МЈ II 163
Књ. 469, 2002

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА: *Милосав Тешић, Милица Мићић Димовска, Радмила Лазић, Илдико Ловаш, Радоња Вешовић, Хенрик Нордбранд, Солвеј Бале, Мортен Сендегор, Наја Марија Ајд, Драгослав Хаџи-Танчић, Милослав Шутић, Дејан Алексић, Сандра Нешовић, Пола Мијан*

ОГЛЕДИ: *Никша Стипчевић, Ристо Тубић, Гојко Божовић, Зоран Константиновић*

НАСЛЕЂЕ: *Милослав Шутић*

ВИБРАЦИЈЕ: *Драгиша Живковић, Радивој Станивук, Венко Андоновски*

КРИТИКА: *Стојан Ђорђић, Марко Паовица, Ђорђе Деспић, Данило Н. Баста, Мирјана Д. Стефановић*

РАЗГОВОР: *Пола Мијан, Инес Праг*

ЈАНУАР—ФЕБРУАР 2002 НОВИ САД

Министарство културе Републике Србије, Војвођанска банка и штампарија „Будућност” омогућили су редовно објављивање *Летописа Матице српске.*

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 Ђорђевић (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), Бошко Ивков (1980—1991)

Уредништво

СЛАВКО ГОРДИЋ
(главни и одговорни уредник)
ВОЈИСЛАВ КАРАНОВИЋ, МИЛИЦА МИЋИЋ ДИМОВСКА,
САША РАДОЈЧИЋ, СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ

Секретар Уредништва
ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Лектор
ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Коректор
БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 1.000 динара, а за чланове Матице српске 500 динара. Претплата за иностранство износи 80 $. Цена једној свесци у књижарској продаји је 100 динара. Претплата се може уплатити у свакој пошти на чековни рачун број 45700-678-0-2213, са назнаком „за Летопис". Адреса: 21000 Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1, телефон: 021/613-864 и 021/420-199, локал 112, факс: 021/28-901.

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад
Штампа: БУДУЋНОСТ, Нови Сад
Тираж: 1.000
РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 178 Јануар—Фебруар 2002 Књ. 469, св. 1—2

156923

САДРЖАЈ

Милосав Тешић, Трешње 5
Милица Мићић Димовска, Удаљавање 10
Радмила Лазић, Све виђено 18
Илдико Ловаш, Звоно тела 23
Радоња Вешовић, Живот мора 31
Из савремене данске поезије (*Хенрик Нордбранд, Солвеј Бале, Мортен Сендегор, Наја Марија Ајд*) 36
Драгослав Хаџи-Танчић, Casus fortuitus 47
Милослав Шутић, Покров ноћи 50
Дејан Алексић, Собна митологија 51
Сандра Нешовић, Једна обична ноћ 55
Пола Мијан, Две песме 61

ОГЛЕДИ

Никша Стипчевић, Струјни спроводник тескобе 63
Ристо Тубић, Филозофске маргиналије уз поезију Милосава Тешића 71
Гојко Божовић, Прича и судбина 97
Зоран Константиновић, Феноменолошки мостови од књижевности до филозофије 112

НАСЛЕЂЕ

Милослав Шутић, Настајање као постојање 120

ВИБРАЦИЈЕ

Драгиша Живковић, Двадесети век (4) 132
Радивој Станивук, Чежња и пут 139
Венко Андоновски, Антропологија прве врсте 154

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ

КРИТИКА

Стојан Ђорђић, У пени звука, мита и тропа (*Алек Вукадиновић*: Ноћна трилогија) 159
Марко Паовица, Архаично — несвесно — трансцендентално (*Немања Митровић*: Изабране приче) 162
Ђорђе Деспић, О паралогичном, паралитерарном... (*Јовица Аћин*: Уништити после моје смрти) 171
Данило Н. Баста, Разорност апсолутне и неопходност ублажене правде (*Мирјана Стефановски—Коста Чавошки*: Апсолутна и ублажена правда у Есхиловој „Орестији”) 174
Мирјана Д. Стефановић, Од интертекстуалности ка интердисциплинарности у проучавању књижевности (*Интердисциплинарност теорије књижевности*, Зборник радова) . . . 179

РАЗГОВОР

Инес Праћа, Живот у сенци лирике (*Разговор са Полом Мијан*) . 184

Бранислав Карановић, Аутори Летописа 189

МИЛОСАВ ТЕШИЋ

ТРЕШЊЕ

ТРЕШЊА

По небу она гони силу масе
на триста страна небескога тока,
а дубок хлад јој ратар, пас и стока
лежећи троше. (Ритам теже класе

По муклој маји модрог неизрека
шупљине пипка — ломи врат. Зар блека
И лавеж стваралштву лепом тонус
да дижу?). — Ношен прозарењем, ја сам
разбијач боја, што лепотин конус,
у грчу, дроби: страшило и знак сам
узнемирења заранак кад блесне
кроз гримиз-очи буљине са трешње,

А с осој-горја тврдо кад закркти,
под терет-вучом, колским путем точје.
Развуче дроњке месечина с брклји,
а с коса крену црне коже овчје

Под сиво брашно звезданих кромпира,
под чијим прашћем цврчак језе свира.

Смежура дах се: вампирски тренуци
по честар-зрици као да се коте
и ваздух брсте. — Чијој прићи руци
кад затрепере јасике грехоте
с давнина живих, када сова тресне,
кроз једанаестерце, у хук трешње,

А отворе се рушних сила ждрела
са рушевине летње? — Рђе палеж,
кроз пукла стакла рубинских почела,
низ јесен сна ми шарак тка, јер кваре̄ж,

Кварноће орах, распукнут је: сија
што већ је спремно падом да зазија,

Да обујми га дрхтавице брцљан
кад урушци се с успоменом дуња,
што вешаху се Месецу о гркљан. —
По вр̏летима биље душе куња
и трпи кремен који би да кресне
о напор јутра у врхуницу трешње.

ТРЕШЊА УКОПНА

1.

Гуди тестера кладара:
она иста што ме је,
док ју је отац оштрио,
пробудила, рано изјутра,
цијукањем зубаца — реским, одсечним.

(Одмичу путем луђеж, дандара.)

Гуди и кркља она,
избацујући, загрцнуто,
перушке струготине румене,
што распршују се,
уз грцање свирке тешке, дрвене,
као брашнена вејавица испод воденичког камена
у брујy.

То дед и отац ми секу трешњу — дивљу мркиицу.

2.

Петнаестак метара, источно, од куће наше,
у доњем левом углу Горње башче,
цик над стрмом обалом потока,

дизала се она разгранато и високо,
наткриљујући околне воћке и врбик поточни.
Дно њеног масивног дебла, расцерупане коре,
тешко да би ико,
викнувши орук,
обухватити могао,
ма колико био широкорук.
Испод гнезда врањих,
раштрканих по врховима горостасне јој крошње,
носила је, кад роди,
на слаповима наниже расталасаних грана
гроздове и гроздове горкастослатких мрких плодова,
начичканих као глогиње.
Висили су о њој окити деце,
једући, скупа с коштицама,
њене мркосјајне ђинђуве и мрљајући се свукуд:
око уста, по лицу, по летњој прљеној одећи лакој,
по ногама босим.
Њеним тешким гроздовима претрпавана су недра,
пуњене шарене торбе тканице,
слетали су они,
бацани одозго,
у руке беле, нечије —
уз тихан призив звезде Данице.

Била је она и чавкама,
заглушујућим гракталицама,
слатка трпеза.

3.

Увија се,
пресијавајући се, знојем пошкропљена,
змија тестерина, ручки овлажених,
увија се између болних резова по трешњиној срчики
и багремовог клина што засеклину држи
разјапљеном;
змијуга она и приближује се угластом зарубу,
оној геометријској празнини насталој након
*вађења огледнице.**

---

* *Огледница*: одрубљен комад дрвета с оне стране дебла на коју посечено стабло треба да падне.

Око подне̄ва,
то̄г пр̄вог дана по Ђурђицу,
хладног̄ а заслепљујуће сунчаног̄,
кад кренуо је дрхтӯрак уз мркӣцу,
по̄чела је она,
уз по̄луувијање,
да се о̄тчењује од мрконаранчастӣх го̄дова свог̄а
па̄ња.
Скрхала се, за̄тим, уз по̄ламајући тӯпресак —
о̄творивши рану у вођњаку.

(Јато̄ врана разлете̄ло се по̄ зраку.)

Док сле́г̄ао се те̄жак пр̄асак њеног̄ па̄да,
излета̄ли су из ње хукови хӣтри,
односећи некамо та̄јанстве̄не деше̄ће биљне.

4.

Трешњеви трӯпци двометрашӣ,
двоколицама одвучени на стругање,
ускоро су истӯрили гладак сјај дашчани:
даске су дед и о̄тац стоварали и по̄дизали на
та̄ван качарни,
г̄де су, унакрсно сложене,
оста̄вљене да се суше све до, све до...

(Небо је било сивобледо.)

5.

У ле̄по скројен тре̄шњев ковчег̄,
некоју г̄одину касније, негде по̄ Иваньдану,
спӯште̄н је дед,
а по̄то̄м смирио се по̄д та̄мноцрвеним крсто̄м
од тр̄новаче шљиве.

Уврх Горње њиве,
по̄д г̄лог̄ом у међи,
на малој заравни, г̄де некад г̄умно било је,
уз шуморење лахор-чунка,
са местащица ле̄пог̄ за вечно бивакованье,
заруменела се хумка.

6.

Над одавно поравнатим и заливаћеним зараванком,
данком и неданком,
укрштају се ћарлијави поветарци и ветрови луди,
а понекад, кад сморе се и придремају,
и лишће зажути,
оставе они отворена врата кроз која се замиче за
Глуви брег,
с ког се, покоји пут,
у вечери јасне,
понеко и гласне...

Одатле дед ми,
воденичар честит, ульудан пијанац,
кроз трешњеве гране оруменелог заборава,
кад Месец закрвавичи,
засипа кошеве ветрене брашном звезданим,
па крши и дотура у небески шпорет отворен
провенуло грање церово,
чијим радосним пуцкараньем призива у коло благе
духове,
што по окућиштима,
звецкајући својих скровишта кључевима,
пале лиле трешњеве и служе мртве пукове.

МИЛИЦА МИЋИЋ ДИМОВСКА

УДАЉАВАЊЕ

Хармонија је била достигнута. Потпуност, истоветност, узајамност у размени нежности и задовољстава. Стевана Продановића је то чинило срећним.

Ослоњен на јастук, наг, посматрао је своју жену, такође нагу, опуштену, смирену, блажену, чинило му се. Да, да, не треба се стидети среће, помисли, људске, обичне среће. Не треба је потискивати, већ уживати у њој слободно. Храбро, да, да, храбро.

Женино тело, наслађивао се гледајући га. Та дивна зрелост, помисли, тридесетпетогодишња зрелост. Не, већ, тридесетседмогодишња, исправио се. Меке, обле форме. Није му сметао ни беличасти ожиљак од царског реза на њеном стомаку, једва видљив већ, подсетник на онај велики догађај када је донела на свет њиховог сина...

Разнежавао се све више. Имао је потребу да одједном обухвати и види на исти начин, као изворе задовољстава, све око себе, расклопљени тросед на којем су лежали и с којег су имали поглед на прозор кроз чије меке, муслинске завесе су виделе терасу и веш окачен на штрик весело обојеним штипаљкама, затим унутрашњост собе са регалом и дечјим креветом, собе широм отворених врата кроз која се одлазило у кухињу и у малени ходник а из овог у купатило, све заједно површине око тридесет пет квадрата.

За сада ми више ништа и не треба. После, већ ће нешто искрснути, помислио је. У том тренутку његова жена је кинула.

— Немој да ми озебеш — рече јој брижно и опет срећно.

Фротирски покривач лежао је поред кревета. Дохватио га је и повукао нагоре као рибар неку огромну сипу јарких боја из мора, чинило му се. Пребацио је фротир преко торза своје

жене. Беше изваљена на кук. Њен торзо претвори се у гребен, психоделично-морски. Ноге су јој остале слободне, и биста. Спустио је пољубац на њену бисту, на њене груди сљубљене ка једној страни надлактицом. Она га је одгурнула, помало нестрпљиво, причинило му се, само му се причинило, помислио је и наставио је да је љуби све док није стигао до њених уста, која су била стиснута, закључана.

— Зар ти није доста мажења, мали мој — рекла му је и чупнула га за браду не узвративши му пољубац.

— Никад, никад — одговорио јој је.

— Па, Драган се ускоро враћа, то си заборавио.

Драган је било име њиховог сина. На жутом будилнику, који је имао лице Микија Мауса са ушима-поклопцима испод којих беху немилосрдни подсетници на време за устајање, малецни батићи аларма, казаљке су показивале пола дванаест.

Да, њихов син Драган долази из своје школе, школице. Још увек јединац, а време лети. Стеван Продановић осети како га то жацну, та мисао да је његов син још јединац. На почетку брака маштао је о троје деце. И она је маштала о истом, његова жена. Написали су на зиду као завет: „Имаћемо троје", а онда су зид префарбали...

Непоправљиво, непоправљиво клизио је у нерасположење. Чаролија беше упропашћена, а он је желео да траје, траје, јер не воли да буде тмуран, презире себе кад је тмуран. Весна, да, његова жена Весна увек га је враћала у реалност, немилосрдно, педантно.

Устала је, с фротиром око тела, везаним изнад груди у чвор. Као Тахићанка.

— Дођи овамо — рече јој — да развежемо тај чвор!

Али, то је био само покушај дављеника.

Она је избегла његову руку. „Доста, доста за данас нежности!", рекла је. Извесна сенка јој је прелетела преко лица, сенка нестрпљења. Као да сам јој досадан, помисли Стеван, али одмах поче да теши себе. Не, не, ја много тражим, та Драган само што није упао...

— Идем да се отуширам — Весна је рекла. Приближавала се купатилу, забацујући косу при том, своју бујну косу која јој је досезала до рамена кад би је опустила, иначе би је зауздавала шналом у облику лептира. Где јој је то купио? Ту шналу. Кад је био на терену у Зрењанину.

Као новинар *Нашег времена* био је задужен за новосадски регион, за све што је у вези с привредом, плановима и одлукама управних одбора разних предузећа. Понекад би се, на сигнал одгоре, осврнуо критички на извесна решења. Стидео се при том себе, своје послушности. Тешило га је то што је само

физички припадао *Нашем времену*, за плату, док је душом припадао *Гласнику* градског еколошког покрета, опозиционо настројеном, где је раскринкавао разне загађиваче околине, тражио кривце, позивао на савест, указивао на последице еколошке небриге, али на те његове апеле нико се није осврtао, осим понеког занесењака, заљубљеника у природу.

Разголитити ствари, још је сањао о томе. Одједном постаде свестан своје голотиње. Осети нелагодност. Дохвати своје гаће, беше их бацио у заносу где је стигао и оне су се, сасвим случајно, закачиле за наслон столице. Навукао их је, клацкајући се с ноге на ногу.

Из купатила је допирало шуштање воде. Изађе му пред очи како она држи ручку туша и управља млазем као да шара њиме себе по телу. О, доста, доста с тим!

Поткошуљу је нашао на стакленој плочи сточића, испод којег беше увучен један мањи, а испод овога још један, најмањи, као оне руске матрјушке, бабушке.

Навукао је фармерице, подигавши их с пода. Она је изашла из купатила у свом баде-мантилу, косе опет скупљене шналом, мирисала је на сапун који је опет мирисао на неки цвет. Њено лице беше украшено осмехом, врло притворним, опрезним, и опасним, у исто време, познавао ју је добро, спремала се да му нешто каже. Није хтео да је пожурује. Осећао је да је то нешто неповољно, да му се неће допасти, нимало.

— Јуче ми је у амбуланти био колега који има сестру на Новом Зеланду — рекла је севши у фотељу, црну, кожну, једину коју су имали. То је био најлуксузнији комад њиховог намештаја. Стеван ју је купио на кредит, Весна је била против. Али, воли да се завали у њу, помисли, киван.

— Па? — мрднуо је обрвом, то би чинио увек када је хтео да одглуми савршену прибраност.

Па, он тврди да би могао одмах да ми нађе посао пошто имам и нострификацију, а ти би можда чекао годину дана, највише.

— Да будем коментатор зеландских еколошких прилика...

— Што да не... Он каже да тамо има посла за све, знаш енглески, а предност имају парови са децом — везла је.

— Разумем, твој колега те врбује... Је ли он ожењен?

— Какве то везе има? — нервирала се.

— Има, рекла си да предност имају брачни парови с децом... Да неће с тобом да се ожени?

— Стеване, престани! — подвикнула му је као детету. Гле, гле, како се изнервирала, она то озбиљно... Колега, лекар, претпостављам.

Таласи врелине су га запљускивали одасвуд, шумели су му у ушима. Не само због љубоморе на Веснину самосталност, већ и због саме могућности да промени средину. Он је волео Дунав, пецање, своју сојеницу на Камењару, свој чамац... Био је скроман. Али, она, не, чак је и ситнице волела скупе, хигијенске ситнице, шампоне, сапуне...

— Ако баш хоћеш да знаш, он је ожењен и има двоје деце — Весна му добаци.

— Па шта, као да би га то спречавало?

Звонце на вратима је циликнуло.

— То је Драган! — она скочи, као да је једва дочекала. Чу како откључава врата, како, угледавши сина, на све друго заборавља, постаје весела и несташна, зачикавајући се с њим, те да ли је све добро прошло, онако како су се њих двоје договорили, да ли је састав прочитао без грешке, да ли је учитељица била задовољна...

Приредба се звала „Сунчана јесен живота", била је посвећена бакама и декама. Стеван Продановић је претходног дана прочитао синовљев састав и учинио му се неискреним, превише фразерским, али није ништа рекао. Осећао је да критиком не би ништа постигао, само би повредио дечака. Његов син је био прагматичан и немилосрдно реалан, на мајку. Ако треба фразирати, он ће то урадити да би добио добру оцену, учествовао на приредби, био запажен. „Моја бака има мрену, она је полуслепа, али је још пуна живота и уме да се радује. За сунчану јесен живота нацртао сам јој један цвет. Она је упитала какве је боје. Рекао сам јој да је плаве боје као и сви наши снови..."

Какав мали фолирант! Али, зар то није добро, лакше ће му бити у животу, Стеван Продановић закључи, више не критички већ с одобравањем. Уосталом, имамо једну заједничку црту. Обојица волимо природу. Зар то није довољно? Дечак је једва чекао да крену на Камењар.

Весна се опирала: — Касно је да идете...

— Таман да убијемо време до ручка — одговорио јој је Стеван. Знао је да она воли да остане сама у стану док кува. — Имаш ти довољно посла и без нас — поласкао је својој жени. Није хтео да квари примирје. Он се плашио да буде остављен, не она.

— Је л' идемо мотором, тата? — упитао га је син пошто су изашли из стана.

— Наравно, видиш да сам понео шлемове.

Шлемови су били жути и само за параду, али његовог сина су одушевљавали.

Стеван откључа котларницу у приземљу и из ње изгура мотор на улицу, Томосов мотор, купљен од неког препродавца на бувљој пијаци. Зујао је њиме по граду уместо да се вози колима, троши више бензина и загађује околину.

— Наш мустанг — рекао је и потапшао мотор по гепеку као да тапше бедро неког кључета. Пуним плућима удахне ваздух. Замирише му на врелу маст. Мирис је долазио из школске кухиње. Мора да су правили мекике због приредбе, претпостављао је. Школа се налазила преко пута, школа у коју је ишао као дечак и у коју сада иде његов син. Поносио се и разнежавао над том чињеницом. Доживљавао ју је као потврду континуитета, своје постојаности, опстајања у једном граду, чак у истом крају тог града. Био је одрастао неколико кућа даље. Са терасе садашњег стана могао је да види стан у којем је одрастао, прозоре тог стана и ону терасу чију је решеткасту ограду његов отац зазидао оставивши слободним само узани простор између металног гелендера и цигала, тек толико да може да вири кроз тај процеп као кроз шпијунку, да евидентира пролазнике на улици, седећи у своме оклембешеном лигештулу, са расклопљеном, официјелном *Борбом* на крилу.

Његов отац који је настрадао од удбаша и који се увукао у своју љуштуру и није излазио из ње све док му није постало јасно да умире. Тако строг према мени, помисли Стеван, строг из страха да би синовљева грешка могла бити повод поновног преиспитивања његове грешке, грешке коју је некада починио. Предухитрити комшију и лично пријавити сина због једног бицикла пре него што је проверио све чињенице. Стевана је болела та успомена на очево неповерење. Та ревност очева, лојалност и страх јачи од љубави према сину. Сети се и реченице којом га је отац испратио у војску пре двадесет година: „Субординација, то је војска, запамти!" Рекао је то важно, готово с поносом, и то након онолико шиканирања, скидања с положаја, истражног затвора...

Свој однос према сину Стеван је од почетка градио са свешћу да не сме поновити грешку коју је учинио његов отац, да не сме сина повредити, изневерити. Блискост са дечаком, другарски, пријатељски однос, потпуно поверење, спремност на разговор на равној нози, то су били његови планови са сином.

— Хајде, пењи се — рече му и дечак заједа седиште позади обгрливши оца око струка. Стеван је осећао обод синовљеве кациге, жуљао му је леђа, али га је то умиривало као и дечакови прсти заривени у његова ребра под џемпером.

Возили су се долмом у чијем подножју су се црнели врбаци, а у даљини на сунцу пресијавала гипка, емулзија реке, њеног средишњег тока, равничарски широког и спокојног. Сте-

ванова сојеница налазила се у најстаријем делу насеља, међу скромним рибарским кућицама подигнутим пре педесетак година на некадашњој ади чији је рукавац насут земљом, шутом и камењем. Купио ју је од једног Мађара, преко огласа у новинама.

Кад би се ниво Дунава приближио максималној висини, стубови сојенице би се нашли под водом. Сад су били на сувом, један од њих му је служио за привезивање чамца...

Пошто је сачекао сина да сиђе с моторцикла, Стеван Продановић подиже отирач испред прага и нађе под њим кључ који је ту остављао за Милорада Говорчина. Били су другари из гимназије. Њега су Говорчинови ексцентрични перформанси забављали, али их није ценио. Повезивала их је заједничка љубав према Дунаву и пецању. Осим тога, пошто је Говорчин био слободњак, момак, често је ноћивао у сојеници.

Откључавши врата, Стеван уђе прво у собу, не већу од десетак квадрата с два улубљена јоги-душека на поду и две расклиматане столице које су му остале од претходног власника. У кухињици је имао сто, решо на бутан, прастари фрижидер и једно пластично буре напуњено пијаћом водом. На поду је лежала преврнута пивска флаша. То га зачуди. Говорчин никад није остављао неред за собом кад би ноћио у сојеници. Осим тога, куповао је искључиво јефтина пива, а ово је било скупо, марке Хајнекен. Мора да га је неко частио. Из флаше беше ицурио талог који се осећао на хмељ и буђ.

Изашавши на терасу, Стеван удахну с олакшањем свеж ваздух, примајући у плућа сав онај флуид дунавски, хладњикаву мешавину мириса водене масе, риба и растиња у њој. Махну сину на обали. Угледа свој чамац. Завршио га је крајем лета, даске су му се још сијале од лака за дрво.

Шта је оно рекла, упита се одједном, сетивши се како је пре неког времена довео своју жену овамо, једва је намоливши, да јој покаже чамац. Није чак хтела ни да сиђе на обалу, само је површно прелетела погледом место где се налазио чамац, не видећи га уопште, с унапред спремљеним коментаром: „Тамо би имао јахту и глисер." Рекла му је то као детету којем се обећава скупа играчка да би се приволело на нешто.

„Тамо", имала је на уму још онда Нови Зеланд. Ту фикс идеју, мислио је тада, али сад то више није била фикс идеја већ план, план све ближи остварењу. Нервирало га је што није имао никакав рационалан разлог против одласка из земље осим своје болећивости. Она чак није ни мрзела власт као он, равнодушна већ, као странац, према свему што се у земљи збива.

— Тата, нашао сам шкољку, дођи да је видиш — позва га син.

Стеван Продановић се дашчаним степеницама, врло старим и климавим, спусти с терасе на обалу. Шљунак му се мигољио под патикама. Дечак је држао шкољку на длану. Сивозелену љуштуру пуну влажног песка.

— Која је то врста? — упита га син.

— Најобичнија, речна врста — одговори му.

Дечак је преврне, из ње као из калупа испадне пешчана кифлица коју он баци у воду пратећи како се распада у све ситнија зрнца, тонући ка дну. Прстима очисти дно шкољке, њен седеф сину.

— Могао бих да држим нешто у њој — рече заставши у недоумици.

— Мени би добро дошла за удице — помогну му Стеван. Трудио се да сину пружи прилику да се осети корисним, инвентивним. Да му улива самопоуздање. Да буде отац за каквим је он, Стеван, чезнуо, као дете. Отац каквог он није имао. Па ипак, да ли је у праву?

Стеван је био у војсци кад му је мати јавила да је отац на самрти. Добио је одсуство и дошао да види оца. Сенку његову. „Ништа није остало од тате", шапнула му је мати пре него што су ушли у болничку собу. Села је на столицу, не поред самог кревета, да би могла да посматра мужа, са дистанце. „Ја сам се у рату нагледала умирања", рекла је врло присебна. За разлику од њега који је с ужасом схватио да заувек губи прилику да се отац и он разумеју и помире. Сео је на ивицу кревета, узео очеву руку жутозелену с модрим подливима. Сузе су му грунуле из очију. Покапао је њима очеву руку. Отац је отворио очи. „Јеси ли то ти, Стеване?" „Ја сам, тата." „Хвала ти што си дошао", чуо је како му отац говори једва мичући уснама, нетремице га гледајући, стискајући му руку при том. Стисак очеве руке, као некаква порука у недостатку правих речи, затим су им се сусрели погледи за тренутак, поглед једног сина чије је срце пуно сажаљења и поглед једног оца, старца који тражи опроштај, који је свестан свега, да би се убрзо изгубио у нечему врло далеком. Последња очева реченица, памти је, изречена већ у бунилу, ко зна у које сфере беше склизнуо, раног детињства, можда, јер је рекао разговетно, некоме имагинарном, према коме је подигао поглед изустивши молбено, готово цвилећи: „Пустите ме да се играм!"

Он, који се никада није играо са сином, да то каже. Стеван је био запрепашћен и дирнут до суза. „Пустите ме да се играм"... С ким? С чим? И кога је то молио, остало му је да одгонета.

Трагови, примети их у влажном песку. Нису били од његовог сина. Долазили су и одлазили. Рељефни отисци патика и

парови дубоких убода женских штикли, као и обриси нечег врећастог што је вучено по песку. Можда се Говорчин напио па га је неко довукао овамо. У сваком случају, отрезнио се и отишао.

Отисци синовљевих патика, много мањи, такође ребрасти, једносмерни, а онда у месту. Његов син је приљежно копкао по песку не би ли нашао још једну шкољку. „Да имамо две једнаке", чуо је како му објашњава.

— Помози ми да гурнемо чамац у воду — Стеван га позва. Поласкан поверењем, дечак одмах притрча и обгрли прамац рукама. Стеван је с друге стране потискивао чамац ка води осећајући под носем још свеж воњ лака за дрво. Поринут у воду, чамац се зањиха, дечак ускочи и седе на попречну клупу.

— Могу ли сам да упалим мотор?

— Пробајмо заједно — одговори му Стеван. Обојица повукоше сајлу и мотор упали из другог-трећег трзаја.

Кренуше узводно. Пространство се ширило пред њима, струја је мрешкала површину воде претварајући је у сјајну крљушт.

— Да ли волиш што идемо на Нови Зеланд — Стеван упита сина притворно, провокаторски, као да је то са Новим Зеландом већ готова ствар.

— Не, али мама каже да је тамо боље — дечак изговори опрезно не одајући своје мишљење. То мало „не" на почетку реченице је само уступак мени као оцу, Стеван помисли.

— Овде је рај за пецароше. Идуће недеље ћу те довести да окушаш срећу.

— На блинкере? — упита дечак важно.

— Може. Сомови иду на блинкере.

Стеван се отисне ка средини реке. Као и увек, уздрхта од задовољства. Дисао је ту ширину пуним плућима. Погледа у сина и примети на његовом лицу израз страха. Дечак га је прикривао помним праћењем малих брзака које је правио крманећи шаком кроз воду. Значи, већ се отуђујемо, Стевана то косну.

Па, нека ме бар запамти оваквог, у чамцу, на Дунаву, пролете му кроз главу као да се опрашта од сина, као да се већ помирио са растанком.

Одједном постаде врло спарно. Он осети како му је чело влажно од зноја. Обрише га дланом. Подиже поглед и виде изнад Фрушке горе тамне фантомске масиве облака као налегле на њене обронке и падине. Јасно се, у даљини, оцртавало свако дрвце, свака кућа. „Тако увек бива пред кишу", помислио је.

(Одломак из романа *Мрена*)

РАДМИЛА ЛАЗИЋ

СВЕ ВИЂЕНО

СВЕ ВИЂЕНО

Наши се путеви више не одмотавају под ногама
Као реченице у непрочитаним новелама и романима.
Аријаднино клупко није више у нашем крилу,
Ако је икада и било.
Већ виђени градови налик су освојеним стратешким
тачкама
На извиђачким ил' војним мапама.
Ал' сити смо освајачких похода, и ми и наши Наполеони.

Посетили смо оно што смо намерили или куда је
ваљало отићи,
Па чак и оно куда нас је случајем навео пут.
И оно што је годинама измицало нашим табанима
Савладано је као папир испод пера.

Сва виђена лица стопљена су с нашим одразом у
огледалу,
Она потопљена, из лавора на наше очи израњају.
Сва она неразазнатљива, као у замагљеном
прозорском окну,
Или као у No драмама премазана истом стигмом,
Закречена су као напуклине зидова у нашим крпим
венама,
Ил' збрисана изненадном мећавом сусрета и призора.

Куда уопште више отићи, а да виђено у угледаном
не потражимо;
Одраз куле у води, ока у шољи врелог чаја.

Не бива ли, да се ненадно тргнемо
Док изјутра пешкиром бришући лице у неком хотелу
Кроз прозор угледамо добро знан нам бор,
Готово сваку иглицу са отежалим снегом
Који се тог часа сручује на нас.
Осим, ако се то већ није збило у другом животу.
Толико пута је речено „баш тако је било”!

Наше су очи сада уџбеници, лексикони, каталози,
албуми.
Не више дурбини, двогледи, камере и фото апарати.
Иако кадшто поверујемо да „нигде, ама баш нигде”
Такав лук, такав свод, и тај звоник!...
Све стрме улице виђене на различитим меридијанима
Стапају се у једну, с мање више истим детаљима,
Конопцима с простртим чаршавима, калдрмом,
голишавом децом...
Па ти сад одлучи да то назовеш Истром ил’
Португалом ил’ Палермом.
Тако је и с виђеним брежуљцима, пашњацима,
водопадима, кањонима...
Где то тачно да сместиш? Чик погоди!?

После толико виђеног све се стапа и збија у једно.
Један град, једна улица, једна гостионица, па чак и
један музеј.
Све стаје у наш унутрашњи музеј. За додатне
павиљоне нема места.
Све се на једном месту као у ораховој љусци у нама
леска.
Сви градови по којима смо ходили један су град.
Не постоје градови у којима нисмо били
Јер не постоје градови у које ћемо отићи,
Осим оног једног у који ћемо увек улазити с усхићењем
Први пут виђеног, иако се нећемо померити с места.

Али, Ти и ја, он, она,
Никада нећемо ући у исти град,
И када пређемо кроз једну исту капију.

МИНСКО ПОЉЕ

У несрећи нема ветерана у мировини,
Са еполетама и томпусом,

У лежаљци за љуљање.
Обични смо редови.
Војници без чинова и медаља,
Чије се војевање никада не завршава.
Нема куйљења йрња ни чаура,
Као што нема ни објаве рата.
Не вреде йреговори, йредаје,
Дизање беле заставе.
Али ни машање за йојас.
Вађење йиштоља ил' хладног оружја —
Бива само йозоришни гест,
Победа се не доводи у йитање,
Осим ако испод грудне кости
Не саградиш виговам од леда.
Што искључујем, одмах.
Одасвуд туче, из свих тойова.
Не криомице и ноћу,
Него у йо бела дана.
А највише кад се најмање надаш.
Кад изујеш чизме,
Ил' кад станеш йред огледало
Да се обријеш и залижеш косу
За рандеву с драгом,
Ма како се она звала,
Хелен, Родни град или Поезија — само.
Нема дойуста.
Нема на месту вољно.
Ни йосете салунима.
Точење вина. Пијење заборава.
Ал' не вреди ни стално маршираље.
Слање извиднице, лежање у рововима,
Сво то йузање йреко минског йоља!
Ни искуство битака,
Тек оно не вреди, ни луле дувана.
Проналази нас свугде,
Без дурбина и без ракетног навођења,
И у мишјој рупи.
Не трейнувши,
Сручује у наш јастук кишу метака,
Као да йросийа месечину,
Просийа Јудине сребрњаке
Из изврнутих цейова.
Па ти сад хајде,
Зуцни нешто о срећи,
О лептиру, вилинкоњицу и бубамари.

О Госпи што с умећем сирам свећа
Иглу своју провлачи кроз твоје срце.
Или бар о Шелијевом сушичавом лишћу
Кога тера западни ветар.

ЛАРГО

Дозлабога сам тужна.
Усамљена као острво
Кога мимоилазе жућени чамци.
Моје срце не допире ни до чијег.
Нико не шири према мени руке,
Осим ветар.

Живот ми је запао
Као тврдо месо међ зубе.
Не могу га прогутати.
Мисли су ми лептири ухваћени у мрежи.
Језик пише опоруку тела,
Гласом старијим од тела,
Разбаштињеном граматиком,
У којој нема несврщених глагола,
Осим једног: мрети.

Под овим кровом
Не чује се ни смех ни плач.
Живим у музеју.
Експонати сви на броју.
Недостаје живост посетилаца.
Лаки жамор. Чаролија очију.
Оно што мек чини свагда суптон.

Дани се развлаче као тесто.
Крајеви се кидају, ал' остаје средиште,
Које треба попунити неким садржајем,
Смислом и значењем.
Речју: сутра, *речју:* бивам.
Али не бивам.

Олистала, више не листам.
Тутим себе сада.

ЗИМСКИ РУКОПИС

Снежни врхови планина,
Бели кринови,
Једра винута у небо.
И небо усталасано као стадо.

Све у бело окречено.
Прекривено белим платном.
Снег и друге белине
Мислима обојене.

Нема црне шуме, црних људи.
Све жуди за свим.
Ствари којих се сећаш,
Ствари које заборављаш.
Негде и свуда. Ту.

У тућини и код куће.
Подложно болу
И стремећи срећи.
Ране носећи своје,
Препознајући ужитке.
Тело памти одсутног.

Душа се као и трава
Присећа отиска стопала,
Чари пашњака.
Себе саме, жеженог аориста.

О, сети ме се овде.
Где љубав се није писала,
Није кушала.

Да нико не буде невољен,
Нико љубави пошћеђен.

ИЛДИКО ЛОВАШ

ЗВОНО ТЕЛА

Боље ако свет о писцу зна само из његових дела.

Отлик

Размишљам о најбољем стању тела. Годинама сам била једна стара и уморна жена, из мене је избијао глас самоће оптерећене тежњом ка сећању, непрекидно се чуо, и не могу чак да тврдим да би одисало лажју поминьање тих дана када нисам знала за шетње, јер сам гледала под ноге, корачајући са Отликовим реченицама у глави, знајући да написана стварност никада не може бити проблематична, те *немојмо говорити ни о једној ни о другој врсти стварности, него о најразноврснијој: о моделима стварности*, заправо о њеној веродостојности. Рекли су да са тим нема проблема: па и ја тако мислим, чак имам склоности ка визијама. И како сам се сјајно осећала! Не можеш ни да замислиш. Али ми је од првог трена затребала цигарета. Црвени *Ronhill, York*, ако их се још сећаш. Чим би ми дотакла усне, гнездећи се међу прстима док сам ударала по диркама, лакнуло би ми. Сигурност: као кад си уземљен. Јер визија је баш као вутра, понесе те.

Дакле са стварношћу и њеном веродостојношћу није било проблема; и данас ми се стегне грло када се у неком тексту сретнем с оном старом и уморном женом, под неким чудним околностима, на пример на књижевним вечерима: познавала сам је. Па ипак није све било баш сасвим у реду. Јер сам у међувремену и ја постојала, схваташ; а тога се, на жалост, не сећам. Деси се да ми неко, са којим сам делила те године, почне да прича и описује каква сам била: буновна изјутра, али одмах потом орна, и све такве ствари. Па онда, џангризава, неподношљива и лепа сам била, каже. Морам да му верујем на реч

јер се сама ничег не сећам. Не зато што ме се не би тицало. Баш напротив. И то беху лепе године. Само нисам обраћала пажњу на стварност него на визије. И на то да не останем без цигарета. Било је то негде око поноћи, баш сам утонула у *Позоришну причу*, и залуд сам расејано лупкала кутијом, није било одзива, само је јекнула, као јутарњи звук звона изнад уснулог града. Скочио је на бицикл и нестао у ноћи, тада још трафике нису радиле нон-стоп, улични продавци су отишли на починак, једном речју не знам одакле, али ми је донео две кутије *Класика* — то се куповало у то време.

Постоје мушкарци поред којих је лепо бити женско. И пољубац са укусом дима може да прија. Тада нисам мислила на то, нисам имала времена да се равнам према стварности, само према њеним многоликим, описивим моделима који су могли да се сматрају веродостојним. Сада, када размишљам о најбољем стању тела, синуло ми је која је то највећа грешка коју сам у то доба направила.

Она стара и уморна жена, чија самоћа се гласом сећања огласила у мени, није поседовала тело. Разумеш на шта мислим? Није је пробадало у крстима, није имала разређивање костију ни мучне обостране главобоље због ниског притиска, због којих је могла да падне, ни повлачење десни кад вам кламфе протеза у устима, ни златну жилу, ни лења црева: није имала тело, старо и уморно.

Биће да је то због мене. Толико сам била заокупљена њоме, њеним могућим успоменама, да нисам обраћала пажњу ни на шта друго: укључујући и себе. Нисам се бавила ни сопственим телом, како би ми пало на памет њено? Наравно, не само зато што су ме заокупљале визије, ти дивни и страшни догађаји који су се могли догодити у мом некадашњем граду, него због моје младости. Нисам осећала умор ни кад бих писала до зоре и не трепнувши јурила на посао, нисам грабила ваздух после две кутије *Класика*, нисам имала вишак килограма, нису ми се крзали нокти и није ми опадала коса, све жеље су ми се испуњавале, што сам сматрала природним, била сам савитљива у струку.

Е, да.

Сада, док седим овде, у овој топлој уредничкој соби, и док ми цигарета пржи усне, и кошуљу без рукава бих стргла са себе, подврнула сукњу, толика је јулска жега, забацила главу, да ми вентилатор који се врти тамо-вамо пољуби врат, све размишљајући које је најбоље стање тела, једно је непорециво: ego је без тела, у глави ми се врзма моја стара и уморна другарица, жена лишена физичке стварности. Њу бих да запитам: реците ми, молим вас, госпођо Ема Грубер, да вам нису сева-

ла крста док сте били са мном? Зар нисте морали да узмете кашику две пекмеза од шљива сваког јутра? Увече пак да испијете мало млаког пива против несанице? Нисте имали нападе паничног страха? Јер како год узмемо: причали сте ми подоста тегобних ствари које сам, мада уз суспрезање, укуцала у тастатуру.

Знам шта мислите. И у праву сте. Заиста, није ми трпљење јулске жеге призвало у сећање тело Еме Грубер. Ако пак мислите да ме је сопствено старење привело њој — камо среће да је тако — грешите.

Десило се пар ствари ових дана. Које су све промениле. Планови су се претворили у снове, снови у удаљене фантазме, а ови опет у патње које нагоне на цвилење.

И — тело је добило на важности. Штавише, само је оно постало важно: као неко звоно које, када се разбије, оставља душу без звучности, звоњаве, потмулог бруја и јеке. У ствари, неизвесно је шта се збива са душом, али није у томе био проблем. То није ни било важно.

Ако треба да прецизирам, могу да кажем да се ових дана десило пар ствари које су допринеле да постанем свесна да се налазим у сопственом телу. Ево један пример: тргла сам се из сна усред ноћи и осетила мучнину, рецимо од страха, и нисам зато припалила да бих се добро осећала, нити да бих почела да пишем, већ сам осетила нагон за повраћањем, уздрхтала као животиња, и *Родео* ми је помогао. (*Родео*, јер сам само до њега могла доћи, док су сви већ пушили *Marlboro* light. Што је у ствари логично. Могући су тренуци када пуко значење речи најбоље дотиче садржину. А то су стварно били тренуци родеа. Добрано смо повукли.) Е, тада ме је моје тело подсетило да сам у њему, да је и оно важно.

И Ема Грубер ме је — напустила. Стара и уморна жена је умрла у мени, а визије које ми је подарила — о евентуалном, значи несигурном преживљавању — постале су могуће. Али нисам се удубљивала у то, занемарила сам све то, само су ме коснуле којекакве успомене, рецимо да неко јури у ноћ да ми набави цигарете. То сам већ испричала.

Некадашње место Грубер Еме заузело је моје физичко постојање. Вероватно због општег превредновања, почела сам да обраћам пажњу колико пута запалим због нервозе, када ме увреде, када ме заболи глава, када ми се стегне стомак. И није ми се допало да због таквих ствари стављам цигарету међу усне. Некако у то време сам формулисала гледиште о пушењу (пушача, непушача и назовипушача) и међуљудским односима, али о томе касније.

Баш сам, седећи у претоплој уредничкој соби, разматрала физичку условљеност израњања успомена, говорећи како је тешко приметити и изнаћи најбоље стање тела, што мени сигурно и неће поћи за руком, осим ако... Сабеседник се помирљиво упиљио у жар моје тек упаљене цигарете и рекао: *тада смо живели последње тренутке нашег прошлог живота.*

То вам је то.

Тако већ и није чудо што су ме сколиле успомене, што су постале важне, баш као и сам мој живот.

Звоно моје душе, моје тело. И нећу да га цимам, нехајна према његовом гласу. Хоћу да будем у сваком његовом дрхтају.

Рецимо да ме је преплашила пролазност.

Пушачи познају онај јутарњи осећај када скоро — али само скоро — донесу одлуку да оставе дуван. У свету непобитно лоших цигарета, какав је наш садашњи свет, то се често догађа. А онда, после другог протезања, машају се кутије, уз свакојака духовита правдања пред телом.

Са мном се, рецимо, десило ово: у продаји су тако лоше цигарете, да све чешће мислим на пролазност, на то, шта је најбоље стање тела. То би, наравно, само онда било истина, да на месту мојих успомена још увек станује Ема Грубер.

Неколико се стварносних модела пак преклопило у последњих пар месеци. *Преживели смо неколико последњих тренутака нашег прошлог живота*, како је то рекао оног врелог јулског дана мој сабеседник.

И, ако се већ тако догодило, онда нам нема друге него да изнова расподелимо већ доживљено време као и све његове становнике.

*

Купио је један ножић марке Gillette, једну кутију тороредног смотњака са тулцима и по једно пакло Херцеговине и финог турског духана.

Отлик, *Буда*

Деси се да ме неко пита како сам. Кажем добро, само као да ми у телу брује звона. Не могу са сваким да разменим реч — због њих. Штавише, све чешће се дешава да могу да припалим само у друштву одређених људи.

Ослушкујем брујзвона у телу, само то и радим. Сигурна сам да су се уселила у мене јер су наслутила пролазност. Због тога сам им сваки дан све захвалнија, и хоћу да изнађем најбоље стање за своје тело. Али од пушења не могу да се од-

викнем. Тако да морам да правдам свако пањење (мада не знам да ли то моје тело цени) због чега сам принуђена да заузимам теоријска становишта у својим контактима са људима. У ствари, није баш све било тако.

Једном сам ухватила себе да због извесних стрепњи гутам премного увреда, да често посежем за цигаретом у некој болној нервози. Мало је ствари које не подлежу поређењу, али изгледа да стрепња спада у њих. О њој се не воде дебате, њено стање се не прихвата или одбацује уз помоћ аргумената. Али нисам *тада* дошла до тог закључка.

Глуварили смо испред кафића, тек онако. Скупило се нас неколико. Момци су у оближњој трафици купили цигаретни папир, да смотају вутру. Лакше иде с *шуљком*, рекох. Само га треба напунити. Мада је сама та реч, сада, када значење речи подвлашћује садржај, и мимо сваке практичности, одбојна. На мађарском заправо значи и ону женску ствар, али пре свега значи чаура. Истина, ако је у игри цигаретни папир онда се све мења. Чаура од дувана? Добра је и чаура, рекоше: напунићемо папир травом: добра ствар за страх; више вреди од којекакве ракије и пива, јер је не прати мамурлук а и против стрепњи је делотворна.

После и нисмо баш много причали, утонули смо у мисли, уредници с разних страна, а сви на исти калуп, од исте крви и меса, који не припадају нигде, а који истрајавају у томе — видели смо да су нас баш таквима видели пролазници. Што је већ довољан доказ да то није тако. Нисмо због тога били сложни у мислима, већ зато што нам се истовремено нешто дешава: сколила нас стрепња, и нисмо сумњали да и онај други стрепи за нас. Ретки су такви тренуци, и стварно не бисмо марили да су нас мимоишли, у томе смо били сложни. Али ако се већ тако погодило, да смо одживели своје прошло време, бар смо га искористили. Глуварили смо испред кафића.

— Најновије, брује ми звона у телу, рекох. Осећам да треба да обратим пажњу на њих. Забрујала су кад се појавила стрепња у мени, када ме је спопала мучнина и када сам морала да запалим. А онда сам доспела у такво стање, да је и стрепња доведена у питање. И због тога сам морала да запалим, али то већ није било исто: као да сам дозволила да ућуткају звона у мени, она што су брујала за нашом прошлошћу, опоминьући нас на пролазност, која су звонила за телом. И ухватила сам се у тежњи да оправдам пањење цигарете: осетила сам да ћу, ако допустим да ме повреде, издати све: ону стару и уморну жену, са којом сам поделила већ прохујало време, своје успомене које су васкрсле приликом њене смрти, које

зраче неким давним и тешким буђењима, при којима ме је неко сматрао лепом, али пре свега звона која брује у мени.

— Набави корњачу, од ње сам највише научио у последње време: ништа не може да јој сломи оклоп, ништа што је настало према природним законима.

— Не треба да правдаш пањење цигарете, него друштво у којем си.

Елем, тако се то десило. Момци су смотали једну, и рекли да је добра против стрепњи и бриге за неког. Тада, док сам причала о звонима која брује у мени, сконтала сам да је понижавајуће што морам да аргументујем стрепњу: своје проживљено, прохујало време. И Ему Грубер, која је умрла пре него што сам је питала да ли ју је мучила несаница или је патила од затвора.

И онда, када је један од њих, дувајући дим вутре увис, рекао да не треба правдати пањење, у мени се формулисало гледиште у вези са пушењем (пушачи, непушачи, назови пушачи). И од тада припаљујем само у друштву извесних људи.

*

Цигарета ми је догорела до нокта ...
У том тренутку бејах понесен снажним осећањем протицања, као да је тај стубић пепела (још увек видљив као стуб, мада већ срушен и распаднут, пребијена кичма времена), тај срушени стуб времена представљао само протицање...

Киш, *Пешчаник*

Јер сасвим је другачији осећај у светом братству пушача мислити на пролазност, уз досезање кроз димну измаглицу до реченица онога који је све знао. Биће да је зато и дозволио да му цигарета догори до ноката. То смирује. Сама та помисао да, ма колико да смо безначајни, можемо да осетимо понешто од онога што су они доживели. Мислим на њихов сањалачки, оштар, видовњачки и умирујући поглед, који је пропратио догоревање њихове цигарете до опушка. У неком париском бистроу, приликом неког новосадског разговора.

И уследиле су године звонког брујања нашег тела, сада, када смо већ преживели последње тренутке прошлог живота, управо приликом тих блажених припаљивања, уздигле су се физичким препородом њихових реченица. Имамо премного времена на располагању, само што у сваком његовом трену циличе звонце пролазности. То је разлог што сам одлучила да

мотрим да ли ми се тело добро осећа, да буде спремно на сусрет са тим физички препороћеним речима. А стало ми је још до нечег. Да уместо Еме Грубер пронађем ону жену са којом бих — уместо исписивања њених успомена — могла да поделим сопствени живот, претворен у сећање и преточен у прошлост, на основу брујања сопственог тела и према законима пролазности. Све своје контакте (оптерећене успоменама) подређујем томе. Не могу знати да ли ћу успети, али имам времена да експериментишем.

Пушачи: у уста смештен и запаљен смотуљак изазива осећај дубоке и обједињујуће милоште унутар овог круга, али док љубавничко живовање није имуно на разочарења и душевне конфликте (већ и због немогућности потпуне идентификације), овде се, на основу мојих запажања, дешава супротно: први дим, путем истовременог али ипак оделито учињеног, од туђих очију нескривеног греха, гура нас у вир непатворене солидарности, и тим извесније пролазности.

Назовипушачи: од њих се највише клоним, тих који се навикну с времена на време на пушење у замаху једне нове везе, налик раздраганој опијености, најчешће у амбијенту радног места. Ти претворњаци подмукло компромитују баш оно због чега ми посежемо за цигаретом, глумећи да спадају међу нас, нас који мотримо на пролазност и пратимо је у стопу, док они већ код првог увлачења гледају да се ухвате за ограду. Ми се пак отварамо и подастиремо пред њима, допуштамо им да нас дотакну и преплаве њихове речи и поступци, да бисмо после свега до бридећег црвенила рибали место њиховог додира, и камилицом облагали њима изморене мишиће, не бисмо ли извидали севање у костима које нас подсећа на њихову одурну близину. Речју, клонићу се назовипушача, нећу хрлити у познанства са њима, јер бих могла да угрозим сопствене будуће успомене, штавише излишна и суманута веза с тим сметењацима може да заглуши брујзвона мога тела, што може да прореди ако не и да сасвим одагна оне блажене тренутке физичког доживљаја драгоцених цитираних реченица. А то не смем да ризикујем.

Непушачи: све сам гадљиви дезертер, отварач прозора, одгуривач пепељара, са којима не седамо за исти сто, којима не идемо у посету, а тек пољупце не размењујемо ни под којим условима. Додуше, нађе се међу њима и неки ко са интересовањем посматра наше припаљивање, кад седнемо принесе нам пепељару (пошто је прво из ње извадио гумице за компот, минијатурне шрафове, кутије са шибицама и друге ситнице), његове очи помно прате додир цигарете и наших усана. Са њима су чак могућа дуготрајна пријатељства, разуме ће ако се у

њиховој кухињи која се губи у праменастом плаветнилу поведе разговор о паклици цигарета *Symphonia*, меко паковање (начето). Штавише, може да се догоди да дозволимо да им усне и језик окусе траг наше цигарете. С њима се може. Они знају шта су преузели на себе, каква слатко-горка кавалкада дима их обавија, и као да хоће да поделе дах пролазности који се цеди кроз наша уста, да узму удела у наслућеној лепоти коју нашим осећајима а с тим у вези и телу дарује прво увлачење дима. Они знају да нисмо заточници смрти већ пролазности. И сами смо њени ужарени делићи, то нам налаже наша страст. Другим речима, ми нисмо без страсти. Ми волимо своје до даске отровано тело. Више пута у току дана проверавамо његово постојање дужином црвића сивобелог пепела. А умемо да волимо и друге. Оне из нашег круга — уз саучесничку солидарност, непушаче — уз захвалну дрхтавицу. Само не назовипушаче. Тако никакве и врпољаве, само те тобожње поклонике и лажне уживаоце — не. То су — дилетанти. Хулитељи пролазности, а то значи — усмртитељи живота.

Превела с мађарског
Драгиња Рамадански

РАДОЊА ВЕШОВИЋ

ЖИВОТ МОРА
(дар часа)

Од зоре ране пред̄а мном залив
пођут ђачке свеске се листа.
Талас за таласом, рукопис вјетра
с краја на крај, смирен, ситан.
Искрењем ријечи понесено
у грозници, да стихом што више обујми
и бујањем поређења душу прошири
море се шалашем стихује
море се са собом не мири.

То вјетар граби да у перо ухвати
стихом пространим — с обале
на обалу — сав дар часа, случајни
неповратни, да искаже моје море.
Стихове моје одгојене —
уплашене својим рођењем.
О космичком вртлогу таме
што већ усисава из наших глава
свих рођења наших звијезду.

Море спава комитски —
очију широм отворених.
Небо му и у сну на погледу —
безвремене тишине звијезда.
Кормилар лађе плаветне
што клизи васионом, нечујно.

О ми ћемо, ми ћемо
као море свијету да прићемо!

Таласи, закон везе.
Нераскидиве, свих ткива — везе.
Воде, камена, неба, гласа
опипљивост мрака и зоре.
Море, пепеле огња
и мајко његова,
што кресивом из облака
вежеш себе за небо —
докле ми мисао допире
свуда си ме претекло.

Небо образе надима —
с краја залива зачиње талас.
Из неког прикрајка тихог
буре свијета тако крећу.
Или то законе слободе људске
неко враћа ћудима мора.
Млаз таласа се вријежи —
страницу ми шара капима
да се и сâм убиљежи.
Од првог даха што море сјежи
пратим га у настанку и растању.
И као што младунчад, и у лету, птице хране
и модрина дна талас тако дохрањује одоздо.
Одозго, вјетром искошеним
у једру што по неравнини храмље.

И кад празнина исплива
и кад потоне пуноћа
и кад врелина озебе
и кад се лед озноји
и кад попусти чврстина
и кад мекота очврсне
и кад се прозли доброта
и кад се зло продобри
то се море бори са собом
као свијет
као човјек.

Талас се, од обале у себи брани —
тјескобу плашти.
Лијевим таласом десни бије
десним лијеви слама, брише.
Да га понови богатије
и богатије буде поништен.

Крену ме са дна и посади
у седло победе тврде.
И нечујно, с врха врати
на дно, с оловом неповрата
голооточког.

Непокорни, извиру
као сјетве.
Као да се таласају
све војске изгинуле.
Као да све — оне
у море потонуле
ево их, још бројније
из мора мени журе.

Талас ме к обали гура
и од обале вуче.
Талас ме носи у буну —
талас ми буну гаси.
Талас ме диже циљу —
талас ми циљ заклања.
Талас ме на хрид баца
да ме из таласја спаси.
Пјене су алвеоле плућне
дах несавладаног знања.

Кад на обалу једва успузах
од трава и алги слузав.
И све око себе оживјех
што дотакох погледом.
Како би знало за себе
док га ја не сазнадох.
Зато се очи угасле враћају
да наставе гледање —
водама и у сну будним.
Гледање, што се вјечито учи
и никад не научи.

О ми ћемо, ми ћемо
дубином као море да свићемо!

И као врело у камењару
и као изнад језера облак
и као по висовима снијег рани
и као на стрељи леденица —

мијења се као човјек
да би могло бити свуда
да би довијек остало своје
да би себе и нас очувало.
Непознатом неком својом границом
живота што се собом обнавља
без почетка и без краја.

Што ми не чујемо и не видимо
оно чује и види.
Страдање неизрецивих дубина
у сваком уздаху таласа.
И загонетне неминовности
откинуте са узда вјечности.

Талас се таласом вјенчава
и од таласа се дијели.
Из таласја мржње рађа се
талас жељени. Пита ме:
јесу ли ти обале довољно чврсте
кад крене твоје море.
И покрене сва клизишта
незаустављиво у амбисе.
Талас нам крв и сузе соли
сјећањем
да смо некад били море
и да се и сад таласамо.
Набачени на своје хриди
гинемо, попут наивки риба.

Нечије обале грле мочваре.
Кроз локвањ мисао змијски вијугне.
Пузи несрећница, необдањена.
Ко зна какве се отровнице легу
из наших заповијести пређутаних.
То наше таласе на нас окреће
вјетар градобитни црним крилом.
Једра цијепа, кормила ломи
да нас расплави о стијење.

Небо, дај поводњу тој обали
бујицама је запљусни, напоји —
из свих навиљака и навоза.
Да груне у срца и кроз сва корита.
Да покрене млинска кола

пераја да се изгуби у пјени.
Да се чекшала разиграју
да се врзине разбокоре
да сунце проговори росом на лози.

О ми ћемо, ми ћемо
и по мраку, као море, да свићемо!

Талас за шаласом, рукопис вјешра
с краја на крај — смирен, чишак.
Осмјех мора заискреног —
из даљине жељени поздрав.
Из даљине чије ме срце љуби у срце
док је на прси пришискам.

Херцег Нови, плажа Жањице,
1. маја 1975. године

ИЗ САВРЕМЕНЕ ДАНСКЕ ПОЕЗИЈЕ

ХЕНРИК НОРДБРАНД

МОСТОВИ СНА

СУНЧЕВ ЗАДАТАК

Средином зиме сунце пада тако ниско
Да се може видети
Кроз све капије света.

Тестере над долином стадоше
И подераше
Трошне тајете детињства.

Ујох у борову шуму
Коју сам једном површно познавао
И могао заборавити
Тако лако.

Падајућа кап осветли мрак
И запали руку у тишину од јелових иглица.
Зазвуча као корак у капели
Кратко пре неког крштења.

САН О ПРАВИЛУ

Знамо како је и да је
Горе него што јесте:
И то је, дакле, Изузетак.
Стварају веома дугачак ред тамо
Они који би извесност
Да је заиста онако како јесте.

У дуґим црним мантилима. На зубатом суницу
Пијемо кафу с меланхоличним чуварима
Док ґледамо облаке како се ґомилају
Преко купола, бодљикаве жице и торњева
И исушена речна корита нестају
Испод шуме белих крстова.
У њиховим сенкама иде се у школу
У болнице и касарне.
То што недостаје је
Да ништа не недостаје. Све је у складу
С целином у сваком ситном детаљу.
И све је само пауза
Ускоро се шетња наставља. То је Правило.

САН О КАЗНИ

Правило је строґо, казне застрашујуће:
Ако сањаш редове, кошта
3 дана по казни у каменолому без хлада
А за коња би се добило 5.
Онај ко би сањао о белом торњу поред језера
Бацио би се с торња
И трчао 12 пута око језера.
И тако је то било тако многґо.
Секс је био нечувен. Ако би се то починило
Човек би дошао на место које се зове Машинска хала
Одакле се ничеґа не сећам
Па је то сиґурно било још више забрањено.
Трамваји су возили далеко, одједном.
Увек с упаљеним светлом, и увек звонећи.
Изґледа да су имали неку врсту чувара
Премда су то били анђели, што ми је прво пало на ум.
Али ако би ко то изґоворио, одсекли би му ґлаву
тестером.
Најґоре је било то, да су то звали Науком:
Да правила и казна треба да се размењују
Тако прецизно да бол
Увек пада на место и у час
Када се човек једва сећа ґде је био последњи пут.

САН О ЗАДЊЕМ ПЕРОНУ

За јутарњу молитву позваше трамвај
Из свих градских минарета
И схватих да се део тога
Одакле спазих девојчицу код станице
Зове „задњи перон".
Али сада се јамачно та реч више не користи.
Лило је.
Имала је плави кишни мантил
И гумене чизме исте боје.
И њене очи су биле плаве тог часа
Када су нам се погледи срели.
Мора да је имала исто толико година као и ја
Око шест година.
„Ту слику
Ћу једном насликати",
Помислио сам, док смо клопарајући возили даље
Кроз локве воде.

Много година касније стекао сам драгану
Која је могла бити она
И можда је и била

Осим што нико више
Није могао бити она.
У сновима каже се само зашто
Али то знање се не може понети са собом.

Задњег перона сећам се само магловито.
Сигурно је био прљав и влажан
А сама реч задњи перон је изгледа била
Излизана на контурама
Па се није могло видети
Да ли кап која дуж носа
Пада до полуотворених уста и протеже преко зуба
Долази из ока
Или из ниских новембарских облака.

САН О АДРЕСИ

Умрећу оног дана када нађем адресу:
И зато што не знам одакле речи долазе

Јављају се њени мириси: купус, свињетина и кромпир
И кошара с прљавим вешом (изговорено као прљовеш).
Стојим у мраку на кухињском степеништу с цеђном
лампом
И тешим се да је купљена у малом њумезу
Иза белих аркада које воде до Средоземног мора.
Дакле води се рачуна о стварима. Др Мелер!
Вама не долазим поново у посету
И поред тога не требају ми неколика лекарска уверења.
Ако нећу да играм фудбал, само га оставим.
А ако се озбиљно разболим, имам довољно новца
Да купим који год хоћу лек илегално.
Био је то тај спрат. На следећем
Станују музичари, које нико није видео
Али сви воле да се жале на њих
И госпођица с чудним именом Олафсон.
Кључаонице функционишу као рендген апарати.
Скелети су без мириса и веома декоративни
Што такође изгледа да и сами цене
Будући да се само огледају уместо да једу.
Али њу на 4. спрату сам дошао да водим
Малу девојчицу, која никад није порасла.
И тада ми сину пред очима
Да сам због много каснијих доживљаја
Због којих сам ипак само и пошао, јер сам овде био
заробљеник,
Морао ући у посве погрешну улицу, погрешну кућу
Која само личи на нешто, што је некада такође
личило...

СОЛВЕЈ БАЛЕ

ИЛИ

... телесна љубав је покрет утега, или стреми на доле због тежине или на горе због лакоће. Исто као што се тело покреће тежином, душа је ношена љубављу.

Augustinus, *De civitate Dei*

I

У јесен десио се преокрет. Плаветнило истиче из лишћа дрвећа. Прелази у црвено или жуто. Видели смо то. Један сусед је застао и гледа кроз врт, поред дрвећа које се мења, веранде офарбане у сиво. Иде преко траве или подиже руку у знак поздрава.

Сваког јутра посећује један споменик на оближњем гробљу. Лута кроз лишће на стази и остатке уситњених шкриљаца. Затим се осврће. Видео је како се имена селе, једно по једно, са плочица са врата на надгробне споменике.

Лист крцка на трави. Он скупља лишће грабуљама. Сушним данима залива плочник, траву и шљунак да ублажи климатске разлике. Хладним данима навлачи џемпере и јакне на тело.

Ноћу лежи мирно у кући. Буди се ујутру. Развлачи завесе. Још увек је тамо, дрвеће које се мења, веранда офарбана у сиво.

За топлих дана породице из краја посећују фосиле у гомилама уситњеног шкриљца. Деца рукама избијају каменчиће. Налазе инсекте, љуштуре и ларве. Налазе кости и перје. Носе их одраслима, који пеку месо у живописној маринади на роштиљу. Црно и оранж, огледа се у оранж и црном.

Недељом посетиоци долазе у врт. Паркирају се прописно и откачују децу са аутомобила. Видели смо то. Износимо столице из куће и седамо право на веранду.

Посетиоци увлаче децу кроз поклопац. Свлаче их или их шаљу да се играју у трави. Мисле на шнале и каишеве. На дугмад, пертле и врпце.

Он мисли на једно облачење, после којег не следи свлачење. Мислим нарочито на квадрате. Како људи седају једно уз другo сваке ноћи док коначно не легну једно поред другог у земљи.

Породице причају о другим стварима или ређају тањире укруг с оранж и црним. Лутају по разломљеном шкриљцу до споменика на оближњем гробљу. Полажу цвеће на гробове или сакупљају имена за некрштену децу.

До вечери враћају се у врт. Облаче децу и каче их за аутомобиле. Видео је то. Застао је поред поклопца и подиже руку у знак поздрава. Затим се враћа врту.

Скупља ножеве и кашике. Скупља тањире и чаше. Носи их горе до степеништа и даље кроз кућу. Закувава воду за кафу или чај. Плодови платана ударају у окно. Желе да падну у кућу. Не на улицу. Природа би унутра.

Чули смо то. Враћамо столице унутра и палимо светла у кући. Закувавамо воду за кафу или чај. Режемо хлеб или воће, и како време пролази, имена се премештају на споменике на оближњем гробљу.

II

Река се зове Одер. Није позвана, али ипак утиче. Пуни простор у подрумима, размак између полица. Преплављује сушене комаде меса, бледуњаво поврће, кајсије у теглама. Запљускује столице или се разлива по поду.

Живи су устали из кревета. Пакују документа или одећу и носе је до стрмине. Вода им улази у ципеле, зато их празне и настављају путем.

Живимо од разлика. Идемо преко траве и отварамо врата куће. Нисмо позвани, али ипак улазимо. Један лист плива на поду. То га је вода донела у кућу.

У кући налазимо трагове живих. Тражимо у фиокама и загледамо у ормане. Налазимо тањире и чаше. Налазимо ножеве и кашике. Овде нам ништа не недостаје. Има дванаест или четрнаест од свега.

Живимо од разлика. Налазимо залихе у врећама у кутијама. Режемо месо или поврће. Нема никога кога познајемо. Сервирамо чиније пуне врста које се разликују од нас. Зделе са воћем и репом.

Седимо у столицама и спавамо у креветима. Пружамо руке преко стола и испод покривача. Има неких, који се воле. Има их који причају у сну. То сам ја или ти.

Инсекти су дуго били тамо. Круже у зраку изнад тела. Желе да слете на кожу или да нађу пут кроз одећу.

У подрумима се догодио обрт. Вода се повлачи са полица и слеже у најниже делове куће. Доносимо бледуњаво поврће, заборављене конзерве, кајсије у теглама. Пружам ти тањир и одржавам те у животу с мало зеленог и жутог.

Река се зове Одер. Полако тече назад к свом кориту. Тече испод улица и кроз траву. Ту не можемо ништа. Пакујемо документе или одећу и седамо на степенице и чекамо.

Живи су дуго чекали. Устају и трче низ стрмину. Приближавају се. Желе да живе у кући, не на улицама. Желе да спавају у кревету. Желе по дванаест или четрнаест од свега.

Они који чисте на улицама стоје у профилу. Гледају живе који журе поред њих према својим кућама. Чисте асфалт или подижу руку у знак поздрава.

Напуштамо кућу баштенском стазом. Идемо преко траве и кроз поклопац. Идемо кроз лишће и грање, кроз вреће и кутије. То их је вода донела у башту.

МОРТЕН СЕНДЕГОР

САХАРА У МОЈИМ РУКАМА

* * *

Од данас ново знање
Које непримећено нестаје
У лепршањима храпавог времена
Прецизни откуцаји у црно —
Несхватљиво што држим тако чврсто
Да зглобови побеле:
Далеководи који се њишу на ветру
Мирис влажног дрвета,
Ликови који се нагињу преко мене,
Нема говора о препознавању
Али можда су то дани
Који се заборављају на неки други начин.
У поруженом пејзажу
Ствари уловљавају и исловљавају
Из својих отрцаних имена —
Тачка где гласови шапућу углас
На језицима лудила и лепоте.

ИНДЕКС

Заборавио сам то,
Сетио сам се,
Променаде на стазама
Далеко унутар хаотичног врта
Где се мрак згушњава
До квадрата
У немирном сну неког детета,
Прозор на старој вили
С зеленим купатилом,
Нага жена
Стоји нагнута над огледалом
И посматра сребрне рибице
Како нестају из њега.

ДОЛАЗАК

Мада си ме припремио
Чудим се још
Због топлине
Која нас запахњује у сусрету
Када стижемо —
Исто чуђење
Које ме тера да пожелим
Стојимо у мраку
И пијемо топло бадемово млеко
Из очних дупљи једно другом.

Нежност
Овде лежим
На ивици плача
С мојим црним бичевима
И бацам —
Из уста
Бежи једна
Светлећа риба
За другом
Доле к мом
Срећном осмеху.

* * *

Данас видех црну мачку
Како се склупчала.
Данас видех лутито дете како
затвара очи,
Видех црне лале
Како тињају у твојој заповести.
Видех сиви снег вечери.
Видех притегнуте дојке једне жене
Испод њене тесне блузе.
Мислим да сам видео некога срећног.
Замишљам степениште
У слабој светлости с улице,
Замишљам је како спава
И баш тада се окреће
Између два немирна сна.
Не знам да ли сањам.
Управо окашњава.
Мачка носи своје младо
Кроз собу.

ЧЕТВРТАК ДАН 30.

Будим се и свет се излива из цвета,
Линије спајања се отварају кроз поштански отвор,
Телефон гори,
Врата стоје разјапљена према улицама,
Али данас одбијају да се повежу с другима,
Данас не уводе никога,
Остају само тако и протежу се
У својим чудесним угловима.

НАЈА МАРИЈА АЈД

ПУТОВАЊЕ ЗА СТРАНЦА

* * *

Председник иде у кревет с погрешнима.
Већина то ради. А погрешни су прави, то је често

Проблем. Док температура изненађујуће расте ка
Тридесет степени у септембру. И гледам ТВ:
Све људско се стапа и постаје једна
Бездушна звер.
Све исправно је погрешно. Патетично и моћно.
Да умреш од смеха.
И знојимо се као коњи. Тако је
Због наше сопствене историје. Мала је и неукротива,
Спотичемо се о њене ноге. Шутирамо је у меки трбух.
И затим се смејемо. Па умиремо.
А наша срца куцају.

Зелена је зима, хладна фронта у јуну.
Студенти окрећу каше с ужасом.
Љупке турске девојке наслањају се на
Једину улицу коју имамо да подсећа на велеград.
Улица Вестебро, дуга и налик тетиви.
Сви чекају на нешто.
Где бих да се додувам у овом овде граду?
Одевена сам у капут од чисте вуне. Стојим на углу
И једем помфрит. Касно је. Али мислим на све песме
Које волим и заборављам да мислим на тебе. Мислим
на родитеље.
У белој зими је тако мрачно да човек живи на ивици
себе.

Трпим сада скори вечити ветар ове земље и могу
свакако чекати
Два дана и за себе још деценију на скоро све.
Моју смрт. Видети опет опустело место.
И то, да ћеш једног дана подићи руку и позвати ме.
Знам да ћу се срећно насмешити тачно када удахнеш
између две речи.
Бела сам у зеленој зими.

Многе ствари нестају у том осветљеном граду.
Губе се
У зеленим немирима
Великих шума.
Нешто друго се скупља за нечим
Што човек мора имати за себе
Мале, оштре ножеве
Непознате кључеве
Боцу доброг абсинта да се подели.
Реч која нас тера да жалимо без разлога

И осмех који скаче као птица певачица из
своје коже,
Тамо у мраку куцају срца.
И летња киша је неки зимски сан
И снег је плава светлост у јуну
И док спавамо почиње октобар
Све се шири на све стране света.
Тако да то можемо наћи.

Твој отац
Твој син
Твој вољени
Твој човек мора бити када жели
Да то уради темељито.
Издајнички посао: злато
И зелене шуме
За Јохану и вештичији уједа.
А ја се налазим баш увече усред друштва
Где многи причају о оцеци, власништву,
Агрегатима за које кажу да унапређују
Сигурност у дому, а бог зна
Колико се разређен напон може одржати у
животу
Али домаћин усхићен показује
Свима своје поседе.
Касније нуде Јохани причест
То није окусила
Окренула је главу, то не би никад требало да
Учини, не би она...
Домаћица устаде, сада ће се наздрављати;
За љубав. Сви се смеју.
Ох да, слажемо се
Јер љубав
Је тврдоглавост.
А тврдоглави опрашта све.
Бескрајно као опсесије
И блаженство и она је
Страшило за птице, једна
Смешна ствар, светица
У паклу.

ДРАГОСЛАВ ХАЦИ-ТАНЧИЋ

CASUS FORTUITUS

У том случају... Заборавио сам оно што сам хтео рећи. Можда због забуне о случају. Случај је и ово и оно, без пробирљивости, молим, али и само оно што вас ослобађа обавезе да будете пророк. У овом другом случају (ово и није случај) случај је пуки. *Casus fortuitus*. Такав је био наш случај. Пуки случај. Ништа необично. Да није било случајно оно што нас је сабрало. Ниједан међу нама није био без свог случаја. Пуког. У њему неко је био ковач сопствене (не)среће, некога је други у(не)срећио. Тако смо и били разврстани. На десној страни први, на левој они други. У десном реду, први по редоследу, господин Михаило, ликорезац, ако му је веровати, извођач гипсаних фигура. Он не би проговорио да питање није двосмислено. Јесте ли са крушке пали? Не, нисам. Пао сам са вишње. Имам свој вишњик. Тог дана скидао сам рођенданску киту вишања. Само рођендан није био прве, него оне друге. У календару прве тајно подвучен, што ми и није било непознато. А прва је испод дрвета чекала. Рекао сам шта јој одозго доносим. Није пљеснула ручицама као прошле године. И сâм сам занемео. Запетљан у датуме неопрезно сам се копрцнуо. Одмах потом и јекнуо. У руци сам држао грану која је дотле држала мене. Тада је она била нада мном. Нисам знао да је њој баш то вредело. Правда, која је ретко кад иста за све, била је задовољена. Иначе је раније о неправди говорила. И њеним жртвама, онима чије кости не срастају лако. А откуда је она знала то о несрастању? Бора се сада чело господина Михаила. Недоумица прелази и преко лица Јовице Лике, каменоресца. Који је на рукохвату од господина Михаила. У својој ноћи, која је у његовом сну била дан, постављао је себи споменик, од мермера прошараног жилицама гранита, онима које учвршћују као корен. Над местом своје вечне куће постављао је споме-

ник. Испоставило се да је кућа била туђа, а он је није могао заобићи. Камион RABBA био је његов, пут опште добро. Улазак камионом у туђу кућу на јави мање је срећна посета од боравка у вечној кући у сну. Али ту се ништа није могло. Сан није могао да замени јаву. Иако без њега не би било те јаве. А њега самог, Јовицу Лику, до сада нико није разуверио да су две куће биле у једној. Можда то и није било потребно. Две куће могу бити у једној ако је јава друго лице сна. Њему се десило (није као други!) да то лице упозна. Познанство је имао и маестро Кутлеш, у нашем распореду у левом реду, оном у коме су они које је други у(не)срећио. Маестру се ближио час наступа у малом месту. Возио је јединим путем који у њега води. По томе се и разликују мала од великих места. У ова друга сви путеви воде. И они преко малих места. Што је добро знао будући маестров познаник. Који је намеру да се преко малог места врати у велико место покушао да оствари на једини могући начин. Променом смера вожње. Само једним заокретом, за полукруг. Јер свако има право да се врати, између осталог, и у место из кога је пошао. Под условом да у томе не буде осујећен. А баш то се њему десило. Којим (не)- случајем? Несмотреношћу маестра Кутлеша, коме се намера не може приписати, али ни неопрез опростити. То ће увек мислити његов не више само будући познаник. Па и оно, да маестру Кутлешу није пристајало да бесомучно труби, као да је пут, молићу лепо, само његов. Овај изричај, тако маестро крштава оптужбу свога познаника, може се, што се њега самог, Кутлеша, тиче, и заборавити, али се мора знати да је познаник, по његовом скромном мишљењу, пре свих онај који је на најличнији начин постао незабораван. И то је неко добро, држати га у сећању, каже Р. Липовица, последњи из реда с леве стране, који је имао и безименог и невиђеног, а ипак свог. Зашто је таквом био окренут леђима, Липовица није вољан да говори. А она, која није била ни безимена ни невиђена, није вредна помена. Ако му се може веровати, јер не би био залудан труд тражити оне који би рекли да се раније упитан о њој само загонетно смешио. Чудо ће га убрзо снаћи. Одмах, одмах, пар од једне речи био је обећање и изгон. Обећање је имало једне уши, с друге стране врата, изгон је као метлом захватао, терао, где би него тамо где има луфта, кроз прозор. Обећање је оном тамо заустављало време, односило му чекање, изгон Р. Липовице њега самог скривао је од погледа. Да је само знао чијег. Све је било преудешавање, спремање за један растанак и један сусрет без сведока. Неверица и чуђење морали су бити избегнути. Одбројавања као да никада није било. И друго се може заборавити, али не и то да га нико, и никада, није пожуривао као

она. Али нема места замерки, висина је била примерена могућности спашавања. Доскок, међутим, није изведен по правилима дочекивања на ноге. Зато хоће да му се верује: предухитрити другог није увек бекство, али је неизбежно пораз када се то учини са самим собом. Праштa одбијајући помисао о завери, неусаглашено време посета било је само спотицање на путу једног зближења. Запажамо да Р. Липовица оптужује и брани и да највише одјекне када се лупи по гипсаном оклопу. Моделованом према кинеској вази, по сведочењу његовом сопственом. Оној вази која је у претходни час исте вечери била пошла за његовом ногом, али се вратила не могавши да се отргне од завесе на којој је била усликана. Да ми место није било заслужено отиснуо бих се, признајем, у време ма које кинеске династије. Али, то место. Заслужено, не рекох ли. У међупростору између левих и десних. Тамо, не случајно (прилог изведен из *casus fortuitus*). Јер (још) нисам представљао случај (идентификација по дијагнози), ни неслучај (непрепознавање због погрешне дијагнозе). Био сам под сумњом одређеног случаја. Због тога ни заслужено место није ми могло бити гаранција поверења. Сестре Љубице. Оне, чији су љубимци по припадности њеној јединој љубави, трауматологији, овде већ поменути. Када бих се усправио, моја је сенка падала на једног од њих. Висина сунца бирала је господина Михаила, каменоресца Јовицу Лику, маестра Кутлеша, или Р. Липовицу, особу, треба ли рећи, непознатог занимања. Пуки случај у овом осенчавању био је само покрет мога тела. А баш то са сенком није се свидело сестри Љубици. Она је сматрала да увек морамо знати на чему смо. Сам нисам друкчије мислио, упркос мом случају, при свему нисам могао бити крив што није тако. Из тога се ипак изродио неспоразум чија је последица био наш (њен и мој) преурањени растанак. Са четворком сам пак, прокосећи њеној зависти, срастао као преломљена кост. То је за њу био пуки случај. Ја заправо не знам шта је мислила. Болнички свет је више њен него мој, такође и сви његови животи.

МИЛОСЛАВ ШУТИЋ

ПОКРОВ НОЋИ

О, зимски хладно место на шумовитој обали
Где у срцу Подунавља измишљени црвендаћ тка
Између небеских димњака и залеђене реке
Из срца распеваних сељачких радних бригада
Пробија се топлотни дах устрепталe птичице
Заостале летње грудве грумена топлине
Муње илинданске жеге кроз сплет стаклених грана
Удружене са ритмичком снагом омладинских домова
Корак по корак — ноћно сабирање дневних послова
У завејаним кућама расутим по географској карти
Живи и мртви у сенкама зимског сна
Хладне магле нарастају из хумуса равнице
Возови неломични ко зимски трагови дивљачи
Леденица се одомаћила а црвендаћ из снова тка
Мајушна птица крвавог кљуна тка покров зимске ноћи

СОБНА МИТОЛОГИЈА

II

(соба, пролазност)

Пролазност мења навике у соби.
И овај час је некако сачуван:
Мирише јутро смислом нове коби,
Запаљен, тихо пуцкета дуван.
Геометрија трена: поглед спаја
Предмете у низ малених очаја.
Облачно. Стварност траје у остатку
Времена што је све све присније пљуску;
Соба се грчи у напетост слатку
Као за нежност припаран мускул.
Брује слепила крви. Као предах,
Поглед распињем на таму капака.
Нема великих навештења, знака:
Обично јутро, с наслађама реда,
И пролазношћу непознатом соби,
Сред које жмурим, самом себи предак.
Отварам очи, и као да то би
Зачело нешто, баш у овом часу —
Исповед неку, страх, навику, коб ли?
Пуштен из плућа напетих ка гласу,
Дим се извија — у већ бивши облик.

VII

(оклевање пред јабукама)

Као на платну; фламанском, можда;
Или сам само озбиљан ван мере
Пред мишљу да ће сваког трена нож да
Одвоји калоту од слаткасте сфере.
Знам да су оне сведочанство, све док
И ја пред њима чекам као сведок.
Извесно, негде крв свеже, још млаку:
Јутарња штампа. Наслови крај веза
Стилизованог цвећа на столњаку,
И свечан призор јабука (још презам).
Добро је, шапнем... И из мог шаптаја,
У тихом брују отетих вокала,
Отрову налик, раствори се мала
Слутња свежине скорог залогаја,
Која изнова увек узмами ме,
Заветно иста. Сам, сред собног раја,
С рукама слабим да на себе приме
Дар живе жеђи одавно заказан —
Добро је, шапнем, ко властито име.
Оштрицу ближим, нежно, уз бојазан
Да неку вечност не изгубим тиме.

X

(епска пропорција лирске епизоде са завесом)

Светлост — наизуст... По мерама собе,
Вечност, накратко, стаје у поподне.
Погнуто зурим: од зидних — уз тегобе
Стварније пристају присени подне.
Погнуто; слично тек дошавшем из битака...
Прегрштт квадрата пространа Итака!
Одблесне окно, крене се завеса
Низ струј топлоте измичућег јуна;
Од носталгије сопственог меса,
Мускули прежу покрет, пољуп струна:
Отрети зној са чела — то је више
Но разумети ћуд незнаних мора,
Више но зебња, страх од одговора

Које нажуља мрак сопствених уста.
Завеса крене и сенке услише,
Поверљивије откад јун посуста,
Ко покрет, у грч кад се преобрази.
Тело ме слуша, само у тихој мени,
У некој простој, снисходљивој снази,
Поредљиво, као завесом скривени
Мувљег измета архипелази.

XII

(љубавна игра зидова)

Понајпре ћуте. То није тишина,
Већ чиста сенка говора што пада
У наше речи. То се нека ина
Ћутња, стргнута с минулих наслада,
Враћа у верност зидова, па потом
Сраста с њиховом отврдлом наготом.
Да ли невиност задужити то ће?
О, какав залог пристајао ту би
За густи мирис цветова самоће
И малу светлост што изнутра дуби?
Без чина, воље... На прохладно глаткој
Белини једна завршеност хитра
Уобличи се, бестрајно, ко титрај
Опоре љуспе креча над довратком.
Насрамно стварни. Међупростор рађа
Потомство с нашом свакидашњом гатком.
Ми зидовима љубавна смо грађа,
Савршен фитиљ нежности без трага.
Понајпре ћуте. Ћутња ослобађа
Оно што додир не зна да одвага —
Тај бесповратни носитељ безнађа.

XX

(митологема о чвору)

Понад узглавља, на мене и мучан
Кошчац несанице са алом умора,

Са лакиране странице кауча
Мотри вечито будно око чвора.
И обноћ тако, непристрасно одан,
Траје тај поглед из кружнице года.
Често (на местима закивки, лепила)
Зашкрипи кревет. Вртим се; ноћ — дуга.
Посматра! — страшћу столетног слепила
Којег га лишци хладни метал струга.
Дотле: у власти жеђи, слеп и скровит
За свод шно снатри попут гордог слова,
За предвечерње обљубе ветрова,
За сјесењеног лишћа тихи ковит...
Шта видео је тада, из окова,
Вековно распет на свој раст смоловит
Учећи сврху од пражеђи голе?
Тонући у сна спасоносни оков,
Каткада чекам да на јастук, доле,
Из просте даске ово тврдо око
Као с иконе пусти сузу смоле.

САНДРА НЕШОВИЋ

ЈЕДНА ОБИЧНА НОЋ

ИГРА СВЕТЛОСТИ И ТАМЕ

Сликам
прозор у прозору
и кроз њега прозор,
све до најмањег прозорчића
где се сужава свет.
Гледам
у зори зору
и кроз зору обзор
све до последњег светлог стаклића
где се отвара тамни вилајет.

Живим
дан у дану
и кроз њега још много дана
све до кулминације равнодневице
где живот постаје питање.
Кривим
у рани рану
и кроз њу крила црних врана
све до канци птице грабљивице
и лешинара који испразни лобање.

Боли ме
ноћ у ноћи
и кроз њу још хиљаду и једна ноћ
све до екстазе њених сипкавих парчића.
Бојим се
усамљеност ће доћи

изненада усред самоћњачке ноћи
убиће ме прах њених несојивих делића
у немом крвотоку тела утрнулог.

Тражим
неко Сунце у једном Суицу
и кроз њега себе
све до гаџења светла излога
где оквири не значе ништа.
Кад заспим
привиђа ми се Месец у Месецу
чији ме поглед кроз стакло гребе
док не отресем остатке додира белога
и запитам се може ли ми самоћа ишта.

За вјек и вјекова загледана у зору
тек тако
преламам се напола,
да се свијем у вретено.
И пролазим кроз прозор у прозору
лако
без звука и бола
...неопажено.

КОНТРАПУНКТ

Пружи ми златне узде
смешни кочијашу стари
сјајне, опипљиве, туђе...
побећи ћу.
Покажи ми крошњу где се гнезде
накострешени лешинари,
где не може нико да уђе
...и његa растурићу.

Дај ми реч, унапред знам,
погазићу је уместо тебе
исто је
ни ти ни ја не болујемо
од мање величине.
И свилену омчу кидам,
неподношљиво је, страно, гребе,
хоћу чисто

груби бакрорез који милујемо
само кад га донесу даљине.

Уплети ми косу у траву
уснама ћу пребриши везе
уснама Јелене Тројанске
моје усне
нису моје.
У бегу немам ни ноге ни главу,
у брутталној амнезији сваке синтезе
трагедије постају хумореске...
тесне...
без пропорције.

Поклони ми виолину
снажно ћу у рог да засвирам
гласније и дивље
не треба ми помоћ
не требају ми руке.
Онда ћу пронаћи тишину,
на силу прогутан мелем,
биће веселије и живље
као погрешно обојена ноћ
...баш кад ми подариш звуке.

Затвори ме у оквир
Микеланђелове слике
утопићу се у једној тачки
далијевског пејзажа
или поентилистичке слагалице.
Шта сад антиакадемични збир
може против истрајне навике
и где и како проговорити лаички
у конгломерату лажа и паралажа
а да дуга не изрезбари лице?

Сагради ми замак...
излећу кроз оквир
на највишем торњу
кроз прозор, пукотину између цигли,
кроз зидове.
Ни кажипрст, ни путоказ, ни знак,
нису стручњаци за простор
бирам најужу, бирам горњу
путању кроз уши најтањих игли
...и како се то сад зове?

Контрапункт светлости
који кроз млин нечовечанства,
катехизис неуморних воденица,
кап по кап пропушта воду
део по део до целог.
Преломи ми кости
и удави ме у завидном греху пијанства
ја ћу се уздићи као тек насликана птица
...А ако ми дащ слободу...
...знаћу да си Бог.

ЈЕДНА ОБИЧНА НОЋ

Убола сам се на зупце
ноћних светиљки
тракасте, од одсјаја
намерно
да видим да ли мрак боли
а он ћутао је.
Неодређено, насумице
као епител нецветалих биљки
боцкала сам око пора без краја
случајно
млаз несвакидащње крви млак
...зашкрипао је.

Обележила сам територију
пречкама дечијих пењалица
полукружних
заборављајући повређене прсте
...и нисам прогледала.
Благослову признајем предисторију,
зато састављам потерницу
за шапама кривих и дужних
забранивши им да се прекрсте
...због њих је ноћ умирала.

Тежина супона
у прогресивном опадању
још два-три грама
па?!
исцепано небо ће испарити.
Уз звук одрона

светлост ће се одлучити за путању
надланичног дијаграма
...да...
кроз убоде на мојим прстима ће пропадати.

Земљани журе
(дали су ми одговор за таму)
да се обесе о Месечеву ауру
омчом коју им је он сам послао
о ауру боје снега од беланаца
и неколико издисаја крвне плазме
који болно цуре
исувише болно за мене саму
наглашавајући бледуњаву структуру
коју је наранџастим колутом окрвавио
(а кажу да је Месец пријатељ странаца)
а кажу да прориче срећу за непролазне.

Не гледам их
како се пењу уз антене на крововима
смртнике са дугим језицима
(већ сам видела како мрак боли)
њима нема мене
нема мени ЊИХ
у сасвим обичном дечијем парку
пала сам на трипутих
зубаца на ноћним светиљкама
сад ходам с распоређеним грудима
да једна грешка другој не дозволи
да контраверзне сене
изједу красте са рана озлојеђених
...иако и даље у ноћи, иако и даље у мраку.

Монструми из непризнате бајалице
дошли су да убију глад
насумице обележених штенади
још слепљених капака
(а намера пориче случајност)
одузимајући им осећај
за моћ-немоћ избора.
Светла су постављена на клацкалице
све је ту... спремно за напад
да их гашење у игри изненади
знајући да је видокруг 3-годишњих дечака
неопторан на дозирану радост

сад, кад знам да мрак боли као и очај
...пијем преосталу светлост из пора.

Убола сам се на зупце
ноћних светиљки
тракасте, од одсјаја
намерно
да видим да ли мрак боли
а он ћутао је.
Неодређено, насумице
као епител нецветалих биљки
боцкала сам око пора без краја
случајно
млаз несвакидашње крви млак
...зашкрипао је.

ПОЛА МИЈАН

ДВЕ ПЕСМЕ

ДЕВИЦА

Да бацим погледа уназад:
неки нарочит месец вребао је у врбама
и ено ме како спавам у свом телу,
поред мене је свеска са девојачким песмама
и много празних страница које треба исписати
нека буде ружа и сећање на њен трн
и белег на мом бедру где је трн загребао

нешто раније истог дана у напуштеном врту
кад ми је први пут пришао
подигао ми сукњу
и кад смо пали на земљу

Молио ме да будем мирна
јер нисам била мирна.
Ни онда, ни много месечева после тога.

МАЈКА

мајко терористо
мајко од ђубрета мајко од блата
сажвакала си ме
испљунула си ме

мајко прождирачице
черупаљко птице моје душе

злоћворе сисарима
ловићељко ноћних маћерица

мајко чуварко
календара и кључева
која оћкуцава месечеве дане
закључава зрневље

мајко кућо и гробе
у ћвојим двема дојкама су били
ћронцијум и лажи
кад си ћварала време

мајко ћворила си много
ћи и змија ћвој савезник
ћи и ћвоја гнезда
ћи и ћвоје азбуке

мајко ћвоји пиктограми
ћвоје мандале ћвоје руне
ћвоји инчи ћвоје секунде
ћвоја логика ћвоја граматика

мајка носи огрлицу од лобања
ћвара ћако шћо изговара имена
маћер логос мећрика

мајко ћвоје сукње
ћвоје коже ћвоја крзна
са ћвојим амајлијама
маћора краво ја сам ћвоје ћеле

мајко фећишћисћо
ломићељко срца
ћи која найушћаш ћи будало
на кишши која пљушћи

мајко сћојим
над ћвојим гробом
и ћвојим гранићним надгробним каменом
и плачем

Превела с енглеског
Владислава Гордић

НИКША СТИПЧЕВИЋ

СТРУЈНИ ПРОВОДНИК ТЕСКОБЕ

Од „Купинова” до „Бубњалице у пчелињаку”[1]

Нико још није начинио једну скупну анализу наслова песничких књига у српској новијој књижевности. А *наслови* најчешће јесу, ако их је сам песник одабрао, један од жељених кључева за разумевање поезије која се међу корицама књиге нуди читању. Дакле, то јесте део аутопоетике самог песника. И наслов јесте „облик који садржи смисао”, а његово „тумачење доводи до разумевања”, како би рекли херменеутичари.[2] Разуме се, наслови као што су *Песме* или *Стихови*, облици сиромашног смисла, не изазивају тумачења и не доприносе разумевању. Али наслов — *Пјесме Меда Пуцића Дубровчанина* већ отвара могућности и тумачења и разумевања.

Дакако, сам наслов је увек више од онога што је песник хтео или желео. Јер сваки читалац ће у насловну синтагму, или реч, учитати део своје „књижевне компетенције”, онога што се сложило претходним читачким искуством. Поћи од наслова јесте помало старински начин приступа поезији. Али зашто бежати од старинског? Савремена критика, која јесте у кризи у целој Европи, могла би да се враћа „старинским” тумачењима поезије. Колико би подстицаја критика могла наћи у анализама и тумачењима умних хуманиста и мислилаца ренесансе и барока из XVI и XVII века. Савремена критика се све више удаљује од песничког чина и његовог смисла, претварајући се у једну врсту сцијентистичке езотерије, коју избегавају

---

[1] *Бубњалица у пчелињаку* Милосава Тешића, Дисово пролеће, Књига госта 27, Чачак 2001.

[2] Емилио Бети, *Хермемутика као општа метода духовних наука*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1988, 61.

читаоци поезије, а међусобно размењују „посвећени" критичари. Да ли ће Бодлера боље разумети онај ко се окрене Јакобсоновом тумачењу Бодлеровог сонета? Мислим да неће. А колико је било оних који су кренули Јакобсоновим путем. И поезија јесте „друга стварност". Да би се досегла та „друга стварност", није довољно размотрити размештај придева и именица или граматичких категорија. У тој стварности, приповеда се и о односима међу људима, и односу човека и природе, човека и његовог окружења, о постојању „у другоме". Сви ти односи имају одређену антрополошку истину, одређени морал, увек. Анализа тих односа, тог морала, води нас до пројекције ауторове свести, до његовог мишљења, погледа, морала. И поезија има своју наративну димензију. У том смислу се и у поезији, истина много теже него у роману, може ишчитавати оно што би аутор хтео да буде, или оно што јесте. А то нас враћа биографији, мада на други начин. Велику иновацију у нашој књижевности начиниле су стога књиге Николе Милошевића *Антрополошки есеји* (1964) и *Негативни јунак* (1965). Неким књигама се морамо враћати. А *враћање* јесте велико својство духовних наука, оних наука које Немци називају *Geistewissenschaften*. Оне не застаревају, само се обнављају. Застаревају текстови техничких, хемијских и сличних наука, иначе тако потребних напретку човечанства.

Али вратимо се *Бубњалици у пчелињаку*, необичном наслову и синтагми богатог смисла. „Бубњалица" није реч коју је забележио *Речник САНУ*. Реч је преузета у наслов књиге из наслова необичне песме која се налази на средишњем месту ове невелике збирке, песме која је објављена, како се у књизи каже, у листу *Демократија* 4. марта 1997. године, а односи се на онај догађај, утиснут нам дубоко у памћење, када се у целом Београду, а и широм Србије, лупало у шерпе и лонце устајући против крађе изборне воље грађана. „Бубњалица", посвећена „Српским бубњарима", јесте оштра корачница, у правилним осмерцима који безмало увек почињу глаголом „Бубња →", римованим — АА, ББ →, са цезуром у средини (4 + 4), дакле један каталог именица, који подсећа на сличне каталоге у средњовековној поезији на латинском или народном језику. Хуморни подстицај даје измена почетка стиха, као што су и „српски бубњари" мењали ритам свога бубњања приликом демонстрација, једна реална звучна ситуација добила је свој одјек и у организацији ове песме:

(Да забрујим душин леут,
пробубњао терапеут.)
...

(А йокојник у шйа чука? —
У йоклойац од сандука.)

Овај Тешићев „каталог", који симболише општи бубњарски устанак свих људи и ствари, и својом хуморном цртом подсећа на средњовековну поезију и има њен далеки ехо. У питању је, дакле, „политичка" поезија, која леже у традицију српског политичког песништва, којој је Змај утврдио трајно постојање. Јесте, Стендал је једном рекао: „Политика у књижевном делу, то је пуцањ из пиштоља усред концерта." Велики писац није био у праву. И Дантеова *Комедија* јесте на свој начин — *йолишичка йоезија*. Насловна синтагма Тешићеве нове збирке песама образлаже нам сврховитост овог пуцња. Један део Тешићеве *шескобе*, онај историјског а не метафизичког реда, тескоба политичког окружја (*nostra angustia temporum*), прснуо је у *Бубњалици*.

Можемо на два начина тумачити синтагму — „бубњалица у пчелињаку". „Пчелињак" може да симболизује мир и ред, радно зујање и строгу усмереност. Али увек сам се чудио онима који су се дивили пчелињим и мрављим заједницама. *Пчелињак* и *мравињак* за мене су били узори тоталитарних друштава. Људске заједнице не смеју да личе на *йчелињаке* и *мравињаке*. Понекад су и личиле, на ужас човечанства и људскости. Можда је то мислио и песник када је начинио ову синтагму. Бубњање је раздесило привидан мир у тоталитарном „пчелињаку". Или можда то ја само учитавам своје намисли у песников насловни текст. Што допушта сваки читачки акт. Реч „бубњалица" начинио је сам песник по узору на велику скупину речи коју обухвата наставак *-лица*. Њен обухват најбоље показује нови и драгоцени *Обрашни речник срйскоī језика* који дугујемо труду Мирослава Николића. Милосав Тешић, попут Лазе Костића, који му је велики узор, успешан је творац неологизама, који су код њега најчешће у склопу неке етимолошке фигуре. Тешићу, лингвисти и лексикологу, а песнику који трага за фонијским ефектима са семантичким набојем, сигурно су увек биле миле Костићеве фигуре с неологизмима попут ових:

свак задисак жељне душе
или:
никад санка да йресаним
или:
ал' су санци йолешанци.

Етимолошка фигура, и игра речи у целом досадашњем песништву Тешићевом прилично је честа, попут оне из *Кључа од куће* (*Метохија, кућно слеме*):

Две кошуље, две укопне,
У чамовој шкрињи копне.

или:

и језно јекне јецај са платоа
... Жижљива глазура / жижи, жмурка... (Калемегдан, плато)

или:

цери се целер, а кељ се кељи;
мрштти се мрква, краставци цвиле (Скадарлија: пијаца)

или:

и трпим, трпим трулеж трупине (Rosa canina).

Не заборавимо, некада је игра речи проказивана као маниризам, као вештачка хомонимија, као амфиболија,[3] а такви тумачи, који нису били занемарљивог научног стаса, као да нису читали Ернста Роберта Курцијуса и његову незаобилазну, а голему књигу *Европска књижевност и латински средњи век*. Тешић добро познаје поетику средњовековне поезије, и песничке облике, источне и западне; он је у том погледу остварио занимљив укрштај, на шта сам већ указивао. У поезији се све држи на окупу. Ниједно дело не можемо посматрати изоловано, изван једног жељеног система културе, јер би личило на епитаф написан на непознатом језику, казивао је Лотман.[4] Етимолошка фигура и игра речи нису залудна играрија песниковог вербализма, већ то јесте начин да се појача значење појединих кључних семема, да се сасреди пажња на језгро исказа средствима фонијске конвергенције, да се каже више но што појединa реч значи, да се изгради вишак информације.[5]

---

[3] Уп. Zdenko Škreb, *Značenje igre riječima*, „Rad JAZU", 278, Zagreb 1949, 77—193; или у: Рајнхард Лауер, *Zum Problem des Wortspiels bei Laza Kostić*, „Welt der Slaven", IX, 1964, 176—207.

[4] Уп. Ju. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972, 235.

[5] Новија наука о књижевности често је отварала отворена врата, новим терминима обележавајући старе појмове. Зар није Ђан Батиста Марино пре више од три века певао да је „чуђење (изненађење) песнику циљ". Зашто бисмо данас морали да употребљавамо ружне неологизме „онеобичавање" или „очуђење", преводећи руски неологизам који су користили руски формалисти? А у XIV веку, анонимни писац коментара Дантеове *Комедије* (*Ottimo Commento*) забележио је следеће: „Ја који пишем чуо сам од Дантеа да га рима никада није повукла да каже друго но што му је била намера, али да је он често чинио да речи у његовим стиховима искажу друго но што су код других стихотвораца казивале."

Неологизам сам по себи јесте изненађење, које одмах дозива у свест реч која већ постоји у *језику* и која се актуелизује по додиру звука и значења. Мени је *бубњалица* одмах дозвала у свест реч *бајалица*, мада ми се ивично појавила и *тужбалица*, али без јачег семантичког прожимања. На *бајалицу* нас одмах води асоцијативни мост. *Бајалица* јесте и „супротстављање нечистој сили", како нас подучава Љубинко Раденковић у својој одличној књизи.[6] *Бубњалицом* се устало против нечисте силе једног млитавог и болесног диктаторског устројства, који *пчелињак* треба да симболише. Неко ће рећи: претерана политизација Тешићеве поезије, која је често стишана, скровита, сва у микросвету, у биљци, у ретком сеоском топониму, једном речју — права неосимболистичка лирика. Али Тешић јесте и *струјни проводник тескобе*, као што и каже у другом рондоу своје *Бубњалице у пчелињаку*. Од тескобе пчелињака склонио се међу своје биљке, али од тескобе се не може побећи. Она се у нама насели и свуда је носимо са собом, од ње се само лечимо у другом окружењу. А и ми заједно с песником. Ово неухватљиво осећање, различно називано, које траје од најраније европске поезије до наших песничких дана, канда је у темељу сваке велике поезије. Провансалски песници у XII веку називали су такво стање *ноја* или *еноја*, у значењу „тешка мука, мучан бол", а Данте је ту реч од њих преузео у истом значењу и у *Vita nova* и у *Комедији*. Код Петрарке је то била *aegritudo* и *accidia*, да би се тек у прошлом веку преобразило у *тескобу* (код Сартра у *мучнину* — *nausée*) с много ширим егзистенцијалним значењем.

Стално сам се уверавао колико је био у право Мигуел де Унамуно бележећи у свом *Трагичном осећању живота*: „...нико није доказао да је човек саздан да би био весео. Осим тога, човек, самим тим што је човек и што има свест већ је, у односу на магаре или на рака, болесна животиња. Свест је болест." Свест у човеку, када он то јесте, и ствара *тескобу*.

Тескоба је у Тешићевом песништву веома танано транспонована, али се из песме у песму може пратити језа постојања и његове привремености, дубока метафизичка зебња која се надноси над све што је живо а што сутра то неће бити. Као кључно метафизичко чвориште Тешићевог певања стоји четврта строфа из антологијске песме *Rosa canina*, објављене 1983. године:

Ја гледам у свет очима биља:
и видим сенку, и видим крила,
и слушам како кроз мрачна ткива

---

[6] *Народна бајања код Јужних Словена*, Београд 1996, 24.

жуборе уре и туку била.
Ја чујем жамор ушима смиља:
ни тајне сионе потмулих сила,
ни плаха вода, ни ватра жива
не знају тајну мојих тамнила.
Из срца Оца кроз срце Сина
Цвати ми цвати Rosa canina.

Rosa canina (шипак, дивља ружа, пасја драча, шипурак[7]) јесте путоказ за разумевање Тешићеве поезије. Само формално се ова песма може доводити у везу са дантеовским мистичким узлетом Лазе Костића у *Santa Maria della Salute*. Суштина њене тескобе је сасвим друкчија. А и *Rosa canina* има потпуно друкчију симболичку вредност и значење, немогуће је довести је у везу са барокном црквом *Santa Maria della Salute*, и са Богородицом, што је неко, сасвим овлаш, тврдио.

У истој књизи, *Купиново*, находи се изврсно сплетени сонетни венац, под насловом *Туч и тег*, од 14 сонета са завршним сонетом, магистралом, у коме се понављају крајњи стихови свих 14 сонета. А као метафизичко иње у венцу су размештени стихови који казују како се песник осећа „у нашем теснилу времена" („in nostra angustia temporum") и како му из речи исијава тескоба:

Протичу мноме саливене страве (II, 11)
Свуноћ с мене вију црне пахуље (III, 8)
Стих се дроби и звече провалије (III, 12)
Милујем флору, крварим низ хриђе (V, 3)
Мете метла, меље млин — туле сање (VII, 6)
У заранке лудим, трујем клице зле (VII, 9)
Топим лед и јед. Пљуском стирам сласти (VII, 12)
Зарђали клеца сат — гмижеш, гориш (VIII, 5)
Шуми кошмар мој изван света оба (IX, 8).

Виктор Иго је негде једном изјавио: „Песник јесте цео један свет затворен у једном човеку." Тај „свет затворен у једном човеку" има своју повесницу, а она се даде ишчитавати и у песничком тексту који је из тог света потекао. Тешићева *тескоба* на различне је начине размештена у његовим књигама и појединим песмама. Учестаност ове теме нема стални ритам обнављања, негде се згусне, а другде понестане, попут понорнице реке, да би се опет та тема преобразила у носталгију за вечно-

---

[7] Уп. Драгутин Симоновић, *Ботанички речник. Имена биљака*, САН, Посебна издања CCCXVIII, Београд 1959, 403.

шћу, трансцедентног и дубоко хришћанског реда. Као што бива у његовој *Седмици*, насељеној старозаветним страхом, или у *Малој катизми* и *Малој служби*, које оживљава новозаветна, Богородична нада,[8] што се находе у истој књизи којој је скупни наслов *Седмица*.

Своју *тескобу* Тешић смирује у биљу („Ја гледам у свет очима биља"). У српској поезији нема песника који је толико имена биљака поменуо у својим песмама. Тешићев флореални свет јесте најбогатији у обзорју српског песништва. Имена биљака, управо саме биљке јесу утеха од ужаса који ствара друштво људи, оне зраче и именом својим и изгледом који се оживљава у свести пажљивог читаоца, онога који није у урбаној средини ослепео за лепоту биља, не разликујући више брест од тополе. Није у питању нефункционално размештање имена биљака по стиховима које пише један учени лексикограф и лексиколог. Биљке јесу противстав, јесу утеха, јесу лек, који нам се нуде у Тешићевој поезији. Оне имају, овде, дубоко поетичко важење. У драгоценој биографији коју је сачинио Александар Јовановић, на основу казивања самог Тешића,[9] има један Тешићев исказ, који гласи: „Заиста се међу биљем осећам као у друштву добрих људи. Трудим се да са њима и разговарам." Зато он и „чује жамор ушима смиља"! Александар Јовановић потом и наводи како изгледа неговани Тешићев воћњак, и какве све врсте воћа у њему постоје. Тешић дакле живи с биљем, није у његовој поезији биље књишка појава, као што би неко из књижевног цеха могао или хтео да каже. Он живи с биљем, и оно прожима његову поезију, тажи му неспокој и тескобу, као у последњој строфи антологијске песме *Шљива српска*:

Дремај, тежино тамјана модрог:
ти си ми гримиз с Тајне рођења,
спомен на софру модрила родног,
чему се враћам из отуђења,
носећи крпе свакојих прња.
Спавај, под родом, летино блага,
стровилом кључни кад се скотрља
јесен са брда. — Нека се страда:
мени, по глави, крши се, прска,
с круном о небу, шљива, а српска.

---

[8] Уп. Никша Стипчевић, *„Седмица" Милосава Тешића*, „Летопис Матице српске", децембар 2000, 913—925.

[9] *Кључар језика и памћења*, у књизи: Оливера Вуксановић, Марија Орбовић, *Милосав Тешић*, Каталог за изложбу књига „Прелест језика", Прилог за библиографију, Чачак 2001, 7.

Свако на свој начин води своју мучну борбу са смрћу, и упражњава свој *занат живљења* (да искористим један *наслов* Чезареа Павезеа). Милосав Тешић нема разлога да каже: *Сабирци моји немају збира* (Rosa canina). Он је своју битку већ добио.

Врњачка Бања, августа 2001

РИСТО ТУБИЋ

ФИЛОЗОФСКЕ МАРГИНАЛИЈЕ УЗ ПОЕЗИЈУ МИЛОСАВА ТЕШИЋА

Све су поезије свеша, свих језика и народа, ма колико различишо изгледале, у основи исше. Све оне имају исши извор и исши увир; разликују се само по својим шоковима.

И. Андрић

Извјесни самозвани чувари богиње Клио, историјске музе, звоне на узбуну на сваки, ма и најмањи знак литерарне разиграности; мисле да истраживање прошлости у васколикој њеној величанственој хаотичности остаје искључиво у домену логичког дискурса, оштрих појмова и њихових дефиниција, да откривање давно минулих догађаја, тумачење чудесне музике њихове дикције остаје изван свијета поезије и нарације. Упозоравају историчаре да избјегавају субјективне интерпретације, да се кану интелектуалне интуиције, имагинације и спекулације.

Очито да су ти вајни чувари, одвећ приљубљени уз канон дискурзивног расправљања и доказивања, чини се, и глуви и слијепи за *цјелину*, лебдећу цјелину у безграничном простору могућег, за тоталитет испољавања живота, за *йоешичносш исшорије; йоешичносш* која лежи у готово чудесној чињеници да су овом земљом, па дакако, и овим подринским, подунавским, поморавским предјелима, у обзорју тешићевског језика и ока, једном ходали неки други људи; и не само рачански калуђери са својини судбинама у Великој сеоби (1690), него сасвим обични људи којих више нема, као што ни нас садашњих једном, у ко зна којем вјечно предодређеном циклусу, више бити неће.

Вријеме пролази. Минули двадесети вијек показао је да је све пролазно, да ништа није коначно ни вјечно. Управо та пролазност, мистериозна колико и сами искон, није ништа друго до пролазно испољавање вјечног.

Чувени британски историчар, наш савременик, Тревелијан, увјерава нас да расположиви методи истраживачког рада нису у стању да открију прави смисао и значај прошлости. Погледамо ли мало боље, читава садашњост састоји се од трагова и остатака прошлости, јер је садашњост оно у шта се претворила прошлост. Отуда говорити о траговима прошлости у садашњости значи говорити само о садашњости и ничему другом.

Да није тако зар би нас Милосав Тешић, чини ми се боље од професионалних историчара, са својом *Прелешњу севера*, са *Кругом рачанским, Дунавом* — тим „историјским лирским путописом", с толико умјећа и надахнућа, преносио у доба Велике сеобе, којом је било захваћено и братство манастира Раче; Тешић напросто фасцинира преносећи читаоца као на чаробном ћилиму из нашег у давно прошло вријеме, згуснуто историјско вријеме које тиња у сваком од нас, као што је и витална снага у његовој поезији изузетно згуснута и дејствена.

Све, читав космос, свијет као такав, јесте једна пјесничка галаксија, јесте *поејезис*, што на грчком значи *дјело*. Имена попут Хегела, Шопенхауера и Кјеркегора нуде једну мјеру искуства потребног за нашу пустоловину. Такву једну мјеру нуди и наш савременик — Ричард Рорти. Нису у питању само историјске него, у првом реду, филозофске конотације и асоцијације; наравно, оне се не своде на ниво пуке ирационалне интуиције.

И отуда: каква наметљива, мада *ирационална*, и мада при првом читању и ослушкивању, додуше, не баш најјача асоцијација: поезија Милосава Тешића и филозофија Ричарда Рортија — тог демократским духом настројеног Американца, пацифисте и оптимисте, вјероватно најутицајнијег мислиоца америчке данашњице, филозофа који је, попут Ничеа, Дјуиа, Хајдегера и Витгенштајна, дао нови замах филозофији тиме што јој је написао епитаф.

Зашто је Рорти, тај антифилозофски ироничар, постао трн у оку америчког академског естаблишмента, у интелектуалном свијету мало ко да не зна: нипошто не зато, наравно, што је онако с наочарима и апсолутно као снијег бијелом косом, најчешће одјевен у изгужван твид или у већ изношен џинс, него због тога што се труди да докаже како нам пјесници и романописци говоре много *значајније ствари* од филозофа; да су, заправо, стих и нарација пожељнији од аргумента и теорије; да

би филозофија требало да се утопи у књижевну и културну критику, а и висока морална начела такође *треба препустити* пјесницима и романописцима.

Но, све то, богзна, и није нека новост, ако се зна да је још стари Аристотел тврдио како је поезија више учинила за објашњење свијета и живота него историја; изричито каже како је пјесништво *филозофичније* и озбиљније од историје, будући да пјесништво говори о оном *општем* а историја о појединостима; вјерност историјским чињеницама, мислио је велики филозоф, мање је значајна за поезију, колико год да пјесник доиста може да узме за свој предмет и нешто из стварне историје; ипак, за пјесника је, вели, много боље да описује оно што је вјероватно иако немогуће, него оно што је могуће, али невјероватно. И док Сократ критикује поезију да би је подстакао да постане *савезник филозофа*, а не свештеника, Аристотел с пуно разлога *повезује* поезију с филозофијом, уз објашњење да пјесници не описују свијет далеко од онога који проучава филозофија, него подражавају природу, то јест оно што и филозофи проучавају. У филозофовом наглашавању универзалног карактера поезије можда и има извјесног претјеривања, али је у основи тачно.

Губитак смисла за вредносне разлике

Милосав Тешић није превасходно ни филозоф ни историчар него пјесник, али сва особеност његове нове граматике мишљења и осјећања, па и његова јединствена, чини се, непоновљива синтакса, неријетко пружају наметљив осјећај да је поезија спознајно супериорнија од систематске теорије, филозофија од историје и то баш тамо „преко" језичких граница, у просторима гдје се поезија веома тешко преводи и још теже продире у њену тајну.

И када је онако свјестан, брижан и одговоран пустио своје прве стихове у свијет, ни најмање га, изгледа, није напуштало осјећање да је у свијету данашњице у ком је, очито, превагнуло интересовање за *моћ* над интересовањем за *вриједности*, мало коме више стало до оплемењивања људске душе; било му је одвећ јасно, тачно је видио, да су свијет технологије и хипер напетих односа у друштву учинили живот дозлабога прозаичним; остаје, заправо, посве нејасно да ако нас свакодневно искуство стално изнова увјерава у најразличитије *манипулације* на релацији истина—лаж, „кршење људских права"—истинске цивилизацијске вриједности, ако је тешко примјенити ма који критериј истине осим оног што се у датом часу проглашава

истином, чему, онда, уопште служи људска душа; није ли она један већ застарјели, поодавно превазиђен остатак прошлости, реликт који би се морао препустити забораву. Модерни човјек је, изгледа, на путу да сасвим изгуби осјећај за вриједности и смисао за вредносне разлике. Ово сљепило за битне чињенице је крајње далекосежно.

Разорни релативизам и нихилизам у данашњем свијету попримили су толике размјере да чак и неки међу највећим мислиоцима оспоравају, изврћући је ругли, и саму идеју хуманизма. Појавиле су се силе којима идеје хуманости, праведности, истинитости и сл. ни најмање нису потребне, осим само као параван иза којег се заклања политика једне сулуде препотенције и ароганције; нису им потребне будући да их оне, те силе, саме замјењују. Једина преостала суперсила у овом часу ником не одговара за своје процјене и поступке; ни најмање не прикрива жељу да уреди свијет по мјери својих интереса, што, у ствари, није ништа друго до свијетска пародија међународног права и „новог свјетског поретка". Својом изопаченошћу при крају вијека и миленијума, данашњи свијет је надмашио и најмрачнија антиутопијска предвиђања, у коме до недавно застрашујућа Орвелова *1984* све више личи на наивну ескапистичку пасторалу. Не треба се, при том, нимало чудити што један Курт Вонегат не престаје да се пита: колико ће рат још дуго остати неприкосновена крунска метафора васколике апсурдности људског живота, у коме се између два рјешења увијек бира оно у коме има мање логике и смисла, а више могућности за рушење и убијање. Па ипак неки људи се никад неће помирити с тим.

Тешко је, наиме, повјеровати у то да су блокирани сви прилази ка човјечности, да уз све видове модерног ропства, силном утрком само за *зарадом* и само за *потрошњом*, уз сво превладавање *изваньских* облика живота над његовим *унутрашњим* квалитетима, нема простора за живот у слободи и достојанству, за љепоту ријечи и топлину душе, еманацију аутентичности, искрености и спонтаности.

На том трагу је, несумњиво, „лирска метафизика" Милосава Тешића, тешићевска пјесничка ријеч са свим горњим значајкама, па и више од тога. Он је, несумњиво, умјетник *по души*, пјесник по набоју и надахнућу. Уз *Благо божије* подарио нам је све благо своје душе и ума. Као да је био и остао у сталном дослуху с једним Борхесом, по којем се усред овог суморног, судбински неизвјесног свијета *осјећа јака потреба за поезијом*, оном која даје „свјежину и смисао нашем здрављу", нашем људском постојању; или пак с филозофом Попером који нас, и поред свих драматичних, егзистенцијалних конфли-

ката нашег вијека позива да упркос свему, или баш зато, отворимо очи и гледамо како је лијеп овај наш свијет и колико смо срећни ми који у њему живимо.

Филозофија и поезија су, у ствари, немогућни без чежње, без слободе, без љубави и достојанства; и једна и друга остају у сталном дијалогу о стварности и са стварношћу; као критике обје обухватају свијет најпотпуније; најтоталније. По својој дефиницији отворено се супротстављају сваком и најмањем омаловажавању Душе, а камоли њеном лишавању или забораву. Није ли, уосталом, и св. Августин добро знао шта говори када је наглашавао *самоизвјесност душе* као најсигурнију од свих искустава, као темељну чињеницу унутарњег опажаја услијед чега тај опажај задржава спознајно-теоријску надмоћ над ванјским опажајем. А Лаза Костић, у својој књизи о Змају, прецизира да „песнички занос није ни јава ни сан", већ „неко треће стање душе, оно најдушевније стање".

А тек један Борхес, тај вјечни и неумрли Аргентинац, Луис Хорхе, писац *Историје вјечности* и *Историје бешчашћа*, пјесник и страсни истраживач метафизике бића, вјечности и пролазности, нужности и случајности, изнад свега антиномије коначно-бесконачно, изричито је указао на једну насушну, елементарну људску потребу: човјек, вели он, може да живи без хиљаду ствари, али „без поезије не може". Управо је поезија, и само поезија истински удовољавала људима од најстаријих доказа људске историје па све до данас, будући да она одговара страсној потреби коју испољава људски дух: да реагује, као што је казао Спиноза, на начин који је прилагођен нашем животном искуству. Једноставно оно што нас одржава као људе, оно што преко поетске ријечи разоткрива истину као љепоту, или што је исто, љепоту као истину, пјесници не допуштају да се запостави и заборави; као да само она, љепота, може спасити овај изопачени и ружни свијет, једини свијет у коме живимо и трпимо.

Да није тако, како би иначе Хелдерлин могао казати да је „поезија најневинија од свих занимања", а за њим и филозофски пјесник Вордсворт да је „поезија највише филозофска од свих писања", нимало се не устежући да буде још консеквентнији: „poetry is the first and last of all knowledge" — поезија је прво и последње од свих знања.

На оштром бриду метафизичких питања

А у том знању, то јест у свијету поезије је као на океану — нигдје краја, нигдје дефинитивног сазнања нема, ништа осим,

наравно, инхерентне поетичке мјере и мање више одњегованог укуса. Такво је пјесништво Милосава Тешића: ниједна обала коју је досегао није могла да га задржи. Толико судбински везан за језик (а ријеч га уистину неодољиво привлачи), његову необичност и љепоту, за уживање у његовом звуку и укусу, вазда је спреман да се отисне у авантуру — у историју, у митологију и религију, у географију, у феноменографски свијет живота и природе, у непознате даљине. И гдје год да је, Тешић је увијек путник у љепоту утопије, у непознато и неизвјесно, купећи успут своја златна зрна гдје и како стигне.

Очито да су Подриње, подунавски путеви и вјетрови, прелест сјевера и круг рачански Тешићева велика љубав. Ништа мање не осјећа метафизику вјечности и бесконачност. Све пролази али истовремено и остаје; све што је исто у бити је различито; страст ума слична игри времена; нема ни краја ни почетка, све се види иако је глуво доба ноћи. Осјећа наш пјесник, попут Јасперса, да се људско вријеме односи на нешто што „корача укосо кроз вријеме", иначе оно више није вријеме — мисао веома блиска једној поетској метафизици. Што се пак простора тиче, оног топографског и географског, у њему претежно фигурира иконографска феноменологија завичајног амбијента, призори и пејзажи, свега оног што су пјесников дух и очи још у дјетињству открили и понијели.

Друга је, опет, ствар то што поријекло пјесме, њена генеза увијек остаје тајновито, најчистије тајанство. И утолико је Тешић не само у завичајном, него уједно и усред космичког и историјског позоришта; он добро зна да је географски модел истраживања непримјењив у свијету поезије, да пјеснички предјели нису *terrae incognitae*, које постоје иако још нису откривене. У његовој поезији одиста живи велика ведрина стваралачке игре — игре препуне хипнотичке снаге и њежне љепоте. У своју семантику и даље, непрекидно, уноси нове појединости и нијансе, при чему је стално на оштром бриду отворених метафизичких питања уколико се препушта искону чуђења, опчињавања, гонетања. Чини ми се да и Тешић, попут Дучића, посједује јаку критичку самосвијест с увјерењем да оно што је у лирици осредње равно је рђавом; у тежњи за савршенством његова поетика не жели да повлађује ничему и никоме. У финим и слуховитим преливима његове поезије немогуће је његов глас замјенити гласом неког другог. Мора да се родио на дан када су се рађали судбински предодређени пјесници.

Варају се, дакле, они који мисле да је љепота побјегла из свијета; тамо гдје престане смисао за љепоту започиње рат, резигнација или смрт. И Тешић, пјесник бескрајно осјетљивог духа, као и сви прави пјесници у својој лирици продубљују че-

жњу за љепотом и смислом, при чему музика и смисао иду увијек заједно; поезија није ништа мање мистериозна од музике, можда чак и мистериознија од ње. Бергсон је, изгледа, тачно осјећао, добро знао да само музика открива тајну живота. Шта нам, онда, друго остаје док, нпр., читамо *Благо божије* или *Rosa canina*, па *Пут Паноније*, осим да се препустимо једино чаробној музици звонких рима, понављајући их наглас, да ослушкујемо, учимо их напамет, слично као кад осјетимо потребу да музику слушамо затворених очију, како бисмо били сами са својим чистим доживљајем.

Тај доживљај, садејство поетске слике и музике ријечи, јединствен је имагинативни процес у Тешићевој поетици; поред малоприје поменутог Хелдерлина и Вордсворта, у ту поетику је уткан и Дучићев аутопоетички став да је лирика највећи степен метафизике, што потврђује и запис Никше Стипчевића: „Тешић је дубоке филозофеме уградио у своју необичну поезију." А ни метафизика, уосталом, није ништа друго до нека врста поезије у прози.

Тешићева метафизика, додуше, није она у старом смислу, систематско промишљање у логици појмова, није подвргнута неком диктату који влада од почетка већ је иманентна његовој поетици, која је активна, модерна и постмодерна. Треба прочитати *Пут Паноније* и видјети то:

У буков-крошњи гукну бог и сумрак
а поток течно прогледа на шљунак,

или:

О чиста коби изван голе лажи
спиралу твоју милују пејзажи.

Па затим:

Откриј недра, историјо сура:
позна зрелост у корову спава,
парабола, од бола фигура,
отрже се врежа заборава,
изнад којег као да дежура
у икони девојачка глава!

Али није ријеч, наравно, само о метафизици, о њеним импликацијама и варијацијама. Пресељавајући се из филозофије у умјетност, изгледа, да се у Тешићевој поетици отвара једна нова перспектива посматрања употребе језика у поезији:

изнад свега доминира његов истанчан смисао за мелодију нашег језика; да би се то осјетило и видјело мора се ући у зону пјесникове тишине и истине у којој чујемо ријечи:

Запламсај смреко модрим бобицама,
из дринске маг̃ле јабуке ми сину,
т̄е бојом лечим п̄уст̄у раздаљину,
куд, лет̄и Боже, п̄ечал лучем п̄лама,
у ланен-п̄лат̄но увијена чаша,
врх које круним ромор Оченаша.
Запламсај смреко модрим бобицама.

(Исаије Рачанин: *Жал за Рачом*)

Наметљив осјећај, дакако, за једну ријетку оркестрацију прецизности, фине мелодије, осјећајности, топлине и тајне. Тон Тешићевог језика понекад више подсјећа на гравуру или цртеж дат оштрим цртежом зашиљене оловке, него на „широки млечни пут" поезије, какав се нпр. назире у *Благ̃у божијем*:

Мрав у лану рашчлањује т̄вар.
Тренут̄ак је ружичаст̄ и п̄лав.
Летња свећа распаљује жар;

него на неку „расудну снагу" лишену строго логичких импликација, нешто попут питагорејског увјерења да је космос музика у великом, а музика космос у малом; као да је у питању нека чисто космичка љепота, космичка естетика: ријечи, синтагме и синтакса, стихови и строфе, искачу попут тек извађених шкољки из океана, од којих свака носи своје обиљежје, свака је на свој начин зачуђујуће аутентична, лијепа.

Са петнаестак престижних награда и угледом какав је до данас стекао, тај завјереник мита, поетике и естетике, Тешић је у поезији наше данашњице, несумњиво, снажна, самоникла пјесничка личност. Онако богато даровит, луцидан и инвентиван, с јасно препознатљивом „бојом свог неба", као да је нетом стигао „с невиних даљина". Његово умјеће опхођења с ријечима, с метафорама и сликама, читава његова „концепција" обликовања пјесме, оставља нас у увјерењу да је веома тешко, немогуће, „до краја" продријети у поезију и докучити њену тајну. Тешићева пјесма је тврђава од чвршћег материјала — од пјесниковог матерњег језика иза ког се крије језичка грађевина коју је пјесник сам саградио. Ако срушимо бедеме те тврђаве, а да пјесму не оштетимо, да ли ћемо моћи (питамо се

заједно са Зораном Мишићем) продријети до скровишта тамо гдје пјесник чува своју тајну.

Читајући, дакле, све редом, Тешићеве пјесничке збирке, тај, у цјелости узевши, компендијум чаробних ријечи, вишеструко читајући и понављајући, застајкујући и ослушкивајући, читаоцу, изгледа, не остаје ништа друго до да се, из не мале радозналости и чуђења, директно обрати њиховом аутору, господину Тешићу, с молбом за један отворен дискурс: како настаје пјесма, који је вид њене генезе, њеног поријекла, њеног пута до коначног оформљења?

На слично питање како настаје слика, Љуба Поповић је једном одговорио да он то не зна, да тај стваралачки процес није у стању описати, додајући да је „сликарство музика за очи"; „као такво оно се не може објаснити." Ни Пикасо није волио да говори о свом дјелу нити је желио да зна за било какво интелектуално објашњење за оно што сам ствара; стављао је до знања свима да ни најмање не воли питања са оним радозналим *зашто*? Извјесни мистици на које се Хајдегер радо позива мисле да нпр. „ружа постоји без зашто", она постоји у свом сопственом простору, она је ту зато што је ту. Није ли то, макар и најмањи, наговјештај да и нема неке значајније разлике између филозофије и умјетности. И филозофију, дакако, покреће она иста жеђ за сазнањем „узрока ствари", поготово оних „последњих", која покреће и умјетност. Ни наука, наравно, не може ту бити никакав изузетак: тешко је, наиме, замислити науку која и на почетку и на крају сваког свог истраживања не би поставила себи иста ова питања. Ни Алберт Ајнштајн их није заобишао: „Најлепше што можемо да доживимо јесте оно тајанствено"; и то је, вели, „основно осећање које стоји крај колевке сваке праве уметности и науке; ко га не познаје, ко не може више да се чуди, ко не може више да се диви, тај је, такорећи, мртав и његово је око угасло". Шопенхауер је такође био начисто с тим: „Стога", вели он, „позитивно решење загонетке света мора да буде нешто што људски интелект није у стању да схвати и замисли; тако да и кад би дошло неко биће више врсте и уложило сав труд да нам то објасни, ми не бисмо од његових открића уопште ништа могли да схватимо."[1]

Отуда свако ново откриће на подручју микрофизике и макрофизике обнавља, у свакој новој ситуацији поново, оне исте расправе подједнако драге филозофима, пјесницима и свим смртним људима: о почетку и крају, о каузалитету и контин-

---

[1] Уп. А. Шопенхауер, *О срећи, љубави, филозофији и уметности*, „Светови", Нови Сад 1999, 10.

генцији, о детерминизму и индетерминизму, о „природи ствари", о бескрају и коначности. Са пуно истинске интелектуалне смјерности научници радо признају да су њихове недоумице, зебње и чуђења пред тим загонеткама истовјетни са зебњама и чуђењима пјесника и свих људи. Није ли Канторов примјер одвећ рјечит: када творац чувене теорије скупова каже да он себи представља математички скуп као понор, он говори истим језиком којим и пјесник говори и налази се пред истим понором.[2] Ирационалност, изгледа, остаје битно обиљежје и музике и слике, једнако метафизике, науке као и све „пјесничке муке"; њихово поријекло остаје тајновито, мистериј раван оном о постојању шта а не ништа или завршетку свега што постоји пред којим се сви налазимо.

Тајна ријечи, поезије као чисте вербалне магије, налази се кроз слушање пјесме, док њено писање, како размишља Борхес, представља малу магичну операцију коју изводи дух и машта читаоца као и самог аутора. Стварност, додуше, јесте основно својство сваке поезије, али она остаје таква каква је, другачија не може да буде. А зар и сама стварност није фантастичнија од сваке фантазије; и отуда је у литератури, апстрахујући домен ликовне умјетности, права фантастика она која себе представља као сушту стварност, која у потпуности преузима улогу реалности. За музику је већ поодавно више пута речено: да је најдуховнија умјетност, и да људско биће музиком „разговара" са божанством; она испуњава простор који измиче поезији и филозофији пружањем оног неизрецивог у форми слутње која одјекује простором; у њеном тону је оно неподатно језику и она га разноси у времену без бриге за простором. Музика посједује свој властити емотивни садржај, док преостали садржај емотивности црпе језички и мимички израз.

Поетска слика долази до нас кроз музику ријечи, музика долази кроз слику; обје су производ једног истог имагинативног процеса; опажај које оне у нама стварају јединствен је, мада га примамо двојако, и видом и слухом.[3] Најбитнија аналогија између музике и поезије је у томе што је и у једној и у другој ритам темпоралан и сукцесиван, док је у ликовним умјетностима и архитектури просторан и симултан.[4] Није случајно, вели Зоран Мишић, што у „нашем језику реч песма означује и музички и литерарни облик и певање и писање стихова.[5] Музика и поезија, по Риману, полазе од субјекта и

---

[2] Уп. З. Мишић, *Критика песничког искуства*, СКЗ, Београд 1996, 170—171.

[3] Исто, 158.

[4] Исто, 160.

[5] Исто, 161.

објект утапају у њему; оне се баш по томе разликују од ликовних умјетности будући да ове потоње крећу од објекта и субјективно подешавају према објективном.[6]

Платон и Ниче отишли су у промишљању суштине музике, дакако, и даље и дубље. Први нас учи да су ритам и мелодија варварски израз душе; варварски, нипошто не животињски, како то добро примјећује Алан Блум. Музика је медијум људске душе у њеном најкарактеристичнијем стању чуђења и ужаса. Ниче, који се у великој мјери слаже с Платоновом анализом, вели у *Рођењу трагедије* (при чему не треба заборавити остатак наслова — *Из духа музике*) да је то стање које је, наравно, било религијско, у служби богова, одликовала мјешавина свирепости и грубе сензуалности. Музика је примитиван и примаран дио душе, и отуда је *алогон*, без артикулисаног говора или расудности. Она не само да није расудна, већ се према разуму односи непријатељски. Чак и кад се дода артикулисани говор, он је музици до крајности потчињен, те одређен њоме и страстима, које она изражава.[7]

Интелект филтрира осјећајни свијет

Природа пјесништва је таква да оно ставља имагинацију у игру помоћу ријечи; стихови који у себи носе узбудљиву језичку мелодију, смисао за лаки језички трептај ријечи, за мекоћу тонова, неспокој, непристајање на канон и сл. одупиру се херменеутици, не трпе никакву „разложну" парафразу, тешко се тумаче и још теже преводе. И кад изгледа да је најбистрија, поезија је, у крајњој линији, увијек херметична. За разлику од филозофије која понире у суштину ствари у њиховој универзалности, пјесник нас суочава с идејама преко појединачног, на дјелу су његова лична, најунутрашњија искуства, нужна и корисна; пружа нам посебно танана сазвучја језика који је један облик живота, али облик живота није само један.

Један би, чини се, могао да буде „само" Милосав Тешић: и у његовом пјесништву, дакако, осјећа се „чулност и гипкост једног од најмузикалнијих језика на свету, којим се могу стварати најразноврсније звучне и ритмичке арабеске".[8] Има и оних који сматрају да је музику поезије једног језика могуће транспоновати на други, став према ком заиста имам извје-

---

[6] Уп. И. Фохт, *Истина и биће умјетности*, „Свјетлост", Сарајево 1959, 280.

[7] Уп. А. Блум, *Сумрак америчког ума*, „Просвета", Београд 1990, 76.

[8] Уп. З. Мишић, нав. дјело, 168.

сних резерви. При том се не смије никад заборавити да је музикалност један веома важан аспект универзалности поезије. А да је српскохрватски језик најмузикалнији језик на свијету, како се то понекад тврди, несумњиво је, и по мом увјерењу, врло близу истине. Такође се каже да су наши велики пјесници прошлости непреводиви на стране језике; али нису ли они, у извјесном смислу, пита се Зоран Мишић, непреводиви и на наш савремени језик? Не крије ли се често највећа драж њихових стихова баш у синтаксичким, лексичким и музичким елементима којима смо престали да се служимо?[9]

Управо тај факт, чини се, изразито карактерише Тешићеву поезију, њену лексику и њену музику; њима благодарећи асоцијације су веома брзе и слободне; увијек је наново усасређен, вазда с новим заносом од истог ствара нешто ново; слике се час губе час утапају једна у другу као да су ношене све бржом асоцијативном и музичком матрицом. Тешићева поетика је активна и бескрајно осјетљива, модерна и постмодерна.

Већ од своје прве књиге *Купиново* (1986) залази се у један чудесан свијет рођен, изгледа, из самотне чежње, из носталгије, из историје и традиције. И читалац већ послије *Кључа од куће* (1991), поготово послије *Прелести севера* (1995), збирке која је у међувремену допуњена и новом цјелином *Круг рачански, Дунавом* (1996), осјећа да се тешко сналази, да је смисleни контекст прилично скривен, да се неријетко алудира на њему нешто непознато и далеко, ријечју, да се затвара у круг (не само рачански) коме не види ни опсег ни „тачно" значење. Поновно читање не помаже пуно. И док увиђа да за поезију заиста и одиста нема правила, да она није ништа мање мистериозна од музике, читалац доживљава и оно што му се чини, а не једино оно што дјело непосредно и само по себи јесте.

Има и пјесника и прозаика који велику пажњу посвећују музичком елементу. Они, додуше, јесу естетичнији, али то је само један плус без кога се може. Књижевност још није „освојила трећу димензију као што је то музика већ одавно постигла" (И. Фохт); није, јер поезија је умјетност која *игром ријечи* изражава осјећања; пјесме су стихови који се изговарају одређеном каденцом. И колико год да пјесма већ садржи музику у себи, све могуће ријечи, како с разлогом мисли И. Фохт, ипак музику и не дотичу, будући да се увијек односе на извјесну предметност, док је музика „беспредметна" умјетност, она предмета нема; музика не говори о животу, она јесте сам живот.

Све, ипак, постаје нешто јасније ако се зна да је битна црта модерне умјетности то да у њој нису више толико ни ва-

---

[9] Исто, 168.

жни предмети које умјетник уобличава, колико *начин* на који их он види. Тешићев „начин" је утемељен првенствено у језику, српском пјесничком језику, у трагању за калупима српске осјећајности. Његов стил је пун духа и тајни, препун танане сензибилности и префињене оркестрације ријечи, посве је близу алхемичара показујући шта се може с језиком и докле може мисао и машта: машта у продирању и непрестано под надзором разума и укуса, интелект филтрира осјећајни свијет; звучност његових ријечи у потпуности се слива са дубинским тоном њиховог смисла; пуну оркестрацију свог пјесничког гласа исказује мање више кроз све своје збирке и развојне фазе: од *Купинова* и *Кључа од куће* преко *Блага божијег* и *Прелести севера* све до *Круга рачанског, Дунавом*, што све заједно израста у тријумф поезије и пјесничког језика.

Тај језик, то версификаторско умијеће, необичност и љепота тог језика у неким стиховима:

Михољско лето. Меланхолија
обвијен руб јој крајем отаве,
што се жутнула, те је болнија
сјајница зрења којом програне
трулих боја зар. (О падања
чар, крилима крешу чворци, водомар.)
Растрто подне: разбој — техника,
уље на платну, журба колора.
Шта ће јабуци муцај песника,
узрелом плоду придевска мора,

пружају наметљив осјећај за чист ликовни материјал, безмало за чисте боје с прецизно сликаним предметима, што није остало незапажено ни Н. Стипчевићу.[10]

Па ако је сликарство „музика за очи", да ли би онда, имало смисла говорити о нечем што би у литератури, у поезији, одговарало боји? Шта је, заправо, естетички гледано, примаран квалитет књижевности?

Питање је колико тешко толико и једноставно: то су у првом реду гласови, ријечи и реченице, оно што је, заправо, непосредно дато, а затим и њихове релације које сачињавају скупове, низове, архитектонику дјела, да је, дакле, све то оно што је у књижевности објективно и примарно. Као и боје у сликарству тако и гласови и ријечи ступају у једну хармонију, која сама по себи већ зрачи одређеним емотивним квалитетима и духовним расположењима. Таква хармонија јаких боја очита је и

---

[10] Уп. *Милосав Тешић, пјесник*, зборник, Краљево 1998, 22.

у неким Тешићевим пјесмама: у *Путу Панониje*, у *Rosa canina*, у *Благу божијем*, у *Колу сентандрејском*, или у *Ружи Будима* можда понајвише. Тамо су слике и боје, раскошне боје ране јесени, боје подрињске *рујевине*, те чудесне биљке пјесниковог завичаја; па жута боја зрелог јечма (у пјесми *Призрен, Гњилане*) готово истовјетна с „испошћеном" бојом светаца[11] или призор просипања свјетлости блиједе мјесечине на зрело јечмено класје; па бакарне и труле боје, или боје михољског љета, наизменично се појављују свјетлије или оне тамније: златастозелене, зеленожуте, ружичасте, боје ране херцеговачке зановети и глухове, или боје рђе; наметљив дојам као да су се боје осамосталиле и у цјелости испуниле пјесниково видно поље.[12]

Књижевност, наравно, није исто што и сликарство, па тако ни *боја* не може бити суштински елемент у њој; она то није, јер ријечи с њиховим елементима, гласовима, постају са своје стране поново јединице једног вишег реда и творе ритам, мелодију па и посебну атмосферу. Тако се оно битно у књижевности састоји једино у музичком њеном моменту, у оном Бергсоновом „флуиду", који тече захваљујући естетски изабраној измјени гласова (отворених и затворених, оштрих и меких) ријечи и реченица (дугих и кратких), који кроз њих протиче и за собом их као бујица повлачи, творећи тако динамику у књижевности за разлику од статике дате у семантичкој димензији ријечи.

Технологија поетског стварања не настаје, међутим изоловано од мисаоног и садржајног момента; метрика, ритмика и инструментација ријечи изрази су и омот *идеја* и *намјера*, чинећи с њом пјесничку цјелину. Не треба се, онда, чудити што су многи већ одавно тврдили да је поезија на неки начин и филозофија.

Хипостаза чаролије језика

Филозофија и поезија почеле су заједно, дуго биле заједно, а и данас су врло често једна с другом; и Тешићеви стихови „крију" једну своју филозофску димензију, његову метафизику; поетско ту живи живот на филозофски начин, при чему поетско не смета филозофском нити филозофско поетском. Није то, наравно, никакав „покушај" у стилу традиционалне метафизике, дискурзивно трагање за последњим узроцима или првим принципима, граничним питањима и сл.; далеко, дакле,

---

[11] Уп. С. Радојчић, исто, 210.
[12] Уп. А. Јовановић, исто, 254.

од тога да улази у њену логичко-категоријалну структуру. У питању је *сам живот* као такав за који је Фјодор Достојевски још давно рекао да је највећа метафизика. А Тешић је, и по мишљењу Н. Стипчевића, „метафизички песник, и то један од најбољих".[13]

Двије његове поеме, *Rosa canina* и *Благо божије*, суочавају нас са временом које не прикрива вријеме, са спознајом која није сезонска — и једна и друга читавом смислу цјелине додају нову метафизичку димензију; у њима и физичко и метафизичко на један чудесан начин конвергирају; трансцендирање врши улогу сажимања; поетско излази из филозофске идеје с тим што пјесник, изгледа, више осјећа него што мисли. Све је у тим поемама речено изванредним преплетом стила и љепоте; ритмичке форме су у њима, чини се, раскошније и сензибилније него у другим пјесмама; форма и симболика чине свуда суштинско јединство. Тешић своју метафизику увијек гради на терену богатом реалношћу, чињеницама; и то што ради одиста долази изнутра, из његовог унутрашњег бића; он стиже и могло би се рећи стоји на врху, на самој ивици *онтологије*, посматрајући догађања, околности и случајности.

Но, у свему томе, ништа тако не пада у очи као језик: Тешићева чаролија језика је његова физика и његова метафизика; вели како је „у свом чистом стању језик божанство" и да се „поезија управо напаја таквим језиком", а она се баш и „жели приближити таквом језику". Тешић је, очито, у великој љубави с ријечима, у ништа мањој потрази за њима. Валери је једном добро примјетио: „Истински писац је онај човјек који не налази своје ријечи. Зато их тражи. И тражећи их налази боље."

Не приближава ли се тако наш пјесник из Љештанског (Подриње), можда и не знајући, Мартину Хајдегеру који ће у односу мишљења и пјевања видјети да је објава бића на страни *пјевања* као најсавршеније форме језика. Језик је, мисли велики филозоф, сабраност онога што је било и што бива, ријечју: језик је биће. Јер тамо гдје се појављује језик, тамо се појављује свијет, а самим тим и историчност — као нешто што траје. А пјесници су, са своје стране, ту да именују оно што траје у свијету, и зато је поезија објава бића; мишљење и биће су на неки начин исто; јер ако постоји изворна повезаност бића и мишљења, онда ни језик као говор није и не може бити одвојен од свега бивствујућег.

Људи највјероватније, мисли Колаковски, никад неће бити задовољни наслијеђеним, готовим језичким благом; и то не само из тривијалних разлога, нпр. зато што морају користити

---

[13] Исто, 22.

недавно откривене и произведене ствари, већ и због сумње да би нам језик „кад га притјеснимо" могао дати више него што је „спреман да призна". Велики филозофи који су се служили постојећим језичким благом стварали су нове језике, такође присиљавају старе ријечи „да осликају нове стране".

Дух пјесништва је, јасно, непоновљив, неисцрпан, онај који се смирује у достојанству ријечи и свијета, у пјесничком језику. И не само што „природа воли да се скрива" (Хераклит), него је и пјеснички језик често тајновит, како нас, опет, није заборавио подсјетити Борхес, а с њим и Сен-Џон Перс па и Витолд Брехт. Тајанственост тог језика, његова метафорика и симболика сублимира духовно искуство и указује на дубину, значење и значај интегралног животног поља од кога зависи наш хабитус, наше *људско* опстојање.

Језик умјетности надмашује језик свакидашњице; и само они који желе њиме изразити „тајанство ствари" знају да је непотпун и немоћан да изрази све што се има казати. Тешићев пјеснички језик је „јасан", брижљиво вајан, изграђен од различитог лексичког материјала, мање више архаичног и модерног; дубоко везан са српском пјесничком традицијом, укопао се у саму срж њеног језичког бића. И отуда бисмо у његовој лирској метафизици (не обазирући се на евентуални приговор школског филозофа) могли наћи пресократовске идеје и поновити ријечи Томаса Мана да су то идеје једног „тврдог" и побожног духа који је чаролију језика уздигао до принципа постанка свијета, остајући пред свемирском, дакако, и пред завичајном подрињском и рачанском природом, и зачуђен и посвећен у њене тајне. У њему, очито, расте потреба да иза видљиве завјесе открива тајну и чудо живота.

У „од-чаравању" тог чуда, чуда свијета и живота (Адорно), Милосав Тешић је, изгледа, наслутио исто оно што је још давно стари Пиндар казао: „Обмана и нека скривања имају свој смисао: они помажу да се дође до истине." И Сенека и Бокачо су препоручивали: први да се више наговјештава него да се отворено и све до краја каже; други да поезија треба да прекрије истину нарочитим склопом ријечи и велом мистике.

Тешић — интелектуални номад

Па ипак, поезија свакако није суптилна врста мистицизма. Реалност свијета магнет је човјеков и његових умјетности. И Тешићева поезија простире се на широком подручју различитих знања: историјских, географских, религијских, филозофских, етнолошких и етнографских па и ботаничких; у свим

овим доменима лута једна не мала жеља за знањем: као интелектуални номад врло често прибјегава мијешању ерудиције и лутања; открије неки предио, неки топос или историјски догађај, и у њима препознаје оно најжељеније у себи: од прве до последње његове пјесме, од *Љубовије* до *Чуда у Рачи*, легла је тако једна необична, рецимо то без устезања, једна нова поезија, поезија љубави, носталгије, изобилне маште, поезија какву одавно није имала наша лирска традиција. У њој ништа више не изненађује од просте истине, ништа није егзотичније од наше околине, рачанске, подрињске, подунавске, сентандрејске, ништа није фантастичније од ове стварности, тј. од самог пјесниковог искуства; но, та поезија није изражавање искуства, већ искуство само.

Тешићев глас је благ, ријетко када и болан, стил изузетно суптилан и без осјећања усамљеничке меланхолије и резигнације; затитрао је, уистину, најњежније мелодије лирике српског пјесничког језика; осјећа се, итекако, његово унутрашње учешће, његова радост у драматици, у поентама догађаја. Тешићева мисао је већи луталица од поезије; јер да би била нешто друго од уобичајене пјесме, поезија мора да се отвори у смјеру мисли; а да не би била суманута слагалица, мисао, опет мора да се темељи у поезији.

Отуда је филозофија у поезији на свом извору као што је поезија у филозофији такође на свом извору. Обраћајући се својим савременицима, Чернишевски је тачно примјетио: „Аутентична поезија је схватила да мора да регенерише своје интелектуалне могућности." Нису ли, уосталом, и у кинеској културној традицији, под утицајем конфуцијанско-таоистичког круга, књижевни списи исто толико умјетнички колико и филозофски. Кинеска филозофија се одувјек бавила претежно практичко-етичким питањима. Готово читав рад старих кинеских мислилаца састојао се у тражењу „смисла живота" и рјешавању морално-социјалних проблема из којих се најчешће црпе грађа и за једно књижевно дјело. Зато се не треба чудити да су се у Кини јавила дјела у којима су филозофија и белетристика најинтимније стопљене.[14] И наш познати археолог Драгослав Срејовић поуздано тврди да су највеће истине о човјеку у прошлости дотакнуте прије у литератури и умјетности него у друштвеним или ма којим другим наукама.

Код Тешића је, у ствари, сједињена и такозвана филозофска и пјесничка метафизика. Ова последња покушава да разбије мисаоне навике, интелектуалну апатију, откривајући језик, сакупљајући лингвистичке чињенице и податке; покушава да

---

[14] Уп. И. Фохт, нав. дјело, 195.

говори о *јединству у разноликости*, оном чисто хераклитовском јединству; као таква његова поезија израста из визије неког универзалног облика, и можемо је упознати само ако се укључимо у то јединство, ако се са њом помјешамо. У тој мјешавини натуралистичких појединости, па толиких импресија из историје и традиције нашег етноса, митоса и мелоса, посебно алогичне фантастике, као да се назире, бар у извјесном смислу, антиципација надреализма; постиже и неочекиване ефекте набрајањем или антитезом ријечи, употребом деминутива, уравнотежењем дијелова стиха и њиховом комплементарношћу; као да је у поезији видио савршен резултат њених многоструких спајања с универзалним тијелом Земље, бића, а стварање неке пјесме осјећао као врховни обред.

У језику тог обреда, дакако, пребива човјек; језик се ту показује у својој онтолошкој и гносеолошкој равни; језик је његова поезија и његов живот; и пјесници и мислиоци бдију над тим заклоном. Све је то код Тешића, чини ми се, кудикамо изразитије него код било ког пјесника наше данашњице. А кад год тежи елегији и лирском, али и рефлексивним тоновима, а баш је то оно чисто подручје душе, оно лијепо сунчано божанство, закључак је одвећ наметљив: идеал поезије и даље остаје *неизрецива интуиција*, како је мислио Ђанбатиста Вико у дјелу *Scienza Nuova* (1725). Смјело постављајући фантазију у основу цјелокупне умјетности, Вико тврди да је машта „сазнајна", тј. да *интуиција* има исту чак и већу вриједност од пуког рационалног расуђивања, отварајући тако тему о *ирационалном* као вјечитом феномену умјетности.

Говорећи хегеловски тај феномен није тешко уочити кроз све три фазе умјетности, кроз симболичну, класичну и романтичну, испољен понајвише у симболичној и романтичној форми. Суштину модерног духа и модерне културе управо је Хегел, увјерени смо, најфилозофскије и најдубље исказао у својој филозофији. Биће је у својој суштини то што јесте, сама бит, вријеме, успињање по логици идеје перфектибилитета и апсолутне транспаренције.

Свакодневна шетња спасава, окрепљује живот

Али оставимо за тренутак Рортија и његов подухват, тим прије што и сама метафизика, у свом чистом виду, није ништа друго до *нека врста* поезије у прози. Јер у свијету поезије, очито, могу да важе мање више најразличитија изражајна средства и правила: логичка, интуитивна, дискурзивна, имагинативна и сл.

У Тешићевом пјевању мало гдје има логичког посредовања, логичког заснивања, а далеко више оног смисаоног повезивања које има више интуитивно него рационално обиљежје. Поезија иако се служи истим језиком као и проза, појмовним и говорним, ограниченија је на извјесне садржаје и с обзиром на основни „штимунг" који тражи. Ако и код кога, код Тешића је очито да је лирика дјетињски наивна љепота и наивно повјерење према стварима. Пјесма је у ствари говор, тражење, излазак у свијет — сазнавање, а не знање. Ријечи треба да у себи роди нови свијет, да постане уточиште залуталих егзистенција — „кућа бића", како би рекао Хајдегер. Оно што, дакле, морамо да имамо на уму јесте то да поезији није дато скоро ништа осим самог језика. Ми изналазимо оно чему језик претходи. Језик, каже Јован Христић, прва фиксирана инстанца поезије, инструмент којим откривамо и продиремо у неиспитана подручја наших могућих искустава. Улога језика није само инструментална; он не служи само да именује већ постојећу стварност, он је артикулише и упојмљује. Та симболичка улога разликује човјека од животиње.[15]

Али не разликује га само по тој улози; његова способност дистанцирања у свијету природе и живота, тј. способност да „универзално ствара" (Маркс) најдубља је човјекова ознака у односу на животињски свијет. Али овдје је ријеч о стварању „по законима љепоте", заправо пјесничком стваралаштву: пјесник употребљава језик на начин који има супротан смјер од његове нормалне функције да би саопштио нешто што би у читаоцу могло побудити његову *интуитивну перцепцију*; ова се пак не може саопштавати како треба, али велики умјетников напор може допринијети да њен израз буде тачнији, него што би то аналитичка дескрипција икад могла учинити.[16] Неће то бити она Бергсонова „неизрецива" интуиција као један од начина на који општимо са животним еланом, са бесконачно креативним извором бића, које је у крајњем изводу сам Бог,[17] него Тешићева пјесничка интуиција која се, у просторима Подриња и Раче, полако претвара у тешку гомилу тишине; тамо се, заправо, све види иако је глуво доба ноћи; недјељом се та интуиција и имагинација одмарају; свакодневна шетња спашава, окрепљује живот.

Једна таква Тешићева шетња убједљиво то потврђује: била је недјеља и пјесник се пјешице спуштао макадамским путем с

---

15 Уп. Е. Касирер, *Језик и мит*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци—Нови Сад 1998, 30.

16 Уп. Л. Колаковски, *Ђаво у историји*, „Глас", Бањалука 1989, 64.

17 Исто, 67.

Торничке Бобије у Горњу Љубовићу; на окуци пута угледао је сиротињски кућерак у ком ће поразговарати са старицом и сином јој епилептичарем, чија је имена, исписана бијелим словима, малочас прочитао на дрвеним крстовима изнад њихових гробова: Јованка Топаловић и Здравко Топаловић. Фрагмент којег је Тешић навео из њиховог причања о муци живота најпоетичнији је елегичан запис из којег би и један Шопенхауер обогатио своје песимистичке закључке о животу као сталној патњи и болу; својом непрестаном вољом за животом, вољом да се ослободе једне патње, и мајка и син, само увијек изнова мијењају облик тим узалудним напорима. А и Тешић, као саговорник остао је ту достојан етичког императива њемачког филозофа: ако је у суштини живота патња, а свако задовољење само одузет бол, а нипошто не постигнуто позитивно добро, онда може све што за друге чинимо увијек имати сврху само ублажавање њихових патњи; мотив таквог поступања мора бити сазнање туђе патње.

И сазнајући је, Тешићу је одвећ било јасно да се патња и понижење тешко могу искорјенити из овоземаљског живота, што је још стари Аристотел добро уочио: биједа и понижење потребни су као контраст према којем се тек истиче права вриједност живота у врлини. Постоји, дакле, зло и зато је наш пјесник могао и то да каже:

Зло је мени тихо рекло
кад ми гвожђем уши пекло:
ја сам игра — нисам злоба,
играћу ти око гроба.

Зло је мени чаврљало
кад ме мраком котрљало:
не јадикуј пашко снега,
ја сам алфа и омега.

Да се у горњим стиховима садржи коријен теодицеје посве је очито: оправдање присуства зла у свијету, његово нераскидиво јединство с добрим, чудесан онтолошки феномен преласка једног у друго. Хегел је у том правцу вјероватно најдаље видио: „Само човјек и то уколико он може бити зао, јесте добар." Зло је, дакле, логички нужно пријетећа сјенка добра, ако не већ и његова пријетећа последица. *Непознати Рачанин*, у суочењу са злом, хегелијански прониче у саму суштину ствари.

Читава та пјесма (*Гледајући злу у очи*) саздана је на максималној концизности израза и у исто вријеме на богатој рефлексивности и, дакако, метафизичности. Милосав Тешић се

и овим поводом одвећ замислио над језиком, тврдећи да „језик може, ако га посматрамо са његове употребне практичне стране бити и виновник сваког зла, али и аниматор сваког добра". Очито да његова ријеч има своју свјетлост, она је њен физички и њен метафизички смисао; она је тијело мисли, егзистенција мисли. Није ли и наш пјесник на трагу Хајдегеровог мишљења: истичући да је језик кућа бића, немачки филозоф је хтио рећи само то да је прави дом пјесника и мислиоца *ријеч*, не мислећи при том на ријеч у њеној данашњој испражњености, већ на ријеч као говор, као *логос* у старогрчком смислу ријечи; баш онако како је на стазама „шумских путева" свог филозофирања промишљао тај кардинални појам.

Али и више, далеко више од тога: Хајдегер је такође примјетио и то да онај ко жели да буде велики мислилац мора много да лута. И пјесник модерне имагинације, дакако, мора много да лута. Ослањајући се на фасцинантне суптилности лексике и пјесничке синтаксе, разоткривајући истину као љепоту или што је исто љепоту као истину, ход Тешићеве музе је бескрајно лутајући ход. У потрази за пјесмом и њеним савршеним обликом он у суштини трага за тоталитетом живота и свијета, у првом реду за митско-фолклорним доживљајем свијета. Његова муза се извлачила понајприје из Купинова, селила се затим у круг рачански, настањивала се у Подрињу и Подунављу, путовала преко пространих равница Панонije све до Сентандреје. На путу ка сјеверу Рачани се опраштају од завичаја, о чему пјесник лирски извјештава у поеми — елегији *Пут Панонije*, казујући у њој велике метафизичке истине:

Изнад црквишта пламте облаци:
тако као да жале иконе.
Умиру пчеле — туже просјаци.
Не чује вода своје изворе.
Јагњетов лелек преко гудуре,
што нагон буди зверки, морији,
жалости биље, сјени уснуле —
тај болак древни, најисконскији.
Разроко свијетлост с бунике греје
а братство хита пут Паноније.

Надносила се муза Тешићева и над текстове преписивача и пјесника манастира Раче на Дрини, прелиставала и проучавала рјечнике и молитвенике, улазила у цркве и задужбине, силазила у древне археолошке настамбе, пела се у астралне висине убиствене тишине небеског плаветнила. Издашно расипајући „злато језика" изражена је у овим сеобама и њихо-

вим носталгијама једна врло особена дијалектика историјског збивања за коју пјесник има и изоштрено чуло и продоран ум.

Тешић обликује пјесму и бруси свој стих као да слика неки пејзаж и сјенчи његове контуре. Имагинација његове поезије очарава густином, концизношћу, а у исто вријеме битно је одређена мелодиозношћу стихова, присуством архаичких израза. Мора се признати да је ово велика даровитост нашег пјесника. Али питање које је готово незаобилазно мање више код свих тумача његове поезије гласи: од кога је Тешић наслиједио дар ослушкивања мелодије језика? — питање је на које и пјесник има доста убједљив одговор: матерњи језик, његова мелодија, неминовно води пјесника ка везивању за националну књижевну традицију. И Тешићева пјесничка синтакса, очито, у духу је Настасијевићеве поезије. Но он хоће да „склопи песму и у Змајевој традицији".[18] При том читаоцу, чини ми се, није ни потребно скретати пажњу на то да су лапидарност Настасијевићеве фразе и елементарност сваке његове ријечи посебан лични шарм овог пјесника. И можда баш управо по томе: по дубоко осмишљеном Тешићевом традиционализму, по немалим открићима скривених могућности нашег језика, по везаности за родно тле, завичајни пејзаж, за језик и матерњу мелодију, његову поезију одликује извјестан „бајалички интензитет" језика, апсолутно препуштање његовој магији, а онда и њена *метафизичка позадина*, њен поетски начин продирања у „вјечне дубине".

Јасперсов „парадокс темпоралности"

Тај начин само потврђује да метафизика данас није, у смислу трагања за Бићем укорјењеним у себе, гурнута у неку врсту полусвијета филозофског живота; њен традиционални језик није лишен легитимности ни у савременој филозофији, још мање у поезији. Код Тешића се то тако добро осјећа да је његов језик више, од збира сигнала које размјењујемо за личне сврхе, да је он *врста душе* и да ствара заједницу која је онтолошки ентитет своје врсте, а не само пуки инструмент опстанка.

Зато његову поезију комотно можемо назвати проницљивом метафизичком интуицијом ријечи:

Од луднье судње љубице блесну
пакао с рајем под сунцем сања
О леден камен небес тресну

---

[18] Н. Стипчевић, *Зборник*, Краљево 1998, 21.

и с венца тлану седма свита
— казујем тајну, тајну чудесну

(Rosa canina)

Пјесник је, уз то, несумњиво, сигуран у своју ријеч и има моћ над њом:

Око звезде ембриона
окреће се васиона
и силином центрифуге
излучује сјај из дуге.

Уз језичку економичност и чистоту, Тешићева поезија је и вишеслојна, поливалентна у својим значењима, у ствари је најчистија метафизика:

Прогрej ми, звездо, љуштуру тела,
Сажет пакао, куд глува боја
Понор-травуља, што не лелуја
Но гуши трепер душих здела
Крхких сасуда сребрног тембра,
Врх којих сумрак, голих стопала,
Проноси Месец с крвних обала
Да расцвет сине рујном септембра.
А лампом круне струк је уздила
Црквица журна — ружа Будима.

Очито да се ту јасно назиру питања: Ко сам? Шта сам ја? — што је, на концу, непогрешив знак да ако се у књижевности јавља метафизика, тада је ту и умјетникова жеља да напусти физику, што, даље, упућује на закључак да је Тешићево пјесништво нешто више, кудикамо више, од пуког артизма. То и објашњава и оправдава став који имамо према свим великим пјесницима. Јер, у великој имагинативној књижевности, средства поезије, приче, драме, могу се користити не само зарад стварања слика којима се читаоцу нуди продубљено разумјевање људског искуства.[19] Тешић, очито, познаје мудрости живота, зна да је поетски ум критички потенцијал, отварање неба и земље, љубав према животу, а све се то кристалише у форми једне естетике и филозофије.

У својој особеној поетици и естетици Тешић исказује изузетну литерарну осјетљивост за оно најдубље у људском иску-

---

[19] Уп. Г. Грејам, *Филозофија уметности*, „Clio", Београд 2000, 169.

ству: доиста је велики пјеснички трагалац који није усмјерен само у једном правцу, и само у једној зони, макар она била пространа и слојевита; свијет тумачи из хоризонта у којима је све што јесте упитно, изазовно, на рубу невидљивог тајанства, истанчаног естетско-симболичког логоса. Са изузетним осјећањем за језик, за завичајни колорит и хабитус, метафорику, асоцијативно повезивање исказа, вођен метафизичком имагинацијом, Тешић се упутио својом *самородном стазом* којом одиста суверено корача.

На тој стази фигурира један готово незаобилазан елемент, у Тешићевој поезији тако чист, врло препознатљив мотив — његов имагинативни израз религиозних осјећања. Његова збирка *Седмица*, у цјелости је прожета религиозним надахнућем, садржи изворни доживљај божанског:

Господ је песма гранатих строфа, сложеног ритма,
Чији су врујци црвено море, пурпур што жари
Јесен новембра жарачем јула; Господ је кичма
Железног стабла, камених грана, сила што квари
Поретке коби лудога точка, који, у бесу,
Видик каљужа; Господ је бистрик, кристал у хали
Орах — небеса, Онај што држи пчеле у вресу;
Лествичник Он је с харфом од сфера — „страшан у хвали".

Божанско, дакле, јесте ту, али нас оно надилази, и на то превазилажење ваља нам одговорити оним што Карл Јасперс назива „парадоксом темпоралности". Човјек је, наиме, одувијек био принуђен да тражи заједнички језик с Богом, љубављу и смрћу. Због њих је било немогућно да се човјек у овом свијету осјећа сасвим код куће. Вјера у Бога и вјеровање у чуда, тврди Алан Блум, ближи су истини од сваког научног објашњења које нужно предвиђа стваралачко или га објашњењем из човјека уклања.[20]

Хришћанство је у толикој мјери повезано с европском културом да та култура вјероватно не би преживјела у нехришћанском виду. Христово пађеничко тијело је најприказивани-ји садржај западног сликарства, премда, додуше, у овом часу није баш извјесно да ли још има мјеста у данашњој умјетности. Али је зато извјесно да су најпознатија филозофска, научна, књижевна и умјетничка дјела прожета религиозним духом. Хегел је умјетност толико повезао с религијом да му је чак изгледало да нерелигиозна умјетност престаје да дјелује умјет-

---

[20] А. Блум, нав. дјело, 219.

нички.[21] И српска врхунска литература прожета је религиозним духом: Два наша највећа пјесничка дјела у XIX и XX вијеку *Луча микрокозма* и *Santa Maria della Salute* израз су религиозне визије. Милан Кашанин је сматрао да су Његошева „Посвета у Лучи" и пјесме Лазе Костића тако велике јер су настајале из молитве; других пјесама тог замаха и те врсте ми, по Кашаниновом мишљењу више немамо.[22]

Тешићеву *Седмицу*, која представља неку врсту саговорништва са Библијом, критичари стављају у сам врх српске поезије; и не само у *Седмици*, већ и у свеколиком Тешићевом пјевању библијски мотиви су прилично присутни. Доживљај стварања свијета, како сам Тешић каже, уграђен је у *Седмици* односно *Књизи постања*, али то није „препјевавање или опјевавање мита", него пјевање о ономе што је настало послије стварања, „о оном осмом дану који још траје" и који је настао као последица недоумица послије тог величанственог чина стварања. Библијске легенде и митови који су присутни само су, мисли Тешић, подлога да се нешто каже из савремене позиције.[23] Јер оно што имамо у библијској традицији, подједнако у Новом и Старом завјету, посебно у неким књигама Старог завјета, заиста можемо сматрати чудесним, надахнутим споменицима људског духа; то су, у првом реду, Књига о Јову, Псалми, неке Књиге пророка — то је нешто што разумијемо без теологије, јер га, мисли Колаковски, „није тешко разумјети", додајући да је теологија чак „много шта у њима затамнила".[24]

Нема, дакле, никакве сумње у то да једну културу, очигледно, оживљују њени митови, а митотворци су стваралаци културе и човјека. Они, и по ријечима А. Блума, вриједе више од филозофа који само проучавају и рашчлањују оно што пјесници створе. Хегел признаје да је поезија изгубила своју пророчанску снагу, али се тјеши вјером да ће филозофија бити достатна.[25]

Тешић је, чини ми се, још од дјетињства научио да тако вјешто разликује лингвистичке суптилности и финесе; музикалност спрског језика му је, изгледа, много помогла да „изађе из себе самог". Управо се у *Седмици*, али и у ранијим његовим збиркама, понајбоље види да су *моћ и потенцијал језика*, његова функција да све чува и памти, тако велики да он омогућава узлете мисли и елоквенције много веће од онога што већина

---

21 И. Фохт, нав. дјело, 51.
22 Уп. П. Зорић, *Политика* 12. X 1999.
23 Упор. М. Тешић, *Глас јавности*, од 21. II 2000.
24 Упор. Л. Колаковски, нав. дјело, 366.
25 А. Блум, нав. дјело, 226.

људи може да досегне. Тешићева поетика, његова вјера у поетски језик и поетски ум, доносе му мир и луцидну сабраност, увјерење да космос, подрињски и подунавски путеви, круг рачански и прелести сјевера, стари и нови видици и језици, читава „историја сура", с њим одавно говоре не само митски, фантазмагорично, него збиљски, историјски, док год живимо.

ГОЈКО БОЖОВИЋ

ПРИЧА И СУДБИНА

О роману Радослава Петковића „Судбина и коментари”

1

Судбина је више од теме, а коментари могу да буду више од приповедања: у исти мах прича и знање о њој.

Управо се то догодило у *Судбини и коментарима* Радослава Петковића, роману у коме снага приче чини изузетним описане судбине. Никако обрнуто. У овом роману уједињују се бриљантан стил са промишљеним преиспитивањем приповедања, историје и традиције, класична судбинска прича са модерном поетиком, историја са приповедањем, смисао са знањем, фикција са документима. Петковићев роман показује како у приповедању није важна само судбина, ни само историја, већ и оно што може да се каже о историји и људској или националној судбини, сам начин на који језик коментарише судбину. У овој прози није важан само зид историје који ограничава сваког појединца, већ и сенке приповедања на њему, оне сенке које омогућавају да судбина остане непоновљива и као таква исприповедана или да се одустане од сопствене судбине и уђе у нову, неслућену причу. Приповедајући о историји и успостављајући дистанцу према њој, роман *Судбина и коментари* непрестано одржава превласт приче над историјом, што пишчевој историографској метафикцији омогућава несвакидашње приповедање и смислотворне подухвате. Преведена у причу, историја у Петковићевом роману постаје средиште метафикцијског истраживања и позадина на којој се издвајају и приповедају појединачне приче неразмрсиве од историје.

Ако је по осећању жанра изворни романсијер, писац који несумњиво разуме романескни облик и њиме одлично влада, Петковић је у односу према причи њен узорни реафирматор. То није тако само у *Судбини и коментарима*. Изузимајући у извесној мери *Записе из године јагода*, све пишчеве књиге окренуте су стабилној, добро и занимљиво обликованој причи. Страст причања овладала је Петковићевом прозом толико да нас сам писац упозорава на то у метапрозним коментарима. Само занимљива прича омогућава исприповедани свет, то би могао да буде поетички израз Петковићевог разумевања приче. Због таквог односа према приповедању, чијем значају само доприноси латентна напетост између причања и самосвесног коментарисања, пишчеви романи показују ретку способност да успешно прате по неколико прича.

У *Путу у Двиград* то су медитеранске летње авантуре, зимске белешке о летњим искуствима и утисцима, као и преиспитивање златног доба града Двиграда. *Сенке на зиду* приповедају, уз неколико сеновитих личних прича неодвојивих од духа времена у којем се одвијају, о историји немих слика и немог филма, о организацији „Црна рука" и о читавом низу других симболичких детаља српске и европске историје у прве три деценије XX века.

Пишући роман у чијој је основи обновљена прича, оличена у испреплетеном приповедању, и која не заборавља на модерне поетичке захтеве, писац *Судбине и коментара* проблематизује сложену књижевну и културну традицију од англосаксонског романа XVII и XVIII века, или од Захарије Орфелина и Доситеја Обрадовића до Андрића и Црњанског, Киша и Пекића, или од псеудоисториографије коју је о Србима и свету написао лажни гроф Ђорђе Бранковић до Пратовог стрипа о Корту Малтежанину и врту у Венецији у коме се могу променити и судбина и прича. Приповедајући о догађајима с краја XVIII и с почетка XIX века, па и о дубљој прошлости, Петковић тематску осу приповедања оснажује евоцирањем и тематизацијом поетичких захтева тога времена, што се огледа у карактеристичним поднасловима поглавља која прате тај временски слој романа, у цитатима из тадашњих дела или у поучним примерима, који су за оновремено приповедање карактеристични детаљи, а у савременом приповедању представљају израз симболне економије. Такође, обраћања читаоцу, која долазе на посебно наглашеним тачкама романа, означавају уверљивост приповедања које на детаље мисли и на тематском и на поетичком плану, док су то, с друге стране, заправо метапрозна поглавља својствена поетичком часу настанка Петковићевог романа.

Када се упореди приповедање о осамнаестом и деветнаестом веку са слојем романескне приче о двадесетом веку, онда се види пишчева поетичка промишљеност и рад у технологији приповедања. За разлику од првог временског слоја, који се прати и изражавањем поетичких и приповедних конвенција описаног времена, слој о двадесетом веку изражен је у кључу метафикцијске историографије. На сличан начин Петковић третира и књижевне фигуре из два времена свога романа. Захарија Орфелин је најцитиранији писац у *Судбини и коментарима*, а његов случај исказује тајанство којем Петковићево приповедање тежи: Орфелин нам приближава своје време, али „скрива" свој лик. Доситеј Обрадовић је, пак, јунак у роману, а његова *Етика* и његове речи представљају важну тачку у трагању за смислом судбинских питања овог романа.

Када се, опет, на српском језику помене питање сеоба и питање идентитета, а оно је код свих малих народа наставак сеоба, неминовно се поведе дијалог са Црњанским. Такав дијалог води се и у Петковићевом роману, како у делу у коме је реч о прецима Павела Волкова који доспевају у Русију, тако и у сусрету Павла Вуковића, половином XX века, са грофом Charnoeviczem, наследником Чарнојевића који су повели велику српску сеобу. Иако нужан, дијалог са Црњанским није добро претпостављати другим тематским токовима романа, јер би тако, у значењском погледу, једно питање судбине потиснуло сва остала судбинска питања, док би се, у композиционом погледу, занемарило пишчево умеће да роман саставља из низа комплементарних, макар привидно различитих прича. Један од најживљих дијалога у *Судбини и коментарима* одвија се са прозом Данила Киша. Историографска метафикција представља изабрану технику приповедања оба писца, једнако као што их повезује начелни поетички став да приповедање историје не сме заборавити појединачне повести патње, односно да је свака прича оно што се издваја из никад испричане, целовите енциклопедије приповедања. Дијалог са Кишом наставља се и опсесивним детаљима приповедања. У Петковићевом роману готово сви јунаци опседнути су првим сусретом са морем. Овај опсесивни тренутак овладао је и Волковом, и Вуковићем, и Мартом Ковач; последња два јунака, по закону приповедне аналогије, приписују ову опсесију и Ђорђу Бранковићу. Први сусрет са морем, непоновљив до опсесије, јавља се и у Кишовој *Енциклопедији мртвих*, сугеришући у сваком случају епифанијски карактер ретких, изузетних часова у људској судбини после којих следи закономерност пада у свакодневицу или у историју.

Ако су у роману са историјском димензијом предмет преиспитивања разнолике књижевне традиције, онда то још више драматизује однос историје и приче. Међутим, књижевност није једина литература која се преиспитује у роману. У једнакој мери то је и историографија. Суочавање легендарне српске историографије и српске критичке историографије тече у Петковићевом роману у промишљеним фазама од грофа Бранковића, који у својим *Хроникама* измишља историју јер је прилагођава сопственим политичким визијама и потребама, преко Јована Рајића, чији је Бранковић кључни извор, што значи да је фикција задобила статус документарности, до Јована Радонића, који почетком XX века даје историографску интерпретацију српског XVIII века и грофа Бранковића у њему, или до историографије друге половине XX века у којој се, на једној страни, опажају таласи идеологизације, а на другој захтеви за методолошком модернизацијом. Када добије Рајићеву *Историју*, Волков ће помислити да би радије читао неки модерни француски роман. Избор између романа и историје није само израз Волковљеве опредељености за себи савремену причу у којој се судбина може мењати личним избором и делањем, већ и суптилно иронијско сенчење историографије која је, суштински, у погледу поузданости и карактера документарности подсећала на причу, али на нивоу приповедања није била уверљива као роман.

Приповедна снага *Судбине и коментара* проистиче из стабилне приче и мудрости приповедања, из његове језичке остварености и поетичког распона, али и из тематског опсега који овом роману повезује дубоку историју и најважнија питања савремености, почетак XVIII века и XIX век и другу половину XX века, Први српски устанак и српску заједницу у Трсту са мађарском побуном из 1956. године, историјску збрку која влада политичком позорницом Европе на крају XVIII века и комунистичку револуцију, руског морнаричког официра Павела Волкова, који је спознао бесмисленост свог дотадашњег живота, и историчара Павла Вуковића, коме знање о историји ништа не помаже у сопственој историзованој савремености, питања себоба и идентитета и питања насиља у историји. Обнављање и укрштање историјских времена, епохалних очекивања и приповедних облика доводи до свести да је историја место удеса и губитка, али и да су коментари све што остаје, ако ишта остаје, од судбине. Судбине о којима је овде реч доживеле су изузетан приповедни коментар у роману Радослава Петковића. Ако се од романа захтевају дубока прича, поетичка смелост и спознајна моћ, онда су ови захтеви нашли час испуњења у *Судбини и коментарима*.

Петковићев роман има четвороделну структуру. У прве две књиге приповеда се о Павелу Волкову који се суочава са сопственом судбином, као и о читавом низу прича које су у некој вези са питањем руског морнаричког официра. Казивање о Волковљевом детињству открива велику националну причу о сеобама и идентитету, приповедање о његовој официрској каријери упознаје читаоца са историјским и политичким приликама у Европи почетком XIX века, док се Волковљева обавештајна мисија и љубавна афера у Трсту одвијају паралелно са значајним тренутком српске заједнице у Трсту или са Првим српским устанком. Тако се, кроз причу о Павелу Волкову, огледа судбина две рубне српске заједнице (Срби у Трсту и Срби који су доспели у Русију), а кроз перспективу тршћанске заједнице даје се и одјек Првог српског устанка, односно поглед на матичну српску заједницу. Прича о Волкову бави се и судбином бокељских Срба којима у том часу, такође, прети карактер рубности.

Трећа књига Петковићевог романа доноси белешке историчара Павла Вуковића (дакле, приређени рукопис са краким, епилошким, коментаром Вуковићеве ћерке) о питању судбине, о неоствареној љубави са Мартом Ковач, о комунистичкој владавини у Југославији, о мађарској побуни из 1956. и о потрази за грофом Ђорђем Бранковићем. Као што Волковљева дилема покреће приповедање о њему, тако се и сви догађаји у којима Павле Вуковић, истраживач националне историје XVIII века и писац тезе о Србима у Трсту, учествује или о њима мисли као професионални историчар одвијају у сенци питања о сопственом промашеном животу. Док се у претходним деловима Ђорђе Бранковић јављао онаквим каквим га виде други, у четвртом делу он се јавља као јунак, још више као метафора способности да се сопственој судбини каже *не*.

Две приче романа, она о Волкову и она о Вуковићу, дозивају се на нивоу приповедања, поетике, сродног разумевања света и историје, судбине и приче. Петковићев роман испуњен је причама из различитих времена чији се смисао, некада чак и ток догађаја поклапају. Ако се сродност преиспитивања судбинског питања Павела Волкова и судбинског питања Павла Вуковића не могу превидети, може се то запазити и на нивоу детаља. Тако се, рецимо, у необичном случају Катарине и Стефана Ризнића обнавља такође тајанствена прича о грофу Вицку Бујовићу и његовој жени. С друге стране, у стану грофа Charnoevicza Павле Вуковић проналази *Последње дане Помпеја*, дело које је, маштајући о другачијој судбини, читао Павел Волков. Ако су повест о Волкову и Катарини и повест о Вуковићу

и Марти две паралелне, нереализоване љубавне приче, онда су прича о лажном грофу, питање смисла судбине и врт са причама у коме се може изабрати судбина средишњи топоси обе приче романа. Оно што се укршта тематски повезано је и језички. Опис Волковљевог ступања у врт у коме се може променити судбина и опис Вуковићевог суочења са истим таквим вртом дају се у форми аутоцитата. Цитирајући друге, приповедач *Судбине и коментара* почиње тако да цитира и себе, појављујући се у самој причи, чиме се суочавају текст приповедања и текст поетике, Волковљева и Вуковићева судбина и приповедачки коментари у којима прича показује вољу за разумевањем.

Судбина и коментари јесу роман о смислу приче, о односу приче и историје, о представљачким моћима приповедања, као и о силама које мењају свачију судбину. Сусрет приче и историје отвара питање смисла представљања. Као што многи јунаци Петковићевог романа измишљају и мистификују историју или сведоче о догађајима којима нису присуствовали, тако се и приче мењају, па никада не би смеле бити узете као дословно сведочанство о прошлости или о савремености, о генеалогији или о историји. Приче су непоуздане, а свако тумачење или представљање означава једну могућу судбину. Сан и историја, историјске визије и историјски реализам, документи и фикција, литература и легенда преплићу се у причама, чак и у оним које би морале бити засноване на чињеничном знању. Волковљеви извештаји, на пример, постају у једном тренутку плод измишљања, подсећајући у исти мах на приче Волковљевог оца, на историју Срба и света из пера грофа Бранковића и на чудесне призоре из Спиридонових снова.

Још пре Волкова, његов отац Стојан Јованович и деспот Ђорђе Бранковић постају два сродна фикционализатора историје. У њиховим речима историја се претвара у причу насељену измишљеним догађајима и генеалогијама, онолико измишљеним колико то захтева тренутно стање политичких, националних или породичних прилика. Историја постаје прича у неспрестаној промени. У њој ће се догодити или се већ догодило све што је неопходно за облик или смисао казивања. „Кад већ ничега опипљивог нема, настаје прича", каже се на почетку романа. Однос опипљивог и приче, искуствених увида и историјских или националних пројекција проверава се на различите начине, можда посебно индикативно у сусрету тршћанских Срба са представником српских устаника и са одјецима које тај устанак прати. Суочавајући се са стварношћу која је другачија од жеља, Срби у Трсту, „мада не први пут у животу",

осведочавају се колико се „приче које неко прочита или чује могу разликовати од онога што се заправо збива".

Ако се у Петковићевом роману приче о историји представљају као непоуздане, сама историја доживљава се као театар. Представљено се на тај начин указује једнако непоуздано као и оно чиме се представља. Испуњена кулисама и догађајима „између две нестварности", паратеатарска историја прузрокује осећање света као свирепе игре у којој нико не може бити сигуран до када ће остати у затеченој причи или судбини. Јединка у Петковићевом театру историје и судбине налази се пред ликом света без чврстих упоришта и сталних облика, са непознатим и неименованим силама.

Док прича почиње тамо где престаје историја, судбина постоји само колико се њоме бави прича. У роману *Судбина и коментари* прича је повезана са судбином тако што се показује да је, у крајњој линији, карактер коментара судбина човекова, али и обликом запитаности и смислом избора. Као што писац бира причу из велике неиспричаности света, тако и јединка Петковићевог романа настоји да спозна „своју најдубљу истину" и изабере судбину.

Судбина и коментари су роман преиспитивања, а не роман одговора. Све се у причи или у историји не може објаснити, нити је објашњавање свега сагласно са духом приповедања. У причи постоји праг објашњавања после кога долазе премотивисаност, неуверљивост, арбитрарност или приповедни инфантилизам. Неке приче имају за циљ, каже Френк Кермоуд, да замраче и прикрију, а не да расветле. Указујући на неисцрпност текста, „потенцијална херменеутика" оваквих прича, како са своје стране мисли Пол Рикер, служи и да одврати тумаче „од својих тајних места", а то показује и мала историја рецепције Петковићевог романа. У овом роману многи аспекти приче су у знаку замрачивања, јер разумевање не би било увек довољно судбински тешко. Петковић показује ванредну вештину у замрачивању приповедања и стварању тајанства у њему. Тајанство се препознаје и у историји и у било којој савремености, у свим важним питањима. Ако би се одговорило на питања каква су: зашто Воклов одлази у Петроград и где нестаје на том путу или шта је било са Мартом Ковач, онда би приповедање било незавршиво, то значи и немогуће. „Начин нашег постојања, једноставно, начин постојања је тајанствен", каже се у *Судбини и коментарима*. У том тајанству срећу се судбина и прича. Оно што се лако да разумети не може се учинити судбински тешким.

2

Питање судбине одувек је било повезано са питањима ко одређује лик судбине, како се судбина уобличава и да ли се она може променити. На темељу сродних запитаности настала је и античка идеја хибриса. О судбини се, међутим, мисли тек када се митске приче спознају или окончају. У миту нема избора судбине. Отуда Волков пита о завршивости измишљених или стварних прича из историје и тражећи причу из своје савремености наилази на венецијанску причу о врту са судбином. „Има ли овде икога ко не прича приче старе макар сто година?", пита се Волков притиснут мноштвом прича из дубоке прошлости. Његово питање окренуто је причању савремених прича у којима човек може променити судбину, док приче из историје и прошлости само учвршћују већ задату причу.

Која то судбина опседа Петковићев роман? Да ли само национална, само историјска или пак нека индивидуална судбина која је тешко издвојива из великих прича са судбинском интонацијом? Шта се збива са човековом судбином и због чега се јунаци романа налазе пред дилемама толико тешким да мењају судбину?

Иако је добио све књижевне награде које овом жанру могу припасти, Петковићев роман се није појавио у тренутку који је превише срећан за његову рецепцију. Тиме су се потврдиле речи његовог приповедача: „Повеснице у много чему зависе од тренутног стања ствари." Време обнове српског националног романтизма, подстакнуто серијом нових балканских и јужнословенских ратова започетих деведесетих година, преусмерило је рецепцијску пажњу са низа судбинских питања на судбину појединих националних заједница у дијаспори, због чега је и у самој књижевној критици позадина приповедања, оличена, између осталог, и у причама о Србима у Русији или о Србима у Трсту, означавана за једини смисао и једини план приповедања. И када се бави Србима који, силом историје, мењају империје у којима бораве, па отуда и сами бивају промењени, Петковићев роман приповеда, пре и после свега, о смислу судбине и о смислу промене, о тренуцима у којима се појединац или заједница мењају толико да одбацују читав свој претходни живот. Конкретизација поменутих дилема и њихово приписивање одређеним појединцима или заједницама је потребно како прича не би постала ваздушаста апстракција, есејистичка теза без приповедне реализације. Одбацивање судбине или само незадовољство њоме је страшан терет управо зато што се догађају конкретним људима. Ако таква питања поста-

ну уопштена, онда она губе судбински карактер и снагу потресности.

Прича о грофу Бранковићу, постављена као лајтмотив приповедања, прича о српској заједници у Трсту почетком XIX века, прича о оном делу српског национа који је час под аустријском, час под руском императорском влашћу, Волковљев сан о Помпеји — само су неке од неизбројивих прича у никад испричаној, неизговорљивој суми приповедних знања, а у Петковићевом роману представљају позадину за причу о одсудној дилеми која је променила живот Павела Волкова, дилеми о судбини и карактеру промена у животу. Израстајући на темељу националне и европске историје, лична историја показује сву силу равнодушних, имених или безимених непријатеља које Петковићеви јунаци доживљавају и као борбу са читавим светом. Као што Петковићев гроф Charnoevicz прави дистинкцију између борбе за слободну и друкчију Мађарску и промене смисла људске судбине и другачијег поимања те судбине, тако би се могли разликовати национална прича и питање о смислу судбине у роману *Судбина и коментари*. На тај начин Петковићева проза се показује не више само као историјски, политички, љубавни, пустоловни или шпијунски роман, а све то јесте у неком од аспеката своје приче, већ као дело које суптилно проверава једно од темељних питања мишљења и књижевности на примерима српске и европске историје XVIII, XIX и XX века.

Ако би се могло рећи да се у роману већи простор даје двема нереализованим љубавним причама него причи о Србима у Трсту, то никако не представља позив да се сада, на другој страни, превиди смисао пишчевог представљања националне приче о сеобама и идентитету у роману који је заокупљен приповедањем судбине. Уосталом, Петковићеви романи никада не приповедају само једну причу, већ до пуноће приповедног смисла долазе стварањем геолошких слојева приче насталих укрштањем фикције и знања, као и укрштањем прича из истог или сродног кључа. Деконструкција патоса националног романтизма или преиспитивање слике о себи и својој судбини која настаје у крајњим српским заједницама означава нову књижевну представу ове врсте знања о историји, а у Петковићевом роману има функцију оснаживања судбинске приче која се збива појединцу. Лишена преиспитања историје и литературе, националне приче и временских планова, повест о Павелу Волкову не би могла да његову дилему о отуђеном животу учини кардиналним питањем судбине. Та дилема у Петковићевом роману не мучи, међутим, само Волкова; она је израз живота у историји, па једнако припада и јединкама и ко-

лективитетима. Не само појединци већ и читави колективитети могу да из једне приче пређу у другу мењајући судбину. У том смислу ваља разумети повест о српском националу који се повлачи пред Турцима и, мењајући императоре, мења сопствену судбину. Уосталом, ова повест је само позадина мутне, низом прича надограђене породичне историје Павела Волкова. Породична историја, произлазећи из велике националне приче, указује да Волков није први у својој породици који мења сопствену судбину. Пре него што он ступи у врт са причама, Волковљев деда мења судбину спасавајући аустријског генерала, а Волковљев отац, док не постане добровољно заточен, што се може разумети и као пародија стварног заточења грофа Ђорђа Бранковића, своју и породичну судбину мења у причама и домишљањима, у фантастичном измишљању историје. Он није учесник историје, али јесте њен фикционализатор.

Петковићев роман, дакле, обухвата много судбина. Он се смело креће од појединачних судбина до националне судбине која се, такође, мења у зависности од историјских околности и политичке снаге нације, од судбина у свакодневици до судбине у историји и политици, од судбине националних тежњи до судбина историјских процеса, од смисла представљања судбине у најбољим делима српске књижевности у последња три века до представљања судбинских питања у српској историографији у истом временском, можда још већем поетичком распону. И по томе се може видети пишчево разумевање да се тема не може издвојити из прича које је окружују и дају јој нарочит значај. Али оно што окупља све теме романа, конституишући се тако као посебна тема и као сабирна жижа, јесте питање судбине.

Позивајући се на *Енциклопедију мртвих* Данила Киша, приповедач *Судбине и коментара* говори да сваки тренутак у времену подсећа на прашуму „чије преобилно, болесно растиње чине безбројне приче". Ако би неко покушао да исприча сву прашуму од прича, суочио би се са немогућим захтевом писања никада довршене опште историје света. „Кад год се покушава исприповедати једна повест, дакле једна прича, чинио то историчар или ма ко други, он покушава проникнути у унутрашњу логику саме приче и по њој установљавати које друге приче јесу за њу битне, макар толико да се морају поменути, који су тренуци интензивног одвијања ње саме, а када она, као уснула, постоји тек у позадини других збивања, ишчекујући свој час", каже приповедач. Управо такав јесте третман свих тема које се јављају у роману и поступак њиховог довођења у везу са причом о судбини. Изабране или епизодне приче отварају могућност постављања судбинске дилеме. „Посао оног ко-

ји приповеда је, дакле, двострук: да у прашуми раздваја тек случајно преплетено растиње, да слути везе корења у дубини, али и да установљава и тачне тренутке бујања из зимског сна", наставља приповедач. Поступак приповедача мора бити, потом, обновљен у чину читаоца, јер је начело селекције нужан извор разумевања.

„Коме се, ма и само делимично и тренутно, указала истинска судбина човекова, тај не може више имати непомућене радости; тај више не може без дубоке жалости гледати на људско остварење које ступа у сунчеву арену, на кривудав пут са знаним свршетком. Састављен само од непроцењивих елемената из непознатих, узвишених светова, човек се рађа да би убрзо постао прегршт безименог и дугог јада, и као такав нестао. И не зна се ни за чију се славу рађа ни за чију поругу пропада", каже Андрић у једном фрагменту из *Знакова поред пута*. Андрић говори о општој судбини човековој, о судбини свих људи која је страшна када се укаже неком појединцу. У Петковићевом роману страшно лице судбине указује се онима који ту судбину живе. Ту више није реч о судбини свих, већ о непоновљивим судбинама које су толико страшније што се указују као јасно индивидуализоване.

Ако постоји воља за променом судбине, има ли тежег приговора који би се судбини могао упутити? Петковићеви јунаци су јединке незадовољне задатом судбином. Они се са судбином или разилазе или у њој непоправљиво пате. Ако је историја у Кишовој *Енциклопедији мртвих* сума свих икада постојалих људских судбина, у Петковићевом роману из историје и велике националне приче помаља се изузетност људске судбине, било да је оличена у Павелу Волкову, који због свога порекла представља оживљено питање о идентитету, поготово што непрестано иде по рубним српским заједницама, било у Павлу Вуковићу, који рубне српске заједнице истражује као историчар пратећи судбинске промене у њима, али неувиђајући — или то чинећи са закашњењем — судбинске тренутке у сопственом животу.

Пре него што ће се сочити са чудном помисли која ће му променити живот, Павел Волков није био склон да се пита о судбини и смислу. Као човек акције, а не контемплације, био је посвећен каријери, па све остало, као што су одлазак у цркву и вера у Бога, оданост цару или љубавне авантуре, представљало је саставни део пожељног понашања официра од каријере. Истина, на почетку каријере Волков показује неке знаке промене: од Павла Стојановича постао је Павел Волков, уместо намењене службе кадетског официра, опредељује се за каријеру морнаричког официра, а код њега је још у детињству

уочено брзо учење страних језика, што је, такође, воља за променом. Међутим, ове промене нису суштинске, већ су у служби Волковљеве амбиције да оствари каријеру и преко ње испуни задату судбину.

Али од тренутка када је први пут помислио „како је све оно што је у животу до тада чинио — као, уосталом, и све оно што ће чинити надаље — необично, чак збуњујуће слично дечјој игри", почиње велики Волковљев спор са сопственом судбином: „Речју, Павел Волков је помислио како је читав његов дотадашњи живот — а без имало наде да убудуће буде друкчије — тек бесмислица којом човек некако испуњава своје време замишљајући да испуњава своју судбину." Јавивши се „као клица неке болести", ова помисао изазива „тренутну малаксалост" у Петковићевом јунаку, али и више од тога: она доводи у питање самоувереност са којом се он препустио својој судбини. Волковљево поређење живота са дечјом игром у којој се зидају градови на песку призива у читалачко памћење један фрагмент од Хераклита, самим тим приповедању судбине продубљује перспективу везујући је и за идеју хибриса. „Људски живот (век) — то је дете које се игра, камичке на табли тамо-амо реда: дечје царство", каже Хераклит који људска мњења уопште зове дечјим играчкама.

Полазећи на најважнију мисију свога живота и суочавајући се у исти мах са мишљу о узалудности, Волков, насупрот ранијој свести о сопственој делотворности, праћеној одсуством проблематизовања себе у свету, почиње да наслућује нејасна збивања „у њему, или ... око њега". Питајући се, потом, „шта је то што му се намеће мењајући лик ствари и ток збивања", Волков поставља можда кључно питање романа. У том питању садржане су судбине појединаца и заједница о којима приповеда Петковић. Мада је дотле „веровао да својим животом савршено управља онако како и писац може веровати да управља својом причом и начином на који је прича", а овим детаљем писац још једном повезује причу и судбину, Волков почиње да се сусреће са све кардиналнијим сумњама и са непознатим и неименованим силама које владају његовом и свим судбинама које познаје. Тако чврстог и предузимљивог Волкова потискују сумњичави двојници, што кулминира у дијалогу који у олујној тршћанској ноћи воде помешани идентитети Павела Волкова као укрштене приче могућих различитих судбина.

Осећајући сопствену удвојеност и присећајући се расправе пароха Викентија Ракића и Доситеја Обрадовића да ли је прави израз човека у оном што је дубоко и нејасно у њему или пак у разуму, Волков је много више заинтересован за питање „шта је он сам" него за питање шта је човек уопште. Спознав-

ши како „постоји граница преко које се сваки човек ломи", Петковићев јунак почиње да верује како је ту задату судбинску границу нужно прећи. Волковљев прелазак ове границе огледа се у томе што се његова осведочена амбиција претворила у равнодушност и у неприхватање судбине која је заменила ранију неупитаност. Волков, рецимо, непрестано разуме непогодне стране своје везе са Катарином Ризнић, поготово када је реч о успеху започете мисије, али, упркос томе, не чини онако како разумева. И у другим стварима Волков зна да греши, али наставља да тако чини, доживљавајући грешке као излазак из затечене приче. У овом поступању насупрот најбољим сазнањима наставља се Волковљев дијалог са Доситејем Обрадовићем и његовом *Етиком* и учењем о моћима људског разума. Налазећи се у кључној улози своје каријере, где доживљава сопствено успење и пад, Волков почиње да домишља реалност и тако ствара нове приче уместо да шаље поуздане, на чињеницама засноване извештаје. Поигравање са судбином официра од каријере, за коју је мислио да му једино припада, наводи Волкова да чини са реалношћу оно што је његов отац већ радио са историјом. Отуда Волков долази до приче Корта Малтежанина о врту у Венецији где човек коме досади прича у којој је, „прича која се зове живот", прође кроз врата и изабере причу која се зове судбина.

Према вратима од приче или вратима од судбине креће се и Павле Вуковић, други, паралелни главни јунак *Судбине и коментара*. Вуковићем је, такође, овладало волковљевско осећање о погрешном животу: „Када сам је упознао, већ сам слутио да је цео мој дотадашњи живот погрешан и глуп." Постајући суштинско питање његовог живота, Вуковићева сумња испитује колико човек, мимо других људи и познатих и непознатих сила, влада својом судбином, шта човек чини због себе, а шта због очекивања других. Дуго притиснут свешћу да му се „у животу све касно дешава", Вуковић упознаје и силе које витлају сваком судбином и силе идеолошке репресије које у тоталитарном свету XX века, више него икада раније, јединки ускраћују „право на свој живот, на сопствену причу", дакле, на приватност као нужан услов било ког избора. „Неко је, годинама пре мене, знао како би мој живот могао да изгледа", бележи Вуковић искуство које је обележило његов живот и живот заједница (југословенска и мађарска) у којима се он креће.

Павлу Вуковићу непрестано измичу жељене, могуће, сопствене приче. Њему је као историчару, више него икоме од Петковићевих јунака, доступна прича о грофу Ђорђу Бранковићу и његовом великом прегнућу да промени сопствену судбину и причу мењајући, при томе, и историју Срба и света.

Међутим, Вуковић од приче из историје ништа не учи. Можда и зато што му се, попут грофа Charnoevicza, његовог пештанског саговорника усред крвавих уличних борби, његова прича уопште не свиђа, али то пасивно надокнађује „ишчитавајући толике туђе". Подсећајући саговорника на узбуркану историју XX века и за људски век пречесте промене које су наступиле у њему, гроф Charnoevicz, на чије порекло од српског циона опоминье још само мађаризовани облик презимена, казује о суштинским променама, променама „самих правила по којима се све ово збива". У идеји да промене морају да буду суштинске да би уопште биле жељене преплићу се две приче Петковићевог романа можда и непосредније него у великим тематским повезаностима. Вуковић се, на крају, не усуђује да промени сопствену причу; врло често долази на њен руб, до претпостављеног, симболичког врта, али никада не прелази границу. Могло би се, додуше, рећи да Вуковићев одлазак у манастир представља некакву промену приче. То је, свакако, тачно, али симболичка промена имена знак је и симболичне промене приче: она је дошла сувише касно, после свега што се догодило, да би имала суштински карактер.

Суочени са својим судбинама, тако одговарају Павел Волков и Павле Вуковић. Међутим, то нису једини изазови судбине у роману Радослава Петковића, па нису ни једини одговори. Прихватајући живот и судбину такве какви јесу, Катарина Ризнић даје прагматичан одговор: „Будимо захвални судбини за оно што ипак добијамо, ма колико хтели више, али такав је живот, не вреди роптати, то је живот." Искусни Јово Куртовић, пак, пита се о могућности среће, додајући „да нема живог човека који се то, бар једном у животу, није упитао". Није случајно што ово питање Куртовић поставља тек када је измењен заточењем. Можда тог питања, ни одлучности која се помаља иза њега, не би било да Куртовићево искуство није спознало обрисе живота у затвору. С друге стране, свестан да збивања у животу теку мимо његове воље, Волковљев посилни верује да се о судбини не треба питати. Сличну преданост судбини испољава и капетан руске морнарице Иван Војнович, који се опредељује за притајивање, а не за борбу против судбине.

На другој страни, Доситеј Обрадовић одлази у Србију упркос томе што се вести које отуда допиру не подударају са његовим очекивањима. Обрадовићев полемички саговорник из Трста, парох Викентије Ракић, налази се пред вишеструком раскрсницом. Осећајући „да нешто није у реду са његовим животом", Ракић је постао свештеник, али се у једном тренутку наново нашао пред дилемом о смислу. Пре свих других Петковићевих јунака за промену животне приче опредељује се

Корто Малтежанин, а то чини и мали са брода „Св. Никола" убијајући свог злотвора.

Индивидуализујући судбину и издвајајући је онолико колико је то могуће из окриља великих судбинских тема, Петковићево приповедање чини и нешто више од тога: оно индивидуализује и избор судбине. Само тако судбина постаје прича, а прича приповедање судбине.

ЗОРАН КОНСТАНТИНОВИЋ

ФЕНОМЕНОЛОШКИ МОСТОВИ ОД КЊИЖЕВНОСТИ ДО ФИЛОЗОФИЈЕ И ЕСТЕТИКЕ

Прилог скици стваралачког рада Милослава Шутића

Рекао бих, из личног искуства, да бављење неким теоријским проблемом везаним за уметност, коликогод оно можда и изгледало сувопарно-научно, може уродити готово истим онаквим уживањем које осећамо и при непосредном доживљају уметничког дела. У време када је наш уметнички приступ свету још у потпуности био заокупљен тежњом да се сав живот сведе на колективне облике његовог организовања, мене су неодољиво почели привлачити одјеци филозофије која је трагала за местом човека-индивидуе у свеобухватном појму Бића, као вечног трајања и никада неизмерљивог простора. А у том феноменолошко-онтолошком приступу, или, како је поједностављено назван, егзистенцијалистичком виђењу света, посебно ме је заокупљало питање би́тка уметности, питање суштине књижевног дела, да бих кренуо од сазнања да то дело није књига коју сам пожелео видећи је у излогу, и, прикупивши паре, успео и да купим, већ заправо онај *естетски предмет* који се хармонично обликује у мени док ту књигу читам. Као сазвучју низа елемената: гласовног вибрирања, значења и опредмећивања у радњу, томе предмету ће последњи и крајњи облик дати моје личне асоцијације, које носим у себи као сећања, доживљаје и искуства, а које у току ове лектире одједном оживљују из сфере потиснутости и полузаборављености.

Број оних који су се тих година у нас у свом методолошком настојању угледали на овакву могућност приступа био је

занемарљиво мален, но заједничко интересовање тим више их је зближило. А онда су почели да им се придружују припадници млађе генерације, која је управо била стасала. Један од најдаровитијих и највреднијих међу њима био је Милослав Шутић, те одонда није престало моје интересовање за све што је написао. Драгоценост његових прилога састојала се и састоји се још увек у томе што је овај феноменолошко-онтолошки приступ у његовом случају нашао своју примену у тумачењу поезије наших песника. Без претензије да идем неким хронолошким, рефератским редом, подсетио бих само на Шутићеву књигу *Слика света у поезији Момчила Настасијевића*. Ова драгоцена студија, не само што нам кроз танане анализе приближава *слику света*, захваћену поезијом овог песника, слику која је резултат песничке феноменолошке редукције и суштински део песникове свести, већ је несумњиво и значајан прилог дискусији која се води у вези са настојањима да се дефинише веома разуђен појам слике. Шта је заправо слика у поезији, у литерарном тексту? У чему је разлика између *слике о свету* и *слике света*? Шутић је на ово питање одговорио на тај начин што слику света везује за субјективни моменат, с тим што у оваквој субјективности не види само тренутан, пролазни чин, већ укључује управо и песников поглед на свет. Слика света била би, према томе, превасходно онтолошки појам, она је уткана у би́так као време и простор у њиховом неизмерљивом постојању, док би слика о свету заправо означавала егзистенцијалну категорију, временски ограничено трајање у бескрајном трајању, *ту-битак* у би́тку, како су егзистенцијалисти волели да говоре, кујући термине на свом тешко схватљивом језику. Но, Шутић се не повлачи у беспуће егзистенцијалистичке терминологије, већ јасно и разговетно повезује општу *слику света* са *доживљајем*, што га подстиче да размисли о теорији доживљаја, а при чему га Хусерлово поимање доживљаја не задовољава. Не може доживљај искључиво бити акт наше „чисте" свести, како учи Хусерл, јер таква свест никако не разрешава питање *естетског доживљаја*. Прелепо је пратити Настасијевићево откривање света на које упућује Шутић. Свет код овог нашег песника, тумачи Шутић, постоји као слика света у тројаком значењу, компонованом као мозаик од елемената првобитне религије, тј. од прехришћанског културног предања, затим од хришћанске религије и култа, то јест од посебног мита, који се развио у крилу хришћанске цркве, те, у трећем, временски најновијем значењу, од Декарта наовамо. Зато се оваква слика света подједнако доживљава и као архаична и као старохришћанска, али, у исто време, и као савремена.

Ова занимљива сазнања нас подстичу да останемо код овог питања и да из великог броја Шутићевих радова посвећених проблему доживљаја издвојимо ону његову студију у којој се овај проблем покушава уопштити. Она носи наслов *Нацрт за теорију доживљаја*. У тој студији Шутић коментарише Хајдегерово дискурзивно поимање света, а то значи поимање које свету жели дати јединствен, рационалан смисао, да би насупрот томе, наш аутор, можда и несвесно подстакнут сопственим словенским изворштима размишљао о митским димензијама света и њиховим естетским садржајима. Дискурс Хајдегерових размишљања, закључује Шутић, по својој природи крајње рационалан, не може довести до целовите слике света, већ овакву целовитост једино сазнајемо из митске димензије, интуицијом а не разумом, уметничким докучивањем.

У време када се у нас, после идеолошких одбацивања Хајдегерових поставки, стало тим некритичкије прихватати све што је овај филозоф рекао и што се мислило да је рекао, Шутић је у мојим очима нашао праву меру да прихвати од страног узора оно што ће бити несумњив допринос ширењу методског поступка, но уједно и да се непретенциозно а ипак зналачки огради од сваког некритичког преузимања, било да је реч о Хајдегеру односно о неком од његових следбеника, о Мерло-Понтију, на пример, или о Фукоу. На тај начин, он долази до лепих сазнања о доживљајној субјективности у општој слици света, о егзистенцијално-онтолошком статусу доживљаја и о структури таквог доживљаја. Постоји, свакако, реалан доживљај, каже Шутић, и он је по природи својој *интенционалан*, усмерен на нешто, но постоји и *трансцендентални* доживљај, а управо тај доживљај јесте у суштини својој и *естетски* доживљај. У њему су присутни како инспирација тако и интуиција и емпатија, но такође и сећања, подсећања и присећања, па и замишљање као основа имагинације, и све ово се огледа у уметничком делу. Према Шутићу, естетски доживљај условљава постојање и *структурног* доживљаја, и *рецептивног* доживљаја, па тако повезује сва уметничка дела — почев од њиховог настајања, до њиховог коначног остварења а потом и њиховог деловања — и, уједно, све субјекте који долазе у додир са тим делима; зато би се о естетском доживљају могло говорити као о *доживљајном контексту* уметничког дела.

Настојање да се проблематика доживљаја ослободи како психологизирања тако и искључиво хајдегеровског онтологизирања, основно су опредељење Шутићевог методолошког приступа. Држећи се оваквог опредељења, он појединим терминима даје „оштрије" контуре, пре свега *слици*, но такође и *архетипу, симболу* и *метафори*. Архетип и симбол, каже Шутић,

репродукују се како у сликама тако и у метафорама, при чему слику ваља објаснити из нагона и интуиције, док је метафора резултат одређеног акта наше воље. Он даје свој допринос дискусији о значењу појма „номиновања", давања имена предмету, сматрајући да је у питању непосредан додир песничке речи са објектом, и да се у том додиру песничка материја уздиже до нивоа трансцендентног, редуктивног, ноематског и, на крају, онтолошког смисла. Но, Шутић уводи и посве нове термине као, на пример, „лирску енергију". Она је у исто време и основни доживљајни облик и врховни композициони принцип, а до израза долази кроз детаље који нису оптерећени неким чврстим, претходно изграђеним мисаоним концептом. Овај термин Шутић тумачи на примеру поезије Драгана Колунције, онако као што за основну слику у поезији Алека Вукадиновића, као најприкладнији, види термин „слика-грозд", или, као што, тумачећи поезију низа наших песника, од Диса, Дучића и Црњанског до Бранка Миљковића, Љубомира Симовића, Вите Марковића, слично, а увек посебно, феноменолошки, одређује суштину те поезије.

Ова толико драгоцена сазнања ширила су се и продубљивала са сваком новом Шутићевом књигом, које су се надовезивале на пету његову књигу — *Поезија сликовног исказа*. А те нове књиге су носиле наслове: *Поезија и онтологија*, затим *Лирско и лирика* и две следеће: *Одбрана лепе душе* и *Визија двоструко укорењена*. Ову „двоструку укорењеност" непрекидне методолошке визије која га је покретала и покреће, Шутић види како у феноменолошком трагању за сликовно-појмовном двослојношћу песникове речи, тако и у феноменолошком откривању оног крајњег, архетипског језгра, које је неминовно садржано у свакој имагинарној мисаоној структури.

Током последње деценије XX века Шутић наставља и заокружује раније започете и нове видове свога стваралаштва. Да би се стекао увид у овај период његовог рада, треба се поново вратити његовом основном методолошком појму — *слици света* — која има онтолошки статус. За овај појам аутор се определио већ у својој првој књизи *Мисао која не одустаје*, објављеној 1971. године. Касније ће наведени појам доживети своју еволуцију, да би, коначно, схематски распон слике света, заснован на Кантовом поимању схема као „живих сила", добио овакав поредак: схема *хоризонталне слике света*; схема *вертикалне слике света*; однос *човек—свет—човек*; схема *језик—свет*; схема *структурна зона—инспиративна зона*; схема *књижевна слика—структурна рâван*. Прве три схеме, према Шутићу, обухватају објективни свет, док се у оквиру три преостале схеме има у виду однос књижевног дела према том свету и такозвана

„чиста" структура тога дела. Шутић је уверен да се помоћу наведених схема може приступити сваком књижевном делу, с тим што у одређеним моментима неке од тих схема имају водећу или пресудну улогу.

Полазећи од наведених схема, из којих проистиче закључак да аутор не прихвата феноменолошке и структуралистичке ставове о потпуној самосталности књижевног дела, Шутић је формирао своја научноистраживачка и стваралачка опредељења, која су, поред чврсте методолошке утемељености, увек подразумевала и аналитичку, интерпретативну компоненту. Током последњих десетак година, из *слике света* којом су условљене наведене схеме, проистекла су два основна Шутићева научноистраживачка опредељења: *естетичко* и *архетипско*.

Како у једном интервјуу каже Шутић, схема, или однос *човек—свет—човек* може се сматрати основном схемом условљеном сликом света, јер се у оквиру ове схеме дешава преображај света у књижевно дело. Тај преображај естетичке је природе, јер у њему основну улогу има *естетски доживљај*, испољен у својој трострукој функцији *стваралачког, структурног* и *рецептивног* доживљаја. Зато је, према Шутићу, естетички приступ књижевном делу један од најважнијих и најобухватнијих приступа, што ће доћи до израза у његовој књизи са врло лепим насловом, *Ветар и меланхолија*. Уводни текстови у овој књизи су у знаку ауторовог испитивања *природно лепог*, овде сагледаног у оквиру односа објективних појава: ветра и снега, и субјективних стања: меланхолије и сањарења. Ови текстови, писани поетским стилом, представљају успео покушај сједињавања поезије и науке, као проблема непрекидно актуелног од првих грчких филозофа па до наших дана. Естетички приступ не само књижевним већ и другим, пре свега ликовним уметничким делима, обележио је и раније фазе Шутићевог истраживања. У том смислу, њега су посебно интересовале поједине естетичке категорије. Из таквог интересовања проистекле су његове књиге: *О дирљивом, Лирско и лирика, Одбрана лепе душе*. Ова последња, можда најважнија Шутићева књига, поред увида у историјску перспективу појма „лепа душа", садржи изнијансирано ауторово испитивање овог феномена у низу дела тематски везаних за патријархални живот, а међу тим делима посебно место заузима у свету позната српска народна поезија.

У књизи *Ветар и меланхолија*, Шутић је извршио систематизацију целокупног претходног сопственог естетичког искуства. Овај подухват остварен је у студији *Прилог заснивању филозофије и естетике књижевности*, која садржи исцрпна, полемички интонирана и богато документована објашњења једне

још увек недовољно конституисане дисциплине, по Шутићевом мишљењу врло плодотворне у тумачењу књижевног дела. Да је аутор у праву, показују друге аналитичке студије у Шутићевој књизи, међу којима и две које упућују на неоткривене елементе естетичке димензије стваралаштва најзначајнијих српских писаца XX века — Иве Андрића и Милоша Црњанског. И у осталим радовима ове књиге разматрају се естетички проблеми везани за поједине књижевнотеоријске појмове у делима значајних српских писаца XX века — за „матерњу мелодију" (Момчило Настасијевић), „телесну екстазу" (Растко Петровић) и „апсолутну поезију" (Бранко Миљковић).

У Шутићевој *Антологији модерне српске лирике (1920—1995)*, која је објављена на енглеском језику, а ускоро се очекује њено издање на српском језику, и која је од великог значаја за српску поетологију, такође је дошла до израза естетичка оријентација овог аутора. То потврђује сам наслов обимног, студиозног предговора овој антологији: *Естетички приступ модерној српској лирици*, а естетички критеријуми потврђени су и ауторовом одлуком да врло разноврсну модерну српску лирику тумачи полазећи од појединих естетичких категорија, међу којима је на првом месту *лирско*, али у које он убраја и низ песничких праваца. Шутићев предговор *Антологији модерне српске лирике* је убедљиво заснована историја те лирике, а *Антологија* у целини по мишљењу критике, има све одлике капиталног дела.

Однос *човек—свет—човек*, као схема условљена сликом света, за Шутића је значајан и по томе што се у његовим оквирима научни рад овог стваралаца употпуњује његовим ликовним и песничким делима. У том смислу, ауторов циљ је једна *лична естетика*, као резултат његовог става да је естетика истовремено и наука и уметност. Наиме, по Шутићевом мишљењу, „естетичар мора бити интелектуално стабилан као научник и сензибилан као уметник". И у Шутићевом ликовном раду, исказаном опредељењем за цртеж, који је његова преокупација више од четрдесет година, и у његовој поезији, долазе до израза *архетипови*, као фолклорни, митски и религијски обрасци. Шутићев ликовни рад ослања се на широк круг архетипова из грчке митологије, хришћанске религије и српског народног стваралаштва. Зато се може рећи да архетипови битно мотивски одређују сва три основна Шутићева ликовна опредељења: *лирски цртеж*, заснован на згуснутим или разређеним истанчаним линијама; *експресионистички цртеж* и *геометризовану форму*. Објавио је једну запажену монографију цртежа — *Цртежи руке која пише*.

Шутићева поезија је наглашено архетипски утемељена. У његовој првој збирци песама са цртежима, *Витлејемска звезда*,

заступљене су *божићне песме*, у којима се, као и у божићним причама, архетипско Христово рођење повезује са обичајима свакодневног патријархалног живота. Оваквим прожимањем архетипова и сеоског живота у непосредном додиру са природом обележене су и друге објављене и необјављене Шутићеве песничке збирке, као што су те збирке увек обогаћене ауторовим ликовним радовима.

Свој научни однос према архетиповима најпотпуније је исказао у најновијој књизи *Књижевна архетипологија*. И док је његов ликовни и песнички рад, како смо видели, условљен односом *човек—свет—човек*, да би га, као естетичку чињеницу, такође битно одредили архетипови, дотле се, по његовом мишљењу, научни приступ архетиповима везује за поменуту схему *структурна зона—инспиративна зона* у оквиру његовог основног методолошког појма: *слике света*. Наглашавајући, у *Уводу* за ову књигу, да архетипска оријентација у његовом научном раду има дубље корене и да је у дослуху са том оријентацијом већ написао више аналитичких текстова, Шутић у тој књизи полази од става да архетипска критика, којом су се бавили превасходно англоамерички аутори, није довољно и убедљиво методолошки заснована. Зато он настоји да, по први пут, архетипско критичко опредељење уздигне до једне посебне дисциплине науке о књижевности — *књижевне архетипологије*. Да би се то остварило, по Шутићевом мишљењу, неопходна је детаљна анализа Јунгових схватања архетипа, у оквиру дубинске психологије, естетике и филозофије овог значајног мислиоца. У обимној студији, која се нашла на уводном месту Шутићеве књиге, аутор остварује ту анализу, да би, полазећи од Јунгових ставова, дошао до основних претпоставки једне књижевне архетипологије. У другом, аналитичком делу своје књиге, Шутић те претпоставке примењује на дела српске усмене и писане књижевности, сагледавајући поједине архетипске обрасце (*људска градбена жртва, жртвено јагње, глад, анђео*) у широком компаративном контексту. Његова *Књижевна архетипологија* драгоцен је истраживачки рад, који уноси доста новина у науку о књижевности и који, поред откривалачке методолошке усмерености, на интерпретативном плану значи ново сагледавање дела српске књижевности у архетипском, односно фолклорном, митском и религијском контексту.

Поменули смо Шутићеву књигу *Визија, двоструко укорењена*. Стваралачка оданост оваквој визији учинила је да је Милослав Шутић незаобилазно присутан у оној сфери где се у нас настојања теоретичара књижевности обједињују са трагањем естетичара за оним што је лепо и са докучивањем филозофа о смислу који нам дарује лепота. Као руководилац про-

јекта „Теорија књижевности” у Институту за књижевност и уметност, пројекта широко отвореног за сва нова теоријска кретања у свету; као истраживач који је, пратећи та кретања, више пута боравио у Паризу и Москви, и као један од 25 редовних чланова угледне међународне Независне академије за естетику и слободне уметности, чије је седиште у Москви, Милослав Шутић ће сигурно и даље значајно доприносити новим сазнањима о нашој књижевности и међународној афирмацији наше науке о књижевности.

МИЛОСЛАВ ШУТИЋ

НАСТАЈАЊЕ КАО ПОСТОЈАЊЕ

Генеза, структура и смисао песме „Плач” Момчила Настасијевића

Када су 1991. године коначно штампана *Сабрана дела Момчила Настасијевића* (у овом подухвату треба посебно уважавати прегалаштво и научну доследност приређивача Новице Петковића) проучаваоце тих дела нарочито је заинтересовало прегледно објављивање свих верзија појединих песама, приповедака и других жанровских облика овог писца. Већ на први поглед изненађује велики број тих верзија, што јасно показује колико дуго је трајао и како је високим напоном ауторове пажње контролисан процес настајања појединих Настасијевићевих књижевних дела. А управо та чињеница нарочито је важна с обзиром на Настасијевићеву књижевну, превасходно песничку форму, као најособенији пример сажетости или елиптичности у читавој модерној српској лирици. Показује се колико је било потребно лексичких и синтаксичких интервенција, тематских и формалних скраћивања или проширивања, да би се стигло до последње, коначне, и, с феноменолошке тачке гледишта, једино легитимне варијанте текста. И та, коначна верзија Настасијевићевог текста, готово по правилу загонетна, може нам бити много јаснија и ближа захваљујући верзијама које су јој претходиле. У једном општем смислу обелодањено настајање Настасијевићевих текстова уклапа се у општи контекст односа између процеса и коначних облика проистеклих из тих процеса. Али, макар колико било корисно упознавање са процесом настајања једног облика, оно никада не може пружити потпун одговор на питање о свим димензијама тога облика. Једноставно, коначни облик увек доноси и нешто ново што

процес његовог настајања није, нити је могао садржати, до краја предвидети. Ово су имали у виду неки од филозофа усредсређених на испитивање односа „процеса и реалности" (Вајтхед), али, можда је још више обавезујуће за естетичаре и теоретичаре књижевности, који, нормално, теже сагледавању целине стваралачког процеса. У том смислу, руске формалисте, који су поступак прогласили „једним јунаком" науке о књижевности, не може поштедети критика провоцирана њиховом очигледном методолошком једностраношћу.

Уз напомену да су за тумачење књижевности додатно интересантни аутографи појединих књижевних дела, обратићемо пажњу на један такав Настасијевићев аутограф (у питању је песма *Плач*) који је објављен у првој књизи његових *Сабраних дела* и у којем су, на једном месту, јасно видљиви и процес и реалност једног књижевног дела. Зато се, имајући у виду овај аутограф, може истовремено говорити о генези и структури, односно о смислу и целовитом бићу Настасијевићеве песме. Објављивање аутографа Настасијевићеве песме *Плач* важно је из неколико разлога. Најпре, имамо у виду оно од чега у сваком језичком уметничком делу зависи све остало — текст — као облик чулног постојања тога дела на папиру, који нас једино води до његовог укупног смисла. У том тексту, посебно када је у питању песма и посебно када је реч о песнику који нас овде интересује, важно је свако слово, сваки песнички знак. Тако је уопште у поезији: сетимо се студије Богдана Поповића *Једна критичка анализа* у којој аутор сматра да би стих Војислава Илића „Гробнице канова силних трава је висока сплела" био бољи ако би његова завршна синтагма гласила „високо сплела", односно ако би се слово „а", на крају речи „висока", заменило словом „о". Тако би један прилог заузео место придева, чиме би се, по Поповићевом мишљењу, добила већ готова, лепша слика *високо сплетених гробница*, на коју поменути придев „висока" не упућује непосредно. У поменутој Настасијевићевој песми, такође је реч о једном слову, опет слову „а", али не о замени тог слова неким другим словом, већ о његовом непостојању или постојању, односно о нашој одлуци да га, на основу аутографа песме, сматрамо постојећим, коначно песниковом руком написаним, или, пак, написаним па онда прецртаним. Наиме, у питању је друга по реду реч у петом стиху Настасијевићеве песме *Плач*, која се, на основу аутографа те песме, *узета сама за себе*, зависно од нашег утиска о постојању или непостојању слова „а" у тој речи, може читати на два начина — „крави", или „крви", односно „слеђена крави река", или „слеђена крви река".

Пре него што се изјаснимо о претходној дилеми, постављају се још нека питања, која се, полазећи од аутографа Настасијевићеве песме *Плач*, везују за генезу, структуру и смисао те песме. Приређивач Настасијевићевих *Сабраних дела* каже да је песма *Плач* „недовршена", као и да се сматра да је у питању „последња Настасијевићева песма (књ. 1, 612). Закључак о *Плачу* као (могућној) „последњој Настасијевићевој песми" приређивач изводи описујући аутограф те песме: „Испод дописано руком по свему судећи Светомира Настасијевића: 1937. г., Београд". Затим у загради: „Последња песма М. Настасијевића" (књ. 1, 675). Поред описа аутографа, приређивач наводи и податак да је песма *Плач* објављена 1978. у књизи: Ђорђе Поповић, *Љубави срйских йисаца*, друга књига, „Градина", Ниш, стр. 165, као и да је Ђ. Поповић „пети стих прочитао и објавио као *слеђена крви река*, па је са таквим стихом касније песма и прештампавана".

Закључак о *Плачу* као „недовршеној" песми може да има неко упориште у аутографу те песме, али се, по нашем мишљењу, такво упориште све више губи уколико се од аутографа иде у правцу коначног, штампаног облика те песме, њене структуре и њеног смисла, као и чињенице да је, највероватније, у питању последња Настасијевићева песма. Аутограф ове песме, како се то јасно види, настајао је заједно са песниковим цртежом, или у склопу тога цртежа, што су, иначе, многи песници често чинили. Ликовни рад песников (можда шумовита обала неког речног тока) смештен је у врху листа папира на коме је песма написана, спуштајући се дуж леве стране тога листа тачно до средине рукописа песме, тако да је тај рукопис просто „уденут" у средњи, празан део цртежа, а сам наслов *Плач* готово да је „заплетен" у доње линије средњег, најужег дела ликовне структуре. Сам текст Настасијевићеве песме, с леве стране оивичава једна лелујава линија, која зачиње у првом, великом слову прве речи те песме: „Плачем". Та линија, при дну, једним потезом овалног кретања навише и наниже прекрива последње, претходно исправљене стихове песме, да би ти исправљени стихови на крају били написани врло чисто, без и најситнијих накнадних интервенција.

И првих пет стихова песме прекривено је таласастим, лаганим, дискретним потезом пера, идући одозго наниже. Јесу ли, можда, ове таласасте линије, независно од појединих прецртаних речи, саставни део Настасијевићевог цртежа продуженог на песму, у којој се посредно указује управо на протицање, односно на *таласање* реке? И да ли се, онда, на основу наведених графичких интервенција, независно од исправки поједи-

них речи или слова, може закључити да је Настасијевићева песма *Плач* „недовршена”?

Пре него што одговоримо на ово, последње питање, морамо се вратити претходној, почетној дилеми у вези са аутографом поменуте песме, односно са постојањем или непостојањем слова „а” у другој по реду речи из петог стиха те песме. Подсећамо: да ли је у том стиху Настасијевић написао реч „крави” или „крви”, што је, нормално, битно за коначну, штампану верзију песме, коју ћемо навести. И у овом случају, на први поглед, јавља се делић сумње да ли се, можда, потезом песниковог пера разлило мастило, испуњавајући потпуно кружницу слова „а”, или је, пак, то слово накнадно прецртано? Ову дилему, међутим, одмах разрешава претходно написана, па прецртана, али јасно читљива реч „раскравила”. Дакле, Настасијевић се коначно определио за реч „крави”, као скраћеницу речи „раскравила”, а не за реч „крви”. Зато је приређивач Настасијевићевих *Сабраних дела*, имајући пред очима аутограф који јасно сведочи о фазама писања једне песме, исправно поступио, наводећи пети стих у штампаној верзији песме *Плач* као: „слеђена крави река”. Али је, опет, у последњем стиху те, штампане верзије направљена једна акценатска грешка — уместо апострофа између два слова у претпоследњој речи песме („к’о”), из песниковог аутографа, стављен је дугосилазни акценат на слово „о”, прикључено слову „к”: „кȏ”. Иако не драстична, ова грешка мора се исправити, јер мења у поезији веома важну интонацију. Ево сада, уз поменуту исправку, коначне штампане верзије Настасијевићеве песме:

ПЛАЧ

Плачем,
као низ реку
ūуца на дуūши лед.

Плачем,
слеђена крави река,
ūуца на дуūши лед.

Собом до дна себе
зариūи се к’о мач.

Ако ову, коначну верзију Настасијевићеве песме пажљиво прочитамо, закључујемо да та песма не само што није „недовршена”, него она, као језички и смисаоно заокружена целина, као специфичан облик добро познате елиптичности овог

песника и као, вероватно, његова последња песма, у одређеном смислу указује на магистралну линију његове поезије. Да бисмо све ово доказали, морамо, полазећи од неких општих ставова Настасијевићеве поетике, приступити целовитој интерпретацији његове песме *Плач*, укључујући и, посебно занимљиве, компаративне аспекте те песме.

Повезивање природних појава са човековим душевним и духовним стањима, једна је од доминантних одлика Настасијевићевог песништва. У тој повезаности, овај песник никада не остаје само на чулним утисцима о свету који нас окружује. Појаве тога света увек добијају песничку надградњу, почев од поредбене сликовности и метафорике, до симболике. Настасијевић је симболиста у овом, али и у једном дубљем и ширем смислу — у смислу његовог везивања природних појава за духовно-стваралачки контекст фолклора, религије и мита. Песму *Плач* отвара поређење „плакања" песничког субјекта са реком. Ово поређење необично је у језичком и упечатљиво у сликовном погледу. Полазећи од језика, наиме, констатујемо да овде није у питању статично (именичко) већ динамично (глаголско) поређење. Такво поређење проистиче из песниковог уочавања сличности између рођења суза и протицања воде. И у једном и у другом случају, реч је о води, било у облику издвојених капљица, било, пак, у форми сједињене водене масе. Намеће се утисак да су на овакво песниково поређење утицали фолклорни обрасци: „плаче као киша"; „лије сузе". Али је песник уместо водених кретања из ових образаца имао у виду онај који их и обимом и количински превазилази — највећи водени ток, односно ток реке. Тиме је постигнут утисак о максимално хиперболизованом плакању, о плакању највеће обилности и интензитета.

Првим стиховима Настасијевићеве песме, међутим, назначена је и поредбено појачана само сликовна димензија једног егзистенцијалног чина — плакања. Узроци, карактер и укупни смисао тога чина у овим стиховима још увек нам нису познати. У то подручје уводи нас тек следећи стих песме *Плач*: „пуца на души лед". Овај стих, наиме, подразумева не само чисто сликовну и метафоричку димензију плакања, већ и његову *вишеструку* симболику — општу симболику „леда", симболику леда „на души" и симболику „пуцања" тога леда „на души".

У општем симболичком систему заснованом на вези природних појава и човекове субјективности, лед превасходно упућује на оно што је чисто *рационално*. А квалитет који условљава ово упућивање је *хладноћа*, буквална (лед) и „хладноћа", у преносном смислу (разум). Метафоричка и симболичка „хлад-

ноћа" као психички квалитет има неколико нијанси: хладнокрвност, логичка доследност, прорачунатост и, понајвише, безосећајност. У литератури се често симболички користе не само поједини елементи природе него и контрасти тих елемената. Тако је, уз неколико других, природних, контраст заснован на „леду" и „пламену" Пушкину послужио да „одслика" две у потпуности психички различите личности: Онјегина и Ленског. Аспекти симболике везане за лед, на коју упућују стихови „пуца на души лед" и „слеђена крави река", из Настасијевићеве песме, могу нам бити јасни само ако имамо у виду одређене елементе Настасијевићеве поетике. Та поетика, највише експлицитно исказана у младалачким *Есејима* и *Мислима* овог песника, има наглашену филозофску, естетичку и психолошку димензију, што је, међутим, врло ретко исказано упутницама на поједина филозофска имена, правце, или естетичке теорије. Несумњиво је у питању један облик стваралачке изворности, свесно или несвесно лишене коначне филозофско-естетичке, теоријске систематизације, што, опет, када је реч о значајним писцима, није редак случај. (У том погледу, код нас је Настасијевићу сличан Андрић.) Али, ако је Настасијевић своје есејистичке текстове лишио упутница, ми смо дужни да сами пратимо поједине асоцојације проистекле из тих текстова, поготово у овом моменту потребе да протумачимо наведене, али и остале који следе стихове његове песме *Плач*. Те асоцијације, зависно од времена читања и наших сазнања, иду у различитим правцима, што несумњиво сведочи о изворном богатству Настасијевићевих есејистичких текстова. Тако, закључујемо да овај писац, као и немачки филозоф који је први употребио реч „естетика", Баумгартен, има велико поверење у чулно сазнање. Настасијевић, као и Кант, разликује *ум* од *разума*, иако ову разлику не изводи терминолошки, али га од познатог филозофа одваја потпуно неповерење у *суђење*. А ово неповерење приближава га једном другом, у његово време значајном филозофу — Хусерлу. Одустајући од разума, јер он све „разорава својим анализама", Настасијевић се коначно не опредељује ни за чула, ни за разум, већ за нешто треће, за „доживљај сазнања", који најпотпуније долази до израза у *интуицији* — појму у време настанка његових *Eceja* и *Мисли* посебно актуелном под утицајем филозофских ставова и естетичких теорија Бергсона и Крочеа. Али је, опет, Настасијевићево схватање интуиције ближе Хусерловом схватању овог појма, као јединог „инструмента" непосредног увида у *суштине*. Природна је ова сродност, јер су суштине најважнији елеменат структуре Настасијевићеве поезије, што овог ствараоца уводи у круг најзначајнијих песника-есенцијалиста у европској поезији XX века. Такође,

Настасијевић у оквиру психе, уместо подсвести на којој инсистира Фројд, највећи значај придаје *несвесном*, које се умногоме подудара са Јунговим *колективно несвесним*, колевком *архетипова*, што ће, опет, наш песник описно, али не и терминолошки потврдити.

За Настасијевића је, дакле, интуиција најважнији стваралачки и сазнајни принцип. Зато са пуно оправдања можемо рећи да наведени стихови: „пуца на души лед" и „слеђена крави река" значе „пуцање" разумских „окова" на души (срцу), аналогно пуцању леда на реци, и ослобађање „тока" интуиције из тог срца, као што вода слободно отиче после пуцања леда на свим воденим токовима. Јер, за Настасијевића, „интуиција је поток који извире из срца а протиче кроз главу".

Наведене закључке, међутим, треба схватити као могућно објашњење само једног симболичког слоја Настасијевићеве песме *Плач*. И прва и друга строфа те песме, наиме, започињу стиховима које чини само једна реч, један исти глагол у истом облику: „Плачем". Каквом симболичком контексту овај глагол припада и који су његови коначни смисаони домети? Према Настасијевићевим речима из *Разних опаски*, „постоје ствари посредно природне и непосредно природне: прве је створила свест и разум, друге несвесност. — Свесно је творевина несвесног". Ако овај став доведемо у везу са паралелизмом леда и разума, онда можемо закључити да, поред разума као, фигуративно речено, „леда" „на души", или као нечега што је, према Настасијевићу, „посредно природно", дакле, што је ближе површини и разумљивије, могу постојати и други, у буквалном и преносном смислу леду слични облици. Настасијевићево стваралаштво у целини показује да би један такав облик, пре свега, могла бити *зебња* (брига, страх) — дакле, психичка стања која Хајдегер сматра основним, најважнијим „егзистенцијалима", која су у оквиру Јунговог архетипа „сенке", као „теснаца" психе, и која, у складу са Настасијевићевим ставом, проистичући из несвесног, као „непосредно природна", коренска, изворна „ствар", могу јаче од разума да „стежу" душу. Поред тога, етимологија речи „зебња", најпре, буквално подразумева оно на шта и лед упућује: „осет хладноће", „дрхтавицу од студени". Зато би се „пуцањем леда" (зебње) „на души", или потискивањем онога што реч „зебња" фигуративно подразумева — забринутости, слутње, страха, страховања — могао појавити „плач" који би овде, пре свега, имао функцију *катарзе*, душевног олакшања. Ово би било у складу и са психолошким теоријама и са једним животним, фолклорним искуством: „Исплачи се па ће ти бити лакше!"

Ако овако размишљамо, чини нам се да смо, увидом у симболичку слојевитост цитираних стихова Настасијевићеве песме, доказали завршеност и целовитост једног, највећег сегмента те песме. Преостали су, међутим, последњи стихови песме *Плач*: „Собом до дна себе / зарити се к'о мач", који као да нису у сагласности са наведеним „плакањем", па и са ослобађањем „потока" интуиције, или бар са нашим тумачењем тих појава. Јер, ако се песнички субјект, збацујући „ледене" окове са душе и срца, или, пуштајући на вољу том срцу, исплакао дуго и интензивно („као низ реку"), он је морао да осети катарзично, душевно олакшање, које, по правилу, условљава позитивне емоције: вољу, наду, душевни полет, радост изазвану „ослобађањем" интуиције као стваралачког принципа.

Овде се морамо за тренутак зауставити због једне веома интересантне песничке паралеле: закључке сличне нашим претходним нуди један стих Лазе Костића, готово подударан са Настасијевићевим стиховима: „слеђена крави река / пуца на души лед". То је следећи стих из познате Костићеве песме *Santa Maria della Salute*: „У души бола лед ми се крави". Ова подударност постаје још интересантнија с обзиром на чињеницу да је у питању такође последња песма Лазе Костића. Шта је, онда, стварно у питању: случајна сличност проистекла из сазнања о општој метафорици и симболици леда, о којој смо говорили, или, пак, несвесна односно свесна „позајмица"? Мора се рећи да су, бар за нас, „лед" „на души", „пуцање" тога „леда", односно „крављење" „слеђене реке", ретке синтагме-слике. Тачније, не сећамо се да смо на њих још негде наишли, што, опет, не значи да их у поезији више нигде нема. Постављено питање о поменутој песничкој паралели, опет ћемо, за тренутак, проширити напоменом да се намеће поређење још две песме у целини, ових наших врхунских песника, обе везане за исти песнички мотив — мотив *сестре*: Настасијевићеве песме *Сестри у покоју* и Костићеве песме *За сестром*. Ово смо поодавно запазили с намером да напишемо посебан осврт, имајући у виду чињеницу да је мотивска блискост наведених песама продужена говорењем о *умрлој сестри*, али да су те песме у свим осталим елементима структуре различите. (Такође се намеће и поређење појединих симбола, на пример „ране" у песмама два поменута песника.) И у наведеној паралели постоје разлике које се, треба одмах рећи, појачавају идући од текстуалне према контекстуалној, значењској димензији Костићевог стиха. Најпре, као што се јасно види, Костић не помиње „крављење" „слеђене реке", већ „крављење леда" везује директно за „душу", али са једном одредницом те душе

које код Настасијевића нема, са *болом* („душа бола"). Затим, он, опет супротно Настасијевићу, експлицитно упућује на узроке „крављења леда" „у души бола". Наиме, пре наведеног стиха, Костић у својој песми помиње „мозак и срце", који се, видели смо, могу довести у везу са „ледом" „на души", или „у души". Затим, кад је једна од две поменуте „силе" — „мозак" — „одржала власт", односно кад је разум победио осећања, кад је песник „утекао мудро од среће", то јест, од своје „љубави", своје драге „виле", „светиње", и кад је та „срећа" „свиснула", тек тада само „спомен" на њу изазива „крављење леда" у његовој „души бола", то јест, исто оно психичко олакшање које подразумевају и Настасијевићеви стихови. Мислимо да наведени Костићеви стихови упућују на један облик *интертекстуалности* — присуства обрасца из српске народне лирске поезије: велике жеље „драгог" и „драге" да се сусретну и, истовремено, великог „страха" од тог сусрета. Може се рећи да је тај образац у основи читаве Костићеве песме, а присутан је и у делима неких других наших писаца (Андрића, Десанке Максимовић) о чему би, такође, требало посебно говорити. Вратимо се Настасијевићевој песми, или чињеници да последњи стихови те песме указују на поступак који може да проистекне само из, наведеним „позитивним" емоцијама у Костићевој и Настасијевићевој песми сасвим супротног стања — *очајања*. Ти стихови, наиме, јасно сведоче о једном, по свему суровом, *самоуништењу*.

Пре него што покушамо да разрешимо претходну дилему, морамо сагледати „рељеф" поменутих стихова, који је, по неким елементима, јединствен у Настасијевићевој поезији, али који се, опет, до краја може објаснити само увидом у целину те поезије и пишчеве поетике. Да поновимо, наведени стихови заиста недвосмислено указују на самоубилачки чин, али, опет, колико путем директне слике, толико и путем поређења. „Заривање" „собом до дна себе" очигледно није овде покушај неке чисто духовне спознаје основе сопственог бића, коју, иначе, Настасијевић именује речима: „срж", „извор", „корен", „жижа"... Такав покушај оповргава сам глагол „заривање", више својствен померању неког физичког предмета него духовном подухвату, што се и показује идентификовањем тога предмета као „мача". То идентификовање, које до краја оправдава раније употребљен глагол „зарити се", јер се оштар врх мача заиста најбрже зарива у нешто конкретно, материјално, поредбеног је карактера, што, међутим, не умањује његову драстичност, односно што управо исту такву драстичност подразумева у чину на који поредбено упућује: „Собом до дна себе / зарити се к'о

мач". Очигледно је, дакле, овде у питању коначно уништење самога себе потпуним разарањем, или немилосрдним сасецањем „корена" свога физичког и духовног бића. Није, наиме, у наведеним стиховима Настасијевићеве песме реч о метафоричком и симболичком мачу из познате црквене песме *Стабат матер*, који „пролази" душом Богородице испуњене болом испред крста на којем је распет њен син: „Душом њеном уцвељеном, растуженом и преболном пролазио мач је љут". Јер, „мач" у Маријиној души не задаје смртну рану, већ бол, који ће се продужити у времену, док Настасијевићево „заривање" „собом до дна себе", „к'о мач", има у себи нешто од источњачког ритуалног самоубиства, фанатичног чина који не оставља никакву другу могућност. Нису ли, онда, последњи стихови Настасијевићеве песме заиста супротни значењу и смислу ранијих стихова, и не доводи ли се тако у питање целовитост овог песничког остварења? Одговор на ово питање је одречан, ако имамо у виду један, у Настасијевићевој поезији наглашено присутан, *парадокс*, који, као стилска фигура, из чисто егзистенцијалне, рационалне перспективе, нормално, значи немогућност, утопију, али који је, као митска формула, истовремено и могућност и стварност. У питању је могућност укључивања у „кружно космичко Време", какво се опажа у „ритму годишњих доба и правилности небеских појава", а о чему говори М. Елијаде у својој књизи *Мит и стварност*. За ово укључивање, као почетак нечег новог, међутим, потребан је један услов: „да остаци и рушевине старог циклуса буду у потпуности уништени". Једино тако се ствара могућност повратка „апсолутног почетка", који подразумева да је „крај... укључен у почетак и *vice versa*". Настасијевић је и у својим *Есејима* и *Мислима* и у својој поезији, па и прози, врло јасно и доследно привржен овој митској формули. (О томе смо опширније говорили у нашој књизи *Слика света у поезији Момчила Настасијевића*.) Ако он каже: „... Нужност је божанска недокучна тајна да крај с почетком затвори у круг" (*Сваки дан*); или: „Изумрети у златној испуњености јесени, овејана је радост исхода, не пропаст" (*Сваки дан*); ако у његовим песмама наилазимо на ове стихове: „Настајем чудно / из овог нестајања" (*Љиљани*); затим: „И дубље ли нас нема / дубље се отвори спасење" (*Јединој*), онда ће нам и последњи стихови из његове песме *Плач* бити јасни у смислу његове суштинске привржености поменутој митологеми. Субјект, за Настасијевића, дакле, може да превазиђе „линеарно, хронолошко време" и да се укључи у „кружно космичко Време" само ако потпуно, без икаквог остатка, нестане, ако буде уништен, или ако себе уништи од

„корена" до „врха". Али је у последњим стиховима песме о којој говоримо самоуништење изразито сурово, драстичније него у свим другим, сличним Настасијевићевим стиховима, укључујући ове, из поеме *Глухоће*, типолошки најближе завршници песме *Плач*, као својеврсној песничкој опоруци: „Јер смаку / до у корен смем".

Завршни стихови Настасијевићеве песме *Плач*, као и њима значењски блиски стихови из других песама овог песника, такође захтевају компаративна истраживања, чије ћемо правце овде само делимично назначити. У последњим годинама живота Лотман је посебну пажњу посветио теми *смрти* у књижевности. Говорећи о овој теми у поезији Баратинског, Лотман закључује да је руски романтичар имао две концепције смрти: нестајање и обнављање („поновно рађање") природних појава у цикличним процесима; и смрт као крај за човека са његовим линеарним развојем. Код Баратинског, како закључује Лотман, циклично је супротстављено линеарном, поновно рађање крају, понављање уникалности. Настасијевић је, видели смо, супротно Баратинском, трагао за сагласјем линеарног са цикличним, и то сагласје нашао у једном митолошком обрасцу. Треба скренути пажњу на чињеницу да је у овом случају код Настасијевића реч о митском, а не о религијском хришћанском опредељењу, иако у његовој поезији постоје наговештаји и овог другог. Цикличне процесе природе код Баратинског Лотман доводи у везу са библијским исказом о „зрну", које, ако не „пропадне" неће се поново „родити". Неки Настасијевићеви стихови, у паралели са стиховима другог руског песника, Пастернака, такође упућују на религијске, библијске примере превазилажења ограничености линеарног времена. Тако је за Пастернака јемство поновног рођења „изгоривост" пређашњег света, а Настасијевић у песми *Сиви тренутак* каже: „И наједном засиви, / као прегорело је све, / а све живи". Исти процес, који подразумева „изгоривост", и „прегорелост", и који је у наведеним Настасијевићевим стиховима пантеистички усмерен, на другом месту у његовој поезији има дискретне али јасне библијске конотације: „Сагорети,— / пречистој дар" (*Вести*). Очигледно је овде потпуно уништавање старог да би се остварило нешто ново, осмишљено хришћанском религијом — жртвовањем „пречистој", то јест, Богородици. Проширимо ли, за тренутак, компаративну димензију смрти као песничке теме, уочићемо да трагова русоизмом условљеног човековог „потпуног растварања у природи" има у Мандељштамовој поезији, али и у поезији нашег Милоша Црњанског. Настасијевић, да поновимо, наглашено тежи укључивању

у „кружно космичко Време", односно „крају", који је, како су још Месопотамци веровали, „неопходан за свако ново започињање". У том смислу, требало би сагледати шири контекст и Блоковог стиха: „Умреш ли — поћи ћеш поново од почетка", као што наведени и други сродни примери такође захтевају детаљније анализе. Тим пре што је у Настасијевићевој (вероватно) последњој песми *Плач*, на одређен начин видљив распон целине његовог песништва, а највиша тачка тог распона, смрт, једна је од најзначајнијих и најсложенијих песничких тема.

ДРАГИША ЖИВКОВИЋ

ДВАДЕСЕТИ ВЕК
(4)

„ТРАГИЧНА ИСТОРИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ"

Средином XX века познати швајцарски германиста из Берна Валтер Мушг (Walter Muschg) објавио је своју чувену студију *Tragische Literaturgeschichte* (Bern, 1948). У то време оживео је у европској критици и књижевној историји интерес за *биографију* писаца, али не за испитивање социјално-психолошке ситуације писца и за његов интелектуални развој него за егзистенцијално расположење и емотивно-филозофско стање његовог духа. Тако је тих година Жан Ромен објавио у Берну монографију *Биографија. Увод у њену историју и проблематику* (1948), а Фридриф Зенгле (F. Sengle) је *чак* до у наше доба објавио опсежну биографију о Виланду и његовом књижевном стварању на неколико стотина страница (Stuttgart, 1949).

И Мушг је у својој *Трагичној историји књижевности* одступио од биолошких и социјалних асоцијација и зашао је у област првобитних и митских слојева људске психе, посматрајући писце као медијум за уметничко стварање. Пишчева личност посматра се у светлости вечних архаичних форми живота, као „симболична биографија" несрећног људског бивствовања. По Мушгу, писац је маг, жрец и мистик, чији је живот низ неспоразума са светом и са самим собом и извор трагичног постојања. Прихватајући поставке „дубинске психологије" (психоанализе), и Мушг сматра да се извор песничких визија открива пре свега у душевној контемплацији митских представа писца, о чему је он писао још двадесет година раније у својој изврсној студији о швајцарском приповедачу Јеремији Готелфу (1797—1854), о чему говори Карл Фер (Karl Fehr) у својој студији о овом приповедачу (Sammlung Metzler, No. 60, Stut-

tgart, 1967), наводећи Мушгове радове о Готелфу на преко 25 места. У својој *Трагичној историји књижевности* Мушг износи феноменологију писца, заснивајући своја запажања на бројним примерима из светске књижевности (Max Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1951).

Наша књижевна компаратистика још није укључила у својим истраживањима и овог швајцарског сеоског приповедача J. Готелфа. Поред Гоголља, Вовчока и Фењковића (Јанко Веселиновић, Јован Грчић Миленко), поред Петра Розегера, штајерског приповедача (1843—1918), са којим су поредили Милорада Поповића Шапчанина, Павла Марковића Адамова (кога су чак оптуживали и за плагирање Розегера), поред Хајнеа (J. Грчић Миленко) пажњи наших историчара књижевности промакло је и упоређивање наших сеоских приповедача са Готелфом, који је, по многим индицијама, био познат и нашем Јовану Грчићу Миленку, чија дужа приповетка *Сремска ружа* (1869) има и мистичних елемената сличних Готелфовом *Bauernspiegel* (1837) или *Црном пауку* (*Die schwartze Spinne*, 1842), са сличним идејама о сељачком животу, са описима сеоске крчме и трговине, и са педагошко-моралистичким схватањима о сложености сељачке психе.

Али, ако нису помињали Готелфа, наши књижевни историчари су, две и по деценије после В. Мушга, објавили неку врсту „трагичне историје српске књижевности", у књизи др Милорада Најдановића: *Жута гошћа у српској књижевности* (Београд 1973). Најдановић је био дужи низ година професор Више педагошке школе у Крагујевцу, а затим помоћник управника Народне библиотеке у Београду. Најдановић очигледно није знао за Мушга ни за његову књигу *Трагична историја књижевности*, јер је у оскудно наведеној литератури и не помиње, а осим тога је и концепција нашег аутора умногоме другачија него Мушгова. Мушг заснива своје анализе на психоанализи, сматрајући да се извор песничких визија открива пре свега у душевној контемплацији митских слика, при чему је писац медијум тих архаичних представа, слично ономе како је наш Иво Андрић говорио о митовима и легендама као основи од које писац полази. Поред тога, Мушг сматра да је мученички пут сиромаштва, изопштености од света, страдање и лутање у ствари трагичност људске судбине уопште.

Најдановић је, пак, трагизам двадесет осам српских писаца засновао на њиховој болести од турбекулозе, почевши од Његоша, Стерије и Бранка Радичевића, па све до Бранимира Ћосића и Рада Драинца. У својој уводној студији о томе он објашњава да је његова књига заснована на *биографској концепцији* и да је болест тих писаца била зла коб њихова, али и

подстицај за убрзани књижевни рад и продубљено њихово поимање човековог трагизма. У сваком случају Најдановићева „жута гошћа" метафорички приказује несрећан живот неких наших писаца и представља „трагичну историју српске књижевности". Мањковост његове књиге огледа се у томе што је узео у обзир само једну, тешку болест наших писаца, а није обухватио и друге болести и неповољне околности: *душевна обољења* (Саво Мркаљ, Илија Вукићевић, Петар Кочић), *алкохолизам* (београдска боемија) и слично, али је у основи и он указао на несрећне прилике у којима се развијала наша књижевност. Главна вредност његове књиге је у томе што је биографска основа експлицирана и одломцима из дела наших писаца и што је на посебан начин осветлила и психолошки профил њихов. Тако је Најдановићева књига *Жута гошћа у српској књижевности* у ствари трагична слика развијања и трајања српске књижевности.

Посредну потврду тога дају нам и друга сведочанства о животу и раду наших писаца. У својој књизи *Нови Сад* (*На раскрсници минулог и садањег века*) (2000) Трива Милитар говори о томе како су многи ученици Новосадске гимназије, станујући код разних станодаваца, скупо плаћали своје издржавање код њих и да су радије плаћали стан и храну у намирницама, а не у новцу. Слична ствар је била и у Сремским Карловцима, а тек много неповољнија ситуација била је у градовима Аустро-Угарске (у Сегедину, Пешти, Пожуну и Бечу), или у Београду, где су ученици и студенти становали у влажним собама и често и гладовали. О томе постоје и бројни подаци код наших писаца. На пример: у београдским приповетка ма Симе Матавуља (*Грешно дете, Влајкова тајна*). Али најексплицитнији доказ о сиромаштву и гладовању српских писаца имамо у непосредној преписци Бранка Радичевића са оцем, Ђуром Даничићем и Љубомиром Ненадовићем, из које се јасно види не само тежак социјално-економски положај наших писаца него и незаинтересованост водећих људи у српској култури за тежак и мучан живот наших књижевника. Дирљива су Бранкова писма оцу из Беча, о елементарним потребама за оделом и обућом:

„Татице, свршује се ево 6 месеци, бих смео молити! — Чакшире за лето имам једне, капут готово ниједан, јер је црни готово издао. Чизама немам. Јесенас сам учинио нове, затим наглавке, потом двоја пенџета."

Такође и Ђури Даничићу о својој посети кнезу Михаилу, који је у то време живео у Бечу и новчано помагао наше сиро-

машне студенте и писце, а Радичевић је дошао код њега да тражи помоћ за себе и Даничића.

„Помози Бог, Ђуро! Јуче сам био код кнеза. Кад уђох, кнез после неколико речи прошета по соби, па онда ме започе питати за болест моју. После слуга уђе, а кад кнез обуче капут, пође к вратима, па изишавши већ напоље, придаде: 'Желим да скоро оздравите'."

Или из писма Љуби Ненадовићу: „Љубомире брате! Кад си у Бечу био, видео си каквог сам здравља, а за финансије моје чуо си мислим од мене да су ми рђаве. Ево те молим да гледаш како знаш, и да ми пошаљеш 150 фор. сребра. Ја ти те новце вратити не могу, али ћу ти послати 250 комада књига својих нових песама. Ти их распродај и намири се од туда. — С Богом! Б. Радичевић."

И како је то било средином XIX века, тако је сиромаштво и патништво српских писаца трајало и даље. Крајем века Јанко Веселиновић пише управи Српске књижевне задруге да му уплате хонорар за приповетке које су у штампи:

„Пре свега молим да ме не би погрешно разумели. Јер ја сам прво и прво сиромах човек, коме је, као и сваком сиромаху, веома потребан новац, коме је 'дан и комад' ... А што је најглавније, сад се приближује време да своје једино дете пошаљем на ваздух и у бању (јер пати од скрофула), па како наши новчани заводи никако и ни у шта не верују тај књижевнички потпис, мислим да се нисам без разлога обратио Управи.

Рачунајући и на каваљерство г.г. чланова Управе, узимам слободу потписати се

понизни
Јанко Веселиновић, књижевник"

Овакво стање није се поправило ни почетком XX века. Приповедач Милутин Ускоковић, који је завршио права у Београду и докторирао у Женеви и постао чиновник неког министарства у Београду, тражи од министра десетак дана одсуства да би сакупио своје приповетке и дао их у штампу, али завидљиве колеге му онемогућују добијање траженог одсуства. Згађен на поступке својих сарадника, и растројених нерава у тешким и мучним данима аустријске окупације Србије, он се дави у реци Топлици 1915. године.

И тако због болести, због немаштине, због понижења којима су били изложени српски књижевници, наша књижевност истрајава своју трагичну историју живота и спада у најжалосније примере европских националних литература. И у тим условима српски књижевници остварују својим талентом, својом маштом и надахнућем врхунска дела европске књижевности.

Други исто тако важан чинилац за развитак српске књижевности јесте наша књижевна критика. Од првих момената наше новије књижевности XIX века, од Стерије, Бранка Радичевића и Његоша, траје неразумевање наше књижевне критике за стварање наших писаца. Стерија је показао са колико устезања је 1838. године објавио само први део свога *Романа без романа*, а други део је остао у рукопису, јер наша књижевна јавност није била припремљена за пријем овог пародично-сатиричног приказа наше барокно-историјске сентименталне новеле и романа; *Песме* Бранка Радичевића биле су одбијене „Оградом Пожунске омладине" да прихвати посвету упућену њој на првим страницама те књиге; водећи критичар тог доба, Ђорђе Милетић, говорио је за *Горски вијенац* да је то дело „хтело да буде нешто велико, а испало је слабо". И тако су се рађале осуде и критике дела наших књижевника и даље: Јована Грчића Миленка, Јакова Игњатовића, Илије Вукићевића, Бранислава Нушића, све до Војислава Илића. За свога живота Илић није имао од кога да чује паметан и охрабрујући глас критике која подржава и упућује; оно што су Марко Цар и Лазар Томановић писали о његовој поезији за његова живота могло је само да збуни и обесхрабри песника. Први проницљиви глас српске критике о њему била је повољна критика Љубомира Недића (1893), и то тек годину дана пре Илићеве смрти. Млади студент славистике, и сам песник родољубивог смера, Радован Кошутић, оштро је замерао Илићу што пева о некаквим музама и Фебу, поред наших вила и средњовековних јунака, а не помиње борбу против Турака, па му је Илић морао да одговори у својој иронично-сатиричној песми *Један монолог младог Слепчевића*:

Замислићу Туре и почећу потом,
што ћу бесно Туре да сравним са скотом,
потом ћу да викнем, да се небо стреса,
„Крви само крви и још више меса!"

Класични филолог Лука Зима је и после Илићеве смрти настављао са својим филолошким замеркама настојећи да обезвреди Илићево песништво (погрешни атрибути у именима бо-

гова из класичне митологије, мешање грчких и римских богова, употреба риме у хексаметрима и нечување дугих слогова у арзи), на шта је одговорио други класични филолог Никола Вулић бранећи Илића. И тек је млади песник Јован Дучић са дивљењем открио у Женеви и Паризу (1902) да то што је и како је певао његов учитељ, Војислав Илић, није никакав балкански анахронизам него поезија која је донедавно била модерна у овим значајним центрима „великог и умног Запада". А Скерлић је у својој студији о Илићу из 1906. године закључио речима широког, великог и одлучног признања поезије овога песника: „Илић је извесно најбољи песник свога времена, највећи песник којега је Србија дала и највећи мајстор у стиху и речи којега српска књижевност има!" О неразумевању модерне поезије у XX веку нећемо ни говорити: напади на Исидору Секулић, Симу Пандуровића, Диса, Винавера, Милоша Црњанског и друге модернисте речито говоре о заостајању наше књижевне критике за новинама у нашој поезији и књижевности.

Али недовољност наше књижевне критике није се испољавала само у нападима на модерну књижевност него и у помањкању наших критичара у знању о поезији и књижевности уопште, у одсуству било каквих упућивања наших књижевника у тајне уметничког стварања. Рецимо, наши писци крајем XIX века нису знали да пишу *просто* и *природно*, нити их је наша књижевна критика подучавала у томе. „Просто" — то значи без патетике и афектације, без ускличника и упитника, онако како прича народни приповедач. „Природно" — то значи стварати језичке слике о стварима, појавама и људима онако како они стварно изгледају, али виђене очима уметника, виђене из другог, несвакидашњег угла, „онеобичајене", када се појаве и ствари виде као новостворене, оживљене новим несвакидашњим изгледом. Наша критика није их поучавала да реч „чаробан" треба избацити из уметничког језика, да свакидашњи идиоми, којих има у сваком језику, уопште нису дозвољени у уметничком језику и да их треба гонити из књижевности као говорне клишее, који нам у ствари ништа конкретно не казују („здрав као дрен", „као руком однесен", „као сламчица у вихору", „из очију му линуше сузе" итд.). Они нису знали нити су их књижевни критичари упућивали да се уметнички израз одликује, како је говорио Љубомир Недић, „сложајем речи", тј. стварањем конотативних значења језика путем маштовитих откривања нових, метафоричких и метонимијских спрегова речи, путем тзв. „другостепеног значења" свих речи у поређењима, антитезама, епитетима, градацијама, асонанцама и алитерацијама, у римама, једном речи — у гласовном, се-

мантичном и синтаксичном слоју језика, у целокупном „коду" језичке употребе. Свега тога није било у нашој књижевној критици и отуда толико заблуда, погрешних осуда, и још познатијих похвала, наших добрих или лоших писаца. Отуда је умна Исидора Секулић у својој књизи *Говор и језик — културна смотра народа* луцидно формулисала мисао да „књижевници могу бити у модернизмима независни од много чега, од традиције, од мере, чак од логике, али не могу бити независни од *језика*", или како један немачки стилистичар каже: „Све што је песничко постоји само као језик и незамисливо је без плоти језика". Ето, ту истину нису знали неки слабији српски књижевници нити их је књижевна критика упућивала да у језику остварују заумне песничке слике, а ту истину не знамо често ни ми данас.

Ја нећу овде говорити о познавању свога језика, о његовој граматичкој и стилистичкој правилности, ни о гласовној звучности, ни о семантичком богатству, али хоћу да кажем само о поетском (књижевном) *стилу*, о потреби да се један писац препознаје по *првој* реченици у којој талентовано говори о своме *виђењу света*, о својој слици живота и о божанском уређењу природе и васионе. Хоћу да кажем да и данас имамо „књижевне" текстове у којима се нижу колоквијални изрази и равне стереотипне реченице, као што имамо, код надахнутих писаца, оригинални стил и талентовано казивање.

Све у свему „трагична историја" наше књижевности завидила је како од небриге друштва и културних институција наше средине за правилан и плодан развитак наше књижевности и културе, тако и од незнања и немарности наше књижевне критике да укаже на вредна књижевна остварења или да упути писце на прави књижевни стил и оригинално књижевно остварење. Врхунац у том немару за висок ниво књижевног казивања јесте и слаба припремљеност неких писаца за оплемењеност наше књижевне речи. Да буду стваралоци којима је Бог даровао ту лепоту и то проклетство да буду песници.

Несрећни Санчо, шта ти судба спрема,
Твој син је песник и лека му нема

певао је болно-иронично и наш песник Војислав Илић.

Новембра, 2001. године

РАДИВОЈ СТАНИВУК

ЧЕЖЊА И ПУТ

I

На почетку сваког Пута, стоји Чежња. Чежња је једна од оних, тешко одредљивих мисаоних категорија којима често обухватамо све и свашта а да притом никад не успевамо да их у потпуности исцрпимо. Та реч, што измиче пуком дефинисању, у своме сведеном значењу именује сложено осећање силне и страсне жеље за нечим или за неким, али уједно подразумева и најразличнија осећања туге, изазване већ поменутим жељама, туге, тим веће и силније уколико су наше жеље вртоглаво неостварљивије. Отуда у неким врстама Чежње увек откривамо нешто од пригушености себи прикраћене енергије жеље, која је, по свему судећи, у пасивном стању, без тежње да се виталистички самореализује и тиме потврди биће свога изазивача и творца.

Чежња, због свега тога, може бити и закочена енергија жеље, што нас често подсећа на руку некаквог неодлучног џепароша или љубавника, неком тајанственом психичком силом блокаде, наједном заустављену у зраку. Та Чежња има руку која оклева и главу која се двоуми, несвесну свога циља, несвесну своје снаге. У таквом пасивном положају руке која виси у ваздуху, да би се, напокон, уз грижу савести или уз кајање главе, повратила сама себи да контемплира о сопственој залудности и залудности својих покрета, Чежња је блиска рођака меланхолије и потиштености, затомљене патње, туге и свенућа. Својим благо пренутим равнодушјем, отупелошћу и апсурдом, подсећа нас на неколико заборављених стихова Добрише Цесарића:

Још би нам могла десити се љубав,
Десити — велим,

Али ја не знам, да ли да је желим,
Или не желим

Као категорија, и сама противречна, у њој живи наша насушна, противречна природа ствари. Зато је и врло тешко можемо описати и одредити на недвосмисленији и јаснији начин.

Конкретну, емпиријску чежњу могли бисмо још некако описати, посебно уколико је то чежња за неким далеким градом, за давно минулим данима на које нас потичу успомене, за неким чврстим пријатељством, које смо, далеко од нас, у времену, оставили за собом; или, уколико је то чежња за неком земљом коју посебно волимо, за неким лековитим пејзажом који дуго држимо у сећању, за родном кућом и завичајем, које смо оставили на Путу, за неком женом жуђеном, чију лепоту тешко можемо освојити за себе и обгрлити собом. Али, дубоко неразговетну, магловиту Чежњу која нам у појединим тренуцима обухвата безмало читаво биће а да ни сами не знамо због чега, тешко да тако лако и једнострано можемо изразити речима. Јер, та је Чежња, некако, прастара и свеобухватна, упућена уједно у нигдину и у неизвесно. То је опасна и дивља, исконска Чежња да се уједно буде у свему и у нигде, а понајпре можда — Чежња за самим собом, за максимумом свих својих могућности: тежња да самима себи будемо све оно што бисмо *могли бити*. Тај древни зов, ваљда подједнако инстинктивно, каткада осећају и звери и људи, и то је болни зов за самим собом који још нисам — осећање да нам је скучено у сопственој кожи, сред учмале затворености у тело, и жеља, нека лудачка и страсна жеља да се побегне од самог себе да би се осећао потпунијим.

„Ја је неко други", рекао би Рембо. „Ја нисам ја", рекао би Хименес. Али, то није пука жеља да се буде неко други како би се олако одустало од самог себе, него првотни, импулсивни потицај на различно деловање од уобичајеног, на трагање за солиднијим основама самога бића, на Путу ка његовом средишту.

2

Путовања су деца Чежње, као и сам животни Пут човеков.

Роје се у нашим усковитланим мислима још од најдавнијих дана које памтимо, као авантуристичка жеља за лутањима по другим државама и градовима, по туђинским морима и го-

рама, као први знамен дечачке мисли о гусарењу по океанима и повременом повлачењу у тихи живот сред дивљих и непатворених острва.

Ваљда је свако од нас, у детињству, барем каткада сањарио да постане поморац, и у тим снатрењима се, између осталог, разоткривала велика тајна неискваренога дечијег света, жељног непознатог и новог, усред посвемашње радозналости што је с узбуђењем, попут великих јужних плима и високих, узнемирених таласа, што су стремили увис, израстала у нама.

Али, чежња за путовањима, у поодраслим годинама, настајала је можда подсвесно као једно јединствено осећање што се под теретом искустава са светом, с муком и тегобно пробијало у свест, запрето дубоко у нама — осећање да сами себи никад нисмо довољно потврђени, јер немамо доказа о своме аутентичном, јединственом и непоновљивом постојању; осећање, да нисмо самодовољни своме духу, телу и души: један осећај гнева због тога што изгледа да никад нисмо с правим људима, у право време и на правом месту — осећај да је све у нашим малим, затвореним животима било збркано и погрешно а ми остајали вечито незадовољни сопственим грађанским животом. Из тог делотворног незадовољства постојањем, из тога гнева, у нама израста неизрецива Чежња, та мера савести и Мајка срца, упућујући нас да стремимо ка путовању, и још више — ка неизвесном; у сусрет ка самима себи.

У мени самом, чежња је тако интензивна нарочито пред крај пролећа, кад ваздух постане пун сунчане врелине и прозирно-магличастих обећања једне нове светлости, кад се пред незаштићеним очима у свим правцима испруже путеви, када је дозвољено, безмало све, и све би се, чини се, могло остварити, ауто-стопом, простим седањем у аутобус или воз, ауто или авион; када би се могло премостити једно време, заточено у мали топос свога бивствовања, и ступити у пределе обремењене непознаницом и тајном, у приступне просторе сировог живота, у једно паралелно Велико Време, што цеди се између прстију, попут песка.

Та Чежња за зовом сировог и неизвесног живљења, та активна жеља — жена, свесна своје лепоте и снаге, тај прастари Позив који, како каже Песник, „изазива жељу да се вришти, поскакује, укипи, да се побегне од свих кућа, од свих балкона, од свих логика, да се дивље крочи према смрти, између дрвећа и заборава, између падова и погибељи и одсутности сутрашњице, а све је то требало бити нешто друго, сличније ономе о чему мислим, о чему мислим и осећам га а да и не знам шта је то, о животе!”

3

Путовати, то значи на телесном, душевном и духовном плану покушати остварити позитивну унутрашњу *промену*, то значи подржати сопствено незадовољство учмалим грађанским животом и климнути му главом у знак потврде да је оно у праву, то значи делатном Чежњом бити натеран на спиритуалну потрагу и откривање нових видика!

Путовати, то значи препустити се нагонском стремљењу за својим духовним центриштем бића, за неким од његових коначишта смисла — препустити се слободном и лаганом струјању у средиште и ôс света, у своје место у њему!

У путовањима се трага за својом једином и исконском, непорецивом отаџбином духа а не за неком земаљском отаџбином: трасира се спиритуално кретање бића према центришту Великог Бића и према свима нама, једном, у младалаштву, Обећаној Земљи, а на том путу Чежња представља аутономну и закониту устремљеност душе или другу ознаку за правац кретања на њеном Путу. Отуда је Чежња знак и опомена: да се не заборави на Мисију душе и на њен свети Пут.

Чежња је посредник између захтева тела и жудњи душе: она је духовни врисак за сопственом *разликом*. Путовати, то значи не осећати се више везаним мајчинском пупчаном врпцом за дом и за породицу, за родно место, завичај, отаџбину и нацију: за своје мало и затворено време колотечине и место у коме си, све до малочас био утемељен попут каквог дрвета, пред уским хоризонтима које сви проматрамо сред свакодневља.

Човек који читав свој боговетни век проведе у једноме месту, попут Канта у Кенигсбергу, или је сам себи довољан, како би рекао Ниче „попут каквог бога или неме животиње", или је опет по само њему прирођеном инстинкту, у приличној мери задовољан са самим собом.

Недостатак живог увида у чињеницу да поред места у коме живи и малог скученог времена у коме проводи своје дане, постоје и друга времена и места у којима живе други, њему слични или посве различни људи, подржава га вероватно у томе. Или, пак, сви људи и предели, стања и догађаји који су му се било кад десили или ће тек да му се десе, долазе к њему и пролазе кроз њега — посвећеника у Мировање и у Пут кроз нутрину, као у роману Петера Хертлинга *Нимӣш, или мировање*, који је опет специфични облик протока и кретања: кроз пријемчиву и опуштену машту пасивизиране психе и кроз спокојну Мисао о Путу. Али тако усавршених мудраца (или лудака) који доживе да све ствари и твари хрле кроз њих и дешава-

ју се само у њима а да они немају потребе ни прстом да мрдну, додуше, има врло мало, уколико допустимо да такви уопште могу постојати. Јер, чак и најузвишенији и поштовања достојни индијски брахмани, на овај или онај начин, астралном пројекцијом или сеобом душа кроз просторе и кроз времена, хрле ка свету, ситуирани су у њега, као у освећени храм затворени су у сопствено тело као у један оделит свет и никада не могу занавек побећи од њега нити га, попут Нимпша, усисати у себе: створити га, *ex nihilo*, у присуству, у бићу; које је, изгледа, негде занавек одсутно.

4

На почетку сваког Пута, стоји Чежња. Чежња је једно од оних стања душе која су у прилици да на најсугестивнији начин ванредно избаце психу из њеног уображеног реда и свакидашње равнотеже, у колотечини живота. Она у нас, изненадно попут некаквог епифанијског проблеска из подсвести, све снажније и снажније уноси хаотичне и дивље, никад у потпуности реализоване снове минулих поколења, и попут зова за нечим, потпуно природним и прастарим, полагано растаче ограничену и присилну „целовитост" психе, чинећи је поново ломном, неутврђеном и несигурном пред лицем збиље којом је окружена. Јер, Чежња је заборављено, истинско лице те збиље, а наш *его* је све до њеног ненаданог доласка, услед свеопштег заборава бића, бивао затворен за њу, у својој привидној самодовољности и заокружености, неслободан да прима утиске, стања и процесе који би могли да наруше његову тешко стечену сигурност, па чак и ако се можда каткада надао да би њима био проширен у своме људском обухвату — у потврди сопственог, најинтимнијег, унутарњег бића.

Чежња је Мајка исконске и дивље, архајске слободе, неограничене ничим доли собом самом — слободе која је себи, охоло и дрско, за суверено право изабрала да буде можда једини смисао људске историје, усред свог бесмисла којим смо ограничени и онемогућени. Ту слободу ми изједначавамо са љубављу, која је, не само првотни смисао хришћанства, не само сестра филозофије него и доказ истинске жртве Творца према свету који је устројио по мери себе и по сопственоме обличју. Отуда је наше кретање, као ход не само појединаца на своме животном Путу него и као ход целокупне људске историје, изједначено са овом једином слободом, кретање за вечно жуђеном и никад досегнутом Душом Света, гладном светског пространства, која обећава нераскидиву повезаност са Твор-

цем и са собом самим. То је кретање ка вечно измичућем и никад досегнутом у — топосу или месту идеалне љубави — Патмосу, који је сврха целокупног људског делања. То је трагање за Градом који нигде не постоји, јер није убележен на мапи наших географских реалија, али је убележен на мапи наших маштарија и снова, као Сећање на Златно Доба човечанства, остављено у прошлости, далеко за нама, као некадашњи врхунски облик цивилизације, као легенда о нашем „Изгубљеном Рају". То кретање је стога напор и силна жеља да се снова досегне у будућности, она играва лаганост и недужност бића што је давно изгубљена за нас, још у времена наше заборављене мајке — краљице жеља, Иштар. Свесни да у то краљевство жеља можда никад нећемо крочити, нама преостаје још једино да стремимо ка њему у будућности.

У складу са оваквим виђењем смисла људског деловања, Чежња је и Мајка сваког неискуства и лудости, јер ко би се при чистој свести повео за њом и трудио да испуњава њена тајновита и никад до краја дефинисана очекивања. Али, управо захваљујући тако необазривој смелости, неискуству и лудости у познавању природе ствари, ми данас можемо сагледати тихо Кретање на делу, барем у људској свести кроз историју, оно тихо кретање које није ни *варварски прогрес* нити напредак, него плуралитет временâ у којима назиремо сени наштајâ који су, попуштајући својој Чежњи, условили појаву Раме, Кришне, Хермеса, Мојсија, Орфеја, Хераклита, Питагоре, Платона, Јована Гневног и Исуса из Назарета. Њена светска Промисао својим стремљењем нас је водила до *посебних појединаца*, те *круне њене свести*, који су својим деловањем наткрилили сваку неправду, сваку природну замку: од Хераклита и Сократа, до Григорија Паламе и Светог Симеона Новог Богослова, од Леонарда и Микеланђела до Рафаела, па све до њихове духовне браће у плуралитету временâ, Еуригене, Бемеа, Мајстера Екхарта, Галилеја, Коперника и Ајнштајна, од Блејка и Сведенборга до Рене Генона и Оскара Милоша, од Дантеа и Милтона до Џон Дона, Гетеа и Поа, од немогућег до могућег, Ничеа, Витмена, Клодела, Елиота, Рилкеа, па све до једне особе, начињене од немогућег и небројеног, магличастог мноштва у сажвежђима лица — Фернанда Песое.

У том плуралитету временâ, за нама и пред нама, сред суморне магле која пада по пределима, ми можемо видети само врхове и једино су они на нашим духовним мапама уцртани као места ка којима бисмо врло радо и уз највеће напоре стремили, јер ми увек мислимо на оне, „што истински беху велики", у слаткој и раздраганој збрци идеја што су стајале пред њима самима.

Захваљујући тим обеспокојавајућим мислима и Чежњи, ми у данашњим маглама времена назиремо сени наше високе, наднаравне браће, ма ко да су она била, ма чиме да су се бавила и ма како да су сиротињски живела. Та иста душевна храна, једнако је хранила Баха и Моцарта, Дебисија и Телемана, Вивалдија и Равела, Албинонија и Сметану, Чајковског и Корсакова, Шуберта и нашег Мокрањца. Јер, Чежња, као и вера, она истинска вера пред Лицем Господњим, не подлеже скептицизму ни било каквој смутњи сумње. Она је свагда непатворена и чиста од свих наших прљавштина, и једино што од нас захтева, јесте управо та вера у немогуће, упркос свему. Јер, показаће се, једном, да је немогуће, у ствари, збир свих наших могућности, и то не механички збир него *(с)једињење* свих наших спиритуалних и телесних креативних енергија, генетски упамћених и провучених кроз просторе и времена̂.

5

Чежња: носталгични летопис усмерен уназад — лелујав дах успомена на самотне сеоске собе, сред којих си током дугих поднева, заклоњен полумраком и изукрштаним сенкама завеса, читао романтику заборављених сонета Арвера Алексиса Феликса; имао си петнаест година за собом и листао све и свашта, за тешким и масивним радним столом од ораховог дрвета, док је из звучника допирао Албинонијев *adagio*, и једно нестварно, фантастично доба летње запаре и подневних сенки по собама испуњавало груди осећањима, старијим од њих самих.

На столу су, у привлачном нереду, лежале старе књиге, тајанствена бића пуна легенди и прича, пуна слика и песама твоје младости, што се једанпут или двапут недељно враћала с хрпама књига под пазухом из сеоске библиотеке — *Јади младо̄га Верт̄ера, Зов дивљине, Ст̄арац и море, Процес* и *Дневници* и *Замак* од Кафке; огромне хрпе у књиге повезане хартије, што су се смењивале и ширили по столу — песме Пабла Неруде, Клеменса Брентана, Војислава Илића, Диса, Пандуровића, Бојића, Васиљева, Шантића, Ракића, Дучића, Стерије, Костића, Миљковића...

Књиге су смењивале књиге, а музику нове мелодије, док су се у песку или покрај капије, у трави, пред огромним громадама шљунка, играла суседска деца, и њихов весели жагор с ветром допирао у сумрачну собу да залелује завесе, ти си читао, сагоревајући у страстима сваког лика, *јер сви су били тӣ*; отварао си тако душу сваког песника, поистовећивао се с њом,

или си лешкарио, замишљен и пресавијен у постељи, сред пополудневног ленстовања, уз музику: сваки звук те је одводио негде далеко од собе у којој си био заточен, негде далеко од тебе, пролазећи времена и времена, просторе и просторе...; био си у неком незнаном, удаљеном граду са сјајно-белим и дугим, вишеспратним зданьима и палатама, чије су фасаде блистале под сунцем југовине, окружене шумовитим брдима, под плаветним, прозрачним небом; уз чежњиве и кристалне звуке *Michelle, ma belle* сањарио си можда о некој натприродној и надземаљској, немогућој љубави, о мистериозној *Марији твоје младости*, која се никад више неће сусрести са Венсаном, са тобом, заточена у свом зачараном замку на другој обали језера; или си сањарио о некој мртвој драгој што нељубљена живи по собама твоје маште, остављена, заборављена и напуштена, о некој сеновитој души што ће се једном са небеса указати, попут русалке, за тебе. Свака је твар била побуда за испитивање, исписивање и љубав, лака и млада сред радозналости, јер све ствари и твари су тада живеле у теби: ноћу су цесте и макадамске стазе оживљавале а танушне крошње белих бреза пуниле су се лахором што је проносио дах сени; трава је видно уздисала покрај тротоара којим си пролазио ка селу или се у позне сате враћао дому, а танане, суве иглице борова и смрека пуцкетале су при паду на тло: све је било живо и гледало те многоструким очима, све је имало посебан значај и с посебним значењем, на неми начин, тражило да саучествује у твоме животу. У предвечерја су мамили далеки багремови што су изгарали на хоризонту, на све четири стране света, у нигдину, а с вечери су оживљавале шумне сени, по стазама и путевима, и уморне крошње се свијале над њима. Лавеж, што је допирао посвуд из дворова у ноћи, био је врисак слободе што стреми да се отргне с ланца: улице пусте, што живе саме собом, са својим отпацима, чиковима, конзервама, баченим на асфалт, са улегнутим травкама уз себе над које се узвисују дворедови — све је то говорило само теби и све је било живо.

И тада, једне прозрачне и ране мајске ноћи, препуне мирисâ липовине и сребрнасте месечине, враћајући се у позне сате кући, угледао си њу — Девојчицу у белој хаљини, дуге, црне косе и дубоких очију из којих се зарила сва пролећна ноћ. Изронила је однекуд, ко какво привиђење ил' млада русалка, из уличних алеја дворедâ и испречила ти пут. Изненађен и уплашен чудним знамењем њене крхке појаве, устрептао си по целој души што је дрхтала, док се теби приближавала. (Онај ко прерано угледа младо лице љубави, остаће без љубави.)

„Води ме кући", рекла је, попут преране и зачаране невесте, и ти ниси издржао сусрет с том кнегињицом, него си се бесомучно дао у бег. И све до куће те је пратила, њена мала и витка призрака у хаљини, бледој попут месеца. А потом је — и то си још могао наслутити само, ако не и видети духовним очима — ваљда и сама уплашена твојим корацима, без икаквога трага нестала, у мрачноме сокаку за тобом.

У тамним летњим ноћима, из твоје тамне куће, из твоје мртве куће, препуне духова, душа и сени, кроз широм отворен прозор, залуд би гледао у непрозирно небо.

Сутрадан би, под измењеним, високим небом по ком су се осуле многобројне звезде, сећајући се астрономских мапа, покушавао да установиш положаје сазвежђа и имена драгих ти звезда. Узнемиравала су те имена попут *Сиријуса* или *Ориона*, а три звезде из Малих Кола, распоређене у једној накриво повученој космичкој линији, назвао си посебним именима из твоје маште: Таракс, Типон и Твалта. На основу имена тих звезда, написао си једну СФ-причу, која је остала у пожутелим свескама, записана тек као пука успомена и нигде објављена. У то младо доба, пуно маштања, волео си да размишљаш о летећим тањирима и истовремено си се у записима шалио на њихов рачун. Али, ноћу, пред уснуће, озбиљно си размишљао шта би се све могло догодити да ти се неко од ванземаљаца, једне вечери, пред сан, јави. Да ли би осећао страх, силан, безимен и непојаман? Или си заиста желео да ти се неко од њих јави, шта више, твоја је вера требала бити апсолутна? Али, нико од тих незнаних бића никад се није јављао, а ти си, ето, читав живот чекао да ти се јаве твоји ванземаљци, твоја тајна браћа, јер на овој земљи ниси налазио уточишта, баш као да си с неке друге планете овде допао.

У најранијој младости, у доба кад се први болни утисци из сусрета са светом утискују у младу и неискусну душу, толико си их ишчекивао и прижељкивао њихов долазак, јер већ та-да, у својој дубокој самотности, ниси могао да се споразумеш са својом околином, као да сте говорили потпуно различитим језицима, нити је било икаквог дубљег разговора о стварима које су те занимале. Већ тада си био обележен као странац на овој земљи дубоким амбисом самотности, у који су се стровaљивали сви твоји будући дани. Са околином, до дана данашњег, ниси успео да оствариш ближе и присније, дубље и људскије контакте, било где да си се налазио и ма шта да си

покушавао. А ванземаљска бића, те тајне етерасте твари, све од твојих прижељкивања месечине и чежњи, као проста и идеална замена за њихов недостатак, у међувремену се никад реално нису указали, изузев у причама и књигама. Тамо си их проналазио, у свету пуном авантура и љупкости, који је говорио пуним и топлим језиком твоје младе душе.

Али, с временом, у сусрету са многобројним књигама, престао си да размишљаш о ванземаљцима, о њиховим чудесним летелицама и о свакоме чуду; више ниси проучавао ни географске атласе ни астрономске мапе, нити си се распитивао код звездознанаца о својој судбини; престао си чак да ослушкујеш и тихи раст цветова и травки, да се у дуга поднева излежаваш у трави, како би дознао која то Велика Тајна струји између земље и неба, и никада више ниси зачуо тајновите шумове над постељом, ишчекујући сан; ниједна млада и нежна девојка, дугих расплетених коса, у белој хаљиници и с обличјем зачаране виле или нимфе није ти у ноћне сате долазила у сретање: то је сама природа престала да ти мрмори и збори својим тајним шапатом, и дрвене, древне ствари, које су негда шкрипуцкале у мраку невидљивим добовањем драгих и страних корака што су најављивали фантоме, суђаје и призраке, сад су престале да ти говоре.

То престајало је младо време чуда и невидљивих сила, којима си био окружен и које су те штитиле, јер сва си чуда скоро унапред отписао као непостојећа и излишна, а радозналост и негдашње чуђење пред светом, уступили су своја места видљивијим и реалнијим појавама и стварима, којима се више није имало рашта чудити, јер су ти се чиниле одвећ свакидашњим и обичним. Тако је твоје свакодневље постепено и лагано пролазило у знаку недостатка радозналости, који слаби вољу и доноси само хаотичност свакидашњице у колотечини и чист позитивизам: неверицу у све оно у шта си дубоко веровао у детињству, у неопипљиво, далеко и немогуће, у све недоказиве и лепе, тајновите ствари. И, с временом си се престао интересовати за било шта друго, изузев за песимистичке књиге у којима се писало само о томе. И тако си још више продубљивао свој јаз и понор између младости и одрастања.

7

Нико поуздано још не зна, како смо то побегли од Мајке жеља — Чежње, и нико не може да просуди, јесу ли прво распрснућа младалачких илузија и неприлагођеност околини и захтевима друштва, узроковали губитак воље и радозналости,

или се то другачије збило. Нико не зна, зашто смо, с одрастањем, све више били склони минимализираним жељама: уместо *немогућег*, за којим смо у младићству пуном снагом чезнули, уместо немогуће и „луде љубави" и сакралног и духовног живота, уместо свих могућих утопија у које смо морали имати апсолутну веру, ми смо се радије држали оне глупе пословице — *боље врабац у руци, него голуб на грани* — ми смо радије бирали лакоћу проходнијег пута, више се опредељујући за оно физичко и очигледно, доказиво и опипљиво, при чему се, у ствари, и није могло говорити о сасвим слободном избору: јер, нисмо имали воље. Недостатак слободне, ничим нарушене и неповредиве, аутономне воље, узроковао је губитак жељâ, узроковао је слабљење радозналости, а слабљење радозналости и недостатак вере у далеке и неопипљиве истине, усмеравао је нашу једнострану, крњу пажњу у једном једином тамном правцу развоја личности: није нас више, током мучног одрастања, занимало ни чудо ни зачудно, изгубили смо сваки интерес за бајке, чудесно и оностранo, за езотерично, егзотично и окултно, а од свега тога, остао нам је, на неразјашњив начин, још само интерес за истраживање тамних страна херметизма и тамних страна бића, без лепих жеља, и с надом у промену, с неба. А с неба нам нису долазиле никакве утехе нити икаква охрабрујућа знамења звезда, изузев пророчанстава, углавном — црних. И више се ничему нисмо чудили, па чак и кад би се то збило, чудили бисмо се само људском равнодушју и таштини, окрутности и бестијалности, не обазирући се на сопствене душе, не узимајући и наше душе, у тај рачун, притом.

Знамо само да смо и ми били равнодушни, према себи и према другима, равнодушни према смеху и према плачу, апсурдно отупели и опустели, безвољни и нерадознали, заглибљени у блато и у кâл, у тамну сферу доњих небеса: неповерљиви, непажљиви, незачудни и мрзовољни, уљуљкивани у онај ниво знања које се могло извагати и одмерити, без икаквог контакта са самим *средиштем бића*. Стога је ненадни повратак силној жељи Чежње, упућивање на потрагу за изгубљеном Мајком Земље и Неба, које смо се прерано одрекли, коју смо још у младости изневерили, а она нас није никада, ма колике да смо године проживели у потпуном мраку, лутајући и базајући, и ништа не схватајући.

Чежња, поново чежња: да се активирају потенције жељâ, да се душа и тело нахране замашном снагом кретања и испуне још неосвојени простори који чекају на нас, одважне и храбре; да се погледа у нељудско, одрасло лице у огледалу и каже: „Доста са тим смешним гримасама и са тим глумљењем живота!"; да се тихо снатри и сањари у доколици, о свему оном о

чему смо сневали још у најранијем детињству; да се негира општа снага опадања, освеже инстинкти и нагони, наоштре канце и чула; да се, попут мачака, буде гибак и брз, живахан и независан, умиљат и милован од своје воље и од воље других, јер немамо девет живота; да се одлута у цветно и шарено поље с травкама и тамо дуго посматрају мрави у своме тешком раду, тек да би видели на какав бесмислени живот у строгом и неизменљивом поретку сличи досадашњи живот наш; да се заузме згодан положај покрај реке и гледа у пречисту воду што одлази и наше нове ликове односи; да се снова бос шета по песку и прашини, или под млаком кишом на улици, да се тело потом изложи сунцу, ветру и непогоди, и без кишобрана, голим стопалима, по барицама корача; да се усред скислог пута, ето, праве пуцкетави колачићи од блата. „Да се сврши с божјим судом!" (Арто).

8

Чежња: не знаш зашто сад буди сећања на једну собу, са пуно осунчане, сеновите светлости из прикрајка, коју су повремено пригушивале беле жалузине, док су по зидовима падале сенке, правећи мало дечје, кинеско позориште сенки — прво од свих позоришта, у соби твоје младости, у времену далеко, далеко од тебе.

Било је то време кад си у потпуном јединству, могао да причаш са самим собом, још неокрњеног бића, у свој бескомпромисној искрености што се изливала из њега. По повратку из школе, затварао си се у ту собу: твој неспоразум са вршњацима био је заокружен и ретко си било где излазио, знајући да не постоје избори и да више немаш куда. Само у свој добровољно изабран затвор, само што више и дубље, у нутрину, у себе. А тамо је све већ говорило, јер је већ одавна било старије од твога памћења и година, старије од самога света. И све су неме ствари по соби говориле о теби. Сенке су се благо померале по зидовима, повремено се преплитале и стапале у једну сенку, завесе су зборише нежним таласањем, раскриљујући прозоре и пружајући пред очима видике, а речи из књига су, по прастаром ритуалу, постајале жива бића и ствари.

Кад си, с времена на време, у потрази за књигама, улазио у сеоску библиотеку, имао си посебан и свечан осећај, који се тешко да описати, да улазиш у светли храм пун светова, непознатих и нових, пун обећања неког лепшег и достојнијег живота, пун имагинарних светова који су говорили о овом на-

шем, једном и стварном, који нам се каткада чинио имагинарнијим од тог папирнатог света.

Библиотека је била невелика и светла просторија, смештена у тадашњем Дому културе и из ње, новоотворене, допирао је слаткасти и оштри запах свеже прелакираног дрвета којим су били обложени зидови. Због тог дрвета, ваљда, осећао си се у њој некако топло, заштићено и природно, баш као да се налазиш у каквој шуми, само што је та шума била од папира. Ослоњене на зидове, високе и чврсте полице од храстовине зуриле су у тебе с насловима старих и нових књига, лепо послаганих у редове. У углу је стајао велики сто, чија се лакирана површ од махагонија сва сјајила, а пред столом је била постављена само једна столица, за библиотекарку. И ништа више.

Библиотекарка, која се ту ко зна како задесила, и упослила, пошто је прво била учитељица а потом трговац, била је једна средовечна, смеђокоса жена, оштрих али пријатних црта лица, понешто огрубелих од живота и година. Изнад усана с којих је ишчилела некадашња ватра живота, на левом рошавом образу јој се издвајао крупан, смеђ младеж, из којег су израстале незграпне мале длачице. Обично би се, приликом твоје појаве у просторији, доброћудно насмешила: као да јој је било драго што јој сваком могућом приликом однесеш из те просторије мноштво књига, иако си имао право само на три недељно.

Прво би је стидљиво, скоро ћутећи поздравио, а потом си се полагано шеткао од једне до друге полице, завиривао у можда никад дотад отворене књиге, листао их и бирао шта би могао да прочиташ, док су напољу откуцавали сати једног строгог времена а пред зачуђеним погледом, пуним изненађења, отварале су се странице и странице, времена и времена...

Било је у тој библиотеци нечег пристојног, скоро елементарног у својој простоти: ништа декоративно и сувишно, ничег што би нарушило светлу тишину што је звонила у ушима. Ретки посетиоци су ту разговарали шапатом, као на некаквом светом месту које се не би смело оскрнавити, па чак и кад би неко од њих гласније проговорио, запиткујући о некој књизи или листајући новине, постојало је нешто у самом ваздуху што је гласове брзо враћало оној првотној тишини, оној тишини тишинâ, и они су, испрва уздигнути у висину, ка̀ таваници, поново падали на књишке корице ил' на отворене и жуте странице по којима се приљубио ситан прах.

Старе књиге су мирисале на тавнину и подруме непознатих дародаваца, али није било у њима ничег од непријатне плесни и влаге што остављају трајни траг болести на књигама. Њихов мирис одисао је извесним задахом патине, и неке пле-

мените употребљености, која уме да гане, неког немог саучешћа незнаних прстију чије листање је излизало странице, каткад остављајући, на маргинама, трагове једнога читања. Тај мирис је обећавао многа узбуђења и пустоловине: био је то мирис времена̂ и искустава̂, које још ниси имао. Нешто дубоко, из саме нутрине тих књига, са самог дна њихових страница, узнемирило би ноздрве. Био је то мирис њихових речи, мирис њиховог, од употребе, пожутелог живота, и све књиге си убудуће препознавао по том мирису.

Немајући кога да те упути у тајне читања и у наслове, бирао си их тек наслепо, према том мирису и звуку реченица, према тајновитости и почетном узбуђењу које су оне изазивале у грудима. А било је ту и књига, древних и прастарих, можда никад људском руком отворених, чије странице никада никоме ништа нису значиле, нису ничије очи обрадовале, ничије лице насмејале. Стајале су ту, стешњене у дугим редовима по полицама, стрпљиво, па макар чекале читаву вечност на првог свог сеоског читаоца, баш као да су биле свесне да се то једном свакако мора десити; јер, постоје времена и времена, и у једним временима траже *једне књиге* а у другим временима траже *неке друге*, и „има столећа кад Вергилије не служи ничему", али он је и даље упоран, из своје одсутности, он и даље мудро чека на свој час. И узмем ту књигу чуднога наслова *Енеида*, ту књигу свилену и ведру, самотну и понижену, од свих напуштену, дођем у моју тамну собу и привијем је на душу као лек и мелем, исту ко моја судбина, и листам је и читам, читам, дуго у плаху и свилену летњу ноћ.

А има, опет, књига, што миришу на кратко путовање што се брзо заврши и још брже заборави, или оних других књига што миришу на пролеће, и ја их оставим за собом, баш у пролеће, а потом дође дуго, топло лето, светло у својој топлини и пустошењу, слуга и господар сушâ, што изгара, и сухих очију и устију, читају се књиге што миришу на свеже покошено сено, на благотворан и слани окус мора и воде, на жамор, вреву и грају у ваздуху градова; а потом неке књиге миришу на јесен и њихове странице пред тобом падају тако брзо као листови усахли, али се не обнове, више никад у твоме сећању ни пред погледом твојим, онако као листови.

И има књига које си читао у кратким паузама између два посла, у јесен, или у време чекања неког трактора да се врати, заваљен у сену или крај свеже силаже, књига које звуче као *Неовдашње вече* и које потом дуго носиш у сећању заједно са тим текстом дубоким и исповедним, заједно с мирисима силаже ил' сена, са сликом једног моћног ораха у пустом пољу, у очима, и носталгичним мирисима тог касног поподнева.

И онда дођу неке друге књиге, нека друга светла поднева, па потом неке другачије вечери, дуге и зимске, вечери које миришу на недоступност далеких звезда и влажну студен ноћи, на зимогрожљива села по провинцијама, из којих оџаци диме, на брдске забити или напуштене салаше по непрегледним равницама, на запуштене и самотне замкове, с дахом туге, неутешне, и непробојног мира. И све делује сабласно и аветно, на празној страници, у тишини, време показује зиму и залеђеност ткива, лењост тела и глад душе за ширењем, за неким другим просторима...

У ваздуху, крај прозора собе, ко зна због чега, осећаш под студеном, смрзнутом зимском копреном, неки снежни и хладни дах мртвих, свенуо дах коприве и жар, пуцкетање усахлих травки: иглице борова падају у снег и топот невидљивих корака гласи се из даљине, и многи незнани гласови бубњају у тами главе, па осећаш прадавни мирис, *оног чега нема.* Могао би преписати: „У твојој соби, тако далекој од сваке буке, у твојој соби мртвој, Сањари зима великих огледала, чија је празнина читав твој живот."

1988—1992

ВЕНКО АНДОНОВСКИ

АНТРОПОЛОГИЈА ПРВЕ ВРСТЕ

Женски принцип смеха

1

Када неко, као што је српски писац Неделько Радловић (са којим сам пре више година имао прилику да радим једну заједничку антологију младе македонске књижевности на српском језику), реши да се руга — ту нема помоћи. Не само зато што се руга (и ја се често ругам), и не само зато што је ругање заразно (Кундера је написао целу једну причу о заразности смеха), већ и зато што постоје људи који су надарени да се ругају другим људима. Те људе називамо различитим именима: неко за њих каже да су критичари, неко да су афористичари, неко их пак назива сатиричарима; већ тај факт да постоји мноштво имена за човека који зна да се руга довољно говори у прилог тези да је човек који се руга нешто необично сложено, величанствено, нешто што се опире дефиницији. То је нешто *контрадикторно*, јер је и само ругање ментални процес у којем се спајају контрадикторне ствари: видљиво са невидљивим, рђаво са лепим.

Можда звучи контрадикторно, али није тако: Неделько Радловић је, наиме, пре свега *песник*. Али, он није обичан песник, као што се може видети из ове његове књиге: он је песник који често зна да се руга. То, наравно, није ништа страшно, јер управо захваљујући ругању и постоји посебни књи-

жевни жанр — *ружалице*. Постоје и епиграми: једна „отровна" врста отменог ругања, где се најчешће неки повређени писац руга неком другом, који га је повредио. Према томе, ругање је *савладани бол*. Или још боље: ругање је *савлађивање боли*. А ако је у корену ругања бол, и ако је бол, такође, корен поезије, онда постаје јасно да су ругање и поезија, мада то није очигледно, у неку руку — рођаци. Или да бар то могу бити, јер се помоћу њих бранимо од боли.

Према томе, ругање јесте критика, јесте револт, али ругање има и једну куративну димензију: оно нас лечи. Лечи нас од неизлечиве болести: лечи нас од губљења наде у људско биће. Лечи нас од исте болести од које нас лечи и поезија.

Чему се можемо ругати у поезији? Наравно, ругамо се *ђаволом*, као што се у „чистој" поезији можемо (али и не морамо!) дивити дивном. Ругање је само друга страна дивљења; у тренутку када се ругате нечему, ви се аутоматски дивите нечему другом, што није ружно. Али зашто се ругамо ђаволом? Одакле таква потреба код нас, дивних и задивљених људских створова? Зашто, једноставно, не прећутимо да смо видели нешто ђаво? Зашто не оставимо да то ђаво иде својим путем, да иде до сто ђавола? Зашто га морамо *именовати* и *исмејати*?

Изгледа да ствари са ругањем имају ипак најдубљи могући етички корен: ругати се, изгледа ипак значи бити човеком, борити се да останеш човеком, и захтевати да то буде и онај коме се ругаш. Стога, још од малих ногу не разумем наше традиционално и у основи погрешно патријархално васпитање које каже: није лепо ругати се! Напротив: не само што је лепо ругати се, него ругање јесте *етички императив*, једна врста антрополошког услова *sine qua non*, нешто без чега се лако престаје бити човеком. Јер ево шта каже кршћанска догматика: *онај који равнодушно гледа на грех, убрзо ће почети да ужива у њему*! А ругати се — значи не пристати на ружно и на грех. То значи — остати човеком.

Постоје писци који верују да могу „прескочити" кризне тренутке за своју нацију, када се треба ругати, када треба критиковати, када треба имати јасан етички став и разликовати шта је добро а шта зло. А такви тренуци долазе у животу: треба, рецимо, одлучити се: је ли бомбардовање злочин или не? Али такви писци, у таквим „кризним" тренуцима избегавају своју људску обавезу, страхујући да њихова поезија не изгуби „свету" круну и ореол узвишености, уколико њоме покушају

да изразе свој етички став. Тај страх од „обесвећивања" поезије, уколико она носи јаку етичку поруку, је, наравно, безразложан: не можете за тренутак престати да будете човеком, да престанете да разликујете зло од доброг, а онда, кад криза прође, да поново постанете човеком, односно да наставите бити човеком. И још да останете писац! У томе јесте кључни проблем човеколикости: људско биће јесте људско само у континуитету. Оно не може *начас* престати да буде оно што јесте; уколико престане за трен, оно се губи заувек. То посебно важи за креативно људско биће, за *йесника*: корен поезије, као сваколике уметности јесте ипак — етика. Естетика је само стабло. Али стабло без корена није могуће. Напротив, могућ је корен без стабла. Сачувати корен, то значи — имати перспективу, јер се стабло може развити из корена, али не и корен из стабла! Етика може родити естетику, али гола естетика не може родити етику.

4

Ја сам искрено срећан што Недељко Радловић не припада нити као песник, нити као човек тој групи људи: онима који верују да могу бити уметници без етичког корена. Радловић је, напротив, фајтер у правом смислу речи. Он је фајтер чак и када се диви лепоти; он не дозвољава дивљење „на рате". Њега, чак и у његовој еротској поезији (иако је има заиста мало), лепота обузима целог, без остатка. Као што не зна да се диви „на проценте", он тако не зна ни за „умерену", односно „углађену" критику. Он није хипокрит, није хомо дуплекс. Он ружне ствари назива ружним, а не лепим речима. То ће можда некоме сметати када буде читао ову књигу, али то је већ његов проблем. Јер критика Радловићева зна бити убиствена, и кретати се од бистрог филозофског зена, крајње, префињене луцидности, до емотивне декламације, усклика или скаредности која отрежњава, опомиње, сецира стварност и наше префињено, уштогљено и „културно" лингвистичко опхођење са том стварношћу.

Критиковати, према томе, значи — помагати ближњему. *Ко може йомоћи уйойљенику а не йомоѓне му, шај ѓа уйойљује*, каже још једна хришћанска максима. Радловић не жели да му се најближи утопе у море просечности, културне уштогљености и анестезираног „лепог понашања" које нас лишава наше искрености. Учећи лепе речи и лепо понашање, ми се удаљавамо од истине, жели нам рећи Недељко Радловић. Као што је то тврдио и Исидор Исо, у манифесту летриста. Зато се Ра-

дловић руга: жели остати жив и перцептибилан, а не анестезиран.

Али, подсетимо се мало: зар се нису ругали сви велики светски умови?! Приликом једног интервјуа у САД, Ајнштајн је дошао у конфликт са америчким феминисткињама. Рекао је нешто ружно о женама, нешто као да су мање вредне него мушкарци (као што и песник Радловић зна да понекад шаљиво или туробно каже, на овим страницама, и о женама и о Западу, мада знам да није женомрзац, нити да мрзи западне паметне људе). Оне су га, наравно, разапеле на крст у својим феминистичким новинама. А онда им је он одговорио једном једином реченицом, у тим истим новинама: „Дубоко се извињавам ако сам вас повредио; сасвим сам заборавио да су и гуске, које су несумњиво женског рода, својим гакањем спасле Рим од пропасти". Зар се није и свети Августин (коме то најмање доликује) ругао, када је изјавио: „Држава без правичнности" (основ који лежи у религији) „шта је друго него ли веће друштво разбојника." Није ли том својом веома оштром, за своје време скоро скаредном максимом постао и критичар, односно — сатиричар? Јер изјавити да је држава без Бога „мало веће друштво разбојника", то је веома блиско виђењима НАТО-а у сатиричним песмама Недељка Радловића. Радловић, у ствари, оптужује НАТО агресоре на Југославију управо због њиховог недостатка правичности. А управо они рукују правдом и представљају правду, помоћу међународних судова. Такву демагогију жели Недељко Радловић разобличити, показати је, исмејати је.

Но, је на желим да се дубље бавим политичким ставовима Радловићевим. Јер ја у његовим очигледно ангажованим песмама ипак видим само универзалну, наднационалну и људску жељу (чежњу) за правдом и етиком. То је универзална вредност његових сатиричних песама и ругалица, јер је све остало, наравно, као и сваки писац, побрао из његовог локалног политичког, идеолошког и људског миљеа и из личног животног искуства, које последњих година није, ни у ком случају, било ружичасто. Био је рат.

5

Да се нашали: ваљда не само са Американцима, већ и са женама.

И то је, управо, оно што је мени најинтересантније у овој књизи: смех је у Радловићевим песмама — искључиво женског рода. Тачније речено: *генеза смеха јесте у женском принципу.*

Смех је биће женског рода. То, наравно, уопште не значи да се Радловић не руга и мушкарцима (можда се процентуално њима више руга него другима); али, ипак, његов смех је у основи повезан са женским принципом. Јер кад се руга мушкарцима, он им се руга због тога што су *као жене*; када се руга женама, руга им се као *женама које нису свесне своје женскости*. Све се, према томе, окреће око женског принципа: и смех и сузе. Радловићев смех је у вези или са *женом* или са *домовином*. А то су два романтичарска принципа женскости. Отаџбина, родна земља јесте мајка (у старогрчкој митологији то је Геа). Жена јесте такође мајка, или — то треба бити, да би оправдала свој циљ.

Постоји ли већи комплимент за жене од тога да су достојне смеха, као што су достојне и љубави? И зар смех није, такође, једна врста љубави? Као што и сирово, грубо ругање у ствари открива да *ти*, у суштини *волиш* онога коме се ругаш, и да страсно желиш да он буде бољи него што је, да се поправи и да не буде рђав и зао. Јер, кад га не би волео, он не би био достојан чак ни твог ругања.

6

Ето, то је књига *Веселе жене & лепушкасти мушкарци* песника Недељка Радловића. Антропологија прве врсте. Чиста љубав, есенција етике и страсти. Страсти да свет буде бољи него што јесте. Јер, овакав какав је, не може задовољити перфекционисту као што је Недељко Радловић.

Песник Недељко Радловић

Скопље—Београд, фебруар 2001

У ПЕНИ ЗВУКА, МИТА И ТРОПА

Алек Вукадиновић, *Ноћна трилогија*, Задужбина Петар Кочић, Бањалука 2001

Састављањем трију својих претходних књига (*Ружа језика*, 1992; *Тамни там и Беле басме*, 1995. и *Божји геометар*, 1999) у нову књигу, *Ноћну трилогију*, А. Вукадиновић је начинио ретроспективу свога песничког стварања за протеклих десетак година. Као и до тада, тако и у овом периоду, Вукадиновић се надахњивао са три извора, а то су језик, троп и мит, тешко је рећи с којег више, с којег мање. Некад превласт могу да добију звучно-мелодијски, негде метафорично-симболички, или митско-магијски чиниоци песничке структуре, мада су у свакој песми на делу сва три поменута чиниоца. А у целини Вукадиновићеве поезије и у његовој поетици, међутим, скоро да сваки од три поменута подстицаја песничке креације има исти значај, пре свега, зато што је, по Вукадиновићу, сваки од њих својствен поезији. Поезија се отелотворује у језичком, то јест у звучно-мелодијском склопу стиха, исто као и у пренесеном значењу песничких тропа, или у тајновитим слутњама и ониричким сазвучјима негде у имагинарним висинама и дубинама поетске епифаније.

Пошто су и у развоју српске поезије током друге половине XX века ова три надахнућа била међу водећим, Вукадиновићева поезија, независно од општих уметничких норми и домета, репрезентује управо тај средишњи ток песничке еволуције у нас. Иако Вукадиновић није изразити експериментатор и новатор који тражи и ствара нове песничке форме и поступке, он је стално у матици песничке еволуције, у коју се добро уклапао својим трагањима за правим песничким звуком, лирском симболиком или уметничком вишезначношћу. Захваљујући томе, Вукадиновићева поезија је привукла приличну пажњу критичара, што не мора да значи и да је на најбољи начин протумачена и оцењена. Но, у плодној критичарској рецепцији већ су уочена нека од важнијих својстава и вредности Вукадиновићеве поезије, а међу њима и митско-фолклорна подлога, симболистичка поетика и наглашена мелодичност стихова.

Поред ове усаглашености с главним песничким настојањима доба, или можда баш захваљујући томе, уследила је и једна друга потвр-

да Вукадиновићевог песничког инстинкта, наиме способност да осети и прати, без обзира на неизвесност или хаотичност књижевне еволуције, главно покретачко начело те еволуције током свих тих деценија — начело аутономности песничке креације. Вукадиновић је исписивао своје стихове усредсређујући се доследно и предано на то да изгради један самосвојан, у себе загледан и себи окренут, једном речи чисто песнички свет. Песму чини песмом само поезија која, надилазећи све друге конотације, чини једну особену семантичку структуру уметничке врсте. Тако створене песме функционишу на посебан, то значи, песнички начин остварујући се више у референцијама унутар тог света него својим непесничким референцијама, оним окренутим према спољњем свету, према стварности. У ствари, те стварносне референције, којих у Вукадиновићевој поезији, наравно, има, секундарне су, односно одређене и посредоване оним првим. Вукадиновићев песнички свет је затворен у себе, у властиту лексику и синтаксу, у своје ритмове и звуке, у специфичне поетске слике и идеје. Њихов број није велик, иако је Вукадиновић написао приличан број песама. Наиме, свој песнички свет он гради на релативно уском простору, који је створио невеликим бројем песничких средстава да би га затим попуњавао комбинујући те своје елементе, увек у кругу истог песничког надахнућа и исте песничке епифаније. Из књиге у књигу све чешће понављају се и саме комбинације, а не само елементи; све чешће Вукадиновић ствара стихове као варијације својих омиљених тема, образаца или поступака обликовања идући за све тананијим значењима и нијансама песничких ефеката.

Лирски субјект *Песме у кућном врту* објашњава своју позицију унутар песничког света у коме се налази: „Узех реч на / Кућном скупу / Кућа—мајка / Слушала ме". Поезија је епифанија која се ствара из себе, ослушкујући саму себе, у непомућеној оази песничке креације. Ово аутономно обликовање песама подсећа на плетеније словес, средњовековно песничко умеће ткања речима, само што словеса нису више само речи, већ су постала речи-огледала у којима се, поред предмета, виде и оне саме, и све то у вишеструким рефлексијама и варијацијама, зависно од тога како се поставе.

Када пође за звуком песничке речи, за том њеном елементарном потенцијом, Вукадиновић тако комбинује речи да се магма гласова претвори у извесну мелодију, ритмично понављање мање или више звучних гласова. Као чист вишак та мелодија прати семантичку димензију речи, чак може и да је надјача тако да се значење расплине у поплави милозвучних стихова. Уместо да говори значењем, песма затрепери само својим звуком. Најчешће Вукадиновић прибегава баш наглашеној мелодичности поетског говора до које доспева понављањима било најтечнијих слогова, било најробуснијих сугласничких група, да би постигао пуну звучност и ритмичност које чине једноставну

али милозвучну мелодијску деоницу, сродну звучним каденцама фолклорних бајања, разбрајалица, успаванки или поскочица.

Када посегне за митско-магијским потенцијама говора, Вукадиновић то ради, вештим и разноврсним призивањем и опонашањем синкретичке употребе речи. Врло често редукује реч на њен први слог, сугеришући да је ту корен речи, првобитна клица свих потоњих значења те речи, заправо њена суштина, коју на неки тајанствен начин не само да означава, већ и твори као прапочетак. Корен таме је — там, тајне — тај, суштине — сушт, трајања — трај, сванућа сван итд. По овом обрасцу Вукадиновић неким једносложним архаичним речима даје смисао инкарнације суштине: кам је суштина камена, даљ — даљине, сев — севања, јав — јаве, мук — мучања итд. Затим, примењујући начело бинарних опозиција као творачко начело у језику, и сам реконструише неке једносложне речи као претпостављене парњаке неких речи: из придева немушт, вади корен опозитне именице Мушт, из глагола озарити корен Зар, да би онда од речи Бог стигао до речи Небог итд. Ово етимолошко кореновање Вукадиновић врши подједнако лако и над конкретним и над апстрактним речима-појмовима рачунајући на исконску, рекло би се, синкретичку знаковност речи-суштине. Као што у синкретизму његови актери чудотворним предметима поткрепљују своје ритуале, тако и Вукадиновић овим извађеним кореньем језика поткрепљује своје песничке ритуале призивања онога чега у стварности нема превише: доброте, среће, нежности, мира, лепоте, узвишености, спасења итд. То су ритуали мистичних слутњи и страхова, али и неодољивих озарења суштинама које су призване из прапостојања, или из идеалног постојања. Ритуали песничког гатања по најтишим откуцајима срца и по најдаљим хоризонтима душе и духа.

Вукадиновић је веома доследан и када ствара механизме песничког усложњавања и обогаћивања значења, то јест транспоновања и украшавања особеним песничким поступцима и средствима. Тропе ствара и користи редовно и врло пажљиво. У Вукадиновићевој поезији речи немају сирова аморфна значења, већ само песничка, значи обрађена и транспонована. У *Ноћној трилогији* нема песме без тропа, без преношења значења. Када транспонује значење, Вукадиновић користи оне тропе који значење преносе у највећем луку, али увек под вештом руком песника. Врло често су то они најјачи тропи, којима се значење развија у распону од предметне сликовитости до најобухватније апстракције, као што је то случај у метафорама и симболима. Окосницу Вукадиновићеве поезије чине оригиналне песничке фигуре које користи из књиге у књигу и којима испуњава свој песнички свет. Овај песник је створио одређен број оригиналних метафора (кућа, гост, укућани), уз које користи неке од устаљених метафора и симбола (ружа, круг, бог, ноћ, тама, звер). Помоћу њих песничко значење

се толико симболизује и метафоризује да и све остале употребљене речи примају у себе симболичку семантику песме и њој су подређене.

Састављајући песничку структуру од три посебна тока: звучно-мелодијског, митско-ритуалног и симболичко-метафоричног, Вукадиновић показује умеће усаглашавања та три тока у складну целину. Они се никад не сударају, нити икад засметају један другом; песничка структура настаје у лаганој равнотежи звучних, оничких и семантичких наговештаја и ефеката. Та равнотежа није ни унапред задата, ни строго изведена, већ настаје у игри речима, у игри смењивања различитих, али увек наглашених песничких ефеката, ефеката самим звуком, или синкретичким чарањем, или транспоновањем смисла. Ефекти јесу различити по себи, али су подударни у неспутаности и у — својој поетичности, то јест поетској функционалности. А најјачи су онда кад се помешају творећи поенте у којима милозвучни стих понесе са собом и неки тајновити призвук и неку мисао, или када наговештену мисао украшава рима и сенчи исконска слутња. Снага свих тих песничких ефеката у Вукадиновићевој песми не извире само из ослобођене звучности, из наговештене идеје, или из призване тајновитости, већ из њиховог преливања и стапања у песму и пенушања у њој. У тој пени од звука, мита и тропа настају Вукадиновићеве песме као разређена и треперава млечна стаза на астралном небу поезије.

Стојан ЂОРЂИЋ

АРХАИЧНО — НЕСВЕСНО — ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНО

Немања Митровић, *Изабране приче*, „Стубови културе", Београд 1999

I

Право је чудо да ниједна од седам прозних/приповедачких књига Немање Митровића није доживела друго издање. Стога се тек са појавом Митровићевих *Изабраних прича* указује прилика овом писцу — *најоригиналнијем* и, поред Басаре, најдаровитијем од свих српских постмодерниста другог колена — да коначно искорачи из ужег читалачког круга генерацијских критичара, сродника по списатељском греху и упорнијих књижевних радозналаца.

Већ прва Митровићева књига, *Сан рата*, 1981, правовремено је критички препозната као најава прекретничке новине у тадашњем поетичком хоризонту српске прозе. Оснажујући свој ауторски идентитет серијом нових наслова (*Расе*, 1983, *У знаку рибе*, 1987, *Душе и ствари*, 1988, *Приче за очи*, 1990, *Град поред света*, 1994, *Песма из мора*, 1995) Митровић стиче високо место у вредносном поретку српске припове-

дачке речи, мада доскора остаје готово сасвим изолован од шире књижевне публике, ако се не узму у обзир два-три његова текста, увек иста, у свим новијим антологијама домаће прозе. То је прилично парадоксална ситуација, поготову када се има у виду да је о Митровићу доста писано, и то, углавном, са нескривеном, заслуженом подршком. Али када погледате *како* се, са ретким изузецима, писало о Митровићу и *шта* је стављано под лупу критичког интересовања поводом његових књига, онда чуђењу из прве реченице текућег текста више уопште нема места. Неки Митровићеви најприврженији критичари, али и неки који то нису, показали су се правим мајсторима у тумачењу новог непознатим. Критичко осветљавање Митровићевог прозног стварања исцрпљивало се, углавном, у тумачењима организације, статуса и идеологије његовог приповедања, у анализама интерференције жанрова, симболичког потенцијала и фантастичких ефеката у бројним његовим текстовима, као и у неодмереним квалификацијама Митровићевог поетског стила супротног вредносног предзнака. Тако се у езотеричном језику формалистичких разматрања — никако априорно излишних али често депласираних — растакао приповедачки идентитет једног потпуно новог писца, а све са намером да се он што потпуније оцрта. Али на којем нивоу интерпретације? Pour qui? Pour quoi? Пуржакежан. Митровићевим критичарима могли би да буду више него задовољни њихови теоријски узори, али на крају њихове пуерилно еготистичке пролиферације знања писац, у најбољем случају, остаје само њихова ритуална жртва. Са друге стране, димна завеса езотеричног жаргона замагљује садржаје Митровићевих духовних преокупација, а нарочито поетичку позадину њиховог смисла, који и условљава избор мотива и начин структурисања Митровићевих проза и прича.

Тај езотерични говор, међутим, није случајан, и није само еготистички. Он је такође резултат извесног поетичког и теоријског каприса из којег је лансирана добро позната теза да се о једном постмодернистичком делу не може говорити у традиционалним терминима. Тиме се вероватно хтело рећи да се о таквом делу не може говорити без познавања и уважавања његових поетичких претпоставки (о којем може?) а дошло се до својеврсног извртања гадамеровске херменеутичке тезе да се са становишта садашњости не може говорити о прошлости пошто је не можемо апсолутно познавати, то јест дошло се до једне привидне антитезе — да се са становишта прошлости не може говорити о садашњости. (Пошто је и у једном и у другом случају реч о апсолутизацији дисконтинуитета, нама је потпуно свеједно да ли ће Гадамер са свим гадамеровцима стајати на глави или на ногама у својој вечној садашњости, али не остајемо равнодушни пред интелектуалном трагедијом одважног А. Д. Хирша, који је после херојског опирања свеопштој ерозији теоријског ума на низбрдици прошлог века на крају извршио свој salto mortale.)

Па ипак, у овој крајње сажетој ретроспективи ваља подсетити и на неке тренутке јаснијег критичког говора о Митровићу. Ту се суочавамо са Александром Јерковим, солидаришући се са његовим не једном исказаним уверењем да је Митровић „велики писац". Опште је познато да су сви српски постмодернисти, стасали осамдесетих година прошлог века, дужници овога теоријски настројеног критичара, али је и сам Јерков, на неки начин, остао дужник понеког од њих. У том светлу може се разумети и његова изјава како га читање Митровића „испуњава тихом срећом". Намера осврта у *настајању* није у томе да квари срећу Митровићевих оданих читалаца, него да њихов круг прошири, или обилазећи већ казано или понављајући га на традиционалнији начин, у добром уверењу да се задатак критике не сме сводити на популаризацију књижевности, али ни прометнути у застрашивање читалаца.

2

Немања Митровић је творац и најизразитији представник оне поетичке струје у оквирима српске постмодернистичке прозе коју критичари и поетолози означавају термином *нови архаизам*. Делећи, на свој начин, општа места постмодернистичке идеологије сумње у историју, цивилизацију, културу, уметност, митологију, у традиционални систем вредности и систем знања, не и у језик, неоархаисти, у име непомућене чистоте бивствовања заговарају повратак најдубљим коренима бића, силазак у хтонске пределе индивидуалног памћења и враћање на архаична стања колективне егзистенције. Укратко, нови архаисти се залажу за уметничку реанимацију златног доба. Парадоксално је, међутим, што тај дијахронијски спуст замишљају и изводе лествицама расположивих знања и искустава, што и само жељено уточиште имагинирају према оним сазнајним представама у чију ваљаност начелно сумњају.

Код самог Митровића тај повратак се одвија на два плана — на плану опште и на плану индивидуалне човекове егзистенције. У првом случају он досеже до природног, предцивилизацијског стања људске заједнице, до архетипске драматике појединачног постојања, односно до знамења најстаријих или најегзотичнијих цивилизација. Када је реч о силаску низ стабло индивидуалне егзистенције, Митровић се оглашава са самог прага несвесних и предсвесних предела човекове психичности, тежећи његовом прекорачењу путем прецизног описа фантазмичних и оничких доживљаја, коматозних стања или наркоманских халуцинација својих прозних јунака. Готово саблазнивши већ првим двема књигама тадашњу генерацијску критику — првенствено „елиотовском бескрупулозношћу у посезању за темама и инструментима најразличитијих традиција", у чему Бранко Анђић сагле-

дава заједничку одлику тадашње *младе прозе* — Немања Митровић тек у својој трећој књизи изричитије сугерише свој поетички credo: „Велико слово којим почињу приче у старим, мудрим књигама, није украсила таштина већ скомност; прво слово приче коју бисмо знали да испричамо о себи стидљиво се помаља из растиња оног тихог врта који смо напустили крочивши у бучан, брбљив свет мисли. Ко памти сам почетак свог постојања? Немуште године претходе нашим најранијим успоменама и није случајно што не памтимо то доба. Само се непознато не може оскрнавити; оно је скривен, сигуран темељ нашег трошног века" (*Снови и дани*). Благо иронично преокрећући смисао декоративне функције иницијала у старинским књигама, Митровић у ствари упозорава на скромност, то јест на тривијалност и површност традиционалне приче, као метафоре нашег свеколиког искуства/знања о себи и о свету, с обзиром на исказано уверење да се изворна шифра нашег идентитета, онтолошка загонетка егзистенције, коначно суштинска детерминанта човекове судбине скрива у непрозирној магли прапочетка, у предворју свесног живота и логичког, рационалног мишљења.

Са појавом треће Митровићеве књиге, поред промене приповедне матрице и тематске оријентације и „елиотовска бескрупулозност" номадског синдрома његових раних књига добија накнадно оправдање. Јер прелазећи на ново тематско подручје, Митровић не мења основну духовну инспирацију својих књижевних интересовања — усмереност на онтолошку тајну, на „скривени темељ нашег трошног века" — него је само артикулише из новог, комплементарног угла. Тако његова поетика добија јасне контуре система, по мери у којој његово прозно стварање и само постаје неком врстом врта, и то „врта са стазама што се рачвају", да употребим Борхесов наслов иако се Митровић тек после ове књиге приклања борхесовском поетичком наслеђу. Једним од два главна крака те стазе Митровић следи научна сазнања и научно-популарне информације о био-геолошком развоју људске врсте и човековој борби за опстанак, претачући их у узбудљиве поетско прозне слике. На другом краку сопствене прозне стазе овај писац истражује корене индивидуалне душевности у затамњеној сфери самозаштитног растиња нашег несећања, почев од онтогенетских метаморфоза пренаталног стања до првих свитања свести. Али он то не чини са креативним претензијама да уистину осветли тајну извесних психо-еротских траума својих књижевних ликова, већ да кроз медијум приче просто укаже на њих као на кључне узроке њиховог болног доживљаја света. Назначени поетички систем, који се показао плодотворним како на плану симболичке неомитизације тако и на подручју ониричке фантастике, у новијим Митровићевим књигама трпи значајне измене, пре свега са окретањем писца традиционалнијим видовима мистичке и бајколике фантастике.

Но када отвори књигу Митровићевих *Изабраних ūрича*, па и кад одмакне у читању, читалац ће, извесно, стећи знатно другачији утисак него што је то у претходним назнакама представљено. То није само због неизбежне симплификације него бар исто толико и због тога што се Митровић, компонујући овај избор из својих прозних књига, није руководио хронолошким већ првенствено типолошким начелом груписања, мада је подела на композиционе целине уклоњена, оставши видљива тек из списка наслова у „Садржају". Тако нас писац дочекује невеликом скупином текстова из своје најновије књиге *Песма из мора*, указујући нам незамисливе почасти блиставим ватрометом разигране фантастичке имагинације. (Тек да се зна у какво раскошно и моћно краљевство ступа читалачка маленкост.) Само, та имагинација је толико моћна да саму себе поништава, баш као што је то случај са саморазорном нарцисоидношћу моћи у уводној, фантастично-сатиричној причи *Цар*. Иако ничим заслужен, овакав дочек није лишен смисла. Штавише, у очима интелигентног посетиоца он пре одаје предострожност него разметљивост церемонијала. Ко био да био, краљевски гост је увек потенцијални шпијун, ловац на технолошке и стратегијске тајне, па је упутно засенити га, завртети му памет на првом кораку, свеједно да ли је краљевство гола пустиња, или да, као код Митровића, у самом средишту чува непроцењиво благо. Стилски, а махом и структурно, ови текстови најсроднији су поетскопрозним записима из двеју првих Митровићевих књига. Није случајно што непосредно иза њих долазе наслови из књиге *Расе*, где би свакако било место и онима из збирке *Сан рāта*, да им писац није наменио улогу „спота" између два најобимнија, типолошки различита прозна блока, средишњег и завршног. Најмање две одлике чине ову почетну скупину текстова сродном са Митровићевим раним прозама. Једно је фрагментарно структурисање поетскопрозне визије, са врло ретким појављивањем елемената реалне фабуле, или градације. Друго је поступак декомпозиције стила. (Погледајмо како тај поступак изгледа, прво, на примеру описа птичјег јајета у раном тексту *Херувимска*, а како, касније, у два описа изласка сунца у причи *Врū*: 1) „У једном углу из наслага соли ископам бледо птичије јаје. Тешко је као камен. Уз његову љуску изнутра савршено приања облутак." 2) „Море хуји, запљускује обалу таласима пламена. Прешао сам се и заспао, нисам угасио ватру. Ветар је запалио воду. Недалеко израња сунце". 2а) „Сунце свлачи земљу с леђа. Устаје, загледано овамо. Кад се заокружило, палећи боје и простирући сенке, морало је да зарони дубље у ваздух".) Али упадљиве су, такође, и разлике — не само у промени предтекста, то јест мотива, него и у односу приповедача према приповедним мотивима. Док у раним прозама Митровићевог приповедача карактерише јака способност саживљавања са приповедном грађом, у његовим најновијим текстовима долази до изражаја необуздана склоност ка онеобичавању, тачније ка дисоцијацији опажања, која

истинске духовне узлете овог писца каткад спотиче а каткад преокреће у манир.

Мада су најавиле врло даровитиг писца, *Сан рата* и *Расе* су ипак прецењене књиге, јер су углавном и оцењиване према критеријуму разлике, који је у свести тадашње младе критике у ствари функционисао као фетиш одбачене оригиналности, као њено увођење на мала врата. Када се пажљивије разгледају бројна штива из ових Митровићевих књига указују се као сажет и сугестивно препеван читалачки, односно гледалачки дневник опсежне природословне литературе и одговарајућих научнопопуларних филмова и репортажа. То је, наравно, легитимно подручје инспирације као и свако друго, само што при том читалачки ерос и рецепцијска егзалтација, уопште, не само подстичу него у доброј мери и надомештају имагинацију младог писца. Наставак ове оријентације, како је то већ назначено, може се пратити у *Песми из мора*, која, опет, у знатној мери одаје прерушен путопис, фиктиван или стваран, чије топосе није лако али није ни савим немогућно одредити, упркос уплитању чудесног оиричког елемента. Они су махом уцртани на археолошкој мапи егзотичних цивилизација, или их, преобликоване, ваља тражити по стварним пристаништима аутомистификованог, програмирано архаизованог приповедача.

Ако би се *Сан рата* и *Расе*, не типолошки већ вредносно и нарочито по њиховом значају у стваралачком развоју овог писца, могле упоређивати са Кишовом *Мансардом* и *Псалмом 44*, онда би се по овом другом параметру, а у извесном смислу и тематски, Митровићева књига *У знаку рибе* могла мерити са *Раним јадима* Данила Киша. Тематизујући трауму одрастања, првих бојажљивих и болних додира свога јунака с реалним светом његовог животног окружења, као и његова конфликтна суочавања са природним и практичним захтевима живота, Митровић отпочиње своје прозно трагање управо са оне граничне црте између два света на којој се окончавају меланхолична сећања Кишовог приповедача, преломљена кроз кристалну призму његовог приповедачког стила. Привидно ослоњена на доктринарне претпоставке класичне и новије психоанализе, ова Митровићева потрага резултира низом самосвојних приповедачких остварења, која на специфичан начин задовољавају извесне захтеве овог жанра, као што је на пример захтев за чвршћом мотивацијом тематизованих садржаја. А садржаји ових прича, саздани махом од низа оиричких, фантазмичких, халуцинацијских и стварносних слика, могу се одгонетнути — тврди Радоман Кордић — само захваљујући томе што не постоји каузална мотивација („преддискурзивна стварност"), а одгонетамо их „као то непостојање", док сами по себи остају заувек недоступни тумачењу. Објашњење је само упола тачно јер је условљено одбацивањем тумачења карактеристичног за наше разумевање сна, односно *мимезиса сна*, што ови текстови у суштини и јесу. Поред тога, Корди-

ћево објашњење звучи и као приговор, и то приговор који не води рачуна о унутрашњој логици конкретног типа приповедања, то јест о његовим поетичким интенцијама, него полази од сопственог очекивања.

Погледајмо, у најкраћем, које су поетичке интенције Митровићеве усмерености на несвесно у овим причама, остављајући при том по страни истоветан смисао његовог обраћања архетипском и архаичном у књигама *Сан рата*, *Расе* и *Песма из мора*. За разлику од модерн(истичк)е устремљености науке и технике на тајну живота и материје која се у бројним видовима смртне опасности надвила над човеком и човечанством, за разлику од интерпретативних претензија модерне литературе, као и бројних хуманистичких дисциплина да, било рационалним захватима било интуитивним понирањем у феноменолошко обиље несвесног, расветле скривени темељ, генеративно средиште и саму регулативну шифру опште и појединачне егзистенције — Митровић у сфери несвесног напросто тражи уточиште пред општим походом бескрупулозно лукративне научно-техничке радозналости, односно пред нападно огољеним семантизмом екстремно модернистичке уметности. Препуштајући се несвесном, овај писац не тежи симболичкој рационализацији приповедних садржаја, то јест психолошкој демистификацији конкретних душевних и егзистенцијалних стања, већ првенствено инсистира на митизацији скривеног и непрозирног *као таквог*.

Поетички смисао Митровићеве неоархаичне митизације несвесног чини се, најмање, двојаким. Начелно, он се манифестује у афирмацији антимодернистичког становишта да би дефинитивно протумачен свет постао или убиствено досадан или сабласно предвидљив, или обоје у исти мах, а живот, лишен мистериозности сопственог исходишта, био не само оскрнављен него и сасвим онтолошки поткопан, попут дрвета са тотално осветљеним кореном. У практичном погледу, опет, тај смисао огледа се у настојању нашег писца да у окрињу несвесног потражи азил за своје прозне ликове, неприлагодљиве стереотипним условностима стварног живота, о којима, истина, у споменутим Митровићевим причама једва да има какве изричите назнаке. Али то још ни из далека не значи да *не постоји* „предискурзивна стварност" прича из књиге *У знаку рибе*, нити да их је једино могућно тумачити „као то непостојање". (Таква аргументација равна је познатом псеудодоказу о непостојању Бога, јер га не видимо у конкретној опредмећености своје лаичке представе о њему.) Спољашња стварност ових текстова не само да постоји него их она пресудно садржински условљава и формално профилише мада у њима није непосредно присутна, поготову не у препознатљивој модернистичкој форми миметичког приповедног оквира. У крајњем случају, ти текстови и не представљају ништа друго до деформисан одраз спољашње и унутарње реалности Митровићевих прозних ликова, прилично хаотичну

слику њиховог доживљаја света, посредовану према репродуктивним механизмима несвесног. Једноставно речено, те приче представљају описе снова и других несвесних и полусвесних стања, неретко у исти мах. Оне су стога садржински дисконтинуиране а текстуало недиференциране, чиме у равни форме упућују на човеков онтогенетски стадијум рибе, симболизујући пишчев поетички идеал. Па ипак, пре́лази, мада најчешће нису графички маркирани, не остају савим нејасни: очни капци су пишчев омиљени deus ex machina. Митровић ревносно бди над својим јунацима, буди их из снова и поново их успављује, препушта их сањарењу и враћа их у стварност; понављамо, у стварност која нам о њима веома мало говори али нам зато онирички, фантазмички и халуцинацијски садржаји ових прича на специфичан начин дочаравају доживљај спољашње и унутарње стварности њихових прозних јунака. А тај специфичан начин јесте, као што је то већ речено, начин испољавања несвесног. Такви отворено структурисани текстови једино се и могу тумачити путем „канона општења који чува сваки онирички текст и сваки неправи онирички текст" (Р. Кордић) па је тим чудније што споменути критичар суспендује тај начин тумачења ових Митровићевих прича. Но ма колико да се у манифестацијама несвесног са једне стране назирао прерушен стварносни свет са својим крутим системом закономерности а, с друге, извесне трауме, инхбиције и унутарњи конфликти сањајућег/сањаћег прозног *субјекта* Митровићевих прича — поетичке интенције овога типа прозе немају ничег терапијског, у смислу реконструкције узрочно-последичног ланца стварносних чињеница као могућег значења, што је, на пример, карактеристично за неке модернистичке верзије психолошке прозе. Несвесно у овим причама има потпуно аутономан статус. Оно у ствари представља алтернативу рационалном поимању и емпиријском доживљају света. Митровић не показује амбицију да расветљава смисао и значење несвесног у еротском, психолошком и социјалном животу својих ликова, већ да, насупрот пољуљаним рационалистичким темељима културе, реафирмише и оснажи његове виталистичке функције у животу савременог човека, и то не без извесне релаксације својствене културној идеологији постмодернизма.

Једноставније речено, Митровићево препуштање несвесном, као и архаичном уопште, представља један вид својеврсног бежања од стварности. Са другачијим видом и другим правцем исте појаве у савременој српској прози суочавамо се у раним књигама Светислава Басаре. И док се Митровић одаје изазову систематске архаизације, Басара се, као што је то већ познато, склања у лудило. Стога је, традиционално говорећи, Митровић најизразитији романтичар, а Басара највећи натуралист међу српским постмодернистима. Но поред свих индивидуалних разлика, између ове двојице писаца остаје једна јака заједничка црта, а то је осведочено неповерење у темељне претпоставке савремене цивилизације и културе, у истинитост картезијанске

слике света, као и одбијање да се таквом свету, заснованом на ауторитету разума, пружи ма каква духовна и уметничка легитимација.

Средишњи, најопсежнији круг прича у овом избору чине наслови из Митровићеве књиге *Приче за очи*. То су чисто фантастичне приче, у најдословнијем значењу једног и другог члана двоструког жанровско-типолошког одређења. Оне се одликују чврстом, промишљеном и непредвидљивом фабулом, са срећно пробраним мотивима и одговарајућим, карактеристичним ликовима. Одбацивши поетички пртљаг својих претходних књига, по који ће се у обновљеном кључу декомпозиције стила опет вратити, Митровић се у овим причама предано и приповедачки суверено креће најизазовнијим путевима духа, хипнотишући читаоца најсугестивнијим ефектима ониричке, стварносне, мистичке и поетске фантастике. Узете као целина, ове приче представљају уметнички врхунац свега што је Немања Митровић до сада објавио, а неке од њих — *Експедиција, Кућа од слика* и *Крај круга*, на пример — могле би да чине украс и најстрожијим антологијама европске и светске фантастике. Ово тим пре што је Митровић по својој поетичкој оријентацији, и нарочито по своме стваралачком афинитету, а првенствено по самосвојном доживљају егзистенције, не обичан грађански космополит него истински космогонијски дух, који с лакоћом надлеће егзотичне пределе земног шара и архипелаге пропалих цивилизација, или се, из супротне перспективе, саживљава са архаичним визијама морског и небеског пространства. Више по унутрашњем устројству духа, по тескобном осећању владајуће културно-социјалне норме и просторно-временског оквира егзистенције но према лиричности његовог прозног стила, Митровићев књижевни таленат је изворно песнички. Међу његове даље претке и ближе духовне сроднике могу се без зазора убројити Бодлер, Лотреамон и Рембо, као и песник *Тамнице* и *Нирване*. Стваралачку потврду својих духовних предиспозиција Митровић, међутим, налази у прози, отпочињући са једним типом потпуно оригиналног *рукописа* који му широм отвара капије културно-социјалне тамнице и индивидуалног пакла, да би, са својим новим књигама, у својеврсном укрштају борхесовске и хесеовске традиције постигао доиста ненадмашне уметничке домете на подручју фантастичког приповедног жанра.

Обухвате ли се једним погледом Митровићеве прозе и приче из свих његових књига заступљених у овом избору, релативно је лако идентификовати, и то готово хронолошким следом, њихова духовна исходишта као културолошка, психолошка и онтолошка. На тим подручјима ситуиране су неуралгичне тачке животног искуства *приповедног субјекта* Митровићевих проза и додира са светом његових прозних ликова. Стога се код Митровића јављају и три основна стилско-тематска обрасца као уметнички израз различитих начина превладавања неприхватљивих норми општег и појединачног искуства. Тако на културолошко-цивилизацијском плану Митровић путем де-

композиције стила и оживљавањем човекове предисторијске ситуације афирмише, насупрот модерним и традицијским, архаична стања људске заједнице; митизацијом несвесног он налази ирационални излаз из трауматичних и конфликтних психолошких стања, то јест препушта их несвесној регулацији; најзад, из онтолошке тескобе и неизвесности Митровић остварује запањујуће трансценденталне пробоје у фантастичком типолошком кључу.

3

Признат и врло цењен у нашим књижевним круговима, Немања Митровић једва да је и познат у широј културној јавности своје земље и језика на којем пише. То није само због тога што он већ десет година живи у иностранству него, поред свега већ на почетку реченог, и зато што у нашој култури важи неписано правило за прозног писца — ништа без романа; сем афоризма, који у својству изузетка потврђује правило. Већ и због тога, објављивањем Митровићевих прича угледни издавач учинио је лепу услугу врсном, добрано зачараном писцу, али је притом направио озбиљан пропуст остављајући његово прво суочавање са широм читалачком публиком без одговарајуће пропратне речи. Јер први избор Митровићевих прича и прва његова књига релативно већег тиража не промовише у нашој културној јавности само једно књижевно осведочено име, него такође и један потпуно самосвојан стилски израз уметничке доживљајности у оквиру новог модела савремене српске литературе.

Марко ПАОВИЦА

О ПАРАЛОГИЧНОМ, ПАРАЛИТЕРАРНОМ...

Јовица Аћин, *Уништити после моје смрти*, „Стилос", Нови Сад 2000

Преварени варљивим уверењем да располажемо солидном мнемотехничком способношћу или се њоме служимо бар оним интензитетом којим јунаку из последње Аћинове приче она мањка, рећи ћемо да смо за наслов *Уништити после моје смрти* одавно већ чули. И заиста, збирка прича приповедача и преводиоца Јовице Аћина заправо је допуњена и прерађена истоимена збирка из 1993. године, која је изашла у издању КОВ-а. Као да нас упорност оваквог насловљавања тера на сведочење о *језичкој некомпетенцији* (што би Чомски вероватно прихватио), или пак *неморалној рецепцији* (што би Ниче, ипак, одбацио). Тек, говор о овој збирци почећемо управо од њеног наслова јер се код Аћина, видећемо нешто касније, ниједан књижевни, па ни паракњижевни елемент не игнорише.

Уколико наслов, онај срећно пронађени, представља симболичко, метафоричко, у сваком случају фигуративно сажимање мисли, проблема или мотивско-тематске преокупације једног дела, онда је наслов који је Аћин дао својој збирци индикативан с поетичког и стилског аспекта. Шта нам заправо казује наслов *Уништити после моје смрти*? Извесно је да нам сам исказ, посматрано у равни семантичког нивоа, открива сопствени квалитет апсурда или бар парадокса будући да у потпуности посредује ефект изневереног очекивања последње воље. Он се, додуше, може схватити и као алузија на познату Булгаковљеву мисао да „рукописи никада не горе", или нас пак може упутити на модерно схватање књижевног дела по којем оно живи независно од жеља свог творца. Било како било, наслов одише призвуком апсурда, и његова линија се у различитим креативним решењима протеже дуж читаве збирке.

Наслов директно кореспондира са централном поетичком и тематском причом *Дневник писца идиота*, која безмало заузима половину књиге. Њој ћемо посветити и највећу пажњу јер ће нам, бартовски фрагментарно, открити поетички поступак и особеност Аћиновог дискурса. У једном од фрагмената посвећеном књижевној теорији, аутор говори о *паралогичном* механизму књижевног писања које функционише као езоповски језик, будући да оно покушава да живот преточи у књижевни текст. „Доспети тамо где нам је приступ забрањен и немогућан" подразумева кидање логичких релација и увођење гротескне и апсурдне димензије која се у наглашеној мери провлачи кроз читаву збирку. На тај начин, овај фрагмент из приче *Дневник писца идиота* ће појаснити паралогички смисао самог дискурса у већини Аћинових прича: синтактичко-семантичким дејством ствара се зачудни дискурс који очуђењем упућује на фантомски другачију реалност и упозорава на могућност клониране стварности у којој по аутору *јесмо*. Тако створен филозофски набој у причама аутор употпуњује почестим упливима наше (доскорашње) политичке стварности, допуњавајући тиме, али је ипак не довршавајући, наслућујућу и опомињућу казуалност.

Дневник писца идиота је псеудофикција о нађеном рукопису, а заправо је фингирана аутопоетичка парабола о потенцијалној *анксиозности* (да употребимо Блумов термин), која би требало да постоји у сваком писцу узрокована читалачком праксом. С тим у вези, Аћин се поиграва паралитерарним елементом *Белешка о писцу*, и укључује га у свој дискурс. Међутим, уместо да се биобиблиографској чињеници прида очекујућа документарност и објективност, аутор је квазинаративизује и мистификује, укључујући тиме у свој дискурс још један паралогички ниво. *Белешка о писцу*, тако, не успева да се оствари, предочавајући читаоцу постструктуралистичко схватање текста као „складишта" других, ишчитаних текстова која су му претходила, а што би Барт означио цитатом из Библије: „Легеон ми је име; јер нас је мно-

го." Притисак наслеђа и свест о утицају других текстова на сопствену стваралачку праксу Аћин ће фингирати новом интерпретацијом мита о Тезеју и Минотауру, о *чудовиштву мешаних бића*, о Аријадниној нити, заправо, која му је била *дата да га избави*, али је постала *оно што треба убити*. Тако се као резултат рецепцијске консеквентности и метафорички остварује „анксиозни" дискурс, при чему онеобичени *corpus* текста истовремено подсећа на бартовску мисао да је писање *пракса тела*. Гротескност дискурса и структуре текста, у овој причи најизразитије уочљива, настаје дакле услед трансформативности субјекта која се дешава у чину писања: међусобног прожимања списатељског и читалачког бића. Та литерарно-трансформативна двострукост субјекта ће нас и увести у књигу, и то посредством предговора као још једног паралитерарног елемента: „расположеним" коментаром остварене поетике.

Али, била би грехота не осврнути се на визуелно решење корица књиге. Проблематизујући и релативизујући сам феномен стварности, тј. однос између нормалности и лудила, Аћин читав овај процес подвргава зрачењу апсурда/гротеске, а квалитет такве релације ефектно наглашава, из савремене перспективе посматрано, апсурдном сликом Јеронима Боша *Лечење лудила*. Јер, ако нам „идиот" појашњава „идиотизам", тј. сопствену праксу, и чини да схватимо приповедачки поступак и интенцију књиге, с које је стране онда нормалност? Овоме аналоган је мотив с Бошове слике где „лудака" лече лоботомијом, али док ће сви актери демонстрирајући својеврстан аутизам модела пристати на овако замишљену представу, једино ће „лудак" жељом за успостављањем комуникације, тј. гледањем „кроз" платно, сугерисати свест о репресивном контексту, демаскирајући фарсу и откривајући право лудило. Или су уметници тек медији за померено, ишчашено, бизарно?

На крају, у мотивској (и жанровској) разноликости поменимо и неке друге приче. *Лазин мађарац* је, рецимо, нови интерпретативни приступ делу књижевне оставштине Лазе Костића, док је *Несуђена моја драгана* дата у лаком, лирском дискурсу, при чему ефект лајтмотивске мелодичности настаје кроз тек затамњену меланхоличну рефлексију о језичкој моћи оваплоћивања свих, па и еротских жеља: рефлексивност као оквир који омогућава мелодију лирског дискурса. Поједине приче, међутим, нису успоставиле овако успешне креативне спојеве, па могу деловати помало замарајуће у својој конфузији (*Нестајање*, нпр.).

Утисак је да овом, унеколико поетички захтевнијом књигом, Аћин не може рачунати на шири читалачки круг, што је на крају крајева потпуно легитиман избор. Верујемо да ће се у тако суженом рецепцијском кругу наћи компетентан читалац који ће јој *поетичку вољу* до краја прочитати и тако онемогућити њен троструки васкрс.

Ђорђе ДЕСПИЋ

РАЗОРНОСТ АПСОЛУТНЕ И НЕОПХОДНОСТ УБЛАЖЕНЕ ПРАВДЕ

Мирјана Стефановски—Коста Чавошки, *Апсолутна и ублажена правда у Есхиловој „Орестији"*, „Наш дом"—„L'age d'homme", Београд 2001

У сазвежђу идеја које су нам трајно завештали стари Грци, оних идеја које суштински одређују европски духовни идентитет, правда сија нарочитим и несмањеним сјајем. Тај сјај, што је исто толико занимљиво колико и значајно, идеји правде нису подарили само велики грчки филозофи, који су ишли за тим да се домогну њеног појма (пре свих, наравно, Платон и Аристотел), него и велики грчки трагичари, који су настојали да сагледају и изразе њену трагичку димензију (пре свих, дакако, Есхил). Сви они који се данас баве филозофијом права и који њеним основним питањем сматрају питање о правди, дужници су и баштиници како грчке филозофије тако и грчког трагичког песништва — чак и онда када тога, може бити, нису сасвим свесни. При том је и необично и неоправдано што се, када је о проблему правде реч, древним грчким трагичарима, по правилу, посвећује кудикамо мање пажње неголи грчким филозофима. Ту упадљиву неравнотежу и својеврсну „неправду" потрудили су се да, бар у оквиру наше правнофилозофске мисли и бар делимице, отклоне Мирјана Стефановски и Коста Чавошки, професори београдског Правног факултета, својом недавно објављеном књигом о двоструком лицу правде у Есхиловој трагичкој трилогији *Орестија*.

Има неколико момената који овој књизи и њеној појави дају сасвим особен печат и који због тога завређују да одмах буду поменути. Пре свега, она је плод заједничког рада једног правног историчара (М. Стефановски) и једног правног теоретичара (К. Чавошки). Да би тај плод уопште настао и да би, поврх тога, био тако успешан, било је потребно да конкретан правнички дух, својствен историчару, и апстрактан правнички дух, својствен теоретичару, тако рећи обуздају своје природе, одбаце сопствене крајности и, суочени са замашним истраживачким „предметом" какав је проблем правде у Есхиловој *Орестији*, изиђу у сусрет један другоме на путу којим ће доћи до праве духовне симбиозе, до оне мисаоне сливености која је основна претпоставка и први предуслов за писање оваквих расправа. Када окрене последњу страницу ове књиге, нема тог читаоца који неће сматрати оправданом одлуку писаца да не ставе отворено до знања ко је који њен део написао (иако то, разуме се, неће остати скривено онима који су раније били у прилици да се упознају са другим самосталним радовима наших аутора). Штавише, он неће моћи а да не буде зачуђен високим степеном методског и интерпретативног јединства толико својственог овој књизи.

Други моменат на који ваља скренути пажњу односи се на једну занимљиву и, истовремено, горку културно-историјску чињеницу — на околност, наиме, да је ова књига, како у својој *Речи унапред* кажу њени писци, „прва већа расправа о правди која је у последњих педесет година у нас објављена". Иако је јасно на шта тим исказом писци смерају, мора се, на жалост, приметити да он није најсрећније и најпрецизније формулисан. Јер, неко би с разлогом могао подсетити да су током последњих педесет година у нас објављени преводи неких значајних овећих текстова о правди из пера страних аутора (рецимо Хаима Перелмана, 1983, Џона Ролса, 1998, или Ханса Келзена, 1998), па и први превод са француског на српски језик изврсне књиге о правди једног нашег правног филозофа, проф. Божирада С. Марковића (*Оглед о односима између појма правде и развитка позитивног приватног права*, издање Правног факултета, Београд 1995). У сваком случају, нема никакве сумње да је књига о којој је овде реч уистину прва већа расправа о правди коју су за последњих пола века написали и објавили наши аутори. Спољашњи и узгредан, тај податак, упркос томе, сâм по себи речито сведочи о оскудном стању наше правнофилозофске мисли у том раздобљу, о њеном крајње ниском духовном водостају с обзиром на средишње, меродавне и утолико незаобилазне теме правне филозофије каква је и правда. Посматрана са тог становишта, појава књиге М. Стефановски и К. Чавошког представља праворазредан догађај у нашој правној филозофији. Поред тога, њен је настанак уверљива потврда оног искуства које се — на страни, али и код нас — већ више пута обистинило: да одсудна питања правне филозофије нису привилегија „стручних" правних филозофа, него да до њих веома често долазе они који су претходно, у својим посебним правним дисциплинама, доспели до продорних увида и дубоких сазнања о човеку и праву, појединцу и држави, о правној егзистенцији уопште.

Најзад, трећи моменат који одликује ову књигу повезан је с њеном кључном тезом и основним исходиштем. Не без самосвесне поноситости — овога пута, уосталом, сасвим умесне — њени писци на више места истичу да су својом тезом о Есхиловом двојењу правде (на апсолутну и ублажену) унели „највећу новину" у досадашње свеукупно тумачење *Орестије*. Другим речима, они у дојакошњим интерпретацијама Есхилове непревазиђене трилогије о правди нису исправљали ову или ону ситну појединост, нису с једног на друго место премештали покоји камичак, нити су понеку нијансу осветљавали понешто друкчије. Супротно томе, они су у тумачење *Орестије* одважно унели крупну новину, померили су сâмо тежиште тог тумачења. (Доцније ће се видети у чему је та новина и то померање.) Због тога њихова расправа носи на себи препознатљив белег оригиналне интерпретације, због тога она увелико превазилази границе локалног правнофилозофског подухвата.

У *Аґамемнону* и *Покајницама*, првим двема трагедијама из трилогије *Орестӣја*, Есхил је изложио суштину и показао обележја оне правде коју наши аутори означавају *апсолӯтном*. По том схватању и у том свом обличју, правда је божанско начело које неприкосновено влада светом. Као божанска сила, она је темељ и залога моралне равнотеже у космосу. Ако се та морална равнотежа наруши злочином, који је последица онога што су Грци називали *hybris*-ом, онда божанска правда „судбинском неминовношћу" изискује поравнање и поновно успостављање изгубљене равнотеже. Таква правда је неумитна, а због тога што се њено остваривање не обзире на појединце и заједнице у којима онӣ живе, може бити — и најчешће јесте — сурова и језовита. Божанска, свеобухватна и савршена, Есхилова апсолутна правда је недостижна за људе које од богова дели дубок и непремостив јаз. Чак и кад је праведан по својој људској мери, човек — како гласи једна лепа и сликовита формулација — „нужно трпи ударце на наковњу божанске правде, те мора да пати и страда".

Есхилова правда у свом апсолутном облику не би била могућна без *монистӣчкоґ света* као свога попришта. У таквом свету сви су делови чврсто повезани и једна те иста мерила важе за људе и богове. Ту је људско делање испреплетено са божанским силама које му накнадно дају смисао, иначе непрозиран у тренутку самог делања. Виши ред ствари, у који се уврштава и људско делање, није доступан човековом непосредном сазнању. То, међутим, не значи да човек не полаже рачуна за своје чињење, тј. да за њ није одговоран. Напротив, људска одговорност се не може избећи, само што је она у монистичком свету неодвојива од божанских мерила, односно од божанске праведности.

Као што су указали на монистички свет који је позорница Есхилове апсолутне правде, тако су писци ове књиге с разлогом скренули пажњу и на (малочас већ поменуту) *идеју равноте̄же* као на њену прећутну претпоставку. Та идеја, која је истински грчка, не дозвољава никакво нарушавање мере, никакву претераност или прекомерност. Она је кичма моралног поретка космоса, а тиме и језгро правде. Ако су кривда и злочин поремећај равнотеже, онда правда захтева њено поновно успостављање помоћу казне која је потпуно једнака с почињеним неделом, тј. која је „*одґоварајућа* одмазда". Такву одмазду безусловно налаже апсолутна правда као чуварка уравнотеженог света. Најважнијом одликом те апсолутне божанске правде аутори сматрају њену непосредну заснованост на истини, оној истини за чије су сазнање способни једино богови. Одатле, наравно, следи да је таква правда у исто време беспризивна, коначна и непорецива.

С *Еуменидама*, трећим делом *Орестӣје*, настаје заокрет ка *новој пра̄вди*, друкчијој од апсолутне, ка оном виду правде који писци ове књиге обележавају као *ублажена пра̄вда*. Тај се заокрет не може разумети нити објаснити ако се сметне с ума да савршена божанска прав-

да, коју извршавају несавршени људи склони *hybris*-у, неизбежно изазива невоље и испољава погубне недостатке. Један од тих недостатака састоји се у томе што почињено недело бива кажњено двоструко, па и вишеструко; други је недостатак у томе што се кажњавање злочина, тј. извршавање правде, често постиже помоћу још веће неправде. Кадикад извршавање божанске правде има најстрашнију могућну цену — проливање недужне крви (нпр. жртвовање Ифигеније). Све у свему, испоставља се да се у рукама људи, често заслепљених страстима и поведених сопственом лакомисленошћу, остваривање божанске правде претвара у „непрекидан ланац злочина и смрти", како веле писци, или у рђаву бесконачност, како би рекао Хегел.

Погубност и разорна снага апсолутне правде, онако како ју је Есхил песнички приказао, имају своје узроке. Према писцима, њих треба видети, најпре, у томе што таква правда није институционализована: богови пресуђују, али не извршавају сопствене пресуде, него је то препуштено смртним људима. А затим, у томе што богови, имајући мара једино за неумитно спровођење сопствене правде, уопште не воде рачуна не само о добробити него ни о самом опстанку полиса као облика заједничког живота најпримеренијег човековом бићу. Трагична збивања у *Аґамемнону* и *Покајницама*, у која су писци проникнули с необичном моћи уживљавања, пружила су им довољно повода да говоре о „постојаном нескладу" између апсолутне правде и добробити полиса, па чак и о заоштреној супротности између њих. Нису они без разлога дошли до закључка да се Есхилова апсолутна правда донекле појављује и као „правда зарад себе саме", која је уз то „претешка за крхке и трошне људе, па полис, као нужан облик људског заједништва, не би имао великих изгледа да опстане и напредује ако би се примењивала само Зевсова апсолутна правда". Тиме су у исти мах доспели до питања о ублаженој правди, раније поменутог а сада средишњег.

Упркос разликама које међу њима постоје, многи тумачи *Ореститије* (нпр. Винингтон-Ингрaм, Кито, Подлецки, Ц. Томсон и др.) имају нечега заједничког: сви су, наиме, уверени да су установљење Ареопага, чији су гласови приликом изрицања пресуде Оресту остали равномерно подељени, и преображај Еринија у Еумениде, за који су заслужни Атина и Зевс Агорски, значили крупан напредак од старе (апсолутне) правде — која је, по мишљењу тих тумача, слепа, сурова и примитивна — ка новој правди, која је, опет по њиховом схватању, разумна и цивилизована, која промишља, саосећа и индивидуалише. За њих је стара правда изазивач хаоса, док нова правда уводи ред и сигурност у полис. Нова правда је проистекла из моралног скока, из „уљуђивања", из усавршавања старе правде.

Том херменеутичком исходу других тумача Есхилове трилогије о правди наши аутори одважно супротстављају сасвим друкчију тезу, односно друкчије тумачење. Они кажу: „У овој расправи заступа се

становиште да образовање Ареопага и преображај Еринија у Еумениде не означавају усавршавање него ублажавање правде, да није реч о моралном скоку него о снижавању мерила праведности зарад њиховог саображавања вредностима и циљевима који битно мењају, па и нарушавају само језгро правде".

Није тешко уочити да срж спора и камен херменеутичког раздора представља *одмазда* која је, да се тако каже, *fundamentum inconcussum* Есхилове првобитне (божанске и апсолутне) правде. Савремени тумачи *Орестије*, било да су филолози или књижевни критичари, прилазе јој обузети модерном сентименталношћу, неком врстом разводњене и болећиве човечности, која их имунизује од разумевања (о прихватању да се и не говори!) начела одмазде као сржи правде. Клонећи се „чувствености савременог човека" и позивајући за сведоке такве мислилачке ауторитете у правној филозофији какви су Кант и Хегел, писци ове књиге упућују тим тумачима следећу замерку: „Њима се чини да је то начело (одмазде — Д. Б.) примитивно и круто, а да је правда до које оно доводи, слепа и сурова. Не виде, међутим, оно најбитније — да одмазда подразумева одговарајућу једнакост између злочина и казне и да она увек *једнако* погађа различите кривце који су починили *исти* злочин. А правда, ако ништа друго, увек подразумева бар *једнакост*".

Повезана с полисом, с његовим одржавањем и развијањем, правда напушта своје апсолутно обличје и бива ублажена услед дејства бар трију чинилаца: милости, државног разлога и унутрашње слоге и мира. Она постаје релативна правда која се не остварује по сваку цену, него само уколико се (и у мери у којој се) може ускладити или помирити с другим вредностима животно значајним за опстанак полиса. При том особит значај добијају мир и поредак полиса, и писци не греше када кажу да су они „унеколико важнији од правде и да јој логички претходе, пошто се правда не може успешно извршавати у полису који је у нереду и распадању".

Тло апсолутне правде јесте космос, поприште ублажене правде јесте полис. Прва је божанска, а друга људска, можда и „сувише људска". Есхилов заокрет од једне ка другој, извршен у *Еуменидама*, није произишао из сазнања да је ублажена правда савршенија и разумнија у поређењу са апсолутном, него из трезвеног увида да под теретом апсолутне правде могу пропасти и људи и полиси. Ако је, како писци истичу, срцем био за апсолутну правду, правду космоса, Есхил је — са свешћу о људима, њиховим слабостима и склоностима, с погледом на начин и могућности њиховог бивствовања у политичкој заједници — разложно прихватио неопходност ублажене правде, правде полиса. Са неба, правда је сишла на земљу и ушла у простор полиса, међу зидине града-државе. А то само значи да је уз идеал првога реда Есхил ставио идеал другога реда, ближи свету живота, људској природи и практичном остварењу. После писца *Орестије*, тако су, али свакако

на његовом трагу, поступили најпре Платон и, доцније, Цицерон, о чему нам аутори зналачки и уверљиво казују у завршном поглављу своје књиге.

*

Писана језиком брижљиво негованим, местимице и отменим, с јасно постављеном тезом која је током расправе све више и потпуније образлагана и учвршћивана, изведена са завидном херменеутичком вештином прожетом умешношћу разабирања у сложеној и тешко размрсивој прећи Есхилове неупоредиве трилогије о правди, књига Мирјане Стефановски и Косте Чавошког, сумње нема, представља драгоцено постигнуће којим је правна филозофија, и не само наша, знатно обогаћена. У њој је на Есхилово подвајање правде, толико упечатљиво и далекосежно, бачена нова светлост, оштра и јарка. Што је најважније, она нас је ставила пред крупна питања: Да ли је правда још увек правда ако је лишена одмазде? Да ли деапсолутизована и „очовечена" правда уопште заслужује да буде названа тим именом?

Тиме што нас је довела до тих узнемирујућих питања, а не само по изреченим одговорима које нам је пружила, ова књига је на најбољи начин потврдила своју вредност.

Данило Н. БАСТА

ОД ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ КА ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНОСТИ У ПРОУЧАВАЊУ КЊИЖЕВНОСТИ

Интердисциплинарност теорије књижевности, Зборник радова, ур. Милослав Шутић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2001

Пројекат „Теорија књижевности" организовао је марта 1996. године, у Институту за књижевност и уметност у Београду, стручни састанак из којег је као резултат изашао, пет година касније, и овај зборник радова, један у низу посвећених академику Зорану Константиновићу, професору на многим страним и домаћим катедрама, између осталих и на Универзитету у Новом Саду, који је, вероватно, случајно остао неименован у уводном раду уредника Зборника.

Радови су окупљени око три групе. Прва група радова (укупно једанаест) посматра однос општетеоријских истраживања са проучавањем српске књижевности или се, пак, бави методологијом проучавања књижевности. Друга група радова (укупно девет) изучава контакт књижевности с ванкњижевним садржајем. Трећа група радова (укупно осам) проналази везе између књижевности и осталих уметно-

сти, какве су музика, сликарство, филм или позориште. На крају књиге доноси се веома користан индекс појмова и, с нешто грешака, именски регистар.

Прву групу радова отвара студија Зорана Константиновића *Интердисциплинарност и интерлитерарност*, у којој се на почетку објашњавају појмови из наслова рада. Указује се на чињеницу да је интердисциплинарност у науци о књижевности дуго времена подразумевала истраживање књижевности у вези с другим уметностима (на пример, веза која постоји између поезије и сликарства). Отуд, вероватно, долази и до преузимања уметничких термина из студије Хајнриха Велфлина за периодизацију и термина за периоде у књижевности, али се, свакако, и одређене методе из ликовних уметности прихватају као методе за проучавање књижевности.

Структурализам, међутим, мења такав став. Књижевно дело, разумевано као знак, постаје саставни део одређеног контекста једне културе, а идеје Јурија Лотмана довеле су до истраживања дискурса у књижевном делу. Тиме је, вероватно, унеколико модификована идеја о искључиво унутрашњем приступу књижевном тексту, како је о томе, својевремено оправдано, учила *Теорија књижевности* Рене Велека и Остина Ворена. У раду се истиче важност проучавања Хенрија Ремака и Ервина Копена, који уочавају да компаратистика није искључиво интерлитерарни контакт, већ је и однос књижевног дела према свим подручјима људског духа, па се онда такво истраживање именује интердисциплинарним.

Питајући се о ваљаности оваквог термина за такву врсту истраживања, Зоран Константиновић указује на идеје „транслингвалног истраживања". Седамдесетих година, Дејвид Малоун указао је на потребу да се међусобно разликују, ако већ не и разграниче, мултидисциплинарна, интердисциплинарна и екстрадисциплинарна истраживања. Разложно указујући на важност начина на који такав облик истраживања књижевног дела превазилази однос „искључиво између књижевности и неке од ових дисциплина" (фотографија, екологија, кулинарство и слично), аутор ову своју идеју илуструје примером односа историје и књижевног дела. Тиме, чини ми се, заправо, поново упућује на Елиотов појам традиције, проширујући га и тзв. спољашњим приступом књижевној творевини.

Мишко Шуваковић (*Једна естетичка теорија 'префикса': мета, инпер, пара, транс и хипер*) расправља о положају естетике и теорије уметности у односу на оне критеријуме који омогућавају интердисциплинарно приближавање истраживања у области културе, дакле, и уметности, и то у другој половини 20. столећа, тачније од 1968, године нових левичара. Проблематизујући питање о смрти естетике и о илузији завршетка естетике, покушава да доведе у питање формулу интердисциплинарног преобликовања дотадашњих истраживања и деконструкцију естетике, истраживањима која у свом називу имају

префиксе из наслова студије. Таквом, новом естетиком, типа метаестетике, интерестетике и слично верује да би се добиле нове могућности за компаративна истраживања.

Коментарише, при том, и одговарајуће радове Артура Дантоа (интерпретација и уметничко дело, на примеру сликарских остварења Ђорђонеа и Марсела Дишана), Јулије Кристеве (о интертекстуалности), Жан-Франсоа Лиотара, Мишела Фукоа и Жака Дериде (о параестетици) и Жана Бодријара (уз значење префикса „хипер"). Колико смо, међутим, оваквим истраживањем дошли у суштину књижевног текста, или се од њега одмакли, питање је које је, рекла бих, потпуно исправно поставио Џонатан Калер на почетку своје *Теорије књижевности*, који се аутор у раду Мишка Шуваковића представља само књигом *О деконструкцији*, тј. афирмативним ставом према истраживањима интеркултуралних феномена.

За читаоца би требало да буде интересантан и прилог Михала Харпања *Петер Зајац и покушај пулсационе естетике*. Припадник њитранске групе за истраживање комуникационог облика књижевног жанра, духовни ученик Франтишека Мика, Петер Зајац, као постструктуралист, унеколико модификује Хакенове идеје синергетике. Михал Харпањ пажљиво анализира промену научних схватања Зајцевих, од књиге *Стваралаштво књижевности* (1990) до *Пулсирања књижевности* (1993) и тако српском читаоцу омогућава да се упозна с новим идејама у словачкој науци о књижевности.

Неки од радова из прве групе на примерима проверавају могућност интердисциплинарног приступа књижевном делу (Милослав Шутић, *Андрићеви књижевни облици естетског доживљаја. Естетски доживљај жене*; Дејан Ајдачић, *Ритуалистички приступ књижевним текстовима*). Остали прилози ове групе информишу читаоца о идејама о интердисциплинарном приступу књижевном делу (Бранислава Милијић, *Теорија књижевности у феноменолошком филозофском контексту*; Радоман Кордић, *Разумевање језика из теоријске психоанализе*; Миодраг Радовић, *Књижевна реторика и литерарно вредновање*; Новица Милић, *Истина књижевности између поетике и теорије*).

Два рада, који затварају први део Зборника, инспиративно указују на могућности и границе интердисциплинарности у науци о књижевности. Рад Душанке Марицки (*Интердисциплинарност емпиријске науке о књижевности*) анализира идеје Зигфрида Ј. Шмита, актуелног немачког аутора „теорије система", које концепт социјалног система уводе у истраживање књижевног живота у дијахроној перспективи, поготову у, за нас методолошки интересантној, књизи *Самоорганизовање социјалног система књижевности у 18. столећу* (1989). На основу проблематике изнесене у радовима општијег карактера, Карла Попера и Томаса Куна, Марија Циндори (*Интердисциплинарност: преимућство науке о књижевности?*) разматра идеје интердисциплинарних

студија авангарде, пре свега, оне и онакве како су их видели Миклош Саболчи и Ендре Бојтар, мађарски историчари књижевности.

Друга група радова обухвата проблематику тзв. спољашњег приступа књижевности. Неки од њих јесу методолошког карактера (Петар Милосављевић, Борис Иљенко, Бојан Јовић), неколико их проблематизује дефиницију уметности на примеру народне књижевности (Ненад Љубинковић) или размишља о новим начинима за класификацију књижевности (Ксенија Марицки Гаћански), док остали, на примерима, анализирају и размишљају о важности односа књижевног дела с ванкњижевним чињеницама (Мила Стојнић, Илеана Михаила, Мариана Дан, Зоран Аврамовић).

Трећа група радова показује важност изучавања односа књижевности према осталим уметностима (Драгутин Гостушки, Зоран Глушчевић, Татјана Марковић, Синиша Јелушић, Стевка Шмитран, Живан Живковић, Дубравка Поповић-Срдановић, Радослав Лазић). Рекла бих да ова група радова најпре може да се доведе у везу с радовима Анте Петерлића, Игора Смирнова, Хрвоја Турковића и Виктора Жмегача из загребачког зборника *Интертекстуалност & интермедијалност* (1988) или у појединим радовима, пре свега Валтера Кошмала, у немачком часопису *Балаган*.

Читаоцу се неминовно намећу одређена питања, али и присећања о присутности интердисциплинарности у књижевним делима, иако их, у ранијим периодима, теорија књижевности није бележила, нити систематизовала. На пример. Веза са жанровима сликарства или са облицима архитектуре јавља се у средњовековној књижевности, на пример, у жанру сказаније о иконама (уп. о томе, међу најновијим радовима, четири књиге мађарског слависте Валерија Лепахина али и поезију Захарије Орфелина). Овакве ситуације интердисциплинарности мало су проучаване, више пажње посвећивало се новијој и најновијој књижевности, а да се, при том, занемаривала традиција у тој спрези жанрова књижевности са осталим медијима уметности. Кад је реч о вези музике и стиха једне песме, на пример, та симбиоза, та спрега и међусобна зависност показивала се од пресудне важности за боље разумевање стиха грађанске поезије. Није, такође, још теоретски испитано да ли су, и колико су, такви интермедијални контакти условљавали стварање нових жанрова у књижевности. Одређујући, на пример, профил простора ликовности у раздобљу стварања једног писца, као што је то учинио у свом раду Јерко Денегри с поезијом Ивана Сламнига, може да се идентификује конструктивизам као уметнички концепт, који се паралелно појавио и у литератури и у осталим уметностима.

Интермедијалност у књижевном делу, на пример, подсећа на постмодерну ситуацију, без обзира на то да ли аутор у роману дословце наводи одломке из неког уџбеника археологије или физике (као што је то случај с романом *Укус бресака* Владе Урошевића), као

и интертекстуалне ситуације и цитатности (на примеру *Битке за Сулејмановац* Петра Милошевића), или, пак, кад књижевно дело од других медија преузима уметничке или вануметничке поступке, како би се књижевни израз иновирао (на примеру поезије Гијома Аполинера). Радови у овом београдском зборнику, често методолошки различити, пружају могућности за даља размишљања о интердисциплинарности у приступу књижевном тексту, чак и о томе колико такве интерпретације доприносе бољем разумевању књижевности. О таквим упитаностима и о скепсама, уз Џонатана Калера, требало би, чини ми се, споменути и зборник радова *Будућност књижевне теорије* (Њујорк 1989). Питајући се о смислу оваквих истраживања, теоретичар књижевности неминовно би морао да се упита и о важности њиховој у одређеним књижевним периодима, иновативним или, супротно, стабилним раздобљима књижевности. Можда би и у овим додатним идејама, као одјеку на приказани Зборник, требало видети вредност у њему окупљених радова.

Мирјана Д. СТЕФАНОВИЋ

ЖИВОТ У СЕНЦИ ЛИРИКЕ

Разговор са Полом Мијан

Инес Прага: *Женске иконе су прилично честе у животу Ирске и њеној књижевности. Еван Боланд је чак рекао да су женско и ирско метафоре које се узајамно одређују. Да ли вам ова асоцијација делује ограничавајуће на било који начин?*

Пола Мијан: У овим годинама у којима сам сада, разјаснила сам себи и употребу жене у књижевности и мој положај у поретку ствари. Верујем да песник мора да се врати унатраг како би напредовао; пут напред је исто тако и кретање уназад. Ако се вратимо до жене онако како је први пут представљена у писаној књижевности средњег века, не налазимо потлачену или потчињену икону. Жене у митовима и легендама су јаке и сигурне у себе, често поседнице, жене које имају своја права, своје искуство, утицај и политичку моћ. Зато сматрам да је корисно враћати се у замишљену прошлост — мислим да ми прошлост више замишљамо него што је реконструишемо. Можете користити изворе из прошлости, али рекреирање прошлости је чин маште. Мени као песникињи веома је потребно да се вратим у прошлост, откријем жене којима је додељена моћ, а њих у легендама има на претек. Оне не знају за покорност, него за моћ: оне говоре о узгајању стоке, играју шах и имају јасан циљ, самосвојну егзистенцију. Открила сам тако да прошлост има оснажујући и ослабљујући учинак, али дошла сам у године када морам да је мењам. Долазите до тачке у којој можете да трансформишете своје негативне утицаје, а са поезијом ствари стоје тако да је све и благодет и проклетство, а од тебе зависи како ћеш трансформисати тај материјал.

Многи ирски песници и песникиње посвећују много времена и енергије на разјашњавање појма традиције којој припадају и у којој делају. Да ли је и вама то представљало проблем?

Јесте кад сам била млађа, нарочито у погледу потраге за женском традицијом. Кад сам писала *Уверење за одлазак*, једина жена писац коју смо радили на курсу из поезије била је Емили Дикинсон, коју веома волим. Она је, међутим, била једина песникиња на енглеском коју смо читали. Хоћу да кажем да добијамо неуравнотежену верзију прошлости и, као што већ рекох, морате реконструисати прошлост која вам нешто омогућује пре него прихватити устаљену традицију која вас спутава. Морате стварати своју сопствену традицију. Открила сам да се део мојих истраживања прошлости заснива на реконструкцији замишљене традиције, традиције која ми омогућује да функционишем. На занатском нивоу ја сам врло прагматична. Прихватам инспирацију одакле год долазила, из традиције ког год језика. Мислим да у одређеним годинама не можете више тврдити како сте обогаљени зато што немате своју традицију. Морате је изумети, а ја то чиним тако што истражујем племенске заједнице. Много више се бавим говорним артефактима него оним писаним. Књига је запис гласа, а не обратно. Текст користите да поново креирате глас, индивидуални глас је примаран. У мом задатку имагинарних реконструкција племенске прошлости замишљам какви су песници могли бити, каква им је била функција у култури. Не знам да ли се ту нешто променило. Недавно сам читала о једном северноамеричком племену које је пратило снове девојака у пубертету. Ако су умеле да испричају своје снове, допуштан им је процес иницијације у оквиру традиције. Кад прочитате нешто тако, почнете да размишљате какве то везе има са вашим животом. И ја се сећам својих снова и тога како сам се питала где је моје место у свету. То што смо постмодерни не значи да нисмо заробљени у историји. Морамо избећи замке историје и створити себи позитивну традицију. Мени је то важно, јер бих се утопила у некој врсти фашистичког католицизма који у нашој култури потискује женско ако не бих имала могућност да створим једну смислену традицију. Историја којој су нас учили у школи била је чиста фикција, био је то канон других људи, канон који се не сме преиспитивати. Тада сам ионако била сувише млада и премало сам знала да бих се питала о томе.

Општи је утисак да је позив песника у Ирској скопчан са потребом за друштвеним и јавним ангажманом. Песнике критикују ако се више посвете својој приватности него јавним стварима. Како се ви осећате у томе?

У реторику се много сумња, и то је здраво. Опасно је ако песници постану само произвођачи реторике, и мислим да им служи на част то што су презрели празан говор. Сви ми бијемо своје грађанске битке и оне се одразе на наше дело. Не могу да пишем о Северној Ирској, нити то желим, али није да ме то питање не занима, него то

није моја списатељска област. Радије бих историјској трагедији и истој тој постколонијалној мијазми пришла из позиције жене која се педесетих родила у Даблину. Не могу да пишем о томе као да сам се родила и одрасла у Северној Ирској, али верујем да се боримо против истог зла, само што се боримо снажније тако што се концентришемо на животе које знамо, а не тако што се препуштамо испразној реторици. На вас, нарочито ако сте млад писац, врше притисак да говорите у име других људи, али ви то не можете све док ваш говор не дође из искуства; уколико потекне из става или позиције, то доводи само до лошег писања и испразног говора. Теже је носити се са истином о људском животу него са апстрактним сликама политичке ситуације. То је писање политички реалније јер се битке у нашој земљи, нарочито кад су жене у питању, воде у кухињама и спаваћим собама. Кад парламент није давао простора да се битке одиграју, оне су се водиле код куће, и управо су се ту одигравале велике промене.

Ваша генерација звучи слободније него претходне. Утисак је да пишете о стварима које заиста волите. Како сте и зашто постали песник?

Тешко је рећи кад сам почела да пишем зато што не верујем да за песника писање почиње записивањем. Језиком се бавите много пре него што почнете да објављујете. Објављујем већ десет година, али сам почела да пишем још као девојчица. У почетку је то, као и код многих, био начин да изразим осећања. За мене је поезија увек била некакво дрхтање, област у којој сам, чак и кад је било најгоре, налазила слободу. Моји родитељи нису били интелектуалци, у нашој кући било је мало књига. Потичем из оног што би се назвало радничка класа. Данас више немамо радничку класу, него један развлашћени сталеж који нема ни посла ни наде.

Одрасла сам у северном делу Даблина са доста уобичајених градских проблема као што су дрога и сида. Много деце са којом сам одрасла умрла су доцније од сиде као последице наркоманије. Иако проблематична, та средина је била срећан избор за песника јер је владала култура усменог говора: чинило се да је сав смисао живота у причању прича. Свако је знао другачију верзију сваке приче, и ви сте гледали како се неважни животни догађаји драматизују са сваким новим приповедањем, све док у току тих неколико сати усменог преношења не добију епске размере. Та заједница је стално изнова настајала кроз то бескрајно причање прича. Сећам се како сам покушавала да склопим породичну историју, и како је то било немогуће зато што је свака верзија била другачија. Све време сте трагали за истином, а она није била оно што се догодило, него начин на који причате о оном што се догодило. Много дугујем људима који су ме окруживали у детињству јер су ми омогућили да преживим. Жене у мојој породи-

ци биле су врло сујеверне, и за њих је све било неки знак. Птица која налети на прозорско стакло значила је да ће у кући неко умрети. Ништа није било онако како изгледа, све се морало тумачити, а управо то и ја радим. Једна од најважнијих ствари у поезији је чињеница да она говори о једном тако што наизглед прича о нечем сасвим другом. Жене око мене све време су се бавиле знаковима, и то је представљало јак утицај.

Да ли сте задовољни својим радом? Шта планирате у будућности?

Нимало нисам задовољна. Никад човек није задовољан. Чак и кад завршиш дело, мораш да се суочиш са тишином. Последњих година пишем за позориште. Уколико будем имала успеха, писаћу више драму него поезију, а уколико не, вратићу се поезији и можда неким новим техникама. Моја поезија је увек експериментална зато што никад не знам унапред шта ћу написати. То је инспирација. Скоро свакодневно пишем да бих одржала дисциплину, јер не можемо се увек ослањати на инспирацију. Дисциплина је онај занатски део посла, али ја следим своје инстинкте. Морате веровати оном што долази из вас. Опсесије долазе из такве дубине да им морате веровати, јер добро писање проистиче из њих.

Да ли је ирска поезија, по вашем мишљењу, несклона експерименту? Ко су њени вредни песници после Јејтса?

Уопштено гледано, тачно је да живимо у сенци лирике. Она нам одговара и уклапа се у друге аспекте наше културе. Кратка лирска форма доминира, али у оквиру ње бескрајне су могућности за варијације. Експерименти у нашој поезији нису тако очити као у америчкој од Паунда наовамо, и обично кружимо око неке традиције у форми све док не нађемо начин да га употребимо у експерименту. Много тога зависи од модела који су вам доступни у младости. Обожавала сам Гарија Снајдера и песнике са Западне обале, затим Адријен Рич, али моји најранији модели били су Снајдер и Силвија Плат. У време кад их читате ви не знате да је у питању експеримент, него их прихватате само као „новину", као оно што је права вредност.

Најважнији ирски песник данас је Патрик Кавана. Немогуће је замислити књижевни простор без њега; поменула бих и Мајкла Хартнета, једнако због његовог песничког и преводилачког рада.

Много се сличности проналази између савремене ирске поезије и песништва Источне Европе. Можете ли навести неки модел?

Ана Ахматова је вероватно један од писаца са неенглеског говорног подручја који је утицао на песнике моје генерације, на пример

на Шона Дана и Теа Доргана. Мислим да је она једна од највећих европских песникиња двадесетог века. И сама чињеница да је њено дело преживело представља чудо. Она не припада ниједној „моди" — она је оличење духа нашег времена. Писала је о патњи, а знате да је патња једна од најуниверзалнијих тема. Њене стваралачке сумње исте су оне које море и нас.

Инес ПРАГА

Превела с енглеског
Владислава Гордић

НАЈА МАРИЈА АЈД (NAJA MARIE AIDT), рођена 1961. Пише поезију и кратке приче. Објављене књиге: *Док сам још млада* (*Så længe jeg er ung*), 1991; *Тежак сусрет* (*Et vanskeligt møde*), 1992; *Трећи пејзаж* (*Det tredje landskab*), 1994; *Кућа преко пута* (*Huset overfor*), 1996; *Путовање за странца* (*Rejse for en fremmed*), 1999. (П. Ц.)

ДЕЈАН АЛЕКСИЋ, рођен 1972. у Краљеву. Пише поезију. Објављене књиге: *Потпуни говор*, 1995; *Доказивање сенке*, 1996; *Свагдашњи час*, 1999.

ВЕНКО АНДОНОВСКИ, рођен 1964. у Куманову. Пише прозу, поезију, драме, есеје и критику. Професор је на Филолошком факултету у Скопљу. Објављене књиге: *Нежно срце варвара* (*Нежното срце на варварот*), песме, 1986; *Кварт лиричара* (*Квартот на лиричариште*), приповетке, 1989; *Фреске и гротеске* (*Фрески и гротески*), приповетке, 1993; *Азбука непослушних* (*Азбука на непослушните*), роман, 1993; *Текстуални процеси* (*Текстовни процеси*), есеји, 1996; *Матошева звона* (*Звоната на Матош*), студија, 1996; *Структура македонског реалистичког романа* (*Структурата на македонскиот реалистички роман*), студија, 1997; *Три драме — Словенски ковчег, Побуна у дому стараца, Адска машина* (*Три драми — Словенски ковчег, Бунт во домот за старци, Адска машина*), драме, 1998; *Дешифровања* (*Дешифрирања*), есеји и критике, 2000.

СОЛВЕЈ БАЛЕ (SOLVEJ BALLE), рођена 1962. Пише поезију, налази се у свим антологијама савремене данске поезије. Објављене збирке: *Или* (*Eller*), 1998; *И* (*Og*); *По закону* (*Ifølge loven*). Превођена је на енглески, француски, немачки, холандски. (П. Ц.)

ДАНИЛО Н. БАСТА, рођен 1945. у Зрењанину. Пише радове из правне и политичке филозофије, преводи с немачког. Објављене књиге: *Фихте и француска револуција*, 1980; *Право под окриљем утопије*, 1988; *Право и слобода*, 1994; *Неодољива привлачност историје*, 1999; *Вечни мир и царство слободе*, 2001. Преводио је на српски Канта, Фихтеа, Шелинга, Ничеа, Келзена и др.

ГОЈКО БОЖОВИЋ, рођен 1972. у Бобову код Пљеваља. Пише поезију и књижевну критику. Објавио је књиге песама: *Подземни биоскоп*, 1991; *Душа звери*, 1993; *Песме о стварима*, 1996; књигу афоризама *Чекајући Кафку*, 1992. и књигу критика *Поезија у времену*, 2000.

РАДОЊА ВЕШОВИЋ, рођен 1924. у Ријеци Марсенића код Берана. Новинар и књижевник, академик. Пише поезију, прозу и путописе. Објављене књиге песама: *Вијорења*, 1950; *Гајтан воде у долини*, 1955; *Крчаг на вјетру*, 1963; *Буђење свјетла*, 1967; *Доба жељно себе*, 1991; *Иза ријечи*, 1994. Књига ратне прозе: *Колона и видици*, 1971. Путопис из Вијетнама: *Мач што мачеве сијече*, 1977.

ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ, рођена 1967. у Сремској Митровици. Пише студије, есеје, књижевну критику и преводи с енглеског. Објављене књиге: *Синтакса тишине: поетика Рејмонда Карвера*, 1995; *Хемингвеј — поетика кратке приче*, 2000; *Кореспонденција — токови и ликови постмодерне прозе*, 2000. Приредила и превела зборник *Виртуелна култура* Стивена Џоунса и прозне књиге Ен Бити, Ентонија Барџиса и Ернеста Хемингвеја. У сарадњи са М. Ненином приредила *Шекспировог Кориолана*, 2000.

ЂОРЂЕ ДЕСПИЋ, рођен 1968. у Ужицу. Пише књижевну критику и огледе. Објављена књига: *Аксиолошки изазови*, 2000.

СТОЈАН ЂОРЂИЋ, рођен 1950. у Модричи. Пише књижевну критику, есеје и студије. Објављене књиге: *Надахнућа и значења*, 1978; *О песничким књигама*, 2001.

ДРАГИША ЖИВКОВИЋ, рођен 1914. у Зајечару. Књижевни теоретичар и историчар. Објављене књиге: *Почеци српске књижевне критике 1817—1860* (докторска дисертација), 1957; *Теорија књижевности*, 1958; *Ритам и песнички доживљај*, 1962; *Од Вука до Андрића*, 1965; *Европски оквири српске књижевности I—III*, 1970, 1977, 1982; *Бидермајерски усамљеник Стерија*, 1983; *Лирска поезија*, 1987; *Лаза Костић — песник XX века*, 1991; *Токови српске књижевности*, 1991; *Европски оквири српске књижевности I—V*, 1995. Приредио више издања српских писаца и био главни редактор „Нолитовог" *Речника књижевних термина*, 1985.

ЗОРАН КОНСТАНТИНОВИЋ, рођен 1920. у Београду. Германиста, академик, пише есеје и научне радове, преводи с немачког, професор компаративне књижевности на Универзитету у Инсбруку. Објављене књиге: *Експресионизам*, 1967; *Weltliteratur. Strukturen und Modelle*, 1972; *Phänomenologie und Literaturwissenschaft*, 1974; *Њемачка књижевност I, II*, 1979, 1987; *Увод у упоредно проучавање књижевно-*

сти, 1980; *Vergleichende Literaturwissenschaft, Bestandsaufnahme und Ausblilck*, 1989; *Компаративно виђење српске књижевности*, 1993; *Полазишта* (избор из радова Зорана Константиновића), 2000.

РАДМИЛА ЛАЗИЋ, рођена 1949. у Крушевцу. Пише поезију. Књиге песама: *То је то*, 1974; *Право стање ствари*, 1978; *Подела улога*, 1981; *Ноћни разговори*, 1986; *Историја меланхолије*, 1993; *Приче и друге песме*, 1998; *Из амнезе*, 2000.

ИЛДИКО ЛОВАШ, рођена 1967. у Суботици. Пише прозу. Објављене књиге прича: *Kalámaris* (*Перуника*), 1994; *A másik történet* (*Она друга прича*), 1995; *Via del Corso*, 2001. Роман: *Meztelenül a történetben* (*Гола у причи*), 2000. (Д. Р.)

ПОЛА МИЈАН (PAULA MEEHAN), рођена 1955. у Даблину. Студирала је на колеџу Тринити, предавала у САД. Пише поезију и драме, предаје креативно писање на универзитету у Даблину. Објављене збирке песама: *Повратак без срама* (*Return and No Blame*), 1984; *Тумачење неба* (*Reading the Sky*), 1986; *Човек обележен зимом* (*The Man Who Was Marked by Winter*), 1991; *Разговор на јастуку* (*Pillow Talk*), 1994; *Мистерије дома* (*Mysteries of the Home*), 1996; *Дармакаја* (*Darmakaya*), 2000. Драме: *Госпођа Свини* (*Mrs Sweeney*), 1999; *Ћелија* (*Cell*), 1999. (В. Г.)

МИЛИЦА МИЋИЋ ДИМОВСКА, рођена 1947. у Новом Саду. Приповедач и романсијер. Књиге приповедака: *Приче о жени*, 1972; *Познаници*, 1980; *Одмрзавање*, 1991; *У процепу*, 1998; *Путописи*, 1999. Романи: *Утваре*, 1987; *Последњи заноси МСС*, 1996.

САНДРА НЕШОВИЋ, рођена 1977. у Краљеву. Пише поезију. Објављене књиге: *Печат за једно време*, 2000; *Жмурке*, 2001.

ХЕНРИК НОРДБРАНД (HENRIK NORDBRANT), рођен 1945, од 1970. живи наизменично у Грчкој и Турској. Пише поезију, објавио је преко двадесет збирки песама. За збирку *Мостови сна* (*Drommebroer*), 1998. добио је 2000. године „малог Нобела". Антологија *Сопствене песме* (*Egne digte*), 1999. садржи све најбоље из његовог дела. Он је омиљени дански песник и један од ретких који пише љубавну поезију. (П. Ц.)

МАРКО ПАОВИЦА, рођен на Цибријану код Требиња. Пише књижевну критику. Приказе, огледе и студије објављује у књижевној периодици, као и на програмима Радио Београда. Од 1990. године борави у Бечу.

САША РАДОЈЧИЋ, рођен 1963. у Сомбору. Пише поезију, књижевну критику, есеје и преводи с немачког. Књиге песама: *Узалуд снови*, 1985; *Камерна музика*, 1991; *Америка и друге песме*, 1994; *Елегије, ноктурна, етиде*, 2001.

ДРАГИЊА РАМАДАНСКИ, рођена 1953. у Сенти. Магистрирала и докторирала на наративним стратегијама В. Розанова односно Ф. Достојевског. Од 1980. прати одређене ствараоце из руске књижевности, преводећи и књижевноисторијски коментаришући њихова дела (*Дневник* Марије Башкирцеве, *Сеновите приче* Ф. Сологуба, *Скач* В. Шкловског, *Пацоловац* Марине Цветајеве, есејистика Михаила Епштајна и Александра Гениса, представници руског концептуализма, поезија Ј. Бродског, теоријска продукција Ј. Тињанова итд.). Осим превода с руског, мађарског и енглеског, у књижевним часописима објављује чланке и приказе.

МОРТЕН СЕНДЕГОР (MORTEN SØNDEGAARD), рођен 1964. Пише поезију и прозу. Објављене збирке песама: *Сахара у мојим рукама* (*Sahara i mine hænder*), 1992; *Пчеле умиру у сну* (*Bier dør sovende*), 1992; *Ватра и бројеви* (*Ild og Tal*), 1994; *Неодређена места* (*Ubestemmelsessteder*), 1996. Роман: *Ред ствари* (*Tingenes orden*), 2000. (П. Ц.)

РАДИВОЈ СТАНИВУК, рођен 1960. у Зрењанину. Песник, есејиста, књижевни критичар, преводилац са француског и словачког. Књиге песама: *След*, 1983; *Тамна градитељка*, 1988; *Чежња и гнев*, 1991; *Безимена недеља*, 1994; *Ритмови мегалополиса*, 1997.

МИРЈАНА Д. СТЕФАНОВИЋ, рођена 1950. у Новом Саду. Пише књижевноисторијске и књижевнотеоријске студије. Објављене књиге: *Српско грађанско песништво. Огледи и студије* (коаутор), 1978; *Српска грађанска поезија. Огледи из историје стиха*, 1992. Приредила књиге: *Лазар Бојић. Памятник мужемъ у славено-сербском книжеству славнымъ*, 1994; *Scripta minora* (необјављени рукописи Владимира Ћоровића), 1998; *Владимир Ћоровић, Лукијн Мушицки. Студија из српске књижевности*, 1999.

НИКША СТИПЧЕВИЋ, рођен 1929. у Сплиту. Бави се италијанистиком, академик, потпредседник Матице српске. Објављене књиге: *Основи италијанског језика* (коаутор Е. Франки), 1966; *Књижевни погледи Антонија Грамшија*, 1967; *Gramsci e i problemi litterari*, 1968; *Италијанске и друге теме*, 1976; *Два препорода. Студије о италијанско-српским културним и политичким везама у XIX веку*, 1979; *Иве Андрића превод „Друштвених и политичких напомена" Франческа Гвичардинија*, 1986; *Усмено*, 1996; *Петра Касандрића превод „Горског вијенца" Петра II Петровића Његоша*, 1999; *Учитавања*, 1999; *Поређења*, 2000.

МИЛОСАВ ТЕШИЋ, рођен 1947. у Љештанском код Бајине Баште. Пише поезију и стручне радове о језику. Објављене књиге: *Говор Љешт̄анскоґ* (монографија), 1977; *Речник Њеґошева језика*, 1983; *Купиново*, 1986; *Кључ од куће*, 1991; *Благо божије*, 1993; *Прелест̄ севера*, 1995; *Круґ рачански, Дунавом*, 1998; *Изабране п̄есме*, 1998; *Седмица*, 1999; *Бубњалица у п̄челињаку*, 2001.

РИСТО ТУБИЋ, рођен 1932. Истражује подручје филозофије, нарочито моралну и политичку филозофију, односно филозофију историје и антропологију. Преводи с пољског и енглеског. Објављена књига: *Брит̄анска филозофија морала*, 1977. Есеје, огледе и расправе објављује у периодици.

ДРАГОСЛАВ ХАЏИ-ТАНЧИЋ, рођен 1938. у Лесковцу. Пише прозу. Објављене књиге: *Тајна црноґ лука*, 1992; *Смрт̄оносне и друґолике п̄риче*, 1995; *Грчко слово*, 1999.

ПРЕДРАГ ЦРНКОВИЋ, рођен 1962. Инжењер и филолог, преводи с данског. Преводе прозе и есејистике објављује у периодици.

МИЛОСЛАВ ШУТИЋ, рођен 1938. у Мечи, Столац. Пише књижевно-теоријске студије, филозофско-естетичке расправе, есеје и критичке текстове. Објављене књиге: *Мисао која не одуст̄аје*, 1971; *Песничка слика* (хрестоматија), 1978; *Слика свет̄а у п̄оезији Момчила Настасијевића*, 1979; *О дирљивом*, 1983; *Поезија сликовноґ исказа*, 1984; *Поезија и онт̄олоґија*, 1985; *Лирско и лирика*, 1987; *Одбрана леп̄е душе*, 1990; *Визија, двост̄руко укорењена*, 1990; *Вет̄ар и меланхолија*, 1998; *Књижевна архет̄ипологија*, 2000. Поред научнокњижевног рада пише поезију и бави се ликовним стварањем. Објавио је две књиге песама са цртежима: *Вит̄лејемска звезда*, 1992; *Лађица снова — Анђели*, 1993. и монографију *Црт̄ежи руке која п̄ише*, 1997. Приредио антологију *An antology of modern serbian lyrical poetry (1920—1995)*, 1999.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

најстарији наш књижевни часопис

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака — шест свезака чини једну књигу.

Годишња претплата износи 1.000 динара, за чланове Матице српске 500 динара, а за иностранство 80$.

Наручујем _____ примерака *Летописа Матице српске.*

Име и презиме, назив установе или предузећа

_____

_____

Адреса: _____

Телефон: _____

Претплата се може уплатити у свакој пошти на жиро рачун Матице српске 45700-678-0-2213, СПП Нови Сад, са назнаком „за Летопис". Оваквом уплатом обезбедићете да, чим нам доставите ову наруџбеницу и потврду о уплати, читаве године добијате *Летопис* на адресу коју нам пошаљете.

Информације на телефоне: (021) 613-864; 420-199/лок. 112, или на адресу: **Летопис Матице српске**, 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1.

ПОРУЏБЕНИЦА

Ред. број	АУТОР И НАСЛОВ	Цена	Попуст	
			20%	50%
1.	ПОЕЗИЈА АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА	100,00	80,00	50,00
2.	ПОЕЗИЈА ЈОВАНА ХРИСТИЋА	100,00	80,00	50,00
3.	ПОЕЗИЈА ДАРЕ СЕКУЛИЋ	100,00	80,00	50,00
4.	ПОЕЗИЈА ДУШКА НОВАКОВИЋА	100,00	80,00	50,00
5.	ПОЕЗИЈА СРБЕ МИТРОВИЋА	100,00	80,00	50,00
6.	Миодраг Јовановић: СЛИКАРСТВО ТЕМИШВАРСКЕ ЕПАРХИЈЕ	800,00	640,00	400,00
7.	Мирослав Тимотијевић: СРПСКО БАРОКНО СЛИКАРСТВО	600,00	480,00	300,00
8.	Мирослав Тимотијевић: ЦРКВА СВЕТОГ ГЕОРГИЈА У ТЕМИШВАРУ	400,00	320,00	200,00
9.	ЛЕКСИКОН ПИСАЦА ЈУГОСЛАВИЈЕ, IV том	2.000,00	1.600,00	1.000,00
10.	БИБЛИОГРАФИЈА СРПСКИХ НЕКРОЛОГА	300,00	240,00	150,00
11.	Ана Матовић: БЕЋАРАЦ У ВОЈВОДИНИ	150,00	120,00	75,00
12.	Љубивоје Церовић: СРБИ У РУМУНИЈИ	350,00	280,00	175,00
13.	Јохан Хајнрих Швикер: ПОЛИТИЧКА ИСТОРИЈА СРБА У УГАРСКОЈ	300,00	240,00	150,00
14.	Владимир Ћоровић: ЛУКИЈАН МУШИЦКИ (фототипско издање)	300,00	240,00	150,00
15.	ЈЕЗИК ДАНАС, гласило Матице српске за културу усмене и писане речи (за четири броја)	120,00	—	—
16.	Зоја Карановић: НАРОДНЕ ПЕСМЕ У *МАТИЦИ*	150,00	120,00	75,00
17.	Милорад Радевић: НАРОДНЕ УМОТВОРИНЕ У *ШУМАДИНЧЕТУ* И *ШУМАДИНКИ*	150,00	120,00	75,00
18.	Живан Милисавац: ИСТОРИЈА МАТИЦЕ СРПСКЕ 1880—1918	2.500,00	2.000,00	1.250,00
19.	Душан Попов: ИСТОРИЈА МАТИЦЕ СРПСКЕ 1918—1941	2.500,00	2.000,00	1.250,00
20.	Милан Јовановић Стоимировић: ДНЕВНИК 1936—1941	400,00	320,00	200,00

Име и презиме: _____

Адреса и телефон: _____

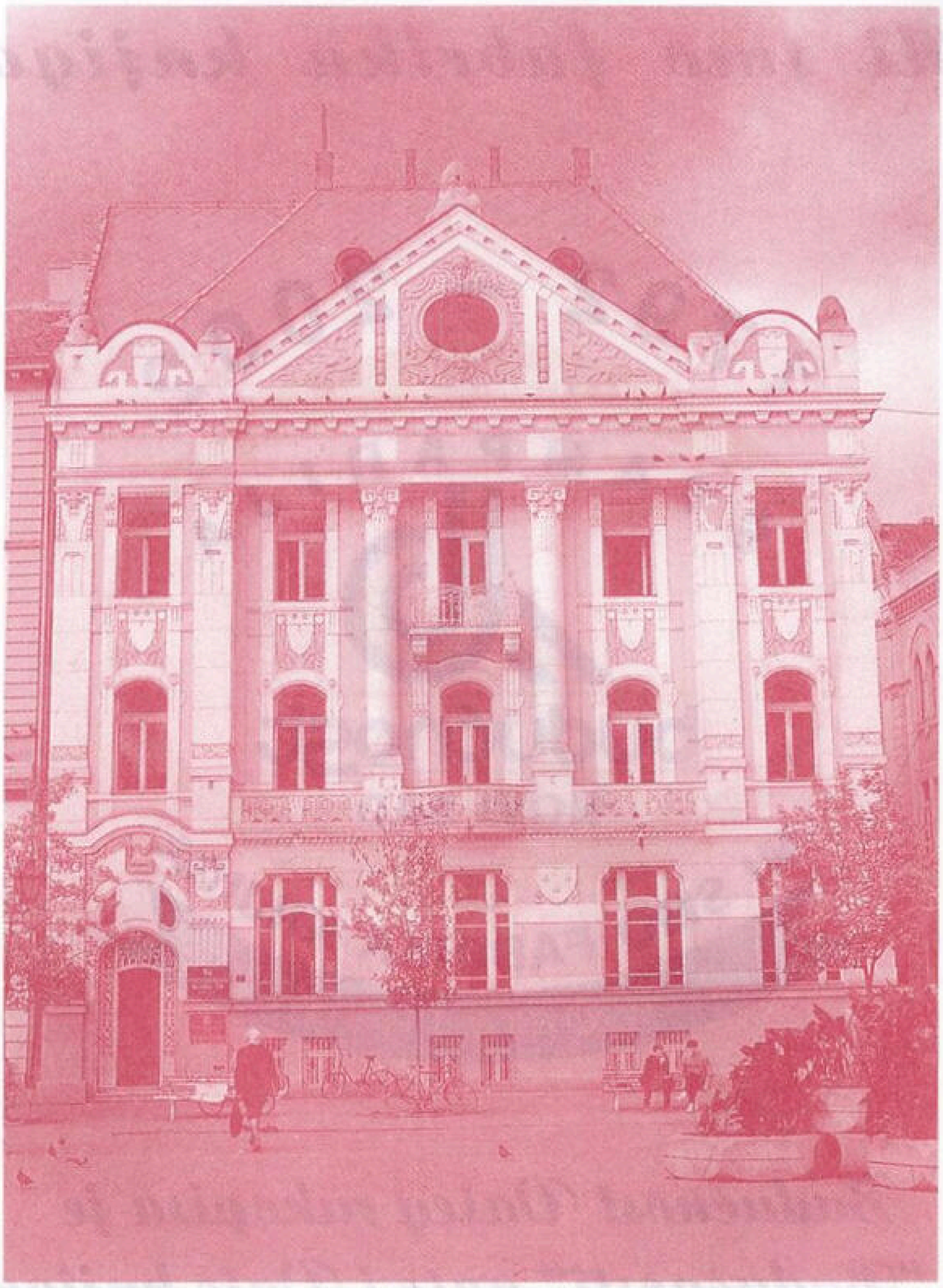
Неопозиво наручујем књиге под редним бројем _____

_____ _____. Укупан износ од _____ динара умањен за 20% попуста (а за чланове сараднике, те редовне чланове Матице српске који су измирили чланарину за текућу годину 50% попуста), односно свега _____ динара уплатићу на жиро рачун Матице српске 45700-678-0-2213 СПП Нови Сад, у две једнаке месечне рате (друга најкасније 30 дана после прве). Испорука књига обавиће се након подношења доказа о извршеној уплати обе рате.

Прва рата уплаћена:

_____ _____

Место и датум Потпис



ВОЈВОЂАНСКА БАНКА

ЗНАК ПРАВИХ ВРЕДНОСТИ

Mi smo fabrika knjiga

1792 – 2002

ŠTAMPARIJA

budućnost

NOVI SAD

MI SMO FABRIKA KNJIGA

210 GODINA TRADICIJE

Budućnost Vašeg rukopisa je
u "Budućnosti" naše i Vaše knjige!

NOVI SAD, ŠUMADIJSKA 12

Centrala: 021/27-899, 27-067, 29-804, 29-796, 29-801; Fax:**021/22-771**

direktor: 22-961, pomoćnik direktora: 27-454; e-mail: budpress@ptt.yu

210 GODINA TRADICIJE

Mi smo štamparija knjiga

od 1992 – 2002

Budimpešt Graf rukopisa je

u "Budimpešt" naše Vaše knjige!

YU ISSN 0025-5939 | UDK 82(05)