МУЗ II 163

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА: *Павле Поповић, Миодраг Матицки, Радивој Станивук, Тихомир Нешић, Марија Кнежевић, Миливоје Стефановић, Александар Зиновјев, Петар Милорадовић*

АКЦЕНТИ: *Петар Волк*

ОГЛЕДИ: *Борислав Радовић, Оливера Милићевић, Никол Мозе*

ВИБРАЦИЈЕ: *Бранко Поповић, Владимир Копицл*

НАСЛЕЂЕ: *Чедомир Попов*

КРИТИКА: *Владо Стругар, Јован Љуштановић, Васа Павковић, Душица Пошић, Владислава Гордић*

РАЗГОВОР: *Чедомир Мирковић, Ненад Шапоња*

ОКТОБАР 1999 НОВИ САД

1826

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, СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ

Секретар Уредништва
ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Лектор
ГОЈКО ЈАЊУШЕВИЋ

Коректор
ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Технички уредник
ВЛАДИСЛАВ ВОЈНИЋ ХАЈДУК

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 250 динара, а за чланове Матице српске 125 динара. Претплата за иностранство износи 80 $. Цена једној свесци у књижарској продаји је 25 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.

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад
Штампа: ГРАФО-ОФСЕТ, Сремска Каменица
Тираж: 1.000
РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 175 Октобар 1999 Књ. 464, св. 4

САДРЖАЈ

Павле Пајовић, Катрабунаћ 375
Миодраг Матицки, Сајџијин сат 380
Радивој Станивук, Благослов 384
Тихомир Нешић, Трофеји 390
Марија Кнежевић, Писмо. 405
Миливоје Стефановић, Увод у бесконачно летовање 411
Александар Зиновјев, Зјапеће висине 427
Петар Милорадовић, Линије нечитљивог. 437

АКЦЕНТИ

Петар Волк, Крај или нови почетак 442

ОГЛЕДИ

Борислав Радовић, Цвет за Маријету 462
Оливера Милићевић, Треће столеће Балзаково 472
Никол Мозе, Критика о Балзаку: циљеви и оруђа 491

ВИБРАЦИЈЕ

Бранко Пајовић, Бећковићева поезија као игра без (поетичких) граница. 497
Владимир Копицл, Фрагмент и недовршено као књижевна стратегија: Слободан Тишма, воља за слабо *ја*. 506

НАСЛЕЂЕ

Чедомир Пајов, Двеста година од рођења Јована Хаџића оснивача Матице српске. 519

КРИТИКА

Владо Стружар, Приложак општој повесници (*Чедомир Попов*: О историји и историчарима) 531
Јован Љуштановић, Уметност националног васпитања (*Светлана Велмар Јанковић*: Књига за Марка) 535
Васа Павковић, Песник после рата (*Велиша Јоксимовић*: Левантске посланице) 538
Душица Потић, За читаоца интелигентне савести (*Казимјеж Брандис*: Карактери и списи) 541
Владислава Гордић, Свет и текст (*Зорица Бечановић-Николић*: Херменеутика и поетика: теорија приповедања Пола Рикера) 550

РАЗГОВОР

Ненад Шапоња, Делотворност новинске критике (*Разговор са Чедомиром Мирковићем*) 552

Соња Боб, Аутори Летописа. 560

КАТРАБУНАЋ

КАТРАБУНАЋ С КРАЈА XX ВЕКА

У свеноћи несане, бденије очајника
Са врха осамљености и солитерске грозе
Прокуни убогих еремита и нетрајника
Што под небесима, незаштићени, ево, још пузе

Извртших мантија, угашених свећа
Извртших каја, кровова и склона
Извртше наде, бачени на плећа
Грцање певају уместо икоса и канона

Ево, дрмнух клетвом, заспалој земљи укор
Да земља светом а свет злотвора стуче
Помозите живи и мртви, „Debout les morts"
Помози свети Ђорђе копљениче

Димитрије Солунски, Текла из Селеукије
Војводо с Медуна и Ђорђе из Тополе
Саво, Симеуне, Василије, Владико без мантије
Помозите живи, гробом вас мртви коре и соколе

Господе, спаси наша имена и спаси писмо
Јер ко зна где су границе
Док се пробуди Европа, може бити касно
И Бог је мртав, када нестане Грачанице

Ево, дрмнух клетвом да она разум
Да разум светом, да свет безуме
Оуми и са непута врати на друм
А спокој и веру усели у ме

Господе, очасни нечасне и криве
Окраси душе некрасиве
Осоли неслане, омеди чемерне
Окрави ледене, олади жарене

Господе, не дај им да злочине
Поврати их, уприличи у људске налике
С лица им здери зверске образине
Ометни у њима налетнике

Ништа ми слатко не оста од тихе молитве
На језику ми сад псовке и грке прокуне
А с њима како ћу у риме племените
И нове лирске побуне

О, пилоте из Небраске, са Аљаске, Минесоте
Ко те звао међу звезде над Србијом
Господе, шта ће они у твоје милоте
Доста је нама и твој гром

Заукавам катрабун за нечаснике
Бацам клетву на траг и науме
На покају зовем амер-напаснике
Из нељуди у свет да салдуме

Устук птицо злоумицо, зло одуми
Беж са неба злотрчило у мрчило
Из нељуба рођени, без памети створени
Несрећом нашом згођени, у прашину сморени

О, протуво небеска, заплети се
Крилати разбојниче, што из недођије у Србију запе
Снемогло ти крило ко у црне лисе
Изнад мога града и зелене мање

Наједном, у самоћи, обичан човек те снашо
Цвет један жут те очараво
Заборавио, дабогда, зашто си Овде дошо
Па ту, у меком крилу Србије, спаво, спаво...

Бомбе ти од априлске росе зарђале
Крила ти од несреће наше отежала
Дабогда ти из томахавке купине проклијале
А бескрајна ти била Србија мала

И вечна ти била Србија мала
Ту, где си бомбе, кости садио
Из тебе глог и зуква тањала
И ником, ником хлада не градио.

ПОСЕТА ВОЈНОМ МУЗЕЈУ

Маниром ветерана
Кустос показним прутом
Додирне лафет топа:
Овај овде, уморан од пута
Смрти и рана
Стајаше гордо Тамо...
Потом упери прутак:
А онај, по свему парњак
Железно срце Танаца
Загрцнут смртним пламеном
И ослободилачким заносом
Усијан од инаца, заглушен риком
Од срибе поскакиво.
Сад хладан и кротак
У ружичњаку
Не смета ником
Понекад само, од стида
Ороси цев грижом.

Војник на слици
Носилац златне ленте
Усправан, крут
Уфитиљена брка
Пун илузија и части
Кога узнесе бој
Однекуд из Баната
Можда из саме Ченте
Уместо имена
Сад носи само број
Експоната.

А овај избушен шлем
У коме становала је глава
Непознатог хероја
Док је са Калемегдана
Чежњиво гледала Срем

Не памти пораз
Не разуме славу
Беспослен виси о клину
Изнад невидљивог строја
Узалуд чека да промени главу.

И док ратне приче још трају
Са старог тоња зрак сунца севне
Кустос увежбаном пажњом
Приводи битку
Крају.
Један посетилац млад
Заклони уста руком
И гласно зевне.

РАТНЕ ЕПИСТОЛЕ

Отпиши му како знаш, владико и
чувај му образ ка он теби

П. П. Његош, *Горски вијенац*

Најзад, пишу
Пишу нам цинично, бесно
На адресе тачне шаљу
Поруке мржње, убитачне
А доскора нису ни знали где смо
На мапи планете, где је та шума
Пишу нам, гутајући беса гваљу
Не пишу на папиру белу
Кунздруку, пергаменту и пелиру
Већ пишу писма умоболна, стилом блазним
На бомбама и томахавкама, пишу крвљу
Пишу нам помрачена ума:
„Угљенисаћемо вас, ослепећемо вас, Срби!
Срушићемо вам вртове и породилишта
Школе и манастире
Лишићемо вас језика и песме”
Читамо слово са лица бомбине рби:
„Срушићемо вам станове, градове и куле
Голубарнике, акваријуме и обданишта
Прекапићемо вам изворе и постеље
Лишићемо вас будућег трена

Па онда играјте и певајте на трговима
празним!"
Пишу нам: „Да ли још увек желите да будете
Срби!"
Као да то зависи од наше жеље
Од опредељења, а не од порекла и гена
Од светог Саве, од ћирилице и православља
Што нас овако верне и незлобиве срочи.
Тако они што немају свог порекла
Синови ада и мрака из ереба стигли
Јер њихово је порекло злочин
На нас их шаље паклени Один
Да нас сажга за трен циглi.
Пишу нам, пишу, куку и леле
А писма стижу ноћу из небеских буцака
Рукописом експлозија и пожара, паклених слика!
Рукописом смрти са неба долетеле
Ми њима јављамо: замислите, Овде пролеће
Букте пожари зеленила, жаре се јагоде и
копривишта
Цветају ливаде, шуме, цвета перуника
Цветају деца, воће, медају пољупци и пчеле
Цвета поркос и љубав
И против тога, кажем вам, не може се ништа!
Ево вам натраг вашег Стоуна
И Рамиреза и Санчеза
Јер ми, заиста, не знамо шта ћемо с њима.

Златокос Јован расте разрогачених очију и срца
Упире прст у небо а Бог ћути
Убере дете врисак, маслачак убере жут
Уплашен урони главу у мајчин скут
Је ли то тај свет у који дођох, мати
Или су то небуле трена и суноврати.

МИОДРАГ МАТИЦКИ

САЈЏИЈИН САТ

Био је сигуран да у сваки сат може цео да уђе. Нагнут над малени сајџијски сто, годинама је увежбавао растезање димензија. Умирен иза дупле лупе, увлачио је рамена све док не би престао да осећа доњи део тела. Горњи део, до очију, одузимале су му шаке, једино што је на његовом телу имало нормалну дужину. Иначе је био један од оних премалих људи са којима се шале да су високи метар и жилет. Зато, кад уђе муштерија, није устајао иза стола. Био је виши док седи на високој столици него кад стоји.

Док се са једне стране дупле лупе смањивао, расклопљени сатови су се пред њим ширили и отварали лавиринте између зупчаника, тако да је све више одмицао у дубоке слојеве прецизних машинерија. Зрнца прашине су се из дана у дан увећавала и претварала у живе облике. Сјајни дрхтурави точкићи старих сатова уљуљкивали су га боље него клатно зиднога сата у углу сајџијнице који је свирао Вердија. Захваљујући њима био је сасвим одвојен од уличне вреве и пролазника који су застајали пред излогом, стишавали су откуцаје многих сатова у сајџијници. Блаженство за њега настајало је кад сасвим уђе у сат и почне маленом справом да пипка завртње, добро ослушкујући како се метал одазива.

Из сатова је излазио око десет пре подне. То је било време да из суседног ресторана „Гргеч" на омањој металној тацни донесе себи кафу коју би, потом, дуго испијао. Пре но што напусти радњу, закључавао је све три резе, иако су врата сајџијнице била тик уз улаз ресторана. Оклевао је пред радњом ишчекујући тренутак када ће да се из суседне зграде појави госпођа Елвира.

Она би излелујала из сумрачног клаустора удешена за обавезну шетњу до Калемегдана као сунце кад се помоли из

особа. Била је двоструко крупнија од њега, али све је на њој било на месту. Испод великог шешира блескале су црне очи и зуби које је одржавао и обнављао приватни зубар Топаловић из броја дванаест. Напуђене усне, премазане увек истим руменилом, наликовале су кришкама обзорја. На пребелом врату, обавијеном сумаглицом, наслућивали су се трагови тешког накита. Последњих година госпођа Елвира је око врата носила само паучинасти златни ланчић који је придржавао оно што га је магично привлачило. Кад би, којим случајем, закаснио за кафу, чак и иза раднога стола, кроз излог, могао је да види ајушни сат од белог злата посут сазвежђем брилијаната.

Али, најчешће, сачекао би пред радњом да наиђе госпођа Елвира. Намерно је одуговлачио са закључавањем. Кад би, најзад, стрпао кључеве у задњи џеп, где су већ били кључеви од сефа и куће, тежина метала повлачила му је панталоне надоле. Од тежине силних кључева каиш му је био сасвим истегнут.

Мирис госпође Елвире први је стизао до њега. Талас неког мириса којем није годинама успео да утврди име, сукобио би га пре но што се окрене. Често је обигравао парфимерије, отклапао многе пробне бочице, мирисао, али мирис госпође Елвире није нашао, као да га је она сама правила по неком старом предратном рецепту. Што се више распитивао о том мирису, све му је више изгледало као да се распитује за непознатог странца.

„Да, има у том мирису оштрине љубичица, а нису љубичице, и сладуњавости прецветалих ружа, а нису руже, и нешто жестоко што подсећа на мирис траве после удара грома, а није трава, и није гром."

Продавачице су му се осмехивале и прихватале узалудно трагање за мирисом као игру. Испитивале су га о којечему, лицитирале имена, показивале му разне бочице, распитивале се да ли је у питању млађа или старија особа, а он је одречно одмахивао главом, све док није схватио да постоји безмерно много мириса и да се они не могу разликовати по именима, већ се тако догоди да један мирис повуче човека, издвоји се, па овај крене за њим и све мање зна који је то мирис, а све више да то нису они други мириси. Прави мирис и постоји и не постоји. Више се верује да постоји. И постојанији је од мириса сатова.

Тек када би га целог прожео њен дах, поклопила би га сенка огромног шешира и он би се нашао испод госпође Елвире као испод сунцобрана у богатом парку препуном рундела.

Тешко је успевао да отргне поглед од бујних груди и седласте задњице, привлачили су га чак и листови утегнути у бе-

личасте еластичне чарапе које су успевале да обуздају плавило вена.

„Добар дан, господине Одаловићу!" — допро би до њега помало рапави страсни глас. — „На кафицу, зар не?"

Снисходљиво би климнуо главом, али она није могла одгоре да примети његов знак потврђивања. Чекала је тренутак да подигне главу и упиљи се у њен сат са очима згрченим као да придржавају лупе.

Ни у тим тренуцима није успевао да добро осмотри сат. Таласасте груди и шум дисања били су толико гласни да и поред истанчаног слуха није могао да утврди да ли сат уопште ради.

„Мораћу да вам га донесем да га детаљно очистите и дотерате. Годинама није био у правим рукама."

Плашио се сата за који није знао да ли је пуки украс или драга успомена. Једино за такав сат није био сигуран да ли може да уђе у њега, и, још горе, да из њега изађе. Истовремено је прижељкивао и плашио се тренутка када ће госпођа Елвира ушетати у радњу и положити малени сат орошен бријантима на његов сто. Додуше, у последње време тело му се знатно смањило. За педаљ је морао да спусти зидни сат како би могао да га лакше навија. Да би био виши док седи и лакше улазио у сатове, испод столице је недавно потурио мало дрвено сандуче.

Стојећи испод шешира госпође Елвире, покушавао је да увуче рамена како би му се одузео доњи део тела. Док се руковао, покушавао је да исто учини и са горњим делом, али га је ометао њен мирис. Чинило му се да се она дуго рукује са њим из предострожности, да га је тако спречавала да већ ту, на улици, подигне златни лист поклопца и урони у фину машинерију.

Онда би се сенка шешира одмакла за корак, отрезнио би га блесак белих зуба, ремек-дела зубара Топаловића, па би се опростили. Госпођа Елвира је нестајала увек на исти начин, кроз модар дрчни младеж посред деколтеа. Док би се окретала да пође, сат би јој склизнуо у једну страну и у магновењу помолио би се младеж који се скривао иза сата. То је било довољно госпођи Елвири да се изгуби међу пролазницима, док је он остајао без даха.

Најзад је дочекао тренутак да се сат госпође Елвире нађе на његовом столу. Три дана је седео нагнут над њим, у страху да отпочне посао. Цео свет је престајао да за њега постоји док је полако пипкао завртње, окушавајући финоћу чипкастог поклопца, бројећи брилијанте.

Извесно се уверио да сат већ дуже време није радио, да су сказаљке мировале заустављене на пола шест. Схватио је да није у питању нечистоћа, већ да сату недостаје оно најбитније, он мора да ради за некога. Требало је ући у сат, још више се смањити, јер је унутрашњост била грациозно малена и сложена, а лавиринти између слојева и зупчаника претесни. Негде у дубини, стожерну осовину чинио је рубин чудног срцастог облика. То га је излудело. Машинерија је и иначе била посве необична, толико различита од уобичајених које су уграђиване и у најфиније сатове. Опруге су биле затегнуте, целе, и све је било ту, неоштећено, али мртво.

Док је улазио у сат, следио је мирис госпође Елвире. Он га је довео до самог срца сата. Сада је већ добро могао да чује шум њених богатих груди, а онај модри младеж се придизао и спуштао у ритму проузрокованом немиром глуве сајџијнице. Престали су откуцаји зидног сата, па његовог срца и, најзад, успео је цео да уђе.

Сада је све било много лакше. Шкљоцнуле су опруге, задрхтале су сказаљке и она дужа померила се за делић времена довољан за кратки уздах. Све је радило као некада, утишано плавичастом маглином као у бајкама.

Издалека је чуо звонце на вратима. Ушла је госпођа Елвира. Осврtала се по радњи, јер њега није било. Онда је угледала сат насред стола и нагла се да га погледа онако отклопљеног.

„Где сте, господине Одаловићу?" — прошаптала је мазно.

„Ту — сам! Ту — сам!" — огласио се, срећан, из узбуркане оживеле машинерије.

Није га чула. Још мало је постојала, па је заклопила сат и кроз његову ушку пропела паучинасти златни ланчић.

„Ту — сам! Ту — сам!" — довикивао је, несвестан своје нечујности.

Она је прислонила сат на ухо. Била је задовољна како ради равномерно и безлично, као да је нов: „Ту — сам! Ту — сам!"

РАДИВОЈ СТАНИВУК

БЛАГОСЛОВ

БЛАГОСЛОВ

Благо теби, на својој земљи, сине земљин,
и мада бићеш искушаван ратом и глађу,
твоја ће рука бити благословена међу народима,
рука што сеје, сестра траве и биља,
рука што милује, сестра љубави,

Благо теби, на својој земљи, сине земљин,
јер не знаш шта су лутања и изгнанства међу несличним себи
но међу браћом и сестрама свога срца једеш свој скромни хлеб,
па макар тврд од стајања,
док ја, изгнани Син Земље, стрепим од туђинске руке,
мада пуног трбуха,

Благо теби, мој мили, коме се насмешила сиротиња,
сестра слободних,
телом и духом, у неслободном свету иноверних и моћних,
благо теби, сине земљин, јер у твом је гласу
молитва за твоју мртву браћу (и молитва за непријатеља твога!),
јер у твом је гласу твоје и моје Ускрснуће,
јер бићеш благословен међу народима,

Благо теби, гласу који струјиш као Благовест,
гласна жицо која одзвањаш,
благо теби, руко која храниш и браниш,
дланови, уздигнути у небеса,

благо вама, некорумпиране очи, умножићу вас међу
народима,
да угледате Светлог Мога Лица, и да Мој Благослов сиђе
на вас:
— Благо теби, на својој земљи, сине земљин!

Sent, 11. март 1998

МИР

Имам мир, који не могу разрушити гранатама,
гранат мир, у сваком стаблу ове земље,
гранат мир, у сваком срцу ове земље,
мир Светих ратника *из Манасије,*
мир праведника у рукама Господњим,
непомерив мир непомичних планина
које сви ударци више не боле,

Имам мир, који задобих храброшћу већом од света,
мир Дрвета, што листа се и грана на повређеној чистини
ове земље,
мир Давида против Голијата, и зато снова сричем Псалме:
„Дуга живота наситићу га, и показаћу му спасење своје!"
Имам мир, који не могу разрушити гранатама,
мир, који сам освојио по цену живота,
мир страшеног и плашеног, што се ослободио сваког
страха,
мир рушеног и паљеног, што се намерио да снова гради,
мир трипут закланог и трипут васкрслог,
што, ево, снова, у пољу ради,

Имам мир, који не могу разрушити гранатама,
у кући својих отаца седим — у Отаџбини својој,
читам речи Светога духа,
из страшне музике светова извијам нове псалме,
док пламене кугле шаље Антихрист
на куће, палате и мостове, што негда су повезивали народе,
док Велика Курва Европа, поцепаних хаљина и раздрљених
груди,

вољно се подаје силецијској руци,
а јетра и бубрези, срце и руке мог народа крваре,
јер ниоткуда помоћи,

Ја имам мир, стрaшан мир, извојеван у сузама,
јер сузе мајки са децом видех, док склањаху их у склоништа,
јер песму живог шшита с тргова и мостова чух и појмих
да ће их наше пламене песме и сузе посрамити
кад их већ мајке њихове не научише сраму,
па чак и атомску из Другог рата назваше по таквим мајкама,
које каткада рађаху злочинце, манијаке и силеције,

ENOLA GAY!
ENOLA GAY!
ENOLA GAY!,

Ја имам мир, већи од света,
моју страшну победу над собом и над светом,
мир, чујнији од нељудске граје и вриске,
мир, извојеван у тишини бића, у кући мојих отаца, крај Лозе,
мир, бесмртан и непобедив као дух мога малог народа,
који ће постати душа нове Европе, без бомби!

14. април 1999

ПОСЛАНИЦА ДАЛЕКОЈ

Овде живимо, мила, на трусном подручју света,
већ шесто година слушајући туне одјеке нашег првога пораза:
на големој планини Балкана, између два лажљива света што се трву,
у никад покореној Србији, са срцем на пољу Косова.

Овде живимо, по кућама рушевним, са страхом у грлу,
између две детонације и звука бомбардера,
усправни, у души, којом пркосимо бездушнима,
усправни, у нашим кућама без кровова кроз чије руне од граната
изјутра угледасмо лет голубова
и суморна, масна небеса,
у ватри и диму спаљеног петролеума.

Овде живимо, мила,
каткада шћућурени по склоништима, попут мишева,
сваког сата страхујемо за овај живот, једини,

а тућинска крила над небом нашим слободним
сеју, у име демократије, смрт, чемер и глад,
коју ће чак и унуци наши сносити.

Напад је почео у пролеће, најлепше доба године,
док су деца из суседства, после веселих игара у пољима,
носила кућама љубичице и беле раде
и зелене наше травке маслачком жутиле се
под бледим сунцем у предвечерје;
с тужним цветовима у саксијама
и та су тужна деца, без сутрашњице,
снуждила малене своје главе:
страх, који дотад нису упознала,
увукао се у плачно грло, и груди.

Нико од њих и није могао помислити,
да бићемо бомбардовани са звезда,
које смо у високим, пролетњим ноћима гледали,
које смо толико волели...
Но, и међу звездама, ето, беше лажних звезда,
с подмуклим, лименим сјајем труба јерихонских и паклених
поморанџи...
А потом, хучни налети авиона, од којих врели ваздух
застушњи
и крв у болном телу узавре, баш ко да жели да изађе,
извана,
и дечак баца, у помешњи, лопту с којом се дотад играо
и невољно, на миг родитеља, одлази до влажнога подрума...

Овде живимо, мила, у големом и мрачном подруму света,
у мраку палимо свеће за наше мртве
и с пркосом певамо за живе,
док се кровови, спратови и палате руше
и наричу наши манастири, сред којих се, чак и сасушених
руку
са ова три прста молисмо, у име Оца и Сина и Светога
духа
да болну ову кушњу пребродимо.

Овде, још увек живи, мила, за тебби сличне се молимо,
да у старој нашој Европи разум и љубав надвладају сваки
страх
и слободни људи слободних нација
поново живе уз Десет заповести:
моли се и ти, за наше часне животе, мила,

који су, можда, унапред изгубљени!
„Праведници овог света, молите се Богу за нас!"
Јер, наши очеви, над смрвљеним гредама својих кровова,
јер, наше мајке, што плачу поваздан за својим синовима,
неће бити у моћи да праштају туђинским злочинцима-
-синовима,
јер наше мајке, у црним цемперима и црним марамама,
с чворноватим ногама у бледим, изношеним ципелама,
никад неће опростити роботима, без имена и лица,
и слепим њиховим вођама.
„Праведници овог света, молите се Богу за нас!"
Јер, у час Последњег суда, Страшнога по присуству
Господњем,
Господ над војскама, у Слави својој, познаће сва лица
праведничка
и у прах срушити грешнике и сва безакоња њихова!

21. април 1999

ВЕНЕРА, ДАНИЦА

Нађох те на тавану родитељске куће,
голу, под прашином година:
само је твоје лице младе милости
светлело из мрака, из праха.
Гола Венеро коју изваја рани Ботичели,
млад, и срећан у своме лепом незнању.
А што је дошло потом: ратови, прогонства,
немање љубави, самотна старост зрелих година,
то се и данас понавља:
ратови, прогонства, истребљења.

Само ти светлиш из мрака година,
стидљивом љубављу занесена,
као младости слика, и стас.
Руке своје око твог трбуха да обавијем,
и да те у пуне, тврде груди љубим!
Усне своје да уз твоје усне приљубим,
и тако те пробудим из вековног сна!

Ко си била, гола патрицијко,
под рибљом гривом дугих коврца,

да те фјорентински сликар узе за узор оне
светлости
и оне лепоте што једног давног освита
изрони из школьке, из пене,
у месту Порто Венере?

Дошла си из легенде, као светлост јутра,
млада, сјајна и непозната:
звезда јутарња.
Да си у Србији рођена,
име би ти било Даница.

Нађох те на тавану родитељске куће,
голу, под прашином година:
само је твоје лице младе милости
светлело из мрака, из праха.
Са твога глиненог тела, негда пуног
занесености и страсти, стидне страсти,
обрисах прашину година,
и видех твоје сјајно чело, рањено,
и видех твоје образе, изроване,
и видех рињу гриву у чађав гипс скруњену
— високу и дугу круну твоје косе,
што једва је придржаваш
над расцвалим цветом твога тела,
испуцалом руком.

Ране љубави, не понове се.
Рањена божанства, никад не зацеле.
А младост, не враћа се.
Ни школьке, зарасле у муљ година,
ни баршунаста поднева мога младићства,
када сам пречистом сликом те љубави вођен,
тражао за судбином мога тела.
Твоје тело и моје тело, Богињо,
сада су једна иста сенка Тела,
отворена рана.

5. мај 1999

ТИХОМИР НЕШИЋ

ТРОФЕЈИ

За М. К.

Насред нашег родног места

он ми рече: Ако знаш где сад станује наш Кљака, одведи ме да га посетимо.

Мислим да није ни видео кад сам потврдно климнуо главом, јер одмах настави: То ми је, знаш, потребно баш сада кад сам ништа, кад знам да сам, од свију нас, највећа нула! — два пута понавља то мој школски друг Борислав Петровић и, видим, не запажа промене на улицама на којима смо провели детињство, а ја се сећам како се хвалисао да је једини из наше вароши прошао све препреке на пријемном за Војну академију, док су одбијани и они који су имали само један покварен зуб, он једини у свему био изнад просека.

Ако ти о себи тако, шта ћу ја тамо?! — премишљам, постиђен што ме је лако, као да ми наређује, убедио да кренемо у посету од које, мада сам је годинама прижељкивао, почех да стрепим.

Кад се све сабере, испада да је мој живот био најбесмисленији, каже грлати Бора (можда је и због тога у школи добио надимак Чобан), а мене то подсећа како се, једини међу нама у официрској униформи, кочоперио и извикивао да за сваку пету годишњицу матуре долази с новим чином: Ја капетан прве класе, ја мајор, код мене се, говорио је, зна како, када и где могу да стигнем. А код вас? — питао је, а ја сам, плашећи се да црвеним, у себи одговарао: Код мене се колико сам напредовао мери по томе колико се одмакнем од шалтера, у мом Заводу за социјално чин ми је столица у коју гузицу смештам.

Најтеже ми пада што видим да сам непоправљив! — виче и сада, утеже отешњалу униформу и као да ме погледом пита како изгледа, а у мени се обнавља негдашњи стид што једини из нашег одељења нисам завршио факултет, ни вишу школу; ту добро упознату посрамљеност увећава његова плачна исповест, која после вишегодишњег невиђења изгледа нападно искрена, па појачава утисак да ме он сваки час одмерава као да проверава уживам ли у његовом самомучећем брбљању, којим ми, срећом, не даје да га упитам: Знаш ли колико бих ја могао и требало себе да сажаљевам?

Непоправљив сам! — каже одсечно, а ја се готово гласно питам да ли се само као некад прави важан или ме, нападно плачући над собом, понижава, глуми да би видео могу ли, после свега, над њим да ликујем и ја, ја, чиновнички гмизавац из баруштине, како ме је једном, разгоропађен пред мојим шалтером, назвао наш некадашњи професор српског. — Непоправљив сам, па се и даље не стидим некаквог осећања поноса успоменама на дане кад сам многим величинама био бог и батина, бар годину дана наређивао не само помодно популарним личностима, певачима или политичарима, већ и писцима, научницима, трајно славним и стварно заслужним величинама којима ће да се дижу споменици! Међу њима је и он, наш најпознатији школски друг, голман државне репрезентације, Милан Царевић, звани Цар, који је једном бранио и за тим света! Од свих обожаван, а под мојим ногама! Па, како да не пожелим да га видим баш сад кад сам ја згажен?...

А у мени све болније бије: Није мени тамо место.

Под трешњом коју смо крали чим заруди

ознојени официр застане, испрси се свестан да га пролазници загледају: Само понекад сам се стидео те своје ограничености, тако сам називао то што личним успехом сматрам пружену могућност друге да понижавам, да све што ми на ум дође чиним са сваким који је у цивилном животу нешто постигао или показује да нешто големо може постати. Али, не помаже ми сада ни сазнање колико је то што сам сматрао сјајем било беда, не могу с тим ни ове моје живе ране да досолим и да, како то очекивано олакшање називам, самокажњавањем дођем до потпуног освешћења. Напротив, и сада ме некакав глупи понос надима, понос што могу бар да се сећам како сам још као капетанчић, показујући да ми ништа не значи што смо земљаци и школски другови, у рукама имао понос нације, како су га називали, што сам и њега који ће остати незаборављен, никад помућене славе и неспорних заслуга, до миле воље

терао: Лези — дижи се, рибај, љушти кромпир! И, замисли, после свега, спријатељили смо се након његовог служења војног рока, а мени то ни сад не изгледа најпогодније за дику!

Мада — као да под теретом успомена сагне главу, брише ознојен биковски врат — једно време сам се највише срамио што ми је он узвраћао по оној хришћанској *ко тебе каменом — ти њега хлебом*. Од часа кад је обукао униформу све је ћутке подносио, само би, кад дам вољно, повремено споменуо неку ситницу из наших дечјих игара у овом заједничком сокаку, дечији којег сам и ја морао да се сетим. Уједе ме тако, и стално осмејнут трпи. А кад се вратио у цивиле, напише ми писмо, захваљује на свему, тражи да се дописујемо, чак ме позвао да дођем, као његов гост, на Блед, где је с репрезентацијом био на припремама.

А ја — промрда укоченим раменима, чини ми се да показује колико је снажнији од мене — ја свих ових година верујем да сам му равном мером вратио кад сам, и пре него што су овде моји родитељи помрли, предложио да он зимује код мене, а ја да летујем код њега. Тек сад долазим до неких питања...

Ти — укочи се и чека док не ухвати мој усплахирени поглед — ти мислиш да ја то измишљам, да од себе правим нешто више него што јесам, иако сад и ти и ја знамо да сам бедник? — пита и гледа ме као да сам на рапорту, а мени долази да му кажем како ја Блед нисам могао ни да сањам, јер читав живот сам проживео на кредит, без којег ништа нисам могао да купим, не само намештај и такозвана национална кола, ни одећу и обућу за децу сваке јесени кад су полазила у школу, а најлуксузније летовање за мене је био годишњи одмор у синдикалном одмаралишту, кад дођем на ред, док су се они, како се хвали, зивкали на море, на језеро, на планину, сунчање за скијање, опијање за пливање.

Тамо где је био корзо наше младости

каже одсечно: Нисам ја ни ћорак, јер за ћорак се унапред зна да не вреди. Ја сам куршум који је испаљен узалуд! — утањи зајапурени Бора Чобан, па кад у мојим полусклопљеним очима не види ништа, хвата ме присно под руку: Морам — шапће — то знам, да живим с тврдом истином да сам промашен човек, да сам се целог живота спремао за ратовање, научио све што је о војничкој вештини и умећу написано, испробавао борбене вештине у пољу, на планини, у шуми, у реци, на равној земљи и оштром кршу, а да сам, кад је требало да применим то што сам годинама набијао у себе, пред шачицом

разуларених и успаљених политиканата побегао из моје касарне код Мојстране, да сам изгубио једину битку која ми је била суђена, размимоишао се с приликом коју сам за истицање деценијама чекао, јер су се годинама увежбавана одлучност вође и несаломива воља команданта распале у мени због недоумице, за официра најбесмисленији разлог, да се борим или не, па сам, горди потпуковник непобедиве Народне армије, као премлаћено куче савио реп међу усране ноге, и војнике, уместо да им наредим, питао хоће ли да беже са мном... Или да их оставим на милост и немилост успаљеним цивилима... И да их до краја живота сањам.

И — подиже глас, а ја пажљивије разгледам његово подгојено тело и олињалу униформу — уместо да се, ако их не жалим, бар хвалим што сам познавао ту децу која су била људи, мене што сам морао да кажем због свим одликовањима и чиновима које сам с радошћу освајао и којима сам се као дете радовао, ја патим што више не постоји војска која ми је била све, највише несебична мајка...

Лажеш ли мене или себе завараваш? — мрмљам и ослобађам мишицу из његовог стиска.

Ја — стане он, узме дубоко ваздух; личи ми на глумца, па иако је невероватно уверљив болан грч на његовом подбулом лицу, не могу да се ослободим осећања да сам за њега и на полупразној улици само једна од полувидљивих глава у полумрачном гледалишту — ја и данас, уместо да се кајем, највише сажаљевам себе што сам у том тренутку одлуке морао да се питам: Куда ћеш сада, Бориславе Петровићу, да ли ћеш на почетак у своје место рођења као да испуњаваш нашу најчешћу псовку *иди у леђу материну*, или ћеш остати скривен, као стрина, у кући коју си с љубављу кућио, а која више није у земљи коју можеш да називаш својом, иако је у свакој њеној цигли по део твог живота, проживљеног са женом која ти је, после венчане заклетве на вечну верност и многих зарицања у љубавним загрљајима, рекла да си, чим прећеш кућни праг, непријатељ њене осамостаљене нове домовине, значи, и њен. Или ћеш, потпуковниче Петровићу, у свет бели, за децом коју си с том и таквом женом изродио, а која су, не желећи да буду ни као отац ни као мајка, побегла од свега у шта си се животом клео и што се излегло у... нигде и ништа?!

На тргу народних зборова

зашкргућем зубима и погледам га, учини ми се, први пут право у очи: Да, можда је, како кажу Јевреји, теже вама што сте имали све па остали без ичега.

Шта мислиш, зашто сам изабрао да се вратим овде? — пита ме, сад ми изгледа, понизно или бар скрушено; он који ме је годинама у сваком повременом сусрету гледао надмоћно као да сам ошишани и до гола свучен регрут, сада ми нежно ставља шаку на груди, другу држи на својој левој сиси, па поверујем да је прилика и ја њему да изјадам како су ме отерали у превремену пензију, јер сам технолошки вишак, нешто као излизани шраф, вишак који, како су ми рекли кад сам се побунио, никада није ни био потребан, јер за шта је способан неко ко, као ја, од стручне спреме има само покушаје на два-три факултета, свршени гимназијалац који би, рекоше, могао само да буде захвалан држави што је отворила сувишан шалтер да на њему три деценије зарађује хлеб. Отпремнину узми, па ћути и грицкај незаслужену пензију! — прекинуше ме усред речи, као што ме ти сад, потпуковниче, сечеш својом исповешћу која је слична командама:

Не, није било чежње за завичајем! Никог ни од родбине овде одавно немам. А знао сам да ћу и вама, друговима из детињства и младости, чим претресемо избледеле успомене, бити странац, толико далек да досаду и сажаљење нећете моћи да сакријете, ако презир и нетрпељивост не покажете и не кажете ми, како многи данас говоре, да сте ми читавог живота обезбеђивали све да имам више него ви, а да сам вас изневерио и издао. Не, ништа ме није вукло овамо, ово је за мене био само један окрајак пропале домовине којој сам се на верност заклео!

Нагиње се ка мом уху, спушта глас, али надима прса: Довело ме је овде нешто што је за друге можда глупо, али за мене, често помишљам, једино вредно што је остало из мога срећног живота који је нестао! Веровао или не, дошао сам, а нисам тамо остао, зато што сам, као да у ноћи пратим тачку светла, желео да се, после не знам колико година, опет видим с најславнијом личношћу коју сам лично познавао, да будем с неспорно успешним другом наше генерације, да се нађем очи у очи с човеком који никада није направио ниједну грешку, чији је успех у животу такав да нико и ништа не може да га умањи, нити ће његово дело икад да потамни...

Пред олињалом зградом наше гимназије

учинило ми се, зато што је наставио тек пошто је неколико пута прочистио осушено грло, да су му се очи овлажиле: Да, овде сам због фудбалског голмана, за кога сам мислио да је, и кад беше на врхунцу, ипак само забављач у поређењу са

мном високим официром, нешто као циркузант према Цезару! — гризе усне потпуковник Петровић и молећиво гледа у мене, а ипак му некако надмоћно сијају очи, којима ме је на годишњицама матуре приморавао да се скупим баш у часу кад покушам пред својим успешним школским друговима да прикријем колико се упињем и подижем на прсте да се од њих, професора универзитета, доктора, инжењера, директора и њега, официра, ни по чему не разликујем на заједничкој фотографији, коју бих наредних пет година, до следећег матурантског сусрета, показивао иза шалтера и у канцеларијама, доказујући с ким сам све некад био једнак, на истој црти, докле сам и ја могао да догурам и да не будем с њима, чиновничком бораније.

У потпуковниковом десном оку, тек сад се присетим да је мало разрок, видим сузу и учини ми се да смо опет на групној фотографији нашег осмог два, а не на улици родне варошице, па одлучим да му ставим руку на раме а климањем главе да пролазницима представљам како сам ја, иако неугледни цивил, тај који покровитељски слуша његово поверавање и прима га с разумевањем:

Дошао сам овамо с осећањем да се враћам себи — одмакне се он од мене одлучно: Можда и због наде да ћу бити охрабрен кад видим да постоји и неко несрушив, неко коме ништа његово не може бити поништено, ни дело ни сан. А још више ми је годила помисао што ћу опет бити с Царем, коме сам једном наређивао, па да опет, макар само часак, себе бар мало поштујем! Вероватно у свему има и мало мазохистичке потребе да се самопонизим сусретом у којем ће се он можда правити да ме и не познаје! Мада је то немогуће! Не може ни хладно да ме дочека, толико смо били блиски. Ја сам ваљда једини коме је, веруј ми, поверавао неке тајнице...

Не — каже пошто ми је враголасто намигнуо, па настави глумећи скромност — не, нису то биле крупне ни значајне тајне, али, ипак, оне које се сваком не казују... Сличне овима које, ево, мене терају да их некоме, па и теби, причам, иако помишљам да је само он тај коме сад ја могу да кажем нешто што никоме не бих...

У парку наших првих љубави

глас му задрхти, али не довољно да проникнем колико у њему има искрености: Иако, признајем, лечим себе баш тако што све своје, и не бирајући ко ме слуша, истресем као да ништа не скривам, ни пред собом ни пред другима. А, ипак, са-

мо теби, као старом другу, признајем да се највише плашим истине да сам сусрет с њим желео због репрезентације у којој је он био капитен, а која је била симбол снаге и успешности државе која је мене створила да бих јој служио... А видело се како сам јој се одужио... Ја бих, надам се да ће бити лековито, у сусрету са славним голманом, с којим сам се као дете такмичио ко ће даље пишаћом добацити, да утврдим шта је остало од тога са чим смо се дичили и побеђивали, иако сад ни ја не сумњам да је репрезентација, у којој је он бранио, била само улепшана слика чардака ни на небу ни на земљи, чардака у којем смо лепо живели и који смо сматрали својим мирним домом, а он био бомба која нам је све разнела, и у којој смо и ми експлодирали! — као да грлати потпуковник изгуби глас, укопа се у месту, дуго дахће и наставља тек кад се увери да се ја нећу осврнути према њему:

Али, не могу, не смем, стидим се, немам снаге и храбрости да се пред њим појавим сам! — јури за мојим погледом, а у мени оживе слике школских часова фискултуре, најсветлије слике у мојим успоменама, јер тада сам ја био главни, први у свему, најлепше грађен, па су у свим каснијим сусретима, сећајући се тога, пошто би се изнахвалили како су дипломирали, докторирали и докле су догурали, громогласно смејали и говорили — сад знам да су тиме унижавали успешнијег од себе — да сам и према Цару био Тарзан. Он је и сад само деведесет килограма добро распоређеног меса! — увек би — памтим — најгласнији био Бора звани Чобан, који ми сад заверенички шапуће:

Звао сам те да пођеш са мном зато што сам више пута долазио до његове куће и одустајао, не знам зашто. Уосталом, ја сад ни на једно своје зашто немам одговор! — настоји распричани, помало погрбљени потпуковник да иде у корак са мном, а мене испуни осећање, и веровање, да смо опет један пред другим искрени као некад кад смо били деца, па га храбрим разнежено климајући главом, док ми се незаустављиво у сећање не врати да ме Цар на врхунцу славе није, не само из свог отвореног аутомобила, удостојио веће пажње ни кад бих се на улици испречио пред њим да својим канцеларијским бескичмењацима докажем да сам с њим заиста друг, само би ми, док сам га раздрагано поздрављао, ужурбано одмахнуо руком, тако да се није знало да ли ми отпоздравља или невољно даје багателишући знак да сам један од безбројних који му досађују; сетих се и да ни на једну годишњицу матуре није дошао, само је једном, још док није био репрезентативац, послао телеграм с извињењем што је далеко, а касније се некако подразумевало да нема времена за наше састанке.

Дуж наше негдашње плаже солитери

и залуд тражим криве врбе с којих смо скакали у воду, у чему сам био најбољи, па ме освоји постиђеност кад се сетим да сам, понет Царевићевом голманском славом, и ја, заборављајући какав је слинав и кљакав био у нашем заједничком детињству, једно време његовим фотографијама лепио зидове у својој собици, свакоме пред њима напоминући, испуњен горчином што тако бежим од свог живота, да сам од тог славног спортисте у младости имао лепше тело. Сада сличност мора бити видљива — уједам себе — сад не можемо много да се разликујемо, вршњаци смо, и он је, као педесетогодишњак, просед, и његова гргурава коса се проредила, накострешиле му се обрве, које су његовом округлом лицу давале израз невине зачуђености. Немогуће је да и његово лице није изборано...

Уосталом, код голмана лице није важно! Голман је само тело! — мрмљам полугласно, као што сам одговарао својој деци кад би ме питала да ли се још у средњој школи видело ко ће од нас докле да стигне, да ли је Царево тело, које је и њих, на фотографијама више него на утакмицама, одушевљавало, било тако савршено складно и у младости; тада бих у великом огледалу погледао своје отромбољено тело и горко се смејуљио: Ни у сну не би могао да изводиш бравуре којима он целу Европу одушевљава, али сигурно би својом појавом могао да засмејаваш и погребне поворке. Али, кажем себи, сад ћеш својим писарским прстима да обгрлиш руку коју је неколико година читав свет сматрао чаробном.

Међу вилама које нас подсећају на филмове

потпуковник ми, као да чита моје мисли, каже покровитељски: Упозоравам те да пазиш кад се поздрављаш с њим, јер он својим стиском може да ти здроби прсте! Обрати пажњу и видећеш како ће мене да загрли тако чврсто да се осећам као ухваћена лопта! — кикоће се и, да би потврдио колико је близак, присан с Царем, покушава да ме притисне на груди, а ја се измичем и питам га може ли свог бившег редова, нашег заједничког школског друга да замоли, неће ли бити незгодно, да нам покаже своје ноге, за које је познати професор анатомије писао да су савршени примерци мушких доњих екстремитета, онакви — нашалио се други професор медицинског факултета — какве је Бог, стварајући човека, замислио, јер су те ноге врхунац снаге и лепоте који човек може постићи развијајући и негујући своје удове: сваки мишић је идеалног обли-

ка и величине, свака тетива максимално снажна, свака кост правилно обликована; зато Цар, говорили су лекари у једној ТВ емисији, може да скаче као да је од гуме, као да своје тело избацује из катапулта. Његово тело је чудо, а његове ноге су нешто више, оне су човеков сан! — закључио је професор, чије је презиме, сећам се, било Козомора, и просто ме вукло да додајем: Козомора — љубомора.

Здраво, легендо! — одлучих да тако поздравим Цара, а мој вођа, вајкајући се што је у посету пошао у официрској униформи, на улазу у голманов стан рече некако обесхрабрено: Он је још увек неокрњена величина, незаборавна звезда, која не може, као све моје звездице, да изгуби сјај!

Степениште слично споменику од мермера

засени нас белином, па Чобан скиде официрску капу, задихано брише зној с чела и зазвони. Унутра је лупкало, шушкало, као да се неко, дуго нас одмеравајући и проверавајући, нећка да ли да нам отвори.

Најзад, пред нама је на прагу стајао — он! Младолик, сачуване спортске грађе, црнпураста тена, сединама прошаране косе, а обрве му и даље детињасто подигнуте, али округлом лицу више не дају израз чуђења, већ збуњености. Најпре ме, не знам зашто, његови успорени покрети уплашише, а кад му у очима ухватих израз сметености, био сам убеђен да нисмо, како је мој водич најављивао, добродошли гости; побојах се да сам заваран хвалисањем озлојеђеног потпуковника, кога велика звезда можда и не жели да се сећа баш зато што га више памти као надобудног официрчића неголи као друга из школе. Погледах испод ока: и друг, или господин, потпуковник, откад су се врата отворила, занемео, стоји укочено, руку раширених за загрљај, у једној стежући згужвану марамицу а у другој знојем овлажену официрску шапку.

Дозволите да се обратим, капетане Петровићу — проговори велики голман промукло и осмехну се једва видљиво, а ја, пошто сам, после не знам колико година, чуо глас идола многих, с неочекиваном мишљу да је икона добила моћ говора, изустих неконтролисано, одмах свестан да ништа глупље од тога нисам могао да кажем: Ви сте још жива легенда!

Ја за тебе, Слино, нисам ви! Ја сам твој школски друг Мишко звани Кљака, рече он, па и ја промуцах своје име, као да прихватам шалу, мада нисам знао да ли сам се тог часа више поносио или стидео што он, показујући да памти мој надимак и потврђујући то намигивањем, одмах ставља до знања да раздаљину и ограде међу нама можемо постављати само ми.

А Борислав Петровић — у сећање ми дође како смо му због његовог надимка Бора Чобан певали, ђачки подругљиво, али не и заједљиво: *Чобан чува овчице усред средње школице* — опет ослобођен несигурности и зебње да нешто може да не буде како је он планирао и најавио, брзо се прибравши, истрчава испред мене, баца се укруђеном Цару око врата и дахће му лице: Ох, испунио сам жељу да те још једном привијем на груди, жељу која би ми и пред смрт била последња, а можда последња испуњена и јесте...

Стан као музеј

накинђурен предметима из разних земаља, па потпуковник Чобан држи руке као да је у ставу мирно, да случајно нешто не такне, али причу, коју сам ја успут чуо, распреда мученички, унезвереним погледом моли славног голмана да пажљивије слуша, уместо што га обухвата око рамена и, жмиркајући заверенички, шеретски извикује:

Живот је кратак, држ се за батак! Кажи то, и гледај ко се машио за пилећи, а ко за женски батак! Којом би се бутком ти, Слино, најпре послужио? — окрену се према мени, пружи ми руку, па и мене потапша по леђима.

Ето, видиш, то је човек! Ниси очекивао да је он и такав дух развио, а?! — удари ознојени официр десном песницом у леви длан и, очигледно задовољан што је наш заједнички школски друг дао знак да је с њим, ипак, блискији, као да наглo и сасвим заборави шта је почео о својој судбини, закикота се: То с батаком, то он мене дрибла, знаш, јер ја сам тако војнике тестирао, питао сам ко на шта помисли кад се каже: Живот је кратак, држ се за батак!

Зидови прекривени дипломама и медаљама

и грлати пуковник губи глас: Видиш, он је изузетан, а и изузетак! — шапуће, а труди се да то чује наш домаћин, који се, видео сам пошто поглед од њега нисам одвајао, не знам зашто осећао све нелагодније, па се, настојећи да овај сусрет буде што сличнији нашем дружењу током школских дана, срдито мргоди што истичемо да је он нешто посебно, веће од нас, и три пута понови: Кљака, обавезно да ме зовете као некада, Кљака!

Смешка се, али чело му се бора, усне се растужено затегоше, а топле очи добише плачан изглед, као да му се поглед

сасвим заплете у нешто тешко сношљиво кад Чобан одлучно одсече: Не долази у обзир! Теби такав надимак најмање приличи! Само је дечја непромишљеност могла да га надене нашем најбољем голману, кога је свет прозвао Балканска мачка!

Сад смо ти ми, мој Чобане, олињали мачори! — рече Цар тромо, а грлени глас којим нас је понудио да седнемо и питао чиме може да нас послужи, као да је с муком прикривао — како сам другачије могао да тумачим? — да смо дошли кад смо му најмање потребни, не само да смо га у нечему прекинули. Зато сам, да бих избегао сусрет с његовим немирним погледом, ужагрелим очима шетао од витрине до витрине и загледао медаље, пехаре, дипломе, летео преко фотографија на зидовима, сећајући се да је једина награда коју сам ја у животу добио био ручни сат за двадесет година службе, да су највећа моја признања једна похвалница на курсу за противпожарну самозаштиту и захвалница за штедњу канцеларијског материјала!

Само војник има право да се у сваком кутку своје домовине осећа као код куће, па изволите, капетане! — рече домаћин мало раскрављеније и, пруживши једну руку према мени, наклони се пред ознојеним официром.

Тек тад сам се питао, у себи, да ли славни голман заиста не зна кроз шта је прошао наш стално ванредно унапређивани школски друг...

Испуњене спортским пехарима витрине личе на огледала

а Чобан раскопчава опасач, па блузу и каже сетно: То он опет мене у танке жице! Зато што је, одлазећи с одслужења војног рока, рекао да ћу, ма колико био унапређиван, за њега до краја живота бити капетан... Е, да сам остао капетанчић, могао бих сада бар да се заваравам како ми виши старешина није дозволио да својим животом сваки делић домовине браним као свој дом. Али већег чина није било, све је зависило од моје одлуке, па нема кривца што је сад и мој дом у оном што домовином више не могу ни да назовем...

Шта је с тобом?! — упита Цар искрено изненађен и забринут.

Не прави се да ништа не знаш! — готово зацвиле наш друг потпуковник: Најтеже ми пада кад се неко, иако је све отишло у божју матер, прави да се ништа није догодило, или да он о томе ништа не зна!

Ја стварно појма немам! — рашири Цар руке молећиво: Јер, био сам дуже време одсутан... Али — протресе главу и од-

махну великом голманском руком — да вас не оптерећујем мојим... лутањима по свету. Уосталом, еполете, и звездице на њима постоје зато да нико не може официру на рамену да плаче! — насмеја се усиљено и, као да од нечега бежи, плахо упита: За шта сте?

Да ли се, или се мени чини, његово отежало тело тресе? Можда је, одговарам себи, то због бојазни да је у својој шали претерао, јер сетих се да је поновио баш оно што је Бора Чобан, тада мајор, на једној годишњици наше матуре рекао обрковељој жени, некадашњој лепотици у коју је као гимназијалац био безнадежно заљубљен: Одликовања, поред осталог, служе и зато да нико на официровим грудима, како се не би посекао, не може да плаче за оним што је у животу пропустио!

Покажи нам, легендо, своје трофеје! — рекох што могу полетније и устадох као да себе и њих удаљавам од некакве ивице. А славни голман пође ка јединим отвореним вратима и некако збрзано прошапута: Најпре да спремим послужење.

Док кроз прозор тражим пределе наше младости

потпуковник поче промуклим гласом, покуњено: И ја, видиш, имам скоро толико медаља. Али, њих моја жена сада баца или тражи неку колекционарску замлату да их прода. А ово су признања чији сјај никад неће да избледи, свака медаља ће вечно бити цењена колико је вредела и кад је освајана! Шта је она моја *металургија* према овоме!? Шта могу да вреде војна одликовања која је официр добио у миру?! Иако сам се сваком радовао као дете, веровао да са сваким растем богу до ногу! Сад на сваком бувљаку могу да купим на кило ордење и медаље под каквима сам ја као паун прсио груди! А нађи тамо овако нешто! Ја сам добијао трофеје зато што је онај који их је делио, дајући их мени, себе величао: што више одликовања подели, веће су његове заслуге! А за све што видиш овде требало је по ко зна колико пута да се прође кроз иглене уши. Овај пехар има само он, као најбољи играч у сезони. Овакве златне медаље у целој земљи, а овакве у читавој Европи, имају само једанаесторица. И, међу њима, једини он као голман! Гледај ову фигурицу! Сећаш је се? То је добио на светском првенству...

Тад су га уврстили у репрезентацију света и назвали Балканска мачка — рекох, богобојажљиво додирујући сваки трофеј, сећајући се како ме је некад пред телевизором обузимао понос што их добија човек из наше вароши, кога ја лично и добро познајем. Окренух се с утиском да ми образи и сада ру-

мене и горе од некаквог срамежљивог али угодног уверења да је, пошто их је добио мој школски друг, бар мрвица и мога удела у заслугама којима су освајани свака медаља и пехар.

У даљини видим једино ɨознаɨо дрво

а Бора Чобан се раздра увређено: Шта је ово?!

Уплашено се осврнух: брисао је надланицом зној са чела, погледао у мене неодлучно и упитно усмеравао прст према необичним скулптурама сиве боје: две кугле, одозго благо удубљене као да су улубљене, мало сличне лоптама, на два ваљкаста постоља постављене тако да маме да се провери јесу ли за њих причвршћене... Удно витрине гурнуте као да су сакривене. Изгледало је да се једна од друге разликују само толико да би се знало којој је, кад су једна крај друге, место лево а којој десно. Наметале су помисао да представљају мушко и женско, па зинух да питам, али ми се то учини смешним, каквим би поводом пар истоветних фигура могао да буде додељен једном фудбалском голману и зашто нису на истакнутијем месту у његовом стану.

Чак ни ја овај његов трофеј до сада нисам видео! — рече Бора Чобан као да се извињава: Или је то неко ново признање или га је славодобитник до сада крио, ко зна зашто... Према оном на шта аосцира — и тебе је л' да? — то би могао бити неки мушки трофеј! — савијао је руку у лакту и ласцивно је подизао са стиснутом песницом.

У сɨаклено окно удари ласɨавица

тог тренутка се на кухињским вратима појави Цар. Урами се на прагу. Сметен, гледа нас смућено. У рукама, иако снажне мишиће видљиво напиње, послужавник му толико дрхти да шоље и чаше поскакују.

Шта је ово, Царевићу? — трупну потпуковник потпетицама, па намигну: Ово ми више личи на трофеј освојен на перјаном неголи на травнатом терену!

Учини ми се да наш Кљака, иако с послужавником у рукама, стоји у вратима као да је на голу, опет као велики голман спреман за скок, да се баци и одбрани од нас две необичне фигуре. Али, глава му је оборена. И, као да је поруменео. Стиска затворене очи и грчи усне као да се бори с мучнином која га је изненада захватила.

Изгледа да је све од чистог сребра! — рекох, одмеравајући на длану једну па другу фигуру, питајући се како се и зашто лопте на ваљкастим постољима могу окретати а да се не види како су за њих спојене.

Без зезања, где си и када овај трофеј добио? И, шта представља? — подвикну Бора више нестрпљиво неголи заповеднички.

То су — као астматични старац се накашља велики Цар, назван Балканска мачка — кукови...

Нас двојица се згледасмо, уверени да наш Миша Кљака почиње неку шалу, не да нас уображено исмеје већ да нас, као школски друг, мало зеза и забави.

Вештачки кукови — рече он, подиже главу, а кад виде како нас двојица стојимо отворених уста, као да се уплаши да срдито не планемо, додаде:

Моји!

Чуо сам — покренух се и, да бих показао како сам разумео виц и прихватам шалу, почех да се смејем — чуо сам за вештачке зубе, руке, ноге, око, чак и за вештачко срце, али...

Ништа ти, Слино, не знаш! Али, не разумем, не схватам ни ја! — промумла Бора Чобан натмурено, на шта се Цар покрену укруњено, принесе послужавник прво мени постиђеношћу смањеном због малопређашњег церекања, па распојасаном и оклембешеном официру; кад обојица узесмо само по чашу с водом, наш домаћин — постидех се што ми се учини да му надимак Кљака сада пристаје — седе први и широм отвореним очима поче да хвата наше погледе:

Сећате ли се како су се, кад сам престао да играм, љубитељи фудбала поделили? Једни су говорили а други писали да сам се мудро повукао у правом тренутку, на врхунцу славе. Није било мало ни оних што су тврдили да сам погрешио што сам престао да браним у напону снаге, да сам могао више... А истина је да смо, по договору, сакрили од јавности да сам морао да се повучем, јер су ми, од падова и удараца, зглобови у куковима били опасно оштећени... Касније, то се заиста толико погоршало да су морали да замене вештачким. Уградили су ми леви, па десни кук...

Нисам се усуђивао да сретнем очи некада највећег, славног голмана, нити да погледам лице укруњеног потпуковника, па сам, као да с њих скидам прашину, загледао китњасте пехаре, усплахиреним погледом просто сам испипавао златне и сребрне медаље, покушавао да читам урамљене дипломе, плакете, похвалнице и захвалнице, бројао поређане трофеје и признања, па губио рачуницу и почињао из почетка, никако не стижући до краја великог низа.

У то време — изговори Цар некако олакшано и осмехну се — са тим се тек почињало, па су, после неколико година и кад су вештачки кукови усавршени, истрошени морали, и могли, да буду замењени... Одлучио сам да ове, прве, чувам, као... трофеј!

Е јеби га! — процеди потпуковник и, као да спласну, промуца: Нисам запазио.

Ни ја, док нам не рече, ништа нисам приметио! — једва изустих, трудећи се да мој глас звучи охрабрујуће.

Мени је најважније да нисам непокретан! А операције нису страшне — окрену се Цар према нама испршен (тако је стајао у реду репрезентативаца на свим фотографијама које сам памтио), узе папир и оловку и поче да нам црта где се бутна кост испод чашице одсече, па се у њу усади део који се не мења, и на који се ово...

Пусти сад то! — погрби се потпуковник као да с муком сваку реч истискује.

Извините, као да сам једва дочекао да вас давим мојим... — рече Цар самопрекорно и постиђено устаде: Добар домаћин гледа да одобровољи госте и прво пита...

Шта од нас можеш да чујеш?! — рекох збрзано, а Бора Чобан, као да није официр већ војничић, још брже потврди: Да, у поређењу с тобом, ми смо обични људи, све наше је...

Не серите, другари! — каза Цар омекшалим гласом, па мене око рамена обухвати једном руком а Бору другом, снажно нас привуче на груди тако да се наше три главе сударише и, учини ми се, забрујаше.

Насред собе украшене многим трофејима

стојимо загрљени, мислим да личимо на споменик, тако смо непомични, док у собу не утрча домаћинов двадесетогодишњи син; изненађено се пред нама заустави, одмери нас упитним и подсмешљивим погледом, па се закикота:

Какву то игру, маторци, играте?

И нас, док смо се двоумили да ли да останемо загрљени или да се, како младић не би ко зна шта помислио, раздвојимо и удаљимо један од другога, полако и поступно захвата све потреснији смех, од којег повремено губимо дах.

МАРИЈА КНЕЖЕВИЋ

ПИСМО

Маријели Петровић

Све је у реду. Кажу.
Ништа ново и ништа што већ не знаш и сама,
драга.

Ово је свет представа, у колико год желиш широком
значењу
те речи: на слици, или на сцени, одувек је било сигурније
припадати неком пејзажу.
Имати наслов. На пример ВАГА.
Кретати се у групама. Прелазити границе, испитивати
рубове, чергарити по туђим причама, бити номад
са редним бројем, уз све предности одсуства, веруј,
одлука је самоубице с изразитом знатижељом.

Непорецива вредност метафоричког слоја, да.
Надражај неочекиваног.
Умор у коначном резултату, неминовно. Али удобност
освојеног простора оно је по чему те други цене. Уосталом,
знаш и сама. И даље без промене
интима уредно припада нама.
Наше је само што чезнемо да поделимо. Остало без питања
присваја угао посматрања.

Чујем, замишљају те на води, јер тако они зову море;
њишеш се у барци, трошној дабоме, коју лука,
мало је рећи мелодраматично, стиска у љубавном грчу.
Чујем, уместо тебе обалом шета хаљина из чијег руба
израста велико дугме преполовљено на месец и сунце.
Претпостављам: то је глава?

Разумем, што мање постојиш више си јунакиња. И мада
ниси
једина, мада нас препознајем по свим градовима, у пролазу,
рекла бих АХ, али кажеш доста нам је слогова. Исти су.
Они се увек слажу. Лажна множина.

Старински строга према речима, за већину
нема или нечујно тиха, ти си идеална слика у прозору
куће од камена, пулсирајућа
идила, откуцаваш правилно као чекалица
какве се више не производе. Бивша.
Изјутра с рибарима плетеш мреже, посвећено
као стилске фигуре, нежна и тако постојано смерна
неизбежно подсећаш
уметника на вилинске Афродите са гоблена, руке мајке.
А у подне, јер жанр сценама ваља обухватити читав дан,
намотаваш канап са којег вијори рубље симболично бело.
И дозиваш имена других самотница, кукаш дуге вокале.

Призор, по свему судећи, подразумева сунце.
А да! Не смемо заборавити учитеља кога је, пак,
немогуће замислити без свештеника. Месни осамљеници.
Био би грех, доиста, изостaвити те стоике који ти никад
неће
изјавити љубав, а у чијим си извештајима о самосажаљењу
заведена под шифром Пенелопа.

Колико видим, коноба се нигде не помиње,
нити пијана монахиња неподобна за будно око туристе.
Сећаш се, њене сузе су чиста молитва. Али ко за то мари.
Ето, чак су и врата премазана, она за која не постоји кључ
него се отварају коме желе. Много је тога новог на
сликама.

Нема магле, огледала, разбијених прозора. Искључена чуда.
Нема неправилности, смеха, као рецимо руља на чарапи или
траг
ножа на телу лепотице у коју се заљубио сликар потписан
испод Богородице.
Уосталом, ако треба, њих ће по нахођењу додати критичар
задужен за поправке. Нема грешке. Све је предвиђено.
Рекла бих професионално, али кажеш доста нам је
синонима.
Њих ће, ако треба, час посла додати историја. Лако,
Кратак

сној прста и тишке. Доба игре. Доба чипова и флексибилних
јеловника речи. Чари тоталних програма. Ако треба.

До тада је боље следити утабане стазе потопа,
гацкати по барицама од ситне кише и замишљати
што је могуће више замишљати, имати визију
жене од камена којој је, већ према прилици, увек могуће
додати крила. Доба неконтролисаног размножавања
комбинација. Наше време. Никад мање наше.

Они за које је дан светлост а ноћ тама пуна могућности,
они би све да мењају, јер ништа није онако како јесте.
Треба завести ред међу толиким стварностима веле,
и рећи већ једном шта је истина а шта празне приче.

Драга, и овде као и тамо, вичу једни на друге
борци против привида, сложна браћа по мржњи, играју се
завада и лочу речи, опијају се простачки, који никада
нису видели чун у љусци ораха нити волели невољени.

Њихова страст је у лову на обрисе,
напуштене школке, остатке облика, неправилност
линије, све што се дâ попуњавати бојицама.
Лепоту треба створити, шапћу један другом на уво
и забадају пољупце у врат, пребројавају прсте, јуре
по телима љубавника, губе дах и плачу напуштени
они чији слух уместо таласа памти само реч детињство.
Вечите бебе. Увек спремни за усвајање.

Стависли наочари па поломљене играчке трамте за идеје,
слике обиља, личне и групне вере, боре се за очување
природе и вичу како много тога на овоме свету што пре
треба исправити, проповедају, пишу, читају сами себе,
преводе на стране језике, незадовољни потрошеним
измишљају нове непријатеље и кажу да не жале време.

А заправо, плаше се досаде. Јер шта после,
кад сада већ претти непостојањем?
Редовни повратници из носталгије.
Једном, давно, далеко, нигде,
била је права мера.
Тако говоре ти људи који те замишљају како их чекаш
у прозору куће од камена.

Твој поглед уме дуго да посматра,
независтан од дивљења, стрпљив са галамом, благонаклон

према свему што га повређује, отворан на друге погледе.
Он мири текуће и уплашћено, празнину и пределе са обе
стране
мрежњаче. Расте двоструко. Као дрво. Расте дисањем.

Довољност узимања даха
предајеш биљкама и оне ничу на балкону који се зове
тераса,
на неком стрипу некога солитера забоденог рекло би се
насумице
као чачкалица на послужавнику великог града.

Ту, у престоници,
фасаде једу себе, комшије се узајамно троше, ђубре износе
редовно, псе по нужди, деца измишљају нове игре, изостаје
звекет кликера, шуште новчанице, ту, са тераце, видиш
песника
умотаног у тишину коју је током бесаних ноћи, ах, исплела
супруга, а он сам, у соби, тргује бесмислом преко комјутера
и у испреплетаним стиховима сопствени умор приписује
пропасти града.
Песникова рука на тастатури, примећујеш, жалосни је
остатак
представе о пијанисти.

Нема музике.
Таласи, кажеш, дисање мора. И обала као неспоразум,
зар не видите? Ваше језичке игре само продужују рат.
И неко погине због слова, неко се на слогу обогати.
Али нема слушалаца.
Ово је доба записа. Доба велике потраге за новим
и новим начинима како да се каже увек та иста реченица:
НИКАДА НИЈЕ БИЛО ГОРЕ.

Ej! А са твоје тераце толико лепоте!
Ево је у корену посађеном у боци, буја,
јер ни на крај памети ти није да би то могла бити порука.
Боца, земља, корен, вода, мало сунца и речи:
научи да волиш себе, избиј из главе да ТО треба да ради
неко други. Живи и ако те нико не воли. За живот живи.
Ћути у себи док не нађеш излаз по мери
из те порозне опне коју називамо кожом. Дишши. Ћути.
Чекај.
Зачети на тераци, изданци твојих бонаца и олуја
успевају у обиљу лишавања.

Ево је у вину! чију вечну љубав
изневеравамо обликом чаше.
Ево је у обећаној симетрији!
У слици која само што није.
Лепота у свему што расте, иако реч равнотежа
упорно настоји да је понизи.
Ево је у рељефу жедне земље!
У краткој сезони цвета. У боци, на чијем дну,
уместо да поручује, корен лагано насељава шкољку.
И у љубави према другом коју неизбежно изневеравамо
телом.

Ево је, чак,
у неотвореном писму, у судопери, у трулом
комаду паркета, у успоменама сахрањеним у фиоци,
ево је у сузама! у болу праве мере! у ничему! на табанима
лопова који управо
излази из собе уверен да спаваш.
На кошуљи вољеног. У пркосу мрље:
ЗА ТЕБЕ САМ ТАЈНА!

Тону
лако
страсти.
Знају то.
Зато те и замишљају на води у барци коју грли лука
и не да ван.

У питању је само слика наде, не брини, јер, као што рекох,
сигурније је имати наслов, бити спреман за попуњавање.

Бар је мирно тамо где су те нацртали.
Благо зањихани тасови и статуа жене чија је вечност
пажљиво прорачуната.
Видим, изостала је клупа од камена и старица, изјава
једног века.
Бова и сидро ишчезли такође. Траг крљушти
избрисан.
Тако је чисто
тамо
где пристају да постојиш.

Све је онако како знаш.

Свет је велика пора,
а тело имитира планету.

Све унапред упијено.
Само тло.

Ја сам проклето иста.
А ти?

Твоја,
по много чему.

МИЛИВОЈЕ СТЕФАНОВИЋ

УВОД У БЕСКОНАЧНО ЛЕТОВАЊЕ

Мутно му се јављало утешно наслућивање да ће се већ некако све разјаснити, само да коначно стигну тамо камо су се запутили, али ходање се никако није прекидало. И сама околност да се крећу кроз људску гомилу разбијала је ионако слабашну концентрацију. Али, чак и у тим околностима, М. беше опхрван и престрашен открићем да није знао ни у ком је граду, ни ко су ова два човека што смешним и истрзаним покретима настоје да са њим и Вереницом иду упоредо, ни куда су се сви скупа запутили? Зашто журе, зашто нико не говори, зашто...? Већ се, додуше, неку годину уназад, дешавало да изненада заборави нечије име, па чак и понеку реч усред говора. Његов пријатељ, неуропсихијатар, рекао је да је то афазија, да је у блажој форми чест поремећај, да се мане пушења и алкохола, да се почне бавити ако не спортом — бар рекреацијом. По множини тривијалних савета, М. је знао да је поремећај хроничан и неизлечив.

Али, то је било нешто друго, непријатно и понижавајуће, не и застрашујуће. Међутим, ово сад је нешто ново: као да се пробудио из тешког сна, али се самих снова не може сетити и као да више није у стању да одреди тренутак буђења; брутална тежина јаве је ту, али много тога недостаје да би се недвосмислено осећао будним. Ипак, чинило му се да нешто недостаје, да се не сећа само неког, вероватно, безначајног детаља, који би све повезао и довео у ред. Повремено је испливавала помисао да би се цела ствар могла разјаснити са неколико једноставних питања, али је њу истеривао из поља свести, не толико из стида, колико што човек не може другима постављати таква питања чије би одговоре, пре свих других, морао знати сам.

Одједном, за М.-а, заокупљеног невеселим прибирањем мисли, посве неочекивано, све четворо избише на трг кружног облика, у чијем се центру, усред цветног острвцета, кочоперио кип непознатог одличника, укруњеног у неодрживој пози. Унаоколо је кружило мноштво аутомобила, излазећи или нестајући у улицама што избијаху на трг. Тад један од господе, што са њима беху у друштву, млађи и крупнији, претходно на брзину обрисавши ознојено и замашћено лице марамицом, стаде уз ивицу плочника и поче махати оном руком у којој већ беше марамица. „Шта ли овај кретен изводи?" — помисли М. и хтеде да у том смислу нешто упита Верениицу, али га у томе спречи заустављање таксија уз ивичњак, на месту где је стајао крупнији господин.

— Сешћемо позади — обрати му се Вереница тоном који није изражавао ни питање, ни предлог, па чак ни заповест — већ констатацију.

Старији господин се смести на предње седиште, М. отвори задња десна врата Верениици, док млађи господин обиђе око аутомобила и седе позади с леве стране.

Иако сви прозори већ беху спуштени, у аутомобилу је била толика јара да се М.-у пресече дах. Међутим, тек што кретоше, већ се могло дисати, иако се знојење још и појачало. Старији господин, полуокренут улево према Верениици, тако да га је М. први пут подробно осмотрио, закопчан до грла, са чврсто везаном краватом, стаде са Верениицом говорити на енглеском. М. није знао готово ни речи тог трговачког језика, а за петнаестак година, откако познаје своју Верениицу, није никад проговорио ни најобичнију фразу из страха да пред њом, професором енглеског, не испадне смешан. Старији господин је имао равну интонацију, док је тон Верениичиног „yes" непрекидно варирао. И раније је помишљао, а сада се тога изненада досетио, да је његова Вереница друга особа на том језику. На енглеском, она је напросто била другачија и М.-у, ваљда због недоступности тог језика, готово туђа и непријатно тајанствена.

Разговор са незнанцем убрзо се прекину и М. грозничаво започе да премишља којим поводом би могао да се обрати Верениици, а да то уроди изналажењем прекинуте нити у његовом памћењу. Није га бринуло присуство два непозната господина, нити таксисте, јер је по свему било јасно да се налазе у иностранству и да господа највероватније не знају њихов језик. Али, стид у њему још беше јачи од страха, те започе сасвим изокола:

— Ужасна је запара...

— А шта си очекивао?! — одврати Вереница тоном као да је изрекао ноторну глупост.

Такси се заустави и излажење из њега спаси га напора да настави започети разговор, јер је ионако остао без речи.

„Што ли се жести? Да није нешто приметила?" — премишљао је док су се кроз огромни хаустор кретали према повећем базару, увученом у дворишну страну зградурине. Уђоше у дугачку и уску просторију једне од продавница. У нејасном полумраку, изазваном делом слабим осветљењем, а делом пренатрпаношћу лустерима који беху изложени на продају, као и свим другим дрангулијама чију је сврху могао само сумарно да наслути: М. разабра да се налазе у продавници електроопреме. У трену, искрсну трговац из чијег је непотребног и претераног осмеха исијавало злато зуба. Идући према њима, трговац се повијао у струку као у некој ритуалној игри и М.-у не би јасно да ли то ради да би избегао гроздове перли и кугли прениско обешених лустера, или напросто, има такав стил. „Види мунгоса, намирисао је плен" — помсили М. због нечег већ ојађен и згађен.

Испоставило се да су Вереница и он ту не ради куповине већ због замене доларске готовине за домаћи новац. То је сазнао кад му је Вереница затражила шесто долара, за које он, не са малим чуђењем, утврди да их заиста има у новчанику. Она још из ташне додаде двеста долара. Новац предаде старијем господину и овај започе, по свој прилици, ритуално цењкање које је имало не само повишен и појачан тон, претерану гестикулацију, већ је често било прекидано и гестом полажења старијег господина према вратима. На крају, пошто је М.-а потпуно издало стрпљење, а Вереница се упустила у разгледање изложених дрангулија, трговац и старији господин одоше до касе. Одатле старији господин дође са хрпом новчаница, шарених, са много нула и великог формата. На лицу је имао самозадовољан осмех човека који је добро обавио посао. Новац тутну Вереници у руке, уз неколико обострано измењених фраза на енглеском.

Излазећи, у хаустору, М. лако повуче Вереницу за руку, господа минуше, а М. започе нервозно:

— Чуј, мораш ми објаснити: шта ми овде радимо са ова два кретена?

— Како шта радимо, забога! Па, видео си, а и већ смо се о томе договорили. Немој да помислиш да смо преварени: курс на црно је скоро троструко виши од званичног. Осим тога, овде си без готовине мртав човек — путне чекове примају само у хотелу и банци, па и то према званичном курсу. Него, слушај, какве потребе има да баш сад о томе расправљамо и,

молим те, немој бити непристојан према овим људима; обојица су моје колеге и годинама их познајем са семинара у Енглеској. Хајде, хајде, шта си се укипио, пожуримо да нас не чекају на оној припеци.

На улици је стајао исти такси што их је довезао, господа су већ седела и разговарала са возачем. М. се угура уз Верениcу, залупи врата и кола сместа кренуше. „Шта ли намерава?" — помисли М., али ништа не упита Вереницу. Већ му је почело ићи на живце не само њен уобичајен став светске жене, на шта се ипак с годинама привикао, колико потпуно одсуство најобичније женске интуиције да са њим нешто није у реду. Чврсто одлучи да више ништа не говори, што, уосталом, нико од њега није ни тражио.

Вожња потраја којих двадесетак минута. Из града су изишли стрмом улицом са чије леве стране, у брегу, беху укопане луксузне виле, док се десно све време, у дубини, љескало море. А онда куће престаше да прате пут. Непосредно под врхом брега, на ископаном проширењу с десне стране, М. угледа ресторан чија је велика тераса била окренута мору и, наизглед, ризично постављена над провалијом. Испред улаза ограђеног паркинга, немарно обешена и још немарније исписана белом бојом на црној подлози, стајаше метална табла са поруком „Hier wird Deutsch gesprochen!"

„Коначно, овде ћу нешто и разумети" — констатова М. више као чињеницу него као повод који га овлашћује на било шта одређено. Једва да се, додуше, обрадовао обавештењу, па и то као нечем препознатљивом и приручном — а шта ће чинити, тренутно није имао никакву идеју. Обузет тако збрканим утиском, није ни приметио да је остао сам пред капијом, још стојећи забленут у таблу, док су Вереница и пратиоци већ, очигледно, нестрпљиво — што је закључио по немуштом дозивању махањем руке млађег господина — стајали непосредно пред вратима ресторана и само њега чекали. Затечен, М. махинално пожури, осећајући успут, тих петнаестак метара, како дугује, у најмању руку, извињење и већ са превеликог растојања — не могавши да изговори, иако је фразу знао, на енглеском — издуши, још под нејасним утиском табле, као ђачић који коначно зна одговор, наравно прегласно:

— Endschuldigen Sie Bitte.

Вереница, лица бледог и усредсређеног, леденим гласом и туђом интонацијом, готово прошишта:

— Човече, сабери се и не булазни!

Оба господина, гримасама које се кришом упућују деци иза леђа строгих родитеља, љубазно и, поново немушто, ставише до знања да су на његовој страни. Затим се хитро укло-

нише, дајући М.-у предност театралним гестом испружене руке, не би ли сустигао Вереницу која је, нервозно отворивши врата, закорачила у унутрашњост ресторана. М., већ због свега увређен готово до гнева, али никако у прилици да то испољи због догађања што га је стално претицало, полете унутра и умало се не судари са ливрејисаним, како се касније показало, натконобаром. Овај за корак узмаче и упути му презриви и упитан поглед. Али, за М.-ом, два незнанца, сад већ у улози анђела чувара, стадоше темпераментно објашњавати натконобару да је он, ваљда, са њима и, биће, са госпођицом која је нетом минула. Међутим, та темпераментна конверзација подизала је М.-ову нервозу до осећања помаме, не само зато што није разумео ниједну реч и што је задржавање тако безначајним поводом сматрао непотребним већ због чињенице да он нигде, преко читаве иначе празне сале, није могао да види Вереницу.

„Сигурно је у тоалету", помисли М. и стаде погледом тражити ознаку тих просторија. Међутим, ознаку не угледа нигде, ма колико је помно загледао све улазе и излазе из сале. Забављен претрагом, М. са нелагодом примети да га старији господин дискретно гурка и показује правац тачно преко пута места на коме беху застали због натконобара. Што се овога тиче, он, очигледно задовољан објашњењима М.-ових пратилаца, са надменим изразом лица, широким гестом руке, даде знак да га следе, ставивши се на чело њихове мале групе. Сад М., хоћеш-нећеш, крете за натконобаром. Прођоше преко читаве сале, а онда кроз овећи хаустор, три-четири степеника наниже, да би одједном пукао поглед на велику наткривену терасу коју је М., већ споља, запазио. Међу ралативно многобројном публиком, да ли због тога што је седела сама или због нечега другог, М. прво угледа Вереницу. Са осећањем олакшања и малаксалости, глув и слеп за све остало, пређе простор који га је делио од ње. Поседаше сви, а Вереница, не погледавши га и не обративши му се, започе конверзацију са господом.

М. схвати да су га поново оставили самом себи, да је ситуација умирујућа, готово повољна, те се даде у спокојно разгледање терасе и гостију на њој. Из тог новог и изненадно стеченог мира, надмоћно и готово покровитељски, посматрао је, не задржавајући поглед нигде преко мере лаке гадљивости, људе за околним столовима. Људи су јели, пили, разговарали или чак, неочекивано, ћутали — али свуда, без разлике, М. ухвати у препознатљивим гестовима лаки дрхтај сувишности и безразложности. Као у сну, а да то није доспевало до речи, би му јасно да присутна деца, жене, мушкарци и увеле старкеље троше драгоцено време, бесловесно и спокојно, као да никаква

друга посла немају, у својим случајним и непотребним животима, до да буду сада овде, забављени излишним пословима. Кружећи погледом по тераси, обузе га осећај вртоглавице и — када махинално, за трен, затвори очи — жамор, који једва да је до тада опажао, постаде доминантна сензација. Светина је жагорила у моћном тону, скоро хуку; ту и тамо би искочио понеки фалсет, женски кикот или цилик неког детета. Али, сам тон, тај хук, био је, заправо, једини физички еквивалент свеколике, иначе претпостављене, такозване размене мисли и, успут, сва је прилика, наговарања, обмањивања, застрашивања, припређивања, опоминьања, заклињања, лагања, оговарања, клеветања, опсењивања, наговештавања, придобијања, завођења, извољевања, наређивања и ко зна чега још.

Келнер се појави у пару са натконобаром. Господа наручиваху, обраћајући се повремено Вереници. М. на брзину дограби јеловник и у трену, озарен, угледа попис јела на немачком. Поново, суочен са разумљивим текстом, неко време није знао шта ће са њим; читао је јеловник одсутно, као какав апокрифни спис, док га из тлапње не трже Вереничин глас:

— Хоћеш ли да ти ми поручимо?

— Не, сам ћу — постоје називи на немачком.

— Ма, какав те немачки данас спопао, човече божји!

— Ништа ме није спопало. Хоћу само да сам поручим оно што бих јео, нисам баш дете.

— Гори си од сваког детета! Читав дан се дуриш као неко размажено и непристојно дериште. Ето, ниједну реч ниси проговорио са мојим пријатељима.

— Ма немој, а како то замишљаш? Добро знаш да не говорим енглески. А и о чему бих са овим типовима и причао? Довољно ми је мука што морам да гледам како ви непрекидно блебећете.

— Ма шта причаш? Могла сам и да преводим, али ти то очигледно ниси хтео, јер да јеси — већ би ме замолио.

— Дај, дај, молим те, хоћу само да поручим ручак.

У међувремену, келнер са натконобаром, чије је присуство било наметљиво и излишно, довршио наруџбину од оба господина, чекајући да се разговор између Веренице и М.-а заврши. М. то разабра и, пре него што је ико за столом стигао да било шта проговори, започе са непотребним ентузијазмом, полуокренут натконобару и келнеру, на немачком:

— Поштована господо, желим да вам се извиним због ове мале забуне и застоја код наручивања. Господа, са којима сам, као и моја Вереница, то су већ обавили и хтели су, заправо, да исто учине и за мене, како би олакшали моју језичку позицију. Међутим, ја сам код улаза запазио оно: „Овде се го-

вори немачки", тако да сам био слободан да вам се, овим поводом, обратим. Али, најпре, желим такође да се извиним господину натконобару за инцидент који сам начинио улазећи у ресторан.

Ту М. заста и погледа директно натконобара у очи, али овај га је гледао празно и помало запрепашћено. „До ђавола, пред простим светом никада се не треба извињавати, увек ћеш бити погрешно схваћен", помисли М. већ резигниран и, насупрот почетном полету, нагло скрати своју причу:

— У сваком случају, ја ћу за ручак узети следеће — ту се загледа у јеловник и готово из свих рубрика прочита по неко јело.

Тада келнер проговори на очајном немачком:

— Господин извољева? Молим, показати мени шта — и узе из М.-ових руку јеловник, наже се према њему да би сам почео показивати низ попис јела. М., запрепашћен, схвати да све што је малочас говорио није значило никоме готово ништа, изузев једног непотребног испада, а онда, пратећи прст келнера, изговори сада насумице, као да је наглув, прегласно и бесно:

— То, то и то... то, то и то.

Истовремено, келнер је оловком подвлачио називе оних јела што их је М. својим узвицима означавао. Кад заврши се са јеловником, на исти начин, из винске карте, М. одабра суво црно вино и келнер се, пошто се претходно снисходљиво захвали, коначно одаљи у пратњи ћутљивог натконобара.

Неко време потраја мук за њиховим столом као изненада наметнута цена новог разговора — ћутање, које је за М.-а било мучније од саме конверзације у којој, и иначе, није учествовао. И тада, заиста изненада — иако напето прижељкивано — поново крену разговор између Веренице и господе у којем су, очигледно, једно другом упадали у реч, престизали се и сустизали. М. се више није трудио да замисли о чему би могли тако понесено да разговарају. Слутио је да би теме могле бити површне којештарије такозваних светских људи. Јер, ово напросто и није био разговор — то је била церемонија од које ће, највероватније, у њиховом памћењу остати само празан оквир: да су уопште разговарали.

Ипак, са извесним осећањем отпора и стида, још је и помишљао да је његова Вереница морала имати нешто више од површног познанства са једним од ова два господина, при чему је више био склон, из пакости и сујете, да у тој улози види млађег али ружнијег. Но, касније, како се нагледао брбљања, поста му јасно да су његове саблажњиве слутње смешне. Јер, да је било ичег осим таквих безличних и површних прича, зар

би могли да то тако лако и раздрагано понове? Да, они ипак јесу само лингвисти, те међусобно размењују само речи — најповршнију и најварљивију врсту људске комуникације. Тако и лекари, међусобно, углавном труђају о болестима и, при том, један другог, као да је у питању нешто сасвим лично, покушавају да надмаше описом најбизарнијих случајева које су имали. Да би тај свет колега-интелектуалаца, закључи М. самозадовољно, уопште могао да ступи у било какав однос изнад вербалног — мора најпре да заћути, а овима се то, по свој прилици, неће лако десити.

Келнер искрсну и сервира им најпре пиће: литарске кригле пива за све троје и боцу црног вина за М.-а. „Види, види, она пије пиво — наравно, из чисте пакости" — помисли М. док је конобару климао главом на његово показивање марке вина и, након што отпи гутљај, махинално рече опет на немачком:

— Све је у реду.

Сад наста куцање, након тога халапљиво испијање пива. М. пажљиво одмери тежину и укус вина. Био је задовољан и готово поносан што не учествује у наливању пивом. Успут, на своје не мало изненађење, уочи да се разговор између њих троје не прекину доношењем пића. Напротив, разговор као да живну, док су саговорници загрцнуто хватали ваздух или свој ред између два гутљаја. „Осим брбљања, овај свет све друго ради успут и неозбиљно, па и то да би касније имао о чему да брбља" — помисли М., сад већ скоро ојађен што је и у пићу остао сам и стаде махинално по џеповима да тражи своје цигаре. Нашавши, у паковању од пет, три цигаре, гестом, готово постиђен изненадним нападом великодушности, али већ прижељкујући да ће бити одбијен, М. понуди господи да запале. Млађи га нехајно одби, јер је управо говорио, док старији господин, инфантилном мимиком, показа да није пушач и захвали му се на енглеском. „Још боље, остаће ми да као човек запалим после ручка" — цинично му сину и он стаде пажљиво одмотавати целофан, затим овлажи цигару, олизавши је, и задовољно је запали. Повуче два-три добра дима, дувајући увис, и осети како га испуњава милина — не толико што је цигара пријала више него иначе, колико што га је у потпуности заокупљала и одвајала од оних са којима је седео за столом.

Опет се појави келнер, овога пута амбициозније: гурао је покретну витрину на којој су била поређана јела која су поручили. Стаде пословати око стола, стављајући пред сваког ону врсту предјела која му је припадала поруџбином. М. доби црни рижото и прстаце, као и нешто додатног прибора за њих. Остали добише три релативно различите врсте салата од тако-

званих плодова мора и овећу, ваљда заједничку, гомилу шкампи. Те салате М. није волео због гумастог и недовољно одређеног укуса хоботничиних кракова и сличних комада лигњи, најлошијих врста шкољки, претходно куваних, као и због водњикастог укуса маринната — док је шкампе избегавао због околности да је не једном њима покварио стомак. Поново је могао бити задовољан својим насумичним избором, мада је био начисто да се ради о некој врсти гастрономске томболе на којој је извукао премију — јер, ма колико се упињао, није могао да се сети да је баш ово, што су му донели, наручио.

Сви се, осим М.-а, прихватише јела. Што се њега тиче, још је тврдокорно сисао напола догорелу цигару, пијуцкајући вино које му се све више свиђало. И баш кад је помислио како би било згодно да угаси цигару и започне са јелом, обрати му се Вереница, нервозно се искључујући из већ спорадичне конверзације са господом (која су јела као што су и пила: пуних уста и на брзину):

— Човече, који ти је ђаво? Дај, буди бар мало пристојан! Зар не видиш да нам твоја цигарчина смета? Гаси то чудо и почни да једеш — ако уопште хоћеш да једеш.

— Наравно да хоћу. И шта вам смета моја цигара. На отвореном смо, на тераси. Шта бисте ми тек радили да смо у некој просторији? Избацили бисте ме, какви сте, напоље. А цигару имам да попушим до краја. Него, како ти не паде на памет да погледаш мало своје пријатеље? Види оног млађег како се сав замацупао од шкампи, док овај други предност очигледно даје пивчини — већ је збрисао литру.

— Шта ме се они тичу? А ти се немој инатити као неки чича у екстази.

— Како: шта те се тичу? Па ти си их измислила, ти си их повела на ручак и, још одозго, нисте престајали да брбљате — што је наравно сасвим пристојно и светски.

— Слушај, не прави се луд — нису они ту само због мене, већ зато што су нам обома учинили не малу услугу. Читаво летовање биће најмање дупло јефтиније, захваљујући њиховој помоћи код замене новца. Овај ручак је, заправо, само гест захвалности и ништа више.

— Ако је тако, мислим да је било боље да смо им дали уобичајену провизију, па нека ручају сами.

— Знаш шта? Ти си обична кретенчина. Није ми јасно због чега су те ови људи толико озловољили. Да ниси можда љубоморан?

— Види, види... Почели смо и да се вређамо! Ма шта ти пада на памет, на кога да будем љубоморан? На ова два деби-

ла? Ево, одмах ћу да гасим, само да прекинем ову кретенску причу.

Оба господина су, не прекидајући с јелом, испод ока пратили ток њиховог разговора и М.-у би јасно да се они сада, због језичке баријере, осећају као он све време. То га озари те орно започе свој рижото, нуткајући Вереницу да га проба, из чисте обести, јер је знао за њене пуританске манире за столом. Она га одби леденим гласом и изразом чуђења на лицу. М. се још више орасположи. Уосталом, црни рижото је био одличан — са карактеристичном пуноћом укуса и густином састава. Јео га је а да, при том, није попио ни гутљај вина. Вина се досети кад келнер донесе још две кригле пива за господу и, плашећи се да келнер не ишчезне, он наручи нову боцу за себе. Гледајући како незнанци сложно навађују на тек донесено пиво, помисли, одобровољен, како немају лош цуг, па им наздрави лаким наклоном и блесавим осмехом. Вино је већ учинило своје. Стање, у које је неприметно дошао, није било, чинило му се, чак ни овлашно пијанство, али нека врста омаме — свакако. Осећао се опуштено, безразложно и недоказано надмоћно.

Што је ручак више одмицао, М.-ова пажња је постепено лапила. Најпре из видокруга неста терасе са гостима, келнера, чије је пословање око стола још доживљавао као безразложно насртање досадне муветине, два блесава незнанца са њиховим неразумљивим блебетањем, Веренице са њеном љутњом и прекорима, препуног стола јела која неће пробати — све се некако удаљи од њега, све се, заправо, врати самом себи, све поста оно само у неком лебдењу чије му је значење непрекидно измицало. М. се не само осети као сувишан него му се истовремено све скупа учини гадним и непотребним. Једина предметна веза са реалношћу, коју је још имао у том неухватљивом и плутајућем окружењу, беше боца са вином али му, напослетку, и она досади. Обузе га утрнулост, мекоћа водене тежине тела из кога као да исчезоше кости, те навала поспаности слична несвестици; стаде се борити против чезнутљивог осећања како би било најбоље да одмах легне на под, да сиђе са неподношљиве висине и неиздрживе усправности столице, да се простре по поду, да осети његову чврстину и способност да прихвати сву ту тугаљиву мекоћу, да осети његову свежину потребну да упије готово несношљиви вишак унутрашње топлоте и спољашњег зноја у којем се већ купао — једном речи, све га је вукло наниже, према земљи, према потреби да нестане. Зато се, колико је могао, одмаче од стола и завали у столици. Умири се, изненада обузет лошим предосећајем, дишући тешко и са напором, а пред очима почеше да му титрају слике из де-

тиньства, кратке попут блеска и неповезане, да би најзад искрсла сцена са неке сахране:

Центар свег догађања беше гроб, што га нестварно брзо испуниште земљом. Вишак употребиште за формирање уздигнуте хумке. Потабаше. Пободоше крстачу. Запалиште свеће. Разастреше мушеме и чаршаве преко хумке да би почели трпати, на брзину и једно преко другог, најразличитију храну и пиће. Свештина натисну према крстачи, где беху поставили панаџу, узимаху житто и љубљењем балављаху крстачу, а одатле хитро приступаху хумци одакле узимаху ово или оно — за душу, како је неки невидљиви и растегљиви глас непрекидно понављао: „Узмите, ваља се, покојници за душу". Однекуд искрснуше млади људи са флашама и чашама: сваком, хоћеш-нећеш, сипаху и иђаху даље кроз узмувану гунгулу. На исти начин, други дељаху храну на папирним тањирима. У трену, сви су нештто, с ногу, или пили или ждрали. Жагор пораште, започе полугласно дозивање, пригушен кикот овде-онде, а онда и неприкривени смех. Нагло се смрачи и преко свете узмуваности око гроба, вероватно изван гробљанске ограде, најпре се процепи пијани мушки глас, коме се намах придружи неодређено мноштво промуклих и прозуклих гласова, у сељачкој песми што је више подсећала на нарицање — али, ипак, то беше песма налик лудилу и пркосу: тужне мелодије и веселих речи.

* * *

Сутрадан, готово у рано јутро, Вереница наручи преко рецепције број своје куме и обави следећи разговор:

— Хало, С., јесам ли те пробудила?

— Ти си? Е, баш си ме пријатно изненадила. Будна сам већ одавно. Ови моји мушки дебили отишли су зором на пецање, па сам их испратила и нисам се више враћала у кревет. Него, пусти то, причај ми како сте, како вам је на летовању?

— Зато те и зовем: катастрофа!

— Дај, дај, знам ја тебе. Опусти се, не мора баш свака ситница да те нервира.

— Ма, није у томе проблем. М. је од јуче по подне у болници.

— Каквој болници? Шта причаш! Није ваљда нешто озбиљно?

— Још се ништа не зна, мада ни ово до сада никако не ваља. Шлог. Али, лекари још не знају размере, па немају никакву прогнозу.

— Ужас, ужас! Само, откуд то? Па, он се макар никад није жалио на притисак.

— Није. Знаш ти њега, стално се дичио својим здрављем. Непрекидно је понављао да је он један савршено здрав мушкарац. Лекаре је презирао и сматрао да живе од људског страха и глупости. Ма, ни код зубара није ишао последњих десет година, а лечио се сам, углавном од прехладе. Стварно, изгледао је здрав као коњ. А види сада...

— Стани, стани, молим те! Како си ти?

— Једва се држим на ногама. Нисам читаву ноћ ока склопила, а и сад не могу да спавам. Морам одмах на клинику, а онда да се јавим у амбасаду, па по подне опет у болницу...

— Нисам на то мислила, али знам да ћеш издржати. Ипак, узми неко средство за смирење.

— Не смем, одмах бих заспала. Па, и ово трчање ми добро дође, немам кад да мислим, а страх ме је кад останем сама.

— Ма хајде, прегураћеш ти то. И не смеш да будеш слаба управо сад кад си му најпотребнија. Него, ниси ми ни рекла како се то заправо са М.-ом тачно десило.

— Па, није изгледало да ће се ишта десити. Јуче смо иза доручка отишли хотелским бусом у град због замене новца. Тамо су нас већ чекала моја два давнашња познаника са студија у Енглеској — да се видимо и да нам помогну око замене новца на црно.

— Чекај, јесу ли то она два Г.-а о којима си ми причала?

— Да, баш њих двојица. Али, то сад није важно, да ти кажем како је било: то јутро М. ничим није одавао да му је лоше. Напротив, знаш ти њега како је размажен. Био је стандардно зловољан, као и увек када је сматрао да учествује у нечем што се и без њега може завршити. Мада, сад кад мало боље размислим, стално је понешто смушено запиткивао и био толико одсутан да је то почело озбиљно да ме нервира. Мислила сам да му можда смета превелика врућина и, силом прилика, посао усред летовања. Уосталом, знаш и сама да је једва пристао да дођемо овамо; нити тај воли море, нити гужву, нити иностранство...

— Коме причаш? Исти је као овај мој баксуз! За такве је одмор само оно време које проведу на пецању.

— Знаш, и то сам покушавала. Ишла сам не једном по којекаквим вукојебинама, где је бог рекао лаку ноћ, под шатор. Али, последњих неколико година, неће ни тамо да ме води. Каже: није то за мене, а и он се не осећа пријатно кад, мож мислити, има мене на врату. Због тога сам га једва намолила ове године да, као сав нормалан свет, дођемо овамо. Пристао је преко воље, да ми учини.

— И то је боље него да те, као овај мој, стално шаље саму са децом на одмор. Него, молим те, испричај ми коначно шта се јуче десило.

— Па, кажем ти, све до ручка, на који смо отишли скупа са тим људима ништа нарочито. Али, за време ручка, постао је још нервознији, онда је почео да изводи неке будалаштине са послугом да би се, на крају, бацио на опијање.

— Значи, пио је много.

— Не баш, али не би се могло рећи ни да је мало. Само ми није јасно зашто је на тој врућинчини одабрао вино у подне. Попио је скоро две боце, а да готово ништа није јео. Уосталом, много пута си својим очима могла да видиш да се може напити од пар чашица и бити трезан након флаше жестоког пића. Код њега ти се никад не зна; зависи, ваљда, од расположења. Овог пута, нисам имала утисак да га је пиће савладало.

— Да ли се нешто жалио?

— Не. Нема он тај обичај, а поготово се не би мени жалио за било шта. Ипак, приметила сам да се, како је време одмицало, све више искључује из друштва. Чак је два пута пречуо, и то за столом, да сам му се обратила. Тако су сва конверзација и дружење са овом мојом двојицом колега ишли преко мене, што ми је прилично заокупљало пажњу, па ми је можда понешто промакло. Тек, приметила сам, успут, како је он, након предјела, престао да једе, а, при крају друге боце, и да пије. Седео је ту, покрај мене, наизглед дубоко замишљен и одсутан. Оставила сам га на миру, јер ми се тако чинило најбоље.

— Па шта си друго и могла кад ништа ниси ни слутила?

— О томе се и ради! Можда сам и могла нешто да наслутим. Можда је он, онако немушто, и покушавао да ми скрене пажњу да са њим није баш све у реду. Али, да ли због ове двојице колега, који наравно тек ни за шта не могу бити криви, ни на крај памети ми није падало...

— Чекај, чекај... Немој, молим те, да плачеш. Ти ни за шта не можеш бити крива. Ту није било помоћи — тако ти је то. Боље је да ми испричаш шта је било даље.

— Извини, нећу више. Шта је било даље? Углавном ништа изван онога што сам већ испричала. Мислим, није било ништа битно другачије, осим што је, на крају, пао са столице на под. Како — ни сама не знам. Тог трена нисам гледала у њега. Ипак, по томе што се није чуо никакав звук пада и по томе што нико није панично реаговао — мислим да се постепено срозао до пода. Али, кад сам га угледала доле, пошто је један од колега скочио са столице, умало нисам пала у не-

свест. Био је зелен и без свести. Тада је настао такав урнебес на тераси ресторана где смо ручали да ћу то памтити док сам жива. Мене је унезверена и припита руља, од послуге до гостију, одгурала од њега, пренела га у салу, брисала влажним салветама, а неки су стално дотрчавали и истрчавали, дречећи при том из свег гласа. Да није било мојих познаника, мислим да бих полудела за тих неколико минута док није дошла хитна помоћ.

— Је ли болница била далеко?

— Не, стигли смо за мање од петнаест минута. Осим тога, у колима је већ био лекар. Он му је и пре него што смо кренули из ресторана дао неку инјекцију. То је, изгледа, било јако значајно, како су ми касније рекли на клиници.

— Ето, видиш, имали сте ипак среће. Могло је бити много горе да сте отишли на неки излет у неку забит, рецимо. Па онда, шта би било да ти твоји познаници нису били са вама?

— Да, да... Ти људи су ме много задужили. Замисли, они су за нама дошли у болницу и остали скоро до поноћи, све док лекари нису рекли тачну дијагнозу и какву-такву прогнозу даљег тока лечења.

— Јеси ли ти, у болници, све време била уз њега? Како он теби онако, без докторских мудровања, изгледа?

— Нису ме пустили код њега све до јутрос, пре него што ћу кренути овамо у хотел. А и била сам само пар минута. Он изгледа као да спава — да ли од некаквог седатива, или онако сам од себе — то не знам. Био је као креда и прикачен на гомилу апарата. Страшно. Шта да ти кажем — јад један...

— Опет ти. Хајде, плачи и исплачи се, ако ће ти бити лакше. Али, боље немој. Мораш бити прибрана и јака. Ко ће му сад помоћи ако ти пукнеш?

— Извини, извини... Накупило ми се. Да, да, пукла сам... Ово са тим шлогом само је до краја показало где смо ми. Нигде. Да му се, не дај боже, нешто деси — шта ћу ја? Петнаест година практично живим са њим невенчано и без деце. Време је прохујало неповратно и скоро улудо.

— Немој тако. И сама знаш да то није истина. Ево, узми мене и моју судбину. Четрнаест година брака, два детета, муж који једва личи на онога са којим сам се забављала и још го-милчина проблема која сваки дан постаје све већа и несноснија. Ви сте, макар, поживели све ове године као пар, као људи између којих није било никаквих препрека, никаквих обавеза изузев оних које сте сами хтели. Знаш колико те волим, али не једном сам ти рекла како ти на томе завидим. Уосталом, даће бог, и све ће се средити. Кад М. оздрави и кад се опорави, окрените лист у животу, надокнадите све што сте пропустили.

— Хвата ме паника, не знам шта ће бити. Али, најважније је да се он извуче. А после — видећемо. Ваљда је и ово за неку памет — ко зна?

— Биће све у реду, кажем ти. Само се ти прибери и поведи мало рачуна и о себи. Неће ни М.-у бити боље буде ли тебби лоше, ништа му не помажеш тако што ћеш се искидати и разболети. Него, јеси ли јавила неком од његових, или хоћеш да ја то учиним?

— Немој ти ништа, наљутили би се, поготово онај његов лудоглави брат. Мож мислити како би надао дреку да сазна како сам тебе прво звала. Звађу их пошто се јавим амбасади.

— У праву си. Ни сама не знам како бих то извела. У сваком случају, ако ти било шта затреба, само јави — ја сам све време ту, у стану. Јави ми се, молим те, бар још једном данас, да чујем како је М. и шта си урадила са амбасадом. Најбоље да зовнеш увече; до тада ће и П. да дође са пецања, повео је децу па мора доћи раније. А тек би он био љут да се не чује са тобом и то не само на тебе, већ наравно и на мене. Знаш ти њега, већ би утврдио како ништа нисам добро разумела, како паничим, драмим или већ тако некако. Молим те, зови.

— Не брини, звађу. И, молим те, извини што сам те насабајле удавила оволиким, и оваквим разговором.

— Ма, шта причаш. Таман посла да ме ниси звала. Баш би ме увредила. И шта имаш да ми захваљујеш? Изљуби М.-а и поздрави га од свих нас, кад будеш у прилици, наравно.

— Онда, ћао, љубим те.

— Ћао, ћао! Држи се.

* * *

У исто време, млађи Вереничин колега довршио је службену белешку:

ДРЖАВНА СИГУРНОСТ
ОДЕЉЕЊЕ ЗА НАДЗОР СТРАНИХ ДРЖАВЉАНА
НАЧЕЛНИКУ ОДЕЉЕЊА

Поштовани господине Начелниче,

У складу са мојим положајем у Служби, а по сопственој иницијативи, јуче (*следи датум*) сам био у контакту са два страна држављанина, од којих је један (*наведено Вереничино име и презиме*) мени лично познат још од времена мог боравка у Енглеској (где сам био пре дванаест година, како по специјалном задатку Службе, тако и ради усавршавања језика). Други странац (*наведено туђе име и презиме М.-а*) — наводно, њен

вереник — директор је једне владине агенције (*наведен пун назив аџенције*) у њиховој земљи. Случајно присутан, по позиву поменутих странаца, као колега са семинара у Енглеској, био је професор (*име и презиме*), наш угледни лектор на Универзитету и, такође, мој лични познаник. Он је, на иницијативу поменутих страних држављана, у Трговачкој улици, у Малом пасажу, број 148, у продавници електроприбора, извршио нелегалну замену девиза (800 $) за потребе странаца.

Наведени су одсели у хотелу (*следи име хотела и назив места његове тачне локације*), а разлог њиховог боравка је наводно туристички. Они први пут бораве код нас, што ми је посебно скренуло пажњу на могуће праве мотиве. Наиме, имајући у виду положај М.-а као директора Агенције (индикативно је, такође, да господин М. све време није са нама проговорио ни реч — јер, наводно, не зна енглески), као и чињеницу да је Госпођичин отац био готово двадесет година први секретар њихове амбасаде у Енглеској, може се са довољно разлога претпоставити да је прави циљ њихове посете друге врсте. С друге стране, ситуација у Региону и односи између наше две суседне земље, а посебно ровито стање у њиховој земљи, налажу опрез у ситуацијама и са много мање повода.

Како је, у међувремену, господин М. смештен у Универзитетску клинику, због лакшег можданог удара, а госпођица Б. остала у поменутом хотелу, нисам у прилици да обезбедим надзор, нити праћење, на оба места. У том смислу, предлажем да Служба ХИТНО обезбеди потребан број оперативаца за покривање наведене ситуације.

Посебно скрећем пажњу на могуће контакте са господином М.-ом у форми посета на самој клиници. Такође, сматрам за потребно да се сви разговори госпођице Б., или бар они које ће обавити из хотела, сниме.

С особитим поштовањем, Ваш (*следи потпис, сат и датум, ознака поверљиво, ознака да је допис урађен у два примерка*).

АЛЕКСАНДАР ЗИНОВЈЕВ

ЗЈАПЕЋЕ ВИСИНЕ

МОЛИТВА БЕЗБОЖНИКА

Доказано је циклотронима —
У лабораторијама где се не дрема —
Хромозомима и електронима
Свет је испуњен — за Тебе места нема.
Кад нема — нема. Нећу из коже.
Па зна се да попа лаже и кити.
Али ја ипак молим: Боже!
Зар не можеш, бар мало, бити?!
Буди, па макар и не свемогућ,
Са љубављу не мораш бити здушан,
Не мораш бити ни сасвим свезнајућ,
Буди и наглув, па и равнодушан!
Не тражим никаква блага многа,
Не тражим ти шта год ми се свиди,
Тек: буди свевидећ, за милога бога!
Молим те само то једно: види!
Просто види. Види — само толико.
Види увек и дела нам сва.
Види шта се на свету и колико
Чини доброга, а колико зла.
Запиши негде у своју књигу:
„Видети садашњост у танчине."
Имај ту једну једину бригу —
Види шта радим ја, шта Они чине.
Спреман сам и на овај уступак —
Знам, тешко је гледати толико људи —
Један од стотину види поступак,
Бар за толико, Господе, буди!

Тешко је живети без оног ко види.
И зато, раздирући груди,
Ја вичем, ја вапим:
Оче!!!
Не молим — тражим:
Буди!!!
Ја шапћем,
Ја хроптем —
Дај, буди,
Оче!!
Не тражим,
Молим —
Буди!

ПОВРАТАК

Мислиш да је намера Праведника да разобличи ибанизам осуђена на пропаст, пита Мазало. Разуме се, одговара Брбљивац. Разобличавање га само оснажује. Чиме би се могла објаснити таква виталност ибанизма, говори Мазало, додајући на браду Заибана* још мало глине, тако да Заибанова њушка постаје налик лицу мислиоца. Историја се одвија сасвим другачије него што је ибанизам предвидео. Наука га оповргава на сваком кораку. Сви му се смеју. А он јача и шири се. То је нешто непојмљиво! Снага ибанизма није у томе што је мудар, научан и прогностичан, каже Брбљивац. Његова снага је у томе што постоји и што ништа друго не постоји. Наведи ми неко друго учење које би иступало са таквим претензијама на људске душе и које би се тако упорно, доследно и широко увлачило у те душе. Религија? Хришћанство, ислам, будизам... Да, религија је озбиљна ствар. Али она је за старце, за снобове и, чак, питање моде. Религија се развила на другим проблемима, на другој духовној основи и у друге сврхе. Она не додирује главне проблеме живота савременог човека у маси. А ибанизам се бави управо тим проблемима. Људе не интересују разни научни детаљи. Они то свеједно ништа не разумеју. За њих је важна општа оптимистичка оријентација ибанизма. У историји човечанства заиста постоји тенденција ка побољшавању. Чак и ако би људи тачно знали да је за приметно побољшање стамбених услова потребно још неколико деценија или столећа,

---

* „Заглавник Ибанска". Уметник „Мазало" ради његову скулптуру. — Прим. прев.

ипак ће деловати сазнање о тако далеком и лично за њих недостижном бољем животу. И боље је знати да ће исти такав обичан мали човек макар и тек кроз сто година моћи на летовање на јужна мора, него мислити да се тако нешто не може десити никад. Чињеница је чињеница, ибанистичка обећања су за огромну масу људи реална. У томе је суштина. А шта нам нуди религија? Шта нам нуди наука? Ти знаш теорију Шизофреничара и Клеветника. Она је много ближа истини него ибанизам. Али ко и какве користи има од ње? Само малобројни појединци какво-такво интелектуално задовољство и оријентацију. Осим тога, огроман број писаца, сликара, научника, глумаца итд. раде у корист ибанизма чак и не слутећи то или чак имајући за циљ његово рушење. Ко? Ти, на пример. И Праведник. И Дволичњак. А Клеветник и Шизофреничар, упитао је Мазало. Они не, рекао је Брбљивац. Али њих су ликвидирали заједничким снагама. Тачније, нису им дали ни да се појаве.

ОБРАЋАЊЕ ЛИБЕРАЛА ПОТОМЦИМА

Ej, потомци-балавци! Погледајте претке!
Нашег дела, жгољавци, глођите остатке!
Јер ми смо Ибанци свесни.
Ми смо слева крајње десни.
Наивно смо зрели.
Храбро ћутати смо смели.
Из поштења циничні.
Агресивно пасивни.
Уопштено појединачни.
У принципу прогресивни.
По дужности и приватно по рамену све смо тапшали.
По могућству, место за свој — за туђ цеп се машали.
Да укажемо на грешке друштва управо смо се спремали,
Ал' добисмо по зубима па видесмо да смо премали.
И упркос свему остварили бисмо ми резултате
Да нас нису — уз вашу помоћ! — спречиле наше тате.
И натераће нас да чинимо разне неморалности,
Не дајући нам да покажемо чуда од либералности.
Јер ми смо Ибанци смели.
Ми смо здесна крајње леви.
Зрели у наивности.
Храбри у пасивности.
Пошћено циничні.

Питомо агресивни.
Уопштено појединачни.
У принципу прогресивни.

* * *

Реци ми, зашто фронтовци ћуте
Када се ратни подвизи величају,
Ил' нешто кратко промрмљају тек
Кад их о томе други упитају.
Па знам и ја да рат није безазлена игра
Већ глад, и хладноћа, и ров или — рака.
Али зар на маршу нема ни часка одмора?
Зар у рату нема лепих тренутака?
Има. Кад се — док ништа не прети —
Далеко од фронта стратегије играш,
И на рачун туђих небројених смрти
Славу и одликовања са осмехом примаш.
Кад у позадини сит седиш без бриге,
Ил' при главном штабу служиш дичне вође.
А тамо на фронту, за све оне друге,
Рат је мучно чекање да све што пре прође.
Подвиг, јуриш траже залуђене главе —
За новине то је и за екране.
Мудријима рат је кланица без славе.
Ни године после не залече ране.
Суштина је баналне. Погинули ћуте.
Хуља са одликовањем туђе битке хвали.
Случајно преживели могу да се љуте —
За њих давно више нико и не мари.
Начелници стратешку војну науку
Не осећајући за прошлост кривицу,
А писци величају ратну романтику
Припремајући за нову кланицу.
Ето зашто...

* * *

Зашто ниси с њима побегао?
Зашто? Раменима сам слегао.
За ову сам земљу ратовао.
Своју и туђу крв за њу проливао.
На снегу и мразу се смрзавао.
Од глади сам у њој скапавао.
Није ракија то што ми сад по души гребе
И што ми на силу сузу из ока слива.

Ја и тако од свега волим само тебе
Моја једина, суђена, земљо сива.
Да се растанем од ње не могу.
Радије у њој последње сате да бројим,
Радије ћу да трунем у њеном гробу,
И да је нагнојим мртвим телом својим.

* * *

. . . . . .

. . . . . .

И дигоше се мртви из праха.
И стадоше пред Страшни суд.
Али не беше ни среће ни страха:
Њихове душе — празан суд.
Слуша Судија шта говоре људи
И, зевајући од досаде, вели Он:
Ником ту не може сад да се суди
Јер, такав је био историје закон.
И усправише се одмах зликовци:
Е, сад се чувајте, мајку вам вашу!
А жртве се спремише покорно
Да поново испију горку чашу.
А Он, погледавши их крајем ока,
Рече у себи: Што бејах наивац!
Па сви ти људи су обична стока,
И читав свет је обичан свињац!

. . . . . .

. . . . . .

Из поеме *Страшни суд*

ПОВРАТАК

Уснио Мазало сан. Сањао је да су се у његовом новом уметничком атељеу на Булевару победе од раног јутра почели окупљати званичници из Министарства за културу, сарадници ОУН,* руководиоци из Одељења културе, представници Главне управе ликовне уметности, инспектори канцеларије Главног теоретичара, новинари, сликари, писци, жене, девојке, цинкароши, пријатељи, познаници и странци. Атеље је био тако велик

---

* Органи уподобљавања народа. — Прим. прев.

да гужве у њему није било. Монументални кипови од новог вечног материјала балопласта изгледали су у њему знатно мањи, а гомила много разређенија. Од странаца су преовлађивали Подибанци, јер других практично више није ни било. Амерички и француски Ибанци су хтели да дођу, али нису добили визу. Доста им је било. Они су се већ напутовали. Нек сад седе где су, кад ни за где су нису. Подибанци су се претварали да им се све страшно допада, али међу собом су говорили да је њихов фушериста Брљало, којег су недавно појели због одступања од принципа подибанског изма, био много бољи кипар. А и материјал од којег је израђивао своје скулптуре био је много чвршћи — терцијални измет. Ево, из Ибанска су увезли атомске чекиће, па ни њима не могу да их разлупају.

Пажња, командовао је ТВ режисер. Снима се! И Мазало је енергично повукао прљаву исцепану крпу под којом је било његово ново дело. Окупљена публика је уздахнула и замрла од усхићења. Угледали су направљену од још вечнијег материјала — петоструко превâреног измета — предивну главу Заибана. Низ његово високо мудро чело падали су увојци. Прав и снажан староримски нос изражавао је спокојство и самоувереност. Истакнута младогерманска брада изражавала је несаломиву вољу. Меке старогрчке женствене усне сведочиле су о изванредној доброти и хуманости тог највећег државника епохе. Запањујуће, ускликнуо је Неурастеничар. Ја чак нећу ни да говорим о сличности портрета са моделом. Сличност је савршена. Али како је дубоко и верно приказано духовно биће тог човека који оличава нашу епоху! Да, рекао је Мислилац. Гледајући овај кип, наши потомци ће морати да кажу о нашем времену: авај, Златни век човечанства већ је иза нас.

Правило једно вечно опстаје,
Закон је такав дат заувек,
Иза *нас увек остаје*
Једини, прави, Златни век.
Гвоздени закон тај ни у сну
Не може се оповрћи.
Ако га научиш — корисну
Ћеш лекцију за себе извући.
Шта ће нам прогресивне мере?!
Век суров и сиви теби дâти —
Стрпиш ли се док прође време —
Потомци ће Златним веком звати.

Па, шта кажеш, упитао је Мазало Брбљивца. Свако пропада на свој начин, рекао је Брбљивац. Једне убијају насилно. Друге —

неприметно за њих саме. А трећи се убијају сами. Ја овде више немам шта да тражим. Време ми је. Ја сам створио овај шизофренијачки свет, па ћу га ја и уништити. Али, урадићу то по законима овог света. Уништићу самог себе. Какав кошмар, помислио је Мазало и покушао да се пробуди. Али није могао. Из овог кошмара буђења нема. И спознаја је дошла прекасно.

Потезе рутински извлачећи,
Застајем у пола покрета
И гледам где долазе вичући:
Нестани већ једном! Неће бити штета!
Па и неће, кад у души је само горчина.
Кад ником не треба твој останак дужи.
Кад одувек туђ си у свему и свима.
Кад је твој пут од ушице игле ужи.
У вечитом муљу ниједне јасне речи.
У мочвари сивила ослонац ниједан.
И опет — ко увек — ничега што лечи,
И спор више никакав труда није вредан.
Стваралачки занос — почетнику мамац.
Рад — тек мучан бол у целом телу.
Суштина надахнућа — чекање на хитац.
Толико је, ето, сигурно у свему.
Да ли жеља ми је вековечно име?
И одем ли — да ли мост се руши?
Слобода је корак од ћелије до јаме.
Бесмртност је само црв у мојој души.

Смрт генија није споредан детаљ, већ суштина овог друштва — било је последње што је помислио.

Ујутру су у његов атеље дошли радници. Покупили су све празне флаше, продали их и за добијени новац купили политру коју су искапили без чаша и без доручка. Мазалов атеље је срушен и на том месту је одмах подигнута величанствена зграда Института за откривање талената у заметку. Затим су сви Ибанци награђени. Неко је добио орден, неко летњиковац, неко кифлу, неко шипак. Млађи научни сарадници су послати да ваде кромпир. Проверени цинкароши су отпутовали на међународни конгрес. Пружена је рука братске помоћи Тунгузијцима. Послата је протестна нота. Учињена је посета. Уведено је свеопште обавезно супервисоко образовање и свима је натрљан нос. Прослављен је јубилеј. Усвојена је резолуција о подизању свега на нови највиши ниво. Уклоњени су сви недостаци. Започета је борба са корупцијом и алкохолизмом. Сви су стали у ред и почели чекати да и они једном нешто добију.

У свом говору поводом последњих великих успеха Заибан је рекао: Ибанск сада живи по законима лепоте. Погледајте само спољашњи изглед Ибанца, ускликнуо је он, показујући по деловима своју моћну њушку преко телевизије. Остварили смо не само нови највиши тип људског друштва него и нови највиши тип људске њушколикости. Љубимац пензионера песник Смелиша је на Заибанов говор реаговао новом поемом:

Погледај последњег ибанског усранца
И биће ти јасно решење проблема:
Ничега лепшег од њушке Ибанца
На овом, а ни на оном свету нема.

КРАЈ ПОВРАТКА

Брбљиваџ је у кућној управи добио документ који су морале да му потпишу многобројне установе као доказ да немају никаквих потраживања према њему. Градска библиотека, дечји вртић, поликлиника, каса узајамне помоћи, комисија пензионера итд. Три дана једва да су била довољна за то. Предавши документ и кључ од свог једнособног стана управнику зграде, и добивши од њега писмену потврду да се на овом свету у потпуности раздужио, Брбљиваџ је пошао у крематоријум. Ишао је без журбе пошто је имао на располагању још читав сат. Хтео је да прође Булеваром победе али га другови* нису пустили. Читав булевар је био испуњен народом који је у реду чекао на фрњоке.** Срећни људи, помислио је Брбљиваџ. Они још имају чему да се надају.

Хајде да направимо резиме, рекао је самом себи Брбљиваџ. Најкраћи могући. У пар речи. Али најважнији. У чему је суштина људског живота? Одговор је баналан. Био је познат од самог почетка. И шта је требало проживети читав живот да бих се уверио у то? Не знам. Знам једно: суштину правог људског живота чини истина. Истина о себи. Истина о другима. Сурова истина. Борба за њу и против ње је највећа и најжешћа борба у друштву. И степен развоја друштва са тачке гледишта човечности одсад ће бити одређен у друштву допуштеним степеном праведности и истине. То је она најпримитивнија могућа полазна основа. Кад људи досегну неки минимум

---

* „Другови" су милиција. — Прим. прев.

** Фрњоке су објашњене у одломцима који овде нису дати. — Прим. прев.

праведности, поставиће себи неке друге циљеве. А ово је обавезан почетак.

Недалеко од крематоријума Брбљиваџ је срео Сарадника. Сазнавши куда се овај упутио, Сарадник му је понудио да га уведе преко реда у знак старог, вишегодишњег и провереног пријатељства. И заиста је успео да га уведе преко реда, захваљујући везама које је сачуваo још од оног времена.

Над улазом у комору за кремацију Брбљиваџ је прочитао речи из говора Заибана поводом усвајања Закона о смрти: ИМАЈ НА УМУ ДА ТЕ НИКО И НИШТА НА ОВО НЕ ПРИМОРАВА! Није знао да над излазом из коморе стоје речи из последње тачке Инструкције о смрти: ОДЛАЗЕЋИ, ПОНЕСИ УРНУ СА СВОЈИМ ПЕПЕЛОМ СА СОБОМ! Али то више није било важно. И јави му се последња мисао:

Већ од младости било је очигледно:
Проћи ће живот непримећено и узалуд.
И било је криво само једно —
Што никад неће доћи Страшни суд.
Никад неће устати људи из праха,
Душе неће наћи тела пристаништа,
И неће бити за њих радости ни страха —
Речју, неће бити ама баш ништа.
А штета. Па зар то не би било лепо
На минут-два из мртвих устати,
У страху божјем (ко што је ред) погледати небо,
Пред Главног судију персонално стати.
А тада, глас гневан: Одговарај, ал' поштено!
Што сте се ви на земљи узајамно мучили?
И знај: нама је све то већ саопштено!
Поштено?! Извини, Боже, томе нас нису учили!
Боље сâм погледај своје тефтере-књиге:
Видећеш да сам ја обичан мали злотвор,
Да помогнем слабима — нисам водио бриге,
Горим од себе нисам пружао отпор.
Признајем: на душу нисам много пазио,
Цинкарио сам добровољно и под принудом,
Заклетву на верност не једном сам газио,
Нализао се задњица у животу свом!
Лагао сам сâм, клеветао заједно,
Прихватао демагогију више власти,
Стезао руку хуљама и осећао се бедно,
Пио с нитковима свих боја и масти.
Ко што видиш, Господе, живео сам нормално.
Сад хоћеш ли некако да ме наградиш —

Молим ти се, Свевишњи, усрдно и умилно —
Убудуће да ме више не будиш!
Мртве ништа не боли, ничеѓ се не стиде,
Савест им је сасвим мирна свима,
А ѓлавно је: мртви не чују, не виде
Шта на свету раде живи са живима.

И нестаде га. И би крај свему.

(Одломци из „одломака рукописа нађених на депонији смећа”
— из романа „Зјапеће висине”)

Превео и препевао
Андриј Лаврик

ПЕТАР МИЛОРАДОВИЋ

ЛИНИЈЕ НЕЧИТЉИВОГ

КОЖА

Променио сам место за столом.
Притајен ослушкујем
неразумност жеља, оно због чега трпим...

Супротности које те раскидају,
у поезији ти омогућавају
постојање.
Открива ми се споља
или изнутра.

У тај стишћаван звук умешао се други.
Знао сам за постојање неког
старог инструмента у кући.
Са семеном звечка.
Жица која осети сваки почетак
звука. Можда изгубљени део нечег
трећег. То је довољно
да бих могао да пишем нпр.:
Песме петнаест звончића.
Плес у срцу.

Одједном,
неки предео, нека прича. Земља —
глина која се врти
и добија облик.
Узнесена поља са којих узлећу птице.
Град у коме немам место.

Приближавам се. Све видим крупно.
Увучем се у себе. Понекад,
када посустанем, затражим
пламсање Бога у песми.

Ујутро, полазећи на планину,
неко се са мном радовао.

Прешао сам
двадесетпет километара пута
и нисам сазнао пут. Сив
као свитак коже
бое констриктор у доњој фиоци
радног стола. (Сећање
из области Екватора.)
Сасушен остатак снаге.
Прошло, заувек изгубљено.
Које ме обузима јако и пушта
у лепоту и радост.

Волео бих да
те додирне песма
мојом руком.

* * *

Изашао сам
Нисам могао да видим
Ону нијансу
Која би означила
Ову песму
Нисам видео од снега
Одакле би кренула она
Где бих стао
Свуда претиче белина

Корачам
Мења ми се то на лицу
Касније у соби
На средини филма
Сазнајем протиче Преболети
Још једна боја
Неприметно

Појавило се прозирно
Плаво
Плаве фасаде које највише волим
Исцртано стакло
Међутим
Засијало је
Као црна длака коња
Измакло, протрчало
Неко светло

Рекао сам:
За оваквим чезнем
Алоја и камен
Пепељасто зелено
Свест о постојању другде
И развејало се баш то
Пепео и прашина
Препрека
Жива ограда
Негде љубав

*

Љубав понекад живи
У претпоставци да постоји
Љубав у другом

*

Неко друго тело да имам
Стао бих у све људе

Или

Обликом нестајања
Почео живот у Теби

* * *

Прошушкао је овај напитак
мојим телом. Подигао
унутрашње површине, разапео
велико једро. Плавичасто
у даљини. Град

од оштрих ивица сивог,
од лебдећих балкона.
Ту широке кафане.

На истом стрaту
прозори музичке школе. Виола,
њена дубина, њено тело.
Напрегнутост жица.
Стремљење кипариса.

Уз ограду
заузео сам само једно место.
Од путовања возом и
станица у свести
нисам се опоравио. Поново

надолази неописиво,
до прагова бола тамно. Оно
растајање с нечим. Као
када могу да бирам
и не умем да изаберем.

Умирује стабло сутона
објашњавам овако:
свака туга је мртва звезда.
Тако јасно:
онаквог какав никад нећу бити
памте ме
ово вече, боје шафрана, речи.
Мора се уступити место
другом.

Куда пролазим
градим уске улице,
вечите сенке. Мрачно средиште
овог града.
Помислим кроз суву фонтану
струји прашина овог
и прошлог лета.

Опседа ме звук ланца
великих размера.
Сидро веће од тела.
Стаклено небо кроз стакло.
(Начини посматрања неба.)
Поља. Депресије.

* * *

Морам се дати овом дану.
Отпочињем поново,
непознато и ново:
али,
то једино могу да кажем.

Недовршено, беспочетно, бескрајно.
Заустављам и враћам. Градим
пут за скривени бол. Негде

плови у свести жуто,
као покретљиво жуто поља.
(Капање воде, таложење креча.)
Зидова пећина, крхких кавеза
у нама. Нешто што непрекидно
тече и мења се.

Онде где требам руке,
руке су ту. Линије нечитљивог,
тачке додира.

Када затребам
неге поточне пастрмке и
распоред младежа на лицу. Очи.
Зазвоним.

Неко ко види
да неко се игра,
за игру употреби кугле.
Прецизан облик страха.

Води ме у ресторан СРЦЕ,
где опија
та поновљивост,
распоред столова, столица.
Мирис који описује место.

Пројектујем сопствени лик
и отпијам из њега лагано.
Стављам у њега тензију
која је напон. Отварам
даљину,
једини храм.

Непотребан и
себи далек.

ПЕТАР ВОЛК

КРАЈ ИЛИ НОВИ ПОЧЕТАК

Требало је да прођу пуне три деценије да би се и сами отвореније изјаснили — да ли смо још увек за литерарно или редитељско позориште. Условно речено, пресудне речи дошле су у време ишчекивања новог миленијума, изражене у захтеву редитеља средње и млађе генерације да се њиховим сценским поставкама коначно призна и формално ауторство, и тиме заштити пуни стваралачки интегритет. Драмски текстови требало би да се врате литератури и тамо потврђују своје вредности и трајност, док све оно што се ствара на сцени мора да добије сасвим ново значење. Полемике, које су се тим поводом јавиле, неочекивано су без озбиљнијих конфронтација и противречности брзо утихнуле. Најватренији поборници одвајања литературе од сценске креативности и сами су схватили да је ово проблем којим се не могу разрешити све наше нагомилане недоумице, а још мање може изградити теоретска основа на којој би почивао театар будућности.

Разлика између света и нас је у томе што се расправе о литератури и независности сценског израза воде цело столеће. Арто и други авангардисти из раних двадесетих или тридесетих година нису међу редитељима који су деловали на матичним сценама у Новом Саду и Београду изазвали озбиљније дилеме. Тек када се појавио Јержи Гротовски са својим „постојаним принцом" рађеним у Театру Лабораторијум почеле су да оживљавају размишљања око тога је ли то крај литерарног позоришта или почетак ауторског редитељског израза? Нови подстицаји су долазили од Јудит Малине и Ђулијана Бека и њихове поставке *Антигоне* са Ливинг театром да би се наставили у присуству Виктора Гарције, Петера Задека, Ричарда Шехнера, Луке Ронконија, Ђозефа Чајкина, Еуђенија Барбе, Андреја Шербана до Роберта Вилсона: веровало се да смо се с

њима коначно нашли између мита и стварности како би афирмисали слободне форме у новој реалности, њеном театрализму и поставангарди. Свака њихова представа, манифести и теоретски трактати — наилазили су на одушевљене поклонике. Очекивало се нарочито током седамдесетих и осамдесетих година да ће доћи до преображења у националној позоришној култури. Та се претпоставка није, међутим, обистинила. Или тачније речено — свела се на неколико представа млађих редитеља.

О литератури и позоришту постоје многе студије и мишљења угледних писаца и глумаца. Изворна представљања, адаптације, прераде, преображења у амбијенту, па чак и менталитету, делимично коришћење текста и саме асоцијације временом су стопљене у трајно искуство које се тумачи на разне начине, али најчешће као историјско — којим се одређује смисао сценске експресије. То су конвенције око којих се спотичу сви они који желе на сцени да буду необични, оригинални, субјективни, екстравагантни носиоци нових тенденција. Да ли доживљај на позорници зависи од литерарне основе, интерпретације и смисла који се рефлектује из самих метафора? Предуго траје расправа да ли су методе режије у позоришту репродуктивне природе или је одбацивањем конвенција могуће доћи до изворног, аутентичног, независног субјективног израза. Није тешко иза таквих промишљања открити жељу да се суштина позоришта реинтерпретира на један потпуно другачији начин. Јер, редитељи се, више него сами глумци, тешко мире са раздвајањем сценског стваралаштва од оног у литератури, музици или ликовним уметностима. При томе се често прећуткује да позоришна литература није никада била окована неприкосновеним и трајним методама интерпретације које би за све генерације представљале неприкосновене норме у разјашњавању суштине дела које се приказује. У теорији драмског израза одавно је прихваћено становиште да су у сваком времену, генерацији или на позорници могућа разна, а поготово нова тумачења. Арбитрално се тиме обезбеђује трајање појединих дела, а не хијерархија у поступцима. Ниједна редитељска поставка није унапред предодређена као једина могућа или најбоља, па према томе не може имати право на ексклузивност. Разлози за такве односе и мишљења нису у самом делу већ у околностима које се стварају у одређеним тренуцима, стваралачким расположењима и условљене су сасвим личним амбицијама. Отуд се и не чини прикладним захтев редитеља младе генерације да се њима призна ексклузивно право ауторства у редитељским поставкама појединих дела. Следити њихову логику расуђивања значи да бисмо за свако Шекспирово или Че-

ховљево дело имали на десетине ауторских интерпретација заштићених од конкурентских виђења истих дела. Хипотезе о могућим интерпретацијама као самосталном уметничком чину нису тиме условљене нити њихов избор зависи само од литерарних вредности самог текста. Уопштавања у разматрању ове проблематике нису довела до прихватљивих ставова у савременим театарским збивањима. Позориште није наука и поборници субјективног израза сматрају да је на сцени све релативно и да у исто време могу да постоје не само различити приступи неком делу већ и потпуно независна естетичка начела у креирању жељених симбола. Имена писаца се тиме не гурају у заборав нити се њихова дела сасвим обезвређују — јер су хтења редитеља сасвим другачија. Њима је битно да се ограничи или по могућности сасвим неутралише деловање конвенција како би могли да занемаре искуство или користе само оно што им је технички потребно како би се у својим сценским креацијама могли осећати неспутаним и потпуно се окренули жељеним визијама. За такве редитеље више нису важна устаљена или верификована мишљења о вредности појединих дела јер су то конвенције од чијег смисла желе да се одвоје.

Од тога како се одређује статус литературе на сцени у савременим театарским истраживањима умногоме зависи и како се утврђује карактер новог театра. Критичари који уважавају одређене литерарне, па и сценске законитости дошли су у овим превирањима у ситуацију да се морају опредељивати. Бранити интегритет литерарног дела није нимало лако међу онима који у сваком залагању за извесне принципе виде одбрану конвенција. Ако се држимо аналитичких судова и познатих теорија израза — како обезбедити преображење, напредак и стварање другачијег или жељеног позоришта? Није књижевност општи проблем театра, већ свако занимљиво дело појединачно. Тиме се уклањају предрасуде како би текст могао бити тек повод да се поставе одређени проблеми истине, сазнања, па и самог смисла сценске илузије.

Шта су разлози тој одбојности према интегритету литерарног дела на савременој позорници? Два су чиниоца, чини се, битна: утицај филма, где су сценаристи потиснути у корист редитеља који инсистирају на своме потпуном ауторству над сликом, и немоћ да се досегне до субјективног идентитета путем тумачења изворног смисла литерарног текста. Екстремисти не могу још увек да се одрекну драме као целовите форме и чине све да би ограничили њен значај у самој игри. Ново они не могу да досегну интерпретацијама и узимањем фрагмената, појединих ликова, идеја или голе приче па се тако произвољност легализује као подстицај стварању сопствених сим-

бола. По таквим схватањима литерарна творевина се деградира на ниво грађе или подстицаја за сопствену креацију. Литерарно позориште је тако проглашено главном препреком у стварању некаквог другачијег или, просто речено, личног театра. Самим тим је све оно што се постиже класичном репродукцијом или надградњом — постало појам конвенционалног смисла позоришног стварања. Избегнути су тиме расправа о естетичким одређењима појединих стилова, подједнако и однос према смислу самог израза те низ других за сцену важних одређења. Борба против литературе тако би могла бити представљена и као побуна против постојећих или познатих естетичких убеђења. Разрушити, али не и уништити искуство како би се створио простор за најразличитија деловања без уопштавања и заједничког артикулисања смисла сценске експресије!

Ова појава, међутим, није узела маха у свим позориштима. Још увек се стварају велике представе на класичним текстовима. Таква остварења су главна сметња деструкцији јер упућују на сасвим другачије путеве развоја. Све велике интерпретације потврђују се као моћ израза и претпоставка нових преображења. Природа театра не противречи литератури нити је она сметња различитим читањима и стварању нових форми које могу да досегну до аутентичности и самосталног деловања. На сцени је све условљено — од текста и режије до глуме, па тако само произвољност може истрајавати на опсени те измицати искуству и његовим законитостима. У литератури која се ствара столећима и са којом се потврђује театар у разним временима, генерацијама или потпуно опречним сензибилитетима, садржана су битна одређења сценске метафоричности. Представе нестају, екстремне делују веома кратко и најчешће у ограниченом простору, глумци се мењају, тако да се знамења театра, стилске различитости и креативни потенцијали депонују управо у драмској литератури. То су основна сазнања, квалитети који чине природу театра, а самим тим и све теорије са којима се стваралаштво сусретало. У овим природним ограничењима ниједан редитељски, па чак ни глумачки експеримент не може бити издигнут на позицију са које се неопозиво негира и обезвређује целокупно искуство. Представе које теже апсолутној оригиналности могу да буду, тек, хипотезе са којима се не може доказати застарелост литературе или конвенционалност њених вредности. Уместо полемике, аналитичких судова или проверавања у искуству истрајава се на произвољном праву субјективне визије. Свака процедура у критичком разматрању стога може бити изложена неразумевању и проглашавана за свесни отпор новом театру. Оспоравање литературе у том жељеном театру нема никакав поуздани ослонац у

природи позоришта, па ни у његовим највишим дометима. Свих двадесет највећих представа које су ушле у светске антологије најзначајнијих уметничких остварења двадесетог века — базиране су на класичним делима или текстовима писаца који су обележили своје време. Тога су свесни многи млађи редитељи који истрајавају на сопственом егзибиционизму и стога пређуткују чињенице да у театру, а поготово у његовој литератури, не леже разлози за побуну која суштински чак противречи развоју сценске уметности. Око појединих позорница ствара се просто вештачка атмосфера, драматизују се разлози за импровизације и бежање од познатог уз пренаглашавање убеђења да свако има право на сопствено виђење театра. Критичари који таква уверења подржавају покушали су да формулишу објашњења како театар има безброј могућности да створи своју представу о свету и самом животу. Континуитет није неопходан — ако већ постоји нека подударност у тежњама да се дође до сопствених метафора. Из тога опет следи да је литература — низ голих факата које ипак редитељи одабирају за своје поставке тако да из њих самих могу да настану многе, чак и противречне теорије израза. Проблем се тако своди на питање: шта је литература у савременом театру? Да ли је то целокупно искуство са унутарњим креативним богатством, непрекидно испољавање или зрачење нових могућности? Суштински је при том важно да се не обезвређује литература и да стварање новог није радикално порицање свега постојећег. Драмска баштина се не може лишити вредности и зато настају многе нејасноће око природе литерарног позоришта или, боље речено, литературе у позоришном стварању. Поготово када се огољена чулност сведе на дескрипцију, јер чистих, идеалних и издвојених форми нема, нити се до њих може доћи без искуства.

Екстремисти се превише не обазиру на оваква или слична подсећања. Њихова уверења су више везана за публицитет који су доживели заговорници слободних и субјективних форми него на утемељена естетска уверења. Уз то, води се непрекидно рачуна о томе да и сама публика тражи стално нешто ново на сцени. Потреба за неограниченим субјективизмом везана је на известан начин и за културна збивања са којима се позориште суочава у разним срединама, па и у овој у којој живимо. То је наводни захтев времена и императив модерног театра који у свим стваралачким сферама израза подстичу нове уметничке тенденције. Режија не може да задобије самосталност деловања ако истрајава само на тумачењу, па чак ни осмишљавању појединих текстова. Радикализам који све то прати једноставно није задовољан постепеном еволуцијом израза ни-

ти тиме да се везује само за изузетне представе. Прошло је време романтичарски схваћених веза између литературе и позоришта. Разлози томе су и у убеђењу појединих позоришних стваралаца да се уз традиционална схватања ових односа не може обезбедити опште преображење израза. Све претпоставке стваране на основу постојећих или ранијих односа једноставно нису биле убедљиве нити су могле да обезбеде могућности изразито активних стваралачких домена на сцени. При том је, међутим, постојала нека обазривост, тако да главни заговорници субјективног израза нису ипак истрајавали на негацији литерарних вредности. Одређене везе су не само могуће него и нужне — али на потпуно новим основама. Једноставно, искуство које су стекле претходне генерације није довољно да позориште учини истински модерном уметношћу. Ако се то жели — није реч о промени сценографије, костима или чак глумачке игре, већ о потпуно новом креативном чину. То ново се не везује искључиво за одређени субјективитет аутора, нити има претензија да се уобличава као другачије правило или естетичко опредељење. У свим тим објашњењима није тешко препознати она филозофска схватања која модерну уметност уопште, па и позориште виде као неограничени субјективизам и безброј различитих форми уз искључивање сваке хијерархије вредности. Није битно више како су прављене представе пре двадесет или педесет година — већ да ли сценске визије проистичу из маште, унутарњих подстицаја и мишљења која формирају редитељи у оквиру сваког новог пројекта. Примећено је ипак да се позоришни стваралаци из разних земаља по искуству и хтењима између себе доста разликују. Детаљније анализе израза откривају да те разлике потичу од различитих искустава, естетичких опредељења, утицаја средине и разлога са којих се појединци упуштају у нова расуђивања: зашто праве представе? Коме су оне потребне? Где је стварно извориште? При свему томе добро се пази да ниједна сценска метафора по своме начину стварања и самом дејству не подсећа на достигнућа у класичним поставкама. Свако у себи мора да нађе извориште новог позоришта, да га одвоји од литературе и врати непосредно стваралаштима, као да је реч о процесу враћања природи! Зар литература није то извориште сценске поезије? Лично искуство је издигнуто изнад свега као чисто искуство са којим се на сцени непосредно апсорбују живот и друштвене ситуације, исказују истине и осмишљава игра. Из свега тога требало би схватити да за протагонисте модерног театра — литерарна дела нису објективне или трајне вредности већ само факта, као и свака друга узета из непосредне реалности. У

томе је садржано веровање да се модерне театарске поставке не дају тумачити ни по каквим конвенцијама.

Тешкоће су, међутим многобројне, тако да се показало да чак у лабораторијским истраживањима има потпуно нових сценских феномена и да није лако изаћи из сфера познатог искуства. Основни проблем са којим су се сусрели готово сви познати авангардисти није само у томе како позориште одвојити од литературе, као његове битне компоненте, него и самог утицаја које је трпело у двадесетом веку под притиском разних теорија израза, а исто тако и свега што је долазило од филма, музике, сликарства или телевизије. Сувишно је и напоминьати да је ова побуна била инспирисана и одвајањем од сваке идеологије, друштвене ангажованости, комерцијализма и комодитета који је доносио углед и публицитет великих позоришта и популарних представа и њених протагониста. Од Гротовског до Роберта Вилсона сви су на свој начин постављали готово исто питање: шта је позориште уопште, а што посебно за њих саме? Уместо традиционално схваћеног заноса и креативне маштовитости — њихова опредељења је требало тумачити као субјективно, лично, природно и самосвесно истраживање суштине самог израза. Почело је са малим формама и такви експерименти су карактеристични за сва раздобља — без обзира на то да ли их означавамо као време модерних тенденција или изричитог постмодернизма. Ниједна позната теорија није била ограничење нити сметња и најсмелијим истраживањима. Па ипак, тврдило се да је поремећена равнотежа између природе театра и разних манифестација његовог израза. Тражили су се нови одговори на старо питање: како театар свести на његову суштину. Истовремено је долазило до сукобљавања са садржајима у којима је управо литература изразу обезбеђивала не само физичку него и духовну димензију издижући га до изворног поетског чина. Без тога је тешко било судити о квалитету, значају, идентификацији вредности, снази осећања и смислу саме метафоре. Дошло се тако до идеје да сценском чину који се ствара на изворан, независан, истраживачки и аутентичан начин није потребно ништа од познатих знамења позоришта. Ако умањујемо значај литературе или је чак сасвим одбацујемо, зашто се мора робовати класичној позорници са завесом, сценографији, психолошки постављеном осветљењу, музичкој пратњи, костимима у адекватној епохи, па и самој реквизити? Изворно позориште, о коме се сања готово цео век — могло би на изглед без ичег што је рационално, да се везује за искуство и настаје свуда где се жели тај субјективни и изворни доживљај. Позориште би, по тим схватањима, морало да има своју специфичну материју, сасвим другачију од свих

познатих. Зато се толико потенцирало раздвајање од литературе уз слоган да тамо где престаје реч почиње да се рађа права материја из које проистиче сам израз. То су унутарњи процеси који настају као рефлекси на одређене реакције људског бића, на психичке, али и физичке појаве које се догађају у самом организму. Импулси који покрећу механизам истраживања настају у свести редитеља као аутора и он их пројицира на глумца, а затим организује његове реакције. При том се инсистира на схватању да не постоји разлика између чисто физичких и психичких подстицаја. За театар какав се жели створити — човек, време и реалност постају јединствени подстицајни круг. Из тих основних претпоставки није тешко закључити да се театар жели поистоветити са људским организмом. Сваки простор је нова ситуацији која може да има оне функције што се сврставају у мотиве који покрећу на истраживања тих људских реакција. Постојала је бојазан да се све ово не повеже са експериментима који се врше у научним лабораторијама, где се исто тако обављају провере људских реакција на одређене психофизичке појаве. Упорно се ипак одбијала свака веза са емпиријском психологијом уз понављање тврдњи да је реч о посебној врсти реакција које обухватају истовремено машту, свест, оно неизрециво из подсвести и низ других специфичних реакција које проистичу из стања која се стварају на самој сцени.

Да им не би било приговорено како у својим истраживањима нису оригинални, неки од заговорника тог позоришта суштине прво су наглашавали да проверавају сва позната искуства. За све теоретске дилеме они су налазили нове одговоре који су се опет сводили на однос према литератури. Да ли она управља смислом који се исказује у сценским илузијама? Како је унутарње дејство литературе тешко контролисати уколико се не извитоперују њени основни сценски подстицаји, то је пажња све више померана на глумце. Од њих се тражила посебна техника и специфична виртуозност како би могли да изразе управо та редитељска очекивања. Њима су покрет или правилна боја гласа постали важнији од саме речи — уз непрекидну потребу да све то опет буде оркестрирано у посебну структуру израза. То су индивидуални или лични системи који треба да искажу на посебан начин и све оно што је опште у човеку. Такве конструкције имале су увек претензија да изражавају некакву посебно сагледану реалност. Чулност треба да нас доведе до оног општег и суштинског. Чим се дође до једне целине, рађа се потреба за другом, а то значи ново и другачије истраживање. Тако се системи претварају у субјективне методе како би се избегао реализам у било којој форми! Јер — свака слика

у којој препознајемо физички уочљиву реалност није она жељена. Стога, нема континуитета у развоју, а поготово у времену, па је свака тако израђена представа позориште по себи и за себе. За такав субјективни однос према експресији литература је увек ограничење и психолошки фактор који наводи на овај субјективни радикализам. Никада се, међутим, није поставило питање — да ли се и у једној таквој особено конструисаној представи могу начинити преображења или изазвати промене које би упутиле мисао на сасвим друге путеве? Могуће је навести мноштво тих лабораторијских експеримената и представа које су виђене на нашим позорницама, а посебно у пројектима разних фестивалских група. Временом се увидело да су многе од оних које су се у једном тренутку чиниле веома атрактивним брзо изгубиле актуелност. Ограничено интересовање, мало гледалаца, недовољно интензивно деловање учинили су да поједини пројекти буду све више херметички затворени и сведени више на претпоставке него што су подстицали на интензивније дејство. Прављене су тако представе за сто, па педесет или чак двадесет пет гледалаца. У екстремним случајевима — публика уопште није била потребна или се са њеном реакцијом није рачунало. Неповерење? Разликовање од стандардних позоришних представа или страх пред немогућношћу истинске комуникације? Све је то премошћивано убеђењем да публика није јединствен феномен и да они истраживања нових феномена не врше да би се допали публици, него зато да се што дубље уђе у проблеме самог израза. У овај ритуал покрета и звукова мора се ући и пратити га као посвећење, потребу и откривање сопствених истина. За све то потребно је много више од радозналости или потребе гледалаца. Обука је обострана јер представе нису појаве до којих се долази спонтано. Оне морају имати посебно значење, а ту се опет мисли на недокучиве везе између гледаоца и глумца које понекад добијају готово мистичне димензије. Јер, да би се схватио дубљи смисао овакве игре, мора се постићи обострано отварање субјективности, поистовећивање сензибилитета, начина мишљења како би се у тим специфичним околностима постигло стање неопходно да би заједнички било артикулисано значење игре, вредност и — што је најважније — заједнички употпуњена једна сасвим нова и готово трансцендентна слика стварности. Мислило се у почетку да игра бива приближена музичким партитурама или религијским заносима — али се временом схватило да оваквим истраживањима прете нова ограничења, па је тражен пут ка апстрактним или идеалним суштинама. Нарација је изгубила примарно значење — остављајући доста простора ирационалном. Зато су речи изједначе-

не са покретима и гласовима како би њихове композиције саме по себи добиле изглед неочекиваних догађаја. Стално се бежи у необавезну субјективност. Да ли се преко ње може комуницирати са суштинама неког новог, па и сасвим прастарог театра? Поређење са познатим такође се у оваквим ситуацијама искључује уз истрајавање на убеђењу да је реч о потпуно новом искуству! То је нешто сасвим специфично и тешко га је, тврде они, уврстити у било какав систем. Једноставно, представа се ствара и сама нестаје, тако да на њеним основама нема уопштавања. Свако разјашњавање делује као разбијање суштине или ограничавања субјективности. Ко осим аутора и глумца, који му је апсолутно подређен као материја његових истраживања, има интереса за овакве призоре? Истраживаче није то посебно интересовало ни узбуђивало, с обзиром на то да је битно да се они у свему предају својим разјашњењима у материји коју чине унутарње вибрације. Сами су при томе приметили да је све мање гледалаца или оних којима се овакво разјашњавање суштине театра чини занимљивим, али их то није поколебало. Може се и без гледалаца — уз напомену да је то нужност која се не може избећи. Осетити свет изнутра, а поготово кроз субјективност експресије — то се веома тешко прихвата и зато би они прави заинтересовани гледаоци били веома ретки. Радије и без њих него да се опет уђе у компромисе лажљивих илузија или врати у блиску прошлост која им се у овом беспућу чини заувек напуштеном. Зато се и чини извесна дистанца према хепенинзима и разним другим атракцијама које настају под утицајем других дивљих медија и технолошких иновација. У сваком пројекту аутор има другачији приступ. Он је увек инспирисан тренутним потребама да се начини дело које ће на неки начин бити оличење њега самог. То су визуелне скулптуре или догађаји од природног материјала који се изналази у самом човеку. Гледалац у свакој представи стога мора бити свестан да је и он нешто друго — посматрач, сведок, учесник или просто субјективност која изражава жељу или потребу да асимилира нешто од туђе субјективности. Аутори попут Гротовског или Вилсона су и сами ограничили своје трајање у времену стварања нових изражајних форми израза. Њима су биле важне те њихове личне пројекције свести о субјективном, изворном театру и нису ни очекивали да ће бити прихваћени од других и постати нека универзална вредност. Суштина позоришта се не може упознати ако уметник не изађе ван граница своје субјективности и не доживи озарење у сусрету са суштинским знамењима театра. Истраживање не може бити бескрајно: свака представа требало би да буде чин самооткровења! Ако је то испуњење свих наших снова,

онда није битна форма будући да се постиже много више оног што омогућава да се предајемо преображењима и новим могућностима стварања. У егзалтацијама које су настајале после неких од познатих сценских догађаја постављало се питање: да ли је то можда наговештај једног историјског пута ка театру будућности?

Садашњост је преживела многе такве експерименте — а од њих су одустајали добровољно један по један од тих познатих протагониста нових театарских стремљења. Иза њих су остала више разматрања појединих метода него значења одређених представа и снага која би преобразила театар или га припремила за нови миленијум. Нису они при томе изражавали разочарење што их шира публика не прихвата, јер је нису ни тражили, нити су жалили што их млађи аутори који су се јавили у последњим деценијама овог века нису у потпуности следили или чак превазилазили. Све то је у домену проблема комуникације и међусобних утицаја, а њих је једино занимало да ли су проживели свој театар и успели да у њему дефинишу и себе као уметничку субјективност. Има доста опсервација које то уметничко не пренаглашавају како се то чини у стандардним или чак авангардним представама. У питању је превасходно унутарњи однос према самом себи, али и ономе што субјективно осећамо као суштину театра уопште. Зато они и нису били радознали кад је реч о туђим искуствима, јер је сваки приступ театру, у који верују као у своју духовну потребу, сасвим другачији. Свако од њих увек изнова може почети са новим пројектом. Да ли њих у том процесу интересује нешто друго до њих самих? Интензитетом истраживања и артикулацијом људских унутарњих реакција одређује се колико се приближавамо давно насталој суштини театра а можда назиремо и оне покрете који упућују да смо у домену апсолутног. Критика је тврдила да су се свега неколико аутора у овом веку у својим креацијама приближили том недокучивом смислу. У таквим визијама све оно што се чини објективним и стварним потпуно је релативизирано и подређено субјективним потребама израза. Та тежња за апсолутним, према признању самих истраживача, не може се у том имагинарном театру никада досегнути. Могуће је у томе препознати и оправдања која наводе на захтеве који се граниче са немогућим. Театар је тако дефинисан и као могућност откривања самог себе, а то је више од оног што пружају речи, па чак и мисли. Било је и више варијанти у којима се доказивало да израз ослобођен вербализма и литературе непосредно дочарава оно неисказано, а самим тим преображава и саму реалност. Сцена постаје простор између глумца и времена, па онда у таквим дефинисањима и ствар-

ност свакако има свога удела. Битно је, чини се, бар према теоријским уверењима, да је од посебне важности наглашавање субјективизма у свим преображењима која се врше различитим интензитетом, али у домену суштине театра. То је, изгледа, било исто тако важно за одвајање од претходног искуства које су генерације стекле управо маштајући и изграђујући своје метафоре на драмској литератури. Ако не постоји прошли, тешко је прихватити и мисао о будућем театру. Све је у оном који истражује или трага за недокучивим и чиме потврђује себе као ствараоца, а тиме и као људско биће. Ништа није трајно, све је у настајању и протицању. Тиме се овој субјективни и индивидуалистички покрет снажио у разним срединама и временским околностима, само што ипак никада није истрајавао на уверењу да је трајање предодређено за неко друго време или саму вечност. Потреба да се театар сведе на своју бит заправо је афирмација жеље да се буде унутар себе и самог живота као слободне сцене. Све те субјективне иницијативе су осмишљавале сцену као затворени простор у коме се врше — селекција импулса, одвајање од буквалне реалности и изналажење оних необичних, често сасвим апстрактних знакова који омогућавају кондензацију унутарње енергије. Форма која се тако уобличава одржава унутарње стање које се може означити и као људска енергија помоћу које се врши дејство и на саме посматраче. Једноставно, појмови су потпуно изменили значења, поготово када се говори о доживљају, трајању, протицању и односима који се успостављају на сцени. То је за њих празан простор у којем се кондензују различити утисци, сасвим неуобичајено прикупљају реакције на стварност, асимилирају истине и тако развијају сазнања на нивоу унутарњих пројекција свести. Познатим личностима се у таквим сценским истраживањима даје посебан значај, без поређења са другим ауторима. Нове идеје не морају да се јављају у одређеном времену, још мање специфичним срединама — све зависи од субјективних потреба. Свако сам одређује своје време и методологију истраживања, зато се иста хтења могу понављати или варирати у разним формама имајући на уму да је потреба за трагањима унутар субјективних хтења процес који се не може ограничити. За такве ауторе више није важно што постоје различити стилови, покрети, схватања, захтеви према театру — то су природне појаве које спонтано настају и нестају, али увек остаје слободан проток хтења и трагања за личним идентитетом. Све је то утицало на одређивање значаја појединих личности у теорији сценске експресије, па и њихов однос према савременом и авангардном театру. Односи су ту неравномерни и осцилације зависе од тренутка просуђивања, па су налажена многобројна

објашњења управо о односима и разликама који постоје између појединих група, покрета и појединаца. За теоретичаре су настајале готово непремостиве тешкоће кад год се указала традиционална потреба за објашњењем, уопштавањем и мерилима вредности у односу на природу театра. Можемо јој се приближити, удаљити, отупити, погрешно проценити вредност доживљаја, а опет је тешко порицати природу самог позоришта!

Кроз сва оспоравања литературе као сценске основе или јединог поузданог искуства провлачи се латентно потреба за прекидањем свих односа са традицијом, историјом, познатим системима, па и значењима која придајемо сценској уметности. Проблеми су много сложенији него што се испољавају у појединачним пројектима или медитацијама њихових аутора. Поготово када се сусрећете са тврдњом да позоришна уметност о којој још увек маштамо не може да буде везана за опште моралне законе, познате естетске норме и све оно што смо спознали у току вековног позоришног развоја. У образложењима ових теза најчешће се чују речи — глумац мора да изложи себе како би открио себе! Позориште јесте уметност живота и слободе људског духа, и управо из његовог бића проистичу многобројне противречности, па и парадокси, али то не значи да га треба поново измишљати. Од фраза о томе колико је потребно стваралачке енергије да би се створило жељено позориште добија се давно препознатљив мит. То је једини начин да се макар и привидно прекине континуитет и прокламује потпуно нови, слободни однос према сцени. Није ли то отуђење од праве природе театра? Неоспорно је да свако време, друштвене околности, идеолошке доктрине, групе, чак и славни појединци стварају одређена ограничења или психолошки усмеравају израз према својим мислима, намерама и хтењима. Уместо да се бавимо истраживањем свега што угрожава суштину театра и израз вратимо његовом основном значењу, прихватамо олако изречено веровање да су литература и њено искуство узрок те немоћи театра да изрази своје време! Зато не изненађују тврдње да нове редитељске методе и глумачке технике пружају жељену могућност да се до сажимања физичких реакција и психичких импулса дође кроз стварање или одбацивање маске и свега што глумце одваја од самог живота.

Сви познати редитељи овог века углавном су јавно прокламовали принципе свог рада. Они се мање-више своде на методе сугестије глумцима како да се ослободе сопствене ефемерности у осећањима и мислима и настале празнине попуне оним душевним стањима која ће им омогућити да превазиђу конвенционални начин изражавања и оригинално, кроз пре-

вазилажење свега познатог, открију и спознају истину о себи! Позориште је одувек у својој бити томе тежило и зато нове интерпретације не могу да обезвреде искуство. Када се позориште и литература ослободе свега пролазног и безначајног што им у сваком времену придодају управо актуелни редитељи и глумци, лако ће се утврдити постоје ли знамења у изразу и критеријуму које је тешко оповргнути. Литература је у позоришту одувек призивала хијерархију вредности, тако да од стотину дела не остане ни једно као врхунски домет и истинска метафора живота. Аналогије настајале столећима као у целовитом времену театарске уметности, без обзира на национални идентитет, простор и време, нису никад раније биле тако спорне. Сада је све спорно и све се може довести у питање зато што појединци нису задовољни оним што позоришта пружају у свакодневном репертоару. Из тог незадовољства јављају се толике супротности којима се управо у годинама нашег живљења придаје значај нових теорија о преображењу смисла саме уметности. Позориште, ако му признајемо карактер уметности и стваралачког чина, само по себи је вредност. Појединци, групе и цели ансамбли у одређеном тренутку му обезбеђују квалитет израза. Из тог се не могу, међутим, вештачки стварати конфликти и постојеће вредности везивати искључиво за прошлост или садашњост. Ко може да тврди да време Шекспира или Стринберга и Чехова није и у будућности?

Ново позориште, ма колико то појединци желели, у овом времену није створено. Његова преображења су перманентна јер се оно само тако може потврдити у слободи израза. Литература која то не подстиче или сама обезбеђује — нестаје у ефемерности. То, међутим, није разлог за вештачку арбитралност и постављање дилема: литература или сам живот, те форсирање интелектуалног опредељења за неусловљен и сасвим субјективни израз. Ако смо на почетку двадесетог века имали тек неколико теорија о могућим путевима израза — данас их имамо на десетине, ако не и на стотине. То још није доказ о активитету и необичним догађањима у свету театра. Пре ће бити да је реч о сазнању појединих редитеља да у самопревазилажењу познатог и учињеног могу да потврде свој субјективизам и постану модерни на неки начин. Позориште по својој природи никада није било за каква ограничења; вековима је потврђивало и наше данашње убеђење да је то уметност у непрекидном настајању. Иновације до којих долази само потврђују да нове теорије о смислу позоришта и његовој суштини нема, да уместо тога на сцени имамо више микроцелина и субјективности. Све оне заједно чине свет савременог театра у коме свако на известан начин жели да потврди своје лично

осећање света и његове суштине. Ново је у односу на ранија времена можда то што свако верује да се у том неограниченом испољавању субјективности могу да потврде универзалне истине и открију она крајња сазнања о човеку. Свака таква истина потврђена на сцени остаје субјективна, односно лична, без обзира на то какво јој значење придодавали. Тиме се потврђује заинтересованост сваког истинског стваралаца за истраживање и откривање у себи човека и света. Култ нових редитеља стога је везан за извесне представе, јер се јавности предочава да управо оне чине идентитет стваралаца и тиме објашњавају његову стваралачку улогу као и одговорност за театар будућности. Ово пренаглашавање редитеља требало би да тумачимо и као моћ да се прекораче границе искуства и објективних околности, да се потпуно преузме одговорност за све оно што чини позориште специфичним уметничким изразом.

Границе између старог и новог, конвенционалног и модерног, објективног и субјективног, илустративног и истраживачког нису такве да бисмо били посебно забринути за кризе које прате ову врсту стваралаштва. Линије раздвајања су веома флексибилно постављене; све теоретске поставке за театар будућности делују као непрекидна мрежа која се још увек плете. Искуство не спутава креативност и она се управо кроз нове интерпретације потврђује не само као виталност већ и као слобода израза. То је управо оно што позоришну уметност чини толико савременом и што јој одређује смисао и људско значење.

Отуда је, чини се, готово сувишна расправа о појединачним методама истраживања и рада на сцени толиких редитеља што се сами проглашавају за самосталне ауторе! Позориште је управо кроз литературу која је створена или се ствара потврдило да се оно увек исказује као креација која делује у свом времену, али и увек настоји да себе преобрази и да људском битисању и његовим истинама да нови смисао. Отуд тезе о враћању природи тешко могу опстати у постојећим околностима. Једноставно, време деструкције позоришног израза је у својим основним постулатима исцрпљено, оно ће ускоро и сасвим нестати, јер се ово јавља онда када су у кризи идеје о животу и његовом смислу. Све што се догађало у театру, а посебно у његовој теорији, имало је основу или је бар подстицај у реалности. Противречности су се нагомилале толико да је трагање за новим смислом чак постало нужност. Зато је смисао интерпретације тог новог и много важнији од расправа о разграничењу са искуством. Естетичка тумачења су крајње поједностављена, дошло се чак до тврђења да се физичким вежбама и редукцијом интелектуалних захтева може обликовати и доћи

до другачијег или потпунијег израза. Чак и кад се форма сведе на њену суштину, тешко је порицати сва она специфична схватања која театар има у животу. Да истина мора бити само лична, а не и транзидентна — то је проблем који уноси многе заблуде у превирања око позоришног чина. Тежња да се избегне посредовање између литературе и живота исто је тако погрешно тумачена. То није повратило театар његовој исконској природи, јер то од њега једноставно нико не тражи. Ако је суштина сцене у унутарњој одређености човека израженог кроз основу драмског дела, онда је тешко бранити мишљења која противрече исконској природи театра. Репродукција живота и његово тумачење тешко се одвајају од метафизичких значења, и ту се не постиже много интелектуалним артикулацијама другачијег израза.

Заговорници субјективног театра тешко се одричу свога сценског говора. Они једноставно не признају систем вредности и све оно што се до сада чинило као искуство или објективни суд своде на уверење да су у питању психолошке предрасуде, морални кодекси понашања или естетичке поставке, које се морају напуштати будући да спутавају слободна истраживања и усмеравања стваралачке енергије на жељени израз. Створена је таква ситуација да се и само стварање исказује као низ веома сложених односа, често противречних, али не и таквих да би била угрожена сама суштина театра. Зато није питање да ли стварамо и да ли ћемо створити театар будућности, већ у којој мери постојећи театар охрабрујемо да се развија слободно, сходно својим унутарњим потребама и креативном потенцијалу. Очигледно је да мора бити независан од свих екстремних интерпретација смисла његовог деловања.

Литература не противречи савременом, модерном, чак ни експерименталном театру. Све значајне представе са којима смо се суочили ипак су, без обзира на унутарње рефлексе, асимилацију утисака или ослобађања од свих ограничења личних страсти, настале на изворној литератури. Сасвим је небитно да ли су то интегрално дело, гола фабула, издвојени чинови или ликови, материјал који се третира као основно или бар везивно ткиво, догађај или спољни оквир времена, чак и ознака саме реалности. Специфичности позоришне литературе су у томе што су њене вредности увек зависиле од снаге сценске интерпретације, доживљаја или непосредног деловања. Она се тако детерминише у глумцу, стварности, али и у оној одређености која постоји у природи самог израза. Сви правци који постоје у позоришној естетици артикулисани су управо кроз литературу. Из те перспективе — готово сва преображења театра и његово ослобођење од конвенција које губе првобитни

значај чињена су управо уз помоћ дела различитих стилских одређења.

Духовно искуство изражено кроз значајна дела великих писаца управо је оно што спаја позориште и време и омогућава аутентичну комуникацију глумца са својим временом и реалношћу и, што је ново, са самим собом. У том погледу између литерарних стваралаца, теоретичара и самих сценских актера није било несагласја. Они су увек тежили унутарњој сагласности тако да је крајем века — појавом писаца какви су били Антон Павлович Чехов, Аугуст Стринберг или Хенрих Ибзен, и редитеља иноватора попут Константина Сергејевича Станиславског — припремљена атмосфера која је довела до стварања савременог театра. За њих нису били проблеми у међусобним разликама у мишљењима, јер су као један од фундаменталних принципа истицали слободу, идивидуалност, чак и независност у смислу појединих стилова и опредељења с тим да оне својим креативним деловањем доприносе мењању и преображењу израза. Зато је са Аугустом Стринбергом и могла да се развије моћ субјективне креативности пуног дејства и неслућених могућности. Многе његове идеје биле су ознаке стремљења ка модерном театру током целог двадесетог века и вероватно се њихово дејство неће исцрпети ни у временима која долазе. Личне интерпретације свега људског отвориле су тако пут симболичној драми и поетском реализму чији су протагонисти били Метерлинк, Клодел, Монтерлан, Елиот, Лорка, и низ других аутора током двадесетих, тридесетих или четрдесетих година. Поетски експресионизам Хауптмана те специфични театрализам Пирандела и његов релативизам уз побуну против сваког веризма — само су употпуњавали то литерарно сценско богатство. Ако је театар унутарња потреба — његова слобода нема ограничења, и стога је на почетку ових интензивних промена прокламовано начело да ниједан стил нема предност над осталим и да је питање опредељења идивидуални чин сваког уметника. За то је најбољи доказ Бертолд Брехт који туђим искуствима придодаје сопствено, у коме име интелектуалне одређености, скептицизма, ироније и убеђења да је све релативно, па тиме и подложно променама у свету, а то уједно значи и личним интерпретацијама.

Реализам, експресионизам, симболика, епска драма, поетизације и све друге појаве учиниле су литературу и позориште не само активним већ отвореним за нове идеје и форме. Тако је могло да буде прихваћено и ангажовано позориште, театар Жан Пол Сартра и Албера Камија, прожет идејама егзистенцијализма и потребе да човек на сцени дефинише себе управо својим акцијама и идејама.

Млади уметници су из генерације у генерацију били опчињени авангардном драмом. Зар изненађује одушевљење за антиреализам, релативизирање свих постојећих сценских појава и стилова, потпуна прекомпозиција израза, претварање драмских елемената у комедиографске и извргавање трагедије у сурову фарсу? Одушевљење за авангардну драму одржало се кроз цео двадесети век и њему су снажан печат дале управо личности Семјуела Бекета и Ежена Јонеска. Они су током педесетих година готово преломно утицали на позориште дајући му сасвим нови смисао. Стога није чудо што се у интерпретацији њихових текстова осећа снажан утицај Антонена Артоа и његових схватања да истински модерно позориште подразумева игру апсолутних могућности. Сурово позориште, ритуално позориште, позориште апсурда, новог сензибилитета, магијске моћи или оне чудне мистичности коју осећамо код Жана Женеа.

Антилитерарни манифести управо оних редитеља шездесетих година који су своје маштовите креације заснивали на класичним делима показали су немоћ да се створе сценски догађаји или спектакли потпуно произвољне маштовитости. Неке од тих представа, истина, имале су извесне атрактивности и заводљивости, па и поклоника, али нису промениле однос литературе и модерног театра. Оригинална и аутентична дела — која су издржала многе сценске провере и у разним временским периодима и ситуацијама — постала су структурални део савременог сценског израза. Створено је јединство између најразличитијих људских реакција на животне феномене истине и сам смисао живљења. То је снага која театру даје енергију да не подлегне безличности, животарењу, равнодушности и која тера на непрекидно превазилажење отуђености те на ону активност која трага за новим могућностима и аутентичношћу израза. Треба ли подсећати да су многи истраживачи попут Јежија Гротовског или Ричарда Шекнера указали на то да је проблем израза управо комуникација између глумца и гледаоца. То је суштински извор свих противречности јер се у свакој ситуацији тражи заједничко разумевање како би могао да се искаже и објасни смисао живота. Модеран театар из тога црпе свој смисао двосмисленог, јер ма колико био субјективан и припадао појединцу, он припада и другима ма то били писац или гледалац. Многи проблеми настају у изразу због неразумевања овог двојства, немоћни да се ускладе најразличитији подстицаји и дође до прожимања свих људских проблема: без обзира на то како су схваћени, они су увек проблеми театра. Зато се очекује од модерно конципиране сцене непосредна веза са актерима кроз аутентични израз, али и исказивање оних

унутарњих веза које приближавају гледаоца глумцу, а овог сцени и тексту.

Модерно позориште или слободно позориште гради се цело столеће. То су наталожене идеје и дела генерација даровитих писаца, редитеља, теоретичара и глумаца. Они су изградили унутарњи свет позоришта који из свега створеног непрекидно црпе снагу потребну за стварање нових форми израза. Чему онда тескоба и осећање да смо дошли до краја једног схватања позоришта? Географски и временски појмови овде не играју никакву улогу. Ништа се не чува нити одбацује без разлога. Зато је створена основа на којој могу равноправно да делују различите форме израза. Није битно ни то да ли је аутор стар или млад, већ да ли је у свом деловању на сцени досегао до аутентичности и индивидуалности која му обезбеђује и субјективни стил израза. Сви они, ипак, побројани или механички скупљени, не представљају јединствену целину нити означавају театар какав замишљамо. У тим различитостима мора да постоји слободно струјање заједничких хтења да се постигне што потпунији однос према себи и самом животу. То објашњава зашто нико од истинских стваралаца савремене драмске књижевности и сценског израза механички не понавља искуство. Свако још оригиналније, виталније, индивидуалније и особеније реагује на могућности сцене и тако не само што открива и потврђује себе него и ствара специфичне односе у времену и самој реалности. Театар је као целина процес који траје и у чијим оквирима својим преображењима, открићима и вредностима потврђује субјективне вредности. Развој је перманентан и од њега зависи у којој мери се стваралаци интегришу не само на нивоу осећања и хтења него и свести о смислу позоришта. Зато ништа на сцени не мора да личи на неки довршени посао: све се може још више и другачије. Стога је то постојање најразличитијих индивидуалности учинило да модерно позориште не буде затворени систем или целина која ће сама по себи постојати у нашем искуству. Из тог сазнања ниједан стваралачки чин или лабораторијско истраживање није за одбацивање нити га треба сматрати довршеним резултатом нити правилом које се не може мењати. Што више иницијатива а мање негација и деструкције — то је театру лакше у обједињавању свих ових феномена. Довољно је релативно јединство тих супротности, јер све те потребе за променама или субјективним стваралачким чином позориште чине виталним и способним за интензиван развој. Сваком истинском ствараоцу нових вредности признаје се аутономност не само у мотивима него и у развоју, чак и у формама израза јер је свака искључивост бесмислена. То је снага театра који данас симболично означава

свест о сопственим могућностима, слобода израза и потреба за непрекидним избором оних феномена са којима се може стварати и будућност.

Тиме је позориште потврдило себе као особену уметничку појаву која има своју естетичку основу, познаје тоталитет сценске игре, потребе и оне битне карактеристике које су важне за сваког ко се суочава са природом оваквог израза. Ништа није случајно и сваки подухват је начин субјективне комуникације и укључивања у процесе социјализације, културе и самог живота. Чему онда враћање на почетак и расправе о литератури или литерарном и редитељском позоришту и деструкцији свега познатог — ако смо свесни да модерно позориште своје циљеве формулише на изразито вишем, сложенијем и свеобухватнијем нивоу.

Нисмо на крају једног схватања позоришта јер се његов смисао формира деценијама — управо зато да би омогућио да ову уметност субјективности учинимо бескрајним процесом! Отуда се не очекује никакав механички нови почетак. Дошли смо до фундаменталних мотива, а како ће се они преобразити у уметничка аутентична дела треба да покаже време. Све могућности су отворене.

БОРИСЛАВ РАДОВИЋ

ЦВЕТ ЗА МАРИЈЕТУ

Песме се, дакако, праве од успомена. За песничку алхемију успомене су *materia prima*, њена једина сировина. Појам песничке вештине односи се мање-више на скуп одређених техника, од оних једноставних и нормираних до веома сложених и неограничених; но савлађивање свих техника води само оспособљавању за обављање нечега што би се најкраће могло назвати дестилацијом или сублимацијом успомена. Сврха тог пречишћавања, тог препека, састојала би се укратко у томе да читалац посредством туђих пробуди сопствена сећања и да их унесе у тај нови облик, и сам се отржући самозабораву. Са отприлике таквим побудама је Пруст, у *Поново пронађеном времену*, дефинисао своје дело као неку врсту оптичког изума којим би омогућио читаоцу да чита из самога себе. Разуме се, Пруст није имао у виду никакав теоријски преврат: он је само изложио један општи проблем мимо уобичајених метода књижевне сколастике. Пречишћавање успомена врше дакле сви, откако је књижевности. Чак ни најрадикалније песничке стратегије модерног доба, оне које су настојале да затекну и претекну језик на његовом Гадамер би рекао „дивовском делу апстраховања", нису покушавале да се одрекну неисцрпних залиха успомена, немајући шта друго да крчкају у својим ретортама. Али пре свих модерних Бодлер је први јекнуо под тим бременом с којим се носио на себи својствен начин. „Имам више успомена него да ми је хиљаду година", вели он у *Цвећу зла* (LXXVI), налазећи да му „тужни мозак садржи више мртвих него зајединичка рака"; а ми помишљамо како се материја из које су ти цветови терали заправо препекла и оплеменила у њиховим облицима и бојама; како је тежила да се узвине до неких нових општих места, у чему јој је он, служећи се провереним средствима, од естетичких до моралних, само помогао, надзирао

њен преображај и пуштао га да се неометано доврши, остављајући читаоцу да према сопственом нахођењу потражи себи удела у том градинарству, ако већ није склон да ограничи своју улогу на пуко разгледање и мирисање. „Ја сам гробље", рећи ће Бодлер у истој песми, „којим се као грижа савести вуку дуги стихови, бацајући се увек на моје најдраже покојнике." Ти стихови су од изузетне важности, не искључиво за оно о чему ће овде бити речи; они су у неку руку путокази за кретање унутарњим светом једног песника кога ни рођење у непознато ни отискивање у бескрај апстракције нису спречавали да нека од својих најсложенијих остварења гради у потпуности на подлози личних успомена. Упркос високој пречишћености сећања на којима су засноване, ако не управо услед толике чистоте, изнуђени херметизам тих песама поставља понегде непремостиве препреке читаоцу, уколико овај није упознат са извесним чињеницама из песниковог живота. То су у двојаком значењу Бодлерове *најтеже* песме. Тешкоће које оне проузрокују при читању и тежина онога што је у њима речено не проистичу толико из самог израза колико из његове позадине: ту се, уместо „шумама симбола", пробијамо шумама алузија и једва приметних сугестија. Стицан само на основу тих песама, утисак о Бодлеровом поступку био би зацело непотпун, али без њих песника никада не бисмо упознали.

У такве спада и једна од *Париских слика*, она која се односи на служавку Маријету (*Цвеће зла*, C). Она је остала без наслова и других „јасних назнака", будући да се Бодлер „ужасавао да проституише интимне породичне ствари", како износи у једном писму мајци, скрећући јој пажњу на ову и још једну ненасловљену „париску слику" у првом издању *Цвећа зла*, која с претходном стоји у тесној вези, премда свакако нема њену *тежину*. Елем, као све аутобиографске песме, и ова има своју предисторију која се, саобразно случајевима толиких веома значајних песника, састоји од вишеструко преораваних и општепознатих чињеница. Најпре мало бројева: кад се Бодлер родио, његовом оцу је било шездесет две, а мајци двадесет осам година. Без великог двоумљења рекло би се да је то био један релативно успели брак из обостраних интереса, склопљен између имућног удовца у поодмаклим годинама, чијем су сину из првог брака избиле маље по наусници, и удаваче којој је истицао рок, усвојенице неког његовог старог друга. Бодлер није напунио ни шест година када му је отац умро, да би се мајка годину и по касније преудала. Обе споменуте песме циљају на то кратко раздобље њеног удовиштва, кад се живело утроје, с Маријетом. Заобиђимо једну од тих двеју песама, ону *лакшу*, у којој нема трага Маријетином присуству, само се до-

чарава расположење у тихој белој кућици на домаку Париза, у Нејиу, где се повремено боравило. Но и у овој другој песми, која говори о слушкињи, штошта се подразумева а подаци су крајње сажети. Име се не наводи. Све чиме се евоцира успомена на ту изузетну особу јесу њено „велико срце", „материнско око" и „побожна душа". Колики је међутим удео и значај Маријета имала у Бодлеровом животу види се из његових дневничких бележака и подсетника, где се њено име појављује у два маха, оба пута у вези с молитвом као његовом свакодневном обавезом. Једаред је то молитва за очеву и Маријетину душу; другом приликом реч је о јутарњој молитви коју ће он редовно упућивати не само Богу него и своме оцу, Маријети и Е. А. Поу, како би се ови, као „посредници", заузимали за њега пред Богом. Маријети је дакле припадало место у канонизованом тројству његових „најдражих покојника" и заштитника уједно, између плотског оца и „брата по духу". Маријета је у неку руку повезивала те две апстракције: оца, кога је Бодлер прерано изгубио да би га дубље доживео, и Поа, с којим се зближио само мишљу. Обојица су такорећи његове интелектуалне творевине. Маријета је нешто друго. Она је оданост, окриље, топлина; тренуци који су се стопили у неизбрисиву стварност успомене.

Песму је Бодлер обелоданио као тридесетшестогодишњак, управо некако у време кад је његова мајка други пут остала удовица. Та подударност је сасвим случајна. Вероватно је дуго носио у себи ту песму; и могао ју је носити и дуже, да му се није отела у једном часку озарења, кад су неосетно сазрели сви услови и кад није имао разлога да оклева, као што иначе налажу неке важне песме; кад је имао готово само да је прибележи, да је прихвати на руке у оном пороћајном часу који је куцнуо кад је куцнуо, мимо свих спољних околности. У сваком случају, та песма је затекла његову мајку у црнини. Скрећући пажњу мајци у оном писму, неких осам месеци после очухове смрти, на ту песму, Бодлер је морао имати у виду известан пригодни призвук њених стихова. Песма је у његовим очима ионако имала више пројекција, налик неком предмету који мења осе обртања. Такав прилаз не би зацело био стран једном Бодлеру, поготово не ако би се њиме обједињавале различите побуде за оживљавање успомене на Маријету. Но погледајмо најпре његова решења. Читава песма стала је у три реченице. Прва је и најкраћа; она је нека врста пролога, пре дизања завесе; обраћање некоме, да би се учинио један предлог, без икаквог околишења: „Служавки с великим срцем, на коју бејасте љубоморни, а која спава својим сном под скромном травом на ледини, ипак би требало да однесемо понеки цвет." Све је

чисто и јасно, само нам није речено ко је то био љубоморан. Разлог да се то прећути могао би бити двојак: што ћемо то дознати из даљег излагања, или што је довољно да то зна особа којој се песник обраћа. Та загонетност је дакле последица оног ужасавања да се интимне породичне ствари истресају на увид свачијој радозналости. Уколико не бисмо били упућени у ту предисторију, морали бисмо се ослонити искључиво на текст. Заједничке успомене везују песника и још некога за извесну служавку која је била племенита према њима и остала им у лепом сећању, осим што је онај неко био још и љубоморан на њу. Служавка је умрла, љубомора је прошла, био би ред да јој се који пут оде на гроб, с понеким цветом. Али у чему би се састојао уступак на који упозорава оно „ипак"? Је ли оно ту само због некадашње љубоморе, или зато што има још неких препрека да се та посета учини, пре свега других важнијих гробова на које ваља одлазити; па онда ипак и тој служавки, том великом срцу, однети нешто цвећа, поред онога које би се морало носити другде? Све је у игри, како би се рекло, и све ће остати у игри до краја песме. У следећој реченици међутим даље се развија идеја о ношењу цвећа и пажњи која се указује покојницима: то је прва тема песме. „Мртви, јадни мртви, у великом су болу", вели Бодлер; „и кад октобар, кресач старог дрвећа, задува својим тужним ветром око њихових надгробних плоча, мора бити да сматрају веома незахвалнима живе који по обичају спавају у топломе под својим покривачима, док они, раздирани црним мислима, без друга у постељи, без пријатног ћаскања, ти стари скочањени костури обрађени од црва, осећају како зимски снегови копне и протиче век, а да им ни пријатељи ни породица не промене дроњке који висе с њихових решетака." Гротеска дакле, у Бодлеровом стилу. Оно малопређашње „ипак", које се односило на предложену радњу двају лица, проширило се овде у општи прекор упућен свету живих. Њихова незахвалност и немарност су узрок што се мртви у своме неудобном царству осећају поврх свега још и напуштенима и заборављенима. Но да би се на овај начин одмерили једно према другоме царство мртвих и свет живих, морало се прибећи једном овешталом обрасцу, познатом још од Хомера, где се покојницима не ускраћују емотивне и интелектуалне активности у служби извесном дидактизму. Није реч о привиђању, о размаху уобразиље, него о једној за Бодлера крајње упрошћеној представи. На први поглед стиче се утисак да је завршни призор запуштених гробова сувише познат.

На шта ту наиме циља логика поређења? Тобожњи јад покојника препуштених себи, на чему овде почива иронијски обрт, послужио је само као повод за укор живима, да би се у

том укору иронија и гротеска повукле пред чистом горчином. Читав иронијски потенцијал исцрпен је како би се с предлога да се учини заједничка посета слушкињином гробу и однесе понеки цвет прешло на опаску о руглу у које тону последња пребивалишта најдражих. Као да се Бодлеру ту причуо неки тон из Хамлетових обраћања краљици. То је она узгредна ирониja, која се издаје за непрозирну настраност. Хтело се добити нешто налик негативу праве слике ствари, оне са „другом у постељи" и „пријатним ћаскањем", инверзија којом би се стварни однос живих према мртвима критиковао у светлу привидног односа мртвих према живима, и што је могуће оштрије. Испада наиме као да мртвима недостају живи; и та конструкција долази од оног истог песника који је себе назвао гробљем: њом он подсећа некога на његове најдраже покојнике. Сазнање да је тај неко његова мајка, о чему Бодлер није желео да обавести у самој песми, упућује на претпоставку да је читава она околишна конструкција постављена како би се преко Маријетиног јавила помисао и на очев гроб. Могло би се штавише ићи и даље, и претпоставити како се очуховом смрћу смисао оне конструкције непредвиђено проширио у песниковим очима: с тим најсвежијим гробом, који се такорећи сам од себе накнадно смешта у песму као на неку унапред закупљену парцелу, Бодлер би имао разлог више да у своме писму скрене мајци пажњу на стихове који су јој упућени. Немојмо се упуштати у такве произвољности, ма колико нам изгледале привлачно. У намери дакле да мајци призове успомену на њеног првог мужа а свога оца, и да при томе нипошто не излаже скрнављењу мале породичне светиње, Бодлер се определио да своју лекцију о изосталој благодарности и о нехају одржи нимало високопарно, служећи се неком врстом детиње представе о мртвима који пате, досађујући се и мрзнући у својој самоћи. Знамо да је он у својим метафорама и алегоријама понекад склон такозваним готским ефектима, баш као и његов духовни брат, Е. А. По; у неким приступачнијим иако можда мање значајним остварењима он не одолева да се са студиозношћу каквог старинског бакрописца поигра силама мрака, вампирима, утварама или анимацијом лешева. Али овде уистину није ни било повода за такву стилизацију: овде је гротескно тек провиривало, подређено извесним благим осећањима која пристају иронији, пре осталих сети и самилости. Може бити да су ова стишаност и уздржаност условљене природом самог породичног односа који одређује праву меру обраћања, али је могуће и нешто друго. Као што рецимо у поезији једног Рембоа или раног Сен-Џона Перса распознајемо, по речима Валерија Ларбоа, „душу детета која је стекла глас", исто нас тако и пат-

ња мртвих, описана у овом одломку, наводи да ту наслутимо извесну алузију на образложења којима би се шестогодишњи дечак приволео да посећује очев гроб. Можда се и ту провлачи танана нит сећања. Чија би то онда наговарања била? Свакако не би требало пренебрегавати Маријетин допринос неговању дечакове успомене на оца, поготово не после мајчине преудаје, кад се он силом прилика више привијао уз служавку, да би му било узвраћено свим оним њеним великим срцем. У тим данима Маријета му се нашла као поручена: с њом се делило све добро прошлости и све зло садашњости; уз њу се томила мржња према очуху, расхлађивао се гнев према том уљезу који се појавио у невреме како би учврстио и продубио дечаку свест не само о губитку оца него и о удаљавању мајке. Већ у то доба је Маријета морала постајати за њега нешто налик анђелу чувару: још тада је преузела ону посредничку и заштитничку улогу која му је била толико потребна и у зрелим годинама, кад је бележио у подсетник обавезу да ће се свакога јутра молити њеној души. Као што јој се приклањао живој, тако се и успоменом на њу целио и крепио.

О томе се у главним цртама, додуше „без јасних назнака", говори у другом делу песме. У тих неколико редака стао је читав споменик Маријети. „Кад бих је увече, док цепаница шишти и певуши, угледао спокојну у фотељи", пита се Бодлер, као да се сада обраћа не више мајци него самоме себи: „кад бих је неке плаветне и хладне децембарске ноћи нашао шћућурену у углу моје собе, озбиљну, пристиглу из дубине вечите постеље да не би одвајала своје материнско око од пораслога дечака: шта бих могао одговорити тој побожној души, гледајући сузе што роне из празних дупљи?" Тим питањем, које упркос „празним дупљама" не показује ни траг оне ироније из првог дела, песма се и завршава. Одговор је могао изостати из више разлога, не само породичних. Шта би доиста Бодлер имао да саопшти Маријети а да она то већ не зна? Она, која у ствари никада није ни напуштала његову собу, разне собе по којима је ноћивао у међувремену, свих тих прохујалих година, осећајући негде у прикрајку, кад год би му устребало, њено моћно присуство. Да, материнско. Он то мора да каже и то му је од свега важније да каже, не било коме: никоме другоме до рођеној мајци. Сурово, нема сумње, али према његовом осећању и правично. Да ли би му Маријета, пошто би јој прочитао и растумачио ту песму, замерила што је можда претерао према мајци? Кад јој се буде молио, неће заборавити да спомене и тај свој преступ, ако би ту уопште могло бити неког преступа. Она ће посведочити да у његовим речима није било никакве зле намере, никакве пакости, ни према мајци ни према очуху,

који су из вечера у вече ћаскали под топлим покривачима; било је само бола, помало налик ономе болу мртвих у њиховој осами, и ничега више. А што се читаоца тиче, онога који ће се удостојити покушаја да се стави у његов положај, као да се иначе у поезији ишта даје докучити без таквог покушаја, њему би морало бити сасвим разумљиво што неке тугаљиве ствари, као и лична преписка уосталом, треба да остану у породичном кругу; па и у том кругу се напослетку штошта мање-више подразумева, прећуткује или износи у наговештајима, слично као и у поезији; само се у породици увек добро зна о чему је реч, ту и најблажа алузија уме да ошине. Ето зашто је боље без јасних назнака: од њих нико заправо не би имао користи. Ако читаоца мучи ко би могла бити она особа, љубоморна у прећашњем несвршеном времену, њему је подастрт закључак да је узрок те љубоморе служавкин матерински однос према дечаку, и то је ваљда довољно. Битно је да у тој песми нема ничега нејасног за онога коме је упућена; а ови други ионако не би схватили шта се све ту прокријумчарило, само би узалуд вршљали по нечијем личном пртљагу.

Песма делује као да је написана у једном даху, што вероватно и јесте; па ипак (опет то „ипак" које се надвија и сенчи све намере!) намеће се утисак о разлици у расположењу, у обраћању, у боји гласа чак, у примислима које се јављају иза прве и иза друге теме. Или је можда у првом делу говорио неки стармали дечак, од оних који проводе превише времена у друштву одраслих, а у другом онај млади старац, прерано повијен под бременом својих хиљадугодишњих успомена; и док се онај први обраћао некоме, предлагао нешто и објашњавао зашто би предлог ваљало прихватити, овај други само упућује питање на које не захтева а можда и не очекује одговор, говорећи више за себе, узлебдео за сликом пред очима. Бодлер је по свој прилици рачунао с том разликом, кад је своје две теме раставио белином у знак извесне готово драмске паузе. Као да се песма ту преломила и отворила. Гледајући тај празан ред, човек помишља како је ту у некаквом процепу нестало тридесет година Бодлеровог живота, да би отуд изронила у својој чистоти успомена на Маријету; и како би многе ствари заувек остале у породичном кругу, кад не би било оних који су у стању да читав свој живот предано и стрпљиво проведу у истраживању нечијег туђег. То за чиме се они дају у потеру јамачно није поезија, али захваљујући њиховом труду понекад долазимо до узбудљивих открића, као да присуствујемо састављању неких песама. Тада нам се чини да сагледавамо све побуде које су их изазивале, све околности које су их припремале, све разлоге које су имале да оправдају. Ближећи се тако тренуцима

у којима су речи искрсавале однекуд да би потражиле једна другу, принуђени смо да залазимо и у област чистих претпоставки за чијом потврдом некада трагамо по стиховима а некада по животима песника.

Кад спомиње, већ у првом стиху, мајчину љубомору, Бодлеру изгледа није ни на крај памети да би тиме могао прикривати своју. Ако ту његову љубомору, проузроковану појавом очуха, треба примити као нешто по себи разумљиво, колико је основано његово уверење да му је мајчина љубав прикраћена? Овим питањем бавила се војска егзегета. Сви су они, дабогме, полазили од чињеница; али чињенице постају, већ самим одбиром и начином приказивања, неодвојиве од тумачења. Што се више размишља о њима, дубље се клизи у књижевност; и можда су књижевни подстицаји једини разуман исход тих нагађања. Бодлер је био човек од позе или, што би рекао Пјер Жан Жув, „са образином" која га је заробила: њему је добро долазио сваки знак несреће и проклетства, како би животом оправдавао своје дело, а делом искупљивао живот. Па лепо, то се зна. Шта би међутим у тој прилично пробирачки кројеној судбини требало уписати у заслугу његовој мајци, осим што га је дословно учинила нечијим пасторком? Пошто је најпре изгубила мужа коме би више одговарала као кћер, да би му у тој вези даровала сина који би му више пристајао као унук, она је тек преудајом стекла супружника према себи. Приближни дакле по годинама они су носили понешто заједничко, свак из своје прошлости: тај човек је, као и она, био сироче од малих ногу; официр, као и њен покојни отац који је завршио као лондонски емигрант, што ће рећи да су обоје, како се то некада говорило, рођени без сребрне кашике у устима. Овоме свакако треба додати и друге, одлучујуће узајамне сличности и симпатије које су довеле до брака између једног мајора, који је по сведочењима претпостављених обећавао да ће далеко догурати, и једне самохране удовице са седмогодишњим сином. Како год било, после њиховог венчања Бодлеров лични пакао почиње да стиче своје прве обрисе. Да није био „затуцана војничина", очух би се вероватно по неком другом основу показао недостојним његове мајке, „идола и другарице" у исти мах. Не морамо се позивати на једно дирљиво и чувено писмо, њој упућено маја 1861, да бисмо закључили како Бодлеру никада није достајало мајчине љубави: корени те оскудице сежу до њене преудаје, потекли из сазнања да је у њеном животу после мужевљеве смрти могао постојати још неко значајан колико и њен син јединац, ако не у којечему и значајнији од њега. Уместо да га са годинама мало мање тишти, то сазнање је стално досољавало како старе тако и ране новијег порекла: оно се хранило прошлошћу и доиста обдржа-

вало, као што уље напаја какав пламичак у помрчини, митску слику „зеленог раја" изгубљеног у детињству, праузрока с којим су почели страдање и отпадништво. У оном већ увелико грешничком раздобљу, па све до самог краја, мајци се хрлило из чежње за љубављу и потребе за разумевањем, које се нису дале утажити другде; с њом се састајало по парковима или гдегод између његова изнајмљена четири зида, услед очухове забране да му се крочи у кућу; од ње се увек очекивало и повремено добијало нешто новца. Каже се да су мајка и очух били погођени Бодлеровом одлуком да се посвети књижевности; али зар таква одлука не би и данас улила зебњу иоле одговорном родитељу? Такође се каже да је Бодлера понизило старатељство над наследством које му је отац оставио; али зар он без тог понижења не би можда завршио као његова мулаткиња, само знатно раније? Немојмо трагати за једном једином истином око које би се непогрешиво плело то врзино коло: ту ће се увек наћи по једна истина насупрот осталим двема, у помало античком троуглу који се из сваког темена даје другачије склопити. Бодлер се у том троуглу осећао занемареним и сувишним, и учинио је све што је зависило од њега да би испољио то осећање. Бар у томе није био прикраћен. Када је очух умро, уочи изласка из штампе првог издања *Цвећа зла* с песмом о Маријети, Бодлеровог имена није било на списку ожалошћених, као ни у покојниковој опоруци. Мајка се тада повукла у Онфлер, на обалу Ламанша, где је доживотно боравила сама у својој „кућици-играчки", утонулој у зеленило и тако издаље снимљеној неком приликом, како би се на њеном доксату сачувао једини сићушни лик те старице у црнини, владарке успомена. Наравно, Бодлер се тамо није могао скрасити уз њу као у дечачким данима, упркос изјавама како ће се убудуће он старати о њеној срећи. Ништа изненађујуће. Да није био изгубљен, зелени рај би му постао претесан. Са образином или без ње, неки људи западају у неприлике услед немогућности да успоставе какву-такву равнотежу између свога унутарњег и спољног живота, не размишљајући превише да ли понешто од тог несклада преносе и на своју најближу околину. То зацело није једини пут до неке песничке замисли, али је каткада неизбежан. Неке песме, настале у знаку тих успутних растерећења, наоко изгледају као да су добијене без имало муке и окапавања, а заправо су истекле с крвљу.

Пред Бодлеровим песничким делом често нам бива ускраћено да распознамо танку и штавише непостојану границу између уметникове намере и казивања у перо, којима живот има обичај да се служи. Али мало је где у Бодлеровој поезији, чини се, морало доћи до таквог сукобљавања успомена и обзира као што је то случај у песми о „служавки с великим срцем"; и мо-

жда нигде другде у његовим поставкама тај сукоб није толико помрсио и замео границу која дели живот од речи. Читајући кратку песму о Маријету сагледавамо како је Бодлер сопственим сећањима настојао да пробуди мајчина; како је из предлога да се Маријети однесе понеки цвет исплео причу о неутешном јаду мртвих; како је, свестан да нема „ничега лепшег од општег места", тобоже прећутао да се међу оним надгробним плочама око којих брише октобарски ветар налази, осим Маријетине, и она са именом његовог оца; и како је та песма, може бити, после очухове смрти потурена мајчиној пажњи у новим околностима, делом у знак завршног чина одмазде због њене преудаје а делом у знак понуде помирења пред сенима тих давнашњих узрочника мајчине и синовље љубоморе, Маријете и очуха. Не би то било баш сасвим лишено основа, премда ни нарочито упадљиво у грму једног оваквог општег места. Узимајући тада Маријету за посредницу између себе и мајке, Бодлер је изгледа био спреман за повратак сина разметнога, као што је то наговестио три године касније, у споменутом чувеном писму из маја 1861. Да ли је мајка, читајући песму о Маријети, отпрве уочила његову понуду? Да ли јој се могло учинити, ако у том првом читању није била довољно усредсређена, како би Маријета походила њеног сина само да би се потужила што је заборављена, или пак да би заплакала над њим? И напослетку, како би мајка уопште гледала на једну такву инверзију, да мртви оплакују живе? На та питања одговори никада неће закаснити, као ни на оно Бодлерово. Но ако већ није сам одговорио на своје питање, можда му је неки одговор стигао за времена. Док је умирао, одузет услед можданог удара, лишен говора, у наручју мајке која се надносила над њим у његовим последњим данима, можда је опет постајао онај дечак из тихе беле кућице у Нејиу, с Маријетом, разуме се, негде у углу, као увек озбиљном, али некако свечано расположеном, без неспокојства и без суза. Зар није управо то и наслућивао, да ће га Маријета вратити мајци? Склопив очи пред њима двема, Бодлер се преселио у једину породичну слику коју је оставио за собом. Мајка је дала да га сахране на гробљу Монпарнас, покрај очуха, на изненађење оних којима није ишло у главу да би се тако могло у исти мах носити цвеће њеним најдражим покојницима. Неку годину касније, с његовом мајком изгубио се и последњи сведок породичних ствари које се њен син ужасавао да пусти у јавни оптицај, да би те ствари упркос његовим настојањима временом постале опште добро.

А за Маријету се ипак нашао један од најнеобичнијих цветова зла.

1998

ОЛИВЕРА МИЛИЋЕВИЋ

ТРЕЋЕ СТОЛЕЋЕ БАЛЗАКОВО

Све у свему, ово се дело не може ни хвалити ни кудити умерено.

Овога маја, двадесетог, истекло је двостолеће од Балзаковог доласка на свет; 18. августа двехиљадите откуцаће три полустолећа од пишчеве смрти.

Између двеју животних међа, зденут у пет деценија преполовљених раздобљем одрастања и нестварања, сажео је овај књижевни див извесне почетничке промашаје, буран лични, друштвени и политички живот, и — невероватна постигнућа.

За свога века, Honoré de Balzac (Tours, 1799—Paris, 1850), успео је да започне студије права (уз рад код једног адвокатског бележника) и да одустане од ових наука, да заштићен различитим псеудонимима,[1] напише известан број (неуспелих) „црних" и љубавних романа,[2] као и неколико „физиологија"; да, благодарећи свестраном подстицају госпође Де Берни, с

---

[1] Веома самосвесно, Балзак је својим потписом почео да оверава тек своја успела дела.

[2] Године 1822, када се Балзак оглашава популарним романима (под два различита псеудонима), двадесет трогодишњи писац није био почетник. Већ је био написао *Филозофске огледе* (*Essais philosophiques*) окренуте изучавању мозга и научним открићима његова времена, *Стени или грешке у филозофији* (*Sténie ou les erreurs philosophiques*), епистоларни роман у русоовском духу, неокласичну трагедију *Кромвел*... Било је извесног жаљења у његовом раном опредељењу за „трговачку књижевност", како је назива, али је то начин да се први пут окуша у додиру са читаоцима. После четири године оваквог „увежбавања", Балзак се могао упустити у „неумерености маште" (како каже у једном писму сестри Лори из јуна 1821). Са обрасца историјског романа по узору на Валтера Скота прелази на прекорачења „црног романа", на описивање осећања, како злих тако и добронамерних јунака. У раним Балзаковим делима присутна је и историја; додуше, кад говори о Револуцији, прибегава општим местима.

којом се упознао и зближио 1822, продре у кругове високог племства; да западне у замашне дугове проистекле из неких послова непроверених (набавка штампарије и упуштање у издаваштво), али драгоцених за потоњи му однос према новцу („Онај ко изгуби дугове, већ је богат");[3] стигао је и да се из свестраног теснаца избавља књижевним радом; да, за све то време, уз вишеструке љубавне пустоловине и истрајно дописивање са госпођом Ханском (прво писмо — *Писма туђинки* — приспело му је 28. фебруара 1832; венчање се одиграло 14. марта 1850), као и силовитим укључивањем у друштвена збивања, пуних двадесет година изгара на свестрано *неумереном* књижевном стварању, што ће му, по општој оцени, знатно скратити живот и уздићи га до учинка несвакидашњег домашаја.[4]

Поред свих обавеза, од којих је можда највећа било задовољавање бескрајне (хотимице продубљиване[5]) радозналости, огледао се Балзак и у политици: примамљен либералним идејама, приклања се монархистичком католичком опредељењу (што ће га, у више наврата, пре свега због супротстављања Лују-Филипу, стајати и затворског искуства[6]): по њему, Револуција је крива за сва зла, од извитоперавања нарави до лажи распрострањених у свим друштвеним слојевима. (Па ипак, једна од његових јунакиња изјавиће како није немогуће да човек буде републиканац а племић у срцу.)

Књижевно искуство, као и све остало, започео је Балзак на *самоме себи*, стваралачким захватом на сопственом имену, подешавајући га, као пре њега и његов отац,[7] својој — жеље-

---

[3] Лични живот овога писца осенчен је, благо речено, новчаним невољама, које ће га пратити готово читавог живота. Занимљив је податак да је сахрана Балзаковог оца на гробљу Пер-Лашез, 21. јуна 1829, према сачуваним рачунима, сврстана у *трећу класу*.

Неке од тих недаћа наставиће се, посредно, и после пишчеве смрти: Балзакова мајка имала је муке да дође до, иначе зајемчених, средстава за живот, с обзиром на неувиђавност његове удовице.

[4] Балзака је сморила тада непозната Кушингова болест, која доводи до онемоћалости доњих удова, до увећања волумена главе и грудног коша — тако да он све више личи на своје карикатуре.

[5] Према сведочењу његове сестре Лоре (Laure Surville de Balzac), Оноре је био љупко и ведро дете, крупних смеђих очију, погледа блистава и блага; високо чело и црна, таласаста коса, омогућавала им је да обоје свуда буду веома запажени (*Le Magazine de la Tourraine*, numéro spécial, été 1999).

[6] И из других разлога, разноразних, Балзак је за свога кратког живота бивао утамничен, на пример од 27. априла до 4. маја 1836, због неодазивања на позив народне гарде.

[7] Bernard-François Balssa (1746—1829), пореклом Гасконац, службеник код једног адвокатског бележника, преиначио је своје презиме у *Balzac*. Балзакова мајка, Парижанка, звала се Anne-Charlotte Laure Sallambier (1778—1854). Знатно млађа од мужа, надживела је и свога најстаријег сина.

ној, изграђеној и непрекидно дограђиваној — личности (није реч, бар не у великој мери, о скоројевићком потезу освајања друштвених висова). Посвећен понирању у суштину света, у све његове велике и мале појаве, Балзак је радио редовно и упорно, научно и понесено („Живим у најцрњој од свих деспотија: оној коју човек наметне сам себи. Радим данонoћно." — *Lettre à Zulma Carraud*). Још за његова живота уочену, изражену склоност ка мање истраженим подручјима, духа и делања, утажује применом неких нових начела, од почетка се, тако, припремајући, да проникне у „бескрајну разноликост људске природе".[8] Без обзира на своју чувену крилатицу да је „случај највећи романописац на свету", веома је мало препуштао томе такмацу, претежно се уздајући у такозване „научне принуде", искључиво као средства.[9]

Осим дара за уочавање, своју стваралачку моћ црпао је Балзак из радозналости ума,[10] занимањем за строго научна истраживања, попут оних којима су били заокупљени Кивије и Жофроа Сент-Илер, затим Декарт, Лајбниц и Малбранш, односно шведски теозоф Сведенборг.[11] Са своје стране, и сам се бавио науком, штавише и експериментално.

Тако се, од ране младости, Балзак хватао у коштац са спознајом, хотећи да продре у *тајну мишљења*, у моћ, улогу и, нарочито, преношење мисли. С тим у вези размишљао је и о сновима (потпуно раздвајање тела и унутарњег му бића), који за његове јунаке сежу и до натприродних визија, укључујући и олфакторне.

Већ 1829. са *Физиологијом брака*, првим огледом потписаним правим именом, као и историјским романом *Последњи*

---

[8] По Балзаку — како је установио Битор — надарени и одважни младић не треба да чита романе. Мора много да учи, да чита историју, право, природопис. Неке романописце, ипак, ваља узети у обзир, проучавати их (никако опонашати), а што је у његовом случају био Валтер Скот.

[9] Његова разноликост у радозналости готово да је тежила свеобухватности; тако, потрудио се да напише и *Расправу о средствима за дражења* (*Traité des excitants modernes*) у којој каже: „Опијеност је копрена преко стварног живота, она гаси познавање мука и бола."

[10] Сачувани су многи подаци о књигама које је Балзак посуђивао на читање из књижница, као што су: *Тајни мемоари*, из архива европских владара, који прате владавину Луја XIII, дело преведено са италијанског; 16. јуна 1827. Балзак узајмљује из Краљевске библиотеке *Oeuvres philosophiques* од Сен-Ламбера, а 20. јула исте године *Дисертације о телесном одгоју деце* (Jacques Ballexserd, *Dissertations sur l'éducation physique des enfants*); 1. маја 1828, Балзак се опредељује за књигу *Путовања у Јапан* (Thunberg, *Voyages au Japon*)...

[11] Та разноликост огледава се и у најразличитијим списатељским жељама и намерама: 25. септембра 1826. изјављује како има намеру да објави речник о париским фирмама *Petit dictionnaire critique et anecdotique des enseignes de Paris, par un batteur de pavé* (податак из Националног архива; навод према „L'Année balzacienne 1960"), а што је и остварио.

Шаун (*Le Dernier Chouan*), Балзак се увршћује међу угледнике, да би, почев од романа *Чича Горио* (*Père Goriot*, 1834/35), закорачио у самосвојни списатељски поступак — продевање истих јунака из романа у роман, чиме се затвара (и отвара) читав један свет. За краткога свога (исписивања) живота, остварио је овај привржeник натприродног труда тридесет прича — *Голицаве приче* (*Les Contes drolatiques*, 1832—1837), пет позоришних комада и неких деведесет пет романа,[12] односно приповедака, чија је три циклуса, од којих сваки у наслову носи и реч *проучавање* (нарави, филозофије, анализе), подвео, најпре, под *Проучавање друштва* (*Etudes sociales*), да би их касније,[13] у духу Дантеовом, преименовао у *Људска комедија* (*La comédie humaine*), сходно својој привржености упорном одабирању ваљаних имена, произишлој из свести о значају назива и правог називања ствари.

Увиђајући моћ имена (обележја, знамења), пошто је, дорађујући чин свога оца, „оплеменио" и сопствено, Оноре *де* Балзак изузетно је брижљиво одабирао-творио имена својих јунака. По њему, име није само знак, него слика, одраз и путоказ личности. (Париски професор Клод Дише, коаутор[14] двеју недавних студија о Балзаку, стоји на становишту да је овај у изналажењу имена видео могућности да себи приушти највећу могућу симболичку моћ, моћ *именовања*.) У пространствима *Људске комедије* нека имена ишчезавају, друга искрсавају, лична имена прерастају у презимена (до којих се понекад уздижу и надимци), добијају на значају или се гасе. Име човека чини угледним, отменим или простим, сврстава га у неки друштвени слој или доводи у положај ван класе („драматургија имена"). За Балзакове јунаке име прилања попут коже и казује о њима „не само етничку, социјалну или завичајну припадност него и извесну истину о бићу". Имена у *Људској комедији* не-

---

[12] Ове се бројке разликују зависно од начина разврставања дела, али се ниједан познавалац не спушта испод бројке деведесет (за цигло двадесет делатних година).

[13] Свако ново издање за Балзака је била прилика за нове дораде и усавршавања написаног. Стваралачко градилиште Балзакових књига прекинуће тек смрт пишчева. Балзак је лично исправио свој примерак *Људске комедије* објављен (1842—1846) у издању Фирн (доцније назван „исправљени Фирн"), у намери да објави ново „целовито издање у 26 томова" — за шта је, уосталом, за живота сачинио и попис. Емил Зола је у својим *Романописцима натуралистима* (*Romanciers naturalistes*) приметио, године 1881, да је „*Људска комедија* налик некој кули Вавилонској коју градитељска рука није имала и никада не би имала времена да доврши". (Мишел Битор упоредиће је са Гаудијевом црквом Sagrada Familia у Барселони, чији пројекат делује као све мање остварљив.)

[14] *Le moment de „La Comédie humaine"* и *Genèse des fins*, обе у издању Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

надано могу бити *активиране*, неретко обичном досетком, пошалицом, погрдом, похвалом, иронијом... (*политика имена*).

И већина осталих Балзакових одлика испољила се веома рано, да би остале његовим трајним обележјем. Као прво, овладао је нарочитим умећем напоредног уочавања и праћења појединости (до у бескрај) и целине (до најширих размера). При томе је неговао, истичући је, свест да је у темељу сваког стваралаштва *(за)мисао*. Љути рад[15] Балзаков био је поткрепљиван уверењем да мислити и описивати свет изискује исти поступак: *уочавање*. Убеђен у непрестана укрштања материјалног и нематеријалног човековог окружења, физичког и моралног, упорно је сликао „пустош мисли" (при чему се мисао стапа и прожима са страшћу, до неутаживости, а што је искусио и на сопственом примеру).

На страсти и устрепталости опстају и сви ликови (а има их, по Пјероу, 2.000 именованих, од којих се њих 600 срећу у више од једног романа[16]) балзаковске имагинације. Ти су јунаци намах оличење општости и изразито особени (до те мере да некада бивају и пишчевим аутопортретима; по Пјеру Мишону (Pierre Michon, *Les autoportrais de Balzac*), када говори о генију, Балзак у виду има сопствену личност).

У израженој тежњи ка *свеобухватању*, Балзак будним оком мотри на телесност и спољашност, одећу, занимање и начин обављања тога занимања, као и на све појединости с оне стране кућног прага, са исцрпним задржавањам на покућству и стању у коме се оно налази. Куће, градове, народе, па и самог човека, пред својим читаоцем изокреће и преокреће, вазда их посматрајући и са наличја. Удубљује се у широко друштвене чињенице: свестан је, примера ради, опасности и значаја штампе, или улоге државне управе и њених испостава.

Из другог угла, а у оквиру својих бављења друштвом, Оноре де Балзак велику моћ, у добром смислу, приписује религији. С обзиром на несавршеност (код његових јунака чешће је то извитопереност) људске природе, хришћанство — и то

---

[15] Године 1836, на предлог Емила де Жирардена, Балзак прихвата један нови образац — да у новинама почне да објављује делове својих романа у наставцима. Ово му је омогућавало да, пре њиховог целовитог објављивања, своја дела дорађује (не занемарујући и додатну зараду: Балзак је први писац који живи искључиво од писања, утврдила је Изабела Турније): та временска тескоба притиска га, с једне стране, док га, са друге, наводи на исписивање све веће количине страница. Само у току 1843. у штампи ће се појавити 109 подлистака са Балзаковим потписом. Занимљиво је да је и ове одломке вазда дорађивао, враћао им се, некада због тога успоравајући и само излажење листа.

[16] Балзаков свет, израчунато је, настањује 2.472 лика и они представљају друштвени свет у малом.

нарочито католицизам — истиче као везивно ткиво друштвеног поретка.[17]

Балзак је гајио изражену свест о себи. У чланку који се бави *Пармским картузијанским манастиром*, одрешит је: „Постоје два стила. Стил сликарски, какав је стил г. де Шатобријана, и стил промишљања, у коме се управо прославио г. Стендал" ... „Постоји и трећи стил, онај у коме слика упућује на мисао: овај мој." На другом месту (према: Alexandre Astruc, *Balzac et l'idée fixe*), без устезања закључује: „У Паризу постоје само тројица људи који знају свој језик: Иго, Готје и ја."

Већ у Балзаково време критика је свесна да се налази пред несвакидашњом књижевном појавом. Тако, 18. априла 1829, поводом објављивања *Последњег Шуана*, *Mercure de France au XIX^e siècle* (t. XXV/III) објављује приказ ове књиге која се „не може ни хвалити ни кудити умерено". Сходно томе, већ са првим потписаним делима, почело се са обраћањем пажње на овога стваралаца. *Le Globe* од 20. августа 1831. поздравља *Шагринску кожу*, и њеног писца, „сликара првог реда", који верно и непосредно преноси неприлике свога времена. Многи од написа не односе се искључиво на вредновање дела, него се задржавају на садржају и неким појединостима. Штавише, неретко су потоњи истраживачи у савременим приказима наилазили и на нетачности, што говори о недовољном разумевању или несавесном прочитавању. Доследан себи, умео је Балзак на критику и да одговори — као онда када је *Фигаро* на нож дочекао његов роман.

---

[17] Не само што жели да друштво истражује и верно га пренесе у своја дела, Балзак жели да проникне и у његове узрочнике. Пошто је страст велики друштвени и појединачни покретач, на неком друштвеном ауторитету стоји да укроти и усмери мисао, при чему грађанско друштво није томе сасвим дорасло: потребно је хришћанство, а нарочито католицизам, као устројство за потискивање изопачених склоности човекових.

Међу новијим истраживањима Балзаковог односа према религији, Лисјен Гисар подсећа на чињеницу да је Балзак, пре него што се коначно буде определио за књижевност, имао амбицију да буде филозоф (коју до краја неће сасвим напустити). Исписивао је белешке о филозофији религије („Друштво саздано од атеиста одмах би изумело неку религију", у *Le Catéchisme social*), о бесмртности, а срочио је и једну расправу о човеку. У предговору за *Људску комедију*, свечано изјављује: „Пишем при светлости двеју вечних истина: религије и монархије." Са двадесет година под утицајем је очевог антиклерикализма, упушта се у водећу идеологију претходног века, ученик је у исти мах Волтеров и Русоов. На све то, бог није прогнан из Балзаковог света — закључак је на основу свих његових теоријских списа, укључујући и оне ране (Lucien Guissard, *Les tâtonnements métaphysiques*, in „La Croix", 27. мај 1999).

Недавно је потврђен и закључак да, упркос свему, Балзак остаје хришћански писац (Астрик), више у смислу у коме је то поимао Бернанос, него Франсоа Моријак, с обзиром на то да сву слободу (до распусности), коју поклања својим јунацима, овима одузима у њихов судњи час.

Међу противницима одређених Балзакових погледа, било је и таквих који су своје нападе усмеравали на његове предговоре (посебно њихову филозофску страну). *La France nouvelle* огласила се 10. октобра 1831: „То је ружно. Г. Де Балзаку се ружно допада". Или, 28. октобра исте године, *Le Constitutionnel*: „Попут већине младих људи овога времена, г. Де Балзак је сит свега, уморан до огавности; отуда је догурао до убитачног скептицизма којим се чак задовољно шепури." Ипак, 6. новембра 1831. излази (*L'Avenir*) чланак који мења однос према Балзаку и уноси озбиљност у прихватању овог писца, чему је уследило (*Revue des Deux Mondes*, новембар—децембар 1831) значајно оглашавање Емила Дешана поводом *Романи и филозофске приче*, а са којим се Балзак упушта у расправу. („Поред тих заметака учења усмерених материјалистички, многи критичари уверени су да у њима откривају и трагове мистичких чинилаца.")[18]

На другој страни, мимо критике, показатељ о Балзаковом месту у култури својих савременика представљају подаци о продаји његових књига, о чему је, као и о свему другом, сам писац помно водио рачуна. Тако, 2. децембра 1829. на Балзакову молбу, Канел подноси извештај да је продао 455 примерака *Последњег Шуана* и да му је у књижари преостало још око 500 књига.

Писци-савременици нису пренебрегавали чињеницу овог несвакидашњег стваралаштва. На дан 29. фебруара 1828. Виктор Иго писмом одговара на Балзаков предлог да се састану, домаћински: „Увек ће ми бити драго да проведем сат-два са човеком чију личност и дар веома ценим." Са своје стране, Жорж Санд је у једној његовој невољи стала на страну Балзакову.

Балзак је одувек сматран за обдареног посматрача, премда је веома рано уочена и његова стваралачка машта, да би, већ за Бодлера, он израстао у „страсног визионара". Овај писац вазда полази од опипљиве подлоге стварносне, на коју се наслањају, јасно му је, духовност и сви видови апстрактног. При томе не занемарује ни опште (друштвено) ни индивидуално, иако, у обликовању својих јунака, увек полази од њихове спољашњости. При томе, како је подвукао Теофил Готје, Балзак је успевао да се отелотвори у различитим примерима телесног, тако да оне две-три хиљаде ликова које је створио „није подражавао него их је до савршенства проживљавао".

---

[18] H. U. Forest, *L'Esthétique du roman balzacien*, Presses universitaires de France, Paris 1950, 81.

Упркос својој утемељености у стварном, Балзак је, као загрижени проучавалац илуминиста и окултиста из XVIII столећа (Saint-Martin, Swedenborg), у сталном колебању између неког готово мистичног спиритуализма и извесног материјализма који мисао претаче у некакав магнетни флуид упоредив са електрицитетом. Изгара у жељи (и напору) да открије формулу која би намах обухватила материју и мисао, како човека тако и васељене. „За њега, доиста, воља и мисао у неку руку бивају видљиве и опипљиве." Вазда праћене страшћу, као трећом неутаживом силом.

Научнички приступ Балзаков огледа се и у свезнаној чињеници да је своју замисао *Људске комедије* поставио на „упоређивању хуманитета и анималитета", као и, самим тим, на научним достигнућима свога доба (и оних претходних), и то у распону од окултизма и мистицизма до физике и психологије, филозофије, политике, економије — у складу са захукталошћу размахнуте му знатижеље (није занемаривао ни широко образовање, „приморан на опсежна изучавања музике"). Намера му је била да сазда врсту друштвене историје, „природопис" човека, при чему би свако поглавље уобличио у по један роман-раздобље.

Задржавање на подробностима, као и већину својих ставова, Балзак се труди да образложи: пошто су се друштвене разлике изгубиле, остају само тананости. Утврдити и спровести у дело те законе прелива, значи умножавати околности њиховог излагања, држати у сталном кретању обрасце израза, и до у бескрај драматизовати односе и тензије који узрокују друштвена разграничења — дати унутарњу слику Друштва.[19]

У поступку своме, Балзак је сматрао да описи морају претходити портретима (за једног јунака ће рећи: „његова кућа и он личили су једно на друго"). Па ипак, без обзира на то што их порања у друштвену и научну средину њиховога (и свога) времена, Балзак своје јунаке не подводи под типичност или просечност (реч је о ликовима као *мењању*, а не стању): све су то изразите индивидуалности (намах и репрезентативне, сходно античкој традицији), најчешће опоре, прави џинови који пролазе кроз изузетне пустоловине, држећи се при том самосвојне филозофије.

---

[19] Самим тим што се бавио наравима свога доба, раздобља које је врвело од порока и разноразних извитоперености, а у жељи да то чини на веродостојан начин, Балзак је на свет гледао песимистички, и своје јунаке бојио је суморним бојама. На силне осуде због неморалности одговарао је да се моралност његова очитује у чињеници да такве јунаке стиже људска или Божја казна...

Кад је реч о умећу Балзакову, многи су се устезали да о овоме стваралаштву говоре као о уметничком у пуном смислу речи, а међу њима и Пруст, који није био сигуран да је стилизација стварног — основна одлика уметничког дела — у *Људској комедији* обављена на прави начин. А ипак, свесни да је реч о уделу емоционалног на уштрб естетског (бар у класичном поимању), и Пруст, а и Жид, сагласни су у мнењу да су ове мане у нераздвојној спрези са Балзаковим врлинама. Уместо да стварност ишчисти и оголи, овај писац у њу уноси још више вреве и живота, растеже је до огромних размера (на начин на који је бујала и Балзакова телесност).

Балзак се сам носио са свим ступњевима настајања књиге. Најчешће је себе и тумачио (предговори), сам је износио суд о себи, написом, примером (исправком, дорадом) указивао на оно што није добро, не чекајући мишљење других. Према податку из 1829, недуго после уговора потписаног са издавачем и штампаром — реч је о Канелу и Латушу — о објављивању *Последњег Шуана*, Балзак, на велико очајање Латушево, не посустаје са уношењем нових исправки. Не преза ни од посезања за судом када му је ауторско право нарушено: почетком јануара 1836. тужи свога издавача и штампара (François Buloz и Henri Fournier) што су неисправљене пробне отиске *Љиљана у долу* неовлашћено уступили *Иностраној ревији* (*Revue étrangère*) у Санкт-Петербургу.

Стил Балзаков, који одвајкада прате замерке и осуде, био је предмет изузетног пишченог мара и труда. За тај стил, као и за већину ствари, борио се писац свом снагом и свом душом — све до прибегавања законском поступку у његову, и своју, одбрану! Реч је о стилу који се, једноставно, не повинује класичној реторици (каткада је због тога и самом писцу било жао), али је у њ утиснута сва *жестина личног израза*. Велики зналац и привржeник сопственог језика, растерећен скромности, Балзак себе назива маршалом књижевности.

Високо мишљење, које је Балзак имао о своме писању неретко се косило са мишљењем читавих нараштаја критичара (тек су се накнадно почела помаљати и друкчија промишљања). Чувена Флоберова опаска („Какав је то чудесан писац могао бити, да је само умео да пише!") све се чешће наводи уз допуну да се и гласовити стилист хитро исправио изјавом да писац Балзаковог дара и надахнућа може мирне душе да се лиши негованог[20] стила.

---

[20] Са тридесет две године Балзак је кадар да опонаша језик средњовековних фаблиоа и ствара *Голицаве приче* (*Contes drolatiques*). Упуштајући се у

С обзиром да веродостојност, по Балзаковом суду, није праћена обичношћу и осредњошћу (његови јунаци, доследни себи, имају неуобичајене доживљаје), она се постиже материјалним подробностима и прибегавању научним теоријама. Стога ни његов *реализам* није увек поиман на прави начин.

Прекостолетношћу свога трајања, овај трагалац-прегалац у међувремену је постао незаобилазни чинилац историје француске (и ширег обухвата) књижевности, упориште за многе (Енгелс и Маркс, Пруст, Бодлер, Готје, Жид, Битор) и мера стваралаштва — дошло је до установљења *односа* према Балзаку. Гете ће изјавити како ће после Балзака „сваки писац вредети онолико колико буде вредео као критичар сопственог дела".

И поред свега, прилично се чекало са озбиљним продубљивањем ових књижевних остварења. Како се универзитет, и иначе, све до средине нашег века, нерадо бавио писцима из невелике давнине, задуго се ни Балзак није налазио међу класицима. Прва значајна докторска теза о његовом делу одбрањена је 1936, да би тек педесете године нашег века означиле размах бављења Балзаком, чему је допринело и покретање часописа *L'Année balsacienne*, 1959, ризнице чињеница о овом ствараоцу, у оба смера: на увид се стављају, редом, Балзакови необјављени рукописи као и саопштења о новим истраживањима све бројнијих и све упућенијих Балзакових проучавалаца.

Са друге стране, међутим, по Пјероовом мишљењу, ни и у време када је та позна универзитетска критика узимала маха, није јењавала изражена склоност, потпирена неким романописцима произишлим из новог романа, ка обезвређивању овога дела, пре свега због прекомерности у описивању. Посебно је рђаву слику о Балзаку ширио Роб-Грије, да би касније и сам променио мишљење. Требало је времена противмишљеницима да схвате како је реч о стожеру француске књижевности, као и да француски роман не почиње ни са Флобером ни са Прустом, него са Балзаком.

А опет, основни суд о Балзаку, непрекидно дограђиван, није у бити уздрман у читавом двовековљу, без обзира на неупоредиво велику количину савремених књижевно-истраживачких разлагања. Озбиљношћу и опсегом преиспитивања издваја се скорашња студија Биторова.

језик средњег века, Балзак не пише на том, угаслом језику, него измишља језик налик на овај, убацујући, са више или мање маште, старинску ортографију.

„Уосталом, преварио би се човек када би помислио како се Балзак задовољава тиме да слика просечну људску природу и осредње карактере. Није он реалиста[21] на тај начин (он је визионар обузет искупитељском вокацијом генија). Сасвим обратно, оно што он најрадије проучава, јесте начин на који нека особеност која код неке личности нараста мимо свих сразмера, нарушава равнотежу, образује неку врсту наказности, човека чини робом једне страсти, оне претежне. Тиме се појединац уздиже до типа. Највећа остварења Балзакова могу се мерити са оним најмоћнијим из класичне уметности."

Поједностављеност Балзаковог *реализма* изложена је свеколиким преиспитивањима. Значајни савремени писац Франсоа Бон у чланку *Изумевање збиље* (*L'invention de la réalité*) сматра да овде није реч о приповедању стварног, већ о његовом изумевању, онако како само протицање приче изискује, у кратким испрекиданим и испретураним сликама, између представе и реалности (а што лако уочавају сви они који „воле да се редовно изгубе у Балзаку"). (Поводом двостолетнице јавила се тежња да се ова громада од дела сагледа свеобухватније, да се у обзир узме *читаво* то *страшно* дело, укључујући и све „иверје" разбацано по засенку *Људске комедије.*)

Занимање за Балзаков животни пут — одавно широко истражен не само да не јењавају, него непрестано ничу у виду провале књига и студија. Многе нове биографије преусмеравају неке од значајних чињеница. Једна од темељних, и даље ваљана, остаје студија Штефана Цвајга из 1946. године. По овоме тумачу, реч је о првом сеизмографу, истраживачу потреса и противречности стварносног света. Не света другог, произишлог из стваралачке уобразиље, него света историјски одредљивог, рођеног из ломова Револуције, чија обележја Балзак први разлучује у своме делу.[22]

Недавно преминули Пјер Сиприо[23] избегава да буде старински животописац, него прати недаће књигописца који хрли

---

[21] Што се општеприхваћеног, и грубог, Балзаковог сврставања међу реалисте тиче, у наше време све чешће долази до одређених померања, вагања, продубљивања тога става. „Балзак није реалиста, то је писац метафизички, да, наш Шекспир" — одрешит је Астрик, приклањајући се и упоређивању Дантеа и Балзака, које раздваја „једино понор векова", с обзиром на то да, према мишљењу овог аутора, „божанствена (божанска) или људска, Комедија је иста".

[22] Балзак, потоњи монархиста — коме су и Маркс и Енгелс давали предност у односу на социјалисту Ежена Сија — имао је шеснаест година у време битке на Ватерлоу: „Оно што је он (Наполеон) предузео мачем, ја ћу то постићи пером."

[23] Pierre Sipriot, *Honoré de Balzac 1799—1850*, изд. De l'Archipel, 1999 — прерађена студија, првобитно насловљена *Balzac sans masque*, изд. Laffont, 1992.

у све врсте претеривања, све до пораза надомак остварења својих снова. По Сиприоовом суду, Балзаков човек може бити такмац богу ако на себе преузме зло. Свестан тамне стране људске природе, тежи да нас ње растерети, тако што исцртава, тачно и неумољиво, портрет виновника који нас од добра одвајају.

Веома сродно, опет, а на основу истраживања Александра Астрика, Курцијус, Ален, Штефан Цвајг, указали су на једно другачије виђење Балзака. У свим Балзаковим бићима виде они некакву зацртану мисао која се огледа у решености да се успе, победи и надвлада (свако према сопственом опредељењу, односно страсти), а што је само један од облика трагања за апсолутом. Повратном спрегом, жестина јунака погубно је, до уништења, деловала на њиховог творца, „јер се код Балзака свака лична замисао утапа у неку вишу и општу, у поглед ствараоца или можда, просто-напросто, поглед божји".

Обиље података о Балзаку — по казивању Алијете Армел — пружа биографија *Балзак или ђомама ђисања.*[24] Према овоме делу, Балзак се свесно лишава повластица владиног штићеника (о чему казује једно писмо из 1843), опредељен да делује независно. Тиме бива осуђен на натприродан напор, као и на многе непожељне последице (није изабран у академију, на пример). Огрезлог у рад и у љубав („огромно стање које покрива све" и које „једино пружа некакав смисао неразмрсивом хаосу људског универзума"), од паклене дневне захукталости одвајала су га једино повремена путовања, најчешће у „драгу Швајцарску" или Италију. Сахрана Балзакова, према истом истраживању, на гробљу Пер-Лашез, у многољудној пратњи, добила је завршну реч Виктора Игоа: „Велики људи сами себи начине постоље; будућност се побрине за споменик."

У овој *Балзаковој* години, незаобилазним су се показали и животописи Еве де Балзак, Балзакове највеће љубави и, превасходно, удовице. Роже Пјеро указује на личност занимљиву и сложену,[25] којој је Балзак, између 1832. и 1848. године упутио четири стотине четрнаест писама.[26] Када се, 1830, ова Пољкиња из Русије коначно удала за Балзака, чија ће жена би-

---

[24] Nadine Satiat, *Balzac ou la fureur d'écrire*, изд. Hachette Littérature, Paris 1999.

[25] Roger Pierrot, *Eve de Balzac biographie*, изд. Stock, Paris 1999.

[26] Ваља имати у виду да госпођа Ханска није једина особа са којом се Балзак упустио у дописивање без претходног упознавања. Постоји податак (објављен у „Année balzacienne 1968") да је фебруара 1836. започео дописивање са једном тајанственом особом која ће за њега остати само „Луџза". У току исте године упутиће јој двадесет два писма, али се са њом неће срести.

ти свега три месеца, наредне тридесет две године своја ће писма с гордошћу потписивати са *Ева де Балзак*.

Балзаковим животом усрдно се баве и синеасти. (Између осталих, Дидије Декоен, иначе романописац, недавно је завршио сценарио за телевизијски животопис.)[27] Чињеница је, осим тога, да се Балзак страсно занимао за чаробну лампу, за панораму, за калеидоскоп и све друге фантасмагорије које су увеселъавале његово доба. Жеља му је била да у роман унесе илузију анимиране представе. На тај начин уређује стварност — мишљење је Ан-Мари Барон[28] — уводећи је у секвенцама и плановима, са веома брижљиво подешеним осветљењем, кадрирањем, графичким ликом и бојама, чиме се подвлачи њихов драмски смисао и естетска ваљаност. Сламајући тиме линеарни ток приповедања, користи флешбек и елипсе, чиме време романа разлама на прави мозаик. „По значају који придаје погледу, по естетичкој и симболичкој вредности слика које слаже из делова, по начину на који ремети хронолошки ред, Балзак навешћује кинематографско писмо и ваља га ставити на исходишта седме уметности."

Изузетна модерност и животност Балзакова огледа се у чињеници да је овај див-стваралац био наумио — у доброј мери и остварио — да сазда *тоталну* књижевни род (намера прометејска), кадар да читаоца отргне из њега самог, да га затоми у фикцију — изражавањем саме бити живота, уместо празњикавог пресликавања. „Он је, дакле, усавршио некакав симфонијски поступак, који све родове — историју, драму, мелодраму, епопеју, оперу — убризгава у јединствену композицију чија је улога да изрази читаву стварност, али и оно скривено иза површинског..."

Разумљиво је стога да су не само величанствено дело Балзаково, него и стваралачки чин (бескрајни низ поступака) који је до њега довео, предмет сталног истраживања. Стефан Вашон,[29] тако, упушта се у претешки апарат Балзакових рукописа

---

[27] И иначе, сматра се да се Балзаково стваралаштво лако може подвести под филм. „Када би Балзак данас био жив, био би то наш највећи писац сценарија", рекао је синаест Луј Дакен, у једном интервјуу, још 1965. (Занимљиво је да је само под немачком окупацијом, између 1941. и 1944. снимљено седам филмова на предлошку Балзакових дела.) Прианьање Балзаковог израза за визуелни медиј доводи се у везу са Балзаковим уверењем, испољеним од ране младости, у своју надареност за позоришни израз.

[28] Anne-Marie Baron, аутор дела *Balzac cinéaste*, изд. Méridiens-Klincksieck, 1990; користимо и њен чланак *Balzac et le cinéma*, у „Magazine littéraire", n° 373, фебруар 1999, 33.

[29] Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac. Chronologie de la création balzacienne*, Presses Universitaires de Vincennes/Montréal/CNRS, 1992.

и првих штампарских отисака које је писац до у бескрај дорађивао и, најчешће нечитко, исправљао руком. Балзак чува не само рукописе, него и концепте и прве непотпуне верзије, дословно све трагове свога рада, „прве заносе мисли у рукопису", како их је назвао у једном писму госпођи Ханској. Ови рукописи одају и Балзаков начин рада, који обухвата смишљање радње и њено уобличавање: поновљена ишчитавања, преобликовања израза и преписивања, бескрајно враћање на већ редиговано, преправљање, с пером у руци, оног што је већ одштампано, онога што је већ објављено, што је, штавише, већ доспело до читалаца.

(И сам чин објављивања — штампања — оствареног, за Балзака је мукотрпан и спор. Са својим издавачима, штампарима и осталим судеоницима у овоме послу, Балзак је у сталној, исцрпној и исцрпљујућој пословној преписци. Њима се он обраћа као професионалац, расправља о избору папира, прелому страница, пробним отисцима, величини слова, коришћењу уља и масти, насловним страницама, приглавним насловима, садржају.)[30]

Балзаково дело је, по много чему, а што је углавном општеприхваћено,[31] исходиште једне нове дисциплине, „науке о друштву", тако да је Пол Бурже могао већ 1902 — године када је Емил Диркем дошао у Париз — да говори о „социолошком учењу" *Људске комедије*. До изражаја је дошао и известан Балзаков „материјализам", из кога се очитује бескрајна дубина — и разноликост — конкретног. Тиме уистину комедија „божанска" прераста у „људску".

Сходно овоме, Лисјен Деленбах,[32] швајцарски естетичар и историчар романа, сматра да је *Људска комедија* изванредан мозаик саздан од сукцесивних плочица, који надахнуто осветљава наш уситњени свет. Називајући Балзаков подухват *романом-светом*, Деленбах га подводи под неку врсту „синхронизовања вишеструког и разноликог", опет у виду мозаичности („Нема ничег што би било из једне громаде на овом свету, све је ту мозаик", пише Балзак у *Предговору* за *Једну Евину кћер*).

---

30 „Тај заљубљеник у рукописе, тако пажљив кад је о њиховој спољашњој страни речи, до свих појединости бди над типографским и уредничким распоређивањем страница, захваљујући чему његови текстови прерастају у књиге. Познато му је да ови поступци усмеравају читање и својом тежином утичу на значење дела, чија комерцијална страна њему измиче."

31 Wolf Lepenies, *Les trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, изд. La Maison des sciences de l'homme, 1990, 5. Коментар Пола Буржеа у „La Politique de Balzac" (1902), *Sociologie et littérature*, 1906, 92. Навод према: Jacques Neefs.

32 Lucien Dälenbach објавио је оглед *La Comédie humaine: La Canne de Balzac*, изд. Corti, 1996.

При томе писац не губи из вида однос целина—делови, чиме постиже да испресецаност основних чинилаца прераста у склад целог. На први поглед, читалац може дати за право онима који, попут Клода Симона и Жилијена Грака, сматрају да је *Људска комедија* огромна врећа за све, лишена опште повезаности, али му, после удубљивања, неће бити тешко да закључи како је Балзаку пошло за руком да, на подлози свакодневног и неестетичких чинилаца, оствари најлепши могући мозаик. По томе не само да је припадао своме добу, него је навестио и наше, стога што мозаик који нам он пружа, задржавајући све сразмере, осветљава и демистификује ово време мундијализације и њене циничне логике.

Новија претраживања (Jacques Neefs, професор и истраживач модерних рукописа, на пример) скрећу пажњу на науку коју је сам Балзак изумео (у оквиру својих „физиолошких" проучавања из тридесетих година деветнаестог века), „науку о ситницама". Разлажући сопствено поимање безначајних ствари, упушта се он у размишљање о равнотежи тела и енергији покрета, при чему закључује да своје покрете и не примећујемо док не дође до неравнотеже или неког изненађења. „Наука о ситницама" упућује на разликовање, на обележја тела, на унутарњу енергију која изазива „увијање" бића, што је израз који се утискује у покрете, у мимику, на лице, али и на све оно што образује људски простор. „...Циљ нам је да следимо физичка очитовања мисли, и да покажемо да се о човеку може судити на основу одеће окачене о чивилук, као и на основу изгледа његовог намештаја, његових кола, његових коња, његових момака. Љубав, ћаскања, вечере у граду, бал, отменост одеће, друштвени живот, садрже много више величине него што људи и помишљају."

И Балзаков стил, опет, у прошлости истраживан и у некој мери омаловажаван, наишао је, у склопу осталих расклапања, на преистраживања.[33] У чланку насловљеном *Он се одважио на стил* (Lucette Finas, *Il a osé le style*), ауторка у Балзаковом случају дар за стил преокреће у *дар стилу*, при чему подразумева утеловљење, у писмо, читаве Балзакове личности, ума и страствености, знања и смисаоности. Реч је о премештању у *друго* стила, читавог себе. Уз то, присутна је још једна страна Балзакова, сагласна Боалоовом ставу („Ко не уме да се обузда никада није умео да пише"), уздржана, класицистичка, без обзира на то што Балзак најчешће жели да се размахне снагом, да се

---

[33] Да поменемо неке: Eric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique à l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997; Anne Herschberg-Pierrot, *Balzac et le style*, SEDES@—Nathan, 1998.

препусти претеривању. Када пригушена и прибрана сила приче ненадано бризне, то бива праћено незаустављивошћу стила. Балзакова реченица неретко је догађај. У многим случајевима неочекиван, јер прибегава свим чиниоцима, било то постизање звука, геометризација тела, свесно подвлачење дисхармоније (што, према овом истраживању, остаје главно обележје Балзаковог стила).

Успостављајући, као и многи, *свој* однос према Балзаку, његовим се писмом позабавио и Мишел Битор, у својим тротомним *Импровизацијама о Балзаку*.[34] И сам романописац, донекле подстакнут начелним ставом Ремона Русела, предлаже да се у Балзаковом случају примени одређена *уметност читања*. Битор посебно истиче значај редоследа при ишчитавању чинилаца *Људске комедије*. Зависно од тога да ли се поједина дела узајамно примакну или удаље, она имају сасвим различита заједничка подручја, тако да се не уклапају на исти начин. Брижљивост са којом Балзак повезује и пермутује своје романе показатељ је његове тежње да читаоца не веже за једно, првобитно значење. У разговору са Аленом Николасом за *L'Humanité*, Битор разјашњава своје поимање приступа Балзаку и *Људској комедији*. Предлаже њено читање у целости, свестан, међутим, да је то готово немогуће (са своје стране, и Шоле набраја низ разлога да нам Балзака ваља читати, *читавог*). По Битору, упркос његовом обиму, реч је о делу које све више открива своју недовршеност. Праћење читавог тока радње постаје претешко и за „балзакологе", јер ниједан распоред читања теоријски није ваљан. Задуго је, у прошлости, предност давана великим романима, да би потом у моду ушли они „кратки".

Треће столеће Балзаково има задатак да подробно истражи читаве три хиљаде страница недовољно познатих Балзакових рукописа, не рачунајући обимну преписку, позоришне комаде и ране романе. Не само што су ови списи од значаја за нова сагледавања познатих књижевних чинилаца из Балзаковог опуса, него — како по мишљењу неких трагалаца за мање познатим Балзаком овај завређује стално преиспитивање — никако се не сме дозволити његова беатификација и петрификација.[35] Чињеница да постоји и *други* Балзак не нарушава његову величину. Ролан Шоле уверен је да Балзака морамо ослободити наметнутих му стега, утолико пре што свеобухватно-

---

[34] Michel Butor, *Improvisations sur Balzac* (t. I — *Le Marchand et génie*, t. II — *Paris à vol d'archange*, t. III — *Scéenes de la vie féminine*), Editions de la Différence, 1999. Реч је о студији на преко хиљаду страница произишлој из његових предавања одржаних у Женеви између 1979. и 1990. године.

[35] Roland Chollet, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, изд. Klincksieck, 1983; поновљено издање Champion-Slatkine, 1999.

шћу свога дела он не припада само деветнаестом столећу, чак ни само нашем. Без обзира на сву монументалност (што је и њена главна бољка) *Људске комедије*, Балзаково се стваралаштво мора посматрати и из угла тих трију хиљада страница, олако названих „разним".[36] Пада у очи да се у својим новинским написима[37] Балзак бавио крупним питањима свога времена, али и свога заната. Остаје запажено његово писмо од 1. новембра 1834, објављено у *Парискоj ревији*, а упућено „француским писцима XIX века", у коме све књижевнике и, шире, све уметнике, све *трудбенике* мисли, позива да се уједине како би бранили своје интелектуално право и своје материјалне интересе, кличући пред лицем света да се то не може раздвајати. Не само што је садржај ове поруке био подлога за стварање Друштва књижевника, него се Балзак у још неким написима борио за књижевну својину. Тако је наступио и у *Парискоj хроници* 30. октобра 1836, а на то ће се вратити и у једној *Белешци упућеноj господи посланицима* године 1841.[38]

Поред ових проучавања, задатак критичара XXI века, како сматра Роже Пјеро, и не само он, биће да развију генетичка издања сваког романа, како би се боље сагледао читав развојни ток, од првог рукописа до сукцесивних исправки и пробних отисака допуњаваних пишчевом руком. (Иза Балзака није остало много концепата,[39] али је сачуван велики број одбачених почетака.)

Савремена критика све теже одолева искушењу да Балзака узме за изумитеља хипертекста. С обзиром на то да је његово дело веома податно интерактивном прилазу, а да, како претпоставља Изабел Турније, готово нико не чита Балзака у целости већ „нешто од Балзака", сходно школским програмима или успутној знатижељи, сада, благодарећи новим техничким мо-

---

[36] Ти ће текстови испунити читава два тома „Плејадиног" издања (два прва већ су објављена, 1990. и 1996. године), уз 1.000 страница позоришних комада и 2.000 такозваних младалачких (раних) романа, 6.000 страница преписке са госпођом Ханском. У оквиру ових страница нашли су се и недовршени *Први огледи*, као и неки романи и приче у назнакама.

[37] У раздобљима када се као романописац оглушивао, између 1824. и 1828, а некада и напоредо са исписивањем великих романа, Балзак је деловао као публициста, новинар, политички писац. Постоји уверење да је као новинар Балзак исто тако велики као и књижевни стваралац, чак је повремено и читаве странице преузимао из сопствених новинских чланака (Шоле).

[38] По Биторовом мишљењу, Балзаково новинско дело следи његове званичне ставове, у складу са легитимистичким политичким убеђењима.

[39] И у овом случају је знатно мање реч о исправкама, више о допунама и проширивањима. Балзак глача и уређује стил, али творац преиначује и основна обележја ликова. Балзаков рад на тексту, по многим мишљењима, могао би се упоредити с Прустовим, да је овај потоњи износио пред јавност више издања истог текста.

гућностима, постаје изводљиво да се балзаковски текст поима и обради као хипертекст. „Сваки део текста, лик, место, реч, ситуација виртуелни је одјек неког другог, или других, симетричних, синонимних, збирних, који одјекује *са стране*, на неком месту великога текста *Људске комедије*. Код Балзака све делује у паровима или задире у неку парадигму. Попут прозора на екрану, преклопљених али малко одигнутих и видљивих, који наизменично избијају у први план, по команди, једно име скрива једну причу, једна прича упућује на неку другу, једно исходиште на неко још старије, једна тајна на другу, боље чувану, једна сцена усмерава на другу, једно место отвара одређени лик, и обратно. Текст често указује на те мреже (поткрепљене уопштавајућим аксиомама и семантичким чворовима), постулиране логиком једне поетике" (Isabelle Tournier, *Balzac-hypertexte*). Стигло се и до уверења да је Балзак банка података из које свако може да слаже сопствену мрежу повезаних фикција. У *Људској комедији* сваки редослед појединачних читања, субјективног, има своју ваљаност. Текст управља сопственим програмирањем, али дозвољава сваку примену. Кључ овог распореда налази се у проналаску враћања ликова (кружни ток дела), што је уобличено још 1834. а јавно обелодањено и озваничено као новина марта 1835. са *Чича Горијем* (и његова двадесет три лика у повраћају).

Поново се на видело износи (Битор) и политичка мисао Балзакова, његова заокупљеност враћањем на почетак Историје, недоумицом како је (и да ли је) могуће људски род, препуштен законима олакости и занемаривању способности воље, поново привести законима утопије и љубави.[40]

На данашњем ступњу освајања Балзака ваљаним остаје закључак који се наметао још од пишчевих почетака, а који је, пре читавог века, сажето исказао Думик: „Балзакови су романи врло згуснути и неретко заморни за читање. ... Стил му је уз то затрпан појединостима, тежак, гуши. Исход, међутим, има неоспорну снагу."[41]

---

[40] Иначе, по Балзаку, љубав и уметност у суштинској су спрези: „Љубав није само осећање, она је и уметност" — у *Трагању за апсолутним* (*La Recherche de l'absolu*).

[41] То обиље појединости неицрпно је и незаобилазно врело података о читавом једном времену, из којег су црпли не само књижевни стваоци и историчари него и научници најразличитијих опредељења. (Лукач је, на пример, посегао за овим стваоцем да би, само на основу описа одеће Балзакових јунака, покушао да поткрепи своја уверења у вези са социјалним или социјалистичким реализмом.)

У трећи свој век улази Балзак као стваралац који је, уз самосвојно поимање израза, тежио ороћавању науке и уметности, укидању хронологије, који је, домишљато проводећи јунаке из романа у роман, увео слободу у одабирању редоследа читања уз садејство читаоца (у чему је зачетник романа са ослобођеним, вишестраним токовима излагања — које наше време покушава себи да припише), који је без зазора применио „извртање" људске душе. Као трудбеник који је на сопственим плећима носио целокупно *ūроизвођење* књиге и био критичар и тумач оствареног, као оснивач Друштва књижевника и први борац за заштиту ауторског права, као зачетник романа у наставцима и новинског подлистка, који је изумео „науку о ситницама" и покренуо науку о друштву, Балзак, творац „медиократије", остаје модеран и по својој „сценаричности", али, посебице, по научној разради, вођеној „писањем и страшћу", уметничких захвата. У потпуној симбиози уметничко-стваралачког и биолошко-психичког бића (љубав према Ханској излила се непосредно у стваралачки чин; са самртничке постеље писац призива лекара из својих књига), Балзак се тек на своме измаку из уметничке маште враћа у стварност.

И једна и друга помогле су му да промени књижевност, при чему је ова мењала њега — сагласни су претражиоци балзаковских чињеница.

НИКОЛ МОЗЕ

КРИТИКА О БАЛЗАКУ: ЦИЉЕВИ И ОРУЂА

Ако се занемаре неке жилаве отрцаности, Балзаков свет није ни мрачан ни догматичан: „голицава" жица, еротско-подругљивог надахнућа, протеже се читавим његовим делом. И пре Селина, показао је Балзак да се досадне ствари могу приповедати на начин који то није, а, као добар романтичар, знао је и да је лепоту могуће саздавати од ружног. Балзаковски роман задивљујуће трепери на супротстављању безначајности или туробности онога што се приповеда и узношења тона и ритма. Само, некада није лако другима пренети сопствено уживање и задивљеност и одржати живим, кроз нараштаје и нараштаје, тај танани дијалог какав је читање. Критика о Балзаку, која је пуних сто педесет година показивала изузетну будност, срећна је што иза себе има дугу традицију. Њена је улога данас да користи ризницу претходно освојеног како би постављала нова питања или у нови израз претакала она старија, попут питања о Балзаковом односу према новцу, према телу или према времену.

Као што је златно правило читања суочавање са написаним пре него што се од аутора затражи да положи рачуне, превасходност критике је у томе да одржи и ако је могућно да убрза ритам поновљених издања, како оних цепних тако и целовитих. „Плејадино" издање Балзака достигло је до данас четрнаест томова: *Људска комедија* (*La Comédie humaine*), *Голицаве приче* (*Les Contes drolatiques*), *Дела разна* (*Oeuvres diverses*). Реч је о драгоценој алатки за рад, заснованој ипак, кад је о *Људској комедији* реч, на одређеном уређивачком одбиру који није растерећен лоших страна. Изабрани изворник познат је под именом „Исправљени Фирн", што подразумева верно ослањање на лични Балзаков примерак са исправкама унетим његовом руком. Сам поступак укључивања исправки, међутим,

обуставила је болест и смрт и никада није добио ауторову дозволу за штампање. С друге стране, посебност Балзаковог остварења је у томе што је прошло пут непрекидног развоја, при чему је свако ново издање за писца била прилика за прерађивање написаног. „Плејадини" стручњаци, под руководством Пјер-Жоржа Кастекса, толико су дотичне тешкоће били свесни да су се прихватили напорног задатка да понуде одређени избор варијанти у коме је уочљив напор да се сваки исказ у рукопису, преко бескрајних прелазних дорађивања облика, прати све до „исправљеног Фирна". Истини за вољу, у оваквој примени принуде су такве да тај критички апарат, ма ког обима био, није лак за спровођење. Решење ваља потражити у оквиру електронског издања, које се може развијати до у бескрај и које даје предност могућности противстављања текстова каква до тада нису биле изводљива изван нарочито опремљених библиотека. Једно *Слагање* (*Concordance*) свеколике лексичке грађе у *Људској комедији*, благодарећи сарадњи Казуа Кирију и Етјена Бринеа, већ, преко Интернета, стоји истраживачима на располагању. Постоји, између осталог, и једно издање (у доброј мери недорађено) *Људске комедије* на CD rom-у, сврстано под Књижевност. Под окриљем Међународне групе за истраживање Балзака (Groupe International de Recherches Balzaciennes — GIRB), два пројекта за CD rom тренутно су у поступку, под научничким надзором Клода Дишеа, Изабеле Турније, Ерика Бордаа и мојим личним: један ће се у издању Академије појавити 1999, а други код „Шампиона", у колекцији „Corpus", године 2000. И један и други за основни текст узимају изворно, такозвано „Фирново издање" *Људске комедије*, једино које је изишло за Балзакова живота. Први пројекат, који ће омогућити како читање из разноде, тако и она научна или педагошка, пружа целовити текст *Људске комедије* (уважавајући ортографију и графије из тога времена), употпуњен богатом иконографијом и веома замашном документацијом: прирећивање је такво да упућује на „правце" читања, доноси белешку о сваком роману или причи (у четири дела, од којих један доноси историјат текста), илустроване хронологије, ауторову биографију, веома опсежну библиографију, разврстану и протумачену, посебне одељке за школске намене, итд. Други пројекат обраћа се претежно истраживачима: реч је о текстуалној основи која обухвата у временским размацима, кроз два-три навраћања, све Балзакове списе, оне штампане и оне рукописне. Први CD rom из тога „Корпуса" пружиће у текстуалном облику изворник издања Фирн *Људске комедије* као потпуно истоветан, укључујући и пагинацију, *Смешне приче*, позориште, романе из младих дана, предговоре, једно до два пост-

хумна издања и, за сваки роман или причу, прво или више раних издања, уз то и издање princeps и оно потоње за пишчева живота. И најзад, основна издавачка двоумица решена је репродуковањем у облику слике, што ће рећи у виду факсимила, „исправљеног Фирна", са могућношћу противстављања текстова напоредо на екрану, за сваку страницу понаособ. Само се по себи разуме да нам намера није да понудимо замену за књигу, него да ову употпунимо и оживимо изналажењем нових начина читања. Ту су укључена основна документа за развијање генетичких проучавања, или нове стилистичке критике, као стилистике исказа. Критика у целини узев, која себе сматра позваном да заплови тим текстом-лавиринтом, на тај начин може само бити темељно обновљена.

Да ли је Балзак „модеран"? Није толико по садржају прича које приповеда, које припадају његовом времену, али уистину јесте по логици целовите те сложености која се у виду клице налази у његову начину излагања. У једном стожерном чланку из његова првог *Зборника* (*Répertoire*) — *Балзак и стварност*, Мишел Битор је међу првима истакао да *Људска комедија* образује целину са вишеструким прилазима, „врсту романескног покретног тела". У ствари, од катедрале до таписерије и мозаика, непребројиве су метафоре којима се сам Балзак служио да би указао на *Људску комедију*. Почев од 1829. балзаковска машина радила је пуном паром, при чему је сваки спис изнедравао још један или неколико других, некако у виду изданака или клијања. Платно ткано почев од *Чича Горија*, поступком „ликова што се поново помаљају" пружа јасну слику тога уређеног склопа разврставања коцкица кроз понављање са варијантама, варијацијама и преокретањима. Вотрен у лику Лисјена де Рибанпреа понавља покушај завођења који је претходно одбацио Ежен де Растињак, и сам пореклом из Ангулема. Хијерархије овде бивају пољуљане — средишњи лик из једног дела може на другом месту бити гурнут у неки запећак — а супротности релативизоване: „провинцијалцу у Паризу" представљају противтежу „Парижани у провинцији", попут Бјаншона и Лустоа у *Музи округа* (*La Muse du département*). У романима из четрдесетих година, војвоткиње се вуцарају а грађани се шепуре са све већим самопоуздањем: под Лујом-Филипом, Француска је прешла од једне госпође Де Бозеан до простака Бовизажа. Реч је о ономастичком потомству, о колико иронично, лепе Никол де Бопертуис, љубазнице Луја XI, из *Голицавих прича*. Стварање код Балзака бујно је размножавање деобом ћелија.

Ма која врста анализе да се усвоји, увек је неопходно да се Балзаков текст врати историји, не само сопственој повести

него и повести његова времена. Безмало сви романи који су почев од 1842. сабрани у *Људску комедију* написани су и објављени после 1830. Човек опозиције, Балзак је под рестаурацијом био либерал, а под јулском монархијом, бар од 1832, легитимиста. Насликао је рушење једног света бившег, за чијом чврстином, једноставношћу и прозрачношћу жали, и успостављање једног друштва непробојног и неискреног чију глупост, ругобу и неправедност проказује. Никад, међутим, не пише он романе с тезом. Као романописца, та страшна историјска мутација напајала је и удесетостручила његову стваралачку моћ. Отуда је за њега револуција из 1830. имала улогу окидача. Јер, изгон Шарла IX који се укрцава у Шербуру, а што се тако често помиње у *Људској комедији*, ставио је завршну тачку на покушај васпостављања старог поретка (l'Ancien Régime). Онако као што неки роман добија свој пуни смисао тек са расплетом, тај је пораз указивао на то да је нова грађанска власт иреверзибилна. Мртви не васкрсавају, чак ни када им пође за руком да се дигну из гроба, као у *Пуковнику Шаберу* (*Le Colonel Chabert*). Објављен октобра 1830. у *Парискоj ревији* (*Revue de Paris*), *Чудотворни напитак за дуговечност* (*L'Elixir de longue vie*) спада у политичко штиво, са зачуђујућом подударношћу између личне повести и повести у строгом смислу имајући у виду да 1829. године умире Балзаков отац. Тако *Људска комедија* бива повест у садашњем времену једног света узетог у страхотама и вихорима његовог тешког порађања. Од самог почетка, тај свет наликује пространој коцкарници-јазбини. На самом почетку *Шагринске коже* (*La Peau de chagrin*), првог романа написаног и објављеног после 1830, Рафаел де Валантен 1831. године победоносно ступа на позорницу романа предајући шешир на гардероби. Он је наг. Скаска о кожи која се неумитно скупља, сажимајући време, управо казује истовременост живота и смрти. Не спадајући у оне што верују у напредак, Балзак пред собом затвара врата будућности. Пошто су врата минулости исто тако забрављена, драматизује се и згушњава садашњост, тим скупљањем у неку руку стварнија. Балзаков је свет свет једне радикалне иманенције, укључујући и онај из најмистичкијих написа. Чак и са горње стране није могуће умаћи. Тако писац и његови ликови, затомљени у једно ограничено подручје попут оперативног поља, бивају осуђени на истраживање простора који их окружује: *hic et nunc*. У исти мах теже да претурају, урањајући у царство скривених узрочника, по помичним преградама и спаваћим собама, па и по одводним каналима и кантама за отпатке. Подземни један свет, грађен слој по слој, служи као постоље призорима на површини, дајући им смисао и изражајност. Вештина романописца је у томе да

садашњости прида сву њену сочност, упркос осредњости бића и ствари. Интереси романописца у противречности су са идеолошким опредељењима грађанина. С тог становишта, не може се упражњавати поступак плуридисциплинарних читања, каткада, у редовима књижевника и историчара, називаних „социокритичким", који противстављају различита приказивања једног друштва које у дотичном тренутку управо изумева не само капитализам него и демократију и атеизам, не говорећи о из корена новом односњу према времену и простору. Друштва у коме су односи мушкараца и жена уздрмани баш као и друштвене класе. Феминистичка критика, коју, између осталих, у балзаковском контексту заступа књига Катерине Неши о *Физиологији брака* (*Physiologie du mariage*), прокрчила је приступ том пољу проучавања. А ипак, питање о разлици полова не може се изразити и поткрепити доказима одвојено од једне уопштеније проблематике, која уводи и неке чиниоце из теорије психоанализе и која свеобухвата и питање филијације, препорода нараштаја и индивидуалног идентитета на почетку XIX столећа.

Па онда, можемо се упитати ко је био Балзак. Кушнуо је час да се са фиктивних или новинских написа пређе на епистоларно дело чију је грађу стрпљиво сакупио и приредио Роже Пјеро. Мало-помало исцртава се лик једног човека који је и сам у трагању за идентитетом, чија се лична повест одвијала у ритму политичких ломова: царство, рестаурација, јулска монархија, револуција из 1848. На личном пољу, овај писац изронио је из окриља једне породице у којој је страст преовлађивала над нежношћу, на коју је често био киван, које се каткада и стидео, али које се никада није одрекао. На одређени начин, био је више „Балзак" него ико од њих. Као што његов отац није желео да остане сељак, тако је и он испољио синовљевску непослушност онога дана када је одбио позив адвокатског писара који је по Бернару-Франсоау био као створен за њега. Опонашао је оца и када је уживао у грађењу кула у ваздуху. Као и његов брат и његови зетови, поред књижевног рада, збрајао је поразе и изјаловљене намере. Многобројна су сведочења о његовој настраности. Сви чланови његове породице прижељкивали су издизање на друштвеној лествици, он је у томе отишао још даље, стремећи слави. И досегао ју је, ипак, док су остали таворили, и то кроз писање, своје једино занимање, без других потпора или принадлежности. Једини његов покушај изван писања, али не и изван литературе, између 1825. и 1828, везан је за издавачка и штампарска предузећа, која су изложена распродаји услед финансијских неуспеха, али која су му ваљала занатског искуства које је романописац у ње-

му умео да искористи. Враћање на књижевно стваралаштво године 1828. било је коначно, а за њега је то било и враћање на стварност, у чему није био незнатан ни удео уживања. Из те помаме писања произвео је за непуних двадесет година сва дела из *Људске комедије*. Тако, ма како се чинило другачије, опредељивање за књижевно стварање било је за Балзака разложан избор, јер је то било једино подручје на коме је могао да размахне једну уобразиљу која би иначе по њега била погубна, као и да учини плодном, усмеравајући је без расипања, преобилност своје енергије: обрнуто од потреса на берзи о којима прича у својим романима. За дело му, ако не и за живот, његово управљање стварима било је запажено делотворно, како у равни књижевног стварања које испитује, пописује, истражује, тако и на ступњу објављивања. Није ли романописац, на концу, превасходно неко ко кроз бескрајну спиралу, правећи скокове из књиге у књигу, својим потписом тврди и потврђује самосвојност себе као писца, до вртоглавице се при том играјући позајмљеним идентитетима?

Превела с француског
Оливера Милићевић

БРАНКО ПОПОВИЋ

БЕЋКОВИЋЕВА ПОЕЗИЈА КАО ИГРА БЕЗ (ПОЕТИЧКИХ) ГРАНИЦА

1. *Изворишта народске речитости*

Када би ваљало издвојити једно од најбитнијих својстава Бећковићеве поезије, оно чиме је више неголи поезија других наших савремених песника допринела развоју српског песништва, рекао бих ово: Бећковићева је поезија — у српском језику — *проширила* до неслућених граница саму *области поетског* мишљења и казивања!

Којим се трагом запутио Матија да би проширио видике својој поезији? Вуковским трагом! (И с вуковским учинком!) Направио је неочекивани *обрт* — вратио се изворима „дивље мисли", матерњој мелодији народске домишљатости и речитости, „резерватима" нетакнутог језичког памћења у родном забрђу својих предака, Ровцима.

Док је још цветала мода европеизације нашег песничког говора, Матија — као својевремено Вук Караџић — окреће леђа говоранцијама учене туђинштине, тим хибридима европске реторике и српске метрике. Пошто је и сâм прошао „преводну" школу европске поезије и њену помодну поетику, није било бојазни да ће новом, егзотичном стазом заглавити у фолклорну патетику и „приземну оптику". Луцидност Бећковићевог песничког ума — првенствено иронична дистанца — квалификовала га је и за делотворан рад у археологији језичких драгуља „дивље мисли".*

---

* Као што су сликарство и вајарство наивних стекли статус цењене уметности, тако је — Бећковићевом заслугом и у његовој обради — наша песничка наива стекла признато естетско достојанство.

Разуме се, Матија се није одрекао стандардног језика да би га заменио неутрошеном енергијом дијалекатског говора. Штавише, он укршта оба говорна типа, поетски ангажујући сва делотворна лица српског језичког тела.

Да би се илустровала два опречна става о опсегу функционализације језика у поезији, тј. да би се истакла разлика између песништва које се држи уске, нормиране језичке стазе и свеколиког „беспућа" зреле Бећковићеве поезије — нека послужи ова анегдота:

Неки хришћански мисионар у Африци приговара поглавици племена што се његови племеници на јавним местима крећу наги. Зачуђен приговором, поглавица упита мисионара: „А, зашто сте ви наги око уста и очију?" „Па, то ми је лице", одговори мисионар. „Е, видите, господине" — победнички одбруси поглавица — „нама је лице *йосвуда*!"

Дакле, и лице Бећковићеве поезије простире се *целим шелом срйскоī īоворноī језика*: како контролисаним „саобраћајницама" стандардног језика, тако и преко (дијалекатских) међâ *Вука манишоīа*.

Као грађанин и као песник, Бећковић је стасавао кад су тек протутњеле две напоредне, *фушуристички* усмерене револуције — поетичка и идеолошка. Једни поетички иноватори управо су се називали — футуристи, други — надреалисти; трећи још трају — сигналисти. Као и идеолошки револуционари — и поетички превратници негирали су традицију. Са гледишта те футуристичке поетичко-идеолошке школе мишљења, Бећковић је био „ретроградни револуционар". И он је тражио *раскид*, али не са „презреном прошлошћу", него управо са протежираним футуристичким утопијама. Револтиран репресивношћу идеолошко-поетичких утопија, Бећковић се враћа (у народном памћењу архивираним) архајским вредностима наивног мишљења и казивања.

И у магичној режији великог песника рађа се готово алхемичарски парадокс: од рудимената старинске наиве твори се новинама препорођена поезија! Зато се тај велики песнички обрт и тај невиђени уметнички учинак с правом може звати вуковским преокретом у нашем песништву. Ова извориштâ народске речитости могао је открити и у обновљену поезију прекодирати само језички опсенар — Матија Бећковић! Он је монах у храму српског језика. За њега је језик што и биће човеково. Као да сваким трептајем стиха каже: говорим — дакле, постојим. И достојанствено постојим само кроз игре ослобођеног поетског духа. Стога је разложно свако излагање о његовој поезији почети и завршити указивањем на Матијино схватање и употребу језика као прворазредног националног блага.

2. *Усменост Бећковићеве поезије*

Већ првим својим песничким стиховима Бећковић се представио уметником велике реторичке енергије, живе и оригиналне имагинације, продорне и оштроумне интелигенције. У својој прекретничкој, зрелој песничкој фази, он је све те даровитости само пренео на други језички, просторни и временски план и проговорио сасвим новим поетским идиомом.

Тај прелаз (у зрелу песничку фазу) није био случајан.

На теоријском хоризонту — захваљујући Т. С. Елиоту, на европском плану, и Миодрагу Павловићу код нас — поставио се проблем односа према *традицији*. (Павловић је говорио: „Мислим да је 'прајезик' само симбол онога што песник тражи.") Модерна се поезија морала рађати укрштањем *давнашњег и данашњег*. Обнова поетског говора могућа је реинтерпретацијом песничке традиције. С једне стране, то је значило ослањање на митске матрице мишљења, али и повратак живој говорној речи. Усмености. Писани говор — као вештачки производ из стаклене баште пишчеве радионице — клишетирао се, изгубио природност, свежину, гипкост новине и драж невиности. Излизала се писана реч. Свежину је требало тражити у ненатруњеним оазама племенског говора.

Али тражење ослонацâ, коренâ, континуитетâ — у време кад се идеолошком присилом кидао сваки континуитет „са мрачном прошлошћу" — била је песничка самоодбрана и антиидеолошко самоутемељење. Одбрана од квазиноваторске идеологије и самоутемељење у свежинама завичајне, архајске речи.

Бећковић се побунио и против сопствене реторичке поетике и еротске патетике. Тај раскид је најављивао стиховима: „Доста је било римованих стихова / упрљајмо се речима као деца трешњама!"

Бећковићева је била привилегија што је још у свежем сећању носио две дражи завичајних трешања и све тајновитости завичајних говора и предања. У најпресуднијој фази свог говорног развоја — од друге до десете године — Бећковић је упијао особености ровачког архајског наречја. Тек је у фази своје песничке побуне схватио да је већ у детињству савладао један митским обиљем засићен језик. Ровачке планине штитиле су ту језичку оазу од иновацијских наноса варошких говоранција. За разлику од урбаних песника, који су из класичне лектире морали посуђивати митске „зачине" својој модерној поетици, Бећковић је код куће нашао ненатруњен митски целац. Ровачко село Веље Дубоко постало је, обиљем језичке археологије, његов Лепенски вир! Било је то село „за песму

створено". Какву — песму? Неки епигон би загртао наслаге епске хероике. Иако је поштовао витештвом засићену гуслар-ску поезију, није, разуме се, хтео робовати том старинском клишеу, особито не кад је већ одлучио да напусти и помодни неосимболистички канон. И сваки спутавајући канон. Уосталом, епска хероика је потрошила безмало све драгоцености тог свечаног, јавног дискурса. Бећковић је тражио нетакнуте бисере говорне свакодневице. Усменом употребом избрушене лексичке, идиоматске и стилске говорне јединице. Па и те говорне драгуље спрезао је у очуђујућим, необичним говорним ситуацијама, претежно приватне комуникације: тајни дискурс и дискурс тајни.

И Бећковић говори слично Његошу: „из главе цијелог народа". Међутим, зрела Бећковићева поезија рађа се укрштањем идеја. У истој творачкој личности назиру се: иронични Његош, сатирични Вук Караџић, хуморни Марко Миљанов, подсмешљиви Филип Вишњић. И, наравно, робусни, енергични, инвентивни, амбициозни, проницљиви, подругљиви, стваралац дозреле песничке мудрости — млади Бећковић!

Поезија је увек била дијалекат стандардног језика.

Бећковићева поезија (из књига *Рече ми један чоек, Међа Вука Манитоға* и *Кажа*) — јесте дијалекат тог дијалекта.

Усмена реч његове „племенске" поезије не само што је очувана ризница народског памћења него је и поуздани израз обнажене егзистенције; слика сиротињског света који несигурно и сасвим оскудно животарење покрива изливима језичких богатстава.

Испитујући језички јаз између пресократоваца и Платона, Ерик А. Хавелок је (у књизи: *Муза учи да пише**) запазио да је све што је за поезију битно — ритмичка организованост, поновљивост — настало у усменој фази језичке културе. То је помагало памтљивости и преносивости важних информација од једне до друге генерације колектива. Записивањем су се *фиксирала* изражајна средства, па су се губила важна језичка својства: спонтаност, покретљивост, способност за импровизације и брзо реаговање. Да би повратили та преимућства (првенствено гипкост, покретљивост и природност) песници су се и у нашем времену враћали — за освежење — усмености.

Бећковић је преимућства усмености понео из детињства. Ако се песма чији су корени у усмености још и гласно говори колективу, тиме се додатно обогаћује њено изражајно преимућство. Песник тада говори истовремено кроз три здружена информацијска канала: речју, интонацијом и гестикулацијом.

---

* Ерик А. Хавелок, *Муза учи да пише*, „Светови", Нови Сад 1991.

Истраживања су показала да слушалац више верује говору тела, него интонацији, а више интонацији него речима. *Слушалац* је, дакле, у великој предности над *читаоцем* поезије. Особито оне поезије — каква је Бећковићева — која настаје из модела усменог комуницирања. Из свега реченог разумљиво је што говорењем своје поезије Бећковић толико фасцинира своје слушаоце. Присетимо се опет анегдоте: *говорно тело* ове поезије има *лице посвуда*.

Но вратимо се укрштају модерног и традиционалног у поезији нашег времена. Парадокс је модерне поезије што се тежећи *новом* мора дотицати *прастарог*, делимично се обликовати према узорима митског говора. Истовремено она мора говорити зебњама и упитаностима свог и долазећег времена. Поезија — како рекосмо — живи од помешаних енергија *данашњег* и *давнашњег*. Наличи биљци која надземну енергију Сунца спаја и оплођује с подземном, од искона похрањеном енергијом.

И модерна Бећковићева поезија обнавља драгоцене архајске гласове нашег сећања и мишљења, певања и плакања, сневања и смејања, очајничког држања за сламке опстанка. Својим тако препознатљивим посебностима Бећковићева поезија представља изузетно драгоцен допринос српском песништву. Она је, како је с правом речено — посебно поглавље савремене српске поезије.

3. *Неспутане говорне игре или пут ка „прајезику"*

Себом у дијалекатско говорно подручје Бећковић није понео (за „пресађивање") уређене моделе савремене урбане поезије. Више неголи пуким „превођењем" песникових замисли у дијалекатско рухо, нови тип поезије рађа се из саме структуре наивне свести говорникâ, из њиховог спонтаног „разговорног стила". Поетски субјект је тек памтљиви сведок наивних исповести, „притајени бележник" њихових тајни. Иако знамо да је „бележник" мајсторски режирао исповести и исказе, наше их чуђење прима као аутентичну еманацију неуке свести.

Ти изливи неуке рустикалне свести — које ми условно назвасмо *исповестима* — не личе ни обликом нити (сасвим) смислом ономе што смо навикли да зовемо *песмом*. Ако формално и немају сва обележја песме, тип наше реакције, суштина нашег читалачког чуђења, истоветни су као при рецепцији изворне поезије. А што се имена песама-исповести тиче, можда је сâм Бећковић, насловом своје књиге — *Кажа*, нашао најпо-

десније име већини својих поетских творевина овога типа. Иако се овакав облик „поетског разговарања" ближи каткад прозном изразу, то не умањује естетску носивост (поетске) информације. Мања артифицијелност прозне фразе увећава аутентичност наивне „каже", повећава њену зачудност.

Песник („бележник") не узима само крајњи, довршени облик наивног исказа. Он гдекад прати „клијање" исказа. Готово сценично приказује његово ницање, па затим преливање из *неказаног* у *наговештено*. Та магија израстања наговештеног смисла из крхотина немуштог говора прераста у засебно вербално чудо. Није ли управо то бар сенка „прајезика" који Миодраг Павловић узима као симбол онога што сваки модерни песник тражи својом уметничком авантуром? Идеалу тог „прајезика" Бећковић се приближио аутентичније од других наших песника.

Пратећи „дивљу мисао" од муцавих ембриоталних корена до сублимне народске мудрости, од шкртих реплика до распојасаних говорних играрија, њену јавну и притајену реч; затим готово све регистре наивних дискурса (озбиљни, патетички и трагични; хуморни, иронични и сатирични) — Бећковић је прозрео и запосео безмало све видове, функције и моћи ове својеврсне племенске говорне библије. Засипа нас обиљем неслућене вербалне егзотике, активира *чудности* као говорној егзотици прирођену естетичку категорију.

Бећковићев приступ митским траговима матерње мелодије супротан је Настасијевићевом. Обојица делимице преиначују затечене говорне „фосиле". Настасијевић — као творци пословица — сабија и стеже. Бећковић — као домишљати народни певачи и забављачи — развија и протеже. (Говорећи у терминима нуклеарне енергије: Момчило црпе песничку енергију фузијом, сабијањем атома; Бећковић — фисијом, распршивањем атома.) Настасијевић из „суве дреновине" цеди бисерне капи поезије. (Могуће да је његов стих „Лове а уловљени" настао преиначењем народне досетке — „Риба рибу, рибар обадвије".) Бећковић се користи више бујношћу неголи оскудностима језика. Узима и капи „суве дреновине", али, више од тога, поиграва се слаповима и водопадима језичких бујица; не устручавајући се да тако производи и подстиче праве језичке баханалије, карневалске говорне играрије, којима је, гдекад, крајњи смисао управо у *радостима саме говорне игре*. Нуклеус Бећковићеве *Каже* потиче из једне парадоксалне народне причице о врачари која је позвана да лечи онога који јој је дао квазинаук за „исцељитељски" занат. Кад „учитељ" сазна да исцељитељка не зна ништа више од лажне поуке коју јој је сам дао, насмеје се и од тога му прсне чир у грлу, те се, доиста,

излечи! Тако се, игром (магичних) случајности, тобожња тајна претвара у истинску! Парадоксални „случај комедијант" омогућава да вражји мелем делује као да је божји, да се, до непрепознатљивости, помешају ђаволске чини и божанске суђаје. Поезија *Каже* добрим делом се темељи на варничењу парадоксалних контраста: демонског и сакралног, комичног са трагичним и трагикомичним. Дакле, Бећковић *шири*, имагинацијом *„расцветава"* полазну *кажу*; из једне се рађа друга, из друге трећа — и наговештеним згодама никад краја. По том систему *увишестручавања* „клијањем", добија се: „Кажа. Кажина кажа. Кажине каже кажа." У ироничној поеми *Терађемо се још* поступак варирања „истог", „ћерања" једне језичке згоде другом, тежи неисцрпности, тежи „*игри* без граница"!

4. *Песничка слобода — „диверзивно" разара стандарде*

И пре Дучића, а нарочито после њега, језик поезије био је *изабрани језик*, и, истовремено, *језик изабраних*. Отмени израз — отменог друштва. Идеолошка револуција „склонила" је отмену класу, али није стигла да довољно „пољуља" отменост песничког говора. Међутим, пошто је ослобођеност говора услов аутентичне поезије, песништво је само стресло рухо грађанске парадности. После студентске побуне 1968, анархоидно се мења и младалачки концепт Бећковићеве поезије. Али неочекиваним смером: од урбаних финоћа ка рустикалној „дивљини". У „резерватима" сеоских зановетања песник се могао, уживајући, „прљати речима као деца трешњама"! Тим радикалним заокретом — разорио је одједном неколико норми (стандардâ) „отменог" песништва. Ево шта мења и како:

а) скреће ка *дијалекту* и укршта га са стандардним језиком;

б) замењује стандарде писаног говора — *усменим*;

в) прожима лирско, епско и драмско казивање (те нарушава *поетичке норме* сва три засебна књижевна рода);

г) напушта строгу *метричку* и *строфичку* уређеност песама;

д) прожима функционалне *стилове* (укршта разговорни са поетским, узвишени са профаним; реторски и јавни говор са интимним и тајним);

ђ) најзад, честом употребом *парадокса* — нарушава „логичке" стандарде излагања (по моделу приче о Богу: „Воли биг да га нема, / па да дође, / но да га има, / па да не долази!").

За разлику од других песника, чешће уводи *иронијски* подтекст, а *игривост* уздиже међу функционалније естетске чиниоце песме.

Све ове промене водиле су *прозаизацији* и *дијалогизацији* песничке реченице, чиме се и *поетички стандард песме* толико изменио да се крајњи учинак (такве поетске „каже") само условно може звати — песмом. Дакле, пољуљан је и сам појам (стандард) песме!

За читаоца који истински ужива у зачудностима Бећковићевих песничких творевина није битно што драгуљима његових „древних новитета" критика још није нашла прикладно име. Уосталом, треба ли под исто име „сабијати" толико обиље поетских различитости?

Ако се нису смели мењати стандарди државе, мењали су се стандарди песничке реченице. У друштву „званичног оптимизма" (друштву озареном „срећном будућношћу"), песници су пре Бећковића освојили право на *сету*. Затим, следећи стратегију (индиректних) „обилазница" стварности, (иначе имманентну песничком говору), песници су, иза неке алузије, могли „циљати" на васколики несавршени свет само да поштеде важне савременике. Према званичним налазима, будућност је већ била освојена. Прошлост — није. Поред већ речених разлога, Бећковић се окренуо прошлости да би тек тамо могао, до апсолутизације, реализовати *право на песничке слободе*. У оазама бивше „дивљине" радосно је стресао све спутавајуће стандарде песничког говора.

Могло се и њему десити да га „чувари песничког законодавства" прогласе анархистом: или доведу у сумњу цео његов творачки подухват (негирајућим) питањем: „Ипак, да ли је то поезија?" Срећом, на штету „законодаваца" решен је био случај Васковог „коња са осам ногу"!* Право на прекршаје „логике" у поезији већ је било освојено. Право на „растурање" устајалих норми постало је *творачко правило* Бећковићевог зрелог песништва! Подржали су га Михиз и још неколико критичара. Истина, неки су с резервом похвалили првенац „дивље мисли": књигу *Рече ми један чоек* (сада већ „обореном" примедбом) — да се тако може написати само *једно* дело, којим се, наводно, исцрпљује егзотика мале говорне оазе. Најубедљивија подршка стигла је од песника: Данојлића, Симовића и Павловића. Отворенији од непесника према *архајском*, *чудном* и

---

* Стихови Васка Попе: (из песме *Коњ*): „Обично / Осам ногу има" проглашени су логичком и анатомском грешком. Заборавили су на песничко „право" да се хиперболама и другим средствима поетске маште може променити, па чак и деформисати тзв. стварност.

иґривом, подржали су га и стога што је Бећковић реализовао и њихов сан о апсолутизацији песничких слобода.

Творци нашег елитног стиха — од Дучића, Настасијевића до Попе — тежили су да под *оскудном формом* сабију *обиље смисла* и склада. До сличног циља Бећковић је ишао обрнутим путем: до *преобиља смисла*, склада и лепоте, долазио је обилном *иґром раскошних језичких форми*. Упрошћена „естетичка једначина" претходне поезије била је: проток обилног смисла кроз оскудну форму: великô кроз малô. Бећковићева уметничка формула била би: укрштај два обиља; увећанô кроз великô.

Читалац поменуте елитне поезије, да би уживао, морао је сâм откривати засенчене зраке наговештеног смисла и лепоте. Бећковић свог читаоца, површно гледано, растерећује одгонетања. Сам писац му нуди решења могућих енигми смисла, игром „бескрајних" варијација почетних идеја. Читаоцу оставља двоструко задовољство: да прати чудо језичких играрија и да буде сведок језичког „самозадовољства": магијских „сеанси" језика који „ужива" у чуду своје неспутане игривости! Међутим, кад се доврше језичке баханалије — нпр. поеме *Ћераћемо се још* — отрежњеном читаоцу остаће да открије једну антрополошку компоненту „ћераније": инерцијом лоше доследности — ћерани су и они који ћерају! И зле игре су забавне у почетку. И ћерачи не могу умаћи *крају иґре*.

Велика реторичка снага и инвентивност, неспутана маштовитост и оригиналност, могу нас засенити играријама песникова духа, те да не приметимо иронични подтекст највећег броја Бећковићевих „кажа".

Само песник велике даровитости и потврђене творачке самосвести, могао се — као Бећковић — без колебања запутити поетички неутртим стазама.

Бећковић је усамљена појава у нашем песништву: нити он личи претходницима, нити млађи савременици њему. Таква је судбина изузетних уметника!*

---

* Реч на промоцији изабраних и нових песама Матије Бећковића *Од до* (у издању Задужбине Десанке Максимовић) у Народној библиотеци Србије 29. јуна 1999. године.

ВЛАДИМИР КОПИЦЛ

ФРАГМЕНТ И НЕДОВРШЕНО КАО КЊИЖЕВНА СТРАТЕГИЈА: СЛОБОДАН ТИШМА, ВОЉА ЗА СЛАБО *ЈА*

Несūретност која чека свој час да се зг̄усне у замаху
освајајући
п̄разнину која је сва од стр̄љивости

* * *

Почињем из п̄очетка т̄ако као да се
може п̄очет̄и
с краја

* * *

Из све снаг̄е заш̄рчим се
и п̄ред самим п̄раг̄ом велике жут̄е куће
засп̄им

Слободан Тишма

Док исписујем наслов настојећи да његовом дужином подстакнем навалу онога што за насловом треба да следи, један сасвим кратак, туђ, а опет тако присан и јасан *други* наслов несташно опипава поља (не)повредивости интерне/инертне аутономије написа који би да настане. Он гласи *Да ли п̄остоји живот̄?* — припадао је и још припада Јудити Шалго, односно њеној књизи, а сувише је добар да бих га кварио коментаром.

Наравно, и интерна и екстерна семантичка аура Јудитиног наслова већ провоцира једно, не само наизглед сродно питање које треба размотрити не би ли овај напис како-тако стао на своје ноге. Сведено на најнеопходније, то друго питање могло би да гласи: Постоји ли књижевно дело или је ту реч само о неким предметима, књигама, довршеним објектима који се нуде нечијој (не)пажњи?

Ето питања које би могло да буде занимљиво да није сасвим излишно, јер као што *јутро ће променити све* — било какав одговор на ово питање неће променити ништа. Али, ко је помињао промену: овде се ипак ради о домишљању над измишљеним, и то на сасвим периферан начин који не би да обавезује ни много *даље* од краја овог пасуса. Камоли *дубље*.

Ево и зашто, сасвим површински гледано.

Док ово пишем налазим се у једном од добро измишљених књижевних рајева, где су се стекли писци из више *различитих* земаља, да пишу.

А колико то што они пишу и стварно *постоји*?

Тешко питање.

Неки имају књиге на језику земље у којој смо тренутно, јер ту *живе и раде*, и пишу. Те књиге очигледно постоје, али сем аутора ретко је ко од присутних имао прилике да их перципира и као дело. Настојимо, али то још није сасвим тако. Други имају понеки рад у облику књиге и на језику земље у којој смо, али и то делује некако изгубљено, извештачено и далеко од њиховог дела. Трећи немају штампане књиге у наведеном језику и предметном статусу, али ту је ипак понеки превод у часопису, у рукопису...

Everything goes, што би се рекло. Али, има ли ту каквог стварног *крешања*, нечег стварно опипљивог или неопипљивог, што бисмо могли именовати стварним присуством *дела*, а не пустих фрагмената? И кад се ствар реално сагледа наша десеточлана имагинарна/стварна космополитска књижевна заједница делује сасвим фрагментаризовано, опустошено, изгубљено, и то је све више тако што више покушавамо да се хомогенизујемо, упознамо, сарађујемо.

Као да присуство датих/задатих фрагмената све присутне доводи до питања да ли њихово дело стварно постоји и ван конвенције постојања у којој смо као писци, свако понаособ, навикли да трајемо. Свако је овде бар донекле нешто друго него што иначе јесте, а и његове књиге, радови, делују као репрезентанти нечега чега можда и нема.

Јер тренутно га доиста нема: буквално, статусно, суштински, у оном што дело подразумева као бар неки тоталитет са јединственим и препознатљивим квалитетом, ако не и квантитетом.

* * *

Сад би се могло јетко рећи: ето сузе сина разметнога, ивера што би бар на час да отпадне од кладе а да га не боли. Али никаквог бола ту заправо нема. Пре је то скоро пријатна, необавезујућа празнина, а уместо кладе, пре је у питању шума у којој се одједном, без икакве унапред пројектоване жеље, угледа оно ретко дрво сазнања које се од опште шуме свога језика и свог књижевног забрана обично и не да сагледати.

Да ли је књижевност доиста само честар фрагмената, а не икаква целина, и да ли писци већином безразложно часте себе илузијом да њихово *дело* постоји у истој оној мери у којој постоје њихове књиге?

Ако је то збиља тако, а тренутно искуство (не само моје лично већ овдашње десетоструко укрштено, дакле колективно) и говори ми да јесте, шта онда тек да се мисли о делу чије је опредељење или изабрана реалност да не буде више од низа фрагмената, да се стално сакрива колико и открива, да буде на страни оне лепоте која непрестано заклања свој целокупни (?!) израз.

Има ли тога уопште?

Изгледа да има.

А има ли смисла у таквом ставу, да не кажем *поетици*?

Да, има га, чини се, бар као и у сваком другом кад је о писању и његовим недодирљивим, несталним, флуидним последицама реч.

Можда и више него што би се дало очекивати.

* * *

Вредност фрагмента је у томе што их је лако и лепо запазити, сакупити, па их доцније као камење сакупљано на путу подједнако лепо распрострти пред себе, не бисмо ли у њима (тако окупљеним) видели или открили неко другачије, комплетно, сабрано значење, неку тотализујућу нову суму искуства.

То каже, дебатујући са мном о начетој теми, Керол Рубинштајн, песникиња и ауторка утицајног, већ класичног дела које свету открива песме некад само својих а данас малезијских Дајака са Борнеа/Саравака.

Још једноставније, тврди она, фрагменти су као они цртежи на полеђини много тражених и продаваних кутија са цере-

алијама, где су за наше додатно уживање, уз оброк или после њега, уцртане не баш енигматичне али ипак донекле нејасне тачке које нам саме по себи ништа не значе. Али ако их спојимо како треба добићемо цртеж нечег познатог и тај цртеж може да заокупи нашу пажњу, може да произведе утисак стварања или откривања нечег лепог, макар на задат начин.

Да, Керол, наравно. Али ко још осећа жељу за стварањем/производњом познатог?

Није ли га и овако одвише, макар било и лепо? И нисмо ли тим спајањем нешто и покварили, ако не себе а оно своју моћ нетотализујуће опсервације, оне која не мора баш све да доврши, затвори, тек да би нашла неки ред који је заправо већ постојао?

Ако је икакав *ред* и заслужио да постоји, дакако сем *овог* који смо управо довршили а да смо без њега и могли.

Као што су и Дајаци могли без Малезије, али је неко тачке њиховог мировања/кретања спојио у фигуру, територију, политичку и (а)културну праксу спајања/осипања, која се данас тако зове.

* * *

А сада један сасвим другачији увид, с локалног терена, али не мање обавезујући због питања које намеће.

Почињем из почетка тако као да се може почети
с краја.

То бележи у својој песми *Књига свећњак кров* (први пут штампаној 1973. у *ЛМС* па затим у књизи *Врт као то* тек 1997) успешни самозатајни енигмата/енигма наше савремене књижевности Слободан Тишма, један од неколицине који су прихватили визију свог дела као интенционално гајеног фрагмента. Онога, дакле, што не тежи пуном откривању, заокруженом јавном телу, већ врло ретко блесне пред читаоцем, најчешће тек у детаљу вољном да пређути скоро онолико колико је спреман и да изусти.

Шта наведене Тишмине речи значе?

Наравно да то не знамо, мада донекле слутимо. Али ту су зато друге речи, које ће нам помоћи.

На пример, из исте песме:

Књиге су одувек старе

... распарчати је на листове
И сваку страницу посебно држати да има
Са смислом преко себе свој почетак
И крај на квадрату од хартије

Или (опет о књизи):

Она као једна стоји насупрот свом
бесконачном умножавању, свом телу које
јој се вечито враћа. Тако у овом свету
странице се умножавају и књига расте
као хлеб
Књига је за сиромашне. Алегорија.

Тако је то са књигом. Али како онда до фрагмента који је може надмашити/домашити, па настао он *из почетка* или *с краја*? Каква је снага или воља за тако нешто потребна?

Парадоксално, до речи које нам то могу сликовито по*казати*, можда и објаснити, наш аутор стиже у својој најцелови-тијој књизи, у монотематском монолиту *Маринизми* (1995), где на 25. страни, између осталог, пише:

Из све снаге се затрчим
И пред самим прагом велике жуте куће
Заспим.

Ето снаге у којој су и почетак и крај нашли исту адресу, баш као и речи којима их поздрављамо. Или се од њих као од чврстих тела познатог заправо опраштамо, макар дата дилема у тоналитету наше дискусије била безначајна.

* * *

Поновићемо питање: Шта слике наведене из прве Тишмине песме значе?

Рецимо, слика распарчане књиге са сваком страницом понаособ, посебно, а да свака страница при том има свој почетак и свој крај „на квадрату од хартије".

Да ли је то опет књига, иста она књига пре распарчавања, питање је сасвим сродно дилеми колико смо ми, писци присутни у нашем привременом књижевном рају доиста писци са делом, а колико смо само заступници овде представљених, физички и језички доступних фрагмената тог дела.

И где је онда то дело, ако није са нама?

Замислимо овакву ситуацију у којој и нема ничег тешког за замишљање, јер је сва од реалног, истинита.

Од десет писаца из различитих земаља који се овде налазе, само двојица су читали Кишове књиге, Данила Киша, дабоме, у различитим облицима и преводима. Један је читао *Гробницу за Бориса Давидовича*, други *Енциклопедију мртвих*. Такви су били наслови књига које су они читали, а пун садржај представљеног у тим страним издањима непознат им је у целости, мени поготово. У не сувише пригодном разговору ипак видим да двојица Кишових читалаца имају битно различите представе о овом писцу, а мој покушај да им помогнем говорећи и о оном Кишу из *Раних јада*, *Мансарде* итд., само уноси додатну збрку.

И Киша одједном као да и нема, његово дело бледи, изобличава се, нестаје, макар да се свет све више пуни његовим књигама и потенцијалним/стварним читаоцима.

Можда су Маларме и момци били у праву са жуђеним пројектом једног, само једног, савршеног дела, оне фаталне тоталне/интегралне књиге (умало макробиотичке), која никако да се испише.

Или је проблем само у томе што, бавећи се маргиналном темом каква је наша, тренутно не можемо ни да доспемо до другачијег резултата, спознаје ако хоћете, која би била нешто више од такође маргиналног, фрагментарног, нецеловитог у методу, нађеном/захваћеном значењу и његовом домету.

Па нека, рекло би се: сами смо свој предмет и метод изабрали.

Ма, да.

Али шта са онима који се том чуду маргинализујуће фрагментације нису надали а ипак их је снашло, или тек хоће. Да чекамо да се сами придруже овде тужно пропагираном искуству или да чинимо своје на кашичицу, попут парцијалног, распарчаног Борџије од речи, па шта већ кога снађе?

Наредни гутљај/залогај ионако је пред нама.

* * *

Тако је и у животу, ако то са књижевношћу има икакве везе. Мада са писцем, који је истински представник уметности (пре самог дела као *само* ствари и *само* предмета), сигурно има.

Али када више? Када тог, те везе, више има?

Када је човек писац, или када је писац човек? У ком и каквом тренутку?

Када је уметност *томе* ближа? Кад наговештава дело?

Да се можда вратимо сопственим поделама, на *писца* и *писара*, бележника?

Ма, нема потребе. Довољно је признати да је писац уметник понајпре док није ни *само* писац, ни *само* човек, у оном недефинисаном тренутку пре стварања, писања, онда кад осети свој мотив, бестелесни предмет, узбуну духа, и опет онда кад крене да запише, кад нађе мало/много времена, па брза да ухвати, то јест да не испусти неухватљиво *то*, тај део непознатог, то тренутно и ситно, то тако *океанско* пре заната, пре артикулације у којој ће уживати понајпре јер види да још може да буде уметник, то јест *писац*, занатлија опет стран себи али ипак бележник онога чега нема а он га је нашао.

Заправо — успео да га не испусти, тај чувар непојамног, налазач кратког и носилац дугог тренутка, тог блеска на одлагање, спреман да га разгори а да *се* тиме не разгали.

Јер уметност је јавна и тако увек окрутна.

Хм. Па је ли то шта патетично?

Па, баш и није. Јер писац јесте и човек, бирократа живота и живљења, жртва целине (себе) са копреном од свега и свачега што само живљење носи, да се *себе* и не сетимо. Тог јасног *се* или *себе* које се види у Другом. У неком другом облику, када се копрена смакне.

О томе песник и прича, кад не жели да пева, и онда овако каже:

Како сам ташт и смешан
Некада, копрена као да се уклања
Појављује се свежина света
Поглед је пријемчив на ствари. Душа
Као да се подмладила

каже Слободан Тишма, не у песми већ у дневнику (*Blue Diary*, 29. мај 1990), па то тако и није песма, а није ни поетика, ни пусто мишљење — још мање.

То је напросто *шако* и *шо*, а биће још и боље, јер песник доцније каже, сад већ почетком јула, но ипак исте године, и још у истом дневнику:

Ветар је изобличио један облак на небу
Тај облак је моја Душа

(*B. D.*, 5. јул 1990),

опет са великим Д, јер тако пише па препознамо да мора бити велико, изобличено, што доиста и јесте, што се касније покаже у фатуму тренутка, кад иста гола Душа опет дође до речи:

У сенци зеленила једне вечери
Лептирица ме нека додирнула
Својим сребрним крилцима
Abendland.

(*B. D.*, 17. мај 1993)

И тек ту стави тачку, скоро три године касније, опет у истом дневнику, на одмакнутом месту а тако згодно за спој, овде, да служи и себи и намери која је разглашена: не живимо од часа, од некаквог тренутка, али он живи за нас, увек, ако га наслутимо, или чак додирнемо, па имали шта опипљиво доцније да кажемо, или не.

Језа је иста, наша, овако:

Видео сам у даљини шлепере
Како узводно нестају у измаглици
Шта о томе још рећи

(*B. D.*, 30. децембар 1988)

или овако:

И јуче и данас после вечере сам
Превртао шољу са чајем
Пошто имамо неколико таквих шоља
Не знам да ли сам оба пута превртао исту

(*B. D.*, 27. мај 1990).

Приземно небески гледано, јер о томе се овде ради (о не-познатом, не-целовитом, а које тежи знању и некаквој целини), ту као да нема жена, а богами ни зена — мада понешто личи. Песник открива/скрива(?) све своје дубље трагове, јер они су за њега. Други читају Друго, што је и он већ прочитао.

Тако то увек значи: нешто је препознато, чак и када га нема, чак ни у траговима, јер песник тако хоће, каже, разбијајући ритам да не би носио нешто, макар да:

Иза свега тога је нешто. То је само
Тренутак, призор који скрива нешто
Значај, смисао тог света није у томе
Да све то има неки циљ. Он, у ствари
Прикрива Нешто.

(*B. D.*, 20. септембар 1989)

С тачком. Успешно или неуспешно, али увек коначно, у сваком свом тренутку.

Исто се више неће написати. Ту понављања нема.

Није то *исто*рија, мада је нечему *исто*.

И шта нам онда преостаје, ако смо само писци, или бар читаоци, та сродна врста човека, али у историји?

Па ништа, јер:

... Кад чујем оргуље... или да
Бежим, или да се прекрстим

(*B. D.*, 26. мај 1990).

Сад треба изабрати, ево правог тренутка, макар да кратко сад најчешће значи никад.

Ту крај је овом фрагменту који је фрагменту посвећен.

* * *

О сасвим јасним стварима говори се опширније, јер то је начин да се у њима пробуди недоречено.

Одакле оно долази: из њих или из нас? И како наћи границу која та чуда дели — то сунце света, месец човека — на којој настаје јасно, ако доиста стоји оно Логичарево да „Само крајње тачке цртица на мјерилу *додирују* предмет који треба измјерити”?

Можда „Ух”(!) или „Ох”(!) Е, то би био одговор, без вишка искрености. Али како њих сад да насликам, да их речима кажем? То води преопширном, не само људски опширном: јер и ту стоји граница.

Има ли границу море? Да ли је цело граница, све створено од граница, од једног до другог таласа, једне до друге боје, а-томистичко једно, смрт — што се у боје прелива, да не заборавимо.

Е, то је „терен за опис, за онај који измиче, за предмет који измиче, за измицање само, јер само јасне ствари видимо из даљине, а понекад и чујемо дрхтање њихове снаге. То можда нисмо ми, тај орган што види/чује, али неко већ јесте. Он тако није овде, али је увек тамо, у слици, у мору, у пени — у оном што се не распада јер предуго постоји и кад је форма презента. Јер тај презент није од данас, не тек и само за нас.

Песник мора је измакнут, у времену и простору. Обоје нису *ту*, јер само тако су могући време и простор потребни да:

Бело сунце пређе у жуто
Па у црвено и плаво
У мом одсутном погледу
Претвори се у нешто
Црно непомично што светли
Никад Виђено

(С. Тишма, *Маринизми*, 57),

и да бисмо се могли питати да ли је поводом *јасног* могућа персонализација, маска ма каквог говорног бића или било која фигура песничког субјекта, било какав речит однос у коме тај фантом фигурира, чак и питајући (поводом „ја”):

Али шта је то плаво „ја”
То океанско зелено „ја”

(29)

у коме се и присенак права на лично *ја* одриче, дозвољавајући да се наслути тек у одсуству, одсуству сваке боје, јер као:

Сенка једна безимена
Тамнија пак, од свега
Чучећи на стењу чека

(37).

Мирује дакле, недирнуто, у покрету тек вербално (а)граматички, са избрисаним полом, промењеним у сенку, у слабо феминино. А када уђе у несигурно, непотпуно именовано мушко, тада тек види:

Како се црвени и плави талас стопе
У један смеђокоси који ми приђе
И ја отпијем мали гутљај, али се загрцнем

(49),

кажњен, да би постао средњи род, опет сенка, сенка нејасног рода, неког недоступног и скоро нељудског Ја, које је:

... велико најрсло јаје
Неке незнане птице
Слепо, мермерно око бога
Које плута на црним таласима

(49).

Ето потпуног предавања мушке, чврсте фигуре граматичног субјекта, предавања из кога нема пливања у било ком правцу, сем ако није:

На златном пентаграму разапет
Који се врти све брже
Док се не претвори у пламтећу звезду
Која запали све

(49).

То запаљено, звездано бесполно *све* опет је слика краја, стално присутног краја, презентског предавања у свакој временској равни где се сваки субјект стопи, влажно, алхемичарски, плутајући, не пливајући, пасив пре него актив. Тако се постаје *медијум*, течан и ватрен, у промени, ни од нејасног духа ни од познатог меса, што је сасвим свеједно када је предмет свеприсутан, из перспективе малог, и из ње се исписује до самог краја књиге. Ако је крај права реч за опис презентски вечног.

Откуда надире то вечно, ако гледамо море?
Из промене? Из нијансе?

Да ли је вечно у промени, као што је вечна мода, тај пара/психо сурогат, та слика чисте лепоте и шарма без супстанце, пуног декоративног, где:

Као дијамантске игле на рубовима плавог огртача
У чијем вртлогу нестају велике смарагдне шаке
У песку лежи школька
У којој су плаво и црвено
У загрљају

(51).

Тако преслатко мртво, тако црвеноплаво, тако смарагдно-живо.

Море, манекен вечности? Море, каталог душе? Каталог сталних промена и никад истог враћања, где ништа није чврсто, сигурно, јер таман нешто да јесте:

Али на пучину изађе
Море
И нестане

(43),

можда да докине тумачење, које то није ни било, јер не треба да буде. Јер давно те:

Стреле су пале у море камено
У разнобојне таласе

(47)

мртве херменеутике.

Па, нека. Мајстор је ипак мајстор а песник ипак песник, макар био и уморан, таман и уморан у мору лепоте, свестан краја свог писања, своје неживе границе, књиге, њене већ мртве обзнане, мртвог огледала јавног, где:

Кад утихну звуци разнобојни
Црно-бело јато се скупи (посиви)
И спусти на плаво стење
Управивши поглед хиљаду очију
Према шуми „мрачној"

(67),

где „је онај живот где сам пао и ја", задивљен нечим па окаменьен, од Хомера до Валерија, од Ракића до Disa па наовамо. Али ипак другачије, у једном другом свету, сада и вечног и релативног (ако још има правог *сада*), тако класицистички постмодерном и тако постсимболистички предмодерном да умало:

Површина мора се заталаса
Блокови ромбоида се сударају

(13)

у јарости због недостатка флоскула за *нешто* у певању Слободана Тишме, што је:

Црвено као плаво
Плаво као зелено
Зелено као љубичасто
Љубичасто као бело
Бело као бело

(71)

а опет тако јасно, морски прозрачно, Слободно у замаху, као недозрели пол девице на Филипинима, кроз смарагдну куполу мора виђен тек фрагментарно, као из саме дубине.

ЧЕДОМИР ПОПОВ

ДВЕСТА ГОДИНА ОД РОЂЕЊА ЈОВАНА ХАЏИЋА ОСНИВАЧА МАТИЦЕ СРПСКЕ

Ове, 1999. године навршавају се две најважније годишњице оснивача Матице српске: два века од његовог рођења и 130 година од смрти. Она прва повод је да се у овој свечаној прилици подсетимо на његов живот и рад, онолико целовито колико то пригодност тренутка допушта. При том, значај јубилеја и захвалност оданих Матичиних привржeника неће бити разлог да Хаџићу посвећујемо панегирични трактат и споменичну похвалу. Држимо да је целисходнији објективан суд, а да је сама дуговека и животворна Матица највелелепније дело које га чини великом историјском личношћу.

Јован Хаџић, у књижевности наречени Милош Светић (Сомбор, 8. IX 1799—Нови Сад, 22. IV 1869), силно је чезнуо да постане, а веровао је да му је то савршено и успело, миљеник многих муза и њихове свемоћне мајке, заштитнице свих учености и вештина Мнемосине. Наклоњена му је, међутим, била само једна — Клио. И то не толико што га је обдарила особитим умећем врсног и плодног писца историје, већ тиме што га је препоручила другим историчарима. Јер, доиста, Јован Хаџић је имао среће са писцима историја. О њему се писало више и афирмативније него о многим другим и знатнијим делатницима наше прошлости и с више похвала и разумевања него што их је може бити заслужио. Тако му је дугогодишњи секретар Матице српске, знаменити Милан Мица Савић, посветио збиља топле странице — како је уосталом 1899. и доликовало пригодности повода и функцији писца. Слободан Јовановић га је истим поводом, али и у каснијим поновљеним приликама, називао „без сумње најистакнутијом личношћу" у

„историји нашег законодавства". Мираш Кићовић му је посветио пространу монографију у којој је, с приметном муком, натезао „тумачења" чињеница, не би ли га приказао у што повољнијем светлу. А Меша Селимовић, признајући, у свом красном есеју *За и против Вука*, све слабости Хаџића као филолога ипак закључује: „Он није био незналица и дилетант." Љиљана Суботић је начинила брижљиву и детаљну анализу његовог језика. Штедели су га и многи други писци књижевне и културне историје нашег XIX века, који једноставно нису могли да га мимоиђу, нарочито писци о Вуку и историји српског језика, као на пример Александар Белић, Павле Ивић, или Миодраг Поповић. Можда му је највише жаока упутио Љубомир Стојановић, док га је Живан Милисавац, прави историчар наше најстарије и најзнаменитије културне институције — Матице српске, с разлогом високо уздизао, ублажавајући, разуме се у прилог Матици, и његове језикословне промашаје. У *Лексикону писаца Југославије* његово дело је остало неоцењено.

Осим са историјом и историчарима, Јован Хаџић је и са читавим својим животом, у основи имао доста среће. Његов животни пут, као вероватно ниједног човека овог поднебља, није био баш праволинијски и посут самим ружама, али није водио ни кроз трње и неприлике, како је то умело да буде с многим другим знаменитим људима. Могло би се рећи да је овај бидермајерски увек озбиљни господин нашег XIX века у свом, за ондашње прилике, дугом веку, у највећем његовом делу имао повољне, повремено срећне, услове за безбедну егзистенцију и несметан стваралачки рад. Његова истинска несрећа у животу били су само многи губици деце: од једанаесторо колико их је родио са верном супругом Маријом, рођеном Десанчић, надживело га је само троје — три кћери. Али, без цинизма и неосетљивости нашег времена, можемо рећи да је још и у првој половини XIX столећа умирање деце представљало несрећу, која се преживљава без трагичног осећања живота. Подсетимо се, уосталом, Хаџићевог највећег супарника Вука Караџића. Антиподи у свему, они су само у губљењу порода били блиски, с тим што је Вук и у овој животној муци био губитник: њега је од дванаесторо надживело само двоје деце. Као и Хаџић, и он је стоички подносио ове ударце судбине и неуморно радио и стварао, исто као и Хаџић-Светић. Али у овом другом погледу он је био недостижни победник.

Син добростојећих родитеља, рано преминулог сомборског трговца грчког порекла Николе и мајке Софије, штићеник утицајног ујака, бачког владике Гедеона Петровића, љубимац свемоћног карловачког митрополита Стефана Стратимировића, млади Јован Хаџић је имао све услове за успешан духовни

и интелектуални развој. Он их је и искористио. Завршивши са одликом добре школе, гимназију у Сремским Карловцима, а правне студије у Пешти и Бечу, код онда врхунских професора (Шедиуса и Швартнера у Пешти, а Шајдлајна, Вагнера и Кудлера у Бечу), Хаџић се у току студија, поред правних наука, живо интересовао и за естетику, филозофију, историју и природне науке, из којих је такође похађао предавања. Његовом свестраном интелектуалном сазревању и ширини његових знања у највећој мери помагало је и то што се у току читавог школовања кретао у три тада духовно, па и материјално, најразвијеније српске средине, у три српска културна круга: карловачком, пештанском и бечком. Док су у првом, поред самог Стратимировића, доминирали Лукијан Мушицки и Георгије Магарашевић, други је био богатији и разнороднији: браћа Јован и Михаило Витковић, адвокати Евгеније Ђурковић, Јован Трифунац, Јован Ракић, Андрија Таис, трговци Андрија Розмировић, Ђорђе Станковић и Јован Деметровић, те више виђених свештеника и писаца. У Бечу апсолутни примат, после већ објављених *Пјесмарице, Писменице* и *Рјечника* има Вук, са моћним Копитаром иза себе, чијим утицајима није измакао ни млади Хаџић.

Пошто је 1824. завршио студије у Бечу, Хаџић се вратио у Пешту, у којој ће две године доцније, одбраном дисертације *О разводу брака код православних* стећи титулу „доктора свих права". Исте 1826. положио је адвокатске испите и у Пешти и у Бечу, поставши и мађарски и адвокат.код Аустријске војне апелације. За све то време испољава све живље интересовање за књижевност и језик, које га до краја живота неће напуштати.

Хаџићево бављење књижевношћу и језиком почело је рано — још у ђачким и студентским данима. Прву песму, похвалу ујаку Гедеону Петровићу, која ће бити објављена тридесетак година након Хаџићеве смрти, написао је 1818. Његова прва штампана песма био је *Одзив* из 1821. на знаменити *Глас арфе шишатовачке,* нашег највећег псеудокласицисте Лукијана Мушицког, који је својом „силнозвучном лиром" дубоко потресао „душе младих Србаља". Пошто је овај његов *Одзив* наишао на леп одјек у тадашњој српској ученој јавности, Хаџићу није много требало да себе осети правим „појетом" и да већ на првом кораку узме књижевни псеудоним — Милош Светић. Овог тада још Вуком импресионираног јуношу, привржених народног језика у књижевности, Фортуна је свесрдно пригрлила. Већ га је *Одзив* начинио признатим песником, коме и сам Вук пише: „Ви сте већ отели Мушицком име Орацијево; или то оставите њему, а Ви српски Пиндар будите." Но, колико су претеране хвале и уздизања били резултат нивоа интелектуал-

ног и уметничког укуса наше читалачке публике, а колико стварне вредности и лепоте његове поезије, можемо судити по стиховима из двадесетих година које је сам Хаџић највише ценио и које ће касније узети за мото свог нежно љубећег алманаха *Голубица:*

Сложно, браћо на висину!
Дођићемо на чистину,
Гди се светле неба знаци,
Лију с красни ума зраци...

У широком одушевљењу које је пропратило његову појаву на небу српске књижевности, најодушевљенији је био сам Хаџић. Од малих ногу задојен неизмерном сујетом и самољубљем, он је после *Одзива* сам себи испевао похвалу: *Ода моме духу.*

А какав је доиста Светић био песник? Као и Стерија, Суботић, Малетић, Никанор Грујић, он је припадао групи наших псеудокласициста која се формирала под утицајем немачког неокласицизма, али није остала неосетљива ни према нашој народној поезији. Зато је Хаџићева поезија амбивалентна. С једне стране, псеудокласицистичка, епигонска, с друге, пригодна, пропагандистичка, похвална, која је имитирала народно песништво. У његовој псеудокласицистичкој поезији лектира је просто бола очи. „Шишатовачка харфа" и Хорације врцали су с готово сваке његове странице. Стога се за њега готово може рећи да је епигон епигонâ. Он је толико настојао да подражава Мушицког и Хорација да је понекад губио меру доброг укуса — да „се човек јежио", како је забележио Јаков Игњатовић. Једва нешто мање у његовој поезији било је подражавања Клопиштока, Виланда, Хердера, Гетеа, Шилера... А где су имитатори од оригинала?

Осећајући да му у овој врсти певања мањка оригиналности, Хаџић се окретао тобоже народној лири, коју је, међутим, настојао да „просветли" и „оплемени". Авај! То га је одвукло у извештаченост, тривијалност, поетску празнину и плићак:

Дај овамо момче сербско,
Твоју прост̄у фрулицу,
Да мало п̄оп̄евам сербски,
А са сербском свираљком,
Из ње ће ме свако сербско,
Серце лак' разумет̄и.

Хаџић једноставно није имао дара за песника. А то никако није могао да призна себи, ни другима, већ је тврдио да поезија тражи нешто више „него само чувствителност и проливање суза". То више код њега су били пригодни и поучни калупи, конвенционалности, одсуство искреног надахнућа, доживљаја, топлине и снаге. „Зато је Хаџићева псеудокласична поезија умрла с појавом даровитих песника Његоша, Стерије, Бранка, Змаја и Јакшића..." (М. Кићовић).

Какав је био песник, такав је и преводилац с латинског и немачког језика: тром, натегнут, неизражајан, без језичке гипкости и финеса. Он више препевава и посрбљује него што преводи, али му, при том, добро знање језика с којих је преводио није могло надокнадити одсуство талента и поетске осећајности. Услед тога, готово је упропастио најбољу Лесингову драму *Нашан мудри*, којој је додавао и одузимао делове, све по свом плитком литерарном „вкусу" и надахнућу. Његова највећа преводилачка врлина била је плодност; понекад толика да се зажали због ње.

И овакав какав је, Хаџић је све до појаве Бранка и Његоша представљао једног не само од најплоднијих већ и најбољих српских писаца и преводилаца. То не говори јако афирмативно о нивоу нашег књижевног стваралаштва прве половине XIX века. Мешајући ученост и даровитост, наша тадашња интелектуална средина уздизала је зато и Хаџића у небеса и обасипала га незаслуженим признањима. Он сам, међутим, није знао да је то незаслужено и непрестано је очекивао још, још и још. Кад једном његова личност нестане као одбрана његовог дела, историја ће га сместити тамо где припада: у семинаре за постдипломце неокласицистичке књижевности код нас.

Јован Хаџић је написао и два историографска штива неједнаке вредности. Он је волео историју и много јој пажње посвећивао у својим часописима *Голубица* и *Огледало српско.* Само ни у овој области није отишао далеко. Први рад, који би се с много попуста могао назвати историјско-филозофским огледом о „науци и ползи" у историографији, носи наслов *Дух народа српскоѓ.* То је једно безвредно „родољубиво-утилитаристичко" умовање о прошлости у којем се, уз мноштво фактографских грешака, бркају људски активизам и религиозни фаталзам као покретачи историје. А све дозлабога натегнуто и неуверљиво примењено на српски народ и његове јунаке. Други рад, *Устанак српски под Црним Ђорђем,* упркос изразитој наклоњености Карађорђу и Карађорђевићима, много је бољи. То је свежа, оригинална и кохерентна прича о Првом устанку, сложена и сређена, на основу прикупљених, још живих, сећања његових учесника: проте Матеје, Луке Лазаревића, Петра

Јокића, Јанићија Ђурића, Карађорђеве жене Јелене, Баталаке и других. Објављена, најпре у *Голубици* а касније и посебно, она је и у књижевном погледу једно од најбољих Светићевих штива.

Кад је почетком двадесетих година XIX века тријумфално изашао на сцену српског интелектуалног живота, Хаџић је још спадао међу „беле вране" вуковских језичких и књижевних новатора, што је и сам обелоданио својим недаровитим стиховима:

Девет тек дана дај кушај писати исто,
Данас ти гадно писати ј престаће гадно ти бити.

Повратак у Пешту и Нови Сад 1825. означиће, међутим, и крај његове вуковске, културно-реформаторске авантуре. И тај крај разгласиће громко, песмом *Полинодија јерови враговa*, објављеном у *Летописи сербској*.

Милости крило и власти, о велики дебели Јеру!
И на нас простири, нас грej, прими, о прими нас!

Овај „кобни преокрет у Хаџићевом односу према Вуку", како га је назвао Кићовић, био је резултат Хаџићевог карактерног и друштвеног бића, његовог грађанског конформизма, опортунизма и прилагодљивости моћнику, али и необуздане сујете и суревњивости према Вуковој слави и популарности у свету. Вук је то осећао и није био далеко од истине кад је оптуживао Хаџића да му саме „душманлуке" чини. Јер, Хаџић се збиља злобно радовао кад је Вуков правопис забрањен у Србији 1832. и кад је Вук пао у тешку немилост код кнеза Милоша, као што је и у Матици српској упорно радио против Вуковог правописа и ортографије. Непролазну, „црну славу" стекао је ипак борбом против Вукове језичке реформе коју је отворено повео тек 1837. својом брошуром *Ситнице језикословне*, објављеном у Новом Саду, управо уочи преласка у Београду, да би се, на кнез-Милошев позив, прихватио писања првих закона младе српске кнежевине. Овим *Ситницама* желео је да постигне два циља: да зада Вуку, који је „од сваке науке далеко", стручни и морални ударац, од којег се овај неће опоравити, и да се што лепше препоручи кнезу Милошу. Из тога Светићевог нерасудног дела изродиће се сукоб у којем њему неће бити спаса.

Отворени обрачун Вука и Хаџића био је у ствари историјски неизбежан. У њему су се сударила два антипода, два интелектуална и социјална бића међу којима коегзистенција није била могућа: европски и локални ауторитет, генијални самоу-

ки реформатор и визионар и учени, али недаровити сваштар, српски Моцарт и Салијери.

Вук је на *Ситнице језикословне* свој *Одговор* објавио тек 1839. У њему је, без пардона, Хаџића назвао „фушером и шарлатаном". Ма колико неодмерен, овај суд је, бар у сфери филологије, у основи тачан. Јер, у овој науци Хаџић јесте био недоучени дилетант и утолико загриженији и надменији у наступу. Дубоко у себи можда и свестан да је Вук у праву, Хаџић је у наредним све бешњим одговорима — својим знаменитим утуцима (1—3) — које је објављивао до 1845, постајао све непринципијелнији, напуштајући терен лингвистике и прелазећи првенствено на подручје политичких оптужби и дисквалификација у којима је могао да парира Вуку, будући да у свом сиромаштву и узбурканим српским политичким приликама ни овај није остајао увек без грехова и промашаја. Мотив Хаџићев је при том био нечист и нехуман: гађао је у саму личну и породичну (материјалну) егзистенцију несрећног хромца. Његова језичка натезања и конструисања нису, међутим, наилазила на повољан одјек у стручној и добронамерној јавности. Иритирали су и Теодора Павловића, Константина Богдановића, Павла Шероглића, који су с њим полемисали, али и Павла Јозефа Шафарика, Платона Атанацковића, Димитрија Владисављевића, Јустина Михаиловића и Јована Гавриловића. Сам Вук му је одговарао жестоко и исцрпно, сем последњи пут (1846) кад му је упутио само један „чалабрчак док приспије ручак", очекујући вероватно ударе Ђуре Даничића и Бранка Радичевића, који су се припремали и за које је он јамачно морао знати.

Удари који су с те две стране стигли 1847. били су доиста разорни. Млади Ђура Даничић био је у научном погледу неумољив, али оно што је погубно деловало на Хаџићев друштвени углед била је Бранкова песма *Пут*, у којој је овај ауторитативни новосадски господин искарикиран као главата совуљага, која из мрачне рупе у којој обитава искаче и прождире дух и младост српску. „А кад црни спомен о неком човеку у песму уђе" вели Меша Селимовић, „дуго траје и нико више не пита за праву истину." Бранко је од Хаџића начинио мрачни симбол „глупости и назадњаштва", којем није могао да помогне ни племенитошћу и захвалношћу инспирисани покушај Светозара (Свеслава) Милетића да му, са српском учећом младежи из Пожуна, пружи подршку.

Истини за вољу мора се рећи још нешто. Борба против Вука коју је водио Хаџић, у складу са тада преовлађујућом српском националном и верском традицијом, вођена је највећим делом из страха од губитка самобитности — народне и православне. Тај страх није био безразложан, те ни та борба

безумна. Љубомир Стојановић је у праву кад указује на снажни Копитаров мотив да подстакне одвајање Срба од Руса и допринесе њиховом приближавању католичком Бечу. Али је исто тако у праву и кад разуме Вукове циљеве које је Меша Селимовић овако лапидарно изразио: „Вук је ..., обилато искористивши Копитарову помоћ, без које би мало шта постигао и за што му је био искрено захвалан, знатно надрастао ускост и конзервативност и једне и друге стране (Копитарове и Стратимировићеве — Ч. П.). Њега се једноставно не тиче оно што они мисле, он спроводи националну културну револуцију, гледајући напредније него Копитар и даље него Славеносрби; он своје дело ствара за слободни живот свог народа, а не за живот под аустроугарском доминацијом. То је онај респектабилни вуковски смисао за широка и далекосежна историјска гледања, што чини његову изузетност."

После тешких удараца претрпљених 1847, Хаџић се тек након Вукове смрти 1864. осмелио да крене у нову офанзиву. Али, овога пута ће брзо и жалосно завршити, управо онако како доликује малаксалим, престарелим борцима за превазиђене идеје. Напуштен готово од свих и најзахвалнијих својих сарадника, он је решио да се уклони: 1865. напустиће и Матицу српску, јер је и она напустила њега. Да његов пораз буде потпун и максимално горак, потрудиће се Даничић и Стојан Новаковић, који ће исмејати и његову поезију. Први ће 1864. у чланку подругљива наслова (*Милош Светић појета*) његово певање назвати тенденциозним, сујетничким и неуметничким, а други ће 1867. томе додати да његова поезија „не може издржати никакве критике".

Јован Хаџић је, дакле, као језикословац, борац за традиционални језик и правопис, доживео потпун историјски слом.

Успешнији него на пољу књижевности и језика Јован Хаџић је био у правној струци, за коју се годинама систематски и припремао. Угледан адвокат, он је у историју ушао пре свега као први модерни законописац тек ослобођене Кнежевине Србије и као главни правни саветник уставобранитељске странке, којег су њени прваци годинама сматрали својим „пророком" и „учитељем". Прешавши на позив кнеза Милоша и уз сагласност Метернихове владе 1837. у Београд, он ће у Србији, с прекидима, боравити до 1846. За то време постаће један од најважнијих писаца закона о законодавној, управној и судској власти у Србији.

Као законописац, Хаџић је, заједно с Василијем Лазаревићем, у Србију дошао с двојаким задатком: јавним и родољубивим — да надокнади крајњу нестручност кнежевске „законоправителне" комисије и изради земљи основне законе (које са-

мовољни Милош Обреновић у ствари није ни желео), и другим, повереним од аустријске владе, да у Србији сузбије утицај либералног француског законодавства, а оствари што делотворнији утицај хабзбуршког система. Зато је чим је приспео у Београд саопштио тезу да француски закони за „Србље и Србију нису".

Дошавши у Србију, Хаџић није одмах могао да прионе на посао због којег је позван — израду Грађанског закона. Стицајем околности улетео је у уставне борбе и рад на Уставу 1838. да би се Грађанском закону вратио тек 1840. и редиговао га до краја 1844.

У раду на Уставу 1838. Хаџић се ставио на страну кнез-Милошевих противника у питању надлежности и улоге Државног савета. Европски образован правник, он је најпре замишљао да Србији изради такав устав у којем ће се јасно разграничити и међусобно контролисати три функције власти: законодавна, извршна и судска. Околности и прилике су га натерале да лако од тога одустане и прихвати деобу целокупне власти у држави између једног олигархијског тела — Савета од 17 чланова, које све функције моћи држи у шаци — и кнеза, који само формално контролише његов рад. Тиме је поред Народне скупштине, у ствари жртвована и надлежност самог владара. У Србији, којој је самовоља Милоша Обреновића доиста била дотужила, и то се сматрало напретком. Зато је Хаџић и за овакво решење добијао признања, која су га осоколила да се још енергичније упусти у сложене и опасне политичке борбе, разуме се на јачој, уставобранитељској страни. Међутим, док је у Србији ситуација још била неизвесна, он се до пада младог кнеза Михаила вратио у Нови Сад да тамо „на миру" доврши Грађански законик. Дефинитивно окончан 1844. а примењен почетком наредне године, он је у себи садржао једну добру, али недовршену Хаџићеву замисао: да српско обичајно право замени позитивним законским нормама европског нивоа. У овој замисли он није далеко отишао. Уместо оригиналног, српском друштву прилагођеног грађанског законика, како ће неколико деценија доцније урадити Валтазар Богишић у Црној Гори, Хаџић је Србији даровао нешто скраћен (са 1502 на 950 чланова) и слободније преведен аустријски грађански законик, који је угрозио неке још делотворне српске народне установе. Убрзао је, на пример, распад породичне задруге, а да истовремено није доследно решио питање својине њених чланова над заједничком имовином, искључујући и даље женску чељад из наследних права.

Ако је за овакав неоригинални хибрид у Србији добио велики новац и висока признања, стручни читаоци Грађанског

законика нису га поштедели жестоке критике. Учени сомборски правник Павле Шероглић подвргао је Хаџићев „производ" аргументованој и темељној, мада одмереној критици. Неприкосновени Хаџић је, међутим, и против такве критике тражио аустријску државну заштиту. А пошто Шероглић није био Вук и није уза се имао неког Даничића и Радичевића, Хаџић је настављао да Србији, као своја оригинална решења, намеће стране узоре и моделе. Нису они већином ни били рђави и неприменљиви, али су се можда могли наћи и бољи. Но, оно што у Србији није могла стручна критика, могла је политика, која ће на пречац и зауставити овог „специјалног саветника" правительства. До гуше упетљан у политичке борбе, овога пута међу самим уставобранитељима, он се дрзнуо да се дигне против моћника и насилника какав је био Тома Вучић Перишић. Ту је морао да изгуби. Овај је 1846. издејствовао да му се откаже служба и даде „лауфпас" из Београда. Вративши се дефинитивно у Нови Сад, до краја живота је задржао огорчење на „незахвално отачештво".

Највеће историјске заслуге Јована Хаџића, оне које су му донеле право на бисту међу њеним великанима пред зданьем Матице српске у Новом Саду и почасно место репрезентативном портрету у њеној свечаној дворани, јесу изнад свега његове друштвене активности на културном и духовном подизању и просвећивању српског народа. У тим пословима само оснивање древне и многозаслужне Матице свакако је на првом месту.

Заслуге Јована Хаџића у оснивању Матице српске и дефинисању њене физиономије прворазредне су, мада опет не толике и такве (једино његове) како је он сам желео да их представи. Првобитна идеја да се оснује једно „дружество" које би стало иза тек покренутог и већ од првих бројева угроженог часописа *Летопис сербска,* припадала је у ствари пештанском трговцу Јосифу Миловуку. Прихватајући Миловуков предлог, Хаџић га је другачије замишљао од самог Миловука. Миловук је друштво видео као трговачко-књижарско и издавачко предузеће, док га је Хаџић планирао као књижевну и културну организацију са далекосежнијим и несебичнијим духовним циљевима и задацима. Преузевши, као ученији и спремнији, из Миловукових руку израду концепције и оснивачког документа замишљеног друштва, он му је током јануара 1826. израдио *Основе* и дао име — „Матица српска". Тиме је он заправо искористио Миловукову идеју и прилагодио је својим погледима. И добро је урадио што је тако поступио, постигавши тиме непролазну заслугу за настанак и опстанак овог српског народног заведенија, узора и другим будућим матицама међу сло-

венским народима. На Хаџићеве *Основе,* као што је добро познато, у кући Јована Деметровића у Пешти 4/16. фебруара 1826. је, уз самог Хаџића, своје потписе, у нацртаном кругу, ставило још шесторица пештанских трговаца: Миловук, Деметровић, Станковић, Рајић, Розмировић Бозитовац. Тако је основана Матица српска чији је Миловук био идејни зачетник, а Хаџић истински творац. Зато је то његов највећи национални подвиг.

На челу Матице, као њен први председник, Хаџић ће остати до 1831. У тој функцији он неће испољити ону вештину, предузимљивост и сналажљивост, а најмање толеранцију, као приликом оснивања друштва, и као што је то неопходно у оваквим организацијама, бар на почецима њиховог живота. Зато је после пет година напустио председничко место да га поново задобије, на кратко време, тек после Матичиног пресељења у Нови Сад 1864. Није много више среће Хаџић имао ни са уређивањем *Летописа* на чијем је челу стајао само годину дана 1830/31. Уредио је за то време свеске 21—26. Упркос свему, његов утицај у Матици за скоро све време, до 1865. био је знатан, нарочито у књижевним и језичким питањима.

Осим *Летописа Матице српске,* Хаџић је у својој биографији забележио још два уредничка подухвата: успешни, са пет књига солидног алманаха *Голубица* (1839—1844), у којој је неговао историјску тему, и неуспешни, при крају живота (1864) *Огледало српско,* који је покренуо да би водио већ изгубљене језичке битке. Зато га је после само неколико свезака морао и обуставити.

У једном племенитом просветно-културном послу Јован Хаџић је био врло успешан и на њему је дуго истрајао. Он ће од 1830. до 1849. бити, било као управитељ, било као један од најутицајнијих чланова Патроната, на водећим местима у Српској гимназији у Новом Саду. У Патронат ће се вратити и после обнове Гимназије 1852, а његова улога неће бити мала у превазилажењу кризе 1857/58, као и у задобијању статуса и нивоа велике (потпуне) гимназије 1865. Хаџић је не без заслуга био и председник Новосадске читаонице.

И на двема политичким дужностима Хаџић је одржао континуитет и испољио истрајност. Од 1834. до краја живота заузимао је положај сенатора Магистрата слободног краљевског града Новог Сада, а почевши од 1842, кад га је новосадска Православна црквена општина први пут бирала за посланика на Народно-црквеном сабору у Сремским Карловцима, Хаџић је и ту почаст и дужност сачувао до послетка. Видеће се на знаменитој Мајској скупштини 1848, коју ће напустити због своје промађарске оријентације. На Благовештенском сабору

1861. припадао је већини, која је тражила сарадњу с бечким двором. На Илинденском сабору 1864. и његовом наставку 1865. опет ће доследно бити против либерала а за покорност цару. Упркос овом изразитом конзерватизму и легитимизму, његов политички и друштвени углед није сасвим ишчезао. Нема, додуше, више оних ода које му је четрдесетих година певао панчевачки прота Васа Живковић: „Наша дико и поносе, Србине на гласу!" али његово родољубље, ученост и мудрост се у широј јавности не доводе у питање.

Ко је, у ствари, и колико је стварно заслужан Јован Хаџић у историји нашег народа? Личност која је знала да искористи повољне услове подарене од живота, Хаџић је, пре свега, национални радник завидног рационалистичко-класичног образовања, који је преамбициозно замишљао да је енциклопедијски ум способан да преображава свој народ. Конзервативни грађанин, осредњих способности, опробавао се на много поља: неуспешно у књижевности и лингвистици, са запаженијим успехом у праву, законодавству и историографији, доследно у политици, најуспешније у оснивању и организовању националних институција за просветно и културно уздизање српског народа. Зато је у историји остао као двојаки симбол: „црна легенда" у историји нашег језика и књижевности и национално-културна величина оснивача славне Матице српске. А то је доста за улазак у историју и опстанак у трајној успомени.

ПРИЛОЖАК ОПШТОЈ ПОВЕСНИЦИ

Чедомир Попов, *О историји и историчарима*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци—Нови Сад 1999

Збирка огледа и чланака, историографски заснованих, филозофски износитих, књижевно говорених, сачињава јединствено ову књигу, градива распоређеног у четири дела.

I

На почетку је предговор, значи, пишчев исказ о намери с низом напомена о садржини збирке.

Први део, назван *Тематско-методолошки оквири*, има четири прилога, уопште о историјској науци, а појединачно: о историчару дужном да непристрасно беседи о људима и догађајима; о теоријама методологије у историографији; о филозофији историје као највишем узносу мислилаштва; о тежњи да се прича о прошлости што већма испуњава веродостојним подацима и тачним судовима, све под венцем никад до конца сагледиве историјске истине; о теоријско-методолошким особеностима у изучавању и при писању историје међународних односа.

Ту је онда чланак *Европске силе и српски народ у XIX веку*, извесно филозофска синтеза, баш големо саветан разбору о горопађу од великих сила на Србство, читаво столеће доцније, крајем XX века. Четврти прилог је поучан чланак о мемоарима као важном, али историчаревом критичком загледању најподложнијем штиву међу сабирцима историјских извора.

Учитељи и инспиратори наслов је другог дела збирке, свега осам чланака о историчарима: Петру И. Поповићу, Пјеру Ренувену, Бранislаву Ђурђеву, Радовану Самарџићу, Слободану Јовановићу.

Петра И. Поповића представио је Чеда Попов с усрдним поштовањем и дубоком оданошћу; саопштио главне податке из његова живота, сажето се осврнуо на његова дела о прошлости Црне Горе (од половине XVIII века до половине XIX века) и на списе о француско-српским односима у време Првог устанка (1804—1813) и о Вуку

Карацићу. Оглед је тако развијен, с толико података и оцена, да може бити одлично полазиште за опсежну монографију о Петру И. Поповићу.

Оглед о Пјеру Ренувену (дужи од сваког другог појединачног састава у збирци) управо је расправа о неким дометима па и правилима у методологији данашње историографије, добијеним од знања и размишљања овог Француза, бива знаменитог писца и филозофа историје. У делу Пјера Ренувена — како Чеда Попов оцењује и пише — податке о чињеницама у минулој стварности надвисује ауторска мисао о општости и томе доследно збир закључака за метод у историографији. Нарочито су значајни Ренувенови савети за проучавање дипломатске историје, односно, његови називи покретачких снага у међународним односима у које убраја: географске услове, демографски фактор, економску моћ националног друштва, новчано благо и вођене послове, националну свест, миротворство као појам и избор у међународности, најзад, државника на положају вође који смишља подухвате, одређује правце, задаје радње. Овако је Ренувен дао особен и широко прихваћен допринос начину и редоследу изучавања историје уопште.

Два чланка о Браниславу Ђурђеву садрже поуздан, речит и сликовит нацрт за опсежнију причу о овом изузетно борбеном човеку, писцу и филозофу у историографији. Споменути су главни подаци из његова живота и означене две области његова рада: прво, владавина Османлија у покрајинама Српства, ту првенствено власт у Црној Гори у XVI и XVII веку; и друго, низ својевремено веома запажених огледа о развитку човечанства, о пореклу и ступњевима развоја историјске науке, о синтези као методу у историографији.

Три прилога о Радовану Самарџићу читалац појми као једну поему — како би рекла Исидора Секулић — дубоке оданости. Чеда Попов, на пример, често, и у другим својим огледима, цитира Самарџићеве реченице, као поуку и путоказ, што је иначе ретко међу савременицима. Ко је познавао Радована Самарџића и читао његове књиге — о Дубровнику, о Мехмед-паши Соколовићу, друге списе о Османском царству, и његове огледе о писцима српске историје — сматраће и својим убеђењем све што је Чеда написао о Радовану. Према њему, човеку, писцу високе књижевне обдарености и ненаметљивог филозофског домета, имамо благодарност; јер, велик је ум и узвишен дух био Радован Самарџић.

Чланак о Слободану Јовановићу садржи главне податке о његову животу и врло упутне оцене о његовим делима, првенствено о књигама историографским, писаним књижевним језиком и обележеним филозофском умношћу беседника. Уза све оно што је у последње време речено и урађено (издата му *Сабрана дела*) да се и млађи нараштаји у српском народу обавесте о Слободану Јовановићу, чланак Че-

де Попова вреди као закључна реч о његовој појави међу највишим умовима у духовности Српства.

Трећи део, *Афинитети*, обухвата десет прилога, редом: оглед о правилима методолошким и научним вредностима у списима двојице упоредо гледаних стваралаца, дакле, Илариона Руварца, чувено критичарски настројеног писца о прошлости српског народа, и Јована Ристића, државника Србије и аутора више историографских обрада; чланак о још пуној ваљаности књиге Васиља Поповића *Источно питање*, која је недавно штампана и трећи пут откако се појавила пре 70 година; оглед о Димитрију Ђорђевићу, изузетно високо образованом и књижевно обдареном писцу историје Балкана у XIX и XX веку, као и Србије почетком XX века, чије се књиге објављују на српском и на страним језицима, док он предаје о прошлости југоисточне Европе на једном северноамеричком универзитету; чланак о Жаку Годшоу, француском историчару, аутору знамените књиге о револуцијама кроз Европу 1848. године, упоредо с упутним спомињањем још неких иностраних и, вероватно, свих југословенских аутора који су писали о том догађању, онда преломном за народе у средишту континента; чланак о Славку Гавриловићу, изучаваоцу прошлости Срба у Хабзбуршкој монархији, особито поузданом приређивачу зборника у архивима налажене па протумачене грађе, такође, врсном писцу монографија о Срему у XVIII веку и у Револуцији 1848, и аутору одличне књиге о Војводини и Србији у време Првог устанка (1804—1813); дужи оглед о Милораду Екмечићу, писцу студија и монографија о Босни и Херцеговини у XIX веку, о Србији почетком XX века, Балкану и Европи, као и двотомне знамените књиге *Стварање Југославије 1790—1918*, све дела која се одликују заснованошћу на архивским изворима, уважавањем постојећих научних налаза и тврђења, гледањем на балканска збивања повезано са истовременим европским развитком, свуда синтетичким спонама, и нарочито красе пишчевом књижевном обдареношћу и високом умношћу филозофа историје; чланак, топао и душеван, о Лазару Ракићу, историчару, који је написао две веома корисне књиге о Радикалној странци у Војводини и више мањих прилога о ту блиским темама; чланак, разборитом отменошћу и милосрдном добротом надахнут, о Кости Милутиновићу, књижевнику и историчару, широко заинтересованом интелектуалцу и истрајном родољубу, који је написао мноштво огледа и студија о личностима и збивањима из недавне прошлости југословенске; оглед о украјинском научнику Михаилу Сергејевичу Грушевском (1866— 1934), врло плодном писцу радова из више области, и истакнутом аутору историје Украјине (13 томова), којом прича о народносној засебности Украјинаца поред Руса и Белоруса, у оквирима развитка источноевропских народа; чланак под насловом *Петрановићева југословенска вертикала*, управо, један племенитим саосећањем узнесен поглед на огромне радне способности Бранка Петрановића и његово обимом ненадмашно дело, огледима и студијама, монографијама, и књигама

објављене грађе, о седамдесетогодишњем постојању Југославије, претежно написано на темељу архивских извора, говорено беседничком обдареношћу и суђено махом филозофа који одважно оцењује историјске токове и њихове исходе.

Четврти део, зван *Читалачки немири*, садржи пет прилога: два чланка о делима Василија Крестића, огледима и студијама, монографијама и збиркама објављене грађе, као темељном доприносу познавања живота и развитка Срба у Хрватској и Славонији у времену од 1848. до 1914. године, и тим, суштаствено, о његовој, доиста историјској заслузи да се зна, неустрашиво казује, учи у школама, како хрватско историјско и државно право претпоставља непризнавање домаћих Срба народом, одриче им право на државу, чак служи да се правда одавно споменуто, па повремено од појединаца понављано, напослетку и догођено убијање Срба кад су злочинци пошли да начине и уобличе националну државу Хрвата; чланак о мемоарском делу Милоша Црњанског *Ембахаде*, углавном о препуњености овде записа пишчевим литерарним исказима, често изреченим без потребног обзира на веродостојне историјске изворе; оглед о данас славном делу *Ефемерис*, којим Дејан Медаковић историографски поуздано и књижевно блиставо, приказујући сопствену породицу кроз дуго минулог времена, управо исписује историју српског грађанства у тој друштвеној средини, где су била неизбежна сусретања и садејства, па нужне и многе узајамности, с верницима католичанства и имаоцима средњоевропске просвећености; чланак о Иву Андрићу као дипломати, ревносном сараднику и самосталном мислиоцу, према његовим написима на службеној дужности, целисходно сабраним трудом историчара Миладина Милошевића који је збирку приредио, написао предговор и сваки документат пропратио корисним објашњењима.

II

Сагледана књига огледа и чланака занимљива је већ по самим насловима свих прилога. Предметом се држи окоснице историјских збивања у Европи XIX и XX века, а обрадом сврстава међу историографско-филозофске списе.

Вредности Српства, личности и догађаји, ствараоци и исходи, гледани и цењени кроз успеха и клонућа југословенства у европском окружју на прекретницама, то је свемашно својство целокупне збирке. И припада тако реду оних књига из којих се учи историја Европе за потоњих столећа.

Одлика је збирке, посебно, у корисности овде датих расправа о теоријама и методима у историографији. То су редом штива поучна за историчаре, писце историјских романа, уопште беседнике о стварима прошлости. Такође, збирка оплођује нашу историографију савремено најуваженијим начелима и правилима за ову науку; уједно,

интелектуално повезује наша знања са светским обрасцима; дакако, представља и целовит удевак међу научна и филозофска дела, из чијег се градива узимају подаци за спомен, и оцену, општости човечанства.

Књизи одлику дају, овде замашном садржином, огледи о историчарима, о личности сваког појединачно и битним вредностима у његовом делу. Изванредно успешно проплетено, ту свако штиво упоредо прича о прошлости народа и о домету односног ствараоца. А значење целине утврђује се и самим избором за огледе најистакнутијих историчара у нашем народу.

Складно низу тих огледа, ту су и чланци о неколико већ чувених дела наше историографије и мемоарске литературе, такође драгоцени реченим оценама и поукама.

Чеда Попов се овом збирком огледа и чланака раскошно представља, као и својим претходним књигама, поузданим и смелим познаваоцем историје света и националне историје Српства и Југославије. То је ретка способност међу историчарима и, уопште, људима који се одазивају јавном речју на битне потребе Отаџбине.

Чеда Попов је филозоф у размишљању о личностима и догађајима. Оцене о појединачном увек осмишљава умним судом о сродној општости, било природи друштвених односа, исходима на некој прекретници, или нечијем личном остварењу у врстама историјске науке.

Чеда Попов пише књижевно штиво, особеним стилом и богатим језиком. Сваки прилог у збирци допадљив је као приповест, узоран као предавање, као напис поетично звонак, реченицом која лакокрило лети и радо се памти. Свакако, тим књижевним изражајем он оплемењује својства наше историографије.

Одиста, ова књига, обједињујући споменуте огледе и чланке, јесте значајан приложак општој повесници, и састава је превасходно саобразан историји историографије; свим њеним, потребна је, без сумње, историчарима, наставницима и студентима; и мила биће сваком човеку који воли да чита штива о прошлости.

Владо СТРУГАР

УМЕТНОСТ НАЦИОНАЛНОГ ВАСПИТАЊА

Светлана Велмар Јанковић, *Књига за Марка*, „Стубови културе", Београд 1998

Своју прву књигу за децу Светлана Велмар Јанковић исписује у зрелом животном добу — као бака која прича приче за унука. Тиме се и ова истакнута српска списатељица укључује у групу писаца који су,

код нас и у свету, кроз породичну и психолошку ситуацију коју доноси однос баба/деда — унуче доживели својеврсно откровење света детињства и тако ушли у књижевност за децу.

Са становишта књижевног текста та чињеница, сама по себи, не доноси ништа одређено, не имплицира ни одређени тематско-мотивски склоп, нити књижевни поступак, па ипак, уопштено узев, доноси одређену свежину која произлази не само из књижевног знања и талента ових „окаснелих" писаца за децу, углавном већ потврђених у књижевности „за одрасле", већ и из неоптерећености оваквих аутора самом традицијом књижевности за децу. Сем тога, однос баба/деда — унуче већ сам по себи наговештава интимност и топлину као важан садржај претпостављене „праситуације приповедања", тако да очекивање таквих садржаја прати свако појединачно читање оваквих дела.

У *Књизи за Марка* препознаје се ауторка која је дугогодишњи изучавалац и интерпретатор националне културне баштине, препознаје се интелектуалка која и у интимне разговоре с унуком уноси, преводећи и сводећи све на дечју меру, свој широки културни видокруг. При том, у овим причама она себи унапред задаје и одређени васпитно-образовни циљ, жели да унуку, па, преко тога, и свој српској деци приближи средњовековне српске владаре, њихов живот и њихово доба. Њене приче баве се детињствима Стефана Немање, светога Саве, Стефана Дечанског, цара Душана, кнеза Лазара, деспота Стефана Лазаревића и Краљевића Марка.

У овим причама манифестује се особито двојство фикције и историјских чињеница. Светлана Велмар Јанковић слободно измишља догађаје из детињства српских владара, али, истовремено гледа да ти догађаји буду спрегнути с историјским околностима у којима су та деца живела и тачном историјском фактографијом. Тако, на пример, уз помоћ приповедача, улазимо у простор игре и живота средњовековне деце, при чему препознајемо историјски аутентичне просторе градова, подграђа и њихову околину, али то је, ипак, само „грађа" коју списатељица транспонује и у њу смешта потпуно фиктиван, историјски непроверљив, живот деце. У причама се препознаје тачан историјски контекст у коме су њени јунаци живели: млади Стефан Урош III (Дечански) уистину је био талац код татарског кана Нагоја, Душан је, са својим оцем Стефаном Дечанским, одиста био у изгнанству у Цариграду, за детињства Краљевића Марка Турци су стварно упадали на тло тадашње Србије... Ипак, оно што се збива деци у таквим историјским околностима у потпуности је измишљено, мада, обиље историјске грађе и препознавање тачних историјских чињеница ствара на тренутак утисак да су, можда, и животи средњовековних дечака, њихове игре и психолошка преживљавања, описани по неком средњовековном житију или повељи.

Истовремено, у животу јунака ових прича, попут историјске фактографије, појављује се и свет животиња и биља, тако близак све-

коликој деци. Има у свему томе познавања дечје природе, свести о исконском дечјем анимизму, али и сложене митске симболике којом списатељица дискретно прожима животе својих јунака. Тако мали Стефан Немања уз помоћ чудотворне траве упознаје немушти језик; малог Растка Немањића из града изводи „златно јагње", јасно препознатљив симбол Христа, и одводи га међу вукове где дечак постаје вучји пастир; мали Лазар Хребељановић дружи се са змијама и користи њихову заштиту... Тако, уз историјску, у *Причама за Марка* бива реконструисана и духовна сфера, у којој бивају уодношене митске и фолклорне представе из српске народне традиције са хришћанском симболиком.

Свака прича у књизи завршава се додатком који садржи тачне информације о историјској судбини владара чије је детињство описано. У тим додацима готово је у потпуности укинут сваки облик фикције и у првом плану су тачни историјски подаци и деци прилагођена културноисторијска тумачења појединих садржаја приче. Можда у томе има нечег од старинског веровања у васпитно-образовну мисију књижевности за децу а свакако има жеље да се посредују многа важна знања из националне историје и културе и, уопште, национална свест и национални систем вредности. Међутим, ако се пажљивије прочитају *Приче за Марка*, открије се и у тим „објективистичким" додацима повремен ефектан прелазак на фикцијске садржаје задате у причи. Тиме се само на још један начин потврђује дискретни приповедачки лудизам Светлане Велмар Јанковић. Она се сјајно поиграва преласком фикције у историјску фактографију и обрнуто.

Овакав књижевни поступак, повезан са списатељичином намером да опише догађаје из детињства познатих историјских личности, резултира и особеним схватањем детета и детињства у овим причама. Светлана Велмар Јанковић пише о људима чија је историјска и људска судбина добро позната, о људима који са становишта националне историје и културе својим животом и делом заслужују причу. Отуда у овим приповеткама има нечега житијског. Уз остало, то је извесна предестинација будућег владаревог живота и дела задата већ у детињству. Тако се, на пример, у предузимљивости и храбрости дечака Немање, који спасава медведиће од ловокрадица, слути будући владар изузетних способности; у Душановој повезаности са соколом симболички бива најављен будући цар; у танаком психолошком проживљавању Растка Немањића и Стефана Лазаревића наслућују се не само државници већ и будући културни јунаци. По томе у опису деце из ових прича има нечега од духа средњовековног схватања детињства — она су, у извесној мери, умањени одрасли људи.

Ипак, јунаци прича Светлане Велмар Јанковић јесу и деца у данашњем схватању те речи. Све ове приче можда се могу свести на једну, а то би била прича о одвајању из родитељског загрљаја, о бежању из сигурне нутрине бедема града, о излажењу у велики свет међу

животиње и биље, али и у свет који је поприште моћних социјалних и историјских сила. Неки од јунака, вођени својом прирођеном храброшћу и предузимљивошћу, излазе из тог заштићеног света лако, други, танкоћутнији, морају да савладају отпоре и превладају страхове, њима су потребни златно јагње или мајчинска рука да их изведу. Већини од њих и у спољашњем свету потребна је сигурност неке пећине, својеврсна супституција топлог мајчиног крила, да би склонили главу на путу од топлине мајчине утробе до ветрометина света.

Светлана Велмар Јанковић реалистички прецизно описује осећања и доживљаје детета, а истовремено продире с лакоћом у мутан симболички језик несвесног. *Књиīа за Марка* могла би се, с пуним правом, назвати књигом о одрастању и људској еманципацији као што се назива књигом о детињству српских владара.

Књиīа за Марка је литерарно сложено, истанчано књижевно дело које умногоме надилази непосредне васпитне задатке. То је, истовремено, и изразито национално опредељена књига, и она деци снажно посредује свест о националним вредностима. При том, она то спроводи сталожено и без претераног патоса. Национално осећање које Светлана Велмар Јанковић нуди деци није ни једноставно ни јефтино, нити је по било чему налик на национално осећање у служби политичког маркетинга, какво је често на нашој јавној сцени. У *Књиīу за Марка* уграђена су разнолика знања о националној историји и култури која су морала бити стицана дуго и мукотрпно, можда се може рећи — аскетски и подвижнички. У трагу тог духовног напора и аскетизма остварује се једна од битних поука *Књиīе за Марка*, не само за децу него и за одрасле.

Јован ЉУШТАНОВИЋ

ПЕСНИК ПОСЛЕ РАТА

Велиша Јоксимовић, *Левантīске īосланице*, „Народна књига", Београд 1998

Како године иду пријатна читалачка изненађења у животу књижевног критичара све су ређа. Једно је од таквих, ретких, појава *Левантīских īосланица* Велише Јоксимовића (1961). Мада је пре пет година штампао у едицији „Пегаз" прву збирку *Пропаст Ауроре*, а пре две године и једну књигу за децу, чини ми се да ће тек *Левантīским īосланицама* песник скренути пажњу на своју лирику.

Ова песничка књига, пажљиво организована, са три циклуса међусобно оштро формално и тематски различита, појављује се као један од изузетних *īоратних* песничких пројеката (а песник је учествовао у минулом рату!) који заслужују признање. Чини ми се, наиме, да

само последња збирка Славка Павићевића, непримећена од критичара, достиже сличан трагички тон. Иначе, Јоксимовићева књига садржајима покрива (ратни) период 1991—1995.

Први циклус *Двадесет три обраћања непријатељу* отвара се песмом *Лирика атаке*, са недвосмисленим књижевно-историјским и смисаоним алузијама на Црњанског. Она задаје строфички облик, версификацију, тон обраћања безименом непријатељском саговорнику, хронотопски оквир „приче" и њен садржај. Најчешће писани седмерцем или осмерцем, по конзеквентно испоштованом правилу сачињени од два (углавном) укрштено римована катрена, *Лирика атаке* и наредна двадесет и три обраћања непријатељу почивају на протесној реторици, на једноставном, скученом, колоквијалном језичком изразу, намерно тежећи симплификацијама и „баналним изјавама". Док се у *Лирици атаке* Јоксимовић обрачунава са поетама који ће у будућности римама светити „своје осрамоћено име", проглашавајући их за „онанисте", у *Левантским посланицама* он се уместо таквим поетама обраћа непријатељу, с којим се у време настанка посланица посматра преко пушчане мушице. Понекад ироничне, понекад гротескне до неподношљивости, каткад помирљиве и пацификујуће, ове кратке „дечје песме" мењају шаролик регистар односа према човеку који је у сличној ситуацији (под телом *блато рова*, над главом *празно небо*) и са којим је лирски субјекат у рату само стога што су им се домовине завадиле.

Једноставност мржње: *Најбољи ти је лек / Гелер у трбуху!*; једноставност виђења стања ствари на фронту: *Само си, непријатељу мој, / Пешак у партији шаха*; једноставност бесмисла: *Касно је за нас, / зашто да се молим, / Баш је зао час, / можда те и волим* — та релативистичка, генерална једноставност осећања и мисли гради од целине циклуса антимилитаристички гест усамљеног и згађеног појединца. У тим песмама нема ни страсти ни туге, бар не колико у реперној *Лирици Итаке*, нема ни њене грчевите узнемирености и немирљивости — али су оне готово документарно сведочанство о ефемерности човековог положаја у историји:

За безумнима ко науми
Пусти су му пути,
Шуми, лишће, шуми,
Жути, лишће, жути.

Настајале на ратном попришту, чини се да су ове кратке песме повремено, рекох, неодољиво блиске дечјој поезији, бележене у предаху између борби, на некаквим цедуљицама, на кутијама за цигарете, и да у њиховој бруталности лежи похрањено горко и туробно осећање бесмисла историје на Леванту (то јест Балкану).

Ако је успешни смисаони ефекат *Левантских посланица* у уводном циклусу последица значења целине текста, у наредном делу књиге вредност поетских резултата почива на успеху сваке од песама саме за себе. Ако је у првом циклусу Велиша Јоксимовић, наиме, истакао Црњанског и Васиљева, као централне реперне лиричаре свог певања о рату (прикључујући им Диса и Ујевића, повремено), овде ће прибећи модерном слободном стиху, замењујући версификацијску једноставност везаних стихова контролисано ритмизованим стиховима, способним да говоре о најозбиљнијим проблемима. Речи поезије постају средства песникове дискусије са традицијом и властитим поетичким опредељењима — фон те дискусије је најгрубље (потиснуто) ратничко искуство и невесели повратак из рата. Неке од песама настају као лични одговори на традицију наше лирике — *У шуми проклетства М. Павловића* и *Хазарски случај*. Друге су трпка разматрања тока властите биографије — *Године учења, Игра гркљана, откуцаји*. Треће проблематизују однос језика и реалности — *Говор из трбуха, Одлазе звери*. Реч је, увек, о озбиљној поезији, писаној одмерено, лишеној како патетике тако и дистанцираности од теме. Ангажован интелектуални став, богат песнички језик, контролисаност емоција, али и њихова болна еруптивност чине те песме одличним примерима модерне лирике.

Још боље резултате, антологијске са гледишта глобалне сцене, Велиша Јоксимовић остварује у песмама *Хаос* и *Левант, елегија последња*. Док у првој песми из једне неуротичне ситуације разматра суштину хаоса:

Тражим смисао у хаосу.
Можда је све и настало тако.
Као пука игра — без циља,

у песми *Левант, елегија последња*, песник говори о „појединачној несрећи", подсећајући нас на дивљи, неодољиво продоран исказ младог Црњанског, који је у стиховима немилице рушио светиње и демистификовао националне идоле:

Размишљам о оним грађевинама
које неки називаше богомољама,
а други купљерајима...

рећи ће на почетку те песме Јоксимовић. Обраћајући се Богу, он каже:

Посредник између мене и тебе,
сад већ знам, не постоји.
Служио сам ти добро, то умем,

а свет, хоћу ли се помирити
са светом?

Развијајући даље своју сјајну песму, песник долази до уверења да су дела људских руку трошна и утеху налази у притајеном витализму дивље природе:

Ту, одмах испред мене, испод жабокречине,
срце куца спокојно и срећно.

Спој елегичног тона и врло прецизних именовања феномена, избегавање песничких фигура које би исказ начиниле неприродним, такође избегавање најдиректнијег историјског или идеолошког ангажмана, све је то резултирало у најбољим песмама другог циклуса и ове песничке књиге мноштвом вредних стихова и десетином релевантних песама.

Велиша Јоксимовић своје *Левантске посланице* окончава циклусом *Буфонерије*, сачињеним од четири сонета. Иако инсистирају на гротескно-трагичком осећају света проистеклом из целине доживљаја, те песме настају као нека врста сценичних, ироничних приказанија, у којим се људска и национална судбина указују као залудна трагикомична игра. Рекао бих да Јоксимовићеви сонети потврђују песникову формалну окретност, али да ипак нису оптимална поента целог пројекта. Ту, на крају, учини се да је песник остао помало дужан читаоцима. Узимајући у обзир да је реч о једној од најбољих песничких књига у 1998. години, верујем да ће тај „дуг" вратити наредне Јоксимовићеве песме и књиге.

Васа ПАВКОВИЋ

ЗА ЧИТАОЦА ИНТЕЛИГЕНТНЕ САВЕСТИ

Казимјеж Брандис, *Карактери и списи*, с пољског превела Бисерка Рајчић, „Paideia", Београд 1998

Човек није ништа мање изгубљен и
кад хода по правој линији.

Жозе Сарамаго

Одговор би се налазио у самом питању: све је већ утврђено и речено, све се до те мере слаже и подудара једно с другим, проистиче једно из другога, да би ту свака сумња заправо изражавала само нашу неспремност да се суочимо

са извесношћу: *је ли могуће*, питамо се пошто смо већ добили одговор, онај с којим нам измиче сламка.

Борислав Радовић

Дуго нисам наишла на књигу тако *тачног* наслова. *Карактери и списи* баве се личношћу и делом три писца: Оскара Вајлда, Андреа Жида и Пола Леота. Казимјеж Брандис њиме међутим прецизно одређује тему, али не указује на једну изузетно битну компоненту књиге. Како то обичај и нужда налажу, подаци о три књижевника не стижу из прве руке, већ их пољски прозаиста прикупља из дневника, писама, мемоара, монографија и ине документарне грађе. Иако се библиографска дела другачије не могу ни састављати, а сам Брандис своје „предмете" није ни имао прилике да упозна, у његовом случају грађа обухвата и податке из политичке и културне историје те има превасходну важност нарастајући до методолошког поступка. Он креће од списа да би дошао до карактера и, начинивши обрт, поново се списима вратио. Три опсцене личности су само тема, повод за његова властита промишљања, а ход од цивилизацијских тековина ка животу и обрнуто основни је његов поступак. И то од оних који имају незанемарљиву значењску носивост указујући на превасходно занимање књиге, које није толико усмерено на прототипове колико на један одређени аспект цивилизације, као што ни три писца нису „прави" људи колико парадигме одређених друштвеноисторијских модела.

Књига је састављена од три биографска написа, али тако да прва два, о Вајлду и Жиду, деле заједнички образац, док трећи, посвећен Леоту, представља њихову слику у огледалу — разјасницу, супротност, или оно што бисмо волели да видимо када се огледамо, не занемарујући ситницу да тамо можемо угледати и сам мрак. За написе о прве две личности од пресудне су важности одсечак њихових живота који Брандис бира, њихово књижевно дело којим их заступа, њихов егзистенцијално-социјални контекст у оквиру кога их посматра, што резултира скривеним темама и двема кључним речима. Све три особе покушавају на известан начин да споје живот и стваралаштво, што је заједничка тачка сва три написа. Представљајући Вајлда, бира се његова хомосексуална веза која је изазвала судску аферу, што не само да овог енглеског џентлмена одводи на робију, већ га потпуно друштвено деградира. Егзистенцијално-социјални контекст у коме се Вајлд сагледава је однос приватног живота и друштва. Да је била прећутана, веза не би имала тако страшне последице, као што су се по племићким дворцима без велике прашине трпеле многе друге.

Скривена тема овог поглавља је правосуђе, које не само што није увек правично већ није ни непроменљиво. Засновано на конвенцијама па — зашто да не — и предрасудама, оно је све друго само не отеловљена и у пракси спроведена идеја правде:

У различитим временима и у различитим земљама преступи се различито кажњавају. Да Вајлд данас живи у Енглеској, осећао би се безбедно. Могао би се прибојавати сиде, али не и суђења и хапшења. У Француској данас не постоји смртна казна, гардиста би уз кауцију био пуштен, француско судство узима стање љубавног афекта као олакшавајућу околност; париски адвокати тврде да је потребно да убијеш најмање пет лица да би у Француској био осуђен на десет година робије. У Пољској данас углавном постоје политичка суђења. Човека који би убио жену из љубоморе у многим би срединама осудили блаже него за чланак објављен у *Трибуна луду*.

Додајмо како у Америци — ако јс веровати тамошњим филмовима „по истинитом догађају" — муж за убиство жене добија од четири до шест година затвора, а жена за исти злочин три пута строжу казну, те како је ових дана код нас један масовни убица, који је потровао четрдесет троје људи, заслужио петнаест година робије, да би сви други актери злочина били ослобођени кривице.

У трећем одељку Брандис говори како су Леотова дела, брутално истинита, посвећена читаоцима интелигентне савести — зверски искрен, Леото их сигурно неће учити да лажу и они би то морали схватити. Интелигента савест би се могла протумачити као „етичко чуло" развијано на врлинама индивидуалности. Човек се не би смео, здраво за готово, поводити за наметнутим правилима, за беспоговорношћу Норме, већ би морао да има своје ставове. Оно што Брандис о правосуђу жели да сугерише читаоцима ителигентне савести, а таквима је и намењо *Карактере и спише*, јесте потпуна релативизација права, правде и идеје добра. Сама чињеница релативизације оваквих категорија има изразито негативан аксиолошки набој. Зар не би требало да је макар добро непроменљиво и вечно? А ако није, шта нам онда ваља чинити? То је средишње питање овог дела. Чини ми се горуће питање нашег времена, у коме је сваки систем, па и правосудни, претрпео последице катаклизме „великих прича", испражњеног трансцендента што је испразнио и све око себе.

Како другачије схватити савремене демократије него као одсуство чврстог устројства, исклизнуће које не доноси спокој:

> Демократије су плуралистичке, у њиховим основама садржане су претпоставке да људи нису једнаки, да немају исте погледе и да се не одликују истим склоностима. Демократски плурализам узима у обзир разноликост, бројне могућности одступања од једног мерила — између врлине и злочина постоје посредни ступњеви.

Када је реч о релативизацији и њеним негативним предзнацима, овај исказ је недвосмислен. Али Брандис ипак пише за читаоца интелигентне савести, који се неће преварити очигледношћу, па наставља:

Љубавни односи међу мушкарцима у демократијама се толеришу слично као у старој Грчкој. Можда је савремени плурализам нов облик политеизма. Чега све није било на Олимпу! Само једнобоштво не подноси разнородности: у једнопартијским системима хомосексуализам је преступ.

Устину, чега све није било на Олимпу! Да ли се човек осећа сигурније у условима толеранције или тираније? И да ли се уопште може осећати сигурно?

Оскар Вајлд је хтео да од свог живота направи уметничко дело — софистицирано, естетизовано, идеализовано, са много брижностн уложене у форму и потпуним одсуством занимања за стварност. За Пољака је *Слика Доријана Греја* „вештачка творевина у којој се не осећа истинско". Исти тај од земље одлепљени Вајлд, доспевши у тамницу, постаје оличење врлине. Дело које га заступа је балада настала у ридиншкој тамници, побуна против незамисливе нељудскости енглеских апсана. Исти тај од земље одлепљени Вајлд представљен је делом у коме је казао истину. И то не било какву, већ друштвено ангажовану истину. *Балада* је имала великог одјека у јавности и ускоро узроковала промене у острвским казаматима. Упркос томе, убрзо је умро и даље праћен великом срамотом. У очима његових сународника ништа га није могло опрати. То би се могло објаснити онако како је он сам схватио нељудскости затвора — одсуством маште које расте до апсурда, слепилом које се, насупрот интелигентној савести, шири до апсолута захваљујући чињеници што у руци држи батину.

Тиме је Казимјеж Брандис казао мање-више све. Андре Жид је, иако хомосексуалац, био мудрији. Или је барем његова савест, да се послужим наведеном синтагмом, била социјално интелигентнија. Због својих противприродних склоности није био изведен на стуб срама. Одабране епизоде из његовог живота всзују се за његову породицу и путовање у Русију. Његов егзистенцијално-социјални контекст је његова до крајности исконструисана породица, заснована на способности њених припадника да зажмуре пред истином. Сви чланови знали су све што не треба и правили се да то не знају. И тако је његова творевина складно функционисала. Као што је Вајлд од свог живота канио да направи уметничко дело, тако је овај опсцени Француз, запамћен и по изјавама против породице, осмишљавајући своју настојао да оствари културни концепт — интелектуалну заједницу заснована на начелима стваралаштва и слодобе.

Над генезом *йородице* коју је основао Жид уздиже се мисаона и етичка намера, чије би најсавршеније остварење представљали фаланстер или секта. Световна заједница слободних људи или оних који живе у истини и од ње стварају културу; живот је истина само онда кад постаје култура... Четвороструко јединство, Живот, Истина, Култура, Слобода. То је готово религија, нешто попут обличја Богиње разума.

И као што Вајлд своју провокативну љубав није прећутао, Жидов концепт опстао је управо захваљујући томе што је између слободе и прећуткивања прећутно постављен знак једнакости. Захваљујући конвенцијама концепта културе које су сви актери ове опскурне фамилијарне приче били спремни да поштују. Живот је истина само ако постаје култура, а култура може да постане само ако се осигура непрелазним бедемом конвенција. И све то у име истине, зар не? Жид је сматрао да је човек створио појам апсурда као супротност разуму, каже Брандис. Не бих се усудила да му противречим јер не знам како бих другачије схватила законе ове чудноватe „сродничке" скупине:

> Из таквих прећуткивања обично се рађају велики и мали паклови, паклови извештачености. Сматрам да је тај човек по природи око себе стварао извештаченост и да ван те извештаченостн није умео да живи.

Скривена тема овог поглавља је комунизам. Француски писац је парадигма друге, међуратне фазе модерног света, а комунизам парадигма модерне правде. И као што једног Пољака ова тема јако боли, тако ни мени никада није била јасна опчињеност европских интелектуалаца реченим покретом. Брандис ми је, посебно после Вајлдовог страдања, разјаснио недоумицу:

> После рата 1914—1918 у Европи је ослабила вера у способност либералних демократија да изграде праведан поредак. Под притиском социјалних сукоба, економских криза, слогана класне борбе и национализама, све већег осећања кривице због колонијализма, европски интелектуалци потражили су нове системе за устројство света. Грађански рат у Шпанији сугерисао је избор: комунизам или фашизам. Многи меки интелектуалци, који су прихватили аргументацију времена, упали су у ту клопку. То су старе ствари, али нас подсећају на подвале Историје.

Бирајући између два зла, између два тоталитарна система, а све то са тежњом да се изгради праведан поредак и неки бољи свет, они су бирали мање. Комунизам је свакако мање зло од фашизма, који је бар за мене ипак најстрашнија појава овога века.

Међуратне европске интелектуалце је водио етички импулс, па ни Жид у том погледу није био изузетак. Изабрао је оно што му је изгледало исправније. Његов карактер — камелеонски, како инфор-мише Брандис — непрестано осцилира између лицемерја и искрености. И тај карактер, од кога и не треба очекивати трајно опредељење између ове две опречне одлике, по повратку из Русије пише једну искрену књигу, *Повратак из СССР-а*, па због жестоких реакција још једну, *Ретуше повратка из СССР-а*. И његова је истина, попут Вајлдове, уз сав покушај да живи по законима културе, друштвено ангажована. Камелеон или не, није је могао прећутати. И за разлику од Вајлда, принуђеног на кореницу промену начина живота, Жид је са

својом измишљеном породицом наставио као да се ништа није догодило. Да ли књижевност, да ли писац има мисију да истином промени свет? Шејмас Хини наводи податак Андреја Синјавског да је Александар Куценов печатио своје рукописе у стаклене тегле за зимницу и ноћу их закопавао у башти. Шта је друго и могао са својом искреношћу него да је закопа чувајући главу на раменима. Да ли би се нешто променило да је Куценов остао без ње? Кад већ није могао да промени свет, вратимо се Жиду, зашто би се одрекао удобних навика, у којима је тако лепо функционисао? Зар није довољно што је свету открио истину?

Иако није био хомосексуалац, Пол Леото је остварење хтења претходне две „теме". Потпуно скаредан на сваки, понајмање еротски начин, он је до крајности извео њихов идеал — Слободу (једна од две кључне речи *Карактера и списа*). Леото је потпуно скаредан јер у њему нема ничега људског. Исправка — све што под људскошћу обично прихватамо поклањао је животињама. У односу на људе најблаже речено суздржан, у односу на друштво анархичан и деструктиван, папир је употребљавао као катартичку стварчицу за изливање гнева свакe врсте. Анархичан и деструктиван, ако под тим мислимо на порив — способност и снагу — да се каже све, истина без остатка, подразумевајући спремност да се за њу плати цех. Егзистенцијално-социјални контекст у оквиру кога би се овај гнусни човечуљак посматрао, наравно, изостаје. Подразумевана цена подразумева делом вољну, делом наметнуту изолацију. Најмање што га је могло снаћи за искреност, којом се размахивао баш свима уз брк. Демократски плурализам, ипак, уважава разлике. Дело изабрано да га представи су његови опсежни дневници, у којима је записивао цео свој живот не штедећи ни себе ни друге. Стога изостаје и изабрана епизода. Његов је живот сажето препричан готово у целини.

Скривена тема овог одељка је апстрактнија — етика. Француски „дневничар" парадигма је треће фазе модерног света, демократске Западне Европе после Другог светског рата и слома фашизма, владавине и слома комунизма, Оскара Вајлда и Андреа Жида. На основу прочитаног не бих могла тврдити да је Леото нешто посебно зао, понајмање да је оличење демона. Пре бих казала да је реч о особењаку, можда и са цртом лудила. Са друге стране, не бих могла тврдити ни да је био непринципијелан, као ни да га у његовим изгредима није водио строги систем. Једноставно, он се обрушавао на све и свакога што би могло да представља друштво, његову хипокризију, његов лажни морал, његове изопачене вредности. Провоцирајући социјалне механизме, а у име изоштреног идеала индивидуалности, стратегију порицања развио је до радикалних граница. Па и преко њих. Отишао је у екстрем. Није хтео да прећути ништа. Да ли га због тога треба морално жигосати? Чак и ако удара на лажи којима се један систем брани?

Пређуткивање је друга кључна реч *Карактера и списа*. Људска потреба за измишљањем, каже се, исто је толико велика као и потреба за истином. Прича је нужна колико живот. То је набачена, нажалост не и развијена теза овог списа, којом се уводи у темељни проблем књиге. Затим, говорећи о беспрекорној огољености Леотових дневника, износи се мишљење како они остављају утисак штива које нешто прикрива. Потребан им је читалац, нужна је његова машта, који би оживели суву чињеничност његових шкрто бележених записа. Попут оне Вајлдове примедбе о недостатку маште која води у апсурд суровости, ова екстремна отвореност по принципу контраста неприметно постиже „димензију креације". Као да читалац ни бруталност чињеница не може да свари без амортизера приче.

Но кључни Брандисов став има шире цивилизацијске имплика-ције:

> Опасно је изнети истину, целу целцијату истину, апсолутну истину о себи. С ким бисмо били, шта би остало од нас, да није система завеса које ширимо да бисмо се спасли од сувише прецизног познавања властите човечности, да се нисмо очешали о елеганцију пређуткивања и недоречености, филозофију лицемерја.

Цивилизација и човечанство у њој једино тако могу да опстану. Систем подразумева конвенције, прецизније пређутну стратегију пређуткивања, која штити поредак, његову правичност и његова злодела подједнако. Њој је подређена и идеја добра. И оно је конвенција. Ништа друго. Празна категорија, препуштена на милост и немилост муцавости, којом ће му један културни концепт одредити смисао.

Тако се нећемо осећати боље, нећемо се осећати ни сигурније, али ћемо барем знати шта је добро. У најмању руку, знаћемо шта не ваља. Ако већ нећемо знати шта нам је с њим чинити, бар ћемо знати, а то је већ боље него ништа. Брандисов методолошки поступак, неприкосновеност изложених чињеница које се склапају у гвоздену логику мозаика, ипак ми је измакао сламку. Окруживши се књигама, помало личим себи на надобудног Вајлда, док сам са друге стане, увек слепо веровала како поред онога што видимо мора постојати још нешто, али и у непомеривост доброте, поверења и љубави. Брандис нам сугерише да проблем није у огрешењу о етичку норму, већ у њеној релативности. У превртљивости добра. Да ли би ми било лакше да је *Карактере и списе* затворио у теглу и закопао конзервирајући их за нека безбеднија времена? Одговор ми је, говорећи о питању што измиче сламку, дао Борислав Радовић, кога сам (да ли случајно?) читала завршавајући овај текст.

Пол Леото је живот посветио борби за сушту истину настојећи да га изједначи са писањем. Његов концепт књижевности, као и концепт живота, подразумева беспоштедну искреност, прво према самом

себи. Ону која занемарује измишљање, али занемарује и исконску људску потребу за њим. У томе је такође његов грех. Не само што је цепао завесе којима се штитимо, већ је и све обиље живота свео на само једну димензију. Но и мој став ми звучи помало наивно. Закључујући књигу, Брандис даје неку врсту резимеа. Поводом Вајлда и Жида оцртао је конфликт:

> ... између тела и духа, духа и идеја. У Жидовом случају ваљало би додати: између идеја и политике. Мислим да су обојица, и Вајлд и Жид, трагали за ослобађањем од патњи тела и сумњи интелекта, тежећи постизању унутрашње хармоније, зване врлина. Могли бисмо је назвати и помирењем са самим собом и светом, или некако другачије, у случају да се појави сумња.
>
> Леото није знао за та преживљавања. Ту није било места за унутрашњу расцепљеност. Изненађује да човек коме није падало на памет да живи другачије него што је живео, коме би се мисао о побољшању света помоћу идеја чинила бесмисленом, да је управо он нашао оно што су она двојица тражила. Да ли је у питању хармонија? Није. У питању је уверење да је бирајући животиње и истину о себи управо извршио најбољи могући избор.

На основу реченог, не могу закључити да је Пол Леото био најсрећнији. Само је постигао пуну меру остварења индивидуалности. Због уверења у сопствени избор и спремности да иза њега стоји — Брандис га највише цени, али се не може тврдити и да му баш све одобрава. Чини ми се да је то његово становиште. Као и нигде у књизи, Брандис ни овде не намеће одговоре, али се понешто може закључити и из питања која поставља и примера које наводи. Као у случају међуратних интелектуалаца, који нису себи смели дозволити луксуз да их одређују околности, да им Историја још једном подвали. Иако он то није непосредно истакао, морали су бити тврђи, морали су имати свој избор, као што га, у извесној мери поштујући Норму, морамо имати и ми. Жаришно је питање везано за Леота, будући да не верује у идеју добра: може ли се бити добар, може ли се чинити добро, паралелно одбацујући ту категорију. Преформулисаћу га у питање — да ли нагонско и свесно у нама ваља да делују без међусобне везе. Иста је код Вајлда и Жида узроковала расцеп. Леото само није хтео да прецењује снаге сопствене човечности. Он је био реалнији и пронашао адекватну формулу. Али где је ту добро? Иако не писац брутално истине већ луцидне нијансе, ни Казимјеж Брандис нас сигурно неће учити да лажемо или да се крчкамо у пакловима извештачености, већ да развијамо склоност ка интелигентној савести. Њен крајњи циљ је идеал сва четири писца — слобода. Али слобода је прихватљива тек уз етику мере. Интелигенцију мере. Њену луцидну нијансу. Или оно што бисмо, уз извесне ограде, могли назвати добрим.

Најзад, како посматрати *Карактере и списе*? Као биографију, социолошки оглед, филозофски трактат? Одредила бих га као филозофски есеј. Есеј — јер му је жанр слободан и отворен. Филозофски — јер филозофија у безбожном постмодерном добу не може ни да буде другачија до прагматична. Али више од тога, предност бих дала одредници „књижевно дело". Као што је поводом Леота приметио да је дошло до промене у схватању књижевне чињенице, чиме се и дневник помера у белетристику, тако и мени није остало друго до да његову тезу потврдим. Иста та промена и компилације овог типа, укрштање биографије, филозофије и нарације, подводи под литерарно штиво. А ово је добро и занимљиво написано, нарочито луцидно, стила свог од ироније и духа. *Карактери и списи* имају одлике књижевног текста — форму, стил и поруку, и све су остварене са печатом особености. Као да је и поетика, попут етике, постала много толерантнија. Али док због ове друге још увек имам збрку у глави, са књижевношћу сам бар начисто. Њена отвореност једновремено је и њено богаћење, а *Карактери и списи* једна је од оних књига које то штедро чине.

У основи књиге су и две имплицитне метапоетичке тезе. Прва, бирајући жанр биографије делује парадоксом и доказује нереалистички/непозитивистички, данас већ маниристички став да се дело не објашњава животом. Брандис бира писце који ове две појаве изједначавају. Штавише, Леота који постојање подређује стварању, који живи да би писао, а све могуће мисије везује за приватну употребу, као што је идеју искрености ограничио на дневник. Друга теза је мање маниристичка, а не могу се отети утиску да се и она додирује са парадоксом не могавши да разреши колизију у коју модерна књижевност упада. Реч је, наиме, о етичкој димензији постмодернистичке литературе, о њеној нужности и превазиђености, па и бесмислици.

Чини ми се да је Казимјеж Брандис решење покушао да нађе у компилацији. И уметност се, попут филозофије — као што им је обема нужно усвајање дискурса оне друге — све више и више спушта на земљу. Да је конкретност и прагматичност, свиђало се то мени или не, поетички императив нашега времена. Зашто бисмо иначе писали? Ако не да бисмо, попут Брандиса, постали писцима интелигентне савести. Да бисмо развијали интелигенцију мере којом бисмо осмишљавали своју стратегију пређуткивања. Да бисмо уз луцидну нијансу казали истину. Да бисмо, попут лукаве Историје, подвалили глобалној стратегији. Чиме? Чиме другим до формом и стилом. Овој је ионако, како је тврдио још Оскар Вајлд на почетку ове књиге, одувек недостајало маште, а кад се Власи досете, може већ бити касно.

Душица ПОТИЋ

СВЕТ И ТЕКСТ

Зорица Бечановић-Николић, *Херменеутика и поетика: теорија приповедања Пола Рикера*, „Геопоетика", Београд 1998

Теорија приповедања је, од самих својих почетака, суочена са специфичним избором, са одлуком какву пред собом немају друге области које изучавају приповедну књижевност: она се, наиме, мора јасно определити за свој приоритетни домен проучавања — или за свет, или за текст. Одлука за једно од то двоје није једноставна ни лака, премда суштински не предодређује ништа. Бира се између (скоро) истог, те избор стога бива заснован на парадоксу: не може се, наиме, изабрати једно а да се тиме потпуно искључи оно друго; што год да проучавалац изабере између двоје, он прихвата обоје. Онај ко се одлучи да проговори о свету, неће моћи да пренебрегне текст. Говор о тексту, пак, подразумева познавање света. Свет и текст се, дакле, *узајамно укључују*. Није ли, ако смо увек на истом, питање одлуке посве излишно?

Ипак, избор је неминован са следећег разлога: аутор који бира, бира стога да би нам показао шта је почетак теорије саме — текст-у-свету, или свет-у-тексту? Да ли је њен фокус свет дела, или дело света?

За Пола Рикера, знаменитог француског филозофа о чијем делу Зорица Бечановић-Николић предано и савесно исписује студију *Херменеутика и поетика*, разумевање текста управо је сразмерно разумевању света, и суштински везано за њ. Њему су подједнако важне онтологија и епистемологија приче, њено постајање и њен однос према свету чијим делом бива. У онтологији Рикер, ипак, не иде до праузрока, као што ни у епистемологији не сматра за сходно да до у танчине разложи сваку консеквенцу — он се не упушта у смисао текста, нити у реконструкцију ауторове интенције. Циљ авантуре његовог читања је да се разуме свет пројектован текстом, онолико колико разумевање допушта сам процес интерпретације, процес који нема краја ни заокружења. До ултимативног значења се не може стићи, али се увид, докле год да сеже, увек може донекле поделити, делимично саопштити.

Рикерова теорија приповедања други је пол теорије деконструкције — теорије безброј пута дефинисане као антидефиницијски модус мишљења о филозофији и књижевности. Док за деконструкцију неодређеност импликује немогућност реда, за Рикера је неред предуслов реда. Значење постоји, и оно је саопштиво. Рикер истински верује у приповедање. Ако се деконструкција бави отпором текста, свесрдно подржавајући и охрабрујући бескрајну инвенцију тог отпора, Рикеров покушај проницања у апоретичност времена и парадоксалност приче, у однос темпоралног и наративног, мотивисан је жељом да се отпор

савлада барем утолико што ће прича бити предочена као уобличени доживљај времена, као покушај разумевања феномена који се одупире спекулативној спознаји.

У читању Рикерове теорије приповедања Бечановићева креће од тих кључних појмова, од времена и од приче: она испитује најпре супротстављање Августиновог и Аристотеловог поимања времена, као и Рикеров концепт троструке мимесис (префигурација, конфигурација и рефигурација). Други део монографије позабавиће се Рикеровим виђењем места и улоге нарације у историографији, везама историје и приповедања. Трећи, под називом *Наративна конфигурација фикционе приче*, говори о различитим облицима и виђењима темпоралности, док ће нарочита пажња бити посвећена трима великим романима који нуде полазиште за испитивање фиктивног искуства времена (*Чаробни брег, У трагању за изгубљеним временом* и *Госпођа Даловеј*). Четврти се бави односом приповедања и темпоралности, различитим филозофским тумачењима времена и односима историје и нарације према њему, док је једно поглавље посвећено и рецепцији *Времена и приче*.

Рикерова херменеутика дозвољава могућност преношења значења, али се труди да процес тумачења, дакле преношења значења, одржи „отвореним, динамичким, дијалошким, полифоним". Прича је „несагласно сагласје" које „омогућава живо разабирање у свету, разумевање себе у свету и себе у времену". Студија Зорице Бечановић-Николић допринеће да се пријежни читалац разабере у Рикеровој теорији приповедања — колико у свету текста, толико у тексту света.

Владислава ГОРДИЋ

ДЕЛОТВОРНОСТ НОВИНСКЕ КРИТИКЕ

Разговор са Чедомиром Мирковићем

Ненад Шапоња: *Чини ми се да је идеал, већ по самој дефиницији посла, да главни уредник у некој издавачкој кући буде уважени књижевни критичар који се бави савременом књижевношћу. С друге стране, а парадоксално, изгледа да баш овај посао, скопчан с низом компромиса, када је у питању велика кућа, удаљава критичара од његовог самог основног посла, па и од личног укуса...*

Када сам поставио ово питање сетио сам се једне ваше белешке у којој сте о назови руководећој улози у стварима књижевности и културе рекли укратко — трошење времена у сумњиве сврхе, изазивање зависти и мржње, и често, ускраћивање себи могућности да дрипцу кажете да је дрипац...

Чедомир Мирковић: Верујем да, у садашњем моделу нашег издаваштва, књижевни критичар — ако поседује и одређене практичне способности, посебно из области планирања, организовања и зарађивања — може да буде у извесној предности при обликовању издавачких планова, при сагледавању перспектива појединих наслова и потенцијала појединих аутора, такође при подстицању и усмеравању живота нових књига. У издавачким пословима, који подразумевају разноврсна практична искуства, ипак је у повољнијој, или бар нормалнијој и достојанственијој, позицији онај ко зна, дакле ко може да процени, шта се налази у фасцикли једног понуђеног рукописа или између корица једне књиге.

Но, ако бих се дотакао и суптилнијег дела постављеног питања о објављивању књига, о руковођењу издавачким кућама и њиховим редакцијама, морао бих да признам своју недоумицу: није ли код нас, током протеклих деценија, у издавачким пословима дато превише значења интелектуалним делатностима. Не ради ли се ту, ипак, о занату и о предузетништву?

А што се компромиса тиче, нагодбе између улоге критичара и професије издавача (кад су ова двојица, критичар и издавач, у једној

личности), компромиси су заиста неминовни и неопходни. Разуме се да је боље кад компромиси нису тако драстичних размера да значе изневеравање основних вредносних начела и онога што је лични укус. Може да буде за какву-такву утеху то што је та врста компромиса, у највећем броју случајева, ипак безболнија (и безопаснија!) од компромиса у другим, изванлитерарним областима. Разуме се да бих, у неком подробније документованом разговору о овим темама, свакако могао нагласити да се и жанровски разликује производ књижевног критичара (објективизован критички текст, приказ или есеј) и производ издавачке подршке (рецензија, маркетиншка препорука), па би, уважавањем те чињенице, тврдња о компромисима и њиховим последицама могла да се оспори различитошћу жанрова и, с тим у вези, разноликошћу позиције и намера.

Издавачки посао је врло узбудљив и може да постане истинска страст. Нећу да негирам да сам нешто од те омамљиве страсти и сам осетио. Али, кад би било могућно, ја бих — из многих разлога, укључујући и оне које сте дотакли цитирајући делове неких мојих давнашњих записа — најрадије трошио време и способности у својој радној соби.

Вратимо се на ваше почетке. Како сте се определили за позив књижевног критичара?

За мене је књижевност заиста најцеловитији и најснажнији додир са светом, уз то и најпоузданији начин да упознајем и проверавам сопствену личност. Ту наклоност и њене разлоге рано сам осетио па сам се, већ од студентских дана, свесно повео за њом, потражив-ши, и нашавши, у интерпретирању и оцењивању нових књига своју основну вокацију и трајну професију.

Моме опредељењу да се, без остатка и без осећања привремености, посветим књижевној критици бесумње је допринео и интензитет, такође и профил, књижевног стварања код нас, од шездесетих и седамдесетих година кад сам почињао да објављујем књижевне критике па све, ево, до данашњег дана. Кад говорим о интензитету и профилу, мислим и на околност да је наша књижевност, током протеклих деценија, умногоме преузевши улогу и неких других интелектуалних дисциплина — посебно оних које су, по природи ствари, усмерене и на преиспитивање стварности и свеколиког искуства — била (и остала!) више него само уметност речи. Учествовање у тумачењу и оцењивању новообјављених књига, интерпретирање тек створених уметничких формација, које улазе у живот са изгледима да одмах потону у заборав или да можда избију у горње слојеве националне књижевности, то је заиста изазовна и омамљива улога, поред осталог и зато што нуди додир са светом и животом у њиховим тоталитетима. Као критичару интегралистичког опредељења и иманентног метода, мени

је одувек објашњавање књижевног дела био начин да водим дијалог о најважнијим изазовима света и живота.

Мени критичарски послови омогућавају осећање да сам на правом терену; чак и привремено одсуствовање с тог основног интелектуалног и радног терена оптерети ме празнином.

Дневна новинска критика је изузетно танан спој журналистике и књижевне теорије, тек припремни рад који претходи већим синтезама. Видимо, код нас интензиван критичарски стаж на том пољу је веома кратак. Ви, безмало, већ три деценије истрајаваће, чак интензивираће своје присуство на књижевној сцени.

О новинској критици писао сам у више наврата, а објавио сам и неколико обимнијих огледа (на пример, књига *Аргументи и оцене*) у којима сам изложио своје виђење профила, улоге, значаја и искушења новинске критике, па, овде, не бих понављао оно што сам у другим приликама саопштио.

Рећи ћу само да новинска критика — у глобалу гледано, јер у њој има више подврста — заиста јесте особен спој новинарства и књижевности (односно критике као свести књижевности о себи самој). Она има своје специфичности које проистичу, поред осталог, и из опште природе медија и из посебности оног гласила у којем се критички текст појављује, али подразумева уважавање основних начела критичког сагледавања, аргументовања и вредновања. Поред вредности по себи, новинска критика врло много зависи од угледа и утицаја новина у којима се критика појављује. Нема добре критике у новинама с ниским кредибилитетом и малом читаношћу; супротни пример, лоша критика у добрим и читаним новинама, врло је чест.

Спадам у оне који су уверени да је новинска критика изузетно важан — ако не, данас, и најважнији, најутицајнији! — облик критике. Ова критика — разуме се да, и кад говорим о новинској критици и кад ову врсту критике поредим с другим моделима, мислим само на најбоље, репрезентативне примере! — најнепосредније и најснажније утиче на живот нових књижевних дела, а све чешће можемо да се осведочимо како остали облици критичког делања (од часописне и академске критике, па до докторских дисертација и обухватних монографија) у ствари, накнадно, само парафразирају, понављају, допуњавају, опширније и методичније аргументују и, с привилегијом неограниченог простора, подробно илуструју оно што је новинска критика, у најважнијем тренутку, већ саопштила. То, уосталом, и није сасвим нова појава; подсетимо се, примера ради, значења сажетих приказа које је о Иви Андрићу написала Исидора Секулић или о Милошу Црњанском Милан Богдановић.

Писао сам критике најразличитијих модела и обима, али ме новинска критика највише привлачи, пре свега својом делотворношћу

која проистиче из доступности и комуникативности. Вероватно да на привржености новинској критици утиче и то што, за мене, обраћање широкој публици подразумева увећану одговорност и обавезу на доследност.

Ваше критике се одликују јасношћу и прецизношћу у опису, информативношћу и аналитичношћу, те одмереношћу и конкретношћу у оцени. Каквим својствима очекујете да се одликује ваш читалац, читалац књижевне критике?

Заиста бих био изузетно задовољан ако бих знао да имате чврсте доказе за мишљење да се моје критике одликују, како кажете, јасношћу и прецизношћу у опису, информативношћу и аналитичношћу, те одмереношћу и конкретношћу у оцени. Књижевна критика, а посебно она која се објављује у новинама, рачуна с читаоцем, жели да изврши утицај својим интерпретацијама, доказима и закључцима. А што се тона и речника тиче, и најоштрији судови могу да се искажу уљудно и достојанствено, без жучи, мржње и увреда, па сам се, управо стога, увек клонио оне врсте критике (или, назовикритике) која страст ставља изнад аргументације и пре аргументације. Још кад сам почињао да се озбиљно бавим критиком, чувао сам се да ме не фасцинира чињеница да је острашћена, негаторска, ниподаштавајућа критика, у нашој средини склоној нихилизму и игнорисању, најлакши и најефикаснији начин да се — привремено; наглашавам, само привремено, јер књижевност, уметност и култура поседују суптилне и јаке одбрамбене механизме! — привуче пажња јавности. Такође ме никад није привлачила ни такозвана хигијенска критика, која се бави посебно неуспелим књигама; себе сам стално опоминьао да је критичару при руци разноврстан арсенал начина да искаже или сугерише оцене, укључујући и прећуткивање као најнеповољнији суд.

Знам да су читаоци журналистичке критике врло хетерогена скупина, и да о њима пре треба размишљати као о потенцијалном него као о поузданом и стварном фактору, па зато настојим да, пишући о књигама за новине или говорећи за радио и телевизију, употребљавам такву апаратуру и такву семантику које могу да обухвате и да привуку што више читалаца новина, односно слушалаца и гледалаца радија и телевизије. Покушавам, и радовао бих се ако у томе имам извесног успеха, да омогућим разумевање књижевних феномена и промишљања о стваралаштву (такође да, кад год је могућно, скицирам целовит портрет писца нове књиге) и оним људима којима књижевност није ни струка ни област свакидашњег интересовања, а да, у исто време, не изневерим оне читаоце новина (и оне књижевне стручњаке) који располажу каталогом стручних знања, који читају квалитетна дела и који поседују тананији и пробирљивији укус. Али, током самог писања критичког текста нисам обузет ни ликом, ни интелектуалном ле-

гитимацијом, ни могућном реакцијом свог (било појединачног, било колективног, било некаквог просечног) читаоца; критичким приказом саопштавам свој дубоко лични став о одређеној књизи и настојим да га што боље образложим и да образложење учиним језичко-стилски што узорнијим.

Једну од синтеза ваше критичарске праксе представља и последњих година објављено књижевнокритичарско трокњижје о шездесет шест савремених српских романописаца и песника и тридесет три приповедача. Ради се о својеврсном лексикону савремених писаца. Шта вама ове књиге говоре, данас?

Један део својих критика и есеја, који се односе на нашу савремену књижевност, систематизовао сам у књиге посвећене појединим белетристичким жанровима: *Под окриљем нечастивог* (шездесет и шест савремених српских романсијера), *У ђаволовом видокругу* (шездесет и шест савремених српских песника) и *Кругови тајанствене светлости* (тридесет и три савремена српска приповедача). Своју оцену, деценијама формирану и проверавану, да је наша данашња књижевност по свему — а то значи, и по жанровској заступљености, и по тематској разноврсности, и по поетичким начелима, и по изражајним средствима, и по укупним уметничким дометима — на нивоима, и у оквирима, најдинамичнијих европских и светских књижевности — могао сам, целином своје три поменуте синтетизоване књиге, да чак и статистички потврдим. Наиме, велики број књижевних дела о којима сам током протекле три деценије писао доживео је и доживљава поновљена издања, што значи да припада живом фонду литерарног стваралаштва, а многа од тих дела су и чињеницом да су преведена (и да се преводе!) на стране језике (да су имала, и да имају, одређеног успеха у другим срединама) потврдила своје натпросечне квалитете.

Уосталом, и укупност књижевне критике једног времена, па и деловање појединих књижевних критичара (бар кад се ради о најутицајнијим критичарима!) најпотпуније се доказује и потврђује општим потенцијалима и домашајима националне књижевности. Дакле, каква је књижевност (мислим на белетристику) таква је и књижевна критика.

А ако ваше питање жели да од мене измами исповедност обојену емоционалношћу, открићу вам да ми је довољно да видим чак и наслов неког свог приказа од пре доста година, или да прочитам само један одломак, па да се, до најситнијих детаља, сетим и амбијента у којем сам читао књигу и околности у којима сам писао приказ, све до доба дана, врсте хартије и мириса црне кафе.

Колико актуелна књижевна пракса мења однос критичара према стварности? Каква је та стварност коју овај открива уз помоћ призме

књижевних дела? И да ли се може говорити о једној посебној врсти онтолошког реалитета који је неопходан за самеравања и интерпретације?

Заиста сам убеђен да је књижевност — бар једним својим делом, а чини ми се да је, данас, тај део све већи — оно што, поједностављено и фигуративно, означавамо *објашњеном* и *згуснутом* стварношћу. Ако томе додамо и једну домаћу специфичност, да је наша књижевност већ деценијама умногоме преузела и улогу неких других духовних и интелектуалних дисциплина какве су антропологија, социологија, историографија, психологија, политикологија, дакле посебно улогу оних дисциплина које би могле да формулишу критичку позицију према свету у којем живимо и према друштвеној пракси, онда је јасно да књижевност може — сложеним путевима, разуме се — да утиче на однос према стварности.

Не знам колико је моје искуство парадигматично, и колико ћу указати на суштину, ако кажем да су мени књиге које сам прочитао и свеколико знање о стваралаштву један облик матрице у којој одломци стварности и лични доживљаји показују унутарњу закономерност и прави смисао.

Посебно је питање колико однос према стварности који произлази из интегралистичког, из филозофског, из политичког, из религиозног или из каквог другог (формираног, или пак усвојеног) стајалишта утиче на критичарско сагледавање, на анализу и процену, књижевног дела. Сигурно је да такав однос утиче на књижевног критичара и, бар по моме мишљењу, може да буде врло подстицајан, ако није претворен у аподиктичност и догму. Хоћу да кажем да естетички идеали и естетичка полазишта нису пуке апстракције, не могу да произлазе ни из чега и да висе у ваздуху, они су део одређеног система погледа и ставова, а утолико је за критичарску убедљивост и доследност подстицајније ако је међузависност у том слојевитом систему ставова иманентна и логички изведена.

Осим што јавно промишљате књижевност, присутни сте и као непосредан књижевни стваралац. Колико ова два посла један другом одузимају, а колико додају?

Верујем да белетристичко искуство може да буде од користи књижевној критици, поред осталог и тако што ће је подсећати на неисцрпност литерарних модела, на смисао појединачних стваралачких елемената и детаља, такође на повећану одговорност према језику и стилу. С друге стране, иако је за књижевну уметност пресудна обдареност (кад се о прози ради, битна је обдареност да се причају заводљиве приче!) ипак свест о поетичкој, занатској и стилској страни, чак и знања о теоријским оквирима, могу само да користе.

Који су то невидљиви, а можда и деликатни, оквири у којима се креће писац прича Чедомир Мирковић?

Желео бих да читаоци и критичари мојих белетристичких радова (књига *Погорелци* и текстови који још нису ушли међу корице књига) препознају у њима антрополошку нит и настојање да, једном врстом књижевног ферментовања, које би понеко вероватно назвао литерарном мистификацијом, такозваној стварности обезбедим укус бајковитог и митског. Желео бих, такође, да читаоци и критичари запазе да сам заокупљен обликом, његовим дубинским пулсирањем, такође да осете тежњу за језичком адекватношћу.

Толико бих рекао о својим белетристичким текстовима, и то само зато што не волим кад писци нису у стању, или кад глуме како нису у стању, да било шта кажу о свом књижевном поступку и својим намерама. А не бих хтео да изговорим више, јер не волим ни кад писци, надугачко и нашироко, објашњавају свој стваралачки рад, као да се ради о нечему што поседује вредност по себи и вредност заувек, нешто што има мерљиво несумњив значај.

Раније сте објављивали дневнике критичарске доколице, субјективне опсервације о различитим стварима књижевности и културе, друштвених и личних збивања. У последње време, ваш јавни дневник, суботом, постаје посебан жанр, нешто између критичарев их „знакова поред пута" и својеврсних сензација доживљајности свакодневице...

Годинама сам писао, из дана у дан, дневничке записе, повремено их објављивао по часописима и новинама (*НИН, Борба, Јединство, Збиља, Савременик, Летопис Матице српске*, однедавно *Књижевност*), а један део скупио сам у књиге (*Без илузија, Поноћни дневник, У критичарској доколици, Нове доколице, Невидљиви оквири*). Дневничка форма ми је потребна да бих измигољио задатостима и ограничењима критичарских и есејистичких текстова, да бих, дакле, размишљао и расправљао о широком спектру тема и повода и, при томе, да бих писао концизно. Дневничко је код мене више у драматургији и, повремено, у документовању. За разлику од оних дневника који се остављају у фиоке да буду сведочење за неко друго време, уз то понекад више за истомишљенике и потомке него за праву јавност, ја пишем дневничке записе с намером да их врло брзо објавим. Уз-гред да кажем да својим текстовима дневничког профила који су ушли у књиге никад нисам ништа ни додавао ни одузимао у односу на њихову првобитну, новинску или часописну верзију. Ову напомену не треба схватити као хвалисање доследношћу, него као указивање на својеврсно значењско хазардерство које је својствено записима дневничко-документаристичког профила.

Текстови које, у новије време, објављујем у *Политикином* суботњем додатку припадају — верујем — битно другчијем књижевном облику.

Какви су данашњи ваши погледи на савремени српски роман и приповетку, а какви на поезију и есејистику?

Своју генералну и глобалну оцену о високим дометима, о динамичности, о разнородности и о живости српске књижевности могао бих да разложим у запажање да је, данас, у нашој поезији највише инспиративних, свежих и покретачких идеја. Тренутно је таквих идеја највише у поезији, али памтим време кад су биле у прози (роману пре свега), потом у критици и есејистици.

Утисак о извесном замору савремене српске прозе — превасходно романа, као, како је једном приликом луцидно и фигуративно рекао Душан Матић, велике матуре сваке књижевности — тек треба да буде проверен. Три или четири године не могу да буду релевантан временски период за доношење судова о тенденцијама и дубљим закономерностима. Изгледа да примарну улогу има чињеница да је, за кратко време, велики број прворазредних прозаиста отишао из живота.

Као асоцијативну допуну вашем питању додао бих своју недоумицу да ли је садашњи тренутак — из разлога које не бих хтео да, овом приликом, образлажем — у стању да препозна радикално нове стваралачке тенденције и да обезбеди праве (велике) промоције нових дела и аутора. Јесмо ли сигурни да смо спремни (са естетичким апаратурама којима располажемо, али и са духом времена који има изузетно важну улогу) да уочимо, и да устоличимо, неког данашњег Иву Андрића или неког данашњег Васка Попу?

Имајући иза себе једно посебно, специфично, искуство живота и литературе, да ли са истим жаром као, рецимо, пре тридесет година, очекујете појаву нових, инспиративних, провокативних и вредних књига?

Било би егзалтирано, па и нетачно, ако бих тврдио да — још увек, у истој мери као некад — имам осећање да ме новообјављене књиге и текстови које о њима пишем чувају од свих спољашњих невоља, чак и од прехладе. Али, и данас заиста осећам изистинско узбуђење пред чињеницом нових (посебно изузетно вредних) књига. Сваки критички текст о новој књизи пишем као да ми је он, истовремено, и први и последњи.

Ненад ШАПОЊА

ПЕТАР ВОЛК, рођен 1931. у Босанском Петровцу. Позоришни и филмски критичар. Објављене књиге: *Балада о труби и маглама*, 1965; *Опасне слике*, 1971; *Позориште без маске*, 1977; *Миливоје Живановић*, 1977; *Београдске сцене — позоришни живот Београда 1944—1974*, 1978; *Савремени југословенски филм*, 1983; *Жанка Стокић*, 1986; *Позоришни живот Србије 1944—1986*, 1990; *После позоришта*, 1993; *Повратак у будућност*, 1994; *Писци националног театра*, 1995; *Српски филм*, 1996; *Судбине* (уз стваралачку биографију Предрага Голубовића), 1997; *Илузије на Цветном тргу* (Југословенско драмско позориште у 50 сезона), 1997.

ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ, рођена 1967. у Сремској Митровици. Пише књижевну критику, есеје и преводи са енглеског. Објављена књига: *Синтакса тишине*, 1995.

АЛЕКСАНДАР ЗИНОВЈЕВ (АЛЕКСАНДАР АЛЕКСАНДРОВИЧ ЗИНОВЬЕВ) рођен 1922. Руски писац. Код нас су објављена његова дела *Полет наше младости*, 1985. и *Свијетла будућност*, 1986, која су се прво појавила на Западу, где су штампане и *Зјапеће висине*, 1976; *Без илузија*, 1979; *Лудница*, 1980; *Ми и запад*, 1981; *Homo sovieticus*, 1983. А. Зиновјев је после 1976. напустио СССР и емигрирао у СР Немачку. (А. Л.)

МАРИЈА КНЕЖЕВИЋ, рођена 1963. у Београду. Пише поезију, прозу, и књижевне приказе. Преводи са енглеског. Објављен роман: *Храна за псе*, 1989. Књиге песама: *Ствари за личну употребу*, 1994; *Елегијски савети Јулији*, 1994; *Доба Саломе*, 1996.

ВЛАДИМИР КОПИЦЛ, рођен 1949. у Ђенерал Јанковићу. Пише поезију, критику и преводи с енглеског. Збирке песама: *Аер*, 1978; *Парафразе пута*, 1980; *Гладни лавови*, 1985; *Вајаји и конструкције*, 1986; *Питање позе*, 1992; *Приказе — нове и изабране кратке песме*, 1995. Превео и приредио *Трип — водич кроз савремену америчку поезију* (коаутор В. Бајац), 1983.

АНДРИЈ ЛАВРИК (АНДРІЙ ЛАВРИК) рођен 1964. у Новом Саду. Пише кратку прозу и преводи са руског, белоруског и украјинског језика.

ЈОВАН ЉУШТАНОВИЋ, рођен 1954. у Пријепољу. Пише књижевну и позоришну критику и есејистику. Бави се критиком, историјом и теоријом књижевности за децу. Сценариста је пет епизода у серији Школског програма РТС *Историја српске књижевности — романтизам*. Коаутор је радио-игре за децу награђене 1983. на конкурсу Радио Београда *Viva la musica*. Објављена књига: *Пријепоље под звездама*, лирска проза, 1997. Приредио: Бранислав Нушић, *Изабрана дела*, 1998.

МИОДРАГ МАТИЦКИ, рођен 1940. у Великом Средишту код Вршца. Књижевни историчар, песник, романсијер. Објављене књиге: *Од сна до запада; Лирске песме банатске војне границе из збирке Владана Арсенијевића*, 1976; *Епика устанка*, 1982; *Библиографија српских алманаха и календара*, 1986. Романи: *Трећи коњ*, 1979; *Глува лађа*, 1989; *Луди песак*, 1992; *Иду Немци*, 1994; *Пљускофон*, 1995. Књига приповедака: *Свакодневно хватање веверице*, 1998. Књиге песама: *Кроз прстен јабука*, 1964; *Кирваj*, 1979. Приредио зборник тужбалица: *Двори самотвори*, 1978.

ОЛИВЕРА МИЛИЋЕВИЋ, рођена 1946. у Београду. Пише есејистику и књижевну критику и преводи са француског, старофранцуског и енглеског језика. Објавила је студију *Комика у фаблиоима*, 1994, као и већи број чланака и превода.

ПЕТАР МИЛОРАДОВИЋ, рођен 1970. у Горњем Милановцу. Пише поезију. Књига песама: *Средоземља*, 1997.

ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ, рођен 1944. у Горњем Милановцу. Књижевни критичар, прозаист. Објављене књиге: *Писци, књиге, читаоци*, 1978; *Без илузија*, 1981; *Једна деценија — критичка вредновања 1970—1980*, 1981; *Поноћни дневник*, 1983; *Аргументи и оцене*, 1984; *У критичарској доколици I, II*, 1987; *Суботњи дневник*, 1989; *Нове доколице*, 1989; *Змајев знак на корицама*, 1992; *Невидљиви оквири*, 1994; *Под окриљем нечастивог*, 1995; *У ђаволовом видокругу*, 1996; *Кругови тајанствене светлости*, 1997. Књига прозе: *Погорелци*, 1986.

НИКОЛ МОЗЕ (NICOLE MOZET), професор књижевности на Универзитету Париз VII. О Балзаку је објавила дела *Балзак у множини* (*Balzac au pluriel*), 1990. и *Живот паланке у Балзаковом делу* (*La vie de province dans l'oeuvre de Balzac*), 1998; приредила је Балзакове при-

че *La Grenadière et autres récits tourangeaux de 1832 d'Honoré de Balzac*, 1999.

ТИХОМИР НЕШИЋ, рођен 1938. у Каменици код Ниша. Пише приповетке, романе, путописе. Књиге приповедака: *Мешање мириса*, 1982; *Дуга зима до пролећа*, 1991; *Књига о сновима*, 1993; *Гозба чула*, 1996; *Сазревање рана*, 1997. Романи: *Балкански крст*, 1995; *Плод*, 1998. Књига путописа: *Како купити сунце*, 1992. Драма: *Заједнички ручак*, 1985.

ВАСА ПАВКОВИЋ, рођен 1953. у Панчеву. Пише поезију, прозу и књижевну критику. Књиге песама: *Калеидоскоп*, 1981; *Опсесија*, 1985; *Телесна страст*, 1989; *Несигурност у тексту*, 1994; *Конверзија*, 1994. Књиге прича: *Монструм и друге фикције*, 1990; *Мачје очи*, 1994; *Хипнотисан*, 1997. Књига есеја: *Све стране света*, 1991. Књига критика: *Љубавнички Декамерон*, 1998. Приредио је књиге: *Речник поезије Милана Ракића*, 1988; критичко-поетску хрестоматију млађе српске поезије: *Шум Вавилона* (коаутор М. Пантић), 1988; *Сабране песме Милана Ђурчина* 1991; *Коровњак српске јуначке поезије новијег доба*, 1995; *Београд* (антологија приповедака), 1997; *Тајно друштво* (антологија младих српских приповедача), 1997; *Критички текстови — савремена српска проза*, 1997.

ЧЕДОМИР ПОПОВ, рођен 1936. у Меленцима. Историчар. Потпредседник је Матице српске. Објављене књиге: *Француска и Србија 1871—1878*, 1974; *Од Версаја до Данцига*, 1976; *Србија на путу ослобођења. Борба за политички преображај и државну независност 1868—1878*, 1980; *Историја српског народа* (пета књига, први том: *Од првог устанка до Берлинског конгреса 1804—1878*), 1981; *Историја српског народа* (шеста књига, први том: *Од Берлинског конгреса до уједињења 1878—1918*), 1983; *Војводина у народноослободилачком рату и социјалистичкој револуцији*, 1985; *Грађанска Европа (1789—1914)*, I и II, 1989; *Војводина — српско питање* (коаутор Јелена Попов), 1993; *Политички фронтови Другог светског рата*, 1995; *О историји и историчарима*, 1999. Приредио књигу: *Светозар Милетић, Сабрани списи I*, 1999.

БРАНКО ПОПОВИЋ, рођен 1927. у Цвилину. Пише студије, есеје, књижевну критику и приповедну прозу. Објављене књиге: *Романсијерска уметност Михаила Лалића*, 1972; *Верзије књижевног дела*, 1975; *Уметност и умеће*, 1977; *Књижевна култура I и II* (коаутор), 1982; *Самосвест критике*, 1987; *Говор самоће*, 1996; *Versions d'une oeuvre littéraire*, 1997. Приредио зборник: *Савремена југословенска приповетка*, 1991.

ПАВЛЕ ПОПОВИЋ, рођен 1923. у Беранама, песник. Збирке поезије: *Камена шума*, 1957; *Светлости и сенке*, 1958; *Човекова битка*, 1961; *Сентименталне панораме*, 1966; *Замке*, 1973; *Предео иза речи*, 1976; *Човек из предграђа*, 1981; *Градови и битке I—II*, 1983; *Столовача*, 1992; *Претвори ме у реч*, 1992; *Дођошке и друге*, 1994.

ДУШИЦА ПОТИЋ, рођена 1962. у Београду. Бави се књижевном критиком и књижевном историјом, преводи са енглеског и италијанског. Књига критика: *За скривеним/сливеним суштинама*, 1993.

БОРИСЛАВ РАДОВИЋ, рођен 1935. у Београду. Песник, есејиста, преводилац. Збирке песама: *Поетичност*, 1956; *Остале поетичности*, 1959; *Машина*, 1964; *Братство по несаници*, 1967; *Описи, гесла*, 1970; *Песме 1971—1982*, 1983; *Песме, 1971—1991*, 1992.

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.

МИЛИВОЈЕ СТЕФАНОВИЋ, рођен 1949. у Горњем Милановцу. Пише прозу.

ВЛАДО СТРУГАР, рођен 1922. у Доњим Улићима (област Цетинје) код Цетиња. Историчар. Проучава политичко бораштво и оружано ратовање југословенских народа и држава у времену од 1890—1992. Објављене књиге: *Социјална демократија о националном питању југословенских народа*, 1956; *Узимај редом Господе* (приповетке), 1957; *Рат и револуција народа Југославије 1941—1945*, 1962; *Југословенске социјалдемократске странке 1914—1918* (*Прилози новијој југословенској хисторији*, књ. 4), 1963; *Социјалдемократија о стварању Југославије*, 1965; *Југославија 1941—1945* (допуњена докторска дисертација), 1970; *Југославија у рату 1941—1945*, 1975; *Југославија, федерација и република*, 1976; *Југославија за победу и слободу 1941—1945*, 1985; *Велика буна Црне Горе 1988—1989* (избор докумената), 1990; *Повеља Југославије: (устав државе и друштва)*, 1990; *Срби, Хрвати, Словенци и Трећа Југославија*, 1991; *Црногорски сабор српске слоге*, 1994.

НЕНАД ШАПОЊА, рођен 1964. у Новом Саду. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Књиге поезије: *Ђоконда*, 1990; *Одрази варке или огледало у две душе*, 1993; *Очевидност*, 1996; *Море*, 1998. Књиге есеја и критика: *Бедекер сумње*, 1997; *Аутобиографија читања*, 1999.

Приредила
Соња БОБ

ПОРУЏБЕНИЦА

Ред. број	АУТОР И НАСЛОВ	Цена	Попуст	
			20%	50%
1	ПОЕЗИЈА АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА	80,00	64,00	40,00
2	ПОЕЗИЈА ЈОВАНА ХРИСТИЋА	80,00	64,00	40,00
3	ПОЕЗИЈА ДАРЕ СЕКУЛИЋ	80,00	64,00	40,00
4	Миодраг Јовановић: СЛИКАРСТВО ТЕМИШВАРСКЕ ЕПАРХИЈЕ	500,00	400,00	250,00
5	Мирослав Тимотијевић: СРПСКО БАРОКНО СЛИКАРСТВО	400,00	320,00	200,00
6	Мирослав Тимотијевић: ЦРКВА СВЕТОГ ГЕОРГИЈА У ТЕМИШВАРУ	300,00	240,00	150,00
7	ЛЕКСИКОН ПИСАЦА ЈУГОСЛАВИЈЕ IV том	700,00	560,00	350,00
	БИБЛИОГРАФИЈА СРПСКИХ НЕКРОЛОГА	150,00	120,00	75,00
8	Ана Матовић: БЕЋАРАЦ У ВОЈВОДИНИ	100,00	80,00	50,00
9	Зоран Т. Јовановић: НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ			
10	ДУНАВСКЕ БАНОВИНЕ	150,00	120,00	75,00
11	Софија Кошничар: РАДИО ТЕАТАР ПРОЗЕ АНДРИЋА, ЦРЊАНСКОГ И КРЛЕЖЕ	150,00	120,00	75,00
12	Петар Марјановић: СРПСКИ ДРАМСКИ ПИСЦИ XX СТОЛЕЋА	120,00	96,00	60,00
13	Петар Момировић: СТАРИ СРПСКИ ЗАПИСИ И НАТПИСИ ИЗ ВОЈВОДИНЕ (књ. 3)	150,00	120,00	75,00
14	Божидар Ковачек: ТЕКЕЛИЈАНУМСКЕ ИСТОРИЈЕ XIX ВЕКА	100,00	80,00	50,00
15	Мирјана Веселиновић-Хофман: ФРАГМЕНТИ О МУЗИЧКОЈ ПОСТМОДЕРНИ	100,00	80,00	50,00
16	Љубивоје Церовић: СРБИ У РУМУНИЈИ	350,00	280,00	175,00
17	КЊИЖЕВНО НАСЉЕЂЕ СРПСКЕ КРАЈИНЕ	150,00	120,00	75,00
18	ЈЕЗИК ДАНАС, гласило Матице српске за културу усмене и писане речи (год. претплата)	60,00	–	–
19	Зоја Карановић: НАРОДНЕ ПЕСМЕ У *МАТИЦИ*	120,00	96,00	60,00
20	Милорад Радевић: НАРОДНЕ УМОТВОРИНЕ У *ШУМАДИНЧЕТУ И ШУМАДИНКИ*	120,00	96,00	60,00

Име и презиме _____

Адреса и телефон _____

Неопозиво наручујем књиге под редним бројем _____ _____. Укупан износ од _____ динара умањен за 20% попуста (а за 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

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 250 динара, за чланове Матице српске 125 динара, а за иностранство 80$.

Наручујем _____ примерака *Летописа Матице српске* за 1999. годину.

Име и презиме, назив установе или предузећа

_____

_____

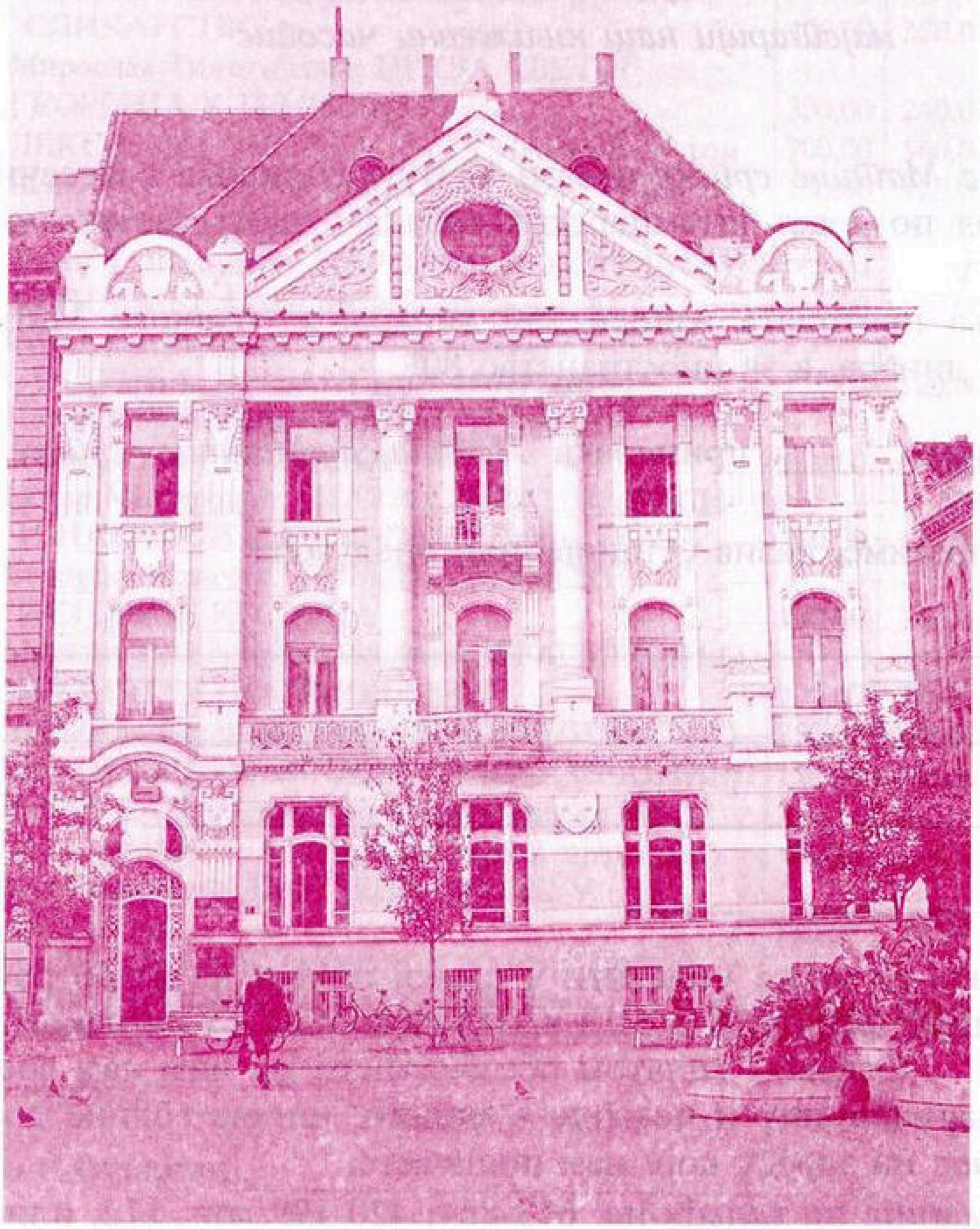
_____

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: 613-864; 420-199/лок. 112, или на адресу: **Летопис Матице српске**, 21000 Нови Сад, Матице српске 1.



ВОЈВОЂАНСКА БАНКА

ЗНАК ПРАВИХ ВРЕДНОСТИ

YU ISSN 0025-5939 | UDK 82(05)