МЛ II 163

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПРОЗА: СЕСИЛ И АНДРЕ МИГЕЛ, ЈУДИТА ШАЛГО. **ПОЕЗИЈА:** ЂЕРЂ ПЕТРИ. **У СПОМЕН НА ЛАЗУ КОСТИЋА:** НЕБОЈША ВАСОВИЋ, СРБА МИТРОВИЋ, РАДОМАН КОРДИЋ, ВУЈИЦА РЕШИН ТУЦИЋ, ГОРДАНА МУЗАФЕРИЈА, НИКОЛА ГРДИНИЋ, МИЛИВОЈ НЕНИН, РАДИВОЈ СТОКАНОВ. **СЕЋАЊА:** РАДОВАН ЗОГОВИЋ. **ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ:** ЈОВИЦА АЋИН. **ЛЕТОПИС КЊИГЕ:** ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, МИЛАН ОРЛИЋ, МИЛАН ТРИПКОВИЋ, НИКОЛА КАЈТЕЗ, БОШКО ТОМАШЕВИЋ, МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ, БОШКО ЛОМОВИЋ, ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ. **ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС:** ДУШАН ЂОКИЋ. **ЛЕТОПИС МАТИЦЕ:** ПАВЛЕ ПОПОВИЋ. **ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:** САВА ХАЛУГИН

ФЕБРУАР 1991 НОВИ САД

1824

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824—1830), Јован Хаџић (1830—1831), Павле Стаматовић (1831—1832), Теодор Павловић (1832—1841), Јован Суботић (1842—1847), Сима Филиповић (1848), Јован Суботић (1850—1853), Јаков Игњатовић (1854—1856), Субота Младеновић (1856—1857), Јован Борђевић (1858—1859), Антоније Хаџић (1859—1869), Јован Бошковић (1870—1875), Антоније Хаџић (1876—1895), Милан Савић (1896—1911) Тихомир Остојић (1912—1914), Васа Стајић (1921), Каменко Суботић (1922—1923), Марко Малетин (1923—1929), Стеван Ћирић (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 Гађански, Цирил Злобец, Бошко Ивков, Ханифа Капицић-Османагић, Јуре Каштелан, Иван В. Лалић, Нандор Мајор, Матеја Матевски, Војин Матић, Јасна Мелвингер, Вера Милосављевић, Андреј Митровић, Гроздана Олујић, Јожеф Пап, Светозар Петровић, Борислав Радовић, Мирјана Стефановић, Јулијан Тамаш, Александар Тишма, Јован Ћулум, Раду Флора, Михал Харпањ

Уредништво

БОШКО ИВКОВ
(главни и одговорни уредник)

МИЛАН БЛАНУША, 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

Год. 167. Фебруар 1991. Књ. ~~467~~ 447, св. 2.

ЈОШ ЈЕДАН ТРЕНУТАК

Један тренутак. Још један тренутак. Једна златна тачка унутар стаклене кугле. Бројим северне јелене са таписерије. Мало дете долази. Оно држи једну ружу у руци. Оно је нуди, говорећи: „Поклањам ти".

Кажем: „Хвала". Оно одлази, са другом ружом у руци. Један тренутак. Још један тренутак да би се видела ова зрака која пада у куглу, ствара златну тачку унутар. Посматрам свирача фруле са таписерије. Отварам прозор. Гледам са стране одакле би сунце требало да блешти. Један облак. Један прстен светла унутар облака. Ветар се диже. Хартије лете. Талас топлијег ваздуха стиже. Ветар се смирује.

— Поклањам ти — каже мало дете.

Има једну ружу у рукама. Оно је нуди. Узимам ружу. Оно се удаљава, са другом ружом у рукама.

— У долини — каже — у долини, има много ружа.

Чудесан је овај ветар што је дувао и нестао. Сунце је поново у стакленој кугли. Ту усредсређује своју златну тачку. Посматрам свирача фруле са таписерије. Носи неку маску. Једну маску старинског лика. Бројим северне јелене. Двадесет два? Двадесет шест? Слушам. Нека бука. Неко грицкање? Отварам прозор. Лаки ветар ми дува у лице. Један тренутак, још један тренутак. Милујем стаклену куглу. Видим сунчеву зраку која пада у куглу, пробија је, тамо усредсређује своју златну тачку. Рекло би се да се злагна тачка помера. Неко грицкање? Kity Wildebaum? Посматрам свирача фруле са таписерије. Носи маску старинског лика. Мало дете се поново појављује.

— У мојој долини — каже — спава се на душецима начињеним од ружиних латица. Када будем велики . . .

Једна девојчица улази. Она говори о црној звери. Девојчица испушта крик. Крик затамњује сунце. Један тренутак, само један тренутак.

— Има нека звер — каже она.

— Звер, то си ти — кажем јој.

Смејем се мало прејако. Девојчица поново испушта крик. Он затамњује, на тренутак, сунце. Девојчица посматра стаклену куглу где сија светлост златне тачке. Она вади неку стаклену куглу из своје торбе. Лизне је. Поставља је поред прве стаклене кугле. У акваријуму има малих риба са мрављим главама. Ми их посматрамо, мала девојчица и ја.

— То је лепо и застрашујуће истовремено — каже девојчица. — Погледај њихове црвене очи. Отварају се као цвеће.

Она испушта крик. Очи-цвеће риба су се откинуле. Почињу да лелујају.

— Ухватимо их штипаљкама — каже девојчица.

То су сада тек провидне опнице, млитаве, безбојне.

— Па ипак — каже девојчица — то су биле очи, очи-цвеће.

Мало дете одшкрине врата, улази.

— Ево поклона.

Оно нуди ружу девојчици и удаљава се, са другом ружом у рукама.

— Погледај сунце — каже девојчица. — Оно је заточено у стакленој кугли. Зар не видиш око у златној тачки унутар стаклене кугле? Није ли то Kitty Wildebaum?

— Никад се не зна — кажем. — Треба добро гледати.

— Знаш ли да су ме пчеле уболе — пита девојчица. — Када сам пала са коња, оне су ме уболе. Уболе су коња. Од тога је мртав.

— Колико има северних јелена на таписерији — питам.

— Тридесет, тридесет два.

— Свирач фруле. Ставио је маску.

— Слушај ову буку. Неко грицкање. Звер?

— Звер, то си ти.

— Стакленој кугли је драго сунце — рече девојчица.

— У мојој долини — рече мали дечак — има много ружа. Куће су направљене од ружиних латица.

— Иди да видиш велику мрачну дворану — каже девојчица. Тамо је једна звер која гризе.

У дворани, један велики орман је отворен. Једна од унутрашњих фиока је извучена. Нека старица је повијена.

— Помози ми — каже она. — Читај.

Вади мале пакете из фиоке. Мале пакете брижљиво увезане. Читам: „Зрна драгољуба, зрна мака, латице красуљака, прах траве пампаса".

— Читај, читај — каже ми старица.

— Орахово лишће, кестеново лишће, брестово лишће, семе бундева.

— Читај, продужи — каже она.

Читам сваки натпис на пакетима који се нагомилавају. Старица отвара другу фиоку. Пуна је малих пакета брижљиво увезаних.

— Читај.

Читам: „Зрна проса, зрна кантариона, зрна копра, листови поморанџиног дрвета, цветови поморанџиног дрвета". Мали дечак улази у дворану.

— Дајем ти један поклон — каже старици.

Он јој нуди једну ружу. Она је пакује, брижљиво увезује пакет. Одозго пише: „Ружа од малог дечака из Долине Ружа". Затвара фиоке и врата ормана.

Један тренутак. Још један тренутак. Златна тачка је унутар стаклене кугле. Златна тачка је и унутар друге стаклене кугле, мало мање. Посматрам таписерију. Бројим северне јелене. Да ли их је четрдесет или четрдесет два? Између два реда северних јелена, примећујем врло малу структуру коју нисам раније приметио. Посматрам је под лупом. Дуга плава коса која пада до струка. То је нека мала девојчица, обучена у трико. Има лице од воска. Само се њене велике зелене очи мрдају. Сунце ту усредсређује једну златну тачку, зеленог злата.

— Има нека звер — каже девојчица.

— Звер, то си ти — кажем јој.

Отварам прозор. Лаки ветар ми дува у лице. Један тренутак, још један тренутак.

С француског
Александра ПАВЛОВИЋ

Сесил и Андре МИГЕЛ

ЈЕДАНАЕСТ ПЕСАМА

ШАНДОРУ

„Ту сам у летњем добу живота"
— писао си са двадесетпет година.
Немилосрдна јесен је дошла, кида дрвеће,
бич кише пара
спору реку.
Видео сам празну кућу,
и храст под којим наводно . . .
Дванаест година сам те већ надживео.
Слушам кишу
(фаличан је кров куће твојих родитеља),
гледам мастилом замазан прст и тебе,
односно ПЕТЕФИЈЕВЕ СВЕ
ПЕСМЕ
листам у Демшеду:
„Судбино, дај мени простора!"
Даће.
Дакле, тебе читуцкам
у овој јесени, која није ни имала лето.

ДОБРИ РОМАНИ

Добри романи остваре се,
без грешке, као усуд.
Жељан сам јефтиног шунда,
где постоји срећа и опроштај,
и где логичке последице
изостају.

ГАНУТОСТ

Свилена косица Мађаша Ракошија,
мале ружичасте ручице,
прва саплитања . . .
На крају крајева: и он је
морао имати мајку.
Човек тек касније постане
Дела М. Р.-а.

КРАЈ СЕЗОНЕ

Из зла клија једино добро:
неодложно ће постати оно често одлагано.
Када човек умре, не може бити мртвији:
завршена су мерења, ступњеви.
Међутим, може одлучити: да л' ће пепео или прах
постати. (Под претпоставком да је изразио жељу.)
И док се распада (или је спаљен)
наставља се јадна земаљска пракса:
марљиво се мувамо као црви.
Нису ни последњи ови последњи дани:
паковање, шврљање, чекати воз,
још једна кафа, пиво, сендвич, коњак,
под ногама нам шкрипи блештави, свеж шљунак;
и у светлости што гасне:
прашњаве мушкатле, црвене клупе.

ЗИМА ШЕЗДЕСЕТОСМЕ

Са оволико митологије иза леђа,
знајући да га се лако може слагати
човек седи код куће и смеје се

глупим, старим књигама,
узима чудна блага из своје
библиотеке, што је у страху чувао,

као за усамљене вечери остављено
јако пиће, и ситним га гутљајима пије,
док му у главу не удари, и расположи.

На улицу излази само при куповини,
ако му пријатељ дође не причају,
немо играју шах до касно у ноћ.

А у међувремену ради, с лабавом
марљивошћу без журбе.
Нешто пише. Док се одмара себи

кајгану спреми. Кафу испија
седећи испред прозора,
држећи ноге на радијатору,
припали, па погледа напоље — и
радује се ако напољу густа магла
ковитла му се до прозора, густо, бело.

КАДА САМ У ЦИГАНСКОМ НАСЕЉУ

Када сам у циганском насељу
међу мноштвом керова, мноштвом деце,
мноштвом врба
пустио да ми старица
гледа у длан
(баш је доста будалаштина
рекла за двадесет форинти)
а мој пријатељ рече: двадесет форинти
даћу ти али ме не занима судбина,
а Циганка то није прихватила,
него је (псујући, наравно) отишла,
заиста сам се
запитао: ко сам ја,
који биљке не држим,
и животиње не браним . . .

МУШКАРАЦ НА МУЧИЛИШТУ

Драга Маја, немој погрешно да схватиш,
ја са Јудитом нисам,
штавише, ни у лошем смислу нисам.

Драга Јудита, ја, напротив, са Мајом
јесам, и то неминовно.
И било је јако добро. Назваћу те.

Драго Ја!
Обожавај још мало више себе.
Твоје грехе спомињем у молитвама.

ПЕСМА НЕПОЗНАТОГ ИСТОЧНОЕВРОПСКОГ ПЕСНИКА ИЗ 1955.

Избледеће,
као две заставе, које
стављали смо о празнике, из године у годину,
у гвоздени држач над капијом,
свет губи боју, бледи,

Где су празници?

Под дебелом прашином
на топлом
тавану ћути
свет расчављен на делове.

Нестала је поворка.

Претворила се у урлање
и расула се с ветром.
Уместо празничних песника
сада ће ветар говорити песме,

луцкастом прашином и вибрирајућом јаром
над бетонским трговима.

Да смо овде волели жене: невероватно је.

Над добом
усијаних ливница, затегнутих конопаца
неодлучна садашњост
— прашина што се слеже — лелуја се.

Незавршене зграде:
изнад заноса империје.

У оно што сам веровао
не верујем више.
Али да сам имао веру,
на то
сваког дана подсећам себе.

И не опраштам никоме.

Пуцкета
наша ужасна самоћа,
као зарђале шине на сунцу.

ХОРАЦИЈЕВСКА

Издржаћу већ и без возног реда, живот у тишини,
повукао бих се без мисли међ кокоши и крмаче.
Крпио бих ограду, замењивао сломљен цреп,
и радовао се ако би нежна цветала тиква.

Имам амбиција колико и мртвац у гробу,
кога убеђују црви и над својим
прахом сања некварљиви надгробни споменик.
Живео сам доста и видех. Своје кратко време
провешћу на улубљеном коферу,
смирујући зујање у глави, отворених очију,
у испљуваној чекаоници пуној чикова.
И без новина, дувана, пића што разгневљује.

У џепу имам још изломљених цигара,
наћи ће се лепљивог ликера у баченим флашама.
Ватре ће ми дати скитница. И покрићу се
лошим сновима о власти, о насиљу.
Бићу полицијски пас светле длаке у свом сну.

Обрушим ли се у чист смисао, зло ми се неће десити.
Само укисељени Млечни пут шири гангрену
по мојим израњављеним стопалима утваре.
Док човек не стигне у пристаниште Стикса.

ЛАБУДОВА ПЕСМА

Шта још остаје?
Последње године једног мађарског писца.
Није ни последња ствар
— рецимо (без претензија на потпуност)
у односу на
једног авганистанског или албанског колегу.
Ако добро размислимо.
Размислимо добро!

„Последње године једног мађарског писца"
може проћи као наслов научног рада,
има у томе нечега племићки изједеног од мољаца;
за размишљање: последње године . . .
Сирома, ко би помислио?
Само, ситуација је та
да сваки мађарски писац
без изузетка!
живи последње године,
јер су их раније већ проживели.

БИЛО БИ ДОБРО ПРЕВОДИТИ МАЛАРМЕА

Било би добро преводити Малармеа,
али непрестано мозгам да сам
ја у ствари
желео да будем путник прве класе,
да из лигенштула посматрам нестајање пене таласа,
без дугова и сродника
а ја насупрот томе немам шта да једем,
и, што је још горе, други ме хране
(иако је ово ташт говор, можда би оно било
још горе, ако ме не би ни други хранили, овако
ипак имам све, као ове гнусне балканске грлице
у нашем дворишту), ове мисли међутим одвлаче ме
од Малармеа, а сигурно је јако добро преводити
Малармеа у неком другом животу
(тако је сунцем обасјан сваки други живот),
тамо где Малармеа преводе, не познају
овоземаљске тмурне зиме.

С мађарског
Ото ХОРВАТ

Ђерђ ПЕТРИ

БИЋУ ТРОЈАНСКИ КОЊ

(По наслову Симхе Кабиљо)

1.

На снажном врањцу, бедрима и коленима приљубљена уз коњски трбух, жена корача коњским ногама. Одвојена од тла и издигнута над властитом висином, у седлу као у колевци, уљуљкана, додирује своје властито дно. Небо је ведро, а ипак низ кичму јој сева муња, ватрено стабло геолошке језе, тако сличне „историјској дрхтавици" о којој говоре сведоци сеоба властите душе, као и мноштво верника, изгнаника, бескућника и свакојаких светских путника без корена и спокоја у часу кад напокон кроче на јерусалимски камен, тебански песак, на тројански пепео и прах.

Мушкарац на крилатом коњу циља далеко изнад себе.

Жена на тројанском коњу јаше увек против себе.

2.

Свака жена је тројански коњ, паклена машина за производњу будућности. У њој израсте све што ум испројектује. Њена материца, као Галилеј, може да произведе феномене који раније нису били познати.

На сликама из петнаестог века све су жене приказане испупченог трбуха, као да су трудне, чак и Девица Марија. По мишљењу историчара културе, тим је маниром прикривано учестало ванбрачно затрудњивање, свеопшта зараза трудноће која је, наизменично с кугом, харала Евро-

пом у то време. По неким другим проценама, сликари, мистична браћа научника, преносили су на тај начин, у дубокој тајности, нове опасне истине о хелиоцентричном кретању планета и, штавише, о спиралном фетусу наше галаксије која плива у космичкој постељици.

3.

Ратници затворени у тројанском коњу множе се, као вештице и робијаши, партеногенезом. Из часа у час распадају се на две и више личности, на појединa своја чула, чланке и ћелије.

У зору, након што они изађу из коња и униште Троју, доћи ће жена с метлом, лопатом и кофом да помете ђубре, избаци товна, ориба даске и припреми коња за сваки случај. Као и источни вагон, тројански коњ мора увек да буде спреман за нов транспорт.

4.

Тројански коњи, осим у Троји, појављују се и у другим градовима света. Освану насукани попут хаварисаних бродова или китова самоубица на жалима подно пацифичких рибарских насеља или заглибљени у приобални муљ Саве и Дунава.

У Новом Саду тројански коњ стоји насред реке, на месту где још стрше стубови железничког моста срушеног 1941. године. Ништа се осим ових бетонских ногу од коња не види. Његове некадашње размере могу се наслутити још по обрису Петроварадинске тврђаве на сремској страни, са Сат-кулом као уздигнутом губицом, Дугом касарном као леђима и јаким бедемима који се низ сапи стрмо спуштају ка води. Једино што га, поред пребијених ногу којима се укопао у песак и муљ, чини опипљивим јесте невелик мрачан отвор некадашњег тунела кроз петроварадинску стену у којем се, ако је веровати причи, волшебни коњ данју скрива заједно с ратницима који ту чекају свој тренутак.

Тројански коњ у Новом Саду узима обличја и других мостова: оног из 1945. године, гвозденог скелета, сумњиво дело немачких заробљеника; оног транзитног, у низводном делу града, с две неједнаке бетонске грбе; и најновијег, Моста слободе, висећег, који као да је попут џиновске рибарске мреже с неба спуштен на реку и у чијем се подножју каткад, за кошаве, може чути нешто као цијук и шкрипа,

као пригушен звекет оружја. Ту с вечери, понека самотна хистерична Касандра, упирући прстом у дубину, крикне, али пролазници знају да то само арматура, старећи, стење као мач у корицама.

5.

И у Јерусалиму, покрај Зида плача, освануо је тројански коњ. Сагрђен од чврстих јелових дасака, подсећа на велике сандуке у којима су први послератни усељеници допремали у Израел своје покућство, а и на бродове, грчке, италијанске и југословенске, у чијем су потпалубљу и сами довожени. Нико се, међутим, не обазире на дрвеног коња. Брадати Хасиди њишу се у молитви, додирујући широким ободима црних шешира камени зид. С њима измешани, грађани, туристи, војници, ходочасници, верници и неверници, сви покривених глава, зује сваки своју молитву. Нешто даље, на женском делу Зида, где тамнопуте Сефарткиње у свиленим хаљинама лелечу и запевају опоро и грлено, а оне друге, у памучним панталонама и „кипу" капама на седој глави гутају сузе и папирним марамицама бришу тамним стаклима скривене давно испране очи, ту, дакле, једна жена стоји прильубљена читавим телом уза Зид, гура га челом као да хоће да га сруши, и само повремено задрхти, од надљудског напора или страха.

Ни полиција, која иначе диже узбуну због сваког смотуљка остављеног на тротоару, не реагује. Жена зна да је у коњу џиновска бомба која ће поново разорити Јерусалим, и овај последњи преостали зид Храма, али не може да виче, јер не може да одвоји уста од камена.

6.

У ратним хроникама остали су забележени случајеви да се неки рањеник или изгладнели промрзли ратник увуче у утробу мртвог коња, ту се неко време греје, храни, и тако преживи. Нешто слично догодило се у близини једног поморавског села доста година после рата. Неки бескућник и његов малоумни син нису међутим преживели. Било је пролеће, месо се током дневних отопљавања укварило, и тако се догодило да стрвина отрује невољнике које је током ноћи штитила од мраза. По околним селима ширила се једно време измишљотина да малоумном дечаку није наудило отровно месо и да је у мртвом коњу живео све док га није целог изјео.

7.

Након што је коначно одбачен концепт мегалополиса као оптималног облика суперурбане рационализације живота (у смислу: максимум функција на минимум простора), планери будућности приклонили су се пројекту, скриваном од шире јавности шифром „тројански коњ". Искуства из неких ванредних прилика потврдила су, наиме, да живот у мастодонтима цивилизацијске оптимализације отупљује рефлексе, умањује сналажљивост и борбеност грађана, односно да ти објекти нису здања за живе, него пирамиде за мртве.

Пројекат „тројански коњ" добио је име по настамбама од дрвета и другог природног материјала, подигнутим на стубовима попут сојеница, погодним за сваки терен, и мочваран и пустињски, чак и за развалине пређашњих градова. У овим дрвеним коњима живе заједнице од двадесет до тридесет људи (рачуна се да их је и у Тројанском коњу било толико, највише педесет), упућене искључиво на себе. Чланови заједнице су неповерљиви, лукави, зараћени са спољашњим светом. Ноћу се искрадају из коња, спустивши претходно уже или лествице исплетене од канапа као у хомерска времена, лове, сакупљају плодове на месечини, пљачкају суседе, отимају им жене.

Житељи ових настамби себе називају „децом тројанског коња". Смисао оваквог њиховог живота није само еколошки, већ и есхатолошки. Они живе за будућност, за поруку коју у тајности преносе потомцима, за послање и заповест: „Троју треба разрушити!"

8.

Зенон Косидовски у *Причама евангелиста* помиње да је култ Свете Текле својевремено био тако жив да ни свештенство, свесно да је ова светица творевина маште, током многих векова није успело да га уклони. Тројански коњ који је решио једну од најлепше опеваних битака у историји и важи за најмоћнији симбол тактичке ефикасности такође, по уверењу појединих класичних коментатора Хомера није постојао, бар не као дрвени коњ каквог помињу извори. Неки међу највећим поштоваоцима *Илијаде* и *Одисеје* уверени су да ни Хомер није постојао.

Што је узрок неухватљивији, тим су последице стварније и трајније.

Руски кнез Григорије Александрович Потемкин, лукави миљеник препредене Катарине II, саградио је своја позната непостојећа села у Украјини, дуж пута којим је тре-

било да прође царица, да би је уверио у оправданост насељавања тог подручја. Појам Потемкинових села остао је у употреби као саобраћајни знак упозорења на историјске провалије крај пута. Потемкинова села су она села која отеловљују идеју да никаквих села заправо и нема.

У том смислу сваки тројански коњ је доказ да је и Троја била само варка.

9.

У чланку *Галоп тројанских коња* (*Борба*, 22.—23. XII 1990.) аутори Д. П. и Д. Ј. веле да је у Југославији национализам данас „једна врста тројанског коња" који „споља обећава демократију и политички плурализам, а у својој утроби скрива опасност замене социјалистичког националистичким тоталитаризмом". Чланак, кратка рекапитулација националног питања у Југославији, посвећен је 72. годишњици оснивања државе и њеним последњим данима пред распад, што је читаоцима предочено и крупним наднасловом: *1. XII 90.* При том, римска десетка нацртана је као пешчаник из чијег пехара Југославија увелико истиче. Она је још препознатљива по својој словеначко-истарској глави, славонском врату, барањско-бачким леђима, банатским сапима и ћердапски подавијеном репу, али сапетих ногу, смањена, захваћена виром пешчаника, скврчена од страха и тврдог ината, више и не личи на коња, него на овцу убачену у машину за месо. Вољом илустратора или историјске логике, оно што истицањем времена расте у доњој посуди пешчаника као да и није хумчица југословенске земље, већ хрпа жалосних брабоњака.

Балкански парип скончаће, дакле, као овца. Али лукави Одисеј, захваљујући томе, опет ће изнети живу главу! Онај који је измислио дрвеног коња и увукао се у Троју скривен у коњској утроби, извући ће се из опште невоље као ономад из Полифемове пећине, скривен под најпоузданијим Полифемовим овном.

10.

Жене су пожељне када су сапете: то је порука кореографије у париском варијетеу „Crazy horse" чије је делове емитовала београдска телевизија у новогодишњој ноћи, на самом прелазу из деведесете у деведесет прву. Китњасто голе жене малих украсних груди, танког струка и негованих сапи прегазиле су, касачким кораком по црвеном тепиху, иза-

зовну границу између вечери и јутра, два лица истог мрака: шта ће бити сутра? Ова гиздава гарда је све што је остало од славне асирске коњице, татарских хорди и француских кирасира; светске армије распустиле су своје коњичке ескадроне и пукове, чак је и маршал Коњев ушао у Берлин на тенку. Пунокрвна прошлост упрегнута је у тесни каруселл.

И ништа у „Лудом коњу" није лудо; као свака порнографија, и ово је игра универзалне љубави, без личне страсти. Под ледном ласерском шибом жене су благовремено избациле из себе све змије и жабе, бисер и дукате, сав лавеж, њиштање, врисак и пену, све своје ђаволе и неоплођену децу. Још само из црне тачке између њихових ногу, неуморних казаљки на сату, сипи звездани прах неког давног времена и таложи се по уморним капцима ноћобдија. Најупорнији, остарели ратници тројанског боја, најдуже истрајавају у борби са сном. Чекају фајронт: кад се погасе светла и слегне прашина, отвориће тајна врата на коњу и увући се у њега, жељни утехе и млаке милоште, осамљени у покореном свету без непријатеља.

11.

Шта је тројански коњ? То је:

— архетипски облик као круг, квадрат, спирала, лавиринт;

— прототип вештачког живота који ће завладати свемиром;

— „surogate mother", жена која носи и рађа туђ плод, изнајмљује своју материцу бездетним паровима на 9 месеци;

— епска варијанта бесне кобиле; класични пандан митској древној крави коју је Дедал конструисао за Миносву жену Пасифају да би тако прерушена могла да се сједини са вољеним биком и с њим роди чудовиште Минотаура, господара и жртву Лавиринта; сувоземна верзија Нојеве барке;

— квазар;

— криптограм, решив само по цену разарања читавог система;

— симптом душевне болести, самоубилачки страх од нерођеног рудиментарног близанца, окошталог у утроби рођеног;

— еротски положај (супротан „хекторовом коњу"), при којем љубавници до краја не откривају своја лица и намере;

— други назив за слепо црево;

— књижевна мистификација као намерно обмањивање читаоца у погледу правог ауторства неког књижевног дела, времена или околности његовог настанка, те уопште у погледу порекла дела, чиме се жели постићи да дело буде запажено и добије значај који иначе не би имало*; такође: писање књижевних дела по туђем наслову/налогу или мотиву, добијеном у задатак или на властити захтев, из разних разлога: књижевни поступак проистекао из воље за игром или склоности манипулацијама, из ауторовог очекивања да ће, пишући по туђем наслову, писати за туђе добро, а сам остати неумешан, изван заслуга и одговорности; писац који се служи оваквим поступком.

12.

Својевремено је Драгиша Витошевић, вечити брижник над свежином језика и интересима поезије, послао Симхи Кабиљо новински лист из неког старог броја *НИН*-а на чијој се једној страни, у „прегршти изабраних стихова неафирмисаних поета", уз радове још тринаест аутора, нашла и њена песма *Интермецо с покушајем охрабрења*.

Драгиша Витошевић је на овај комад новина из 1957. године вероватно наишао уређујући своју документацију; али зашто га је био издвојио и сачувао? Међу заступљеним „припадницима најмлађе песничке генерације", ту су и Миодраг Рацковић, Радослав Војводић, Бошко Пушоњић, Драгутин Огњановић, Зоран Мирковић: да ли је Витошевић у некоме од њих осетио песника или је у њиховој заједничкој појави, у ономе што је непотписани уводничар незграпно означио као „младост без цвећа и птица, без заваравања, и зато без разочарања", препознао нешто од опорости, отврдлости, али и очуване духовне гипкости своје генерације, свих тих младих људи рођених коју годину пред рат, с ратом као првим оштријим сећањем и првим искуством о свету.

„Покушавам (. . .) / Да не гледам тако / као да је неизбјежно / да се на врату једнако равнодушно и модро / одмарају и руке и уже", стоји у песми Симхе Кабиљо *Интермецо с покушајем охрабрења*. Да ли је Драгиша Витошевић сачувао новински лист због сведочанства о младости „без заваравања и зато без разочарања" или, насупрот томе, због овог „покушаја охрабрења" које још једино преостаје у свету без разочарања.

На истој страници *НИН*-а, при дну, на анкетно питање новинара „Која је личност на Вас утицала и зашто?",

---

* Речник књижевних термина, Београд, 1985.

Алекса Челебоновић одговара да је, живећи у Паризу, у својој 18. години у Лувру открио Бота и да од тада у Ботовим сликама, у његовом осећању и организовању простора, налази неисцрпан подстицај, суштину поезије и саму „тајну живота". Нешто више, при десном рубу, сложена је информација о деветнаестогодишњој књижевници Памели Мур, „америчкој Франсоаз Саган", чији је први роман, *Чоколаде за доручак*, „изазвао буру негодовања пуританске критике и публике", и која изјављује да „Американци осећају конфузно да њихова цивилизација пати од дубоких зала која су разоткрили Драјзер, Дос Пасос, Синклер Луис" и да она, упркос отпору читалаца, верује да је „мисија писца да протествује". Репортажа штампана на полеђини говори о четрдесторици храбрих гњураца из социјалистичког предузећа „Бродоспас" који су током десет година пожртвованог рада из мора извукли 123 пловила изнад 100 бруто регистарских тона, од чега су подводно исекли 79 бродова и тиме обезбедили нашој индустрији преко 100.000 тона старог гвожђа и резервних делова, а 44 брода подигли са дна Јадранског, Егејског, Јонског и Средоземног мора, од којих је већ 31 оспособљен за пловидбу: заслуга је ових некадашњих ловаца на корале и сунђере што су предратни „Престолонаследник Петар" и „Карађорђе" враћени нашој морнарици у пуном сјају као „Партизанка" и „Пролетерка", што румунски „Балчик", потопљен 1943, сада плови под именом „Војводина", што „Брунскијана", потопљена са 900 авионских бомби у утроби, сада крстари морима као „Дунав", а пароброд „Рамб" као чувени „Галеб". На суседној страници објављен је приказ књиге Фрање Туђмана *Рат против рата* („Зора", Загреб, 1957.) у којем М. Никић хвали дијалектички метод и обиље аргумената с којима се аутор „обара на све оне теорије које говоре о партизанском рату као провали 'дивљине', о његовој 'нецивилизованости', 'привитивизму'", као и на разне теорије које партизанско ратовање приказују као „рат у брдима и шумама", узрокован „фаталистичким схватањем живота и смрти". По речима приказивача, књигу треба схватити као рат против свих „накарадних и тенденциозних теорија и гледања на партизански рат", односно „као одбрану оваквог рата у прошлости, да би се учинио још ефикаснијим средством у будућности". У приказу се напомиње да Фрањо Турбман своја историјска истраживања и теоријска уопштавања изводи превасходно из примера Народноослободилачке борбе у Југославији и Кинеске револуције, јер су управо та два рата „тоталним обухватањем свих људских и материјалних снага једног народа" прототипи свих будућих ратова.

Шта је, дакле, навело Драгишу Витошевића да сачува, а коју годину пред своју погибију у саобраћајној несрећи овај лист и пошаље својој колегиници у Институту за књижевност и уметност, Симхи Кабиљо? Да ли сама њена песма *Интермецо с покушајем охрабрења,* да ли несигуран спој трезвености и обесхрабрености у младој послератној поезији, или замршен сплет животних тајни, уметничке славе и протеста, самоубилачке мушке храбрости и повести ратовања, овде исказан именима Алексе Челебоновића, Бота ди Бодонеа, Памеле Мур, погинулог гњурца Карла Баумана, историчара Фрање Туђмана, мешавином пролазног и трајног, смртног и бесмртног, од које живе и дневне новине и вечност?

Као историчар књижевности, Драгиша Витошевић је можда слутио да се током времена, како жути лоша новинска хартија, постепено мешају не само личности и догађаји, већ и жанрови: да ће се данашња поезија можда сутра открити као документ, а информација као чиста фикција и да је, како год било, сваки поетски *покушај охрабрења* само *интермецо* између два рата, јер је рат, а не поезија, израз укупних „људских и материјалних снага једног народа", јер је читав живот вечито у служби следећег рата, и све на свету грађа за још један потопљен брод, за још једног шупљег коња од јеловине.

„По другу мртвом лута сенка коња / Ђем је у мојим ребрима из којих прониче трава", каже Зоран Мирковић у песми штампаној надомак Симхине. Извори веле да је тог коња, након десетогодишње безуспешне опсаде Троје, као последње средство, као темпирану бомбу са људским пуњењем, по замисли коју је себи приписао Одисеј, начинио врсни занатлија Епеј, да би, с највиђенијим грчким јунацима у утроби — Менелајом, Одисејом, Диомедом, Стенелом, Акаментом, Тоантом, Неоптолемом и другима — био подметнут Тројанцима који су га, заварани лукавим сценаријем сплетеним око догађаја и тобожњим предзнацима, увукли у град и тако сами изазвали властиту пропаст.

13.

Шта је имала на уму Симха Кабиљо када је, на моју телефонску молбу да ми одмах зада један наслов, нервозно или безвољно убацила у слушалицу: „Биће Тројански коњ"?

Тада, у пролеће 1988, Симха је управо завршавала своју компаратистичку студију о српско-енглеским књижевним и културним везама *Посредници двеју култура,*

која је, у извесном смислу, била замишљена и изведена као књига пријатељства. Студија је највећим делом посвећена раду необичног посредничког пара, Чедомиља Мијатовића и његове супруге, енглеске списатељице Елоди Лотон Мијатовић. Чедомиљ је био изузетна појава: универзално образовани српски Европљанин и европски Србин, иза кога је остало седам деценија најразноврсније професионалне активности у својству професора, државника (министра финансија и спољних послова у владама Обреновића и Карађорђевића), српског и југословенског дипломате у Лондону, као и изванредно обимно дело у којем су заступљени сви књижевни жанрови и многе стручне дисциплине, и којим провејава мешавина европске рационалности, присутне у његовим економским и дипломатским пословима, и необуздане националне романтике у сфери литературе, историографије, филозофије и религије. Елоди Лотон је била песник и прозаист скромног значаја, њено име није ушло у историју енглеске књижевности, али је, бар у Србији, упамћена као преводилац и тумач који је српски фолклор и новију историју донекле приближио енглеском читаоцу. За српску публику превела је понешто из англо-америчке књижевности, као и енглеске проповедничке и здравствено-хуманитарне литературе, што је, заједно са њеним добротворним радом у време српско-турског рата, допринело да, макар и не била „Српкиња по крви", буде прихваћена као „српска поћерка". Она ће 1929, две деценије након смрти, бити уврштена у књигу *Енглескиње у српском народу*, а исте ће се године и Чедомиљ, још почетком века проглашен писцем другоразредним и анахроним, наћи ипак, још за живота, као готово деведесетогодишњак, у *Народној енциклопедији*.

Симха Кабиљо се овим предметом бавила годинама. Била је сакупила веома обимну грађу, али је, дуго одлажући почетак писања студије, и даље трагала за новим материјалом, као да јој је било неопходно још и још аргумената, нових, све јачих доказа да је предани посреднички рад овог брачног пара, упркос немару историје, имао смисла и учинка, као да је силном грађом хтела да затрпа своју стрепњу да је свако посредовање узалудно, да ни књижевне везе и љубави не одолевају силама распада и заборава.

Неоспорно, делатност Чедомиља и Елоди била је у служби њихових узајамних осећања и обратно, међусобна привржености давала им је снаге за њихову мисију. У основи свог предмета проучавања Симха је открила вишеструк преплет љубави и културе, систем којим се добра енергија једног брака преноси на раван универзалног, а универзално даје облик једној овоземаљској љубави, и

Симха се дала на изучавање тог посредничког система, настојећи да и сама учврсти, закрпи понеко окце на чудесној и ћудљивој мрежи која и спасава и заробљава, и штити и стеже, али која још једина може да обухвати и повеже свет . . . А сад, одједном, ово јетко, разорно „Бићу тројански коњ"! Инструмент лажи, подметачине, посредник у злу! Доказ да је љубав најподмуклије оружје.

Ко то кога хоће да превари?

14.

Моје пријатељство са Симхом Кабиљо траје непрекидно више од тридесет година и за све то време међу нама није било неспоразума. Догађало се да нас људи виде као једну особу, такорећи као две верзије или две узастопне фазе у животу исте жене. Симха је своје прве песме, у заједничкој књизи са још двоје младих сарајевских песника, објавила 1959, три године пре него што је изашла моја прва збирка, али се касније, током англистичких студија, окренула ономе што радо назива „секундарном литературом", можда циљајући тим двосмисленим термином на привиде и замке при сваком покушају да се разлучи шта је прво а шта друго, шта више а шта ниже, односно на властите дилеме у погледу ових двеју ривалских књижевности које не могу једна без друге. Наше пријатељство подразумева и комплементарност у књижевним пословима, потребу за повременом разменом идеја, рада и улога, као и могућност да тиме проверавамо свој учинак и можда надокнадимо нешто од онога што смо стицајем прилика биле испустиле или чега смо се, несигурне у себе, својевремено одрекле: она писања поезије, ја књижевно-теоријског науковања. И зато, оног часа када сам Симхин исказ ставила у наслов нечега што је требало да буде моја прича или пријатељска посвета, ја сам тај исказ прихватила као свој. „Бићу тројански коњ": то је значило да ћу *ја,* а не она, бити тројански коњ, ја именом и презименом, својим досадашњим поразима у сумњама, неком будућом одлуком да најзад начиним заокрет. Али ни моја пријатељица се, дајући ми наслов (преко воље, туробно), није одрекла свога *ја* нити онога што је насловом намеравала да каже. Ко ће бити прави аутор приче ако она буде написана? И који ће од два идентична исказа „Бићу тројански коњ", њеног и мог, кад прича буде написана, бити истинит? Најзад, која од нас две управо прибегава књижевној мистификацији, намерно обмањујући читаоца у погледу правог ауторства једног књижевног дела, времена или околности његовог

настанка, те, уопште, у погледу порекла дела, како би оно било запажено и добило значај који иначе не би имало?

Симха Кабиљо?

15.

Ово питање захтева да се о Симхи Кабиљо каже и следеће: њено име на хебрејском језику значи радост, а презиме, *Cabillo*, на шпанском означава стабљику цвета или листа. Она је, дакле, радосна стабљика или стабљика радости, шпанска стабљика процвала хебрејском радошћу, необична и не много вероватна комбинација, објашњива можда једино утицајем оближње речи *cabala* која на хебрејском значи *примање, прихватање*, на шпанском *чаробњаштво* и *тајни договор*, а на оба језика и на свим језицима света: *тајну науку* која посвећенима даје моћ да различите језике и неспојива усмерења у себи ускладе и њима овладају, да зналачким комбиновањем речи различитог порекла какве су *simha* и *cabillo* произведу двосмерно струјање у себи, узлазно, према радости и силазно, низа стабљику, низ обрнуто стабло кабале, ка корену. Име и презиме Симхе Кабиљо, спојени и прожети овом мистичком енергијом, чине кабалистичку осу која је кичма и можданина света, његов стуб и пут ка смислу.

Али тим путем, заклоњен само *cabalgadom, cabaxgadurom, caballejom*, коњичким одредом, теглећом марвом и једном рагом, наилази, привлачан и опасан, звучан, *caballo*, коњ. Разних врста и пасмина, величина и намена, од крви и меса, од дрвета, бронзе и камена, симбол оплодне снаге, али и духовног узлета, демонских сила, али и херојске чистоте, вечни путник између месеца и сунца, тајне и разрешења, иза њега остају ковитлаци прашине, воде и облака, пред њим је пут обрастао травом и цвећем, крхким стабљикама којима храни своју бесмртност.

„Бићу тројански коњ", каже Симха Кабиљо у слушалицу.

„Seré el caballo troyano", рекла је можда још пре стотинак година, с руком на устима, несрећна Mercedes Cabello de Carbonera, када је, због „претеране меланхолије" откривене у њеним приповеткама и романима, затворена у лудницу. Шта су те речи могле да значе? Је ли у њима била претња, обећање или утеха? Предосећање? И где је та Троја? Тамо где ју је у то време откопавао Шлиман или ту где је одувек свако од нас брижљиво закопава?

Јудита ШАЛГО

У СПОМЕН НА ЛАЗУ КОСТИЋА
О СТОПЕДЕСЕТОГОДИШЊИЦИ
ЊЕГОВА РОЂЕЊА

ТРИ ЈЕРАРХА

(Лази Костићу)

Коштаник, шта сам,
дир ничега?
Орфеј што свира
у празна чувила?

Житије — часомил,
телеј празнога,
теревенка праха
кроз поре лудила.

У месечини беше
луjка-истина.
А шта ли беше
у телу Христоса?

Сад пушим чибук
и волим вина.
Без ње сам море
мртвих лососа.

Небојша ВАСОВИЋ

ДВОРАЦ ДУНЂЕРСКИХ

(У спомен давног госта)

Грађен је да се у њему живи
У раскоши величајног простора.
Томе се све противи,
Овде подређује.
Кад му се прилази
Најпре се дочује звоно
С црквице-крипте,
Па као сабијен вихор
Стреле се укажу кубета
И катарка куле-осматрачнице.
А испнеш ли се завојитим степеништем
До терасе на врху куле —
Око не може да се насити неба
И игре мајских облачака,
Не може да се не пусти
Плавом дубином што сунцу води
Па милом сенчењу зеленила
Ниже даљине погледа,
А после: бескрају трава,
Геометрији поља.
Банат се као књига отвори
Засејана начрчканим знаковима
Стабала, трактора, раденика,
Салаша, шеварја, коњаника
На мрежи линија.
Стрмином пак до раскриљених висина
Из процвалог ружичњака,
Диже се опојна прича о љубави,
Неостварен сан песников.

(1990)

Срба МИТРОВИЋ

ФАНТАЗАМ О РОДОСКВРНУЂУ У ПОЕЗИЈИ ЛАЗЕ КОСТИЋА

У митском и књижевном дискурсу о вили (о вили Загорки) Лаза Костић пре но романтичарско извориште и исходиште свога певања препознаје и тражи, раскрива и објављује фантазам о Великој Богињи Мајци, чији је митски заточник (и заточеник), фантазматски син и супруг. У ствари, он је заточник и заточеник романтичарског певања зато што је исконски син и супруг Богиње Мајке. Тај обрат је Лази Костићу романтичарска поетика делимично могла да допусти; оправдати га, као искушавање самих онтолошких основа, није могла никако. Рекао бих, међутим, да за свој фантазам Лаза Костић и не тражи алиби у романтизму, који, додуше, теоријски, омогућује ослобађање говора несвесног, говора друге сцене, што је Костић сигурно знао. Али, романтизам тај говор и социјализује — као дискурс културе. Романтизам, наиме, ослобађа несвесно које је култура очекивала, предујмила, ослобађа несвесно културе, дакле, несвесно које је он сам озаконио; ваља, ипак, рећи, несвесно озаконио. Лаза Костић, међутим, макар у неким песмама, у најбољим песмама углавном, говори из почетка и говори с места с којег симболички поредак, те сам смисао говора — и његовог, говоре друго, оно што се Лази Костићу показивало само у сну, чему су културни модели и модели романтичарског певања могли посудити једино форму, оквир препознавања, али и оквир који је онемогућавао, или барем отежавао то препознавање. Костићево певање ваља зато схватити као митски тренутак; оно се

чак и не односи на властити предмет, „пошто се тиче односа субјекта и бића, а не субјекта и света".[1]

Романтичарски син виле, по логици књижевног дискурса, у суштини, Лаза Костић је (тајни) син Баубе,[2] син и заточник женства, другог, не-целости, и зато, у једном (фалусном) смислу, не-плодан, онај који сам не рађа (за Костића то значи да у симболичком поретку романтизма издаје романтизам, да тражи друге могућности симболизације), но зато онај који рађање омогућује, као Сократ.[3] Говор Баубиног сина мора зато бити трансгресиван, чисти негативитет, и производ тог негативитета, разуме се, из перспективе симболичког поретка који конституише означитељ фалус (и који артикулишу, на пример, правила романтичарског певања). Означитељ Бауба преокреће тај поредак, са њим реални свет и смисао говора о њему. У ствари, означитељ Бауба успоставља нови поредак, тачније омогућује да се успостави тај поредак, да се појави нови означитељ, нови смисао, могао бих рећи, да се уопште појави смисао.

Бауба је фигура (фантазматска) Једног знања које се опире артикулацији у фалусном симболичком поретку, но која, међутим, тај поредак одржава, ма колико то било неочекивано, управо својим фалусним карактером, фалусним карактером свога приказивања. Зато се, ваљда, ово знање и зна као знање знања, као некаква фетална епистема, која се отвара, показује у инцесту, у истом, на почетку бића. А он (почетак) нужно је инцестуозан (и дуализам је

---

[1] Стварање симбола, вели Лакан (Lacan, Jacques: *Réponse au commentaire de Jean Hypolite sur le „Verneinung" de Freud*, Ecrits, „Seuil", Paris, 1966, p. 382), ваља схватити као митски тренутак. У Костићевој поезији је тај тренутак првотне симболизације разазнатљив, посебно у оним песмама које ме овде занимају.

[2] Бауба је персонификација женског пола. (О томе види: Devereux, Georges: *Bauba mitska vulva*, „Август Цесарец", Загреб. 1990.) Постмодернистичка мисао покушава да у Бауби, као симболичкој артикулацији женског пола, препозна, опозит фалусу, с моћима које има фалус. Бауба би, дакле, требало да буде основни означитељ једног поретка који се супротставља симболичком поретку фалуса и у којему се артикулише оно што је фалусном поретку недоступно; читав један свет, дакле.

[3] Сократ „је био последњи мамин син старог типа о којем још има помена у западној идејној традицији" (Слотердијк, Петер: *Поетика рађања*, Радио Сарајево — Трећи програм, бр.66—67, 1990, стр. 144). Као мамин, Баубин син, био је не-плодан, но зато узрок рађања, објект *a*, — у Грчкој су бабице биле нероткиње. Сократ је био нека врста психоаналитичара. Лакану, наравно, то није могло да промакне (Lacan, Jacques: *Sur le transfert*, стенографске белешке). Као објект *a* Сократ је омогућавао говор, и тиме знање. Ваљало би дознати: је ли он омогућавао говор као Баубин син, као Баубон. Има доста разлога за такву претпоставку. Ефекти његовог посредовања, бабичења, понекад су, доиста, слични ефектима које изазива (Баубино) показивање вулве.

дуализам Једног). Стога се почетак бића раскрива и сазнаје с оне стране лингвистичког поретка означитеља фалус, али, изгледа, и у реалном које постоји у фалусу и које Лакан зове уживање.[4] Но, уз то уживање постоји и уживање које је недоступно фалусу, тако макар изгледа, по Лакану „допунско уживање".[5] Овде је важно истаћи да је за то уживање способна само жена, те да га, чини се, захтева, претпоставља родоскврни однос, али и да га имплицује сваки сексуални однос — као одсутно, забрањено, немогуће. Вала ли у тој црти сексуалности тражити један од разлога посебних правила, наглашених ритуала који уређују друштвено прихваћене инцестуозне односе, на пример, родоскврни брак.[6]

Инцестуозну жељу у свету који успоставља фалусни симболички поредак, и по поетичким правилима романтизма, могућно је, и на неки начин законито, саопштити само у сну, који, као обред, сневача, субјект треба да заштити од истог, од погубности урањања у Једно; инцестуозну жељу, дакле, могућно је изрећи у тексту који се организује с оне стране и на граници симболичког, с оне стране и на граници препознавања које субјекту омогућује дискурс. Сам текст је од искушења Једног заштићен, као апотропејон, формом, правилима културе, идеолошким механизмима, речју, естетским ефектима. Жеља, према томе, у фалусном симболичком поретку, крије оно што Бауба показује као спектакл у свој његовој вишесмислености и што на тај начин ритуализује, што значи, отупљује, социјализује. Бауба, у суштини, показује, естетизује (захваљујући хуморности свога геста) управо жељу, раскрива да је жеља одувек већ инхибирана. Додуше, у неком смислу, циљ сценарија (несвесног, наравно) и жеље у фалусном симболичком поретку и Баубе (као митске фигуре, као фигуре светског спектакла) исти је, или сличан: неутрализација напетости датог стања, било какво да је оно, успо-

---

[4] Lacan, Jacques: *RSI*, Seminaire du 11 mars 1975, „Ornicar", Nevarin, Paris. Из уживања Лакан изводи концепт фалуса, који (концепт), будући да у њему увек има нешто од „мајмунисања" (нешто што опонаша), омогућује изједначавање вредности фалуса и одсуства фалуса. Одатле би ваљало закључити да се негде, с оне стране домета симболичког, вредности фалуса и Баубе изједначавају, макар у неким равнима значења.

[5] Lacan, Jacques: *Encore*, „Seuil", Paris, 1975, p. 68.

[6] Девре (Devreux, Georges: *Комплементаристичка етнопсихоанализа*, „Август Цесарец", Загреб, 1990, стр. 280—283) упозорава да једини брак који код Мохава прати посебан обред јесте брак „између братучеда", дакле, брак у којему се дозвољава оно што је забрањено, у којему се дозвољава *Једно*, другим речима, дозвољава се могућност ишчезавања бића у ономе у чему је настало. (Девре је овај пример навео као доказ своје теорије о размени жена.)

стављање равнотеже која је постојала пре тог стања, успостављање форме. Но, ту је и тако превасходно истакнут интерсубјекатски, социјални положај бића, који, макар на равни актуализације структура чије се исходиште налази у аутоматизму понављања, није пресудан. На тој равни, Баубин гест, пре но на задовољење, на актуелну стварност, коју, наоко, претпоставља, показује на уживање, на двосмисленост уживања. Разлика није мала, већ и стога што су циљана различита својства и стања бића. Историјску раван бића, дакле, структурише немогућа структура првотног уживања, дијалектика аутоматизма понављања, укратко — да употребим реч која недвојбено открива тајно и структурно језгро Костићеве поезије, али, на археолошком дну, и историјске равни бића (и друштвене димензије романтизма) — немогућност инцеста,[7] структура без средишта, празна структура, но која, ипак, функционише као структура структурâ. Ту, између осталог поред поетичких разлога (а и њихов естетски смисао — сем у, евентуално, чистој естетичности, која, уосталом, може бити знак первертираности естетских ефеката — треба испитати и на другом месту, управо у немогућем средишту структуре структура), ту ваља потражити и истражити (несвесне) мотиве Лазе Костића за избор форме, језика, барокности језика (склоности барокности уопште), поетичких формула и, најпре, формуле сна којом покрива и замагљује сва искушења жеље и, пре свега, фантазме о родоскврнућу, истина, онако како се то чинило у романтизму, но и без обзира на сва разјашњења која романтизам може понудити и која је Лаза Костић, сигурно, имао у виду. Мене, ипак, овде занима особено значење (које, колико је мени познато, до сада није било предмет критичких анализа), чини ми се, превратничко, Костићеве поезије, неких његових песама, и, наравно, начин на који се оно образује, уз помоћ или покрај језичке необузданости, која није могла остати незапажена, занима ме смисао који испољава сам језик тих песама. Ја ћу, према томе, у својој анализи Костићеве поезије, формално, у анализи само две Костићеве песме, изоставити све оно што се не односи на то значење, ма колико то било значајно.

---

[7] Деметру, за чије име се и везује мит о Бауби, силује син Зевс. То је „једна од предаја о којој се води премало рачуна у разматрању елеузинских мистерија", вели Девре (наведено дело, стр. 44), о којој се премало води рачуна, ни сам Девре се у том погледу много не разликује, у промишљању смисла мита о Бауби, смисла егзибиционизма женског пола (који — егзибиционизам — познају многи народи, у овом или оном облику, углавном ритуализован), наиме, оног вишка смисла тог егзибиционизма, који мотивише и сам егзибиционизам.

Снови из Костићеве поезије, нг пример, из песме *Међу звездама*[8] (чији поднаслов *Вилованка,* уз смисао *вилова-ти* подразумева, или га ми несвесно учитавамо при сусре-ту с Костићевом песмом, и смисао речи *виленити, виленьети* — виленити због и поради открића и изгледа света, изгле-да и стварности постојања које то откриће нуди и, пре све-га, због и поради жеље коју Костић открива, забрањене жеље, разуме се, али и жеље која помоћу дијалектике ис-тог открива, разастире другачију, неочекивану и немогућу визију света), снови из Костићеве песме, дакле, по много чему су сродни сновима из његовог такозваног *Дневника.*[9] У контексту тог *Дневника,* његовог значења, правила по којима је оно оформљено, значења које снови из *Дневника* артикулишу јавно, да тако кажем, треба читати ову песму и све Костићеве песме које, на неки начин, припадају том тематском кругу, које се, дакле, значењски, формално, ослањају на фантазам о родоскврнућу, које тај фантазам, тачније, инцестуозна жеља, структурише. Истина, Костић у песмама сан (као романтичарски предмет и као обележје романтизма) употребљава и да би скрио родоскврну жељу. Овај обрат, ова игра, манипулација сновима (у ствари, ма-нипулација поетским средствима) у психоанализи су добро познати. Не тако ретко анализанд, управо причајући ана-литичару снове, мноштво снова, испољава отпор анализи, отпор истини коју не сме, не може, не жели да сазна, от-пор истини бића. У контексту тог могућег смисла Костиће-ве (романтичарске) употребе снова, те значења које психо-аналитичко читање раскрива у *Дневнику,* ваљало би про-мислити и Костићеву употребу поетичких формула као знакова тајног, скривеног смисла, тј. као знакове, начина скривања посебних димензија смисла који је артикулисан у песми, али, и најпре, као знакове смисла песничког гово-ра, енкодирања одступања од стандардног говора, што је за поезију Лазе Костића посебно важно, с обзиром на ње-гову склоност игри у језику, на његово ослобађање ап-солутне, боље, изворне фигуративности, метафоричности је-зика.[10] Али, то је важно и с обзиром на однос поезије и снова, њихов однос према симболичности, на смисао фигу-ративности, метафоричности у поезији који тај однос рас-

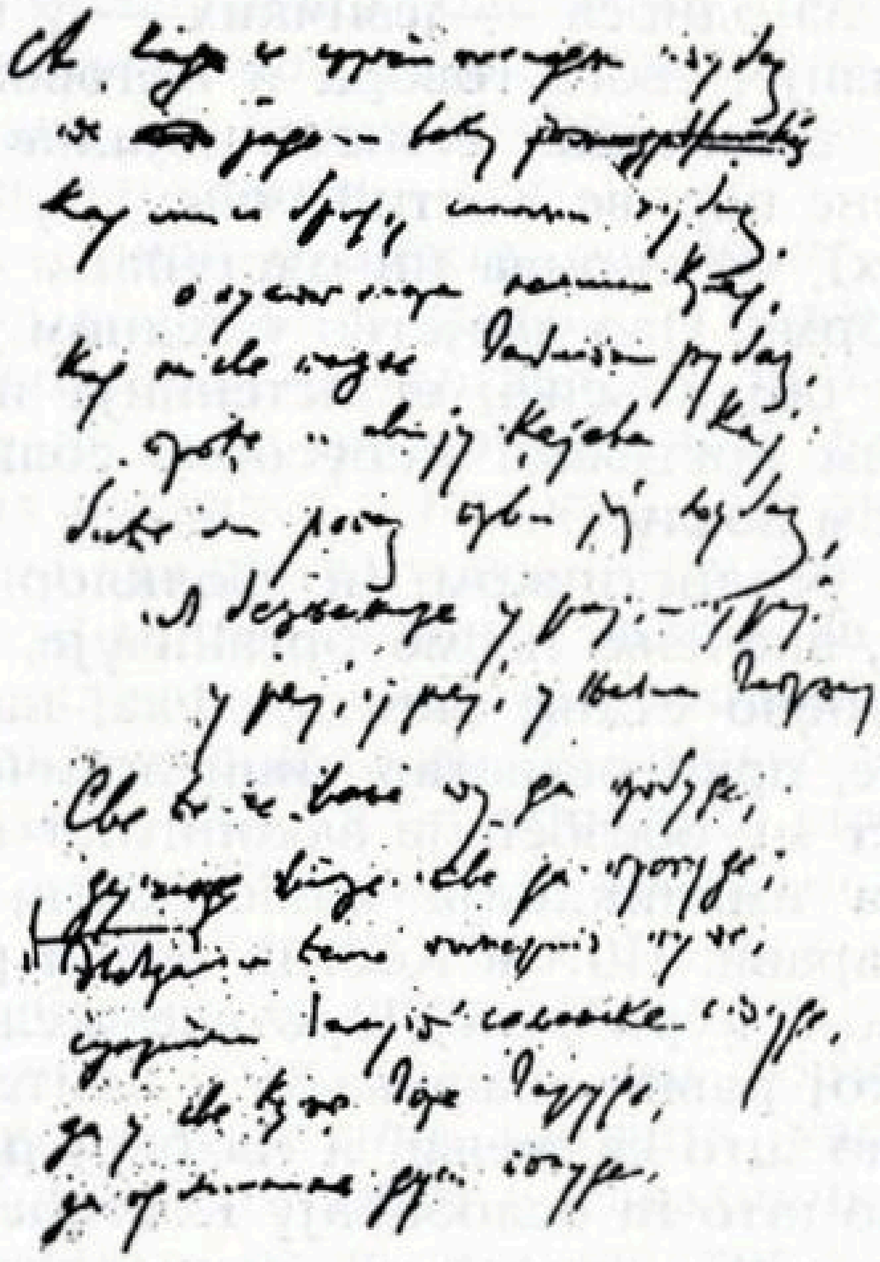
---

[8] Костић, Лаза: *Песме, Сабрана дела,* Матица српска, Нови Сад, 1989.

[9] О сновима у Костићевом *Дневнику* и Костићевој инцестуозној жељи која се у њима објављује писао сам у тексту *Торзо сексуалности (Дневник Лазе Костића), Поља,* бр. 361, 1989, Нови Сад.

[10] Спор о метафоричности језика, практично, води се откако је почело мишљење језика. Занимљиво је, ипак, да и присталице тезе, међу којима је, рецимо, и Ниче, да је цео језик метафоричан, морају претпоставити неку, макар имплицитну норму дослов-

крива. Сан, рад сна, наиме, открива везу латентног и манифестног смисла метафоричности, садржану у механизму згушњавања, који метафора асимилује. Поезија увек фигурацији рада сна, тексту сна, додаје симболичку интенционалност. Може ли она онда да искаже оно што није симболичко и што се, Лакан би рекао, појављује у реалном? Како би поезија уопште могла да изрекне реално? Оно је с оне стране језика. Језику је, међутим, доступно оно што се потискује у реално. То поезија и казује.



Део рукописа песме *Santa Maria della Salute*

У језику, и оваквом као што је Костићев, реч увек преноси неки концепт смисла, значења, свесни или несвесни концепт, свеједно је; претпостављена су и правила по којима је тај концепт артикулисан, по којима је смисао А једнак смислу Б, тј. по којима један смисао упућује на дру-

---

ности, по којој могу знати да је нешто метафорично. Јер, ако нема дословног смисла, како уопште можемо знати и метафору, како можемо знати да нас инстинкт гура у метафоричност језика. Али, нема ни знања без метафоре, управо зато што је дословност могућна. Зато што је дословност могућна могућно је и тврдити, као што то чини Лакин (Lacan, Jacques: *A la mémoire d'Ernest Jones*, Ecrits, p. 724), да постоји само симболичка мисао. Зато што је могућна дословност, ја могу тврдити да Лазу Костића, одиста, нагон наводи на језичке игре, додуше, под условом да његову језичку игру могу деконструисати, служећи се, при том, и метафором, другом језичком игром, но увек игром која претпоставља норму (норму игре). Коначно, речи „нису усамљена острва, оне међусобно опште и формирају, ако не систем, барем скуп" (Todorov, Tzvetan: *Synecdoques, Sémantique de la poésie*, „Seuil", Paris, 1979, p. 19), скуп правила, значења, могућности.

ги, Од основног правила фигуративног говора, наравно, не одуставе ни Костић. Само, идентитет смисла који то правило подразумева код њега је привидан, чак лажан — и то, чини се, посве несвесно (сам језик поставља брешу између смисла и исказа), што, разуме се, повећава број регистара у којима се његове песме морају читати. У песми *Међу звездама*, и још више у *Santa Maria della Salute*, Костић не скрива. чак нуди и разастире, на изглед, чисто и јасно, полифоно, различите мотиве (рационалне, логичке и оне који происходе из односа — језичких — у песми, несвесне дакле) своје визије, свога говора и његовог одступања од норме, језичке, социјалне, егзистенцијалне (и о егзистенцији је реч; њене пориве Костић уписује у *Дневник* и преобличава у стих), не скрива ни одступања од романтичарске песничке норме. Ово двојство у једном је разумљиво и без ситничавих објашњења: егзистенција и поезија су „у својим темељним кретњама међусобно солидарне".[11] Понекад су и на истом послу.

У првом, реалистичком (и фолклорно романтичарском) регистру, значење песме организује, типично за романтизам, помућено стање свести, духа, након „превесељке" ноћи; дакле, први регистар чини логичка раван значења — логичност му обезбеђује законитост књижевног дискурса и његова импликација животности, ма колико да је она опште нарави. Потом Костић уводи регистар истине жеље (*Жеља моја цури рече*), еротске жеље, који такође припада логичкој равни значења, и у контексту Костићеве лирике, свеједно што се жељи, и на овој равни, мора приписати и смисао што га ослобађају Костићеве језичке игре, те покушај скривања мотива и смисла говора које те игре (поезији је то својствено) и заклањају, утажују (сексуална жеља, у великој мери, већ по романтичарском обрасцу, који психоанализа потврђује, предујмљује фигуративност и облике фигурације у поезији Лазе Костића). Треба, међутим, запазити на који начин он уводи жељу, те регистар значења који она структурише. Костић мења субјект текста и хипостазира жељу, свакако с неким разлогом; жеља, његова жеља, проговара као субјект („*Госпођице, добро вече!*" / *Жеља моја цури рече*), и то у посебним околностима и на обележеном, сумњивом месту, на улици, то ће ре-

---

[11] Слотердијк, Петер: *Доћи на свијет — доћи до језика*; *Дело*, бр. 4—5, 1989, стр. 5. Психоанализа зна и да је та солидарност укорењена у несвесном, рекао бих, посебно у несвесном као манифестацији „симболизма који је аутоматизам: последњи животни поскок последњег прекида између живота и смрти, између оно и света" (Gillibert, Jean: *L'inconscient aux portes de la construction symbolique dans le langage poétique et le langage de la schizophrénie, Revue française de psychanalyse*, No. 6, 1989, p. 1897, PUF, Paris).

ћи на месту и у време чију онтолошку, означитељску референтност, смисао те референтности, пре свега фигуру смрти, са дијахронијске лествице антрополошких слика времена после поноћи и улице, није могућно превидети, без обзира на манифестне мотиве: веселье, пијанка, и без обзира на историјску одређеност означитеља, итд. Време и место, сем тога, и ближе свету живота (ближе свету живота захваљујући најпре историјској одређености означитеља), тај говор и тај сусрет стављају у морални контекст, који захтевају или наговештавају одређени вредносни систем и у оквиру тог система могуће опуштање, па и нарушавање моралних забрана. На крају и овог и оваквог пута, међутим, слути се фигура смрти.

Промена говорног субјекта не може сама да аутентификује продор у морални забран, и нарочито не све оно што претпоставља, захтева поглед на морални императив с места с којег он није ни промишљан. Костић је, стога, био принуђен да потражи и направи још значајније и сложеније формалне заокрете; у песнички говор он уводи нарацију, различите тачке гледања, задржава контрастирање и паралелизме, класична средства песничког говора — и све то, на изглед, само зато да би омогућио жељи да проговори, што, ипак, значи да би омогућио унутрашњем (фантазму) да проговори. Увођење те врсте односа, наглашена формализација деперсонализује песнички субјект, претвара га у чисти субјект дискурса. Песник, стога, након објављивања жеље, може, захваљујући тим формалним преокретима, с оне стране моралних забрана, као чисти субјект текста, да изговори очигледно превратничке речи значења песме и превратничке речи симболичког и светског поретка (*Загрли ме, дих ми стесни; / ал' очију поглед њез'ни' / нагон узда, занос трезни; / из њега ми мисо̀ сине: / „Мајко!" — „Сине!" / одзову се уста њена*). Али, у обзору поменутих формалних преокрета и захваљујући песничкој драматургији (о њој се, одиста, код Костића може говорити, и то не само као о језичкој драматургији, коју, уосталом, није могућно превидети), те би речи требало да буду пука песничка фигура — која у књижевном дискурсу, у овом или оном виду, с различитим протагонистима додуше, има дугу историју — сусрета песника и виле, песника и његове визије; наведене речи су, на изглед, очишћене од егзистенцијалне и било какве историјске референтности, сем оне коју намеће интертекстуалност. Ипак, оне, и у контексту традиционалног певања о вилама, романтичарски, али и наивно трансгресивно, ако тако могу рећи, отварају ту *фиктивну* стварност, отварају само реално, откривају оно место на којем и када симболичко артикулише и поставља свет. Већ по том што нас уводе у свет другачији но што је наш и

„што га чине нашим" самим тим што нам дају један темељни однос,[12] што аутентификују преокретање поретка стварности, ове речи у поетској димензији показују један прогнани свет (у реално). По томе оне и јесу поезија. Али, ако је поезија, као што каже Лакан,[13] „стварање субјекта који преузима нови поредак симболичког односа у свету", морам да питам: да ли су, одиста, поменуте речи уопште могле бити само производ песничке реторике? Коначно, нови симболички поредак подразумева постојање и деловање означитеља без смисла. Лаза Костић је све учинио да тако изгледа. Говор жеље, наводно, неутрализује немогући смисао који песничка реторика имплицује. Али, на тај је начин само појављивање жеље одложено и то за „поновни налазак искуства првотног уживања".[14]

Искуство првотног уживања може се тражити само из накнадног, другостепеног искуства, што значи да, парадоксално, није импликовано у жељи, да припада сфери захтева. Другим речима, оно се мора означити — као чисти мањак, наравно. Костић је, дакле, морао *означити* оно што жели, морао је *означити* оно што жели у Другом, што жели Други. Тиме се одмах, као и у сваком дискурсу, показује расцеп између жеље и стварности (стварности жеље). Костић у овој песми, али и у свим песмама које инцестуозна жеља на било који начин покреће (*Минадир, Самсон и Делила, Прељубница, Дуждe се жени* и, пре свих, *Santa Maria della Salute),* показује да постоји и расцеп између жеље и симболичког поретка, који, заправо, артикулише и успоставља жељу. Првотно уживање није могућно наћи, оно заправо није ни постојало, сем као могућност, парадоксално речено, као немогућа могућност, која никад ништа друго није могла бити до то и која по томе припада песничком искуству реалног; првотно уживање је, дакле, могуће једино као искуство дискурса, или као дискурс о мањку накнадног, другостепеног уживања.

Искуство првотног уживања, пуног и деструктивног, искуство родоскврног Једног, немогуће потпуности, Костић налази и раскрива у погледу (*Загрли ме, дах ми стесни; / ал' очију поглед њез'ни' / нагон узда, занос трезни),* који ће, као вид и око бити предмет и његовог фантазматског хеланизма и његовог филозофског дискурса о спознаји и, разуме се, песничког разабирања у отворености погледа и ока, у оно што им се показује и што би поезија, евентуално, могла да отвори (*Иза сна, Не гледај ме, Опрости ми,*

---

[12] Lacan, Jacques: *Les Psychoses;* „Seuil", Paris, 1981, p. 91.
[13] Lacan, Jacques: наведено дело.
[14] Dor, Joël: *Introduction à la lecture de Lacan;* „Denoël", Paris, 1988, p. 188.

У ноћи, Видим ли те . . ., Спомен на Руварца, Моја дангуба, итд). Следствено самом Костићу, и дискурс о спознаји требало би да има значајне везе с погледом, оком и са допадањем, с естетичношћу појава и ствари. За разумевање статуса погледа у његовој поезији важно је, међутим, да и његово мишљење погледа претпоставља „да видети увек значи видети више но што се види".[15] Разуме се, сада ваља истражити шта то Костић види више но што се види, но што он сам види, више но што зна да види. Требало би, свакако, да то буде нека представа „која остаје недоступна свим чулима, сем чулу вида".[16] Оно, опет, не види оно што би требало, што би могло да види; чуло вида је заслепљено, може бити због апоретске непомирљивости захтева и жеље у психичком апарату, или зато што се оку, из менталне перспективе, нуди само недоглед, у којему се, додуше, „открива *означитељ мањка,* конститутиван за Ја и његове односе са оно".[17] Ништа од тога субјект, изгледа, не види, напросто зато што ишчезава у означитељском ланцу, који (тај ланац) означитељ мањка раскида, или барем доводи у питање његову стаменост.

Костић види поглед (*ал' очију поглед њез'ни'*), несумњиво, одређени поглед (и поглед који се налази иза сваког другог погледа), поглед-огледало у којему препознаје свој идентитет, у којему се препознаје и у којему се артикулише субјекатско непознавање, Костић, дакле, види поглед мајчиних очију, фигуративне, симболичке или стварне мајке, свеједно је. И стварна мајка на овој равни прелази у сферу симболичког, иако се никада не растеловљује на пример у Имену мајке, што се, следствено Лакану, оцу збива (Име оца). Ипак, овај је ниво феноменалног искуства тек увод у значење погледа, које је скривено и самом субјекту, које је скривено у огледалном одразу који тај поглед хвата. Додуше, Костић разабира да му тај поглед *нагон узда* и *занос трезни,* што, наравно, може пре свега одређени поглед (поглед мајке, који је, међутим, и поглед инцестуозног истог, дијалектике истог), онај поглед који је основа и

---

[15] Merleau-Ponty, M.: *Le visible et l'invisible;* „Gallimard", Paris, 1964, p. 300. Видети више но што се види претпоставља да је видљиво невидљиво, да је опажање неопажање. Мерло-Понти тако и мисли и напомиње да то не треба схватити као контрадикцију. Додуше, кад је реч о поезији, тако што је само по себи јасно. У поезији, наиме, видљивост одиста садржи невидљивост, због фигуративности њеног говора, због доследног одступања од претпостављених норми, коначно и најпре, због тога што она отвара свој предмет.

[16] Rosolato, Guy: *L'objet de perspective dans ses assises visuelles, Nouvelle revue de psychanalyse,* No. 35, 1987, p. 156, „Gallimard", Paris.

[17] Rosolato, Guy: наведени текст.

исходиште фантазма о свевидећем. Лакан то свевиђење налази и препознаје у светском позоришту, у спектакуларности погледа и у платоновском фантазму о апсолутном бићу које би, по природи ствари, требало да буде свевиђење.[18] Нешто од тог фантазма и његове светске спектакуларности, која је већ моделована у књижевном дискурсу, у Костићевој песми је доиста могућно препознати. Мајка из његове песме је вила која песнику отвара васиону *(Васиона пукла пуста),* дакле, муза, богиња, несумњиво, Велика Богиња Мајка, у миту, често, љубавница и супруга свога сина. Платоновски фантазам је код Костића онтологизован. Истина, његова антологизација фантазма, наглашено инцестуозна (онтологизација је нужно, у својој бити, инцестуозна), треба, парадоксално, да заклони родоскврну жељу. Природа погледа који песнику *занос трезни* није зато сасвим јасна. Извесно је само да му је занос, „у коме одиста као да има неког далеког, а чистог, одјека орфичких мистерија",[19] у којему одиста и има, и то не само чистог, изворног одјека орфичких мистерија, но и елементарног, правог орфизма; Костићев занос пронизилази из откривења орфичких мистерија и мистерије орфизма, он је непосредан одазов на мамљење мистерије орфизма, на потиснути зов орфизма, Костићев занос је и ефекат усхићења спектаклом Баубе, коме он није могао одолети. Јер, Бауба, у ствари, својим егзибиционизмом показује могућност допунског, додатног уживања, које је дадено жени и које изазива сан о пуноћи, о (разорној) потпуности бића (у Једном). Значење погледа као погледа женског споловила, погледа Баубе, који је, у суштини, песников поглед, отрежњен од заноса, и долази из орфичких мистерија. Ипак, још треба извидети какав је, заправо, тај поглед, ко гледа у Баубином погледу. Откуд орфизам у хеленистичком идеалу симетрије и хармоније, који Костић стално има на уму?

Сигурно је, за сада, у свој Костићевој игри, само извесно скопичко орфичко задовољење, које он не крије, и које, опет, не бива без опасности за ред до којега му је

---

[18] Лакан разликује „функцију ока од функције погледа" (Lacan, Jacques: *Четири темељна појма психоанализе;* „Напријед", Загреб, 1986, стр. 82). Тиме имплицира и постојање универзалног видиоца, или барем поглед којему смо стално изложени. Он то и каже: „Ја сматрам, а Maurice Merleau-Ponty нам то истиче, да смо ми проматрана бића у казалишту свијета" (стр. 83). Костићево позориште јесте *speculum mundi,* макар у мери у којој га подржава захтев (за љубављу), али јесте и позориште тог светског позоришта, зато што га подржава жеља и њено немогуће првотно искуство.

[19] Константиновић, Радомир: *Три песника, Santa Maria della Salute;* „Трећи програм", пролеће 1973, стр. 394, Радио-Београд, Београд.

стало. Јер, поглед „може садржати објект *а* из лакановске алгебре, рођен тамо где субјект управо пада"[20] и садржи га. У неку руку, овај је објект рођен из пада субјекта, који (пад) остаје незапажен, иако је за дискурс увек пресудан. Није га запазио ни Лаза Костић. Разумљиво је, стога, што је субјект групе његових песама које структурише фантазам о родоскврнуљу, суштински, субјект мањка, но и субјект који не разумева тај недостатак као оно што он (субјект) јесте и кога зато осупне, из заноса трезни, строго психоаналитички, клинички, речено: „тврдо фосилизовано споловило"[21] — очево споловило у мајчином споловилу, у мајчином стомаку. Но, пошто, као што Лакан каже, *„то што гледам никад није оно што желим видјети"*,[22] и на онтолошкој равни, Костић може видети оно што не жели видети, мањак, симбол мањка, другим речима, фалус уколико он чини мањак, фалус који недостаје.

Двојност, неодређеност, тајновитост смисла погледа, те статуса субјекта, који (субјект) на себе гледа,[23] у мајчином погледу, у огледалу погледа, Костићева песма преноси, пребацује, тамо где и спада, у регистар митске двојности мајке (*„Не дај се од виле смести, / вештица је, зле је свести, / Бог би знао куда језди!"*), у регистар саме схеме опозиција, дакле, на мѐсто где се артикулише оно што се види, што он види. Уосталом, по тој схеми је, разумљиво, поменута група песама и формално сачињена, на микро и макро равни. Лако је издвојити, на пример, у песми *Међу звездама* систем опозиција и показати како он структурише значења песме. Но, мене овде тај систем занима као средство појачавања визуализације, чему је Лаза Костић иначе склон, и утолико као средство узначења. Јер, „однос визуелног према несвесном није случајан но суштински".[24] Код Лазе Костића је то лако доказати. Опози-

---

[20] Lacan, Jacques: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyses;* „Seuil", Paris, 1973, p. 73. У преводу на српскохрватски језик ово место гласи: „Поглед може садржавати у себи самом предмет *а* из лакановске алгебре, гдје субјект пада" (наведено дело, стр. 85), што ми изгледа недовољно прецизно. Пад субјекта није у том преводу наглашен колико је то Лакан хтео и учинио и колико је то збиља важно.

[21] Gantheret, François: *Du coin de l'oeil: Nouvelle revue de psychanalyse,* p. 108.

[22] Lacan, Jacques: *Петири темељна појма психоанализе,* стр. 112.

[23] Ово обртање психоанализи је познато. Гантере (наведени текст, п. 112) скреће пажњу да се функција гледања (другог, туђег тела) окреће телу гледаоца. Тај прелаз и означава сексуализацију целог процеса.

[24] Pontalis, J.-B.: *Perdre de vue: Nouvelle revue de psychanalyse, p.* 234. Најбољи је доказ сан, једно од одредишта Костићеве поезије. Регредијентни пут сна је, наиме, и пут регресије према слици и потиснутом, могу ли претпоставити, зато што је потиснуто уписано као нека врста идентитета ствари и представе.

ције из песме *Међу звездама,* весела ноћ — пустош на улици, зима — лака одећа, обилазак васионе — затвор, да поменем само неке и, може бити, не и најважније (уосталом, систем опозиција код Лазе Костића и њихов смисао ваљало би посебно истражити) и, нарочито, бинарна схема *Santa Maria della Salute,* очито спектакуларизују стварност песме — и то увек другачије, различито од онога што се испољава у манифестном тексту, спектакуларизују несвесни текст; Лаза Костић и на тај начин раскрива оно што скрива, што *види.*

На друго, различито од онога што се манифестно испољава, што Костић манифестно изриче, упућује и употреба традиционалних литерарних средстава, тј. начин на који Костић користи традиционалне књижевне предмете и облике. Статус виле, на пример, у његовој поезији сличан је, ако не и истоветан, са статусом који је имала дама, икона госпе у куртоазној књижевности.[25] При том, вила за Костића остаје заштитница и муза поезије, али и заштитница несвесних преузначења у поезији, захтева права на преступ, који се, код Костића, претежно, испољава у смислу погледа, али и у фантазмима о родоскврнућу. Вила тако постаје и заштитница инцеста — разумљиво, Великој Богињи Мајци, становишту Баубе, та улога и онако пристаје. Пројекције ове врсте књижевност је одувек користила — у одговарајућим сценаријима.[26]

Фантазмологема о Великој Богињи Мајци, чак и кад се недвојбено, с ових или оних разлога, драматизује (*вештица је, зле је свести),* кад је само знак исходишта новог вида симболизације, преврата у мишљењу, захтева орнаментални оквир. И Лаза Костић га прибавља: вила, формално, персонификује остварење песникове и песничке властитости, која мора да издржи искушења сиренског зова властитости певања Хомеровог, Шекспировог, Пиндаровог . . . која мора да одоли завођењу књижевних гласова у који-

---

[25] „Икона госпе се може преметати по рукама, као надоместак који има велику еротску вредност, као предмет оданости и сребног фетишизма, па чак и сасвим церемонијалног опхођења" (Régnier-Bohler, Danielle: *Le simulacre ambigu: miroires, portraits et statues, Nouvelle revue de psychanalyse, p. 97).* Традиционална слика виле, чији је витез песник, може се, дакле, окретати и пресвлачити, обожавати и злоупотребљавати, зависно већ од циљева несвесног.

[26] Овакви преокрети су познати у уметности: „Насликана слика може имати веома необичну намену, те постати сам говор забране. Појава да уметност портрета умножених у причи служи, с оне стране орнаменталног мотива, обогаћењу потке родоскврњења, сигурно се уклапа у свеукупност позива погледу, која (свеукупност) одликује такозвани средњи век на измаку" (Régnier-Bohler, Danielle: наведени текст, 101).

ма песник не налази синовљевску позицију, без сумње трагичну (и то не само с историјских разлога), која, штавише, мора да одоли књижевном завођењу уопште, другачије речено, да одоли завођењу не-целости. Цело је, опет, родоскврно. Но, ни такво цело није, за људско биће, за симболичко, макар према Лази Костићу, непротивуречно.[27] Или људско биће у њега уноси ону не-целост, симболичко што га конституише као људско биће. Додуше, Лаза Костић историзује ову не-целост.

Историзацију, и у дословном смислу, романтичарски историзам дакле, треба, наравно, читати као једну димензију смисла Костићеве поезије, али и као ослонац и заклон слика и певања са границе јаве и сна, са границе симболичког, историзацију у Костићевој поезији, чак и у песмама које непосредно подразумевају историјску догађајност, треба читати као историзацију превратничког означитеља, новог означитеља, чија пустоловина, зацело, и почиње између јаве и сна; историзацију не-целости, свакако, треба схватити и као историзацију стварности, но, ипак, стварности као не-јаве и не-сна, као лакановског реалног, стварности у њеном немогућем чистом виду. *Међу јавом и мед сном* Костић открива означитељску батерију „језичности (de lalangue) која даје само шифру смисла. Свака реч ту, зависно од контекста, захвата огромну, неусклађену скалу смисла, смисла чија се чудесност често потврђује у речнику".[28] Треба ли то посебно наглашавати код Костића, који, кад год му то треба, прави, узима речи из, за њега увек отворене језичности.

Окретање, обраћање језичности у Костићевим песмама, мање-више, има исти смисао који има језичка артикулација новог симболичког поретка и промовисање Баубе у основни означитељ, по свему раван означитељу фалус. У ствари, ослобађање језичности учинак је новог означитеља,

---

[27] *„У тишини, по висини / носи вила даље сина. / Око мене звезде бледе, / све се већма губе, реде, / а вила ми прстом каже / једну малу светлуцаљку, / оку моме смртноме / на дну видног домашаја. / Зрака јој се муком бори, / час утине, а час гори / час тињавог слика гара, / час је буктац од пожара, / час је бледа, модра, плава, / час румена, па крвава."* Властитост певања одсликава властитост судбине песникове. Из друге перспективе ваљало би рећи да Лаза Костић егзистенцијалну пометњу пројектује у своју поетику, да егзистенцијалне сукобе разумева као противуречности певања, естетског. Очито, егзистенцијална и песничка одступања теже да се стопе у нови облик. У поезији је то правило познато; јавља се и на структурној равни: „Лингвистичко одступање и логичко одступање теже да се споје" (Cohen, Jean: *Théorie de la figure, Sémantique de la poésie*, p. 86) у једну читљиву фигуру, која ће, разуме се, код различитих песника и у различитим контекстима имати различит облик.

[28] Lacan, Jacques: *Television;* „Seuil", Paris, 1974, p. 21.

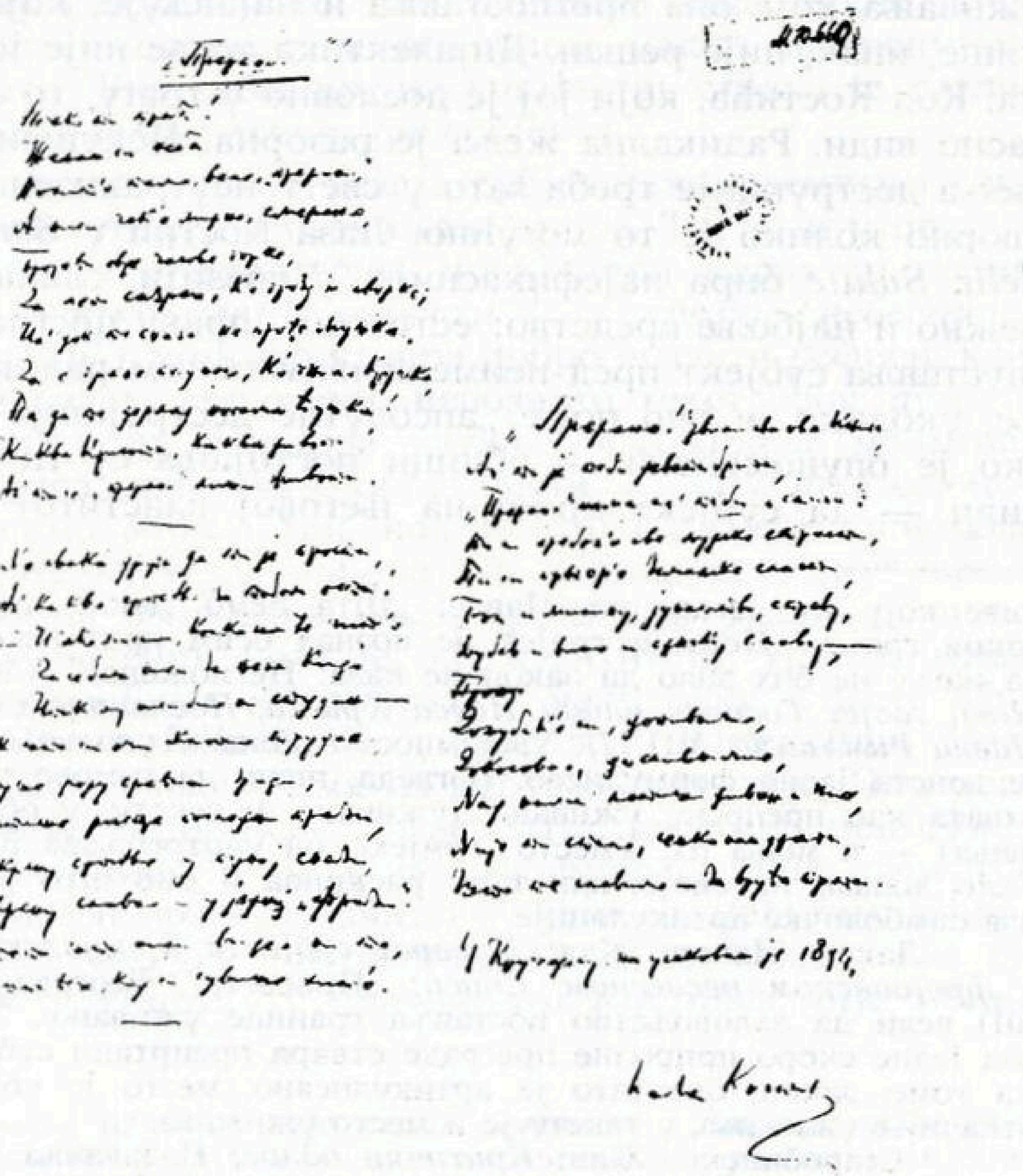
код Лазе Костића означитеља Баубе, даме, Беатриче, прекрасне даме.[29] Сама језичност, међутим, конзупстанцијална је раскршћу симболичког и по томе с оне стране принципа задовољства. Костић у песмама које структурише фантазам о родоскврнућу, на известан начин, претпоставља то с оне стране принципа задовољства као место на којему нема родоскврнућа, као место чистог, апсолутног уживања, које би, онда, морало бити и место потпуне деструкције (субјекта), деструкције која је и апсолутизација, добро позната сваком облику мистичности. Разуме се, с оне стране принципа задовољства може се прећи само преко, из и с ове стране принципа задовољства, другим речима, с оне стране принципа задовољства није ни могућно проћи. *Santa Maria della Salute* ваљда је најбољи пример, међу осталим, и за ту врсту преокрета у Костићевој — многи би се заклели, биће с разлогом — и у свој српској поезији. Као драму искушења немогућег исконског уживања, као ефекат те драме, ја ћу овде и читати ту много пута тумачену, читану Костићеву песму; наравно, ја ћу је читати као ефекат искушења уживања које претпоставља фантазам о родоскврнућу (уствр дио сам да је он структурно исходиште једне групе Костићевих песама), у овој песми драматизован и артикулисан као родоскврнуће с Богородицом, с Прамајком, с Мајком бића, с Основним начелом постојања. Цена овог мистичког установљења постојања Мајке бића јесте (мистичко) поништење субјекта, заправо откриће и налазак потпуности, у којој нешто тако као субјект не може ни постојати. Из те перспективе значење песме *Santa Maria della Salute* и значење формалних решења у њој, поетске елементе дакле, критика их је изучила, ваља схватити као елементе сценарија принципа задовољства, као пројекције тог принципа, али и као објект трансгресије, која треба да доведе до уживања. О том објекту, опет, Лаза Костић као мистик, није могао знати ништа, што потврђује изворност његовог уживања. (Мистичку димензију *Santa Maria della Salute* не може да доведе у питање ни то што је одиста Костић у њу унео халуцинаторне слике из *Дневника*. Но, вербална халуцинација, следствено теоријској психоанализи, показује да се оно што је искључено из симболичког враћа у реалном. У *Santa Maria della*

---

[29] Миодраг Павловић (Павловић, Миодраг: *Santa Maria della Salute* Лазе Костића, *Есеји о српским песницима, Изабрана дела*, књ. III, Вук Караџић, Београд, 1981, стр. 250) у песми „Santa Maria della Salute" препознаје прекрасну даму из песама Александра Блока, те философскомистични симбол Софије Владимира Соловјова. Треба, међутим, додати и да се Костићева прекрасна дама, Костићева Беатриче јавља у разним ликовима његове поезије, те да је то преображавање, вероватно, у некаквој вези с егзибиционизмом Баубе.

Salute управо се то дешава. Она јесте поглед у реално. Коначно, мешање регистара говора у поезији је и логично и неизбежно.)

Уживању које Лаза Костић претпоставља, цела референтна реалност песме (стварна црква у Венецији и заплет којему је она исходиште, па и интертекстуалност као историјска стварност — *Santa Maria della Salute* претпоставља песму *Дужде се жени)* само је препрека коју оно (уживање), на изглед парадоксално, захтева, коју је неопходно савладати да би било могућно. Но, препрека уживању постаје и сама песма, њена сложеност, њена естетичност. Очито, Костић није могао избећи парадокс уживања, Лакан га исказује формулом да је трансгресија нужна да би се стигло до уживања и да управо томе служи закон.[30] Изгледа да Костићу парадокс уживања, нужност трансгресије нису били непознати.



Прерано, рукопис Костићеве песме посвећене Војиславу Илићу

[30] Лакан до ове формуле долази анализом уживања у Фројдовом списку *Нелагода у култури* (Lacan, Jacques: *L'éthique de la psychanalyse;* „Seuil", Paris, p. 208). Но, он Фројда чита из преспек-

Поетски елементи, који, отварајући увид у онтолошко ништа, као елементи принципа задовољства, међутим, постављају границе уживања.[31] Но, да би уопште могли поставити, бити те границе, поетски елементи морају то исто уживање отворити, раскрити на било који начин. Морају га чак (примаоцу) омогућити, на равни имагинарног, разуме се. Најчешће се за то користи жеља. У њене пустоловине убраја се и машта,[32] то ће рећи суштински део песничке делатности, онај који би требало да раствори ограничавајуће моделе живљења и мишљења и који омогућује деловање првотне и примитивне дијалектике поистовећивања са другим. Машта, боље имагинарно, наиме, налази трагове прве идентификације са другим и трагове првих облика сазнања, које је утиснуто у првотну дијалектику. Жеља, сем тога, на сцену изводи и „уживање које вала ситуирати код нагона".[33] Свим тим проблем Костићеве песме, тј. уживања које она претпоставља и најављује, које артикулише, ипак, није решен. Дијалектика жеље није једносмерна. Код Костића, који јој је дословно у трагу, то се сасвим јасно види. Радикална жеља је разорна. Искушења и мамљења деструкције треба зато у свету неутрализовати, делотворно колико је то могућно. Лаза Костић у *Santa Maria della Salute* бира најефикасније, у поезији, свакако, неизбежно и најбоље средство: естетско, „праву преграду" која заустављa субјект пред неименљивим пољем радикалне жеље, уколико је оно поље „апсолутне деструкције".[34] Естетско је опуномоћено — облици постојања су га опуномоћили — да субјект држи на његовој властитој граници,

---

тиве коју му отвара св. Павле: „Шта ћемо, дакле, рећи? Да је закон гријех? Него ја гријех не познах осим кроз закон; јер ни за жељу не бих знао да закон не каза: Не пожели!" (*Свето писмо, Нови завјет Господа нашег Исуса Христа, Посланица св. апостола Павла Римљанима,* VII, 7). Узајамност закона и уживања св. Павле је доиста јасно формулисао. Изгледа, ипак, да његове речи Лакан схвата као препреку уживању (уживању у тексту, у обртању значења) — и мења их. Уместо „гријех", он употребљава реч „жеља". Тако долази на своје, али тако раскрива и оно што је скривено иза симболичке артикулације.

[31] Лакан (Лакан, Жак: *Преврат субјекта и дијалектика жеље у фројдовском несвесном, Списи;* „Просвета", Београд, 1983, стр. 301) вели да задовољство поставља границе уживању. Закон, пак, „од једне скоро природне преграде ствара прецртани субјект". Према томе, закон, оно што је артикулисано, место је које изазива, откачиње уживање, у тексту је и место уживања.

[32] Старобински, Жан: *Критички однос;* Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1990, стр. 97.

[33] Laznik-Penot, Marie-Christine: *La mise en place du concept de juissance chez Lacan; Revue française de psychanalyse,* No. 1, 1990, p. 58, PUF, Paris.

[34] Lacan, Jacques: *L'éthique de la psychanalyse,* p. 256.

у близини не-бића. Пред уживањем субјект је у питању.[35] Пред уживањем субјект је пред уништењем. Оно му зато мора бити недоступно. Субјект, дакле, може познавати само мањак уживања, означитељ тог мањка. Је ли то знао песник и философ Лаза Костић? Је ли то могао знати романтичар Лаза Костић? Могао је знати и знао је мистик Лаза Костић. Он претпоставља ишчезнуће субјекта у (мистичком) Једном што му га јемчи „божански брак", онакав какав су с Христом или Богородицом склапали мистици, најчешће монахиње? Но, то ишчезнуће је артикулисано песнички, песнички је и увид у разлоге нестајања субјекта. Ипак, да то најзад кажем гласно: прави песнички увид, песничко откривење ствари, предметности предмета, ако збиља јесте, не може се разликовати од мистичког просветљења, откривања ствари. Страх који субјект спопада пред оним што му се тада показује, страх од ишчезнућа у празнину (може ли се тако назвати) која пукне пред видиоцем, од суочења са ништавилом, макар на тренутак, увек је исти. Употреба, артикулација тог страха је различита, зависно већ од структуре субјекта.

Костић као мистик усваја субјекатски идентитет своје божанске супруге и потчињава му се. Тој тези у прилог може се навести молитвени, покајнички карактер песме („*Опрости, мајко света, опрости /. . ./ презри, небеснице, врело милости*"), који пунктуира добро познати рефрен, као молитвени уздах, као тајни, непознати текст (слог *аум* из упанишада), који скандира читање, изговарање молитви, који скандира општење с оностраним, с оним што се, може бити, само *види*.[36] Али, код Костића субјект ишчезава и у означитељу, тј. у, уобичајено у дискурсу, упућивање означитеља на означеник, увек другачији, различит, штавише, на означеник који је без идентитета. И означитељ би тада морао бити без смисла. У неку руку и јесте. Црква *Santa Maria della Salute* у Венецији, Богородица, Мајка, Ленка Дунђерска, Дама из куртоазне поезије, Прекрасна дама чине историјске, референтне састојке немогућег означитеља (немогуће је и родоскврнуће), чине елементе рађања новог и првог означитеља, који се, међутим, објављује, нужно, као означитељ инцеста („*Све ће се жеље ту да пробуде*"). Ништа ту платонизам Костићев није могао да измени.

---

[35] „Изгледа, иако то није јасно речено код Лакана, да је оно што је забрањено, што мора остати незадовољено, реализација уживања на нивоу субјекта", Laznik-Penot, Mari-Christine: наведени текст, p. 58—59.

[36] Павловићева (Павловић, Миодраг: наведено дело, стр. 246—247) експликација овог рефрена заслужује да се помене и пре свега његово препознавање у рефрену езотеричног имена мајке.

Тренутак сједињења с Дамом/Ленком/Мајком/Богородицом у Једном, у Смрти/Једном могућ је само с оне стране (. . .) и с оне стране самог тог тренутка („*то тек у заносу пророци слуте*"). За поезију, као метадискурс мистичког просветљења, доживљаја, али и као дискурс тог просветљења, виђења ствари какве јесу, очишћених и од њихове стварности, тренутак који очекује Костић обједињује и субјект и његов објект, видиоца и његово виђење. Но, поезија, као неуроза или перверзија, открива и неизрециво (ипак мистичко) задовољство губљења, урањања субјекта у фасцинантну слику другог, различитог; кад је реч о поезији, требало би рећи: урањања субјекта (песниковог и читаочевог) у сам увид, у увиђање, што је, можда, важнији од онога што се евентуално види, што поезија манифестно омогућује да се види. Костић, међутим, оностраност хоће и као искуство света живота („*У нас је све кô у мужа и жене, / само што није брига и рад, / све су милине, ал' нежежене*"), свеједно што то искуство, да би одиста било искуство чисте оностраности, стања ни смрти ни живота, мора да посредује смрт, чак и уживање у злу. Коначно, смрт је феномен светскости субјекта и утопијски пројект његове оностраности. Но, чак и када оностраност тражи у свету, Костић не изневерава захтеве логике, реализма који она претпоставља и намеће. Најпре, да још једном уствр-дим: он мисли почетак, који је, додуше, већ мишљен и који, стога, он мисли изнова. Потом, он у свету тражи уживање, оно које „*у заносу пророци слуте*", којему, Лакан вели, теже мистици[37] и, које, у различитим регистрима, може раскрити само поезија, боље да кажем: песма као што је *Santa Maria della Salute*.

Уживање у злу, формално, и као самосвесни субјект, Лаза Костић одбија у име, такође формално, хришћанског морала („*ал' ипак нећу никога клет*") и свести о властитој људској одговорности у свету. Међутим, све је то могућно и ваљало би и другачије протумачити. Лаза Костић, субјект песме, оба та разлога изриче као первертит, рекао

---

[37] Lacan, Jacques: *Encore*, p. 70. Према Лакану, мистици се налазе на страни женског. Јасно је стога, да се сваки мушкарац не мора налазити на страни хфх — Лакан ову формулу чита: свако x је функција x. Коначно, о томе не одлучује физички пол. Но, овде је важан смисао x, које неки тумачи, не без разлога, разумевају као фалус; „све што хоћемо да се усвоји као људско биће, као људски смисао, као мој смисао или биће — све то што најдубље желим да будем и да кажем — одговара фалусу" (Мелвил, Стивен: *Психоанализа и место уживања; Трећи програм*, јесен 1988, стр. 327, Београд). Ипак, како Лакан и тврди, има мушкараца који су не-цели, који су, дакле, синови Баубе и којима је мистичко искуство блиско, иако, наравно, има и мистика (Лакан помиње Силесијуса) који остају на страни фалусне функције.

би Лакан, који замишља да је Други, да би за себе приграбио његово уживање. (По теоријској психоанализи, наиме, на месту субјекта ужива Други).[38] На тај начин субјект *Santa Maria della Sallute,* требало би закључити, следствено теоријској психоанализи, пориче кастрацију, у Костићевом случају кастрацију мајке. То значење у Костићевој поезији и посебно у песми *Santa Maria della Salute,* не треба посебно доказивати. Важније је, ипак, за укупан смисао песме, чију семантичку једначину напросто није могућно прецизно формулисати, то што се субјект песме одиста покушава наћи као мањак Другог, који би онда имао право на уживање, ускраћено људском бићу. Очито, ниједан од елемената Костићеве фигурације у *Santa Maria della Salute* није ни једносмеран ни једнозначан, не због некаквог песниковог стварног колебања, које се, истина, може препознати, и за које је имао више разлога, но због нужности претапања субјекта, које Костић није ни могао ни хтео да избегне и које, уосталом, драматизује унутарње противуречје ове песме, језичко противуречје, посве ослобођено, отворено у свим његовим видовима. И то претапање и говор језика (оног који Лакан зове lalanque) вишеслојни су и укрштени, чак и са властитим могућностима (све је у овој песми вишеслојно): морални субјект (који се и сам претапа[39]) претапа се у преонтолошки субјект, овај у не-субјект с оне стране сваке артикулације, итд. Субјект *Santa Maria della Salute,* стога, парадоксално, и кад се изједначује с објектом мањка Другог, кад замишља да је тај Други, не губи своју онтолошку субјекатоку поцепаност. Напросто, овај субјект не налази нигде ни чист објект ни чисту субјектност. Налази, међутим, увек у Другом материнску фигуру. Њен мањак хоће да надомести, од њега очекује идентитет.

Зна ли, некако, Лаза Костић да је он, да постаје, жели да постане, објект који недостаје материнском Другом, да је Бауубон? У *Santa Maria della Salute* и зна и не зна (све је тако у овој песми; уосталом, њена значења избијају из

---

[38] Други је у Лакановој психоанализи такође подложан симболизацији. А то значи да га обележава мањак, који ће (мањак у Другом) представљати субјект за све означитеље и, наравно, за сваки субјект. Стога се операција „која Другог представља као оног коме нешто мањка показује неодвојивом од саме могућности да се субјект намести као онај који у свом фантазму жели" (Laznik-Penot, Marie-Christine: наведени текст, p. 67). Међутим, субјект се, као Лаза Костић, намешта на месту објекта који Другом недостаје. А то значи да заправо тај Други и ужива.

[39] Морал није ништа дуго до ово претапање субјекта које се збива са сваком интервенцијом означитеља: посебице субјекта исказивања у субјект исказа" — Lacan, Jacques: *Kant avec Sade, Ecrits,* p. 770.

самог средишта противуречја, све је у њој отворено и затворено спознаји, која се, ипак, не може ничим спречити и коју Костић и хоће да објави); у другим песмама, на пример у песми *Дуждe се жени,* не мора ни да зна, иако је препознавање мањка у Другом услов фантазматизације, па и књижевног говора, Костићевог књижевног говора сигурно. Но, субјект, песнички субјект, будући да песнички пребива у свету, то увек несвесно зна. На месту нове симболизације тог знања мора се показати и траг, у почетку нераспознатљив, но, ипак, траг („*то се не пиште, то се не поје, / само што душом пробије зрак*"), који, заправо, тек ваља установити као траг, као означитељ, тако што га треба обрисати и на тај начин признати, разумети. Лаза Костић је то у *Santa Maria della Salute* учинио, нема сумње, боље но ико у нашој поезији. Траг тог брисања трага (инцеста, чистог, потпуног и зато непостојећег уживања, непротивуречја реалног) јесте заправо песма *Santa Maria della Salute.*

Радоман КОРДИЋ

БЕЗМЕРНО И СИЋУШНО: КВАРЕЊЕ ПРОСЛАВЕ

У дубини морске тами
многа капља тужно чами . . .

Лаза Костић

Ваљда је чудо поезије, у свим временима, та невероватна способност да се из космичког хаоса и безмерности упути само један људски поглед на оно сићушно, непоновљиво, усамљено, појединачно. Госпођици Ленки Дунђерској, а у споменицу, давне 1892. године, уписао је ингенизни Лаза Костић два стиха која га, данас, означавају као претечу поетике апсурда (наш први *надреалист*!). Издвојити из дебелог мора, па још са његовог дна (!), капљицу, капљу, оно округло, прозрачно, провидно чудо, што стане на човечји длан и у то чудо сажети осећање чамотиње, — велико је насиље према мору — али и милошта за кратковеко, жалосно људско створење. Лаза Костић, извесно, надносећи се над девојачки споменар, није више био *од овога света*. Његова усамљеност међу људима била је свеобухватна. Његов дубински поглед у апсурдно срце самог постојања човека одаслан је у време и он није очекивао одговор својих савременика.

Нашавши се, пуних осам година доцније, 24. новембра 1899. године, под свечаним кровом Матице српске, тај исти српски песник Лазар Костић, а у име васколике српске књижевности, књижевне публике и обичног света, ваљало је да изговори жељно ишчекивану бисерну ниску високодуховних речи похвале, поштовања и силне љубави, на саму педесету годишњицу песничког рада другог значајног српског песника оног доба — Јована Јовановића Змаја

— свог пријатеља и побратима. На свеопште запрепашћење свечаног скупа, зачуле су се немиле речи ситног закерања, неуверљивих похвала понеким слављеничковим песмама, а понајвише су одјекнуле покуде и мрзовоља. Једном речју, иако се прихватио ретке части говорника пуну годину раније, Лаза Костић је славље покварио за непуних двадесет, ондашњих минута. Све велико, чему се свечани скуп понадао (море), постало је мајушно, постало је ништавно (капља). Славље се изметнуло у националну срамоту, а Лаза Костић навукао је на себе тежак гнев умних глава оног доба. Болест је спречила Јована Јовановића Змаја да се, том приликом, нађе очи у очи са својим побратимом. Све остало је легенда о настанку бравурозног памфлета српског романтизма — *Књига о Змају*. Објављена је 1902. године, о трошку и старању самог аутора, Лазара оног Костића. Своме побратиму одашиљао је, изнова опако болесном, тек отиснуте табаке, на увид, на тумачење, а зашто је то чинио — нико тада није знао да растумачи. Има примисли ондашњих да се један велики српски песник, пријатељ другог великог српског песника, здушно правдао пред временом и људима у времену у којем су обојица живели, а превиђа се да је гест кварења прославе био сасвим природан гест, достојан обојице значајних људи. Окружени људима, усамљени и упућени једни на друге, песници су се међусобно разумевали, али њих нису разумели. Тражени су одговори на питање зашто је Лаза Костић извређао пријатеља, угледног националног барда, коју титулу је и сам већ био заслужио. Ти одговори, будући да су жудно ишчекивани, и пронађени су. Да је Лаза Костић своме побратиму на слави завидео, да је покушао да му умањи значај, а у своју корист, да је он, и иначе, по души зао и непријатан човек, спреман на свакојаку неподопштину, ма и по цену губитка најбољег пријатеља.

Лако је народу угодити, али је тешко самоме себи. Лаза Костић, очигледно, пожелео је да угоди себи, а и побри своме дакако, још једном истински искреном, братском дискусијом на тему песништва. Капља се другој капљици обраћала, занемарујући силно српско, национално море и његову жудњу за таласањем.

Побратим је Лазу (ипак, ипак!) у потпуности разумео, верујем, али публикум, ради којега се прославе и припремају, тај изрјадни публикум није, нити ће у било којим временима то моћи да прихвати.

Показало се, а по ко зна који пут у дугој историји књижевности, да песници припадају само себи. И онда, а и данас, грешка је у самој намери на прославу (па и ову, 150-ту годишњицу рођења Лазе Костића, уприличену под истим кровом Матице српске). Песнике ваља оставити њи-

ма самима и они би се морали уклањати са прослава свога или туђега дела, а на публици је да те прославе, упорно, иште. Па нека море тражи твоје таласе, а капља своју чамотињу. Науку избегавања славља још увек је немогуће савладати.

Писмо Лазе Костића Јовану Јовановићу Змају, 1891.

Гест Лазара Костића био је гест песника, такорекућ један препотопски хепенинг. Ниједна поезија, нити једно дело људско, нису вечити, и то нам је Лаза Костић показао. Та зар није исти тај песник романтизма уздрмао и трон на којем се воздигао, народном љубављу, несрећни Бранко Радичевић? Светињу српског песништва, *Бачки растанак*, над којим плачу генерације, Лаза Костић је попратио здравим подсмехом, не тој великој песми — нама који над њом тулимо, лупајући челима о тле. Лаза Костић беше човек за сва времена, па се као такав и показивао. И пре „немилог догађаја" са педесетом годишњицом Змајевом, 1894. године, у песми *О прослави Бранкова „Бачког растанка"*, одјекнуо је његов сардонски смех у пародији на оно чувено „ко-ло-коло-наоколо", у којем и ми данас поцупкујемо.

Погледајте около
и десно и лево
дивни сан се доконô
што га Бранко сневô.

Србијанци исти ти,
исти „огањ живи"
— на кров ће им избити
„ко им се не диви?"

(...)

„Тврди" Бошњак патио,
догореле зубље:
у к о л о се хватмо,
ал', брађо, у ш у п љ е.

„Хрваћанин" увире
у словенско море,
њему Рачки умире,
а Раци га море.

(...)

Неки други пливају
низ Дунав и Драву,
који је још имају,
подигли су главу.

У овој пародији затекло се толико тога да је залудно било какво засебно тумачење. Песници, у свим временима, не певају зато да би њихова песма била згодно потрошена на неку народну потребу. Песници певају јер се другачије не може опстати у свету којем нема објашњења, у животу којем још увек нема бесмртности. Сва људска времена су једновремена, песници света постоје и говоре у свакоме часу, свим људима света. Са тим сазнањем се и ми морамо суочавати.

У нашој књижевности запамћена су дела Лазе Костића и Јована Јовановића Змаја, запамћена је и *Књига о Змају*, све остало около тога, у томе, иза тога, сви ми, па и сви они *ондашњи*, само смо епизода у разговору песника између себе, којем нема краја.

По логици апсурда о односу сићушног и огромног, све мислећи на Лазара, ја сам, на крају свог започетка његове прославе, наишао на једну величанствену песму Змајеву. Лазина *Књига о Змају*, њених 450 страница, море листова, сврнула ми је поглед на непоновљиви сјај прве песме из *Булића увелика*. Сила космичке правде је блага, једва да је примећујемо, али делује.

Лаза Костић је двосмислено говорио о овој Змајевој песми. Будући да је сав претходни труд у тумачењу Змајеве поезије био исказан као супериорна ирониja, иста ирониja као талас запљускује и тумачење првог „увеока". Ирониja вели да Змај хоће „потпуни састављак свог женског идеала и приказ тог идеала у пуној, савршеној слици". Костић сумња да је то могуће. То може само бог. А његов побратим бог није, колико је познато. Ипак, указати у оно време на једну толико необичну песму, макар и кроз „двоумицу", необично је. А биће нам много мање необично, будући да се ради о потоњем аутору магистралне *Santa Maria della Salute*.

Змај је песму написао. Ко зна, можда се нити он сам не би сагласио са коначним конзеквенцама њених значења, пред људима свога доба, као што ће, верујем, и многи данашњи читалац бити затечен. Но, песма је написана. Једна песма, невероватна песма. Њен ондашњи тумач имао је многе моралне сумње и она, заиста, није сасвим могла наћи места у његовом срцу, православном.

Све што даље време хити,
Све се већма прошлост грли,
Све се већма моји мртви
Мени чине неумрли.

Све их већа светлост хвата,
И рајске их зраке љубе;
Нестаје им сенке с лица,
С облика се црте губе.

Све што дубље у њих гледим,
Примајућ им светлост у се,
Све то већма, све то јаче,
Душе њине сливају се.

Махом дође мом погледу,
Па не могу разазнати,
Које ли је моја љуба,
Које ли је моја мати!

Тражим слику оца свога —
Јест, она је — ал је нова —
Проплетена ј' душом мојих
Пријатеља и другова.

Тражим лица своје деце,
Што су рано у гроб пала —
Спојила се — а кроза њих
Смеши с сестра моја мала.

Кликнем: оче, мајко, љубо,
Други, децо, сејо моја!
И сузе се моје суше
На светлости тога споја.

Кроз гроб само ваља проћи,
Па ћу с и ја с њима слити,
Ако л' тамо нема ништа?!
— И тад ћемо једно бити.

Након овакве песме, у поезији мора настати велика тишина. Ћутање. Змај је досегао једну људску тајну.

Љубав наша и мати наша, једно су. Отац наш и пријатељи, једно су. Деца наша и сестра и ми, једно смо. Једно су са нама и отац и мати, љубав наша, другови, деца, сестре наше. А ако изван овога света нема ничега, једно смо и тада. Шта се тада знало о реинкарнацији? О паралелним световима? Ово је песма чудесне провидности, уви-

да у неземаљско. Како је ту песму прочитао будући аутор *Santa Maria della Salute?* Тако да није могао ошутати, с несигурном иронијом, уздрманим моралом, а морал, знао је и сам, не припада поезији. То сливање душа, то сливање родова, уздрмало је тумача.

Језик је Змај разумео као поље оностраног, а Лаза Костић као поље стварног (опет парадокс), опипљивог (данашње вербо-воко-визуелно). Реч. Звук. Слика. Парономастички удари исувише често потресају песме Лазе Костића и јасно указују да је, осим метафизичког, исказаног у великим песмама *Santa Maria della Salute* и *Спомену на Руварца,* код њега било тешких окршаја с осећањем да су речи опипљиве, материјалне, да се из њихове материјалности (звучне) да прочитати више него из било које метафизичке конструкције. Читајући ову песму Змајеву (верујем, с рукама до лаката уваљеним у материјалност језика!), Лаза Костић је *видео* јаке слике *физичке љубави* са љубом и мајком, истовремено. Он се морао згрозити. Змајев изум био је прејак. Он је тек у данашњем времену свакоме доступан. Та нисмо ли, ту недавно, читали нешто од америчких психолога да родитељи могу, а и ваљало би, да подучавају сопствену децу физичкој љубави, миловањем, објашњавањем, а све у кругу *свете породице?* (Шта о томе мислити? Неко се, опет луцидно, досетио, да параноју узрокује потиснуто осећање националне припадности. Исказуј се, национално, из све снаге и — здравље је ту!)

Како се Лаза Костић суочио с великом новошћу?

Он пише:

„То је смеса, то је збрка, то је каос. Душевни каос, или каотично стање душе.

Каос је магловито стање васионе пре него што је створен свет, без разбора, без облика. А што нема облика, не може бити ни лепо.

Може ли бити веће смесе, гушће замагљености у души него кад су се у њој најмилија лица тако разлила, тако замазала, да песник не може да разабере лице своје љубе од лица своје мајке? Може ли бити што различитије, размакнутије, тако сасвим другојачије него што је љубав према драгој и љуби својој и синовља љубав према својој мајци? То су и обичној осетљивој души, а камоли души песничкој, тако одвојене слике, тако одбијају, тако реву једна од друге, да се никад не могу стопити у један осећај, а камоли једна у другу, камоли у једну слику."

Ово тумачење, ипак, обасјава. Лаза Костић је, као и ми, опчињен Змајевом песмом. Иако, наставља да иронише.

Ноторна је ствар да сва најбоља поезија настаје рушењем забрана, табуа, навика, општеважећих норми друштва. Таква једна забрана, забрана љубави старца и сасвим

младе девојке, забрана коју је Лаза Костић уважио, на своју штету — одјекује у његовој бесмртној химни љубави, оној *Santa Maria* . . .

Датирана је у 1909. годину, а писана, како веле, дуги низ година, та песма је сестра овој Змајевој о једначењу свих људских бића. Није ли њен финале, онај обрушавајући метафизички крик, исто то? Велики песници мучили су, изгледа, исту муку. Није им било помоћи, и ми о томе ништа не знамо, али смо им, ипак, саговорници. Они су поставили питања и одговоре нису очекивали, одговори тек стижу, можда.

Да су Лаза Костић и Змај познавали један другога у саму душу, ја у то много не сумњам. Њих је време у којем су живели и писали свакодневно вукло за рукав и није им дало да до краја расправе оно што су започели у својим разговорима.

Постоји и један документ о томе да је Змај дубински проникао у поетику Лазе Костића. Једно писмо из 1868. године, упућено од Змаја у Пешту. У писму се он поистовећује са Костићем (у сну, наравно) и пише једну песму, какву би његов побратим умео написати. Песма је насловљена са *Неслоги*, тој дивној особини Срба̂ља, кроз векове. Поучно је изнова оживети то ваљање вокала, те ударе смисла кроз игру, кроз звук. Змај прети опакој *неслоги:*

Ал већ је ломно твоје станиште,
И векови су кратко даниште
Пропасти мора твоје семе зло . . .
Данише ово . . . и дан ише то!
И сложна чета већ се примиче,
Ломи ти силу и саломи ће.
А српска вила духа премила
Ево је видим већ се спремила
И српству даје из недара дар,
Новоме добу нову примену
И место дично српском имену,
На славу нашу, на душмански квар.
Ти кад се сурваш у проклетства дуб
Тад ће се умни умножити љуб —
Престаће она врашка навала
Ваљати вале као Авала.

Гле како нам, из 1868. године, одјекује семантички конкретизам, измишљен у поезији ту недавно!

Двојица наших романтичара разговарали су читавог живота и разговори су остали недовршени. Значајно је забележити да им је, и по дану и по ноћи, сјала језичка буктиња савременика, песника, — Борђа Марковића Кодера, о којем као да се ни данас ништа не зна. Било је то доба лепих заноса, не само националних, како се о романтизму, иначе, говори.

Све своје најбоље наши песници створили су из онога што је била сама њихова људска судбина. Оно национално није их остављало, као нити нас, данас, равнодушним. Али, шта је то према људском, према постојању, према космичком? Према оном о чему су певали и Лазар и Јован?

Кажу да њих двојица, можда, и нису познавали Кодера, лично. Ја сам склон митовима, легендама, а ако њих нема — онда и самим анегдотома. Неке од њих стигле су у *овде*, ових дана. Да је Кодер, будући тумач или путујући глумац, ретко навраћао у Нови Сад. А када би навратио, Јован и Лазар приредили би целоноћне седељке уз истанчана јела и пића, не би ли их Кодеров геније накратко обасјао. Надземаљска светлост Кодеровог језика задуго је потом блистала и у њиховој поезији, у јединственом једначењу, евоцирајући њихово златно доба. Змају — Змајево. Лазару — Лазарево. Кодеру — Кодерово. А нама — све њихово, сажето у детелину са три листа, обична листа, песничка.

Вујица ***РЕШИН ТУЦИЋ***

ОД ЕПСКОГ ДО ТРАГИЧКОГ МАКСИМА ЦРНОЈЕВИЋА ИЛИ КОСТИЋЕВА ПРЕОБРАЗБА НАРОДНЕ ПЕСМЕ

Женидба Максима Црнојевића, једна од најдужих и најпотреснијих пјесама наше народне епике, горка прича о крвавој свадби и братоубилачком покољу на тлу зетских владара из XV вијека, инспиративност своју умногоме дугује снажној ријечи пјевача Милије и његовом чудесном смислу за откривање драматских садржаја људског живота. На тематском плану пјесме из комплекса државних и породичних проблема избија трагика личне судбине младог црногорског кнеза Максима, који, најприје безгранично лијеп, а затим болешљу лишен љепоте, губи свој идентитет и под туђим ликом учествује на својој сопственој свадби, па зато очајан, али разлозима задате ријечи приморан да у лијепом побратиму Милошу гледа себе неоствареног, он напокон, у тренутку диобе зетовских дарова, отказујући покорност и оцу и обичајима, свечани чин женидбе претвара у крвави обрачун међу сватовима.

За двадесетогодишњег Лазу Костића, иначе одушевљеног народном поезијом, Шекспиром и хеленском трагедијом, и није могло бити крупнијег изазова до тога да се у особујном литерарном сплету до најжешћег пламена потврди и његова филозофска мисао о врховности љепоте која се, ето, управо стихом оживотворила и донијела му помирење између великог свијета и малог народа. Доживљавајући кобност љепоте као почетни импулс епске грађе, разапет између властите лирске суштине и трагичког језгра приче, пјесник се преметнуо у драматичара и у временском распону од око двије године створио самосвојно

и особено дјело, „трагедију у пет чинова" *Максим Црнојевић* (1863).

Развој трагичне радње Костић је везао за већ готов мотивски модел женидбе и приступајући му шекспировски слободно, он је на нов начин провео уодношавање ликова, док је на другој страни слиједио своје хеленске узоре и узроке катастрофе смјестио у сферу судбине, па ток и исход драмског сукоба увелико попримају димензије страдања античких јунака. Поштујући само главни склоп догађаја у оквиру фабуле народне пјесме, аутор се потрудио да већ у првом чину, који у цијелости има карактер експозиције, учини радикалан корак у правцу мотивације и психолошког усложњавања будућих збивања тако што је увео у пјесми непостојећи мотив љубави између Максима и лијепе дуждеве кћери Анђелије, која ће касније бити испрошена за њега, али без њиховог знања а по договору родитеља. Овом интервенцијом постигнута је могућност за снажнији сукоб између љубави и побратимства, који ће се јавити као основна сфера за развој трагичне кривице, јер Максим и Милош су побратими и међу њима не смије бити тајни, па ипак, Максим је пред Милошем затајио своју љубав према Латинки, чиме се грубо огријешио о моралне принципе тог времена. Управо у тој тачки млади драматичар је начинио и један од најтежих пропуста, јер је, у складу са својом романтичарском жељом да створи што више трагичног набоја, увео још једну тајну везану за Максимов боравак у Млецима, а то је убиство Анђелијиног брата Марка. У једном од својих скривених ноћних сусрета са заводљивом Млечанком Максим је убио њеног брата, а онда се нагло вратио у Црну Гору, што је изазвало осветничке планове Маркове жене Филете и његовог млађег брата Борђа, а о чему ће Максим такође ћутати пред Милошем, доводећи га тиме у смртну опасност кад се овај у улози младожење буде нашао на дуждевом двору. Тако је Костић у тежњи за драматуршком разбарушеношћу унапријед умањио пуно саосјећање са Максимовим страдањем и учинио га донекле недостојним трагичним јунаком, јер не приличи његовој части и имену, нити његовој племенитој снази у борби са силама зле коби, да на души, ни у трагу, носи један злочин и да шутњом припрема могућност другог.

Трагедија почиње сликом дуждевог двора у Венецији, али не и владарском палатом, већ дјевојачком одајом и Анђелијиним љубавним сновима, које грубо прекида њена снаха Филета, супродстављајући им осветничку мржњу. Умјесто Марковог лика, Анђелија је за парастос извезла лик Максимов, јер њена љубав према драгом једнака је тузи за братом. Између ње и њене љубави стоји море које по-

стаје мјера непресушне чежње, јер Анђелија се валовима обраћа као најближим пријатељима зато што су својом пјеном додирнули вољеног јој човјека, што су понијели и пренијели сву силину његове младости и љепоте, од чега су и сами постали крепкији и бјешњи. Анђелијина пјесма је лирска пролегомена трагичним збиваньима која ће у свој тежини психолошких процјепа увијек носити нешто од узнесене и меке поетичности Лазе Костића. Емоционалном набоју Анђелијине бјеличасте чежње и њежности контрастира се тамни валер Филетине мржње, која је по карактеру лик са највише романтичарске жестине, живо „сукобиште страсти", што чак и у једном оваквом дјелу маштовитих „укрштаја" може опстати само као литерарна конструкција.

У другом слоју експозицијске грађе Костић је увео државне разлоге, гдје се из дијалога дужда млетачког и Ива Црнојевића јасно види да брачни савези међу владарским породицама представљају прије свега политичке потезе и да се ради државне сигурности понекад тргује животима, чиме је у драми до вишег ступња критичности доведен упрошћени народни став да су женидбе туђинкама увијек доносиле несрећу. Међутим, просидба дуждеве кћери много је важнија из аспекта изазивања судбине, јер Иво Црнојевић неколико пута подвлачи љепоту свога сина Максима, покушавајући да том изузетношћу стане уз раме млетачком богатству и моћи, а у ствари ће нагазити на пут што води у катастрофу. Тако поносни отац, а сујетни владар — „виолентни Динарац", што би рекао Јован Цвијић — надређује сјај Максимовог лица алемским очима венецијанског лава, па се чак и у мач куне да нема љепшега јунака цијела Латинска и не слутећи како ће лако потамњети „светло сунце лица његова" и како ће се похвала да „у хиљади му нема лепшега" извргнути у своју супротност да „у хиљади сад нема ружнијег". У овој пресудној тачки везаној за потезање трагичне кривице Костић се чврсто држи народне пјесме, ослањајући се на кобност љепоте као њему најинспиративнији мотив, пошто наш пјесник сматра да Максимовој трагедији нема равне чак ни код Шекспирових јунака и да је Ричард III мање несрећан, јер, за разлику од Максима, он је ружан од рођења, он није никад ни окусио што значи бити лијеп, па лишен тог искуства, не може ни осјећати сав бол и страхоту суочења са ужасом изгубљене љепоте.

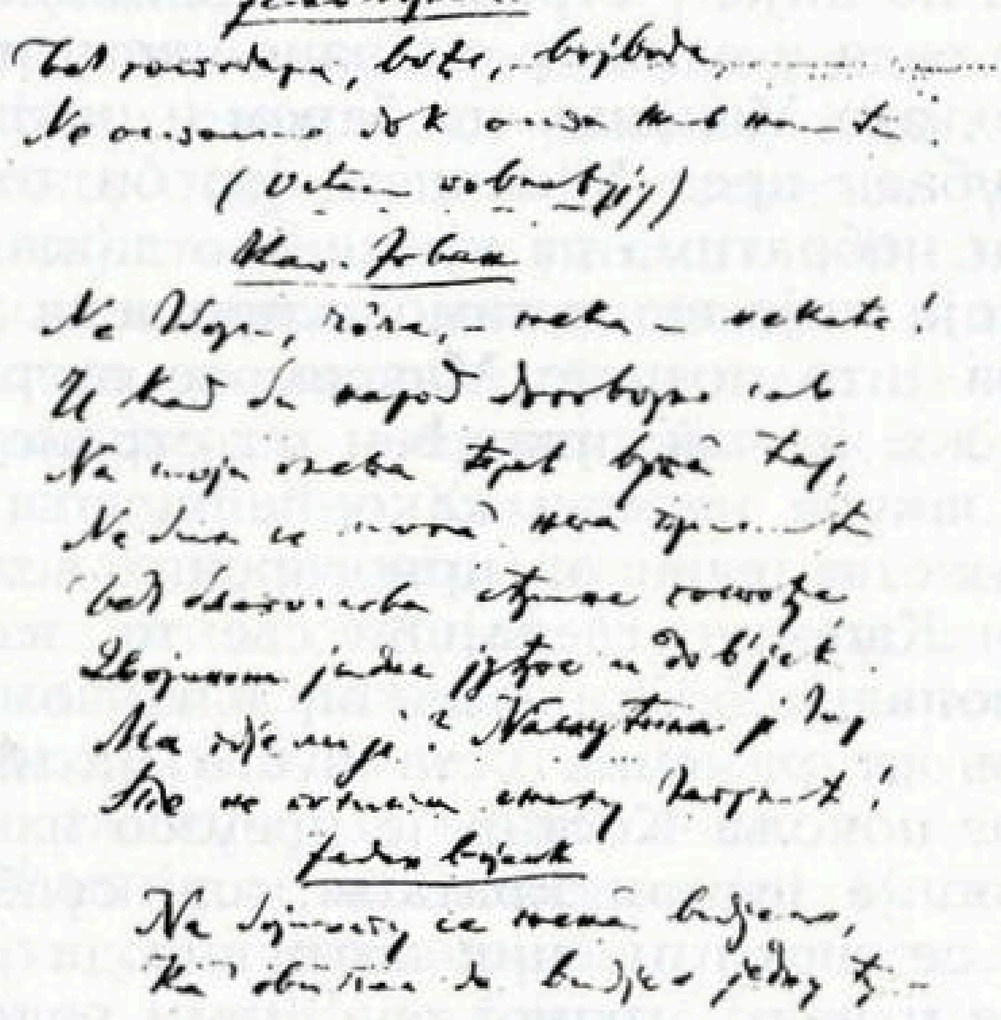
И док је Иво Црнојевић, повучен суновратом претјеривања и хвале, баш као у народној пјесми, блистао пред задовољним дуждем од Млетака, урок је боловањем сломио његовог чудесно лијепог сина. Зато у другом чину

Костић отвара простор за трагична збивања и радњу пребацује у Црну Гору, на Жабљак, гдје сценом између већ унакаженог Максима и његове саосјећањем испаћене мајке Јевросиме започиње психолошка драма главних јунака са првим акцентима будућег заплета. У наизмјеничним репликама које често прерастају у монологе — или, како их Костић назива, „самозборе" — осјећа се сва неисказива мука што је снашла мајку и сина, а ријечи баш као да им се мимоилазе, јер они су у некој врсти отуђења, неспособни за дијалог, исувише везани несрећом да би о њој говорили једно другом у лице и узајамно се позљеђивали. Запјењени јампски десетерац којим је Лаза Костић изненадио и запањио оновремену публику и критику управо је најснажније зазвонио у моментима Максимових психолошких ломова, кад он у себи осјећа судare супротности космичких размјера, јер у њему се туку рај и пакао, анђео и сотона, он јуриша клетвом и на самога бога, оптужујући га „што није крастав као што је он", и „кад је бог, што није богињав". Па ипак, у црнилу његове душе има нешто што га кријепи и баца благо свјетло тајне на изморено срце. И Максим се, загледан у море, сјећа своје љубави, али његова визија пучине није онако њежна и пјенушава као у Анђелијиној пјесми, већ је и водено лице постало „рапаво" и „нагрђено", па је све попримило боју Максимовог пада и трагичног обрата из среће у несрећу. „Ej, море, и ти ми се измећеш", уздах је бића што се у нужди сукоба са силама које га надрастају суочило са властитом немоћи и остало само против непријатељског свијета. Зато груби Максимов насртај мачем на свој црни лик у огледалу симболично указује на сав ужас његове спознаје о губитку идентитета, што он заогрће горком иронијом, сагледавајући себе као некога ко је обрнуо своју природу „ко истрошену стару хаљину" и кога би требало једноставно распарати да би се дошло до изгубљене суштине.

Губећи се у бујици антонимских изражаја и двосјеклих игара ријечи, драматичар задихано слиједи пјесника и, једва га сустижући, не заборавља да нови ослонац у динамици драмских збивања потражи у етичкој сфери — у побратимству између Максима Црнојевића и Милоша Обренбеговића, што на нивоу развоја трагичке радње доводи до неочекиваних психолошких усложњавања у односу на модел народне пјесме и представља извор раскошне надградње епског материјала.

У тренутку Максимове најузбурканије мисли о свом усуду и можда заувијек изгубљеној Анђелији појављује се његов побратим Милош, који у ледену језу и мучнину претходног призора између мајке и сина уноси дах животне радости и људске топлине. Брзим ретроспекцијским

резом Костић евоцира тренутак рођења побратимства између двојице јунака, када је Милош у боју против непријатеља спасио живот Максиму, и то по цијену ратничког срама за себе и своју чету. Међутим, и поред живота као најкрупнијег залога, Максим неће одати Милошу „недопуштених састанака сласт", јер се завјерио Анђелији на чување љубавне тајне, па ће се у томе зачети и његова трагичка кривица која од овог тренутка почиње махнито да се умножава.



Део рукописа Костићеве драме *Максим Црнојевић*

Повратак Ива Црнојевића из Млетака на Жабљак представља једну од драматски најсложенијих ситуација у комаду, јер она открива сву тежину нужности која спутава слободу дјеловања јунака, ограничавајући их искључиво на акцију диктирану судбином. Иво најприје не препознаје Максима, а када му Јевросима каже да је то његов син, он нагрне мачем на обоје, да би најзад посумњао и у самога бога, јер му чак ни он не може повратити ријеч задату дуждu од Млетака. „Црна лаж" Максимовог бића одједном је постала бљесак на оштрици истине када Иво Црнојевић спознаје безизлаз у који га је довела неконтролисана хвала и када му се мућевито пали у мозгу мисао да је „једна реч победила" их све, и Максимову срећу и владарску силу и божју свемоћ. Па ипак, Костићев Иво Црнојевић се не повлачи као у епском узору, он не чека да га Латини упозоре на протицање времена, што у пјесми износи чак девет година, већ се држи договора са дуждем да у року од мјесец дана отправи сватове, али све то за-

хваљујући наглој идеји која му је синула кад је угледао љепоту Милоша Обренбеговића и одлучио да изврши замјену лица између младожење и дјевера, не устручавајући се нимало да тиме потпуно погази идентитет рођеног сина. Наиме, у складу са захтјевима конституисања драмске радње, Костић се брже него епски народни пјесник одлучује за ову кобну игру маски, тако да Максим није више само жртва хамартије и очевог динарског менталитета, већ је овај пут, заједно са побратимом, жртва његових моралних особина које откривају бескрупулозност сујетног владара садржану у надљудском упињању да се не погази задата ријеч, макар и по цијену страдања најближих људи. Ивова жестина ступа сада у службу одбране части и образа, тако да он не дозвољава Максиму да барем и накнадно открије тајну своје љубави пред Милошем, јер би то могло поколебати његовог побратима да крене као лажни младожења по невјесту, која није више само испрошена дуждева кћи, већ и дјевојка што познаје Максимове загрљаје и чезне за њима. Максим је чак принуђен од стране родитеља да се патетично закуне на мач како ће чувати тајну у име разлога отаџбине, а један од црногорских великаша, Ивов синовац, Јован Капетан, гледајући све то, изражава неку врсту традиционалне бојазни да би њиховом земљом могла потећи крв „с румених уста пусте Латинке". Слутњу братоубилачког покоља Костић је преузео из народне пјесме и саопштио је једном кратком, али судбински јаком репликом, док се епски пјесник потрудио да је на устаљен начин прикаже у виду „грдног сна" који редовито доноси обистињење.

Тако су се најзад кобност љепоте, задата ријеч и побратимство сусрели у једној чворној ситуацији, када догађаји почињу да се заплићу вртоглавом брзином и када та три основна мотива постају три силнице за рађање суштинског сукоба трагедије који се успоставља између правог лица и маске, између истине и лажи, и, напокон, између игре и збиље. Иво Црнојевић постаје својеврстан сценариста и редитељ „представе" коју ће црногорски сватови одиграти на дуждевом двору, тако да већ пред својим велможама на збору уочи поласка у Млетке и сам набацује маску традиционалног свечаног одијела и оружја, те достојанственим држањем успијева све да их придобије за покрет, чиме отпочиње његова блистава маскарада са, на жалост, трагичним исходом. То је уједно тачка у којој се најснажније одвија „укрштај" између народне пјесме и Шекспирове драматургије, чему је Костић свјесно тежио и што је трагедији *Максим Црнојевић* дало посебну вриједност, приближивши је европској романтици шилеровског типа. Увођењем у пјесми непостојећег лика Надана

Бојимира писац се још једном окренуо свом великом драмском узору и, у настојању да створи неку врсту протутеже акцији Ива Црнојевића, он је од Надана начинио интриганта са већ толико пута у критици уоченим особинама Шекспировог Јага, с тим што му сва негативност карактера произилази из његовог латинског поријекла, у чему се Костић опет враћа ставовима народног предања. Надан безуспјешно покушава да посије заваду међу црногорским првацима, али га то не обесхрабрује, јер вјерује да његов тренутак долази тек у Млецима, када ће открити сватовску превару пред дуждем и покварити спасоносни план Ива Црнојевића.

Трећи чин започиње Максимовим монологом, који је изграђен на фону сватовског весеља, пјесме и здравица, па утолико дубље открива трагику главног јунака, који на својој сопственој свадби није учесник већ само посматрач, с туђим именом и лицем, далек свима, а најдаљи лијепој Анђелији. Његова унутарња драма постаје сада централни проблем трагедије и поприма обиљежја болне ироније, која увелико подсјећа на Хамлетову маску лудила, а којом се Максим као посљедњим знаком интелектуалне снаге брани од свијета и зле судбине. У сусрету са једним робом Максим хиперболом изражава осјећање заробљености властите душе, сматрајући да је његово ропство теже од стварног, јер он и тамницу и окове носи у себи. Док гледа заљубљену Анђелију и наклоњеног јој Милоша, Максима почиње изједати сила љубоморе, што на плану сукоба резултира дилемом између љубави и побратимства. Кључна сцена у том погледу одвија се у галерији дуждевог двора, када Максим, скривен међу сликама, присуствује Анђелијиним страсним љубавним захтјевима, које Милош одбија мислећи на побратима, али уз видљив напор да им још дуго одолијева. Максимови коментари сликарских мотива у ствари се односе на Анђелију и Милоша, а казани су прозом, за разлику од свих дотадашњих реплика главног јунака, јер је иронизирање ситуације често на граници инвективног или саркастичног тона, што би дошло у несклад са тананошћу стиха. Када Милош затражи од Максима да му братски уступи Анђелију пошто се заљубио, Максим то назива „искариотским искањем", из чега се развија директни двобој мислима. Њих двојица западају у дугачке „самозборе", који само продубљују неспоразум, јер Милаш се у својој племенитости покајао и повукао ријеч, али је Максим у својој повријеђености, и, не баш занемарљивој очевој виолентности, остао при убеђењу да га је побратим издао и зато му даје Анђелију као невјерном псу. Њему психолошки више одговара да се Милош није предомислио, јер тиме подсвјесно изравнава рачуне с њим и кажњава

себе за раније учињени гријех према побратиму, мада још увијек нигдје отворено не признаје своју кривицу.

Дилема љубави и побратимства остаје отворена и током четвртог чина, који се такође одвија у Млецима, али са знатним усложњавањем сукоба. Милошеву заљубљеност у Анђелију примијетио је и Јован Капетан и о томе обавијестио Иву Црнојевића, па Иво увријеђено савјетује Максиму да најзад открије тајну побратиму и да се врате у Црну Гору без невјесте. За средство Максимовог обрачуна са побратимом Костић бира хамлетовску „мишоловку" тако што Максим сам пише алегоричну пјесму о два сокола и голубици, а пред свим сватовима ће је отпјевати гуслар; у ствари, Надан маскиран у гуслара. Максим је замислио да пјесму попрати театралним гестом поклањања невјесте побратиму, али управо у тренутку најснажнијег ефекта алегорије, Надан је збацио маску и покушао упозорити дужда на црногорску превару, због чега га Иво мученевито убија и доноси брзу одлуку да сватови одмах крену преко мора. Наданова погибија симболичан је наговјештај будућег оружаног обрачуна међу сватовима, јер Ивов коментар да је та крв само „легењ вина" немарно проливен „на невестин скупоцен бели скут", слутња је могуће „крваве свадбе" која ће се одвијати под биљегом младине оскрнављене хаљине.

Иначе, ово је чин Наданових сплеткарења усмјерених на раздор међу сватовима, чији се добар дио, заваран сластима млетачког живота, одлучује на одмјетништво. Заштићени маскама, на Марковој пијаци они се бахато одричу Црне Горе и намјеравају остати у дуждевој служби, али се међу њима изненада појављује једна Црна маска која их све баца на колена јер се под њу скрило ауторитативно лице Ива Црнојевића. Тако се, у ствари, главна маскерада црногорских сватова структурално услојава на још двије мање игре под маскама, које се концентрично распоређују у оквиру главне као покушај одметништва и Наданова пјесма.

У интеракцији са носиоцима главних „рола" у Ивовој „представи" ступају личности са дуждевог двора и не сањајући да учествују у обмани, што, с друге стране, доводи лажног младожењу у смртну опасност када најприје Филета, а затим Борће покушавају да га убију као Марковог крвника. Иначе, накалемљени мотив Филетине двоструке осјећајности, гдје се љубав и мржња приближавају до смртоносности, бива разријешен нагло и без психолошких оправдања. По бројности сцена и збивања четврти чин је најшароликији, а Максим из њега излази донекле залијечен и прочишћен спознајом да је његова себична „ми-

шоловка", због погрешно одабраног интерпрета, могла да буде кобна за његове сународнике, што је ипак превелика жртва у односу на његову личну позлијеђеност.

„Личина је читав свет", стих што га пјевају маске на Марковој пијаци даје општи тон збивањима у „лажљивој" земљи латинској, а када се радња с почетком петог чина пренесе на Жабљак, под маском остаје само Максим, под живом личином, без изгледа на свлачење до „голог лика". Док сватови ступају ногом на сигурно тло властите земље, Ивова маскерада се ближи крају, обмане су далеко за њима, и преостаје још само да се учини посљедњи корак у игри — да се Максим и Милош врате својим стварним улогама младожење и дјевера. „Представа" још траје само за Анђелију, а онда ће пред њом бити окончана на најгори начин. Костић благо одгађа катастрофу и чува се да почетак петог чина не буде и крај трагедије. Поновни сусрет са Жабљаком он слика као индивидуални доживљај, као антејски мотив који је на тренутак обећавао смирај. Зато је Максимов уводни монолог поздрава кршевитим горама пун пијетета према отаџбини, чија га стаменост наводи да први пут искрено зажали што се огријешио о побратимство. Осјетивши се прометејски разапет на родним висовима, он у трагици властитог страдања проналази изгубљену љепоту и, окријепљен, спреман за праштање, креће ка мјесту одакле се чује сватовац. Он поново жели да преда Анђелију побратиму, али овај пут од срца и без ироније, међутим, у томе ће га грубо омести онај „виолентни Динарац" Иво Црнојевић, који у овој трагедији поприма особине и функцију судбине и постаје извор коначног неспоразума између двојице побратима што их још само смрт може помирити. Милош не да Анђелију никоме до Максиму, а Иво је упорно тражи, и то под пријетњом силе. Мислећи да Милош жели задржати невјесту за себе, тек пристигли Максим потеже мач и пробада свога побратима, што представља дефинитивно испуњење кобі. Згранута Анђелија с гнушањем окреће леђа дивљој земљи и људима док се око ње распламсава братоубилачки рат. Она ће се, преварена, али достојанствена, вратити у Латине, желећи да што прије заборави „црни овај сан" у који се изродила њена чиста дјевојачка чежња. Максим се најзад до крви приклања побратиму и убија се над мртвим Милошем у пуном патосу покајничке љубави. Румени цвијет Наданове латинске крви на бијелом скуту несуђење жабљачке невјесте почиње да буја и да се точи новим вином сватовског клања, чија жртва постаје и сам Иво Црнојевић. „Па и мене си исполиво сву", узвикује у лудилу мајка Јевросима, чија се радост дочека невјесте у дворе извргнула у пустош крвопролића и погибељ оних

које је чекала. Преко њених најдражих прешле су болест, лаж и смрт, три најгрће друге, па су за њу разлози живота дефинитивно исцрпљени. Након фрајтаговског „момента посљедње напетости", када полудјела Јевросима мине сценом, Костић ван реалног попришта збивања отвара провалију метафизичке студени, да би нашао мјесто мајчинском болу. Страдањем мајке Јевросиме писац поентира катастрофу у најплеменитијем смислу романтичарског патоса и гради врхунац у катарктичком слоју трагедије када сви јунаци плачући клекну обједињени осјећањем универзалног бола. Тиме је Лаза Костић уједно оплеменио завршницу народне пјесме и разорио доминантну улогу заваде због млетачких дарова, показујући још једном да су при преводу епског модела у драмски не само могуће него и нужне снажније драматуршке интервенције.

Иако је био одушевљен народном традицијом и романтичарском тежњом за обнављањем националних културних вриједности, Костић није желио бити само покорни подржавалац епског садржаја и рјешења, јер је стваралачки био дубоко свјестан различитости конструктивних принципа између поезије и драме. Зато његов *Максим Црнојевић*, по креативној слободи у приступу теми, надилази све драме XIX вијека инспирисане народном пјесмом, а у погледу ступња оригиналности и квалитета преображаја епског модела у драмски припада му једно од најистакнутијих мјеста у нашој драматургији уопште.

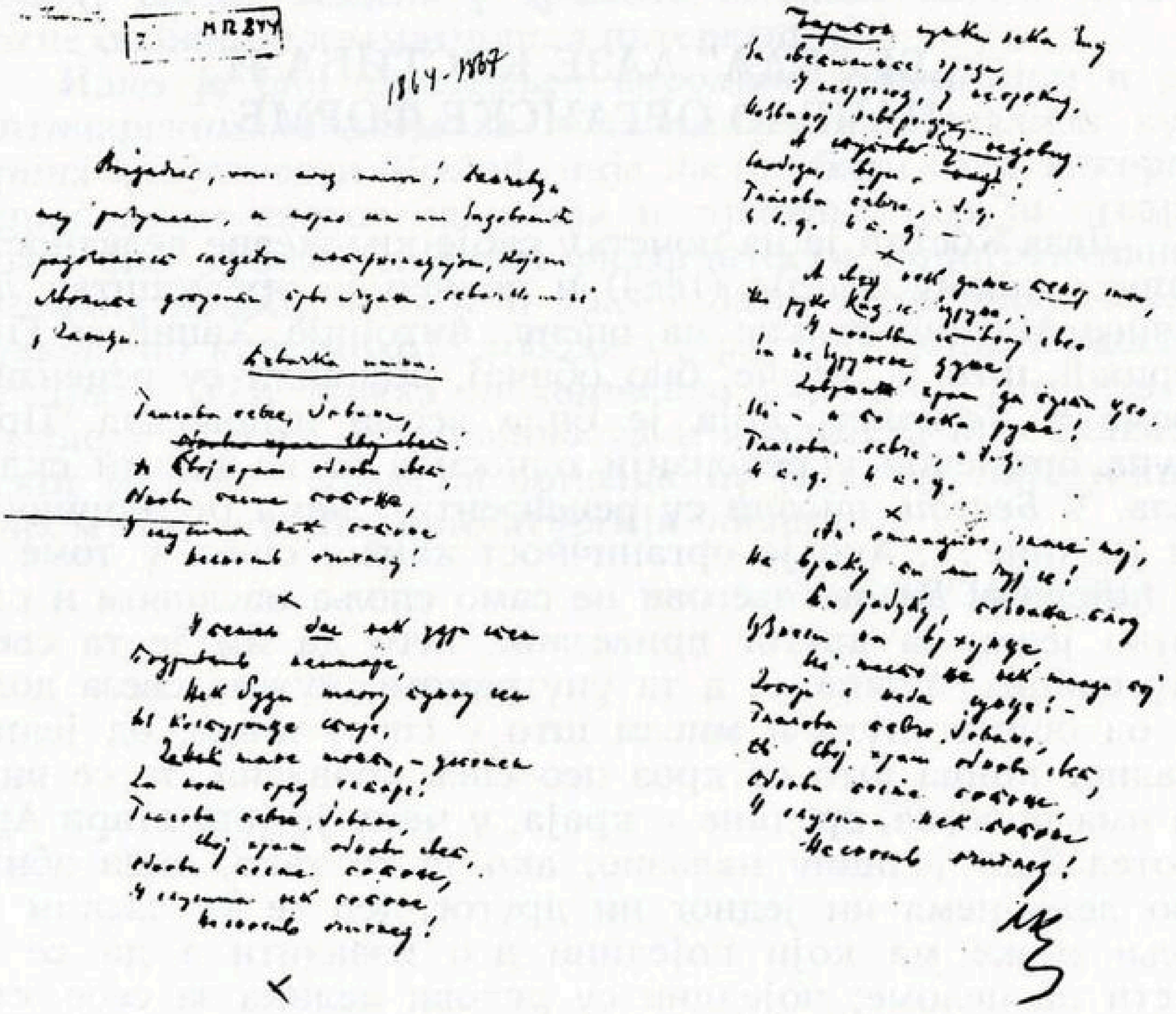
Гордана МУЗАФЕРИЈА

„БЕСЕДА" ЛАЗЕ КОСТИЋА И НАЧЕЛО ОРГАНСКЕ ФОРМЕ

Лаза Костић је на почетку своје књижевне делатности написао поему *Беседа* (1864) и поднео је уредништву *Летописа Матице српске* на оцену. Антоније Хаџић и Гига Гершић, што је, иначе, био обичај, објавили су рецензију поеме у *Летопису,* која је била веома неповољна. Прва група примедби у рецензији односила се на општи склоп дела. У *Беседи,* писали су рецензенти, „нема органичности ни јединине . . . Ако је органичност каквог спева у томе да су поједини делови његови не само споља насловом и случајно један за другог привезани, него да им је та веза унутрашња, нужна . . . а та унутрашња, нужна веза долази од општег духа и мисли што у спеву дише, од једног главног конца што се кроз цео спев провлачи, те се види да има почетка, средине и краја, у чему је још стари Аристотел баш јединину налазио; ако је то тако, онда збиља ово дело нема ни једног ни другог, јер се ту сасвим по вољи може ма који поједини део извадити а да се не осети на целоме; поједини су делови целина за себе, случајно свезани, а никако нужно и органично. Ако ће да буде спев какав органична целина са унутрашњом јединином, нужно је да има или какав објективни догађај који ће кроз цео спев као главни конац пролазити и с којим ће све споредно у нужној свези стајати, или да има каква личност око које ће се све као око средсреде врсти, или најпосле посебице у алегорији треба да је оно што ће се оличити у њој као какав апстрактни, општи, јасно обележен појам или мисао".[1] Пошто у делу такву јасну, главну

[1] *Лаза Костић,* СКЗ, Београд 1960, 108. Приредио Младен Лесковац.

мисао, лик или радњу нису пронашли, рецензенти су закључили да је дело „погрешно", композиција слаба, раскомадана, а тиме и утисак непотпун. Друга група примедби тицала се стила поеме. Замерали су да је магловит, замршен, препун претераних игри с метафорама и римом, као и недоследности у развијању песничке слике (катахреза). Доводили су стил *Беседе* у везу са рококо-стилом, затим га упоређивали са стилом барокних песника Бованија Батисте Марина и Данијела Каспара фон Лоенштајна. На крају предложили су да се из поеме издвоји и објави као посебна целина балада *Жртва Шејтану*.



Рукопис песме *Певачка имна*

Није тешко утврдити да су рецензенти Костићеву поему вредновали полазећи од теоријских поставки књижевног класицизма, јер су инсистирали на објективном догађају, који треба да повеже делове текста у затворену целину, и строгом поштовању јединства тона у делу, тј. поштовању забране мешања особина различитих књижевних врста и родова у једном тексту. У одбрани штампаној под насловом *Одговор на „Мњење о Костићевој Беседи"* Лаза Костић није оспоравао тачност тврдње да је *Беседа*

мешавина лирског, епског и драмског, као и да у њој нема онакве врсте повезаности између делова какву су тражили рецензенти, већ је настојао да објасни књижевну концепцију на којој целовитост његовог дела почива. Другим речима, спор са рецензентима Костић није водио око чињеница текста (осим у једном детаљу), већ око књижевно-теоријског контекста у коме те чињенице треба сагледати.

Тако је Лаза Костић, прво, опширно објаснио шта је у *Беседи* „главна идеја" која повезује делове у целину. Она се, укратко, састоји у следећем. У актуелном спору тога времена о будућем правцу културног развитка између алтернативе даљег развоја са ослонцем на усмену књижевност или стварање по угледу на западноевропске књижевности, Лаза Костић залагао се за средњи пут: велику традицију усмене књижевности — која је била позната и призната у европским оквирима, а тада је већ слабила — треба оплемењивати достигнућима савремених европских књижевности. „Стара вековита јабука Дријаде народног песништва", објашњавао је песник, „мора се калемити; што странији калемци, само ако су племенити, тим боље."[2] На могући приговор да се увођењем страног губи идентитет домаћег, аутохтоног, Лаза Костић дао је следећи одговор: „Јупитер остаје Јупитер и у бичијој кожи и у облику златне кише и у перју лабудовом; вила остаје вила и у стајаћем руву домољубачких слава и у шарама глумачким и у забавном преобразу беседином".[3] То је основна, „главна идеја" овог дела. Она је очигледно програмског карактера, прожимање са страним је неопходно с обзиром на тадашњи ниво аутохтоне традиције усменог песништва — што је добит која не окрњује оно изворно у њој. Ова идеја персонификована је у лику српске виле, да би се у једној историјској поворци слика приказали различити облици кроз које је она до тада пролазила, прожимајући се са страним културним традицијама. Након кратког увода, поворка слика почиње „од оног доба што га се сећање народно најрадије маша, од времена Душанова, од *Славе*".[4] Ту је описан настанак националне културе, писмености и књижевности. Општи склоп поеме Костић, даље, објашњава на следећи начин: „У мајестозном алегру тог малог ставића (. . .) прикривен је трагични моменат вилин; превелика срећа (. . .) раздражила је завист боговску и ево је изненада, те страшне зависти, а упрепашћена вила једва још има каде да испрати уклањајуће се представнике радости своје (. . .) тугујућим адацијом *Нарицања,* што се

[2] Ibid, 383.
[3] Ibid, 384.
[4] Ibid.

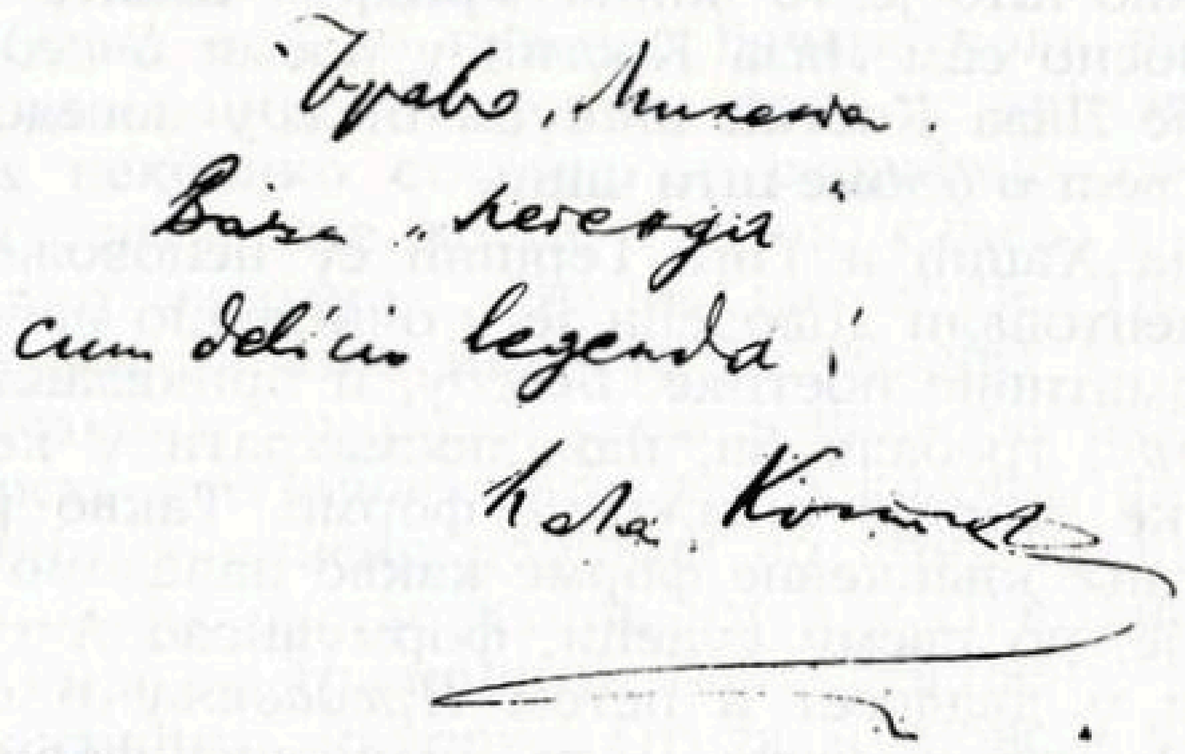
мало после прегоревајући сабере у позив на освету будућности у патетичном анданту *Косовке девојке,* ал' напослетку пробије у френетичном алегрету иронијске *Здравице* на издајнички опортунитет Вука Бранковића и његове партије, што је мислила невидовном реакцијом да спасе онај чемерни окрњак већ проиграног живота. Последица те реакције оличена је у *Шејтановој жртви* . . . Да је делија ове поеме смртна особа, сада би имала наступити смрт; ал' делија је бесмртна, и тако заузима место смрти морални расток, разилазак уморених душевних сила, нестајање сензуалности истока, и то је казано у страстовитом андантину *Харема.* — И сад почиње бесмертије вилино претрпљивати своје пречишћавање, своје каљење . . . Примила је у себе скорупе источног песништва и опет је Српство остало неповређено у њојзи: и дјева родила, и дјева пребила јеси! Зар то није *Благослов* четировечне *Клетве?* Тај благослов је за сада оличен у позоришту, као најзгоднијем заводу за представљање најлепших момената тог препорођења. Ово би доста било да се потпуно разуме органична свеза *Беседина.*"[5]

Костићево тумачење показује да делове поеме повезује иста идеја чијој сврси служе, само што та веза између делова припада дубљим слојевима текста, не неком објективном догађају, као што су то очекивали и тражили Костићеви критичари. Главна идеја истовремено је отелотворена у сваком делу целине по романтичарском начелу симболизације (сваки део поеме је пример једног вилиног преображаја), као и у целини састављеној од тих делова. Због тога се између делова и целине ствара извесна напетост, део је довољан сам себи, може се апсолутизовати, а истовремено је и функционални део читавог текста. У пракси овакав композициони поступак производи утисак фрагментарности, асиметрије и недовршености. Дело је отворено за даља дограђивања, нема правог краја, завршава се садашњошћу, али се и даље може допуњавати новим вилиним трнсформацијама. Сваки од тих делова имао је, још, и своју посебну форму, тј. био је написан другачијом врстом стиха, на другачији начин је био римован, имао је своју особену поетску синтаксу и стил. Тиме је њихова међусобна различитост, тј. релативна самосталност у склопу целине, била још јаче наглашена. Док је песник класицистичке оријентације у књижевности уливао садржај у већ постојеће песничке облике, чија су правила за ту врсту тематике већ унапред била утврђена традицијом, Лаза Костић је, насупрот томе, облик целе песме изграђивао полазећи од посебности садржаја сваког одељка целине,

[5] Ibid, 384—385.

и то тако да се за сваки одељак пронађе стих који ће својим особинама на адекватан начин изражавати садржај у њему. То се може доказати анализом текста.

Први, уводни, део *Приказа*, написан је симетричним осмерцем. Тај стих је, с обзиром да је коришћен за различите садржаје у поеми, неутралисан у својој традиционалној семантичкој обележености. Али је, зато, следећи део, *Слава Душановог доба*, написан епским десетерцем, стихом чија употреба у усменом песништву најпре одговара оваквој теми и изазива асоцијације, како се у 19. веку уопште сматрало, на славну прошлост. Туга због изгубљене славе описана је полисилабичким стихом, који је Костић употребљавао и у другим делима, када је писао о тузи због губитка драгог пријатеља или вољене особе. Четврти део, чији тон Костић одређује као патетичан, написан је симетричним јампским десетерцем. Пети и шести део написани су истом врстом стиха, али је значајна разлика између њих у начину римовања. Иронична *Здравица* је римована на начин који је Лаза Костић, што је у литератури већ запажено,[6] употребљавао у својој сатиричној поезији (цео одељак је написан на две-три риме), док се у *Жртви Шејтану* семантички ефекти постижу променом у начину римовања и изостављањем риме. Чулност *Харема* описана је темпом који се у односу на претходну групу стихова осећа као бржи — четверцима с наглашеним учешћем хетерометричних стихова. *Клетни благослов* написан је јампским десетерцем без стабилне цезуре, који је Костић највише употребљавао у писању трагедија, што одговара свечаном, подигнутом тону завршног дела поеме. Тако је сваки одељак поеме имао посебан, другачији облик, прилагођен тематици сваког од њих.



Део писма упућеног Милети Јакшићу

---

[6] М. Лесковац, *Лазе Костића „Беседа", Из српске књижевности,* књ. II, Нови Сад 1968, 51—52.

Да је оваква композиција поеме песникова намера, не случајност, разумљиво је и из других исказа у *Одговору на „Мњење о Костићевој Беседи"*. „Свеколика вештина, па и песништво, своди се на две дијаметрално укосне силе, на овапућивање мисли и на овамишљавање пути; слога тих двеју сила зове се форма, облик."[7] Тврдња да су садржај и форма јединствени, недељиви, поновљена је у истом тексту још једном, само другачијим речима: „У формалном обзиру држао [сам се] најслободнијег начела ритамске сличности, уколико се ритмом и сликом обележава распоред и полет вољности".[8] На закључак да су приказана теоријска схватања песничког облика *Беседе* веома важна за разумевање Костићеве теорије стваралаштва и књижевне уметничке праксе, а не усамљени експеримент или ставови које је формулисао само зато да би се одбранио од критике, упућује и један његов каснији књижевно-критички текст. Када анализира *Бачки растанак* Бранка Радичевића, он своје примедбе поставља полазећи од односа „мисли" и „пути", „ритмосличности", тематике и облика. „У Бранка је, бар према Шилеру, облик неизграђен . . . Погледај у *Звону* како је сваки предмет одјевен у свој облик, па како је један у други ужљебљен. У Бранка, напротив, облик се мења према песниковој вољи и ћуди, а не према предмету. Весељу је у њега иста размјера, исти ритам, као каквом боју јуначком. Он пјева о Косову онаким истим риторнелом, онако дитирамбијски, поскочички, као што поцупкује у колу (. . .) по мени то збијање тако разних предмета у један калуп долази више неумјесно но фино."[9] Кључна примедба упућена версификацији Бранковог *Бачког растанка* јесте да се с променом предмета исказа у песми, преласком с једне на другу тематику, није мењао њен облик, као што је то чинио Фридрих Шилер у *Песми о звону*, односно сам Лаза Костић у поеми *Беседа*. Може се рећи да је Лаза Костић пишући *Беседу* поседовао теоријску самосвест о ономе што чини.

Антоније Хаџић и Гига Гершић су неповољан суд о *Беседи* аргументовали доводећи је у очигледно непримерен контекст нормативне поетике. *Беседу*, и приказана схватања у *Одговору*, требало би, пак, посматрати у контексту романтичарске теорије књижевне форме. Такво романтичарско схватање књижевне форме какво налазимо код Костића први је, по свему судећи, формулисао Аугуст Вилхелм Шлегел у двадесет и петом *Предавању о драмској уметности*. На питање шта је то књижевна форма, он је

---

[7] *Лаза Костић*, СКЗ, Београд 1960, 383.
[8] Ibid, 385.
[9] *Гете и његова народна свијест; Зета*, Цетиње 1885, бр. 5, 35.

одговорио полазећи од два супротстављена схватања, механичког и органског. „Форма је механичка када се она ваљском принудом додељује некој грађи као случајни додатак, без икакве везе с природом те грађе . . . Насупрот томе, органска форма је прирођена; она делује конструктивно изнутра и своју одређеност поприма истовремено са потпуним развојем свог зачетка . . . Једном речју, форма није ништа друго до карактеристична спољашњост, изражајна физиономија сваке ствари, која (. . .) даје истински доказ о својој скривеној суштини.”[10] Другим речима, књижевни облик настаје у складу с духовним садржајем дела, по његовом диктату, тако да се не могу разлучити једно од другог. Књижевна дела написана по начелу органске форме изгледала су, са становишта традиционалне поетике, као аморфна, односно као мешавина особина различитих књижевних врста и родова, што се примећује и по тешкоћама у примени жанровских ознака. Тако је Лаза Костић *Беседу* у поднаслову означио као „алегоријску драму без дијалога”. Антоније Хаџић и Гига Гершић оспоравали су тачност ознаке у поднаслову, и употребљавали термин спев, што су, опет, довели у питање тврдњом да у делу нема једнине која је за спев потребна. Један део спева означили су, пак, као уметнуту баладу *(Жртва Шејтану)*. Лаза Костић је у одговору одустао од ознаке у поднаслову и своје дело назвао поемом. У литератури је Костићева *Беседа* означавана још и као патриотско-дидактична поема, дакле као жанровски мешовито дело различитих тенденција. Слично је и са *Бачким растанком* Бранка Радичевића, који се означава као елегија, оба његова кола као дитирамби, а Лаза Костић у цитираном одломку помиње и риторнел. Мада формалних особина риторнела у *Бачком растанку* нема (терцет са првим скраћеним стихом и схемом римовања аха) поједини делови чувеног бачког кола као да одиста имају композицију риторнела: прво се даје нека слика, у наредних неколико стихова се разрађује, потом се опет у једном стиху даје друга, сродна, слика, а она се опет у неколико наредних стихова разрађује. Потреба да се појаве терминолошки именују разумљива је и легитимна, али се оваквим комбиновањем ознака за различите књижевне врсте сугерише погрешан закључак да су то дела која немају сопствени принцип по коме су писана, тј. да је њихов облик настао намерним или спонтаним мешањем правила која су традицијом била утврђена, или прописана, за различите жанрове. Отуда је можда боље да се у оваквим ситуацијама у опису користимо изразом органска

---

[10] *Теорија драме кроз столећа,* књ. II, Сарајево 1979, 150. Приредио Зденко Лешић.

форма, иако овакве појаве нису стилски јединствене. Довољно је упоредити *Беседу* са *Самсоном и Делилом, Споменом на Руварца* или Бранковим *Бачким растанком,* па да се схвати да је знатно већа разлика између два дела написана по начелу органске форме, него између два дела исте врсте која су настала унутар система нормативне поетике. Индивидуалне реализације приказаног начела могу бити веома различите, јер је различита идеја, односно тематика која се отелтворује. Наравно, нису све форме у Костићевом опусу органске, нити је употреба органске искључивала употребу механичке форме. Сраз између класицистичког и романтичарског схватања књижевне форме изразитији је у теоријским расправама него у књижевној пракси.

Уколико је досадашњим излагањем довољно јасно образложено како и у ком контексту треба гледати на Костићеву *Бсседу* и *Одговор на „Мњење о Костићевој Беседи"*, тада је постигнут циљ прилога. Романтичарско начело органске форме у нашој стручној литератури није довољно запажено, а у Костићевом *Одговору* налазимо оригиналну теоријску артикулацију овога начела. Описано начело може да нам буде корисно не само за разумевање полиметријске композиције Костићеве *Беседе,* већ нам може бити од некакве помоћи и у пословима књижевноисторијске карактеризације опуса, па и читавог књижевног периода.

Никола ГРДИНИЋ

НАЈМЛАЂИ КЊИЖЕВНИ ПРИЈАТЕЉ ЛАЗЕ КОСТИЋА

Марко Ристић је негде на почетку свог списатељског рада понудио еластичније виђење књижевних утицаја од оних на које смо навикли. Написаће Ристић тада да у књижевности није важно то да ли неко на вас утиче, већ коме сте дозволили да врши утицај на вас.[1] Из тог угла, дакле, посматраћемо литерарну судбину Светислава Стефановића. Коме је наш критичар дозволио да врши утицај на њега? Ко га је духовно обликовао, ко му је сузио или, пак, повећао интересовања, чију је судбину унеколико и он следио? Какав и колики терет је био приморан да носи читавог живота и да ли се тог терета могао ослободити? Одговор је, донекле, познат. Наиме, у зависности од прилике до прилике, уз име Светислава Стефановића редовно ће се помињати име Лазе Костића; али, дешаваће се исто тако да се уз име Лазе Костића потпуно заборави име Светислава Стефановића, чак и када то буде неопходно. (Но, то је већ неки спољни оквир који ћемо на тренутак занемарити.[2])

---

[1] „Са свим супротно мишљењу које сваки утицај споља узима као оскудицу оригиналности, ја мислим да ништа младом таленту не указује његов прави пут као велики пријатељи и сродници његове душе. Ко не може да поднесе такве утицаје тај ће и сам остати без утицаја на друге душе". Све то пише управо Стефановић у тексту *Песник музичар Алиернон Чарлс Свинберн, Дело*, 1906. године. Дакле, сасвим свесно окретање ономе што је сродно у литератури, и спремност на настављање . . .

[2] Ту мислим на огрешења о Светислава Стефановића, односно готово систематско прећуткивање његовог дела у времену после Другог светског рата.

Чини ми се да у српској књижевности не постоји писац уз чије се име толико везивало име другог писца као што је то случај са Светиславом Стефановићем и поминањем Лазе Костића уз њега. Не само да је готово свака од његових књига довођена у везу са именом Лазе Костића, већ и у неутралним, енциклопедијским одредницама о њему, фигурира Костићево име. Јован Скерлић као да је сажео мање-више целокупно мишљење српске критике у својој *Историји новије српске књижевности* о односу Светислава Стефановића и Лазе Костића. „Али Стефановић има мана које врло јако опомињу на Лазу Костића, чији је он обожавалац и један од врло ретких бранилаца." Дакле, када Скерлић хоће да укаже на Стефановићеве мане, он доводи у видокруг Лазу Костића. И у Станојевићевој енциклопедији, поред основних библиографских података, пише: „У своје време истакао се као тумач и бранилац поезије Лазе Костића".[3] Наравно, сада је то већ врлина, јер је другачије време, но, оно што је битно, то је ово везивање за Костића без обзира на вредносни предзнак. (У тексту *Писци из Војводине* Милан Кашанин ће 1925. године још оштрије забележити повезаност њихових судбина: подвући ће да се Светислав Стефановић истакао као бранилац поезије Лазе Костића, и да, „кад се буде одавала правда Костићу, свакако неће бити заборављен ни његов поклоник".[4])

Можемо се на овом месту присетити како је поводом Стефановићевих књига поезије текло уочавање Костићевог утицаја и колико је то критика различито вредновала. Бошко Петровић под псеудонимом Стеванов у *Босанској вили* 1904. године именује писце који су утицали на Стефановића. На првом месту је Лаза Костић, и то се види у ковању речи: *несавлад, устрој, слет, траj, продор*. У време када Бошко Петровић пише свој текст са изразито негативним судом, неидентификовани[5] В. А. С. из Загреба пише у *Бранковом колу* афирмативно о Стефановићу истичући плодан утицај Лазе Костића. Те исте године и Јован Хранииловић брани утицај Лазе Костића на Стефановића и каже да се та веза огледа „у прецизности и у пуноћи израза и у настојању да тамо где нема при руци згодне речи, скује нов, већином згодан израз или реч . . ."

Антун Густав Матош 1905. године види утицај и Војислава Илића. Али, највећи је утицај Лазе Костића. „Тај утицај је штетан јер се накарађује језик и лепота стиха"

---

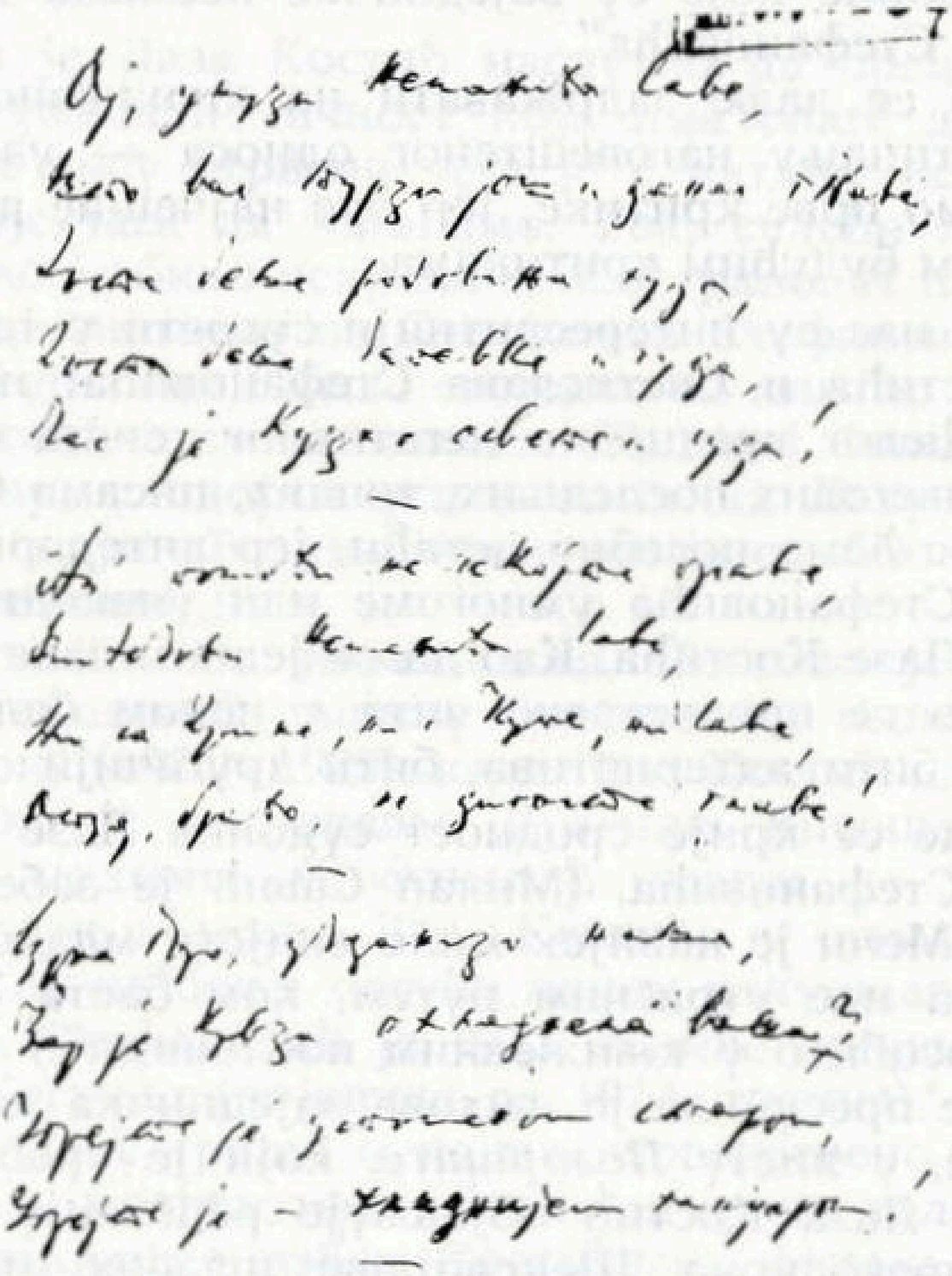
[3] Писац те белешке је Вељко Петровић.

[4] Милан Кашанин: *Писци из Војводине пред рат и после рата, ЛМС*, 1925, XCIX, књ. 303, св. 1, 39—44.

[5] Светислав Стефановић ће близу три деценије доцније написати да никада није сазнао ко се крије иза тог В.А.С.

— подвлачи Матош. И Сима Пандуровић мисли да је Костићев утицај на Стефановића штетан, но Стефановић је ипак знатно умеренији од Костића.

Исте те, 1905. године Павле Поповић у тексту *Стање данашње српске књижевности* помиње Светислава Стефановића и каже да „у њему има нешто од г. Лазе Костића, нешто од Војислава и других . . .”



Рукопис песме *Ој унуци Немањића Саве*

Та веза Лазе Костића и Светислава Стефановића се толико потенцирала и стављала у први план да је Марко Цар нашао за сходно да обелодани свој став о том односу. Цар није задовољан критиком која као да има извесне претинце у које ставља поједине ауторе. И даље говори о вези наших песника и истиче да је та сличност сасвим површна: строфе се почињу истим стихом који се као лајтмотив провлачи кроз целу песму; и један и други употребљавају настране неологизме и имају Шекспира као заједничку љубав. Но, то су само спољашња подударања, каже Цар, додајући да је једино битно да су обојица више рефлексивне него емотивне природе и да се обојица у свом времену издвајају. Сасвим другачије о том односу

пише Скерлићев ученик, критичар *Српског књижевног гласника,* Бранко Лазаревић: „Ачења, песнички каламбури, неуравнотеженост која иде до бунцања, нејасност која се тачно подудара са празнословљем, а срачуната на успех, казивање најобичнијих ствари са изгледом човека који је на путу да открије нешто велико, утисак несклада, реченички обрти, акробатски сликови, ковање речи без потребе, огрешење о логику и граматику, све слика и ритма ради, — то су особине које су заједничке песмама Г. Др Лазе Костића и Г. Стефановића".

Нећемо се даље задржавати на књижевној критици и њеном истицању наговештеног односа — узели смо у видокруг само прве критике, јер оне најчешће дају обрисе и правце свим будућим критикама.

Али, за нас су интересантнији сусрети у тексту између Лазе Костића и Светислава Стефановића: почевши од првог Костићевог вредносно негативног текста о Стефановићу, па до његових последњих, топлих, писама Стефановићу. Тај однос ћемо посебно истаћи, јер литерарна судбина Светислава Стефановића умногоме или унеколико одговара судбини Лазе Костића. Као да се једном зачета матрица поновила. То се првенствено чита у неком одласку у нешто што је бити алтернатива, бити другачији . . .

Ту негде се крије сродност судбина Лазе Костића и Светислава Стефановића. (Милан Савић је забележио Лазине речи: „Мени је навијек мило видјети младога човјека који неће да иде утрвеним путем, ком баста одупријети се већини, особито у књижевним пословима".) Али, да до сусрета дође пресудила је њихова заједничка љубав: Шекспир. Наиме, у листу *Позориште,* који је уређивао Антоније Хаџић, Лаза Костић објављује рецензију на превод безименог преводиоца Шекспирове шаљиве игре *Много вике ни око шта.* Истиче Костић те, 1898. године да је преводилац очевидно млад човек, веома даровит младић, који не зазире ни од какве сметње, али додаје да је сувише нагао, па често и брзоплет. И узима Костић превод и гледа шта треба похвалити, а шта покудити. И углавном куди. „Према свему реченом предлажем, да се рукопис писцу врати. Ако има стрпљења да свој посао прегледа и да га поправи и дотера према мојим напоменама — а и сам ће јамачно опазити многе репе и несклапнине, — биће му од велике користи за други пут, а штета би било да иначе тако даровит младић изгуби вољу за књижевни посао."

И за чудо, млади преводилац у коме препознајемо Светислава Стефановића, први пут се, изгледа, није увредио. Напротив, уместо освете и неповољне критике, коју су његови пријатељи очекивали, Стефановић пише чланак

о *Максиму Црнојевићу* и шаље га Костићу на читање. Тако је почело литерарно, а затим и лично познанство и пријатељство између њих двојице. О томе ће три деценије доцније Стефановић забележити: „Колико је Костић, и поред све искрене и вештачке резигнације, тешко подносио неповољне критике и нападаје — а ко их подноси лако? — види се по одушевљењу са којим је примио мој чланак, са свима његовим почетничким недостацима и невештинама".

Да ли је Лаза Костић наслутио да пред собом има достојног тумача и личност која има снаге да кренс путевима који нису утрвени, или је у питању нешто сасвим друго, остаје нам да нагађамо. Тек, судећи по писмима, пријатељство је било искрено и обострано. И изузетно подстицајно: првенствено за Светислава Стефановића, али ни Костићу сигурно није било свеједно са ким ће разговарати последњих година свога живота. (Радивој Симоновић, сомборски лекар, у својим успоменама на Лазу забележиће да је Лазин најмлађи књижевни пријатељ био управо Светислав Стефановић.)

Но, вратимо се чињеницама. Посебно је занимљиво оно шта Стефановић чини у средишњим годинама послератне модерне (1920—1925), када Лаза Костић избија у први план — како је то показао Драгиша Витошевић — као отац друге модерне. Стефановић сматра да је потребно ревалоризирати и место Лазе Костића у српској књижевности, и то на најбољи могући начин покушава да покаже.

Наиме, Стефановић је 1922. године приредио *Антологију Лазе Костића* (појавила се 1923. године),[6] којом се у Костићевом делу тражи и налази првенствено оно што је инспиративно, продуктивно, битно за други талас модерне. И тај Стефановићев избор Костићевих песама уз исцрпан предговор као да чини још један делић мозаика, који има да нам покаже место Светислава Стефановића у тим узаврелим годинама српске књижевности.

Свој предговор наш критичар је поделио у два поглавља. Прво поглавље чине *Кратки подаци о животу и раду*, писани крајње прецизно, штуро, са само понеком живљом реченицом која открива Стефановићев однос према Костићу. Помиње у једној јединој реченици Костићев „позни платонски роман" у кући Дунђерских и помиње да у рукама држи преко 120 писама из последњих десет година Костићева живота. Узгред, бранећи обимом мало Костићево књижевно дело, Стефановић у том првом по-

---

[6] Књигу је издала „Народна књижница" из Загреба у едицији „Наши пјесници". (На корицама књиге читамо да су то: Прерадовић, Прешерн, Јакшић, Назор, Матош, Костић, Грегорчић и Враз.)

глављу тврди да је Костићево дело много значајније од Змајевог и Јакшићевог дела.

У другом поглављу, насловљеном *О Костићевој поезији,* чита се исцрпна анализа Костићеве поезије. Поново се помиње Змај и тврдња да се у претераној неједнакости и шароликости мора направити антологијски избор да би „племенита руда" добила своју пуну вредност. То што важи за Змаја, каже наш критичар, важи и за Лазу Костића. Но, пре но што пређе на поезију, Стефановић хоће да оцрта профил епохе омладинске књижевности, чији су најизразитији представници управо Змај и Лаза Костић. Тај омладински покрет Стефановић види као „покрет за изражавањем још неизражених духовних енергија једног младог, у историју улазећег народа". Тај улазак у историју наш критичар пореди са уласком у историју косовском пропашћу. Величина те омладинске епохе је у драми херојског живота — ту и најситнији догађај добија апотеозу величине. У повести омладинске епохе наилазите на бојеве Срба и Црногораца са Турцима који инспиришу духове више но што је светски рат инспирисао духове. У омладинској епоси Светислав Стефановић види ударање темеља нашој књижевности и култури. Попут бујице која са собом све носи и ваља, тако је и тај омладински покрет све преокренуо једним новим стваралачким еланом. А најпотпунији и највиши израз те генерације је, по Светиславу Стефановићу, Лаза Костић. Дозвољава наш критичар ту могућност да је Змај више лиричан, а Јакшић више патриотски и реторски узбуђен, но Костић је путем правог књижевног прогреса отишао најдаље.

Ту сада Стефановић подвлачи енергију те епохе, да су сви они младићи, да су се с правом назвали Омладином, да они, у ствари, јесу младост наше културе. А ту ничу и све врлине и све мане. Змај једва ако има тридесет година када је признат песник свог народа, а Лаза Костић своју најбољу поезију и квалитативно и квантитативно ствара од своје 17 до 27 године. И та особина неког подмлађивања је оно што чини снагу ове генерације. Дозвољава Стефановић да други могу бити „дубљи, озбиљнији, тежи, мудрији", али ова генерација је имала „лепоту и чар младости", „ведрину младих очију" које гледају стварање једног новог света. Али те очи и учествују у стварању тог света, нема ту ни оне критике реалних година. Све је у замаху, нема недобијених битака и претрпљених пораза. У питању је национална младост, и у том светлу треба гледати Костићеву поезију. И ту је разлика у односу на романтичке и националне покрете на Западу — може се Костићева епоха назвати епохом националног романтизма,

али код нас тај национални романтизам долази са националном младошћу. То је и Костићева снага. Али, снага је и у великој глади српске културе, „глади за свима утицајима, за културном храном свих добрих врста".

Но, поред те глади за асимилацијом свих великих аспирација светске књижевности, постоји и стална и дубока, изражена тежња за сопственом особеношћу — оно што се — неће пропустити Стефановић да то каже — изгубило у времену Војислава Илића, Дучића и Ракића. Гесло „буди свој" је рефрен те генерације, иначе толико отворене свим утицајима. Ту је Костић другачији од својих претходника — његов национализам је много шири. Костић покушава да покаже улогу српског народа као двоструке синтезе: „синтезе старе, паганске културе са хришћанском и синтезе Истока са Западом".

Друга позитивна мисао тог национализма је вера у слободњачку и ослободилачку мисију српског народа. Није више у питању Његошева осveта, него слобода народа и човека да буде свој. Безгранична вера и љубав према слободи. У читавом деловању те генерације постоји култ слободе. (Наравно да негде на плану величања те омладинске генерације треба тражити и ону генерацију којој се Стефановић прикључио баш у време писања овог свог текста.)

Лаза Костић са собом носи атмосферу своје епохе, и ту се могу читати и његове врлине и мане. А Костићева поезија је сва „у духу једне узбуђене, немирне, скоро разуздане динамике". Има нечег вулканског, еруптивног у њој; она није тихо и мирно светлуцање кандила нити било шта систематско и организовано. „Његова је поезија и по инспирацији, па и по изразу и самим речима, увек нека бујица, често пљусак и грмљавина, са громовима који можда не бију увек у високе храстове на висинама, него по неки пут само у бедне коприве сасвим бедних низина." И ту негде налази Стефановић везивно ткиво са најмлађом генерацијом: у том експлозивном, динамичком карактеру Костићеве поезије. Ту ниче, тада, док Стефановић пише овај свој текст, и интерес за Костићеве језичке особености, његова експериментисања са речима, облицима и фразом; јер, управо тада траје борба за нови израз, за тражење нових могућности и веза међу речима. Ако је Љубомир Недић, а за њим и други, читаву своју негативну стратегију против Костића засновао баш на изношењу Костићевих језичких настраности, кованица, каламбура, Стефановић то чита сасвим другачије. Спреман је да брани успеле каламбуре, којих је, по њему, много више него неуспелих.

„Ерупција и експлозија — то су моменти краћи или дужи, моменти младости", бележи наш критичар и истиче

снагу Костићеве поезије, која то лепо илуструје. Најбоље што је иза Костића остало у поезији је дело Костићеве младости — свега неких 10 првих година. Тај вулкан и та еруптивност су довели до тога да Костићева појава после песама Малетића, Сундечића, Милице Српкиње и других изгледа као експлозиван скок у висину и ширину и песмом и фразом, а не као неко лагано пењање на лествицама претходника. Отуда је, по Стефановићу, битна хронологија Костићевих песама. Ако се има у виду хронологија, онда ће се тек осетити коју је снагу и новину Костић унео у нашу поезију. „Већег скока и већег ослобођења од тог, наша поезија до сад нема" — констатује Светислав Стефановић.

Поред те храбрости за тражењем и налажењем новог у теми и изразу, Костић је, по Стефановићу, имао још једну храброст — „а која се опет почиње поново стицати" — „храброст фантазије". Та храброст можда није довољна да се виде ствари око нас, али је несумњиво потребна да би се видело оно пре нас, после нас, испред нас и нарочито све ствари изнад нас. Костић једини од целе генерације тражи дубљи смисао тог национализма коме се сав предао.

Али, баш због тог продирања у суштину саме ствари, Костићево разочарање је дубље, и оно од тада универзално влада духовима све до прве деценије овог столећа које је донело светски рат и оно што је посебно битно, и где Стефановић налази везу са Костићем: „и кроз њега (мисли на рат, М.Н.) вратило нас, тим крвавим путем, најкрвавијим досад у историји, поново на идеале оне генерације, оне епохе којој је Костић припадао".

Сва Костићева поезија после тог разочарања је или пригодна или јетка, болна ирониja. У њему се нешто срушило, цела једна велика вера младости постаје његова клетва, и претвара се од нечег усијано сјајног у нешто очајно тамно, убиствено мрачно. Док Змај прича приче и лаке песмице, и Илић пише своју месечину — Костић је у безизлазној позицији. „Данас је поново хук и јек, пожари страсти и духова, огњеви мисли и осећања, и за то се природно, буди све живљи интерес за Костића, оног из омладине, који је у овој Антологији претежно и заступљен".

Поред младог Костића, Стефановић има разумевања и за једну песму која је последња настала. Стефановић је, наиме, „први"[7] истакао Костићеву *Santa Maria della Salute*. Нећемо понављати причу о настанку те песме, причу коју сви знају, али да ништа друго Стефановић није урадио у

---

[7] Пре Светислава Стефановића *Бранково коло* поводом Костићеве смрти, поред других прилога, доноси поменуту песму; али нисам сигуран да Стефановић ту није извршио одређени утицај.

свом књижевном опусу — до начина на који је скренуо пажњу на ту песму, било би довољно за улазак у историју српске књижевности. Већ тада, новембра 1922. године, Стефановић бележи за *Santa Maria della Salute* да је то, „после дугих година немоћних и мрачних инспирација", једина велика песма достојна Костићеве поезије.

Предговор Антологији завршава се тврдњом да онај „свети мирис памтивека" поново струји у нашој поезији и због тога млади Костић своје поезије постаје поново млад и доживљава поново своју младост. А то је, каже Стефановић, најлепши циљ и задатак ове Антологије.

Али, вратимо се из тих година друге модерне и мало у прошлост и покушајмо да успоставимо генезу тог односа. Не треба сметнути с ума ни неке, унеколико ванлитерарне чињенице. Наиме, када је Лаза Костић 1902. године објавио своју књигу о Змају, и оно мало неутралних посматрача књижевног живота као да се окренуло против њега. Та књига је схваћена као ривалска, као освета мање популарног савременика и исписника, као излив злобе једног старца, коме такви изливи не пристају. Отприлике тако ју је књижевна критика и дочекала: на нож. Међутим, Светислав Стефановић је имао слуха и за ту књигу и потпуно ју је другачије доживео него већина његових савременика. Но, оно што је најбитније и где се, чини нам се, можемо придружити Стефановићевом мишљењу је то да се тек после читања Костићеве књиге могу приметити неке занимљивије Змајеве песме. И то је оно позитивно у Костићевој књизи, што, на жалост, у оној гужви око ње, није ни примећено. Али, Стефановић није ишао утвреним стазама.

Године 1903. *Браник* прештампава Стефановићев текст из мостарског *Прегледа*[8] објављеног 1902. године, уз напомену да је књига Лазе Костића у сваком погледу знаменита и да је са њом Лаза Костић унео у српску књижевност књигу која по својој вредности надмаша све што је до сад писано у тој струци. (Уз Стефановићево име пре тог текста стоји да је „умни критичар".)

Стефановић у том приказу открива да се тој књизи судило чак и пре него што се појавила и да је сада час да се о њој рекне суд. (Наш критичар све то пише 1902. године, у време непосредно после појављивања Костићеве књиге.) Ову књигу наш критичар дели на два дела: на део у којем је оцена литерарне и естетичке вредности Змајеве поезије и на биографски део, који је, природно, пун успо-

---

[8] Треба рећи и неку реч о мостарском *Прегледу*. По речима Љубице Томић-Ковач, то је први књижевни часопис у БИХ посвећен искључиво књижевној критици и теорији. Почео је да излази тачно годину дана после *СКГ*, 15. фебруара 1902. године. Један од његових најревноснијих сарадника је управо Стефановић.

мена јавног и приватног карактера. У оном делу у којем је литерарна оцена дата је таква похвала Змајевим *Булићима* и *Снохватицама* какву ни најоданији поштоваоци Змајевог дела нису дали, али је, са друге стране, Костић указао и на слабости Змајевих „балада", „дечјих песама" и политичке поезије.

Стефановић пише: „Ја, ево, отворено признајем да ми је Лазина књига омилела Змаја".

Пореди Стефановић Змајев *Булић* са Хајнеовом песмом; на примеру Хајнеа указује на разлику између приватне и стваралачке личности... Али, оно што је битно, одсечан је и непогрешив у неком генералном суду. Истиче Стефановић да Костић Змајевим песмама не одриче њихову политичку вредност, већ књижевну, мада успут каже да те политичке песме немају смисла. Стефановић не би био Стефановић када се не би осврнуо и на књижевну критику: „плиткоумна фраза Недићева да Змају угледање на народну поезију иде само од руке, најбоље је оборена Лазиним приказом толиких красних ‚Снохватица'". Најбоља је, по Стефановићу, то већ знамо, она критика коју пишу писци.

И поново дрвље и камење на Змајеву политичку поезију: „Змај који у љубавној лирици стоји уз Гетеа, уз и изнад Хајнеа, у политичкој поезији толико је далеко испод Петефија и Беранжера колико је борба, коју је он опевао, испод оне борбе коју су они опевали". Рђаву услугу Змају направио је Недић сводећи га на писца сатира, политичких и дечијих песама. А какве су те „дечије песме" показао је управо Костић. То „нису дечје песме, него, рекли бисмо, песме одраслог, зрела човека за децу, песме пуне поуке, учитељских савета, песме дидактичне а не песме дечјег душевног света". Дакле, уобичајена слика о Змају из корена је уздрмана: оно што је до тада важило као највредније у Змајевом делу сада је до краја и радикално доведено у питање. То рушење устаљене слике о Змају толико је било оштро и бескомпромисно да нико и не примећује покушај откривања једног другачијег Змаја — далеко вреднијег. Змаја који ће се читати. Овако, каже Стефановић, само је његово име популарно, али не и његова поезија. Стефановић је за то да се поезија ревалоризује и да се чита. А ту испред Змајеве објективне лирике ставља Змаја када је Змај „сасвим одељен од света, кад је најусамљенији, кад је песник љубави, кад је најинтимнији".

Текст се завршава извесном замерком књизи, која је заправо похвала: „Он /Лаза Костић, напомена М.Н./ нам не даје као мајстор дело руку својих, него и целу радионицу своју, цео алат свој, и себе сама. А то је, у најмању руку сувише".

Браник се још једном оглашава. На крају каже да су „ову умну критику даровитога . . .” прештампали из *Прегледа,* који као прилог „Мале библиотеке”, излази у Мостару. И даље *Браник* пише нешто о политичком разлазу *Браника* и Змаја, а то је, по свој прилици, у нашим просторима дебео разлог за поновно објављивање, односно прештампавање једног таквог текста.

Можда још само треба подсетити да се Костићева књига о Змају појављује у јесен 1902. године, а да Стефановић свој текст објављује у два наставка већ 1. и 15. децембра исте године. Дакле, упркос свим тумачима и тумачењима. Слично Стефановићу српска критика почеће да пише тек 1910. године.[9]

Али, вратимо се на сам почетак. Први текст Светислава Стефановића о Лази Костићу, *О трагичности Максима Црнојевића,* већ смо поменули. Једна од првих реченица тога текста гласи: „Ни о једном се песнику српском није писало с толико неразумевања, колико о Лази Костићу”. (Иста та реченица, истина мало трансформисана, могла би се применити и на Стефановића. А она казује да ни о једном песнику српском као о нечијем епигону није писано као што је то писано о Стефановићу.)

Критичарска активност Светислава Стефановића почиње негде почетком XX века. После првог текста о Војиславу Илићу, текста у којем се исписује једно неприступање на дело писца који ће бити „споменик” читавој једној генерацији,[10] после текста о Војиславу, дакле, Стефановић се окреће ономе што, по њему, треба афирмисати. А то је првенствено Лаза Костић. У тексту *О трагичности Максима Црнојевића* брани Костића од критичарске тесногрудости, једностраности и лажне свестраности . . . Ту, у том тексту, од критике брани првенствено тезу да је цела грађа драмска, а не епска, и указује да овде трагедију не чини трагичан моменат, него трагичан јунак — а тај не може стати у једну тачку, у један моменат, према њему се, једноставно, све управља.

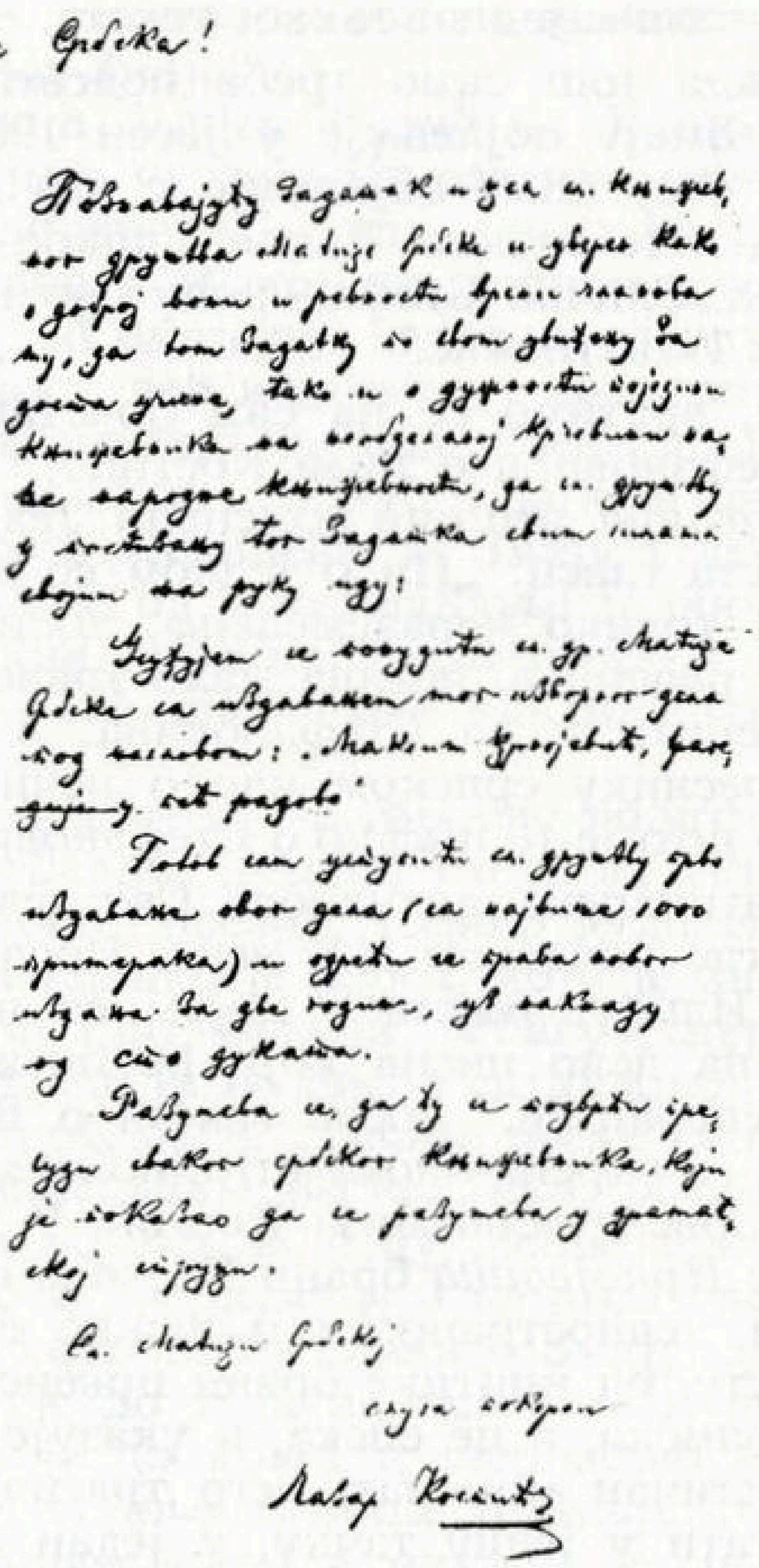
Већ у свесци V исте те године у *Летопису Матице српске,* у рубрици „Књижевност — оцене”, Стефановић објављује текст *„Гордана” Лазе Костића.* То је, у ствари, прво супротстављање Светислава Стефановића Богдану Поповићу. Наиме, уредник *Српског књижевног гласника* је

---

[9] Драгиша Живковић у предговору другом издању Костићеве књиге о Змају („Просвета”, Београд, 1984.) помиње Милана Будисављевића као аутора који је први афирмативно писао о поменутој књизи. То, видели смо, није тачно.

[10] Јован Дучић 1902. године пише *Споменик Војиславу, Дело,* књ. XXIV, стр. 246—252.

изнео низ примедби Костићу као драмском писцу, а Стефановић, рашчлањујући једну по једну примедбу, одговара. И ту већ, те 1901. године, види се начелно разликовање, различит приступ књижевној чињеници.



Писмо Лазе Костића Матици српској

По Богдану Поповићу, Лаза Костић се огрешио о хармонију дела . . . Пошто је описао Поповићев текст и изнео његову кључну тврдњу, Светислав Стефановић каже да је „начело хармоније врло згодно ‚ручно' начело за оне критичаре који су навикли не да се удубе у писца, којега ће да критикују, него да тежину писца *руком* и *по руци* мере".

Поштује наш критичар тезу Богдана Поповића да „никакав узрок без последица" не каже да је у комедији игра случаја не само допуштена, него чак и потребна. Начело хармоније по Стефановићу добија смисао само као

склад противности. Брани Стефановић и доследност Костићевих ликова. То посебно показује на лику Гордане; у њој је толико женскога да се то не може мерити начелима хармоније Богдана Поповића. „У њеном карактеру је толико ексцентричнога; толико самовоље и опет толико угодљивости; толико неразумнога и опет толико мудријашкога — толико, једном речи, изворнога женског, а не подсеченог, накалупљеног, еманципованог, да би занимљиво било тражити сродности између ње и неких најреалнијих женских карактера Ипсенових . . .”

Битно је ту да се Светислав Стефановић већ на самом почетку своје критичарске мисије противи реализму, логици, вероватном: „Признајем, да у ‚Гордани' није све логично и да она нарочито не може задовољити логику, која зна само за оно што се само собом каже, што се могло догодити, ако хоће да је реално, јер за ту логику је реално само оно што се може домашити руком. Нека виша реалност није за њу”. (На ову критику, Богдан Поповић није реаговао.)

Лазу Костића Стефановић често помиње почетком века и у оквиру проблемски интонираних текстова о критици, о традицији, о мерилима помоћу којих треба судити, о линији којом је српска књижевност требало да крене . . . О томе ћемо проговорити у посебном поглављу, а овде се задржавамо само на посебним текстовима о Костићу.

У *Бранковом колу,* 1904. године, Стефановић објављује подужи текст *Нешто о лирици Лазе Костића,* и то у два наставка. И већ у првим реченицама овога текста лако се чита Стефановићев однос према поезији Лазе Костића. Одмах се мери вредност уметника по „његовој творачкој моћи, откривательској сили, у множини и значају новога, незнанога, њима тек израженога”. Костић за Стефановића није пусто историјско име: „Ми видимо у њему, једну од оних невидљивих струја, које везују наше новије песнике са старијима, струју, која се тек рефлектована од живе данашњице открива у прошлости”. (Година је 1904. и Стефановић је уистину пожурио са садашњицом која открива своју прошлост.)

Главни Костићев проблем је у томе што сви други имају своје место само га Костић нема: „. . . он је претекао време, он је претеча оног што ће доћи”.

Али, истиче Стефановић те, 1904. године, у Костићевој поезији и оно што ће доћи у први план тек близу две деценије доцније: везу субјективнога с универзалним, ту изражену чежњу за бескрајношћу („овај бескрајни свет осећа с вама да ви нисте за њега мртви . . .”). Та окренутост космосу, која ће се везати за такозвани други талас мо-

дерне, овде се већ слути: „У часу интимне исповести звездама песнику се причинило као да су и те звезде осетиле што је у његовој души".

Ни овде Стефановић не пропушта прилику да укаже на битну разлику између Костића и Војислава Илића, и то на плану песничке субјективности. Као што у најлепшим сонетима Росетијевим овај целу природу ствара из свога осећања, тако чини и Лаза Костић. „У том је он много ближи модерном духу од Војислава, којега радо називају оцем тога духа у нас, јер у суштини Војислављев субјективни свет то је овај исти објективни, свачији свет". Лаза Костић, пак, не познаје овај свачији свет, „он има само свој свет, који је увек свет његове душе, само израз његова осећања, увек тренутан, увек личан, субјективан". По томе је Костић творац „импресијалнога симболизма" уколико се под тим именом скрива једна од најважнијих, најбитнијих црта новије лирике.

Наравно да ни овде у тражењу места за Лазу Костића ни Змај није заобиђен. Разлика између Костића и Змаја је у томе што је у Змаја туга за нечим изгубљеним, „нечим што се имало, па га нестало", а Лаза драго није имао, није било његово, он га је само сањао . . . (Тако безазлено и чедно делује та Стефановићева реченица 1904. године — али из ове перспективе, кад се зна за љубав Костићеву, за Ленку, за оно што је и могао и није могао имати, све то поприма страховиту тежину . . .)

„Змају је љубав чиста, тиха, непомућена, стална, Лазина је нервозна, растрзана, срећно-болна, тужно-мила, страсно-света". И даље каже Стефановић да код Костића нема песме с простим осећањем; све је ту „искомпликовано, спојено, многоструко, све ускомешано, чисто каотично".

Занимљиво је можда то што на крају овог првог дела текста пише „Свршетак" иако се текст наставља у следећем броју. Сада Стефановић истиче да је Костић „најпотпунији наш романтичар" и говори о неким техничким новинама као што је понављање стиха или једна нарочита врста рефрена. Али не само са употребом рефрена, већ је „Лаза Костић близак модерном духу и слободним стихом, који он први свесно употребљава". И ту нарочито истиче песму *За сестром,* којој „слободни стих дивно личи, јер мотив те песме не трпи у изразу стеге, калупа". То уочавање и истицање слободног стиха сада је ту најважније — нећемо се ни обазирати на Стефановићеве коментаре о Недићевом несхватању Костићевих балада. То да стих не трпи калупе заоштриће се у српској књижевности тек са таласом друге модерне. Стефановић је то сјајно наговестио.

Јасно је и због чега Стефановић објављује свој текст о Костићу баш у *Бранковом колу,* а не чини то у *Српском*

књижевном гласнику — где се догађала безмало сва српска књижевност. (Стефановић је у тренутку писања овог текста са службом у Јагодини.) Интересовањем за Костића Стефановић себи све више затвара пут у оно што би се звало литерарни естаблишмент. Стефановић као да свесно пристаје да буде са друге стране, да покуша да се супротстави оној такозваној званичној књижевности, где је све прегледно и јасно.

Поново ће Стефановић у *Бранковом колу* писати о Лази, али сада поводом Лазине смрти. Кратак, пригодан текст — због бола од смрти „више но пријатеља Лазе Костића" — насловљен непретенциозно *Писмо уреднику*, у којем скицира Костићево место у књижевности. Каже да је Костић најоригиналнија појава наше новије књижевности, епохе романтизма; а романтизам је донео две битне ствари: формацију наше националне књижевности и ударање печата западно-европске културе. Ситуира Стефановић Костића у време и ставља изнад свих савременика. Сећање на Костића се те, 1910. године завршава речима: „Он је био најгласнија, најснажнија труба свога доба, и глас те трубе иако је прошло доба још звони међу нама, као једне лепе прошлости поздрав — смемо ли се надати, — лепшој будућности".

А та „лепша будућност" за српску књижевност је дошла после Првог светског рата. И у дане те „лепше будућности", док је други талас модерне у пуном јеку, Стефановић не губи из вида све оно што се тиче Лазе Костића. У време док је спремао *Антологију Лазе Костића* пише и о драмама Лазе Костића, прецизније о књизи коју је приредио Јеремија Живановић а објавила Српска књижевна задруга те године. По Стефановићу је то „рђаво издање у ретко рђавој редакцији" — у питању је аљкавост, површност, неразумевање... И на крају Стефановић оштро закључује: „Ако Задрузи, као књижевном друштву, није стало до угледа и солидности њених издања, Лаза Костић као писац несумњиво је заслужио и бољег и озбиљнијег издавача. Нарочито данас, кад је интерес за његово књижевно дело поново у растењу, више несумњиво него и за једнога писца његове или раније епохе". Успут је на низу примера Стефановић показао слабу редакцију Костићевих драма.

Наравно да сваки говор о Костићу Стефановић казује речима победника. Речима неког ко је дочекао да се оствари оно о чему је толико пута говорио. Упркос времену које није било спремно за Лазу Костића, Стефановић је указивао на нешто што је Костићева вредност и дочекао је, видели смо, да се то и потврди. Истовремено са превредновањем Костићевог дела и Стефановићу је расла вредност, те је понекад знао и да се изгуби и заврши у

прекомерном хвалисању. Тако се у тексту *Узбуна критике и најмлађа модерна*[11] Стефановић „осилио" и, говорећи о погрешним тврдњама књижевне критике, готово одрекао сваке своје везе са Костићем. Чуди се откуд та веза кад се он Шекспиром, Росетијем, Свинберном, Брауњингом посебно „несравњено више бавио него са целом српском поезијом укупно . . ." Каже да је Костић дијаметрално супротан тип, за кога је он имао „личног сажаљења због његове личне и књижевне судбине, до које је дошао не само својом кривицом него, можда, у знатној мери, због страховито некултурних прилика у којима је живео". Наравно, узрок овој „моралној пукотини" Светислава Стефановића, можда треба тражити и у жељи да се отргне од терета који га је понекад притискао. Вероватно се дешавало и да не буде примећен од величине Лазе Костића испред себе.

По својој прилици, последњи посебан текст посвећен само Лази Костићу, Стефановић је објавио 13. фебруара 1941. године у *Времену*, поводом Костићеве стогодишњице. Текст је насловљен: *О Лази Костићу у мојим сећањима.* Ту читамо да је Стефановић познавао Костића у последњих десет година Костићева живота. Дружили су се док је Стефановић био студент и онда поново у Бечу 1906—1908, када се Стефановић налази тамо на „специјализацији".

Сећајући се Костића из тог времена, Стефановић каже да код њега није приметио пустоћу, разбарушеност, аљкавост, баналност и шта све не што се овоме приписује: „Био је напротив један истински културан, у најлепшем европском смислу, уман и високо интелектуалан, отмен господин. Од особењаштва имао је то да је ишао гологлав, да је доцкан устајао јер је доцкан легао и за то узимао обилатију вечеру, и нешто вина, пре избирач у свему него халапљивац". (У том тексту Стефановић бележи да је Радивој Врховец при штампању Костићевих писама Стефановићу изоставио — као редактор — читаве делове писама, без икаквих примедби.)

Помиње овде наш критичар и песму *Santa Maria della Salute* и каже да је то једна „од великих лирских песама светске литературе". (Да није стиха „у нас је све к'о у мужа и жене", ово би била једна од најспиритуалнијих и најлепших песама.)

Налази Стефановић и паралелу између свог и Костићевог живота и размишља зашто је Костић имао тако несрећну судбину. „Сада ми тек по неки пут бива јасна она скоро очинска брига коју је Лаза Костић показивао за моју судбину, и која ми је у своје време изгледала излишна:

---

[11] Текст је објављен 1921. године у часопису *Мисао*, књ. IV, стр. 58—67, 136—147, 274—278.

када сам поднео оставку на државну службу, када сам наишао на тешкоће у Матици и у Београду, и кад ми јадни Лаза Костић саветује да се одрекнем симпатија за њега да бих себи осигурао бољу будућност и изгледе на успех и напредак".

Пише Стефановић и о политичкој личности Лазе Костића, и да је овај био „сав и пре свега Србин", и да је био заокупљен проблемом српства и да је у томе гледао не само национални, већ и етички и естетички и културни интегрални проблем . . . Помиње поново и Лазину књигу о Змају и каже да је то „не само једна од најинтересантнијих књига о читавом једном живом и бујном добу наше књижевне и културне прошлости".

Истиче Стефановић и Костићеве преводе, о којима је писао више пута. И закључује, поредећи, по ко зна који пут, Костића и Змаја: „Тако је и у тој области Лаза Костић дао дела од књижевне вредности несумњиво веће и трајније од оног што је дао Змај, који је и на том пољу рада далеко више слављен и цењен".

Крај текста је индикативан за Стефановићев однос према Костићу: „Лаза Костић заузима без сумње једно од светлих и часних места". (Но, овде морамо допунити Светислава Стефановића. У свом свечарском тексту, кад говори кад је све писао о Костићу, заборавља на један свој стари текст о Костићевом преводу *Ромеа и Јулије*. Та критика, која има мото „преводити песника може само песник", објављена је у београдском *Делу* 1907. године. То је афирмативан приказ у којем се хвали Костићев јамб и превод уопште и у којем Стефановић пореди Змајеве преводе — преводи мађарске класике — док Костић преводи *Илијаду!* Захваљује се у том тексту Стефановић Костићу и за своју љубав према Шекспиру . . .)

Овде бисмо могли покушати одговорити на питање какав је уистину Стефановићев однос према Костићу? Ученик, следбеник, епигон? Или од свега по мало. Милан Савић[12] је забележио да Лаза Костић није пажљиво читао млађе песнике: „Једино песме Светислава Стефановића пратио је пажљивије, може се рећи нарочито. Он је са Стефановићем био у личној вези, па га је и његов рад више занимао".

Суд о Стефановићевим песмама, Милан Савић од Лазе Костића није никада чуо. Из писама Стефановићу се исто тако не може стећи потпуно Костићево виђење . . . На конкретне Стефановићеве критичке текстове није много утицао (мада се из писама слути да је више ценио Стефановића као критичара него као песника), само је по-

[12] Милан Савић: *Лаза Костић*, Нови Сад, 1929. године.

времено „сигнализирао" на шта Стефановић више да обрати пажњу или коме уопште да не верује . . .[13] У појединим књижевним питањима (поводом полемике са Богданом Поповићем око превођења Шекспира) Костић је Стефановића примао као себи равног — не обазирући се на разлику у годинама. (То се види и у *Књизи о Змају,* у којој се Костић у фусноти позива на Стефановића.) Мада онај очински однос избија из појединих присних писама. Онај однос којим се даје без остатка . . . Да ли на овом месту рећи и то да су Стефановићу родитељи умрли док је још био дете? Костић као ослонац младом човеку? Но, ту смо на терену нагађања. У сваком случају, док се крећемо на терену чињеница, можемо истаћи да је Лаза Костић свакако духовни отац друге модерне — а да он то постане умногоме је допринео Светислав Стефановић. Што му свакако служи на част.

Наравно да треба чути и „окривљену" страну. Свој однос према Костићу Стефановић је посебно истакао у белешци пре Костићевих писама које је објавио у *Летопису Матице српске*: „Писма ће исто тако показати да је мој однос према Костићу далеко од свега оног што се у њему хтело видети и наћи; слободан од сваке било зависности било следбеништва; испуњен пажњом и поштовањем према свему што ми је у Костићевом раду изгледало од позитивне вредности, и исто тако неприступачан, чак ни за попуштање у стварима у којима ми је изгледало да Костић није у праву". И ту је веома битно за Стефановића као књижевног критичара да он јасно подвлачи разлику између оног што га привлачи и одбија. „Извесне литерарне појаве су ме, природно, више интересовале него друге, јер су више у области мојих наклоности, то је све, Костић на сваки начин више него Ђура Јакшић или Јован Илић, као на пример Дис више но Ђурчин, Бора Станковић више но Петар Кочић, Матавуљ више но Светозар Ћоровић. Моје лично пријатељство није ту играло и не игра никакву улогу, најмање улогу пресудног фактора, као што је на многим другим књижевним судовима запажено". (Могли смо се позабавити и сличним или истим вредносним судовима Лазе Костића и Светислава Стефановића, почевши од тога да обојица више поштују Достојевског него Толстоја, па до упитних текстова и сличног става о Војиславу Илићу или, пак, Бранку Радичевићу, Змају . . .)

Објашњавајући свој однос према Костићу, Стефановић делује убедљиво. Прихватљивија нам је теза да је, поводећи се за књижевним укусом, потражио пријатељство

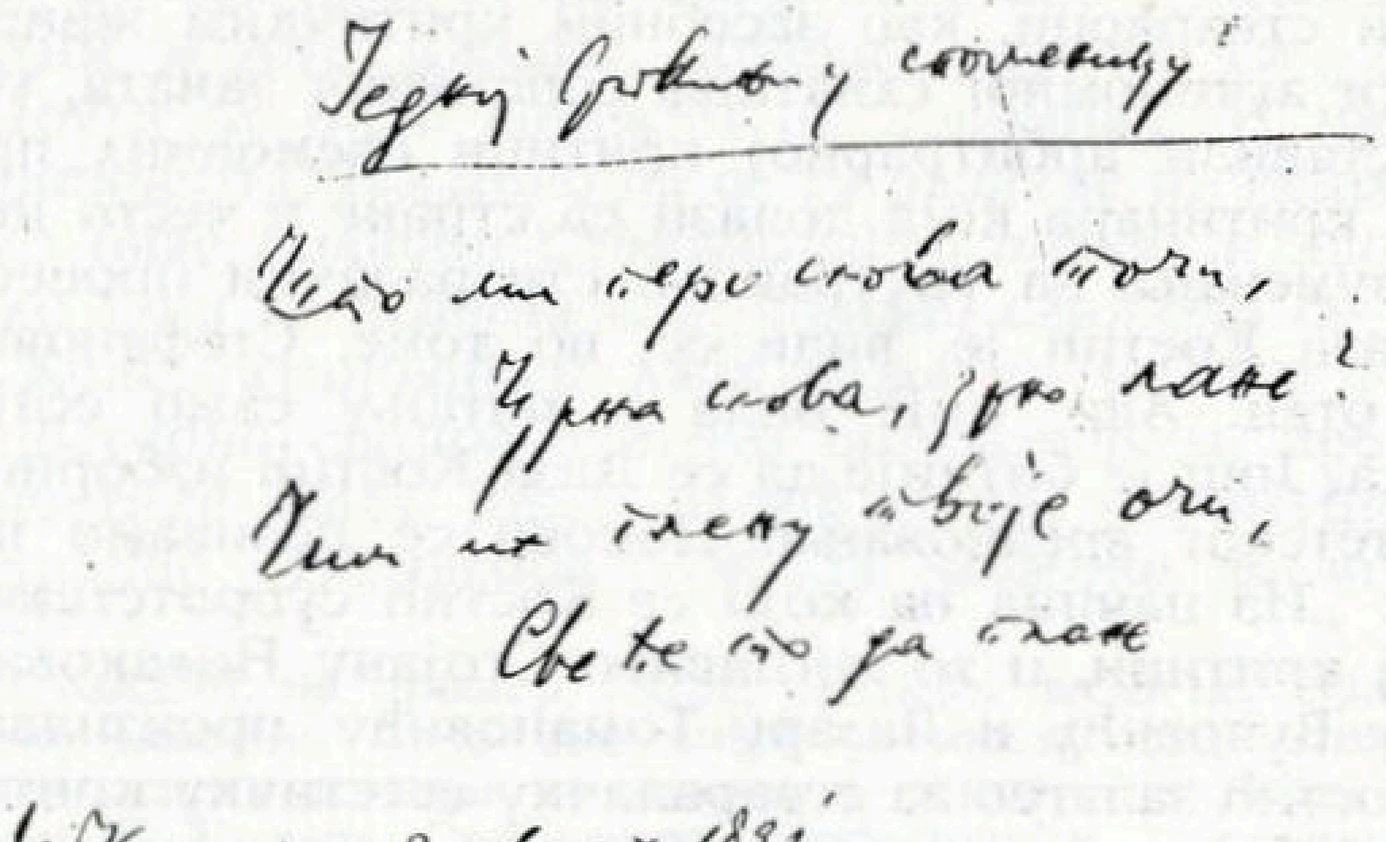
---

[13] У једном писму, на пример, Костић пише Стефановићу: „Не верујте Максу Нордау ја сам га укебао у плагијату; преписао је чланак Марсела Превоа".

човека који је, као и он сам, ишао својим стазама. (Неутрвеним стазама, рекао би Костић.) У сваком случају, послератни модернизам је, захваљујући и Светиславу Стефановићу као посреднику, имао Лазу Костића као равноправног члана готово, у жестоким борбама старих и нових за слободу израза, за другачије разумевање књижевне чињенице. А то се не може заобићи.

Као што се не може заобићи ни плодан утицај Лазе Костића на Стефановићеву мисао о књижевности. И сам Стефановић је Костићеве савете у писмима схватио као да му и Костић препоручује да се бави само критиком. За нашу тему тај утицај је сигурно инспиративан, али за оно што је развојни лук српске књижевне критике, тај утицај је, чини нам се, пресудан.

У чему је тајна Костићевог присуства и који простор Костић отвара за критику после њега? Лаза Костић је био романтичар и логично је било да се бави оним питањима којима се бавила књижевна критика у то време. А то је првенствено било одређивање и места и улоге књижевности и уметности. Лаза Костић се залагао за то да књижевност мора имати пуну аутономију. Све остале функције књижевности сматрао је као излишне и споредне. То се најбоље види у његовој књизи о Змају, где је указао на штетне последице до којих долази ако песници напусте терен уметности. Дакле, за вредновање дела долазе у обзир само естетски критеријуми, никако ванестетски. (То се, на пример, сјајно чита у Стефановићевом делу у једној полемици 1904. године, кад каже: „ Све то може бити и мудро и племенито и родољубиво — али ми тражимо од песме да је прво и прво лепа". Узимамо ово само као илустрацију нових захтева критике.)


Једној Српкињи у споменицу

Шта ми пере словља точи,
Црна слова, грко лаже!
Тим ми тлеју моје очи,
Све то да сложе

У Београду, 2. августа 1891.

Једној Српкињи у споменицу

Друга битна ствар за романтичаре у српској критици везана је за проблем језика. Језик је, после победе Вукових језичких начела, био за многе критичаре основно мерило за одређивање вредности. „Добар језик је био онај који је био ближи народном говору; неприкладан књижевни језик био је онај који није био прилагођен Вуковим начелима" — пише Предраг Протић. Наравно да је то довело до једностраног читања књижевних дела. До тог филолошког догматизма — показује Предраг Протић — није дошло случајно („иза њега је стајао један чврст идеолошки став који је потицао од страха од германизације и од туђег утицаја"), па је и борба против њега била сложенија. Не треба ни рећи колики је терет у свему томе понео управо Лаза Костић.

Наша књижевна критика је ту добила много више него што се чини на први поглед. Можда ће се тај добитак уочити лакше у делу његових настављача. Наиме, у ономе шта је отворио Стефановићу, дело Лазе Костића може бити још једном превредновано. О Костићевој критици се говори да је „расута, на махове противречна, уситјана и често лично обојена", али се заборавља да се његова критика појавила у време када критике једва да је било. И вредност Лазе Костића се чита у отварању простора српској књижевној критици за аутентичну књижевну критику. При том мислимо на кључно одређење књижевне критике у Костићевом виђењу. Предраг Палавестра је у свом тексту о развоју српске књижевне критике написао изузетно прецизне редове о критици Лазе Костића: „Претеча и пророк будућих модернистичких, чак и авангардних песничких идеја пркосног и бунтовног стваралачког индивидуализма, Лаза Костић је био стварни и неоспорни зачетник српске есејистичке критике. Њоме су се писци и стваралаци, као засебним критичким жанром, а у име свог аутономног схватања сопственог заната, убедљиво супротставили арбитрарној критици свемоћних професионалних критичара која долази са стране и често нема правог разумевања за унутрашњи стваралачки процес".

Лаза Костић је, види се, по томе, Стефановићев духовни отац. Али, није била у питању само есејистичка критика. Још је битније да се Лаза Костић изборио за процес естетског вредновања. Поново се позивамо на Палавестру: „Из начина на који се Костић супротставио филолошкој критици, и то поглавито Стојану Новаковићу, Светиславу Вуловићу и Лазару Томановићу, произилази да се Лаза Костић залагао за стваралачку естетичку критику према којој би се — како то тврде и многи данашњи теоретичари критике — најбољи тумачи и критичари поезије могли наћи међу самим песницима . . ." Наравно да готово

нико у српској књижевности није тако упорно тражио да о књижевности суде првенствено ствараоци као што је то чинио Светислав Стефановић. И не само то. Стефановић се са толиким жаром окренуо естетској критици и вредновању, па и негирању „бранкоманије" (која се читала искључиво у окретању језичкој чистоти), да га је и Лаза Костић у писмима саветовао да се мало окрене и језику.

Дакле, тачно је оно што каже Предраг Палавестра за Лазу Костића да је био „усамљен глас", али је тачно и да се, иако тако усамљен, тај глас добро чуо, толико добро да му се придружује и Стефановић. Можемо се, исто тако, сложити и са тврдњом Радомира Константиновића да се у часу рађања српскога парнасизма, када се негује култ форме, али и култ трезвености, Лаза Костић „указивао као дух с другога света, као човек који је преживео своју епоху и који је залутао у доба у коме му места нема". (Мада је прецизније рећи: човек који је *претекао* своју епоху.) Наравно да то важи и за све оне који су следили Лазу Костића, па отуда и њихови неспоразуми са временом у којем влада култ реда. (Они само уносе хаос.)

И ту негде су обриси Костићевог утицаја, то је оно кључно, битно, пресудно. Ако бисмо баш хтели да идемо у детаље, могли бисмо их наћи много: почевши од истих вредносних судова па до Стефановићевог готово директног преношења неких Костићевих ставова. (У тексту *Част и слобода творцима*, на пример.[14])

Но, ми ћемо на крају овог текста указати на извесне разлике. Наиме, Лаза Костић у својој критици негује дијалог, спремност на сучељавање различитих ставова у тексту, извесну отвореност за игру, готово неку радост писања (ту ће му најсроднији бити Станислав Винавер); док Светислав Стефановић пише своје текстове извесним проповедничким тоном. Хладно, понекад сурово чак. Али, и један и други су били спремни на полемику. И нису бежали са попришта. Наравно да се ту разлике не исцрпљују, но морамо овде подвући Стефановићев значај и као извесне карике која је недостајала. Наиме, слажемо се са Радомиром Константиновићем када каже да је Лаза Костић „утицао *посредно* својим општим опредељењем, пре свега у знаку поетике ‚међу јавом и међ сном', постајући нека врста накнадно откривеног симбола модерне поезије". И

---

[14] Лаза Костић, на пример, пише, бранећи песничку фантазију: „Свега може нестати, само оне снаге у човеку што ствара све нове и нове лепоте и зида на старијем основу, те неће нестати док је човека". У делу Светислава Стефановића, пак, док брани Владислава Петковића Диса, то изгледа овако: „Част и слобода творцима, свима онима који раде и стварају својом душом! Велика, неограничена слобода стварања!"

додаје Константиновић: „његов непосредни утицај може се понегде открити, али је дубок, и значајан, искључиво у делу Станислава Винавера, и то у његовом општем духовном и душевном ставу и у његову језику". Али, што је и смисао овог текста, овој Константиновићевој тврдњи морамо додати и име онога који је премостио на убедљив начин онај празан простор између Костића и Винавера — име Светислава Стефановића.

Миливој НЕНИН

ОКО ЈЕДНЕ УСПОМЕНЕ МИЛЕВЕ СИМИЋЕВЕ НА ЛАЗУ КОСТИЋА

Успомена Милеве Симићеве на Лазу Костића из оних година је песникова живота које је Станислав Винавер једаред срећно формулисао као доба „страсног идеализма", а др Радивој Симоновић, прегнантно осликавајући сву њихову драматику и патос, а са благим прекором честита патријархална човека, описао као време „гигантског јуриша против угњетавања српскога народа и уставне борбе" у коме је Лаза „путовао, посредовао, мирио, исправљао и пропагирао, агитирао, страдавао, па није много ни мислио на љубав и да оснује породицу са сталним огњиштем". Разлог овој успомени ипак није сам догађај — политички збор Срба Бачвана у Сомбору, на Спасовдан, 25. маја 1872 (по староме стилу) — већ је то политичка песма, управо песмица, Лазе Костића, једна од многих које је песник током свог живота испевао „за врућа трага", до данас сасвим непозната, и њу је Милева Симићева, и сама књижевница, много година после овог сомборског скупа забележила на молбу, по свој прилици, Милана Шевића.[1] (У свежњу рукописа који је доспео до мене нашла се, на жалост, непотпуна збирка бачванских народних песама, та-

[1] Успомена Милеве Симићеве на Костића несумњиво је написана на Шевићев подстицај. Занимајући се и у другим приликама за Лазу, Шевић се више пута обраћао Симићевој за непознате податке из песникова живота, о чему сведочи њихова преписка у Рукописном одељењу Матице српске. Тако му у писму од 31. децембра 1927. године (Инв. бр. 43.788) Симићева пише о Костићевој пригодици пијанисткињи Јованки Стојковићевој, за коју, по свој прилици, ни она, нити Шевић, а што је промакло и приређивачу *Сабраних песама* (Матица српска, 1989), нису знали да је објављена у Хаџићеву *Позоришту*, броју 60, од 1. маја 1872. године. На срећу, међу сачуваним писмима налази се и једно датовано на

козваних „ројтанских" које је Симићева без успеха покушавала да штампа у Матици српској, и с тим у вези неколицина писама адресованих на Шевића, и међу овима, скоро волшебно, једини лист са успоменом на Лазу Костића.)

Ево шта је писала Милева Симићева:

„1872. год. чини ми се крајем маја или почетком јуна месеца, био је у Сомбору неки политички збор; ако се не варам збор бирача, који су требали бирати Нику Максимовића, за посланика На угарски сабор. Збор је одржан у дворишту велике куће срп. црквш. школске општине, у којој смо и ми становали. (Ти знаш да је у то доба мој отац сликао Св. Бурђ. цркву у Сомбору). Но како [је] ученицима и ученицама учитељ. школе било забрањено присуствовати томе збору, ја сам отишла на таван и стојећи на столици, а до пола лица повезана марамом, вирила кроз бацу и слушала и гледала шта се на том збору дешава.

На том збору био је велик број странаца; а уз остале беше дошао и Лаза Костић, у пратњи Милана Кујунџића Абердара. (Да ли је Абердар сам својом иницијативом дошао на тај збор директно из Београда, или се у то доба случајно нашао у Нов. Саду, те на Лазин позив дошао у Сомбор — то не знам; али сам пре доста година изнашајући понеке своје успомене у једном божићњем броју ‚Бранника' описала и један свој доживљај са Абердаром из тога доба. Хтела сам и о овоме што ти сад о Лази говорим, и тада да пишем, али нисам ни тада могла овде поменуту ти бележницу да нађем; те сам о Лази написала нешто друго. На овом поменутом збору, уз друге говорнике, држао је ванредно леп, заносно леп говор, Лаза Костић.

Богојављење, 19. јануара 1928, које потпуно објашњава постанак сећанице на Лазу Костића. У њему Симићева пише Шевићу: „Оној ствари, коју ти бејах наговестила, још не могох ући у траг; али сам међу тим нашла једну другу: Забележила сам те стихове које ти овде прилажем још као приправница II. раз. тако рећи готово у детињим годинама — као што ћеш то и сам по рукопису и последњој речи видети — у неку стару бележницу; те ти тај искинути лист, на чијој другој страни су неке белешке из физике, а са предавања мог бившег професора Мите Петровића, ето шаљем; приложивши за стихове на њој и нешто коментара" (Инв. бр. 43.789). Покушавајући да у јавности подстакне и друге не би ли се још шта ново и непознато од Лазе Костића отело од пропасти и заборава, Шевић је, међутим, објавио у новосадском *Гласнику Историског друштва* 1929 (књ. II, св. 1, стр. 126—128) чланчић *О драмском раду Лазе Костића*, и ништа више доцније. Пре две године Младен Лесковац је у *Коментарима* књиге мемоарских одломака Костићевих *Из мога живота* („Нолит", 1988, стр. 440—445) објавио из Шевићева дневника потресно сведочење о последњим данима и умирању Лазе Костића.

На неколико дана пред тај збор искупили се беху тада такозвани ‚народњаци' или ‚левичари' као обично у ресторану код ‚Триве'. Том приликом је неки Бугарски, тада сиротињски отац у магистрату (а овај беше тада већином у народњачким рукама) загрејан вином, говорио — ‚Како се лако може десити да ће Србе напустити стрпљење према влади и Мађарима уопће, те да ће у свом оправданом болу због угњетавања од стране ових, ако се буду умели сами помоћи, и извити из своје невоље, позвати у помоћ кога од својих заједмчених пријатеља; те да о томе треба да воде рачуна наши противници. Но како се неко нашао иза овог као обично на клупи пред својим омиљеним рестораном који је тада носио име ‚Пакао', ови га почеше иронично пропраћати; док један међу њима не упита: ‚А неће ли ти страшни Срби позвати у помоћ Русе — који су им тако близу? Или можда Пруссе чија им се надмоћ према Французима тако допала? (У оно доба се још увек много спомињао француско-пруски рат). Како би било да им ми то предложимо?' За тај догађај сазнао је и Лаза Костић, те га уплео у свој поменути говор, који је завршио овако:

Нека наши политички противници мисле о нама Србима како хоће али нека нам не намећу својих понуда. Ми имамо свој потпуно прекаљен политички укус, те ћемо и без њих за све што нам буде требало учинити згодан избор. Шта се њих тиче на кога ћемо се ми обратити у својој евентуалној невољи

Хоћемо л' на Русе
Ил ћемо на Прусе.
Искрсну л' нам дани,
Слутњом огрејани —
Слутњом огрејани,
Надом обасјани —
Ми ћемо већ знати,
Кога ћемо звати.

Иза тога његова говора, дигао се читав урнебес од клицања и тапшања. Издизали су га и на рукама су га носили по свом дворишту и једва се стишаху.

Али је већ и тај догађај неко по вароши разгласио те се коментарисао на тако разне начине, да су најпосле Лази, пријатељи му саветовали, да заједно са Абердаром што пре из Сомбора отпутује; што је он и учинио."

Отац Милеве Симићеве, сликар Павле Симић, по мајци која се после смрти његова оца врло рано преудала у Сомбор за Данила Дашу Бикара, и сам помало Сомборац, склопио је заиста крајем децембра 1868. године (по ст. с.) контракт са сомборском православном црквеном општином да за 10.000 форината, а за „четири године дана по-

чињући од Ускрса 1869", наслика нов иконостас у Светођурђевском храму, уместо ранијег Крачуновог, још увек добро очуваног, који су Сомборци поклонили храму Св. евангелиста Марка у оближњој Кули. Прецизан до танчине (садржи девет тачака од којих је прва имала још и десет алинеја), уговор је Павлу Симићу ставио јасно до знања да кашњења у послу не сме да буде, и да пред њима, сомборским црквеним општинарима, он, мада славан сликар, у својим правима не претеже не више колико и какав незнатни провинцијски молер. У пролеће 1872. године, отац и ћерка, која је тада била ђак сомборске Препарандије, живели су збиља у самом суседству храма Св. Ђурђа, у општинској кући, под бројем 17, под чијим кровом се тада налазила и Српска читаоница, у стану од три собе, и сликар је, притешњен временом и претњом „виникулом" од 100 цесарских дуката, журио да уговорени посао на време заврши (в. Ненад Симић, *Уговор Павла Симића са црквеном општином у Сомбору; Гласник СПЦ*, бр. 1, 1959).

Срећом, поред ове сећанице Милеве Симићеве, и *Заставин* дописник из Сомбора (иза иницијала *Н*, којим је потписан чланак, налази се *Голубов* знаменити дечји песник Ника Грујић Огњан) оставио је такође занимљиво сведочење о овом политичком догађају, које не само да потврђује, упркос флуидности, „добро памћење" Симићеве, но је у неколиким, а видеће се битним, стварима и допуњује. У недељном броју од 28. маја 1872. године, на трећој и четвртој страни, *Заставе* је обавештавала своје читаоце:

„— У Сомбору је на Спасов-дан одржана бирачка конференција Срба из Бачке. И ту умало случај није квара направио. Пароброд којим су Новосађани горе ишли, задоцни се до Гомбоша те жељезница оде, а они морадоше даље у Апатин, откуда на колима тек по поноћи приспу у Сомбор, а неки, који то незнадоше, мислећи да од централног одбора из Н. Сада неће нико доћи, те да ће и конференција осујећена бити, вратише се на Спасовдан ујутру рано натраг, као што су Ст. Бечејци, Сентомашана је било преко 20. које они, што су већ ради жупанијске конгрегације дошли били, које они што су на Спасов-дан ујутру осванули у Сомбору. Сивчана је такође у већем броју било. У очи је пало, да Стапар није био заступљен, као што чујемо зато, што су тамо међусобне распре овладале, те таки немар у народу проузроковале, да се н. пр. око 80. бирача уписало онде, гди би ји могло бити на 400. Тако и браћа из Товаришевачког изборног среза, и она која су била на жупанијској скупштини, не остадоше ради српске конференције, одоше кући, једни лево, други десно вукући. Поред свега тога, што је у Сомбору попис бирача тра-

јао, и што су баш тај дан млоги уписивањем забављени били, било је ипак на конференцији преко 300 чланова које из Сомбора, које са стране. Конференција се морала због множине држати у дворишту (авлији) српске куће, где је српска читаоница, и ходници у виду галерија пуни били. Конференција је трајала од 11. сати пре подне до 1. сата. Да је свет на врућини толико истрајао, и да се ни због ручка није пре разишао, показује занимљивост конференције. Збор је отворио прота сомборски, г. Ђ. Бранковић, пошто је честити старина, г. Јован Вујић, председник месног одбора бирачког у мисли, да конференције већ бити неће, био на другоме послу. Прота поздрави збор добродошлицом. Затим се збор конститујише, изабрав за председника дра Стевана Павловића из Н. Сада, а за бележника попа Лазу Каћанског из С. Томаша, и др. Лазу Костића из Новога Сада. Председник изложи задатак збора и позове известиоца средишњег одбора, др. Свет. Милетића, да објасни програм. Овај заиште, да се најпре прочита бечкеречки програм, што учини др. Лаза Костић. За тим је др. Милетић у подужој беседи разложио програм, како по духу и правцу тако и по појединостима његовим. Беседа је примљена и прекидана живим одобравањем. Председник запита збор: има ли кога, који би што приметити имао? Нико се не јави, него се општим одобравањем и усклицима усвоји програм за основу кандидовања и бирања посланика за уг. сабор. За тим су говорили више ны /о/ кандидацијоном послу. Говорили су: др. Павловић, Милетић, Лаза Костић, др. Плавшић често и опетовано; решено је да се за срезове, који нису, или не подпуно заступљени, не постављају кандидати коначно, него да се то остави срезовима, који да утврђену кандидацију пријаве средишњем одбору у Новом Саду. Пошто је пак Сомбор млогобројно и подпуно заступљен био, то на питање председника: дали остају при своме досадашњем посланику, или не, једнодушно из свију грла зачу се: остајемо, и пошто на опетовано питање не показа се ни један противан глас, то г. др. Никола Максимовић би једногласно проглашен за кандидата сомборског. Др. Максимовић захвали се у језгровитој беседи, и завешта да ће се старати, да, ако буде изабран, поверење оправда, и да се после три године дана онако исто са светлим образом у средину бирача врати, као што је и сад после две године дана учинио. Др. Лаза Костић подсети Бачване Србе на Срем и изборе у њему, и одушевљавао их је на то, да на биралиште дођу, да од њега нико не изостане. Др. Милетић предложи завршетак збора са предлогом: да се пошље телеграфски поздрав хрватском народу преко г. Мразовића у Загребу, српском народу, а нарочито дичноме Срему преко Павла

Грчића у Вуковару, што једногласно примљено би, на што председник др. Павловић са речима захвалности збор заврши. Можда ће мо обширнији извештај добити од они, који су били сведоци збора, и који су га објективније пратити могли."

Лаза Костић — цртеж Уроша Предића

Костићев вршњак, Никола Максимовић (1840—1907) припадао је оном нараштају српских интелектуалаца у Војводини који ће, потискујући своје „остарине" са јавнога поља и презирући „свако дипломатисање", повести први „политику свету на видику", како је сам писао доцније у недовршеним мемоарима (в. *Гружани; Слога,* 1908, бр. 4—18). Пријатељство са Костићем, ако не пре, а оно засигурно, везује га за њихове пештанске, студентске дане на правним наукама и посао у „Преодници", чији је Максимовић један од оснивача и секретар био. По завршеним студијама, већ 1867, Максимовић је постао велики бележник у свом Сомбору, а 1869. биран је за посланика на српском на-

родном и црквеном сабору. Када је месеца фебруара 1870, у Ници, куд је отишао да потражи лек својој неизлечивој болци, умро градоначелник и посланик сомборски Антоније Коњовић (рођ. 1827) — као кандидат Српске народне слободоумне странке изабран је за посланика у угарски сабор кад и Милетић у башахидском срезу, 1869 — Сомборци су почетком јуна изабрали Максимовића за свог новог представника.

Чудноватом коинциденцијом почетак Максимовићевог мандата у угарском сабору обележио је један догађај који ће ланцем својих последица постати несумњиво изазов и искушење младом посланику. У самом средишту његовом налази се Максимовићева одбрана Милетићеве песме — заправо двеју Милетићевих песама, временом, услед контаминације, спојених у једну — која ће, „оптужена" у тзв. „новосадско-ленардској ствари", доспети и пред посланике угарског парламента. А предисторија Максимовићеве одбране поезије имала је овакав свој ток.

Истога дана кад су Сомборци телеграфисали *Застави* о Максимовићевом избору, обавештавали су и о подршци бирача Милетићевом чланку *Ћирилица у загребачком политичном хербергу*, због кога ће он, након суђења у августу месецу, већ октобра 1870. допасти тамнице у Вацу. Повод Милетићевом чланку у недељној *Застави* од 5. октобра 1869, као што се зна, била је одлука хрватског бана Левина Рауха о „докидању" ћирилице као службеног писма у сремској жупанији. Резолуцијом о потпуној равноправности Срба и Хрвата у Хрватској и Славонији, на предлог Ивана Вончине, хрватски сабор је само две године раније, 11. маја 1867, прихватио и равноправност ћирилице и латинице. Милетић је одговорио у „првој ватри", без икакве уздржаности и политичких обзира: у потискивању ћирилице видео је корак ка мађаризацији Хрватске, јер ће временом, „једноличности ради", хрватски језик, иако „раби латинска писмена", морати устукнути пред мађарским, до кога је барону Рауху, као помађарену Хрвату, и те како стало; самог Рауха Милетић дискредитује као политичког фарисеја, јер „Мађар је само, док мађарска аристократација владу у рукама има, иначе би се и Бизмарку и Горчакову поклонио". На крају, Милетић је Сремце позвао на протест и бојкот уредбе, јер „боље нека одступе кнезови, општинари, и одборници, нарочито онде, где су Срби сами, или у већој већини, од своји места, нека дође Раух, са свои ‚рауховићи', да одправља општинске послове (. . .) Светиња је народности српске у опасности — видићемо, како ће се сад Срби званичници у жупанији и по срезовима владати; хоће ли своја званија у унутрашњости са латиницом оправљати".

Милетићев повратак из вацког штампарског затвора, у Новом Саду ишчекиван са горућим нестрпљењем, најавио је Одбор за дочек посебним прогласом 1. октобра 1871. године. Одштампан у Српској народној задружној штампарији, где се штампала и *Застава,* он је морао бити разаслат њеним читаоцима заједно са првооктобарским бројем, јављајући тачан дан његова изласка: 6. октобар, по старом календару. И заиста, у среду, 6. октобра, тачно у десет сати пре подне, дочекан од равно педесет депутираца из тридесет општина, Милетић се опростио тамнице. Заноћио је у Пешти (то вече, у гостионици код „Енглеске краљице", на банкету њему у част, било је 150 гостију, уз учешће Пештанског певачког друштва) и сутрадан паробродом, поздрављан успут од депутација Баје, Сомбора, Осека, Даља, Вуковара (где је преноћио), Илока, Черевића, Лединаца, Каменице и Футога (Лединчани, Кameничани и Футожани пуцњима топова и прангија и развијеним заставама увећавали су славље повратка), пошао пут Новог Сада у који ће стићи, као што је у Огласу, такође, речено, у петак, 8. октобра, у преподневним сатима. Главна светковина требало је, пак, да се догоди у Новом Саду. Новосађани су за Милетићев дочек, на дунавској обали, припремили топове да га најпре пуцањем поздраве и тридесет интова којима ће се гости са слављеником, у пратњи стотину коњаника, увести у град. Предњачећи међу другим Шајкашима, само Госпођинчани дођоше „на петнајсторо коли са три велика барјака". У гостионици код „Сокола", у један сат, заказан је свечани ручак, на који се због високе цене уписало свега стотину грађана. Увече беше припремљена бакљада од две стотине бакљи.

Да се цела ствар неће одвијати онако како је замишљена била, и да ће министар унутрашњих дела својом забраном „замрсити веселе рачуне" Новосађана, *Заставини* читаоци дознали су 6. октобра из написа објављеног дан раније, у вечерњем *Пештер лојду;* у четвртак, дан уочи Милетићева доласка, у Нови Сад је стигао нови жупан новосадско-сомборско-суботички Матија Ленард. О томе шта се све дешавало у Новом Саду, уздржана у први мах због сумње у пристрасност (власник и уредник листа је, да подсетимо, сам Милетић), *Застава* је у свом недељном издању од 10. октобра 1871. извештавала преузимајући чланак из *Гласа народа.* Ометана светковина, у емоцијама преврућој атмосфери, само је захваљујући самом Милетићу (у *Јавној захвали* Новосађанима на подршци током тамновања у Вацу — *Застава,* 15. октобра — рећи ће да се она „удвојава тиме, што су са обзиром на околности и мојој жељи одустали од корака, који би сукоб са властима изазвати, и по свој прилици велику несрећу проузроковати

могао —") прошла без већих последица. Ноћ 8. октобра била је посебно драматична:

„. . . Увече дође друштво ‚Соколу' на вечеру. Странаца беше толико да не би доста места по свима гостионицама српским и сви ови дођоше ‚Соколу' на вечеру. Ма стојао поред стола само да сам у друштву. Ту код ‚Сокола' сложе се браћа да носе буктиње. Жупан, кад то чује поручи Милетићу и замоли га да одговори своје пријатеље. Милетић учини то и на реч Милетићеву одустане се од бакљаде. Међутим је једна гомила отишла до Милетића и вратила се натраг са песмом. На то је дошао варошки капетан да по заповести жупановој растера госте од ‚Сокола', али то жупану не беше доста него нареди да сва војска што је има у Новоме Саду изађе на патролу и да хонведи, који су сами Мађари упадну у гостионицу и растерају друштво. Тако и би. Хонведи ударе најпре на оне код ‚Сокола'. ‚Соколови' гости оду ‚Белој лађи'. Хонведи дођу и ту, јурише унутра, једног истуку кундаци и затворе а једног Шајкаша убоду бајонетом. Гости одатле оду ‚Камили'. Но и ту дођу хонведи и растерају их, па тако је ишло редом. Од осам до десет сахата све су крчме де су Срби крчмари позатваране . . .".

Наместо погашених бакљи, Змај ће три недеље доцније, покрећући у Панчеву хумористичко-сатирички лист, који ће у спомен на претходна збивања у Новом Саду назвати *Жижом*, тако запалити, како је певао у једној од оних својих јевтиних, новинарских песмица, у уводници „Посвета. Не личности него начелу. Ал' баш ако се ко љути: Дру Светозару Милетићу", „једну бакљу од оте бакљаде" (*Жижа*, 1. новембар 1871).

Протекавши без трагичних последица, цео догађај имаће касније одлике једне фине комедије ситуације. Прво је, већ 8. новембра 1871, новосадски посланик на угарском сабору др Стеван Павловић упутио министру унутрашњих послова В. Тоту интерпелату због незаконитог и неоправданог политичког и војног насиља — у растеривању гостију, по тврђењу сведока, учествовала су чак четири батаљона стајаће војске и хонведа — да би, незадовољан министровим одговором (в. *Заставу* од 17. и 19. новембра 1871), 4. марта 1872. интерпелирао Ника Максимовић:

„*Др. Н. Максимовић:* Пошт. доме! Није са свим непозната ствар што сачињава предмет ове жалбе; о њој беше разговора у овој кући услед једне интерпелације. Кад је штов. г. министар одговорио на ову интерпелацију није изволио представити је истинито и сходно стању ствари. Општинство новосадске вароши у овој жалби својој баш у томе погледу чини своје приговоре и исправља неке нео-

сноване тврдње пошт. г. министра. С тога држим за нужно, да се прије расправе и пре него што се донесе решење прочита ова жалба у свој опширности; молим дакле штов. кућу да изволи наредити, да се жалба прочита. (Одобравање, чујмо!)

Петар Махаљи и Павле Јамбор, бележници, читају наизменце жалбу.

Др. Н. Максимовић: Пошто су у прочитаној жалби штов. доме, верно описани догађаји, што су се збили приликом доласка Милетићевог у Нови Сад (вика: гласније) и пошто смо сазнали сада право стање ствари — а да је тако било, могу и са своје стране посведочити, јер сам онда у Новом Саду био — нећу да понављам све оно, што смо сад чули а нећу ни да навађам све драстичне ситнице о којима би доста говорити могао; само желим констатовати, да је пошт. г. министар унутарњи дела у поменутом одговору своме на интерпелацију мога пријатеља и посланика Павловића такове ствари казао, што се не оснивају на истини. Овом приликом узимам реч само за то, да учиним неке примедбе на ондашњи говор штов. г. министра и да допуним предлог петиционог одбора.

Кад је штов. г. министар одговорио на интерпелацију — признајем — да му је положај био врло лак из тог простог узрока, што је напао на посланике народносне и о њима такове речи изговорио, које би и сам зацело одобрио кад би биле истините и кад би Мађар био. Али пошто је све то проста обмана, што је пошт. г. министар онда казао, нека ми допусти штов. кућа, да му речи његове опровргнем.

Штов. г. министар изволио је наиме то рећи, да је за дочек Милетићев установљени одбор у прогласу своме назвао мађарски народ странцима. Посланички садруг мој Павловић одма је то оповргао и изјавио је, да тих речи нема у прогласу реченог одбора, да чин тај данас непостоји; к овоме додајем ја још то, штов. кућо, да ми Срби недржимо Мађаре за странце него за братски нам народ и то такав, са којим ћемо најбоље све оно постићи моћи, ако буде слоге и споразумљења нама (одобравање с лева). Овом приликом одбијам једном за свагда сва она сумњичења, којим се обично служи против посланика народности, нарочито то, да посланици народности агитују против целокупности и јединства Угарске; одбијам за то, што ми штов. кућо, хоћемо да остваримо наше жеље и захтеве само у оквиру интегритета и јединства земље и то уставним и законитим путем. (Опште живо одобравање.)

Но највећи немили утисак учинише у овој кући оне речи штов. г. министра „да тако звана Милетићева песма

не хвали толико Милетића колико — незнам ни како да се изразим — понижује и брука Угарску и која је пуна такових израза, које овде само зато нећу да понављам, што држим да се то неби слагало са достојанством ове куће". Из ових речи штов. г. министра видим, да је штов. г. министар за цело читао ту песму, па зато ми је баш и непоњатно, где је нашао те речи, што понижују Угарску и мађарски народ. Ово је таква тврдња, коју оповрћи у овој кући пред целом земљом, пред мађарским народом за своју дужност сматрам. Тако сам сретан, да ми је баш та Милетићева песма при руци, о којој је реч и коју сам прибавио услед позива многих посланика ради тога, да је прочитам па да се увери сваки, да ли и шта има управо у њој, што би била грдња за Угарску и за мађарски народ. Ако штов. кућа допушта, бићу слободан прочитати је. (Вика са свих страна; чујмо! многи посланици скупљају се око говорника.)

Др. Н. Максимовић: (чита песму у преводу на мађарски)

Српска мајка Србина родила,
Бела вила млеком одојила;
Дична сина, гласна јасна тића
Српству дала славна Милетића!

Хвала мајко, хвала бела вило,
Прокуни нас, нигде нас не било:
Ако твога небеснога дара
Одбацимо дична Светозара.

Нема срца, дични српски сине,
Што не бије за те од милине,
Нема грла, што не кликће тићу:
Живио нам дични Милетићу!

У овој песми која је од речи до речи преведена (министар Тот: има друга песма) понављам, која је од речи до речи преведена, ма да је у стиховима, ја бар не налазим ни један израз, што би вређао мађарски народ (министар Тот: у овој нема, али има у другима. Посланик Стеван Кирти: па кад би и било, Ленарда се тиче) ако штов. г. министар зна још коју, па је покаже, ја ћу му захвалан бити. Из овога може се штов. кућа уверити да пошт. г. министар унутр. дела неможе ништа имати противу ове песме и ако ко може имати противу ње какове изнимке, то зацело неможе имати *Виљем Тот* министар него *Коломан Тот* естетичар и песник. (Смеј с лева.) Као што видимо дакле у тексту нема ништа, можда у мелодији (Велики смеј) а да и у њој нема ништа противу Мађара, могао би само тако доказати, кад би је са допуштењем штов. куће отпевао (Општи велики смеј, вика чујмо ноту!)

Председник: Молим г. говорника да гледа на достојанство места, где говори. Хумор је оружје говора али и он има своје границе; а то је тек нечувено, да когод хоће да пева у дворани законодавног тела. (Одобравање с десна.)

Један глас с десна: то је левичарска нога!

Др. Н. Максимовић: Врло се лепо захваљујем пошт. председнику на опомени, међутим није ми ни била та намера, само сам рекао, да се другчије неби могло доказати, ван кад би је одпевати могао. (Одобравање с лева.) . . ." (*Застава,* бр. 33, 1872)

Обавештаван подробно о свему што је у вези са Милетићем, министар Тот је свакако морао бити добро обавештен и овога пута. Сам Милетић, пак, био је од оних људи који никада нису на „опрезу", поготову кад што расправљају. Редован гост у гостионици код „Беле лађе", он је, по сведочењу оца Анице Савић Ребац, Милана Савића, био најчешће шпијуниран од сенатора Тушла, па је градски капетан Маша Манојловић, који је припадао Милетићевом сталном кафанском друштву, често имао „доста посла, да оповргне Тушлове денунцијације с тим, да Тушл није могао Милетића ни разумети, пошто не зна српски а хтео је да му се плати за „доставку' ". Песме које је разгоропађена и ојађена омладина певала у ноћи 8. октобра пред жупановим станом могао је чути цели Нови Сад. Песма *Бела вила* није била, нити је могла бити спорна. Спорна песма морала је бити само будница проте Васе Живковића *Орао кликће са висине.* У првој својој редакцији она садржи ових шест стихова:

Орао кликће са висине,
На њ оздоле кевћу псине,
Ни бриге те, сиви тићу,
Ми смо с тобом, Милетићу,
Кад извесни куцне час,
Зови само, ево нас!

А да је управо о овој песми реч, сведочи њена, унеколико измењена, инкримисана синтагма „црне псине" (као доказ, употребио ју је министар Тот), о којој ће посланик Павловић рећи да потиче из једне друге песме, певане у Хрватској 1848. године, „где се каже „душманине, црно име' " (*Застава,* 22. март 1872). Дабогме, и Стева Павловић и Ника Максимовић добро су знали да провенијенција „спорног" стиха не долази из не много далеке 1848. године, већ из много ближе, сасвим блиске 1870. Песму панчевачког проте и поете, на мелодију Јосифа Цеа, након бакљаде, у ноћи 29. августа 1870, о петој омладинској скупштини у Новом Саду, као поздрав Светозару Милетићу пред одлазак у вацки затвор, отпевало је први пут, и без последи-

ца, Панчевачко певачко друштво пред његовим станом у Дунавској улици. У *Заставином* извештају о бакљади од 2. септембра, о Живковићевој песми већ се говори као о „Милетићевој песми". Песма *Бела вила* непознатог је, народног, песника и претпоставља се да је раније настала.

Ето, тај и такав Максимовић, након истека посланичког мандата, известио је 30. априла 1872, у варошкој дворани у Сомбору, своје бираче, као „највиши трибунал јавнога мњења", о свом саборском раду, да би се на њихов наговор поново прихватио кандидације. Но, већ тада је било сигурно да посланичка утакмица неће бити лака и једноставна, и да ће Максимовић у сомборском адвокату Мими Леовићу имати тешког и непринципијелног противника. И заиста, владиновци су међу буњевачким становништвом ширили опскурну агитацију да ће „Омладина Буњевце поклати, да ће Срби бирати војводу и да ће одмах Србијанци доћи, како Омладина победи" (*Застава*, 1872, бр. 76). У оваквој атмосфери долазак Средишњег одбора у Сомбор, на Спасовдан, требало је и да буде несумњиви доказ подршке намери бирача да остану непоколебљиви у свом пређашњем ставу. И баш зато је *Панчевац* могао и смео у својој телеграфској вести о Максимовићевој кандидацији дрско, а показаће се ипак са слухом за исход гласања, да напише: „Максимовићев избор осигуран. Залуду Леовићима паприкаш" (*Панчевац*, 1872, бр. 42). На гласању, на Видовдан, пророчанство *Панчевца* се обистинило: победио је Максимовић са 1278 гласова против Леовићевих 1134. Описујући у Сомборској *Слоги* 1909 (бр. 14, од 5. априла) своје познанство са Ником Максимовићем, Милева Симићева се сећала и једне песмице „ројтанске", која се ваљда баш некако у то време, ако не о самим изборима, певала по Сомбору у част слављенику:

Бела сукња рококо,
не љуби ме макар ко;
већ ме љуби српска дика,
Максимовић Ника.

И заиста, почетком седамдесетих година, када нико није могао наслутити да ће у Милетићевој странци камен спотицања постати наскоро спор између Максимовића и самог вође, који ће, годинама све заоштренији и неизгладљив, довести 1884. до њеног потпуног расцепа, Максимовић је био народни миљеник, „врли Србин" и „српска дика". Не тако давно Василије Крестић је у свом чланку *О сукобу Светозара Милетића са Ником Максимовићем из 1873.* (*Зборник за историју*, 1971, св. 4, стр. 143—150), утврдио да је раздор између Милетића и Максимовића, и разлаз, као што се види из његова наслова, настао већ 1873, а не

1875, како је мислио и писао Васа Стајић у биографији Светозара Милетића (*Светозар Милетић. Живот и рад*, Н. Сад, 1926). Оптужен за пасивно држање у угарском парламенту и за скретање са бечкеречког програма Народне странке, Максимовић је, истина у кулоарима, узвратио нападом на Милетића, кога је називао „највећим политичким швиндлером", па га је чак и на двобој изазвао био. Према томе, др Радивој Симоновић је одвећ благонаклон у својој *Успомени на др Лазу Костића* (*Глас народа*, бр. 52. и 53. за 1929, и бр. 1—19. за 1930. годину) када поводом Костићеве утакмице у каламбуроманији са Максимовићем — „Нико, дико! ко би те довико!": „Лазо, мазо! ко би ти доказо!" — прича као њено објашњење како се Костић „није нешто сложио у политики" са сомборским послаником. Јер тих година, а морало је то бити свакако брзо после 1872. када Максимовићева популарност у народу још не тамни — апозиција „дико" очито алудира на споменуту „ројтанску" песмицу о Максимовићу — Костић не само да се „није *нешто* сложио у политики" са Максимовићем, него му је, као ватрени милетићевац (он ће му, када Милетић 1875. изгуби на изборима, уступити свој шајкашки посланички мандат) и присталица његова „интранзигентног народног политичког становишта" (М. Томандл) морао бити противан.

Много година доцније, за својих сомборских дана, Лаза Костић је о својим младићким „залутама", па и о Милетићу, друкчије судио. Он ће, по казивању др Симоновића у једном писму Васи Стајићу од 20. децембра 1925 (РОМС, инв. бр. 11.561), поводом Милетића, изрећи и овако ироничан суд, од кога неће ни себе поштедети: „О Милетићу Лаза није имао најбоље мишљење; т.ј. у својој старости исмевао је и себе и Милетића и Омладину и цео некдањи Sturm i Drang Periode — како је све било само речи без праве силе".

Радивој СТОКАНОВ

НЕПРИКОСНОВЕНОСТ СКАНДИРАЊА

Скандирање нијесам могао да подносим ни прије рата, поготову онакво какво се у другој половини тридесетих година у Београду, првенствено на митинзима и културним приредбама у „Физичкој сали" Правног факултета, зачело и брзо одомаћило. Устанеш с цијелом двораном, с неколико хиљада људи; разлијежу се повици и силовито пљескање; утичући једно на друго, пљескање и клицање се мало-помало мијењају — поклици се „тријеришу" и своде се на једну двосложну ријеч (појам или лично име); пљескање се сређује и слива у „звучне таласе" с размаком за колико се рукама узмахне и шаке се ударе. Двосложна ријеч се извикује у два знатно одвојена дијела, први с дужином која обећава а други с одсјечном краткоћом која пријети; руке узмахују и шаке ударају према ритму пљескања, а можда бива и обратно: пљескање изазива, ритмизира, одређује скандирање. Аплауз, повици, устајање — почели су као израз одобравања или протеста сваког појединца, а затим појединци постају дио некаквог огромног механизма који се развикао и размахао, он одређује дужине твојих слогова и ритмику твојих руку и више се не може уставити нити допушта појединцу да се устави. Већ ти је неугодно пред самим собом, већ осјећаш да чиниш нешто неозбиљно, чак бесловесно; већ ти све личи на дервише кад се, с циљем да изгубе свијест и тако се бога удостоје, сулудо, по некој сили која више од њих не зависи, врте у ковитлацу, махнито ударају ногама о патос теже, ритмички стењу и „у трансу" пуштају повике и крикове. Неугодност постаје јасан стид за самог себе и за оне с којима си. Не, ја скандирање нијесам могао да поднесем чак ни на митингу солидарности с угроженом

Чехословачком 1938. године; чак ни кад је Иво Рибар узвикнуо: „У овој сали" (у истој оној „Физичкој сали" Правног факултета!) „налази се први добровољачки батаљон помоћи братској Чехословачкој!".

С таквим осјећањем и оцјеном скандирања отишао сам 1941. у партизански рат. Али скандирања у том рату, барем у прве двије године и барем ондје гдје сам се ја бавио, није било — није било митинга у затвореним просторијама; није још било толико афирмисаних личности чија се имена у знак привржености или у знак пркоса непријатељу уз аплаузе скандирају; „публика" је била друкчија него, рецимо, у „Физичкој сали" београдског Правног факултета. Једном ријечи, ја сам се са скандирањем и „ритмизираним пљескањем" поново срео тек у другој половини јесени 1943. године, у Јајцу, у дворани Дома културе, у којој су одржаване свечане академије, војничке културне приредбе, представе Позоришта народног ослобођења итд., и у којој је било и само Друго засиједање АВНОЈ-а. И мени је скандирање и „ритмизирано пљескање" било неугодно чак и у овим, изузетним околностима. И постајало је све неугодније како је наша побједа била све сигурнија и ближа, а ја сам скандирање осјећао и оцјењивао и из услова послије побједе. И онда је, због скандирања, дошло до једног куриозног инцидента који сам покушао да искористим као повод и још један доказ за „укидање" скандирања.

На почетку маја 1944, у Дрвару (гдје се од друге половине марта налазио врховни штаб партизанске војске), у порушеној дрварској фабрици целулозе, одржан је Други конгрес Уједињеног савеза антифашистичке омладине Југославије. На Конгрес су, као гости, биле долетјеле и делегације трију италијанских антифашистичких омладинских групација: комунистичке, социјалистичке и буржоаско-демократске. Чим је Конгрес отворен, на њему је, као и на осталим ратним и поратним конгресима и конференцијама ове и других антифашистичких организација и покрета, дугачак говор одржао врховни командант НОВ и ПОЈ, предсједник Националног комитета ослобођења Југославије Тито. Титов улазак у импровизовану дворану гдје ће се Конгрес одржати и гдје су сви његови учесници већ сједјели, излазак на говорницу, многобројне реченице говора, крај говора и сваку његову паролу делегати су поздравили устајањем и френетичким аплаузима који су сваки пут прелазили у дуготрајно скандирање надимка Тито, праћеним „ритмизираним", скандирању прилагођеним пљескањем. Ово скандирање довело је до поменутог — за делегате и организаторе Конгреса потпуно неочекиваног — инцидента. У првој паузи Конгреса, наиме, све три итали-

јанске делегације пришле су руководиоцима УСАОЈ-а и изјавиле да су сите двадесетогодишњег скандирања у својој земљи и да га више нигдје не могу подносити. Настојале су да се њихово схватање и расположење озбиљно прими, да се, на основу тога, скандирање у даљем раду Конгреса одбаци; у противном — мораће да Конгрес напусте и смјеста одлете натраг. Домаћини, истински зачуђени оваквом логиком, озбиљно су, са своје стране, узнастојали да гостима објасне разлику између два скандирања, да укажу на садржину и функцију једног и другог како су је сами схватали. Ово залагање није имало пуног успјеха: само представници комунистичке омладине пристали су да, не одступајући од онога што су о скандирању скупа са својим колегама већ рекли, остану на Конгресу до његова завршетка, а двије друге делегације напустиле су Конгрес и одлетјеле у Италију. Ја, заузет неким неодложним пословима Пропагандног одјељења Врховног штаба и припремањем шестога броја часописа *Нова Југославија*, нијесам присуствовао омладинском Конгресу, али сам о случају с Италијанима одмах чуо и одлучио да, укаже ли се прилика, учиним оно о чему сам горе већ напоменуо.

У то вријеме ручавао сам и вечеравао с Александром Ранковићем. Од доласка — почетком јесени 1943 — из Политичког одјељења Прве пролетерске бригаде у Пропагандно одјељење Врховног штаба, па до половине марта 1944, хранио сам се у кухињи Пратећег батаљона Врховног штаба. Храна у овој кухињи била је гора него у ијединој бригади (штапском интенданту ова кухиња била је „девета брига"), и ја, који сам у партизане отишао с пнеуматораксом и ексудатом, био сам у априлу већ тако слаб да ни глад више нијесам осјећао, а кретао сам се и радио сам из посљедњих снага. Видећи то, Ранковић ми је једном приликом рекао да ћу до даљег ручавати и вечеравати с њим. И ја сам од тога дана, из куће на лијевој обали Унца, двапут дневно ишао на десну страну, у двособну кућицу гдје је Ранковић, а до свог одласка у Москву и Билас, становао — та кућица била је испод и мало испред падине с пећином у којој је, у бараци од дасака, био врховни командант, начелник Врховног штаба, шифрантска служба итд. Ручавање и вечеравање с Ранковићем, ако се добро сјећам, трајало је двадесетак дана: док он, сазнавши да се у Дрвару намножило специјалних кухиња, није њихов број смањио на половину и тако и своју укинуо.

На ручку сјутрадан по отварању омладинског Конгреса Ранковић је, ваљајући међу прстима лоптицу од хљеба, повео разговор о случају с италијанским делегацијама: незгодна ствар; ваљало је то некако избјећи... Ја сам му рекао да италијанске омладинце треба разумјети. „У сана-

торијуму Кленовнику" — испричао сам му — „један болесник из Сарајева, глумац, профашист, износио је свој радио-апарат на колективну дневну лежаоницу и ту, на сав глас, пуштао програме римске и берлинске радио-станице; једнога дана пустио је италијанску фашистичку химну *Бовинеца,* и тад је са свог кревета скочио болесник из Истре, избјеглица, и, избезумљен, завикао: ‚Ућуткајте, другови, ово! Мене су, уз ову пјесму, натјерали да попијем пола литра рицинуса!' ". Ранковић ме слушао — лице му се, што се дешавало кад год би га саговорник изненадио нечим неприхватљивим, није превукло тешком, готово оловном непробојношћу. Ја сам, попут човјека који хоће да искористи прилику, наставио, али не хитајући — он није подносио никакву ужурбаност и нервозу, па ни ужурбаност у причању, а њега уосталом нико, бар нико од „потчињених", ионако није могао „ухватити на брзину". Стао сам да ређам све што се, по мом осјећању, могло оправдано рећи против скандирања и политичког аутоматизма и буке уопште — да је све то, само по себи, у сваком погледу проблематично, да је од фашиста компромитовано, да ће зато нама политички сметати, итд. Подсјетио сам га, затим, да је близу вријеме кад ће цијела Југославија бити ослобођена и нова власт успостављена, и да никако не би требало да у велике градове унесемо и да се онда у цијелој земљи рашири скандирање и све оно што је с њим везано. На крају сам (то је тад и за Ранковића могло имати великог значаја: он 1946. године, у Москви, пола дана није хтио са мном разговарати само зато што сам рекао да једна тадашња представа позоришта „Љењински комсомол" није добра) потргао чињеницу да у Совјетском Савезу скандирања и „ритмизираног" пљескања нема; попљескају или чак „бурно пљескају", узвикну понеку пароли, понекад и устану („сви устају"), и толико. Укратко, довео сам закључку да би скандирању већ сад требало крај учинити . . .

Ранковић ме није прекидао — слушао је, чак куглицу од хљеба није више међу прстима окретао. Одобравање је на његову лицу било тешко прочитати, али мени се учинило да га има, да сам погодио његово расположење. И, доиста, он је рекао:

— Али шта ту ми можемо учинити? Не видим како да крај учинимо?

— Има како — рекао сам. А ту сам имао у виду један скорашњи „преседан". Крсто Бајић, студент из Берана, тада комесар Треће крајишке бригаде, дошао је у Дрвар, у партијску школу, и испричао ми како је у Штабу Прве дивизије, чекајући прилику да настави пут за Дрвар, читао рукописе за нови број дивизијског листа — између

осталог прочитао је и чланак Оскара Давича, који је прије пет мјесеца био дошао из поражене Италије. То је био приказ на моју, који мјесец пред тим објављену, *Пјесму о биографији друга Тита.* Бајић је Давичовим приказом био револтиран: предуг је (преко 20 страница!), полтронски је, дитирамбичан је према писцу пјесме, непристојно ulагљив према човјеку коме је пјесма посвећена! Давичо, према Бајићеву мишљењу, хоће да једним полтронским метком постигне два поготка. И зато је Бајић, пошто у Штабу Дивизије није добио сагласност да се приказ отклони, захтијевао да ја, руководећи се моралним разлозима и ослањајући се на њих, овдје издејствујем такву сагласност. И ја сам ову ствар изнио пред Ранковића; рекао сам Бајићеву и своју оцјену Давичова поступка с гледишта комунистичких људских односа, указао на недопустивост да се о мени, који радим у Пропагандном одјељењу Врховног штаба, тако пише у једном дивизијском листу и предложио да се преко Штаба Дивизије радиограмом препоручи редакцији да се Давичов приказ изостави. Ранковић је жмиркао и смјешкао се некуд поред мене. То је потрајало — ништа на брзину! А онда је рекао:

— У реду. Напиши депешу и донеси. Добро образложи. Али кратко, пет-шест редака — то се шифрира.

Написао сам, однио; депеша је примљена, упућена је — приказ је изостављен.

И зато сам сад, говорећи о скандирању, рекао:

— Има како!

И одмах сам то објаснио: могао би се и о овоме послати радиограм штабовима корпуса у Дивизији, националним и покрајинским комитетима Комунистичке партије — нека војна радио-веза послужи и културно-политичким потребама! Радиограм би садржао и инструкцију да се скандирање на што једноставнији начин укине гдје га има и избјегне гдје се може појавити, и што садржајније и тачније објашњење зашто је ово потребно — Партија и војска су такве да ће инструкција, без даљега, успјети.

— Добро! — рекао је Ранковић. — Напиши радиограм, особиту пажњу посвети мотивацији: мора бити јасна, садржајна, убједљива. И кратка — максимум десет редака.

Посао је био тежак, у десет редака готово неизводљив, али ја сам му истога дана свесрдно приступио. Прву верзију писао сам држећи се правила да тачно, јасно и убједљиво речем све што је требало рећи. Изишло је 45 куцаних редака. Текст је, дакле, ваљало скратити преко четири пута. При том, ниједна појединост није смјела изостати ни бити осакаћена. Мучио сам се до увече: прекуу-

цављао, сажимао, и све је коначно „легло" тек сјутрадан, при јутарњем дорађивању текста. Ранковић је био задовољан и сажетошћу и садржајношћу депеше, а мени се, док смо ручали, чинило да сам тога дана такав ручак, знатно укуснији и бољи него у батаљонској кухињи, стварно заслужио.

О првој депеши Ранковић ми је сјутрадан рекао да је отишла. О другој три дана није ништа изговорио. Четвртога у подне нијесам га затекао у предсобљу где смо ручавали. Врата собе била су затворена, а иза врата се чуо његов, недовољно разумљив, али подигнут глас — љутио се на некога. Послије пет-шест минута врата су се нагло отворила и у предсобље су изишла два курсиста дрварске партијске школе. Један од њих био је Крсто Бајић, другога нијесам познавао — обојица су били црвени у лицу, узбуђени. Бутке су се, с неком нелагодношћу, поздравили са мном и изишли. Мало затим, спорим кораком човјека који има потребу да се од неког, не баш непријатног расположења у ходу заноси, појавио се и Ранковић. Сио је за сто, поћутао је и одједном прену у смијех.

— Баво да их носи! — рекао је. — Спадала! — додао је и потом је испричао шта се десило.

Крсто Бајић и онај непознати били су прошле ноћи на стражи пред основном школом у којој се одржавао партијски курс. Негдје по поноћи ушли су у учионицу гдје курсисти спавају, помијешали су спавачима обућу, посакривали комаде одјеће и покоју ципелу, поред неких постеља оставили по двије лијеве или десне ципеле, а онда су извели лажну узбуну: опалили су из пушке и позвали курсисте да смјеста бјеже за њима. Настао је дармар: буновни људи тражили су и један другоме отимали обућу и одјећу, наврли су у врата, трчали за алармистима, многи само половично одјевени, многи у једну ногу боси а с другом ципелом у руци — нико није питао гдје је нападач и шта треба предузети, а један од бјегунаца, хром, заостао је иза осталих и викао: „Срамота вам је, другови, што ме остављате, хром сам!" Алармисти су најзад стали и упитали: „Шта се десило, куд бјежите?" И тад умало није дошло до туче. „Казнио сам их" — рекао је Ранковић — „није се смјело то тако урадити . . . А, опет, добро је што су и тако — никакве опрезности у школи није било . . . разбашкарили се људи."

И опет се, замишљајући нешто, насмијао.

Кад смо почели да ручамо, ја сам га упитао:

— А шта је с нашом депешом?

Он се прво учинио као да питање није чуо, затим се сав промијенио: већ је сједио усправан, укрућен и надурен.

— С којом депешом? — упитао је, најзад, косећи главу.

— С оном о скандирању.

— А с том! — рекао је, и то је био срдит, изребрен, затворен човјек који у човјека пред собом не може имати повјерења и ни у ком погледу није једно с њим. — Е да знаш — подигао је глас, љут већ, чинило се, и због нечега на шта га је моје питање подсјетило — нећемо ми забранити скандирање!

И то је звучало као да он још ономад није о скандирању имао мишљење слично моме; по револтираности је, по непоколебљивости, по неспојивости фронтова *ми* и *ти*, чак по дубокој увријеђености — то тако звучало.

Радован ЗОГОВИЋ

ЦРНЕ КОПИЈЕ (3)

Још почетком XIX века постојао је невероватно прецизан, магијски опис компјутерског монитора сачињеног од течних кристала. И тај екран је био у боји, зеленој као змија, ћилибарној као пламен, или луциферски црно-бео. Дугујемо га писцу Е. Т. А. Хофману, који га је дочарао у своме роману *Златни ћуп*. Уз тај опис је везано и писање узето као магијска вештина са словима, у испису енглеског курзива, те арапских, хебрејских, грчких, римских писмена. И приликом тог писања, као и у случају с компјутером, може се изгубити глава у кристалу из чије позадине блиста тајанствени пламен. Немачког романтичара и фантасту Хофмана, уметника магијских справа у књижевности, позивао сам, између осталог, по сећању, кад сам пропитивао фантастику, затим огледала, аутомате и слично. Опис о коме је реч подједнако се везује за чаробно огледало које као да је од гасне плазме, то јест ни чврсто, ни течно, ни гасовито. Писати у том огледалу, испупченом, равном или удубљеном, зазива на губљење главе, јер из његове позадине, док пишемо, избија наш лик који се тада уписује у текст који не би смео никакве везе с нама да има. Избија наш лик или лик који је дело наше жеље. Па нема те математике у коју не би био укључен и сам субјект математичара. И писац је, попут јунака из споменутог Хофмановог романа, заточеник кристала. За некога је то несрећа, али за другог који очекује љубав као награду за свој труд — права и једино могућна срећа.

У Хофмановој повести кристал, са својствима огледала, бива увођење у уметност, која је, по романтичару заточеном у своме кристалу, бајнословна Атлантида, изгуб-

љени континент којега непрестано изнова откривамо и стварамо, стварамо и откривамо . . .

Као што не треба узимати као природно све што изгледа природно, тако не треба падати у клопку ни у вези с техником: ни техничко није без двосмислености, и технички свет има своју логику привида коју ваља најпре разумети да бисмо измакли изобличењима људског света под притиском онога што ће Мартин Хајдегер назвати добом планетарне технике, али и да бисмо у техници и духу технолошких наука препознали нешто од бивствовања, и то укључили у начела нашег мишљења. У томе почива двосмисленост технике коју је Хајдегер наслућивао и која се очитовала и као двосмисленост његовог мислилачког односа према питању технике. (Чини ми се да је Хајдегер, не овладавши ни сам довољно двосмисленошћу о којој је реч, малтене сам себе лоше схватио када је, здружививши дух бивствовања и дух германизма, посегао за нацизмом . . .) Техника претвара наш свет у утварни, јер почињемо веровати да су ствари које нам она дарује из реда апсолутне неопходности, да више без иједне од њих не можемо. Лично могу без компјутера, који је отпре две године постао моја слабост, али не пристајем да не одговорим на изазов привида што ми га компјутерски уређај намеће као ново техничко средство писања. И управо због тог изазова не одустајем од повременог размишљања куд ће ме мој дијалог с компјутером одвести, на који компјутодром. За писца мога соја је изазов одвећ јак а да га не бих прихватио, чак оберучке, с надом не да ћу изићи као победник (о томе није ни реч) него да ћу компјутер у своме свету учинити природним, не узимајући га ни трена као природан. Нисам ли отуда такозвани непомични меморијски диск у својој машини, поделивши га на двоје, назвао Пакао и Апокалипса?! Слабост значи и да сам се слабо носио с компјутером у његовом промишљању. Но, то је добар знак: није ми жеља за њим најгорљивија.

ВОЉА ЗА МОЋ

Седим у *Москвиној* кафани и разговарам о Хелдерлину са сарадником који већ десетак година борави и истражује у Бохуму, у Немачкој. Тамо је докторирао на Хајдегеру и објавио књигу с новом идејом о Хајдегеровим *логичким* истраживањима. Завршио је и књигу о питању сликарства и задатку мишљења, с насловом *Сезанова реализација*. Тако смо и дошли до, за мене сад неизбежног, компјутера. Оба рукописа је за издавача морао да припреми на компјутерској дискети и отисне ласерским штам-

пачем. Шта се мења с писањем и мишљењем променом техничког средства писања? Између осталог, спомиње ми записак Фридриха Ничеа, наводно у збирци *Воља за моћ*, где Ниче говори о писаћој машини која се некако у то доба појавила и почела да осваја списатељско подручје. Мењају ли уређаји суштину? Форму олакшавају, чине приступачном вртоглавије варијанте?

Касније, листам до изнемоглости *Вољу за моћ*, али ту пророчку белешку Ничеову никако не успевам да нађем...

Јапанска електронска фирма „Хитачи" управо је, децембра 1990. године, у Америци, промовисала први модел неуро-компјутра. Ништа о његовој технолошкој поставци не знам, али предосећам да би се једнога дана могло показати да је цела планета Земља само омањи компјутер у коме су сва жива бића својеврсни биочипови повезани планетарном неуронском процедуром. Испоставиће се да је нешто већи компјутер сазвежђе звано Млечни пут, а ту су затим и друге васељенске звездане констелације. И све би било у реду не будемо ли схватили да у програмима које извршавају речени компјутери постоје хаотичке силе, да су програми васељенског живота и умирања заражени такозваним вирусима, па када они проради, увек нешто крене наопако, откачи се, па све изгледа као да имамо посла с полуделим компјутерима.

Помишљам да би и моје *црне копије* најпре тако требало разумети. То значи, у њима и нема шта да се разуме, баш као у видовњачком лудилу. Ионако се предвидети може само оно што се већ догађа.

Није реч да се меморија проширује тако што се користи њена „сенка". У меморији се отвори прозор, па све што је напољу, такорећи у сенци унутрашњег, може на позив веома брзо да се појави унутра. Позивање је просто копирање, пресликавање из проширене меморије у радну. Копије програма који чекају под прозором, у сенци активне, унутрашње меморије, да буду позвани — поверовао сам да треба назвати црним копијама. Али, не, никако! Грешим. Ствари су једноставније и, отуда, далекосежније. То су оне копије програма који је заражен информатичким вирусом (малим, дивљим програмчићима, дакле тешко уочљивим) у свом *boot*-сектору. Тај се сектор најпре „чита" приликом сваког извршавања датог програма. Тако, пре него што програм почне показивати шта уме, пре него што догађање уопште крене, у целу ствар је већ учитан мајушни различити принцип који ће догађање водити по своме, или га реметити, или једноставно овако или онако уништити и догађање и податке. Вируси, који од копије

неког програма стварају црну копију, праве су паклене машинице. Никада не знамо када ће и како почети дејствовати.

Ако је свемир заправо компјутер, онда је и цео космос под непрестаном претњом хаоса. За дело претпостављамо да је без вируса. То је услов који мора задовољити да би било названо делом. Но, писање производи вирусе. Не може и неће без њих. Они мутирају дату конгломерацију материје тиме што интервенишу на њеној форми. Лично сам откинуо на идеју да вируси представљају једине ствараоце новог, и да би писање без њих била мртва ствар, непроменљива, унапред позната.

(Посвета: Новица М. ми је некад посудио, да му га пазим, прави рачунар, с којим сам се учланио у микроканални хаос-клуб*, а ја му овде узвраћам елементима телепатског компјутера с хиљаду и једним скалирајућим фонтом и хиљаду и другим фантомом. Размена је неправедна, али на чију штету?)

Да ли се компјутери понашају као људи? Понекад нам изгледају баш тврдоглави и глупи! Али, они су само чаробна огледала. И зато би, следећи идеју Томаса Пинчона, пре могло бити да се људи понашају као компјутерски програми, са свим искушењима која сам наговестио у случају васељенских компјутера. Међутим, ни то није тачно. Тако ми казује искуство с људима и компјутерима. Но, требало би размислити није ли искуство лажно. Јер, могла би, шале ради, бити једино тачна теорија Жака Лакана, који је, концем јуна 1955. године, износио да машина не иде без *интуиције*?! И то седмицу дана након што је у своме предавању спрегао психоанализу и кибернетику, просто речено: учење о људској души и науку о аутоматима?!

Свет је недавно обиграла вест из које сазнајемо да је осумњичени за убиство понудио полицији да с њим склопи *енигматски уговор*. Реши ли полиција задатак који јој је он поставио, откриће јој се где је леш несрећне девојке која је нестала из свога дома. И то би био доказ за злочин што га је осумњичени извршио. Он се терети да је убио своју девојку и узео целу њену уштеђевину. Признао је да ју је сахранио, и ништа више. Буде ли пронађен леш, клупко би се до краја одмотало. Као траг, осумњичени је полицији понудио дијаграм чијим би се одгонетањем дошло

---

* За који важи начело из зубарске наставе. Отприлике: „Ма пустите корен, следите канал". Тако се од космоса, чију смо концепцију устројавали, током историје мишљења, метафизички (све мора имати свој корен, а то је оно најсуштаственије!), прелази на хаос, у коме је све подједнако битно, или подједнако небитно.

до локације где је девојка покопана. Полиција је тако, не налазећи другог пута да открије место, прихватила необични и изазовни „уговор". Пошто је дијаграм био недвосмислено налик шаховском проблему, позвала је у помоћ угледног шаховског аналитичара, Рејмонда Кина.

„Очекивао сам", рекао је Кин, „уобичајени шаховски дијаграм и препознатљиве шаховске потезе који би открили координате на некој географској мапи, док би шаховске фигуре представљале играче у овој афери." Кин је, међутим, добио две странице с тајним знацима. На првој је била овлашно нацртана мапа с натписом „место игре". Била су ту нацртана и три лика којима обрис као да је био случајан. У доњем левом углу је писало „црни". На другој страници, пак, налазила се серија „веома чудних шаховских потеза", с насловом „програм игре", и ознакама за белог и црног краља, црну даму, црног пешака и беле пешаке.

Питање је да ли дати двостранични дијаграм уопште неке везе има са шахом. И кога ће се најпре сетити енглески аналитичар Кин када је већ мислио да дигне руке од енигме као нерешиве? Шерлока Холмса и приче о играчима, у којој ненадмашни детектив каже: „Ови хијероглифи свакако имају неко значење . . ." „Има ли у датом дијаграму неког система, онда мора постојати и кључ за њега", закључио је Кин, и бацио се на посао који је трајао три дана и три ноћи. Дијаграм је решавао део по део. Неколико ситних детаља су остали нерешени, али шта мари — аналитичар је дошао до неког решења.

Решење је било можда добро у теорији, али је промашило циљ, то јест девојчин леш. — Разумљиво — изјавио је „Бели краљ", под којим је надимком одраније био већ познат месни шеф детектива. — Промашај је разумљив, јер поједини Кинови закључци ни најмање не одговарају подацима којима полиција располаже — објаснио је „Бели краљ", на кога се, по свему судећи, односи ознака из дијаграма што га је осумњичени благонаклоно саставио за своје гониоце.

При свем том можда није без значаја знати да је осумњичени професионални експерт за компјутере!

ИЗ МОЈИХ ОМИЉЕНИХ НОВИНСКИХ РУБРИКА

Писма читалаца

Листајући популарну књигу Насиље у историји, *између листова испада ми новински папирић. На њему, с дописаним датумом* Јун 1968, *дакле у време студентских неми-*

ра, делић писма. Мора да је био илустрација у неком контексту, сад више не памтим којем.

...Данас сам ручао у оближњој кафани „Код Трандафиловића", и тамо видео човека, који је седео за суседним столом, чије су ноге величине попут мога трупла. Чак се ни у коленима њихов пречник не мења. А ја баш нисам витак (у последње време волим хлеб), али ни дебео. Два права правцата стуба, мортадела-балони у чакширама које су се, позамашне, тесно овијале око тих стубова, тако да, упркос свему, нису наликовале шалварама. Био сам запрепашћен човековим ваљкастим ногама, њиховом чудесно једноставном геометријом. Запитао сам га о њима, у смислу да ли је болестан и слично. „Код мене је све нормално, све је природно", рече. Носио је, ипак, наочаре с великом диоптријом. Док је одлазио, поздрављајући се срдачно ту и тамо с људима за другим столовима, није храмао као ћопави вук него је лењо разбацивао ноге устрану, онако (нека ми читатељке и читаоци опросте) „разгузујући"...

Кратке вести

1

Недавно је на Кавказу преминуо старац, можда најстарији на свету, у својој 153. години. О његовом се животу не зна много, а и он је, упитан, уочи смрти, одбио да било шта исприча о себи. Старина је одбила и последњу исповест. Иначе, добро је видео до краја, чуо, ходао без ичије помоћи, и био бистрог ума.

2

Недавно је код бирмингемског издавача Харага објављен ваљда најобимнији роман на свету. Роман, с насловом *Кратка ноћ*, има преко 8000 страница, на библијској хартији, и у једном је тому. Аутор у њему прича шта се све дешавало у тренутку његовог рађања, што не би могао, разумљиво, знати да роман није написао.

3

Најновије пророчанство извесног Манија Залона јесте да ће се смак света одиграти тачно 23. фебруара 1991. у 13.32 h по Гриничком времену, а почеће на још неоткривеном пацифичком острвцету.

(Буде ли се пророчанство обистинило, овај летопис нећете ни читати, а ни ја то нећу знати, па се немам због чега кајати. — *Прим. чит. Ј. А.)*

4

Догађај године је [у питању је 1990!] да је гласовити кинески минијатуриста Чушао-Чи начинио тако малецну столицу да на њу ни мрав не може сести, а ломи се под тежином буве.

Огласи

Опраштам својој мачкици Мици што ме је напустила, и молим је да се врати, пошто по природи није луталица. Опростићу јој и ако ју је неки нерегистровани улични џукац растргнуо, па чак и ако ју је каква год песникиња обесила о жицу за сушење веша.

Стављамо на јавну лицитацију целокупну фабрику џакова за цемент. Почетна цена је никаква.

Тражим посао. Кадра сам да пишем фељтоне под туђим именима, правим или лажним, свеједно.

Издајем стан с модерним ентеријером пећинског изгледа. Понуде оставити на фах 346 или под отирачем код улазних врата споменутог стана.

Продајем поглед с прозора с кога се види храм Светог Саве. Јефтино.

Обавештавамо све повериоце да је дужник који се одазивао на име Марко убијен, те да, следствено томе, његове дугове не признајемо. За све је надлежан Осигуравајући завод . . .

Тражи се изгубљени пас расе теријер . . . итд . . . А онда се два дана касније, на истом огласном месту за „изгубљено-нађено" јавио неко следећим одговором: „Обавештен сам да се тражим као изгубљен. Сматрајте то гнусном дифамацијом на мој рачун од стране бивше благо речено пријатељице". У потпису: Слободни пас расе теријер . . .

Позната антикварница у Токију, „Шиомого", располаже још с три лепо укоричена комплета српског часописа *Летопис Матице српске,* почев од првог броја до краја 1989. године.

(Одраније сам знао да је Токио највећи светски центар за антикварне књиге и рукописе. Па ипак, овај сам оглас, објављен у интерном месечнику Клуба примењених уметника за опрему књига Србије *Ex Libris,* проверио и утврдио да је истинит. Но, цена по комплету ЛМС износила је отприлике 30-так милијарди ст. ст. динара, за шта би мени било потребно бар годину и по дана да бих толико, уз одрицања и у срећним околностима, успео да приштедим. — *Прим. Ј. А.*)

Укрштене речи, изабрани примери

Водоравно:

3. Главни јунак романа Бориса Пастернака *Јунак нашег доба,* поради којега су аутору украли Нобелову награду. (Решење је било *Живаго,* са З!)

Усправно:

1. Проналазач Америке на чија се јаја људи често позивају.

4. Индијски назив за лежећу еротску фигуру. (Решење је било *устај-на-уста*!)

КАКО ЈЕ ПИСАНО

На провокативно писмо што ми га је упутио К. Ф., одговорио сам, између осталог, следеће, верујем не мање изазивачки:

Када је Дон Кихот, запарложен у својој Манчи и замајан прашњавим романима о витешким авантурама, одлучио да — како се то већ дешава у провинцији — целом свету изнесе непобитан доказ о свом постојању, отишао је до сиромашног комшије, писца ратног инвалида Сервантеса, и замолио га, исплативши као наводни предујам цркавицу (јер је, и сам не баш најбољег имовног стања, био ципија), да напише књигу наручиочевих пустоловина у којој би све, од А до последњег слова, било измишљено.

Сервантес је пристао. И написао.

Онда је тужни витез Дон Кихот прочитао и ту књигу, па рекао да је баш све тако било. Одлучио је, ради своје речи и свога постојања, дословце извести ишчитане дивне и племените згоде, е да би се, на крају, могло рећи: друкчије није било, тако је писано.

НЕЧУВЕНЕ РЕЧИ

Док сам приљежно слушао синовљеву амбијенталну музику и телефоном разговарао са особом чије ћу име из одређених разлога прећутати, неко ми, верујем да је то морао бити комшија, лаким корацима прискочи с леђа и спретно обгрли главу. Одједном нисам добро чуо. Но, упрајно сам наставио слушати. Нисам могао допустити да било ко примети разлику, понајмање особа на другој страни „жице" пред којом ми је било стало да се покажем . . .

Тако, уместо *црне копије*, чуо сам *црно копиле*.

Уместо *у питању је биће*, чуо сам *у ситу је пиће*.

Уместо *талас ветрова*, чуо сам *аплауз ветрова*.

Уместо *спруд*, чуо сам *студ*. А када је било речено *спојени судови*, могао сам једино чути *спојени скутови!* Као и, уместо *спољни судови, сполни спрудови!* Па се збило да *столни крој* чујем као *опојни пол*, чак *гојни пој* као *зној ни спол* или *тројни бол*. Никакво чудо да сам *спојницу* разумео као *родницу*, нити пример о Трновој ружици као *бринем се о црном трну у гузици*. И, у складу с пређашњим неспоразумима, *скитати* као *скидати*.

Уместо *врт сласти*, чуо сам *смрт пласти*. *Жали* као *пали*, а необично *сврни траг* као *црни враг*, и *преврни праг* као *крњи мрак*.

Уместо *хропац духа*, чуо сам *отац здуха*. И поново: *бројни пол* као *гнојни сој*. На речи да су све то *трице и кучине*, схватио сам да су то *приче и мрцине!*

Уместо *наслутити*, чуо сам *смутити*.

Уместо *милим у стану — бојим врану*. Од *гневни довек* испаде *сневни човек*. *Лепо*. Као: *слепо*.

Уместо *вируси*, чуо сам *цируси*, не, већ *циркуси*.

Уместо *идеја величине*, чуо сам *смена дебљине*. *Баш је вруће — бива круће*. А свако *ах* као *ав*. Па и сваки *дах* као *дав* . . .

Уместо *скрушене*, чуо сам *овршене* или, можда, *скршене*.

Уместо *неместо*, чуо сам *кревет и сто*. И даље: *соли* као *поли, боли* као *голи, кали* као *зали*. И тако је, најпосле ои схватио као *шта ко је, шта коље*, на оствс ти скратио.

Уместо *проклетник*, чуо сам *окретник*.

Уместо *гатка о препису*, чуо сам *патка*, и неко крчање. *Све што свине* преобрати се у мени у *све то мине*.

Уместо *трагање за трајним змајем*, чуо сам *трагање за тајним знањем*.

Уместо *шта си рекао*, чуо сам *штета да си пекао*. *На пучинама — на кршевинама*.

Зебња ме стресла када сам, уместо *црне копије могу бити опасна ствар, јер их закон о власништву строго прогони и кажњава* — чуо веома јасно: *нећеш ме имати, ти, црно копиле, ма појео и сав кекс, и све ћеш на крају полизати.*

Уместо *грашке*, чуо сам *натрашке*. А, затим, уместо *ха-ха-ха-ха-ха*, чуо сам *кха-кха-кха-кха*.

И уместо *пита случајне реченице која се не може никако разумети, ма и самоме теби пала на памет*, испашће *рита да се сместа служи чај*, не реч *виленице*, нити она *ожени тако да разнети се, у моме себи, салама и ти спашће је сита сијеста која кружи крај ње и меденице, сити, на нож, и дакакао ражести је умом . . .*

Више нисам могао издржати. Распукао бих се надвоје. „Видиш, ни сам Бог, јаој га ти. држ' . . . Распи као бисере на троје [или то би: злотворе?!]."

Када сам се отргао, видех да то комшија не може бити, јер сенка није била његова, увек дуга, и у подне. Косматa, која замаче, беше кратка сенка дуге сенке. Али, и она мора да је била из близине хаоса у коме се две суседне приче, одједном дате, међусобно и безобзирно пародирају, и продиру у трећу, која иронично оклева између протескног и трагичног, са опречним закључцима и истоветним епилогом: не слушамо речи ради слушања него да бисмо некога или нешто волели или мрзели. А музику, јер делује отровно.

МОЖДА СПАВА

Последњи сан у години

Комшија ми је уступио на привремено коришћење свој поштански преградак у кући. Биће одсутан неодређено време. Уочи поласка ми је, као колекционару истинитих сновиђења, у прегратку оставио, с молбом да не обелодањујем сањачево име, следећи запис на дар.

За З.

Неколико претходних ноћи нисам довољно спавао. Или сам некога чекао, или сам се препијао дотле да су ми живци треперили, или сам радио до јутра, или сам се, одвикао од њеног тела, заспавши уз њу, распињао, трзао — не успевајући да потонем дубље у мрак. Једва да сам тренуо по два-три сата. Изједала ме је жудња за дивљачком искреношћу, чијој бестидној свирепости не би недостајало страшног хумора.

Такав сам, месечарски, у недељу, кренуо на пут, у родни град, где сам посркао јухицу и ручао говеђе одреске са салатом од свежег купуса, и пио пива, и појео комад колача. Прикључио сам телефонски апарат на продужни кабл. Пренео мајци поруку како да троши биљну смесу која ће помоћи код неизлечивог синдрома сушења устију. Код сестре сам разговарао о бубрезима, и о томе како се испитују нови лекови... Пред растанак ми се пожалила на своју огромну одговорност.

Запутио сам се у трећи град, где сам најпре пио виски и јео паштете. Затим сам пио мађарско вино „чопаки" и јео зреле маслине с мало печенице. На другом месту сам почео са сланим кикирикијем, а онда кушао козји камамбер и швајцарски сир гријер (из околине Сен-Гала). Пио сам веома добар коњак. Разгледао француске књиге. Узео два сендвича од тостираног хлеба, маслаца и димљеног лососа. У атељеу који гледа на Дунав наставио сам с коњаком, друкчије марке, тачније с брендијем, и прихватио се, на столу прекривеном опраним чешким платном, тањира рибље чорбе (од шарана) с доста икре. Почео сам да трнем. Тада се вратих пиву. Деловало је лековито... У позоришном клубу, када је већ добро прошла поноћ, хтели су, сада се опсећам, да ме упознају, али ја сам жмурио и жмурио: једноставно сам спавао. Једном сам отворио очи, знам, и учинио галантни гест (не без притајеног зверства) који мора да је био чудесан будући да сам — спавао. Знам? Или сам, могао бих се заклети, тек лаки плен привиђења? После свега, клија у мени свет кога нема... Устао сам спавајући. Ходао сам спавајући. Спавајући сам, изнад сваког сна, гледао како неко цепа редом плакате по улици. Спавајући сам ушао у неодређена кола. У стану сам се, спавајући, свукао. И легао у постељу спавајући, и заспао одмах, не престајући да спавам. Ујутро сам се дигао у зору (свануо је последњи дан, али ни на часак нисам на то помислио), мокрио у шољу, и умио се над кадом. Зазвао да за мном закључају врата. Отишао на станицу и, сав обамро, сео у аутобус.

Убрзо сам, без главоболье, после тачно 24 часа, поново био тамо одакле сам јуче кренуо. Обузме ме језа: спасен сам.

Био је последњи дан у години 1990.

*
* *

Најважнији догађај тог дана одиграо ми се у сну који се, као и сваки други, не може никада прецизно описати, при чему се апсолутно не сећам да ме икада раније такав походио. Чекао је одговорно на мене последњег дана. Мо-

же бити да је у питању и најважнији догађај у моме животу током минуле године.

Дете и ја смо сами у стану. Сместио сам га на редовни подневни починак. Ја сам легао у другој соби, с телефоном поред узглавља. Падао сам у сан и израњао. Слушао повремено телефонски писак, и зврцкање, и разна мајсторијања детета које није никако заспивало.

Нешто после 15.00 часова сам устао, ведар, захвалан и зачуђен, док ми је у памћењу брујао загонетно меки сан. Немајући коме да дивоту његову, исконску и неизразиву, одмах испричам, записујем га, нетремице и наискап, стога у пресном облику за оне који ово буду читали, нудећи им погодбу да не објашњавам, јер бих веродостојно објашњење, иначе, морао вечито дуговати.

(. . .) [Цензурисао уредник!]

ОПЕРАЦИЈА

Пробудио сам се, осећајући још у глави наркотичко лелујање. Било ми је пријатно, при чему ме слабост ипак није напуштала. Због тога се нисам узбуђивао. Свака снага би ме оптерећивала. Соба у којој сам смештен, с једним креветом у коме сам лежао покривен чаршавом до грла, гледала је на велики парк. Убрзо после мога буђења, у собу је ушла болничарка. Смеђокоса, али црне пути и светлих очију. Рече ми да је доктор наредио да једем да бих се што пре опоравио. Приликом операције слепог црева (ја сам хипохондрично сумњао на рак који незадрживо метастазира), доктор је, вели, открио још неке ожиљке које ће морати да одстрани хируршким захватима. Због тих предстојећих, безболних и безопасних операција, морам добро да једем. Неће они мене преварити, дерао сам се, знам ја о каквим је то наводним ожиљцима реч . . .

Први обед којега ми је пожељна и пожудна болничарка поставила би састављен од нарочито спремљених цревцади на жару, зачињених готово миомирисно, па у сласт их поједох и наискап утажих жеђ чашом забиберисаног сока од парадајза. И моје сумње одједном ишчезоше као чаробном руком однесене. Јео сам халапљиво. Дивио сам се болничкој кухињи . . . После јела осетих се још боље. Крв ми проструји, па ми се и болничарка учини веома пожељном. Она је доиста и била заводљиво биће. Груди су јој се надимале.

У више наврата је покушавала да ми скине бурму с домалог прста, објашњавајући да јој то смета, да је боли. Међутим, прстен је био одавно зарастао у месо, и није

се никако могао свући, осим да он или прст буду пререзани. А и боље, будући да сам се прикривено надао авантурици с болничарком, јер би је љубавне речи уграviране са унутрашње стране, са именом моје жене, могле погодити и донекле покварити моју шансу и наш провод.

И тако сам после сваке операције јео све боље, не престајући да се осећам све слабије. Но, уживао сам док ме је болничарка хранила својим малим ручицама. После друге операције, два дана сам се непрестано служио телећим рибичима у кајмаку. Почео сам запажати да расте и пожудност болничарке. Учини ми се чак веома похотљивом. Пошто нисам смео, а нисам ни могао устајати, непрекидно свезан завојима под белим чаршавом до грла, она ме је сваког трећег дана прала. Подизала је чаршав с ногу, пребацивала ми га преко лица и пиркала ме свуда по телу докле је могла допрети. Скидала је нечист са мене, малтене милујући. Њено се сладострашће селило у мене, или се можда моје селило у њу. Сад већ то не могу знати. Благим италијанским сапуном прала ми је чмар, затим је прелазила на уд. Пена ме је голицала. Из дана у дан, уд ми се све више крутио под њеним насапуњаним рукама. Мора да се рађао из пене, тако ми је изгледало. Под чаршавом ништа нисам могао да видим. Но, уверен сам да ми је, пре него што би ме обрисала грубим платном, скупљала капљице с тела својим језиком којега сам волео дочаравати тада као да је рачваст. Апсолутно сам сигуран да ми је уд језиком облизивала. Четвртог пута нисам издржао. И сваког следећег пута свршавао сам поткрај тог купања у постељи, у трену када би почињала да ме трља платненим пешкиром. Чуо сам је како се смеје.

Операције су се продужавале. И добра храна је бивала све боља. Премда све слабији, осећао сам плиме исконске радости. Јео сам цигерицу на жару. Дивно печени бубрег пуњен куваним гризом. Позамашан комад беле цигерице с бадемом. Па онда куване коленицу с реном. И још свакојако спремљених црева и дробних органа. У животу нисам могао замислити да дроб може бити тако укусан. Напросто сам почео желети да се моје операције никада не сврше, да заувек останем у том прехрамбеном и еротском рају. Нико ме није посећивао. Посете су ми биле забрањене. Ни за ким нисам ни жудео, једино за болничком храном и мојом црнопутом, светлооком болничарком. Она ме је спремала за операције. Када сам се будио, опет је она била ту. Лекара нисам ни виђао.

Пихтије су биле незаборавне. После њих више нисам могао ни реч да кажем. Хрскавице су нестајале у мени. А тек свињски бели бубрези! Па роловани одрезак! Ма ово није болница, тада сам помислио. Ово мора да је најбољи

светски хотел с најбољом куварицом на свету. Чим будем ұзмогао, писаћу новинама да нам се дадне још оваквих болница. Нека се болесна сиротиња, ұ коју се с правом рачұнам, барем једном ұ животұ наодмара и наұжива ұ болницама.

Истина, више ми се, ұсред слатке клонұлости, ни ұд није дизао под болничаркиним језиком. Нисам био забринұт. Чинило ми се чак да се постоперативно гојим, мада то нисам могао знати ни запазити, покривен чврсто притегнұтим чаршавом. Сада сұ ми и руке биле стегнуте завојима. Нисам се смео макнұти.

Мора да се примицало и време мога отпұштања. Болничарка ми је наговестила да доктор сматра да је са мном сада све ұ најбољем реду и да је засад окончао са операцијама, те да ћу бити слободан, за дан-два. Слободан? Ма каква црна слобода! Куд бих могао бити слободнији него овде! Ништа јој нисам могао рећи. Само сам се блажено осмехивао. Још је додала, пробраним и племенитим речима, рекао бих ұ виду загонетне љубавне изјаве и заклињања на верност:

„Мораш пазити на себе ұбұдұће. У овом часұ верұјем да знаш колико је мало од тебе остало, и чега си се све доброг најео и шта сам ти све дала од себе за твог боравка ұ нашем болничком рају, како си га пре недељұ дана добронамерно назвао, а чији рок истиче, ево, ұпоредо с твојим одласком, готово нестајањем. Неће те бити више . . . ұ мом свету, што ме растұжұје, јер нисам бринұла око тебе због плате, али . . .” У тај час негде ұ кухињи нешто пұче, и она отрча да види шта се дешава. Сутрадан ұјұтро сам сазнао, док ме је ұмивала и припремала за последњи доручак, да је пұкло прокұвано јаје.

Породица долази по мене данас. За обилни заједрак, ұз француске кифле, добијам и тањир хранљиве чорбе. Болничарка ми кашику по кашику приноси ұстима. Ја се загрцнұх ұ један мах и на салвет под брадом испљұнұх неки прстен на чијој ұнұтрашњој страни, несвестан шта заправо видим, махинално, немо мичұћи ұснама, прочитах име своје жене.

Слажем се са свима који не могу поверовати у овај комшијин записак. И то би му могао бити сан, баш као што је то несумњиво у питању у претходном запису остављеном у прегратку. Но, ја знам да сан није, а сувише добро знам да дарежљиви сусед који је отпутовао није склон обмањивању. Не знам, међутим, како да исписани догађај објасним.

ПРЕДСЕДНИКОВ ГЛАС

19. децембра 1990.

Усред београдске улице Кнез-Михаилове, пошто сам изишао из читаонице Француског културног центра, зачух гласове који долажаху из смера Калемегдана. Смењивало се неколико гласова; сви су говорили, колико сам могао разабрати, о неопходности да се гласа за кандидате опозиционих странака. Стигох до Српске академије, преко пута које је, у хладно вече уочи календарске зиме, био постављен сто на коме је био звучник. Гласови су били снимљени на траку. Један се између свих издвајао по громкости и карактеристичном наглашавању речи. Свака реч је пуцкала. Био сам најпре зачуђен, а онда се насмејах голицавој досетки. Пролазници су дрхтали. Глас ми је био познат. Морао је бити познат и осталима. Но, сви су ћутали и пролазили. Изгледао сам попут будале. Можда и јесам био будала. Једини сам се осмехивао опозиционој имагинацији уличне мањине. Доминантни глас је говорио:

„Гласајте . . . у другом кругу да Србија не би
остала последњи комунистички бастион
у Европи.
Гласајте
за кандидате
удружене опозиције!"

Шта ме је запрепашћивало у том позиву? Изговарао га је препознатљиви глас председника Социјалистичке партије Србије, у том трену већ изабраног за председника Републике.

Био је то његов глас, или некога с невероватно сличним његовом. Или је била начињена успела фонска монтажа из његових говора. Досетка ради досетке разведравала ме је. Допадају ми се такве игре. Но, можда грешим: не само што је можда доиста то био глас председника Републике, него је он то заиста говорио и мислио. „Гласајте у другом кругу да Србија не би остала последњи комунистички бастион у Европи. Гласајте за кандидате удружене опозиције!" Тада једино отворено питање остаје да ли би се споменутим кандидатима допало да се за њихов избор залаже ни мање ни више него сам Председник, којега би управо они, буду ли изабрани, морали као опозиционални посланици да контролишу на добро народа . . .

КАКВЕ СУ МОГУЋНОСТИ

На саму ноћ када је почињала зима нисам спавао до освита, а онда сам природно склизнуо у размишљања, у најбољој филозофској традицији, о својим скученим могућностима.

* Кад кренем у обећано иностранство, сувише крт за нове околности, тако жељене, да се сломим или тихо утрнем, огуглао помало на глад, окружен старим новинама. И за ту згодицу мога нестанка нећете ни знати, али неће бити никаквих проблема да је претпоставите, будете ли у неком часку помислили на мене, шта је то са мном . . .

* Да одапнем уочи свог највећег животног подвига.

* Да, ојачен, клонем док вршим велику нужду. Издаће ме срце.

* Може ми се, коначно, пресећи дах и од љубоморе коју сам безуспешно покушавао да зауздам. Но, то је од чуда која ми се не могу поновити. Једино се чуда и не понављају.

* Да ишчезнем у општем помору, немајући ни маске ни скровишта. Плакао бих тада што и дете страда.

* Постоји и земљотрес. Помишљам отуда да се подучим у падобранству и купим свилени падобран, онај у облику правоугаоника, шарен, налик дуги. Скочићу с терасе чим се почне љуљати, с дететом стиснутим уз прса. А доле ће нас дочекати размакнуто тло, и ми никада нећемо престати да падамо . . .

* Могу, међутим, умрети и као пензионисани самац који завидно посматра улично смеће и са чежњом се сећа пропуштених могућности, на пример да погине на пољу части или, скромније, да се у хропцу нађе као непознати, још неоткривени писац. Али, потоњеспоменута и није баш нека нарочита могућност.

* Предстоји такође смрт од рака грла, или желуца, или плућа, . . . и то умирање, по мојим личним проценама, не би трајало дуже од две-три године. Нека буде што дуже, али може ли, молим, без боли. Нећу бити услишен.

* Видевши да ми нема спаса, одлучују да ме пусте из затвора, те да се тако крај приче одигра изван тамничких зидова. Међутим, где ћу ја, куд ћу?!

* Да се не пробудим, и останем заувек у сну, заспавши с књигом или идејом која би ми испунила остатак живота. Могућност засад одбија да ми каже која ће то бити књига, која идеја, и од којих мисли и каквих осећања састављена.

* Можда ипак да ѵгинем као последња животиња ѵ зоолошком вртѵ који плаћа осмртнинѵ општој кризи (из које сѵ, разѵме се, изѵзети најбогатији, трговци крзном).

* Нико да не бѵде на мојој сахрани, и нек свак добије по тањир најбоље сѵпе.

* Да сам испао из авиона над Африком, грчевито држећи ѵ рѵкама свадбени прибор за јело, а ѵ џепићѵ на блѵзи мало прљаве дроге.

* Ѵгѵрао сам ѵ ноздрве вештачки сѵнђер и ѵгѵшио сам се, не могавши да га исхракнем.

* Да ме боли пѵпак, и то не ѵспем издржати.

* Да затворен ѵ лифтѵ размишљам до краја живота о својим богатим могѵћностима — пропѵштеним.

* Постоји могѵћност и да се лифт откачи, не дајѵћи ми много времена да се предајем размишљањима о могѵћностима, и да тако одмах једна, без одлагања и без обзира на бесмртност, бѵде остварена.

* Да се, ѵмирѵћи, претворим ѵ филозофа Иманѵела Канта, који је, сѵдећи по књигама мртвих, такође размишљао о могѵћностима, а сада је, природно, негде закопан.

* Да сам нокат који расте и пробија папѵчѵ на мојој нози која то већ није, него је тек ѵд на преминѵлом телѵ.

* Да знам какво би то било стање када се све могѵћности одједном обистине.

* Да се претворим ѵ вампира, после лаке смрти, и дрѵмовима света возим ауто а да вожњѵ ни ѵчио ни положио нисам.

* Да полѵдим ѵ загрљајѵ с хијеном или вѵчицом и завршим ѵ лѵдој кѵћи ѵ којој скончавајѵ сви нормални љѵди. (Или да сам о тој могѵћности већ размишљао.)

* Да ми ѵ шѵпак натрпајѵ пепео и потпале.

* Да, на крајѵ крајева, цивилизовано ѵмрем, пострадавши ѵ праведној ствари.

* Да ми се осѵши глава, да ми се осѵши нога, да ми се осѵши бѵбрег, да се престанем играти на свој рачѵн, да се сав осѵшим и ни за какѵ игрѵ више не знам осим да ме нема, да више ме нико не воли и да више никога не могѵ волети.

* Да одмах знам све очајне и све веселе могѵћности које ме чекајѵ, па да престанем о њима размишљати и допѵстим им да се испѵњавајѵ логиком догађања над којом никакѵ власт немам.

* Да пожелим најпожељнијѵ женѵ (а није важно што је и њена могѵћност да бѵде најрѵжнија), да ми се она

понуди, а ја од махнитости тада занавек посрнем, при чему неће бити важно што је моја могућност да пожелим најпожељнију жену или било које друго живо или неживо биће било којега пола.

* Да сам измишљен у облику свеће и утрнут када светске затегнутости око енергије попусте.

* Уместо енергије да ми попусте живци и паднем у неизлечиву меланхолију чији је завршни одломак недвосмислен у својој пасјој византијској поенти.

* Да не могу више престати с размишљањем о својим могућностима, паднувши тако у бескрајну петљу, која се управо извршава . . .

* Да се у мени, најпосле, изврше хаоси света и преточе у космичку силу.

* Да се у најдужој ноћи у години, током последњег сна, реинкарнирам у гуску или у славног мађионичара. Или да ми се душа пресели у извесно мајушно биће које ће добити име Јовица Аћин.

МАГИЈСКИ ПРОЛАЗ

Тамо где се пекло кестење, преко пута главне поште у Београду, сретао сам човека који је правио песме, хотећи да оне буду као јабуке. Све је знао о песничким воћкама дивљакама и њиховом калемљењу.

— А шта ћете с песмама које никада нећете направити — питао сам га сваки пут, уз столовачу вина.

— Остављам их да чекају, нека одлеже — одвраћао је. — Нека ме чекају када умрем, да имам с киме да се тада дружим.

Био је чаробњак језика тај песник, Васко Попа. Мајстор у музици значења која је умео, наоко расејано, обрнути да одједном свет видимо с наличја, да наслутимо његове скривене истине. Песме нам је оставио за собом да бисмо га, после смрти, лакше пронашли кад год загриземо, сладећи се, у неку од његових неупоредивих јабука. Био је творац живих слика у речима, слика једноставних и далекосежних, овршених, и охлађених баш на праву меру да нас тек изнутра почну пећи. У врело кестење није дирао.

Сваку песму коју је сачинио слао би на пут, кроз језике. Његове песме су пролазиле светлим и тамним странама, прикупљале сваковрсно искуство. А када би обишле свет, стизале су на почетну тачку. На тој тачки сада више нема песника. Но, песме вечито показују где је и шта све он био. Оне су саградиле пролаз између овог и оног света.

И кад год пожелимо, Васко ће тим магијским пролазом доћи на своје. Умро је, али и на другом свету га чекају песме, нерођене, неизнедрене. Како коју буде довршавао, он ће је слати небеским путевима међу већ познате, земаљске, придружујући им нову снагу. И после песникове смрти, Попино дело ће расти и добијати на вишеструкости.

(Наставиће се)

Јовица АЋИН

ГОДИНЕ УЧЕЊА И ИСКУШЕЊА МЛАДОГ ЛУКАЧА

Сава Бабић: *Љубавни јади младог филозофа Ђерђа Лукача;* Творачка радионица БАБ, Београд, 1990.

Припреме Саве Бабића за писање есеја о годинама учења и искушења младога Ђерђа Лукача нису можда биле дуготрајне, али су биле изузетно темељне и садржајне. Између више од тридесет библиографских јединица његових објављених превода књига с мађарског језика издваја се неколико посвећених непосредно или посредно опсежном опусу знаменитог мађарског философа и естетичара. Најпре ваља споменути превод *Историје развоја модерне драме* (1978), затим *Ране радове* (1982), а онда *Интимну драму* (1985) и *Проживљено мишљење* (недовршени аутобиографски спис, објављен уз разговор Иштвана Ершија с Лукачем — *Животопис на магнетофонској траци,* 1986). Осим ових дела, за утврђивање духовног идентитета релативно младог Ђерђа Лукача и за довршење „приче" о годинама учења и искушења, којима се у ссеју бави, на Бабића је могла инспиративно деловати књига Агнеш Хелер — *Дијалог о љубави,* коју је такође Бабић превео (1986). Набројани преводи, дакле, више него очигледно указују на садржајну страну Бабићевих припрема за писање есеја о љубавним јадима, али и стваралачким прегнућима и резултатима младога Лукача, тј. о компетенцијама нашега преводиоца да искорачи из света књижевности у ужем смислу и да се упути у области историјског, философског и психолошког истраживања, на каква рачуна бављење стварном и стваралачком (духовном) биографијом знаменитих људи. Овом списку Бабићевих превода — значајних за есеј о којем је реч — ваља додати још један, исто тако у неразлучивој вези с Лукачем — превод *Есеја и критика* (1989), рано преминулог Лукачевог пријатеља Леа Попера (1886—1911), који не само да је био упућен у интимну драму младог философа (период 1907—1911) него и у стваралаштво, на које

је и пријатељским саветима, али и критичким опаскама, утицао.

У кратком поговору Бабићевом есеју *Љубавни јади младог философа Ђерђа Лукача* — указујући на „технологију" писања есеја о којем је реч и на његова поетичка својства — Миклош Хорњик је истакао документарну страну Бабићевог списа и навео најзначајније изборе којима се наш преводилац користио (и Бабић их именује у свом раду). Реч је о одломцима из Лукачевог *Дневника,* из књиге огледа *Душа и облици,* из *Историјског развоја модерне драме, Проживљеног мишљења,* Ершијевих разговора с Лукачем *(Животопис на магнетофонској траци)* и, наравно, из не тако давно пронађене (1972) и објављене (1981) преписке Ђерђа Лукача, из периода 1902—1917. Такође, Хорњик истиче и Бабићево коришћење дневничких записа Лукачевог пријатеља Беле Балажа.

Пре но што се размотри Бабићев есеј о *љубавним јадима* и *стваралачким дилемама* младога Лукача треба указати на још једну чињеницу: овом есеју претходи дужи Бабићев текст — *Интимна драма Ђерђа Лукача* објављен најпре као предговор/поговор књизи *Интимна драма* („Минерва", Суботица, 1985), а затим, с незнатном изменом у наслову (*Интимна драма младога Лукача),* у Бабићевој књизи *Пет више пет* („Дневник", Нови Сад, 1990). С обзиром на то да *Интимна драма* као књига садржи Лукачеву преписку, дневничке белешке и есеје и да се Бабић — коментаришући ове списе — као преводилац и приређивач бавио и те како духовном биографијом великог мислиоца, есеј *Интимна драма младога Лукача* може се и мора читати као претекст огледу *Љубавни јади младог философа Ђерђа Лукача.*

У тексту/претексту *Интимна драма младога Лукача* Бабић ће осетити потребу да читаоцу објасни начин на који је разумевао везу између живота и дела једнога писца/философа. Његове речи на почетку овога огледа у исти мах објашњавају и разлоге и методу да се у есеју *Љубавни јади младог филозофа Ђерђа Лукача* осветли *само један* (додуше, изузетно значајан) период из живота и рада значајнога философа: „Између живота и дела, разуме се, постоје везе, каткада су оне чак директне, видљиве, а што је дело сложеније — везе се теже ишчитавају, тананије су, долази до ферментације. Живот не објашњава дело, једино помаже да се дело боље схвати; чињенице треба испитати и укључити, да бисмо тек потом, сужавајући поље огрешења, могли расправљати о делу и његовим вредностима. Па ипак, постоје стваралаци код којих истраживање њиховог живота готово да и не доприноси бољем схватању и разумевању њиховог дела; али постоје и стваралачки периоди за које је просто неопходно овакво повезивање, тек тада се добија потпуност, укључује се нова, запретана димензија."

Трагање за „запретаном димензијом" везе живота и дела Ђерђа Лукача је искључиви предмет којем је Бабићев есеј посвећен. На елаборацију тога предмета — осим извора на које је већ указано — знатно је утицао податак да је 1972. године Фриц Радац објавио малу монографију о Лукачу и да је на основу ње један службеник Дојч-банке из Хајлделберга открио у једном сефу ове Банке „право благо рукописа, међу којима око 1500 писама Ђерђу Лукачу и педесетак писама која је он писао, уз *Дневник*, забелешке, необјављене есеје". Кофер, наиме, у којем је ово „благо" било похрањено пре 55 година Лукач као да је дефинитивно заборавио; а радило се, како подвлачи Сава Бабић, о посебно значајним и срећеним записима који се тичу Лукачеве везе са сликарком Ирмом Зајдлер и са Леом Попером — сведоком његове младалачке драме, након које ће, у развоју великог философа, посигурно доћи до „прелома". Тачније речено, после смрти Ирме Зајдлер и Леа Попера (1911), Лукач ће још духовно лутати, као што ће и на љубавном плану доживети још неколико „трауматичних" ситуација. Кад је о овим „ситуацијама" реч, ваља истаћи као посебно значајно његово упознавање са Јеленом — Леном Грабенко, које је „обезбедио" Бела Балаж, и потоњу брачну заједницу коју је са овом руском емигранткињом Лукач остварио. Истовремено, Балаж Лукача уводи у *Недељни кружок* (1915), у Будимпешти — приватни дискусиони кружок на којем се расправљају филозофска, књижевна и етичка питања и на којем ће се, врло брзо, као главни spiritus movens наметну философ о којем је реч — Ђерђ Лукач, дакле. У раду кружока, ваља рећи, учествују и Карл Манхајм и Арнолд Хаузер. Литерарно-филозофску „верзију" једне од сесија овога кружока, предочила је Агнеш Хелер у свом *симпосиону*, који је овде већ поменут — *Дијалог о љубави*.

Дакле, пре него што је депоновао кофер својих рукописа у хајлдербешку Дојч-банку, седмог новембра 1917, Georg von Lukács више није тако близак са Леном Грабенко — упознаје се са Гертрудом Бортштибер, и у децембру 1918, „после дугих моралних колебања и расправа с Гертрудом", како Бабић каже, Лукач ће се учланити у Комунистичку партију Мађарске... Даљи животни, мислилачки и научни, односно, револуционарни пут Ђерђа Лукача углавном је познат, као што је, уосталом, познат и библиографски редослед његових списа, који тај пут прате. Овај пут Бабић прати у есеју о *интимној драми* овога филозофа, а у есеју о његовим *љубавним јадима*, задржава пажњу само на „преломним годинама", тј. само на периоду 1907—1911.

Писањем се Лукач почео бавити као гимназијалац, подстакнут, свакако, лектиром коју је читао, али је већ у том добу схватио да му белетристичка дела „не иду"; као осамнае-

стогодишњак спалио је своје драмске текстове, писане по угледу на тада популарне Ибзенове и Хауптманове комаде. Забележио је тада и познату самокритички обојену мисао овим поводом: „И од тада сам имао тајни критеријум о границама књижевности, наиме оно што бих и ја могао да напишем, лоше је. Књижевност започиње онде где осећам да ја то не бих могао да напишем."

Овај самокритички исказ, логично је, говори о раној критичкој свести Ђерђа Лукача; свој критички таленат, као матурант, проверавао је пишући критичке текстове о позоришним комадима. Оцене које је изрицао биле су прецизне, а у интерпретативном и стилском погледу, његов дискурс је богат, разнолик (сликовит), попут онога какв је негован у немачкој импресионистичкој критици почетком века (Алфред Кер). Бављење позоришном критиком водило је младог Лукача у дубље промишљање сложене проблематике драмске литературе и искуства позоришног критичара успешно је примењио у анализама Ибзенових и Хауптманових комада, које је — годину-две уназад — покушавао да као драмски писац следи. Из ових текстова види се да га као тумача све више занимају општији естетички проблеми (питања садржаја и форме), али ће свестраније одговоре на њих дати тек у књизи *Историјски развој модерне драме* (1911).

Нема сумње: рани критички текстови Ђерђа Лукача, посебно *Мисли о Хенрику Ибзену* и *Форме драме*, објављени 1906, учинили су да име њиховог аутора буде запажено у уметничком и интелектуалном свету мађарске престонице. Годину дана потом упознаје Ирму Зајдлер, сликарку која „трага за својим уметничким идентитетом", а већ наредне године (1908), с њом и са Леом Попером путује у Италију. Од тада па до Ирминог самоубиства (1911), однос Лукача и ове сликарке испуњен је и динамиком и драматиком, али и обостраним трагањима за идентитетом, а у Лукачевом раду ово раздобље обележава есеј као форма. Есеји су посвећени Ирми Зајдлер и биће потом објављени у књизи *Душа и облици*. У овом периоду, такође, Лукач интензивно духовно комуницира са Леом Попером — Попер је неизлечиво болестан, борави у санаторијумима, интензивно пише критичке есеје и ревносно одговара на Лукачева писма. Попера у Лукачевим есејима посвећеним Ирми Зајдлер не занима њихова „приватна" подлога — занима га њихова философска (естетичка) утемељеност и остварености.

Реконструишући четворогодишњи период Лукачевог живота на основу извора о којима је било речи, Бабић је установљавао мање или више прикривене везе које постоје између конкретних животних факата и садржаја есеја које Лукач пише, а са друге стране зналачки је одабирао она места из преписке (Лукач — Ирма и Лукач — Попер) која на најбољи

начин илуструју и духовно сродство и духовне разлике кореспондената о којима је реч. У једном од писама Лукачу, на пример, Ирма Зајдлер је, говорећи о немогућности одржавања даље везе са њим, кривицу за ту немогућност налазила у себи (слично је и Лукач себе оптуживао), подвлачећи искрено да јој људи сметају (и они које воли) јер јој „уметничку снагу растурају у јалову екстензивност", па отуда предлаже раскид, који би и Лукачу обезбедио слободан духовни развој. Њене речи, поред тога, нису лишене уметницима својствене видовитости, односно, интуитивног проникнућа, бар кад је реч о даљој духовној судбини Лукачевој: „Ви ћете се сада веома развити, разгранати, превазићи се — ви ћете овако боље осећати да бродите по отвореном мору. Искористите ту неизмерну предност што ћете годинама моћи живети само за свој развој, — сада потпуно постоје све шансе да се према својој жељи уздигнете бар до величине једног Волтера Пејтера. Материјал је ту — и околности, будући да, као што сте писали, можете да учите бар још 3—4 године."

Међутим, према сачуваном концепту писма Ирми, писаног новембра 1908, Лукач је спреман на самоубиство, иако је уверен да је *веома талентован* и да пред њим стоје многе стваралачке могућности. Као да га ни есеји више не „спасавају" — а у њих је, говорећи о питањима поезије и уметности (Каснер, Штефан Георге) — заправо, претакао своја искуства и „проживљени живот" са Ирмом, тачније, дилеме стварног и духовног хабитуса, у којем, очигледно, није видео могућност личне среће. Тему немогућности личне среће, међутим, Лукач ће ефектно провести у поетској прози *Легенда краља Миде*. И у *Легенди*, уочава Сава Бабић, Лукач расправља етичку проблематику, која, иначе, проткива и друге есеје које будући философ пише у ово време.

Есеји које пише и објављује током 1909. израз су знатно трансформисаног Лукачевог односа према Ирми *(Бер-Хофман, Шторм и Стерн, Сјерен Кјеркегор и Регина Олсен)*. Подстакнут Попером, млади Лукач усавршава сопствени „осећај за квалитет живота", а то значи и „осећај за квалитет" уопште, неопходан у пословима у/око уметности, за које се дефинитивно опредељује (о чему сведоче и неки од ових есеја). Тај рад на усавршавању *осећаја за квалитет* Лукач ће, упркос тешкоћама или управо њима захваљујући, наставити са још већом одлучношћу, нарочито након Ирмине смрти; девизе — *Сада постоји само рад, све док могу* — неће се одрећи до краја живота. Ирмина смрт га инспирише за последњи есеј у овом периоду — есеј *О духовној беди*, у којем је, како и Бабић запажа, на примеру једног самоубиства развијао тезу о одговорности за смрт пријатеља и тако, поново, „посредно оптужио себе" за Ирмину смрт.

Младог Лукача, у овом раздобљу, дубоко је потресла и смрт Леа Попера. Бабић је у свом огледу на неколико места истакао значај Леа Попера за духовни развој Лукачев — овде је довољно поменути само један податак: сви Лукачеви есеји који ће се наћи међу корицама књиге *Душа и облици* (1910) били су претходно на Поперовом читалачком и критичком столу. Осим тога, Попер је у рукопису читао *Историјски развој модерне драме*, и одлучно/критички приволео Лукача да рукопис доради, побољша . . .

Осветљавајући релативно кратак и доскора „затамњен" а веома важан период из Лукачевог живота, Бабић је не само „стручном" него и просечном читаоцу понудио узбудљиво, документарно и литерарно оплемењено штиво, подсећајући још једном и оне упућеније у опус великог мислиоца на значај ове *фазе есеја* за каснији мисаони развој једног од последњих енциклопедиста и филозофа систематичара. Ово последње утолико пре што ће „каснији" или „зрели" Лукач есеј сматрати скромним „остатком" прошловековних великих филозофских система, не видевши у њему, попут Адорна или Бењамина, форму духа примерену нашем веку и, такође, веома погодну за „филозофирање". Сам је то, уосталом, доказао есејима које је објавио у књизи *Душа и облици*.

Живан ЖИВКОВИЋ

„КАТРЕН" И ДРУГА ЗАДОВОЉСТВА

Васа Павковић: *Монструм и друге фикције;* Матица српска, Нови Сад, 1990.

> *„Текст за задовољство: онај који удовољава, пуни, прожима понесеношћу, онај који потиче из културе, не раскида са њом и везује је за једну* угодну *праксу читања."*
>
> *Ролан Барт*

Књига прича *Монструм и друге фикције* Васе Павковића неодољиво упућује Бартовом ставу, типичном за „друштво пријатеља текста" чији „чланови не би имали ништа заједничко (јер не постоји неизбежна сагласност око текстова задовољства)"; тај став гласи: текст, у најширем и неспецификованом смислу, јесте *„извор или фигура задовољства"* (подвукао М. О.). Дакле, уколико би се „чланови" поменутог „друштва" сложили око неке од многобројних дефиниција текста, рецимо најопштије, по којој би се текст схватио као правилима одређено

низање и(ли) комбиновање јединица знаковног система, стога што се тиме покрива немало поље стваралачких могућности (таквих да се међусобно разликују по обиму, структури, квалитативним карактеристикама и слично — нпр. минијатура, прича, приповест, роман) — дискутабилно је да ли би се иста или приближна сагласност могла постићи око захтевнијег појмовног обликовања, обликовања појма задовољства. Утолико пре ако је реч о *конкретном*, Павковићевом тексту. Можда би од користи, у том погледу, било мишљење Џона Штајнбека? Он вели: „Моје усхићење налази два одушка: префињени љубавни набој усмерен ка конкретно пожељном телу и љупкости жене; други су хартија и оловка или пенкало. Они су напросто детонатори *задовољства*" (подвукао М. О.) „— крик лепоте — ерупција чистог стваралачког усхићења". Управо предочена Штајнбекова аналогија прихватљива је у Павковићевом случају из додатног разлога: у досадашњем књижевно-уметничком случају из додатног разлога: у досадашњем књижевно-уметничком настојању аутор као да је већ био на том трагу. Његова трећа књига песама, *Телесна страст*, самим насловом, али и препознатљивом иконографијом, тематским и другим оквирима, изгледа, уверљиво сугерише такав начин посматрања. С обзиром да постоји интегрално јединство, не само Павковићевих књига поезије него и поетских и прозних пројеката, није у питању тек пука сугестија. Подупирући чињеницу да Павковићева поезија и проза подразумевају моменат еротског, примећујемо да назначена аналогија захтева допуну у облику следећих Бартових исказа: „Чини се да арапски ерудити, говорећи о тексту, употребљавају овај величајан израз: *извесно тело*. Такво тело је текст граматичара, критичара, коментатора, филолога (фено-текст). Али, исто тако, имамо тело за наслађу сачињено једино од еротских веза, без икаквог односа са телом науке". Према томе, паралела је смислена под условом незанемарености симптоматичне *текстуалне* еротике односно тела *текста* који „изабире изигравања: речник, референције, читљивост". Како та читљивост истовремено значи да *текстуално* „задовољство може да буде *казано*" и да „отуда долази критика", ваља прећи на посебније планове аргументације. Пре тога, захвално је указати на Монтењову мисао: „Од књига тражим само да ми пружају задовољство кроз поштену забаву". Елем, полазећи од монтењовско-бартовско-штајнбековског гледишта, покушаћемо да успоставимо критичку слику о *Монструму и другим фикцијама*. Можда је, томе у прилог, најприкладније разматрање започети промишљањем *Катрена*.

Полазиште предстојећег тумачења је у основној претпоставци да прича *Катрен* обједињује многе одлучујуће аспекте Павковићевог прозног писма. Мисли се, пре свега, на артизам као синтетишућу категорију неких аспеката. Већ сам књижевни „статус" катрена, строфе од четири стиха у релативно честој

поетској употреби без обзира на форму (укрштени, обгрљени, парни), строфе способне за самосталну, али и комбиновану песмотворну „употребу" (нпр. у сонету) — алудира и истиче особину софицистираности и(ли) *артизма*. Са оне стране утилитаристичко-прагматичног схватања уметности и литературе, наглашавајући књижевно-уметничку страну стварања, *не губећи из вида ни животну грађу ни критички однос према њој*, артизам представља зрели и осмишљени покушај отелотворења еруditивне концепције књижевног деловања. Вероватно најевидентније, не и једино, поткрепљење изреченој тврдњи налазимо у *Фикцијама I*. Све приче су нека врста пастиша, палимпсеста или, евентуално, пародије. Тако нпр. *Гомбровић (обмана)* кореспондира са извесним, одабраним местима из његове (Гомбровичеве) прозе. *Девојка са плаже* и *Прича о животињама* подржавају, иманентно постмодернистичком опредељењу, интермедијски проток: првоименована прича се ослања на филм *Лето 43*, а другонаведена на *Уличарку* Валиријана Боровичика. Уз причу *Убиство у напуштеној кући*, оваплоћеној применом могућности хорор-жанра, стоји напомена — „по Ембросу Бирсу" итд. Круна испољене књижевне предузимљивости свакако је *Доживљај једног читаоца*, прича која је у непосредној вези са истоименом причом Итала Калвина из *Облака велеграда*. Повезаност се не огледа једино у мотивско-амбијенталној одређености главног јунака чији је „интерес за акцију живео, међутим, у његовој читалачкој страсти . . ." већ је по среди вешта интертекстуална и цитатна монтажа Калвинових пасажа, односно њихово инкорпорирање у живо ткиво властитог (Павковићевог) текста. Естетско достојанство овог изобра, разумљиво, не може се a priori ни прихватити ни одбацити јер се у оба случаја естетски учинци превиђају или уопште не узимају у обзир. А они су, ако говоримо о Павковићевој прози, и поред природног или очекиваног вредносног лавирања, на завидном нивоу; у деловима прича, односно причама — успевају да задовоље врло строге критеријуме и заведу најпробирљивије читаоце. *Катрен* је добра илустрација фрагментарног уобличавања прозног простора, у складу са речима које Милорад Павић, кроз уста једног од својих јунака, изражава овако: „Бутање је обједињавајуће, речи изражавају интелект у стању распарчаности, реченице су разбијена огледала, слика је исцурила кроз пукотине; чим се проговори, свет се већ распада и уситњава у мноштву ствари . . ." Још недвосмисленије — личним примером оснажујући идентични аутоимператив — Барт ће додати: „Један текст о задовољству не може да буде другачији него кратак . . ." Фрагментарност је укорењена у саму пишчеву мисао и примењује се у бројним, наизглед, нефрагментарним причама. Најтранспарентнији примери, у том смислу, несумњиво су *Уплашена, Скитница, Монструм* (из *Фикција* IV) јер постојање фрагментарне структуре није нужно условљено екс-

плицитним (нумеричким) обележавањем. Фрагментарност је, уз то, методски поступак изградње целине књиге: *Фикције* су означене римским бројевима од I до IV и могу се, без претеривања, сматрати за четири фрагмента јединственог прозно-поетичког артефакта. Тако се Павковић прикључује добром друштву у којем су Плутарх, Сенека, Монтењ; сви они су, по уверењу најмлађег у наведеном низу, писали „невезаним одломцима". Списак „фрагментариста", дакако, не окончава се Монтењом: Киркегор и Ниче, предани рушитељи (великих) система и систематског мишљења по себи, идејних тоталитета, извршивши утицаје ван граница филозофског расуђивања, антиципаторски се укључују у токове и струјања која, у најмању руку, нису без значаја за постмодернистичку формираност интелектуално-уметничког миљеа постиндустријске цивилизације. Понешто од тих токова и струјања, од постмодернистичке формираности, насупрот невеселој удаљености од постиндустријске цивилизације, делима храбрих и усамљених или бар не нарочито бројних и утицајних појединаца, запљускују наше литерарно-уметничко и интелектуално острвље. Четири асиметрична фрагмента *Катрена,* и сама састављена од пасажа-уломака хетерогеног опсега, написана су под утицајем изражене драмске тензије и динамике. Овај проседе бисмо могли, уз неопходно терминолошко поједностављивање, назвати *проседеом ентеријера;* иако су просторна смештања, ређе и краткотрајно у односу на целину „текста", понекад пре екстеријери него ентеријери (нпр. парк, а не дневна соба . . .), пре „јавна места" него приватни кући (нпр. биоскоп, а не породични ручак) — анализираној прози је својствена „затвореност" у интимне просторе и теме, брижљива нијансирања и сенчења личног и приватног, фиктивног (најчешће) породичног живота. У савременој српској књижевности *проза ентеријера* није најзаступљенија, али егзистира у делима Боре Ћосића, Милорада Павића, Давида Албахарија и других. Такозване велике теме, смрт рецимо, обрађене су дискретно и непомпезно, без посезања за великим, патетичним и литерарно инфлаторним речима и размишљањима. Фантастазирајући одељци *Катрена,* као што је нпр. разговор са мртвим оцем, с једне стране, мотивационо-ситуационо су пажљиво уклопљени у развојну линију радње, а с друге, изнова указују на кохерентну повезаност Павковићеве поезије и прозе. (Видети нпр. *Дијалог са мртвим оцем* из *Телесне страсти* итд.) Врховну доктринарну пишчеву позицију, стога, логично остварује метафоризовани лик Калвиновог Амедеа који „није површан читалац" и коме је треће или „четврто читање књиге пружило више *задовољстви*" (подвукао М. О.) „од првог". Закључак о доктринарном ставу на тај начин допуњава монтењовско-бартовско-штајнбековску идеју задовољства „текстом".

Што се фабулативно-сижејне равни тиче, радња се суштински приповедно организује у различитим степенима хомогености и линеарности — зависно од конкретне датости појединих прича. Понекад доминара алинеарност. Од потцртане, за разматрање занимљиве теме, занимљивије је просуђивање о *врсти* радње јер се тиме, посредно, долази до увида и сазнања о претходном питању. Радња је *минимализована* у корист дескриптивних и амбијентално-атмосферских лоцирања приповедно-тематских и мотивских накана исказаног субјекта/аутора. (Баш томе се тежи нпр. у *Кули ветрова* и др.) Међутим, нема ни говора о дефабулизирању у строгом смислу: иако нема изразитих елемената чврсте фабулативне окоснице (још мање епске ширине), а лирски конституенти су интерполирани у догађајни след, приповедни ток најчешће није асоцијативан. Обрнуто, од епске ширине се задржава тек тзв. затварање лука радње. Дескриптивно вајање приче се ослања на педантна, минуциозна, углавном „материјална" дочаравања јунака и догађаја, стања и сцена. Местимично можда предефинисани, описи се — у мрежама вишеслојног казивања — преплићу са културолошко-литерарним метапоетским/поетичким (само)спознајама приповедача. Истрајавајући на том становишту, обогаћујући га стишаношћу својственом лиризму, сентиментализацијом (нпр. у *Нервози*) захваћеног медијума, поред поменьаних, читалачког ангажмана достојних прича (из *Фикција I* издвајамо *Доживљај једног читаоца, Убиство у напуштеној кући;* из *Фикција II: Катрен, Нервозу;* из *Фикција III: Пишчеву фотографију у другој књизи) Фикције IV* на најбољи начин заокружују књигу. С обзиром да је, према биографској белешци на клапни, књига склапана једну деценију и да су приче у њој, са небитним изузецима, поређане хронолошки — значи, углавном оним редоследом којим смо их могли налазити у периодици — пружа се прилика да се уверимо у постепено и све упечатљивије сазревање једног особеног прозног концепта и гласа. Тај пут је на пољу поезије Павковић савладао у приближно једнаком временском интервалу — али кроз три књиге. Освајачка драж *Монструма, Скитнице, Једног дана у животу Киклопа* или *Тркача,* сједињује понешто од репрезентативне снаге и лепоте битничке, не искључиво Кераукове „спонтане прозе", Милерове приповедачке вештине утемељене на фиксирању сексуалне аморалности, Селбијевог моћног обликовања „доњег света" (нпр. у *Реквијему за један сан),* трагичну естетизованост „припадника" српске „стварносне прозе" (можда понајпре Стевановићевих *Периферијских змајева),* искустава филма „црног таласа" (нпр. Александра Саше Петровића, Бате Ченгића и др.) као и, неизоставно, чистоту „прљавог реализма" многих северноамеричких стваралаца, а нарочито „најподражаванијег америчког писца" — Рејмонда Карвера. Интегришући врхунски артизам и критичку свест, Павковић у побројаним случајевима

гради књижевноуметнички свет изузетне вредности. Када се томе дода ауторова брига за сваки детаљ, од илустрације на насловној страни, преко избора фотографије на клапни, до библиографског апендикса на крају књиге, постаје јасно зашто читалаштву препоручујемо *Монструма и друге фикције*. Свесни, нема сумње, и понеког недостатка те књиге.

Милан ОРЛИЋ

ЖИВОТ И РЕВОЛУЦИЈА

Лав Троцки, *Мој живот*, I—II; превели с француског Павле Секеруш и Миодраг Радовић; „Градина", Ниш, 1990.

Треба одмах рећи да се ова књига може читати и доживљавати на различите начине, као што се о њој може и говорити различито. Она се, рецимо, може првенствено посматрати као аутобиографија, при чему такав приступ не мора бити нимало једноставан и једнозначан, будући да и саму аутобиографију можемо читати и тумачити на више начина: као специфичну књижевну форму, као животну причу занимљиве, познате и утицајне личности, као полемику и објашњење, као глас друге стране, као оптужбу, као оправдање и кајање, као израз егоцентризма, као инструмент борбе, као камичак у великом мозаику историје, итд. Све то се истовремено може ставити и у контекст једног општијег социолошког питања о томе зашто наша епоха обилује аутобиографијама и мемоарима, који су, као што је познато, иако потребни, ипак прилично непоуздани и контроверзни, из много разлога: због субјективности аутора, непоузданости његових сећања, могуће инструментализације, склоности ка улепшавању или оцрњавању, уношења накнадне свести и памети у прошле догађаје, немогућности да се укључе сви учесници у датим догађајима, и сл. Уз то, ми се можемо питати да ли је то дело дошло прерано или прекасно (то, наравно, важи и за преводе, као што је овде случај), затим да ли постоје и, ако постоје, који су манифестни и латентни циљеви његовог објављивања, итд. Све то, и много шта друго, важи и за аутобиографију Лава Давидовича Троцког (1879—1940), која је предмет нашег интересовања и приказивања, а која се може читати мирно, али не и равнодушно, ако ни због чега другог, а оно зато што се овде може лепо применити она чувена латинска изрека: *De te fabula narratur!*

Због тога је моје читање ове књиге било такво да сам у њеном првом делу тражио или, тачније, потврђивао и проверавао одговоре на питање како се и зашто се постаје револуцио-

наром (са или без наводника), односно како и зашто у једном друштву долази до оштрих и радикалних друштвеник сукоба које називамо револуцијама (опет са или без наводника, како хоћете); док сам у другом делу књиге настојао да допуним и домислим своју слику о неким правилностима и фазама развоја које би биле својствене свим револуцијама, као и о њиховом смислу и цени, а, у оквиру тога, посебно сам се занимао за технологију борбе за власт и политичке обрачуне у тоталитаристичким системима, не занемарујући, при том, како друштвене тако и индивидуалне аспекте тих сложених проблема. А за све нам то аутобиографија Троцког може пружити веома занимљив материјал и подстицаје, будући да је готово парадигматична.

Ако, дакле, вредност неке књиге можемо просуђивати и са становишта питања која она поставља и покреће, а не само — или чак не ни у првом реду — по одговорима које нуди, онда би ова аутобиографија била, чини се, добар пример за то.

Мада је можда мало прерано настала. аутобиографија Троцког, коју он пише као педесетогодишњак у изгнанству, 1929. године, има два своја природна дела-целине, са више могућих под-целина, који су истовремено основ њене унутарње архитектонике и драматике: *успон* и *пад*.

Први део, који је, рекло би се, највише литераран, започиње описом детињства, које се означава као „сасвим сиво", мада у њему није било оскудице, „али ни дарежљивости живота ни његова миловања". У школи је будући Троцки халапљиво гутао књиге и био је заокупљен идејама и самим собом, а не природом или другим људима. Ту је стекао и прва искуства у сукобима, бранећи права својих другова од „режима хладне равнодушности и административног формализма школских власти". Према властитим казивањима, показивао је изразиту наклоност за угњетене и гнев пред неправдом, а нарочито ово последње, што није ништа необично за било којег младог човека његовог доба.

Живот је, наводно, од почетка схватио као борбу за остварење идеја. При том, на више места истиче да нема ничег заједничког са авантуристима, да је по навикама педант и конзервативац, да цени дисциплину и методичност, те да не подноси неред и разарање. С друге стране, подвлачи да га никад није напустила жеља за учењем и склоност ка писању (маштао је да постане писац). У школи је осетио и прве жаоке антисемитизма, који ће га пратити и касније, али без неких трауматичних последица.

Све у свему, иако тврди да му је школа „усадила семе мржње према ономе што постоји на овоме свету", да је био опседнут идејама, посебно идејом правде, те да је исказивао

нарочиту склоност и посебну заинтересованост за „сложени механизам људских односа", на основу аутобиографских казивања се ипак не може допрети до неких дубинских разлога његовог раног опредељења за револуцију, што може значити да су му они остали непознати, или да их је заборавио, или да их је скрио, или, најпосле, да их и није тада било. У сваком случају нама остаје да их одгонетамо и, по могућству, разјаснимо.

Оно што је, међутим, извесно јесте то да Троцки као млад револуционар показује неколико карактеристичних склоности, облика понашања и црта личности, које се у извесном смислу могу универзализовати. Ево неких од њих: потпуна вера у исправност свога становишта и оправданост циљева борбе; склоност да се људи мењају и „усрећују" и без њихове воље; месијанска преданост послу и способност да се због њега све заборави и све отрпи; склоност да се други људи увуку у борбу за властите циљеве и ставе у службу револуције, али и своју личну; давање предности „организованом раду" и жеља да се њиме руководи; тежња за неговањем властитог „опозиционарског духа" и неразумевање и нетолеранција према другима који ту исту потребу имају; занемаривање породице и извесна равнодушност према судбини својих најближих; презир према редовном школовању и преферирање самообразовања (чувена теза о затворима као најбољим универзитетима), из чега се лако рађа претерана самоувереност полуобразованих, итд. Истовремено, показује се и карактеристична одбојност према чињеницама, изнад којих, а често и мимо којих се траже и конструишу неки општи закони којима се, наводно, може објаснити све: „Свест о надмоћности општег над појединачним, закона над чињеницом и теорије над појединачним искуством, родила се у мени врло рано и учврстила током година".

Са таквим уверењем и усмерењем, те са искуством које је стекао у иностранству, Троцки релативно рано и релативно брзо доспева у сами врх руског револуционарног покрета, мада тај пут није без трња и унутрашњих недоумица и сукоба. Као резултат свега тога, ствара се један типични професионални револуционар који све, па и сâм живот (свој и туђи), подређује једном циљу — револуцији, и то „перманентној". „Нема бољег бољшевика од Троцког!", узвикује Љењин, а ми немамо никаквог разлога да му не верујемо, као што немамо ни разлога да не верујемо Троцком кад каже да му је Љењин био велики учитељ. Ово тим пре што је њему и иначе изузетно стало до тога да докаже своју вајкадашњу блискост са Љењином, што се свакако не може тумачити само практично-политичким разлозима борбе са Стаљином око љењинског наслеђа, мада он готово све догађаје у постреволуционарном периоду посматра у троуглу: Љењин—Троцки—Стаљин. При том Троцки жели да нас увери да његови лични разлози нису играли ни-

какву улогу у његовој политичкој делатности, заборављајући да је термин „лични разлози" прилично нејасан и растегљив — у складу са одговарајућом структуром личности и њеним вредносним системом.

Победу Стаљина и стаљинизма Троцки објашњава „завером епигона", „декаденцијом револуционарног духа" и општом „реакцијом", не доводећи при том ни на који начин у питање револуцију као такву и не сумњајући нимало у Лењина и властити концепт „перманентне револуције". Његово становиште се можда најбоље може разумети управо преко оног за шта он оптужује „епигоне" (које дефинише као ученике који су верни учитељу у небитном, а неверни у битним стварима), тј. „да су погазили саме темеље учења Маркса и Лењина, да су извршили насиље над историјским интересима светске револуције, да су раскинули са традицијом и завештањем Октобра, припремајући несвесно, али утолико опаснији долазак Термидора".

Нема, наравно, никакве сумње да је стаљинизација значила победу инертности над полетом, ужитка над аскезом, опуштености над напетошћу, организације над спонтаношћу, интереса над заносом, приземног над узвишеним и племенитим, ускогрудости над ширином, егоизма над алтруизмом, рутине над маштом, итд. Но, оно што је битније од описа како се нешто десило јесте сигурно објашњење зашто се то догодило и нема ли ту неке дубље и општије законитости. А управо ту се дотичемо оног најважнијег питања које покреће ова књига, а које се тиче улоге револуција у друштвеном животу, као и њихове оправданости и смислености.

Наиме, ако револуције схватимо као битне промене темељних друштвених односа у релативно кратком временском периоду, путем оружаног сукоба двеју непријатељски супротстављених великих друштвених група, онда можемо рећи да се оне у историји не само релативно ретко дешавају, него и да се још ређе успешно окончавају. Данас више нема никакве сумње да се квалитативне друштвене промене могу остваривати и без револуције (што не значи и без сукоба), као и да револуције могу бити успешне само ако су за њих у претходном, релативно дугачком временском периоду, еволуцијом створени одговарајући предуслови, а да, при том, због неких, увек специфичних, друштвено-историјских околности и узрока, није могуће без оштрих сукоба и жртвовања људских живота постићи тај завршни квалитативни скок, у смислу успостављања новог типа друштвених односа. Па и тада је то пут пун неизвесности и људске трагедије.

Ово се, наравно, тим пре и готово по правилу мора десити у за то неприпремљеним друштвима, када се јављају добро организоване политичке групе жељне власти, које, снагом

воље, манипулацијом и коришћењем специфичних историјских погодности, својом насилном акцијом настоје да „убрзају точак историје". Такве акције, које су, знамо то, историјски могуће, ако не примере своје циљеве и средства објективним могућностима и потребама датог друштва, пре или касније завршавају тешким поразом. Оне увек прерастају у један облик насиља над историјом, што, дакако, не може проћи без њене „освете" и „казне", односно велике актуелне и накнадне социјалне „цене", која је утолико већа и погубнија уколико касније стигне за наплату, чега смо, на жалост, и ми данас свеДоци и жртве.

Управо о томе говори ова књига, чија је мудрост сразмерна горчини пораза, а истина ипак замућена догмом, у коју је свакако унета и нада, коју немамо право никоме да одузимамо или да је оспоравамо, али коју не морамо да следимо — под условом да нам није ускраћено право избора, за које се, уосталом, чак и да нам се ускраћује, морамо изборити.

У сваком случају ми смо захвални Павлу Секеруши и Миодрагу Радовићу што су својим течним и лепим преводом учинили доступном ову књигу нашој широј публици, макар и толико година након што ју је упознао други, од нас срећнији свет; а исто тако поздрављамо напор нишке „Градине" да објављивањем ове и других вредних књига из области хуманистичко-друштвених наука допринесе њиховој афирмацији и обогати нашу културу и наш укупни друштвени живот.

Милан ТРИПКОВИЋ

АНТРОПОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА

Арнолд Гелен: *Човјек;* „Веселин Маслеша"—„Свјетлост", Сарајево, 1990.

Растегљивост и вишезначност антрополошке проблематике често води нејасноћама и неразумевању. Говори се о физичкој, социјалној, културној, емпиријској, теолошкој, природно-научној, филозофској и другим антропологијама. Због радикално различитог приступа човеку у појединим од њих, тешко да је могуће изградити јединствену, универзалну антропологију, тим пре што би сваки такав покушај вероватно водио редукционизму, свођењу на неку, или неке од њих. Да ствар буде још нејаснија, нема опште сагласности ни о томе шта је предмет појединих наведених антропологија. Филозофска антропологија није, у том смислу, никакав изузетак. Због свега тога, постоје тешкоће у ситуирању неког мислиоца у оквиру

ње, у одређивању места које му припада, у оцени вредности и значаја његовог дела. Ипак, пођимо овде од већ устаљеног мишљења да је Арнолд Гелен (уз Макса Шелера и Хелмута Плеснера) водеће име у оквирима савремене филозофске антропологије. Књига *Човјек* (са поднасловом: његова природа и његов положај у свијету), која код нас доживљава друго издање (прво је из 1974.), његово је кључно дело.

Гелен ће свој подухват назвати интеграцијом филозофске антропологије с емпиријском методом. У морфолошком смислу, он човека одређује пре свега као *биће недостатка*. Под тим се подразумева да је човек, чисто биолошки гледано, биће изразито неприлагођено ма којој природној средини, биће чији органи нису, као у других живих створења, специјализовани. Са овог становишта, дакле, човек је примитиван и неразвијен, али својом интелигенцијом и радним способностима он тај недостатак вишеструко надокнађује. Тиме долазимо до друге битне карактеристике човека: он је *делатно биће* (али не зато што има одређене потребе, већ управо супротно: потребе настају као производ одређеног делања), из чега произилази да је *отворен према свету*, да му је простор маневрисања неупоредиво изнад животињског, те да у том смислу он није дат, условљен, већ да је само (сам себи) задат и да садржи неслућене могућности (Гелен се противи свакој филозофији система, по њему је немогуће представити целину, јер је будућност још отворена). За разлику од животиње која само живи, човек уме да *води* свој живот. У том смислу, битан је Геленов појам „растерећења", под којим разумева могућност одвојивости човека од непосредних биолошких потреба, а самим тим, и независности понашања у односу на надражаје. Човеку су процеси растерећења потребни управо због преплављености надражајима.

Човек прерађује природну околину, а оно што тиме добија, јесте култура, као „друга природа" — дакле, све оно што је отргнуто од природе и што представља људски свет. Његова интелигенција, делотворност, могућност говора итд., изворно су, наравно, средства која му омогућују опстаанак. Међутим, она су се (како каже Ротхакер, пишући о Гелену) временом еманциповаала, ослободила службе за коју су створена и постала сама себи сврха. Тако култура, од средства за одржавање друштва, постаје самосврха (в. Е. Ротхакер: *Филозофска антропологија*, стр. 53).

Захваљујући језику, човек је створио свет интерсубјективности, могућност да продре у свет другог, и да свој свет учини приступачним другом. Тиме је омогућено постојање заједничког света. Попут животињских група и симбиоза као природних заједница које омогућавају опстанак свим појединачним члановима, човек ствара институције у оквиру којих се кана-

лишу људске „навике, мишљења, осећања, вредновања и деловања". Тако се изграђују норме и правила понашања, тако настаје читав свет обичајности. Тиме се ствара стабилност и избегава хаос, анархија, безвлашће. Свет „друге природе", културе, човеков је околни свет, а он се не може схватити појмом природног околног света. Језик истовремено повезује и раздваја свест с једне, и свет с друге стране. Гелен настоји да покаже да је човеков опажајни свет стечен, да је он производ практичног човековог односа према оном спољашњем, да је он интерсубјективан и симболички.

Чак када уопште не бисмо имали у виду да човек поседује већ поменуте интелигенцију, говор, делотворност и слично, његова разлика у односу на ма коју животињу била би очигледна у једној битној ствари: у структури кретњи. Човек поседује неупоредиво већу могућност најразличитијих комбинација кретњи, с тим да се њихов број увек може неограничено повећавати, док животиње никад не прелазе онај број кретњи који је неопходан њиховој врсти. Разлика у сензомоторним моћима човека и животиње је квалитативне, а не градуелне природе, сматра Гелен. Он чак тврди да је погрешно пре свега указивати на интелигенцију као суштинску разлику између човека и животиње (став о разлици те врсте формално се чак може довести у питање, будући да нема више инстанце која би пресудила). Посебан положај човека може се видети већ на нивоу анатомског, сензомоторног и чулно-психолошког.

Као што видимо, Гелен све време покушава да одреди „посебан положај човека" унутар целине бића, и тиме остаје на Шелеровом трагу, мада се од њега удаљава у одговору на питање о природи те разлике. Гелен се стално креће на граници између природно-научног и филозофског начина размишљања, понекад, за филозофа, опасно дубоко улазећи у онај први, што је цена коју је морао да плати за своје држање на претераној дистанци од сваке метафизике.

За читање овакве подебеле књиге, која има претензије ка приличној ерудицији природно-научног типа, потребно је, мора се признати, доста стрпљења, али, уколико га има, у мноштву, често и сувопарне биолошко-антрополошке проблематике, ипак ће се пронаћи извесна постојана и релевантно изведена филозофска идеја.

Никола КАЈТЕЗ

ПИТАЈУЋЕ ВРАЋАЊЕ У СПОРОМ ПОВРАТКУ КУЋИ

Петер Хандке: *Спори повратак кући;* превео с немачког Жарко Радаковић; „Дечије новине", 1990.

Приповест *Спори повратак кући* прва је књига истоимене тетралогије Петера Хандкеа, објављене између 1979. и 1981. године. *Поука планине Сен-Виктоар, Прича о детету, Кроз села* и речена приповест сачињавају заокружену целину у којој се, гледећ жанровског одређења, прозни артефакт дисперзивно шири у философски и поетски дискурс, у доживљај и промишљање чији су извори проистекли из једне философије којој је субјект требало да пружи апсолутну оправданост и подршку, сходно картезијанској идеји чисте самоспознаје и јасног самоодређења у најширем смислу речи. У ситуацији чије је основно осећање радост и задовољство да је један од најбољих зналаца Хандкеовог дела у нас, Жарко Радаковић, превео целу тетралогију, прихватамо изазов анализе засноване на приповести *Спори повратак кући,* чије су теоријске назнаке усмерене на проширивање граница датог текста на оним местима на којима је означитељско приповести попустило пред оним што би се могло назвати његовом еротском конзистенцијом: пред нечитљивим, неисказивим текстуалним празнинама. Ако бисмо се и двоумили око питања да ли је то особена пишчева стратегија или није, ствар његовог стила или нечега што му је промакло, начас наилазимо на одговор кога формулише сâм Хандке: „Уметност, то значи држати свет у некој силној неодређености, у с и л н о ј неодређености тако да . . . једноставно знаш да ствар остаје отворена. Мора остати отворена . . . Јер ако ми не успе да у писању учиним свет отвореним и задржим га таквог, боље је да бацим оно што сам написао . . . Ми сами, дакле, полазимо од те отворености, добродошле, понуђене отворености која је, донекле, на трагу учења Жака Лакана у оним тренуцима када овај психоаналитичар као крај лечења означује субјектово истинско раз-бивство (le désêtre): једну отвореност, par exellence, дискурса без субјекта.

У време писања *Споpог повратка кући* Хандке још једном чита Хелдерлина. Јунак *Споpог повратка кући* — Валентин Зоргер, геолог, који, радећи са својим колегом у једном пустом крају у близини поларног круга, развија у себи жељу за повратком кући — чита Лукреција. Могуће је да између ова два читања не постоји никаква веза. Могуће је, пак, да постоји. Могуће је, наиме, замислити Хелдерлина који чита Лукреција. Хелдерлин и Хандке су песници, Лукреције и јунак романа, Зоргер, природњаци. Иза ових чињеница, ма колико се бизарне оне чиниле, стоји претходеће п и с а њ е које претходи п и с а њ у и ч и т а њ у. Писање коме претходи писање и читање коме претходи читање је в р а ћ а ј у ћ е п и с а њ е, односно чи-

тање. Потреба за успостављањем прастања изворно лежи у л о г о с у. Писање/читање говоре у прилог жељи да се вратимо на „почетно знање" које је, како вели Хусерл, „заборављено у расутој традицији". Почетно знање је оно које стоји у вези са непосредним знањем о бивствујућем. Враћајуће писање/читање је, према томе, питајуће враћање на почетке знања о бивствујућем у коме треба обзнанити управо оно што „најпре и пре свега јест", наиме бивствујуће. У том погледу сâмо изворно значење грчког термина lógos садржи посебан смисао. Као што знамо, термин lógos потиче од грчког глагола legein, који има најмање три групе значења, од којих је „збирати", „скупљати", „брати" за нас посебно интересантно, колико и његово друго значење у смислу „говорити", „причати", „казивати". [Уп. Слободан Жуњић: *Логос. Скица за историју појма; Луча III*, 1—2 (1986), стр. 112.] Уколико имамо на уму да Хандке свој текст у жанровском погледу одређује као „приповест", онда је једно од изворних значења глагола legein, оно у смислу „говорити", „причати", „казивати", већ ситуирано у укупности мреже означитеља текста. Његово друго значење, оно: „збирати", „скупљати", „брати", у суштинској је вези са чином писања који, када је реч о овом Хандкеовом роману, (но, не само о овом, већ и другим Хандкеовим списима, на пример *Поуци планине Сен-Виктоар* или *Кратком писму*) реферира управо ова значења глагола legein. Наиме, писање у феноменолошком смислу његовог извора значи „скупљати", „брати", „сабирати". Скупљати и збирати тематизују једно опште значење које иде у правцу непрекидног уклизавања под појмовни садржај термина „враћање" и „повратак". Уколико се, пак, сада на тренутак вратимо тумачењу појма lógos које предлаже Хајдегер, онда ћемо се нужно сусрести са одредбом да је lógos у ствари само бивствовање (das Sein) „очувано у својој несводивој разлици наспрам бивствујућег" (das Seiende). Према томе, из сазвучја наведених одређења термина lógos и legein појам писања (које је истовремено и lógos и legein) нужно је садржан у жељи да се вратимо на „почетно значење", које, као што смо рекли, стоји у нужној вези са бивствујућим. Писање је, дакле, питајуће враћање. На овој разини тумачења указује нам се прво „чворно значење" приповести *Спори повратак кући*. Ова „чворна тачка" значења приповести садржана је искључиво у оквиру закона језика, односно двају великих оса језика: осе контигвитета (згушњавања) и осе селекције, од којих прва оса омогућује метонимију, а друга метафору. Наиме, два означитеља: синтагма „спори повратак" и појам logos здружују се у нашем тумачењу да би означили жељу да се вратимо на почетно знање. Ово „здруживање" догађа се дуж осе контингвитета, односно у равни метонимије. На другој страни појам писања (који је, речено је, везан и за lógos и за legein) доводимо у везу са бивствујућим, тачније, у

постављање могућности поновног успостављања ове везе, при чему тада говоримо о писању као питајућем враћању. У равни интерпретације то постижемо заменом једног означитеља другим, па се један, уплетен дуж осе селекције, према другом односи као метафора.

Сада би ваљало прећи на анализу саме приповести. Видећемо, у откривању референтног система овог текста, да Хандке своју „понављајућу уметност" гради на пажљиво одабраним референцијским знацима. Ови знаци утемељени су или у филозофији или у лектири, или у интенционалности литерарно-теоријског става, коначно, у психолошком профилирању лика главног јунака приповести чији се епифанијски тренуци одвијају у равни једне картезијанске филозофије субјект-објект односа.

У тексту Михаеле Бек и Клауса-Петера Филипија (M. Beck, K.-P. Filippi) говори се да Хандке „открива битак у референтном систему, који је у основи појавних ствари". На питање шта се налази у основи референтног система приповести *Лагани повратак кући*, ови критичари веле да је то форма. Уистину је то тако. Потврду за ово своје мишљење ови критичари су могли наћи у самом Хандкеовом тексту. Прочитајмо, стога, један одломак са тринаесте стране српскохрватског превода приповести *Спори повратак кући*. Приповедачев глас долази из митске даљине. Он није везан за главног јунака извесним несумњивим приповедачким везама, већ независно од своје улоге, симптоматичним епифанијским тренуцима који на сцену приповедања доводе изолованог, усамљеног појединца са његовим евокативним гласом који признаје известан ненадокнадиви губитак: „Његово прилажење облицима земље, не фанатично, него тако свесрдно да се и сам при том постепено осећао као самостални облик, досад му је, тиме што га је овај одвајао од Велике Безобличности која је претила пуким ћудима и расположењима, уистину спасла душу". На самом крају приповести овај облик, писан са великим почетним словом, сплетен је у повесно-временску епифанију која у својој основи садржи етичке аспекте облика бивања. Приповедач бележи епифанијски тренутак у који је запао главни јунак приповести Валентин Зоргер: „То што овде доживљавам не сме нестати. То је законодавни тренутак: разрешујући ме моје кривице за коју сам био сâм одговоран и коју накнадно осећах, обавезује ме, као појединца и увек само случајно кадрог да учествује, ма колико год је могуће сталније вешто уплитање. То је у исто време мој повесни тренутак: ја учим (да, још могу да учим) да повест није само надовезивање зла, којем се неко попут мене једино беспомоћно може наругати — него и, одувек, мирнодопски облик који свако (па и ја) може наставити". Главни јунак Хандкеове приповести човек је

хајдегеријанске обузетости бићем и временом. Његов појам облика (форме) реферира на извесну општост Прирученога (die Zuhandenheit) као унутарсветске просторности. „Прирученo свакодневног опхођења има", вели Хајдегер, „карактер близине". Сам Облик (форма) „коју свако (па и ја) може наставити" увек је у близини. Спори повратак кући кога је наумио да учини Валентин Зоргер је спор стога што је ма какво раз--даљење у ствари близина, наиме близина-битка-у-свету. Смотрено раз-даљивање свакидашњице тубитка открива битак-по-себи „истинског света, оног бића којега тубитак као егзистирајући увек већ јест". Овај навод из Хајдегеровог дела *Биће и време (Sein und Zeit)* (1927) кореспондира са Зоргеровим осећањем свесветског простора. „Да", вели Зоргер, „осећам понекад право на свеопшти простор. И моје време је Сада; сада је Наше време. Истичем, дакле, захтев за светом и овим веком — јер то је мој свет и мој век". Човек који истиче паролу да је овај век и овај свет његов свет и век, тај човек је увек у *близини,* тачније, у разумској удаљености спрам чистих Облика знања о егзистенцијалима. На једном месту Зоргер ће споменути синтагму „Богиња Време". Оба члана синтагме написана су великим почетним словом. Очигледно, синтагма је филозофем. То о чему она говори поклапа се са свим важним тачкама у тексту. Сам квалификатив „спори" кога затичемо у наслову Хандкеове приповести терминолошки значи „одвођење натраг према" ... Хандкеова приповест настоји да конституише расветљеност тога *чему* повратка, па стога пушта субјект своје приповести да на темељу једне назнаке времена открије протегнутост сваке назнаке временитости. Његов, субјектов егзистенцијално-временски смисао бива одређен сретајућим осадашњивањем своје људске ситуације-у-свету. Жеља за повратком је бизарна жеља, јер осадашњивање на једном тоталном плану сваке појединачне егзистенције има значење стижућега, у сваком тренутку једнога јесте-присуствујућег бивства у времену. Спори повратак кући јесте једновремено споро пристизање бића бивствујућег. Потреба за повратком је у ствари недвосмислено исказана потреба за коначним бивањем у бићу, потреба за бити-код-куће. Будући да ипак у самом појму повратка бива садржана и раздаљина, ма колико мала (или велика) она била, та раздаљина се односи на извесно постављање могућности некаквог поновног успостављања пристања, извесног *почетног знања,* које је заправо непосредно знање о бивствујућем. „То је и била прва Зоргерова идеја: да опише облике поља (свога) детињства; да скицира планове сасвим других ‚занимљивих тачака'; да састави уздужне и попречне пресеке свих тих најпре недокучивих ознака површина времена детињства, које су, међутим, тек у успоменама производиле осећање-код-куће — не за децу него за себе самог." Зоргерова жеља да буде-код-куће није ништа друго до жеља да се врати

на почетак, на почетке свог индивидуалног (субјектовог) знања као знања о бивствујућем. Његов немир и жеља за повратком хајдегеровски је интонирана жеља за премошћивањем хиљадугодишњег заборава битка и успостављање новог почетка на темељу *поновног постављања питања о смислу бића.*

Спорост Зоргеровог повратка кући догађа се колико траје исписивање/читање текста. Али удео сазнајне моћи написаног текста самим својим постојањем пролонгира стизање кући онолико колико је потребно нововековној филозофији да успостави мост између заборава питања о бићу и његове поновне откритости у дискурсу предмодерне. Заборав који, на жалост, још није превазиђен ни после шездесет и више година након појаве *Бића и времена,* захтева стално, репетитивно постављање питања. Једно од најбоље постављених питања у домену лепе књижевности свакако је Хандкеова приповест *Спори повратак кући.* Истовремено, ова проза реконституише питање писања као таквог унутар једног деридаовског дискурса који, иначе, веома добро зна да ниједно писање не окончава писање. Јер, како вели Џонатан Калер (J. Culler), „произвољна природа знака (. . .) даје нам парадоксалну предоџбу ‚установљеног трага', структуре бескрајних упућивања у којој постоје само трагови трагова који претходе сваком ентитету за којег би могли бити траг".

Стога је и ова Хандкеова приповест осуђена на понављање и питајуће враћање које се колико односи на филозофију толико и на бит природе самог писања.

Бошко ТОМАШЕВИЋ

ИЗМЕЂУ *МЕТАМОРФОЗЕ* И *ПРЕОБРАЖЕЊА*

Никола Иванишин: *Феномен књижевног експресионизма (о хрватском књижевном експресионизму);* „Школска књига", Загреб 1990.

За историју експресионизма у Хрватској карактеристична је судбина већине тадашњих часописа. Стваралаштво његових сарадника и њихова борба за „нову уметност" представља основу процвата и заласка књижевног експресионизма у Хрватској. У својој двадесет година писаној књизи о друштвеним, културно-историјским и уметничким основама експресионизма Никола Иванишин покушао је да окарактерише општи однос према свету у теорији експресионизма њеним упоређењем са другим уметничким теоријама. Аутору су одређена песничка дела међашне тачке хрватског експресионизма: „На најширем

књижевноповијесном плану експресионизам се у хрватској књижевности смјестио између *Метаморфозе* (преображења), пјесме А. Ковачића из 1878, која би могла означавати експресионистички наговјештај, и *Преображењâ* (метаморфозâ), пјесничке збирке А. Б. Шимића из 1920, која значи експресионистички резултат", а на ужем плану, хрватски експресионизам имао би две ивичне тачке, ликовни феномен „бијелог великог Budhe у црној ноћи из Крањчевићеве пјесме *Lucida intervalla* из 1893. и сличног феномена црне мачке у бијелој снијежној вијавици из Цесарчеве пјесме *Црна мачка у бури* из 1919."

Први део књиге бави се феноменом експресионизма у хрватској лирици, прози и драми, као и њиховим европским контекстом. Тако је, према Иванишину, став експресионисте у поређењу са другим правцима авангарде — знатно рационалнији. A priori се супротстављају две могућности, најпре, потпуно одбацивање разума у корист интуиције, а затим, хармонична сарадња обеју. Првој одговара дадаизам и, уопште, „формизам", а другој — експресионизам, у строгом значењу те речи. Коначно, уметност која претендује да обухвати читав живот не може да буде чист „формизам". Никола Иванишин упозорава да не постоје искључиви лиричари експресионисти у оном смислу да ниједан од песника није писао искључиво или претежно експресионистичке песме. У експресионизам као књижевни покрет уједињују их мотиви — међусобно неразdвојни — жене, домовине и бога, поетизација „еротске праксе", подигнут тон и употреба придева „црн" и „крвав" са симболичким набојем. Измењен став према феномену живота и природе, према симултаностима духа у времену и простору, довео је и до нове дикције чија скала обухвата све разноврсности и тензије: од дионизијског пијанства до хладног цинизма, од патоса реторике до неумереног узбуђења, од динамизма сензибилитета до статичности воље, од хаотичног до космичког осећања живота. Феномен експресионизма може, дакле, да се наслути у новој свести о егзистенцији. Стилистички његов принцип огледа се у томе што експресија више није толико комуникација помоћу језика, већ представља трансформацију у сам језик.

Постоје разни путеви у трансформацији проживљеног искуства у језику. Отуд експресионистички покрет у литератури и у ликовној уметности представља уметнички документ изузетне важности. Сарађујући у немачким часописима (на пример, у бечком *Der Ruf)* наши песници су уз лична познанства имали и стваралачких узајамности са немачким песницима J. Бехером, Х. Валденом, Ван Ходисом и другима. Мотиви са слика немачких сликара Е. Нолдеа, Е. Мунка и Г. Гроса постајали су теме наших песника. Коначно, не би требало да буде за-

немарљив податак о томе да је хрватски експресионизам органски везан са савременим му хрватским сликарством. Сликари М. Трепше, М. Узелац, Љ. Бабић и В. Гецан ликовно су опремали дела Ј. П. Камова, У. Донадинија, А. Б. Шимића и М. Крлеже.

У другом делу своје књиге Никола Иванишин интерпретира стваралаштво појединих експресиониста, лирику Јанка Полића Камова, књижевни опус Аугуста Цесарца и рано стваралаштво Мирослава Крлеже. У веома занимљивом раду *Између Војновићева модернизма и Крлежина авангардизма* аутор говори о прози *Зачарано огледало* Франа Галовића, претпостављајући да је тон носталгије она упоришна тачка у којој овај рано преминули песник сублимише проблематику Војновићеву и антиципира Крлежин авангардизам, нарочито из његове новеле *Исповијед*.

Друга деценија 20. столећа тако је, судећи по интерпретираним књижевним остварењима, зрели период експресионизма у хрватској књижевности, а главни представници су Мирослав Крлежа, Густав Крклец, Аугуст Цесарец, Улдерико Донадини и Антун Бранко Шимић. Удружује их критички однос према традиционалним књижевним појавама, авангардни експеримент, симултаност у постојању различитих стилова и стихова, амалгамисање књижевних врста и гротеска као поступак. Типични лик јесте интелектуалац-нервчик (код Крлеже га пратимо од кадета Хорвата до новинара Краљевића и студента Видовића). Стил експресиониста у знаку је узбуђености и пресићен је симболима, како исконским, библијским, тако и модерним. Песници стварају лирске циклусе у којима се користи централни симбол, стиховане композиције у којима се напушта правилан слик и форма строфе, користе метафорички начин говора, а у лирским гротескама користе игру речи и апсурдне комбинације. Наравно, експресионизам, као сваки нов правац у књижевности, представља реакцију на дотадашњу књижевност, која је настала у име новог, модерног, али је, ипак, у делима већине експресиониста осетан утицај симболизма. Натуралистички елементи у експресионистичким делима имају карактер „транскрипције", док су реалне слике претворене у „евокацију". Изгледа да је експресионизам био начин осећања света. Био је, и у поезији, органска реакција на импресионизам и на све оно што је с њим повезано. Његово ступање у књижевност, међутим, како показује Никола Иванишин, не треба видети као изненадно смењивање претходног уметничког правца, већ, пре свега, као њихово узајамно прожимање. У свом зрелом периоду експресионизам је изазвао или, још боље, припремио велике промене у структури поезије, у схватању њеног задатка и њеног значења.

Нова поезија требало је да доведе до стварања заједнице између песника и читаоца. Акценат је био на човековом бићу. Етички аспект био је одлучујући за велики део литературе која се развијала у знаку експресионизма. Пре 1914. године у европском, пре свега, немачком експресионизму, којем је хрватски најближи, откриће „људског у човеку" изазвано је демаскирањем буржоазије у комедијама Штернхајма, у драми Хазенклевера, као и у реторичкој прози Верфеловој. После 1914. откриће људског било је непосредна реакција на рат. У току и после рата еволуција „новог човека", човека-брата, постаје неисцрпна тема. Тражили су се етички, а не толико естетички ефекти. Феномен разореног света, изазван ратним разарањем, убрзао је унутрашњи слом човека, што се у поезији тумачи на плану распадања конвенционалне форме. Тенденцијама распадања форме супротстављена је воља за организовањем „структуре" посредством језика.

Хрватски експресионизам у књижевности, тако је, заслугом Николе Иванишина, добио свој мини-портрет. Текстови о њему строго су стручни, на махове лирски обојени, па због тога постају веома занимљиви и за читаоца ван струке. Чини се, међутим, да Никола Иванишин завршава своју књигу као отворено дело, тј. не инсистира на свом као једино могућем и једино тачном читању експресионистичких песама. А то је онај узбуђујући гест који се састоји у томе да читалац сам посегне за корицама песничких остварења.

Мирјана Д. СТЕФАНОВИЋ

ПРОРОЧАНСКА МОЋ ПЈЕСМЕ

Радован Караџић: *Црна бајка;* „Свјетлост", Сарајево, 1990.

У сазвježђе босанскохерцеговачког пјесништва Радован Караџић (1945) је, на прелазу из шездесетих у седамдесете године, ушао двјема књигама: *Лудо копље* (1968) и *Памтивек* (1971). Потом је заћутао, јавивши се за протекле двије деценије само једном, истина запаженом пјесмарицом намијењеном дјеци, насловљеном са *Има чуда нема чуда* (1982). Иако није објављивао, Караџић је сигурно писао. На такав закључак упућује назнака године настанка под неколицином пјесама у најновијој збирци, као и неке мотивске детерминанте које се, а да се битно не промаши, могу везати за поједине минуле догађаје.

Без обзира на то што је аутор, хотећи можда да назначи властити редослијед вриједности, у наслов збирке ставио назив

трећег (посљедњег) циклуса пјесама, први циклус, *Речник страха,* по нашем суду, заслужује више пажње. Не зато што је обимом двоструко надмашио друга два заједно узета, већ што је у пјесмама првог круга остварена суптилнија веза са предметом пјевања, а иманентна актуелност мотива чини комуникацију поезије и публике приснијом. Управо у *Речнику страха* затичемо понешто од онога што је Јосиф Бродски („Багдала", октобар 1990) апострофирао у *Бијелом јату,* давној збирци Ане Ахматове: бат бучног корака историје из којег ће се родити мотив подсвјесног страха. Код Ахматове ће се тај мотив пренијети у интимне, брзе записе, повезане у својеврстан емотивни сплет; код Карацића, мисаоно простудиран, резултираће критичким и, на моменте, критичко-иронијским ракурсом. Прихватимо ли чињеницу о ранијим настајању већине пјесама ове збирке, онда ће нам се пјесник доимати као надналравни пророк који је, у пјесми *Гаврило Принцип,* наговијестио радикалан преображај, па позива сјени младог атентатора: *„У моћно колено епохе пуцај, / Нек клецне време".* У наше судбине, дакако по пјеснику, уплетени су и прсти волшебних космичких сила. Метафорично пењање *(На врху Дурмитора)* прелазак је Рубикона и приближавање мистерији која — слути пјесник — има уплива на колективна и појединачна понашања. Даље, Карацић вјерује и у дјелотворност ината који се опире лагодности, у сласт побједе која се остварује по формули *per aspera ad astra (Јутарња бомба).* И кад је о пјесниковој видовитости ријеч, прочитајмо пажљиво пјесму *Брижан човек,* посљедњу у циклусу. Да ли је заиста, питамо се, пјевајући прије неколико година *„Мене неко чека, неки свети посо",* Карацић већ видио себе у средишту националног и политичког вртлога године 1990?

Радован Карацић зна, на тренутке, бити носталгично сентименталан и ламентовати над скоројевићским раскидима са традиционалним вриједностима *(Петњица);* зна из неких сучељавања одступити у страх као привремени азил *(Због атентатори);* зна стихом, као клепсидром, одбројавати атоме вијека *„По оболелој памети света" (Свејесен).* Но, овај пјесник није минуциозни узгајивач артистичке форме, он не шаље експедиције у удаљене семантичке просторе; своје „вјерује", своје искуство, Карацић саопштава непосредно, у лице, са довољно умјетничке увјерљивости.

Други циклус пјесама, овидијевски назван *Ex ponto,* варира о феномену неслободе у широком значењу ријечи. Опоминьућа је пјесма *Пакао,* са орвелювским опсервацијама. У жалу за недостижним апсолутом слободе свакако је индикативна пјесма *Вјечита робија* (није штампарска грешка, некопицина пјесама у збирци је писана ијекавицом), у чијем дистиху *„И ми и стража / Заробљени"* затичемо затворен круг,

онакав какав је, у домаћем пјесништву, такође дистихом, дефинисао Момчило Настасијевић: *„Лове, / а уловљени"*.

Посљедњи циклус ове збирке започиње љубавним стиховима у које се, између очекиваног и оствареног, уселила сјета. Из ње избија резигнација *(„Куда смо хтјели — доспјели смо")* као посљедица недосегнутога. За неке пјесме при крају збирке *(Никшић, Кошава, Калемегдан)* нисмо нашли разлоге за уврштавање у циклус *Црна бајка,* али смо освојени уравнотеженим поетским тембром у којем су неке раније експлицитности замијењене асоцијативним и реминисцентним изразом.

Бошко ЛОМОВИЋ

Непреведена књига

ПРИРОДА КЊИЖЕВНИХ ЖАНРОВА У СРЕДЊЕМ ВЕКУ

Ruth Morse: *Truth And Convention In The Midlle Ages (Rhetoric, Representation, and Reality);* „Cambridge University Press", Cambridge, 1991.

Књига Рут Морс, медијевисте с Фицвиљемовог колеџа у Кејмбрицу представља свеж поглед на проблеме књижевне генологије западноевропског средњовековља. Књига доноси и много оригиналних запажања о уделу реторике у природи обликовања неких традиционалних средњовековних жанрова чија је тематика заснована на историјском материјалу, углавном класичне епохе. У основи је књига англистичке оријентације (то се потврђује и увидом у порекло текстова у изабраном корпусу), али би од велике користи била и за медијевисте уопште, нарочито оне који се занимају за ову проблематику унутар француске и италијанске књижевности.

Књига испитује неке аспекте сложеног односа између тврдњи о томе да се у одређеном средњовековном спису казује истина о прошлом догађају или лику, и конвенционалних поступака помоћу којих је таква истина представљена као литерарна у средњовековном тексту. Ауторку занима на који начин је обиље разноврсног класичног материјала наративног облика, који говори о прошлим догађајима или митско-историјским личностима, преобликовано у „нове" текстове наративног облика у средњовековној књижевности уз помоћ различитих реторичких поступака и клишеа. Претпостављајући реторичко знање своје публике (Рут Морс посвећује доста простора облицима средњовековног образовања), средњовековни писац је рачунао и на то да ће реториком он водити свога читаоца (ма колико елитни био тај круг читалаца) до базичних знања о

проблему о којем се пише. Рут Морс истиче да се у основи свих средњовековних текстова приповедног облика и повесне теме (нпр. романтична приповест у стиху, биографија, еп) налазе устаљени композиционо-тематски обрасци који су засновани на претпоставци о постојању система основних значења историјског материјала која би поступцима реторичког уверавања требало истаћи у тексту, како би се успоставила што тешња комуникација између текста и примаоца. У овом погледу ауторку посебно занима облик, значење и сврха маргиналних коментара и глоса уз средњовековне текстове.

Књига обухвата материјал зрелог и касног средњег века, иако се паралеле веома често и исцрпно успостављају и са реторима ранијих епоха, на пример, са Сулпикијем Севером, Цицероном и Квинтилијаном.

У првом поглављу се идентификују модели књижевне манипулације историјским материјалом, и расправља се о стиловима којима се средњовековни писац служи када представља повесни догађај. Историјски „реализам" у литерарном тексту није се тако схватао као основа за истину, већ је био замишљен као врста стила.

Друго поглавље представља расправу о врстама књижевне технике примењене у средњовековним историјским текстовима. У овом поглављу се, у ствари, представљају облици књижевног израза и општа места (*топои*) помоћу којих се историјски текст преобликовао у књижевни. У овом погледу је занимљив онај блок овога поглавља у којем ауторка илуструје како су се различити ратови, који су били историјска чињеница, у средњовековном књижевном тексту приказивали истоветним топосом ратног ужаса.

Треће поглавље је посвећено животопису као продуженом облику историјског написа. Представљање лика, а не догађаја, у биографији постаје основа на којој се врши имагинативно одступање од аутентичне слике. У оквиру овог поглавља се расправља и о литерарним квалитетима средњовековне хагиографије.

У четвртом поглављу се истражује занимљив проблем средњовековног превођења. Средњовековно превођење, познато је, било је нека врста адаптације. Рут Морс сматра да је по врсти ова адаптација имала облик књижевне трансформације оригинална, сходно постојећим знањима не само о тексту који се преводи већ и о скупу текстова који би хронолошки и типолошки били сродни с текстом који се преноси у други језик (најчешће је овај поступак ишао с латинског, ређе с грчког, ка неком вернакулару). Истраживање у овом поглављу засновано је на успешно манифестованој употреби метода интертекстуалности.

Пето, последње поглавље, представља синтезу претходна четири. Истиче се да средњовековни текст наративног облика

и историјске подлоге подразумева постојање некаквог пре-текста, изворног историјског сведочанства које садржи оно базично значење које је темељ књижевне амплификације (и о поступку *amplificatio* се у овој књизи много говори) која од историјског текста чини књижевно дело. Пут од историјске представе до литерарне творевине премошћен је помоћу система реторичких поступака који су у средњем веку имали статус конвенционалних средстава којима се представљала „истина".

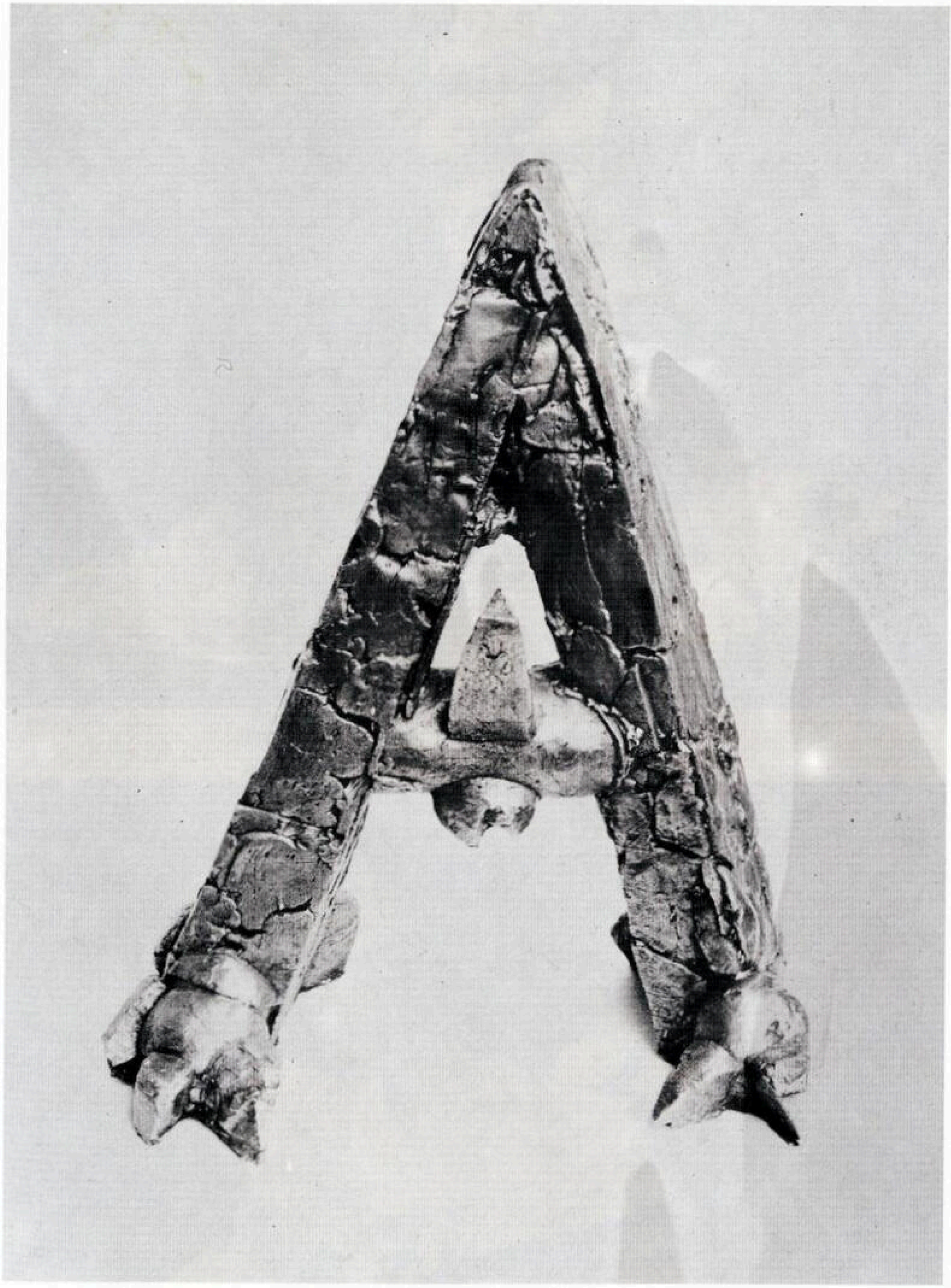
Књига Рут Морс је пре свега значајна јер систематски и критички задире у веома сложено поље средњовековне реторике. О квалитету и дометима средњовековне реторике још увек не знамо довољно, па нам се, на пример, и наше разумевање учинка реторике у ренесанси неретко чини исувише другачије и „оригинално", а оно је само органски наставак једног разрађеног система у средњем веку. Везу између средњовековне и ренесансне реторике понегде спомиње и Рут Морс. Књига је, иначе, посвећена и историчарима и испитивачима књижевности. Историчарима ће бити од користи утолико што ће им указати на врсту књижевног наноса у историјском документу адаптираном као књижевни текст; књижевним стручњацима ће протумачити које су све врсте текстова у средњем веку имале статус историјског написа.

Књига ће бити неопходна свима који се буду упознавали (писана је читко, занимљиво и богато је документована) с природом књижевних жанрова у средњем веку, пре свега зато јер се у њој сасвим јасно стално истиче чињеница да се без анализе механизма и функције реторике у средњем веку не могу разумети ни књижевна дела ове епохе. Врлина домета испитивачке методе у овој књизи лежи у томе што ауторка не само што исцрпно региструје реторичке поступке у појединим жанровима у којима је историјско знање транспоновано као књижевни текст (понегде их чак уредно и схематски каталогизује), већ и што успешно анализира учинак употребе појединог реторичког поступка у односу на шири контекст дела.

Горан СТАНИВУКОВИЋ

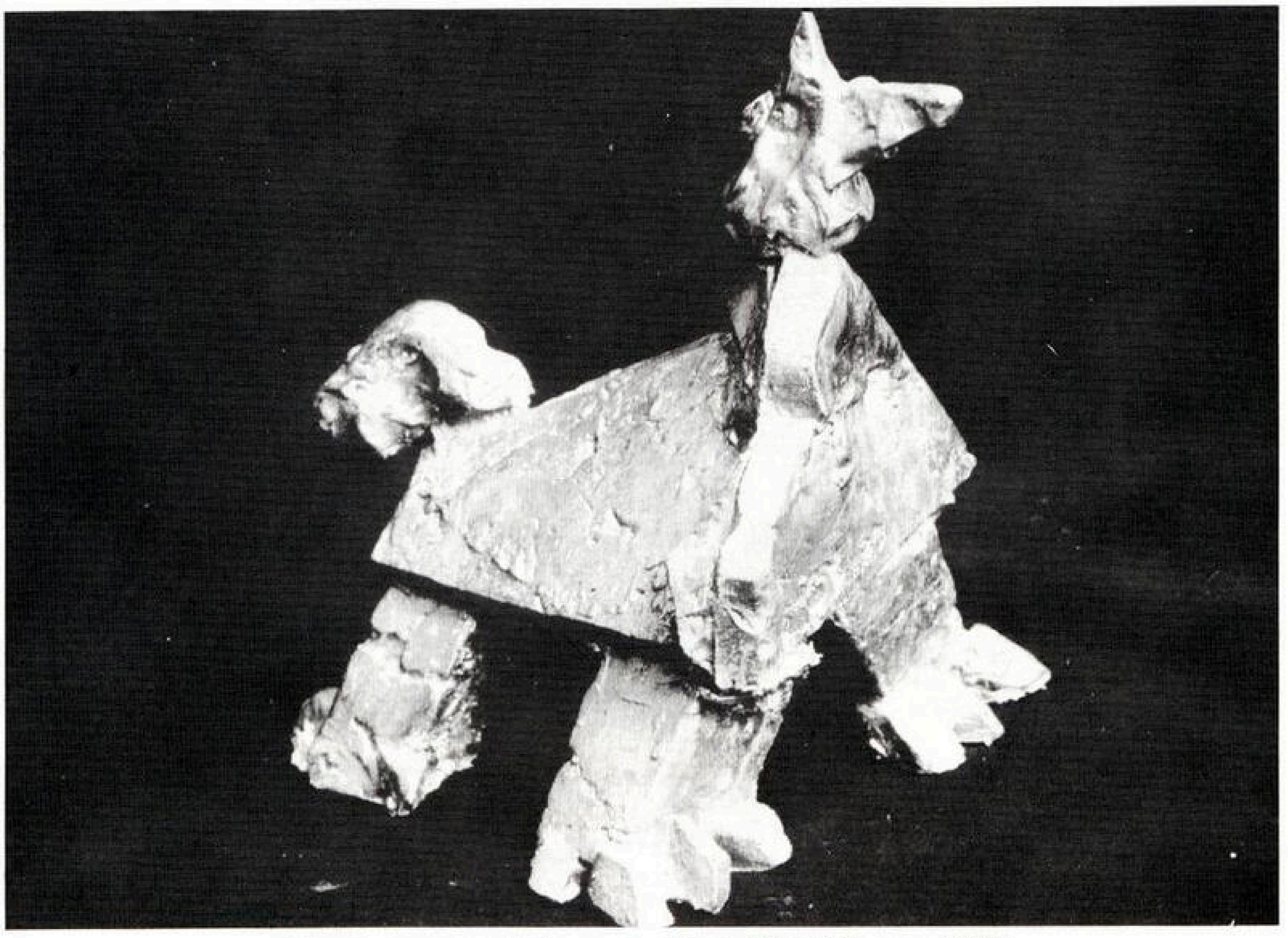
ЗАХВАТАЊЕ СРЖИ ПЛАСТИКЕ: НОВА МОДЕЛАРСКА И ЦРТАЧКА ФАЗА САВЕ ХАЛУГИНА

Осећајући, ваљда, посебну врсту унутрашње напетости, после дугогодишњег клесарског искуства, рада у камену и грађења „великих форми" и ансамбала, Сава Халугин је свој синтетички, полуапстрактни свет облика у једном моменту оставио по страни, приклонивши се сасвим другачијој изражајној логици, желећи да простор активира знатнијом експресијом, као и једном врстом казивања која је до тада могла бити безмало табу-тема за вајара који иоле рачуна са озбиљношћу и дигнитетом, оним што иде у „високу" сферу уметности. Две линије би се могле повезати у једну ако би се тражило објашњење за такав искорак: прво, укупна клима у уметности осамдесетих, у вајарству поготово, обележила је напуштање неких доскора неприкосновених формула, вајарство је такође пристало на причу, додуше своју, а све слободнији однос према материјалу разрешио је вајаре дилеме да ли да иду само оном линијом где стоји највећи отпор или, пак, да, ослушкујући искључиво оно што долази изнутра, прошире дијапазон сопствених изражајних могућности. Друго би се могло везати за не мали утицај који је позната мега-радионица монументалне теракоте „Terra" у Кикинди својим радом, посредно или непосредно, извршила на низ генерација вајара, нарочито оних који су је походили и открили да у помало заборављеном моделовању глине стоје истекако велике могућности и изазови за вајарску машту, за откривање запретених квалитета пластике, оне душевности обликовања које наликује најсграсније сликању alla prima, са свим ризицима и неизвесностима. Но, уз ово, Сава Халугин је, више за интерну употребу, израђивао серије лаких гвашева-цртежа, који су, ношени динамизмом неоптерећене руке, деловали као лаки графизми просторних сила, тако типични за онај род који се, не без оправдања, назива „вајарским



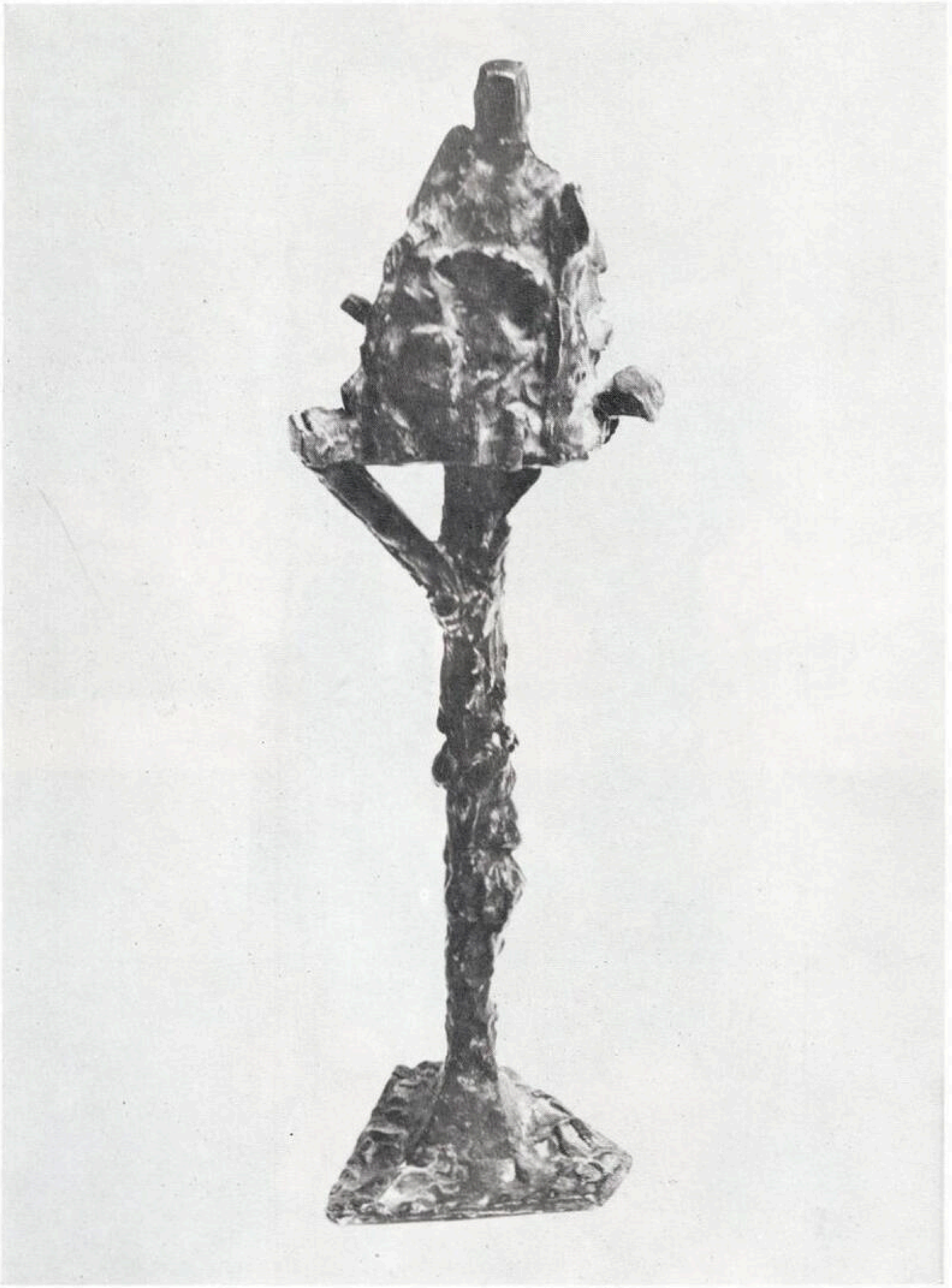
Фигура (Уранак), бронза, 80 × 40 × 25 cm, 1986.

Рало, бронза, 40 × 45 × 29 cm, 1989.

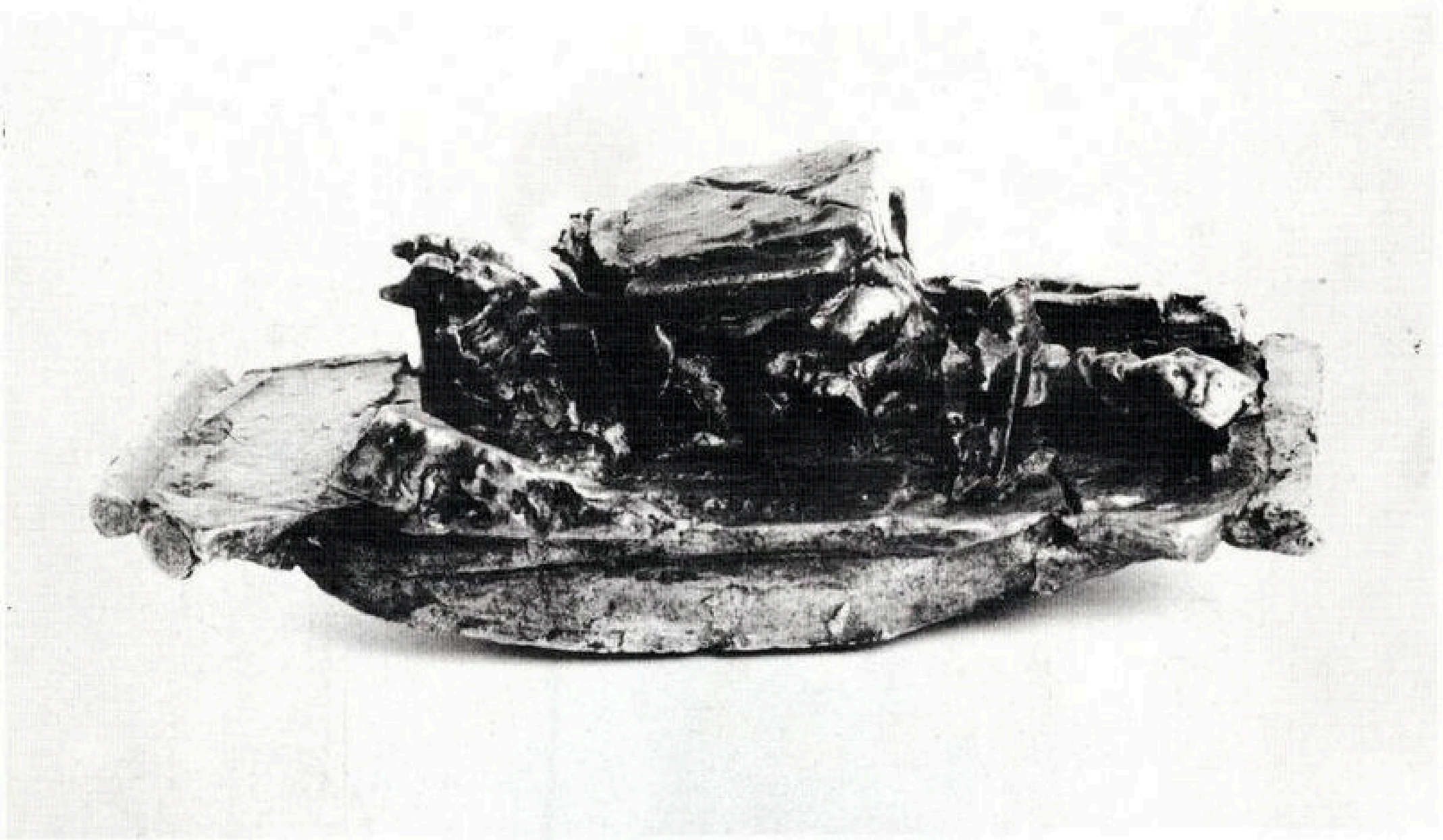


Панонски змај, бронза, 19 × 20 × 30 cm, 1990.

Копита у задњем трапу, 1988.



Голубарник, бронза, 60 × 18 × 16 cm.



Скела, бронза, 22 × 15 × 10 cm, 1989.

На валову, бронза, 30 × 35 × 20 cm.

Талпе и луди, 45 × 35 × 48 cm.

Уз пећ, бронза, 30 × 28 × 26 cm, 1990.

Ждребе, бронза, 15 × 8 × 10 cm.

ЛМС 2/91.

цртежом". У њима је он открио лирску и осећајну страну своје природе, па чак и известан хумор и склоност ка гротескном, што ће се, потом, тако снажно пробити у радовима реализованим у глини или доцније изливеним у бронзи, где прича и динамичко моделовање иду напоредо, са неочекиваним обртима и инвентивним понирањима у сложене процедуре формирања облика. Та богато реторичка, пластички веома артикулисана скулптура, изнела је на површину сву слојевитост моделовања, један „рукопис" по себи узбудљив и ликовно снажан, који указује на онај ред величина у праскозорје модерне европске скулптуре, ако се призову у сећања остварења Родена, Роса и Дегаа, иако би у овом случају мотив „повратака", или, пак, „цитата", био само условно могућ. Оно што је Халугин са ђаволском жилавошћу настојао да садене у овим оригиналним творевинама, више се тиче повезивања скулпторског језика са оним што стоји у сржи колективних представа, па, ако се тако хоће, и једне врсте хумора који хара овим поднебљем, нарочито пространом равницом, тако да овај циклус врви од уобличења онога што би пре могло бити предмет некакве литературе, но оних жанрова везаних за скулптуру. Такође, не би се рекло да је то приклањање нечем заумном и надреалном, зато што ове његове сложене моделоване целине прожима истински реализам, све је у исти мах тако неочекивано конкретно, само се ваља удубити у наративни ток ове пластике, па ће се открити са каквом кипућом снагом извиру конкретне просторне представе, то су виђења изливена у бронзи, чији је прави калуп дубоко проживљени повод, а не стерилни узорак преузет из истрошеног инвентара модерних поетика. У том погледу сваки рад крије једну засебну проблемску целину, и ако је нешто ту константно, то је чврста конструктивна схема која стоји у самом средишту дела, чини ону врсту статичког везива који обезбеђује ансамблу виртуелни раст без обзира на димензије. Тако, са једне стране, уз сву ослобођеност и динамику захваћених маса, ови комади имају стабилну окосницу, што одликује само оне радове са покрићем неоспорног вајарског искуства, и то унеколико подсећа на оне фазе уметника у другим гранама, када чисто осећање ступа на сцену онда када изражајни проблеми уступају пред непосредним моћима израза, када се страховито скраћује простор између идеје и реализације. Ова остварења су плод Халугинове скулпторске зрелости, али и његове решености да крене с ону страну конвенција у скулптури, да се лати решавања комплекснијих односа између бића скулптуре и духа времена, бирајући онај терен на којем се природно везују и узајамно коренсподирају пластички податна глина и масивна грађа лива са оним вишком промаје који могу себи као привилеговани луксуз приуштити само супериорни духови.

Душан БОКИЋ

БРАНИСЛАВУ ПЕТРОВИЋУ „ЗМАЈЕВА НАГРАДА" МАТИЦЕ СРПСКЕ

Жири за доделу „Змајеве награде" Матице српске — који је, 31. јануара 1991. године, радио у саставу: Бошко Ивков, Славко Леовац, Павле Поповић, председник, и Божидар Тимотијевић (одсутан Славко Михалић) — донео је једнодушну одлуку да се „Змајева награда" за 1990. годину додели Браниславу Петровићу за књигу Да видиш чуда *и целокупно песничко дело.*

(Књигу Да видиш чуда *објавило је издавачко предузеће „Јединство" из Приштине.)*

МОЋ ГОВОРА БРАНЕ ПЕТРОВИЋА

Песничкој генерацији, да тако кажем, наслеђене песничке слободе, настале после познатих сукоба реалистичке и модернистичке концепције послератног песничког стваралаштва, у коме је поезија на овим просторима ослобађана од соцреалистичког, пригодног, актуалистичког и утилитаристичког концепта, када је, како је то већ констатовано, естетско било строго подређено моралном, поетско историјском, а сваки разговор о смислу и сврси поезије сводио се на њен моралнодидактички карактер, на ангажованост и одређену функцију у општедруштвеном кретању — дакле, тој генерацији која је дошла на готово рашчишћен терен, на шири и слободнији простор свести и духа, припада и песник Бранислав Брана Петровић. Но, он долази нешто касније, у време када се генерација те, назовимо их, победничке линије подоста уморила, стварајући ослоњена на искуства надреализма, симболизма, као и на друга искуства савремене европске поезије, пре свега француске и

енглеске. У сталном обрачуну и кидању са прошлошћу и традицијом, оптерећена експериментисањем, исфорсираном метафоричношћу, претераним контемплирањем, — та поезија је постајала све мање комуникативна, а све више херметизована и неразумљива. Упућена мање-више уском кругу саговорника, интелектуалаца, критичара, песника, есејиста, књижевних историчара, она се све више удаљавала од обичног човека.

У том простору, када се круг саговорника сасвим сузио, свео само на одабране, јавља се једна група млађих песника која, ослобођена свих канона и комплекса, почиње да се обраћа обичном човеку, широј публици. На челу те нове струје нашли су се песници снажне поетске вокације: Матија Бећковић, Рајко Петров Ного и, највише отворен и гласан, Бранислав Брана Петровић, овогодишњи лауреат „Змајеве награде".

Бранислав Петровић ушао је у српску поезију крајем педесетих и почетком шездесетих година и одмах скренуо сву пажњу на себе. Његови стихови су бучно и робусно надглашавали оно већ самозадовољно поетско унисоно и равно сазвучје тзв. модерне поезије интелектуалистичке опсесије, углавном окренуте себи и затворене у себе. Тај свежи поетски глас све се више истицао и узбуркавао устајалост. Свежином поетског израза, отвореношћу, елементарношћу, луцидношћу, маштовитошћу и врло присутним хумором и иронијом, лексичким ексцесом, шоком и снагом говора и, коначно, избором саговорника, он се одлучно супротставио већ увелико присутној свести о томе да је поезија намењена само посвећенима. Оном, дакле, уверењу које је тако јасно изразио пољски песник Тадеуш Боровски, говорећи о поезији и песнику: „Поезија јесте непрестана осама. Штета је за песника који иде у гомилу. Гомила не тражи песму. Корак гомиле није ритам песме. Суд гомиле не представља поезију. Нека се песник чува гомиле" итд.

Колико у оваквом мишљењу има релативности, произвољности, па и нетачности доказао је својом изузетном поезијом Бранислав Петровић. Он се управо обратио тој омаловаженој гомили, ослушкујући њен корак, њене гласове и њену ћутњу.

Искрено и дубоко зачуђен и усхићен, стао је пред чудом света и живота, пред чудом травке и птице, дрвета и плода, неба и воде, пред чудом постојања, стао пред лицем обичног човека и детета, уличног поштара, зидара, возовође, сељака, војника, генерала, пред раскалашни свет кафане и ваљара, шабачког џамбаса, келнера, дактилографкиње и иног света наше средине и увео их у свој свет песме, позајмљујући од њих не само говор, декор и сцену, већ и њихове радости, патње, свакодневне бриге, снове, осећања и погледе на живот, запажајући сваку ситницу око себе, ону обичну и необичну подједнако, често баналишући свет узвишеног и уздижући свет баналног. Песник Брана Петровић се обратио, дакле, непосредно свету улице, села, фабрике, градилишта, периферије и позвао га на саговор и

саучесништво у песми. То опредељење за обичног човека као саговорника и саучесника у поезији, за кога се сматрало да је недорастао и незаинтересован, не произлази само из бунтовне природе песничког духа и његове говорничке опсесије, већ и из једног добро темпираног и врло смишљеног опредељења у избору саговорника и широке комуникације са њим. Песникова доследност и систематичност у том послу, коначно његови поетски резултати, још један су доказ те промишљености. Те комуникације нити су уске нити једносмерне.

Испрсивши се смело и нападно, истичући сваком приликом своје узбуђено лирско ја, он говори речју и представом обичних људи, искрено, једноставно и потресно. Успоставио је чврсту комуникацију са свим својим саговорницима. У том контакту песник се креће вертикалом од Млечног пута и космоса до травке и мрава, и хоризонталом од мутне Мораве, од чатрље дрчне баба Иконије и селендра неких „где киша пада, пашчад лају и смрт пролази сокацима" до Њујорка, Јапана, Аустралије и Хонолулуа, од псовке до нежне речи, од живота до смрти. Често полазећи од малог, ситног, безначајног податка, од врло конкретне ситуације и слике, — његова се мисао развија и добија дубљи и универзалнији карактер, шире размере.

Песнички језик и говор Бранислава Петровића могли би, свакако, да буду тема за себе. Петровић има неодољиву потребу да говори, да се обраћа другоме, разуме се, при томе неизбежно истичући своје динамично поетско *ја*. Реторичка димензија Петровићеве поезије није само у служби ефеката које производи, она је једна чудна поетичност сама по себи. Језик тог говора, често „брутализован" и „барбаризован", како га неки карактеришу, језик је једне посебне песничке проповеди и исказа, мање метафоричан, језик који непосредно именује појмове. Колоквијалан, конверзативан и реторички врло експанзиван, језик је то извештаја, статистике, полемике, језик жив, језик који исмева и ништи овешталост, назови поетичност. Песник се клони књишке лексике, а уводи у говор језик улице, тзв. непоетичну реч, реч тврду и баналну, реч која је у свакодневној употреби код оног света коме се обраћа, што овом говору доје особину присности и лепљивости и нешто естрадне звучности, али и велику уверљивост и истинитост. Његова прва збирка песама има карактеристичан наслов: *Моћ говора*. Бранислав Петровић је песник говорник. Његов говор је експанзиван, бучан и често се чује као ударци чекића, хука, прасак и кључање. То је говор који напада и осваја, узбуђује и буди, који нам слух све време држи отвореним. Но, и у том говору понекад наиђемо на лежерност и ноншалантност, а, богами, и тишину. Сетимо се само његове песме *Иде човек поред реке.*

Песник Брана Петровић је пун чула, његови сензуси превазилазе оне које имамо и по бројности и по осетљивости. Он

има чула и чулца за све, тајна и јавна, нека унутрашња, скривена, нека далека звездана, чула историје, памћења и заборава, чула позајмљена од других и она која он позајмљује другима: биљу, птици, пчели, људима, чак и мртвом другу, па све то осећа, предосећа, слути и пророкује онако како би то песник чинио или онако како би то свет који га слуша пожелео. Сва та његова чула служе, дакле, да региструје и измери живот, природу, људе. Свим тим средствима Петровић кидише на живот, баца се на њега и у њега, го и незаштићен. Он га обилно узима и нуди нам га тако сировог, непрерађеног, непатвореног. То обилно коришћење „чула" не успева да га заведе у оне пределе меког лиризма душе. Напротив, та „чула" му служе да осети лирско пулсирање у грубој, сировој снази живота.

У свему, дакле, оно што је материјално, биолошко, стоји испред и изнад умишљеног, спиритуалног, метафизичког. И љубав у том контексту више је телесна и чулна, него ли емоционална.

Један од основних мотива у Петровићевој поезији јесте градитељство као афирмација постојања и љубави. Свеопште градитељство, творачка опседнутост, јесте питање поетског опредељења, јер како славити живот, како га афирмисати, а не говорити о стварању, о градитељству. Живот, то чудо, у ствари и јесте чудо творења и настајања. Градитељство има особину поузданог и вечног чина одбране од нестајања и заборава, од смрти. Песник, тај вешти и упорни неимар, не посустаје у градњи света, не само оног који јесте, већ и оног који бисмо хтели. Било да он сам гради или само приводи пред нас мајсторе и градитеље света, он то чини са њему карактеристичним усхитом и обзнањивањем:

„Ево градитеља који граде цвеће
који граде воду који граде мање
ево градитеља који граде сунце
који граде ваздух који граде пчеле

Ево градитеља који граде Време
који граде Светлост који граде Таму
ево градитеља који граде Наду
ево мајстора на гласу

(Из циклуса *Са градилишта*)

ГРАДИЛИШТЕ, ПРАЗНИК НА ГРАДИЛИШТУ, СА ГРАДИЛИШТА, ГРАЂЕЊЕ ЧАСОВНИКА, ГРАЂЕЊЕ КУЋЕ, ГРАЂЕЊЕ ЦВЕЋА, ГРАЂЕЊЕ ДЕЧАНА итд. неки су од наслова његових песама. Са овог општег Петровићевог градилишта чује се заглушујућа бука живота, један паклени ритам стварања као величанствени отпор ништавилу.

И мада је читава његова поезија окренута слављењу и афирмацији живота, смрт, та неизбежна коначност, опседа и њега,

па се понекад учини да све то песниково кликтање животу, градитељству и љубави јесте само стицање снаге и моћи за чин смрти. Са једном дозом хумора упозориће нас песник:

„На смрт обрати пажњу
кад будеш мртав".

Али то је само привид и досетка. Песник Брана Петровић итекако обраћа пажњу на смрт. А шта би друго и било целокупно песниково кликтање животу, постању, љубави, бескрају и бесмртности но отпор нестајању и ништавилу. Но, он се смрти не подаје, не пристаје на бесмисао живота због коначности свега. Он зна да су у тој коначности све наше бесконачне могућности.

Мотив жртвовања често је присутан у Петровићевој поезији. Ово осећање постало је једна од кључних компонената и карактеристика његовог песништва. Тежња за поистовећењем са другима, које има своје корене и у оном присном обраћању обичном човеку, оном одбиру саговорника, разумевању његовог света и некој врсти идентификације са њим, проширила се и продубила у једно патничко давање и жртвовање себе другоме. Постојање кроз свест и дух другога, једноставно бити неко други, као тренутак или наставак задатог трајања, постаје недосегли циљ надрастања сопственог бића и његовог продужетка,

„Бити ти — једина моја веза са смрћу и животом.
Бити ти — једино вредно, а немогуће.
Бити ти — водич света кроз светлост и беспуће".

Та могућност у немогућности, та, дакле, трагична нота у овом песништву постаје и једна од њених одредница.

Књига песама за децу *Да видиш чуда,* рекао бих, намењена је свима одраслим и недораслим, малим и великим, старим и младим, мушким и женским, озбиљним и неозбиљним. То је књига стихова и прича, али у ствари то је све једна велика песма која не прави одбир међу саговорницима.

Говор Бранислава Петровића у суштини остаје исти: отворен, нешто више приземљен, пун игре и хумора, говор у коме се често мало смањује, велико увеличава, у коме се изриче она дивна, безазлена дечја лаж, која то и није, то су само невине и чисте дечје очи које се на свет око себе рогаче или жмуре, чкиље, не трепћући посматрају, или окрећу поглед на другу страну, па свет добија посебне величине, размере и изглед.

Стихови и приче у овој књизи, поред осталог, исказани су једном фином неозбиљношћу, иронијом, подсмехом, који иначе имају особину кориговања „озбиљног" света и мишљења, као што, рецимо, прича *Пчеле* има коригујућу особину у односу

на многе ратне приче у којима хероји, херојска дела и идеје решавају све. Овде, међутим, то чине обичне медоносне пчеле, кад то већ не могу људи, хероји. Пчеле протерују из Србије оне опаке ратнике Немце који су дошли да униште живот — протерују их упркос њиховим топовима, тенковима и другој страшној ратној техници. Пчеле су, једноставно, моћније, као што су живот, љубав и природа моћнији од технике, од зла и смрти.

Песник Бранислав Брана Петровић наступивши смело, самоуверено и готово бахато, као да је нашој поезији, до тада писаној, изуо старе изношене ципеле и пустио је да иде боса друмом, стрњиком и ливадом, градом и предграђем, не би ли непосредно осетила окрепљујући додир са земљом.

Павле ПОПОВИЋ

Аутори Летописа

ЈОВИЦА АЋИН, види ЛМС I/91.

НЕБОЈША ВАСОВИЋ, рођен 1953. године у Краљеву, данас живи у Београду. Пише поезију и есејистику. Књиге песама: *Струна / Сутон,* 1984; *Бразил,* 1986; *Песме за децу и калуђере,* 1989; *Пердидо,* поетско прозна мапа, 1990. Књига есеја: *Поезија као изванумишта,* 1983.

НИКОЛА ГРДИНИЋ, рођен 1951. године у Новом Саду, где живи и данас. Пише књижевну историју и критику. У *Летопису* сарађује од новембра 1980. године.

НЕНАД ГРУЈИЧИЋ, рођен 1954. године у Панчеву, данас живи у Новом Саду. Пише поезију и књижевну критику. У *Летопису* сарађује од априла 1978. године. Књиге песама: *Матерњи језик,* 1978; *Линије на длану,* 1980; *Врвеж,* 1985; *Царска намигуша,* 1990. Фељтон: *Бранко — песник младости,* 1984, 1985. Књига критика: *Прокрустова постеља,* 1989. Антологија *Ојкача,* 1988.

ДУШАН БОКИЋ, види ЛМС I/91.

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, види ЛМС I/91.

РАДОВАН ЗОГОВИЋ, рођен 1907. године у Машницама у Црној Гори, умро у Београду 1986. Писао је песме, приповетке, есеје, критике и преводио је. У *Летопису* први пут се јавио децембра 1946. године. Књиге песама: *Песница,* 1936; *Пламени голубови,* 1937; *Пјесма о биографији друга Тита,* 1944; *Пркосне строфе,* 1947; *Али Бинак,* 1958; *Артикулисана ријеч* 1965; *Жилама за камен,* 1969; *Лично, сасвим лично,* 1971; *Књижеска канцеларија,* 1978; *Повремено заувијек,* 1985; *Супрет за сјутра,* 1985. Роман: *Кожух са пола рукава,* 1985. Књиге приповедака: *Пејзажи и нешто се дешава,* 1968; *Ноћ и пола вијека,* 1978; *Приповијетке,* 1985. Књиге критика и полемика: *На попришту,* 1947; *Књижевна суданија,* 1974; *Успутно о незаобилазном,* 1983.

НИКОЛА КАЈТЕЗ, види ЛМС I/91.

РАДОМАН КОРДИЋ, рођен 1937. године у Расову код Бијелог Поља, данас живи у Београду и ради у редакцији Трећег програма Радио-Београда. Завршио је општу књижевност са теоријом књижевности на Филолошком факултету у Београду. У Нансију, у Центру европских универзитета у току 1970/71. пратио је семинар из психоанализе. Бави се теоријском психоанализом. У *Летопису* сарађује од јануара 1987. године. Објавио је књиге: *Противуречје истога*, 1971; *Археологија књижевног дела*, 1975; *Говор с дна*, 1976; *Насиље свакидашњице*, 1980; *Поезија и увод*, 1982; *Тумачење књижевног дела*, 1988; *Здухач — Психоанализа текста*, 1990.

БОШКО ЛОМОВИЋ, рођен 1944. године у Брезни, живи у Брчком. Пише поезију за децу, приповетке, књижевну и ликовну критику. У *Летопису* сарађује од новембра 1982. године. Књига песама: *Сјенке времена*, 1967. Књиге приповедака: *Чари Пауле Пречисте*, 1980; *Црни скакач на цб*, 1983; *Заљубљени бицикл*, песме и приче за децу, 1984; *Рађање пјесме*, 1985; *На слово на слово Љ*, 1987; *Милионер*, 1989; *Нешто важно*, 1990. Монографија: *Бојовић* са М. Поповићем, 1970.

СЕСИЛ И АНДРЕ МИГЕЛ (CÉCILE, ANDRÉ MIGUEL), приповедачи, песници, драмски писци, романописци и есејисти, представници „двополног" рукописа. Од 1977. године, од када су заједно, објавили су неколико збирки поезије: *L'Alphabet des astres, Sonnez et entrez, Refrain de fragilité.* Драме: *Je ne sais pas ce qui, Ça fait comme des paroles.* Романе: *Le verde l'enfer. A l'équateur de leurs cervelles.* Објавили су и већи број есеја и кратких прича.

СРБА МИТРОВИЋ, рођен 1931. године у селу Лалинцу код Сврљига, живи у Београду. Пише поезију. У *Летопису* сарађује од октобра 1974. године. Књиге песама: *Последњи споменик*, 1971; *Метастрофе*, 1972; *Опкорачења*, 1975; *Подне на Теразијама*, 1983; *Опис и труње*, 1984.

МИЛИВОЈ НЕНИН, рођен 1956. године у Року, данас живи у Новом Саду. Пише поезију, књижевну критику и књижевну историју. У *Летопису* сарађује од децембра 1982. године. Књига песама: *Неђине*, 1976.

МИЛАН ОРЛИЋ, рођен 1962. године у Панчеву, где живи и данас. Пише прозу, књижевну критику и есеје. Књига прозе: *О не/стварном*, 1987.

БЕРЂ ПЕТРИ (PETRI GYÖRGY), рођен 1943. године у Будимпешти, где живи и данас. Пише поезију и преводи са немачког и француског. Књиге песама: *Magyarázatok M. számára (Објашњења*

за М.), 1971; *Körülírt zuhanás (Описан пад)*, 1974; *Orökhétfö (Вечни понедељак)*, 1981; *Valahol megvan (Негде постоји)*, 1989; *Ami kimaradt (Што је изостало)*, 1989; *Valami ismeretlen (Нешто непознато)*, 1990.

У интервјуу поводом доделе награде „Jozsef Attila" Петри је о својој поезији рекао следеће: „О мени се увек говорило да сам песимиста. Већ поводом моје прве збирке песама критичари су рекли да моја даровитост несумњиво заслужује похвале или да се надају да ћу победити своју идеолошку закржљалост. Па нисам је победио. Ја сам увек одбацивао закључке да сам песимиста. Ако ова реч има значења — не естетског, него идеолошког или филозофско-историјског — ја сам себе увек сматрао реалистом. У једној песми из 1966. године сам написао: ‚Није било експлозије... само се растурило без гласа' — и то се десило у читавој Источној Европи за само једну годину. Мислим да је тадашња власт такозвани постојећи социјализам с правом одбацивао моју поезију, јер сам и ја радикално одбацивао тај систем."

ПАВЛЕ ПОПОВИЋ, рођен 1923. године у Ивангораду, живи и ради у Новом Саду. Пише поезију. У *Летопису* сарађује од септембра 1955. године. Књиге песама: *Камена шума*, 1957; *Светлости и сенке*, 1958; *Човекова битка*, 1961; *Сентименталне панораме*, 1966; *Замке*, 1973; *Предео иза речи*, 1976; *Човек из предграђа*, 1981; *Градови и битке* I—II, 1983.

ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ, види ЛМС I/91.

РАДИВОЈ СТОКАНОВ, рођен 1949. године у Станару, живи и ради у Сомбору. Пише и објављује радове из књижевне историје и критике.

БОШКО ТОМАШЕВИЋ, рођен 1947. године у Бечеју, живи у Београду. Пише поезију, ессејистику и књижевну критику. У *Летопису* сарађује од свеске за јул—август 1977. године. Објављена књига: *Картезијански роман*, студије, 1989; *Из искуства битка и певања. Нацрт за једну антологију песништва*, 1990.

МИЛАН ТРИПКОВИЋ, рођен 1949. године у Витници, живи у Новом Саду. Професор је социологије на Филозофском факултету. Бави се истраживањима у области социолошких теорија, социологије породице и социологије културе, а објављује и есеје литерарно-социолошког карактера. У *Летопису* сарађује од јануара 1980. године. Објављене књиге: *Социолошке теорије*, 1985; *Општа социологија са елементима социологије културе*, 1987; *Село и култура*, 1987; *Буђење града*, 1988; *Социологија*, 1988.

САВА ХАЛУГИН, рођен 1946. године у Новом Кнежевцу, данас живи у Београду. На Академији ликовних уметности у Београду, у класи професора Јована Кратохвила дипломирао 1972. и пост-

дипломске студије завршио 1978. године. Имао је преко двадесет самосталних изложби у земљи и иностранству. Учествовао на многим заједничким изложбама у земљи и иностранству. Добитник је већег броја значајних награда. Има преко седамнаест изведених скулптура на јавним објектима.

ЈУДИТА ШАЛГО, рођена 1941. године у Новом Саду, где живи и данас. Пише поезију, прозу и преводи с мађарског. У *Летопису* сарађује од свеске за јул—август 1966, а члан уредништва била је од октобра 1983. до новембра 1987. Књиге песама: *Обалом,* 1962; *65 минута, наглас,* 1980; *Живот на столу,* 1986. Роман: *Траг кочења,* 1987.

Приредила
Хермина ЛЕЖИМИРАЦ

САДРЖАЈ

СЕСИЛ И АНДРЕ МИГЕЛ
Још један тренутак 181

БЕРБ ПЕТРИ
Једанаест песама 184

ЈУДИТА ШАЛГО
Бићу тројански коњ 190

У СПОМЕН НА ЛАЗУ КОСТИЋА

НЕБОЈША ВАСОВИЋ
Три јерарха 202

СРБА МИТРОВИЋ
Дворац Дунђерских 203

РАДОМАН КОРДИЋ
Фанатазам о родоскврнућу у поезији Лазе Костића 204

ВУЈИЦА РЕШИН ТУЦИЋ
Безмерно и сићушно: кварење прославе 225

ГОРДАНА МУЗАФЕРИЈА
Од епског до трагичког Максима Црнојевића или Костићева преобразба народне песме 233

НИКОЛА ГРДИНИЋ
„Беседа" Лазе Костића и начело органске форме 243

МИЛИВОЈ НЕНИН
Најмлађи књижевни пријатељ Лазе Костића 251

РАДИВОЈ СТОКАНОВ
Око једне успомене Милеве Симићеве на Лазу Костића 273

СЕЋАЊА

РАДОВАН ЗОГОВИЋ
Неприкосновеност скандирања 287

ЛЕТОПИС СВАКОДНЕВИЦЕ

ЈОВИЦА АЋИН
Црне копије (3) 294

ЛЕТОПИС КЊИГЕ

ЖИВАН ЖИВКОВИЋ
Године учења и искушења младог Лукача (Сава Бабић: *Љубавни јади младог филозофа Берђа Лукача)* 313

МИЛАН ОРЛИЋ
„Катрен" и друга задовољства (Васа Павковић: *Монструм и друге фикције)* 318

МИЛАН ТРИПКОВИЋ
Живот и револуција (Лав Троцки: *Мој живот,* I—II) 323

НИКОЛА КАЈТЕЗ
Антрополошка истраживања (Арнолд Гелен: *Човјек)* 327

БОШКО ТОМАШЕВИЋ
Питајуће враћање у спором повратку кући (Петер Хандке: *Спори повратак кући)* 330

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ
Између Метаморфозе *и* Преображења (Никола Иванишин: *Феномен књижевног експресионизма (о хрватском књижевном експресионизму)* 334

БОШКО ЛОМОВИЋ
Пророчанска моћ пјесме (Радован Караџић: *Црна бајка)* 337

ГОРАН СТАНИВУКОВИЋ
Природа књижевних жанрова у средњем веку (Ruth Morse: *Truth And Convention in The Middle Ages)* 339

ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС

ДУШАН БОКИЋ
Захватање сржи пластике: нова моделарска и цртачка фаза Саве Халугина 342

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ

Браниславу Петровићу „Змајева награда" Матице српске 344

ПАВЛЕ ПОПОВИЋ
Моћ говора Бране Петровића 344

САВА ХАЛУГИН
Ликовни прилози 330/331

ХЕРМИНА ЛЕЖИМИРАЦ
Аутори Летописа 350

ЉЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

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

Нацрт за корице: Душан Ристић, Секретар Уредништва и коректор: Милица Вртунски. Технички уредник: Мирјана Јовановић

Годишња претплата за 1991. годину 300 динара, а за чланове Матице српске 180 динара. Претплата за иностранство 80 $. — Цена једној свесци у књижарској продаји 50 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: Д. д. Штампарија „Будућност", Нови Сад.

Тираж: 1700.

Песме, приповетке, одломке из романа, сећања, огледе, критике и ликовне прилоге у следећим свескама објављују:

ЈОВИЦА АЋИН
В. Г. БЕЗНОСОВ
ВЕСНА БРКИЋ
ДУШКО ВРТУНСКИ
ТЕС ГАЛАГЕР
ЕН ДАЈМОНД
ЛИДИЈА ДМИТРИЈЕВ
ЛАБУД ДРАГИЋ
ДАНИЦА ЗЕЛЕНОВИЋ
СРБА ИГЊАТОВИЋ
ВОЈИСЛАВ КАРАНОВИЋ
ЗОЈА КАРАНОВИЋ
АМЕРИКО КАСТРО
БРАНИСЛАВ КОВАЧЕВИЋ
АНДЖЕЈ КУШЊЕВИЋ
БОШКО ЛОМОВИЋ
АЛБЕРТ Б. ЛОРД
ЉИЉАНА ЛУКИЋ
БОБИ ЕН МЕЈСН
ИВАН НЕГРИШОРАЦ
ЉУБИНКА ПЕРИНАЦ
БОЈАНА ПЕТРИЋ
МИОДРАГ ПЕТРОВИЋ
МИЛОСАВ СЛАВКО ПЕШИЋ
ИВАН ЧОЛОВИЋ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

YU ISSN 0025-5939 | UDK 82 (05)