегнем. Немам појма шта је Арлен за то време радила. Ухапсише ме. Мајка су однели у болницу. Касније ме је тужио суду. Утврдише да сам крив и одрапише пет година. То значи да ћу у затвору издржати три и по године, уколико не будем правио некакве проблеме. Арлен ме посећује сваки дан када јој дозволе и остаје што год дуже може. Треба јој довде око шест сати вожње аутобусом, али она каже да јој то није неки проблем. Два пута током првих пола године како сам овде дозволили су нам да прошетамо један сат по затворском врту. Прекинула је са Мајком и он се већ спанћао с неком другом. „Није баш дуго трајала та вечна љубав коју ми је изјављивао", рече Арлен, „мада ми она сада ни не треба." Неколико пута ми је рекла да никада више неће бити с неким другим осим мене. Није јој се баш допало то што сам Мајка ударио француским кључем, али јој је сада јасно да је то вероватно био једини начин да јој ставим до знања колико је волим и желим да је поново имам. „На неки чудан начин то је помогло да ти се поново вратим. Можда те је исто тако

оно што сам учинила и начин на који сам то учинила натерало да изгубиш самоконтролу и покушаш да га убијеш, и ја покушавам да те у томе разумем. Али, од сада ће све бити другачије. Једва чекам да се заједно вратимо кући, да те загрлим, спавам с тобом, једва чекам." На појединим, тачно одређеним местима у врту могли смо да се пола минута загрлимо и пољубимо, али смо увек прекорачивали рок, па би нас стражар опомињао.

Не, није то. Већ ово. Није било никаквог француског кључа. Постојао је Мајк. Моја жена се заљубила у њега и саопштила ми то током доручка, а не вечере. Рече да није хтела то да ми призна увече, јер је желела да ми остави довољно времена да се привикнем на то пре но што легнем и, исто тако, да она покупи своје ствари из стана и однесе их са пријатељем. Нисмо имали деце. Покушавали смо, али нисмо могли. Тада сам отишао на операцију и од тада смо могли да имамо дете, али она рече да нам брак није онако добар као што би требало да буде и као што би она желела, па да буде сигурна да је то један добар брак пре но што се одлучи на дете. Било је то пре три године. До тада је имала неколико веза. Причала ми је о њима док су биле актуелне. Нисам баш био пресрећан због тога, али сам се мирио с тиме јер нисам желео да ме напусти. Немам појма зашто сам уопште поменуо поклон. Можда зато што је њен рођендан за две недеље и што сам недавно размишљао шта да јој поклоним. Наруквицу, помислих. Или минђуше? Али, сада од тога нема ништа. Јутрос је рекла да схвата како јој је ово трећа или четврта озбиљна веза у последње три године. Било је још једна или две, али оне су се брзо окончале и нису биле тако озбиљне. Она више не жели да их наставља док је у браку или барем док је са мном. То не би било фер према мени, рече. Такође је рекла да није требало да се мирим са тиме, јер нисам то заслужио. Рече, и да сам јој рекао да престане, она то не би учинила. Но, требало је ипак да јој кажем да се носи у мајчину из куће, и то још пре две-три године. Пошто нисам, она ће ме сада напустити. То значи развод, рече она. Брак нам више не функционише. О чему то она прича? упитала се. Брак нам је толико лош да не верује да ће икада и функционисати — никада, једноставно никада. И зато што жели да има децу, можда двоје, можда чак троје, али са неким у кога је страшно заљубљена; окончаће наш брак и потом се удати за неког другог. Можда ће то бити Мајк, али, искрено речено, сумња у то. Ожењен је, мада пред разводом, и већ је наговестио да не жели више да улази у брак. Има двоје деце из претходног брака, и то му је сасвим довољно. У сваком случају, рече она, праведније је да ја останем овде,

а она оде, пошто је она та која растура брак. Наравно, уколико ја желим да одем, рече она, тада би она била више него срећна да остане, пошто је ово велики стан и сасвим би јој одговарао, а тешко би било наћи исти за тако ниску кирију. „Ако немаш ништа против", рекох, „мислим да бих волео да задржим стан. Изгубити те и још уз то тражити нови стан, мислим да би то било превише за мене." „Немаш ништа против", рече она, „зашто бих имала? Већ сам рекла да је стан твој ако га желиш. Па, да ли би имао нешто против ако бих одмах сад почела да пакујем?" „Не, само напред. Волео бих, наравно, да останеш заувек, али шта бих могао учинити да те задржим? Ништа, претпостављам, је ли тако?" „Тако је." Она оде у спаваћу собу. Однео сам посуђе у кухињу, опрао га, сео за мали сто крај прозора и посматрао реку. Сат касније ушла је у дневну собу са два кофера и врећом за ствари. „Ово би за сад требало однети", рече она. „Ако се слажеш, договорила сам се с пријатељем да по остале ствари дође неки други пут." „Важи", рекох. „Живећеш са Мајком?" „Не, рекла сам ти већ, он је ожењен, још увек је са женом. За сада ћу бити код Елене. Ако ти будем због нечега требала, можеш ме тамо наћи или на послу. Имаш њен број?" „Погледаћу." „Али нећеш ме ни на један број звати због оних сасвим личних разлога, зар не? Да ми, рецимо, кажеш колико ти недостајем или нешто слично и да желиш да се вратим? Јер ја сам се дефинитивно одлучила, Жил. Брак је завршен." „Јасно ми је. Хоћу да кажем, није ми јасно зашто је завршен, али ми је јасно да ти то тако осећаш. Могу ли те на било који начин убедити у супротно? Зар не постоји било шта што бих могао учинити или рећи или обећати што би ти помогло да промениш одлуку?" „Не, ништа." „Онда, због ом", рекох. „Страшно ћеш ми недостајати. Бескрајно те волим. Патићу много због овога, и то ко зна колико. Али то је мој проблем, не твој, претпостављам, и на крају ћу га ипак савладати." „Драго ми је да тако говориш. А не то да ћеш бити тужан — не желим да такав будеш — да барем сагледаваш ситуацију онаквом каква заиста јесте и да ћеш једнога дана успети да је превладаш. Јер тако ће бити много лакше — већ јесте — за обоје. Видећеш. Преболећеш ме пре но што тога будеш свестан." „Не, никада", рекох. „Хоћеш, хоћеш." „Кажем ти. Никада." „Не, знам да хоћеш. Због ом." Отворила је врата, изнела кофере на ходник, рекла: „Вратићу се по њих одмах", и понела врећу са стварима низ степенице. „Помоћи ћу ти око кофера", довикнух јој. „Не мораш", рече она. „Заправо би било боље ако би сада затворио врата како не бисмо морали да поново говоримо због ом." Затворих врата.

С енглеског
Бранислав КОВАЧЕВИЋ

Стивен ДИКСОН

ИЗ СЕЋАЊА ОРНИТОЛОГА АМАТЕРА

ИЗ СЕЋАЊА ОРНИТОЛОГА АМАТЕРА (1)

Гнезде се где стигну, рече ми неки дан сликар
и орнитолог Рашајски.
Тако, на њихова бела и скоро округла јаја
можеш наићи у трави,
у дупљама и у пећинама,
на жилавој или од жеге испуцалој земљи.
И нимало не хају
ако их случајно дотакну канџама,
ако их испијају наискап, уместо млека и росе.

Најчешће подвију реп и беже,
чак и ако их затекнеш на леглу или како хране
свежим месом своје младунце, изузимајући
уралску сову,
окрутнију и агресивнију од орла.
И тако, једнога лета, док јој је један мој друг
мирно истраживао, негде у Карпатима, гнездо,
женка је налетела као земљотрес,
кидајући му канџама јакну од коже дебеле као прст,
остављајући му дубоке ране на леђима и лопатици.
Горе је, додуше, прошао славни Хоскинг
који изгуби око
док је настојао да јој овековечи у сликама
младунце налик на маслачак у цвату.

Кажем ти, чудесна су то бића, двоструке нарави,
чак и ако њихово тело
нема рибљи реп
и не пламте никаквом љубављу.

СРЦЕ УМЕСТО СРЦА

Јесењи месец, могиле од воде и магле, прозори
широм отворени.
„Блиста/у уму неба Бог", каже Езра,
и разазнајеш само ветар лепета крила,
ветар окретања главе за сто осамдесет степени.
Ту је само сова са по једним оком египатског бога
на врху сваке канце,
са срцем уместо срца,
са устима скројеним по мери свадбеног поклича;
сова,
урезана у песак Еладе и Библоса,
уклесана у дрво, у камен и надасве у ништавило.

Камени ветар вековима не дува. Колико оком стижеш —
само шуме совиних кљунова спремних да отму са неба
глинене таблице/заслепљујуће светлосне књиге,
спремне да ти разоре тело
логорским ватрама и крвљу.

СТУДИЈА ГЛЕЖЊА

Падала је киша са змијама и камењем тога јутра,
аутобус је личио на звер која промиче пољем
са уљаном репицом и псима.
Упадао је у блато,
израњао би, лебдећи понад асфалта
и моје око обујмљено светлошћу
бургијало је погледом мајушни глежањ, нестварно бео,
избраздан стотинама плавих капилара,
љубичастих чак,
чији су крајеви отварали чудесне површине и чврсте
као силицијум,
стидљиве и жељне украса.

Могу се урезати, тетовирати тајне поруке на њима,
рекох себи,
историја мојих изгубљених ратова, на пример.
А напољу је падала киша са јабланима и змијама
и нека туђа уста сркала су бестидно мој ваздух
у којем се искрио племенит метал.

ПО БРЕГОВИМА, УВИС

Управо сам испијао своју кафу, тога јутра.
На окнима су се укритали
багремови које је тукао простор и мраз.
Био сам оптимист или боље пустошан.
Давно сам се одрекао идеје о жртви
која сања ред и савршену меру,
која прибегава изразима: може, треба, умесно је.

Замишљао сам,
угледао бих сове прободене ексерима, тога јутра,
заточене у речима на белом, бескрајном зиду;
сове које стењу од оштрог млаза светлости,
пењући се као плава суза, по бреговима, увис.

ПРОМОЦИЈА КЊИГЕ У ПУСТИЊИ

Борови шумарци, пешчани кртичњаци, ови божури
који у ваздуху експлодирају, из ништавила,
а ми, попут змијоликих стубова с прстеновима,
уривеним у пешчано месо натопљено водом,
ми, читајући поезију
као што би подизали кућу.

Невине речи, оловне, оштре; речи као бодеж из Толеда
и пространа, равна, пепељаста —
самоћа која вијуга попут велеградског булевара
међу липама у цвату.

Шта нам је удес,
шта нам је наум
у овом ужасном зујању, у најезди огромних, зелених мува,
не бих тачно знао, стари мој.

Одасвуд,
књига одјекује као нова планета, као велика љубав
у пустињи.

ФИЗИОЛОШКА НЕЛАГОДНОСТ

Ствари су се јављале редом, у њиховој нежној нејасноћи:
најпре нож и кашика, зарђали и црни,

скамењени на јасеновом столу,
потом изношене чизме,
бицикл, кишобран,
бунтовни лик песника
који се кревељи из позлаћеног рама,
цигарете и упаљач, мермерна пепељара, течна тмина
што капље с тавана.

Осећао сам малу, унижавајућу физиолошку нелагодност,
очајнички сам настојао да широм отворим прозоре, да бих
гледао звезде које покаткад расту као пролећна трава,
да поимам смрт као обичну и плодну идеологију,
коцутом која се прикрада кроз густиш папрати.

БУК СА ОДОРОМ И КРУНОМ

Једино врхови борова, снажно осветљени после кише
и силни наговештаји јутра.
Кишне капи обликују вука са језиком који млатара
као плави каиш,
ћука са одором и круном, јастреба који гони
дивље голубове.

Море је једно црно крзно,
заљубљена материја која из јајета надире.

Једино врхове борова и маглине разазнајеш са нивоа терасе.
Можда то ветар, или можда море, ево, руком, или дахом,
или бедрима
потреса борове.

Вучји језик који виси међу мајушним иглама,
јастреб који гони голубове, ћук са круном и одором
оваплоћиће се опет, али — кад?

Црно крзно мора гута небеса, мрвећи их својим оклопима.
То је млин који меље, клесар за камен, за ум и ад.

ПОСЛЕДЊИ ДИЈАЛОГ

Ми се котрљамо, остарели и невини, драга,
како по овом каучу боје пурпура,
блатњавом као сеоски пут с пролећа,
тако и по леду белог, викторијанског тепиха,

расправљајући о великим истинама,
пратећи сопствену интеграцију (као млаз) с природом.
Совине су канце налик на руку која се претвара
у песницу и кнуту, кажеш;
и ето колико тишине, колико реда васпоставља смрт
међу стварима!

С друге, практичне стране света, ми забадамо,
као на неки тајни знак, нокте у наше месо,
поглед — у течно корито лежаја.
Је ли то велика ушара? питаш. Обична кукумавка?
Свеједно, њена
црна крила прекривају нам све жудње
и будућност, попут неких прозорских капака.

С румунског
Адам ПУСЛОЈИЋ

Јоан ФЛОРА

ЗОРА

Роман

(Наставак из претходне свеске)

Џон Довсон је био згодан човек. Упркос његову необријану лицу, замршеној коси и згужваној кошуљи, било је у њему нечег изузетног. Имао је четрдесетак година — без сумње, професионални војник — продорних очију, одлучне браде, танких усана, висока чела и финих руку.

Кад сам отворио врата, затекао сам га како лежи на пољском кревету и зури у плафон. Тај кревет је био једини комад намештаја у ускоj белој ћелији. Захваљујући генијалном систему вентилације којег смо инсталирали, та ћелија без прозора је била мање загушљива него она соба горе.

Кад је постао свестан мога присуства, није показао ни изненађење ни страх. Није устао већ се само придигао у седећи положај. Посматрао ме је дуго, као да је мерио густину мога ћутања. Његов поглед је обухватио цело моје биће, а ја сам се питао да ли види да сам ја маса очију.

„Колико је сати?" упита он грубо.

Несигурним гласом одговорих да је четири прошло. Он се намршти као да се трудио да докучи скривено значење мојих речи.

„Кад излази сунце?" упита он.

„За сат", рекох, и додадох, не знајући зашто: „Отприлике".

Зурили смо један у другога подуже, и ја одједном схватих да се време креће својим нормалним, правилним током. За један сат, ја ћу га убити, мислио сам. А још у то стварно не верујем. Овај сат што ме још дели од убиства,

биће дужи него цео живот. Припадаће увек далекој будућности. Никада неће бити прошлост.

Било је нечег древног у нашој ситуацији. Били смо сами, не само у ћелији, него у целоме свету; он седи, ја стојим, жртва и џелат. Ми смо први — или последњи људи божјег стварања; наравно, били смо сами. А Бог? Он је био присутан, негде. Можда је Он био отелотворен у изгледу којим ме је Џон Довсон инспирисао. Недостатак мржње између џелата и жртве, можда је то Бог.

Били смо сами у тесној, белој ћелији, он седећи на кревету, а ја стојећи пред њим, гледајући један другога. Пажелео сам да могу да видим себе његовим очима. Можда и он жели да види себе мојима. Нисам осећао ни мржњу, ни гнев, са сажаљење. Допадао ми се, то је све. Свиђало ми се како се намршти кад размишља, како гледа у своје нокте док покушава да формулише своје мисли. Под другим околностима, могао би ми бити пријатељ.

„Јеси ли ти тај?" упита он грубо.

Како је погодио? Можда чулом мириса. Смрт има мирис, и ја сам га унео са собом. Или је можда, чим сам ушао на врата, видео да немам ни руке, ни ноге, ни рамена, да сам цео ја — само очи.

„Да", рекох.

Осећао сам се сасвим мирним. Корак пре последњег је тежи; последњи корак доноси разборитост и сигурност.

„Како се зовеш?" упита он.

Ово питање ме узнемири. Да ли га сваки осуђеник поставља? Шта му треба да зна име свога џелата? Да га понесе на онај свет? С којим циљем? Можда не би требало да му кажем, али не могу да одбијем ништа човеку осуђеном да умре.

„Елиша", рекох.

„Веома музикално", примети он.

„То је име пророка", објасних. „Елиша је ученик Елијахов. Он је повратио живот једном дечаку тако што је легао на њ и дисао му у уста."

„Ти радиш супротно", рече он с осмехом.

Није било трага гнева ни мржње у његову гласу. Можда се и он осећао разабраним и сигурним.

„Колико ти је година?" упита он с интересовањем.

„Осамнаест", рекох му. Због нечега додадох: „Скоро деветнаест".

Он подиже главу, и било је сажаљења на његовом мршавом, изненада изоштреном лицу. Гледао је у мене неколико часака, онда тужно заклима главом.

„Жалим те", рече.

Осетих како његово сажаљење прође кроза ме. Знао сам да ће ме свег прожети, да ћу сутра сам себе сажаљевати.

„Испричајте ми причу", рекох. „Смешну, ако можете."

Осетих да ми тело тешча. Сутра ће бити још теже, размишљао сам. Сутра ће бити теже за мој живот и његову смрт. „Ја сам последњи човек кога видите пре него што ћете умрети", наставих. „Покушајте да ме насмејете."

Још једном сам био обухваћен његовим погледом сажаљења. Питао сам се да ли сваки човек који је осуђен на смрт гледа на тај начин последњег човека кога види, да ли свака жртва сажаљева свога џелата.

„Жалим те", понови Џон Довсон.

Уз огроман напор пође ми за руком да се осмехнем.

„То није смешна прича", приметих.

Он ми узврати осмех. Који је од наша два осмеха био тужнији?

„Јеси ли сигуран да није смешна?"

Не, нисам био сигуран. Можда *постоји* нешто смешно у њој. Жртва што седи, џелат који стоји — смешкају се и разумеју један другога боље него да су другови из детињства. Такви су учинци времена. Углађеност конвенционалног понашања је збрисана; свака реч, поглед и гест је гола истина. Постојала је хармонија између нас; мој осмех је одговарао његовом; његово сажаљење је било моје. Ни један људски створ ме уопште не би разумео тако како ме је он разумео тога сата. Ипак, знао сам да је то било једино због улога̂ које су нам додељене. И то је било оно због чега је та прича била смешна.

„Седни", рече Џон Довсон, правећи ми места на кревету са своје леве стране.

Седох. Тек тада сам видео да је за целу главу виши од мене. И ноге су му биле дуже од мојих, које чак ни тло нису досезале.

„Ја имам сина твога узраста", поче он. „Али он уопште није као ти. Он је плавокос, јак и здрав. Воли да једе, пије, да иде у биоскоп, да се смеје, пева, да излази с девојкама. Он нема ни један од твојих страхова, твојих несрећа."

И настави да ми прича још о томе сину који „студира у Кембрицу". Свака реченица је била језик пламена што ми сажиже тело. Десном руком сам пипао револвер у џепу. И револвер је био усијан и пржио ми прсте.

Не смем га слушати, рекох себи. Он је мој непријатељ, а непријатељ нема приче. Морам мислити на нешто друго. Због тог сам желео да га видим, да бих мислио на нешто друго док он прича. На нешто друго . . . али на шта? На Илану? На Геда? Да, треба да мислим на Геда, који мисли

на Давида. Ја треба да мислим на нашега хероја, Давида бен Мошеа, који . . .

Затворих очи да видим Давида боље, али без успеха, јер ја Давида никада нисам видео. Име није довољно, помислих. Мора да се има лице, глас, тело да би се прикачило на то име Давид бен Моше. Боље да мислим о лицу, гласу, телу које познајем. Гед? Не, тешко је замислити Геда као човека осуђена на смрт. Осуђена на смрт . . . то је то. Зашто нисам на то помислио пре? Џон Довсон је био осуђен да умре; зашто га не бих крстио Давид бен Моше? Следећих пет минута ти си Давид бен Моше . . . у хладној, мртвачки белој ћелији затвора у Акри. Куцање на вратима, и улази рабин да ти чита Псалме и чује те како кажеш *Видуи*, ону страшну исповед у којој ћеш признати своју одговорност, не само за грехове које си учинио речју, делом или мишљу, него и за оне које ћеш проузроковати да и други учине. Рабин ти даје традиционални благослов: „Бог те благословио и спасио . . .” и посаветова те да се не бојиш. Ти одговараш да се ти не бојиш, да би, кад би имао прилике, то опет учинио. Рабин се смеши и каже да смо сви ми вани поносни на тебе. Он је тако дубоко дирнут да мора да начини напор да би задржао сузе; коначно му је тај напор претежак и он гласно јеца. А ти, Давиде, не плачеш. У тебе су нежна осећања за рабина јер је он последњи човек (џелат и његови помоћници се не рачунају) кога зидиш пре него што умреш. Пошто он јеца, ти покушаваш да га тешиш. „Не плачите”, кажеш, „ја се не бојим. Не треба да ме жалите.”

„Жалим те”, рече Џон Довсон. „Ти ме бринеш, а не мој син.”

Он стави своја стопала на патос. Био је тако висок да се, кад устаде, морао погнути да не удари главом о плафон. Он стави руке у џепове својих згужваних каки-панталона и поче да корача тамо-амо по ћелији: пет корака у једном правцу, пет у другом.

„Признајем, то је смешно”, приметих.

Изгледало је да није чуо, већ је наставио да корача од зида до зида. Погледах на свој сат: било је 4.20'. Одједном он стаде испред мене и затражи цигарету. Имао сам кутију „плејера” у џепу и хтедох да му дам. Али он одби да узме цело пакло, рекавши сасвим мирно да очито неће имати времена да их попуши.

Тад рече с изненадним нестрпљењем:

„Имаш ли оловку и папира?”

Истргох неколико листова из мога нотеса и дадох му, као и оловку.

„Само кратку забелешку коју бих желео да предате моме сину", рече он. „Написаћу адресу."

Дадох му свој нотес да га употреби као подметач. Он стави нотес на кревет и пригну се да пише из стојећег става. Неколико минута тишину је реметио само шум оловке по папиру.

Погледах, очаран, његове фине руке с дугим, витким, аристократским прстима. С рукама попут тих, помислих, далеко се може догурати. Нема потребе да се клања, осмехује, прича, даје комплименте или носи цвеће. Такве руке све то надокнађују. Роден би волео да их изваја...

Помисао на Родена ме подсети на Штефана, једног Немца кога сам упознао у Бухенвалду. Био је вајар пре рата, али, кад сам га ја сусрео, нацисти су му већ били одсекли десну руку.

У Берлину, у време првих година Хитлерова доласка на власт, Штефан и неколико његових другова организовали су једну групу — зачетак отпора коју је Гестапо открио укратко након оснивања.

Штефан је ухапшен, испитиван, подвргнут мучењу. Дај нам имена, рекли су му, и пустићемо те. Тукли су га и морили глађу, али није говорио. Дан за даном, из ноћи у ноћ нису му дали да спава, — ипак није издао. На крају је довучен пред шефа Гестапоа Берлина, кротка, блага човека, који га је меко, очински саветовао да престане бити луд, тврдоглав. Вајар га је слушао камено нем. „Хајде", рекао је шеф, „дај нам само једно име као знак добре воље". Штефан није проговорио. „Гадно", рекао је шеф. „Ти ме приморараваш да те повредим."

На знак шефа, два есесовца су увели ухапшеника у просторију која је личила на операциону салу, са зубарском столицом инсталираном крај прозора. Поред ње, на столу покривену белом мушемом, били су уредно поређани хируршки инструменти. Затворили су прозор, привезали Штефана уз столицу и запалили цигарете. Благи шеф је ушао у просторију обучен у бели докторски мантил.

„Не бој се", рекао је, „ја сам био хирург".

Звецкао је около са инструментима, а потом сео пред ухапшеника.

„Дај ми своју десну руку", рекао је. Разгледајући је с блиског растојања, додао је: „Рекли су ми да си вајар. Немаш ништа да кажеш на то? Е, а ја имам. Ја знам да кажем све из твојих руку. Човекове руке говоре све о њему самоме. Узми моје, на пример. Никад не би помислио да су то руке хирурга, зар не? Истина је да никада нисам желео да будем доктор. Желео сам да будем сликар или му-

зичар. И нисам постао то; но, ја ипак имам руке уметника. Погледај их."

„Гледао сам их фасциниран", причао ми је Штефан. „Имао је најлепше, најанђелскије руке које сам икада видео. Заклели бисте се да припадају осећајном, неземаљском човеку."

„Као вајару, потребне су ти руке", наставио је шеф Гестапоа. „На жалост, *нама* нису потребне", и рекавши то, одсече му један прст.

Следећег дана је одсекао други прст, и дан након тога — трећи. Пет дана, пет прстију. Отишло је свих пет прстију десне руке.

„Не брини", уверавао га је шеф. „С медицинске тачке гледишта, све је у најбољем реду. Нема опасности од инфекције."

„Видео сам га пет пута", причао ми је Штефан. (Из некаквог непојмљивог разлога, није убијен, већ једноставно послат у концентрациони логор.) „Пет дана сам га виђао из непосредне близине, и сваки пут нисам могао да одвојим очи од његових руку, најлепше обликованих руку које сам икада видео . . ."

Џон Довсон заврши писмо и пружи ми га, али сам га ја једва видео. Моју пажњу су заокупиле његове поносне, глатке, фине руке.

„Јесте ли ви уметник?" упитах.

Он одмахну главом.

„Никада нисте сликали, или свирали неки инструмент, или бар желели да то радите?"

Он ме је посматрао ћутећи, потом суво рече:

„Не."

„Можда сте, онда, студирали медицину?"

„Никад нисам студирао медицину", рече скоро љутито.

„Гадно."

„Гадно? Зашто?"

„Погледајте своје руке. То су руке хирурга. Руке које одсецају прсте."

Размишљајући, он стави листове хартије на кревет.

„Је ли то та смешна прича?" упита он.

„Да, врло смешна. Момак који ми је то испричао, тако мисли. Он јој се дотле смејао док не заплаче."

Џон Довсон климну главом и рече бескрајно тужним гласом:

„Мрзиш ме, зар не?"

Нисам га уопште мрзео, а желео сам да га мрзим. То би ми много олакшало. Мржња — попут вере, или љубави, или рата — оправдава све.

„Елиша, зашто си убио Џона Довсона?"

„Био је мој непријатељ."

„Џон Довсон? Твој непријатељ? Мораћеш то боље да објасниш."

„Па, добро. Џон Довсон је био Енглез. Енглези су непријатељи Јевреја у Палестини. Дакле, био је мој непријатељ."

„Али, Елиша, ја још не разумем зашто си га убио. Јеси ли ти био његов једини непријатељ?"

„Не, али ја сам добио наређење. Ти знаш шта то значи."

„Да ли га је једино то наређење учинило твојим непријатељом? Говори, Елиша. Зашто си убио Џона Довсона?"

Да сам могао потврдити мржњу, био бих поштеђен свих тих питања. Зашто сам убио Џона Довсона? Јер сам га мрзео, то је све. Апсолутност мржње објашњава било какву акцију, па чак и кад је она крајње нехумана.

Наравно да сам желео да га мрзим. Делимично сам и због тога дошао да га увучем у разговор пре него што га убијем. Било је то апсурдно резоновање с моје стране, али чињеница је да сам се, док смо разговарали, надао да ћу пронаћи у њему или у себи нешто што ће изазвати мржњу.

Човек мрзи свога непријатеља зато што мрзи своју сопствену мржњу. Он каже себи: Тај момак, мој непријатељ, начинио ме је способним за мржњу. Ја га мрзим не зато што је мој непријатељ, већ зато што ме је подстакао да мрзим.

Џон Довсон ме је начинио убицом, рекох сам себи. Он ме је начинио убицом Џона Довсона. Он заслужује моју мржњу. Али, да није њега, ја бих можда опет био убица, али не убица Џона Довсона.

Да, сишао сам у подрум да подјарим своју мржњу. То је изгледало доста лако. Војске и владе у целоме свету имају одређене технике за распиривање мржње. Говорима, филмовима и другим врстама пропаганде, они креирају слику непријатеља у којој је он инкарнација зла, симбол изазивања патње, главни извор окрутности и неправде свих времена. Техника је непогрешива, рекох себи, и ја ћу је усмерити на своју жртву.

Покушао сам да се за то ухватим. Сви непријатељи су једнаки, рекох. Сви су они одговорни за злочине извршене од стране других. Они имају различита лица, али сви имају исте руке, руке које секу језике и прсте мојих другова.

Кад сам силазио низ степенице, био сам сигуран да ћу сусрести човека који је осудио Давида бен Моше на смрт, човека који је убио моје родитеље, човека који је стао између мене и човека који сам желео да постанем, а који је сада спреман да убије човека у мени. Осећао сам, сасвим поуздано, да ћу га мрзети.

Поглед на његову униформу додао је уља на ватру. Ништа као униформа не разбуди мржњу. Кад сам видео његове витке руке, рекао сам себи: Штефан ће извајати моју мржњу према њима. И, поново, кад је сагнуо главу да напише опроштајну поруку сину, сину што „студира у Кембрицу", који воли да се „смеје и да излази с девојкама", помислио сам: И Давид пише своје последње писмо, можда Староме, пре но што ће ставити главу у омчу. А кад је говорио, моје срце је било с Давидом, који нема с киме да разговара осим с рабином. Али се не може разговарати с рабином јер је он сувише неодређен да пренесе твоје последње речи Богу. Можеш да исповедиш своје грехове, да говориш Псалме или молитве за мртве, да примиш његову утеху, или да га тешиш, али не можеш разговарати, не заправо.

Мислио сам на Давида, кога никада нисам упознао. Пошто није био први од нас кога вешају, знали смо тачно када и како ће умрети. Око пет сати ујутро врата ћелије ће се отворити, и шеф затвора ће рећи: Спремај се, Давиде бен Моше, време је. „Време је", то је ритуална фраза, као да само то, и ни једно друго време нема такво значење. Давид ће бацити поглед по ћелији, а рабин ће рећи: „Дођи, сине мој". Он ће изићи, остављајући за собом отворена врата ћелије (због нечег, никад се нико не сети да их затвори), и кренуће низ дуги ходник што води у просторију за погубљење. И пошто је он најглавнији, свестан чињенице да су други ту само због њега, Давид ће ићи у средишту пратње. Корачаће високо уздигнуте главе — сви наши хероји високо држе главе — са чудним осмехом на уснама. На другој страни ходника стотину очију и ушију чекаће да он прође, и први затвореници који угледају да се приближава, интонираће „Хатикву", песму наде. Како група одмиче, песма постаје гласнија, људскија, силнија, док њен звук не пригуши бат корака . . .

Кад је Џон Довсон говорио о своме сину, ја сам чуо Давидове кораке и одјек песме. Својим речима Џон Довсон је покушао да заглуши кораке, да збрише призор Давидова одласка низ ходник и чудног осмеха на његовим уснама, да утопи очајан звук „Хатикве".

Желео сам да га мрзим. Мржња би учинила све једноставнијим. . . . Зашто си убио Џона Довсона? Убио сам га јер сам га мрзео. Мрзео сам га јер га је Давид бен Моше мрзео, а Давид бен Моше је мрзео зато што је он говорио док је Давид ишао низ сумрачни ходник на чијем другом крају ће га дочекати смрт.

„Ти ме мрзиш, Елиша, зар не?" упита Џон Довсон, а нежност му преплавила очи.

„Покушавам да вас мрзим", одговорих.

„Зашто мораш покушавати да ме мрзиш, Елиша?"

Говорио је топлим, тужним гласом, са значајним одсуством знатижеље.

Зашто? питао сам се. Какво питање! Без мржње би све што смо ја и моји другови радили било узалуд. Без мржње не би се ни могли надати да ћемо извојевати победу. Зашто покушавам да те мрзим, Џоне Довсоне? Мој народ никад није знао како да мрзи. Наша трагедија кроз векове вуче порекло из наше неспособности да мрзимо оне који нас понижавају и, с времена на време, истребљивају. А сада наша једина шанса лежи у мржњи према вама, у учењу потребе и вештине мржње. Иначе, Џоне Довсоне, наша будућност ће бити само продужетак прошлости, и Месија ће бесконачно чекати своје избављење.

„Зашто мораш покушавати да ме мрзиш?" поново упита Џон Довсон.

„Да бих дао своме делу значење које би га некако надвисило."

Још једном је одмахнуо главом.

„Жалим те", понови он.

Погледах на сат. Десет до пет. Још десет минута. За десет минута ћу извршити најважнији, закључни чин свога живота. Устадох с кревета.

„Спремите се, Џоне Довсоне", рекох.

„Је ли време?" упита он.

„Врло близу", одговорих.

Он устаде, наслони главу на зид, можда да сабере мисли, или да се моли, или слично.

Осам минута до пет. Још осам минута. Извадих револвер из џепа. Шта бих учинио да он покуша да ми га отме? Али он нема шансе за бег. Кућа је добро чувана, и нема излаза из подрума осим кроз кухињу. Гед, Гедон, Џоаб и Илана су горе на стражи, и Џон Довсон то зна.

Шест минута до пет. Још шест минута. Одједном сам осетио да ми се сасвим разбистрило. Неочекивано се расветлило у ћелији; границе су повучене, улоге тачно одређене. Време сумње, питања̂ и неизвесности је прошло. Ја цео сам био рука што је држала револвер; ја сам био револвер кога је држала моја рука.

Пет минута до пет. Још пет минута.

„Не бој се, сине мој", рече рабин Давиду бен Моше. „Бог је с тобом."

„Не бој се, ја сам хирург", рече благи шеф Гестапоа Штефану.

„Порука", рече Џон Довсон. „Послаћеш је моме дечаку, зар не?"

Стајао је уза зид; он је био зид. Три минута до пет. Још три минута.

„Бог је с тобом", рече рабин. Плакао је, али га сад Давид није видео.

„Порука. Нећеш заборавити, је ли?" инсистира Џон Довсон.

„Послаћу је", обећао сам и додао: „Данас ћу је послати".

„Хвала", рече Џон Довсон.

Давид улази у комору одакле неће више изићи жив. Џелат га чека. Он цео је — очи.

Давид се пење на губилиште. Џелат га пита, жели ли да му се очи завежу. Давид одлучно одговара да не жели. Јеврејски борац умире отворених очију. Он хоће да гледа смрти у лице.

Два минута до пет. Извадих марамицу из џепа, али ми Џон Довсон нареди да је вратим назад. Енглез умире отворених очију. Он хоће да гледа смрти у лице.

Шездесет секунди до пет. Још минут.

Бешумно се врата ћелије отворише и мртви умаршираше испуњавајући нас својим ћутањем. Узана ћелија постаде готово неиздрживо загушљива.

Просјак ми дотаче раме и рече:

„Дан само што није."

А дечак који је изгледао као ја, рече с нелагодним изразом на лицу:

„То је први пут —", његов глас пресахну, и тада, осећајући да је оставио реченицу прекинуту, он настави: „први пут да гледам погубљење".

И мој отац и мати су ту, мој седи Учитељ, и Јерахмиел. Њихово ћутање је зурило у ме.

Давид се испрси и поче да пева „Хатикву".

Џон Довсон се смеши, с главом уза зид, усправан као да поздравља генерала.

„Зашто се смејете?" упитах.

„Никад не смеш да питаш човека који те гледа, зашто се смеје", рече просјак.

„Смејем се", рече Џон Довсон, „јер ми паде на памет да не знам зашто умирем". И након трена ћутања додаде: „Знаш ли ти?"

„Видиш", рече просјак. „Рекао сам ти да не питаш ништа човека који умире."

Двадесет секунди. Овај минут је био дужи од шездесет секунди.

„Не смејте се", рекох Џону Довсону. А хтео сам да кажем: „Не могу да пуцам у човека који се смеје".

Десет секунди.

„Желим да ти испричам смешну причу", рече он, „смешну причу".

Подигох десну руку.

Пет секунди.

„Елиша —"

Две секунде. Још се смеши.

„Штета", рече дечак. „Волео бих да чујем његову причу."

Једна секунда.

„Елиша —" рече таоц.

Опалих. Док је изговарао моје име, већ је био мртав; тане му је прошло кроз срце. Мртав човек чије су усне још биле топле, изговорио је моје име: *ЕЛИША*.

Он се полако сниза на тло, као да је склизнуо с врха зида. Његово тело оста у седећем положају, с главом савијеном између колена, као да још увек чека да буде убијен. Остао сам неколико часака уза њ. Осећао сам бол у глави, а тело ми је постајало тешко. Пуцањ ме је заглухнуо и онемео. То је то, рекох себи. Учинио сам. Убио сам. Убио сам Елишу.

Духови почеше да напуштају ћелију, водећи Џона Довсона са собом. Дечак је ишао уза њ, као да га води. Учини ми се да чујем како мати рече: „Јадни дечак! Јадни дечак!"

Тад сам се тешким корацима попео уз степенице у кухињу. Ушао сам у собу, али она није била иста. Духови су отишли. Џоаб није више зевао, Гедон није гледао своје нокте и није молио за покој мртвих. Илана подиже тужно лице к мени; Гед упали цигарету. Ћутали су, али је њихово ћутање било другчије од ћутања које ме је васдугу ноћ притискало. На хоризонту, сунце је излазило.

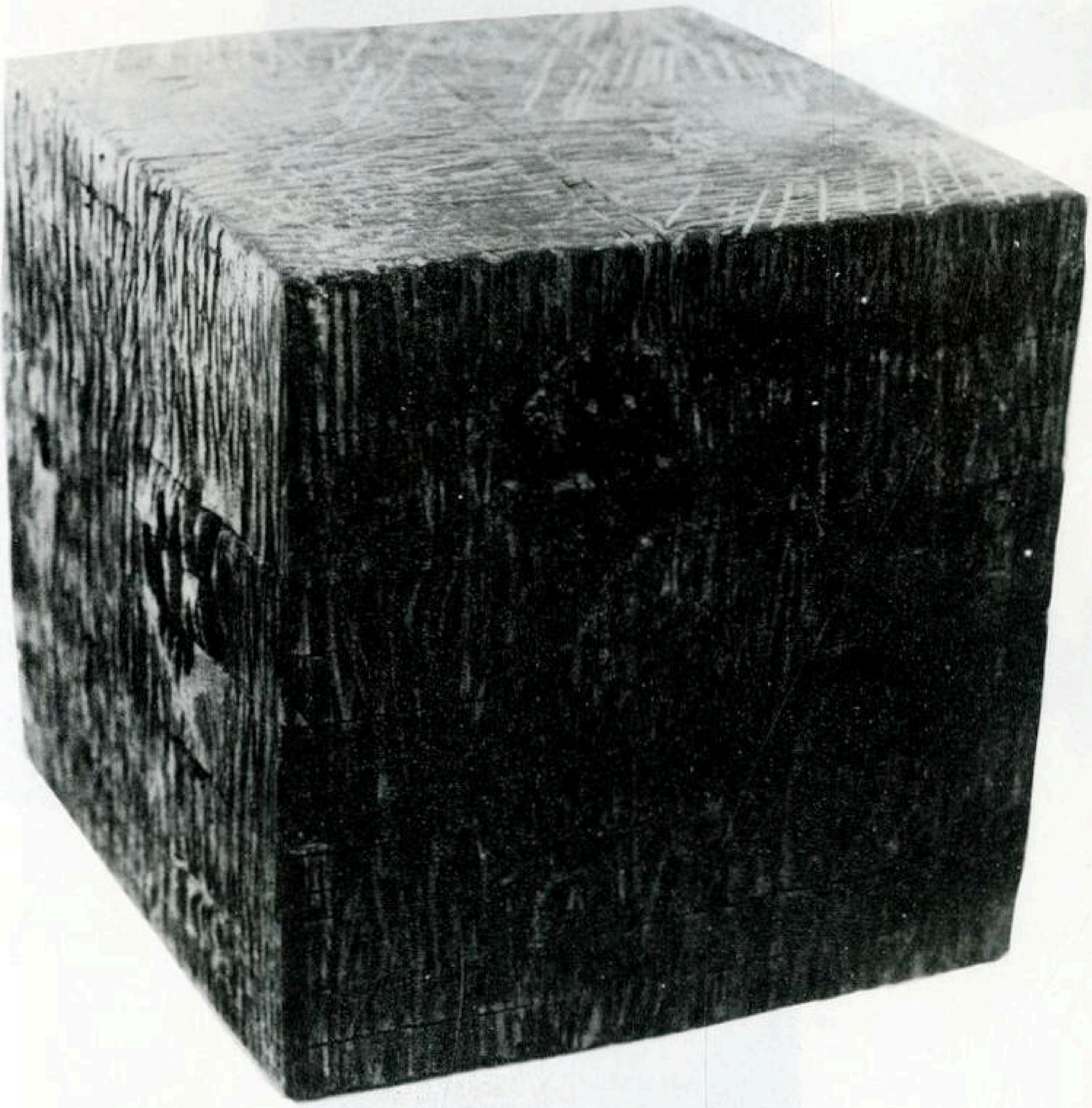
Пришао сам прозору. Град је још спавао. Негде се дете пробудило и почело да плаче. Желео сам да пас залаје, али пса није било нигде у близини.

Ноћ се подигла остављајући за собом сивкасто светло боје стајаће воде. Убрзо је остао само издеран комад таме што је висио у међупростору на другој страни прозора. Страх ми зграби грло. Дроњави комад таме је имао лице. Гледајући га, схватио сам разлог моме страху. Лице је било моје сопствено.

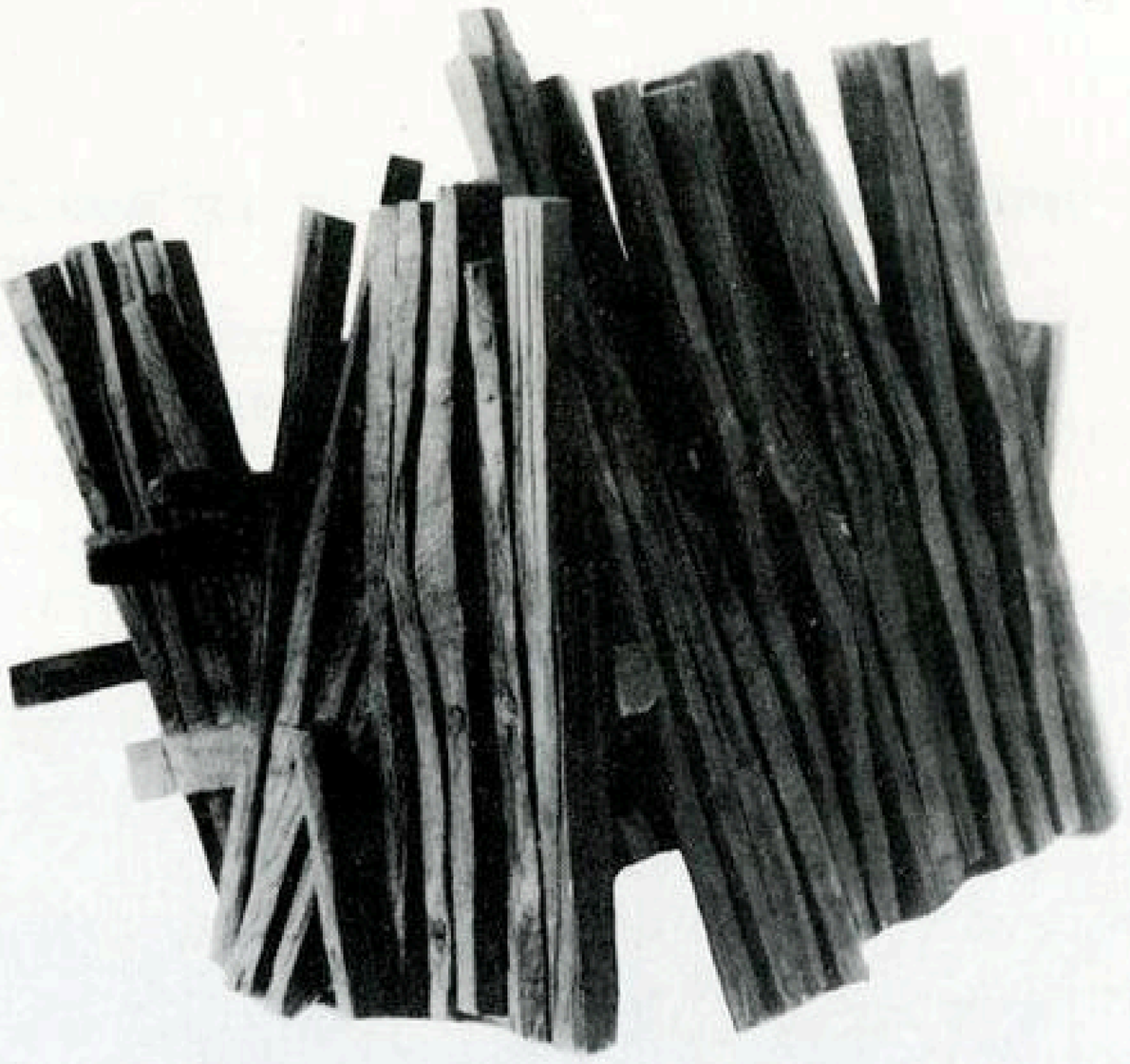
(Крај)

С енглеског
Ковиљка ТИШМА-ЈАНКОВИЋ

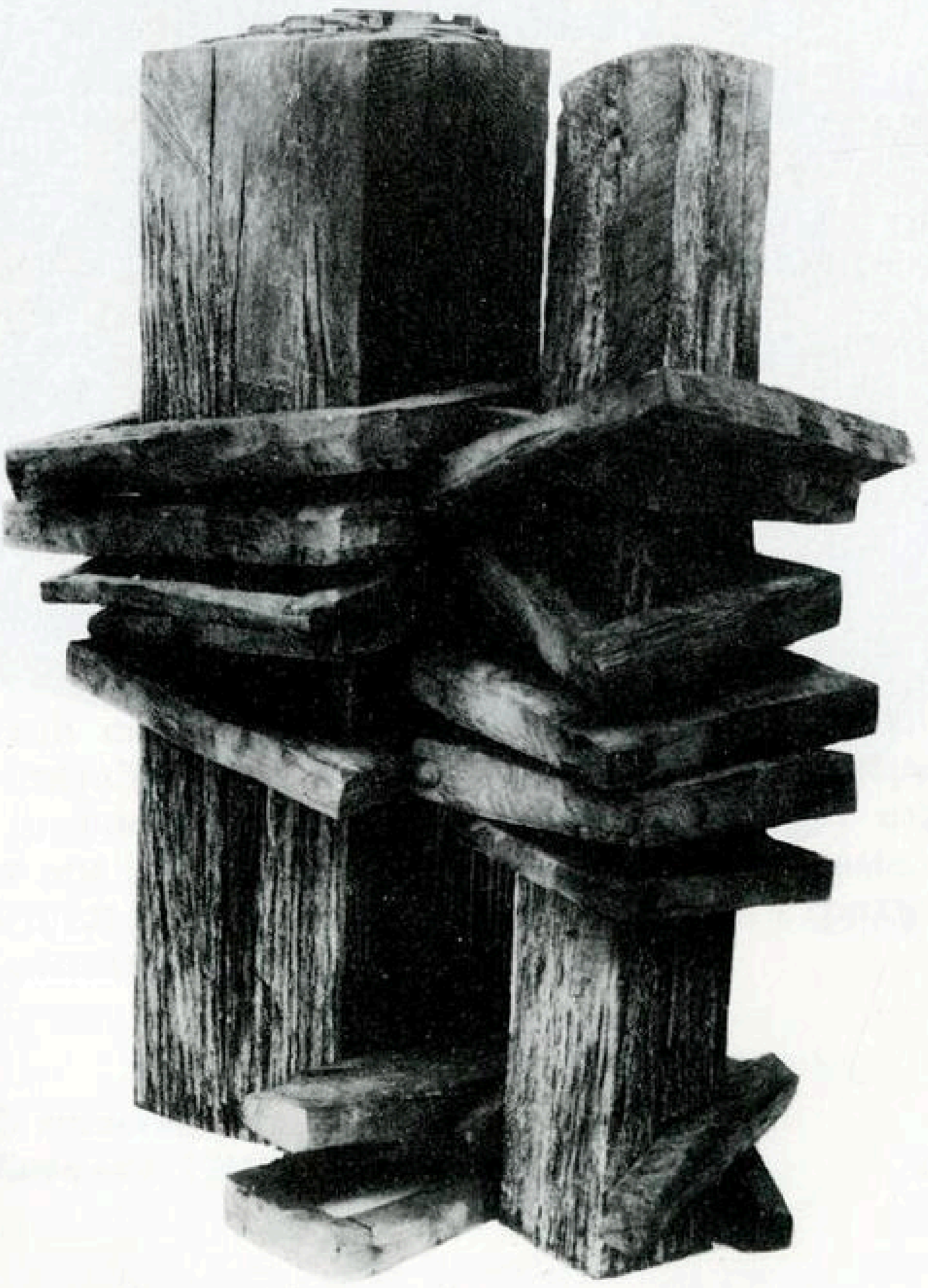
Ели ВИЗЕЛ



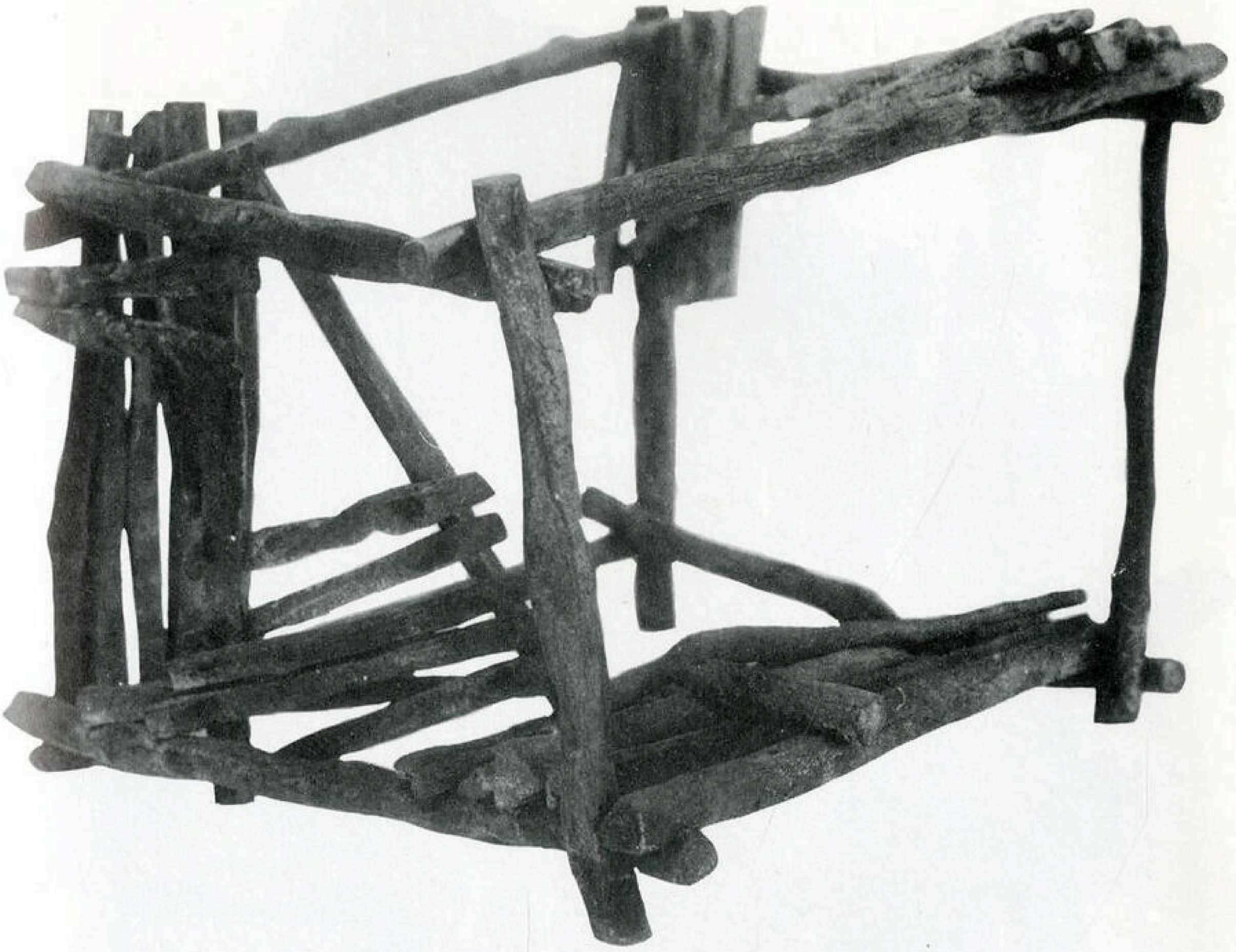
Мали предео P, дрво, 1983.



Променљиви предео, дрво, 1983.



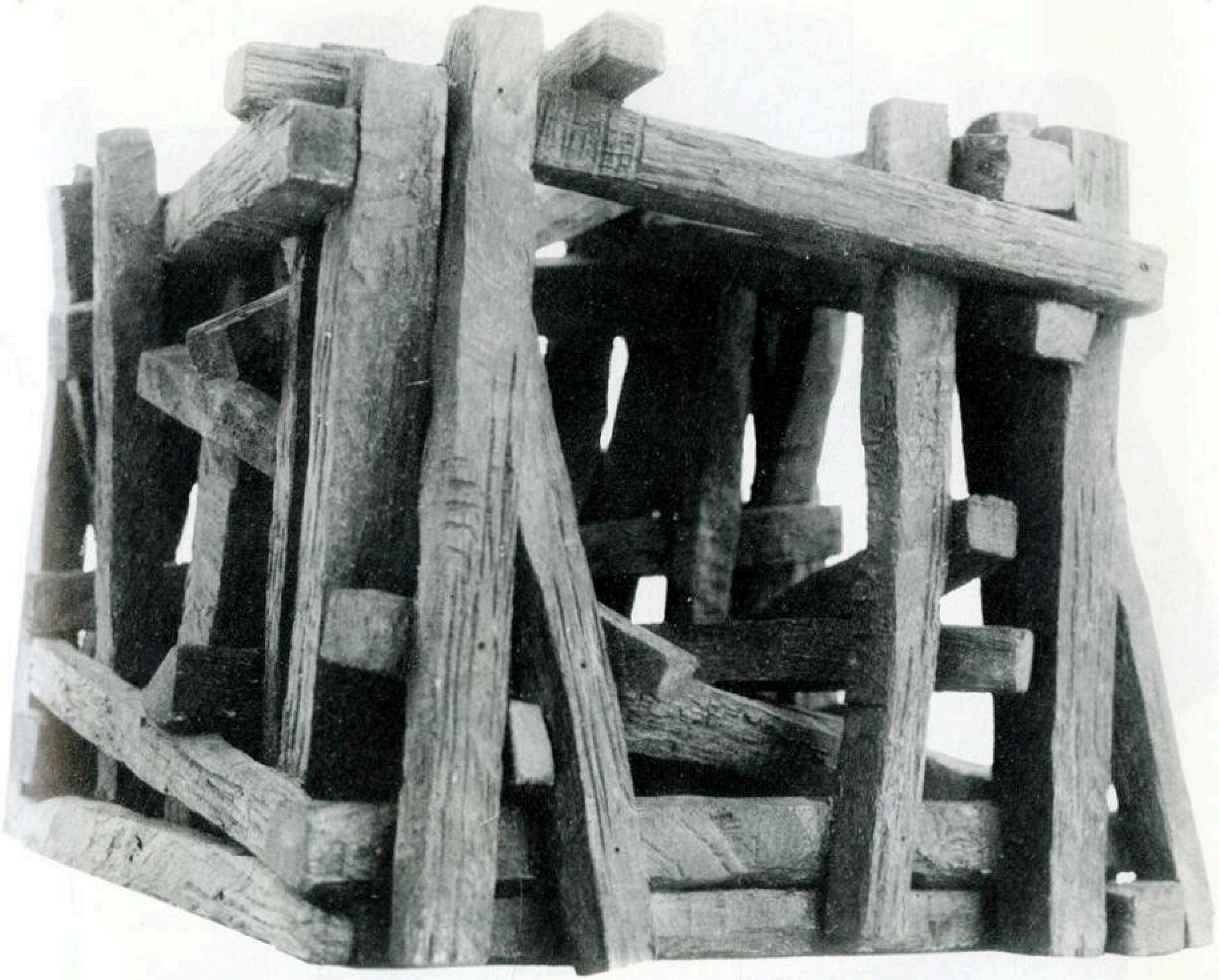
Велики знак 2К, дрво, 1984.



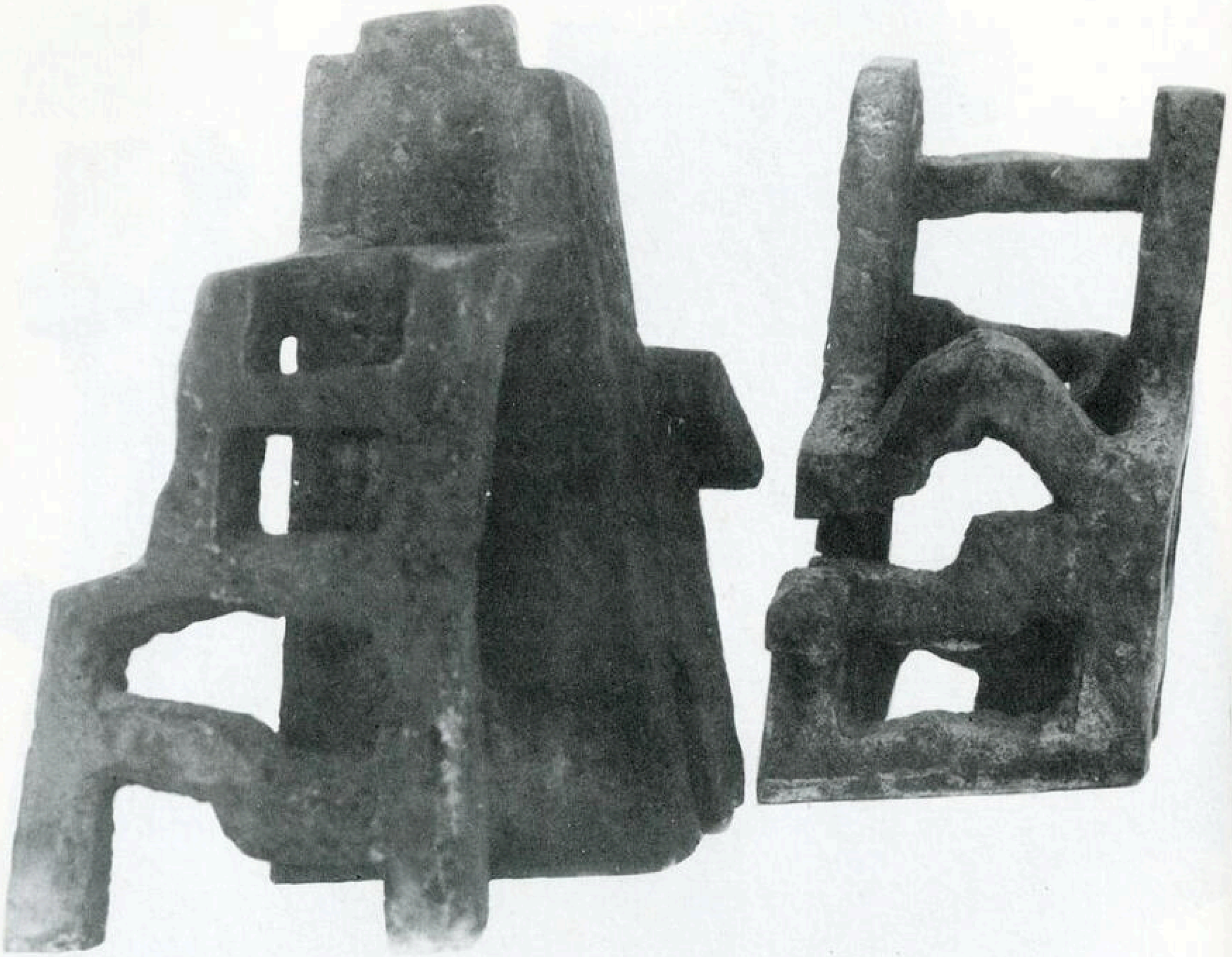
Просторна композиција 2, патинирани алуминијум. 1984.



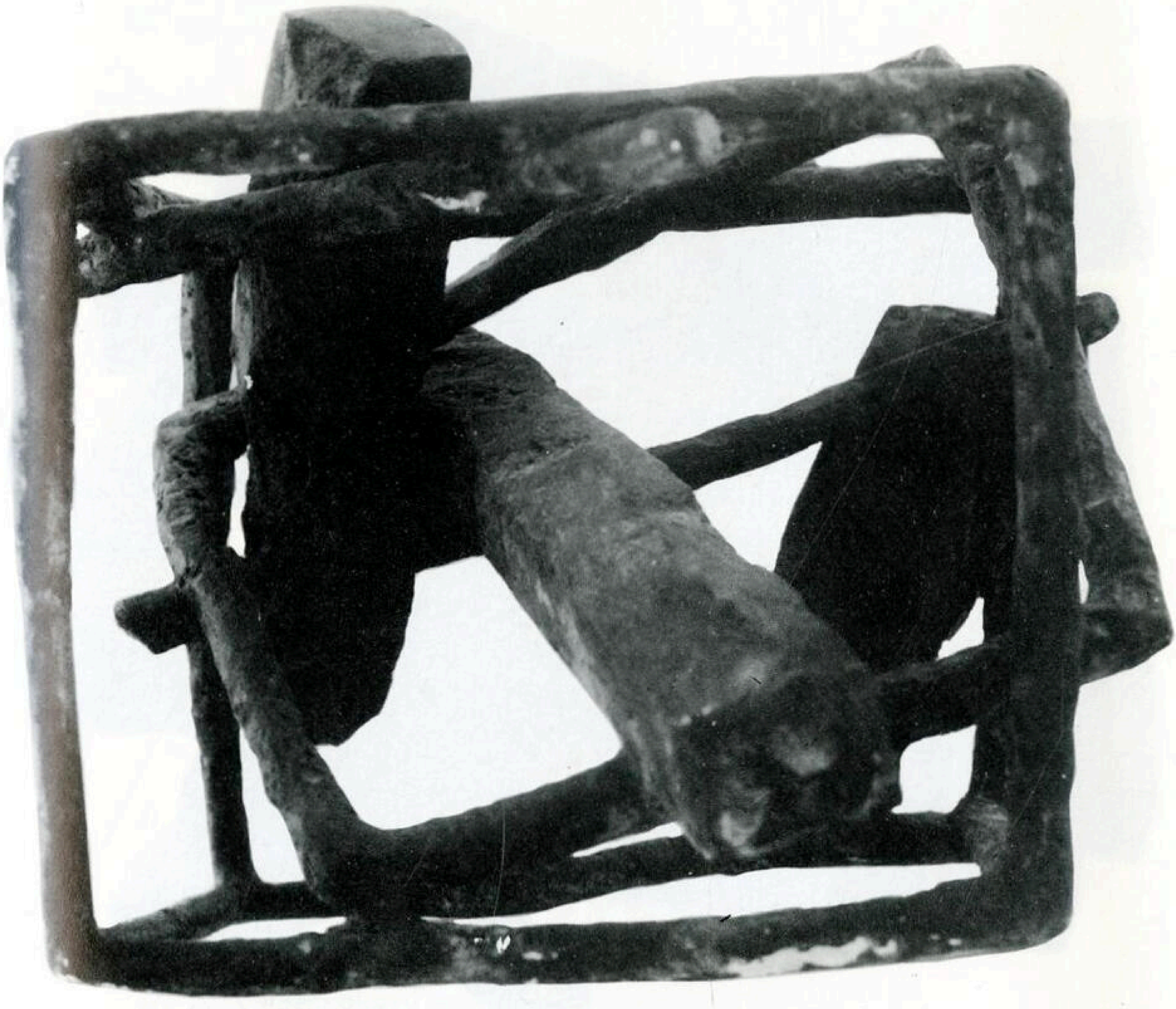
Променљиви предео 2, алуминијум, фероцемент, 1984.



Велики кавез, дрво, 1985.



Предео 7/1, бронза, 1987.



Просторна композиција X, бронза, 1987.



Предео 4/Н, дрво, 1988.

ЛМС 12/88.

ПОВРАТНО КОЛО

(У Звижду и Хомољу, у време цветања ружа, око Духова, неке девојке и жене падају у занос, називају их падалицама или русаљама, и дижу их из несвести посебним обредним колом које враћа у живот — „Повратним колом". Понекада ми се чини да сам пао у сличан занос, али не желим да проведем остатак живота као да сам већ умро. Ја сам оболео од вртоглавице. Неко свира и неко игра нада мном. Ја се будим, али споро, ја желим да учиним нешто што превазилази многе туђе досаде, поразе. Вероватно је то враћање у живот?)

1.

Да, то је оно. О чему ћутим,
што не спомињем понекад ни у четири ока.
Не могу отрпети муљ, у који тону породице,
где празне речи гуше као удав.
Не могу прескочити тај циркус,
ту стихију, све то,
јер ме окружује као јодоформ.
Мајстори (електричар, обућар
или зидар) наплаћују од ока.
Све ствари имају свој век, хабају се и кваре.
Осим рукотворина мајстора-писара.
Што време више одмиче, оне су све новије.
Одзвањају безбројним одјецима који (ме) плаше.

Последњи дани једне Рускиње, некада велике госпође,
која је на клозетској шољи са гаћама испод колена
умрла као емигрант у туђини,
вампирасти најамници који по свету шире
круг болести, не по налогу њихових фригидних супруга
и ватрених љубавница,
они што гађају прецизно право у мозак
или испод леве сисе,
воће и поврће из башта,
Шиптари на углу улице,
мистер Горбачов, тавариш Горбачов, са црним шеширом
улази у авион и маше. Званична саопштења
имају нечег од површине океана коју режу
леђне секире острвљених ајкула.
Да, то је то. Не идем на параде,
ма где да се одржавају,
радије похађам расуте гробове по свету,
јер крај њих има више тишине и услова
за размишљање.

2.

Све више ће се увећавати број оних
којима ће се дизати коса на глави
кад почну да сазнају стварност која их окружује
и кад до краја осете у чему саучествују.

Неке идеје чекају тридесет година,
заглавивши се у запећку, као камен у бубрегу.

Но ја мислим да је камен кренуо.
Јер неиздржљиво боли.

3.

Између династичких перивоја и подрума,
ја бих изабрао ово друго,
јер тамо има толико тога
да се поплаши неколико народа.

Треба пустити буву у народ,
да видимо како ће се котити.

4.

Тренутак кад курјаци урличу около
и кад ускоче у обор пун оваца
не траје дуже од фијука кошаве,
и прошлост покуља као крв из
вратова: истина се открива дрхтањем.

5.

Оптужба је подугачка и озбиљна,
суђење само што није отпочело,
усред шуме — смрад је испунио судницу,
није га могао растурити ветар.
Оптужени је — Твор,
тужилац — лисица,
судија — медвед,
а судско веће чине
курјаци, јазавци, дивље свиње,
сведоци — јежеви и веверице.
У тренутку читања Оптужнице
однекуд се створи црна квочка с пилићима
и наста метеж,
свако се трудио да ухвати по пиле,
тужилац, судија, чланови судског већа
и сведоци. Оптужени Твор искористи урнебес
и шмугну у грмље . . .

Александар ЛУКИЋ

ЛАВИРИНТ

Биљану је пробудио глас
Који је звао из друге собе
Она је ушла у другу собу
Али глас је звао из треће
Она је ушла у трећу собу
Али глас је звао из девете
Она је ушла у девету собу
Али глас је звао
Она је ушла
Све даље је звао глас
А она је отварала врата
Глас је одлазио све даље
А она је шла за њим
Кроз бескрајни низ соба
У једном тренутку она рече
Нећу више не могу више
Да поднесем овај живот
Хоћу да се вратим
А глас рече следи ме
Не можеш да се вратиш
Свака соба у коју си крочила
Један је дан твог живота
Не можеш се вратити у дан
Који је већ прошао
Следи ме
До краја свих дана
А на крају свих дана
Лежи бескрајни дан

И вечно сунце сија
У земљи где се ни жени ни удаје
Страшно рече она страшно
Не желим да сањам овај сан

Станоје МАКРАГИЋ

АНТИЧКИ ЕП И БИБЛИЈСКО ПРИПОВИЈЕДАЊЕ: ОДНОС *ДАВИДИЈАДЕ* ПРЕМА ПРЕДЛОШКУ

Ако се сваки библијски еп може описати — изречено појмовима класичног књижевнотеоријског назива — као покушај уливања библијске грађе у форму епа, треба се упитати о начину тог „уливања" и о досегу утјецаја грађе. Замијенимо ли, међутим, ријеч грађа *причом,* тада односи примарног и секундарног текста постају сложенији. И један и други имају причу: исту или различиту? Што заправо значи пренијети *само* причу? И, напослијетку, што је *све остало* и како постоји прича сама по себи?

Сви се коментатори слажу у просудби да је Марулић пратио предложак *Старога завјета.* Према Марулићевом властитом исказу — који пружа ослонца и сложенијој аргументацији о питању истине — он се држао повијести дјела краља Давида, онако како је изложена у *Светом писму:*

> Davidis regis gesta versibus expressi *historiam secutus,* quam in sacris proditam codicibus veram esse non ambigo.[1]

Historiam secutus треба схватити не само као теолошки исправан пут, већ и као наративни напутак. На ово нас друго схваћање посебно потичу кратки прозни садржаји које Марулић саставља испред сваког пјевања. Вјерност библијском тексту исказује се наративним поступцима: усустављањем приповједних секвенци — повезивањем језгри[2]

---

[1] „Опјевао сам дјела краља Давида држећи се повијести њихове како је изложена у светим књигама, а за коју не сумњам да је истинита.", in Марулић, Марко: *Давидијада,* „Књижевни круг", Сплит, 1984, стр. 4. (Превео Бранимир Главичић).

[2] Термин „језгра" преузимам из текста Rolanda Barthesa *Увод у структуралну анализу приповједног текста, Република* 1983/8.

— заједничких примарном и секундарном тексту. У успоредби предлошка и преераде, као први критериј логично се поставља дуљина оба текста. 6785 стихова *Давидијаде* стоји умјесто отприлике 2600 библијских редака[3], те би тај однос, мјерећи опсег бројем ријечи, могао бити изражен као однос 1:2,5.

Давидијада се односи на библијски текст од *Књиге о Самуелу* I,13 до *Књиге о краљевима* I,2. Једини библијски одломак који Марулић није обрадио је *Самуел* I,14. Сва су остала поглавља (њих 44) наведених библијских књига прерађена с већим или мањим ступњем остварене подударности. Библијски распоред грађе регулирао је Марулићеву композицију: равномјерни, опсегом и темпом уједначени пријенос грађе и истодобно инзистирање на правилно расподијељеним пјевањима онемогућили су изградњу композиције другачије од композиције библијске приче. Евентуална симетричност, или разложније претпостављива тродјелност *Давидијаде*, произашла је из таквог распореда библијске грађе у примарном тексту. Толико хваљену симетричност композиције у *Јудити* могао је Марулић постићи у *Давидијади* готово незнатном промјеном темпа приповиједања: под претпоставком симетрије, првим дијелом можемо сматрати 3025 стихова до погибије Шаула на крају VI пјевања, а другим дијелом 3765 стихова од VII до XIV пјевања, што обухваћа Давидово краљевање. Идеја о тродјелној композицији темељи се, пак, на трострукој инвокацији и индикацији теме која *Давидијаду* дијели на слиједећи начин:

а) Давид прије краљевања (до VII пјевања),

б) Давид као краљ: гријехови (VII—X пјевање),

в) Давид као краљ: испаштање казни (X—XIV пјевање).

Аритметичка средина *Давидијаде* (конац VII пјевања) подудара се с аритметичком средином библијског предлошка (*Самуел*, II,5), што је још један од доказа о Марулићевој глобалној дослједности у праћењу библијског предлошка.

Међуодноc пјевања друга је композицијска раван на којој можемо проматрати *Давидијаду*. Као и прва (симетрија: дводјелност или тродјелност), и ова раван покушава уравнотежити однос библијске приче и помишљених захтјева епске композиције. Трећа ће раван (уланчаност приповједних језгри) више говорити о причи о Давиду (мимо епске организације), док ће посљедња, четврта разина — у којој ће бити изложена композицијска функција маргина — бити основом за анализу приповједног склопа *Давидија-*

---

[3] Гортан (*Читајући Марулићеву „Давидијаду" и „Јудиту"..., Чакавска рич*, 1972/1) је омјер предлошка и обраде исказао и за *Давидијаду* и за *Јудиту*.

де. Другим ријечима, прва и друга разина „композиције" могу се примјереније означити реторичким појмом диспозиције распореда грађе[4], док приповједне језгре и маргине као „микро-шавови" приповиједања припадају суврeменом поимању нарације.

Друга разина композиције:

Свако ћемо пјевање размотрити с обзиром на унутарњу организираност, грађу (диспозицију) и с обзиром на затвореност или отвореност појединих пјевања спрам оних која га окружују. Као што смо већ напоменули, опсегом су пјевања уједначена (око 500 стихова у сваком), и свако се од њих реферира на приближно једнак одсјечак библијског текста (3—4 библијска поглавља).

I пјевање има реторички оквир: збивања су ограђена почетним и завршним стиховима — инвокацијом и поантом. Гледано у цјелини епске традиције, није обвезатно да свако пјевање буде временски уоквирено (од свитања до ноћи), али је присутна тенденција према садржајновременској аналогији и кохеренцији догађаја. Садржај изнесен пред првим пјевањем може бити прочитан као тематски једнолинијска, те темпорално и каузално организирана прича. Почетак радње логично је изабран: то није помазање Давида за будућег краља, већ „два корака прије" који обухваћају разлоге божје одлуке да Давид буде помазан — а то су Шаулова грешка и казна.

II пјевање нема реторички обиљежен оквир, али су на његову почетку и крају посебно издвојене епизоде које стварају дојам конзистенције приповиједања. Сам крај је отворен, обиљежен сигналима напетости, неизвјесности у развоју догађаја.

III пјевање добар је примјер комбинације наративне и реторичке уоквирености: почиње с *interea,* типичним епским прилогом *времена* који назначује успоредно одвијање догађаја, а окончава стиховима коментара који немају приповједну функцију. Прича се шири на епски уобичајен начин: промјеном мјеста, путовањем, бијегом.

IV пјевање се, као и претходно, заснива на адирању епизода бијега. Почетно *interea* отвара паралелну линију догађаја; крај је пјевања заправо крај једне секвенце уну-

---

[4] Ова разина понајвише одговара ономе што Аристотел зове „саставом догађаја", причом у смислу *histoire:* сукцесијом догађаја, стварних или измишљених, који су предмет дискурса. Наратолошко одвајање приче од дискурса приповједног текста (Genette) свјесно је да није могуће одговорити о *саставу догађаја* „као таквом", о причи одијељеној од њезина приповједна дискурса.

тар веће епизоде која ће окончати у слиједећем пјевању, а могао ју је Марулић довршити и у овом пјевању.

V пјевање обухваћа четири епизоде које повезује само лик Давида. Пјевање је обиљежено оквиром временских перифраза (почиње јутром, а завршава ноћу и свитањем новог дана), али те перифразе не заокружују нити једну кронолошки мјерљиву временску цјелину.

VI пјевање започиње приповједним конектором *post haec* и обухваћа двије раздвојиве епизоде, од којих друга представља уједно и крај читавог првог дијела *Давидијаде*. Стога је тај крај посебно реторички означен: ненаративним, коментаторским одломцима попут тужаљки, пјесничког коментара и поредби.

VII пјевање обухваћа дугачак временски ток испуњен разноликим, каузално неповезаним — дакле, адираним — догађајима. Инвокација другог дијела на почетку, и теолошки екскурс на крају овог пјевања — чине његов оквир.

VIII пјевање приповиједа о четири групе догађаја које све, а нарочито посљедње, тендирају низању опсегом кратких и међусобно равноправних, нехијерархизираних догађаја који припадају подручју *res gestae*. Пјевање започиње епским сигналом *rex fuit* . . . , а довршава се екстрадијегетским елементом — каталогом.

IX пјевање надовезује се на претходно помоћу *типс*, и грађено је на сличан начин. Његов завршетак јест и завршетак Давидових јуначких повијесних дјела. У посљедњим се стиховима осјећа присуство коментатора-приповједача.

X пјевање доноси трећу и посљедњу инвокацију и назнаку грађе која ће бити опјевана до конца дјела. Само пјевање, међутим, у цјелини развија само једну приповједну линију, релативно чврсто каузално повезану. Крај пјевања је отворен.

XI пјевање надовезује на незатвореност претходнога *Iam vix*, и у њему се наставља и довршава започета епизода. X и XI пјевање су по унутарњој тематској усредоточености и каузалној повезаности на истакнутом мјесту у *Давидијади*. Велика епизода која обухваћа два пјевања, закључује се на концу другога — дакако, пјесничким коментаром.

XII пјевање реферира различите догађаје који су у Библији смјештени под насловом *Додаци*. То нам довољно говори о каузалној, па чак и темпоралној неусустављености грађе, коју Марулић није покушао накнадно наративно организирати. Пјевање ипак има „лажни" епски почетак и крај: перифразу јутра и погибију јунака.

XIII пјевање готово је у цјелини одредљиво као екстрадијегетско. Иако оно што се у њему износи има своје временско мјесто у причи, то је првенствено неприповједни

материјал (молитва, каталози), и само је једна епизода (куга) релевантна за причу. Први и посљедњи стихови пјевања покушавају барем одржати временски континуитет: *Iam post belle quies* назначује однос садашњости према прошлости, а *Sic multum protulit aevi* потцртава чињеницу да је животни вијек Давида, његова биографија, темељни чинилац кохеренције *Давидијаде.*[5]

XIV пјевање у својој је основи наративно. Започиње *in medias res* посљедње епизоде (Давидове смрти) и ненаративне дијелове уклапа у линију приче. Коначно, крај има три оквира: оквир епизоде смрти и покопа (390—395), оквир цијелог Давидова живота и краљевања (396—400), те оквир Марулићева дјела — *conclusio operis* — која је, као протутежа инвокацији, обликована законима топоса завршетка.

Трећа разина композиције: приповједне језгре и секвенце

Говорећи о композицијским одликама појединих пјевања намјерно смо изостављали садржајна одређења, именовања епизода помоћу приповједних језгри и секвенца од којих се граде. За конструирање приче о Давиду пружају нам се двије успоредбене могућности: прва је да језгре пратимо онако како су изложене у епу, а друга да покушамо „изолити" причу о Давиду на онај начин, на примјер, на који ју је Марулић изложио у *Старозавјетним личностима.* Први је пут слиједио Wienfried Baumann у *Inhaltsanalyse,* издвајајући редом веће тематске јединице — епизоде. У таквој је систематизацији примјетан, прије свега, принцип адирања епизода чију унутрашњу повезаност осигурава општи оквир Давидовог животописа.

I пјевање: Давидово уздизање

Инвокација и индикација теме, Одбацивање Шаула, Помазање Давида, Давид на Шаулову двору, Давид и Голијат;

II пјевање: Давид пада у немилост

Давид и Јонатан, Шаулова љубомора, Давид постаје Шауров зет, Шаулова заповијед и Јонатаново посредовање, Давидово избављење;

III пјевање: Давид у бијегу

---

[5] Анализе приповједних текстова показале су да су темељни обрасци приповиједања *путовање* и *животопис,* путовање кроз простор и кроз вријеме. *Путовање* је образац ланчастог приповиједања „згода и незгода"; *животопис* представља прототип нововјеког романа: у значењски обиљеженим временским точкама рођења и смрти збивају се догађаји који тим оквиром унапријед већ јесу цјелина.

Давид код Самуела, Давидов растанак с Јонатаном, Давид бјежи к Нобу, Давид код Акиша у Гату, Давид у Адули и Миспи, Шаулова освета над Нобовим свећеницима;

IV пјевање: Давид у пустињи

Давид у Кеили, Давид у пустињи Зиф, Давид и Шаул у шпиљи Енгади, Давид и Абигајла;

V пјевање: Давид се склања код Филистејаца

Набалова казна, Давид још једном поштеђује Шаула, Давид код Филистејаца, Давид код удовица у Ендору, Шаул код врачаре;

VI пјевање: Пораз Израела

Давид у табору код Филистејаца, Шаулова и Јонатанова погибија, Давид удара на Амалечане, Вијест о Шауловој смрти;

VII пјевање: Унутарњи сукоби

Двоструко краљевство, Абнерова издаја и погибија, Ишбалова смрт, Давид краљ Израела и његова пријестолница;

VIII пјевање: Стабилизирање уједињеног краљевства

Изградња Јерузалема, Побједа над Филистејцима, Завјетни ковчег у Јерузалему, Божја и Давидова кућа, Давидово велико краљевство, Давидови угледни јунаци;

IX пјевање: Давид као грешник

Давидови односи с потомцима Шаула, Рат с Амонићанима, Завођење Батшебе, Побједа над Амалећанима;

X пјевање: Апшалом против свог оца

Амноново родоскрвнуће Тамаре, Апшаломова освета над Амноном, Помиловање Апшалома, Апшалом као побуњеник, Давидов бијег из Јерузалема;

XI пјевање: Апшаломово уздизање и пад

Наредни догађаји у Давидову бијегу, Апшалом у Јерузалему, Апшаломов пораз и смрт;

XII пјевање: Поновно јачање и ретроспекција

Давид се враћа у Јерузалем, Шебина побуна, Седмеро Шаулових потомака, Велики убојица;

XIII пјевање: Прошлост и будућност

Захвална пјесма краља, Давидова пророштва, Давидови јунаци, Бројање народа;

XIV пјевање: Пријестолонасљедништво и Давидова смрт

Адонијина тежња за пријестољем, Давидови посљедњи савјети и упуте, Давидова смрт и конац дјела.

С друге стране, текст *Старозавјетних личности* даје нам континуирану причу. По количини података и чињеница, она се не разликује много од садржаја који су изнесени пред пјевањима. Разлике постоје само у неким детаљима који су у епу разрађени, а нису назначени у садржајима пјевања. Међутим, у *Старозавјетним личностима* другачији

је начин презентације збивања. Сажето, панорамско приповиједање, какво карактеризира *Старозавјетне личности,* не изоставља појединости у причи. Али, оно их нити не издваја помоћу реторички осамостаљених описа (екфраза) или поредби, већ појединости теку на истој разини с основном линијом приче и не прекидају је. Осим тога, Марулићева претежита хипотакса придоноси чвршћој унутрашњој усустављености приповиједања: временске, каузалне и посљедичне реченице својим граматичким изразом конструирају логички ред који у библијском тексту није граматички исказан. У *Давидијади,* пак, због епске опширности и епски конструираних категорија простора и времена, изостаје и граматички произведен каузалитет, и апсолутни каузалитет библијског текста. У *Давидијади* се свака од приповједних језгри из прозног садржаја обрађује као епизода одијељена од других. Тако, на примјер, из XVI и XVII поглавља у *Првој књизи о Самуелу,* Марулић у прозном сажетку издваја слиједећи догађајни низ:

> „Самуел помазује Давида за будућег краља. Шаула, кога прогони нечисти дух оздрављује Давид ударајући у китару. Давид постаје Шаулов штитоноша. Убија Голијата. Филистејци бјеже." (*Davidias,* I пјевање)

У *Старозавјетним личностима* исти је одломак испричан на другачији начин:

> „(. . .) те га зао дух стаде мучити. Дадоше му млађахна Давида који му је свирао на харфи, и тада се осјећао лакше. И тако Давид постаде његов штитоноша. Убивши дива Голијата који их је изазивао на двобој, био је заслужан за Шаулову побједу над Филистејцима."[6]

Иако и у *Старозавјетним личностима* приповиједање једним својим дијелом пропушта прилику да библијско адирање догађаја накнадно организира у каузални дискурс, ипак превладава утисак конзистенције збивања. У прозном тексту Марулић конзистенцију постиже граматичко-логичким везама, док се као епичар труди каузалну повезаност надомјестити континуитетом.

IV композицијска раван: биљешке на маргини

Биљешке исписане Марулићевом руком на маргинама *Давидијаде* имају микро-композицијску функцију. О начи-

---

[6] Марулић, Марко: *Старозавјетне личности,* Загреб, 1984, стр. 84.

ну на који се еп у цјелини, и посебно његов приповједни склоп, додатно организира помоћу тих маргина, могуће је просуђивати с обзиром на критериј на темељу којега се нешто из текста извлачи на његов руб. У *Давидијади* тај критериј није јединствен. Маргинама су обухваћени тематски, наративни и реторички елементи текста. Покушај класицирања њихове употребе води нас к стварању пописа, а не к откривању система. Па ипак, и *попис* нам омогућује да створимо закључке о композијској функцији, односно, о маргинама као о чиниоцима повезивања текстуалних јединица. Маргине назначују шавове и ломове у причи, повезују и одијељују тематске и нетематске јединице. С обзиром на предмет, биљешке на маргинама *Давидијаде* означавају:

— говорника (тко говори);
— примаоца (коме се говори);
— тему исказа (о чему се говори);
— душевно стање лика (од карактерног обиљежја до сензитивног стања, или концептуалног одређења односа, попут пријатељства);
— просторне чињенице;
— временске чињенице;
— предмете описа (живо и неживо);
— приповједне јединице (на примјер: Шаул одлази у бој);
— поредбе и
— стрелицама означена дидактичка мјеста (поуке, коментаторски екскурси и теолошка разматрања).

Свим тим употребама заједничко је да означавају промјене у тексту које су уједно промјене садржајног и изражајног дијела исказа. Разломимо ли цијелу *Давидијаду* на одломке који припадају свакој од маргина, добит ћемо низ међусобно затворених јединица. Њихова издвојеност придоноси откривању унутрашње мозаичке слике епа (континуитет елемената у слици), као и опажању резова с обзиром на наративни аспект: нарација/управни говор, чиста нарација/дескрипција, дијегетско/екстрадијегетско. Рубне ознаке за просторне и временске помаке рјеђи су примјери употребе у којима се приповједни рез покушава прикрити сигналима површинског континуитета. Сегментација и дисконтинуитет стоје насупрот тежњи за повезивањем и континуитетом: приповиједање тече, али што је с причом? С точке гледишта наратологије[7], садржаји обухваћени маргинама представљају гдјегдје индиције и информанте, а гдјегдје језгре и чак секвенце. Промјена теме исказа открива се овдје уједно као промјена типа исказа, као промјена говорне перспективе која за собом повлачи и деформацију предмета

[7] Barthes, o. c.

говора. Тај нас однос форме и теме исказа доводи непосредно у близину успоредног проматрања приповједног тока *Давидијаде* и старозавјетне приче о Давиду. У маргинама се, наиме, чува форма епа — показује се познавање епских наративних техника и стилских средстава — форма у којој одзвања античка традиција, античка форма придодана библијском садржају. Ознаке временских података добар су примјер за илустрацију те тезе: темпорални сигнали јављају се у *Давидијади* неријетко као перифразе, али на оним мјестима на којима временски податак има и библијски текст. Што библијски предложак има прецизнију временску ознаку, то је Марулић њој посветио већу пажњу. Проблем је што се у таквом пријеносу губи примарна функција коју временска ознака има у *Библији* (а то је више симболичка него ли референцијална функција), а на њено мјесто не долази друга функција, она коју је временска ознака имала у античком епу (као изражено стилизирани, али још увијек референцијални знакови). Збива се то стога што се библијска грађа одупире накнадном епском поставу. Ознаке простора и времена најуочљивија су мјеста тог процеса, не зато што их је лако идентификирати, већ зато што су простор и вријеме увјети конституирања нарације. Бахтинов појам *кронотопа* (интерсекције временског и просторног) примјерен је намјери наше анализе зато што се *кронотоп* држи одлучујућим моментом за специфицирање врсног одређења дјела. Штовише, вријеме је „доминантни принцип књижевних дјела"[8], а проучавање кронотопа као конститутивног чиниоца неког жанра подручје је студија хисторијске поетике. Будући да је примарни задатак хисторијске поетике реконструирати како „одређени начини организирања књижевног дјела функционирају у одређеној књижевноповијесној ситуацији" и како их (мисли се на начине организације) критичар „не може разлучити од теорија књижевних врста које функционирају у одређеној епохи, од *књижевне свијести* епохе"[9], задатак врсног одређења *Давидијаде* показује се као посао који у себе укључује истраживање генеричког односа античког епа и библијског приповиједања, у хисторијској перспективи антика — средњовјековље — ренесанса.[10]

---

[8] Bakhtine, Mikhail: *Esthétique et théorie du roman*, Paris, 1978, стр. 238.

[9] Głowiński, Michael: „Књижевна врста и проблеми хисторијске поетике", *Умјетност ријечи* 1974/2—4, стр. 316.

[10] Посебност средњовјековља наспрам антике и ренесансе А. Ј. Гуревич анализира управо помоћу категорије кронотопа. У књизи *Категорије средњовјековне културе* (Москва, 1984) Гуревич расправља о специфичности средњовјековног поимања простора: „Простор се у средњем вијеку разумијевао на особит начин. О томе свједочи и то што такав појам није тада постојао: spatium је имао други смисао — протежности, растојања, а locus је означавао мјесто што

Кронотоп је прикладан том послу у методологијском смислу зато што је помоћу њега могуће дати унутрашње одређење врсте и пратити њезин хисторијски развој. Помоћу кронотопа, односно, у њему — у простору и у времену — гради се слика свијета у дјелу[11], слика која за античког епичара, библијског приповједача и пјесника Cinquecenta није и не може бити идентична. А Марулић је покушава управо таквом изградити. Начелна немогућност изједначавања епа с *Библијом* опримјерена је традицијом библијске епике, па тако и *Давидијадом*. Неуспјешност низа покушаја, да се поново послужимо Curtiusovim ријечима, „прелијевања библијске грађе у псеудоантички облик", нема тако за разлог недостатак талента и слабу изведеност пјесничког посла, већ посао пада на поетичкој разини концепције, на њезиној неизведивости. Привидне подударности епског и библијског (тематска одредба повијесних библијских књига као *res gestae*, антички богови и кршћански Бог с пророцима, јунаци — представници народа, посредна комуникација људског и божанског, унапријед одређеност судбине) не умањују начелне разлике у начинима приказивања свијета. Опозиција хоризонтално/вертикално послужила је Auerbachu[12] да успостави низ антитетичних категорија којима се може описати и одредити однос епског и библијског. Осим једног појмовног пара (ненапетост/напетост), сви остали припадају подручју кронотопа: вјечна садашњост/повијест, предњи план/вишепланski однос, као и темељни спациотемпорални однос хоризонталног и вертикалног, односно, плошног и дубинског. Први се од тих парова (вјечна садашњост/повијест) односи на тип темпоралности какав се конституира у епском и библијском свијету. За епски свијет карактеристична је категорија прошлости или удаљене вјечне садашњости. У традицији таквог разумијевања епике, од Goethea и Schillera, па све до Staigera и Јакобсона, налази се и Бахтинова просудба обиљежја епике. Према Бахтиновом суду, епика тражи свој предмет у епској националној прошлости, у *passé absolu*, и извор је епопеје на-

---

га заузимље одређено тијело, а не апстрактни простор уопће. Таква се апстракција јавља у нововјекој физици, у Gassendija и Newtona." (Стр. 101). Средњовјековно поимање времена Гуревич карактеризира обиљежјем фрагментарности: епску свијест обиљежава временска фрагментарност, неоптерећена тиме да организира разне епизоде у животу јунака у јединствено повезану причу.

[11] Појам кронотопа могуће је, с једне стране, повезати с Лотмановим схваћањем догађаја као премјештања лика преко граница семантичког поља: кронотоп ствара границе тог поља. С друге стране, могуће је говорити о кронотопу у много ширем смислу као о темељном предувјету конституирања свијета, као о координатном систему који има двије оси, ос времена и ос простора.

[12] Auerbach, Erich: *Одисејев ожиљак*, у *Мимесис*, Београд, 1978.

ционална легенда, а не индивидуално искуство или инвенција.[13] Епски је свијет, такође, одијељен од садашњег времена помоћу епске дистанце. Он је одијељен и од садашњег времена којему припадају аеди, аутор и слушаоци. За епику није пресудно то што напросто узима грађу из прошлости, већ то што је у њој аутор окренут према недосежљивој прошлости, према прошлости која је начелно недоступна, али која постоји по томе што нешто значи за оне који долазе послије. Епска прошлост важи у аксиолошком смислу, она вриједи за будућност. Аксиолошки састав и састав спациотемпоралних елемената у епском се свијету неодвојиво испреплићу. Уништити границу прошлог и садашњег значи „уништити форму епа као жанра"[14] јер су временска и вриједносна одређења нераскидиво повезана и „све што је приписано тој прошлости приписано је самим тим правој битности и значењу", добивајући истовремено завршеност и заокруженост којим се лишава права на „реално трајање". Античка теорија о цикличком току времена и специфична узорност епских збивања стоје, међутим, насупрот библијски поиманој повијести и примјерности догађаја који пред вјерника-реципијента ставља обавезе. Но, и један и други однос потврђују херменеутичку Ricoeurovu тезу да вријеме постаје људско вријеме у мјери у којој је артикулирано на наративан начин, а да приповиједање бива увјетом времените егзистенције. Нема приповиједања без временске перспективе: суприпадност наративности и темпоралности изједначује хистериографију и приповједну фикцију. Њихова структурална идентичност је конструкција приче: *récit d' histoire* и *récit de fiction* поклапају се у овоме *récit*.[15] Епски и библијски приповједни текст имају заједничку одлику наративности. Међутим, умјесто смјером њихова идентифицирања, кренут ћемо смјером њихова разилажења.

У античком епу не постоји категорија будућности.[16] Затворено вријеме удаљене херојске прошлости, епски затворени тоталитет с иманенцијом смисла, вријеме које је „Зеу-

---

[13] Bakhtine, o. c., стр. 449.

[14] Бахтин, цит. према: Лихачов, Д. С.: *Поетика старе руске књижевности*, Београд, 1972, стр. 276.

[15] Ricoeur, Paul: *Temps et récit*, том I, Париз, 1983, стр. 133—137. Занимљиво је овдје навести један повијесно и методолошки удаљен, али мисаоно близак Квинтилијанов навод о односу писане повијести и пјеснишгва: „Историја има доста сродности са поезијом, и може се сматрати пјесмом у прози, јер јој је циљ приповиједање, а не доказивање." (Квинтилијан, о. с., стр. 375).

[16] О. Фрејденберг *(Слика и појам*, Загреб, 1986) показује на једном примјеру начин на који вријеме у хомерском епу, и античкој књижевности у цјелини, поприма просторни карактер: наиме, кад Атена открива будућност, она то чини *размичући* зрак. Затим, она

су вријеме садашњости", не познаје футурску пројекцију. У *Библији* је, насупрот томе, све заправо усмјерено у будућност. Теолошки обликована повијест, сврхом уциљана збивања не само да претпостављају будућност, већ, због те претпоставке, другачије конструирају прошлост и садашњост. У библијском свијету прошлост је Света повијест, а будућност Апокалипсе је унапријед одређена и такође посвећена. У строгом смислу, у библијском тексту не постоји садашњост. Точније, садашњост не постоји сама по себи и за себе: њезин је смисао негдје другдје, трансцендентан је. Између догођене прошлости и задане будућности, стоји *сада* које је неограничено и припада вјернику.[17] Он живи у овостраности и профаном времену, надајући се и вјерујући да ће у вјечној остраности (која је у будућности, а не, као у античкој епици, у златном пра-добу) задобити смисао, да ће Судњега дана бити укључен у свјетску и свету повијест. Дантеова *Divina commedia* представља, према Lukácsu[18], позитивно разријешене односе епске иманенције и библијске трансценденције смисла: смисао је иманентан свијету, али је цијели свијет пресељен у трансценденцију. Оно што се збива у *Давидијади* показује обрнути процес у којем се трансцендентна истина (јер, прича о Давиду своју легитимност задобива по цјелини *Библије)* представља као да је зготовљена, одијељена херојска прошлост. Тај је дојам тек мало умањен типолошким односом Давид—Крист, и то из разлога што је алегоризација *Давидијаде* у основи проведена „накнадно" помоћу прозног интерпретацијског додатка који се поставља попут суперструктуре.

Формална затвореност епског времена усклађена је с једнолинијском нарацијом. На материјалу руских *билина* показао је Лихачов међусобно подударање једнолиничности сижеа и једнолинијске усмјерености времена. Билине су, дакако, једноставнији модел од епа. Епске дигресије не доводе у питање јединственост приче зато што је у цјелини

сматра да нарација настаје тек кад се прошлости одвоји од садашњег, а (у античком епу) припоописивање се задовољава приказивањем оног што се налази пред очима.

[17] Према Гуровичу (о. с.) стапање библијског времена с временом властитог живота свједочи о „антихисторизму" средњовјековног мишљења, а успоредно с тиме врло јасно огољује његову начелну, несавладиву хисторичност. Човјек себе спознаје истовремено на два временска плана: на плану особног живота, који је пролазан, и на плану опћеповијесних догађаја одлучних за судбину свијета. Пролазни и ништавни људски живот пролази на позадини свјетскоповијесне драме, заплиће се у њу и добива тако нови, виши и непролазни смисао, будући да спас његове душе зависи од његова укључивања у сакралну повијест (усп. стр. 151—154).

[18] Lukács, György: *Теорија романа,* „Роман и повијесна збиља", Загреб, 1986.

епског приповиједања временска ос обавијена просторним приказивањем. Епске дигресије[19] не граде паралелну причу, него се појављују на истој равни с главном причом. Штовише, у развоју епике — а то је у анализи *Енеиде* примијетио Heinze[20] — има све мање дигресија и сцена хомеровског типа. Властиту временитост еп прикрива и тзв. успоравањем приповиједања, у којем се открива епска тенденција да се вријеме приповиједања идентифицира с временом онога о чему се прича. Genetteovskim рјечником речено, приповједач се начелно недоступном идеалу подударања времена дискурса и времена приче (недоступном због сукцесивног карактера текста) понајвише приближава у опису. Описи, приповиједања „догађаја који се одвијају споро"[21] и склоност према потпуној репродукцији дијалога, то су особине које еп дијели с руским фолклорним облицима. Непостојање ауторског времена у фолклорном приповиједању и у Хомеровим еповима престаје с Вергилијем бити саморазумљива претпоставка епског.

С друге стране, не-субјективност времена у *Библији* очитује се различито од епске објективности. Узмемо ли за успоредбени примјер једну другу анализу из Лихачовљеве *Поетике старе руске књижевности,* анализу приповједног искуства какво нам пружа средњовјековни *љетопис,* приближит ћемо се моделу нарације у старозавјетним књигама. Начин на који љетопис уводи повијест и жели обликовати хисторијско вријеме сумјерљив је библијски поиманој темпоралности. Тежећи затворености коју не може постићи — јер увијек дохвата само дио догађаја из тока спће повијести — љетопис жели приказати динамику свијета око себе, а не статику непромјенљиве околине каква је била епска. Једино је мјесто на којему се љетопис заустављa смрт, личности, логичан тренутак застанка. Писац љетописа, како опажа Лихачов, не успоставља граматичку везу између догађаја које описује. Он то не чини, не зато што не опажа повезаност, већ зато што се поставља изнад ње. Љетописца не занима реална већ узвишена веза између догађаја, он претпоставља виши (вјечни смисао) догађајне повијести.

---

[19] Paul Zumthor упозорава да однос главне радње и дигресија у епу, иако може бити схваћен као амплификација, није сводив на орнаментарни поступак, већ се развија у релацијама варијације, модулације, опозиције, сличности, градације (*Langue, texte, énigme,* Paris, 1975, стр. 237—248).

[20] Heinze, Richard: *Virgils epische Technik,* Leipzig—Berlin, 1915³, стр. 412—417.

[21] Лихачов, Д. С.: *Поетика старе руске књижевности,* Београд, 1972, стр. 283.

„Често одсуство мотивације, покушаја да се одреди каузална веза догађаја, истиче више предодређеност историјског хода, њен вечни смисао. (...) Граматичка веза смета да се осети виша веза међу догађајима."[22]

Из очишта такве анализе добро се осветљава и недостатак граматичке повезаности догађајних јединица у *Старом завјету*. Наравно, треба водити рачуна и о чињеници да хебрејски језик не познаје хипотаксу, као и о претпоставци да се „у много случајева идеја конјункције може сматрати присутном чак и без експлицитне конјункцијске уређености"[23], али је за библијски текст пресудно то што вишу конјункцију (намјесто граматичке јукстапозиције), апсолутну и смислену свезу догађаја у светој повијести, гарантира Божји ум. Телеолошки уређен текст осмишљава слијед приповиједних сегмената надокнађујући њихову каузалну неусустављеност. Приповједне језгре нижу се у *Библији* као равноправни елементи, корак по корак који обавља дух повијести. Главна радња — ход повијести — толико је важна да не дозвољава осамостаљење појединих етапа. Давид има значење само као дио по цјелини, а цјелина, пак, не исцрпљује своје значење у причи. Логичка погрешка коју библијска нарација стално чини — *post hoc ergo propter hoc* — увјерава нас да темпорални слијед имплицира каузални. То је могуће само зато што ни временитост није начело које влада *Библијом* у највишем смислу. Њено право начело управо је супротно, изванвременито — вјечност.

И за љетопис и за библијски текст вриједи оно што је Бенвенисте рекао за *récit historique:* „Догађаји су разложени кронолошки као што су се догодили. Нитко ту не говори; догађаји се чине као да сами приповиједају".[24] У *Библији,* пак, постоји апсолутни творац, и то је дијели од историографије. Догађајна сукцесија у времену, заснована на законима логичке каузалности, прометнула се у библијском тексту у привидно механичко низање које свој смислени поредак нема само по себи, већ га задобива по трансцендентном Богу. Свјетско збивање уређује нетко тко је изван свијета, с ону страну реалности. Према таквом Богу могуће је имати само особни однос покорности. Симболичност догађаја *Старога* и *Новога завјета* изнутра су осмишљени међусобном типолошком алегоризацијом, а екстернализирају се кроз вјерске обреде.

---

[22] Исто, стр. 308.

[23] Pratt, Mary-Louise: *Toward a speech act theory of literary discourse,* Indiana University Press, 1977, стр. 156.

[24] Benveniste, цит. према: Caroll, David: „Субјект под знаком питања: феноменологија, структурализам и нови роман", *Quorum* 1986/2—3, стр. 17.

Опреку античког и библијског свијета Аверинцев је изразио као опреку космоса, закономјерне и симетричне структуре, и олама, протицања временског збивања. У космосу се категорија времена презентира као просторност, а учење о вјечном враћању ствара од временског тока симетрију. У оламу се простор темпорализира и постаје мјестом неповратног догађаја. Структура се може проматрати, а у повијести се мора судјеловати. Због тога је, сматра Аверинцев, „свет као ‚космос' адекватно протумачен ‚екфрасисом' по античком укусу, а свет као ‚олам', напротив, приповедањем које је усмерено у времену, корелативно с крајем, исходом, резултатом, подстицано питањем: Шта даље?"[25]

На тај се начин прошлост у библијском свијету претвара у пролазност (као *specificum* средњовјековног мишљења), а догађаји значе помоћу своје форме: надилазећи властите границе формом — типом партиципирају у вјечности, у вјечној будућности. Ако је догађај форма, онда је у њему човјек функција. Не допуштајући нешто слично хеленистичкој пластичности, библијска поетика припушта у текст предмете, природу и људе у мјери у којој су повезани са смислом радње, и људе третира као субјекте радње, а не као објекте дескрипције. У *Давидијади* се та два принципа сукобљавају. Помоћу античких самодостатних екфраза у библијску се причу увлачи псеудоантичка пластичност, за коју нема правог основа. Чак и на разини фактографије *Библија* је врло оскудна. Јасно је да фактографија за изградњу библијских значења није особито важна: просторни и временски подаци нису „чињенице с референцијом", него ознаке са симболичким функцијама. У најмању руку, сви су спациотемпорални знаци у *Библији* двоструко кодирани, дословно и пренесено.

Вертикалност простора (опозиције горе/доље, стојеће/лежеће) својом симболичношћу можда понајвише одговара трећем ступњу средњовјековне алегорезе: моралном. Тиме се сва значења вежу уз ликове. Марулић, с друге стране, покушава одржати епски привид у којему се простор показује као природни околиш човјека, и све знакове материјалности (на примјер: одјећу, оружје, упорабне предмете) третира као осамостаљена бића — предмете описа. Географске ознаке жели презентирати као реалитете припадне осјетилној стварности, иако их истовремено отежава теолошки усмјереним етимологизацијама. Путовање, као један од основних кронотопа (радња која се остварује у временско-просторним помацима), могуће је исприповиједати и у античком епу и у библијској приповијести. У првоме је управо путовање збивање које само собом испуњава сврху, у

---

[25] Аверинцев, Сергеј Сергејевич: *Поетика ранобизантијске књижевности*, Београд, 1982, стр. 105—6.

другој је сврха изван њега. У првоме, затим, простор представља стварну препреку, омогућује и онемогућује кретање; у другоме се путовање одвија само од себе, без стварних граница, „преко седам гора, преко седам мора". У првоме, напослијетку, простор функционира према себи инхерентном начелу контигуитета — он омогућује и остварује додир; у другој се не сусрећу људи већ се укрштавају функције. „Птичја перспектива", објективност и дистанцираност приповједача, могле би се привидно поставити као заједничка точка: али, док дистанцираност епском приповједачу омогућује да објективно опише оно што види, библијском приповједачу омогућује да апстрахира од свега што је само видљиво. А Марулић пише *Давидијаду* као да између њих уопће нема никакве разлике. Дијелећи са средњовјековљем ситуацију из које одсуствује ауторска точка било временске било просторне перспективе, он приповиједа *гласом*[26] за који се не смије поставити питање *одакле долази*. Ауторитет божанског знања и вјечне истине експлицитно је призван у моралним и теолошким коментарима, но сваки се редак заправо легитимира помоћу њега *implicite*. *Библија* није, наиме, обична књига која се може цитирати или препричати. Та медијевалним писцима тако драга метафора — метафора свијета као књиге — утемељена је у обрнутом поставу: света књига као свијет. Прије него што је свијет постао знаковит, прије него што се култура почела разумијевати као текст, постојала је Књига, било је Писмо, био је сакрални текст који је постао култура. Прича за коју Марулић није сумњао *quam veram esse*.

Питање на који су начин библијске приповијести истините (оставимо ли по страни теолошке аргументе и религиозна увјерења) одводи нас у разматрање односа пјесништа и хисториографије, приповијести и писане повијести. Однос према хисториографији једноставније је одредити. Frygeov је став, на примјер, врло јасан: „Као што историјске књиге *Старог завјета* нису историја, тако ни јеванђеља нису биографија".[27] Ако, пак, догођена, чињенична повијест представља једину истину, онда библијске књиге немају право на истинитост. Међутим, између истинитог и не-истинитог постоји спектар могућности. Осим тога, могуће је и оспорити претпоставку да је чињенично истинито. *Библија* слиједи

---

[26] Иако се *глас* распознаје као *божји глас*, приповиједање се наизглед врши без субјекта приповиједања. *Point de vue* Бога је ванвремена и ванпросторна: такво је стајалиште предувјет могућности приповиједања „самих догађаја". Апстрахирање од конкретних имена и реалија такође је у свези с ванвременским карактером приповиједања. (Усп. Лихачов, о. с., стр. 330).

[27] Фрај, Нортроп (Frye, Northrop): *Велики код(екс)*, Београд, 1985, стр. 68.

такву могућност: њене приче имају посебно значење. Према Fryevom тумачењу, библијске приче јесу митови у секундарном смислу, свете приче за разлику од профаних, и оне „друштву казују оно што је за њега важно да зна, било да се то тиче његових богова, историје, закона или његове класне структуре".[28] У примарном смислу ријечи *mythos*, и свете и профане приче имају заједничку приповиједну структуру. Питање истинитости у оваквој перспективи може бити замијењено категоријама важности и озбиљности, но оно нам се враћа кад га, умјесто из односа спрам хисториографије, поставимо на темељу успоредбе с пјесништвом. Аристотелова категорија *могућег* као подручја пјесништва (јер се повјесничар и пјесник разликују по томе што први говори о ономе што се догодило, а други о ономе што се може догодити) и *вјеројатног*, зачетак је теорије о фикционалности књижевности. Иако бисмо за *Библију*, слиједећи Fryea, могли рећи да је ближа књижевности него повијести, тешко бисмо се могли одлучити да је означимо категоријом фикционалности. Тако нам се, умјесто дихотомије истина/лаж, намеће слиједећа тријада:

истина/неистина: привид/виша истина: објава, односно:

повијест/фикција/света приповијест: мит у секундарном смислу.

Античка тријада *res gestae/res fictae/argumentum* не може се у потпуности потписати у горњи извод, јер је њезин критериј разграничења збиљско/могуће, а не кршћански поимљена истина. У свјетлу ових разликовања старозавјетне повијесне књиге можемо одредити као:

а) мит у примарном смислу: као приповијест, наративно структуиран текст;

б) с обзиром на тип нарације као повјесничко дјело, јер приказује, не јединствени чин, већ једно вријеме — оно што се једном лицу или многим лицима десило и није у потпуној међусобној свези;

в) према ступњу реалности, библијска приповијест је виша истина.

Насупрот томе, моделски еп могли бисмо описати као:

а) мит у примарном смислу;

б) с обзиром на тип нарације, као епску нарацију регулирану критеријем приказивања јединственог чина, тј. критеријем кохеренције и конзистенције приче;

в) еп припада подручју *res gestae*, има право на истину у смислу легендарне хисторије.

Остаје нам, наравно, задаћа да упишемо Марулићеву *Давидијаду* у наведене одредбе. Будући да се *Давидијада*

---

[28] Исто, стр. 59.

понаша као да је истодобно двоструко кодирана: на разини садржаја библијском грађом, на разини израза епском традицијом, — она ће у пресјеку епског и библијског с њима дијелити само прву точку:

а) *Давидијада* је, такође, мит у примарном смислу зато што има приповједну структуру;

док ће се у другој и трећој точки одредбе укрштавати:

б) слиједећи библијски предложак, *Давидијада* износи догађаје на начин повијести, али их ума епском приповједном техником, замијењујући јединственост чина тиме што се све догађа једном лику;

в) као умјетничко дјело, припада подручју фикције; *res gestae* нису њена референција јер припадају профаном и пропадљивом, а право *Светог писма* на истину не може се у потпуности досегнути, може му се само приближити апаратом алегоризације.

Једна друга Аристотелова дистинкција повијести и пјесништа, коју до сада нисмо споменули, дистинкција под окриљем разликовања општег и појединачног, приближава библијско пјесничком. Општост пјесничког и библијског могуће је идентификирати ако библијски *typos*, парадигму догађаја, интерпретирамо као општенитост. Парадигматичност библијског догађаја узима, што није случај ни с пјеснишством нити с интерпретацијом повијести као учитељице живота, право на стварност, право да регулира људске животе, право које се реципијентима намеће као обавеза. Примарно се, наиме, „Библија занима за Heilsgeschichte, за историју Божјих дела у светлу човековог односа према њима".[29] Однос обавезе, који публици поставља *Библија*, може се, с друге стране, схватити као радикалан облик етичности коју би — сигурно и у античким и средњовјековним поетикама — требало постулирати свако књижевно дјело. Из одређења приче као опонашања људске радње слиједи сфера етичког као могућа референција приче. Осим тога, одређујући причу, Аристотел наглашава да ликови не дјелују зато да би опонашали карактере, него свој карактер—значај, задобивају из радње. Тиме се поново враћамо на првенствени проблем, на проблем одређења приче и чина који прича приказује, и на већ једном постављено питање: има ли приповиједања без (конзистентне) приче? С обзиром на *Давидијаду*, то питање можемо обликовати као питање: има ли *Davidias* епску причу?

Из очишта аристотелијански замишљеног критерија о јединствености чина, тј. о јединственом приказу чина, чија цјеловитост почива на унутарњем логичком реду и цјелини времена, а не на линеарној кронологији догађаја, *Давиди-*

[29] Исто, стр. 76.

јаду није могуће сматрати правом епском причом. Genetteova дистинкција приче и дискурса може нам помоћи у анализи Марулићевог наративног поступка. С једне стране, постоји прича као редослијед догађаја, стварних или фиктивних, који конструирају предмет дискурса, с друге стране постоји дискурс, систем исказивања, приповједни текст у ужем смислу, који говори о догађајима из приче. Прецизније наратолошке анализе показују, међутим, да је готово немогуће одвојити причу од дискурса, да садржај не постоји одвојено од начина исказивања.[30] Водећи рачуна о тим спознајама, чини нам се да *Давидијаду* можемо проматрати као специфичан примјер односа приче и дискурса. Понајвише зато што морамо бити свјесни да говорећи о *Давидијади* непрестано морамо призивати библијски предложак. Поједностављено речено, у *Давидијади* се епски дискурс труди обликовати библијску причу, но она одолијева управо из разлога што је библијски дискурс с њоме „слијепљен". Самостојност библијске приче упућује нас, такође, да схватимо како иза њене привидне објективности историјског приповиједања стоји скривени субјект, надиндивидуални говорник што крије своју позицију, и који, тако прикривен, побјеђује површинског приповједача Марулића. Очигледно је да се догађаји ни у хистриографији не могу доиста приповиједати сами и од себе, па макар читав рад дискурса био усредоточен на стварање таквога дојма. *In illo tempore* ништа се није збило онако како је испричовиједано, ако се уопће десило; у то можемо бити сигурни. Више је разлога који су библијске епичаре наводили (заправо: охрабрили) да библијске приповијести приповиједају у епској форми. Жеља за здруживањем античке и кршћанске књижевности сигурно је један, но други је, и не мање важан, чињеница да су старокршћански епичари, као и Марулић, били заведени могућношћу да се библијске приче препричавају. Прикривеност постојања субјекта дискурса у библијском тексту разоткрива се управо онда када се покушава пренијети прича огољена од себи припадног дискурса. Дијегеза је тек надомјестак онога што се *in illo tempore* десило или могло десити, она је надомјестак и прижељкиване потпуне мимезе. Свијест о дијегетичности текста, а не директној миметичности, свијест која може довести до крајње поставке како догађај уопће не постоји изван текста, односно, како нема приче без дискурса, усмјерује нас у анализи *Давидијаде*. Анализа *Давидијаде* олакшана нам је тиме што се можемо понашати као да библијски текст представља истину, као да је он ред стварности на коју се *Davidias*

---

[30] Усп. Genette, Gérard: *Nouveau discours du récit*, Paris, 1983, стр 10—15.

реферира. Тиме се, уједно, анализа и усложњава: постоје два приповједна текста, постоје два дискурса. Марулић би хтио да постоји само једна прича, да *Davidias* буде идентична библијској причи. Пратећи опсег, кронологију и историјску вјерност приповједних сегмената, могли бисмо рећи да је прича доиста иста. Интуитивни отпор води нас, ипак, другачијој хипотези: с ону страну двају приповједних текстова, с ону страну двају дискурса и једне (или двије) приче, налази се нешто треће, *tertium comparationis*, артикулиран као предтекстуално искуство. С ону страну, *in illo tempore*, или с ову страну, *in tempore lectionis nostrae*, постоји у хоризонту рецепције претпоставка за читање и разумијевање.

Андреа ЗЛАТАР

ПРОЗА САШЕ ХАЏИ ТАНЧИЋА У КРУГУ МИТСКОГ, МАГИЈСКОГ И МИСТИЧКОГ

Својом књигом *Савршен облик* (1984) Саша Хаџи Танчић је пружио особен допринос и унео нов квалитет у просторе наше савремене кратке приче. Пре но аргументујемо ово тврђење, ваља обратити пажњу на данашњи тренутак наше кратке приче и извесне опасности (мане и недостатке) с којима је она суочена.

Реч је, пре свега, о сувопарној спекулативности и пренаглашеном „конструкционом моменту" што у низу текстова односе превагу над основним принципима сваке нарације. Има, такође, и све више примера — текстова поводом којих није могуће говорити о декомпоновању и деструкцији традиционалних наративних облика (или самог *поимања* нарације) управо зато што се ту збива нешто друго: оспорава се и осујећује, односно замењује нечим другојачијим — често посве недостатним — сваки облик приповедања.

Наравно, јасно је да се то превасходно збива у текстовима мање даровитих или и посве недаровитих аутора који изобилно користе популарност једне форме, а објективно је, *споља*, а не *изнутра*, обесмишљавају, троше и утамањују. Примера невештог посезања за атемпоралним конструкцијама и *недисциплинованог*, фактички неорганизованог (неосмишљеног) „плеса" апстракција и стерилија има доста.

Све ово је посве разумљиво ако имамо на уму да сваку нову форму — а наша кратка прича у извесном релативном смислу то уистину јесте — неминовно прате и обележја *литерарне моде* с пропратним и неизбежним ефектима ницања књижевне „конфекције".

Појава књиге попут *Савршеног облика* у једном таквом, умногоме осетљивом тренутку у којем се кратка прича ко-

леба између принудног канонизовања, даљег откривања нових решења и, на другој страни, покушаја „конфекционализације", има све разлоге да буде догађај већ по томе што је њен аутор опредељен за споменуту, трагалачку и откривалачку могућност. Тако ће, у низу прича *Савршеног облика,* поход ка значењски универзалном бити чврсто утемељен на вредностима „локалног", односно оног што је само на изглед локално. Спомени Гамзиграда (у причи *Освајање),* Царичиног града (у истоименој причи), Ћеле-куле *(Кула од лобања)* или богиње Дијане („чија се статуа од мермера данас чува у Нишу, у музеју на Медијани", сходно наводу из приче *Лик за којим трагам као за ликом света)* у прозама Саше Хаџи Танчића најчешће функционишу управо као вид препознавања универзалног у локалном, али и као специфични симболи или посредници у оваплоћивању симболичких значења.

Не само Гамзиград, древни град из источне Србије, или Felix romuliana римског императора Галерија, већ и град уопште повод је да писац о њему проговори као о „материнском симболу". А инверзија што се при томе остварује облик је оног досезања лирских вредности и ефеката на којима се у Хаџи Танчићевим причама, уопште узев, изузетно инсистира.

Користећи легендарно и митско, симболичко и конкретно, локално и универзално вазда само као повод, основ за аутономну градњу, овај писац, на другој страни, своју причу утемељује као хибридан облик у модерном и позитивном значењу те речи. Стога се у знатном броју проза *Савршеног облика* лирска атмосфера здружује с дискурзивним „резовима", психолошким обртима и нијансирањима везаним за актера који о себи расправља у првом лицу, преиспитујући и истражујући свет онолико колико и себе самог *(Мешовити хор, Удес, Освајање, Лик за којим трагам као за ликом света, Препознавања).* Актери блиски традиционалном поимању наративног јунака, о којима се најчешће казује у трећем лицу, присутни су у причама *Догађај с ватром* и *Удес.* (Реч је о доктору Вукделићу, актеру што поседује „лик", за разлику од самог приповедача који је у тим причама превасходно „посредник".) Сличне одлике имају и актери неких других Хаџи Танчићевих прича (остарели геолог у *Свитку о кристалима* и професор Чудаков у причи *О избављењу).*

Но, осим тих формалних одлика и „кључева", који представљају једно од могућих полазишта у „разврставању" и тумачењу прозе Саше Хаџи Танчића, изискује пажњу и његово специфично досезање фантастичке атмосфере, тип обрта којима се то постиже и нека врста „даље намене", односно „уграђивања" фантастичких ефеката у ширу нара-

тивну конструкцију. У односу на њу, они најчешће немају некакву сврху по себи, већ су подређени другојачијим, кадшто прикривеним, а обично и темељитијим, односно ширим наумима.

Традиционалном, али и оном модернијем, естетизантном схватању фантастике која је циљ по себи — себи довољна, рекло би се да се писац приближава у свега неколико текстова. Реч је о причама-записима *След, Црвене, ужарене пруге крви, Сновиђење, Портрет* и *Пољубац у чело*. Занимљиво је, међутим, да је свих пет споменутих проза забављено истим основним мотивом, условно речено настасијевићевским, односно идејом о прожимању света живих и света мртвих, тајанственим знацима и спонама што та два света приближују и премрежују.

Тако овај наративни круг открива једну — додуше усамљену — тачку пишчевог дослуха с нашом фантастичком традицијом. Но, вреди нагласити да ту није реч о „дослуху" с оном старијом, демонолошком и вампирском, фолклорном фантастиком глишићевског типа, већ с фантастиком која је свет тајанства, слутњи, мистичних наговештаја и откровења, лирских и симболичких, модерно остварених нијанси — дакле, управо оном чије је могућности наговестио Момчило Настасијевић. Утолико се и може рећи да је ова фантастика превасходно *лирска* и *песничка*.

У највећем броју прича *Савршеног облика* фантастика је, ипак, тек једна од компонената — нека врста „посредника", или елемент уграђен у скалу наративних ефеката што обједињују дискурзију, спекулацију и одговарајуће значењско-наративне учинке. Тако схваћена фантастика вазда је приближена психолошком и симболошком, саткана на „материјалу" свесног колико и несвесног (подсвесног), при чему је овај последњи „материјал" мајсторски активиран и ослобођен, артикулисан и подвргнут особеној „анализи".

Све ово разазнаћемо већ у уводној причи *Догађај с ватром* (која је, да подсетимо, уједно и закључна прича претходне књиге истог писца, *Јеврем, сав у смрти*, из 1976. године). Користећи, пак, ту причу као „спону" између двеју својих, умногоме разнородних књига, Хаџи Танчић не жуди за вештачким и немогућим континуитетом, већ би се рекло да превасходно настоји да укаже на нови угао гледања, ново наративно становиште *Савршеног облика* које се према *Јеврему*... односи као *наличје* (свет притајених, дубинских могућности) према *лицу* (свету опазивог и углавном лако разумљивог).

Слична наративна, психолошко-фантастичка (или, прецизније, условно фантастичка) атмосфера изграђена је и у наредној причи *Мешовити хор*. У причи *Удес* тежиште је на

психолошко-симболичком и поенти унеколико лирској, заправо, лирски неухватљивој, али и универзалној (садржајној, иначе, у двема последњим реченицама: „Мрачан ходник. Ништа се у помрчини није разабирало.").

Ако, донекле насилно и уз нужно осиромашење, покушамо да изведемо „тему" те приче, испоставиће се да је њу могуће одредити управо као поступно замрачивање ума и сужавање свести. Вредност приче при томе је у поступку овлашног наговештавања значења и изостављању оних детаља (све до клиничких и директно сугестивних) за којима би мање умешан писац најпре посегао. Стога је и исходиште приче више у језику него у значењу. Овакав закључак, пак, појашњава све претходно саопштене тезе о лирској компоненти, ефектима и учинцима пишчевог наративног поступка.

Већ спомињане приче *Свитак о кристалима* и *О избављењу* припадају овом истом основном типу нарације унутар којег се остварује *сусрет* реалног, чињенично-конкретног, с елементима фантастике, подсвести и сна, с тим што је тај „сусрет" обогаћен алузивним и асоцијативним разграничавањем, чијим се посредством приповедно збивање истовремено донекле доводи у сумњу — све до оне осетљиве тачке у којој се више не може разлучити од претпоставке или сна. Приповедач, у ствари, намерно поништава границу између такозваног догађаја и онога што се могло догодити, између свега што се с његовим јунацима збива и могућности на које они само помишљају. Због тога драматика и занимљивост оваквог казивања више нису подређене фабули, њеној напетости и сложености, него су померене *у дубину* приповедања и, наравно, да још једном поновимо, у тесној су вези са алузивношћу и асоцијативношћу самог језика.

Приче *Освајање* и *Царичин град*, пак, пример су модерног наративног коришћења материје легенди, уз остваривање двоструке релације, што укључује, подједнако, градњу и варирање, односно разградњу, потчињавање и превладавање „почетног материјала". *Љубав* и *Љубомора* су текстови који у књизи сачињавају диптих издвојен и уобличен по принципу смисаоног пара, али и смисаоне опозиције. Унутар првог текста ова релација се даље умногостручава симболичким претапањем мушког и женског принципа, *anime* и *animusa*, односно параболом о узимању и давању, док је симболика *Љубоморе* — сажета симболом живе ране што исцељује и ишчезава, да би се наново појавила, — већ знатно једноставнија и устаљенија.

У закључници књиге, то јест низу текстова-записа о којима је претходно већ било речи, извесне устаљене фантастичке (фантастичко-комбинаторичке) замисли су присутније. Но, оно што у овим правим прозним минијатурама заслу-

жује посебну пажњу јесте изузетна развијеност, разуђеност, па и литерарна пресудност богатог вербално-сликовног плана, што, на махове, постаје окосница текста, централни план, односно средиште обликовног захвата.

Сликовитост на којој се ту инсистира најчешће има несумњиво симболичку вредност и у некој је врсти дослуха с надреалном визуелизацијом налик оној Далија, Де Кирика или Рене Магрита. Но, њена темељнија вредност и сврха захтевају посебну анализу.

Записи *Јабука I* и *Јабука II*, који представљају још један особени „пар", у том смислу представљају праву литерарну посластицу. Ако обратимо пажњу на симболе који су у њима присутни, то јест ако их изведемо из текстуалног и текстуално-сликовног контекста, у прилици смо да досегнемо потпунији смисао споменутих текстова и њиховог узајамног односа.

У првом тексту *(Јабука I)* слике-симболи који доминирају јесу *јабука, дечак, мајка* и *крв*, док се радња што их обједињује може одредити као *извирање*. У другом тексту *(Јабука II)* симбол мајке замењен је симболом *оца*, остали симболи се симетрично понављају, док је симболичка радња или „збивање" идентично са *увирањем*. Тиме је, фактички, овим двема прозама остварен известан симболички *лук* који обједињује *извор* и *увир*, *исток* и *запад*, *рађање* и *смирај*, *истицање* и *увирање* — и то на сугестиван, а непретенциозан начин, указујући на све те могућности посредно, самим асоцијативним контекстом.

Сличну значењско-симболичку амплитуду уочавамо и у запису *Љуљашке*, с тим што је амбијентација и „локализација" ове параболе о животу постигнута са свега неколико епитета (то јест, описом „рођачке" одеће). Но, једна прича с краја књиге, она која је уједно и насловна, *Савршен облик*, такође образује својеврсни смисаони пар (и смисаону опозицију) са причом *Лик за којим трагам као за ликом света* из уводног скупа текстова. Наиме, ако је у причи с почетка књиге *(Лик за којим трагам . . .)* симболичка радња нека врста супституције, до које се долази имагинарним трагањем за ишчезлим ликом скулптуре богиње Дијане, а чији је зачетак, опет, близак идеји приче *Препознавање*, то јест представи о свеопштој заменљивости ликова и њој примереној потрази за *јединственим ликом* у којем је огледан *свеопшти лик света*, онда је у причи *Савршен облик* кључна управо обрнута симболичка радња и релација.

Нестварни, фантастични „актер" ове потоње приче губи део по део тела да би, поништавањем и развејавањем, досегао „савршен облик" („неће ме више бити да би ме било свуда"). Он је, у ствари, подвргнут процесу аналогном оном

у причи *Јабука II — ишчезнућу, увирању*. Тиме се круг аналогија и паралелизама уистину готово савршено затвара. Мада су аналогне и паралелне конструкције-комбинације у самој бити модерног фантастичког имагинирања, вероватно није на одмет нагласити и Хаџи Танчићеву личну, ауторску опседнутост „паралелним световима" која је, 1979. године, нашла израза и у наслову његове књиге есеја, али и у самој мето́ди упоређивања и закључивања по аналогији, што је у споменутим есејима обилато коришћена.

Вреди истаћи, међутим, да наративне текстове у *Савршеном облику* идеје аналогије и паралелизма повезују и обједињују веома плодотворно управо у формалној и естетској равни. Те идеје, уједно, упућују читаоца да изгради властити „унакрсни" метод како би упоређивањем, па и накнадним повезивањем појединих прича и мотива, односно уочавајући притајене *парове смисла* и смисаоне *опозиције*, досегао темељне науме Хаџи Танчићеве кратке форме. Овај наратор тражи искуственог читаоца јер његове приче и јесу *зготовљене* за литерарне сладокусце — што, већ по себи, говори о особености и вредности његове прозе.

У књизи која је уследила за *Савршеним обликом*, под индикативним насловом *Силазак у време* (1987), Хаџи Танчић је окупио текстове што сведоче о још једној измени „руха" и стратегије. Основна амбиција која се у тој књизи уочава јесте досезање исвесне равни метафоричке универзалности. Сходно тој амбицији, говор мора да се, непрестано, уздиже над поводом, како би се претакао у виши сликовни и формулативни ниво. На делу је, у ствари, једна врста унутарјезичког преламања појмовног која је, у својој бити, суштаствено поетска.

Из тих разлога тек мањи број текстова књиге *Силазак у време* поседује неку врсту фабулативне окоснице. Остали одговарају оквирној форми *записа*, што значи да њихов општи учинак — а ту је понајпре реч о естетском учинку — најнепосредније зависи од примарно језичког остварења у домену микро-структуре.

Ма колико, међутим, семантички план ових текстова био „затамњен", барем на први поглед, он недвосмислено постоји. Наиме, готово сваки од њих поседује неку врсту медитативне поенте чијим се посредством текст, истовремено, *отвара* и *окруњује*, а уједно се одбрављује његово укупно, макар глобално значење.

Ова схема, барем оквирно, наликује једној добро познатој, старој форми. То је форма *басне*. Али како се, с једне стране, поента о којој говоримо не може изједначити с поуком, док се, с друге стране, Хаџи Танчићев метафорички стил, будући наглашено индивидуалан, битно разликује од

устаљених метафора и симбола басне, споменута сличност заиста остаје само оквирна.

Евентуалне традицијске претече овој врсти текста очито треба тражити на другој страни. Могући узор у том погледу представљају Андрићеви рани текстови из *Ex Ponta* и *Немира*. У широј, светској традицији, могућа су упоређења са текстовима Рабиндраната Тагоре или, рецимо, остварењима појединих особених духова какав је био параболи наклоњени Мануел дел Кабрал.

Момчила Настасијевића и Растка Петровића ваља споменути и овим поводом, јер је Хаџи Танчић несумњиво, и с разлогом, одређена искуства ове двојице наших модерниста имао на уму одабирајући свој наративни пут. У његовом језику, већ у *Савршеном облику*, а још наглашеније у *Силаску у време*, уочава се потрага за обртима и исказима налик магијским, с тим што за дословна поређења са Настасијевићем нема места и повода. С друге стране, емоционалност и извесна *умекшавања* његовог језика могу подсетити на Растка Петровића — када је реч о обема овде спомињаним Хаџи Танчићевим књигама — али је, управо у *Силаску у време*, и у том аспекту остварена једна битна различитост. Универзализујући предочене слике и ситуације, и ослобађајући своје текстове оних значајки којих је и те како било у *Савршеном облику* (попут различитих имена и реалних топонима), Хаџи Танчић је истину као свој прави предмет утемељио митску визију времена (изједначену, са једног дневног и прагматичног становишта, са *безвременошћу*).

Одричући се конкретног и препознатљивог, сажимајући фабулу на саме *назнаке* фабуле, користећи поступак басне „без басне" и градећи ситуације налик митским и легендарним, он је још једном посведочио своју привржености ризичним и, у добром смислу речи, хибридним формама.

Како је већ речено, пошто су устројство и статус текстова окупљених у *Силаску у време* на одређени начин *двосмислени*, онда се ова квалификација с разлогом може уопштити и на њихов семантички аспект. Разазнатљива значења, или „поруке", пре свега су споменуте, глобалне врсте.

Тако прва целина ове књиге, или нека врста циклуса, *Пут, а ми — нигде*, понајпре говори о *ноћи*, оној у којој је дрвеће „непомично и клонуло". Та ноћ је трајна. У њој месец, „тек поједен, почиње од почетка", а понављају се и неке особене емоције и појаве (рецимо: „страх и ишчезавање"). *Неки* су, у *нечијој* присутности — а ова врста *обезличености* се у књизи изузетно *систематично* разастире — „као мртви" („Тако се осећамо од рођења.").

Од ужаса *окољавања* бежи се „у нас саме", док се понавља библијско питање: „Хоће ли светлост надјачати таму или тама светлост?" Питање је помало реторско, јер већ у „суседном" тексту изричито стоји да је тама „неизмерна и редовна".

Светог човека је немогуће наћи, по сумњи смо „равни нашим прецима", док: „Црква, бездана, од свег дубља, изговара молитву уместо нас". У том свету *ноћи* и *ноћних сенки* само су још корак дубље у немоћ урођени они који су *глуви* и *слепи*. Само је смрт надмоћна и непорецива, „звер нерањива". Стога је у овом зачараном видокругу *тамног вилајета* „одговор" на формулацију садржану у наслову циклуса *(Пут, а ми — нигде)* тек једна врста њене даље експликације: „Ноћ је у нама, а ми — нигде" (текст *Путници).*

На почетку наредног циклуса *(След)* Хаџи Танцић понавља сликовну формулу налик онима које знамо из *Савршеног облика.*

Човек који је најпре био „сâм под брдом", или се присетио једне давнашње, такве ситуације, прешавши брдо, не доживљава ништа друго до поновљену ситуацију, чији су основни елементи исти. Опет је он (ја) „сâм под брдом".

Потом се, у овом циклусу, ређају мале, условне параболе налик библијским. У њиховом средишту су отац, брат, сестра, „супруга и чеда". Онај који о њима казује обузет је међутим, „злим духом", и никако не успева да га из себе изагна.

Па и онда када, у пустињи окајавши грехе, постане *анђео,* он не поседује „моћ чудеса". Зато, жудећи да *проживи* у новом обличју (а и сам овај глагол нуди један парадокс), он анђеоска крила носи „као ненадану радост" и, у исти мах, „излишан терет", што је, већ по себи, јасан знак *двојнога бића,* онога које није посве изашло из прећашњег стања, нити се новоме потпуно приволело.

Обрти попут управо предоченог јасно откривају да се поводом текстова окупљених у *Силаску у време* више не може говорити о нарочитом типу фантастике, утемељене на симболима и сликовним обртима, као што је то био случај у *Савршеном облику*. Значењска материја која се овде у једном ширем смислу активира и тематизује изворно је *магијска* и *мистичка,* и то, наново, у једном „неортодоксном облику" обремењеном паганским компонентама хришћанског поимања света.

Добар пример за ову тврдњу пружа текст *Пустопоље,* сачињен од цигло три реченице:

„Идемо пустопољем, старији брат и ја. Снег је, као светлост чист, наталожен заборав. Зато ми, без очију, без уста, без носа и без ушију, немамо ни лица."

Или, другачије, на пустопољу ништа стварно (уистину) не постоји.

Но, као да би се потврдила теза о паганској компоненти, раскриљене су, тачно једна насупрот другој (или „у пару", што је, код Хаџи Танчића, читав један мали, смишљени *поступак)* две минијатуре надахнуте нечим непобитно паганским, прасловенским — као код Растка Петровића — а ипак тешко именљивим. Реч је о минијатурама *Видарење* и *Голорук,* у којима су далеко одагнате силе таме и смрти да би се прослављала готово чулна радост живљења, снаге и хучности. („Кожа је мој најчвршћи штит", вели се на почетку текста *Голорук.)* Потом, у овом циклусу, следи низ парабола о животним могућностима уздигнутим до принципа и опсесивне ситуације, да би се, међу њима, издвајале две (опет *пар)* о вођењу и предводништву (*Ја сам он* и *Неподесна мера).*

По пројекцији на основу које разазнајемо удео, и позицију ововременог наратора, онога што непобитно припада равни синхроније, пуну пажњу заслужују још две минијатуре. То су *Рушевине* и *Судбина забринутог читача.*

У првој поглед у време, надахнут материјалним траговима минулог, разрешење налази у наоко спокојном закључку: „Одређен је мој час у вечности, мирује у смрти". У другој се, пак, читач „претвара у велико чисто Слово", док: „По хартији пада пуно очију" и „Свако је ничије".

Једном варијацијом на тему књиге, извора „светих речи", односно *свете књиге,* поимања читања и поимања времена, окончава се Хаџи Танчићев *Силазак у време.* Тој варијацији, међутим, претходе још четири циклуса *(Гледам и видим, На појилу, Како волети* и *Коб),* у којима се, сходно претежно митским и легендарним шифрама, односно на посебан начин стилизоване и *кодиране,* углавном казују такозване *приче о животу.*

Читава ова књига, уосталом, постаје доступна тек онда када се одбраве њени основни стилски, обликовни, али и семантички „кодови". А и они сами су, како је споменуто, изведени, односно саздани стваралачким проницањем у магијско и мистичко, у преплет хришћанског и паганског.*

---

* Не треба сметнути с ума, наравно, ни пишчево посезање за симболима типа *сенке* и *огледала,* што указују на другу, ништа мање важну компоненту његовог казивања. Та компонента говори о његовом умешном залажењу у психолошку сферу и, посебно, у домен архетипског, чиме се, у ствари, постиже „пресецање" ових, у особено стилизованом уметничком изразу индивидуализованих мотива са њиховом општијом митском структуром.

Један од најбољих примера ове врсте у *Савршеном облику* је била представа града-мајке, док су одговарајући, можда мање „кристалисани" примери у *Силаску у време* „посејани" на више места.

На тој основи, која представља *нови спој* у стваралаштву Саше Хаџи Танчића, настала је ова, на први поглед, подоста херметична а, уз то, и класификацијама неподобна књига. Зато је и треба читати све док нам се *не отвори,* док њен притајени наративни механизам не почне и *за нас* да *дела.* Јер у тој књизи су, уосталом, садржана и нека од досад *највиших* остварења приповедача Хаџи Танчића.

Срба ИГЊАТОВИЋ

ПЕТ ГОДИНА БЕЗ ТАМЕ (7)

Робијање

(Наставак из претходне свеске)

„Кибла" и њена нада

Дакле, и то је живот! Довели су ми са трећег одељења мокрог и смрдљивог затвореника под сумњом да је сломио десну подлактицу. Десило му се да је пао на излизаном и влажном каменом степеништу на спрату док је, са још једним затвореником, износио преко ноћи напуњену киблу.

Видети „кибловање" у Леополдову па отићи у рај, можда и није мање садржајна понуда од оне напуљске. Сматрам чак да би блистави небески рајски туризам у знатној мери више заслужили они који би се тамо упутили после виђеног и доживљеног „кибловања" у Леополдову.

И сам сам, кад би на мене дошао ред, износио ту голему киблу, осећајући се као дизач тегова који са својим теговима балансира на разапетој жици: толико је за мене кибла била тешка на оним излизаним и клизавим степеницама. Таквим васпитним грифом још пре доручка, који се састојао од јечмене и незаслађене црне кафе и оскудног, горког таина, почињао је наш робијашки дан. Тако рећи наште срце се на овај начин свакодневно разгоревала ватра оптимизма у нама, којега смо се, тако грешно, већ били одрекли.

Киблу је требало снети до кола на којима је било големо дрвено буре са отвором на врху. Требало се попети уз мердевине до тог отвора и ту је испразнити, пазећи да се не полијете, што је била права акробација. Затим је требало из бунара пумпом навући воду у њу и опрати је брезовом метлом. Остало је већ ишло као по лоју . . .

И, гле, брижљиве власти! Она се побринула да ми, чак и преко свога људског несавршенства и телесних неизбежности (што значи, серући и пишајући), будемо друштвено корисни. Из бурета које смо на овај начин пунили заливана је башта заповедника затвора, те је он, уживајући благодети које су из тога произишле, могао да врши своју дужност боље. Да нас кара и васпитава како доликује.

Један пад са таквом киблом на степеницама, приликом којега су њеном садржином били обилато, као заповедников купус, заливени неки затвореници који су се са својим киблама затекли ниже на истим степеницама, скоро да и није вредан помена. Уколико, наравно, не узимамо у обзир штету због проливеног садржаја кибле. А сумњиви прелом подлактице? Трице и пренемагања! Знамо се! . . .

Као успут, у току рада сазнајем од старог Оплушћила да неки од затвореника који раде у затворској столарској радионици кришом пију метилалкохол који тамо имају због полирања намештаја.

Познато ми је да је осетљивост на овај алкохол веома растегљива. Код понеких осетљивијих смртна доза је застрашујуће ниска, док га други, нарочито они који су се на њега постепено навикавали, углавном добро подносе. Ипак ми ово личи на бријање код благо узнемиреног, лудог берберина. Можда хоће — можда неће да фикне бријачем по врату, али — посећи ће свакако, то се са извесношћу може очекивати.

Као лекар, узнемирен тим сазнањем и очекујем кад ће ми неког новајлију донети из столарске радионице са акутним тровањем метилакохолом или га, у најмању руку, дотерати са оштећењем вида. Свестан сам да у том правцу никакви моји савети неће уродити плодом, јер мало коме отровност метилалкохола није позната. Ко га овде у затвору пије — пије га, значи, свесно, можда му баш и није стало до тога какве ће га последице стићи.

Познат је случај из књиговезнице, где је дугогодишњи осуђеник-криминалац ставио руку под нож машине за обрезивање књига, коју је пре тога жестоко завртео. А урадио је то да би доспео у болницу, а и да би се ослободио посла који му је био одвратан. Богаљење метилалкохолом, додуше, није тако упадљиво драматично, али је, у сваком случају, у блиском сродству са руским рулетом.

И учинило би ми се, понекад, да понеки од мојих пацијената заудара на алкохол, али сам лако успевао самога сєбе да убедим да ми се то само причињава. Сем слободе, а, наравно, и жена, алкохол је, можда, најнедоступнија забрањена ствар у овом нашем свету. А да га дозволе, питам се шта би било.

Користим рентген умерено, тек повремено, да власти не би посумњале у моју лекарско-затвореничку етику. Држим га у резерви кад хоћу, у мраку и у безбеднијем миру, од неког ко је од мене информисанији да опширније чујем занимљиве вести-„кибле". Такве, па макар и луцкасте „кибле", већини од нас олакшавају боравак у Леополдову, на врло сличан начин као метилалкохол оним кажњеницима који га у те сврхе троше у столарској радионици. Напросто, „кибле" су опијум затвореничког народа, и да није њих, ко може знати како би жив човек поднео очај неслободе.

„Кибле", иначе, варирају између поезије и прозе, могло би се уопштено рећи. Има стваралаца који, као од шале, стварају невероватно ефектне „кибле", и они су у свести нашег колектива, сасвим сигурно, присутнији него афирмисани књижевници у животу такозване културне јавности, јер су му неопходно потребни за живот. Њихово стваралаштво ни у ком случају није надградња, ни луксуз, већ весло којим весламо преко матице безнађа. Без њега никуда не бисмо допловили.

Ти, напросто, знаш да ти затворски друг, познати „киблаш", прича „Маркове конаке", али нипошто не би пропустио да га саслушаш. Жудиш за добром „киблом" као неки докони мецена за уметношћу. Све је то утолико чудесније и загонетније и, уједно, као усмено стваралаштво и живље, што и сами ствараоци предано верују у своју причу, ма колико она била ишчашена.

Посебност „киблашког" стварања јесте и у томе што оно, као ниједна друга уметност, у исто време спада и у чист артизам и у „ангажовану уметност". Игноришући реализам нашег огољеног живота, „кибла" се налази у домену „чисте уметности", али, пошто фигурира и као инструмент за одржавање неке идејне равнотеже кажњеника, она је ангажована и врхунски функционална. Могла би, напросто, да послужи као амортизер или фактор компромиса у вечитим сукобима између „ангажоване" и „неангажоване уметности". Не би било никакво чудо и ако би се појавила као неки суштински сасвим нов уметнички правац.

„Киблашке" теме и дилеме су различите. У првом реду, као тема „кибли" појављује се амнестија, упркос томе што се већ безброј пута показало да она постоји само за криминалце. Вероватно су „кибле" о амнестији међу њима најчешће и настајале.

У правим политичким „киблама" најчешће се појављивао мотив изненадног слома постојеће власти или, пак, тамо, у далеком свету, још неког већег божанства. Ако је истина да се некоме штуца (тако, барем, верују Словаци) ако га

неко у заносу и искрено спомиње, онда мора бити да је Цугашвили — иако су понеки веровали да је виши чак и од Елбруса — морао много да пати од штуцавице! Јер, он је ретко кад изостајао из оних маштовитијих „кибли".

Већина „кибли" је, упркос свему, нагињала доста неумереном оптимизму, као да је стварана по узору на оно: „Запевај песму кад мори те туга", али било је и оних које су нагињале најцрњем дефетизму. Ове потоње „кибле" имале су нешто мало реалнију подлогу. Оне су се појављивале и кружиле међу успаниченим затвореницима у време друштвених криза у спољњем свету, када су се појачавале straže и када су се на бедемима знали појавити и митраљези.

Кад су нам — за наше властито добро и идејно уздизање! — у ћелије уводили амплионе разгласа, црна нека реакција пустила је међу нас у оптицај „киблу" да ће ти амплиони бити таман добри да се њиховом заглушном буком маскирају пуцњеви ако нас стражари, којим случајем, буду морали ликвидирати кроз отворе на вратима кроз које се, иначе, протурају порције са храном. Зачудо, колико се сад могу присетити, ти су амплиони понекад стварно и свирали — али као да то није било баш одвише често.

С времена на време, појављивале су се, могло би се рећи, и „кибле" са путописним мотивима. У њима је било речи о неком нашем путовању далеко на исток — а није недостајало таквих који су у то путовање веровали.

Ја лично волео сам оне доброћудније „кибле". И јесам и нисам веровао у њих, али упућенији од мене кажу да је искрени скептик бољи него килави верник од којега ће, кад-тад, да постане отпадник . . .

Јан Мијавец и Ото Ернест

Иако последњих месеци нисам склон изненађењима, данас сам доживео чак два. Само што сам почео да радим у амбуланти, стражар је из самице довео на преглед Јана Мијавеца, мога даљњег рођака, човека који је тек нешто прекорачио четрдесету годину живота. Овај мој рођак прешао је из Југославије да у Чехословачкој живи са родитељима још давно пре другог светског рата. Његови су у јужној Словачкој имали велико пољопривредно добро. После другог светског рата — пошто је, претходно, учествовао у словачком народном устанку, августа 1944. године — активно се бавио политиком. Био је, између осталог, члан Председништва Демократске странке и посланик у Словачком народном већу. Ухапшен је у априлу или мају 1950. г. и, у једној великој групи окривљених због сарадње са „југо-

словенским ревизионистима", у Прагу осуђен на двадесет година затвора. У тој истој групи су биле изречене чак и три смртне казне, а било је у њој, сем Мијавеца, и других Словака пореклом из Југославије.

Од тројице осуђеника на смрт, један је био Ернест Ото, секретар Ладислава Новомеског, повереника Повереништва за просвету и школство Словачке, иначе и врло значајног песника. Процес у Прагу у којем је осуђен Мијавец са друговима имао је у Чехословачкој и ван ње знатног одјека. Суђење „мојој" групи у Братислави било је, на неки начин, као његов наставак. Напросто, имао сам утисак да је, из неких разлога, морала своје „ревизионисте" добити и Словачка.

Претпостављам да је Мијавец чуо да радим у амбуланти, па му је некако успело да, као болесник, буде спроведен на преглед. Изненађење је било, дакле, углавном на мојој страни, јер он је у тај сусрет морао да уложи прилично стрпљења и упорности — а ја о његовом боравку у Леополдову нисам ни знао.

Прегледао сам га колико год сам брижљивије могао, не зато што је био болестан, него да изгледа природније ако га будем уводио у рентген.

— Јанко — кажем му — ти си био активни политичар. па ми реци шта све ово треба да значи и докле ће то трајати? Све то мени изгледа као ружан сан. Одакле да ти, господин и свој човек, будеш осуђен за исту ствар са мном, полугладним одрпанцем?

— Не брини, Павле, ништа — неће то још дуго! Наш излазак одавде, убеђен сам чврсто, питање је недеља̂. У крајњем случају, у шта не верујем, месеци . . .

Хтедох му рећи оно овештало: „Из твојих уста у божје уши", али одустадох да га не обесхрабрим, јер би могао да осети сумњу у мом гласу. Уосталом, упијао сам његове речи као мирисну слатку малвазију, толико сам и сам хтео да им верујем. Где ја да се разумем у политичку кабалистику? Да сам се разумео у то, не би сад изучавао затворске „науке" у практичној примени на властитим леђима. Био би учио, да сам био паметан, на туђој штети. Он мора да је у праву, убеђивао сам самог себе . . .

Разговарали смо у рентгену колико ми је највише допуштао затворенички опрез који се никад у мени није гасио. (Не смем нипошто да изазовем сумњу чувара у то да у рентген улазим једино и само ради прегледа болесника. Много ми значе сусрети као што је овај. На једној страни због тога што овако, без надзора и сведока, могу срести људе са којима иначе не бих имао прилике да се видим

да сам затворен негде на затворском одељењу, а, с друге стране, „кибле" које овде чујем — подижу ми морал.)

Признајем да, ни поред песимизма који ме је био обузео после свега што сам видео и доживео, ипак нисам ни у сну слутио да ћу одлежати више од пет година по разним затворима. Ни сада не могу знати шта бих у очају био урадио да сам унапред знао колико ће тај danse macabre потрајати. А имао сам слободан приступ у апотеку . . .

Додуше, из апотеке сам био узео двадесет таблета Хехстовог чистог атропина, у тако сићушној фиолици да ју је било врло тешко пронаћи при претресима, чак ако би је једноставно држао само у џепу од капута, међу мрвицама хлеба и дуванским трњем са опушцима, где ће је, вероватно, најмање тражити. И носио сам је, злу не требало, по свим затворима. Одузео ми ју је, два-три месеца пре изласка из затвора, један изванредно ревностан чувар у Рочову, коме је и трње по мојим џеповима било сумњиво.

Ако би још био једном дошао у положај да будем саслушаван, поуздано сам знао шта би са тим атропином требало да урадим.

Цинични стари затвореници (поготову криминалци) „тешили" су нас, „почетнике", тиме да чак ни петнаестак-двадесетак година није богзна шта! Јер: „Пролеће, лето — пролеће, лето и . . . тако поново, и, наједном, све је готово". Посматрао сам те људе као да су изнутра осакаћени. Као да им нешто недостаје чим овако могу схватати време које су провели у затвору.

Никако нисам веровао у амнестије као што су веровали многи моји сапатници, али сам био уверен да сав тај апарат за производњу окрутно глупог и бесцильног насиља параноидног типа мора у блискоj будућности доживети слом. А тада ће доћи време кад ће нам се неко, незнано ко, извинити за све што нам је урађено. „Кибле" су најчешће и говориле да се напољу, чак у Уједињеним нацијама, расправља о гажењу људских права и страдањима политичких затвореника. Хеј, па не може то још дуго! . . . Има правде! . . .

Чекајући оно праведно „сутра" које је требало да ми отвори затворска врата већ колико сутра, ја сам издржао пет година заточеништва, у свим оним одвратним животним условима, али су понеки моји пријатељи, ваpакани оваквом надом, издржали у затвору, недужни, и преко десет година.

Сећајући се разговора са Јанком Мијавецом наредних година проведених у затвору, као, уосталом, и неких потоњих, по много чему сличних „ћаскања" са бившим поли-

тичарима, чак и онима министарског ранга, дошао сам до закључка да су политичари за прогнозе друштвених кретања мало шта стручнији од нас неупућених. Њихове прогнозе, што се тиче остварљивости, биле су, отприлике, толико блиске реалном животу колико и прогнозе узете из сановника или хороскопа.

Међутим, зар се стварно може и сме очекивати да се оно најлепше из неке лирске песме оствари баш у нашем животу? И зар се може одбацити песма о бесмртној љубави, само зато што ми такву љубав нисмо доживели?

Спремио сам кесицу витаминских таблета и кутију „овомалтине" и то је било све чиме сам се рођаку могао одужити за добре и охрабрујуће вести. Да сам барем имао комад сланине . . .

Друго изненађење данас сам доживео у сусрету са Отом Ернестом. Дотерао га је чувар на уобичајени преглед (на основу којег су затвореници разврставани на рад) са мањом групом нових затвореника, вероватно из „Млина". Чак да сам Ота у Леополдову срео и у цивилном оделу, онаквог каквог сам га у животу, једини пут, видео на Повереништву просвете и школства у Братислави, кад сам краће време и разговарао с њиме о мојим студијама — сигурно га не бих био препознао. Овако голог и изнемоглог, на неки начин темељно утученог и до главе ошишаног — да није било здравственог картона, могао сам сматрати за неког испошћеног редовника, којих је тада у затворима било доста. Највероватније да је допремљен из Прага у Леополдов са Јаном Мијавецом, јер је у истој групи с њиме и осуђен — а није искључено да је из те групе и више њих тада било затворено у „Млину".

Знао сам да је Ото Ернест, који је имао само нешто преко тридесет година, осуђен на смрт, те је моје изненађење што га видим у Леополдову било утолико веће. Он је био — за оно кратко време мога боравка у затвору — после Смолека, Гонде, Туранеца, Естерхазија и Тесара, већ шести осуђеник на смрт кога сам имао прилике срести. Додуше, Гонда, Туранец и Естерхази су помиловани на доживотну робију, али Смолек и Тесар су погубљени. Још увек могу да живо замислим мирног, крупног човека, одевеног у тамно, свечано грађанско одело као да је био на неком пријему, како, везан за чувара, кротко и без противљења иде у Леополдов да тамо сачека своју судбину. Такву Смолекову слику сам у сећању заувек задржао. Тесара видим како са склопљеним плавим очима скрушено моли за помиловање, или барем за тиху смрт од туберкулозе, коју би такође био сматрао за милост, које за њега ни у ком облику није било.

Ото ме је, и иначе, у много чему подсећао на Тесара. Потресан сусрет с њиме, о којем управо говорим, била је једина прилика у току мог тамновања да с њиме проговорим неколико речи. Више га, после овог сусрета, никад нисам ни виђао — али сам током година слушао гласине да над Отом још увек виси претња смртне казне.

Наравно да ме није препознао кад сам га ословио. Како би и могао после јединог сусрета, у којем сам ја био за њега једна од многих странака, само један мало одрпанији међу многим студентима који нешто траже.

Ипак, мислим да је оних неколико добронамерних речи које сам упутио овом осуђенику на смрт, изложеном свакојаким шиканирањима и грдњи, барем унеколико тога дана ублажило његову стравичну усамљеност. Могу само да се надам да сам у разговорима са Тесаром и у овом кратком, тако рећи летимичном сусрету са Отом, знао да нађем праве речи, и да их — без неувиђавног, за њих, вероватно, и јако болног саучешћа — подупрем надом. Поуздано, колико је то у затвору могуће, знао сам да смртна казна над Отом Ернестом није извршена. Оно што ни до дана данашњега не могу знати, то је одговор на питање колико дуго је он, притиснут смртном пресудом, бројао своје затворске дане, не знајући који ће му од њих бити последњи . . .

Тамничари, К. Ш.

Посматран изнутра, затвор сигурно није весела позорница ни за кажњенике, а — хтео бих да верујем — чак ни за затворске чуваре. Барем за оне ређе међу овима, који имало наликују на анонимне радне људе што са стрепњом и оборених очију пролазе поред спољних затворских зидина, окићених по врху многоструком бодљикавом жицом, наднесеном на гвозденим држачима у правцу голог затворског дворишта, по којем, у тешким цокулама топћу, као крдо коња, затвореници у тужној шетњи укруг. Живо замишљам неког нашег чувара у ноћној служби, закључаног у затворском ходнику и одељеног од излаза неколиким, многоструко обезбеђеним решеткастим вратима, како повремено кроз шпијунку осматра унутрашњост ћелија и напрегнуто прислушкује неће ли чути неке сумњиве шушњеве. Нас у ћелији од слободе, у поређењу с њиме, дели само једна закључана врата више, а он, спрам нас, има још једну једину предност у томе што ће ујутру добити замену. Али зато он има будућност која му засигурно обећава доживотне ноћне смене мучног бдења поред несреће-

ника о којима поуздано зна да га искрено мрзе или, у бољем случају, презиру. Ту је већина од нас, у поређењу с њиме, ипак у сасвим очигледној предности. Ми, уосталом, миришемо само своју сопствену киблу, и свако од нас се нада да је то за њега привремена неизбежност, док се он професионално и трајно определио за стални смрад многих кибли.

Можда је управо због тога већина затворских стражара и пакосна. Пакост је код знатног броја њих присутна као јасно уочљива карактерна црта, која можда потиче од професионалне деформације или су то обележје носили и пре него што су се определили за позив затворских чувара — а оно их је овом позиву и привукло. Било како било, запажам да су они пакоснији према људима о којима знају да су у животу који су проживели изван њиховог домашаја били, што се каже, миљеници судбине. Бивши директори банака, индустријалци, политичари или на неки други начин успешни људи — посебно привлаче њихову пажњу. У ситним, али зато не мање ружним пакостима према овим деградираним људима, затворски чувар, претпостављам, налази неку надокнаду за оно што је њему — тако неправедно — у животу измакло.

Сећам се затвореника К. Ш., човека који је већ добро закорачио у шесу деценију живота, а који је између два светска рата, као и за време Словачке Државе, био сувласник више фабрика, а, уз то, познат и као правник и истакнута личност јавног живота. Неколико година пре него што је осуђен због колаборације, развео се од своје прве жене, али се, убрзо затим, оженио сопственом, много млађом секретарицом, што је у то време изазвало многа злурада говоркања.

Много је патио — али, не толико због губитка фабрика и положаја и угледа у друштву колико због бриге за жену, у коју је био старачки залуђено заљубљен. Чини ми се да ништа не може у двозначности достићи старачку љубав према много млађој жени. Та љубав у знатној мери личи на старицу којој крштеница показује њене праве године, а лице јој, преуређено хируршким умећем, глуми младост која као да се укочила негде у времену, па јој је и осмех и плач, па чак и равнодушност, — негде изван живота. Она је, у исто време, и одистински трагична и одистински смешна, па је зато претешка као Сизифов камен.

Једино за шта је К. Ш. у затвору живео, то су била писма од супруге и њене посете. Због тога је у столарској радионици радио колико год је могао, јер је од радног учинка било зависно колико ће често моћи да прима посете и писма од породице. Данима пред посету био је видно

узнемирен, забринут и нестрпљив. Рекло би се да су му посете, за којима је жудео, причињавале више патње због напетости и немира које су им претходиле него што му је њихово остварење доносило среће. Још ако му је за време посете био присутан неки задрт чувар који га је пред супругом шиканирао, знао је данима немо да пати.

— А шта се ви, кажњениче Ш., толико секирате због супруге — рекао му је једном у радионици чувар Кашик, тобоже саосећајно. Та зар је нисте довољно возикали по бањама и угађали јој у свему што је могла смислити? . . . Немајте бриге, има и сад ко да је воза! . . . Само кад бисте видели како се она уме снаћи, мирније бисте спавали! . . .

Наравно да је то за К. Ш.-а била тешко подношљива тортура, јер су га, и без таквих пакосних наговештаја, довољно мучиле сумње. Причало се, а биће да су то и видели затвореници-„слободњаци" који су се кретали и изван затворског круга, да је супругу несретног К. Ш.-а, иначе даму упадљивог изгледа, пред сам улаз у затвор довозио неки млађи човек у лепој лимузини.

Неки од оних „доброћудних" чувара је наводно био понудио К. Ш.-у да му покаже како се његова супруга злэпати путујући њему у посету. Такву понуду — а била је и без тога неостварљива, К. Ш. је учтиво одбио. Верујем да није желео да сазна оно што је са извесношћу слутио.

Много се говорило међу политичким затвореницима о неким супругама бивших моћника, о њиховој уцвељености и о начинима како се која сналази у животу између две посете затвореном мужу. Истина је да су се затворске слике таквих људи и оне које смо били навикли да гледамо по новинама у невероватној мери међусобно разликовале. А како су оне могле изгледати нашим тамничарима, није тешко замислити.

Сада, с овог временског одстојања, и невера и верност затвореничких супруга причињавају ми се у неким надживотним димензијама, но чини ми се да их, и упркос томе, схватам. Ипак, суштина тих истих појмова људскија је у условима онога што смо навикли да сматрамо слободом.

Затворски „стриптиз", Ј. М.

Јесте ли икад видели стриптиз који се одиграва у пуној, до грла закопчаној униформи са опасачем и еполетама на којима су пришивене подофицирске звездице? Могли бисте одмах рећи да је то што вам управо говорим — грабуњање, али ћу, надам се, брзо да вас уверим да ствари не стоје баш тако. Стриптиз и голотиња у условима потпуне

изолације од нормалног живота, у каквој живе затвореници, не морају бити узајамно условљени. Значи, у таквим условима не постоји: нема голотиње, нема стриптиза! А, ево, у чему је ствар.

У Леополдову је било у служби и неколико девојака, већином ћерки затворских чувара. Оне су биле обучене, као што прописи налажу, у униформе затворских чувара — понекад су носиле сукње, а понекад, бога ми, и панталоне каки-боје. У служби су, наравно, биле разврстане по одговарајућим подофицирским чиновима. Радиле су у администрацији незнано какве послове, јер су, ваљда, и слободоумне затворске власти сматрале да би, и поред свакојако загарантоване равноправности полова, било ипак малчице неприкладно да једна таква другарица тера затворенике на кибловање.

Такође се, без сумње, дошло до закључка да би за чуваре женског рода извесну тешкоћу могли представљати и лични претреси затвореника, који се ни при најбољој вољи не могу обављати а да се затвореник не додирује на извесним интимним местима. А на таквим местима властитог тела неувиђавни затвореници, примерице, најрадије сакривају забрањене ствари. Оно, рачунам, да чак ни мушкарцу обично не пружа никакав посебан естетски доживљај ако службено мора нарочито опасном или сумњивом кажњенику да гледа међу раскречене голе ноге спреда и отпозади. Али то је већ други случај — а са чуварима женског рода, како је из изложеног видљиво, поступило се, како се најбоље знало. Са гледишта извесног затворског бон-тона, то би, дакле, било у реду. А рачунало се такође да је у реду и то што ови чувари женског рода повремено залазе, у циљу обављања административних послова, у затворска одељења. При томе, зачудо, није се предвиђало да у ситуацији у којој живе кажњеници могу избити на видело свакојаке појаве. Затворским властима, ослобођеним, ваљда, у потпуности верских предрасуда, као да нису остала у сећању житија светитеља-испосника, мучених посебно свирепо визијама неког ђавољег стриптиза. Истина, они, тј. светитељи и испосници, били су наоружани више него добром вољом да томе за спас душе одолевају, кажњавајући своја грешна тела свакојако, чега код затвореника, на њихову сопствену штету и муку, није било . . .

И овако стегнут опасачима, до гуше у униформи и снабдевен подофицирским звездицама, овај, у оквиру затвора незнатни административни зупчаник, био је за затворенике у првом реду — женскога рода, те је из тог јединог и простог разлога представљао за њих синтезу свих лепота. Шетња ових жена ћелијама и затворским радионицама би-

ла је више него стриптиз. Болни стриптиз, какав нису, убеђен сам, виђали чак ни испосници мучени голишавим ђаволјим утварама.

Ове девојке биле су свакојаке. Већина њих (не знам зашто то тако бива код униформисаних жена) била је дебела, те, пошто су не ретко биле стегнуте опасачима, посебно су се истицале димензијама задњих облина. Замишљам да је шетња ових униформисаних дама међу затвореницима, који су их гледали ужагрених очију, морала и за њих саме представљати доживљај посебне врсте, и чини ми се да се оне не би биле успротивиле и чешћим одласцима међу затворенике. Ту су се оне од Пепељугâ преображавале у лепотице. Ту им је живот, најзад, исправљао неправду која им је учињена рођењем у телесној љусци, чија је лепота била видљива само између тамничких зидова.

Нису, ипак, сви ови стриптизи пролазили тако безазлено. Старији затвореници, међу њима и већ спомињани Алојз Андерс, волели су да спомињу случај младог и лепушкастог колаборанта J. M., у којега се била загледала кћерка једног од најопакијих чувара.

Рекло би се: љубав на први поглед. Али, мислим да то не треба посебно наглашавати, јер у затвору и нема прилике за баш многе погледе, а први поглед на нешто, што је макар граматички женског рода и хода на две ноге је — сасвим довољан.

Ту су, наравно, и небројене препреке, достојне да се овековече у некој трагедији, које искрсавају на путу такве љубави. Али, у конкретном случају љубави, између спомињаног затвореника J. M. и службеног лица T. C., изгледа да су све те тешкоће биле савладане у неком тамном ћошку затворског магацина, куда је T. C. по службеној дужности залазила. Андерс такву тврдњу поткрепљује тиме што наглашава да је затвореник J. M. нагло одстрањен из затворског магацина и кажњен с две недеље тамне ћелије-самице са смањењем дневног оброка хране а да нико није могао открити неки ваљанији разлог таквој изванредној казни. Сем ако то нису били чежњиви погледи између њега и надзорнице T. C., који мора да нису остали на нивоу платонске лирике.

Отада — и опет је то тврдња старог Андерса — затворско особље женског рода много ређе, тако рећи изнимно, залази у затворска одељења. Сигурно за властито, али још и више за затвореничко добро. Јер — и то наглашава Андерс — млади J. M., ако баш и није доживео судбину Пјера Абелара, пошто T. C. није била ни у далеком сродству са Елоизом, оно му је барем на известан духовни начин постао блиски рођак. Наиме, у тамној ћелији-самици чешће су га

посећивали отац његове трагичне љубави и његов брат, који је такође био затворски чувар. Мора да су га добро прекоревали за његову неувиђавност и да су му ти прекори добро притисли душу, јер је избегавао да било шта каже, колико о разлогу за боравак у тамној ћелији толико и о посетама којима су га удостојавали браћа С. у тој истој ћелији.

У сличној тамној ћелији у Леополдову, из сасвим других разлога, боравио сам неколико дана и ја. То је ћелија истих димензија какве имају обично све ћелије-самице, али се од ових разликује тиме што има гвоздене капке, да би могла да се замрачи и што је по дужини преграђена још једном решетком са вратима, иза које вас закључавају. Ви се, значи, тамо налазите у позицији канаринца кога су, затвореног у малом кавезу, ставили у неки већи кавез.

Васпитне могућности тамне ћелије-самице могу се још проширити смањењем дневног оброка хране, одузимањем ћебета (кревет и онако тамо не постоји), као и радним посетама затворских чувара. И нек се сад неко нађе да овом нашем, двадесетом веку, пребаци недостатак разумевања за посрнуле појединце друштва! . . .

Колико је мени било познато, описана васпитна мера примењена над Ј. М. била је више него довољна. Виђао сам га, издалека, у немим шетњама укруг по затворском дворишту, па, иако нисам лично са њиме ни речи проговорио, ипак остајем при тврдњи да он све до краја своје дуге временске казне никад више није на претходно описани начин згрешио. Оно, истини за вољу, није имао за то ни прилике . . .

Естерхазијев „час географије" и сусрет с Герингом

Данас је Јанош-бачи, тј. гроф Естерхази, био посебно разговоран, што се не дешава баш често. Вероватно да су разлог томе биле стабилније временске прилике које су условиле да се мање зацењује од кашља. Причао је о условима живота на Новој Земљи и, као нарочито тешку околност тога живота, назвао је то што су политички затвореници морали у логору живети заједно са криминалцима.

— Ако се нисте снашли, те вас није прихватила и барем донекле заштитила нека већа група политичких затвореника, брзо вам се могло десити да останете без неког иоле вредног дела одеће. На тој зими, то вам је могао бити и последњи губитак у животу. А за криминалце, знате, није било казне смрти. Они су вас лако могли и убити због

бољих ваљенки или ма чега другог... Много сам тамо загонетки доживео, и то пре свега оних страшних. Све у том животу било је за мене загонетно и страшно... Зове ме, тако, на пример, једног јутра на разговор заповедник логора. Шта ће сад да буде, питам се, док под стражом одлазим у логорску управу. Не слути то на добро — и мада сам већ одавно осуђен, бојим се нових саслушавања. Не толико због тога што би се још нешто могло открити што би погоршало мој положај колико баш због тога што нисам више имао шта да признам и откријем. Утолико ће, имам већ доста искуства у том правцу, моје муке потрајати дуже.

„Је ли, Естерхази" — каже ми одмах с доласка заповедник логора — „ви мора да сте много путовали по свету? Претпостављамо да знате целу Европу. Јесам ли у праву?"

„Па прилично сам путовао, грађанине заповедниче" — одговарам му опрезно и снуждено. „Знатан део европских држава сам посетио, па и боравио у њима"...

„Ево, тамо је столица, седите, Естерхази, и реците ми који је главни град Ирске?"

Одговарам му да је то Даблин и додајем да никад у животу тамо нисам био, слутећи да ми поставља замку, чији смисао не могу схватити.

„Ништа, ништа! Немојте ништа причати, него само одговарајте на моја питања. Који је главни град Луксембурга?"

„Луксембург", кажем му — и опет сам заустио да томе нешто додам, али ме је он прекинуо енергичним гестом.

„Главни град Данске?"

„Копенхаген."

„Главни град Белгије?"

„Брисел."

„Грчке?"

„Атина."

„Португалије?"

„Лисабон."

„Бугарске?"

„Софија."

И тако је то саслушавање ишло својим током, са већим или мањим паузама, у којима се заповедник присећао још неких европских држава, повремено нешто кратко бележећи на табак хартије који је лежао пред њиме и само изнимно, више за себе, гунђајући понеку примедбу. На крају, кад су се већ паузе између појединих питања поприлично, мучно продужиле, са неким брижним изразом лица, додао је:

„Јесмо ли све европске државе споменули, шта мислите?"

„Изгледа да нисмо баш све, грађанине заповедниче. Изоставили смо: Монако, Лихтенштајн, Сан Марино, Андору, па и европски део Турске. Колико се могу сетити, чини ми се, да смо све остале набројали."

— То што сам му рекао, није, међутим, сасвим одговарало истини. У збуњености и страху, какав ме је био обузео у току овог, у најмању руку чудног испитивања, таман смо могли изоставити Француску. Но, можда он ни то не би био приметио. Где је ту сад смисао, питао сам се? Који психолошки трик се иза свега овога крије и — кад ће ме изненада погодити ненаслућени ударац-оптужба? На свакаква изненађења сам се последњих година навикао, само пријатних није било ни изнимно.

„Добро, завршили смо, Естерхази. Засад можете да се вратите у бараку", додао је, устајући да позове мог спроводника.

Никакве примедбе више! Никаквог потписивања записника, никаквог знака да је саслушање сасвим завршено! Имам, дакле, о чему да размишљам до следећег сусрета са њиме. А тада?

Нико од мојих познаника у бараци није ме питао за разлог одласка код заповедника логора. Рачунам да ме ипак нису сумњичили због цинкарења. Могло се, верујем, из много чега видети да ја то нисам у стању да чиним. А, опет, није ни било здраво знати о чему вас евентуално саслушавају . . . Свако је био, да кажем, задовољан што је изван тога. Ако би се распитивао, могао би се само увалити . . .

Да ли су ми у размишљању након овог чудног догађаја прошле недеље или чак можда и месец-два дана, не бих могао данас тачно да одредим. У таквом стању напрегнутости, у каквом сам тада био, време добија сасвим другачије размере. Сопствена свест се поиграва са човеком. Она, уместо да бежи од непријатног сећања, враћа му се у сасвим неочекиваним тренуцима. Знао сам се тада пробудити усред ноћи и, онако унезвереном, чинило ми се да чујем:

„А главни град Лихтенштајна? Шта кажете, нисте уопште за то криви, а, Естерхази?"

И још чујем нека фантастична питања, па опет злобни узвик:

„Чак и за ово тврдите да не знате, ко је урадио? А, ево, доказа, ево доказа, ево још! . . ."

Но, позива код заповедника логора на нека нова саслушања није било. Напрегнуто болно ишчекивање постајало је постепено подношљивије иако не бих могао рећи да је ишчезавало. Оно је у мени живело потајно и даље, као

неки пројектил који уме да продре до близине срца и тамо да ураста — па нити вас убија, нити можете бити сигурни неће ли се оданде ипак у неко време покренути.

Тако сам срео извесног мађарског капетана К.-а, ратног заробљеника, који је случајно доспео у нашу бараку. Нисам могао више издржати оно непрекидно стање напрегнутости а да се некоме не поверим.

„Шта мислите, шта то може да значи? Која је то загонетка и хоће ли ме још звати?"

„Ја, господине мој", каже ми капетан К., „ко то може сигурно знати? Много су, понекад, ове наше логорске власти недокучиве. Али се не бих изненадио ако би се на крају испоставило да се овај наш логорски господар спрема за неке тамо своје испите. Будите убеђени, ако вас више не буде звао, да сте му били на услузи као професор географије!"

— И, да видите, никад ме више тај заповедник није звао ни на какве разговоре. Да ли се стварно спремао, као што је нагађао капетан К., за неку своју доквалификацију или је било посреди нешто друго, остаје само да се погађа. То за мене лично и није сада ни од какве важности. Много је важније што сам се ја тада, ни крив ни дужан, нагутао страха. И никад, до краја боравка у том логору, нисам био сасвим сигуран неће ли ме поново позвати на разговор . . . Вероватно то осећање и сами познајете из истражног затвора.

Како да не! Познавали смо те страхове и ми, само у нешто мало другачијем облику. Јер свако поднебље, чак и у том погледу, има своје специфичности. Размена искустава, пак, тече полако, упорно и незаустављиво — и чини своје.

Само, ко би тврдио да у тешким тренуцима није осетио страх, није искрен. Не могу докучити због чега су људи који су издржали тешка полицијска мучења од непријатеља — како им пише у биографијама — признавали невероватне злочине пред истомишљеницима и тражили сами за себе чак и најтеже казне. Или је човек такво биће да у њему живе и подносе се узајамно и храброст невероватних размера и провалија страха, па од преваге једног или другог зависи како ће се појединац у датом тренутку понети? Или је у питању нешто сасвим друго? Можда и не баш сасвим лепо и чисто.

Али и страх је људско осећање, баш као и бол. Па, зар због бола може и треба неко да се стиди? Зар може сносити одговорност, колико за бол толико и за страх, крхко људско биће, само ако се труди да га савлада?

— Питате ме, да ли сам срео неког од моћника у другом светском рату, господине Андерс? Да, било је и тога... Чак и пре рата — наставио је, после краће паузе, разговор Јанош-бачи.

— Нарочито се сећам једног сусрета са Херманом Герингом, тик после избијања рата. Знате, имао сам рођаке и пријатеље у Пољској и надао сам се да могу нешто предузети у њихову корист... Геринг је био стварно такав како се о њему сада пише. Примио ме је у униформи достојној једног императора и на почетку разговора, чинило ми се, био је расположен. Стицао сам, полако, утисак да се разговор развија повољно по мене. Управо тада накинћурени маршал је приметио на мојој руци један старински прстен, прстен моје породичне лозе. Тај накит носио сам од ране младости — и то више из поштовања према породичној традицији, него из неких других разлога. Био ми је, безмало, урастао у ткиво прста, ретко кад сам га и скидао. Видим, маршал постаје у разговору расејан, нешто му одвраћа пажњу... На крају није одолео. Замолио ме је да му покажем тај предмет његове изненадне пажње. Видело се да је страствен колекционар таквог накита, што је мени од раније већ било познато. Мада сам знао да нећу моћи пред њим да скинем сувише тесан прстен, трудио сам се да му учиним по вољи. Имао сам чак намеру да му га, ако већ мора бити, и поклоним... Али, резултат ми је био унапред познат: прстен се није дао скинути. Непријатна ситуација која је створена оваквим обртом, била је просто несавладива. Да ли је Геринг мислио да се претварам? Да ли је стварно очекивао да ће мојим прстеном обогатити своју колекцију? Ко ће знати! Вероватно су баш те могућности биле у питању... Тек, мој се пријем код Геринга завршио једним усиљеним, потпуно неуспешним разговором. Није се, на крају, много ни трудио да сакрије мрзовољу. Био је, колико сам из тог јединог сусрета могао закључити, стварно мушичав и непредвидљив. Ни све кулисе које је око накинћуреног маршала изградила пропаганда нису могле да прикрију његове многе, издалека видљиве мане... Ако ме питате, господине Андерс, постоје ли још фигуре сличне Герингу, које одлучују о судбини многих људи, до којих им није много стало, не знам шта да вам одговорим... Да ли ви, можда, сматрате да се свет мења набоље?...

Претрес судског претреса у — сећању

Тешко се могу сетити да ли сам у току петогодишњег издржавања казне затвора икад са жаљењем и грижњом,

као што то обично бива, размишљао у кондиционалу о своме држању на суду. Да сам изјавио то и то, да сам на други начин формулисао ону изјаву, да сам енергичније негирао, итд., итд . . . За тако нешто, међутим, није ми, напросто, пружена прилика. Право ми је рекао др Војћех Гемајнер, председник Судског сената, који ме је, нешто пре суђења био посетио у истражном затвору у леополдовском „Млину", — да ћу бити осуђен свакако, признао ја своју кривицу или не признао. Јест да ми је при томе, онако успут, и претио, али је сврха његове посете вероватно била у томе да се увери како ће се који оптуженик држати на суду. За мене је имао обезбеђеног сведока, исувише добро обраћеног . . .

Ту се, дакле, није имало шта жалити, јер ништа није било овисно од моје воље, од моје памети, па чак ни од моје недужности или кривице. Једино за што сам себе могао прекоревати, био је мој боравак у Чехословачкој, који сам био могао било кад слободно прекинути, а нисам то на време урадио. Али, Словаци кажу да је гоњење и хватање оног неураћеног „могао сам" — јалов и непаметан посао. Али, ипак, нисам могао а да се бар повремено не враћам у мислима на оно кошмарно суђење у Братислави. Да барем повремено не чујем невероватна самооптуживања свих окривљених, која су, без икаквих материјалних доказа, одмах проглашавана за кривична дела.

Сетио сам се, тако, више пута др Јана Сирацког, који је у овом процесу био главни оптужени. Њега посебно сећао сам се не само због тога што је његова мати, радница, и мени донела на суд чисту кошуљу, пешкир, чарапе и друге ствари које се обично доносе затвореницима — већ углавном због држања у истрази. Тај гест његове мајке мене је, признајем, гануо, утолико више што сам се, пре суђења, са Сирацким ретко виђао, а нисмо увек били ни истомишљеници.

Пребирајући у сећању цео ток суђења, пажљиво, детаљ по детаљ, стекао сам утисак да је Сирацки, нарочито у истражном поступку, примењивао посебну, по њега не баш најповољнију тактику. Код притиска који више није могао издржати — а имао сам утисак да је много пропатио — „признавао" је таква дела која су само њега лично теретила, — али га нису доводила ни у какву везу с другим лицима. Рекао бих да је, знајући да своју судбину не може избећи, на тај начин штитио недужне људе, са којима је на било који начин долазио у додир.

Било је чак наивно — да не кажем: и себично и глупо — позивати се на сведоке који би могли побити поједине тачке оптужнице. И ти би сведоци, врло је вероватно, били

изложени опасности да буду окривљени, у најмању руку због непријављивања кривичног дела. Таквих сведока је и у мојем случају било, али ја сам их једноставно прећутао — и нисам се због тога никад покајао. Много ми је олакшавала затворске патње свест да нисам својом неспретношћу никог унесрећио.

Оно што сам изјавио на суду или оно што сам тамо прећутао, мада би, можда, ишло у моју корист, није ме много мучило, ни у сну ни на јави. Постепено сам научио да живим у непрестаном страху, да примећујем да моја несрећа, у мору невоља по којем пливам, није највећа, и да изналазим неке нове сврхе за окрњени живот који ме је тако изненада заскочио . . .

Тä, обављао сам на известан начин посао за који сам се дуго спремао — лечио сам људе! А радио сам то на таквом месту где је чак и добра воља да се помогне могла имати одговарајућу специфичну тежину. Био сам, замислите, социјално осигуран и чак плаћен за свој рад! Примао сам једну круну дневно — што је било таман довољно за скромну количину крпе и тоалетни папир — наравно, ако би се сабрала моја целомесечна „плата". Била је и могућност, наравно, само хипотетичка, да ми се „зарада" стави на штедну књижицу, па да се од ње, касније, подмире моји судски трошкови и трошкови издржавања казне, а оно што преостане, да ми обезбеди (какве ли бриге!) живот док се не снађем кад будем, добро превaспитан, напустио Институт, који смо, раније, имали обичај називати тамницом.

Ако дијалектички схватим ствари — а то би за мене било најпробитачније — ја сам, овако, лишен слободе, бар од једне ствари и ослобођен: у потпуности сам ослобођен од пошасти експлоатације! Никог ја више не експлоатишем! Штавише . . . Тако!

(Наставиће се)

Пађо БОХУШ

ПОЕТИКА И ИДЕОЛОГИЈА: ЈЕДНА АНТИНОМИНАЛНА ФИГУРА

Рајнхард Лауер: *Поетика и идеологија;* „Просвета", Београд 1987.

Луј Алтисе (Louis Althusser) у својој књизи *За Маркса (Pour Marx*, Paris, Maspero, Coll. Theorie, I, 1965) вели да је идеологија као таква „органски део сваког друштвеног тоталитета", те да је „само једна идеолошка концепција света могла да замисли друштво без идеологијâ. Будући да је књижевност, институција књижевности, део тога тоталитета, извесно је да је Пјер Машере (Pierre Macherey) у схеми коју инаугурише Алтисе у праву када тврди да „књижевни текст систематизира идеологију". Међутим, управо једна таква схема која дијалектички структуира однос идеологија-поетика и обратно, само је део дискурса одређеног система у „хијерархијској комбинацији појмова у самом систему". „Систематичност система" очигледно предвиђа да су књижевност и идеологија, поетика и идеологија, антиноминални термини који могу увирати/извирати један из другог управо само у оквирима систематичности система, односно само у оквирима апстрактно-формалних датости система. Штавише, у оквирима тако генерираног система, и надалеко чувене расправе о антиномији слободе и нужности у једном књижевном тексту — беспредметне су, пошто је дијалектичка природа односа слобода/нужност у тексту већ „просто изведена из његовог систематичног карактера". Овакво гледиште, које између поетике и идеологије ставља знак једнакости, или га, пак, уводи у механизам-структуру наведеног система, по правилу држи књижевност за приказујућу. Јер: „Књижевност се сматра приказујућом кад ствара *фигуру* из специфичне повијесне, друштвене или психолошке збиље или — апстрактније — када ф и г у р у идеалне, митске или метафизичке ‚збиље' чини видљивом тако да приказује или чини видљивима ‚битна' или

‚карактеристична' обиљежја пандана ‚ванъског свијета', неки простор или контекст, који је различит од књижевног простора у ужем смислу. Због тога се претпоставља да тај ‚ванъски свијет' постоји прије но што се прикаже те је због тога извор приказујуће књижевности; да тај свијет постаје свјестан себе прије него што буде приказан у књижевности" (Caroll). Према томе, оправдана је бојазан Леа Левентала (Löwenthal), који је, недавно, у тексту *Уметност и масовна култура* (Зборник: *Festschrift für Rene König)* написао: „У Европи данас осећам извесну опасност, да ће уметност доспети у жрвањ свемрвећег појма идеологије, да ће при том изгубити свој специфични интегритет, то значи своју — истина историјски условљену — али истовремено рационално стваралачку и когнитивну улогу". У контексту наведеног Левенталовог упозорења, ваља истаћи и Адорново гледиште, по којем „уметничка дела (. . .) своју величину имају једино у томе што доводе до говора оно што идеологија скрива. Тамо где су успешна, она, желела то или не, надилазе лажну свест."

Књига Рајнхарда Лауера, немачког слависте и члана Академије наука у Гетингену, поводом које смо написали ових неколико пасуса увода, бави се у оквиру југословенских књижевних тема управо назначеним односом поетике и идеологије. У Лауеровом виђењу тог односа крије се назначена опасност за когнитивно-теоријско присвајање стварне интеракције поетика-идеологија. У уводном тексту књиге *Поетика и идеологија* (по којем је цела књига насловљена), Рајнхард Лауер вели да „књижевност, било да се ради о појединоm књижевном делу или укупном делу једног писца, било о изражајном систему књижевних жанрова или, чак, о стилској формацији једне епохе, увек изражава одређено схватање света или гледање на свет, оно што Немци зову Weltanschauung или у ширем смислу — Weltverständnis". То одређено гледање на свет, одређено схватање света које чини конститутивни елемент сваког књижевног текста, Рајнхард Лауер назива, у једном општијем смислу, идеологијом. „Идеологија је, према томе, оно дифузно, материјализмом и научним позитивизмом 19. века проузроковано схватање света као клупка социјалних односа, које треба емпирички да се опише и проанализе, схватање које стоји иза стилске формације уметничког реализма." Будући да је постојање идеолошке компоненте у књижевном делу само по себи разумљива ствар, аутор се пита како се та идеологија ствара у једном књижевном тексту, на који се начин она реализује, којим уметничким поступцима она бива уткана у књижевно ткиво једног уметничког дела. Иза овог реторичког питања намах се појављује став који проистиче из већ наведеног питања, по којем је поетика изражајни еквивалент идеологије, и обратно. Другим речима, поетика исказује идеологију, а идеологија поетику. И тако, по Лауеровим

речима, „нема у књижевном тексту идеологије без поетике, као нити поетике без идеологије". Колико је овакав став проблематичан, види се, донекле, из уводног дела ове рецензије.

Студије сабране у књизи *Поетика и идеологија* баве се управо дијалектиком односа за коју је претпостављено да постоји између уметничких поступака у одређеним књижевним делима и идеолошке компоненте, по аутору вазда присутне у уметничким текстовима. Тиме је аутор приступио решавању једне антиноминалне фигуре односа поетике и идеологије. Међутим, само на основу таквих заданих претпоставки могли су настати одређени резултати видљиви у бриљантно писаним анализама. Реч је о студијама *Политички и књижевни аспекти илирске идеје код Јужних Словена (од 16. до почетка 18. века)*, *„Песна на Измаил" — песнички текст у народном стиху из 1791. године*, *Запажања о поетици и песничким родовима код Ивана Мажуранића — структуре и идејне везе*, *Игра речима код Лазе Костића, Дучић и Матош*. *Две програматске песме југословенског модернизма*, *Проблеми стиха и жанра у Крлежиним „Балададама Петрице Керемпуха"*, *Историја и карактер у Андрићевој „Госпођици" — Османлијско царство као модел света*. *О параболичној структури Андрићеве „Проклете авлије"*, *Иво Андрић — уметник*. Резултати истраживања, на срећу, умногоме не кореспондирају са претпоставком о дијалектичкој природи односа поетика-идеологија. Машере, вели Полин Џонсон (Polin Johnson), „тврди да је књижевност унутар себе истовремено структурана слободом. Дело тражи своју сопствену истину. Књижевност не инсистира на веродостојности својих репрезентација у односу на било који стварни објект". Управо то, а никако не дијалектику односа поетика-идеологија, на маестралан начин дале су студије овога истакнутог слависте. Сам поступак анализе наведених дела „отео" се претпостављеном постојању дијалектичког односа и објективизирао посве другачије резултате који произлазе не из тешко одрживе тезе о постојању дијалектичких веза између идеологије и поетике, већ из потпуно другачије визуре која говори о поетици и идеологији као антиноминалним терминима у оквирима једне опште књижевне теорије. Није стога Машере без основе рекао да су „захтеви рода централни за значење створено делом". Истина, Машере је рекао и нешто друго, наиме, да је „дело структурирано према општем гледишту изведеном из ауторовог нарочитог улажења у историјско стање", те да трансформација антиномије слободе и нужности (читај: поетике и идеологије), која структурира идеологију у унутрашњу дијалектику унутар текста, јесте нешто евидентно код пажљивог читања. Управо ова два контрадикторна Машереова става говоре о постојању проблематике антиноминалности појмова поетика-идеологија унутар једне генералне књижевне теорије. Резултати до којих је дошао Лауер у књизи

Поетика и идеологија, на начин призме и огледала, то исто веома добро илуструју. Управо једна есејизирана свест вођена есенцијалистичким тумачењем природе књижевног дела изван „систематичности система" довела је објекте сазнања саме теоријске анализе до епистемолошког обрата којим се књижевно дело схвата као свој властити језик. Отуда се и сам језик Лауерове књижевне анализе подредио изворном контексту анализираних штива, сугеришући му да „писање функционира на темељу разлика". Есејизирана свест, поготово. То је оно, како вели Иглтон, тумачећи Дериду, „стално светлуцање, треперење, преливање и распршивање значења, оно што се у језику деконструкцијске критике назива ‚дисеминација'." Управо је „дисеминација" надвладала Лауерова полазишта и навело га да каже далеко више но што су му она сама допуштала, при чему је југословенска књижевност добила једног особеног и ауторитативног тумача.

Бошко ТОМАШЕВИЋ

КРИТИКА КАО МЕТАКРИТИКА

Бранко Поповић: *Самосвест критике;* „Вук Караџић", Београд, 1987.

Пролегомену за огледе о савременој критици Бранко Поповић је сместио на сам крај књиге *Самосвет критике.* Реч је о тексту непретенциозног наслова *Нацрт за једно опредељење у критици,* о тексту, дакле, који је у исти мах и *нацрт* ауторовог *критичког програма* и, у маломе, *поетика* критике за коју се (и какву) определио или до које је долазио бавећи се критиком дуже од две деценије. Пре него што се размотре најважнији ставови из овога нацрта-програма-поетике, ваља рећи да су се искази овога типа већ налазили (интегрисани у основни дискурс) у неким од огледа који су ушли у књигу *Самосвест критике,* и у експлицитном и у имплицитном виду.

У огледу о студији *Поезија Црњанског и српско песништво* Александра Петрова, Поповић ће, између осталога, забележити и ово: „Најбитнији и први критичарев задатак јесте испитати начин и смисао постојања свих структуралних компоненти песничког дела као самосталне и довршене реалности; испитати дакле поезију саму".

У огледу о књизи *Критика и авангарда у модерној српској књижевности* Предрага Палавестре, аутор о коме говоримо, записао је и овај исказ: „Истини за вољу, ја сам наклоњенији

критици у којој се више места оставља чињеницама него речима". А у напису о књизи Славка Гордића *У видику стиха* образложиће позицију и дилеме с којима се суочавају критичари поезије: „Критичари поезије су, природом предмета којим се баве, трајно изложени ризику уочљивих промашаја. Они најслабији међу њима спасавају се тако што и свој критички говор чине непрозирним. Критичари, пак, који воле да се њихов посао зове науком, ређе пишу о савременој поезији; радије систематизују налазе и открића претходних критичара о претходној поезији."

Могућну скицу *самосвести* савремене критике и савременог критичара илуструју још два Поповићева исказа. Први се налази на почетку огледа о књизи Станка Кораћа *Андрићеви романи или свијет без бога,* и гласи: „Будућност критичко-теоријских прилаза белетристици биће изгледа у специјализованом раду на изучавању појединих књижевних родова или литерарних појава у одређеном временском интервалу, појединих писаца, односно појединих њихових дела." Други исказ је, заправо, разбијен на два дела — први се тиче *личности критичара,* а други *природе критике;* овај исказ се налази у огледу о књизи Зорана Глушчевића *Магија и поезија.* У њему се каже следеће: „Критичар у свој интерпретативни говор *уписује* себе самог, па — не хотећи — дешифрује и обзнањује сопствене ‚тамне вилајете'.(. . .) Тумачећи могућности таквог читања света критика постаје нови (додатни) па каткад — зашто не? — виши степен читања света, човека, поезије! Како је поезија другостепени моделативни систем, критика онда бива трећестепени систем (али, ако је инвентивна, никад није трећеразредни)".

Наведене опсервације-експликације Бранка Поповића, садрже у рудиментарном облику готово све релевантне чиниоце књижевне критике као делатности која има вишеструке задатке, од којих је, пак, тумачење књижевног (уметничког) језичког дела ипак најпримарнији. У њима су описани и одређени задаци критике и као књижевног чина, саопштен је лични ауторов став према критичком чину и критичком тексту, наговештена су извесна обележја критичарске „политике", назначене перспективе критичког говора и будућност критичких истраживања, а затим и мисао о критици као трећестепеном систему, односно, о критици као речи о речима, говору о говору или металитерарној делатности која непрекидно осцилује између *књижевног* и *научног,* а још увек нема (у методолошком смислу) чврсто утемељену позицију ни у једној од двеју поменутих области духа и стваралаштва (књижевност или наука).

У *Нацрту за једно опредељење у критици* Поповић је у основним потезима саопштио свој *критичарски програм,* уверен да критички чин саопштавањем програма није угрожен, мада има критичара који мисле другчије. Пошто је критика „слободна активност духа" и пошто је на свој начин „пратећа де-

латност" књижевних дела која се сукцесивно појављују, критичарев програм не сме бити априористички утврђен и неприлагодљив делу које се тумачи, вреднује и одређује према синхронијској и дијахронијској равни. Отуда свака *програмска оријентација* у критици, како каже Поповић, треба да буде привремена и тако заснована да „оставља (и претпоставља) могућност самопревазилажења".

Удео критичареве личности у самом критичком чину и резултату (критички текст), према аутору *Самосвести критике,* није мален и није безначајан. Хтео то или не, критичар у своје дело уграђује бар четири елемента које критички посао подразумева: (1) схватање критике, (2) поимање књижевног дела, (3) методолошко опредељење и (4) личне склоности и могућности. Ове елементе Поповић је шире образложио у *Нацрту,* појединачно осветљавајући сваки од њих и указујући истовремено на њихову здруженост у критичком тексту као таквом. Сва образложења су дискретно, али темељно теоријски поткрепљена, логично и прегледно изведена, те због тога *Нацрт* делује не само као *критички програм,* већ и као теоријски екстракт из богатог критичког праксиса.

С обзиром на то да је у *Самосвести критике* реч о огледима о критичким текстовима савремених критичара (различитих по знању, умењу, сензибилитету и методолошкој опредељености) и да је ова књига *критика критикâ,* дакле, зборник метакритичких текстова, треба бар у основним цртама предочити нека од Поповићевих виђења критике као „веома разнолике активности", чији је карактер „условљен природом *предмета, наменском усмереношћу* и духовном *оријентацијом критичара*". Поповић говори о критици која се бави „несумњиво уметничким значајним *предметима*" и критици која поседује „*строже* захтеве" („с обзиром на публику којој се *намењује* и *сврху* којој служи, тако и с гледишта ширине и дубине критичког захвата песничког дела"). Овој критици *предмет,* дакле, мора бити уметнички значајно књижевно дело (Поповић уопштава и у више текстова у овој књизи о *књижевном делу* говори као о *песничком делу),* а *циљ* откривање „суштина песничке уметности", до којега се долази „виђењем дела *изнутра*", тј. иманентном анализом.

Ако се у обзир узме начин како је одређен циљ критичког текста и каквом се анализом до њега долази, у критичком чину морају се „темељно упознати технике обликовања уметничких структура и одредити естетску функцију најкарактеристичнијих структурних потеза" (о чему говори и наведени одломак на почетку овога осврта, узет из Поповићевог огледа о Петровљевој студији). Структурним елементима књижевног дела критичар треба да прилази „без претходно утврђених хијерархијских (вредносних) лествица", односно, са што мање предрасуда. На-

редни потез критичарев јесте *репрезентативни избор* чињеница поводом којих ће се обликовати критичарев говор и суд. Овај избор сведочи да је за критичко бављење делом, заправо, разумљиво и оправдано „сужавање" простора проучавања, и оно се разликује од једног до другог критичара. У искуству Бранка Поповића — судећи према једном експлицитном исказу у *Нацрту*, претежније је опредељење за критички говор који је у односу према делу са-стваралачки. Ово опредељење Поповић означава као „коауторски угао виђења песничког дела", тј. као „професионално стваралачки приступ", што се, у сваком случају да проверити и у огледима које је унео у књигу *Самосвест критике*. Међутим, разумевање критике као са-стваралачке делатности не значи да се критичар не може спорити са аутором чије дело тумачи; напротив, критичар се јавља као ауторов опонент, а ауторово дело се схвата као најуспелија верзија којој критичар може супротстављати „алтернативне моделе", успостављајући на тај начин „креативни дијалог" критике и дела. Да би се потпуније разумео овај *креативни дијалог* критике и дела, довољно је погледати, осим огледа из књиге *Самосвест критике*, још понеки од Поповићевих критичких текстова о савременој прози, на пример. Природа овога дијалога критике и критичких текстова о различитим књижевним делима или проблемима, друкчија је јер је и ауторов предмет истраживања био друкчији.

Бранко Поповић ће у *Нацрту* неувијено рећи и о властитим методолошким претпоставкама и о односу према претходним критичким искуствима. Склон је, ван сваке сумње, новијим методолошким приступима, али и усвајању свих оних искустава која су још увек „делатна и активна", а с обзиром на свест о „релативности и хипотетичности критичких судова и метода" — његова критичка делатност отворена је према свим „стваралачким иновацијама у критици" и методолошким оријентацијама савремених хеуристичких дисциплина, којима, на крају крајева, књижевна критика легитимно и припада.

Критичку пажњу Бранка Поповића привукли су несумњиво значајни ако не и најзначајнији наши савремени тумачи књижевне уметности, односно, њихове критике, чланци, есеји, студије па и монографије о најразличитијим питањима која књижевност ставља пред своје проучаваоце. У том погледу *Самосвест критике* као збирка текстова о текстовима, сасвим је ретка, ако није и прва књига те врсте у нашој литератури о литератури.

Збирку отварају огледи о радовима Николе Милошевића, а закључном тексту, за који смо рекли да је пролегомена своје врсте, претходи оглед о књизи *Поезија и магија* Зорана Глушчевића. Између имена првог и последњег поменутог аутора чији се радови излажу критичкој процени и тумачењу, смештено је

још двадесетак имена књижевних посленика, које почесто Поповић ословљава речју *критичар*, мада несумњиво добро зна да сви они нису били критичари у ужем значењу те речи. Овакво ословљавање књижевних тумача није нехотично и није ништа друго него уопштавање или преименовање попут онога које смо поменули у вези са супституцијом термина *књижевност* речју *поезија*. Међутим, употребом термина критичар Поповић је писцима као тумачима придавао још једно стваралачко-списатељско-интерпретативно својство, без којега правоваљаног тумачења књижевних дела не може бити — *својство критичности* (нужни атрибут сваког проучавања), и у томе погледу није починио ни терминолошку, а још мање методолошку грешку. Напротив.

Поповић је промишљао још и радове Миодрага Павловића, Александра Петрова, Иве Тартаље, Славка Леовца, Тараса Кермауnера, Милана Комненића, Свете Лукића, Павла Зорића, Новице Петковића, Милослава Шутића, Славка Гордића, Јовице Аћина, Драгана М. Јеремића, Зорана Гавриловића, Јована Деретића, Васе Милинчевића, Милована Данојлића, Слободана Томовића и Станка Кораћа. У његовом видокругу, дакле, нашла су се дела врсних тумача значајних књижевних остварења — дела песника-критичара (Павловић, Данојлић, Комненић, Петров), философа-критичара (Милошевић, Јеремић, Гавриловић, Лукић, Шутић), књижевних историчара-критичара (Јован Деретић, Васа Милинчевић, Леовац), теоретичара-критичара (А. Петров, П. Палавестра, И. Тартаља), лингвисте-критичара (Н. Петковић), итд. С обзиром на разноврсност предметног поља којима су се ови аутори бавили, може се замислити како је било сложено а истрајно читање Поповићево да би својим критичким говором био „коаутор" или са-стваралац писаца чију мисао тумачи.

Определивши се за књиге поменутих писаца-критичара, Бранко Поповић је, неоспорно, у њима видео достојан *предмет* критичког промишљања, као што су и ови писци-тумачи за свој *предмет* бирали значајна књижевно-језичка уметничка остварења. Ако би се даље следиле неке од ставки Поповићевог *критичарског програма* и ако би се за њима трагало у огледима о којима је овде реч, без већег напора уочило би се њихово иманентно присуство у сваком огледу понаособ. Теоријски добро обавештен, неоптерећен искључивостима било које врсте, Поповић, рекло би се, с радошћу прилази делу које тумачи, опсервира га као целину и у њему изабира скуп чињеница које ће изложити својој критичкој опцији. Потом, ако простор не дозвољава опсежније анализе, кратким а поузданим потезима описује друге компоненте (чињенице) дела и развија свој говор у складу и са природом дела које тумачи и властитом методологијом и свиме оним што га као критичара карактерише. Изрицању суда обично претходи одређење дела према сродним-блиским делима, и у синхронијском и у дијахронијском смислу,

односно, одређење теоријских полазишта (компаративистички захват) или методолошких опредељења аутора, а онда се саопштава књижевно-критички-историјски-теоријски значај дела. Овако „процедурално" вођена Поповићева критичка мисао природно је стицала максималну увјерљивост па и објективност (уколико се у критици може бити објективан), и што је можда још важније — увек је чврсто заснована, разборита, недвосмислено јасна. Бранку Поповићу су посебно драги текстови аутора̂ који желе да на језик критичког дискурса „преведу" језик књижевне уметности, саму њену бит, дакле, текстови о *неизрецивом,* како сам каже на једном месту, текстови у којима се целокупно критичарево (тумачево) знање, инструментариј и инвентивност стављају на велика искушења. О таквим текстовима Бранко Поповић је написао и најнадахнутије и најбоље огледе у овој књизи (о књигама Н. Милошевића, М. Павловића, З. Глушчевића и М. Шутића). Једном речју, у Поповићу су ови писци нашли довољно спремног тумача, са-стваралаца, кадшто и опонента, што, наравно, важи и за писце-критичаре чије је радове подвргавао свом критичком читању и процени.

Живан ЖИВКОВИЋ

АЛУЗИЈА НА ОВОВРЕМЕНА НЕСПОКОЈСТВА

Миодраг Матицки: *Глува лађа;* „Дечје новине", Горњи Милановац, 1987.

Невелик обимом (130 страна), роман Миодрага Матицког *Глува лађа* је и те како успјело штиво о човјековом протицању и нестајању, о његовој загледаности „тамо где му могућег пута није". То т а м о у конкретном случају је Сент-Андреја, Будим и друга мјеста по Мађарској (Венгрији, каже наратор у роману), и то концем осамнаестога и прва два десетљећа деветнаестога вијека. То је вријеме стотињак година послије велике сеобе када се, с једне стране, пуштају коријени у нову земљу, прилагођава новом завичају, а с друге, копни сјеверна грана националног стабла изложена унијаћењу и асимилацији, између осталог, и због неслоге у редовима властите интелигенције, свештенства и грађанства. Једна од личности романа, грабовачки игуман Макарије, изустиће пророштво да „овој грани рода нашега века нема".

Матицки у *Глувој лађи* врло сугестивно обавјештава о току ствари, остварујући висок умјетнички домет у свим сегментима дјела: фабули, композицији, проседеу и језику. Романописац про-

говара кроз љетописачко сјећање Георгија Михаљевића, манастирског ђака, потом сликара и штампара. Његово приповиједање о усуду најсјевернијe српске дијаспоре, о (не)сналажењу појединих њених слојева и припадника, о пресађивању менталитета раније домовине, о сеобама, губљењу и проналажењу, заносима и разочарањима — све се то одвија, то приповиједање, на језику којим је постигнуто да вријеме у којем се роман догађа проговори „изнутра", само собом. А тај језик је предвуковски, то је говор „пргавог маленог старца Доситеја", засићен имперфектом, реченичким инверзијама, архаичним деклинацијама и конјугацијама. Та тежња за аутентичношћу могла је, али није, да буде препрека за комуницирање са савременим читаоцем. Није јер је умјетничком стилизацијом Миодраг Матицки, иначе изузетан познавалац друштвених, културних и књижевно-језичких прилика код панонских Срба тога времена, један напуштени говор учинио посве схватљивим, готово живим, у модерној умјетничкој прози.

Брид оштрице између два свијета: патријархалног, са јаким коријенима у косовском миту и старој слави, и новог, настајућег, коме су каријера и капитал вреднији од славе „национа", књижевно је понајбоље обликован сегмент овог романа. Први свијет живи емотивно тугаљив живот у реминисценцијама, у одржавању култова и националних пламичака „на разним странама аустријског царства", у слављењу Жефаровића и Орфелина. Други свијет, пак, полако прихвата економске мотиве егзистирања, па се, уз молепствениja да „павша крв не буде узалудна" (ријеч је о Карађорђевом устанку), калкулише са ослобођеном Србијом као потенцијалним тржиштем; закони профита су, код неких, изнад родољубља; љетописац Георгије ће с горчином констатовати „да је дошло време трговаца".

Из тих противрјечности, као основних, дабоме, долазе промјене са далекосежним и невеселим посљедицама, наговјештеним у одјељку *Филоксера:* сушење и тањење српске лозе у Мађарској, баш као што се суши винова лоза, донијета сеобом из старог краја (лош знак). И даље, у сљедећем одјељку романа *(Infandum renovare dolorem),* љетописац Георгије, у божићном писму „добротвору свом" Михаилу Витковићу, веома жали што „нико се у сабору не упита, у овом слободном царству, зашто серпске куће и поред велике цене купца нађу".

Ријеч је, дакако, о „серпским кућама" у Сент-Андреји на почетку деветнаестога стољећа, али су алузије толико еклатантне да је тешко повјеровати како у разлозима за настанак *Глуве лађе* немају удјела ововремена збивања у нас и, с њима у вези, дубока неспокојства. Управо то роман Миодрага Матицког чини ангажованом и животно актуелном литературом. То што се у роману све догађало *давно, далеко* од нас и *неком другом,* није ништа друго до искоришћено селимовићевско искуство из књи-

ге о дервишу Нурудину, нужно и као естетска компонента и као елеменат универзалности. Јасно је то и без пишчевог узклика на крају *Поговора:* „Што ме стави у летопис, Георгије!"

Бошко ЛОМОВИЋ

НАЧЕЛА ОД СЕОБА

Миодраг Матицки: *Глува лађа;* „Дечје новине", Горњи Милановац, 1987.

Да Црњански није написао *Сеобе,* Миодраг Матицки, аутор који заслужује да изађе на глас, могао је свој роман управо тако назвати.

За разлику од Црњанског, који приказује и слика насељавање српског живља на простору данашње Војводине, Матицки нам приказује онај крак сеоба који је допро чак до Пеште и Будима и блиске Сент-Андреје. Разлика, она историјска, јесте и у томе што овај етнички продор није успео да се шире укорени и да задржи словенску лозу на овом тлу.

У формалном погледу, *Глува лађа* Миодрага Матицког је роман лика, књижевника и бакрописца Георгија Михаљевића, кроз чију се судбину прелама фатум целе етничке групације на простору Будима и Сент-Андреје. У вези с тим могућно је повући још једну разлику: Матицки је сав, или скоро сав, у националној тематици. Све што његови јунаци чине и предузимају тиче се, на овај или онај начин, целине српског народа или бар оног његовог крака који се као клин углавио у земљу Венгрију, нимало склону том етничком продору. Све лично и приватно у ликовима Миодрага Матицког бива утрошено на разрешавање националне енигме „серпског народа" у доба Карађорђеве буне.

У поговору пишчевом, који је саставни део романа, Матицки приповеда како је у Сент-Андреји у пролеће 1986. године тражио кућу свог јунака Георгија, а жена из киоска немушто му објашњавала, прстима, колико је још Срба преостало у улици: само троје, али ниједне српске речи, иако је и сама била Српкиња, није умела изустити.

Прави историјски проблем српске дијаспоре је у следећем: чему су уопште послужили векови боравка Срба у овим крајевима (и другде) ако им је судбина у томе да ишчезну потпуно и без трага? Је ли кривња у тзв. историјским околностима, у немерљивом усуду што пресуђује по своме, или у онима што су у којечему могли и друкчије, а нису?

Проблем сеоба српског народа није, на жалост, разрешен ни до дана данашњег, и управо стога роман Миодрага Матицког, писан с пуном свешћу о његову постојању, мора изазвати живо интересовање. Томе треба додати и следеће: роман Матицког није политичко штиво, он је успела литерарна творевина која управо својом литерарношћу изазива интерес за друштвене и политичке импликације вековних сеоба Срба.

Дакако, изворишно место сеоба, и онда и сада, беше Косово, та неуралгична тачка српског југа што већ вековима покреће српске масе на тражење другог и другчијег станишта. За људима су пошли — каже писац — и поља и виногради. Венгри се особито обрадоваше ластарима винове лозе, што се штедро примише у новим крајевима, па се чињаше да је то знак са неба и да Србима нигда неће бити боље до у овим плодним крајевима око Дунава.

За оца Григорија све што се Србљима догађа није ништа друго до смутное време, време патње што тече од искони, и само у искони налази своје разрешење. „Али тежина патње остаће немерљива, и над временом." Он, истина, размишља у категоријама националног, али није му страно да човека назове „вечитим подвижником искушења", те да на тај начин његову историјску судбину објасни ванисторијским разлозима. Човекова (па према томе, и Србинова) судбина је да осети бол и патњу на њиховом врхунцу или, како он каже, у њиховом бездну. Човеково битије управо је усмерено ка том бездну у којем се налази разрешење свег људског надања и усмерења.

Миодраг Матицки износи судбине неколико изразитих личности што проживеше свој век на простору Будима, Пеште и Светог Андреје. Михаило Витковић, митрополит Стратимировић, Георгије Михаљевић, Никола Стаматовић — све су то личности историји познате. Њих, додуше, писац није уплео у један заједнички сиже, они се најчешће појављују раздвојени, сами за себе, али су, ипак, везани решавањем заједничког питања опстанка. А управо у тој тачки долази до битног раздвајања, до другчијег гледања на то шта је *суштинско* за опстанак српске заједнице сентандрејске и будимске. Сукоб та два становишта и чини језгро романа. Уопште узев, супротност се огледа у томе што једна страна тендира ка становишту мађаризације (Михаило Витковић), док друга (Георгије Михаљевић) истиче да је решење српског националног питања с оне стране Дунава, у пуној и свесрдној помоћи устаничкој браћи у Србији.

Песник Михаило Витковић представља једну од средишњих фигура романа. Он симболизује оно крило српског народа на овим просторима које се у свему приклонило венгерском духовном обрасцу и које, погоспођено, не жели да ишта зна о својим коренима, иако их тобоже и признаје и уважава. Он се појављује као путовођа и васпитач Георгија Михаљевића. Писац већ

на првим страницама оцртава његов духовни портрет, да би се на крају потпуно открио у својој анационалности. Он говори о недоступности људског срца, о његовој дубокој тајни, те би се могло помислити да има у виду неку филозофску концепцију човека, све док не каже: „Моје поуке, Георгије, и не иду на то да потпуно упознаш човека, већ хоћу да те само упозорим да ћеш, посматрајући људе, моћи да распознајеш уколико ти могу користити или нашкодити". Овај Михаилов упут и не циља на то да се човек упозна по ономе шта он доиста јесте већ да се разазна његово понашање с обзиром на корист или штету што се од њега може имати. То је, у ствари, практично, трговачко начело, које се у овом роману исказује не само у име једног лика, већ у име целог социјалног слоја којем и Витковић припада. Добро уочавајући незлобиву и родољубиву природу младог Георгија, Михаило га дискретно опомиње да царство у којем живе јесте царство реда и поретка, и да је основна грађанска дужност тај поредак чувати и бранити као нешто што се по себи разуме. Али одмах потом следи и упозорење: ниједна буна у прошлости није успела (што подсећа на став једног другог писца да се ниједна вера у прошлости није остварила), јер су све у крви угушене, а сви они који су у буну веровали — лоше су пролазили. У томе се лако разазнаје практична корист од одбацивања сваке буне и необавезна вера у српску браћу с оне стране Дунава. Прво је став, а друго само реторска фигура. Томе врли Витковић додаје да су сви народи што су се за слободу борили, на крају крајева, окренули к власти (као, ваљда, једином обдржатељу реда и поретка) и да се изворна идеја о једнакости (што се у бунама лако рађа) коначно преобликује тако што сиромашни и даље остају сиромашни, а богати, занемарујући општу добродјетељ, још више раде на свом богаћењу.

Кад Георгије изјави да би радо кренуо у Србију и тамо начинио лик Црног Ђорђа, Михаило лако пристане на то, чак с радошћу, јер ће тако његов млади васпитаник моћи да се приближи Вождu и сазна „његова намеренија". Иако је младић више него непријатно изненађен овим што му се предлаже, да буде уходa, уходa онога што му се чини светињом, Михаило га лицемерно уверава да није посреди уходење већ потреба да се зна шта се у Србији збива, како би јој се несебично помогло.

Током романа писац иде на духовно и идеолошко разобличавање лика Михаила Витковића, али и целе друштвене групације грађана. Одвајања од матице земље, од њених мука и нада, не иде до неке схватљиве дистанце, већ до потпуног прекида с њом, до однаређавања, заправо. У једној прилици Витковић ће преко новина огласити своје родољубље у том смислу да Срби, као и сви други мали народи, добру и цивилизацијском напретку могу се надати само у земљама аустрофилске оријентације, јер само у њима наука и уметност и свако добро могу

се „восцветавати", а да је све дуго заблуда и погрешан пут. Ако Србија себи жели добра, треба да се управља по намерама „из прека", а ако жели по своме, тј. по свом ребелијанском духу, онда јој спаса никаквог нема и треба је препустити њеној злој судбини и још горој срећи.

Бакрописац Георгије тачно уочава да се судбина побуњене и пробуђене Србије наших врлих венгеризованих трговаца, што „путујући и купујући чоју у Чешкој и продајући је у градовима уз Дунав", у суштини мало тиче. Наивно, али упечатљиво Георгије криви себе што није имао прилике рећи Вождu каква су то господа Серби у Будиму, јер је њима интерес много важнији од отечества. Он је нека врста депутата устаника што сакупља прилог за жене и децу што су се сјагмила у логору крај Панчева, али са тим је ишло више него слабо. Трговци нису давали новац, јер родољубље је родољубље, а паре су паре. Али и устаници су се досетили, па, ако нису могли апеловати на свест и савест наших врлих трговаца, оно су могли и те како утицати на њихову похлепу, издајући нешто као државне признанице за зајам с обећањем високе камате. На тај лепак су трговци „легли".

Лик Георгија Михаљевића исказује аутентичне духовне пориве српског народа. Он више верује своме срцу и унутрашњем гласу него кривопутним саветима његовог патрона Витковића. Младић схвата да човек постаје човеком тек кад корене своје нађе, тек кад се уластари у земљи која је његов прави дом. Он слуша и посматра српску трговачку госпоштину и чудом се чуди како она зна и шта ће и како ће у сваком тренутку, а он, без таквог поузданог оријентира, упућен је само на глас свога срца, на оно што му само његово биће из дубине шапуће. Има у томе неке несвесне ироније, јер за свакога трагање за домом и правим кућиштем је игра без сигурног решења, док је за трговачки сталеж новац и алфа и омега сваког тражења и налажења. У свету у коме је новац једино сунце, идеологија понашања утемељена је већ самим фактом материјалног интереса који, потом, одређује све друге интересе.

Рекосмо да Матицки у роману третира националну тематику и да из тог оквира углавном не излази. То је у многом погледу тачно. У роману, примерице, нема ниједне једине љубавне згоде, што би се, с обзиром на младост и повољне прилике живота Георгија могло очекивати. Па ипак, постоји једна тенденција која надилази национални оквир, односно која се појављује у веома индивидуализаном и, истовремено, врло уопштеном значењу. Њу исказује отац Макарије, већ у дубокој старости и на самрти. Он видовито сагледава стање српског живља у Венгерији и без икаквог двоумљења изриче о њему најцрње слутње. Наша свећа овде, вели он, почела је да се гаси. Манастирска братија се изродила, једни су постали пуки богомољци, други су спремни да

у унијѐате пређу, да би се материјално обезбедили, а до душе и нације ионако им није стало. Кад свак о себи почне да брине, и око себе не види друге, нити заједницу у којој једино може опстати, онда је готово и са појединцем и са заједницом. Он говори о сеобама српског народа, али и о *начелима од сеоба*, којих народ мора да се придржава жели ли да опстане. Часна старина указује да манастирска братија која мења станишта од старина и замењује их новим мора да има *једну* манастирску касу, да обућа и одећа мора бити свима подељена на равне делове, да нико не сме куповати ни продавати без знања братства. Нико од калуђера у својим ћелијама не сме држати ни хране ни пића, већ се могу снабдевати само са заједничке трпезе. Болесник не сме бити препуштен себи, већ мора бити дворен од других, да би се и тим другима, затреба ли, вратило на исти начин. Свакога — вели умни старац — чекала је епитимија ако би се ко огрешио о ова начела. А данас их се нико не придржава. И управо зато тој грани српскога рода нема и не може бити века.

И са ових општих мисли — која казују нешто основно о начину опстанка народа — старина саветује Георгија, чиме се и открива дубинска мисао романа, да човек мора да се сам у себе узда ако жели било какву поправку у свету и света. Човек од себе самог мора започети моралну обнову, јер без тог дубинског преображаја човек не може ништа учинити ни са собом ни са светом у чијем окружењу живи. Све је пролазно и зато ништавно. Људи су као свете сасуде, и среће међу њима може бити само толико колико је они сами собом заслуже.

Романсијерска идеја Матицког креће се, дакле, од националног, заједничког интереса, према идеји појединачног људског бића. То, разуме се, нису никакве крајности које се не додирују, већ комплементарне вредности које једна другу садржински богате. Једна заједница пропада зато што јој недостају заједничке идеје, заправо идеје које се тек у заједници могу остварити, али она пропада и стога што није успела да у довољној мери самообликује личности од духа и заједничког прегнућа. У оба случаја реч је о идеји која претпоставља и заједницу и појединца, и која није вољна да их супротставља као међусобно непримерене.

Старчева ћелија налази се изнад неког извориштa и он у сваком тренутку чује отицање воде. Његова мисао је и инспирисана тим сталним отицањем. Вода као да непрестано казује о пролазности и њену поуку мудри старац добро разуме. Вода, вода што протиче, вода што се никада не враћа на исто место, представља једну од битних симболичких суштина романа.

У последњем поглављу писац се поново враћа симболици воде и протицања, симболици Дунава који двоји стару домовину од нове, у којој дошљаци нису успели да се укорене за будућност. Ништа као вода, досећа се Георгије, није у стању

да тако добро послужи заборављу. У општем протицању као да и бол бива мањи, незначајнији. Вечито текући, она односи и себе и нас. У композицији романа вода има важно значење метафизичког трансценденса у којем се смирују и потиру све разлике.

Мудри старац дискретно наговештава своме ученику да „тајну Божију" можда треба тражити не онамо где смо је целог века тражили, већ међу људима с којима нам ваља живети. Лако се одрећи света, али одрећи га се тек пошто си га спознао, тек пошто си измерио шта он јесте и какво му је биће. Тајна Божија је човек сâм, и разумети Бога значи управо разумети човека, јер с њима нам ваља све погодбе чинити и споразуме утврђивати.

У значајне симболичке квалитете романа треба убројати и винову лозу коју Срби у околину будимску доносе, пошто су напустили свој стари косовски завичај. Као што се с првим годинама њихова живљења у овим крајевима она лепо прима, тако се с последњим годинама — јер наступа процес повратне сеобе у Србију — она суши, вене и коначно нестаје, чиме управо она постаје слика и прилика самог серпског живља и његове судбине. „Чујте праведни и измучени, нека вам се у вину врати сва она невина крв павша на пољу Косову..." Тако на почетку, а на крају: „О Преображењу, изиђу сви у виноград, с поповима, молитву да очитају виноградима, ал' упропасте се кад угледају скврчено лисје".

Симболичким вредностима романа, осим воде (Дунава, протицања) и винове лозе, припада и слово о речи или писању. Овај симболички квалитет текста можда је најдискретнији, али он, макар и такав, врши важну улогу. С њим се први пут сусрећемо кад се један од заробљених јаничара маша недара, додирујући или покушавајући да додирне нешто испод кошуље, а кад му глава, посечена сабљом, полети, Георгије утврђује да је он трагао за талисманом, не би ли света слова, урезана у њему, стишала гнев осветника. Уз то иде и нараторов коментар с којим би се, ваљда, и аутор сложио: „А, ето, слова немоћна су, као и увек што су немоћна била и само стварају ону мучнину и тугу које прате грозна и страшна збитија". За ову подтему романа важно је и оно место кад неко од устаника Вождових опасно упозорава „да су многа писанија многима дошла главе". Јер и ту је опет о речима говор, о једном облику казивања које је усмерено на памћење и неке сутрашње дане. У контексту романа овом типу интелектуалне концентрације припада и све оно у вези са штампањем Георгијевог календара и збитија у вези с тим. Оно што се целим овим усмерењем жели рећи јесте да реч сама собом носи неку опасност, опасност у самом чину оглашавања, у самом чину памћења, у самој намери да један исказ траје. Обрисати траг речи, елиминисати га, значи остати

са делом без сведока, без могућности да се дело квалификује и преквалификује према потребама онога који га чини. Без речи о њему, оно добија жељени смер.

Најлепша врлина овог романа Миодрага Матицког је у језику (мајсторство језичке стилизације он је показао већ у свом првом роману *Трећи коњ*). Његов наратор, Георгије Михаљевић, говори језиком онога времена и оне средине, чиме се остварује један квалитет који ниједним другим не би могао бити успешно надомештен. Не тврдим да је тај језик у свему аутентичан, али он доноси једну аутентичну атмосферу која се у језику само потврђује. Има у њему тона старинске прозе, чак тона старих српских биографија, што се изврсно уклапа у општи смер дела, у извесну патинираност његових духовних настојања. Прича тече из дубине времена и долази до нас да би била препозната као једно наше вајкадашње национално искуство.

Битна тематска суштина романа је свакако дата у оквирима националног, али неколико симболичких захвата га надилазе, дајући му једно шире значење. Иако је роман писан с ваљано проученом историјском грађом, он је у суштини лирски, јер доноси једну сету која је уткана у само историјско биће српског народа.

Миодраг ПЕТРОВИЋ

МЕТОНИМИЈА У МЕСОПОТАМИЈИ

Адам Пуслојић: *Крвоток;* „Просвета", Београд, 1987.

Errata

Чувши да сам, у једној од мојих књига,
Реч бог употребио тачно тридесет
и осам пута, Бог је (већ подоста гневан
и разочаран) једноставно дошао и настанио
једну од (тих) речи. Ми не знамо
коју. Реч је нестала.

Наведена песма је објављена у *Крвотоку* Адама Пуслојића, дванаестој песничкој књизи овог песника средње генерације. Том импозантном броју треба додати и живо присуство аутора на страницама периодике, као песника и преводиоца (савремене румунске поезије). У недавном интервјуу *Политици* читамо да је Пуслојић за две деценије наштампао преко педесет књига. Сем тога, дуго времена је његово име везивано за „авангардни" покрет клокотризма, чији је духовни spiritus movens био, по-

крет чија је нечујна смрт природна последица његове суштe маргиналности. Можда је несклад мултимедијских амбиција клокотризма и његовог стварног духовног значаја у нашим просторима само наговештај сличне позиције овог песника у савременој српској поезији или је наша аналогија насилна, искључива, сасвим погрешна . . .

Пре него се позабавимо *Крвотоком,* рецимо да је и рецепција Пуслојићевих новијих књига све ужа, сасвим сведена на минималне критичарске оквире, што, такође, може имати везе са њеним смисленим залогом, с порукама критичара који су својевремено упозоравали на превелику некритичност песникову у односу на властита остварења. Аналогије се преплићу, негативни наговештаји надовезују један на други — на песнику је (у то он верује) да се не обазире, већ да пише, да се игра, обликује. Да се поиграва демијуршком улогом . . .

Следи преглед *Крвотока.*

Књигу чини пет циклуса песама, махом исписаних у облику какав је Адам Пуслојић практиковао од почетка свог певања. Дакле, по правилу, у слободном стиху, језиком који комбинује живи комуникативни градски говор у нарацији са метафоричким очућењима и играма (у) речима на широком надреалистичком трагу. Већ уводна песма првог циклуса манифестује песникову, давно запажену, склоност ка употреби парадокса: *Не покушавам, али настојим / да уста не отварам / када ми се отварају.* Контрадикторност тврдње коју изричу глаголи у првом стиху паралелна је оној из следећа два стиха која говоре о (не)отварању. Какав је коначни смисао тог записа? Врло ефемеран — тим пре што не проналазимо темељније значење овог крокија ни у релацији с осталим песмама *Огњеног човека.* Тако назван, први циклус потенцира главну улогу ја-гласа, гласа песника. Он је неприкосновени медијум између света (бога) и текста (песме). Читалац је неважан у овој игри. Постављајући се као медијум, Пуслојић, пре свега, призивајући речи и именујући бога, играјући се у времену призивања, у пољу означилачке игре, укрштајима и паралелизмима речи као звучних и семантичких знакова, по ко зна који пут понавља своју поетичку стратегију. Ако је у некој књизи име бога употребио тридесет и осам пута (обратите пажњу на крајњу ирелевантност опкорачења у *Errati* — то је површински знак дубљег нехаја према форми песништва) — у *Крвотоку* ће Пуслојић поменути име божије више од четрдесет пута. Но, са каквим ефектом?

У већ поменутом интервјуу песник ће на питање о усклађивању квантитета и квалитета писања рећи: „Пишем свој извештај васиони. Не смем лагати о себи; то је мој алиби. Број књига свакако је небитан, као и квалитет папира по којем пишем". Он је јасно, помало емфатично истакао свој credo. Пишући „извештај васиони", песник се препушта свакодневном

бележењу, непосредности преношења тренутног, личног доживљаја света — а да све то има смисла (за потенцијалног читаоца) требало би да гарантује песниково име. Он, пак, који то име носи и ставља на корице својих књига и сам сматра да је број књига (песама, стихова) небитан. Дакле: *довољно је прочитати и једну његову књигу, све су једнако репрезентативне*. Управо то, општа нивелација песничке акције, једна је од темељних заблуда не само овог песника него и свих оних који мисле њему слично. Чак нам се чини да је ова лична, поетичка заблуда (Пуслојић је написао доста значајних, вредних песама, потпуно нам је јасна драгоценост његовог гласа на почетку седамдесетих, о чему је лепо писала Јасмина Лукић у *Другом лицу)* заблуда целе једне генерације песника који су, упорно следећи став „личних извештаја", остајали у границама не *личне* него *приватне* визије, не језика као грађе смисла, него језика као необавезне могућности свакојаких игара, не поезије као облика него поезије као (билокаквог) текстуалног трага . . . итд. итд. — ако смо довољно јасни. (Они који су томе избегли — Милутин Петровић, Раша Ливада, Слободан Зубановић или Новица Тадић — већ у овом часу се јасно издвајају из матице „наивних" сапутника.)

Постављајући се као медијум, Пуслојић у свом свеповерењу у властиту мисију „извештача васионе" најчешће белешкари, записује, игра се асоцијативношћу речи „на прву лопту". Покаткад, играјући се језиком, не могући да зауздa материјалност језика, Пуслојић доведе у питање и врло добре стихове. Погледајмо како то изгледа у најбољој песми првог циклуса која се зове *Линијом звука:*

Ево ме идем линијом звука увис.
И слутим да никада нећу стићи.
Знајући да то *и није пут* до
но је пут од *бога: ка невеликом*
у великом, ка нереду
али у складу са звездама иза звезда
из изнад звезда и изнад
изнада, изненада!

Прва два стиха су, бесумње, изванредна. Песник отвара песму водећи дијалог са једним од централних мотива свог певања — са мотивом пута ка богу. Разматра могућност успеха. Али већ наредни стихови напуштају дескрипцију пута, дескрипцију рефлексије о путу и препуштају се спекулисању — песник постериорно истиче „то", „до", „но пут је од" — постепено компликујући игру. Намеће се *као битан* однос звукова у функционалним речима. Задоминира фонема „о", истакнута графичким нагласцима — она, имамо такав утисак, привлачи читаочеву

пажњу за степен више него је било потребно. Последња три стиха, користећи се сликом васионе, полако, уместо у рефлексију, посрћу све дубље и дубље у игру речи, у плетиво псеудоетимолошких мрежица, све до шупљине „изненада" са усклико̀м на концу лутања. Промашеност игриве песникове интенције у та три стиха још више ће истаћи почетак наредне строфе: *Али наједном твој глас...* који се не обазире на крај строфе која му претходи (изненада!) — и то парадоксом речено: с пуним правом. Срећом наредни стихови песме напуштају једносмерну игру, тако да песма није репрезентативна само за „омашке" песника него, делом, и за његове највише домете, домете који би били драгоцени за сваку поезију.

Песма *Паун-Логос* је најава централног циклуса *Крсгока*, названог *Саобраћај*. У том циклусу ће овај песник „саобраћати" са себи драгим писцима и уметницима, водећи разговоре поводом заједничких доживљаја, маргиналија и ситница, проблематизујући анегдоте, реплике, присећања. *Паун-Логос* је *права* најава утолико уколико њена посвета *Песнику А. П.*, у пуслојићевском маниру, може значити или да ју је посветио Александру Петрову (с обзиром да помиње и „словенску школу") или, пак, самоме себи. Ни при посвећивању, песник није одолео игри.

Песма *Подударно / истоветно*, с поднасловом *Концизност опитих места*, драгоцена је јер готово свака њена строфа или стих на парадигматски начин представља неке од темељних особина Пуслојићевог схватања и практиковања песничке вештине.

После драматичне изјаве: *Пада ми на ум / неодложно да се убијем* — на основу које би други аутор развио далеко темељитије и важније стихове, песник ступа у дијалог с колегом из млађе песничке генерације. У његовом певању, дакле, није битна сама тематика самоубиства, него разговор поводом ње: *„Знам : доћи ћеш сутрадан, први / кретену из Млађег песничког доба / и казаћеш ми Знаш, / па ми имамо истоветну идеју"*. Тиме је све сведено у просторе хуморног дискурса, у димензије анегдоте. Уследиће дистих из кога смо позајмили наслов текста и у коме каламбурни хумор подсети на Пуслојићеве претке из надреалистичког квадрата: *„Хиљадугодишња Метонимијо, / пугујмо Месопотамијом!"* Од духовито, али само духовито, промишља статус изолованости поезије (као песниковог усамљеничког путовања, од искона до данас). Следећим ће тростихом још једном промотрити самоизоловани положај поезије: *„Мила мајко, има ли још помија? / Да у њима / и ја умијам свој лик?"* Просев егзистенције је загушен игром „помије" : „умијам", који наглашава хуморно поигравање. После пет наредних стихова спекулација што почињу императивом: *Не говорите ми о процедуралним тегобама* — за које ће овај критичар осетити да се могу односити и на њега и његове критички расположене колеге, Пусло-

јић ће, одбијајући било какве запреке, упитати: *„Зашто јутрос, ја не бих био богом?"* На тај начин ће не само, као готово у свакој песми *Крвотока*, поменути бога, него ће и себе, наново, зажудети у његовом лику. Пошавши од проблема самоубиства, преко метафоричких опсервација о улози поезије, стигли смо, пратећи песму, до личног, помало нарцисоидног краја.

Саобраћај је бревијар „разговора" с другим песницима и уметницима, обично су њихова имена написана у посвети, писаних у једном истом „монолошком" тону надовезивања на реплике, алузије, цитате. Пуслојић их без оклевања уводи у свој „извештај"; све то постаје део једног јединог кретања кроз време и језик. Разговори с песницима и другим уметницима су неминовна последица затварања ове поезије *у саму себе*. У самој себи довољну љуштуру. Зато и не постоје релевантне разлике између *Крвотока* и *Капије на истоку*, коју је песник исте године штампао у БИГЗ-у.

Циклус *Апокалипса прва* је наставак песничких дијалога из *Саобраћаја*, а квалитет свих песама у оба циклуса тек је незнатно бољи од сличног покушаја Стевана Тонтића из слабашне књиге *Ринг*.

Свеподређивање свега себи очитоваће се и у циклусу *Свеска са Косова*, где читалац може наћи мало од евентуалних косовских тема које су као талас запљуснуле нашу поезију последњих сезона (у књигама Комненића, Петрова, Ракитића, Стојановића итд.). И те песме, на познат начин, говоре о Пуслојићу као главном протагонисти, о његовом лудистичком песничком језику; тек датирање подвлачи њихову дневничку природу. Од песника је поштено што своје песничко писмо није ставио у службу родољубне теме под сваку цену, но, можда, с обзиром на природу његовог односа према певању, то није требало ни очекивати. У поенти песме *Слободан пад*, наново говорећи о „паду увис", Адам Пуслојић пише: *„Не идем. Падам / И падом путујем увис, / увек увис"*.

Последњи циклус у *Крвотоку* носи наслов *Човек није Шекспир*. Песма по којој је циклус именован је приватна маргиналија о сусрету са Јаном Котом; катрен *Без назива* и *Errata* чијим смо текстом започели приказ не доприносе промени утиска о целини пројекта. Ни закључна песма, посвећена Наташи и Марији, не нарушава задани концепт посвета.

За Пуслојића је песма огледало субјекта (њега, песника) који пише, огледало у којем стално сусреће свој лик. Лик стања у којем се тренутно налази. При овим сусретима све се обично оконча *поентом смрти*. И док смрт улива сериозност живота, поента смрти у овој поезији изједначава садржаје готово свих песама па, као што није важно колико је књига песник записао, није битан ни број песама, ни свака од њих појединачно. Између *живота/игре* и *смрти/поенте* довољно је писати, беле-

жити, записивати, — чини нам се да верује песник. Није довољно — мисли писац текста који пратите — и ту леже најбитнији разлози негативног критичког става према Пуслојићевом песништву у овом часу.

Монотони механизам свеидентичности „песма/огледало" највећи је проблем овог песништва, као што је неуређеност, дифузност текста, поверење у писање по сваку цену проблем мноштва песама. Апсолутно су модерне карактеристике ауторовог писма: еклектички спој искустава различитих поетских праваца, фрагментарност и цитатност, склоност парадоксу и патетици, повезивање личног и општег, приватног и глобалног у оквиру „тоталног песничког чина". На жалост, некритичност према властитом стварању показује другу страну медаље оваквог концепта.

При крају текста о Пуслојићу, једног од најдрагоценијих осврта посвећених његовом делу, Јасмина Лукић је поменула вредносну неуједначеност његових књига и песама. Тада је и предложила да се начини један ригорозан избор из дотадањег ауторовог рада. У међувремену се такав избор није појавио, а песник је написао још читав низ књига. И у овој постоји неколико остварења која би улазила у састав те хипотетичке збирке. По нашем уверењу таква су: *Линијом звука, Глоса, Смрт у фоајеу, Беснило је, браћо, у граду* и *Слободан пад*.

Те су песме значајнији делови ауторове песничке биографије. Оне ће, уз многе из претходних збирки, учинити да неки будући, још неугоднији читалац, не пропрати Пуслојићево дело цинично користећи последњу реченицу из „Errate": *Реч је нестала*.

Васа ПАВКОВИЋ

МАГИЈА ЗАВИЧАЈНОГ

Раша Перић: *Вага и босиљак;* Матица српска, Нови Сад, 1988.

Девста песничка књига новосадског књижевника Раше Перића узоран је дестилат његових досадашњих домета. Оно што је Ниче давно означио као оцртавање на безграничној несигурности и валовитости мита, Перић је узео као најпостојанију „фабрику стихова" у којој завичајност остаје главно обележје. Свој интимни космогонијум овај песник исписује раскошним валерима, у којима се једно те исто (трагично) осећање света понавља у вибрацијама над спољашњим реалијама живота. Ту сугестивну магију, којом су истовремено обухваћени и објекат

и субјекат, Перић, у најбољим песмама, доводи до значењског апсолута.

Своју велику синтезу овај песник обавља крајње рационално и са доследно проведеном версификацијском дисциплином. Ритам четверца, који се у другом стиху замењује шестерцима (у три дистиха), савршено одговара гномичном казивању, у којем је народна мудрост и филозофија фон на који се аплицирају нови тонови и сенке савременог света. Тој богатој емотивности и топици Перић мало додаје, јер је то готово и немогуће, али из ње успева да исцеди последње капи „суве дреновине". Нешто слично је радио умни и танани песник из срца Србије, Србољуб Митић, у својим „штапићима" и другим раним песмама.

Перићеве песме су истовремено и загонетка и одгонетка. При томе је језичко богатство и посезање за заумним слојевима заборављених речи најјаче „оружје" којим Перић оборужава свој песнички глас. Мањкавост овакве поезије, међутим, огледа се, пре свега, у чињеници да се из ње — нема куд даље. Круг је затворен, а нови се може отворити само понављањем истог. Тако, с једне стране, вага — равнотежа, рацио, и са друге, босиљак — метафизика и смрт, остају трајно обележје ових песама и целе збирке. Изванредну допуну књизи дају илустрације сликара Лазара Вујаклије, које у потпуности кореспондирају са душом и духом ових стихова.

Милан ЖИВАНОВИЋ

АЛЕКСАНДРИЗАМ КАО ДУХОВНИ ОКВИР

Михајло Пантић: *Александријски синдром;* „Просвета", Београд, 1987.

Друга критичко-есејистичка књига Михајла Пантића, *Александријски синдром,* за разлику од претходне *(Искушења сажетости,* 1984), не функционише искључиво као дело генерацијског критичара. Додуше, и овде је један обиман одељак посвећен тзв. младој српској прози, али се зато претходна два баве „извангенерацијским" писцима, тј. водећим ауторима савремене српске и хрватске прозе (есеји о Данилу Кишу, Мирку Ковачу, Бориславу Пекићу, Бори Ћосићу и Милораду Павићу, те о Ранку Маринковићу, Павлу Павличићу, Горану Трибусону и Дубравки Угрешић). Већ сама оваква организација књиге, као и покушај да се писци „старије", „средње" и „млађе" генерације посматрају у јединственом кључу, индикативни су за актуелни статус Пантићевог прозног нараштаја: наиме, некадашња млада српска проза не

само да више није нова, непрепознатљива појава на нашој литерарној сцени, него је, очигледно, увелико почела да се — у естетском и вредносном смислу — етаблира.

Наслов Пантићеве нове критичко-есејистичке књиге открива поменути заједнички кључ у којем се ишчитавају дела овде обрађених, по много чему различитих писаца. Идеја александризма имала је заговорнике и код појединих светских тумача (пост)модерне прозе, тако да Пантићев „покушај читања савремених српских и хрватских писаца у њиховом властитом и традицијском књижевном огледалу" (како то сам аутор каже) подразумева и шире контекстуалне релације (што је у неким текстовима и сасвим експлицитно изражено). Наравно, то не значи да аутор по сваку цену тежи некој унифицираности приступа или инсистирању на сродности појединих писаца; напротив: „александријски синдром" је најопштији духовни оквир актуелне прозне продукције у нас (али и њеног поимања), а у том оквиру Пантић и те како исказује слух за оне коефицијенте разлике који, заправо, писце и чине занимљивим. Уосталом, и Пантићеви текстови у овој књизи нису идентично темпирани: када пише о већ признатим литерарним величинама, он то чини готово академски, док је у приступу сопственом прозном нараштају много живахнији, па и понесенији.

Иако *Александријски синдром* није окренут једном поетичком опредељењу (литерарни концепти Маринковића и Угрешићке, или Тохоља и Басаре, несумњиво су удаљени), иако Пантић експлицитно не оспорава ниједног аутора, ниједан књижевни модел (у књизи нема текста са негативним вредносним судом), евидентно је да он прескаче, односно изоставља групу писаца који су својевремено били подведени под одредницу „стварносна проза", што би се могло тумачити типолошким разлозима, али и чињеницом да се преовлађујући (усудио бих се рећи, и даровитији) део Пантићевог прозног и критичарског нараштаја дистанцирао управо од ове оријентације (као што је своје непосредне претходнике, опет, пронашао у већ поменутим нашим савременим ауторима). Пантић је, тако, у својој новој критичко-есејистичкој књизи, захваљујући умногоме извангенерацијском кључу, истакао и линије једног континуитета у послератној српској и хрватској прози, линије које је посебно интензивирала прозна пракса осамдесетих.

Сава ДАМЈАНОВ

ПРОШИРИВАЊЕ ПРОСТОРА ПРОЗНОГ ИЗРАЗА

Владимир Пиштало: *Корто Малтезе;* „Видици", Београд, 1987.

Владимир Пиштало је аутор три прозне књиге *(Сликовница,* 1981, *Манифести,* 1986, и *Ноћи,* 1986), које поетички и концептуално творе јединствен Текст, заснован на фантастичком, онирич-ком, поетско-језичком и лирском као основним одредницама кратке наративне структуре. У том Тексту (као и у текстовима сродних писаца Пишталовог нараштаја — Немање Митровића и Сретена Угричића, на пример) суштински импулс представља рад језичке имагинације, па стога он егзистира негде на (невидљиво-видљивој) граници између песништва и прозе.

Најновија Пишталова књига свакако произлази из таквог поимања језичко-уметничког стварања, али се — за разлику од претходне три — не уклапа сасвим у тај контекст. Пре свега, језичка „пренапрегнутост" није *толико* изражена, па сходно томе ни текстура, са квантитативног становишта, није ограничена минималистичким захватима (јер, старо је правило да креативни активизам језика, ако се спроводи „на дуге стазе", постаје заморан и монотон): неки *Корто Малтезеа* сматрају новелом, што за раније Пишталове кратке прозе не би могао устврдити ни најрадикалнији теоретичар. Исто тако, овде је наративна структура у неупоредиво већој мери „појачана" фабулативно-сижејном конструкцијом, те би јој с разлогом могао пристајати чак и традиционални појам *приче* (иако не приче испричане на традиционалан начин). Најзад, магијско-фикцијски свет ове прозе заснован је и на актуелном (медијском) имагинацијском искуству (Корто Малтезе је јунак стрипа, савремени пикаро, „Одисеј без циља" — како га сам аутор назива), а не само на вечним архетиповима сна, мита и тсл.

Управо ова последња ознака даје књизи о којој је реч јасна постмодернистичка обележја и нуди могућност њеног ишчитавања на фону бартовско-бартелмијевске лудистичке креације (додуше, лишене оног препознатљивог метафикцијског аспекта), чему ранија Пишталова прозна настојања нису била у тој мери блиска. Та нова, медијска техника палимпсеста отвара могућности нове маштовне комбинаторике, али и проширује потенцијалне границе прозе ка просторима који су јој до недавно били недоступни, или су сматрани исувише тривијалним за уметничко обликовање. Пишталов помак у односу на сопствени прозни (тачније: поетско-прозни) дискурс, изведен поменутом линијом, није превише радикалан, али је ипак евидентан, као што је евидентно и то да *Корто Малтезе* превасходно представља путопис кроз пределе надстварног (и нестварног), неку врсту бајковне фантазмагорије, трактат сањара који се (захваљујући управо наведеним одликама) не одриче свог (литерарног) порекла, но који уме

бити и ироничан, материјалан, стваран, што недвосмислено казује — парафразирајмо га — да ни његова (литерарна) судбина више није девичанска.

Сава ДАМЈАНОВ

ПОЕЗИЈА КРАЈЊЕГ ИНДИВИДУАЛИЗМА

Благоје Баковић: *Мароканске бајке;* Српска читаоница и књижница Ириг, Нови Сад, 1988.

Мароканске бајке су пета по реду збирка песама Благоја Баковића. У њој се наставља један след субјективизма започет у ранијим збиркама *Шаптачева смрт* и *Поскок*. Зашто *мароканске?* Мароканске из два разлога: прво — то сугерише даљину, дистанцирање; друго — то је асоцијација на Атлас, планину у Африци, која се простире и у Мароку, а тај се појам спомиње у неколиким песмама. А зашто „бајке" ако се овде ради о песмама које нису ни реминисценције, ни палимпсести?

Бајка је народна прича са фантастичном садржином. Већина почиње отмицом, бекством, губљењем нечега драгог или жељом да се поседује нека драгоценост. Јунак, путујући, неког задужи и буде награђен. Циљ се остварује уз помоћ оних које је јунак задужио. Стил бајке је апстрактан и њен свет изгледа чудесан споља, а унутар њега постоји логичка веза стварног и фиктивног. То подразумева и својеврсну демитологизацију. У трагању за коинциденцијама, може се закључити следеће:

1. у овим песмама постоји невероватан спој телесног и духовног, где се тело јавља само као материјалистичка принуда (да се буде), а свест као слобода од те принуде;

2. јунак је песник који ствара, а награда је његов поновни повратак кроз настало дело;

3. свет ове поезије не прелази оквире телесног као неминовног прибежишта лирског субјекта, али се тек кроз настајање уметничког дела (песме) може појмити његова суштина;

4. песник се од света окреће к себи и, у једној самодовољности, ствара мит за себе и о себи.

Таква супериорност у односу на остали свет је привилегија дата искључиво уметнику, па се издвајају његове „мисли као сојенице над мочваром мождaном" *(Песма у врту настала Атласовом)*. Таква самодовољност, при којој се свест о свом телесном и духовном Ја узима као једини инструмент за истраживање граница истог, води у солипсизам. По Баковићу, Ја је

целокупни реалитет, и сав тај говор о свету и свету је говор о себи и себи јер: „Велико ухо још нико видео није" *(Боље би било).*

Због тога ова поезија звучи као један својеврстан солилоквиј свести. Заправо, овде је дата градација свести: свест о свести — свест о сопственом лирском субјекту — метасвест, чији је задатак да се пробије и остане „с ону страну" добра и зла.

Лирско Ја је стално присутно, што намеће суд о својеврсној објективности ове лирике, њеној биографској вези са стварношћу. Та присутност је, у ствари, само позив на игру, на трагање за смислом кроз појмове „набијене" значењима.

У уводној песми *Песма у врту настала Атласовом,* која се може узети као пролегомена ове збирке, очитује се поступак који се јавља и у осталим песмама. То је инсистирање да се појмовима да што више значења, да се повеже реално и фиктивно, да се до границе издржљивости напрегне веза ознаке и означеног. Зато Атлас није само планина у Мароку, већ и први вратни пршљен (пршљен-носач); то је и титан који, према грчкој митологији, на својим плећима носи небески свод. Ово нас враћа већ реченом: да се универзум објашњава елементима телесног. Значи да је читав свет у границама телесног: све се враћа и мери кроз егзистенцију микрокосмоса. У релативизацији телесног, које је станиште лирског субјекта којем се обраћа као другом Ја, у његовом нестајању, песник види потврду. То нестајање је заправо стварање простора за повратак кроз настало дело *(Труне крстача века).* Али, не долази се лако до ове спознаје; све води преко сумње. Она је изражена у песми *Ако је то то,* која је сва контрасно грађена и где песник изнова своди свет на своје оквире. Ту је изражена сумња, не у могућност, већ у смисао егзистенције. Све одговоре песник тражи и налази у себи; сви путеви који од њега крећу не воде никуд, јер се у њега враћају *(Шири се студен по атару).* Све знање је у њему, он је над-биће комплементарно својој свести. Оваква претенциозност нас води аксиому да човек више не господари својим знањем, већ оно њиме. Зато песник „лиже со са руке господње", да би нама касније могао солити памет. Јер, изнад таквог бића могао би бити само бог. Он и јесте у свету ове поезије, али управо онакав какав и јесте — као производ људске психе. За сада.

Основни симбол ове поезије је кућа, некада дат по сегментима, а некада као целина. Она се стално гради, испитује се њен садржај, архитектура и поруке неимара. Кућа је „чудна справа", она је песников свет који он изграђује и који не жели да напусти, иако га нешто стално вуче ван. У основи те куће, као класичне песничке слике, јесте знање сакупљено читањем, традиција и генетска порука творца. Зато она у себи носи и елеменат уништења: „Но добро гледај овај коноп / Који се према патосу / Тачно спушта" *(Ураа).*

И кућа се персонификира, па су њени елементи: кожа, очни капци, нос, уши, уста. У том свету настају бајке које нам песник казује и којим нас приближава свом свету чудесног, успут нас уверавајући да не можемо проћи кроз заштитну баријеру његовог израза јер, кућа је отворена за *напоље,* али не и за *унутра.* Али овде се често поткрада један нонсенс (не у смислу било какве бесмислице, већ у смислу измишљених следова гласова, бесмислених речи, без тенденције стварања једног новог језика и упућивања читаоца на њега): не заводи читаоца песник у свет бајке, већ себе у апстракције и песме са појмовима као асоцијативно-дивергентним низовима, што доприноси нејасноћама.

У прва три циклуса *(Санак твој, Врхом зида, Мој осмех недељом)* Баковић је спекулативан, док се у четвртом *(Справе)* потпуно окренуо игри. Наиме, овде као да ради по рецепту руских формалиста: да би звук сам по себи био вредан, потребно је смањити вредност смисла. То је инсистирање на чисто звученој експресији.

Језички израз се конституише звуком и његовим евидентирањем, те је звук физичка потврда израза, и песме као посебне језичке структуре. Смањењем вредности смисла престаје комуникација на нивоу језичког израза и преноси се на музички израз, који подразумева једну универзалност, али и неминовну апстракцију. То је покушај да сам звук поднесе терет комуникације, што неминовно води сижејној полиритмији и, на тај начин, прекида се веза ознаке и означеног. Зато ове песме, ако и звуче лепо, не звуче добро, јер су неразумљиве.

Стилистички контекст у неким песмама Баковић не остварује онако како је природно очекивати — увођењем једног новог елемента који изазива зачудност — већ обратно, изостављањем очекиванога:

„Недељом кад све
И ја обично личим"
(Мој осмех недељом);

„Чиме да те дочекам кад све мине
Шта да изнесем пред тебе кад све иде"
(Где је шта).

На тај начин, увођење новог елемента у изразу (изостављање), ствара више информација у њему самом. Највећа вредност ове поезије је управо језик, који својим смелим конструкцијама представља тежњу да се превладају антиномије, да се повежу разнородне структуре. Он, уједно, представља доказ да семантичко обиље није нужно иманентно морфолошком.

У петом циклусу песама *(Путник и папучица)* „свет бајки" се отвара и за неке обичне ствари и обичне људе. Но, и то је

привид, јер се увек испитује друга страна предмета. Ипак овај циклус остварује какву-такву везу са овим светом, и то је оно што ову поезију држи да све не оде у неке сфере „иза". Уједначена вредност песама долази од већ препознатљивог Баковићевог израза, изузимајући циклус *Справе*. Оно што нам се чини, вероватно и јесте: песнику се „отме" рука у тежњи за перфекцијом сопственог песничког израза, при чему контекст остаје у другом плану. Отуда много неразумљивог у овој поезији.

Милорад МАРТИНОВИЋ

ИЗ НОЋИ У НОЋ, КРИТИЧАРСКА БДЕЊА (6)

(Лето '88)

(Наставак из октобарске свеске)

151 *(Естетика бруталног)*

Поводом новог романа Живојина Павловића *Лов на тигрове:*

Из претходних Павловићевих књига познати су нам и топоними и амбијенти и поједини протагонисти. Јунака романа, несвршеног студента етнологије и бившег *шездесетосмаша* Аљошу Јотића — којег смо и раније, узгред додуше, имали прилике да упознамо — налазимо, сада, у улози конобара и страсног ловокрадице на планини Голеш, надомак града Врановца, позорнице бројних Павловићевих проза. Пре но што на мистериозан начин нестане, јунак романа, који је потомак оних већ познатих нам Јотића из неколико прозних целина, откриваће — кроз дневничке забелешке, кроз сценарио за филм и кроз поглавља недовршеног романа — и с разних страна сагледавати, сопствени животни пут, најдубље унутарње пориве, заједничке матрице сродних и различитих људских природа и, можда пре свега, духовно-друштвену климу једног времена.

Чврстини заснованости, наглашеној, али неисфорсираној интелектуалности, мозаичној структури, подређивању на изглед хетерогених елемената јединственом усмерењу, наративној функционализацији апологије одвратног, жестоком натурализму — дакле, одликама већине досадашњих Павловићевих проза — обезбеђена су у роману *Лов на тигрове,* у још већој мери него у претходним књигама, концепцијска и логичка упоришта. То што протагонист романа бележи аутентичне доживљаје и, уз то, исписује странице имагинативног профила (неколико верзија сценарија, роман), омогућује занимљиве сугестије, местимично и експликације, о вечитој изазовној теми односа живота и уметности. А то што су и „аутентични" и „имагинативни" слојеви

релативизовани уплитањем *оквира* у релевантност факата (на текстовима Аљоше Јотића интервенисао је пријатељ који ће убрзо умрети; „издавач" се такође активно умешао у фабулативне перипетије), омогућило је вишеструки паралелизам (пројектовање протагонисте у стварни и надграђени живот бившег рудара Божидара Јеленковића) и атрактивне игре претварања животних чињеница у уметничке.

Обдаривши јунака-наратора богатим и необичним практичним искуствима и поклоништвом ничеовским погледима на свет, аутор је отворио себи могућност да дискурзивним опаскама појачава сугестивност о друштвеним и историјским закономерностима, о менталитету и поднебљу, о недокучивости човекове природе, о активистичкој и медитативној страни личности, о генерацијама, о одразу историјских ломова на свест појединаца и група, о савременим облицима нихилизма, о бекству и изгледима искључивања. Вероватно је највише постигао у домену књижевног истраживања самосвести о изолованости из главних, друштвено усвојених и фаворизованих, животних токова.

Слух за егзистенцијално у бруталном, и доживљај потенцираног алкохолизма и еротизма, као вида ублажавања дубоке несагласности јединке с целином, добили су у разгранатом сплету фактографско-фабулативног, на једној страни, и интелектуално-дискурзивног, на другој, целовитију мотивисаност. Не напуштајући ниво архетипских психолошких образаца и не заобилазећи драматичност рудиментарних животних форми, аутор је тежио и својеврсним естетичко-филозофским пројекцијама. Тиме се сасвим изричито одвојио од оних књижевних образаца који се задовољавају шокантношћу бизарног и густином (обично натегнутог) натурализма. Мало је ко од наших писаца, у новије време, успео да се с таквом сигурношћу отисне у амалгамисање натуралног, интелектуалног и симболичког.

Мозаична фактура, у напоредности приповедања, временска и тематска преплитања — особине које приписујемо *растреситим структурама* већих прозних целина — постале су специјалност Живојина Павловића. Очекујемо их, и налазимо, код њега, као што смо већ свикли на добро насликане ликове, на живе и упечатљиве сцене, на дијалоге и реплике којима се расклапају дубински слојеви психе, на луцидне алузије и нијансиране сарказме, на оригиналне комбинације прочишћеног нормативног језика и регионализама.

Разуме се да је мозаичност и замка, која нуди произвољност уместо функционалне целовитости, буквалност уместо слојевитости, дескриптивност уместо драматуршке напрегнутости, разливеност уместо динамике.

152 *(Интермецо, о критици)*

Бар два јака разлога подстичу да се размишља о *начинима* и *механизмима* којима се, код нас, у такозваној најширој (или,

бар, широкој) јавности формира слика о књигама и писцима. Први је разлог у томе што се у срединама каква је наша — где нема постојанијег, нити „довољног", интересовања за културне вредности — *јавно мишљење о писцима и њиховом раду* ствара компликованије, и са више стихијности. Други разлог је у дубоко укорењеном уверењу да ни наша савремена књижевност у целини, ни поједина дела, не добијају адекватну, објективну оцену.

(Илустрације ради: чак и суздржани Иво Андрић — према књизи Љуба Јандрића *Са Ивом Андрићем* — разврстава писце, по односу јавне признатости и књижевног дела, на три групе: прво, на оне код којих име стоји изнад дела; затим, на оне чије је име испод дела; и оне чије је име усклађено с делом. Узгред: занимљиво би било кад би неко покушао — служећи се што објективнијим мерилима, или дајући своје оцене — да примени ову, једноставну, Андрићеву типологију на нашу савремену књижевност.)

160 *(Близина)*

Зашто се на концертима озбиљне музике баш ја — понекад ми се учини: само ја! — осећам одговорним за оне који ће, можда, да се брукају аплаудирајући између ставова?

164 *(Интермецо, опет о критици)*

Свака врста критике, а посебно новинска критика, битно зависи од профила, угледа и уређивачке политике публикација, односно новина у којима се појављује. Најуопштеније речено, нема квалитетне, нити утицајне (у позитивном смислу утицајне, разуме се) критике у мало читаним, или неутицајним, новинама; супротни примери — лоша критика у читаним новинама — код нас су врло чести.

169 *(Евокација и парабола)*

О новој књизи Војислава Максимовића, збирци од стотинак метафоричних прозних минијатура, коју је, под насловом *Предјели*, објавила сарајевска „Свјетлост":

Максимовић је настојао да се до краја суочи са изазовом и ризицима кратке форме, са опасношћу да зрна разнобојног мозаика слободно и произвољно успостављају целовитост у домену исказа, слике и стила. Зато је особеним композиционим обликом подређивао делове целини, покушавајући да обезбеди поступност, истообразност и међусобну условљеност. Прожимањем слободне и хетерогене метафоричности, на једној страни, с рационализованим интервенцијама, на другој, увођењем својеврсне *накнадне* и *допунске* наративне свести у лирско-медитирајуће штимунге, желео је да обезбеђује оквирне координате мозаичној вишезначности.

Савремени аутори проницљивих записа и поетичних детаља, чак и кад немају белетристичко и књижевнотеоријско искуство које има Војислав Максимовић, обично знају за опасности удаљавања од основних књижевних жанрова, па се на различите начине бране од фрагментарности, од маргинализације и од евентуалног утиска да су пристали на књижевни предах, опуштеност, стилска вежбања лакших претензија, безмало неку врсту креативног распуста. Улогом целине и композиционог модела писац *Предјела* обезбедио је оквирне усредсређености значења, тако да и згуснуте импресије и фабулативно развијенији облици бивају подређени заједничким смисаоним нитима, — и кад је реч о уочавању нарастања емоција у појединцима и заједницама, и кад се ради о пројектовању епских и митолошких димензија, и кад се апострофирају сасвим конкретизовани елементи стварности и предања.

Лексичко-синтаксички слој Максимовићевих митско-поетичних призивања и историјских парабола (занимљиво би било истражити аналогије ове књиге и *Тестамента* Видосава Стевановића, мада ту нема ни говора о било каквом угледању!) садржи и бројне квалитете по себи, али и доследности које говоре о однегованом изразу, о осећању за ритам и за засићеност сликама, о познавању деликатних правила медитативне прозе. Дозирано подизање тона, аура загонетне недоречености, богатство језичких прелива и мноштво других одлика подређени су напору да се успостави својеврсни *систем* у мозаичном многогласју, и да се *функционисањем* композиционе *схеме* обезбеди и укупна књижевна кохерентност.

170 *(Интермецо, опет о критици)*

Један од парадокса књижевне критике: новинска критика, будући да се појављује у високотиражној штампи, има далеко већи број читалаца него часописна, па би се могло очекивати да је обавезно и утицајнија. Међутим, ова је критика (новинска) обично принуђена да буде аподиктична, да тражи да јој се верује на реч, па је и то моменат који одређује, и ограничава, њене домете. (Разуме се, оваква дистинкција је уопштена; морало би да се води рачуна да не постоје чисти модели ни новинске ни часописне критике.)

177 *(Размештање)*

Дошао сам до неопозивог закључка да, у нашем језику, не постоје синоними који би били апсолутно идентичног значења. И ако би се две речи, можда, у једном тренутку поклапале (примера ради, ако је једна само страна варијанта домаће!) временом ће се оне *размакнути,* макар за нијансицу коју може да осчава семантички осетљиво ухо.

Речи су као живи створови. Мешкоље се и гуркају, док не обезбеде себи простор.

181 *(Скица)*

Као председник југословенског жирија за књижевну награду „Браћа Шимић", говорио сам, 3. јуна, у Грудама (на 24. „Шимићевим сусретима") о Ристи Трифковићу, овогодишњем добитнику награде која се даје за критичарски рад. У похвалном слову рекао сам и ово:

Ристо Трифковић припада оним књижевним критичарима, есејистима и хроничарима који су успели да споје страст читања са способношћу луцидне интерпретације, прецизност продорног уочавања са пријемчивим саопштавањем, судбинску одност литератури са објективношћу оцењивања, етичност просуђивања са убедљивошћу аргументовања. Напоредо с приповедачким и романсијерским текстовима — који су га уврстили међу најбоље савремене прозаисте — овај аутор већ деценијама исписује хронику наше књижевне и културне многогласности.

У предговору књизи *Читајући,* објављеној 1976. године, Ристо Трифковић каже да у *разноврсности* види најзначајнију, и најизазовнију, одредницу за новија кретања у нашој књижевности. Ова опаска, везана уз његово име, поприма и посебан значај управо због слуха, практично показаног и непрекидно потврђиваног, за различите уметничке тенденције, разнолике жанрове, неједнаке домете и разне генерације. Непристајање на искључивост — то је једна од упоришних тачака Трифковићевог критичарско-есејистичког рада. Та је особина утолико значајнија уколико се више има у виду да наша култура — подложна поједностављењима, помодностима и неуротичним бочним ударима — понекад, а можда би било тачније да кажемо често, уме да покаже више наклоности за оне који су вођени страстима и аподиктичним опредељењима, који имају своје групе и своје ограђене просторе, него за интелектуалне духове који, попут Ристе Трифковића, не могу да се одрекну потребе да размишљају, и да просуђују, у нијансама.

Ристо Трифковић је, деценијама, наша својеврсна књижевна савест, — по спремности да се изворно и неоптерећено упознаје с књигама, писцима и књижевним оријентацијама, дакле по избегавању да пристаје на већ оформљене, и окамењене, моделе, хијерархије и редоследе. С подједнако узорном одговорношћу и усредсређеношћу он води дијалог с књижевним величинама наше литературе као што, на другој страни, застаје пред идејама, концептима и језиком писаца који су у успону или који тек траже пут у литературу. Избором књига и писаца о којима пише, па чак и избором места у којима публикује критичко-есејистичке текстове, он као да наглашава, ненаметљиво као и све остало што чини, отпор свођењу: највише, и најстудиозније, пише о ауторима из Босне и Херцеговине, али не пропушта да пропрати све што је иоле значајно на целом југословенском духовном простору; сарадња превасходно у сара-

јевским часописима и новинама не спречава га да се — раније готово редовно, а данас, на жалост, нешто ређе — појављује у периодици различитих наших културних центара.

Прочитати књигу и протумачити је, прочитати је *благовремено* и протумачити је *зналачки* — то је за Ристу Трифковића и почетни, али и врло битни, део критичарског посла. Он добро зна да није извесно да ће такозвана накнадна правда имати универзално важење, нити да је њено дејство исто у свим раздобљима. Упркос оптимистичким и охрабрујућим примерима из културне прошлости, наше и стране, да су исправљене заблуде и ствари довођене на права места, да су некад слављени писци заборављени а непознати уздигнути на места о којима савременици нису могли ни да сањају, — данас малих изгледа, незнатних шанси, пред имагинарном историјском правдом имају оне књиге и писци који нису чак ни прочитани (мислим на одговорно и квалификовано, критичко-интерпретативно читање!) у своме времену. Већ су у овом тренутку за књижевну историографију драгоцени текстови Ристе Трифковића, како прикази појединих књига и портрети писаца, исто тако и радови општијег, или обухватнијег, карактера, у којима су често недвосмислени замеци будућих синтеза (. . .)

182 *(Интермецо, опет о критици)*

Да ли је тачно оно што се понекад, у различитим видовима, сугерише: да никад нисмо имали толико образованих и даровитих критичара као данас и, истовремено, тако неутицајну критику? Ако је то и делимично тачно, шта онда, поред критичког текста, сачињава критику, критику као свест о вредностима? Шта је услов за размах критике и критичког мишљења? Колико је наше време погодно за критику, посебно за књижевну критику?

Чини ми се да о овим питањима немамо, или бар нерадо изричемо, поуздане ставове.

183 *(Интермецо, опет о критици)*

Критика и јавност (под условом да тачно знамо шта је јавност, а шта критика!) у вишеструкој су интеракцији. Критика учествује, у већој или мањој мери, зависно од случаја, на формирање јавног мњења о књизи или писцу, али и јавно мњење такође делује на критичара. И кад сматра да је независтан од јавног мњења — посебно ако под јавним мњењем подразумева упрошћавања, искривљавања и предубеђења — критичар је, хоћеш-нећеш, у дијалогу (дослуху) с јавним мњењем.

189 *(Отпор реторичности)*

О песничкој збирци Ранка Јововића *Земља за укоп*, објављеној код Српске књижевне задруге:

Јововићева књига садржи замку за критичаре, замку која је својствена многим данашњим песничким збиркама: да се, кроз замршене рукавце метафорике или кроз дискурзивне исказе, крене у успостављање песникове космогоније и комплетне слике о времену. Јер, заиста је провокативно да се — трагом ауторових нарогушености, бунтовних оповргавања, сугерисања одвратности и гађења, незадовољства, жеста, јада и очаја — аутохтоно, и независно од компактности песничких елемената, варира и парафразира о нехеројском времену, о општим и специјализованим питањима односа песника према негостољубивом свету, о моралним падовима, о врстама и узроцима хипокризије, о изгледима субјективизма и смислу негирања.

Сигуран сам да не бисмо били на правом терену, и да не бисмо прибавили уверљиве аргументе за вредновање, ако — испод загрцнутих синтагми о обезљуђености, и испод потенцираног осећања да се живи у демонијачној и неизвесној реалности — не уочимо раскошну асоцијативност, често ослобођену чвршћих каузалистичких усмерености; скалу ироничних и сарказтичних инвектива; смисао за елегантне алегоричне заплете, обрте и поентирања; настојање да се, местимично, остварује гномичност; разнолику симболику. Ранко Јововић припада песницима који јединственост песничког саопштавања и значењских усмерења више одржавају доследном (подигнутом) температуром и замахом, особинама које и ову поезију доводе у везу с начелима једне врсте естрадног певања, него усвојеним, на чвршћим интелектуалним стајалиштима заснованим, поетичким моделима.

У отпору епској реторичности свакако су неки од сигурних знакова и доказа за стваралачке усредсређености и домете ове збирке. Могле би се код Јововића, од једног до другог циклуса, уочавати нијансе у поступцима, па, можда, и неколико стваралачких концепата: најпре, стихови апартне метафоричности; потом, песме с драматуршким обележјима и одблесцима фабулативности; и, такође, текстови који имају димензије говорног и дијалошког. Дискретна потка народне лирике више је у звуку јадиковке и у језичкој чистоти, него у фактури и у ритмици песме.

Јововић је најубедљивији и најсуптилнији кад маштовитим комбинаторикама песничких елемената долази до непредвидљивих и неконвенционалних веза и до оригиналних слика; кад се набрајањима, градацијама и поређењима (изванредна песма *Ресторан — солитери,* на пример) ослобађа социјативности; кад загрцнутим шкргутом или резигнираном реминисценцијом упућује на контраст и на парадокс.

Тада је ван опасности — којој, иначе, није успевао увек да умакне! — да, у трагању за парадигматичном сликом и *дефиницијом* времена садашњег, оде у упрошћена моралисања, понекад на самој ивици плакатског.

190 *(Интермецо, опет о критици)*

Појединa анкетна истраживања — која су, пре десетак-петнаест година, код нас вршили квалификовани људи — тврдила су да критички прикази, а посебно текстови у специјализованим публикацијама, стоје тек на четвртом или петом месту (после вести на радију и телевизији; помињања писаца и књига у новинама и магазинима; обавештења од рођака и пријатеља . . .) међу подстицајима за поклањање поверења некој књизи. Требало би проверити, или бар из данашње ситуације поновити, оваква истраживања; увек постоји бојазан да истраживања, посебно ако су анкетне природе, траже *аргументацију* за нечије већ готове ставове. Упозоравајуће је, међутим, — посебно за уочавање односа критике и јавног мњења — ако писана критика, по утицају (опет напоминьем да мислим на позитиван, а не иритирајући утицај), може да буде чак и иза усмених обавештавања.

193 *(Привременост)*

Затичем (и) себе како — упркос искуству на које целокупна историја упућује — верујем да је тренутни ниво каквог-таквог озваниченог и формално гарантованог хуманитета заувек освојен.

Као да није реч о нечему врло рањивом, о нечему што се, само једним потезом, може поништити.

---

196 *(Глина и мермер)*

Док сам боравио у Аранђеловцу, замолили су ме да погледам радове керамичара који су учествовали на овогодишњем симпозијуму *Свет керамике* и да, за предговор каталогу, напишем неколико реченица. Забележио сам:

Да ли би смотра југословенске уметности *Мермер и звуци* могла да постане оно што данас јесте — интегративна културна манифестација врхунских домета и доследне отворености, напоредо окренута времену у којем се остварује и времену које ће тек доћи — да у своме оквиру нема и међународни симпозијум керамике? Одговор је сасвим несумњив: независно од високог нивоа скулпторских остварења, и независно од квалитета музичких, позоришних, књижевних и филмских приредби, смотра не би била у оволикој, и овако очигледној, мери успешан спој уметничких области, жанрова, стилова, техника и искустава. Била би ускраћена за једну атрактивну стваралачку дисциплину, ослоњену на најподатнији и најисконскији материјал. Ту су околност зналачки проценили људи који су конципирали, обликовали и учвршћивали смотру *Мермер и звуци*, кренувши од онога од чега је најприродније да се у Аранђеловцу крене, од белог божанског дара на Венчацу и од многоликости човекове духовности.

Има ли и једне дисциплине сем керамичарске која је, од првих корака усправљеног праисторијског човека па све до да-

нас, подједнако и равномерно окренута и предметно-употребном и духовно-културном? Могуће не, или бар привремене, одговоре на ово питање и на бројна друга питања која из овога происходе — а реч је о фундаменталним питањима естетике, теорије уметности и граница између *чисте* и *примењене* уметности, и то од антике до наших дана! — нуде и радови четворо овогодишњих учесника међународног симпозијума *Свет керамике*.

Аполонија Курцвич (из Пољске) показује, својим радовима, куд се све може залазити, и докле се може стићи, у оплемењивању керамичарског материјала. Њене беле арабеске, у којима разиграни детаљ треба да надомести нагрижене геометријске облике, као да су више налазиле узор у музичким правилима и моделима него што су желеле да асоцирају на непосредну предметност. И, уз то, као да филигранска орнаментика дискретно сугерише одсјаје некад агресивних замаха чија се снага транспоновала у патинирану светлост и у игру појединости.

Гамал Елдин Ахмед (из Египта) има много права да себи, и простору на којем је стасао, припише традицију бескрајно богату формама и садржајима, такву традицију која, с једне стране, омогућује отискивање према радикално новим и техницизираним доменима, док, с друге стране, мами старовремском магијом облика и аналогија. Разноликост и разнородност, спој древног и савременог, отменост и широки колористички спектри — то су особености које његовој керамици дају драж и неухватљивост нечега што подсећа на колективни неимарски чин.

Ангел Норниела Сантос (са Кубе), који је пре три године већ боравио у Аранђеловцу, на фанатичан и готово тврдоглав начин уверава да су границе између појединих материјала више ствар конвенције и навике него дефинисане и непроменљиве суштине. Са изванредном потребом за детаљима, и ништа мање наглашеним смислом за подразумевање авантуристичке приче и за истицање провокације, жели да доказује, и да пркосно демонстрира, надмоћ керамичарског материјала над осталим материјалима.

Слободан Којовић (из Кикинде) потире временске одређености и, у маштовитим комбинацијама линија и боја, упућује на митске и митолошке димензије. Његове човеколике фигуре маме мистеријом ритуала и, као композиција, подсећају на неку архаичну цивилизацију која промишља своје шансе. Повремено се добија неодољив утисак да би се ови „ликови" препознали, као рођаци различитих генерација, са онима који су изашли на светлост дана из ископина винчанских праисторијских насеобина.

Дакле, пред нама су четири по много чему различита, међусобно комплементарна, и неоспорно самосвојна, керамичарска концепта. Нови докази за неисцрпну безграничност модела и

изражајних облика. И, такође, још једна деоница успешног и узбудљивог натпевавања племенитог мермера са Венчаца и податне глине испод Венчаца и Букуље.

197 *(Интермецо, опет о критици)*

Специфична је позиција критичара, новинског посебно, у срединама каква је наша, где интересовање за књижевност, у глобалу гледано, није велико. Критичар, с једне стране, уверава читаоце новина у вредносне нијансе онога за шта има мало изгледа да их заинтересује; с друге стране, утицај публике као оријентације, као судије и као *регулатора критеријума*, није велики или, боље рећи, занемарљив је. (Једна произвољна, скоро богохулна аналогија, несрећна као и свака аналогија, мада може, можда, понешто да уочи: спортски извештач који оцењује игру једног фудбалског тима неће моћи да забашури ако је необјективно, или незналачки, приказао оно што се догађало; омашка књижевног критичара у истим новинама, само две странице испред спортске рубрике, најчешће код нас неће имати — сем у посебним случајевима, мислим на случајеве политичких упрошћавања — никакав одјек.)

203 *(Интермецо, опет о критици)*

Не сме се занемаривати улога полуобавештених у стварању јавног мњења о књижевности и писцима. (Ово бележим без трунке ироније, циљајући на нешто што није само наша особеност, мада је улога полуобавештених, као и полуучених — нарочито ових других! — у нашој средини специфична.)

205 *(Изазов злих ветрова)*

О књизи Бранимира Бошњака *Нове пјесме* (у издању „Наприједа").

Поезија Бранимира Бошњака је поезија спознаје и самоспознаје, успостављање свести о времену, трагање за координатним системима данашње цивилизације. Отуд, из овакве глобалне тематске усмерености, и густина појмовне фактографије као једно од битних обележја и, при томе, мноштво „јаких", промишљених конзистентних и изнијансираних идеја о савременом свету.

Песник саопштава о подручјима угроженог хуманитета и умногоме затамњеног, посусталог смисла. Огољен, истрошен декор назире се у самим основама ових стихова. Опора су искуства; невеселе су поуке историје; сумњиви су домети људскости. Човек је — пристанимо, још мало, на незахвални и упрошћавајући посао „превођења" песничких идеја — између трагичних избора; приведен је у судницу која му не обезбеђује готово никакве изгледе за оправдавање. Поврх свега, потрошена је нада о надокнади кроз стваралаштво као пут прочишћења, уништене

су инстинктивне полуге етичког регулисања и илузије о загонетном *(нема више светога страха од таме / тек људи размјењују људе).*

Млаке и потрошене речи су, истовремено, и део изанђалог света *(нова лица закрпљена од старих),* али и један од честих песничких мотива Бранимира Бошњака. Како се, речима напола испражњеним, супротставити ужагреним погледима из мрачних понора; како артикулисати, и ако је могућно савладати, претећи задах ништавила? А ипак, за човека, који се непрекидно налази међу *злим вјетровима,* нема другог сем да се изиђе у опори живот и да се у потпуности суочи са собом и с другима.

Запитаност о смислу постаје, код Бошњака, својеврсно приближавање, скоро да би се рекло прикрадање, каквој-таквој смисаоности. Гонетање је суморно и скептично, али — по логици пристанка на учествовање — садржи извесну енергију, или бар отисак, онтолошких слутњи. Ипак, иронично-саркастичан поглед не напушта аутора, ни кад медитира о судбини стваралаца и о односу писца и инспирацијских изазова, нити кад се дотиче било чега другог на широкој тематској лепези од мржње, злобе и зависти, до слободе (у најширем значењу) и аутентичности говора.

Бошњакова поезија више нагиње свету интелекта него што настоји да урони у просторе имагинативног. Повремено се стихови *Нових пјесама* приближавају чистим идејама, општим истинама, мудрим психо-социолошким опаскама. Утишана медитативност чешће рачуна на луцидне интелектуалне игре са ефектним поређењима и неочекиваним обртима, него што тежи конкретизованој слици.

Кључно питање ове поезије — њеног концепта, могућности, свежине и домета — свакако је у вези с наглашеним присуством и поетском сврсисходношћу онога што бисмо, сасвим условно, могли да назовемо општим појмовно-категоријалним инвентаром. Колико је директно усмерење на појмовно и универзализовано, по природи ствари, одвлачило ка неутрализованим, помало хладним, апстракцијама? У одговору на то не бисмо могли да будемо до краја изричити, нити да претендујемо на апсолутну обухватност недвосмислене оцене. Тамо где је сведеност на архетипске матрице усаглашена с блеском открића, са оригиналним сенчењем, са успелим семантичким комбинаторикама, са распрскавајућом метафоричношћу, — тамо се поетична интелектуалност исказала кроз култивисан израз и сугестивну симболичност.

(Наставиће се)

Чедомир МИРКОВИЋ

СВЕТОВИ МИЛУНА ВИДИЋА

Нигде реч није у већој дилеми и приближнијој значењској функцији него када се нађе пред задатком да објасни, протумачи или дефинише феномен ликовности. Упркос веровању појединих истраживача уметности да сви облици и све врсте исказа креативне свести морају имати неке заједничке елементе, па према томе и могућност откривања своје суштине средствима и методама неких других медија, реч и ликовно дело остају у трајном односу апроксимације, више у области интуиције него рационално-аналитички заснованих процеса истраживања. Ако је реч (мисао) изазвана утиском и доживљајем ликовне форме, онда она и није ништа друго до блага значењска или емотивна сенка те форме.

Међутим, свако аутентично уметничко дело додирује нужно и нека општа питања теорије (филозофије) уметности и кроз њих (или њима) остварује, крчи себи пут до егзистенцијалне, смисаоне оправданости. Нема, дакле, изворног дела које, без обзира на карактер своје језичке структуре и на могућност уклапања у препознатљиве обрасце стила, тренда или одређене поетичке групе, не поставља и нека општија, дубља питања и уједно не нуди више или мање адекватне одговоре. Та особина дела ликовне уметности да згуснуто искуство личности и унутрашњи свет њених хтења представља као облик коначног чина, затвореног значењског и симболичко-поетског набоја у одређеној визуелној форми, истовремено је и велики изазов речи и велика препрека њеној усмерености ка језгру ликовног феномена.

Видићева скулптура није изузетак.

Његов атеље, сам по себи, по свом изгледу и атмосфери, са свим оним стварима, алатима, длетима, тестерама, бургијама, турпијама, секирама, клиновима и брусилицама, са огромним бројем неких ситних предмета који на први поглед не служе

ничему, сав тај привидни хаос пун полумрака и прашине, прави је амбијент за његово скулпторско размишљање и рад. Атеље, такав какав је, можда је и последица начина Видићевог рада, али можда је и услов његовог стваралаштва, можда једино место где се он добро осећа, где може да мисли, где је „код куће". Његов атеље је у ствари једна типична занатска радионица, пуна отпадака, започетих радова, материјала за нове скулптуре. Али оно што је најупечатљивије у том скученом, претрпаном простору, то је присуство мајсторове скулпторске руке и трагова ручних алата које је она оставила. Као да у овим просторима не пребива апстрактна мисао о уметности и идеја о њеном стварању. Поједини комади скулптура који годинама леже по прашњавим полицама као да живе неко своје време, све-време свог бића, као и да не знају за неко друго, „ванско" време, које се намеће својим идејама и садржајима. Могу ли оне, пожелимо да се упитамо, уместо да приме те друге садржаје времена понудити своје властите поруке и сигнале и да постану део оног другог, великог времена?

Одговор на ово питање је у ствари део суштине Видићеве скулпторске уметности.

Када се Милун Видић појавио са својом првом самосталном изложбом (1970), иза њега је већ био довршен процес преображаја наше уметности из традиционалних облика реализма у потпуну апстракцију и неке нове видове фигурације. Тако је, на пример, на IV београдском тријеналу југословенске уметности било представљено 12 стилско-поетичких група, да би се покрила комплетна уметничка ситуација времена. Видић тада начиње проблем аутентичности скулпторског језика тражењем равнотеже између природног облика и облика уметничког дела, крећући се, сасвим логично, од визуелно препознатљивог, безмало реалног облика, ка асоцијативном и апстрактном. Свесно или несвесно, логика његовог вајарског мишљења водила га је ка симболичком карактеру форме, јер се и иза назива његових раних скулптура *(Птица, Тврђава, Породица, Заузети престо, Знак протицања, Знак чувара птица, Велики идол)* слутила жудња за духовном димензијом физички опредмећеног облика. Материја носи у себи судбину, говорио је Фосијон, али и стремљење ка облицима, она је увек спремна да буде нешто друго но што се на први поглед открива или што привремено јесте. Истина, доста је нејасних појмова и отворених питања у размишљању о односу материје и уметничког облика, материјала и идеје, материјала и уметничког језика. Материјал се у неким теоретским разматрањима о судбини савремене уметности поистовећује са примарним условима креативног чина, и више од тога — материјал „осмишљава" уметничко дело непосредно: између материјала и израза ставља се знак једнакости. Видић од самих почетака није имао

дилема, држао се старих, опробаних материјала — камена, дрвета, гвожђа, осећајући да материјал јесте део нужности његових скулпторских акција и да се према њему мора односити крајње искрено, с пуним поверењем. Он се, у ствари, определио за материјал који се може волети, с којим се може успостављати присан дијалог, који се може руком обрађивати, прилагођавати, тесати, резати, сецкати, глачати, бушити. Дрво, у његовој руци можда више но камен, постаје спремно на исповести, на откривање тајни неких бивших облика живота. Ни бронза није без властите дубоке традиције, без своје археологије. И она је спремна на откривање своје прошлости, али и на пристајање на нове облике које јој скулптор понуди. Баш тај присни, скоро интимни однос према материјалу којим се служи — открива и неке суштинске карактеристике Видићеве скулптуре.

Видић је скулптор у пуној стваралачкој зрелости. Иза њега је озбиљно искуство двоструког карактера: лично, истраживачко, стваралачко, али и искуство времена које се наметало као бреме чињеница, идеја, појава и схватања у нашој и светској уметничкој пракси од краја шесте деценије овог века. Смењивали су се „изми" и трендови, нудили нови предлози у домену односа уметности и традиције, уметности и савремености, а Видић је остајао доследан властитим стваралачким разлозима. Он је некако и ушао у свој свет скулптуре више контемплацијом но акцијом присвајања актуелних предлога који су долазили и пролазили у налетима, као таласи. Његово сазревање је текло логично, изнутра оправдано: у њему је било искрености, убеђености и упорне доследности. Он је човек принципа и не олаких експеримената, па му је и процес грађења дела стално надвладавање сумње и откривање новог простора за могућу стваралачку акцију.

Критика га је релативно рано открила, прихватила и на свој начин тумачила, без неких већих разлика у дефиницијама карактера његове скулптуре. Кадијевић, на пример, Видићеву скулптуру тумачи као „транспоновани облик фолклорног предмета, једноставно грађен, рустичног изгледа, храпаве површине, испуњен штимунгом исконског, митског осећања света". По Маркушу, Видићева скулптура је „монолитна маса, кубус камена, земље или дрвета, отет из недара природе а опле-

мењен само толико колико је потребно да се преко минималних интервенција безобличје преобрази у форму... У његовој скулптури садржано је оно до којег се у уметности најтеже долази, а то је идентитет." Слободан Ристић сматра да је у Видићевој скулптури све подређено „дефинисању облика у простору, његовој кореспонденцији са амбијентом". Никола Кусовац види у Видићевом скулпторском сазревању процес синтезе: кавези, кутије, девојке и звери „уступили су

место једном типу предела који је ослобођен баласта сентименталних и наративних наноса". По Б. Рајчевићу, „Видићеви магични и имагинарни предели подсећају на блокове стратиграфијских пресека, геолошких спојева култура" и јављају се као знак „зреле пластичке синтаксе". По мишљењу Ј. Деспотовића, „Милун Видић је од једне првобитно аморфне структуре (на линији архајских симбола, ритуалних предмета и асоцијативног чинка рудиментарних форми) у даљим секвенцама разраде овог система доспео до правог вајарског идентитета и специфичне пластичке синтаксе са потпуно заокруженом личном поруком". Протић га сврстава у онај „митско-архаични поетски низ" чији је најистакнутији представник Б. Ружић, а од аутора сличног опредељења и приближне генерацијске припадности наводи, између осталих, С. Арсића, Б. Кућанског, И. Ореба, Демпшара . . .

Сума ових мишљења је свакако добар део истине о самом бићу Видићеве скулптуре, мада се та скулптура опире строгим дефиницијама и рационалним анализама. Његова скулптура заиста није дескриптивна већ експресивна и, чак кад је и асоцијативна, живи од чисте пластичке форме. Иако нема широк дијапазон обликовних варијанти, сваким је својим детаљем спремна на нове односе који условљавају живот форме.

Поред чисто визуелне оправданости и убедљивости, Видићева скулптура има и снажно психичко дејство: од почетног, чисто визуелног додира, преко сензибилне и тактилне привлачности, она посматрача постепено уводи у дубље духовне доживљаје. Форма није само игра и одабрани начин постојања материје, већ пре свега изазов имагинације и кућиште имагинативне мисли. То је она дубока љубав према загонетној форми која затвара или отвара масу дрвета, бронзе или камена, љубав која је подједнако у оку, руци и духу. Или можда — жудња за обликом који не жели да објашњава ишта изван себе самог, али који својим чистим постојањем нуди велики избор доживљајних могућности.

Иконографска је основа Видићеве скулптуре прилично једноставна, иако доста неодредива, као што рекосмо, у распону између фигуралног, асоцијативног и апстрактног. На почетку, то су блокови дрвета који су углавном само у горњим зонама разуђени, као врхови планина, силуете небодера или арабескна линија врхова шумског дрвећа, или затворени, шупљи простори, као кутије и сандуци, са перфорираним зидовима, попут тотема или магијских предмета. Касније ће доћи до укидања масе и њеног отварања ка унутрашњем и ка ванском простору, у ствари до откривања међудејства тих простора. Из тога ће проистећи и чешћа употреба другог материјала — гвожђа и алуминијума, што ће се показати као привремена преокупација у Видићевом раду.

За Видића је, међутим, изузетно важан процес настајања скулптуре — време од рађања идеје до коначног склопа елемената у довршено дело — у којем се дешава драматично откривање (откровење) неких митско-поетских слутњи о јединству времена, о заједничком пореклу и судбини дрвета, предела и човека, о јединству човека и његове историје, о спремности облика да мисао-идеју, мисао-осећање прими као своју властиту природу.

Видићева скулптура се рађа дуго и расте дуго, пуна је трагова, зареза и канала, отисака руку и алатки које су тихо, сталожено или узбуђено преносиле поруке духа у домен форме. Понеке изгледају као да их је стварало само време, као да су израсле под дејством силе природних елемената у неким далеким и давним просторима ове планете. Понеке се, како је то приметио В. Малековић, „позивају на неке архетипске слојеве људског сјећања". Треба нагласити да Видићева скулптура носи карактер поетског чина и обележја ритуалних радњи. Аутор зна да смисао није само откривање будућности већ и трагање за коренима у прошлости.

Било би логично поставити питање да ли се Видић, како и у којој мери мењао, да ли је његова скулптура имала свој развојни пут и да ли је била у дослуху са основним идејама нашег времена. Одговор је делимично садржан у тврдњи да је Видић био имун на изазове пролазних трендова у уметности и да је некако од самог почетка наметнуо осећање стабилности своје креативне мисли. Промене су се дешавале у простору одабраног, дорађиваног и развијаног концепта у истраживању карактера и функције скулпторског језика. Основни карактер своје визије није мењао.

Иако није наменски грађена као јавни споменик, ова скулптура носи све ознаке монументалних белега отворених простора. Али њена семантичка основа заиста не зависи од формата, као што од димензија и карактера материјала не зависи њена аксиолошка оправданост. Ова скулптура је, треба још једном нагласити, пре свега дело истраживања могућности скулпторског језика и процеса преображаја скулпторске материје у духовно-естетички знак, она је — пре но објекат физичке просторности — израз унутрашњег простора Видићеве стваралачке свести. Она је само тако и кроз то уметност и само се на тај начин сврстава у ред значајних дела наше уметничке и цивилизацијске судбине.

Срето БОШЊАК

Накнадна напомена

У „Ликовном летопису" овогодишње октобарске свеске ЛМС-а, техничком омашком изостала је напомена да је тамо штампани есеј Ирине Суботић о Владимиру Величковићу био преузет из каталога за Величковићеве летошње изложбе у Загребу и Новом Саду. (Уредништво)

ПАЉО БОХУШ, види ЛМС V/88.

МИЛУН ВИДИЋ, рођен 1940. године у селу Роге код Ужичке Пожеге. Академију ликовних уметности и последипломске студије завршио у Београду 1970. године у класи професора Мише Поповића. Ванредни је професор на Академији уметности у Новом Саду за предмет вајање с технологијом. Имао је осам самосталних изложби у земљи и већи број постављених скулптура на јавним местима, у збиркама и музејима. Добитник је већег броја значајних награда.

ЕЛИ ВИЗЕЛ, види ЛМС X/88.

САВА ДАМЈАНОВ, рођен 1956. године у Новом Саду, где живи и данас. Пише прозу, критику и књижевноисторијске огледе. У *Летопису* сарађује од јуна 1981. године. Објављене књиге: *Истраживања савршенства,* 1983; *Грађански еротикон,* зборник еротских песама и пословица у српској књижевности XVIII и почетком XIX века, 1987; *Корени модерне српске фантастике,* 1988.

СТИВЕН ДИКСОН (STEPHEN DIXON, 1936—), амерички прозаиста, аутор је пет збирки прича: *No relief (Нема утехе),* 1976; *Quite contrary (Напротив),* 1979; *Fourteen stories (Четрнаест прича),* 1980; *Mowies (Биоскоп),* 1983; *Time to go (Време за полазак),* 1984. Својим карактеристичним стилом, прожетим хумором, исписао је романе: *Work (Посао),* 1977; *Too late (Прекасно),* 1978; *Fall and rise (Пад и успон),* 1985; *Garbage (Отпаци),* 1987. За хумористичку причу *Због за због* добио награду „Џон Трејн" 1985. године. (Б. Ковачевић).

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, види ЛМС I/88.

МИЛАН ЖИВКОВИЋ, види ЛМС IV/88.

АНДРЕА ЗЛАТАР, рођена 1961. године у Загребу. Студирала је компаративну књижевност, филозофију и класичну филологију. Оквир њеног књижевноисторијског интереса зацртава студиј жанра сна-алегорије у средњем веку, а књижевноисторијско усмерење је ка проблемима фикционалног наспрам аутобиографског и историјског дискурса. Пише и објављује и позоришне критике. Ради на Одсјеку за компаративну књижевност на Филозофском факултету у Загребу.

СРБА ИГЊАТОВИЋ, рођен 1946. године у Књажевцу, живи у Београду. Пише поезију, критику и есејистику. У *Летопису* сарађује од децембра 1982. године. Књиге песама: *Који немају душе,* 1971; *Слагачница,* 1971; *Десети круг,* 1975; *Прострто меко море сна,* 1980; *Reptl/Poliptih,* 1983. Књиге критика и есеја: *Саломина чинија* I, 1970; *Саломина чинија* II, 1974; *Доба колажа,* 1978; *Поетизам стрипа,* 1979, *Проза промена — српска проза 1950—1979,* 1981; *Текст и свет,* 1982; *Записи слободног стрелца,* 1986.

БОШКО ЛОМОВИЋ, види ЛМС I/88.

АЛЕКСАНДАР ЛУКИЋ, рођен 1957. године у Мишљеновцу, живи у Пожаревцу. Пише поезију. Књига песама *У вагону Розанова,* 1986, за коју је добио „Бранкову награду".

СТАНОЈЕ МАКРАГИЋ, види ЛМС III/88.

МИЛОРАД МАРТИНОВИЋ, види ЛМС IX/88.

ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ, види ЛМС IV/88.

ВАСА ПАВКОВИЋ, види ЛМС I/88.

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ, види ЛМС IV/88.

ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВИЧ СОСНОРА, рођен 1936. године у Алупки (Крим), живи у Љењинграду. Прву књигу песама *Январский ливень (Јануарски пљусак),* објавио је 1962. године. Књиге песама: *Триптих* (1965), *Коњаници* (1969), *Рода* (1972), *Кристали, Стихови, Песма месеца,* те роман *Холанђанин луталица* и књига прозе *Властодршци и судбине* (1986).

Соснора је био учесник овогодишњих октобарских сусрета писаца у Београду. (В. Васић-Вујчић, Н. Вујчић).

БОШКО ТОМАШЕВИЋ, види ЛМС I/88.

ЈОАН ФЛОРА (IOAN FLORA), рођен 1950. године у Банатском Новом Селу, живи у Панчеву. Пише поезију. У *Летопису* сарађује од маја 1983. године. Књиге песама: *Valsuri (Валцери),* 1970; *Iedera*

(Бриљан), 1975; *Fişe poetice (Песничке фише)*, 1977; *Lumea fizica (Физички свет)*, двојезично издање, 1977; *Terapia muncii (Терапија рада)*, 1981; *Чињенично стање (Starea de fapt)*, 1985.

БРАНКО ХОФМАН, рођен 1929. године у Рогатецу, данас живи у Хорјулу. Пише поезију, прозу, драме, књижевне и позоришне приказе, есеје и преводи са немачког. У *Летопису* сарађује од маја 1955. године. Књиге песама: *Pred jutrom (Пре јутра)*, 1951; *Za oblaki so zvezde (Иза облака су звезде)*, 1956; *Mavrica v dlaneh (Дуга у длановима)*, 1962; *Trapez*, 1970; *In večno življenje mesa (И вечан живот меса)*, 1972; *Pesmi*, 1972; *Lok (Лук)*, 1977. Романи: *Strah*, 1961; *Ljubezen (Љубав)*, 1965, 1985; *Ideali*, 1974; *Ringo Star*, 1980; *Noč do jutra*, 1981. Драме: *Življenje zmaguje (Живот побеђује)*, 1955; *Svetloba velike samote (Светло велике самоће)*, 1957; *Zvezde na jutarnjem nebu*, 1958; *Dan in vsi dnevi (Дан и сви дани)*, 1962; *Mož brez obraza (Човек без лица)*, 1971. Књига есеја: *Pogovori s slovenskimi pisatelji (Поговори са словеначким писцима)*, 1978.

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

САДРЖАЈ

БРАНКО ХОФМАН
Три речи на згужваном папиру или удес списатеља 759

ВИКТОР СОСНОРА
Три песме 766

СТИВЕН ДИКСОН
Због за због 771

ЈОАН ФЛОРА
Из сећања орнитолога аматера 781

ЕЛИ ВИЗЕЛ
Зора 786

АЛЕКСАНДАР ЛУКИЋ
Повратно коло 797

СТАНОЈЕ МАКРАГИЋ
Лавиринт 800

ОГЛЕДИ

АНДРЕА ЗЛАТАР
Антички еп и библијско приповиједање: однос Давидијаде *према предлошку* 802

СРБА ИГЊАТОВИЋ
Проза Саше Хаџи Танчића у кругу митског, магијског и мистичког 822

ЛЕТОПИС СЕЋАЊА

ПАЉО БОХУШ
Пет година без таме (7) 832

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Поетика и идеологија: једна антиноминална фигура (Рајнхард Лауер: *Поетика и идеологија)* 851

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
Критика као метакритика (Бранко Поповић: *Самосвест критике*) 854

БОШКО ЛОМОВИЋ
Алузија на ововремена неспокојства (Миодраг Матицки: *Глува лађа)* 859

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
Начела од сеоба (Миодраг Матицки: *Глува лађа*) 861

ВАСА ПАВКОВИЋ
Метонимија у Месопотамији (Адам Пуслојић: *Крвоток*) 867

МИЛАН ЖИВАНОВИЋ
Магија завичајног (Раша Перић: *Вага и босиљак*) 872

САВА ДАМЈАНОВ
Александризам као духовни оквир (Михајло Пантић: *Александријски синдром)* 873

САВА ДАМЈАНОВ
Проширивање простора прозног израза (Владимир Пиштало: *Корто Малтезе*) 875

МИЛОРАД МАРТИНОВИЋ
Поезија крајњег индивидуализма (Благоје Баковић: *Мароканске бајке*) 876

ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ
Из ноћи у ноћ, критичарска бдења (6) 879

ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС

СРЕТО БОШЊАК
Светови Милуна Видића 890

МИЛУН ВИДИЋ
Ликовни прилози 796/797

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 895

САДРЖАЈ

ЛЕТОПИСА МАТИЦЕ СРПСКЕ
Година 164. — Књига 442.

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

ДРАГО КЕКАНОВИЋ
Хипи и пастирица 3

АЛЕКСАНДАР РИСТОВИЋ
Четири песника 20

ШТЕФАН ГЕОРГЕ
Седам песама 23

БОРИСЛАВ МИЛИЋ
Не постоји... 27

СТЕВАН РАИЧКОВИЋ
Три поеме 179

ФРЕНК МУРХАУЗ
Посета америчког песника 191

ГОРАН БАБИЋ
Пут за Метковиће 203

ВЕЛИМИР БУРГУС КАЗИМИР
Wrong Time 208

ТОМАС ЛАКС
Три песме 217

ЉУБИЦА МИЛЕТИЋ
Охрид после Струге 220

МИОДРАГ МАТИЦКИ
Пук у девојачкој соби 225

КОСТА КРСТИЋ
Две песме 230

ИВАН СЛАМНИГ
Девет песама 367

ЕЛИ ВИЗЕЛ
Зора 371, 567, 786

НЕЦАД ИБРИШИМОВИЋ
Везир Босанац 390

МИЛОСАВ ТЕШИЋ
Житомислић 401

ПЕТАР ПАЈИЋ
Четири песме 406

ИЗ НОВИЈЕ ГРЧКЕ ПОЕЗИЈЕ

ДИНОС СИОТИС
Зашто би поново извршио самоубиство када би данас живео, о Константиносе Кариотакисе! 408

НАТАША ХАЦИДАКИ
Тамноцрвено 410

ЈАНИС ИФАНДИС
Мала стварења 411

ЈОРГОС ХРОНАС
Две песме 412

ЦЕНИ МАСТОРАКИ
Тројански коњ 414

ФЕРЕНЦ ФЕХЕР
Четири песме 592

ЏОРЏ БЈУКЕНЕН
Пет песама 595

ДУШАН АНБЕЛКОВИЋ
Даждевњак 601

МИЛКО ВАЛЕНТ
Agram Sound 606

МИРЈАНА БОЖИН
Дивљи дан и ноћ 612

БРАНКО ХОФМАН
Три речи на згужваном папиру или удес списатеља 759

ВИКТОР СОСНОРА
Три песме 766

СТИВЕН ДИКСОН
Због за због 771

ЈОАН ФЛОРА
Из сећања орнитолога аматера 781

АЛЕКСАНДАР ЛУКИЋ
Повратно коло 797

СТАНОЈЕ МАКРАГИЋ
Лавиринт 800

ОГЛЕДИ

ПОСТМОДЕРНА ПРИПОВЕДАЊА

ЏУЛИЈЕН БАРНС
Флоберов папагај 28

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

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

СВЕТОЗАР КОЉЕВИЋ
Добро са злим у приповеткама Исака Самоковлије 234

МОМА ДИМИЋ
Љубавници умиру двапут 256

МИХАЈЛО ПАНТИЋ
Петокњижје Милоша Комадине 267

НИКОЛА КОВАЧ
Свијет идеја у Ћопићевом Пролому 415

АЛЕКСАНДАР ЈЕРКОВ
Да или Не — „старо је катастрофа" 430

ДРАГИЊА РАМАДАНСКИ
Тема лудила код Пушкина и Бродског 439

ЈОВИЦА АЋИН
Смоквини листови на багрему 615

СВЕТОЗАР ПЕТРОВИЋ
Књижевност као комуникација 627

МАЈКЛ РИФАТЕР
Флоберова предодређења 638

АНДРЕА ЗЛАТАР
Антички еп и библијско приповиједање: однос Давидијаде *према предлошку* 802

СРБА ИГЊАТОВИЋ
Проза Саше Хаџи Ганчића у кругу митског, магијског и мистичког 822

ЛЕТОПИС СЕЋАЊА

ПАЉО БОХУШ
Пет година без таме (3) 108, (4) 277, (5) 446, (6) 661, (7) 832

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

СВЕТИСЛАВ БАСАРА
Дневник месечара (7) 120, (8) 298

ДРАГОМИР ПОПНОВАКОВ
Наш Владимир Војновић 311

ФРАНЦ КСАВЕР КРЕЦ
Одломци из дневника 465

БОЖИДАР МАНДИЋ
Ритам лета 475

РИЧАРД КЛАЈН
Разговор с Мајклом Рифатером 651

МИЛАН МАКСИМОВИЋ
Сан 659

КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС

ДАРИНКА НИКОЛИЋ
Драме смеха и заборава (Српска драма) 129

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

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

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

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

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

ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ
Из ноћи у ноћ, критичарска бдења (4) 152, (5) 513, (6) 879

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
Авангарда и њена књижевно-научна терминологија (V) *(Појмовник руске авангарде)* 315

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Филозофија са становишта избављења (Theodor W. Adorno: *Minima Moralia — рефлексије из оштећеног живота*) 319

БОШКО ЛОМОВИЋ
Трагом Мула Мустафе Башескије (Јан Беран: *Сарајевски летопис*) 323

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
Нарцисово царство (Жил Липовецки: *Доба празнине*) 325

ГОРАН РЕМ
Атипична проза (Едо Поповић: *Ponoćni boogie*) 330

МИЛОРАД МАРТИНОВИЋ
Што је сигурно није сигурно (Томислав Домовић: *Херетик на 10 начина*) 331

САША РАДОЈЧИЋ
Критичка поезија (Томислав Домовић: *Херетик на 10 начина*) 336

ВАСА ПАВКОВИЋ
Лепи свет (Александар Царић: *Оснивање градова*) 337

ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ
Изузетно дело савремене шекспирологије (Marina Tarlinskaja: *Shakespeare's Verse — Iambic Pentameter and the Poet's Idiosyncrasies*) 341

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
Грађанин и држава (Борислав Пекић: *Године које су појели скакавци*) 484

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
Духовна аутобиографија (Н. А. Бердјајев: *Самоспознаја*) 492

ВАСА ПАВКОВИЋ
На лирској стази (Ћамил Сијарић: *Лирика*) 497

БОРБЕ ПИСАРЕВ
Варљиви приповедач (Марио Варгас Љоса: *Повест о Мајти*) 500

БОШКО ЛОМОВИЋ
Самосвијест о властитим вриједностима (Драгиша Витошевић: *До Европе и натраг*) 504

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Настављачи критичке традиције (Бернар-Анри Леви: *Похвала интелектуалаца*) 507

ЗОРАН М. МАНДИЋ
Песме, радионица... (Стојан Бербер: *Изабране песме*) 510

ГОРАН РЕМ
Писмена поетска манирека (Симо Мраовић: *Сезона отрова*) 512

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Песничка теологија или о приступу неприступном (Миодраг Павловић: *Говор о ничем*) 688

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
О неподношљивој лакоћи постојања (Карл Јасперс: *Духовна ситуација времена*) 693

ДРАГОЉУБ ВЛАТКОВИЋ
„По перју се птица познаје" (Живојин Бошков: *Јаков Игњатовић*) 696

МИОДРАГ МАТИЦКИ
Косово на мапи песничког језика (Александар Петров: *Последње Косово*) 700

РАДМИЛА ГИКИЋ
Роман о симпозијуму (Дубравка Угрешић: *Форсирање романа реке*) 704

СТЕВАН КОРДИЋ
Телесност књиге (Рајко Лукач: *Одливци и силуете*) 707

ИВАН БОЖИЧЕВИЋ
Архетип и градски живот (Жељко Кнежевић: *Окупница*) 711

БОШКО ЛОМОВИЋ
Нуклеуси за мала ремек-дела (Славко Готовац: *Због ом ждралови*) 714

СЛОБОДАН РАДОШЕВИЋ
Симфонија сакралног (Mircea Eliade: *Encyclopedia of Religion*) 716

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Поетика и идеологија: једна антиноминална фигура (Рајнхард Лауер: *Поетика и идеологија*) 851

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
Критика као метакритика (Бранко Поповић: *Самосвест критике*) 854

БОШКО ЛОМОВИЋ
Алузија на ововремена неспокојства (Миодраг Матицки: *Глува лађа*) 859

МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
Начела од себе (Миодраг Матицки: *Глува лађа*) 861

ВАСА ПАВКОВИЋ
Метонимија у Месопотамији (Адам Пуслојић: *Крвоток*) 867

МИЛАН ЖИВАНОВИЋ
Магија завичајног (Раша Перић: *Вага и босиљак*) 872

САВА ДАМЈАНОВ
Александризам као духовни оквир (Михајло Пантић: *Александријски синдром*) 873

САВА ДАМЈАНОВ
Проширивање простора прозног израза (Владимир Пиштало: *Корто Малтезе*) 875

МИЛОРАД МАРТИНОВИЋ
Поезија крајњег индивидуализма (Благоје Баковић: *Мароканске бајке*) 876

ПОЗОРИШНИ ЛЕТОПИС

ДАРИНКА НИКОЛИЋ
Синдром Кундера 348

РАДОМИР ПУТНИК
Женско питање 528

ФИЛМСКИ ЛЕТОПИС

БОРБЕ ДЕБАНСКИ
Знакови поред Пуле 725

ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС

ЈЕША ДЕНЕГРИ
Скитње и фантазми Боре Иљовског 167

ИРИНА СУБОТИЋ
Владимир Величковић, после двадесет година 538

ГРОЗДАНА ШАРЧЕВИЋ
Четрдесет трећи Венецијански бијенале 735

СРЕТО БОШЊАК
Светови Милуна Видића 890

ЛЕТОПИС ЛЕТОПИСА

МИЛАНА МРАЗОВИЋ
Платон Атанацковић у Летопису 546

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ

ПАВЛЕ ВАСИЋ
Записи о Мићи 742

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ

БОРА ИЉОВСКИ 128/129
ВЛАДИМИР ВЕЛИЧКОВИЋ 500/501
СА ЧЕТРДЕСЕТ ТРЕЋЕГ ВЕНЕЦИЈАНСКОГ БИЈЕНАЛА 660/661
МИЛУН ВИДИЋ 796/797

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 170, 356, 555, 746, 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 '89."

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

ПАЉО БОХУШ
ЧАРЛС БУКОВСКИ
ВОЈИСЛАВ ДЕСПОТОВ
ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
ДАРИНКА ЗЛИЧИЋ
МАРИЈА ЗНИКА
ВЈЕРА ЗОГОВИЋ
БРАНИСЛАВ КОВАЧЕВИЋ
ДЕЈАН Д. МАРКОВИЋ
ЧЕСЛАВ МИЛОШ
НИКОЛА МИЛОШЕВИЋ
ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ
СРБА МИТРОВИЋ
МИЛИВОЈ НЕНИН
ДАРКО НОВАКОВИЋ
МИЛЕНА ПЕТРОВ
РАДОМИР ПУТНИК
БИСЕРКА РАЈЧИЋ
ЈОВАН И. РАКИЦИЋ
ТЕОДОР РЕТКЕ
БРАНИСЛАВА РОМ
СВЕТЛАНА СЛАПШАК
РАДИВОЈ СТАНИВУК
ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ
БОШКО ТОМАШЕВИЋ
ВИЋАЗОСЛАВ ХРОЊЕЦ
РАДИВОЈ ШАЈТИНАЦ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025—5939 | UDK 82 (05)