МПЦ II 163

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА: *Драгиња Урошевић, Владимир Војновић, Адам Загајевски, Мирко Демић, Ненад Грујичић, Даница Диковић-Ђургуз, Драган Бошковић*

ОГЛЕДИ: *Богдан А. Поповић, Новица Милић, Александар Бјелогрлић*

ВИБРАЦИЈЕ: *Мирослав Максимовић, Слободан Мандић*

НАСЛЕЂЕ: *Радомир В. Ивановић, Тијана Славић*

КРИТИКА: *Михајло Пантић, Ђорђе Писарев, Младен Весковић, Светозар Кољевић, Фрања Петриновић, Душица Потић, Бошко Томашевић*



НОВЕМБАР 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 300 динара, а за чланове Матице српске 150 динара. Претплата за иностранство износи 80 $. Цена једној свесци у књижарској продаји је 30 динара. Претплата се може уплатити у свакој пошти на чековни рачун број 45700-678-0-2213, са назнаком „за Летопис". Адреса: 21000 Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1, телефон: 021/613-864 и 021/420-199, локал 112, факс: 021/28-901.

Издаје: Матица српска

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

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 175 Новембар 1999 Књ. 464, св. 5

САДРЖАЈ

Драгиња Урошевић, Питања без одговора 571
Владимир Војновић, Књижевник Скурлатски 574
Адам Загајевски, Проза света 587
Мирко Демић, Ћилибар, мед оскоруша 594
Ненад Грујичић, Поезија 609
Даница Диковић-Бургуз, Сећање на страх 617
Драган Бошковић, Поезија је ужасно немоћна 623

ОГЛЕДИ

Богдан А. Поповић, Две поеме Бранислава Петровића 627
Новица Милић, Тајне инвенције 642
Александар Бјелогрлић, „Декамерон" између православља и хуманизма 652

ВИБРАЦИЈЕ

Мирослав Максимовић, Реченице, у „Хиперборејцима" 674
Слободан Мандић, „Пет генија" као бедекер 678

НАСЛЕЂЕ

Радомир В. Ивановић, Најраније песме Блажа Конеског на српскохрватском језику (1938—1940). 685
Тијана Славић, Духовно „откровење" Растка Петровића . . . 707

КРИТИКА

Михајло Пантић, Заобилазне стратегије (*Миодраг Вуковић*: Млака вода) 719

Ђорђе Писарев, Завереници или утописти? (*Велимир Ђурђуз Казимир*: Шаком и капом) 723
Младен Весковић, Између резигнације и љубави (*Васа Павковић*: Љубавнички декамерон) 725
Светозар Кољевић, О чедности у јавној кући (*Перко Војновић*: Када нас не буде било више, сјећања на дјетињство и младост, записи и писма из тамнице) 729
Фрања Петриновић, Предоаје за снове и сећање (*Ђорђе Рандељ*: Тајно друштво заточеника књиге) 734
Душица Потић, Књига љубави (*Мишел Турније*: Елеазар, извор или грм) 736
Бошко Томашевић, Оглед о једној фигури мишљења (*Новица Милић*: АБЦ деконструкције) 741

Соња Боб, Аутори Летописа. 747

ДРАГИЊА УРОШЕВИЋ

ПИТАЊА БЕЗ ОДГОВОРА

1

Премда не знамо како се десио живоī,
неизрециво је време за нама,
од слузи океанских дубина или случаја
универзума,
ūитање за реūом сунца,
ūитање исūред седефа месеца,
иза иґре случаја: свакоґ ūоūомка
са ūравом на слободу и доūојанūво.
Ūојединци из месечевих резиденција
узимају ūраво да ūресуђују,
да ūшаљу смрūоносне ūоваре
на црне, смеђе и русе ґлаве
у лелују ветра, у лахору ūролећа.
Свеūосūī живоūа им заґлавље
а смрūī невиних на јасūуку миран сан.
Расūукло време зјаūи
над недужном нејачи из ūородичне собе
са зделама чаја на сūолу
и коцкама шећера шūо дрхūе.

2

Ко несавесним савесūима
даје ūраво на ūуђе ūраґове,
на родино ґнездо ūоред димњака,
на дуґу колону јединки
сврсūану у исūоријски низ
без осūашка и без људскоґ оūсūанка?

3

Тресак бомби, неизвесност живота,
писак ластавића, узнемирене пчеле,
заталасана вода у бокалу и мед у здели,
има ли одговорности за тамнило,
за застрашене планине и уздрхтале
пропланке,
за кукавицу без кућишта, без птића,
за дела ума и дела мишића?

4

Чему колоне мудрих о складу,
у кајки воде у чашки цвета
која слави сунце и узноси природу,
светли човеку и детету,
о светлости небеских тела
по ноћи, по дану,
светиљке које водиште навиште и напред,
испред и за стројем смерних
кад превладаште они који проповедају
право силе, закон моћнијег
као да је универзум мали за децу
веселих игара, веселих здања?

5

Где умукоште гласови проповедника
што знали су да усагласе небо са травом,
воду са жаром, истину са питањем,
где се дедоште постојаност светлосника,
благост и благодушје,
благ дах и спокој ведрог дана
на утрини утрнулих лучева спознајника?

6

Зашто тресак и јека уместо успаванки,
зашто дрхтање шоље млека
у рукама тек промилелог детета,
бодљикав пут у склониште,

трноружица на јастуку?
Зашто пролом у устима тек рођеног
станара усталасаног света?

7

Откуд господари таме
над оном шак ведрог света,
над пругама злата у здели меда,
блескањем у чаши воде,
подрхтавањем окрајка хлеба у корпици?
Откуд господари таме
над уздахом намењеног света?

8

Чему устрашеност ваздуха,
срушене куће, збегови по путевима,
гробна места у летњој трави,
проломљени кровови фабрика,
у хармонику сабијене машине,
пошут њива преоране пусте,
гавран грактави на видику,
узмакла ласта изнад уцветалих брескви?

9

И најзад, чему питања без одговора,
судбине по туђем науму, туђој савести,
од среће и слободе изокренутој свести,
по диктату из историје,
из савремености тамних,
господара суза и непоузданих уза?

ВЛАДИМИР ВОЈНОВИЧ

КЊИЖЕВНИК СКУРЛАТСКИ

Према изворима за чију веродостојност не гарантујем, у другој половини прошлог века истакнути лик у петербуршким књижевним круговима био је један висок, сувоњав човек војничког држања које му је остало, по његовим речима, из времена службовања у гарди коју је — опет по његовим речима — морао да напусти због једног двобоја. Ако је све то тако заиста и било, било је давно. У време догађања ове приче он се ближио шездесетој, што се, ипак, уопште није одражавало на његову живахност нити на интересовање за живот у свим његовим облицима. Кад би био представљен некоме, он би том новом знанцу уручивао визиткарту са златним украсним шарама, насред које је строго пословно писало:

Сергеј Станиславович
СКУРЛАТСКИ,
књижевник

Скурлатски није био чувен по својим остварењима у датој области (за њих, како се чини, нико није ни знао), већ сам по себи, по томе што је.био стални гост свих књижевних салона, кружока и редакција.

Причало се да се Салтиков-Шчедрин опкладио са неким да би се, ако истовремено пошаљу курире у све редакције петербуршких новина и часописа, испоставило да у свакој од њих ноншалантно прекрштених ногу седи Скурлатски.

Са Скурлатским се могло разговарати на било коју тему. О свим областима људске делатности он је имао одређена знања, говорио је самоуверено, као човек чији је ауторитет признат и познат и, кад би изрекао нешто што му је изгледало посебно духовито, стављао би руку на груди, широко отварао

своје зелене очи и почињао би се смејати неким необичним крекетавим смехом, наводећи на смех и свог сабеседника.

Најпознатије личности он је звао просто тако, по имену, и, ако је веровати његовим речима, на многе од њих, почев од Александра (Пушкина), позитивно је утицао својом близином и саветима. Што се тиче Александра, биће да је мало претерао, јер у часу пишчеве смрти Скурлатски није могао имати више од петнаест-шеснаест година, али изгледа да је са Николајем (Гогољем) стварно био на „ти". Причало се чак да су Хљестаков, а делимично и Чичиков, настали по узору на Скурлатског; уосталом, кад се добро размотри хронологија, и ово је прилично сумњиво.

Упркос томе, Скурлатски је о свом тесном пријатељству са писцем *Мртвих душа* говорио кад би му се указала ма и најмања прилика.

— Ето, тако смо ја и Николај — започињао би он понекад невероватно дугачку причу, која није била занимљива никоме (вероватно, ни њему самом) а причана је само да би се изговорио израз „ја и Николај".

Разуме се, у причама Скурлатског његови односи са великим личностима били су некад другарски, некад непријатељски, али увек сасвим равноправни. Истина, једном га је све то довело у прилично незгодну ситуацију. Скурлатски је у неком салону ступио у разговор са непознатим човеком. Саговорници су, као што је и нормално, прелазили са теме на тему, све док није споменут тада популарни Достојевски.

— Откако је Фјодор објавио роман *Зли дуси*, ја му се више и не јављам! — енергично је изјавио Скурлатски.

— Заиста? — зачудио се његов саговорник. — А вас двојица се иначе познајете?

— Дружили смо се много година, због чега сад искрено жалим. — Ту се на лицу Скурлатског појавила сумња. — А, дозволите да упитам, с ким имам част?

— Достојевски — наклонио се саговорник. — Фјодор.

Скурлатски је поцрвенео до ушију, промрмљао нешто као „мило ми је" и изјурио из собе. Изгледало је да ће га ово уђуткати на неко време. Али већ другог дана у другом салону он је славодобитно препричавао овај случај са малим одступањем од истине: није се он хвалио својим познанством са Достојевским, већ Достојевски са њим.

— Скурлатски! — представљаће је он ту сцену, војнички лупајући потпетицама. — Сергеј.

И, ставивши руку на груди, он се бечио и смејао.

Скурлатски се није хвалио само својим познанствима са чувеним писцима; умео је он да прави алузије и на блискост

са дворским круговима. А кад су у моду ушли нихилисти, разгласио је на све стране како је он и међу њима важна личност, и да им чак дође нешто као старији друг или духовни отац. Разуме се да га нико није узимао озбиљно, сви су већ увидели да је Скурлатски стари лажов, хвалисавац и дангуба, уосталом, као и то да је сасвим безазлен и безопасан. Никоме није могло пасти на памет да ће Скурлатски скончати тако необично, као што се то десило.

У марту 1881. године, неколико дана након убиства Александра II на Јекатеринском каналу, штампано је и растурено по Петербургу обраћање тајанственог Извршног комитета новом самодршцу. Многе истакнуте личности у престоници су листове са овим обраћањем проналазиле у својим поштанским сандучићима или протурене испод врата свог стана. Очигледно, нихилисти су желели не само да новог монарха убеде у нужност реформи већ и да нађу подршку у образованом грађанству. Тада се и десило оно о чему ће даље бити речи.

Књижевник Скурлатски је седео у свом кабинету за великим столом у великом црном кућном огртачу са свиленим гајтаном око струка. У том огртачу изгледао је као аутентични велики писац, изгледао је чак више аутентичан него прави писци. Данас је коначно уграбио мало времена да седне за писаћи сто и започне рад на грандиозном, давно замишљеном роману. Иначе га је увек нешто спречавало у томе. Јутарњи сати су протицали у читању петербуршких и московских новина. Затим је морао да посети познанике, како би сазнао шта се дешава у свету (пошто се новинама не може веровати). Онда је требало обићи друге познанике и пренети им шта је чуо од првих. Затим, неизоставни обилазак редакција и примање књижевних поруџби, да би се дан завршио у неком тренутно модерном салону. Без свега тога списатељски живот је немогућ. И тако је у стрци пролазио дан за даном. Скурлатски се враћао кући уморан и огорчен, незадовољан самим собом. Опет му је прошао дан, и опет није имао времена да приступи свом главном задатку. Сада је, коначно, Скурлатски примакао свежањ чистих листова, умочио перо у мастионицу и замислио се. Ђаво да га носи, зашто се све то тако дешава? — мислио је он. — Зашто му најразличитије, а понекад и генијалне мисли долазе било где — за време шетње Невским проспектом, у гостима, у неком уредничком кабинету — само не и за радним столом?

— Реците, није ли вам страшно кад останете насамо са чистим листом папира? — упитала га је једном једна обожавателька.

Страшно, него како! Та обожавателька, Јевдокија, одавно је постала његова жена, а њему је и даље било страшно кад би остао насамо са истим чистим листом. Док је он о свему томе размишљао, мастило на перу се осушило па је морао поново да га умаче. Скурлатски је знао да прави роман почиње првом реченицом. Треба само написати добру прву реченицу, а остале ће доћи саме од себе. Али управо та прва реченица никако му није полазила од руке. И ко зна, можда би се она још и појавила да се из кухиње није зачула некаква бука. Па не може човек у миру да ради! — изнервирано је помислио Скурлатски и отишао у кухињу. Тамо је затекао куварицу Пашу, здраву и снажну сељанку, како пере судове.

— Пелагеја — строго је рекао Скурлатски — одмах да си престала са том лупом! Сметаш ми да радим!

— Али, господине, остало ми је још само мало — одговорила је Пелагеја.

— Завршићеш сутра. А сад ми донеси чај у кабинет, и нека буде што јачи.

Чај, као што је познато, крепи и освежава, али овог пута дејство је изостало. Испивши шољу чаја, Скурлатски је још неко време седео над празним листом, а онда зачу звоно на вратима. Скурлатски погледа на сат; било је већ прилично касно. „Коју ми то сад дангубу ђаво носи? — помислио је Скурлатски незадовољно, али и са олакшањем. Везавши гајтан огртача, он изиђе у ходник, али тамо није било никог. И тек тада примети коверту коју му је неко, очигледно, гурнуо под врата.

Вративши се у кабинет, Скурлатски је подигао коверту на светлост и тргнуо се од изненађења. На коверти је нечитко (вероватно, левом руком) било написано „Од Извршног комитета 'Народна воља' ". Који је ово ђаво? — помислио је Скурлатски.

Мало касније Скурлатски је са лампом ушао у спаваћу собу. Јевдокија је спавала, и златни увојци, у којима су се седе једва виделе, расули су се по јастуку.

Изгледа, да спава — помислио је Скурлатски.

Тихо затворивши врата, он на прстима пређе преко собе и стави лампу на тоалетни сточић; па неће се ваљда скидати у мраку. Али лампу је ставио тако да светло пада право на лево Јевдокијино око. Јевдокија је застењала, промрмљала нешто и окренула се према зиду.

А можда она ипак не спава — помислио је Скурлатски и лако се накашљао, као да га нешто тек-тек гребе по грлу.

Јевдокија се није будила па се Скурлатски накашљао поново, овог пута тако као да има туберкулозу у последњем стадијуму — али опет није деловало.

Спава — помислио је озлојеђени Скурлатски. — Човек би могао да умре од кашља, а да се она не пробуди.

Савладавши некако кашаљ, Скурлатски стаде шпартати по соби, старачки вукући ноге и запињући за намештај. Ствар се завршила тако што је срушио столицу, која је пала са таквим треском да се Јевдокија тргла и усправила у кревету.

— Шта је то? Шта је било? — уплашено је питала, расањујући се.

— Не спаваш, Дусењка? — нежно је упитао Скурлатски. — А ја сам баш хтео нешто да ти прочитам — додао је, не дајући жени да се сабере.

— Може ли то сутра? — таруђи очи, промрмљала је она.

— Наравно да може и сутра — потврдио је он — али кад ионако не спаваш. А и није много, само две стране.

— Па добро, читај — Јевдокија је легла не заклапајући очи.

Скурлатски је сео поред ње на постељу, примакао лампу и свечано започео:

— Ваше величанство!

— Шта? — тргла се Јевдокија.

— То ја читам — умирио ју је Скурлатски.

— „Ваше величанство!

Сасвим разумевајући расположење у коме се ви у овом часу налазите, Извршни комитет, ипак, сматра да нема права да се препусти осећају природне деликатности који, можда, налаже да се сачека неко време пре приступања нижеизложеном проблему. Али постоји нешто што је изнад уобичајених људских осећања, а то је дуг пред домовином, дуг због којег човек мора жртвовати и себе, и своја осећања и чак осећања других. Повинујући се тој свемоћној сили, решили смо да вам се обратимо одмах...

Крвава трагедија која се одиграла на Јекатеринском каналу није била ни случајна ни неочекивана. После свега што се десило током претходне деценије она је била неизбежна, и у томе је њен дубоки смисао који мора да схвати човек вољом судбине постављен на чело државне власти...”

Јевдокија се савесно трудила да држи очи отворене али је, ништа не разумевајући, повремено падала у сан, тако да су до ње допирали само одломци реченица.

„...такве чињенице... својом чашћу... покојног императора... вешали су и кривог и невиног... процес народног организма... Спаситељева смрт на крсту...”

Настојећи да се одупре сну, Јевдокија се придигла на лакат и сконцентрисала.

— „Влада" — патетичним гласом читао је Скурлатски — „може, наравно, да похвата и повеша много појединаца. Она може да уништи много револуционарних група. Допустимо да ће уништити чак и најозбиљније од постојећих револуционарних организација. Али све то не може променити опште стање ствари. Револуционаре стварају околности, свеопште незадовољство народа, стремљење Русије ка новим друштвеним формама. Читав народ се не може истребити, исто као што се не може искоренити његово незадовољство репресалијама; напротив, незадовољство од тога може само да порасте..."

Ма шта он то чита? — никако није могла да схвати Јевдокија. — Спремао се да напише роман. Али ово не личи на почетак романа.

— „Страшна експлозија" — настављао је Скурлатски — „крвави обрачун, грчевити револуционарни потрес читаве Русије завршиће овај процес рушења старог поретка..."

Сад се Јевдокија већ сасвим разбудила и почела пажљиво да слуша.

— „...Обраћамо вам се одбацивши свако предубеђење, потиснувши оно неповерење које је створила вековна делатност владе. Прелазимо преко чињенице да сте ви представник оне власти која је толико обмањивала народ и нанела му толико зла. Обраћамо вам се као грађанину и поштеном човеку. Надамо се да осећање личне повређености неће угушити у вама свест о вашим обавезама и жељу за истином. Повређени смо и ми. Ви сте изгубили оца. Ми нисмо изгубили само оче-ве него и браћу, жене, децу, најбоље пријатеље. Али ми смо спремни да потиснемо наша лична осећања, ако је то за добро Русије. Исто очекујемо и од вас.

Ми вам не постављамо услове. Нека вас не шокира наш предлог. Услове неопходне да би се револуционарни покрет заменио мирним радом нисмо створили ми, него историја. Ми вам их не постављамо, већ само подсећамо на њих.

По нашем мишљењу, постоје два таква услова:

1) Општа амнестија за све политичке преступе из прошлости, пошто то и нису били преступи, већ вршење грађанског дуга.

2) Сазив представника читавог руског народа ради преиспитивања постојећих форми државног и друштвеног живота и њихових промена у складу са жељама народа...

Дакле, ваше величанство, одлучујте. Пред вама су два пута. Од вас зависи избор, ми можемо само молити судбину да вас ваш разум и савест доведу одлуци која је једина саобразна

са коришћу за Русију, и са вашом властитом чашћу и дугом пред домовином.

Извршни комитет.
10. марта 1881. године."

— А, Јевдокија, шта кажеш на ово, а? — Скурлатски је ставио руку на груди, избечио се и насмејао. — Зар није сјајно написано? Какав стил! Каква чврстина и, истовремено, мудрост и суздржаност. Не, ово није писао тамо неки бомбаш, него човек који одлично влада пером!

— Стварно, добро је састављено — сложила се жена. — Али ко би могао бити аутор?

— Па ја, наравно! — неочекивано за самог себе извалио је Скурлатски.

Јевдокија је оборила поглед. Она је већ знала све мужевљеве слабости, али је навикла да се према њима односи попустљиво.

— Лези, Сергеј, касно је већ — рекла је.

Дакле, жена Скурлатског је знала за његову слабост према фантазирању, али је веровала да ће му до јутра та идеја изветрити из главе, као што се већ не једном дешавало. И — погрешила је. Ујутру, без доручка и без јутарњег прегледа новина, Скурлатски се брзо обукао и одвезао до свог пријатеља, књижевника Козодојева, коме је прочитао писмо Извршног комитета и, мада није директно устврдио да је он аутор тог писма, наговестио је да је то сасвим могуће. Исто тако је поступио у редакцијама *Гласа* и *Санктпетербуршких новина*, код писца Глеба Успенског и доктора Лесгафта.

И убрзо се Петербургом почело причати да је писмо Извршног комитета Александру Трећем, које је у великом тиражу штампано у некој тајној типографији и ишло од руке до руке, написао књижевник Скурлатски.

О томе се говорило само шапатом и тајно, заклињући се да неће ни-ко-ме, и тако се гласина проносила још брже. Углед Скурлатског у либералним круговима нагло је порастао. Скурлатски је постао најпопуларнија личност у разним салонима, где је са великим задовољством говорио на опште теме. Причало се чак да је један тајни саветник тајно примио Скурлатског, као и да је један пензионисани жандармеријски генерал изразио жељу да му буде представљен (позната је ствар да неки жандармеријски генерали по пензионисању одједном испољавају велику склоност либерализму). Гласине о Скурлатском ширили су се прилично дуго док најзад нису стигле и до полиције, која о свему сазнаје последња.

Једном касно ноћу, пробудивши се због необичне буке, Јевдокија Скурлатска је полуодевена изјурила у предсобље и видела да јој је стан пун полиције.

— Шта се овде догађа? — упитала је Скурлатска. — Шта вам треба? — обратила се руководиоцу операције, младом жандармеријском официру.

— Извините, мадам — официр је лупио потпетицама — али ми имамо налог за претрес вашег стана и хапшење вашег мужа.

Књижевник Скурлатски, мало побледео, стајао је уза зид са рукама на леђима.

— Јевдокија! — Скурлатски се изненада испрсио и грмнуо. — Кад дођу жандарми, жена Скурлатског мора бити пристојно одевена!

— Господине официру — не обраћајући пажњу на њега, почела је да моли Јевдокија. — Ово мора да је неки неспоразум. Па сви знају да мој муж воли мало да измишља. Ако је реч о оном проклетом писму Извршног комитета, ја вас уверавам, господине официру, кунем вам се, да мој муж нема никакве везе са њим!

— Јевдокија! — прокрештао је Скурлатски. — Сместа се обуци! — И, кад је Јевдокија изишла, рекао је тоном уморног војсковође: — Вршите вашу дужност, господо!

Господа су прекопали прилично велику библиотеку Скурлатског и уопште претумбали читав стан. На крају је пронађено неколико бројева *Народне воље*, раскупусани, десет година стар примерак *Звона*, неколико случајних прокламација; исто се могло наћи у сваком интелигентском дому.

Затим је ухапшеноме наређено да пође са њима у полицијску станицу. Он је навукао капут и рукавице, ставио капу, пошао ка вратима, али се на прагу окренуо уплаканој жени:

— Јевдокија — рекао је чврстим и истовремено нежним гласом — чувај децу. Поручи им да је њихов отац пао за слободу!

— Господине официру! — грцала је у сузама Јевдокија. — Па он све измишља, па ми ни деце уопште немамо!

Исте ноћи је осумњичени за нарочито опасне преступе против државе пребачен из полицијске станице у затвор и смештен у самицу за нарочито опасне преступнике. Ујутру га позваше на саслушање. У великом кабинету са портретом императора Александра III Скурлатског је дочекао енергични жандармеријски официр у новом новцатом мундиру и са новим епулетама.

— Потпуковник Георгиј Порфиревич Судејкин. — представио се. — Имам част да водим одељење реда и мира при Петербуршком градоначелништву.

Поставивши прво неколико неважних питања, потпуковник Судејкин је показао Скурлатском писмо Извршног комитета.

— Да ли вам је познат овај документ?

— А како да ми не буде познат? — одговорио је Скурлатски сугестивним тоном.

— Дакле, ви признајете да сте ви аутор овог списа?

— Да, признајем.

— Мм-да... — Георгиј Порфиревич је лупкао прстима по столу. Онда је устао и, ставивши руке на леђа, прошао кабинетом. — Поштовани Сергеју Станиславовичу — рекао је замишљено. — Видите, у чему је ствар. Признајући ауторство, ви доводите себе у веома тежак положај. Ово није обично писмо; ово је, такорећи, програмски документ партије познате по нечувеним злоделима. Сасвим је јасно да се за састављање оваквог документа тако озбиљна организација као што је Извршни комитет партије „Народна воља" није могла обраћати некаквом лицу са стране. Писмо је саставио неко од чланова комитета, и то неко од оних најактивнијих. Значи, признајући своје ауторство, ви истовремено признајете да сте члан Извршног комитета.

— Разуме се — достојанствено је рекао Скурлатски.

Судејкин је видео већ свашта, али ово га је уздрмало. Сад он више није корачао, него просто трчао по кабинету.

— Али то је немогуће! — узвикнуо је. — Ја још нисам срео никога ко би признао да је члан Извршног комитета. Чак ни Жељабов и Перовска, који кажу да су само агенти Извршног комитета! Жељабов и Перовска! Јесу ли вам позната та презимена?

— Моји људи — мирно је одвратио Скурлатски.

Судејкин је опет сео на своје место и радознало се загледао у Скурлатског.

— Слушајте, Сергеју Станиславовичу — рекао је проницљиво и благо. — Ваша супруга и ваши пријатељи тврде да имате одређену склоност... како бих рекао... фантазијама?

— Хоћете да кажете да ја лажем? — побледео је Скурлатски.

— Не, не, ни у ком случају. Али просудите и сами: ни у каквим истражним материјалима о делатности партије „Народна воља" — наглашавам, ни у каквим! — нема вашег имена. Сложићете се да је то прилично чудно. Па ми већ знамо све главне чланове ове партије. И оне који су ухапшени, и оне ко-

ји су још на слободи. И одједном откривамо да нам је један од најважнијих чланова Извршног комитета све ово време био непознат? Како би требало да схватимо ову... хм... противречност?

Скурлатског је облило тамно руменило.

— Господине потпуковниче — рекао је строгим гласом и одлучно устао — ваше алузије за мене су увредљиве. Молим да ме одмах вратите у моју ћелију.

Судејкин је уздахнуо и погледао га саосећајно.

— Седите, молим вас. Има времена за ћелију. Ја вас молим, Сергеју Станиславовичу, реците да то нисте били ви, да сте се само нашалили, и ја ћу одмах наредити да вас ослободе.

— А ја вас молим да ме вратите у моју ћелију — тврдоглаво је поновио Скурлатски.

— Ах, Сергеју Станиславовичу, Сергеју Станиславовичу — одмахнуо је главом потпуковник. — Није вам ово требало. Уопште вам није требало. Знате ли да су полиција и правосудни органи добили наређење о потпуном искорењивању завереника? Император лично заинтересован је за сваког ко има и најмање везе са „Народном вољом" и Извршним комитетом. Чланови комитета биће осуђени на најстроже казне, укључујући смртну. А ви ипак инсистирате на својој, да извините, не баш паметној измишљотини.

— Господине потпуковниче — уморно је рекао Скурлатски — ја вас још једном молим: вратите ме у моју ћелију.

— Па добро — одмахнуо је руком Георгиј Порфиревич. — Верујем вам. Ви сте члан Извршног комитета. Дајте ми имена ваших саучесника и њихове адресе. Шта ми можете рећи о делатности партије и њеним задацима?

— Ха-ха-ха! — ставивши руку на груди, саркастично се насмејао Скурлатски. — Па ви сте, потпуковниче, сувише наивни за положај на којем се налазите. Од мене нећете чути — он подиже свој танки кажипрст — ни речи! И према томе, господине, ја још једном захтевам да ме одмах вратите у ћелију. Ако нећете, онда ја идем сам. Била ми је част, господине потпуковниче.

С тим речима књижевник Скурлатски је стао „мирно", лупио потпетицама, климнуо главом, оштро и одлучно се окренуо и закорачио према вратима.

— Седи доле! — одједном се истргло Судејкину.

— Молим? — Скурлатски се окренуо.

— Одмах да сте сели!

— Па добро... — Скурлатски је слегнуо раменима. — Потчињавам се грубој сили.

Он опет седе.

— Е, тако — рекао је Судејкин, још увек љут. — Слушајте, ви! — он устаде. — Ви све лажете! Лажете као пас! И ако будете устрајни у томе, скупо ће вас коштати. Обесиће вас! Схватате ли ви, шта то значи? Одвешће вас на губилиште скуцано од грубих дасака. Донеће и ставиће пред вас мртвачки сандук. Џелат ће намаћи на ваш танки врат омчу дебелог ужета. Млатараћете ногама и ваш брбљиви језик испашће из ваших уста...

— Ах, потпуковниче — намрштио се Скурлатски и завртео главом. — Престаните да причате о таквим стварима, непријатно ми је.

— Аха, уплашили сте се! — обрадовао се Судејкин. — Све је у вашим рукама. Реците, да сте се шалили, и ја ћу вас пустити.

— Не — чврсто је рекао Скурлатски. — Моја част ми налаже да идем својим путем до краја.

— Ви сте будала! Ви сте магарац! — опет је прснуо Судејкин. — До ђавола с вама. — Он тресне песницом по столу. — Пуштам вас. Идите.

— Куда?

— Куд год хоћете! Губите се!

Скурлатски се завалио на столици, прекрстио ноге и обухватио рукама колено.

— Полицијски трик — рекао је зналачки. — Познато је то већ нама, господине потпуковниче. Чим ја изиђем одавде, послаћете за мном уходе да вам јаве с ким ћу се срести. Наредите да ме врате у ћелију и нека ме обесе. Ја вас се не плашим! Ја пљујем на вас!

Скурлатски је устао и стварно пљунуо Судејкина у лице. Ма како то било невероватно, овај је пљување примио сасвим спокојно.

— Будала! — рекао је, мирно се бришући снежнобелом марамицом.

— Ти си будала! — избечивши очи, повикао је Скурлатски.

— Лудак!

— Ти си лудак! — све више се разјарујући, викао је Скурлатски. — Животињо у полицијској униформи! Ја те изазивам, и ако си племић, одмах сутра идемо на двобој!

Судејкин је узео са стола бакарно звонце и позвонио. На прагу се појавише два крупна жандарма.

— У ћелију с њим! — уморно је рекао Судејкин. — И ставите му окове!

О даљој судбини Скурлатског нема поузданих података, али, ако скупимо на гомилу све гласине па одвојимо вероватно од невероватног, добићемо отприлике овакву слику.

Искази које је Скурлатски дао потпуковнику Судејкину изазвали су пометњу у компетентним сферама. Скурлатског су саслушавали директор полиције, државни тужилац и министар унутрашњих послова. Доводили су га на саслушања измученог, али непоколебљивог. Његову изјаву да је управо он написао инкриминисано писмо Александру Трећем истрага није потврдила. Није потврђено ни његово чланство у Извршном комитету. Чланови терористичке групе, који су у међувремену ухапшени, приликом суочавања тврдили су да први пут виде Скурлатског. Кад би иследници захтевали од Скурлатског да им објасни како је то могуће, он им је са надмоћним осмехом одговарао да правила која важе међу револуционарима не дозвољавају међусобну издају на суочењима. Употребљено је још једно средство. У ћелију је пуштена његова жена коју је он, како се причало, веома волео. Сву ноћ она га је, уплакана, молила да одустане од те оптужбе против самог себе. Скурлатски је са њом био попустљив и нежан али, кад је отишла, испољио је прећашњу чврстину. Бизарни случај књижевника Скурлатског најзад је доспео пред врховног тужиоца Синода Константина Петровича Победоносцева, а преко њега и до Александра III. У пропратном писму императору Победоносцев је писао да, иако су искази Скурлатског несумњиво плод његове маште, сам правац тих фантазија сведочи о штетном и опасном начину размишљања, због чега бивши књижевник треба да буде кажњен једнако као прави завереници. Причало се да је затим на маргини предмета Скурлатског император својеручно написао: „Ниткову судити и обесити га. А." Након овога на адресу највише личности стигло је неколико молби од представника књижевности и медицине који су, признајући опасним и штетним начин размишљања Скурлатског, указивали на то да се његове изјаве не могу објаснити ничим другим до тешким душевним растројством, чији су знаци опажани и раније. Захваљујући овим обраћањима император је милостиво прецртао претходну резолуцију и написао нову: „Пошто закони империје не дозвољавају да лажов буде ишибан, треба га послати у дом за душевно оболеле све до потпуног оздрављења до којег, надам се, неће брзо доћи. А."

После овог Скурлатски је заиста упућен у болницу за психички оболеле, на чије је становнике оставио тако снажан утисак да су двојица од шесторице Наполеона који су тамо боравили почели да се називају Скурлатскима, а један — Жељабов-Перовска.

Прича се да је у тој болници напослетку откривено ново психичко обољење — колективна манија величине, кад је група пацијената прогласила себе за Извршни комитет. Сваки пут

са доласком пролећа чланови групе би се узнемирили, па би скупљали празне конзерве и копали земљу на разним местима. Стигло је дотле да су једном 1. марта у столу управника болнице пронађене увезане конзерве, од којих је према зиду водила једна злослутна жица. Болесници су одмах евакуисани а болницу је опколила полиција. Међутим, кад су конзерве отворене, испоставило се да су напуњене сасвим безопасним материјалом — овсеном кашом која је пацијентима дозлогрдила, а жица је водила у суседну собу до кревета једног од квазискурлатских. Даља судбина правог Скурлатског остаје, на жалост, потпуно нерасветљена. Не налазећи у архивама никакве податке о овој необичној личности, аутор остаје изгубљен у најразличитијим претпоставкама.

Превео с руског
Андриј Лаврик

АДАМ ЗАГАЈЕВСКИ

ПРОЗА СВЕТА

ГОВОРИ МИРНИЈЕ

Говори мирније: старији си од оног
који си дуго био; старији си
од самог себе — и још увек не знаш
шта су одсуство, поезија и злато.

Улицу потопила мрка вода; кратка олуја
потресла тај равни, поспани град.
Свака олуја је опроштај, стотине фотографа
као да круже над нама, бележећи флешом
секунде страха и паинке.

Знаш шта су изненадна жалост, очајање,
кад ритам срца и будућност гуше.
Плакао си међу странцима у модерној продавници,
где се вешт новац стално обртао.

Видео си Венецију и Сијену, на платнима, на улици,
тужне младе Мадоне које хтедоше да буду
обичне девојке и плешу на карневалу.

Видео си и мале, нимало лепе градове,
старе људе, измучене патњом и временом.
На средњовековним иконама блистале очи
тамнопутих светаца, пламтеће очи дивљих звери.

Прстима си узимао суве каменчиће с плаже, La Galère,
и према њима био тако нежан
— према њима и витком бору, према онима

који су тамо с тобом били и према мору,
иако моћном, веома усамљеном

— тако великом, као да смо сви сирочад
из исте куће, заувек растављени
и осуђени само на кратке тренутке виђања
у хладним затворима модерног доба.

Говори мирније: више ниси млад,
озареност ће морати да преговара с недељама поста,
мораш бирати, одустајати, одуговлачити

и дуго с изасланицима сувих земаља разговарати,
испуцалих усана, мораш чекати,
писма писати, књиге од петсто страна читати.
Говори тише. Не одричи се поезије.

ХЈУСТОН, ШЕСТ ПО ПОДНЕ

Европа већ спава под грубим ћебетом граница
и давних мржњи; Француска приљубљена
уз Немачку, Босна у загрљају Србије,
Сицилија у плавом мору усамљена.

Овде је рано вече, пали се лампа
и тамно сунце брзо гаси.
Сâм сам, мало читам, мало размишљам,
мало музику слушам.

Тамо сам, где је пријатељство,
али пријатеља нема, где очараност
расте, иако чари нема
тамо, где се мртви смеју.

Сâм сам, јер Европа спава. Моја драга
у високој кући крај Париза спава.
У Кракову и Паризу моји пријатељи
истом реком заборава плове.

Читам и размишљам; у једној песми
нашао сам речи: „Падају тако страшни ударци...
— Не питај!" Не питам. Али у вечерњу тишину
продире полицијски хеликоптер.

Поезија позива на виши живот,
али је изразито оно што је ниско,
гласније од индоевропског језика,
снажније од мојих књига и плоча.

Овде нема ни славуја ни косова
ни њихове слатке, тужне кантилене.
Само птица ругалица која друге гласове
надјачава и опонаша.

Поезија позива на живот, храброст
у виду сенке, која се повећава.
Умеш ли мирно да посматраш Земљу
— као идеални космонаут?

Из невине индоленције, из лектире о Грчкој
и памћења Јерусалима нагло израња
острво песме, пусто острво,
које ће некад, неки нови Кук открити.

Европа већ спава. Звери ноћи,
меланхоличне и грабљиве,
у лов, у смрт крећу.
Ускоро ће и Америка заспати.

VAPORETTO

У џепу јакне налазиш
плаву карту за vaporetto
(il biglietto, non cedibile).

Плава карта, незнатно већа
од марака републике Того,
обећава ти промену, путовање.

Топи се лак сећања,
топи се бадем алпског снега.
Експедиција сада може да крене.

У Тексасу си, на равној земљи,
међу вечно зеленим храстовима,
који ништа не памте.

Пловићеш уским каналима
низводно и по јаком ветру;
срешћеш ледене брегове и сивило.

Карта каже: corsa semplice,
али не помиње пустињу,
ни монотонију тешког мора,

ни жеђ, ни злобног цариника,
који не чека само тебе,
ни острва равнодушности и пепела.

Пловићеш дуго. Можда ћеш допловити
тамо где почива јеж Венеције,
вода, чипке и злато.

Можда ћеш допрети тамо где се уздижу
црвени звоници Венеције, верни звоници,
звоници — игле компаса који је потонуо.

АНТИЧКА ИСТОРИЈА

Беше то једно од оних вечери када се облаци,
тешки као трансокеански бродови,
пријатељски боре са сунцем и светлошћу,
а оштра, непопустљива јунска светлост
подлеже сталним променама и филтрацијама.
Како град беше огроман, хиљаде људи
након читавог дана узалудног рада
возовима и аутомобилима враћале се у приградске куће,
као оловни војници у картонским кутијама
обложеним свежим сеном.
Међутим, испод земље сакрила се антика,
Грци с поломљеним, каменим, боксерским носевима,
ћутљиви, раздражени, гладни.
Високо изнад димњака и антена, који су расли
из лимених, блештавих кровова кружила олуја,
на крају се не усудивши да удари.
Изнад олује ширила се насмејана божанскост
те вечери и тог света.
Изнад божанскости није било више ничег,
само је кос ревносно певао песму екстазе.
Стајао сам непокретан, заустављен на улици

полупатничком, полуслатком жељи,
покушавајући невешто да се молим,
за себе и друге, за своје несавршенство,
за своју мртву мајку,
за своју смрт, дивљу звер.

ПРОЗА СВЕТА

Die Prosa der Welt — Хегел, наравно

Замисли дан започет у Le Bon cafe;
на столовима разне новине, а из звучника допиру
Азнавурове песме. Кратак тренутак усхићења:
кокетно француско „r" врти се као дечја играчка
унутар моћног града, престонице империје
и, чинило се да ће се сместа сједињити с краљицом зиме.
Нервозни чиновници у елегантним оделима
срчу врелу кафу, напитак заборава.
Над градом круже четири усамљена авиона.

Стојим пред сликом, о којој је писао Рилке:
породица акробата у пустињи.
Нико их не гледа, ни њихове различите вештине,
музику, скривене у гипким мишићима и бубњу,
њихови скокови и шале овде ничему не могу послужити.
Гледају несигурно, осврћу се наоколо;
млада жена на десној страни слике хтела би
да сиђе с тог платна (одмакла се од својих блиских).
Осврћу се наоколо, али шта могу да виде?

Око нас лежи снег. Покрио архитектуру власти.
Снег као покров повио монументалне грађевине,
чак су уске главе обелиска потпуно беле.
Под снегом тихо дише провинцијско дрвеће,
а пупољци ситног лишћа мирно спавају, чекајући знак.
Платићеш животом за сваки тренутак снега, за оно
што је бело и оно што је црно, за срећу, за гледање.
Око нас се простире проза света,
а поезија у коморама срца виче.

ЗАЛАЗАК СУНЦА НАД КАСИСОМ

У полумраку буцају беле зграде, до краја
неисказане, крај њих сиви виногради, тишина пред
свитање:
Јуда пребројава сребрнике, дрвета маслина обрнута
у дивљој молитви, све дубље улазе у земљу.
Само да се сунце роди! Засад је хладно
и око нас у магли простире се понизни пејзаж;
звезде отишле, оци слатко спавају, птицама забрањено
у јулу да певају и само кашкад понека од њих
понешто, као лењи ученик на часу латинског у
гимназији, промуца.
Четири је ујутру и очајање влада у многим кућама.
Управо сада тужни филозофи издужених лица
пишу своје циничне афоризме, уморни диригенти
током вечери васкрсавали Брикнера и Малера,
невољно, без аплауза одлазе на спавање, а курве се
враћају
у своје бедне станове.
Молимо се да сиви виногради.
као вулканским пепелом прекривени, живот повратке
и далеки велики градови се прену из апатије,
а ја се молим да се слобода и хаос не мешају,
да повратим веру која видљиво и невидљиво
изједначује, мада срце не смирује.
Под нама се плави море и линија хоризонта
све изразитије оцртава, као нежни обруч,
који љубавно и снажно нашу завртелу планету обујмљује,
видимо рибарске чамце, који се као галебови пуни наде
на дубоким, плавим водама љуљају; за тренутак
пурпурни штит сунца изрони испод полулопти брежуљака
и врати нам се дар светлости.

ЛЕТО У ЈЕКУ

Лети, над планинском реком, где пруће нежно мирише
а пурпурни и од лепоте тешки лептири, адмирал и
краљичин паж,
изводе свој последњи лет над пресијавајућом водом,
трепералом јовом и блештавим светом; кад је ваздух
толико испуњен етеричним уљем да се може у чаше
сипати, и под прстима се његов менискус осећа,
у августу, кад смола гори изнад јелових грана и шишарке

пуцкетају, као да их језичци вечне ватре лижу,
а море истински плаво доле се љуља мирно,
као победник, као владар који је потукао Персијанце и све
њихове јахте са сваким покретом таласа лако му се
клањају,
а пливачи урођени у прозрачну постељу
бескрајно лагано померају се дуж невидљивих линија,
дуж белих нити које повезују сваку супстанцу
и чује се колосални шапат крајње задовољних створења,
када се чини да и инсекти морају имати свог Дионизија,
у августу, кад изненада ућути жагор Европе,
зауставе се фабрике и туристи се гласно смеју
на плажама Лигурског мора, довољно је учинити пар
корака,
отићи иза кулиса — тамо, у полумраку густог гаја можда
се крију
сенке оних који су живели кратко, у страху и без наде,
сенке
наше браће, наших сестара, сенке Колиме и Равенсбрика,
бедни анђели црног спасења и пожудно нас гледају.

ДИМ

Сувише много елегије. Превише памћења.
Мирише сено, а бела чапља
несигурно лети изнад ливаде.
Умемо да сахрањујемо мртве.
Нећемо да убијамо.
Али ће снажни тренуци сјаја
узмаћи нашим мањијама.
У мојој соби гомилају се снови
сложени тесно попут ћилима
у загушљивим, оријенталним продавницама
и више нема места за нове стихове.
Срна не трчи,
покушава да одгонетне будућност.
Нико не уме да поштује богове.
Гневна молитва је снажнија.
Цветови липе, отворена рана.
Над равним градовима уздиже се дим
и у наше домове улази тишина,
улази ноћ.

Превела с пољског
Бисерка Рајчић

МИРКО ДЕМИЋ

ЋИЛИБАР, МЕД ОСКОРУША

Лилит моѓ живота

Лилит!

Сама ми се отела та страшна реч, баш у часу када си се појавила на вратима зборнице. Кроз тело су ми прошли неки чудни срси, саткани од престрављености и усхита. (*Пре ће бити да је код Тебе та чудна реч, то име, дуго дозревало у глави, па је тада, по мом уласку у, како би Ти рекао* — зборницу сотонину — *отпала као увенули лист.*) Одало Те је око, и то оно десно. (Ма, не брини — са очима Ти је све у реду — ја сам га сам изабрао; чинило ми се да ми је склоније и да има интензивнији поглед. Само равнодушни не примећују разлику међу очима у истој глави; њихова осетљивост за нијансе је мизерна. (*Соломон пева Суламки: отела си ми срце једним оком својим.*) Јер, залуд ми фантазија; недовољна ми је вера у оно што очи виде — недостајало ми је бар још једно око да ми виђено потврди.) Ако је истинита прича о настанку живота из воде, онда је сигурно да се само један орган на нашем телу никад није привикао на безводност станишта, а то су — очи. Оне имају сталну потребу за животом у влази. Између очију и света испречила се сузна емулзија са свим баластом својих метафора. Твоје десно око, на пример, старије је од тела. Оно више зна од оног левог; способно је да продре и у оно *унутра*, са обданошњу за хипнозу. Оно као да нема зеницу, нема центра, збуњује. Има у себи Нешто несазнајно, лишено дефиниције и разумљивости. Око које покреће месечаре на шетњу и које их чува. Као да су застрашене нечим, очи остају разрогачене и онда кад их капци, за трен, покушавају да поклопе. Када бих цртао Твоје тело, уместо главе стајало би десно око. (*Између*

претходне реченице и оне која следи стоји цртеж жене са оком уместо главе.)

Ово би могла бити и бајка о једном особитом увојку, израслом понад Твоје десне слепоочнице, увојку у коме се светлост ломи трајно, ма који угао увојак заузимао у односу на светлосни извор. Оном ко о том ништа не зна могло се учинити да је реч о заробљеном папирју, јер је једнако беласао, како дању, тако и ноћу. Или је то неко треће, свевидеће око, спала звезда или окамењени пламен. (*Ја бих пре рекла — дар да сама себи копам очи и да их стављам на мени погодна места.*)

Лилит! (*Тако се звала Малармеова мачка.*)

Изговорио сам ту реч у грчу, као да њоме проговарам или као да ми је последња. Бојажљиво, муцаво, на самој граници разумљивости.

Твој смех, боље речено чућење, захтевао је од мене објашњење (*„Делиријум објашњавања"*). Бољег начина од овог, у форми писма, нисам успео да смислим. Верујем у Твоје искуство или мудрост (*ако је то исто*) да ћеш ово писмо, прочитано или непрочитано, уништити, јер поседује довољно двосмислености и недоречености које би Ти могле, у случају да допру до непожељних очију (а непожељне су сваке осим Твојих) донети низ непријатности.

Да би разумела приближно значење изговорене речи, принуђен сам да Те вратим у 1892. годину, на дан (боље рећи — ноћ) мог рођења. *Дрохобички гласник* опширно, на две странице, описује ту ноћ, виђену очима његовог новинара, као и сведочењем бројних очевидаца.

Догађај је био најављен, сада се зна, јасним предсказањима још претходног дана. Предсказањем се може назвати и реклама за Золину *Поплаву* која је објављивана у новинама током читаве зиме и пролећа. Истовремено је падала киша и сијало сунце — што је био, како кажу, предуслов за рађање необичних бића. Потом су се отчепиле све небеске славине. Над град и околину наднело се до тад незабележено невреме.

Широко и дубоко корито Тисмјењице (*Има нечег мучног у несразмери између те речице и величине града кроз који протиче, располућујући га, као и између величине речице и дубине и ширине њеног корита*), (*реке безводне* — како својевремено написа градски хроничар), за непуна два сата се препунила и излила, одневши са собом оба постојећа моста.

Лилит!

Тог пролећа, те олујне ноћи, родио сам се ја; избљуван из уста велике рибе, као Јона. Родио сам се, дакле, и тиме је за много тога већ било касно. У три часа и петнаест минута, пре-

цизно је записао мој отац на унутрашњој страни корица *Талмуда.* (*Рађаш се усред ураганa, пољуп једног Балзаковог јунака.*)

Пљуштало је. Небо су парале муње, док се громови ваљаше над градом. (*Чини ми се како се лична судбина поклапа са судбином средине. Дрохобич је за неколико десетина година доживео праву експанзију у развоју; од обичне паланке постајући средиште нафтне индустрије. Привукао је многе становнике из околних региона и, како тврде они што себе називају староседеоцима, изгубио свој дух. Довољно је било бацити семе подозривости, па да никне мржња у бокорима. Тај дух је тровао, из генерације у генерацију, ехо славне и светле прошлости града. Занемарује се, као и обично, да је сваки пољски град у свом мукотрпном посртању кроз време, често игром случаја, био неко време седиште царева, краљева, кнежева, војвода, грофова. Такве чињенице су отровно млеко којим се храни сваки провинцијални дух. То сам много пута осетила на својој кожи.*) Било је баш онако како сам одувек замишљао Потоп. (*Приметно је да се свака цивилизација, народ, па и појединци позивају на Потоп који се збио током њиховог трајања. Код Тебе је чудно једино то што рођење изједначаваш са Потопом, долазак на свет са одласком.*) Није постојао инструмент који би симулирао немерљиву водену хуку, помешану са сиренама фабрика и млинова (*асоцијација на ону песму сирена из Одисеје*), са крицима престрављених људи и животиња. Ваздух је био презасићен влагом, мирисом сумпора и рибе.

Чудовишта која ће за који тренутак да се роде у овом писму изрониће из дубоког дна напрасно надошлог слатководног мора. (*Са истог оног дна што га Гилгамеш дотаче једини међу људима, кад узбра ону чудотворну травку што у себи садржаваше тајну бесмртности.*)

Лилит!?

Сви са којима је новинар дошао у додир сагласни су у једном — из воде је изронила неман, мрачнија него небо преко кога је прелазио олујни облак. Чули су како испушта жалосне и туробне крике. Чули су и лепет њених црних крила, видели на њеним раменима главу крагуја, птице за коју је познато да једина зачиње путем ветра. Памтили су светлуцање њеног тела, прекривеног крљуштима и њену дугу тамну косу.

Многи учени људи нашег града чинили су огромне напоре да молитвама и побожним читањем, током ноћног бдења, спрече појаву немани на небу, али све беше узалуд.

Лилит!

Одрасли су, у паници, будили децу по колевкама; посебно ону која су се, у сну, смешила. Пробуђени су, такође, из познатих разлога и сви самци. (*Једном приликом сам Ти скренула*

пажњу на постојање Лилуа, наследника сумерског Лила, који се окумио са Ардат Лили. И он представља духа раскалашности и блуда док заводи жене на спавању.)

Замислите само слику: Кроз град плове делови порушених мостова, лешеви угинуле стоке, дрвена грађа, снопови кукурузовине, остаци намештаја, бурад, посуђе, ишчупано дрвеће налик циновским медузама... Кроз град је тако прошао и стог сена на чијем се врху за мотку придржавао сељак, грозно урлајући и запомажући — као какав ововремени Ноје.

Неком трговцу бујица је однела буре са пет хиљада литара вина. Када се вода повукла, буре су нашли неколико километара низводно. Новине бележе и спектакуларан повратак бурета у град; вукла су га четири пара волова.

По околним селима био се пронео глас како су те ноћи коњи по шталама узнемирено њиштали. С јутра су их власници затицали са уплетеним гривама, што је само потврђивало поменуте гласине. Старији становници су били убеђени како је то дело жене која се, некоћ, због несрећне љубави бацила у реку, па се сад немилице свети и плаши народ. (*Нешто слично памтим из детињства. Сваке године, с почетка пролећа, сељани су од изношене одеће и сламе правили женску лутку — Марзану — и уз свечану песму којом се испраћала зима потапали је у воду. Након тога много сам плакала.*)

Један свештеник је, у лудачком заносу, за све кривио и проклињао социјалисте. Тумачио је како је због њих Бог пустио поплаву, јер на њега хуле и не верују му.

Те сам ноћи, као што видите, избачен на ову обалу као какав утопљеник или пањ. Од воде, жуте као орање, остаде ми у залог ово бледо и испијено лице.

Лилит!

Нехотице изговарајући то заносно име, придружио сам се онима који верују да она једино тако губи своје убилачке моћи. (*У једном делу литературе Де Вињија Лилит проговара, повлачећи јасну линију између себе и жене-анђела. Она каже: Ти си, Елоа, рођена из сузе коју је Бог пустио на овај несрећни свет; а ја, ја сам рођена из једне мисли љубави коју је мој отац гајио према човеку...*) У апокрифима се могу наћи нови детаљи у вези са сукобом Каина и Авеља. Чињеница да је Господ Авеља удостојио погледа, по канонским списима, била је довољна да дигне руку на брата. Али апокрифи реч *Господ* замењује речју *Лилит*, што много боље појашњава читаву ствар и чини је логичнијом.

Ех, Лилит, Лилит, заносно и страшно лице Ти призивам и љубим.

Некад давно, познато Ти је од Платона, поред два пола постојао је и трећи, са особинама једног и другог. Трећи пол је имао четири руке и исто толико ногу. На заједничкој глави налазила су се два лица, окренута у супротним смеровима. (*На овом месту стоји цртеж испод којег пише: аутопортрет-портрет. Људска глава, en face, састављена од пола моје главе и пола његове. Једва видљив шав спаја их од врха главе, преко средине чела, целом дужином носа, по средини усана, па до врха браде. Доказ више да би наша евентуална симбиоза произвела аутентичног монструма.*)

Сви су уверења да су се та чудна бића узохолила онда када су се усудила да погледају у небо. (*Нису могли истовремено да гледају у небо. Ако је једно од њих било окренуто према горе, другo је морало да гледа у земљу.*) Врховни творац их је за тај грех казнио расецањем на двоје (*као што се оскоруше расецају ради сушења*). Лица им је обрнуо према расекотинама да би били понизнији док гледају узрок свог бола, а потом им навукао кожу преко ране.

(*Подсетила бих Те на ону мање познату причу о стварању света. По њој је Творац истовремено створио Адама и Лилит, сједињујући их леђима. Када их је Свевишњи раставио, дошло је до неслагања око положаја приликом сношаја. Тек тада су могле да постану речи. Прва реч коју је Лилит изговорила по напуштању Адама било је неизрециво име Божије. Реч којом се означава Све. Отуда веровање како са усана Тућинке тече мед. Она је познавалац врховне тајне. Ми читав живот изговарамо речи не бисмо ли некако набасали на Реч Над Речима. Не желећи да остане потчињена, господарица Лилит је изабрала напуштање Еденског врта, остављајући очај својих тужбалица свугде где прође. Тек стотинак година касније створена је Ева.*)

Од тада сви које раздире неодољива чежња за Другим верују како потичу управо од тог трећег, изумрлог пола. Сматрају себе тек половином медаљона, опседнути потребом за оном другом половином — свесни да негде у свету постоји она друга половина која савршено належе по попуцалим шавовима. Сви имамо еденско искуство; преци су нам отуда прогнани. Али нас и таква постојбина засипа бројним фалсификатима. Многи учени људи су разбијали главу око врсте чувеног дрвета знања добра и зла. Мада Изворник нигде не наводи врсту дрвета, постало је опште место да је реч о јабуци. Општој завр-злами придодајем нову тезу — инкриминисано дрво је оскоруша. Сладокусци описују укус оскоруше: „слатка ја кад се за-

гризе, тек касније језик почиње да трне, а усне да се лагано стежу".

Ихтиолози дискусији прилажу сазнање о постојању предвојене рибе — иверка — највеће луталице у воденом свету, заокупљене трагањем за својом другом половином. (*Господин Гијом де Костровици је у једној кинеској песми пронашао рибе Пи-му са једним оком, као и птице Пи-и, са једним крилом; оне могу пливати, односно летети само у паровима.*) Из тог произилази да смо нас двоје тек крила Нечему, реквизити без којих то Нешто не може да полети.

Ако смо из прећашње приче исисали све што је било хранљиво, бацимо се на следећу, она већ нестрпљиво чека. Није прошло дуго времена од како је Лилит напустила Адама, Творац се сажали над усамљеношћу остављеног драгана и, да би га утешио, посла му дуг и тежак сан. Из мрачне материце ће се родити необично и чудно биће. Умешено од Адамовог ребра, беше власникова слика и прилика. Захваљујући околностима што је створена од Адама, а не од земље како је уобичајено, Ева се (*на њену жалост*) неће никад потпуно ослободити зависности од њега. Али, као све створено у сну и из сна, нови створ је био благо деформисан (*пародиран*) у односу на свој узор. (*До данашњег дана задржало се обострано уверење како је Творац поделио Човека на два неједнака дела. Толико траје и утврђивање коме је припало више, односно коме мање; зависно од ситуације: некад је повољније бити закинут, а некад почашћен Творчевом протекцијом. Све у зависности од случаја до случаја.*) Тако је Творац створио Еву, или, боље речено — почео да ствара, па је, мудро како само он уме, ствар препустио рањеном Адаму да сам доврши започето дело. (*Ово је погодан моменат за доказивање како је Адам узурпатор имена. Иако је од своје целовитости Адам андрогин одузео Еву, он се и даље представљао прећашњим именом. Овде је учињена пресудна (намерна) грешка која кроз историју вуче фалсификат како је Ева настала од Адамовог ребра.*)

Удружена бол стваралаца и бол створеног дубоко је утиснут у њихова бића. Као што је свака разједињеност бол, па макар разједињеност била фиктивна. Зато, ако је истина да се сигурност рађа у тишини, то је зато што је сигурност — сједињење.

Доказ више како Створитељевој домишљатости нема равне. Доносећи одлуку да Адама располути, он потврђује непоколебљив став по којем од свог чеда неповратно диже руке. Уместо да учини један покрет и за свагда га уклони са лица земље, он — маштар какав већ јесте — одлучује да тај чин пре-

пусти располућености самој. Ми то схватимо као ритуал подсећања на Једно.

Дозволивши Адаму и Еви да се познају и за тренутак споје (*У том сразу свако за себе проверава властите моћи.*), Демијург их је снабдео поседовањем клице стварања нових, исто тако располућених бића.

Обезбедивши их, тако, илузијом спајања (*стварања*), створио је простор за даљу мултипликацију, дељења већ подељеног. Инерцијом ове прогресије, они се неизоставно удаљују од Адама андрогина (*оном којем је љубав према себи била више него довољна*), срљајући неповратно у непостојање. Свако новорођено биће јесте обнављање првобитног бола и убрзање нестанка.

Чини се да мене, тек бледе сенке првотног Адама, потреса нарочита врста патње за телесним недостатком. (*Позната је појава код обогаљених да интензивно осећају ампутиране делове тела.*)

Баштиник сам, дакле, Адамовог прабола, скапавајући од немања које тишти. Бити само мушкарац (*жена*) је хендикеп. Мушко и женско су деривати Творчевог алхемијског опита; синтеза је препуштена њиховим бедним снагама. Да смо којим случајем били ускраћени поделом на мушко и женско, овај свет би био сиромашнији за једну радост и један бол који се, у недоглед, смењују и гложе.

Као једина нада за повратак у Једно остаје нам телесно спајање. (*Храброст исказа одлика је немаштовитог практичара, никако не оног са нескривеним уметничким претензијама.*) Ако је у њему остатак смисла, онда је то због, додуше тренутног, престанка удаљавања од вечности, успоравања самозатирања.

Не бих желео да помислиш како ми је наше физичко спајање императив, али сам више него убеђен да ће до њега доћи, макар то било у времену које телом нећемо осећати. (*Искуство нас учи да су сви напори, (а они се, на крају, увек покажу као јалови) око сједињења наших раздвојености, у далекој прошлости, били више него оправдани. Разлози за разједињеност су више него оправдани.*)

Као што свака секира усече мањ који ће је ударити по глави, тако и ова прича има свог црва који је изнутра изједа. Потиче из времена када је Каин усмртио свог брата Авеља. Сазнавши за братоубиство, Адам одби да икад више легне у постељу са Евом.

Иако беше постојан у својој одлуци, Адам није успео у себи да убије мушкарца. На овом месту прича се поново грана. Једна догма заговара учење по којем је Адам утеху налазио у мастурбацији. У њиховим апокрифима Адам је отац песника и

сањара, похотника и разблудника. Друга догма, далеко ближа пуританском духу, учи како се Адам решавао вишка семена — полуцијом. Оно по чему се оба учења слажу односи се на природу Адамових посетилаца. Долазили су женски злодуси — сукуби (*послани од свемоћне краљице Лилит*) и оплођивали се са њим. Из таквог оплођења потекли су демони — nig 'ebene adam.

Нико од нас не зна потиче ли од њих или не. Ако неко и сазна, бива већ прекасно. Казаљке на сату су поклопљене. Потребан је читав један круг да се поново нађу у загрљају.

Не кријем пред Тобом како ми наша раздвојеност понекад и прија. Она ствара утисак да на својим раменима држим цео свет и да се њоме храни читава васиона. Приметила си — свако наше виђење је нови шок. Могла си запазити обострано несналажење у првим тренуцима сусрета. (*Сви напори око превазилажења наших раздвојености до сада су се показали као неуспешни.*)

Ваљало је смоћи снаге и загристи незрелу оскорушу. Гримаса која нам се појавила на лицу само је била налик осмеху. Верујем да такву гримасу заузима миш у мишоловци, тренутак раније него што га Смрт удари по глави и када се страшни Механизам већ устремио на њега. Таква гримаса има приближно значење — Ухваћен сам!

Адам андрогин стоји на почетку и на крају времена. Он је Месија; онај који раздвојеност не може да разуме.

Лелек симфонија

Сваким новим виђењем потхрањујемо семе растајања. Ништа друго и не радимо сем што се опраштамо. Састајемо се како бисмо заједнички ћутали, ослушкујући далек ехо понорница у нашим телима. Одјек лелека упућеног одлазећима може да се препозна у мелодијама, омакне се са иструмента као што се сумасишавшем омакне реч препуна значења. Сваки људски глас у себи носи то далеко и нејасно сећање.

Сећање је увек бајковито, било да третира детињство (узрок свему и последицу свега), сахрану или вољење. Оно раскива сва реалистичка ограничења, разиграва амбијенталне боје, додаје мирођије старих и ретких речи. У сећању су догађаји ослобођени ланаца хронологије и каузалности. Долази до синхронизације свих искључивости, атоналне и какофоничне деонице чине сржи хармоније. Све што је у сећању преживело очитује се кроз покрет. Зато на речи товарим покрете да ми не

побегну. А сваки од њих савршено се уклапа у ритмове мојих сањарија.

Имао сам четири, највише пет година када је преко мојих танушних струна прешло гудало руковођено руком непознатог Маестра. За тренутак се отео препознатљив тон, у мени одавно већ записан. Био је то крик ишчупан из најдубље унутрашњости, онакав какав смо чули да звучи у резонантној кутији мајчине утробе.

Највећи догађаји мог детињства биле су сахране. Споре и тихе поворке, озбиљна лица, трупкање коњске запреге, лажна позлата на мртвачким сандуцима, тиха упутства о темпу којим треба да се креће поворка, неразговетно мрмљање свештеника, мирис воштаница и још нечега што не може да се осети нигде сем приликом сахрана (тако ваљда мирише смрт) и — лелек. У ствари, лелек је долазио пре поворке. По његовом интензитету одређивао сам брзину кретања спровода. Упозоравао је и припремао за призор који треба да уследи. Долазио је увек иза сандука са мртвацем, из црног букета запарених и исцерених жена.

Тај женски глас је водио дијалог са умрлима, извијао се из гомиле и поново се гушио у њој. Тек на појединим деоницама усамљеном запевању придруживали су се гласови осталих жена у виду цвиљења и кратких јаука. По једноличном тону лелека учесници поворке су подешавали ритам својих корака.

Умрли је, тако, примао поруке упућене многима који су отишли на онај свет пре њега. Требао је да прими к знању сва пребацивања на његов рачун због изненадног и, увек, прераног одласка, али је, истовремено, примао у задатак да раније умрлима пренесе многобројне поруке, таксативне извештаје о учињеним и неучињеним пословима у домаћинству од како их је адресат напустио. (*Тераш ме да се уживим у улогу мртваца. Из писма у писмо лелечеш за мном неутешно, мада ми се чини како тиме покушаваш да отераш мисао о мом васкрсењу. Потребне су ти многе речи у којима гасиш жар своје вере. Нада је пијавица која сиса живот.*)

Ја сам све то посматрао полускривен у врту тетка Агате, кроз дрвену ограду, у сенци старе крушке, настојећи да ништа не пропустим. Сваки ми је детаљ био потребан ради што вернијег опонашања одраслих.

Сахране су ми распаљивале машту, тровале и храниле детињу охолост. Ту, у сенци, као испод каквог стакленог звона, био сам преузео све прерогативе Творца. Сопственим сам рукама стварао свет и, с времена на време, тим истим рукама се на њега обрушавао у апокалиптичном бесу.

Затим сам, као каква сен, лутао по згариштима и бојиштима, самарићански сакупљао мртве и видао рањене. Преузимао сам улогу врховног жреца приликом сахрана. Најпре бих био гробар, копајући плитке гробове као приликом сваке катастрофе, потом бих се прихватао мучног посла прања и облачења мртваца (представљала га је обична трешчица), док бих сандук правио од два парчета коре од дрвета. Између те две коре смештао сам мртваца, једнако га жалећи и оплакујући. Моје руке су представљале погребне кочије које су сандуке са мртвацима превозиле до гробља. Лелек којег сам имитирао изгубио је значење пуког преносиоца поруке; оголио се до просте мелодије. Можда је та мелодија у мени постојала одувек, па се само отресла сувишности?

Врхунац мог гробарског заната достигнут је приликом Нимродове сахране. Настрадао је приликом своје прве уличне екскурзије препуне псеће радозналости и раздрагано сти. Скончао је, што би рекли, од стране непознатог починиоца. Мени је у потпуности поверено старање око његове сахране. Знао сам — мада још потпуно поштеђен образовног дрила — да је обред без публике потпуно бесмислен. Зато сам са собом повео свог млађег брата. Заузео сам позу пуну озбиљности, посебно стога што је у кругу породице за Нимродом проливено не мало суза. Осим што је био задужен за посматрање моје виртуозности, брата сам још ангажовао приликом копања гроба; у осталим фазама активно учешће нисам му допуштао.

Све у свему, наш кућни љубимац био је прописно ожаљен. Подвргавао сам се мућевитим трансформацијама; најпре гробар, потом кочијаш погребног предузећа, затим уцвељени члан породице покојника са подужим стажом испраћања најближих на онај свет (лелекање је било неизбежно), до мрзовољног свештеника, и поново, затворивши круг, у гробара који на крају крунише напоре свих претходних улога — постављањем надгробног белега у облику дрвеног коца (*као да си сахрањивао вампира*).

Тек сам касније ставио себи у задатак: постаћу композитор и написаћу *Лелек симфонију*. Химну оних који испраћају. (*А како би онда звучала* Химна одлазећих*? Да ли би била веселија или тужнија? Свакако — веселија.*)

Али сада, кад си ме ставила у улогу одлазећег, односно — мртваца — увиђам какав сам пропуст учинио. Да сам као дечак био пажљивији, вероватно бих могао да чујем други део оног дијалога између мртвога и оних који су га испраћали. Вероватно да сам га могао чути само у раној младости. Кајање због тог пропуста тера ме да занемим; она би у себи крила снагу јерихонских труба. Скривала би у себи сву сету за завичајем, исти-

нитијим од овог, дрохобичког, за језиком мање спутавајућим од пољског, за оном отаџбином које не могу да се сетим.

Од себе и од других скривам ову разнеженост у себи; кадру да заплаче и на најмањи повод, сентименталну до гнушања, наивну и чисту, препуну јефтине самилости и вештачког милосрђа.

Такав лелек не би нарушила повремена озарења, препознавања изгубљених ствари, речи и лица. Да — и лица. Ја сам Те већ негде давно изгубио. Ово је тајанствени блесак којег може да приушти само присећање, доконо свођење сентименталног инвентара завичајних реликвија.

Припадам реткој врсти некрофила чије се страсти утапају у фикцију која не показује ни најмањи знак живота. Све писане технике реанимације показале су се неделотворнима.

Људска заједница налик је бременитој жени обузетој стрепњом уочи порођаја. Спознаја да се до мајчинске радости стиже кроз капије бола чини је, истовремено, уплашеном и нестрпљивом. Лелек је, тако, наша најстарија песма. Простире се још од времена када се нисмо родили, прати нас кроз цео живот, да би круг затворио након наше смрти, вршећи над нама опело.

Као што је случај са Месијом, и наш долазак се претворио у недоглед; од Некуд смо дошли у живот, из живота долазимо у простор кога именујемо речју — смрт, што свакако није наше коначно одредиште.

— Где сам ту ја!? — рефрен је, знам, који понављаш из писма у писмо. Пакосно ћу да признам: Ти си гроб у који сахрањујем своје тело. Церемонијал-мајстор и покојник у једном лику. Ти си скупоцен ковчег за моје трошно тело.

Уз ту врсту утехе смрт ће ми лакше пасти.

Срмена нит у црвеној чоји

Страсти векова долазе и одлазе у циклусима. Тешко се препознају због наслага прљавштине којом су прекривене и у којој се појављују. Насилне смрти су њихове најочигледније последице. Да би разумели човека у времену, потребно је да изучимо начин на који је умирао.

Нема пера толико моћног да изнесе све разлоге због којих се на црвеној чоји живота појавила срмена нит, дискретан (*мајсторски*) убод у румену једноличност. Прва седина у риђој распеваности, болни знак раног зрења и вењења. (*Сенка се рађа онда када осветљени предмет почне сумњати како је он, сам, извор светлости.*)

У нама ликује онај незнанац у гомили која нетремице гледа како распињу Христа, немо се радујући што он, тај незнанац, није распет. (*Али ликује у нама и Христ̄ док са крст̄а — не без п̄резира — г̄леда у безличну г̄омилу.*)

Колосалну моћ безнадежности повремено нарушава по који стидљиви заперак очекивања (*наде*). Та врста кукоља је неуништива; пробија се кроз бетон (вертикалним зидовима, између камења, по мрачним осојама), ниче и буја на најневероватнијим местима, без разумљивог разлога и сврхе, без могућности да ту дуже опстане. Својим тврдоглавим присуством потврђује постојање животодајне хране и на местима крајње оскудним и шкртим, у пределима беживотним и застрашујућим. Такве травке нам ублажавају свакидашње лудило. Хлорофил је највеличанственија Творчева илузија у који је имплементиран токсични фермент — здравља.

Унео сам ту реч — смрт (*Ти умир̄еш од п̄очет̄ка свог̄ обраћања п̄исмима. Понекад исувиш̄е мелодрамски. Ш̄т̄а остављаш̄ мени? — Умирање на крају?!*) — у лепршаву неозбиљност; као када се у гомилу људи баци петарда. Дозволио сам да у моју младост уђе неко одрастао, тек толико да се прошета, разбије једноличност сензуалног и — оде. Тобоже, један сам од ретких са разумевањем за различито. Нисам, међутим, рачунао са тим како код придошлице гајим навику и бивам изложен њеним погубним зрачењима.

(*Сваку Твоју реч п̄о неколико п̄ут̄а извр̄ћем и заг̄ледам, оп̄ип̄авам је нема ли негде у п̄ост̄ави ућ̄ивену п̄раву п̄оруку, ист̄инит̄ију од свих мет̄афора. Можда уображавам (Ти би рекао — као сваки п̄рофесор књижевности), али ако за ову п̄ретенциозност̄ знам само ја — и у срменој нит̄и видим свој п̄орт̄рет̄. Не п̄ребацујеш̄ ли ми моје срмене г̄одине? Ниси ли од мене створио стр̄ашило којег̄ се и сам п̄лаш̄иш̄, мада си био намерио да њиме застр̄ашујеш̄ друг̄е?*)

Кад покушам да уобличим неку истину (*Прецизно речено: Ти до ист̄ине не долазиш̄. Ти је уобличаваш̄.*), не радим то да бих демонстрирао мудрост; само обележавам пут којим се никад нисам кретао, а којим сам требао да се крећем. (*Не мислим да је т̄о налик кајању. Радије бих г̄а назвала — очајањем доколичара.*) Мудрост већине не долази од њиховог живљења мудрости. У већини случајева мудрост је безвредна теорија коју нико не узима за озбиљно. Употребљава се у малим дозама, као какав источњачки зачин, тек да би обманули чула.

Умрети — значи изгубити осећај за време. (*Зат̄о су значи ст̄ари Грци бесмрт̄ни.*) Умрети — бити апсолутно присутан, док живети — тек присуствовати, бити објекат.

Иначе, презирем мисао која претендује да постане мудрост. Она, по мени, треба да буде муња која се до краја није ни упалила а већ се гаси. Мисли су кошуљице које личинка непрестано пресвлачи на свом путу до олептирења.

Неосетно сам настојао да код других — пре свега код жена — створим утисак како сам један од ретких чију су главу помиловали кошчати прсти Смрти; то је аутоматски значило да поседујем извесна знања и о њеној природи.

Можда је погрешан правац којим сам се упутио у потрази за одгонетком. Биће да је смрт несагледива управо зато што је немогуће неспознатљива. Најдаље одлазе они који јој открију повод, прави разлог властите смртности (*а не туђе*). Ја сам га нашао у Теби. (*Наказне Гетеове тлапње још увек лутају светом.*) Чим се родимо, сумануто хрлимо за довољно убедљивим поводом своје смрти. (*Они који то не успеју — остају бесмртни.*)

Наивно сам веровао како је једини рецепт да би јој се доскочило: допустити да се одомаћи. Умртвити је честим помињањем њеног имена, мазити је као кућног љубимца, учинити је зависним од себе, спутавати јој крвожедне инстинкте. Једним оком је увек пратити, водећи рачуна да се, на крају, не обруши на свог господара.

Не без презрења хранио сам тог орла својом џигерицим, верујући да ће она константно да се обнавља, али сметнуо сам с ума његову вечну глад. (*Уз Тебе ме никад не напушта утисак о мојој скорој смрти. Не можеш да ме убедиш како ћу увелико да Те надживим.*)

После интензивно проживљене ратне кланице прибегао сам другачијој тактици: смрт сам протерао из свог живота као нешто недолично мисли и пера. Отказао сам јој редовне аудијенције, омаловажавао је у свакој прилици, шегачио се са њом на сваком кораку.

А она, као какво тврдоглаво псето, упорно ме је пратила на пристојној удаљености. Када бих се повратио — она би исто толико одступила, ако бих се на њу бацао камењем — она би се повлачила ван мог домета и верно, скоро са сажаљивим разумевањем, посматрала ме својим крајње глупавим очима.

Вољење ког смо се прихватили налик је на дивљу градњу; подижемо га преблизу или насред пута, обично на месту предвиђеном за градњу нечег далеко корисније. Поред тога, својим изгледом се не уклапа у амбијент, јер је грађено без плана и сагласности надлежних служби. (*Неутемељена, подигнута на брзу руку, од природног материјала, усредсређена само на целисходност становања.*)

У кореспонденцији сам се служио смрћу само у крајњој нужди, чим бих намирисао извесност банкротства. За њом сам нервозно посезао, као за оним скривеним кецом у рукаву (*дакле, преварант*).

За праве, а тиме и истинске приче нико нема времена ни разумевања. За оног ко их слуша или чита такве приче немају никакве вредности, пре свега због тога што их се никако или мало тичу. Лоше приче су аматерски ретуши и призори прилагођени укусу оних пред које се подастиру. Ретко ко има времена за учешће у властитој причи, а камоли да дозволи луксуз суделовања у нечијој туђој.

Незахвалној драгани (*а оне су, претпостављам, све одреда незахвалне*) показивао бих, сасвим вертеровски, своју Смрт, као алем-камен, предмет или животињицу коју обелодањујем неком по први пут. Дозвољавао сам јој да је дотакне и помази, да храни из руку и узима у наручје ту драгоценост над драгоценостима. Њоме бих натапао сваку своју реченицу...

Наравно, јасно ми је да за ово што чиним (*и што не чиниш*) заслужујем примерену казну. За ову врсту преступа, знам, није предвиђена ослобађајућа пресуда.

У нашем случају помињање смрти значи само додатни терет, тегоба која суштински не мења правац (*пропадања*) којим се крећемо (*само га мало убрзавамо*). У присуству смрти лакше се дрхти. Она је падобран уз чију помоћ се безбедније дотиче дно. Стечај којег смо се прибојавали да ће однекуд доћи био је одувек са нама, с тим што смо га нехотице крили од себе и од других.

Наслађујем се тиме што за живота нисам нашао утехе. (*Ја утеху налазим у могућности да смрт, кад дође, безболном и смешном учине нечији туђи прсти утлетени у моје.*) Утешени су, верујем, у већој и дубљој пустињи од нас неутешених.

Потребан је дуг и мукотрпан рад на постизању нежности. Он захтева сталне жртве и одрицања, налаже компромисе и непоколебљиву упорност. Да не буде забуне, пишем о неважности у сопственим очима; другима смо неважни од самог почетка. Прижељкујем неважност која ће из мене да извире и, опет, у мене да увире. Уморан сам од туђе неважности којој сам био пука мета. Неважности још за живота — има ли скромнијег захтева и теже достижнијег идеала?

Достизањем самодовољности нестаће потреба за вољењем. Према себи ћу да осећам тек благонаклону несношљивост. Нико према мени није показивао толико стрпљења и нереалних очекивања — као ја сам.

Људи склони пречицама и олаким решењима Месију поистовећују са смрћу. У праву су једино у томе што га доводе у

везу са њом. Међутим, реч је о знатно компликованијем односу. Надам се да не богохулим ако тврдим да свако од нас има свог Месију. (*Или што свако оног једног и јединог доживљава као само свог.*)

Дакле, ја са једне, а Месија са друге стране, кренули смо један другоме у сусрет. Један о другоме не знамо ништа, сем да постојимо. Онај ко је све ово замислио зналачки се побринуо да нам одузме сваку могућност виђења. Оно што простаци називају смрћу у ствари је тренутак када дођемо један наспрам другога на корак. Следећим кораком ми улазимо један у другога и несметано настављамо кретање, само лагано стресавши раменима као кад се стреса снег са капута. Заменили смо места.

Тад је на њега ред да о мени сриче легенде.

(Одломци из истоименог романа)

НЕНАД ГРУЈИЧИЋ

ПОЕЗИЈА

I

Господе, ситан, обраћам се Теби,
у ломни тренут, пресвученог лица,
подвигу далек, у земаљској пени,
тек с неколико речи крилатица.

Дететом бејах кад песму зазивах
не знајући да се њезин језик рачва,
мада и тад стих судбином окивах
кô што обручем утеже се бачва.

Језерски вали сребрили ми душу,
зора и роса хранile самоћу,
не нађох срећу у дечачком друштву,

знадох да свима сâм насупрот пођу.
Живео друкче, у тлапњи, у ори,
онакав каквим из ничег ме створи.

II

Онакав каквим из ничег ме створи
корачам данас, запаљеног чела;
песме, идеје, чланци и говори,
исписан притљаг, илузија цела.

Толико тога у књиге ми стало,
живот се каткад и сам у њих склањô,

тек сада видим да било је мало:
шпак сам само голи језик бланьô.

Међутим, признам, било је стихова
који су такли суштаственe мрве,
у име бола, искрених крикова:

песма се каткад пилила испрве.
Превише китим, исповест не штедим,
сачувај раба да грешио не би.

III

Сачувај раба да грешио не би
у замци којом исписује венац,
ваљда му оста и песнички кредит
још из дана кад изнина првенац.

Матерњи језик *беше ми почетак*
у ком певао кô старац аскета.
Други казали: Ево изузетак —
песма и поет: једно другом мета!

Критике, јавност, пријатељства горда,
узмак у себе, греси на помолу.
И свему томе ово да се дода:

сневах у песми повијен на столу.
Тако се видик, одједном, отвори,
плутајућ светом ког Ти рукотвори.

IV

Плутајућ светом ког Ти рукотвори,
увидех да су закони ми јасни:
Дан иза ноћи који се у зори,
ноћ после дана никада не касни!

Све скупа — песма, хармонија, чудо,
ритам године у четири доба,
све у природи тече истим кругом,
човек се рађа да оде до гроба.

Тако и пјесма — тражи једноставност,
надахнут часак, живота што више,
она, заправо, и није за јавност,

јер сама себе у тајцима пише.
Небо ме чува и носи, зацело,
откако пјесмом загазио смело.

V

Откако пјесмом загазио смело,
видех чудеса и коби са стране:
вајне здухаче чије ремек-дело
клизи у вечност на кори банане,

здрндане пјевце без дара у срцу
чији кукурик — неримован сонет
приличи кезу на живоме мрцу
или комарцу... да не ланем опет!

Једни јавили — оставиће пера:
новоме послу да се преобразе,
други не знали шта је свему мера

па политику-курву на образе!
Казаћу чисто (и томе је место):
дечак у мени златио се често.

VI

Дечак у мени златио се често,
гором, на пример, кад мириси сколе:
у стабло детлић стопут кљуцне вешто,
из коре граба учворе се смоле.

Водопада хук у кањону (види!),
премлада дуга о јеле се чеше,
у небо заboden, налик пирамиди,
вршак планине с облацима плеше.

Распод у гају, вепар и жирови,
црквица кућа склоњена у страну,
одонуд стровод и бели пирови,

гавран се сūуштā на храстōву грану.
Дечак уūио и душом и телом,
ево и сада гугуче весело.

VII

Ево и сада гугуче(м) весело
у оди гдe се нов језик бокори,
гдe песнa сама себи једе јело,
а писар-слугу врућа жеца мори.

Шта смо на свету, бауљајући јутром,
из постеље извучени јави?
Крмељни призор захвати нас, у том,
и зевне човек (коме се то јави?).

И трају слике, научене силе,
поетски дневник, загубљени списи,
сањарењем, ех, вршљале и виле,

пљускале ноћу заваљене мисли.
Хулио никад (е, то је већ нешто!)
пипајући тајне, улудо, невешто.

VIII

Пипајући тајне, улудо, невешто,
палио биће, тргао странице,
речи и речи укрштô немушто,
пекао занат, врцале кајнице.

Тако дођоше Линије на длану,
бунтовни Врвеж, Царска намигуша:
све слободни стих (тражио му ману!),
а онда рима, у Јатцу, *пламуша.*

Узе ме сонет у венцима винут,
Пуста *се* срећа *отвори* проструко,
(лашци гракнуше — не прође ни минут!),

ал' ти настави да бележиш, руко!
Маријо, с тобом и дан-данас клечим,
обасјај гнезда где се леgу речи!

IX

Обасјај гнезда где се леґу речи,
нек на престолу и Лог *ми засија:*
у њему сонет, најґушћи, најпречи,
и ту ме опет надахну Марија.

Цваст *ми донесе терцине лаґане,*
још један венац истоґ акростиха,
онда — Сновиље *и маске драґане,*
па избор Чистац, *слика и прилика.*

Песме при руци — *и њих би у ватри,*
књиґе есеја, о друґима, две-три,
ојкачки зборник што Крајину снатри,

а онда, опет, јамб, риме и метри!
Песма се јавља и кад се спаруши
ма како била скривена у души.

X

Ма како била скривена у души
песма у језик бане изненада,
некад и тако да се папир пуши
па песник чађав од дима пострада.

Где ли се клате сновне паралеле,
светови ини и њени пандани?
Да ли су икад неке речи смеле
да песмом кажу ґде су им мајдани?

Наравно да је ґдеґде било тоґа,
праве су строфе заснутак суштине,
ал' сад се плашим да од стиха своґа

тражим да ґустиш незнаноґ промине.
Просјају дара — вичем да све јечи:
Исцели ґовор коґ тајштина пречи!

XI

Исцели ґовор коґ тајштина пречи,
дај ми врлине сунчевоґа браша,

не дај да пјесму ресим, просто, нечим
што се кô плесан о зидине хвата.

Било у стиху ироније, шале,
хумора црног, сатире, гротеске,
сарказма ледног и досетке мале,
али, на срећу, никад псовке тешке.

Била и, тобож, пјесничка дистанца
којом се пјесма лишци патетике
(та цака није коначна инстанца,

већ амбалажа лирске протетике).
Иако свуда дијаци, чауши,
латих се стиха на свету, у тмуши.

XII

Латих се стиха на свету, у тмуши,
кад конац свему цури испотиха
и представа се о вечности руши:
као да зâри последња прилика!

У шта ће пјесма после краја прећи?
Хоће ли земљом бити живе сенке?
Да ли ће језик до увета тећи
и где ће дуси са ове планете?

Сад опет зборим кô фарисеј-зналац,
самоме себи утеха и бригa,
нека и тако — па пјесмин сам талац:

њоме се гасим и палим кô чигра!
Но, не бих смео издати кô Јуда
уверен да ћу надмашити чуда.

XIII

Уверен да ћу надмашити чуда
од оне дечје па до ове свеске,
између редâ истином врлудам
не бих ли стигô у тишину фреске.

У слави света демон обиграва
(а тај се лаћа и бурне подсвести),
зрикаво љуља, у прелест обара:
часком за руку у грех ће одвести!

Рај и пакао, и бело и црно,
стари су знаци небеског система
у којем нико још није обрнô

начин на који будућност се сприма.
Покушах строфом пролазећи туда
једнако смешан као дворска луда.

XIV

Једнако смешан као дворска луда,
играм на жици, пеним фантазије,
стижу сигнали: Ej, полако, куда?
Песма ти клизи, чувај, припази је!

Она је жива, у језику гори,
крилне високо, удахне синтаксу,
падежи нови њени су мотори,
не љубиш ли је — сручи се у фарсу.

Вир се зеленац отвара у ружи,
рибе са круном излазе на пашу,
мирис босиљка долином се јужи,

детињству слике из врбака машу.
У крилу мајке сан ми живот трêби,
Господе, ситан, обраћам се Теби.

XV

Господе, ситан, обраћам се Теби,
Онакав каквим из ничег ме створи,
Сачувај раба да грешио не би
Плутајућ светом ког Ти рукотвори.

Откако песмом загазио смело
Дечак у мени златио се често,
Ево и сада гугуче весело
Пипајућ тајне, улудо, невешто.

Обасјај гнезда где се легу речи
Ма како била скривена у души,
Исцели говор ког таштина пречи.

Латих се стиха на свету, у тмуши,
Уверен да ћу надмашити чуда,
Једнако смешан као дворска луда.

ДАНИЦА ДИКОВИЋ-ЂУРГУЗ

СЕЋАЊЕ НА СТРАХ

Сутрадан улазимо у просторију, у коју светлост допире кроз огромне, прљаве прозоре. Споља се назиру травњаци и дрвеће. То је трпезарија, али и једина заједничка просторија у којој Марија и остали пацијенти седе, спавају за столом, разговарају, гледају телевизију. Шетају... Запљусну нас онај карактеристични, тешки мирис — и увек присутна зебња. Марија седи на свом месту крај прозора. Не спава. Нетремице гледа према улазу и, кад нас угледа, усне јој се развукоше у осмех. А у очима сузе. Она раније никада није плакала. Или је бар ја нисам видела. „Како си ти паметна што си дошла. Ти си дивна! Како је он диван!" каже, гледајући у Ивана. А затим се обраћа њему: „Видите како је она слатка!"

Чим сам села поред ње, пружа ми, помало несигурном, дрхтавом руком велику кожну торбу своје омиљене, тиркизне боје. То је једна од ретких ствари које је могла да задржи у овој установи. Нестрпљиво каже: „Читај ми" и гледа у мене продорним погледом.

Сада често загледа људе на тај начин, као да хоће да проникне у то шта стоји иза речи. И раније је њен поглед већини људи био непријатан, или их збуњивао. Збуњивао је и њу саму. Временом је постао права мора. Причала ми је како се увек дешавало да чим помисли на то да мора избећи да људе посматра на тај начин, више није могла да се ослободи те помисли, која је постајала принуда. Толико се концентрисала на то да непријатну ситуацију избегне или ублажи да, често, није знала шта за то време говори. Да ли је то био предзнак њене болести или знак крајње проницљивости, која се, понекад, граничила са видовитошћу? Сада ме хвата за руку и снажно вуче напоље. „Идемо. Идемо."

Тако је реаговала и првих дана по доласку у болницу, а ја сам смушено ишла за њом, не знајући како да се понашам. У том тренутку бих неком са стране могла изгледати исто тако болесно као и Марија.

Осећала сам да треба посебно да водим рачуна како се понашам, јер ће људи, можда, мислити да сам и ја болесна. Била сам крајње несигурна и збуњена. Нисам смела људима да гледам у очи, а све сам то покривала осмехом и бујицом речи које је мисао једва сустизала.

У то време сам увек налазила неки начин да се не опростим од Марије, да је некако преварим и побегнем. А онда сам се мучила што сам побегла!

Марија ме просто вуче према нашем месту. Пошто смо селе, поново ми каже, нешто мирнијим тоном: „Читај." Отварам велику ташну. Ту су била Владислављева писма, мноштво писама. И три-четири њена. Не знам: или их није послала, или су то биле копије из компјутера, којим се Марија служила пре свих нас. Нисам имала времена да их слажем хронолошки, а хронологију није ни било лако успоставити: већина писама је имала само дан и месец — без године. Понегде се сачувао и коверат, па је са поштанског жига могао да се утврди датум.

Отварам једно Владислављево писмо. Изгледа да је то баш оно прво.

Mitto Tibi sine prova et crusis, mea Mari. Објаснио сам ти, чини ми се, једном значење ове латинске реченице. А знам да кад Теби нешто објасним, Ти ништа не заборављаш, мада ниси злопамтило (верујем). Успео сам да набавим машину захваљујући mme M. која ће ми пронаћи све што желим, кад је реч о раду. Запослен сам до гуше. Пре подне предавања, по подне дискусије, тек увече остане мало времена да ти пишем и да наставим свој рад. Једино што је добро, овај свеж ваздух чини човека свежијим, те тако подносим лако овај темпо. У сваком случају, он није као у Београду. У овој атмосфери, само да није допунског посла са књигом и терминима, одлично бих се осећао, наравно да имам моју Мари, славног сарадника и велико срце, која сигурно у вечерњим часовима, као и ја, очекује звонце или се спрема да телефонира. Ја обрћем имагинарни бројчаник и чујем Твој насмејани глас, Твоје рачунање минута кад ћеш стићи. Све је на длану моје маште, те сам зато с Тобом, али, у исто време, доста тужан, јер ја немам толико маште да заменим сву многоликост твога бића; сву слојевитост твоје душе и сву радарску осетљивост читавог твог дијафанастог хабитуса.

Ујутру ме буди граја учесника. Ја устајем, по обичају, последњи, али последњи и лежем. Нема Мари да се јави телефоном и да својим мазним гласићем каже: Добро ј у т р о о о. И не-

ма вечерње шетње, када је цео Београд наш и кад се улице озраче нашим проласком, када смо нежни као глаксије и кад ја свирам најтананије мелодије на лири твојих усана, на диркама твојих прстића, кад Ти постајеш мекосјајна као бореална светлост, а опет топла као нар загрејан медитеранским сунцем. И сваким даном врши се нека чудна кристализација твог бића у мени, неки непознат процес, радостан и дрхтав. Покушавам да га анализујем. Радостан, јер ми се чини да смо две Платонове идеалне полутке јабуке које су се најзад нашле, лутајући кроз време бура, туге, бола и клонућа. Дрхтав, јер постоји зебња да Твоје младо срце не буде повучено радозналошћу, зовом неке личности, која те може за тренутак заинтересовати, јер срце је каткад ирационална птица коју може повући непознати глас дивљине непознатог, па макар се после због тога кајало. Због те зебње сам у вечерима тужан. То је сиви облак на хоризонту моје среће с тобом. Но, тешим се опет оним физичким законом о непробојности; ако сам испунио Твоје биће, онда ни најлепши Антониус неће ме заменити. Одисеј је запушио уши да не би чуо глас сирене. Значи, сумњао је у себе. Ја имам моју сирену (без репића) у себи. Зрак моје Марије је довољно топао и сјајан, да нема места за друге светлости. Срце је пуно, а уши могу слободно да слушају све зебе, без опасности. Ти си моја жар-птица, богата као музика Стравинског и ту музику не желим да заменим другом.

Једва чекам Твоје прво писмо. Оно ће ми сигурно много рећи и умирити моје стрепње.

Дивно је што си била пажљива и дала ми две слике. Обе имају своју чудну топлину и гледајући њих могу дуго да мислим, радујем се, разнежим. На једној имаш нешто у очима као Реноарова читачица; на другој си млада дама, са очима чудним, дубоким као Арагонова поема *Les yeux d'Elza*. Волео бих да слично осећаш и ти. Данас је среда. Сунце лебди над светлим прохладним хоризонтом. Планине су окупане неком љубичастом светлошћу. Данас сам устао раније и зажелео да ти одмах напишем писмо. Јер када га пишем увече, онда пошта задоцњава читав један дан.

Настој полако да читаш литературу о темама. Не заборави на савет о мрављем ходу. Уосталом, мудри су Латини давно рекли: *Festina lente*.

Треба да кренем. Буди стално са мном.

Твој Владислав

Гледам Марију. Она гледа у сто и пажљиво и систематично брише мрвице колача.

Ту је била и једна црна свеска, у којој је Марија почела да исписује цитате из књига. На првој страни цитат из књиге Виктора Франкла, коју је читала у оригиналу, *The unheard Cry for Meaning*. Књига је штампана у Њујорку 1978. Касније је код нас преведена као *Нечујни вапај за смислом*.

Особа која се активно хвата у коштац с проблемима, личи на човека који опрезно скида сваки наредни лист са свога календара, те га уредно и пажљиво склања у страну, на гомилу већ раније отргнутих листова, пошто претходно на полеђини листа запише шта му се тог дана догодило. Такав човек може бити поносан и срећан због читавог богатства које је садржано у таквим забелешкама, због читавог свог живота који је тако испуњено проживио. Хоће ли њега погодити чињеница да постаје све старији? Треба ли завидети младим људима око себе и плакати због своје изгубљене младости? Има ли, уопште, разлога да завиди младом човеку; да му завиди на свим могућностима које су отворене пред њим, на будућности која пред њим стоји? „Не, хвала", помислиће. „Уместо свих могућности ја иза себе, у својој прошлости, имам стварност; стварност која је саткана од свих послова што сам их обавио, од свих љубави што сам их имао и посебно, од свих патњи што сам их храбро препатио. Највише сам поносан управо на те патње, иако оне нису нешто на чему ми се може завидети.

Франкл јој је, очигледно, био преко потребан, да објасни и оправда своју заокупљеност прошлошћу, за коју као да ју је везивала нека петрифицирана лепота. И тајна. Да објасни своју зачараност мртвима који не умиру и који њен живот прекривају својом сенком. Биле су то живе сенке једног прохујалог света, које у њој, чинило се, непрестано трају.

Затим налазим једно писмо, које је било понос наше породице. Писмо владике Николаја Велимировића, упућено мом оцу.

Драгом г. Миковићу, — писао је Владика својим дивним рукописом — начелнику окружном и његовом дому срдачно честитам крсну славу, светога Јована.

Нека му слава буде на живот, здравље и спасење. Кад један старешина народни усрдно слави свога крсног свеца, онда тај светац помаже и њему и народу. И ми се у † Љубостињи, царичиној задужбини, молимо светом Јовану, да буде на помоћ, и у дану и у ноћ, како своме свечару начелнику Миковићу тако и свему народу српском крстоносном.

С поздравом и благословом
† Е Николај
† Љубостиња, 1941

Ово је морало бити по старом календару, јер је отац ступио на дужност окружног начелника 2. јануара 1942, о чему сведочи интервју који је том приликом дао *Новом времену*, недеља, 4. јануар 1942 — што је Марија, такође, сачувала. Читам. Не сећам се више да ли тог истог, или следећег дана. Наша

сећања на детињство, разговори о тим сећањима и читање — трајали су две године. Ако не из дана у дан, онда — свакако — из недеље у недељу.

Г. МИЛИЈА МИКОВИЋ НАЧЕЛНИК КРАЉЕВАЧКОГ ОКРУГА О ОРГАНИЗОВАЊУ АДМИНИСТРАЦИЈЕ И СНАБДЕВАЊУ СТАНОВНИШТВА

Велики број кафана биће затворен да се онемогући лењствовање

(Репортажа нашег сарадника са пута по западној Србији)

Краљево, јануара

Нова административна подела Србије, која је извршена пре неколико дана наишла је на леп пријем у народу. Нарочито је сељак поздравио поновно успостављање окружних начелстава, као самоуправних јединица, којима је постављено за циљ да створе ближи и приснији контакт између државне самоуправе и народа, него што је то за последњих двадесет година био случај.

Прекјуче је допутовао у Краљево нови Окружни начелник Округа Краљевачког г. Милија Миковић, адвокат из Ужица, ради формирања Окружног начелства и предузимања мера да оно становништву што пре помогне у вези са инструкцијама које су добили окружни начелници од претседника владе генерала г. Милана Недића.

Чиновници морају бити народне слуге

Имао сам прилике да разговарам с новим окружним начелником г. Миковићем, о мерама које намерава да предузме да би се помогло становништву Округа Краљевачког, које је услед нередовног стања које је владало у месецу октобру страдало. Г. Миковић нам је пружио у невезаном разговору подробна обавештења о свом будућем раду у округу.

— Да би помогли настрадалом становништву Округа краљевачког, чије стање није ни мало ружичасто, на основу широких овлашћења која сам добио од владе, предузећу све мере које ми стоје на расположењу, да би се невољним помогло, народу живот учинио сношљивијим, шпекуланти сузбили и нерадници учинили корисним по друштво. Претседник владе генерал г. Недић нам је рекао: „Господо начелници, што мање по канцеларијама и што више у народ!" Овога начела ћу се држати и ја, а захтеваћу то и од већине својих чиновника који отсада отправљајући своје послове морају бити само народне слуге...

Занимљиво, и мој Иван говори: „Ми смо сервис. Ми смо ту због овог народа и ако не могу да им помогнем, не морам ни бити на овом месту." Несумњиво часне изјаве! И поступци, колико ја знам. А мислим да знам.

Мама је говорила да јој је отац забранио да прими било какав поклон. „Ни ибришим!" Тата се ноћу слободно кретао по граду. Повремено би из мрака чуо анонимну претњу, на коју би одговарао: „Не плашим се. Ви знате да уместо мене може доћи само гори. Али, скините те Робеспјерове фризуре и црвене шалове, да ми не бодете очи." „Помагали смо и спасавали колико год смо могли", стално је понављала мама. То је морало бити тачно, судећи по расплету догађаја. Отац је похапсио среске начелнике који су крали жито. „То су наши људи", говорили су му. „То су лопови", одговарао је. „Жена ти је комунисткиња", била је следећа оптужба. Не знам, а ни Марија се не сећа, била је сувише мала, какав је био очев одговор, али, после само неколико месеци, отишао је са места начелника (или је смењен?).

„Али, према мами се, касније, нису никако понашали као према комунисткињи", прича Марија. Била је то 46, 47. година и ја стојим у улазу у апотеку Љубисављевића. Маме није било код куће целог дана. Марија је некако наслутила, или јој је неко дошапнуо, да се мама налази негде на неком саслушању.

Подрхтавам од неке нејасне зебње коју реч *саслушање* у мени изазива. Није ми јасно о чему се ради и шта то све значи, сем да је нешто мутно и опасно, као и већина ствари које су се догађале око нас. Не сећам се шта је Љуша (најстарија сестра) радила. Можда је то, ипак, било касније, а она већ на факултету у Београду?

Отишла сам на ћошак и стала у улаз апотеке да чекам маму. Чекала сам дуго. Чинило ми се сатима. Спустио се сумрак, па вече. Падала је нека ситна киша. А ја сам стајала тамо тужна, беспомоћна. Девојчица, ни то, дете од седам-осам година. Онда се мама појавила. Чудна, озбиљна. Ништа није говорила. Никога није оптуживала. Она никада ништа није хтела (није смела?) да каже. Ни мени, својој Марији. „Комунисти су добри", увек је говорила. „Мени је Сретен Пенезић нудио народно признање и рекао: 'Ми ћемо вас и вашу децу увек штитити, бранити и истицати као леп пример.' И мајка Пенезића ме увек лепо гледа оним својим плавим очима и пита ме за децу. И Бошко Видаковић."

„Али, зашто су те онда саслушавали, ваљда сам питала, или само помислила", наставља Марија.

„Били су ту неки људи, неки непознати људи, и на нашим степеницама су нашли нека сагорела дрвца од шибице, па им било сумњиво." И то је било све.

(Одломак из истоименог романа)

ДРАГАН БОШКОВИЋ

ПОЕЗИЈА ЈЕ УЖАСНО НЕМОЋНА

БЕОГРАД

Бела си кост, а ми твоје месо.
Црни си лагум у нашим сећањима.

Када сам отворио капке
истог тренутка забио си се као трн.
Сада си завитлана корабља у мојим очима.

Не, не носим те као царску круну око главе:
не, ти носиш мене ка обећаној земљи.

Бело си перо голубице
која непрестано одлази и враћа се, без гранчице у своме кљуну.
Вино си проливено у Нојевим венама.

Рекао си: врим и у теби.
Рекао си: зар не знаш да почињем где ти престајеш?

Знам: заветни ковчег си испред кога играм као Давид
ближи си ми него сам што сам себи:
мој скелет си, надгробна плоча без наде.

ОЧЕВ КРИК

Моја ја се растварају
као подерана одећа старога просјака

као шумеће таблете у чаши воде.
Слобода, љубав и смрт
око мене се вију као праменови дима.
Када температура тела порасте на тридесет
и девет
тада постајем сијалица од стотину свећа
обливен знојем силазим са Маслинове горе.
Када ми од радијације коса буде побелела
тада ћу бити потпуна жртва:
крв у којој ћеш, Оче, болно крикнути.

ПОЕЗИЈА ЈЕ УЖАСНО НЕМОЋНА

Довршио сам те.
Описао сам купинов пламен у твојим устима
у твом сећању ожиљке од царске круне:
описао и час у коме је твоја хаљина постала
бела као снег.

Оловка је вриснула.
Да ли си ти један од нас?

Покушавам да те додирнем.
Отварам руке: празне су.

Ужасно, ужасно је поезија немоћна.
Може ли она да израсте у љубав?
Да ли је то икада престала да буде?
Ужасно је савршенство које децу не рађа.

Оловка је вриснула.
Гледам пажљиво у своје руке.

Заиста, заиста
на мој кажипрст је навучена твоја шака.

ПИЛОТ

У неким предсобљима детињства
увек ме сачека фотографија пилота
са калиграфским потписом на полеђини

и опомена да не падам
на супротну страну од своје сенке.
Морам да признам:
волео бих да возим авион
неки ловац, Mirage на пример
да га подигнем на дванаест хиљада метара
и направим једну акробацију:
да га, док хоризонтално летим, заротирам за 360 степени
и неприметно зашрафим у празан простор.
Деда је говорио да ветар на висинама запљиње мисли
да висина све избацује из главе
да чинити смело значи бити ван равнотеже
(нешто као изаћи на улицу са пилотским наочарима)
да се у звуку авионског мотора крије стотину мртвих гласова
да је ваздух заправо невидљиво море.
И вечерас ћу опет пребацити преко себе чаршав
који ће одјекнути као последњи талас
пред узлетање.

НЕКО ДРУГИ ЋЕ СВЕ ДОВЕСТИ У РЕД

Пишем као што живим
брзоплето и нагло
као пред неки коначни одлазак
и зато је све недовршено
грозничаво и задихано
као много тога из овога света
у коме је несвест непрозирна зона
у којој се изједначавају дан и ноћ
у којој неприметно стоји жена од соли
(Силвија Плат, осмехујући се, каже: „Кошмар може да престане!”)
и као да све то остављам неком другом
коме читаво равнодушно време стоји на располагању
који зна да оно што мрзимо одувек смо волели
(да писати је умирати)
и који ће све написано да доведе у ред
да смисао најзад почне да се пресијава у песмама
као угинула риба која се окреће на површини реке
без предаха.

БЕЗ КРАЈА

Рекао сам својој сенци:
ти си грбави калуђер —
— моја неостварена жеља.

Рекао сам себи:
ти си само витез тужног лица
са оловком у згрченој шаци.

Рекао сам ти:
твој осмех је неравнина на кори поморанце
(дебео и миришљав)
ти си угинула риба која блешти на улици.

Знаш и сама да су наши животи огромна
плажа
на којој леже у песку комади стакла
(отпаци са великих бродова)
да се празнина и очи често поклапају.

Рекла си: поглед клизи површином ствари.
Рекла си: поглед клизи површином коже.

Рекао сам: без краја.

ШТА ДА КАЖЕМ?

Душан Матић би ову песму започео овако:
облачим једну црну једну белу ципелу од урока.
Или, помало кафански:
у руци су ми двапут ноћас поцрнеле руже.
Шта да кажем на то?
Сумњив почетак!
Ухапсите га!
Лакше са том мрцином, лакше!
Шта да кажем?
Љубав нема другог доказа осим љубави саме!
Пакао у људима је пакао око њих!
Вратиће се они који су све прокоцкали!
Душан Матић би ову песму завршио овако:
све памте ове ноге које носе ову главу.
Шта да кажем:
недовршен поглед на свет.

БОГДАН А. ПОПОВИЋ

ДВЕ ПОЕМЕ БРАНИСЛАВА ПЕТРОВИЋА

Бранислав Петровић је објавио шест књига песама* и три избора из певања.** Уз Матију Бећковића и Божидара Шујицу најмаркантнији је представник нараштаја песника чије су прве (и не само прве) збирке у српску поезију с почетка седме деценије унеле нов дух и нов квалитет. Могло би се, чак, рећи да је посреди био један спонтан песнички програм карактеристичан по антидогматском и антиакадемском полету, по супротстављању херметичној и хиперинтелектуализованој поезији (поезији без читалаца), по тежњи за сједињавањем улоге традиционалног песника-мисионара са захтевима публике и публицитета. Да је предмет овог текста, рашчлањавање реченог програма призвало би разлоге са којих су ови аутори, мање или више смислено, представљани као *нови талас* у тадањем српском песништву, као привржености *принципа песничког активизма*, као *естрадни песници*. Ма како значајна била, извесно је да су обележја која су их поетички обједињавала с временом губила приоритет у њиховим књигама, да су знатно а кадгод и радикално мењана. Појединачно стваралачко стасавање одвијало се на различитим, па и на дивергентним смеровима.

Кад је о Браниславу Петровићу посебно реч, две његове поеме на које ћемо концентрисати пажњу — *Градилиште* из истоимене збирке и *Трагом прах*, објављена као самостална књига — у овом су контексту вишеструко значајне. Понајпре

---

* *Моћ говора* (1961), *Градилиште* (1964), *О проклета да си улицо Риге од Фере* (1971), *Предосећање будућности* (1973), *Трагом прах* (1976), *Све самљи* (1977).

** *Одбрана света*, изабране песме и поеме (1980), *Изабране песме*, избор и предговор Звонимир Костић (1986), *Моћ и прах*, избор и предговор Мирослав Егерић (1992).

зато што квалитативно врхуне две граничне етапе у његовом певању, а то ће рећи да се својства и једне и друге, обелодањујући песникове мене, испољавају у својој најделотворнијој варијанти. Имамо, разуме се, на уму почетну етапу, у којој су уз остало видљиве карактеристике заједничке *новом Таласу*, и засад завршну, која би требало да нуди резултате песниковог стваралачког зрења.

*
* *

Ако није и наговештена, бесумње је поема *Градилиште* припремљена низом песама у песниковој првој збирци. (Баш као што ће се она сама пројектовати на потоњи његов рад.) Сведоче ове песме да су поетичке интенције младог Петровића у органском јединству са његовим односом према животу. У песниковом видном пољу је свеобухватна сцена — рећи ће он доцније и „заједничко позориште" — на којој се драматична и усковитлана, међусобном дејству изложена, одвијају одреда чудесна збивања:

ринГишпил разроки играч у свемир градове мами
врте се ливаде планине стогови сламе
врте се позоришта кланице преноћишта
возика просјак доброчинства добрих људи
о један старац извео моћ своју да се пробуди

(Рингишпил)

Удружује их и покреће стваралачка мотивација, у којој је садржан нагон за одупирањем свеколикој пролазности и рушевности, мотивација једино упоредива са снагом љубави и са њом, најчешће, поистовећена. Од свих чуда стварања живот је највеће. Надређен је чак и поезији: лето је, рећи ће песник, лепше од сваке песме о лету. Мада, и поезија је довољно високо рангирана. У једној потоњој песми је, уз помоћ скраћене словенске антитезе, уведена у васељенска збивања:

Или грми?
Већ песник путује
према звезди
да јој срце чује

(Ослобођења)

Дабоме, песник отеловљује најдуховнији (и најемотивнији) од свих видова међуљудске комуникације. Оживотворава *моћ го-*

вора. А кад ствари тако стоје, сасвим је природно што ће исход љубави, ново људско биће, бити даровано двама највећим способностима. Биће то

онај фантастични што речи уме да изговара
то је онај што на земљи једини уме куће да зида
и да их никад довољно лепе руши

(Прва песма човекова)

Песнички језик Петровићев (и других представника *новог таласа*) тумачен је, у критици, као израз потребе за комуникацијом која је налагала саображавање поезије свакодневном животу. Наглашавано је песниково узбуђење на основним плановима заната — на плану дикције, слике и ритма, на плану форме — понајпре синтетизовано у тзв. ударним метафорама које су рачунале са шок-дејством. Касније су оваква објашњења уведена под теоријски свод: на делу је, наводно, био *режим слика отвореног типа*. Песничких слика, уз то, грађених елементима урбаног говора који се, током преобраћања у песнички језик, није либио хумора, гротеске, па и надреалистичке, аутоматске асоцијативности.

У садејству са програмским наканама које смо наговестили, ови су елементи у поеми *Градилиште* постали чиниоци једне динамичке песничке визије. Осам нумерисаних, по форми неједнаких и, у извесној мери, аутономних песама — таквих, при том, у којима се равни „догађања" смењују и укрштају-функционишу у чудесно јединственом поетском организму. Обједињују ове песме идеја и замисао целине, песнички језик, емоционална температура. Ако је градилиште метафора стваралачког принципа, перманентне креације, временски и просторно не-одређеног и не-омеђеног процеса који подразумева активан однос према животу — шта му је покретач и замајац? Пита се то и песник у једној, можда и кулминативној „секвенци" поеме, на почетку пете песме:

која ли нас то силесија,
да ми је само знати,
у заједнички јарам,
у заједничко позориште,
преже?

Целовит и, колико је то поезији примерено, непосредан одговор на ово питање даће тек поема *Трагом прах*. Делови *Градилишта* одговарају на више начина, посредно.

Неидентификована „силесија" очигледно узрокује „јарам" — робијање, дакле, којим смо метафизички задани. Ако је већ тако, разумљиво је што се *Пројекти* и *Скице* које нам, конседквентно насловној метафори, неминовно и непрестано ваља реализовати, песнику указују као *Паклени терор*. Екскламација „Паклени терор Пројеката и Скица" четири пута се понавља у првој краткој песми и увек је праћена констатацијом „Проклињучаше ми људи"... Мада мотивисана „пакленим терором", динамика непрестаног грађења највећма се испољава својом светлом, виталистичком страном. Већ с почетка, сви су учесници градње у функцији главних актера, „проклињучалих људи": камен, ваздух, гвоздена лопата (из друге песме) остварују свој смисао тиме што ће се људи њима користити. Стваралачко послање ни смрт не признаје — „Кад почне градња нико не умире", они који пропусте прилику „као да се нису ни родили"... Разлог и, уједно, учинак градње одмах су саопштени: „није угашен свет", вели песник у првом стиху друге песме подразумевајући да тако може бити само захваљујући хераклитовски (ако хоћемо, и стоички) схваћеној *вечно живој ватри*.

Колико је градилиште обухватна сцена, шта је све и како у градњу укључено, највидљивије је у трећој и шестој песми. Догађање је, наиме, наговештено у равни иницијалне метафоре и њој примерено, али се оно одвија и на неколико других, симултано. Могућно је, значи, *Градилиште* тумачити као продужену метафору — радници, инжењери, гашење креча, армирани бетон, длета, мистрије, кланфе итд. природни су чиниоци тог „радилишта моћног" — али је симболика *градње* неупоредиво сложенија. У општој симбологији (колико да се подсетимо неких, овде примењивих значења), свака градња понавља дело стварања које подразумева уређење хаоса. Божанска воља је названа *Великим градитељем универзума*. Градњу обично прате обредне и жртвене радње, у њих су укључени сагласни им актери... У сваком случају, градња скоро увек садржи дубљи смисао космогонијског опонашања.

Како, онда, изгледа „радни дан, свечан дан" што га је песник објавио на почетку треће песме? Да поновимо: стиховима какви су „малтер меша дивна, страшна људска руља", или „у наручју радника кључа горка смола", Петровић реализује своју продужену метафору. Међутим, учесници симболички схваћене градње су и репрезентанти горњег света који, у хаотичном догађању, губе своја темељна својства („Ђаволи се љубе, богови се туку"), или репрезентанти животињског света мањег или већег симболичког набоја (пуж, кртица). Митски свет представља Вулкан, носилац огњеног елемента и заштитник од ватре. Али и баштиник Хефестове моћи и као такав бог ковачке ве-

штине, творац најлепших дела вајарства, архитектуре и уметничког занатства. Он овде, љубећи жену „главног пројектанта", у збивање укључује митске стандарде и последице љубави између богова и смртних жена. А узиђивање жене главног пројектанта у темеље није ништа друго до обредна радња жртвовања, подједнако позната и у националној симбологији: у градњу, наиме, ваља инкорпорирати „бивство", или живот жртве.

Обелодањујући обухватност сцене *Градилишта*, трећа и шеста песма су карактеристичне по томе што се актери указују као колектив окупљен на заједничком „послу". Око чега је, конкретно, окупљен? „Тренутак је кад се дели храна / из великог чађавог казана" — гласи почетни дистих шесте песме. По Петровићу је, дакле, значају активног односа према животу, принципу креације (и обнављања врсте) понајпре равноправан чин храњења! Могло би се рећи: чин којим се живот одржава. Али, и једна од ритуално-магијских радњи која, повезујући мртве са живима, а ове са боговима, своја дејства (и значења) протеже до хришћанства. Храна је, по Малиновском, главна веза између човека и његове околине, примајући храну, човек осећа силе судбине и провиђења. „Кад много једем / бог је сит" — вели Миодраг Павловић — „мртви се подижу / у жива пространства" (*Храна*).

За нашег песника, узимање хране је васељенски, свеобједињујући чин: „Под казаном сунце монтирано, свемир кључа". Као и у трећој песми, обред овде призива нерођене и мртве, „дивље звери", а прилазе и богови „са порцијама од лима, / и сви анђели, и сва небеска свита". Превасходно нас, дабоме, занима каква је овде улога главних актера, „прокључалих људи". У једном слоју песме Петровић наглашава, да тако кажемо, реални аспект бивствовања. Зарад биолошког одржања, „људско племе", прво, „за свој закон проглашава кишу". Наредна етапа слути освешћење, духовни успон, смер превладавања човекове трошности:

радни народ под контролом кише
шиба таму да светлост потпише —
људско племе на вечност кидише!

— да би се прегнућа људске заједнице окончала како то обично бива, историјским збивањима која углавном порекну идеју свеколиког прогреса. Песник, стога, иронизира историју, она се у *Градилишту* „чорбом завршава" и хтонском „кртицом" у њој. Као једна од последица историјских циклуса јавља се свест о залудности, губљење смера и замагљивање циља:

„Већ се чују свици већ се чују" — стоји у завршници шесте песме — „људи који туда без циља путују"... Природно је, онда, што у претпоследњој, седмој песми као епилог сваког успона, као коначни исход градње, Петровић прориче „свеопшту смрт". Важно је, међутим, нагласити да је смрт у овој поеми виђена као природна појава у низу других. Песник прориче смрт као што прориче „добру бербу грожђа", она га се не доима као моћ која би, евентуално, могла бити надређена лепоти „ове земље".

Епилошка, осма песма *Градилишта* састављена је из десет стихова, при чему се девет завршава упитником. Пита се, наиме, песник редом да ли су у овај предео „насељен животињама, биљкама и људима" приспели ковачи „са својим громким чудима", располажу ли њима примереним врлинама и алатима, да ли су „пореским властима" пријавили своје ковачнице? И, на крају,

А имађаху л звезде на ūустим, храбрим, челима?
Како се снађоше у овим замршеним ūределима?

Зашто је, дакле, баш ковače песник изабрао за завршницу поеме, зашто им је наменио одлучну улогу у градњи? У продуженој метафори коју поема остварује они имају, уз друге актере, сасвим природно место. С обзиром на могућну везу са Вулканом и његовим моћима, поготову. Вероватно је, такође, да се песник (не први пут) угледао на свог великог претходника Растка Петровића који је наглашавао у племену повлашћено место ковача: истовремено су и ковачи и свештеници и чувари фетиша, јер граде оружје, и рукују ватром; ковач је, уз то, културни херој, помоћник божанском чину стварања... Како год било, с обзиром на упитнике није извесно да су се ковачи снашли „у овим замршеним пределима". Без обзира на своја симболичка својства, па и на могућност да су били украшени „звездом" која би им, у овом контексту, могла обезбедити атрибуте носилаца светлости и духовности.

Нешто је, међутим, неспорно: *Градилиште* је апотеоза човека и човештва, стваралачких прегнућа ма какав да им је исход. Апотеоза, свему упркос! Вишеструко је то потврђено поемом *Празник на ґрадилиштȳ* која овој следи природно је финализујући. Узноси у њој Петровић човека, „витеза света", љубимца „богова који можда и не постоје", човека који је „кажњен дивним животом, / а награђен варљивом надом"... Градња без престанка управо је таквом једном надом иницирана. Завршница *Празника на ґрадилиштȳ* је, отуд, оправдана и дубоко смислена: „поздрављам те Добричино!" — вели песник

обраћајући се човеку — „Као јабуке, као колачи, као грожђе на Градилишту / — Јерусалим је био град". А Јерусалим је, добро је то знано, симбол новог божанског поретка који ће заменити устројство садашњег света. На овим је знамењима саздана идеја поеме *Градилиште*.

*

* *

Пре говора о другој Петровићевој поеми, неопходно је нагласити: у хронологији објављивања песникових дела *Трагом прах* непосредно претходи засад последњој збирци *Све самљи*. Међутим, у *Изабраним песмама и поемама* (*Одбрана света*), које је сâм песник приредио, измењују места. Петровић, сва је прилика, држи да је по песничком језику, обликотворном поступку и укупном значењу поема *Трагом прах* примеренија завршници досадашњег тока његовог певања. У нашем виђењу: његове друге етапе.

Слично наговештајима *Градилишта*, поетичке и друге промене које ће овом поемом бити радикализоване и те како су приметне у Петровићевом певању и пре но што се она појавила. Споменућемо тек неке карактеристичне примере, понајпре такве који (битно се од њих разликујући) кореспондирају са онима што смо их поводом *Градилишта* наводили. Примери су то који сведоче преовлађујући, трагички поглед на живот и свет и човекову судбину. Уместо живота као сцене чији је актер људски род у динамици перманентног стварања, песник све више види усамљену људску јединку предодређену на пораз, задану коначношћу:

Иде човек мајко моја најстарија држава
иде црква порушена иде лађа без посаде
иде гробље свих времена прах и пепео

(Иде човек поред реке)

„Прокључали људи", градитељи који су, подстицани активистичким принципом, по природи својој освајали простор и време без граница, своде се на човека немоћног спрам више организације која му неизвесност намењује:

На путу кроз Вечност, ко зна шта све чека
невичног Бескрају сиротог човека.

(Куд мину звезда)

Чак је и љубавно, некад свепрожимајуће, осећање премрежено сумњом превасходно мисленог људског бића, свешћу о пролазности: „А тако мало трајемо ко људи. / А тако дуго живимо ко земља" — вели Петровић у једној, вољеној жени посвећеној песми без наслова. Разумљиво је онда што и моћи поезије бивају минимизиране:

У најбољим часовима речи нас издају
песме су проклетства дивног, предивног,
нестварног, пепео тек.

(Пођимо у Хоргош)

Својевремено, уочи објављивања ове поеме, Петровић је чак и у новинским текстовима наговештавао темељне промене у свом певању што ће их *Трагом прах* обелоданити. Из својих је стихова — обавестио је читаоце — „дефинитивно изгнао метафору". *Трагом прах* је „један велики плач човека", говор о „непојмљиво трагичној ситуацији у којој опстојава крхки човек". Предвидљиво је, дакле, да ће се идејне и концепцијске промене пренети на песнички језик, природу експресије, на поступак и облик песме. Уочљиво је то, пре свега, у организацији поеме: троделна је,* при чему сваки део садржи више нумерисаних чланова (13+8+9) које би тешко било третирати као аутономне песме. Чланови у првом делу су уједначени, по два катрена у сваком; у другом нису, чине их строфе, строфоиди, дистиси и оделити стихови, али ниједан не прелази обим од дванаест стихова; поново уједначени су чланови у трећем делу, по две терцине и један катрен у сваком. Сваки на свој начин, делови поеме *Трагом прах* несумњиво функционишу у већој целини, а сваки за себе је, при том, низ тематски повезаних поетских минијатура изведених кратким, срезаним стиховима језгровитог исказа.

Први члан првог дела поеме *Трагом прах* у целини гласи:

Од рода лелека је све
Што је песмом речено:
Из понора у које нико
Никада сишао није.

---

* У збирци, трима деловима поеме *Трагом прах* претходи и следи двадесет шест истоветних стихова груписаних у пет строфа. Предмет им је човекова немоћ да се супротстави беспризивној смрти. Ослањајући се на песникову критичност, овде говоримо о верзији без пролошког и епилошког дела коју је песник уврстио у *Изабране песме и поеме* (*Одбрана света*).

Ово је слово о бесмртности.
Моћ воде да буде лед,
Чопор звериња, кристал, пара,
Јастог на трпези богова.

У својеврсној експозицији, од првог до шестог стиха, Петровић излаже један оштро сенчен поетички став и саопштава предмет поеме. Поезији је, дакле, приоритетно својствено да буде трагичка („понорна"), обузета безнадним човековим положајем, никад проникнутом тамом с оне стране, смрћу. Стихови, дочим, који следе биће „слово о бесмртности", што ће рећи да први део поеме и неће бити поезија! Разуме се, саму бит и функцију песничке креације, од њеног ритуално-магијског порекла до модерних времена, могућно је и тако схватити, мада је вероватније да је посреди једно „примењено" пренаглашавање. Како год било, све што је речено до експликације првог дела поеме, до њеног осмог члана — где се каже да је бесмртно „све што није ужаснуто / Сазнањем да постоји" — и, подједнако, све до краја првог дела, заправо је низање „бесмртних" бића и појава. Ипак, да ли је тек пуко низање овде на делу?

Слово о бесмртности ће се знатним делом (све до деветог члана) развијати као *поетски опис* репрезентаната фауне и флоре у окриљу воде. Појављују се у стиховима „коњ који пије воду", а „бесмртан је" баш као и све што му следи: „водени цвет", „жаба крастача", „пољско цвеће", „топли извори", „мекушци", „делфин", „добри дабар (грађевинар!)" и сл. Песник, дакако, има у виду да је вода колевка живота, али и више од тога, наговештава гранање и бујање његових облика које ће из воде кренути. Начин на који то чини унеколико релативизује обзнањену одлуку о метафори изгнаној из песничког језика: ако метафора, у орнаментарне или неке друге сврхе коришћених, и нема, извесно је да фигуративне енергије његов песнички језик није лишен. Пре свега, жива бића која сведоче „бесмртност" — рецимо паук, пчела, вилин коњиц, змија и она већ наведена — највероватније су пробрана по њиховој симболичкој „тежини". Дешифровање сваког понаособ мање је важно од предочавања начина на који функционишу у контексту.

„Моћ воде да буде лед" је, мада трајан (бесмртан) процес, реално заснована. Али је, зато, „моћ воде да буде ... јастог на трпези богова" исказ посредан, метафоричким набојем оснажен, исказ који је и те како различит од говорног. На исти нас се начин доимају искази у наредним члановима првог дела поеме. Концепт и контекст налажу да је и „паук са страшним

срцем" бесмртан, без обзира на то што је његово изабрано својство („страшно срце") фигуративним средствима дочарано. Али, опет, „крдо бивола у мрежи пауковој" може бити бесмртно (а у стиховима то јесте) само у песничком виђењу једне, све само не поједностављене егзистенцијалне ситуације... Тако стоји ствар и са „жабом крастачом" и „орлом"; обоје су бесмртни али је, потом, реч о орлу коме жаба „воду односи / У стеновита небеса". Сажет песнички исказ „прескаче" епизоду у којој орао жабу као плен односи у своје станиште, при чему је и оно, само по себи, метафоричком експресијом именовано... Да и не говоримо како је у живописан низ бића неоптерећених свешћу о својој привремености укључена и „аждаха давно изумрла седмоглавица". Очигледно, низање које смо споменули се, посредством „отежаног" песничког језика, преобраћа у сложену слику животних и иних, егзистенцијалних па и митско-историјских збивања која се одвијају по некаквој инерцији и којима управљају природне, или чак бесловесне силе.

Једино биће оптерећено *свешћу о постојању* наговештено је у последњим трима члановима првог дела поеме. Песник се сада (и у другом делу поеме ће) непосредно обраћа „Човечици", односно „Мајци Човековој" које обједињује „Бесмртница Мати". Заправо, призивање тзв. женског принципа — у природи доминантних силница љубави, рађања и обнављања, креације у најширем значењу — има сврху оштријег диференцирања онога што се везује уз мушки... Лов је, тако, вечит — ловци смењиви; рат се не прекида — ратници се смењују; кућа и ватра су — трајни — укућани смењиви; синови се смењују — мајка је једна за сва времена. Кћер човечице је вечита, а син њен покреће сукцесију која се, на крају, увек смрћу финализује... Носилац трагичне судбине људског рода, „син Човечице" именован је на самом почетку другог дела поеме, разлози његове егзистенцијалне драме одмах су саопштени: „његов је живот његов страх од смрти" — гласи први стих и нешто ниже — „Страшна небеска прогони га Звер!" Природно је, дакле, очекивати да други део поеме дочара суштину песнички оживотворене *непојмљиво трагичне ситуације у којој опстојава крхки човек*. Она је, према Петровићевом новинском објашњењу, предмет његове поеме.

Најтрагичније обележје човековог живота, *свест о постојању* подразумева сазнање о нестајању, односно *страх од смрти* која нам је од рођења за петама. Ништавило је, заправо, протагонист речене егзистенцијалне драме, перманентне хајке — син Човечице је жртва која дефинитивно нема изгледа за спас. Смрт га одређује биолошки и духовно („У јетри му се

притајила / У језику"), управља његовим плановима („Накот њен вршља му по сновима"), од искона их међусобно сучељава (притајила се, наиме, и у „Зеницама брата рођеног"). Одмах, при том, треба нагласити: као што је смрт метафорички именована („страшна нека звер"), видови човековог бивствовања смишљено су селектовани. Смерају битност, могли бисмо рећи архетипске ситуације и односе. А то значи да симболичко-метафоричка природа песниковог језика тешко може бити предмет дебатовања... Други део поеме је, дакле, структуриран тако да дочара човекову природу, његово делање и науме (а), распоне његових прегнућа и моћи (б) и једне и друге омеђене заданом му привременошћу (в).

Како, онда, Петровић постиже сугестију битности? Шта је то природи човековој својствено? Неколики чланови који следе првом (2, 3, 4, 5) у ствари су песниково саопштење Човечици где све њеног сина „има", где је „виђен", чему је „вичан" и сл. Разуме се, Петровићев је циљ да наговести тоталну слику човекове егзистенције — времена, простори и различите равни „догађања" обједињени су — избор саопштења и песнички израз су у функцији тог циља... Има га, рецимо, „У пивницама где Циганке / И трговци оружјем склапају послове!" Сасвим опречне асоцијације покреће његово присуство „У црквама где живог Христа приказују, / И лепог Јуду, и Јова међу блудницама!" И, консеквентно овој опозицији: недељив је од биља и животиња, али је битна његова противречна природа: „У магнету гује отровнице има га!" и, у исти мах, привржен је свом људском послању, „У руци која јечам сеје / Има њега". Још је изоштренија ова противречност кад песник каже „На гозбама разбојника драг је гост: / Кум убице. / И вешала кад доврше / Врпцу пресеца", како би, затим, истакао да се син Човечице у добру и људскости уме узнети, „На белом коњу су га видели // И сузе су му / Нека деца видела". У сваком случају, где год да га „има", ма где да је „виђен", чему год био „вичан", његова дуална природа је постојана („У подземним водама огледао се / И видео даждевњака / Уместо лица свога, Човечице"). А константа његовог постојања — „Ал страшна небеска прогони га Звер" — бива уведена у саопштење кад год је песнику потребно да сугестију човекове креативности и виталности премери пресуди одозго.

На стваралачко и духовно човеково подвижништво алудирају три члана (6, 7, 8) у завршници средишњег дела поеме. На оно које је, спремно на жртвовање, порицало владајуће норме свог доба. И, дакако, постајало део општег, свевременог Знања. „Још чувају његов Круг" — вели песник — „Троугао и / Крст, / И њихово значење још се одгонета". Као што се ви-

ди, опсег, сложеност и дубину човекових знања Петровић сугерише трима симболима који су, у општој симбологији, међу најмногозначнијима. Сасвим је разумљиво што алузији на најзначајније узлете људског духа следи опомена: „Ал небеска прогони га Звер. / И у свему што својим очима види, / Види и њене очи". Подједнако је карактеристично то што је баш у овај контекст уведен „странац". Као какав алтер его, он „походи" сина Човечице, „Почну на земљи, / А кад их са земље избаце / Пењу се на небеса / И пију у другој кавани". На странствовање је, подсећамо се, човек осуђен управо због тежње да проникне тајне које му нису биле дозвољене. Песник га враћа у првобитну домовину („на небеса") како би наставио, примерено својој природи, да одгонета вечно интригантне загонетке: процесе у „флори и фауни", „законе физике", међуљудске расколе и, нешто партерније непознанице (али у складу са причом „у другој кавани"), „жене у вуненим сукњама".

Мада је ову поему представио *као велики ūлач човека*, песник *Градилишта*, апотеозе човекових стваралачких моћи и његовог витализма, ни овде није одолео: он слави човека који, непрестано се опирући ништавилу, и самом Творцу служи за углед:

Он црта ūчелу!
Црта ūчелу син твој, Човечице,
И даје да се Творцу
Цртеж на увид однесе.

И Творац цртежом задовољан,
По цртежу сина твоґа, Човечице,
Добар комад ништавила
У живе ūретвара ūчеле!

Још мноґо има ништавила.
Ал син твој црта и црта.
Ал син твој сања и
Сања.

Зашто син Човечице баш цртежом *ūчеле* потврђује активан однос према животу, сневалачки поготову? У домаћој митолошкој традицији, симболизам пчеле говори да је она света и благословена животиња, а верује се и да душа умрлога прелази у пчелу; у општој симбологији, пчела је симбол мудрости и реда и... чега све не?! Понајпре бисмо се, ипак, определили за значење које има у античким легендама — симболизује речитост, поезију и интелигенцију. Природно би било да Петровић

поезију види као синтезу духовних врлина, а песничко послање у функцији супротстављања ништавилу.

Исправно је својевремено уочено да трећи део поеме *Трагом ūрах* наговештава социјални аспект човековог бивствовања. (Метафизички и егзистенцијални су се укрштали у прва два.) Како је реализован у поетској транспозицији? Трећи део поеме је, у ствари, замишљен и изведен као „оптужница" за злочин агресије на људскост. Садржај оптужнице, „таксативно" наведен списак злодела, неко мериторан саопштава окривљенима — неидентификованим *њима* који, бесумње, оличавају исконске колико и данашње, институционализоване облике репресије. Мада се у оптужници не именује — „Ви сте", понавља се, то и то учинили против „њега" — жртва је хумана јединка, човек, син Човечице. Разуме се, посредан песнички језик претендује на древност и непромењивост свог садржаја — лаж, обмана, кривоклетништво, доушништво, демагогија моћника, насилништво и сличне појаве су предмет оптужнице — али је јасно да су злодела која песник превасходно има у виду угрожавање интегритета личности, слободе мишљења, изражавања и веровања, права на избор, на стваралачки рад.

Поетски текст говори, поред осталог, и о угрожавању биолошке човекове егзистенције, чак и његове природне средине („Инсектима који изумиру / И који су под заштитом народа, / Златна сте крила откидали"... „Изворе сте опоганили / Разним хемикалијама"). Силе мрака атакују на „очи", „мозак", „руке", „мошнице" беспомоћне жртве, али је атаку најчешће изложена њена „крв". Или, тачније, оно што крв симболизује. „Као бесни пси" кидисали су *они* „На дављеника у крви његовој", вели песник на почетку; а у седмом члану — „као чопор људи... / На анђела у крви његовој". Штавише, поема се завршава стиховима

Ви сте видели његову крв.
Ви сте видели његову крв.
Ви сте видели његову крв.
Ви ништа нисте видели.

Карактеристично је, исто тако, да је „крв" у поетском тексту недељива од песничког стварања и зато изложена агресији: „Ви сте видели његову крв. / Ви сте певача у крви његовој / Камењем и сумпором запаљеним" — стоји у другом члану, а у осмом — „Ви сте видели његову крв / И певача у крви његовој / Подмитили да пева против њега"... Ако је *крв* носилац живота, ако симболизује вредности које су у вези са *ватром, топлином* и *животом* и, подједнако, са свим што је лепо, племени-

то и узвишено, сасвим је разумљиво што Петровић песничко стварање с овим вредностима, односно са *крвљу* идентификује. Поезија је, штавише, њихов најсублимнији израз. Стваралачки израз ослобођеног човековог духа — најмоћнијег противника репресије.

*
* *

Бранислав Петровић воли да нагласи како не пише књиге (збирке) већ песме. Ова, намерно изоштрена, диференцијација понајпре је упућена критичарима који — занемарујући аутономност, значење и вредност појединачних песама — збирке „отварају" тако што песме своде на њихову функцију у целини. Подређују их претпоставкама веће целине. Биће, ипак, да Петровић и независно од ефикасности извесних критичких метода држи да априорни, рационални наум онемогућује аутентично надахнуће, оштећује и омеђује дејства песничке креације... С песницима од формата ствари, разуме се, тако не стоје. Не стоје ни са самим Петровићем. Ако и „не пише збирке", његово певање већим и великим пројектима (целинама) не оскудева. Штавише, у избору из своје поезије који је сам саставио (*Одбрана света*) поеме запремају већи део књиге — међу њих је уврштена чак и збирка *Све самљи* састављена од краћих, па још насловљених песама. Очигледно, ваља их, поред осталог, тумачити и контекстуално и у функцији дела као целине. Нико други до песник тако налаже.

Хоће се, најзад, рећи: реализованом формом дуге песме Петровић се потврђује као песник који модернизује традиционалну форму лирско-епске песме. Свакако, карактеристике модерне лирике су у његовим поемама надређене епским елементима. „Догађање" је само оквир за изражавање песникових идеја и осећања. Фабуларно јединство грађе надокнађено је визијом историје, духа времена, судбине човека подстицаног виталистичком природом, а метафизички заданог. Две поеме о којима је текао говор сасвим су извесно најмаркантније међу лирско-епским Петровићевим песмама. Да ли друга, како смо с почетка наговестили, може понудити доказе песниковог стваралачког зрења? Ма колико, с обзиром на време настанка које их дели, такви докази били предвидљиви, тешко бисмо их могли обелоданити. Највећма зато што два прворазредна, вишеструко опречна дела аутора изузетног и изванредног стваралачког формата није смислено рангирати. У *Градилишту* се укрштају најрелевантнија обележја прве етапе Петровићевог певања у којој је преовлађивао тзв. принцип песничког активи-

зма својствен целом једном покрету у модерној српској поезији. Налик порукама древних пророка, или говору књига старостављних, *Трагом ūрах* је сложен и целовит израз песниковог потоњег, трагичког погледа на свет и човеков положај у њему. Прихватљив нам се, стога, чини закључак: реч је о двема великим поетским синтезама које Петровићево дело представљају пуном мером и у најбољем светлу.

НОВИЦА МИЛИЋ

ТАЈНЕ ИНВЕНЦИЈЕ

Деконструкција је за једне у невољи, за друге у предности јер истовремено допушта лични и општи одговор. Први су по правилу ортодоксни: све што врлуда у језику, врлуда и у мишљењу и бићу, па вреди предуслов Парменидове богиње: не иди стазом која то двоје меша. Али лични одговор није могућан без преокрета ортодоксног у парадоксно; богиње су далеко, а Парменид тек један, мада незаобилазан предлог. Према коментаторима, од којих Дерида повремено одступа, мада суштински остаје у орбити филозофске традиције, деконструкција је критика метафизике презенције, њен преокрет и премештање. Присутност је, у свом пуном, а то значи онтолошком виду, метафизичка илузија коју нагриза говор којим се мора служити, и отуда вазда своју истину налази у кобном сплету с одсутношћу. Али обрт из присутности у одсутност није довољан (па ни могућ у чистом облику), већ је нужно премештање између те две крајње вредности, ход по стазама системских црта које се обликују кроз метафизику. Посао деконструкције би се састојао у стрпљивој, такође системској разградњи „темељних склопова (структура) и градњи (архитектура) западне метафизичке мисли", како вели Дерида, како би се, у тексту као резултату, ухватили облици којим филозофија захвата биће радом мишљења у језику.

Лично мислим да ово опште одређење деконструкције није довољно, јер — и ето првог обрта ортодоксије у парадоксију — не омогућује лични одговор. Одговор на шта? Пре свега на питање стварања. Стварања, креације — речју: инвенције — има зацело у филозофији, као што га има у свему што је живо. Али је место његове родне тајне у песништву. Деветнаесто столеће, за којим двадесето упорно каска, наметнуло је размишљање о песништву кроз парадигму науке, односно знања ко-

је би требало не само да буде картезијански поуздано него и практично употребљиво. Спој метафизике истине и технике произвођења описао је убедљиво Хајдегер. Али постоји још ранија Ничеова разорна критика мишљења које себе мора медиокритизовати — претворити у научни тип знања — како би уопште „важило" у модерном добу „науке и технике". И више од тога: мисао се мора затворити према креативном — а то значи и друкчијем, не само друкчије нужном, већ и друкчије-случајном, чак друкчије-неразумном итд. — не би ли се одржало у игри технике која влада светом, светом производње и потрошње знања. Реч је о радикалном осиромашењу света живота, како би свет живео у „богатствима", о схематизацији мишљења како би мисао била „напредна" (у складу са једним тесним схватањем историје као повести масовног прогреса), и о кастрацији језика како би се говор укалупио у „културне" матрице свеопште инструментализације. Ничеово лудило било је знак да ни критика — у свом модерном, а то значи кантовском виду — више не успева да задржи светско разарање живота у име новог надживота.

Кажу — и нису далеко од истине — да је деконструкција (разградња) смишљена како се не бисмо морали предати деструкцији (разарању). Симптомима Ничеове „патафизичке" критике метафизике бавио сам се у *Случају Ниче*, поводом идеје комуникације уопште и њених граница (у филозофији, у литератури, у музици, у психоанализи, на „примеру" тзв. телепатије). *АБЦ деконструкције* представља низ кратких истраживања чија је намена да испитају у којем је правцу могућно деконструкцију дефинисати као „инвенцију отпора", односно, како се другде каже, као „врсту опште мисли о стварању, продукцији, *poiesisu*". Није то сасвим лични одговор који сам тражио, али је био кретња у ваљаном правцу. Пружао је неколико предности, неке од њих сам покушао да искористим у самој књижици, а на једну од њих желео бих да укажем у овом запису. Реч је о односу инвенције и отпора, или о самој инвенцији (која никад не иде без отпора, у више него једном смислу). Овде бих хтео нешто да кажем о инвенцији у њеном суштинском сплету са тајном (која је извор многих отпора, и самој инвенцији, и отпору отпору). Шта је, дакле, тајна? Или, још боље, шта су то — тајне?

Тајне

Да бих начео — никако и покрио — огромно поље проблема тајновитости, морам се послужити нешто згуснутијим

језиком; не само економије ради, како бих овај прилог у *Летопису* лишио сувишног, већ и отуд што су говори о тајни још увек импрегнирани традицијама мистике. Први задатак се састоји у пролажењу кроз тврдоћу традицијског говора; други у ослобађању говора за тајну. Покушаћу да укратко назначим на шта мислим.

Најпре, скривена од себе, тајна је скривена од другог.

То није исто. Бити скривен од себе, није исто што и сакрити себе. Бити скривен од себе, то значи себе собом сакрити, собом себе заклонити. Наћи у себи заклон, такође значи наћи себи боравиште, кућу у којој се остаје прикривен, боравити у заклону који себе не открива друкчије доли као властито прикривање. То значи у себи, и то као себе, пронаћи другог, али другог који није сводљив на себе, на мене. То значи другог заклонити собом, а себе другим, при чему то двоје никад није исто. Чак, једва да је то двоје — двоје, мада је увек више од једног, оно никад не бива пуна, раздвојива или до краја избројива два.

Зато је тајна увек везана за откриће, за инвенцију. У њој се себство открива као друго, као друкчије, а друкчије као себство. Овај израз је потребан само да би се себе разликовало од себе, мада он управо прикрива — сувише га откривајући, већ наглашавајући — овај однос себе и другог, себе као другог или другог као себе. Именица овде превише замењује, а оно што је нама потребно јесте да се одржи однос једне заменице — то је заменица себе, она која замењује сва лица — и именице-броја, другог, у исти мах именице-придева, друкчијег, именице која је то од свих именица можда најмање. Граматика и њена синтакса овде заказују. Однос који бележи тајна измиче овим категоријама језика, како би у језику очувао нешто важније него што су једнодимензионалне класификације.

Измичући синтакси, логика тајне измиче логици, оној пропозицијској, такође класификационој. Ни једно ни друго, себе-друкчије које затичемо у тајни — при чему нам остаје да тек откријемо, и да увек изнова то откријемо, модусе или модулације овог затицања, стицања или стицаја — није ни идентитет, нити контрадикција, не потпада ни под једну од две велике фигуре пропозиција. Ни А ни Б, и А и Б, стицај у тајни пре припада чувеном искљученом трећем, тако да ни првобитни покушај бројања — макар и привативног, оног где рекосмо да је више од једног а мање од два — не одговара модулативној варијацији или понављању себе-друкчијег. Оно је и треће, а не само друго или прво, не само прво и друго, као да између овог последњег бира извесну спољашњост, како не би остало између. Као вишку, њему као да недостаје властити вишак, ка-

ко би се допунило до пунине неке завршене целовитости. Али као мањку, њему се свака целовитост показује као сувишак, претераност целине која не зна за тајну измицања према себи, према друкчијем, према трећем. Изгледа као да тајна не измиче само граматици и логици, већ и економији — барем оној која неком вишку увек придодаје или прибраја неки мањак, како би у књиговодству изједначила рачуне. Тајна нема рачун.

Ми за тајну пречесто кажемо да је реч о нечему непознатоме. Америка је била непозната пре Колумбовог открића. Тај превише европски, модерни начин мишљења треба окренути — не отуда што је европски или модеран, већ што је превише такав, а највише зато што нам се тек у том окрету може открити штаје то европско и шта модерно, географије и историје открића као оквира познатога. Америка је била непозната пре Колумбовог открића. Али је то била и Европа. Био је то и Колумбо, како за Европу, тако и за Америку. Било је то, најзад, и само узајамно откриће. Модерност је у овом открићу, чинећи га познатим, сакрила и учинила непознатом ову узајамност.

То је била предност модерности: учинити нешто познатим на основу потискивања у непознато. Али непознато и познато, модерност и потискивање, географију и историју, Европу и Америку, самог „Колумба" као оног ко стоји на раскршћу ових великих путева мишљења и делања у њиховом одлучном збивању, ваља мислити почев од открића и његовог односа према тајни. Тајна није ни позната ни непозната, и она је то обоје у исти мах. Кад знамо за неко непознато, ми смо свесни тајне, као што и непознато знање зовемо тајном. Та два случаја нису иста — између њих може остати понор међусобног скривања и откривања — али оба сведоче о додиру тајног, о позиву који тајна увек упућује на откриће. Није извесно — и ето још једног пара који тајна заобилази или слама, пара извесног и неизвесног — да ће до открића увек доћи. Откриће је догађај на који нас тајна позива. Увек. Али догађај открића ремети тајну, тако што она нестаје иза њега. Рекло би се: тајна позива на откриће како би се сасвим повукла иза њега у себе, како би себе сасвим скрила собом и њиме, како би себе до краја, такорећи, потврдила као тајну.

Да ли се то до краја збиља одвија или ипак нешто преостаје, то можемо наслутити из оног увек. Из позива који је увек позив тајне на откриће. Позивајући на откриће, на парадоксални чин у којем тајна треба и да нестане и да се потврди као тајна својим повлачењем, она даје време. Без овог давања времена, нема догађаја. Такође, без тог давања времена, нема ни простора за догађај: он себи налази места само у простору који му обезбеђује време што га даје тајна кроз позив на от-

криће: измештајући се од позива до повлачења, измештајући себе и време потребно за ово премештање, тајна налази место, поље своје потврде измицања. У исти мах, на истом месту, позив је и лик који тајна остварује кроз откриће, као што је одазив на тај позив заплет, радња, чин којим се одвија то потврђивање тајне како би се она сасвим повукла и сакрила иза себе, остављајући нам с једне стране откриће као сазнање о њеном делу, а себе као потврду за властиту начелну непознатост и склањање у страну.

Место и време, лик и случај јесу четири основна вида предаје тајне кроз откриће свог повлачења, кроз потврду свог открића другог или друкчијег.

Постоје различите врсте тајне, различита значења са којима њен смисао успоставља однос. Већ само то успостављање односа сведочи о путу од тајне до загонетке, где тајна измиче свакој врсти загонетке, одржавајући с њом и са самим појмом врсте (рода, жанра, „геноса") известан однос не-односа, не-припадања, превазилажења или заобилажења.

1. Постоји тајна дара, јединствености вештине, нечијег „талента", техничког или артистичког. То је тајна мајсторства, онога што увек даје више него што то површина његовог заната показује, тајна која себе одваја од те површине и остаје на једној површи коју зовемо дубином.

2. Постоји тајна као оно што није представљено, као показивање у представи да се иза ње налази нешто што није дато њеном сликом. То је тајна као ускраћивање, намерна или ненамерна мистификација, *mysterium repraesentationis*. Ова сама врста разлистава се у више својих врста, од непредстављања на које представа указује као на своје средиште (израз који налази разрешење кад му се открије садржина), до непредстављивости на које представа указује као на оно што у њој постоји као понор, као нешто што ни она сама, нити ма шта друго, не може ни у њој, ни ван ње показати.

3. Претходна врста, у једној од својих врста, повезана је с наредном, али ова последња није сводљива на претходну. То је тајна као скривање. Најпре се она открива као оно што није представљено, чиме се увршћује у претходни облик, али се потом показује као оно што заобилази сваку представљивост управо тиме што се показује. Једна шупљина, на пример, у први мах може представљати своје дно као оно што није на површини, већ у дубини. Али кад се погледа или представи дубина, као у случају изврнуте рукавице, тајна остаје, иако је све откривено. Та се тајна тиче скривености у том смислу да ниједан од погледа или значења не може покрити њен облик који се, иако коначан, граничи с бесконачним. Илузије, симулакру-

ми и виртуални објекти почивају на оваквом својству тајне, да нам је увек нешто ускраћено, а то што је ускраћено, што је скривено, јесте руб бесконачног, као у случају Мебијусове врпце, игре удвајања исте површи у бесконачном кружењу коначног.

4. Тајна доноси још једну поделу, на врсте приватног (интимног, личног) и јавног (општепознатог, заједничког). Она као да стоји између те две врсте — не припадајући ниједној — управљајући њиховом разменом (прелажењем из једне сфере у другу, чему она сама не подлеже). Ма како изгледало необично на први поглед, постоје тајне које могу бити учињене јавним, обелодањене, али које не престају да буду и даље тајне. Оне настављају да се заплићу с бесконачним, оне на себи задржавају сјај ноћи, чак и онда кад се предају дану. (Могло би се рећи да се неке тајне предају дану како би испод његових блесака задржале сјај ноћи.)

5. Постоји упућивање у тајну које није ни њено откривање, било показивањем било сазнањем, нити њено премештање, већ њена потврда. Иницијација има посла с таквом врстом тајне, езотерички обреди, негативна теологија, апофатичка беседа, молитва или псалам. Она не припада ни истини као адекванији (*homoiois*), ни истини као сећању (*aletheia, anamnesis*) — њена је истина у њеној потврди с ону страну познатих или признатих видова истине. Она је признање себе саме које се сада разврстава кроз упућивање у то признање без њеног откривања.

6. Тајна тако уме да чини истину; то је блиско оном *veritatem facere* о којем је говорио свети Августин поводом апокалиптичког или генетичког Божјег дела. Међутим, за разлику од августиновског модела којем је потребна трансценденција, тајна може чинити истину и без трансценденса. Може постојати договор, уговор или споразум да неку запечаћену крипту сматрамо тајном. Она остаје тајна и кад се разломи печат, јер тајна са нама склапа уговор чији је печат знак, а не сама крипта. Отварање печата у Јовановом *Откривењу*, на пример, унеколико је контрадикторан потез: Бог не остаје мање тајна ни после тога. Тајна с нама склапа уговор којим од себе чини истину. Ова врста тајне свакако је повезана с тајном обреда, уговорима и конвенцијама литургије, као и са претходним самопотврђивањем тајне кроз иницијацију, које је такође увек једна врста уговора, мада му није у свему једнако (упућен ступа у заједницу тајне, али на одређен начин његов однос према тајни остаје личан, прелази границу заједнице с којом дели само упућеност у тајну, а не њену потврду у себи).

7. Тајна као гест, као *res gestae*. То је тајна увек повезана с повешћу, *historia rerum gestarum*. Реч је о гесту подвига, али и о гесту неваљалства. Пристајемо уз неку тајну, она нас води у оном што чинимо: надаље не верујемо оном што нам показују, назначују, у шта нас убеђују, милом или силом итд. У савезу с тајном — коју чувамо за себе, или, можда тачније, чије савезништво чувамо за себе и за њу, само за нас двоје — надаље смо, према свему, укључујући ту и себе, неваљали, злуради, злобни, несташни, пакосни. Непослушни смо, рђави, опасни. Гледано споља, остајемо испод неке норме; гледано из угла нашег тајног савеза, ми је прелазимо. Тајна је тада овај гест подозривости који се не одаје као такав, будући да се скрива у поверењу као у својој кошуљици.

8. Тиме тајна установљује, прелази или се претвара у институцију. Оно што је била претераност, може само, у неком другом контексту, постати норма. Тајна овде обезбеђује хоризонт контекста. Она и даље нуди савез, али не кроз установу или институцију, већ кроз уговор с оним ко је задржава ван установе, ко остаје у њеном, тајном савезу. То је парадокс институције, не тајне — установа штитећи себе од продора тајних савеза сама налаже да се чува њена тајна, али тајна више нема везе с установом, она већ гради или је изградила нови савез као пут ка новим установама, нормама или савезима. Оно што је установила за будућност она препушта рушењу као прошлост.

9. Тајна тако постаје време, врста времена. Обећавајући — кроз гест, иницијацију или институцију итд. — неку будућност, она даје прошлост. Овај временски модус тајне ипак не мора проћи ни кроз какву садашњост: тајна може бити време без садашњости, она се никада не мора показати као таква, као сада таква, већ може увек остати или онаква каква је била или онаква каква ће бити. Могућност тајне да заобиђе садашњост чини је још једном тајном, тајном времена, а не само временом тајне. Овде се генитиви сасвим разилазе, као да ништа не припада ничему а да није у исти мах, пре или касније порекнуто.

10. Обећавајући своје откривање, тајна добија садашњост за себе, остаје у њој тајна, чиме своју садашњост ускраћује другима. Тешко је наћи име за ову врсту тајне: заобилажење садашњости којом се садашњост задобија за себе, затвара у себе, ускраћује осталима. У питању су живот и смрт, лаж и истина, песништво и мишљење, трансцендентно и иманентно, чулно и натчулно — уопште, све велике категорије мишљења и писања не нуде одговарајући облик за ову врсту тајне. Чак ни нека финалност (да ли је тајни то циљ — не знамо), нити нека

генеративност (рађа ли она тиме себе, време као свој простор — ни то не знамо).

11. Тајна као врста отпора говору, имену, чак и имену говора. Познат је и можда најстарији вид тајне као неизрецивости. Али неизрецивост је сама изведена из тајне — у лицима неизговорљивог, претешког за казивање, несловног или беловесног (које може бити позитивно, попут христоликих идиота Достојевског, „нишчих духом" једне дуге и тајне традиције номадизма), ћутања, неодговорања, неодговорности итд. Тајна се опире говору зато што може да га обухвати, у свим његовим деловима и свој његовој целини, изнутра и споља, по средишту и по обиму. Није у питању тајни говор или писмо, криптографија, већ говор тајне који увек остаје без коначне речи, али што га не гони мање доли да прође кроз све речи, кроз читав говор, уздуж и унакрст.

12. Не само акатегоријална и трансдискурзивна, тајна успева да себе обликује у врсту тајне без тајне. Чак и тада она остаје тајна, овим без које свака тајна држи као своју тајну коју ниједна од врста којима влада не може одати. Овде тајна досеже властито дно, где саму себе демаскира како би открила како је њена маска дубља од свих ликова којима даје вид. Од свих врста тајне, ова је можда највише творачка, јер увек изнова покреће стварање других лица, стварање другог или другост призива у стварање. Она је у најтешњој вези са песништвом, са литературом — само што тим именима треба изнова прибавити достојанство које се у традицији „науке и технике" изгубило. Реч је управо о песништву као инвенцији — инвенцији живота, инвенцији света — и о спрегама инвенције с тајном.

Инвенције

Прво значење инвенције могло би се односити на оно што долази, што ће доћи или придоћи. Реч је о почетку, о започињању. Песницима је позната тешкоћа започињања, али је та тешкоћа још већа за мисао која настоји да разуме неко настајање, започињање, *poeisis*. Наше разумевање је под владавином идеје појма као обухватања, много више и чешће него појма као захватања — а почетак мало обухвата, он пре раскида, реже или дуби рез; почетак је захватања, и то у непознато. Разумети почетак стога значи појмити непознато. На неки начин се почиње уназад, резом према познатом; што је тај рез снажнији то је утисак новине (оригиналности) већи, као да се почиње ни из чега. Не почиње се, наравно, ни из чега — или из ничега, како би се јасније могло казати — али се увек почи-

ње у додиру с ничим, у прильубљености уз ништа. Треба се, барем кад мислимо поетички, ослободити метафизичке догме *ex nihilo nihil*: *ex nihilo* стиже много шта како би заузело његово место. Свет се ствара како би испунио празнину у коју ће касније опет пасти. Живот се рађа како би ништа одакле долази провео до другог ништа у које ће отићи. Све што придолази зато има посла са тајном тог ништа — које није пуко, предметно ништа, већ (како је Хајдегер показао у огледима о Хелдерлину) ништа као чистина за бивство. И све што настаје стога свој отпор — отпор своје инвенције — сусреће резом преко овог *nihil*.

Друго значење инвенције било би откриће. Открића има разних, али како хитам према крају овог записа, осврнућу се само на крајњи случај открића, заобилазећи институцију патента, проналаска, насумичног налажења или планске, намерне продукције новотарија. Ми, наиме, откривамо унапред, али и уназад, кроз очекивање као и кроз сећање. И очекивање и сећање бременити су резовима: понекад до открића воде скокови у страну (очекујемо једно, али успут, и као случајно, долазимо до нечег другог), као што сећање пробија заборав реконфигуришући себе (откривамо тако неког претечу или песника за кога су сви мислили да је заборављен и не више достојан пажње преношења, традицијске снаге). Поново отпори леже скривени у резовима и скоковима, у ономе чиме знање препречује ступање, успон или успење ка непознатом. Највећи су отпори од стране знања, као што су најсуптилнији — и највреднији — они што долазе из непознатог. Та два вида отпора нису исти, мада могу бити комплементарни и солидарни: тада се инвенција мора удружити са извесном присилом, морамо се „још једном родити" како бисмо поново себи успоставили свет.

Али најдубља истина открића повезана је са најтемељнијим искуствима тајне. Само зато што је језик једна у великој мери несавршена мрежа, која нас лови више него што ми, уз њену помоћ, ловимо појаве у свету или феномене које настојимо да опишемо, звучаће као парадокс ако кажем да тајна себе чува у суштинском смислу тек кроз откриће. Кад се открије нека тајна, онда нам она предаје блесак, „еуреку" света који је тим откривењем изненада, понекад тренутно, а понекад трајно осветљен. Тајна нам тако предаје откриће света. Али тада, у исти мах, или барем у оквиру истог догађаја, тајна повлачи саму себе и себе чува у том повлачењу. Она ће поново моћи да нам открије свет само ако себе сачува од света. Предавање света од стране тајне у постанак, и самоповлачење тајне ка себи, како би нам — у некој другој, друкчијој прилици, у новим

околностима, сходно закону новога — опет дала свет, то се збива кроз откриће. Не постоје зато заувек откривене тајне (такве су тајне или тривијалне, погрешно сматране за тајне, или разне загонетке које докидају одгонетања знања или технике демаскирања), већ постоје заувек скривене тајне које блескају открићима с времена на време, дајући време свету и свет времену. Језик је таква тајна спрегнута увек с открићем, будући да у речи започиње свет и догађа се време. Деконструкција — која је, данас знамо, старија од Дериде, а изгледа да започиње с Хераклитом и Сократом — нема други смисао него да нас приближи овој тајни тајни, инвенцијама њених отпора и открићима њених блескова.

АЛЕКСАНДАР БЈЕЛОГРЛИЋ

„ДЕКАМЕРОН" ИЗМЕЂУ ПРАВОСЛАВЉА И ХУМАНИЗМА

Када су, почетком девете деценије XV века, убрзо по смрти Лоренца Величанственог, последњи владари из фирентинске куће Медичи изгубили преимућство у сукобу са француским краљем Шарлом Осмим, у престоном граду ренесансе остао је само један глас који је најшире кругове могао окупити под јединствен барјак. Није то био глас каквог властољубивог сплеткароша што се по правилу уме истрсити у немирним временима, већ глас доминиканског фратра Ђиролама Савонароле, проповедника, мученика и по многима свеца, који је у светом заносу жигосао власт тирана и поткупљивост свештенства, обрушавао се на оно што је сматрао хуманистичким новопаганством које квари уметност и веру, и сањао да цркву обнови а Фиренцу васпостави као град божији и хришћанску републику.

У силној ревности, привукао је тај горљиви калуђер убрзо на себе гнев фирентинских странака, а порочни папа Александар Шести Борџија окомио се на њега подстакнут политичким сплеткама. Непосредно пре но што ће га, у јуну 1497. године, папским декретом изопштити и наложити му да устукне од јавног деловања, подстакао је Савонарола последњи велики пламен верског заноса међу Фирентинцима. О карневалским данима те године, на Тргу Синьорија, приређено је величанствено „спаљивање таштина", а грађани су — по некима драговољно а по некима уз извесну меру присиле што су је наметали острашћени калуђерови следбеници — на ломаче приносили лични накит, кађиперску одећу, карте, столове за коцкање, непристојне слике и развратне књиге. Према Јакобу Буркхарту, Бокачов *Декамерон*, са својих стотину новела исписаних за утеху, уживање и корист заљубљеним госпама, представљао

је по свему висококалорично гориво за тај *аутодафе*. Оптужен за јерес и свирепо ислеђиван, Савонарола је и сам скончао у пламену инквизиторске ломаче на Пјаца дела Синьорија 23. маја наредне, 1498. године.

Веле да Савонаролина пуританска утопија није била усамљена међу оновременим ревивалистичким покретима што су иступали против папске корупције, све распрострањенијег комерцијалног етоса и ренесансног хуманизма. Извесно је, међутим, да фратар никад није омаловажавао установу римског понтифекса, већ само поткупљивост и лицемерје црквених кругова, за шта је Александар Шести био понајбољи пример. У беспоштедној критици клерикалског дволичног морала, Савонаролино послање имало је наизглед нечег заједничког са етичком „интенцијом" Бокачове прокажене књиге, или барем са оном интенцијом коју *Декамерону* приписују неки савремени истраживачи.

За Савонаролу, кључну саблазан у „књизи стотину новела" представљало је, по свему судећи, отворено осликавање разноврсних манифестација полне порочности, страсти и прељуба, без обзира на то јесу ли протагонисти били клерици или лаици. Истина је да се писац *Декамерона*, у најмање седамнаест од својих стотину новела, непосредно забавља и збија грубе шале како на рачун облапорних редовника, попустљивих калуђерица и богобојажљивих рогоња, тако и — без фриволног контекста — на рачун лицемерних прелата и припростих свештеника. У познатој новели о пустињаку који наивну младицу Алибек учи како се „утерује ђаво у пакао" (која је због своје опсцености често изостављана из разних издања књиге све до XX века), мушкарчево полно узбуђење нехајно се назива „васкрсењем пути", а у петој причи деветог дана, у којој је иначе реч о чисто световној лакрдији, писац чак допушта приглупом сликару Каландрину да изјави како би, зарад постизања својих еротских циљева, без устезања „усадио рогове и самом Христу". Друга прича петог дана пародира популарни жанр средњовековних црквених *егземплума*, приповедајући о томе како је молитва светом Ђулијану омогућила трговцу Риналду Д'Астију да, уместо духовне утехе након невоље, доживи „утешну" љубавну авантуру са лепом удовицом. У уводној новели првог дана, окорели нитков сер Чапелето лажном предсмртном исповешћу наведе побожног фратра да га прогласи за свеца; према тумачењу Ериха Ауербаха, „морална индиферентност" с којом је у овој пародији хагиографских мотива исприповедан мучан и у основи антихришћански догађај, само зато да би се из њега исцрпео комични ефекат, упућује на недовољну изграђеност пишчевог ранохуманистичког погледа на свет. Осим ових при-

мера, у преосталим комичним новелама са протагонистима из црквених кругова приповедачу тешко да би се могле приписати поспрдне алузије што би задирале у домен хришћанске етике и светиња; углавном је реч о уобичајеном репертоару пошалица на рачун редовничке дволичности, измамљене догађајима или свесно примењене ради испуњења недоличних жеља.

На сличан начин као што је Савонарола, и поред обновитељског радикализма, вазда исказивао послушност и поштовање жезлу римског првосвештеника, Бокачо је, и поред концепције природног морала и „одбране плоти" што се разазнаје у контексту његових стотину новела, остао привржeник вере у „спасоносно утеловљење Сина божијег", на које се у уводном делу *Декамерона* позива да би временски сместио радњу своје приче у 1348. годину. Извесно је, међутим, да су хуманисти од самог почетка, и поред Петраркиног инсистирања да се изучавање класике и хришћанска духовност не само не искључују већ се међусобно надопуњују, назирали тињајући несклад између класиком надахнуте окренутости земаљском животу и хришћанске истине, што је по одређењу обухватала свеколику стварност, земаљску и небеску. И сам Бокачо, који у апологетском екскурсу на почетку четвртог дана *Декамерона* напомиње како „за одупирање природним законима треба превише снаге", те да је то „не само узалудно већ и штетно за онога који то покушава", осетио је — каже Де Санктис — при крају живота потребу да се огради од свог некад распусног литерарног узлета и приступио је, у знак покајања, нижим (лаичким) редовима; на сличан начин као што је Савонарола, пре успињања на губилиште, покорно примио папин општи опрост.

У *Историји италијанске књижевности* Де Санктис с правом штити писца *Декамерона* од оптужби да је, у освит модерног доба, тобоже „искварио италијански дух" тиме што је на видело изнео „прљав веш" позног средњег века. Опсцени *фаблели*, приче о похотљивим редовницима и други сродни сижеи, од којих су неки сачувани у збирци анонимног приређивача из XIII века која нам је данас позната под називом *Новелино*, навелико су колали у народу више стотина година пре него што их је Бокачо синтетизовао и преобликовао у хуманистичкој перспективи, прожевши их традиционалним реторичким техникама „средњег стила" и удахнувши им тиме достојанство озбиљне књижевне форме. Веродостојност друштвених односа приказаних у *Декамерону* свакако није била довођена у сумњу међу пишчевим савременицима. Но Де Санктис је много мање попустљив кад Бокачу спочитава да је, обухвативши искључиво „земаљску" реалност по узору на свеобухватну Дантеову синтезу спиритуалних сфера, сачинио „људску коме-

дију" која ће литературу задуго одвојити од трансценденталних духовних извориштa. Равнотежа спиритуалног и земаљског тиме је у књижевности била нарушена, а никакав новоустановљени духовни стожер, кроз чију би се призму реалност могла обликовати, није био на видику.

„Тај површни свет" — вели историчар италијанске књижевности — „управо зато што нема унутарњих и духовних снага, нема такође озбиљних циљева и озбиљних средстава. Оно што га покреће није ни Бог ни наука, није ни љубав, која спаја интелект и акт, та темељна замисао средњег века; то је нагон, односно природна склоност, права и силовита реакција на мистицизам... У свој тој комици нема нигде озбиљне и узвишене намере, као на пример настојања да се исправе заблуде, нападну неке друштвене установе, сузбије незнање, да се моралише, реформише... То је цинички и подругљиви свет тела, плебејски свет који плази језик духу."

Нешто благонаклонији, али не и мање критичан, јесте Ерих Ауербах, који признаје Бокачу извесну еластично-перспективну критичку свест, која „без апстрактног моралисања додељује појавама њима својствену, тачно изнијансирану моралну вредност". Али новеле — вели он — не поседују изричито јединство стила: несигурност и нејасност Бокачовог ранохуманистичког схватања, као и недостатак темеља који би омогућио да се свет „у целини среди, протумачи и представи као стваран", постају очити на оним местима где писац, углавном без успеха, покушава да превазиђе оквире „средњег стила" и задре у стилску раван трагичног или проблематичног.

Не би, међутим, сасвим умесно било претпоставити да одредница о „еластично-перспективној" критичкој свести подразумева и етички релативизам. Јелеазар Мелетински у расправи о класичној новели у раздобљу ренесансе примећује да у позадини већине раније поменутих пародија на средњовековне хагиографије и легенде о аскетама-пустињацима (осим у примеру из приче о сер Чапелету) стоји ренесансна рехабилитација телесности. Култ природне чулности, као противтежа црквеном аскетском идеалу, плод је хуманистичке идеологије, која оправдава природне, земаљске људске страсти, верност у љубави и пријатељству, дарежљивост и великодушност, а жигоше лицемерне, егоистичне особине као што су тврдичлук, љубомора и похотљивост. Само у овом последњем аспекту, морална интенција *Декамерона*, ма како она недостатна била за заснивање иоле продубљене етичке концепције, укршта се донекле са пуритански Савонаролиним идејама.

Слободна, активна човекова самоиницијативност, која одговара хуманистичком идеалу антропоцентризма, стоји — на-

глашава Мелетински — у позадини „забавности" Бокачовог штива, забавности коју би пре требало одредити као елемент игре — свакидашње, приповедачке или естетичке. Изесно је да индивидуализам по одређењу не може бити у најбољим односима са истинама откривених религија. Рехабилитација плоти, култ природне чулности и идеал активне самоиницијативности наишли су на осуду радикалних „обновитеља" као што је Савонарола, а ништа боље Бокачово дело није прошло ни у очима званичних чувара вере, који су збирку уврстили у *Index prohibitorum*. Конзервативни хришћани до данашњег дана имају нерашчишћене рачуне са концепцијама што су на зарању модерног доба поткопале чврсту грађевину средњовековног хришћанства. За архимандрита Јустина Поповића, суноврат европске цивилизације започео је с антропоцентричним хуманизмом, који је отворио пут „човекобогу" и као крајњу последицу на страни цркве на Западу произвео у XIX веку догму о непогрешивости папе. Према Јустину Поповићу, тиме је окончан процес глорификације човека „у његовој психофизичкој датости и историчности", а у окриљу цркве на Западу проглашен је „Христ који је подлегао трећем ђаволовом искушењу": „продаја истинитог Христа за царство земаљско у ствари ће се довршити у римокатолицизму"; у замену за истинског Христа, „европски човек понаизмишљао је себи безброј теорија, идеја, хипотеза, илузија, утеха". У чему је суштина несагласности између хришћанства и раних хуманистичких идеја изражених у *Декамерону* и, с тим у вези, је ли писац књиге која се понекад назива енциклопедијом раног модерног живота и сумом позне средњовековне културе, уистину био противхришћански писац?

Неоспорно је да је успон хуманизма на посредан начин подстицао како процес реформисања доктрина и институција унутар католичке цркве, тако и настанак протестантских концепција. Преовлађујуће је мишљење да у земљама православне традиције хуманизам и ренесанса нису у своје време наишли на плодно тле — што придодаје нову димензију разматрању односа ових идеја и источног хришћанства. Не треба при томе превидети да се комбинација класичног (хеленског) хуманизма и религиозности вековима огледала у византијском школству и уметности, иако се никад није развила кроз борбу између средњовековних вредности и оживљених вредности паганске антике. Има, међутим, аутора који тезу да је православље имманентно антихуманистичко (али не и антихумано), покушавају да образложе његовом „недовољно израженом антропоцентричном компонентом". Ово је наводно могло проистећи из одбијања источних богослова да прихвате доктринарну инова-

цију у спору око термина *filioque* у VIII веку, када су западни теолози прихватили концепцију о происхођењу Светог духа непосредно и од Сина, а не искључиво од Оца „посредством" Сина. Но „метафизичко" објашњење овакве врсте тешко да следи исправну логику. Мора се признати да је сасвим довољно „антропоцентричан" никејски Символ вере из IV века, који Христа утврђује у исто време као „истинског Бога" и „истинског човека". Доктринарне различитости између православља и католицизма ни данас нити крајем XIV века нису биле такве да би могле узроковати темељно различит начелан став према појави као што је хуманизам. Истина је да је међу новелистима — Бокачовим епигонима било и личности као што је доминикански фратар Матео Бандело, који очито није имао озбиљну потребу да се суочи са питањем сагласности свог духовног послања и књижевног ангажмана. Но конзервативни хришћански апологети у Бокачово доба, како на католичком Западу тако и на православном Истоку, зацело би се лако сагласили у оцени новог световног научавања што се ширило градовима средње и северне Италије.

Хуманистичке идеје зачете су у уском кругу људи од пера и испрва су се ширile искључиво посредством личних веза песника и писаца као што су Петрарка, Бокачо, Колучо Салутати и Леонардо Бруни. Био је то покрет који се развијао поглавито у световној сфери, одељито од интелектуалних струјања у самостанима, иако је на његовом зачетку стајао Петрарка, који је поред осталог био теолог и рукоположени свештеник. Исто тако, успон новеле бокачовског типа као књижевне форме није се могао одвијати под окриљем дворова средњовековне аристократије, где је и даље напоредо цветала витешка лирика, скупа са другим сродним жанровима. За тај успон била је предодређена средина ослобођеног и материјално осамостаљеног трећег сталежа, средина трговаца и занатлија — грађанства које је у поступном процесу еманципације на Западу освајало простор за себе почев од XI века. Посебно су томе погодовале нарочите околности у средњој и северној Италији, где је успон самосталних градова — комуна био омогућен захваљујући осетљивом балансу супротстављених интереса папства и великих европских владарских кућа.

Исто тако, ширење хуманизма на северу Европе није у толикој мери било последица независног, напоредног развоја који би одражавао јединствен „дух времена", колико плод непосредних утицаја и прихватања нових идеја скупа са другим аспектима престижне „моде" која је долазила из италијанских градова. Аутори попут Арнолда Тојнбија наглашавају да се о пуној асимилацији идеја хуманизма и ренесансе у Британији

може говорити тек од последње четвртине XV века, иако је додира, наравно, било и раније. И данас тако постоје недоумице у вези са правом мером утицаја Бокачове књиге на Чосера, који је путовао у Италију и можда се лично сусрео са писцем *Декамерона*.

Тојнби међутим примећује да су италијански новитети практично остали без одраза на географски не превише удаљене земље православне традиције, и доводи то у везу са наводно инхерентним својствима цивилизације засноване на источном хришћанству, те са преовлађујућом интелектуалном климом одбојном према латинској традицији. Неки историчари Византије не пропуштају да нагласе како су, у деценијама непосредно пре пада Цариграда, источни богослови, а поготову представници утицајног монаштва, били неспремни да прихвате унију са папом, чак и по цену неизбежног блиског пада под исламску власт. Не треба, међутим, изгубити из вида да, с обзиром на европске прилике онога доба, чак и прихватање уније не би Византинцима могло омогућити иоле издашнију војну помоћ од оне коју су млетачка и ђеновљанска морнарица уистину пружиле у одбрани Цариграда. Не треба сметнути с ума ни горке успомене које су Византинци имали из времена крсташког „Латинског царства". Но погрешна је претпоставка да су стил живота и хришћанство на Истоку тобоже асимиловали оријенталне утицаје у толикој мери да би се Византинцима у пресудним тренуцима блискијим могао учинити „турбан пророка од папске тијаре", како то сугерише Тојнби, позивајући се на навод из студије Едварда Гибона *Историја слабљења и пада Римске империје*. Немогућност успостављања спољашњим околностима наметаног компромиса напросто је била последица „проклетства малих разлика" и преовлађујућег уверења о дистинктивним вредностима традиционалне православне вере — уверења без којег православни балкански народи уосталом не би ни одолели дуготрајном притиску потоње исламске асимилације.

Закључак који се овде покушава образложити гласи да ни нити историјски ривалитет двеју грана хришћанства, нити инхерентна својства православља (укључујући ту и његову наводно недовољно изражену „антропоцентричну компоненту") нису били пресудни узроци непријемчивости хришћанског Истока за хуманистичке идеје на измаку средњег века, иако је преовлађујућа интелектуална клима, лишена позноантичког латинског наслеђа, тој непријемчивости могла допринети. Пресудан узрок беше нарочит сплет околности који је довео до темељних друштвених промена на Западу, почев од краја првог миленијума хришћанске ере.

Већ и површан увид у Бокачову „енциклопедију раног модерног живота" нуди запањујућ број примера установа и обичаја што су се без већих измена одржали до савременог доба: од увелико разгранатог комерцијалног предузетништва какво се распознаје у причи о међународним банкарским трансакцијама браће Ламберти (II, 3), преко јуридичке дилеме што се проблематизује у новели о госпи Филипи која домишљатом аргументацијом исправља окрутни закон града Прата (VI, 7), до живописно представљених ујдурми урбаног полусвета у новели о Андреучу из Перуђе што је награбусио купујући коње у Напуљу (II, 5), *Декамерон* одражава слику једног света који је 1348. године умногоме превазишао ригидност раног феудализма и окошталост средњовековног поретка трију сталежа. Не занемарујући такве појаве као што су неоспорни духовни успони последњих векова Византијског царства у опадању, архитектуру, фрескосликарство или развијену експлоатацију рудног блага у средњовековној Србији, стварност *Декамерона* указује на узаврелост једног света који својом сложеношћу одудара од збиље што се да разазнати између редова *Душановог законика*, установљеног 1349. — годину дана након што је Бокачо започео писање своје збирке.

Усвајајући норме византијско-римског законодавства и придружујући им елементе традиционалног словенског обичајног права, тај документ, примерице, јамчи безбедност трговцима у транзиту, али строго забрањује јавна окупљања домаћих себара — сведочанство о раширеном анимозитету владајућих племићких кругова и царске администрације према покушајима еснафског или политичког повезивања танушног слоја поданика ослобођених од непосредне потчињености феудалцима. Историчари наводе да је међу српским владарима тек деспот Стефан Лазаревић увидео стратешки значај подстицања „домаће" трговине.

Посматрано у широј перспективи, у земљама латинског хришћанства, поглавито онима у средњовековном језгру Западне Европе, почев од XI века запажају се промене које ће убрзо укинути економски и политички примат Византије као светске силе. Чини се да узроци овог умногоме наглог преокрета ни до данас нису у потпуности разјашњени. Најупадљивија промена на измаку првог миленијума хришћанске ере на Западу вероватно је нагли пораст наталитета, који се из савремене перспективе најчешће објашњава иновацијама у пољопривредној производњи и бољим условима исхране становништва што су их та унапређења омогућила. Пораст становништва довео је до обнове градског живота и стварања нових многољудних насеља, каква у то доба нису настајала у Визан-

тији изван традиционалних позноантичких урбаних средишта. Чак и у удаљеним подручјима, попут Британских острва, чијим новопридошлим становницима стари Рим није оставио много више од полуразорених утврда и зараслих путева, у то време развијају се значајни градови.

Популациони притисак и ефикаснија пољопривредна производња донекле су били последица особеног феудалног устројства, заснованог на традиционалним германским и скандинавским социјалним обрасцима. Све то скупа ускорило је на прелазу миленијума снажан развој копнених и морских трговинских канала, материјално осамостаљивање занатлија и трговаца који ће се ускоро издвојити као релативно независан грађански слој, као и појаву занатских гилди, монашких редова, грађанских савета и других друштвених група које ће своје интересе и тежњу за аутономијом профилисати изван позадине крвно-сродничких веза. Већ од XI века трговачка морнарица италијанских градова одузима Византији монопол на поморску трговину у Средоземљу. Надаље, важан чинилац у особеном сплету околности које су довеле до експанзије Запада у освит модерног доба свакако је био и деликатан положај латинске цркве. Остављена без „туторства" снажне државе с универзалним претензијама још од пропасти Рима (изузме ли се релативно кратак интерлудијум „Новог Рима" Карла Великог у IX веку), та је црква, као неоспорно кључни чинилац друштвеног јединства новопокрштених народа на Западу, непрестано с мањим или већим успехом парирала покушајима различитих световних владара да се неовлаштено умешају у унутарцрквене ствари — доктринарна питања или избор свештеника, али се исто тако и сама, поседујући градове и војске, често уплитала у превасходно световне сукобе. У тим односима поступно и тегобно се уобличавао фактички дуалитет духовне и световне сфере, као тековина која ће додатно усложнити плуралност модерног друштва на Западу.

То је историјска позадина на којој се у XIV веку међу људима од пера у италијанским комунама јавља обновљено занимање за студије класичне старине, за изучавање физичког света и „људских ствари" (*umana cosa e* — фраза којом нимало случајно започиње прва реченица *Декамерона*). Хуманистичка изучавања у Енглеској каснила су читаво столеће у односу на зачетке у Италији. Претходници Томаса Мора — Виљем Гросин (Grocyn, 1446—1519) и Томас Лајнакер (Linacre, 1460—1524) беху први који су у Оксфорду, надахнути ранијим боравком на Академији у Фиренци, започели хуманистички утемељена истраживања класичне старине. Струјања из Италије

подједнако споро продирала су и у географски удаљене нордијске, као и католичке словенске земље Средње Европе.

Кад се то има на уму, тешко се може оправдати закључак да су дистинктивна својства православља представљала кључну препреку продору хуманистичког индивидуализма у земље византијског културног круга у XIV и XV веку. Тако брза културна интерференција била је незамислива у опседнутом Цариграду, граду који је, као вишевековно светско чвориште трговине, имао значајан занатлијско-трговачки слој, али који је, у време непосредно пре пада у турске руке 1453. године, са својих осамдесет хиљада становника био далеко од негдашње славе мегалополиса. Са друге стране, услед разлога који су раније поменути, унутрашњост Балкана била је тек делимично, а удаљена и од Татара опустошена Русија скоро никако захваћена друштвеним преображајима што су на измаку средњег века изменили лице Западне Европе.

Историчари књижевности зацело су у праву кад оспоравају мишљења да је деспот Стефан Лазаревић био владар у правом смислу надахнут хуманизмом, и поред своје неоспорне продуховљености и књижевног талента. Извесно је, међутим, да се за његовог доба, током првих деценија XV века, у друштвеној структури појављују клице јачања грађанског сталежа, што би свакако временом довело до стварања интелектуалне климе наклоњене хуманизму. Али разлог што се у његовој српској држави у одступању од турске најезде није у потпуности одомаћио нови поглед на свет увезен из Италије свакако не лежи у недовољној антропоцентричности православља. Уосталом, зашто би се од средњовековног владара, у деспотовини која је црпла последње залихе народне енергије да би пред сумрак заблистала величајним духовним дометима, захтевало да на двору негује какве друге осим традиционалних књижевних жанрова, и то у време када су, у самој Фиренци, Медичи били тек на прагу будуће славе великих дародаваца уметности? Било је потребно да се земље византијског културног круга приклоне стази развоја која је доцније почела да недри њихово властито грађанство. Кад је реч о Балкану, дуготрајно раздобље турске превласти додатно је замрсило тај процес. Морало је стога протећи неколико векова да би Стефан Митров Љубиша, син будванског поморца, започео писање својих *Причања Вука Дојчевића* — збирке коју је Скерлић назвао покушајем стварања српског *Декамерона.*

Ако су доктринарне разлике из домена христологије и особена својства источне и западне гране хришћанства (што су заправо од самог почетка у новом медијуму одражавала много старији ривалитет хеленског и римског света) — били тек нај-

незнатнији међу разлозима дубоких друштвених промена што су искључиво на средњовековном Западу омогућиле појаву хуманизма, хришћанство у целини било је чинилац који је пре или касније морао допринети уједначавању цивилизацијског искуства Европе израсле на грчко-римским темељима. Након што им је привржености вери отаца током вишевековног турског ропства омогућила да сачувају драгоцени цивилизацијски идентитет, православни балкански народи окренули су се, одмах по задобијању политичке слободе, убрзаном усвајању европских тековина, на сличан начин као Источни Словени након реформи Петра Великог. Није то била последица обесног раскидања са традицијом, већ диктат припадности јединственој цивилизацији што је унутрашњи динамизам црпла из пресудне чињенице божанског утеловљења; утеловљења које је особу (појединца или народ), затечену у земаљском „грчко-римском" паганском царству, призвало на саучествовање у Царству небеском, но Царству што се неће успоставити пре но што љубављу, вером и делима буде до краја осведочена и преображена људска телесност и целокупно створење.

У контексту „диктата припадности јединственој хришћанској цивилизацији" било је сасвим предвидљиво да ће се духовна перспектива православних народа, одмах по укинућу егзистенцијалне опасности за веру отаца као основу идентитета, отворити за онај „динамизам" и „мишљење кроз напетости" који су, према Дени де Ружмону, последица „темељне опције" Запада, садржане у никејском Симболу вере што је једном за свагда доделио подједнак дигнитет божанској и људској природи Христа, духовној и телесној природи човека.[1] Према одређењу Васељенског сабора из 325. године, Христос је једновремено „истински Бог" и „истински човек"; другим речима — божанска особа и биолошко биће које сваком обраћенику постаје узор за достизање властите божанске вокације кроз љубав према Богу и ближњем. Та првобитна антиномија божанске особе постулирала је реалност тела и материје какву не познају религије далеког Истока. Доктрина утеловљења — вели Де Ружмон — сама би по себи забрањивала осуду појавног света, природе. Природа се мора спасити помоћу спашеног човека, будући да је подвргнута распадљивости не својом вољом већ због греха. Следи да ће човеков напор да је потчини својој вољи бити добар уколико представља део божанског напора у човеку; веома зао, ако потиче од наше охолости. „Зло није у стварима, већ у човеку."

---

[1] Denis de Rougemont, *Zapadna pustolovina čovjeka*, превео Франо Цетинић, НИРО „Књижевне новине", Београд 1983, 18, 54.

Но религија љубави, препознатљива по својој темељној заповести, зачудо нема — наглашава швајцарски филозоф — својих светих књига о љубави. Санкционисан у првим деценијама након Христа „пуританском" павлијанском теологијом, хришћански став према проблему природне љубави креће се између ретких мистичких аналогија и шкртог свођења путености на „нужно зло" прокреативне брачне везе мушкарца и жене. У сваком случају, тај је став потпуно одбојан према (у основи гностичкој) идеји да би еротичке побуде могле водити духовном посвећењу. Ето још једне „напетости" што је на измаку медиевалног раздобља у Европи довела до процвата „еротизма", у виду витешке поезије и средњовековних митова, а наставила се с несмањеним замахом све до савременог доба. Та, по Де Ружмону, умногоме гностички утемељена глорификација страсне жудње што, изван прокреативних побуда, представља самој себи циљ, као и с том глорификацијом повезан трајан сукоб религиозног морала и еротике, појаве су, међутим, замисливе једино унутар цивилизације засноване на религији љубави и божанског утеловљења. За источњаке, који материјалност не признају али имају своје нимало пуританске свете књиге о љубави, уистину не постоји судбоносна фасцинација еротизмом.

Виртуелна енергија ослобођена божанским утеловљењем и новоустановљеном двојношћу природе Богочовека покренули су елементе и подстакли страст за „синтезом инкопатибилности". У том контексту разумљив је отпор богослова као што је Јустин Поповић према „инкопатибилности" хуманизма. Сумњичаво правоверје и пуританско настројење неодвојиви су елементи мисионарског деловања под свим небесима и у свим временима — вели Де Ружмон. Разумљив је тај отпор не мање него Савонаролин отпор „таштинама" и не мање но што је разумљива Де Санктисова нелагодност због „губитка равнотеже" и напуштања трансценденталних духовних упоришта, до којег је по његовом мишљењу дошло с Бокачовом књигом.

Кад то питање не би отворило још једну превелику споредну просторију на до сада ионако вијугавој стази истраживања односа између хришћанства и хуманизма кроз призму *Декамерона*, могло би се још понешто рећи о подударности ставова аутора као што су Јустин Поповић и Арнолд Тојнби. Али нека питање барем буде постављено, онима који поседују обухватнија знања да на њега одговоре. И богослов и филозоф историје, иначе савременици, сагласни су, наиме, у оцени да западна и православна цивилизација имају јасна дистинктивна обележја. Тојнби чак иде дотле да тврди како су утицаји руске

литературе XIX века на западну културу ништа мање површни и егзотични него утицаји извесних јапанских сликарских техника.[2] Но нема сумње да став енглеског аутора одражава постојан континуитет западне мисли у погледу на ово питање, континуитет што се протеже све до најновијег доба и до теорије о „сукобу цивилизација" америчког конзервативног социолога Семјуела Хантингтона. Нешто одмеренији у својој оцени јесте Де Ружмон, који у неоспорне конституенте западне (или евроатлантске) цивилизације убраја и словенске, скупа са семитским доприносима.

Хантингтоновој октогоналној подели савремених светских цивилизација својствен је критеријум који полази од различитости религијских система као „метафизичких" језгара тих цивилизација. Важна разликовна обележја западне цивилизације по њему су — уз католицизам и протестантизам као западне гране хришћанства, те грчко-римско класично наслеђе — још и историјски генерисане вредности као што су двојство духовне и световне сфере, мноштвеност аутономних интересних група у опреци према групама заснованим на крвној вези, индивидуализам и зарана развијен систем представничких установа. Према Хантингтону, на Истоку — цар је Бог, у исламу — Бог је цар, док је у православљу — Бог царев млађи помоћник. Ова последња тврдња зацело се односи на претпостављену склоност православних цркава да прихвате подређену улогу у држави-нацији, што је наслеђе дуготрајне подложности ове цркве вољи васељенског императора у Византији. Уколико се ова подложност схвати као историјски верификована, питање које се поставља гласи — зашто се једна повесна произвољност или „контигенција" схвата као инхерентно својство источне цркве, поготову када се зна да владарска тежња за контролом унутарцрквених ствари није увек била спровођена сасвим глатко? Упечатљив и свакако не усамљен пример принципијелног опирања овој тежњи несумњиво је знаменита Друга беседа Светог Јована Дамаскина против опадача светих икона, настала у VIII веку у време када су византијски цареви из династије Исавријанаца стали на чело покрета иконобораца: „Није за цареве да дају законе цркви" — вели утемељитељ теолошке доктрине поштовања икона, и позива се потом на речи апостола Павла из *Посланице Римљанима*: „Подајте свима оно што им припада, коме част част, коме страх страх". А затим додаје: „Цареви нам нису проповедали реч Божју него проро-

---

[2] Арнолд Тојнби, *Истраживање историје*, превео др Миодраг Лукић, „Просвета", Београд 1970, I том, 46.

ци и апостоли, пастири и учитељи... Царевима, дакле, припада грађански поредак, а црквено устројство је за пастире и учитеље."[3]

Управо ово опирање узурпацијама световног ауторитета — својствено самом бићу хришћанства, које од особе с божанском вокацијом захтева да слободу оствари по мери вере, заједништва и љубави према Богу и ближњем, а не по мери уподобљавања било каквом етаблираном кодексу — јесте инхерентна особина и самог православља, а никако склоност прихватању подређене улоге. Кад се то има на уму, друго питање које се поставља при суочењу са Хантингтоновом поделом цивилизација гласи — зашто се доктринарне нијансе у јединственој религији уважавају као критеријум поделе једино при одређивању хришћанских цивилизација („евроатлантске" и „словенско-православне"), а не рецимо и у случају сунитских и шиитских огранака ислама, поготову када се зна да су те нијансе кудикамо мање изражене у односу православља и католицизма, него у односу католицизма и протестантизма?

Нема сумње да је црква, како на средњовековном Западу тако и на Истоку, прихватила нужан компромис са световном сфером. На Истоку, где је Римско царство под именом Византије продужило живот читав миленијум након пада Рима у руке варвара, василевси се нису олако одрицали овлашћења да непосредно утичу на доктринама питања или избор прелата, а црква је, ограничивши се углавном на домен литургије и монашког „одрицања од света", уистину често бивала присиљена да унапред амнестира поступке световних владара. Компромис је био унеколико различит али ништа мање изражен на Западу, где је црква, остављена на ветрометини утицаја конкурентских центара секуларне моћи, и сама често западала у оно искушење које је Христос спремно одбио кад му је Нечастиви у пустињи у трећем покушају понудио сву славу светских царстава.

И једна и друга појава узроковане су различитим одговорима спочетка јединствене апостолске цркве на различите околности што су сачињавале изазов времена. Специфичности настале у том процесу историјска су тековина која се не може занемарити, нити се те специфичности могу обеснажити каквим правним уговором. Доктринарне несагласности остају, ипак, предмет трајног преиспитивања. Но није ли умесно претпоставити да ће, с променом околности, јединствено „метафизичко језгро" почети да уједначује перспективу поимања

---

[3] Свети Јован Дамаскин, *Апологетска слова против опадача светих икона*, превео Амфилохије Радовић, „Градац", 82, 83, 84, Чачак 1988, 20.

ствари у цивилизацији заснованој на хришћанству? Према Де Ружмону, „темељна опција" не условљава само будућа открића у некој цивилизацији, већ и природу онога што ће се потом сматрати за саму збиљу. Неће ли тај првобитни став о божанском тројству и утеловљењу, став о природи материје и спиритуалности, пре или касније изнедрити исте дилеме и изазове за припаднике цивилизације утемељене на хришћанству? Оптужбе архимандрита Јустина Поповића на рачун хуманизма изгледа да то потврђују.

Исто тако, проповеди владике Николаја указују на огорченост духовника који је узроке зала свога народа видео у некритичком и очито општераширеном усвајању такозваних „европских идеја и вредности". Прво хиљадугодиште хришћанства, како на Истоку тако и на Западу, за њега је било по свему узорно. Према Јустину Поповићу, суноврат Европе отпочео је с хуманизмом, који је „отворио вулкане" и утро пут „човекобогу" — појединцу идолатризованом у његовој „психофизичкој датости и историчности". Спасење владика Николај види у повратку вери прадедова и обнови традиционалних народних образаца живота. При томе је метод решавања личних и друштвених проблема садржан у православљу и заснива се на „личном усавршавању по Христу и Христом". Питање које би на овом месту по свему судећи поставио читалац задахнут хуманистичким идејама гласи — сме ли се занемарити значај материје, испуњене божанском силом и благодати, преко које је дошло спасење за све хришћане? Може ли се занемарити психофизичка датост и историчност самог Христа? Није спорно да се „не може помоћу себе постати добар, савршен, постати Бог", али да ли се помоћу нечег другог осим помоћу себе може ступити на стазу личног усавршавања по Христу?

Надаље, замерке на рачун римског цезаропапизма и прешироких размера световног компромиса цркве на Западу бесумње спадају у домен оправданог доктринарног преиспитивања. Но колико је оправдано тврдити да су „догмом о непогрешивости човека остварене главне тежње свеколиког европског хуманизма"? Не би ли се Бокачо, који је у XIV веку имао куражи да у новели о Јевреју Абрахаму (I, 2) опише како „папа, кардинали, остали прелати и дворани, од највишега до најнижега, сви редом на најнечаснији начин греше блудно, не само на природни начин већ и содомски", како су „уопште сви попашни и пијандуре и да уз блуд, баш као дивље животиње, служе више трбуху неголи Богу", не би ли се дакле тај и такав хуманистичким идејама задахнут Бокачо умео и у модерним временима грубо наругати несагласју прокламованих догми и реалности? Најзад, није ли и „антиевропејство" Јустина Попо-

вића само још један у низу феномена замисливих једино унутар европске цивилизације, чија темељна опција рађа инкопатибилности, али и потребу за њиховом синтезом? Пре но што, на стази истраживања смисла *Декамерона*, врата ове превелике успутне просторије буду затворена са спољне стране, неће бити на одмет подсетити се Буркхартове тезе о спознаји индивидуалности и душевне бити човека као кључним тековинама духовне историје у XIV и XV столећу:

„Индивидуални развој" — каже писац капиталне студије о култури ренесансе — „није захватио италијански народ његовом кривицом, него светско-историјском законитошћу. Тај развој се посредством италијанске културе проширио и на све друге народе Запада. Он није сам по себи ни добар ни зао, него нужан. У његовим границама се развија модерно добро и зло, као и морална одговорност, која се битно разликује од средњовековне." Замени ли се Буркхартов израз „светско-историјска законитост" изразом „динамизам првобитне антиномије божанског утеловљења", постаће јасно да цивилизацијско „уједначавање перспективе поимања ствари" није захватило православне народе једноставно услед обесног раскидања са традицијом, као и то да се синтеза нових инкопатибилности тешко може остварити позивањем на „узорно прво хиљадугодиште хришћанства".

Неколико кратких напомена о оквирној радњи *Декамерона* биће корисно за разматрање Бокачовог односа према хришћанству. Најпре ваља указати да разлог што „моралну интенцију" Бокачове књиге каткад није на одмет ставити под наводнике почива у чињеници да се писац свесно послужио приповедачким моделом „оквирне приче" како би своје дело лишио моралистичких и дидактичких натруха. У *Пишчевом поговору* он подсећа да „новеле, какве год биле, могу шкодити и користити, као и све остало", а затим додаје: „Ко иште у њима зао савет или зло дело, наћи ће, ако случајно такво што у њима има или ако их ко силом на зло окреће; а ко иште добро и корисно, наћи ће, и чиниће му се корисне и поштене, ако их ушчита у право време и међу таквим људима којима су биле намењене". На тај начин, и поред имплицитног моралног концепта који се да разабрати између редова збирке, читалац, а не писац, постаје принципијелно одговоран за властиту моралну „употребу" и тумачење литерарног садржаја. Испоставља се да оно што би се на први поглед могло назвати „аморализмом" Бокачове књиге у односу на дотадашњу средњовековну књижевну традицију, ни по чему није у несагласности са речју апостола из *Прве посланице Коринћанима*: „Зашто да туђа савест суди мојој слободи?" (10, 29). Па чак и ако је Бо-

качо — као што тврди Ауербах — описао лажну предсмртну исповест никоговића сер Чапелета и његово потоње проглашење за свеца само зато да би литерарни ефект исцрпео из необичности, новине и комичности једног неморалног догађаја, неће ли читалац хришћанског опредељења ипак моћи да по мери властите савести тачно просуди поступке протагониста, при чему би претпостављена комичност у њега могла само појачати ефекат згражавања над необичношћу приказане личне и друштвене аномалије?

Као први корак у удаљавању од гледишта да је Бокачо напросто опсцени забављач, гласноговорник „циничког и подругљивог света тела које плази језик духу", могла би послужити студија Глендинга Олсона о значењу оквирне радње *Декамерона*. Суморни опис кугом опустошене Фиренце у уводу првог дана не представља — према овом аутору — пуку књижевну конвенцију чија би сврха била да пружи драматичан контраст између атмосфере смрти и топоса пасторалног врта, у коме дружба од седам фирентинских госпи и тројице младића налази привремено уточиште да би се препустила доконој забави. Оквир јасно упућује на средњовековно веровање у „психолошку и медицинску основу односа између куге и расположења".[4] Олсон разматра режиме понашања које прописују средњовековни трактати као превентиву од ширења заразе, и налази јасну паралелу са садржином дневног распореда који Пампинеа предлаже дружби. Да би се избегла куга, трактати налажу неговање бодрог расположења, непрепуштање страстима, размишљању о смрти или сличним стварима које би човека могле ражалостити. Наместо тога препоручује се, између осталог, провођење слободног времена на свежем ваздуху, у вртовима са пријатним зеленилом, уз песму и угодне разговоре. Олсон показује да предузеће на које се одлучује дружба не представља пуки ескапизам — препуштање задовољству као реакцију на смрт на сваком кораку. Уживање коме се препушта дружба има и медицинску сврху — оно отклања лоше расположење које човека чини пријемчивим за заразу. Поступак дружбе заснива се на оновременим општераширеним претпоставкама о улози менталног става у хигијени и важан је за разумевање оквирне радње утолико што јој пружа „чврсто психолошко и медицинско оправдање, чинећи је не само ескапистичком, већ и терапеутском".

Друга модерна тумачења показују да свест о спиритуалним реалностима наткриљује и неке од најсаблажњивијих стра-

---

[4] Glending Olson, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Cornell University Press, London 1986, 166.

ница *Декамерона*. Примећено је да црква Санта Марија Новела по свему судећи није случајно одабрана као место првобитног састанка дружине. Црква представља уточиште од куге и атмосфере смртне пропадљивости која доминира градом, али и место заштите од „дивљине природе", која може бити опасно место услед недостатка људског утицаја и контроле. Но кад се дружина, након десет дана боравка у летњиковцу, поново врати у град, прво место које они походе јесте црква из које су и кренули. Било би по свему судећи трауматично вратити се изравно у још увек хаотичан град, након релативне слободе коју су уживали. Црква се тако наново појављује као прелазна тачка између природе и града и представља неку врсту „декомпресионе коморе" што дружини омогућује адаптацију пре повратка у реалност.

Има тумачења која у оквирној радњи налазе мноштво нумеролошких обележја чија је сврха да укажу на размере божанског, посредног али свеприсутног утицаја на описана збивања. Девојке које се на почетку сусрећу у цркви могу се, судећи према доцнијем опису припрема за путовање у уводу првог дана, разврстати у две скупине, од којих би прву сачињавале Пампинеа, Филомена, Лаурета и Фјамета, чије су слушкиње одређене да се старају о чистоћи и реду, а другу — Елиса, Емилија и Неифиле, чије се слушкиње не помињу. Оваква подела могла би упућивати на разврставање према традиционалним кардиналним и теолошким врлинама. Према студији Џоане Феранте о протагонистима оквирне радње, овакво груписање врлина заступљено је и у другим Бокачовим делима, као што је *Филоколо*, а потиче по свему судећи из XXIX певања Дантеовог *Чистилишта*, у коме су кардиналне врлине (Разборитост, Умереност, Храброст и Праведност) описане како плешу на једној страни Беатричине кочије, док се теолошке врлине (Вера, Нада и Милосрђе) налазе на другој. Карактеристично је да Неифиле, Елиса и Емилија — ликови који симболизују три теолошке врлине, владају над трећим, шестим и деветим даном *Декамерона*, што — према овом тумачењу — представља јасно поигравање бројем три, будући да постоји троје протагониста који владају данима који се множе са три. На сличном трагу нумеролошког тумачења је и Бернардо Алдо, који заступа мишљење да бројчана симболика упућује на присуство Светог тројства, трију божанских аспеката укључених у седам дана стварања и седам врлина.[5] Но у Бокачовој књизи се дружба

---

[5] Aldo Bernardo, *The Plague as Key to Meaning in Boccaccio's Decameron*, у зборнику „The Black Death", Daniel Williman, ed. Binghamton, New York: Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1982, 39—64.

припрема за десет дана благовања без властите свести о овој унутрашњој бројчаној симболици, што би — према Бернардовом тумачењу — могло упућивати на духовну недораслост скупине од седам девојака и тројице младића.

Како било да било, чак и ако се у потпуности уваже тумачења која следе траг хришћанског опредељења у Бокачовој књизи, остаје утисак да се имплицитна морална концепција *Декамерона* не може сасвим глатко измирити са хришћанском етиком, или барем са оним што се, у духу „пуританске" павлијанске теологије, под тим појмом традиционално подразумевало. О узроцима тињајућег, а каткад и крајње заоштреног сукоба између хуманизма и хришћанства раније је већ било речи. Извесно је да Бокачова „сума позне средњовековне културе" у значајној мери представља израз побуњене плоти, телесности која се буди и захтева своја дуго затомљена права. Но није на одмет још једном се подсетити да телесност може изискивати дужну меру уважавања једино у цивилизацији чија „темељна опција" високо вреднује реалност материје. „Побуна плоти", о којој је реч, одвија се тако у координатама хришћанског погледа на свет, а нипошто у оквиру покрета који би тежио повратку на паганство. Остаје спорно у којој мери у средњовековној новелистици до изражаја долази „еротизам", као изворно гностички феномен у чијој је основи — према Де Ружмону — тежња за духовним просветљењем кроз испуњење страсне жудње. Али питање које се напослетку неизбежно намеће гласи — има ли у средњовековном хришћанству и поретку ствари реалног повода за хуманистичку „побуну плоти"? Не представља ли морал природне љубави закономерну реакцију на дуготрајно претезање „спиритуалистичког" таса на хришћанским теразијама? Ако, као што каже Де Санктис, природна склоност — та „права и силовита реакција на мистицизам" — представља основну покретачку снагу Бокачовог света, није ли то због тога што су средњовековно „одрицање од света" и посвемашња окренутост „трансценденталном идеалу" неправедно запустили природу и све тварне облике божанског стварења?

Расправа једног православног религиозног мислиоца могла би понудити занимљив одговор на та питања. Чланак *О узроцима пропасти средњовековног погледа на свет* Владимира Соловјова изазвао је — како новоди Фредерик Коплстон — много буке када је 1891. године први пут прочитан пред московским Друштвом психолога, углавном стога што је преовладало мишљење да се њиме подржава руска радикална интелигенција. Соловјовљева идеја била је, међутим, довољно далеко од сваке дневне политике.

Суштина хришћанства, која се састоји у препороду човечанства и света у Христовом духу, у преображају световног, земаљског царства у царство Божије, не може — према Соловјову — бити само природни процес, већ духовни процес у коме мора учествовати и само човечанство, с обзиром на то да хришћанство, као богочовечанска религија, захтева и делатност људску, а не само Божију. Но овај препород, као и препород појединца, не може се догодити одједном. Соловјов показује да су и сами апостоли, за време Христове земаљске мисије, све до његовог васкрсења или — тачније речено — до педесетнице, веровали у Спаситеља искључиво као у „спољашњи факат вишег реда", у његову спољашњу чудотворну силу. Но вера у божанство као спољашњи натприродни факат мало значи, јер „и бесови верују и дрхте". Озакоњење хришћанства под Константином довело је, међутим, под окриље цркве преовлађујући број привидних, претворних хришћана, који су под велом „једностраног догматизма" заправо сачували паганска начела живота. „Они су хришћанство признавали као спољашњи факат и желели да земаљско царство и надаље остане земаљско, а да царство Божије, будући да 'није од овога света', и остане изван света."[6] Са друге стране, постојала је мањина оних који су веровали да се могу и морају спасавати само појединачне душе. Привржености тог „лажног спиритуализма" и „псеудохришћанског индивидуализма" одрекли су се од друштва, јавног живота и целокупне материјалне природе, а друштво и свет од којих су побегли остали су изван поља њиховог деловања. Али материјална природа — вели Соловјов — не може бити никакво зло начело; она је у основи инертна и пасивна. Истина религије јесте оно што треба да се оствари као норма стварности и закон живота. Остварити спасење за читав обим човечанства и земаљског живота Христос не може сам, већ само са читавим човечанством. „Нико насилно, без свога пристанка, не може бити спасен."

Где је — пита се Соловјов — био Христов Дух за све време док је множина привидних хришћана, приврженика једностраног догматизма и лажног спиритуализма, препустила материјалну природу на милост и немилост злим дусима? Он није напустио човечанство — каже руски мислилац, и додаје да се тај Дух огледа у „социјално-моралном и мисаоном прогресу" последњих векова, чији протагонисти себе често и нису сматрали хришћанима. Они су, премда и сами често грешни према материјалној природи, коју су сматрали бездушном ма-

---

[6] Владимир Соловјов, *Светлост са Истока*, превео Владимир Меденица, „Логос-Ортодокс", Београд 1995, 131.

шином, били ти који су остварили какав-такав морални однос и друштвену солидарност, праћени злобом „привидних хришћана који не верују у успех њихове ствари и поричу њихове напоре".

Има ли у Светом писму поткрепе за овако смеоне идеје? Соловјов се позива на причу о два сина из *Јеванђеља по Матеју* (21, 28—32). Очеву вољу испунио је онај који је одбио да ради у винограду, али се потом покајао и отишао, а не онај који није отишао, али је претходно обећао да ће то учинити. Исто тако, Јуда беше онај који је Христа издао, иако га је целивао на тајној вечери, а не Тома, који најпре није поверовао у његово васкрсење. И у области догматике Соловјов налази потврду да дух Христов може деловати и преко оних који у њега не верују: „Када свештеник који не верује правилно врши литургију, онда Христос присуствује у светој тајни ради људи којима је Он потребан, не обазирући се на неверу и на недостојност извршиоца."

На овом месту ваља се још једном накратко присетити Ауербаховог примера са причом о сер Чапелету, који је захваљујући циничној обмани проглашен за светитеља. Незаузимање јасног става приповедача према сижеу у чијем је средишту лажна исповест окорелог преваранта у часу смрти, за овог аутора се тешко може оправдати и представља недостатак Бокачовог ранохуманистичког становишта. Ауербах додуше примећује да Бокачо на крају, кроз уста свог приповедача Памфила, ипак са неколико речи заузима став, али да су те речи „сакате, неодлучне и без снаге — нису ни атеистичке нити на одређен начин хришћанске, као што то захтева предмет". Не може се — вели он — пореći да Бокачо избегава озбиљно постављање ствари на место или заузимање ставова. А какав је уистину став који Памфило заузима да би се оправдао што причу о сер Чапелету уврштава у свој репертоар?

Он напомиње да се милост божија може заслужити усрдним молитвама које се упућују прецима што су се одликовали светим животом. Но немогућност човека да проникне у божији дух доприноси да се још снажније спознају његова доброта и милосрђе. Тако је могуће да се, услед незнања, верник у својим молитвама обраћа некоме ко је за живота заправо био толико грешан да је заслужио проклетство. Бог ће, међутим, услишити и такве молитве, и то осврћући се више на чистоту молитељевог срца него на његово незнање. „Бог не гледа на наше заблуде већ на чистоту вере, па ако изаберемо за свог заштитника његовог непријатеља, верујући да му је пријатељ, услишиће нас, баш као да смо се поверили неком истинском свецу као посреднику за милост коју иштемо." Другим речима,

Памфилова аргументација по свему је истоветна са хришћанском доктрином на коју се позива и Соловјов, а значајна је управо због тога што упућује на Бокачову потребу да усклади једну „безбожну" фолклорну приповетку како са својим ранохуманистичким становиштем, тако и са хришћанским погледом на свет.

Испоставља се да није сасвим праведно оптужити Бокача да избегава „постављање ствари на место" или да су речи које је приписао Памфилу — сакате и безбојне, „ни атеистичке ни-ти хришћанске". Ово, међутим, не доводи у питање Ауербахову опаску о „несигурности" Бокачовог ранохуманистичког становишта, становишта које се за Бокачовог времена још увек стидљиво помаљало кроз буђење „побуњене" плоти, а манифестовало се неколиким једноставним принципима о неприкосновеним правима љубави и врлинама великодушности и дарежљивости. Ипак, Бокачови покушаји да превасходно спољашњим, реторичким или симболичким методама помири „инкопатибилност" коју је назирао између хришћанске етике „одрицања од света" и практичног морала природне љубави, не могу се једноставно приписати његовом конформизму.

У светлу Соловјовљеве идеје о узроцима пропасти средњовековног погледа на свет, можемо се напослетку запитати не представља ли *Декамерон*, та енциклопедија раног модерног живота, са својом затомљеном моралном интенцијом — покушај да се уведе какав-такав ред, принцип људске солидарности и заједништва у запостављену друштвено-природну реалност позног медиевалног раздобља, у материјални свет у који су се, знатно пре Бокача и не његовом кривицом, уселили зли дуси похоте и лицемерја.

МИРОСЛАВ МАКСИМОВИЋ

РЕЧЕНИЦЕ, У „ХИПЕРБОРЕЈЦИМА”

Код Хиперборејаца, Милоша Црњанског, читао сам, полако. Многе, реченице су ме заустављале. Уживао сам, стојећи, над њима. А шта друго, читајући Црњанског, човек и да ради!? Кад сам већ добро зашао, негде, у другој половини књиге, досетио сам се да бих неке, од тих реченица, могао и да прибележим. И, ево, бележим их, а уз њих, и разлоге, застајкивања.

...Пре него што смо дошли у Италију, морала је да слуша, вечног, Бетовена, Моцарта, и оне, који су се у Бечу родили. Била је жељна Шопена. Кад смо у Италију дошли, почели смо да се одушевљавамо: Чимароза, Чимароза, Корели, Корели, Вивалди, Вивалди.

Не само да се, без дугог објашњавања, показује учесталост слушања италијанских мајстора, него се, фином нијансом, наглашава разлика у музици бечких и италијанских композитора. Слушајте Вивалдија и његова музика ће се таласати, средоземно, баш у ритму реченице М. Црњанског: Вивалди, Вивалди... А слушајте Бетовена и то ће бити: Бетовен, са дубоком метафизичком поентом, иза запете М. Црњанског, вечни. А и то стављање придева *вечни* међу запете показује, још једном, смисао неправилног (или натправилног) коришћења овога интерпункцијског знака код Црњанског. Једно је: вечни Бетовен, а сасвим друго: вечни, Бетовен.

Тишина је била велика, и на дану.

Ако изузмемо могућност да је то *на дану* било идиом Црњанског, наслеђен, и да је тај склоп аутор употребио без размишљања, аутоматски, као што бисмо ми рекли *по дану*, и да лектори, касније, нису смели, код Црњанског, да исправљају, онда нам остаје могућност, у књижевности једино вероватна, да је у питању стваралачко одступање од излизаног језичког облика. Да је *по дану*, то би била најобичнија констатација по-

ред које бисмо, читајући, прошли без освртања. *На дану*, међутим, тера нас да станемо и да осетимо како је сицилијанска тишина налегла *на* дан.

Све то узалуд говорим.

Зар није Црњанском више сличила реченица: „Све то, узалуд, говорим"? Јесте, али одсуство запете,[1] овде, показује да њу Црњански није користио тек тако, да би се држао „свог стила". Са запетама, ми бисмо застали код *узалуд*, осетили дубину те узалудности. Без запете не стајемо. Као што ни његова жена (њој је, то, Црњански узалуд говорио) не застаје код мужевљевог говора. Говор М. Црњанског, убеђивање, пролази поред његове жене без психолошке запете, она га и не чује као што више не чујемо ни ветар кад нам стално, без запете, хуји око ушију. Нису његове запете само питање каприца, ни само средство постизања ритма реченице (њихов изостанак у цитираној реченици има и улогу регулације ритма — затрчан по секвенцама узалудности свог објашњавања, човек одахне, уморно, без снаге да даље рашчлањује), него често имају улогу нијансирања, ако не и постизања значења.

Зар га се не сећа, остарелог, како руча — при столу поред нас — у Берлину?

Овде већ лектор није издржао, а Црњански није након њега читао рукопис, па је у једном од издања *Хиперборејаца* ово *при столу* вратио у правилно *за столом*.[2] Зашто је Црњански овде употребио архаични облик *при столу*? Није ваљда због архаизације, није њему то требало. Пирандело (о коме је, овде, реч) очигледно није *при*шао Црњанском и његовој жени, да би био *при* њиховом столу. Не, он је за својим столом, са

---

[1] Без обзира на кодификацију назива овог интерпункцијског знака, у овом тексту не бих могао употребљавати име *зарез*, не зато што ми је стара добра запета остала ближа из доба када сам се учио писмености, него зато што *запета* више одговара реченици М. Црњанског. Овај писац не зарезује паузе у својој реченици, већ тим паузама напиње реченицу, *запиње* њен лук.

[2] Наравно, карактеристика његовог посла не допушта лектору да се упушта у овакве нијансе. Он пази да писци не наруше правило. И не мисли о суштини правила, нити о томе да правила нису самородна, изашла из уста Бога Књижевности, или Бога Језика, већ су, временом, постала конвенција пошто је неко, једном приликом, нарушио претходну конвенцију.

Велики писац (може бити) творац правила. То јест, правила се могу извести из његовог рада. Али нема писца који није морао, у нечему, некада, да наруши важеће правило. И велики и мали писац. Шта у ствари ради писац? Он увек поштује правило, али не његову (празну) форму, него суштину из које је никло. Снага и јасноћа израза (која не мора бити очигледна и многи је могу, док се не навикну, доживљавати као произвољну тврдоглавост) чине књижевност, а не покоравање свим постојећим правилима. Поштујмо правила, али и гледајмо иза њих, у језик који ће и актуелно правило, као и претходна, променити.

својим друштвом, ручао и конверзирао, тако концентрисано, *при*сутно и натенане, да никако није могао ручати за столом (без икаквог присније̄г односа са тим столом), узгред, као кад се на брзину нешто презалогаји у данашњим ресторанима брзе хране. *За столом* — то је однос два одвојена чиниоца: сто (комад ресторанског намештаја) и онај који за њим седи. *При столу* — то је прилазак столу (столу-ручку, трпези) столобојажљиво, с поштовањем, са пуном свешћу о богатству свог живота у које је укључено и богатство стола (не богатство јела и пића, већ оно које излази из унутрашњег односа).

Она тврди, да није лепо, што странци хоће, да — за кратко време, дан-два — докуче о Сицилији, истину.

Њено, тврђење је чвршће, оделитије, не топи се у континуитету реченице. Јаче осећамо да није лепо то што странци хоће. И на крају, истина бива — као што и треба — недокучивија. А све то због начина употребе запета. Оне, овде је то још очигледније, имају и функцију појачавања значења речи.[3]

Море је пред нама, у даљини, скоро црно од дубоког плаветнила, испод једног облака, а Сиракуза бела, као да су јој куће од папируса.

Црњански није, дакле, своје запете стављао аутоматски, да би их било што више, да би њима ударио печат Црњанског на текст. Зашто *пред нама* није ставио међу запете? Могао је, и по свом и по општем правилу. *У даљини* је, већ, међу запетама, као што и треба. Да је написао *Море је, пред нама, у даљини*, Црњански би то море потпуно удаљио. Овако је море, ту, испред нас (тј. њих), под руком, блиско и присно, а само је даљина, запетама, одвојена у даљину. Црњански је морао, психолошки, да приближи *море*, да би могао, у контрасту, *папирусом*, на крају реченице, да Сиракузу удаљи (у време). Папирусом је не само скратио поређење, већ је белину Сиракузе начинио *историјском* и тако читаву слику повезао са контекстом *мора* детаља из историје Сиракузе које, у причи о овом путовању, мало-мало, помиње.

Она жели да је сликам, са неранџом у руци, са грана.

Једноставан пример како Црњански скраћује исказе и тиме их чини убедљивијим. Уместо да, дуже, прича да жена жели да је, он, слика са поморанџом коју је управо убрала са дрвета и држи је у руци, Црњански само каже *у руци, са грана.*

---

[3] Ситнице, ситна померања су важна, и у прози. Црњански је према својим прозним реченицама поступао онако како песник поступа према реченици у поезији. „Ритмички рашчлањену реченицу пренео (је) из стиха у прозу", каже Новица Петковић, који је опширно и детаљно, о овом питању, и његовим импликацијама, писао у књизи *Два српска романа.*

Грана се још њише, међу осталим гранама, пошто је рука са ње откинула плод. У дужој реченици, грана би се већ смирила, слика би била статична, мртва.

Седам-осам страница текста, у континуитету, требало је да се узму сви ови примери. Колика би књига требала за све овакве примере из *Хиперборејаца*?

Међутим, не треба велико доказивање да Црњански није пуки рушитељ ни језичких ни књижевних правила. И он је, као убеђени авангардиста, говорио, поготово на почетку књижевног рада, *против* затечене књижевности. Сваки аутентичан писац осећа књижевност у коју улази као стегу, и кад не говори о томе. И проналази свој пут слободе. Али ниједан *стваралац* не руши, кад гради своје здање. Ништа Црњански није променио у смислу да је нешто укинуо а нешто ново измислио. Он је само активирао скривене могућности синтаксе у српском језику, показао да та стара, уходана реченица може да се погледа и из другог угла, из којег изгледа друкчија, нова. И то није урадио зато што је хтео да одступи од правила, него зато што је морао да нађе средства за свој израз.

Проналажење тих средстава није завршено реформом реченице. У послу М. Црњанског, једна промена увек повлачи и друге. Понет, истина, матицом тежњи наше авангарде после Првог светског рата, али на свој начин, Црњански је користио скривене могућности жанрова (по свему судећи, успешније од савремених таквих покушаја). Мешање жанрова види се већ у *Дневнику о Чарнојевићу*, али је усавршено у књизи *Код Хипербореја* која је, не само по томе, једна од најважнијих књига у српској књижевности двадесетог века. Ако није најважнија, онда је једина међу важнима која танким, фино напетим луком спаја велику наративну причу светске књижевности деветнаестог века (та велика прича стално се осећа у позадини текста *Хиперборејаца)* са ултрамодерном мешавином аутобиографске исповести, мемоарско-дневничких записа, путописа, историјско-уметничких студија. Одатле и долази смисао жанровских и синтаксичких померања М. Црњанског, смисао аутентичних промена у савременој књижевности уопште: из потребе да стару велику причу испричамо тако да, данас, не буде празна, и смешна.

СЛОБОДАН МАНДИЋ

„ПЕТ ГЕНИЈА” КАО БЕДЕКЕР

1

Не постоје два истоветна места, исто као ни два трена која се понављају. Богатство човековог живота се не може поновити у тренуцима, и оно се толико налази у местима која се ни са чим другим не могу упоређивати да човек веданте због тога жали да напусти овај живот, јер жели да види места која још видео није.

Тих речи Беле Хамваша на овај или онај начин били су свесни поштоваоци овог писца, који су, у месецу трешања то беше, из Земуна аутобусом кренули у Сентандреју.

Чак и они који их ни прочитали нису.

Баш као што смо и ми који смо се са њима сусрели открили да су оне биле мото наших путовања и пре него што смо књигу *Пет генија*, захваљујући Сави Бабићу и Студентском културном центру, добили на нашем језику.

2

Извините, ја сам странац у вашој земљи, хоћете ли ми рећи шта ви сада овде лажете?

Хамваш предлаже да то буде прво питање које ћемо, чим пређемо (ма коју) границу, упутити првом службеном лицу које сретнемо; по могућству још одмах ономе који у пасоше печате утискује.

Разуме се, нисмо питали — ситуација је и иначе општа. Уз то, довољно је познато шта путовање у Сентандреју, и чекање да се она на хоризонту укаже, представља за све који долазе са српских страна; сада још, истовремено, нашој вароши

светлог имена и Хамваша придодајемо: Сентандреји и Хамвашу ходочастимо уједно. Чињеницу да се ради о истој адреси прихватамо с поносом иако је не помињемо; она се подразумева као сасвим природна. А ако у најсевернијој вароши српској почива, није ни чудо што је Хамваш и почео да се, на језику српском, у постојање враћа. (А свет: оградивши се од нас, ускратио је себи и Хамваша, кога ми имамо у изобиљу — о томе већ у аутобусу и говоре држимо: како охоли и безобзирни и не слуте шта с нама губе. Величанствено је бити у толиким бригама, опасностима и ужасима, јер се усред њих нуде све веће могућности за бескрајно развијање антисила које дремају у човеку, теши нас Хамваш.)

3

Први застанак с оне стране границе био је у Кишкерешу, месту које је на књижевну мапу света својим рођењем уписао Шандор Петефи, највећи мађарски песник. Петефи: који је у кратак летопис свога бурног живота сажео низ чудних и противречних елемената, био је дете словенских родитеља, био путник, глумац такође, био и војник, а остао песник, који је успео да за само шест година, на мађарском језику, створи књижевно дело светског значаја, коме век који је прошао ништа одузео није. Једни говоре да је успео да се оствари, упркос свему; други мисле: управо захваљујући оним чињеницама од којих је песников живот као оксиморон саздан, а трећи знају да су необјашњиви и чудесни путеви генија. Ослухнимо Хамваша: „И генијалан човек се рађа тамо где је много чинилаца утицаја и укрштања. Увек су важни гранични простори. Само ту постоји могућност да се победи вишеструки отпор и ту извире зачета спиритуалност."

Петефи је песник Алфелда, панонске равнице, у којој Хамваш утврђује константно постојање „голаћа (бећара)": особене егзистенције изван друштва, коју одликују бескућништво и привременост, и верност судбини — бећар зна да је само његов живот истински. „То је слава голаћа и нискост богатог сељака... Бити богати сељак и трговац увек значи издати не слободу, јер ње никада било није, него жудњу за слободом и осведочени отпор према коначности. Није слобода у опасности, него чудо, и сан, идеја и смисао." Ето епитафа и за Петефија; управо бранећи сан у унапред изгубљеној бици, положио је живот: који беше непрестано надметање кшатрије и песника.

Не треба ни подсећати да су Петефијеви стихови, преко превода Ј. Ј. Змаја, Д. Киша, Ивана В. Лалића, у нас одавно присутни и да су остварили снажан утицај но, није то и једина веза Кишкереша с нашом културом. Поред песниковог спомен-дома — типичне панонске куће из прошлог столећа, у којој је заустављено време, ухваћено предметима, скромним покућством и аутентичним ентеријером оног доба — налази се Парк преводилаца. Јединствен, кажу, у свету. У оази зеленила и тишине подигнута су спомен-обележја најзначајнијим преводиоцима Петефија из читавог света; а уз сами улаз, наспрам оног подигнутог Ивану Вазову, налази се споменик Јовану Јовановићу Змају. Постављен је уз помоћ Матице српске, на иницијативу Саве Бабића; и то 14. јуна — управо на данашњи дан. (Та подударност као да нас је благо померала ка оној стварности зарад које овде и јесмо.)

4

Али Хамваш каже и то да човек чим пређе преко границе, запажа и зна шта је у земљи у коју је крочио остварено од идиле.

Путујемо Панонијом, изгледа, и смењују се жита, сунцокрети, табле шећерне репе; и дуго је предео исти као онај из којег долазимо, граница као да је тек произвољно пресекла једно исто поље. А онда, одједном и неосетно, све је другачије. Њиве су овде усамљене, на њима ратара не видесмо. Више је багрења и топола поред путева и дрвореда по атарима, више и бензинских пумпи и сервиса и продавница аутоделова и свега што аутима служи, а куће су мање него по нашим местима, али и изгледају као да су грађене не због престижа већ зато да би се у њима живело: подређеност том разлогу даје им интимност, и то је прво што се на њима уочава. Испред сваке је омањи врт, уређен и са цвећем, готово по правилу са једном или највише пар ружа: смисао је у симболу (који отвара један круг бивства) и његовом зрачењу, не досеже се и не увећава обиљем. Хамваш каже: „Кућа у Братислави и у Сепешу пружа заштиту и позива, кућа у Сибиуу забрањује. Она је узалуд затворена, добровољно се привија уз друге и смирује се, а ова је узалуд грађена међу другима, издваја се и не пушта да се у њу уђе. Личе на куће које гледају набрана чела. У већини ердељских кућа као да се не би смело говорити гласно. Смејати се може само кришом, иза завесе. Куће у Ердељу су у сродству са западним кућама."

Добили смо прилику да упознамо ону прву, братислав-ско-сепешку; и да у њу уђемо.

5

Таква је кућа, узалуд затворена, и дом Марике Маргеску, у Сентандреји. Кућа, дакле, бела, и некада српска (овде то памте), старинска. Споља, међу осталима, неупадљива, тек унутра се њен простор у потпуности отвара. Ту је чак и врт, са трешњама и цвећем. Наткривена веранда са плетеном гарни-туром. Госпођа Маргеску нас је питала да ли ћемо да пушимо; од нашег одговора зависило је у којој ће нас просторији при-мити. Одабрали смо ону за непушаче. Беше то у бело окречена соба, дебелих зидова, који умекшавају сву буку света и врући-ну и хладноћу; која одише миром и спокојством, која доиста јесте место за живот. Они који су је градили знали су шта је идила; то су памтили, или откривали, и они што су у њој жи-вели.

Ту смо, нас четворица, да бисмо се срели са Каталин Кемењи, удовицом Беле Хамваша. С нама је и Антал Дул, не много причљиви господин, врсни познавалац Хамвашевог дела.

Седели смо за дугим столом, испод многих слика окаче-них по зидовима. Домаћица нас је понудила воћним чајем и пивом; уз кафу и колаче с маком дочекали смо госпођу Кеме-њи. Сава Бабић нас је представљао, она се са сваким од нас руковала и изменила по неколико реченица. Питала је да ли говорим енглески (Сава ме представио као некога ко је писао о њеном супругу, па се изгледа подразумевало да тај неко буде и полиглота; мада је за писање о Хамвашевом делу, управо за-хваљујући Сави, у овом часу не само довољно него и најва-жније познавати српски језик), можда француски, *oder deutsch*, госпођа је ређала питања на сваком од језика који се називају светским. Та сапутница великана који нас је, овог пута, и до-вео у Сентандреју, фасцинирала је својом виталношћу; живи доказ да је Хамваш, око кога се већ и мит плете и израста, ма колико невероватан, ипак човек нашег доба, који је овде још донедавно живео. Њени покрети, и пажња с којом нас прати, и енергија коју у разговор с нама уноси, све је остављало ду-бок утисак — али изнад свега беху оне бистре очи (можда плаве, можда само зелене): неистрошене, које нас посматраху усредсређено. Просто је немогуће не сетити се старог Стра-винског и његових речи да он поседује енергију за још три жи-вота.

Она која је с *великим нејознатим аутором* делила време и из највеће могуће близине пратила настајање једног од најчудеснијих опуса овог века, иначе и сама књижевник, сада је имала и привилегију да у просторији за непушаче цигарету на цигарету припаљује.

6

Смештени у *Danubius*, у близини смо сентандрејске аде и места где су некада у дунавске таласе улазили Вељко Петровић и Милош Црњански. Поред скромног хотела, који међутим очувава интимност, на храсту, или можда на липи, у шумарку пева невидљиви кос, још увек се оглашава и славуј; на оне исте ноте које је разгаљени Хамваш на хартију преносио. „Ко не зна за мир, тај не може разумети славуја. Зато му се млади човек може само дивити. Тек кад су догореле страсти, и готово потпуно минуло доба радости и патње, тек кад човек од себе ни за себе ништа не жели, и главу је смирено положио у божји длан, тек кад се у човеку пробуди носталгија коначног повратка у свет без Ја, тек онда чује шта и зашто пева славуј."

А када смо се, нас тројица Зрењанинаца, по Сентандреји за гроб Беле Хамваша распитивали, људи су само слегали раменима: још увек никад чули. Је ли то неки Србин, чак су узвраћали питањем. Тек смо са Савом могли пронаћи то место где Хамваш почива; окупљени око неупадљивог гроба, поред три тује, у смирај дана, били смо скуп необичан, који навлачи чуђење пролазника. (Само пре десет година бејах у овој истој вароши, у негдашњој колонији Чарнојевића, а још ни слутио нисам да је постојао овај човек коме сада одајемо пошту. Ствари се убрзавају, за Хамваша већ знају и другде. У Немачкој, рецимо; у Белорусији је једна његова књига преведена са српског језика. И други ће долазити довде.)

Увече, у Српском дому о Хамвашу говоримо, и Силвија Монрос-Стојаковић, и Сава Бабић; публика су неколико мађарских писаца, и бар трећина сентандрејских Срба.

Пре тога, у дворишту Дома, окушали смо се у брању трешања, следећи упуте Беле Хамваша, чија ово беше омиљена дисциплина. За разлику од јабуке која је, будући из врсте ружа, сујетно дрво, каже он, трешња личи на идеално биће: прима човека у своју крошњу нудећи му удобност, а само њен укус личи на песму славуја. Али, што је најважније, чак се ни јабука не може у стрци брати. „Брање трешања припада другом начину живота. Оном где нема нервозе, ни журбе, ни пренапрегнутости, нити што више за што краће време. Да би чо-

век умео да бере трешње, треба да буде једноставан, односно нормалан. Иначе само ужурбано граби, и боље ће урадити ако оде на фудбалску утакмицу." Још каже да се неће ни попети на трешњу док у жбуњу не зачује славуја, који њој и припада.

Ми смо после, у Дому, уместо славуја слушали виолине земунског Гудачког квартета, налазећи да је замена прилично подношљива. Као да су ти звуци у овој просторији били и пре, као да у њој непрекидно трепере, а сада само, посредством гудача, смиловани, у жице силазе, да их чују сви у Српском дому. Музика која се може разабрати испред Вермерових слика; која се могла чути и на оном подијуму усред Градског парка у Вршцу, у предњим годинама века, недељом.

Док се напољу мрак згушњавао. А кроз прозор се могло видети како се тама разбија о зид Пожаревачке цркве, храм као да нам се осмехнут примиче.

7

У сваком сусрету са овим местом примећује се, како су уосталом и други запазили, нешто од његовог медитеранског карактера, па и од блискости са појединим војвођанским варошима и са Скадарлијом; при томе није толико реч о улицама и плочницима, фасадама зграда и баштама и дворишним ресторанима, колико о истој врсти светлости. Хамваш каже да Сентандреју обележавају генији југозапада и запада; то значи светлу медитеранску атмосферу, топлу и присну урбанизацију, спокојан и ведар град.

Али у овој вароши, која је име стицала и цркве српске градећи — па их је овде било седам, више но у било којој другој, чак него и у престоној — ми нисмо дужници само Беле Хамваша. На то нас опомиње и Сентандрејски трг, одакле пут води на север, за Вишеград, и Сквер Вука Караџића, и прва српска Препарандија, и онај трговачки крст са дванаест икона који је кугу протерао; на то подсећа и Коста Вуковић, кустос у Музеју српских старина.

Отишли смо, дакле, на богослужење, у недељу, у Пожаревачкој цркви. Како кажу, у овом месту које није без великих заслуга стекло име северног српског Атоса, сада живи свега осамдесетак српских душа, и није чудно што је храм, после дугог времена, тек сада са нама поново био испуњен. Богослужитељи нису могли прикрити сузе до којих беху тронути, нити то да су у истом часу и срећни и свесни привремености ситуације и ове везе с матицом коју им ми представљамо. Аутобус нас напољу чека, полазак је заказан, и ми ћемо сада за Србију,

можда са њом на штошта осуђени, али не и на усамљеност и не на носталгију: њихово трајно стање. Па ако смо у цркву и били приступили више по налогу дужности неголи срца, сада се ствари вратише на своје место, и наслутисмо понешто од тајне саборности.

„Путниче, кад путујеш уз Дунав за Сентандреју и кад ти на том путу изнебуха искрсну пред очи красне планине, варош којој су круна цркве — погледај ту дивну панораму... Кад дођеш на станицу паробродску, немој гледати на људе, на Србе, јер ће ти жалост о прошлој слави приповедати. Иди, погледај храмове ћутке, и размишљај". Није се могло избећи сећање на те речи Сентандрејца Јакова Игњатовића, при повратку из вароши са косим и стрмим улицама, што на оне по медитеранским градићима или на Скадарлију личе, а којима Срби данас тихо, готово на прстима, пролазе.

РАДОМИР В. ИВАНОВИЋ

НАЈРАНИЈЕ ПЕСМЕ БЛАЖА КОНЕСКОГ НА СРПСКОХРВАТСКОМ ЈЕЗИКУ (1938—1940)

Јер данашњи сан,
што је сутрашња истина.

Ј. Дучић

1

Током пет и по деценија стварања и промишљања о остваренoм (1938—1993) еминентни македонски књижевник и научник Блаже Конески (1921—1993) непосустало је демонстрирао разнородне моћи креативне и интелектуалне енергије. На илустративан начин то показује књига Цанета Андреевског *Разговор со Конески* (1991) у којој је Конески, кроз дијалог, сумирао сопствена егзистенцијална, креативна и интелектуална искуства и сазнања. Књига обилује аутентичним сведочанствима о „биографији писца" и „биографији дела",[1] те је стога неопходна у свакој врсти књижевнонаучне анализе овог драгоценог, садржајног и слојевитог дела. Посебан значај она добија у расправи о улози књижевног контекста у коме се формирао млади песник и научник, о глобалним идејама међуратног периода на широком балканском простору и основним законитостима књижевног и научног развоја, о којима Конески пише

[1] Књигу је објавила скопска „Култура" 1991. године. За нашу анализу посебан значај имају друга (41—84) и трећа глава (85—109). Разговори су вођени од 1. марта 1985. до 18. априла 1990. године. Они показују завидну пишчеву мнемотехничку моћ.

у посебним прилозима, а о којима постоје специјалистички конципиране монографије.[2]

На основу постојећих књижевнонаучних сазнања, као и на основу непосредних разговора, које смо водили са писцем током две деценије (1973—1993), лако је препознати неке од законитости развитка његових полифоних интересовања и реставурирати атмосферу у којој је почео да их усмерава ка три поља духовних делатности — *стварању, науци* и *превођењу.*[3]

---

[2] О многим интересантним аспектима ове проблематике пише Слободан Мицковић у монографији *Поетските идеи на Конески* („Наша книга", Скопје 1986). Посебно је занимљива уводна целина — *Поетска идеја* (17—70).

Осим занимљиво писане монографије Георги Старделова, упутно је видети и наше две монографије: *Поетика Блажа Конеског* („Партизанска књига", Љубљана—Београд 1982) и *Говор пун дарова — Поезија Блажа Конеског* (НИО „Универзитетска ријеч", Никшић 1988), које су истих година објављене и на македонском језику („Македонска ревија", Скопје 1982. и 1988) у преводу Тодора Чаловског и Бориславa Наумовског.

[3] Видети инструктиван чланак Б. Конеског *Наши часописи*, објављен у *Споменици гимназије у Крагујевцу (1833—1983)*, коју је издао Одбор за обележавање 150-годишњице Крагујевачке гимназије, Крагујевац 1983. На стр. 746 Конески пише: „Дуго времена сам чувао код себе неколико бројева *Младог Шумадинца* и *Подмлатка*. Онда сам их некоме дао. Сада жалим што их немам при руци, да бих се подсетио на неке датуме и имена. Овако морам да тражим по сећању, а оно чега се сећам односи се више на мене самога, него на рад око уређивања и издавања наших ђачких листова.

Ја сам дошао у Крагујевац из Прилепа у пети разред у септембру 1935. године. Исте јесени наступио сам са две песме на једној од првих, ако не и на првој седници књижевне дружине у Гимназији. Доживео сам велики успех, тако да је моје песничко самопоуздање веома порасло. После тога био сам укључен у рад уређивачког одбора. Памтим да је насловну страну за *Млади Шумадинац* правио Борислав Аврамовић, најбољи цртач у нашем разреду. Име нашег часописа чинило нам се исувише регионалним, тако да смо га касније заменили именом *Подмладак*. Ја сам успео да обезбедим сарадњу наших другова из Битољске гимназије. У *Подмлатку* је штампан текст Борка Талеског (погинуо 1942. године; проглашен за народног хероја). То је, мислим, једини текст потписан његовим именом. Сећам се да смо прихватили и приповетку Влада Малеског, касније познатог македонског прозаисте, али не могу са сигурношћу да тврдим да ли смо је за нашег мандата у уређивачком одбору и објавили.

Подмладак смо покренули са великим амбицијама. Чинило нам се да смо постигли нешто веома значајно. Утолико смо теже примили то што је вршачка *Зора* нотирала са резервом наш први број. Нашем главном теоретичару и критичару Милораду Најдановићу замерили су да се исувише супериорно односи према сарадницима у својим белешкама о приспелим радовима.

Захваљујући проф. Алекси Веселиновићу, нашем васпитачу, одржавали смо једно време књижевне састанке и у Интернату. Интерес је био жив. Ја сам чак написао и једну кратку, шаљиву *Историју интернатске књижевности.* Подржавајући Скерлића, издвојио сам раздобља класицизма, романтизма и реализма, а написао сам и посебну главу под насловом *Лук* (скраћеница: Литературно удружење Кавадарчана).

У Крагујевцу сам почео да пишем и на македонском. Сачувана је у једном мом нотесу песма *Писмо мајци*, са белешком: Крагујевац, 3. III 1939. Она је исте године објављена у српској верзији у ђачком листу Учитељске школе у тадашњој Јагодини."

Прве песничке покушаје начинио је у прилепској нижој гимназији (1931—1935). Незадовољан естетским дометом песничких првина, довољно критичан и самокритичан према њима, он их је без жаљења спалио. Упркос томе, оне су послужиле као својеврсна предспрема („пробе пера") у овладавању књижевном вештином. Истински почетак бављења песништвом поклапа се са периодом бављења у вишој крагујевачкој гимназији (1935—1939). Конески је, према сопственом сведочењу, у овој средини наишао на неподељене симпатије и општу подршку.

Двема песмама из најранијег периода стваралаштва изгубио се сваки траг. Прва је насловљена као *Лабуд*, а друга је имала рефрен „Оздола идат сејмени", преузет из македонске народне песме. Обе су написане на српскохрватском језику и обе представљају право „рођење песника", чим су се тако дуго задржале у песниковом сећању. У науци о књижевности је познат, мада је мало спомињан податак да је у периоду од 1938. до 1940. Конески објавио четири песме на српскохрватском језику и исто толико их оставио необјављене у старом нотесу.[4] Такође се ретко спомиње намера двају младих песника — Кола Чашула и Блажа Конеског да 1941. године издају заједничку збирку *Тополи крај рекаша*, за коју је Конески припремио двадесетак песама. Рукопис збирке је изгубљен током рата, али су песме Б. Конеског сачуване у већ споменутом нотесу, који садржи 19 песама из тог периода (4 на српскохрватском и 15 на македонском језику).[5]

У тексту су се писцу поткрале неколике ситне грешке. Није био члан *Уређивачког одбора* него *Књижевног одбора*; песма се не зове *Писмо мајци* него *Писмо једној мајци* и није написана 3. него 10. марта 1939. У истој публикацији пише и Јован Поповски — *Школовање Македонаца у Крагујевцу* (706—711).

[4] У нижој гимназији Конеског је подстицао проф. Велебит Рандић, а у крагујевачком интернату проф. Алекса Веселиновић и школски друг Милорад Најдановић, о коме Конески пише у прилогу: *Милорад Најдановић у моме сећању*, објављеном у *Корацима*, XXIII, 5—6, 1988, 293—295. Конески је добро познавао народну и уметничку српску књижевност. Рано је и радо читао песме Стевана Бешевића (1863—1942) и прозу Драгише Васића (1885—1945). Затим лексикон *Свезнање*, лист *Политику*, Живановићев *Венац* и др. У нижој гимназији уређивао је руком писани часопис *Domus*, у вишој је сарађивао у београдском енигматском часопису *Укрштеница* (једну укрштеницу посветио је Бранимиру Ћосићу). У интернату је написао шаљиву *Историју интернатске књижевности*, а за време студија написао је скеч посвећен Сими Милутиновићу Сарајлији (који говори епским народним десетерцима) и Јоакиму Вујићу (који говори славеносерпским језиком), који је изведен на једном од студентских излета у околини Београда.

[5] Видети наш рад *Најранији књижевни радови*, објављен у књизи *Говор пун дарова* (29—44). У њему је објављена песма *Во темна балканска ноќ* (написана у Прилепу 21. VI 1941). У раду *О односу оралне традиције и поетике социјалне књижевности у необјављеном циклусу песама Блажа Конеског (1939—1941)*,

Књижевно формирање Блажа Конеског одвија се у контексту македонске, српске и бугарске књижевности, јер и његово школовање тече у троуглу Прилеп—Београд—Софија. Своје духовне хоризонте ширио је Конески упознајући се изворно са делима руске, пољске, чешке и немачке књижевности, срећно спојивши своја књижевна са лингвистичким интересовањима.[6] Књижевни контекст Конески метафорично назива „литерарно окружение". Он истиче делотворност таквог окружења, стваралачку интеракцију између појединих националних књижевности, која резултира многим преводима са словенских и несловенских језика на матерњи.[7] Указујући на иницијацију која постоји између појединог контекста и индивидуалних способности, много доцније Конески тврди: „Ова си е дојдено кај мене не толку во врска со тој контекст (поратни македонски књижевни контекст — прим. Р. И.), колку како еден нормален мој развиток почнат порано", при чему мисли на међуратни период.

Када је реч о стилским формацијама у југословенским књижевностима између два рата, млади Конески се без двоумљења опредељује за поетику покрета социјалне књижевности, односно за покрет који је дефинисан као југословенска књижевна левица, што значи да се без тешкоћа одрекао одређеног броја модернизама. Овакав избор може се тумачити прикладношћу покрета за развој македонске међуратне књижевности. У њој значајно место заузимају песници и драмски писци социјалне провенијенције (Коста Рацин, Венко Марковски, Коле Неделковски). Конески је у свакодневном стваралачком контакту са писцима социјалне књижевности у различитим националним књижевностима, а таква инклинација бива настављена непосредно након рата у окриљу социјалистичког реализма.

објављеном у зборнику радова *XXI Научна дискусија* (Универзитет „Св. Кирил и Методиј", Скопје 1995, 215—232) по први пут смо објавили: ненасловљену песму *Коња кова Карађуле* (Прилеп, 22. IX 1941), *Песна за Ташето* (Крагујевац, 10. IV 1939), ненасловљену песму *Ој рамнино, рано на утро разсонета* (Београд, 26. X 1940) и *Срцу* (Крагујевац, јануара 1939). У есеју *Записи на возбуден збор* (*Културен живот*, XXXIII, 3, 1993, 4—8) објавили смо песму *Писмо на една мајка* (Крагујевац, 10. III 1939), у савременој транскрипцији.

[6] Као студент славистике Конески је овладао српскохрватским, бугарским, руским, пољским и немачким језиком. О томе сведоче дела појединих писаца које је не само читао у оригиналу него их је често и преводио (Пушкина, Достојевског, Толстоја, Чехова, Јесењина, Мицкијевича, Словацког, Гетеа, Шилера, Хајнеа и др.).

[7] Преводилачко умеће показао је Конески преводећи на македонски језик: Његошев *Горски вијенац* (1947), и *Избор* (1962); две Андрићеве књиге: *Нови раскази* (1951) и *Избор* (1963); Чолаковићеву књигу *Средби и сйомени* (1959); као и циклусе појединих српских песника (превод четири песме Десанке Максимовић уврштен је у њену књигу *Поезија*, 1958).

О томе писац експлицитно сведочи: „Инаку доминираше тогаш поетиката на социјалистичкиот реализам и ние се стремевме да ја популаризираме. Нашите судови доста зависеа од она што го изискуваше таа поетика.” Искрено убеђен у ваљаност таквог избора, ниједан припадник прве генерације поратних македонских књижевника нити оспорава таква опредељења нити се одриче својих песничких првина.[8]

Као припадника напредно оријентисане македонске, југословенске и балканске омладине, Конеског превасходно интересује социјална тематика и мотивика због актуелности коју она обезбеђује књижевном делу, као и због могућности стваралачких елаборација, употребе различитих стваралачких поседеа које покрет социјалне књижевности препоручује у другој фази развитка (1934—1941). При томе мислимо превасходно на интерференцију социјалне тематике са другим врстама (као што је интимистичка, на пример). На тај начин омогућена је истовремена актуелизација и проблематизација многих аспеката визије света (реалног и имагинарног). Социјална тензија обезбеђивала је, по мишљењу ретких теоретичара покрета (јер заједнички манифест није постојао), смисаоност и функционалност књижевног израза, делимичну кореспонденцију текстовних и вантекстовних садржина. О том креативном, поетолошком и идеографском опредељењу пише аутор непосредно након рата:

> Мислам дека во тие работи морало да се одразува она што можеме да го наречеме дух на времето. Друго е прашањето да ли ќе го определиме тоа со некаква етикета, како што е, на пример, социјалистичкиот реализам. Што се однесува до мене, сигурно, и за мене беше важна социјалната тема. Времето беше такво што по опитот на војната навистина таа тема се јавуваше како доминантна, независно од тоа дали, можеби, и се инсистирало на таа тема. Но, и самиот автор беше психолошки упатен на тоа да бара некои теми со поопшто значење. За мене лично, секако, бил важен и мојот претходен опит, бидејќи јас и неколку години пред тоа сум пишувал на македонски.

Добар познавалац поетског стваралаштва Б. Конеског, међутим, не би смео олако и без провере прихватити ове, у основи тачне констатације, јер се већ на основу првих објављених и необјављених песама може закључити да су оне и са-

---

[8] Истоветну судбину имају и рани књижевни радови Аце Шопова писани на српскохрватском језику, о којима зналачки пише Блаже Китанов у монографији *Ацо Шопов — Живот и дело* („Култура”, Скопје 1998). Видети прву главу — *Првите чекори во литературата* (25—46).

држински и формално много слојевитије него што то тврди поетика социјалне књижевности. У њима је дошло до интерференције разнородне тематике и мотивике, као и до примене разноврсних стваралачких поступака.[9] Стога се поуздано може закључити да песме писане на српскохрватском језику морају бити тумачене у различитом аналитичком кључу, у зависности од унапред постављеног циља или система циљева. Песме Б. Конеског су неуједначено рађене. Оне у неједнакој мери садрже елементе социјалне, интимистичке и медитативне лирике, што ће се током деценија које следе у знатно израженијој мери потврдити. О процесу интерференције постоји општа сагласност свих књижевних аналитичара који су се сериозно бавили овом поезијом.[10]

У нашем кључу тумачења почетних осам песама Б. Конеског на српскохрватском језику поделили бисмо у четири тематска круга: први чине песме програмске оријентације (*Сонет* и *Срцу*); други интимистичке (*Одломак из исповести, Писмо једној мајци* и *Љубавна песма*); трећи социјалне (*Ослобођење* и *Недеља*), а четврти дескриптивна песма *Опроштај с летом*, уз напомену да је песма *Писмо једној мајци* најпре написана на македонском, а да ју је песник тек потом надахнуто превео и објавио на српскохрватском језику, док је оригинална верзија за пишчева живота остала необјављена.

За разлику од почетних песама Косте Рацина, писаних на српскохрватском језику, песме Б. Конеског показују изванредно владање овим језиком, особито уколико се имају у виду синонимика и хомонимика, као и одабрани римаријум, који намеће сонетна форма (на пример у *Сонету*). Питање сонет-

---

[9] О поетици покрета социјалне књижевности исцрпно смо писали у књизи *Поетика Косте Рацина* („Братство-јединство", Нови Сад 1979), као и у низу каснијих огледа и студија, од којих издвајамо студију *Поетиката и поезијата на Коста Рацин, Никола Вапцаров и Коле Неделковски*, објављену у књизи *Македонски писци и дела* („Култура", Скопје 1984, 7—54) и оглед *Прогресивната мисла во македонската книжевност меѓу двете светски војни*, објављеном у књизи *Книжевни паралели* („Македонска книга", Скопје 1986, 287—302).

[10] На интересовање које у савременој науци о књижевности и науци о језику изазива књижевно, научно и преводилачко дело Конеског указује *Зборник во чест на Блаже Конески* (Филолошки факултет, Скопје 1984) у коме је своје прилоге објавило 52 научника из земље и иностранства, као и тематски бројеви појединих публикација посвећених овом аутору (*Прилози*, 1981, *Разгледи*, 1981, *Македонски језик*, 1981—1982, *Народно стваралаштво* 1982, и др.). На научном скупу „Придонесот на Блаже Конески за македонската култура", одржаном у Скопљу, 17—18. децембра 1998, учествовало је осамдесетак научника из различитих научних области.

Недавно је објављен занимљив теоријски оглед Елизабете Шелеве *Болката на писмото (Елегиската структура во поезијата на Блаже Конески)* у *Разгледима*, XLI, 7—8, 1998, 457—480.

не форме актуелизоваће песник тек након четрдесетак година. Том формом он проверава сопствени стваралачки потенцијал, као и потенцијал еуфоничног македонског језика.[11] Песме писане у сонетној форми показују тежњу ка садржинском и формалном савршенству. Таквим опредељењем тумачимо присуство дучићевско-ракићевске интонације, у ужем, и илићевско-шантићевске, у ширем смислу значења. При томе мислимо на формално савршенство у првом, и лирско осећање света, у другом примеру коришћења традиције. У питању је преузимање лирске атмосфере, деловање лирског флуида и коришћење оних елемената који сами по себи доприносе еуфонији израза (мислимо на ритам, односно на ритмичку и мелодијску интонацију).[12]

Колики значај придаје Конески сонетној форми посведочиће његово мишљење, преузето из књиге *Разговори со Конески*:

> Јас сонетот баш многу не го негувам. Ако се сеќавам добро, јас имам напишано токму четиринаесет сонети, колку што е потребно за еден сонетен венец. Случајно. Никогаш не сум пристапувал со намера таа форма да ја форсирам. Но, една форма, што има долга традиција, очевидно дека не случајно се одржала. И, може, и мене, во даден момент корисно да ми послужи. Во што е работата? Сонетот ни дава можност — во првиот дел за нешто кратко да раскажеме, да развиваме некаква фабула, а во вториот дел, преку, така да кажам, густа сентенца, сето тоа поетски да го осмислиме. Бидејќи се работи за форма традиционална, многу пати проверена, самата таа форма, веќе кај читателите има создадено свое корито на проникнување во нивниот душевен свет. Свој канал.

Након оваквог теоријског става песниковог, лакше је установити везу између почетних и завршних песама. Број програмских песама, започетих *Сонетом* и *Срцем*, у међувремену се енормно увећао, готово насупрот пишчевој вољи, како сâм каже, те је јасно што су у њима односи конкретне и латентне

---

[11] У збирци *Чешмите* (1984) објављено је 12 сонета: *Кочо Рацин, Чешмите, Пиперки, Јуруклукот, Излет, Мукос, Магла, Роденден, Сништа, Виновник, Че Гевара* и *Троја*; у *Небеској реци* (1991) један: *Градинарот*; а у последњој збирци *Црн овен* (1993) два сонета: *Прибезиште* и *Мртва природа*. Уколико додамо и младалачки *Сонет*, видимо да Конески има 16, а не 14 сонета, како сâм тврди.

[12] Лирски флуид својом природом измиче логичким дефиницијама. У читалачком доживљају он се може утврдити поређењем песама *Сонет* и *Срцу* са Дучићевим песмама: *Акорди* (1902), *Љубав* (1905), *Наша срца* (1910) и *Коб* (1933), као и Ракићевим песмама: *Суморни дани* (I) и *Мисао*. Најуспелије песме Б. Конеског из овог периода показују начин на који је дошло до хармонизације доминирајуће поетике тога времена и аутопоетике.

енергије поетског говора постали видно сложенији. Овом врстом песама писац показује апсолутно поверење у мисију књижевног стварања, у сврховитост, смисленост и трајност стваралачког чина. То ће експлицитно посведочити парадигматским огледом *Једно искуство* (1978)[13] и на тај начин показати да између почетне песме *Сонет* (објављене 1. маја 1938) и последње песме *Зимско утро* (написане 29. новембра 1993, неколико дана пред смрт) постоји примерено засвођен интенционални и лингвистички лук, којим је потврђена Дучићева поетска апофтегма — „Јер данашњи сан, то је сутрашња истина", стога што су сва почетна наслућивања Конеског бриљантно творачки потврђена временом у антологијским песмама, заступљеним у збиркама *Везиља* (1955), *Тамне воде* (1981), *Посланица* (1987), *Црква* (1988) и *Небеска река* (1991).

2

Од дана када је први пут објављена (1. маја 1938), колико је нама познато, песма Б. Конеског *Сонет* до данас није преобјављивана, мада је она вишестрано индикативна и примерена поетолошки заснованој анализи:

СОНЕТ

Каткад, у полусвести, тренутним бледим пламом,
Задрхти одјек тајни, узбурка осећања,
Ишчезне затим брзо звук растрганих сања —
Опет у мојој души све се огрне тамом.

Осећам као да је стих неке дивне песме,
Коју сам једном чуо у давно неко доба.
Одише ова песма мемљивим задахом гроба,
Њен ритам је ко жубор давно усахле чесме.

---

[13] Ради се о лирској минијатури *Зимско утро*:

Молчи зимското утро.
Се стуткало в соба како куче.
Уште не му се излегува надвор.
Студи.

Под мојот прозорец
и денеска цвркоти и си рипка
шалава сипка:
сип, сип, сип!
И тоа како порив за живот
во мене пак да буди!

Ил' можда клија у мени у неком тајном кутy
Та песма, мојом крви руменом где се храни.
И сви болови моји, сви дани исплакани

Кад сунце животним дахом задахне мирна поља
Кликнуће у тој песми заносно ко славуји
И дуго кроз дан цветни глас њихов ће да бруји.[14]

Испод песме, у левом углу пише: *Крагујевац — II м. р. г.* (Друга мушка реална гимназија), а у десном углу: *Благоје Коневић* и разред у коме је тада био (VII).

Упркос почетној невештини и приметном процесу литераризације, евидентно је „рађање песника" и „рађање песме" истовремено, јер се ради о преласку архитекста у генотекст. Песма се рађа кроз болове, што представља опште место; тј. она се премешта из сфере иреалног у сферу реалног. На тај начин је наслућено апостериорно посведочено опредељење Конеског: „Мене одавно интересује утицај културних сфера на стварање књижевног израза", јер у том процесу сазнавања суштина долази до преплитања субјективног и интерсубјективног. Сонет је намерно заогрнут велом тајанствености, који ствара поетски флуид и по правилу прати рађање уметнине. У секундарном слоју значења, отуда, препознаје се песникова скривена сугестија о супротстављености *процеса* и *стања* лирског и стваралачког субјекта. Ради се, наиме, о спајању две визије света: *песимистичке* (као *стања* лирског субјекта које симболизују *тама, гроб* и *бол*) и *оптимистичке* (као *процеса* који је намењен стваралачком субјекту и који симболизују *плâм, сања* и *песма*), управо тим редом. Наведена бинарна опозиција чини *Сонет* занимљивим и структурно сложеним, занимљивијим и сложенијим него многе друге песме посвећене поетици, аутопоетици и метапоетици, односно моделима помоћу којих се остварује поетска сугестивност и експресивност.

Судећи по сродности извесних структурних елемената и неким премисама интенционалног лука, о песмама *Сонет* и *Срцу* могло би се говорити као о *лирском диптихону*. Такав кључ тумачења у потпуној је сагласности са пишчевом експлицитном и иманентном поетиком из фаза зрелог стваралаштва

---

[14] *Млади Шумадинац. Популарни месечни часопис за омладину*, како стоји у наслову и поднаслову, покренут је 1934. године. Песма Б. Конеског објављена је у год. IV, серији II, бр. 1, 1. маја 1938, стр. 9. Часопис је излазио месечно (осим за време распуста). Уређује га Уређивачки одбор (од пет ученика) и Књижевни одбор (од седам ученика) међу којима је и Благоје Коневић, ученик VII ¾ разреда.

(треће и четврте). Сâм песник је критичарима препоручивао читање појединих парадигматских (антологијских) песама у паровима (*Тешкото*, 1946, и *Црква*, 1988, на пример). Уколико прихватимо такву сугестију, чини нам се оправданим и логичним да се у понуђеном аналитичком кључу читају и веће лирске или лирско-епске целине (поједине поеме, као што су *Средба со Жинзифов* и *Ракување*, особито уколико имамо у виду њихове лирске субјекте: браћу Миладинов, Димитрија и Константина, Рајка Жинзифова, Косту Рацина и Колета Неделковског), па и читаве збирке поезије повезане парадигматским и синтагматским осама (*Посланице*, 1987, и *Црква*, 1988, или *Небеска река*, 1991, и *Црв овен*, 1993). На такав кључ тумачења свим својим значењима и звучењима упућује рана песма *Срцу*, необјављена за пишчева живота:

СРЦУ

Ти, срце, ћути као мртво да си,
У болном грчу не пати од рана.
На твоје крило нек клону уздаси
Ко црно јато изморених врана.

Јер лудо је да у пијаном једу
Покланьащ благо из ризнице своје
Оној, што у души трпи тешку беду
И уздарје нема за дарове твоје.

И боли много када свету ватру
Страст којом гори у блиставом сјају
Леденом злобом и презиром сатру
Погледи који жар не појимају.

Ти, срце, мируј, штеди своја блага
И крв у теби нек не гори врућа.
Требаће твоја исполинска снага
За већа дела, светлија прегнућа.[15]

јануара, 1939
Крагујевац

---

[15] Песму *Срцу* први пут смо објавили постхумно, без критичког коментара (1995), у белешкама већ наведеног огледа (на стр. 232). Приликом превођења са македонског на српскохрватски језик Конески је нарочиту пажњу поклањао оним песмама које су имале специфичну рецепцију у овом ареалу. Примера ради, навешћемо његову антологијску песму *Домовина*, коју је сâм

Основна поетска идеја односи се на обликовање света помоћу *речи* као стваралачког принципа. Тај процес је саопштен митолошком сликом, у којој синтагма „света ватра" делује у познатом романтичарском или, тачније, неоромантичарском маниру, инкантацијом коју је у својим прилозима, песничким и критичким, препоручивао Ристо Ратковић. У суштини, она се односи на светлосну стваралачку енергију и процес стварања који су Грци називали *фотогонијом*. Њоме се једино може остварити позитивна утопија, јер поезија представља синоним за *белу магију*. Само се по себи разуме што та врста енергије, осимбољена глобалним симболом *ватра*, поседује „исполинску снагу" као вид испољавања индивидуалне енергије којом се постижу „светлија прегнућа". Тако је на још једном примеру потврђена песникова вера у снагу поетске речи, вера у откривање будућих светова уз помоћ творачких прегнућа, чиме поетска идеја прелази пут од наслућивања до остваривања (од сна до истине).

У школском часопису *Подмладак*, који је наставио часопис *Млади Шумадинац* крајем 1938. године, Конески је објавио прву изразито интимистички интонирану песму — *Одломак из исповести*, о чему непосредно сведочи већ и сама реторика наслова. Судећи по два реда цртица, наведених иза двеју строфа (оне свакако служе као композициони оквири), као и по почетној лексеми „Одломак", песма је очигледно незавршена, при чему је песник био свестан примене поступка „функционалне недовршености":

ОДЛОМАК ИЗ ИСПОВЕСТИ

Осетио сам давно смрад животиња кала
И зло на моје чело љиг̃ав је утиснуло жиг̃,
Већ многа понижења судбина ми је дала;
Ал' протест, крвави пламен који изг̃ара г̃руди,
Потискивао сам увек у тамни неки кут
И смејао се смехом што нове наде буди.
— — — — — — — — — — — — — — — —

Једном ће, знам, да побесни ко узбуркано море
Та потиснута мржња из пакла моје душе
И бол предака мојих, робова жељних зоре,

превео и објавио у *Летопису Матице српске* (451, 1, 1993, 43), у којој овај дистих има повлашћено место у песми:

Докле сам пронео своју љубав
дотле је моја домовина.

Процветаће у песме које прелреке руше
И из пркосних груди слободно што се оре.[16]
— — — — — — — — — — — — — — — —

Благоје Коневић
VIII р. I мушке гимназије

Друга строфа је грађена на истој врсти биполарне схеме, познате из песме *Сонет*, али је овом приликом осамнаестогодишњи гимназијалац покушао да субјективна искуства и сазнања представи као интерсубјективна.

Посматрана из књижевноисторијске перспективе, најзначајнија песма написана у овом периоду је индикативно насловљена — *Писмо на една мајка*, настала под непосредним утицајем песама сродне провенијенције Сергеја Јесењина. Написана на македонском језику (Крагујевац, 10. марта 1939), а убрзо потом успешно препевана на српскохрватски језик, као и многе друге песме Б. Конеског, остала је сачувана у две верзије, на два језика. Као прва песма написана на македонском језику, она заузима посебно место у значајном низу од преко 500 лирских и лирско-епских песама овог песника, као и песама у прози које је написао током протеклих пет и по деценија.[17] Управо су наведену песму сви македонски историчари, те-

---

[16] У поднаслову *Подмладка* пише — *Омладински часопис за културна питања*, год. I, бр. 1, Крагујевац, новембра 1938. године. Излази месечно. У овом броју прилоге су објавили још и Милорад Најдановић, Бор. Талевић (Борко Талевски), Боривоје Аврамовић и др. Само Конески има два прилога (песме *Одломак из исповести* и *Опроштај с летом*, обе објављене на стр. 11).

[17] Због књижевноисторијског значаја ове песме, као и због могућности провере песникових преводилачких моћи, ову песму наводимо први пут у оригиналној транскрипцији, с обзиром на то да је написана неколико година пре него што је званично кодификован македонски књижевни језик:

ПИСМО НА ЕДНА МАЈКА

... Овдека је пролет.
Секоје утро под мојето прозорче
две гугучки си се галат.
А мојте образи се процутени
со два болна трендафила.

Во мртвите вечери
ламбата кога догорува
и вретеното в рацете ти тифко пеј
не надевај се
да ќе изучам за доктор.
Мајко, градите ме болат...

... Кô да паѓа дожд
Калта ми влегува в чевли,

оретичари и критичари узимали као истински почетак бављења Б. Конеског књижевном уметношћу, што је неодрживо са књижевноисторијског становишта. При томе је евидентно да наведена песма још увек није анализирана у мери у којој заслужује, посебно са становишта генерирања књижевног текста и поетских идеја, процеса до којег је песнику и те како стало (видети његов оглед *Генерирање на една џесна*, 1988). Ова песма је вишестрано откривала и наговештавала будућа песничка остварења на македонском језику, која су потом континуирано следила.

Песма *Писмо једној мајци* објављена је на српскохрватском језику у часопису *Учишељска узданица* (1939), који издаје јагодинска Учитељска школа.[18] У највећој могућој мери она обилу-

---

мршаша ми џремрува од сшуд
и очише ми свешаш
ко две кандила.

Не надевај се
да ми иѓраш на свадбаша
и од радоси нов фусшан да заџалиш.
Мајко, ѓраднше ме болаш,
Градише мој се ѓроб.

... И мноѓу ми је жално
Оши ће џлачиш ко кукаџа
очише дури не ши џобела
и оши ће се сушиш од шаѓише
ко круша од ровја удрена.

Не надевај се да ће бидам доктор
и кућаша наша
на два каша да ће је џодиѓнам.
Мајко, ѓраднше мој се ѓроб.

Ти било џишано
џак да ѓо вршиш вреШеношо
и в клоџче да си ѓо вишкаш живошо
и џак ће садише шушун
ши и сесшрами
и никоѓаш џочинка ће немаше.

10-III-1939
Крагујевац

[18] На више места у својим сећањима песник ову публикацију назива *Бачком узданицом*. Исправан назив је *Учишељска узданица*. Његова песма је објављена у бр. 5—6, мај—јуни 1939, стр. 52—53. Учитељска школа у Јагодини објавила је репринт издање часописа (1988), а потом је Учитељски факултет у Јагодини издао јубиларну монографију *Учишељска узданица. Насшављачи и следбеници (1899—1998)*, 1998. На стр. 41—42 прештампана је песма *Писмо једној мајци*, са две недопустиве грешке: уместо *Блаѓоје Коневић* пише *Блаѓоје Ковачевић*, а уместо исправног стиха — *„моје су ѓруди ѓроб"* стоји бесмислени стих — *„моје су ѓруби дроб"*. Поређењем оригинала и превода могу се устано-

је биографским елементима и елегичношћу која упућује на баладичност македонске лирске поезије, коју је Конески радо и често користио као инспиративно врело. Уједно, у песми је видно наглашен лирски пантеизам и камерна стилизација, два поступка тако карактеристична за позног Конеског:

Благоје Коневић, VIII — Крагујевац

ПИСМО ЈЕДНОЈ МАЈЦИ

... Овде је пролеће.
Сваког јутра под мојим прозором
две се гугутке милују;
а моји су образи процветали
двема болесним ружама.

У мртве вечери
када лампа догорева
и вретено у твојим рукама тихо пева
не надај се
да ћу да изучим за доктора.
Мајко, груди ме боле...

... Када пада киша
блато ми улази у ципеле,
тело премире од студи
и очи ми светле
као два запаљена кандила.

Не надај се
да ћемо играти на свадби
и да ћеш од радости нову хаљину да спалиш.
Мајко, груди ме боле,
моје су груди гроб.

Много ми је жао
што ћеш да плачеш као кукавица
док ти зенице побеле
и што ћеш да се сушиш од туге
као крушка у коју је ударио гром.

Не надај се
да ћу да будем доктор
и нашу кућу
на два каша да ћу да подигнем.
Мајко, моје су груди гроб.

Било ти је писано
да опет вртиш вретено
и да живот моташ у клупче
и опет ћете да садите дуван —
ти и моја сестра —
и никада починка нећете имати.[19]

Песма је тако инвентивно препевана да готово ништа не губи од експресивности и сугестивности оригинала. Уједно, она показује како је млади Конески, према мери сопствених могућности, бринуо о сваком, ма и најмањем структурном еле-

---

вити незнатне језичке, стилске и правописне разлике (у првој, трећој, четвртој, петој и шестој строфи). Уместо 36 стихова у македонској верзији, песма у преводу садржи 37. Уводни стих шесте строфе песник је у преводу поделио на два стиха и тиме показао колики значај придаје не само вербалној него и графичкој енергији песме.

[19] Због низа општих места најмање је успела *Љубавна песма*:

Ноћас је месец сашкао паучину у соби
и као паук растргао мој сан.

Једне се црне очи урезале у свест
и маме осмех
буде чежњу у грудима.

Да ли си икад схватила, мала девојчице,
девојко са великим очима,
шта сам хтео од тебе?

У моме ђачком листу је писало:
исхрана слаба
а у грудима је исклијао катар.
Сагореће мој живот у трвењу
као ватрени метеор.

Да ли си икад схватила?
Ту где се у блесавом бунилу
лактовима ломе ребра,
где је све хладно и тврдо,
мало сам нежности жудио.

Сагореће живот у борби...
А ја сам хтео мало заборава
у лаком дрхтању зена
у руменилу усана.

Ноћас је месец распео моје мисли.
У искиданом дисању
сребрну песму ти певам ноћас,
изгубљена драгано.

Песма је недатирана, а налази се између двеју датираних песама: *Песна за Ташето* (Крагујевац, 10. IV 1939) и *Пролет* (потписана иницијалима Б. К., У пролеће 1940. г., Београд), те се са сигурношћу може закључити да је написана у периоду од 10. априла 1939. до пролећа 1940. године.

менту, као што су фонеме, правописни знаци или композициони оквири. На ту околност сâм писац скреће пажњу реципијенту у чланку о Милораду Најдановићу (1988):

> Када неко, као ми Македонци, каже *трева* уместо *трава*, онда је то ништавна разлика све док не дође до поезије. У песничком тексту, међутим, једна таква ситна варијација — објашњавао ми је Најдановић — може да буде и те како од значаја, с обзиром на експресивност сваког посебног гласа. Дуго сам после тога и у више наврата мислио шта се то моме пријатељу није допало. Док нисам најзад схватио да се песма не ствара тако што се пронађу згодне метафоре за илустрацију једне теме коју одобрава важећа поетика. Требало ми је времена док схватим да сам ја заправо запао у кризу потчињавајући се тој поетици и да ми не преостаје друго него да се вратим својој природи.

Писац је овим реминисценцијама указао на какве се све начине могу повезати детаљи из „биографије писца" и „биографије дела". У свакој врсти стваралачког чина Конески посебну пажњу придаје књижевном *валеру*, односно „*густој сентенци*" коју у овом периоду није могао да оствари. Ради се о релевантним подацима који у низу чине често метафоричка, симболичка и идеографска чворишта, попут мозаика. Сâм песник би тим поводом рекао да се ради о „богатом материјалу и са добро заснованим изводима". Посматрано се становишта психологије стварања, посебно важним указује се процес повезивања података са могућностима њиховог теоријског уопштавања, што и чини основицу односа поетика и ноетике. „За мене она остаје", пише тим поводом Б. Конески, „примером онога што Гете назива предметним мишљењем, подразумевајући под њима да уопштавања настају у непрекидном додиру са чињеницама и не прелазе у голе апстракције пред којима чињенице узмичу и бледе." Отуда добар познавалац овог књижевног опуса може успоставити читав низ паралелизама између реалија, иреалија и теоријских рефлексија саопштених a posteriori, али увек у непосредној зависности од претходно стечених искустава и сазнања.

Током универзитетског школовања у Београду (1939—1941) и Софији (1941—1944) Конески се креће у друштву изразитих представника младе генерације социјалних писаца, од којих неки тек започињу своју књижевну каријеру. У Београду се сусреће са Михаилом Лалићем, Бранком Ћопићем, Душаном Костићем, Радивојем Копарцем, а у Софији са Венком Марковским, Колетом Неделковским, Николом Вапцаровим и другим представницима Македонског књижевног кружока. Он помно прати сукобе на књижевној левици у међуратном периоду, ин-

тересује га књижевно дело Мирослава Крлеже, чита публикације *Данас* и *Печат*, борави у редакцијама *Младе културе*, *Младе литературе* и *Студента*, придружује се напредном студентском покрету. Сви наведени подаци говоре о томе да је Конески на почецима књижевног формирања био у непосредном контакту са животом и његовим еманацијама.

Симпатије према уметничким делима реалистичке и, посебно, социјалне провенијенције показаће Конески на својствен му начин недугим есејем *За македонската литература* (1956)[20] којим се укључио (један једини пут) у жестоку расправу о односу „реализма" (који је заступао часопис *Современост*) и „модернизма" (који је заступао часопис *Разгледи*), вођену током педесетих и почетком шездесетих година. За разлику од остраšћених опонената, који су користили у подједнакој мери књижевне и некњижевне поводе да би омаловажавали саговорнике, Конески се трудио да мирно и разложно саопшти неке од универзалних истина о законитостима књижевног развоја. Прва од тих универзалних истина односи се на потребу разноврсног ослобађања вербалне енергије, што практично значи омогућавање полифоније стваралачких интересовања, без наметања одређених поетика. Управо тим поводом он саопштава једно у свему прихватљиво мишљење: „Језик нас прима, открива нам дакле своја својства, то није мимогредан звук већ богата суштина која нас обухвата и испуњава својим брујањем."

Полифонију примарних песникових интересовања, пре него што су она теоријски експлицирана, практично је отеловорио Конески у трима раним песмама — *Ослобођењу* (1939), *Недељи* (недатираној) и у свему репрезентативној *Во темна балканска ноќ* (1941), коју смо, уз песникову сагласност и у савременој транскрипцији, први пут објавили у огледу *Најрани книжевни творби на Блаже Конески (Архивски истражувања)* 1983. године.[21] Прве две песме су написане на српскохрватском, а трећа на македонском језику, и у њој се осећа крлежијанска интонација. Све оне, као и многе друге из почетног периода, носе аутентичан печат поетике покрета социјалне књижевности. Нарочитом снагом такву оријентацију еманира пе-

---

[20] Прилог је најпре Конески објавио у листу *Политика* (1. маја 1956), потом на македонском исте године, да би га доцније уврстио у своја *Изабрана дела* на македонском (у четири књиге, „Култура", Скопје 1990, књ. 4, 243—252) и српскохрватском језику (Удружени југословенски издавачи, Сарајево—Београд—Загреб—Титоград, 1982, књ. 4, 163—166).

[21] Прилог је објављен у часопису *Културен живот*, XXVIII, 9—10, 1983, 32—36, а потом је прештампан у књигу *Говор џун дарова* (29—30). Упркос томе што је до сада три пута објављивана, песма *Во темна балканска ноќ* још увек није публикована у оригиналној транскрипцији (из 1941. године).

сма *Ослобођење*, која појединим структурним елементима асоцира на познату Рацинову песму *Балада о стопи*. Песме *Ослобођење* и *Недеља* објављујемо по први пут in extenso откако су написане:

ОСЛОБОЂЕЊЕ

Ми смо се родили оковани,
у глибу, завезаних очију.
Преко наших плећа газила су прљава стопала
и остављала срамне трагове.
Шкрипале су наше кости,
стењали мускули у грчу
и гушио нас смрад.

Осетили смо да постоји једно сунце
које сија добротом и радошћу,
из кога зрачи живот.
И тихо се будила жудња у грудима
Да се са вриском скрше окови
и широко да се отворе очи
и да се у силном дрхтању
испруже руке до сунца
и зенице задоје светлошћу.

Преко наших плећа газила су прљава стопала
и причала нам у једноликом шкрипању:
„Тако мора да буде!... Тако мора да буде!...”
Преко нас су прелазила стопала
и тискала нас све више у кал.

И било је часова клонућа:
Сумња се будила у души
као сова у сумрак,
а њене су злураде очи певале:
„Обмана је сунце истине,
Снага коју оно даје јесте
као снага коју даје алкохол.
Нашто спаљивати своју крв
у жудњи за оним чега нема.”

И у те часове клонућа
тражили смо лепоту у смраду
и многи су се од нас навикли
на блато које се лепило за језике

и улазило у уши.
И тихо су говорили под теретом стопала:
„Тако треба да буде!... Тако треба да буде!...”

Али чежња је расла у нашим срцима
као биљка крвљу храњена
и сазнали смо:
Ми смо као кајље у устајалој бари
испод жабокречине.
Ми хоћемо да се пружемо под сунчевим зрацима
и да постанемо горди облаци
који оплоћују земљу.

Ми у силном замаху кидамо везе
и нећемо да мислимо натуреним мислима,
нећемо да певамо како су нас учили.
О, нека нас газе сад стопала крвника,
бесомучно нека нам ломе кости као пруће!
Наши су мишићи већ у напону
ми смо окајали грехове ропства.

У новом, заносном ритму
буди се наша слобода
и ми страсно пружамо руке сунцу
које нас запаја снагом.[22]

8-III-39
Крагујевац

---

[22] Песма *Недеља* очигледно је незавршена, те се пре може сматрати припремном скицом за песму. У нотесу којим располажемо, међутим, нема никакве додатне белешке (на маргинама) о потреби прераде или доради песме:

Недељом само живи наш кржљави парк

Стазе се пробуде,
а песак под ногама бесно зацвили.
Посматрам људе:
Корак по корак шарена гомила мили,
озбиљно, ред по ред, пролазе поред мене
радници препланулих лица
и смешно нафарбане жене.
Жагор... А у очима пригушен неки сјај
срећу се погледи чежњиво и певају:
о, осетити у прашини за тренутак рај
и у штур живот унети мало узбуђења.

Недељом само кроз наш парк заори се смех...
Сутра

У овој песми млади Конески је у највећој могућој мери настојао да удовољи што већем броју премиса друге фазе овог покрета (1934—1941), те се у њој лако могу препознати извесни дотицаји, подстицаји и утицаји најзначајнијих југословенских писаца социјалне провенијенције. Једну од тих премиса представља истовремени песников напор да удовољи законима демократизације и естетизације уметности. Друга се односи на уношење лирске нарације, а трећа на прелажење са кратких на дуже лирске форме, чиме се остварују вишеструки циљеви.

Многе од наведених и још неке премисе садрже социјално интониране песме *Ослобођење* и *У тамној балканској ноћи*. Оне се, међутим, теже препознају у новом лирском жанру којим се Конески бави с лакоћом — у дескриптивној поезији, чији је репрезент песма *Опроштај с летом* (1938).[23] Она показује известан стваралачки наивизам, те се такође може убројати у „пробе пера". Посвећена је свакидашњој импресији из гимназијског живота, а рађена је без већих литерарних амбиција. На

Песма се налази између двеју песама написаних на македонском језику: *Писмо на една мајка* (10. III 1939) и *Песна за Ташето* (10. IV 1939). Обе су настале у Крагујевцу. Судећи по месту у нотесу (као четврта песма), *Недеља* је настала током марта или почетком априла 1939. године.

[23] Песма садржи 15 стихова подељених у 4 строфе:

ОПРОШТАЈ С ЛЕТОМ

Још једно лето међу књигама
нечујно је ишчезло.

О, како савладати дивљи бол
кад су се јутрос ласте
последњим цвркутом опраштале?...
И како не крикнути од туге,
како не осетити чежњу
за меком песмом птица,
за страсним мирисом жита?...

Још једно лето...
И осетити од њега само зајару
у тамној соби међ књигама
ради истине у књигама...

Још једно лето младости
Загушено у шуштању листова...

Благоје Коневић, VIII

Структурна анализа најпре би показала тематско-мотивску интерференцију жанрова, а потом и значај рефрена „Још једно лето..." Рефрен кореспондира са насловом, а употребљен је три пута, на почетку три строфе, указујући на значај поетике времена. Према томе, рефрен обавља улогу везивног ткива у песми, а његов значај подвлаче почеци строфа, те се он може такође тумачити као „повлашћено место".

то добрим делом упућује њена недовршеност и недостатак дубљег лирског контекста. С друге стране посматрано, она показује потребу за другачијим врстама стваралачке елаборације, тежњу ка једноставности лирске структуре (сâм Конески би рекао прозирности), функционалној недовршености и другачијој графичкој енергији. На то упућује честа употреба тачкица као композиционих оквира (пет пута у четири строфе), од којих је најфункционалнији последњи, пети композициони оквир, јер он најнепосредније кореспондира са основном парадигматском осом.

* * *

Осам објављених и необјављених песама Блажа Конеског, написаних на српскохрватском језику у периоду од 8. марта 1938. до пролећа 1940. године, веома су занимљиве, изазовне и примерене различитим аналитичким методама. При томе најпре мислимо на психологију и филозофију стварања, будући да се у њима крију етимони доцнијих стваралачких поступака, као и естетичких, креативних и поетолошких опредељења. Потом на процес генерирања књижевног текста и поетских идеја, који се без ових песама не може ваљано протумачити, а потом и на књижевноисторијску експертизу, којом се егзактно утврђују поједине етапе стваралачке метаморфозе, од којих је за нас у овом прилогу најзанимљивија *прва фаза* (1938— 1951).

Један од аналитичких изазова представља упоређивање теоријске и примењене равни проучавања, будући да је временом богаћено не само пишчево креативно него и теоријско искуство и сазнање. Ова законитост ће у потпуности бити проучена тек након објављивања критичког издања *Сабраних дела*, те једну од сврха обављене анализе у овом прилогу видимо у пружању невеликог, а значајног броја информација, неопходних за ту врсту издања. Почетних осам песама показују пропламсаје и „стваралачког духа" и „душе која пати", да се послужимо познатом елиотовском поделом, коју је и сâм Конески веома уважавао и која се може без тешкоћа убицирати у многим његовим најуспешнијим песмама. Највећи степен даровитости показао је млади песник у песмама *Сонет, Срцу* и *Ослобођење*, док преостале песме (*Одломак из исповести, Љубавна песма, Недеља* и *Опроштај с летом*) показују схватљиве почетне тешкоће и невештине. Изостављање ових песама из збирки које је касније објављивао показује недвосмислено пишчев строги вредносни критеријум, неговани критички дух не

само у области стварања него и у области промишљања о остваренom.[24]

Вишегодишње аналитичко искуство показује нам да је Конески богатио своја стваралачка и животна искуства током све четири фазе стваралачке метаморфозе (I — 1938—1951; II — 1952—1961; III — 1962—1984. и IV — 1985—1993), али да је доследно остајао при неким од глобалних поетских идеја за које се определио још у почетној фази стваралаштва (једна од њих се односи на актуелност књижевног дела и стваралачког процедеа). У романтичарском маниру он такве идеје назива „духом времена". Прва од њих се односи на *реч*. Она је, по пишчевом мишљењу, била и остала једини медијум комуницирања. У њој се не крије само депо вербалне енергије него и сама суштина бића света и бића поезије. Другу налазимо у пишчевој сагласности са Крлежиним мишљењем да је поезија „узвишена инструментација стварности", а трећу, и по нашем мишљењу средишњу, у томе што поезија представља облик моделовања света једнаковредан другим моделима (као што су наука, религија и сл.). У поезији, надаље, Конески види одбрамбени систем, јер она представља начин артикулисања и „осмишљавања хаоса који напада сва наша чула". Она нас штити од безличности и помаже нам, без посредника, у егзистенцијалној и духовној оријентацији. Подвлачећи њену важност у свим сферама бивствовања, овај умни и надарени песник, у виду поетске и филозофске апофтегме, саопштава свој програмски credo:

Писање је увек избор између многобројних могућности.[25]

---

[24] На то указује велики број српских историчара и критичара који су писали о Конеском. О томе опширно и систематично пише Љубиша Станковић у књизи *Мостови. Повоената српска литература историја и критика за македонската литература од XIX и XX век*, Друштво за наука и уметност, Битола 1985. Конеском су посвећене следеће странице: 64—70, 259—265, 318—338, 400—401 и 494—495.

Вредан пажње је још и необјављени рукопис Предрага Р. Драгића *О поезији Блажа Конеског*, који садржи 360 шапирографисаних страница и који се налази у Архиви Македонске академије наука и уметности у Скопљу, као и књига Милорада Р. Блечића *Блаже Конески. Портрет песника* („Ново дело", Београд 1986).

[25] Обиље драгоцених података и информација добили смо захваљујући несебичној помоћи библиотекара: мр Мирјане Брковић (Библиотека Матице српске у Новом Саду), Љиљане Ристевске (Библиотека Македонске академије наука и уметности у Скопљу), мр Миле Стефановић (Народна библиотека „Вук Караџић" у Крагујевцу) и Драгославе Јевремовић (Библиотека Филозофског факултета у Новом Саду). Свима њима аутор изражава најдубљу захвалност на свесрдно пруженој помоћи.

ТИЈАНА СЛАВИЋ

ДУХОВНО „ОТКРОВЕЊЕ” РАСТКА ПЕТРОВИЋА

Поводом 50-годишњице песникове смрти

Светлост која сија изнад овог Неба, изнад свега, у највишим световима над којима нема виших, уистину је она иста светлост која сија у унутрашњости човека.

Упанишаде

Централно место у поезији Растка Петровића заузима бунтовничка и превратничка књига *Откровења* (1922). Заједно са *Лириком Итаке* Милоша Црњанског (1919), она је уједно и најзначајнија песничка књига српске авангарде, нарочито њеног првог, експресионистичког таласа. О *Откровењу* су писали савременици Расткови, о њој се и данас, мада ретко, говори и пише, али чини се да о овој књизи још увек није ни издалека све речено. Као и нека друга Расткова дела, пре свега *Бурлеска*, ове нам песме некако измичу, опиру се тумачењима, па самим тим и адекватном вредновању. Добре студије о роману *Дан шести*, о путопису *Људи говоре*, па и о *Откровењу* додуше постоје, али још увек нема, ни након пола века од песникове смрти, једне целовите студије о свеукупном делу Растка Петровића. Његовом се делу углавном прилази парцијално, можда стога што су и та дела различитог уметничног домета, можда зато што су многа Расткова дела остала фрагментарна и недовршена. Станислав Винавер је то вероватно најбоље осетио: „Не довршити што није за довршавање, не попунити што није за попуну, а дати само неки овлашни, лабави а битни лелуј градива и продор осећајности. Мислим да је читаво Раст-

ково завештање, ето, те врсте: фрагмент, фреска, лелуј и одсјај, кроз лелује и одсјаје бића."[1]

Једно од таквих недовршених и фрагментарних дела, па онда и двоструко запостављених — како од писца, тако и од књижевне критике јесте и поема *Вук*. Сам Растко истиче да је на поеми радио, с прекидима, од 1923. до 1928. године, када је ово дело коначно напустио. Један од најбољих познавалаца Расткове поезије, Зоран Мишић, истиче да ова поема није ни могла да буде завршена јер песник за то више није имао снаге: „Дани сензуалности и великих дрхтања били су прошли, а са њима је усахла и ова поезија, која је сву своју снагу црпла са афективних врела."[2] Морамо ипак приметити да ни роман *Дан шести* није довршен, да су му чак наслов дали песникови пријатељи, Марко Ристић и Милан Дединац, али да то никако не утиче на његову вредност. Исто је и са овом поемом — фрагментарна, недовршена, напуштена — она у себи крије вероватно најлепшу Расткову песму: сонет *Дигнем тад очи небесима*. Та песма, загонетна, некад нејасна до неразумљивости, несазнатљива до краја јер пева о самој суштини бића, о оном неизрецивом, представља и кључ и круну Растковог песничког опуса. У тој песми Растко ће, вођен мистичним доживљајем светлости, успети да трансцендира постојећу стварност и допре до подручја чистог духа. Након свих екстаза, телесних и чулних, афективних *откровења*, мистични доживљај светлости, еманације божанског, и сједињење с њим, представља ново, врхунско откровење у његовој поезији, његову епифанију.

Навешћемо песму у целини:

Дигнем тад очи небесима, нада мном се плавило раја.
Погледам доле, и бескрајних светлих извирања је јава,
И кружи маглени дальни дах, седефом, док млеко се рађа
На очима руке провидне, чежњама ми заноси глава.

Говорим, а глас мој, са небом, ко шапатом се болним срађа
Нити икада могах изрећи — колико ме тад то спасава
Заћутим, јер ван провидности постоји ли икоја грађа,
Спрам које живот овај цели изгледаће као да спава.

Овде ни једна зграбљена страст не прими се кореном среће,
Нит удовољство да дође с њом, но мешање је с тугом веће,
И од ужаса ево самог да у смрти је глупост краја.

---

[1] *Критички радови Станислава Винавера*, „Растко Петровић, лелујав лик са фреске", Српска књижевна критика, књ. 15, Нови Сад—Београд 1975, 395.

[2] Зоран Мишић, *Предговор*; у: Растко Петровић, *Поезија*, Београд 1964, 9—19.

Али ми за нову ону боју отвараће се очи друге,
И онда сваку страсну жудњу одвеће нове груде
Са мојом зрачном сузом у саму ту средину раја.[3]

Два сонета *Сунчаних лествица* замишљена су као део веће поетске целине поеме *Вук*, у којој имају тачно одређено место: смештени су између *Сонета смрти* и *Часа обнове*. У *Сабраним делима Растка Петровића*, приређивач Јован Христић с правом настоји да задржи исти редослед који песме имају у рукописној збирци. Поједини приређивачи дела Растка Петровића не само да су мењали редослед песама већ су и растављали ове сонете, па је тако први сонет задржао наслов *Сунчане лествице*, а као наслов другог сонета узиман је први стих („Дигнем тад очи небесима").[4] Истргнут из контекста *Вука*, па и *Сунчаних лествица*, овај сонет ипак не губи на својој лепоти, али без увида у ширу структуру чији је саставни део, ма како она била недовршена и фрагментарна, озбиљна интерпретација није могућа. Уосталом, разумевање појединих мотивских слика и симбола у *Вуку* не сужава значење ове песме, већ је, напротив, чини савршенијом и уметнички убедљивијом.

У средишту поеме *Вук* је својеврсна космичко-егзистенцијалистичка драма чији су главни протагонисти Вук и Сунце. Како истиче сам Растко Петровић, „вук је човек у борби са божанством, то је звер која се скрива од сунца, које га ништи и које се он труди да савлада".[5] Та метафоричка замена (вук—човек; сунце—божанство) није нимало случајна и произвољна, напротив — изузетно је сложена и промишљена: потрага за *примитивним* у смислу оног праисконског што лежи у самој основи индивидуално и колективно несвесног, превазилажење просторно-временских, реалистичких образаца и повратак митском и архетипском којима се једино може изразити сама суштина света и онтолошког положаја човека у њему, затим пренаглашеност израза, визија и драматичност — све су то

---

[3] Песму наводимо према: *Сабрана дела Растка Петровића*, II, приредио Јован Христић, „Нолит", Београд 1974, 241—242. Напоминьемо да је песма с извесним изменама објављена у избору поезије Растка Петровића (*Поезија*, приредио Зоран Мишић, „Српски и хрватски писци", Београд 1964), што преузима и Миодраг Павловић у својој антологији. То су: у 2. стиху — „*у* бескрајних светлих извирања је јава" и у 11. стиху: глупост краја — *глувост* краја. Разлике могу бити последица различитог тумачења рукописа или грешака у њему; у другом стиху предлог *у* испред генитива захтевао би квантификатив (нпр. у *низу* бескрајних светлих извирања итд.). Разлика у 11. стиху далеко је озбиљнија (глувост или глупост краја).

[4] У *Поезији* Р. Петровића коју је приредио Зоран Мишић; у *Антологији српског песништва* Миодрага Павловића.

[5] В. *Сабрана дела Растка Петровића*, 2, Напомене, 371.

основни постулати експресионистичке поетике у чијем је контексту настало и Растково песничко дело. Увођењем мотива вука и изједначавањем вука и човека, Растко Петровић постиже двоструки „ефекат": с једне стране, архетипски мотив вука отвара читав спектар могућих значења у правцу колективно несвесног, док с друге стране ово изједначавање означава анимализацију човека, чиме се опет намећу нова значења, овога пута у правцу индивидуално (не)свесног. Тако у поеми *Вук* откривамо два кључна поступка модернистичке поетике: поступак деперсонализације и анимализације и увођење митских и архетипских представа у поезију. У *Сеобама* Милоша Црњанског поступком анимализације грађен је колективни лик Славонско-подунавског пука (ратници изгледају „као хајка гладних паса", они „урлају", „завијају", „ричу" и „ржу", „пук је само завијао и цвилео целу ноћ, под градом, као пребијено псето" итд.), а сам Исаковић носи име дивљачи (Вук) и изгледа „као медвед". Деперсонализација и анимализација поступци су које срећемо и у делу највећег српског савременог песника, Васка Попе. С друге стране, архетипска представа вука подразумева извесну амбивалентност која је донекле иманентна и човековој природи. Вук је симбол *светла*, јер види ноћу (у нордијским земљама и Аполон *Ликијски* код Грка), он је предводник ратничке дружине, а одатле се везује за бога рата и родоначелника племена код свих ратничких народа (оснивача Рима отхранила је вучица, све евроазијске земље познају култ вука, Змај Огњени Вук код нас итд.). Вук је један од облика у којима се појављује Зевс. Но, архетип вука познаје и другу, *сатанску*, страну: вук се везује за Доњи свет и хтонска божанства (нарочито у Индији), а његова се незаситост доводи у везу са грехом, страшћу и пожудом (код Дантеа је *апокалиптична* животиња).[6] Митолошке представе о хромом вуку откривамо у древном српском фолклору. Приписивање обележја хромости вуку је врло важно јер сугерише изузетан значај који је култ вука морао имати у српском народу. Хромост је белег који носе они који су се приближили моћи и слави врховног божанства (Јаков и Хефест носе на телу овај знак подређености божанству којим су платили сазнање украдено небу). Није нимало случајно што ће се извесни атрибути хромог вука христијанизовани појавити баш у предањима о светом Сави: „Свети Сава свуда слови као вучји светац. По народном веровању у Гружи: Свети Сава је водио псе. Кад је Свети Сава постао светац, онда његови пси постану вуци. Зато се Савица пости због зверова. Каже се да су вуци хртови Светог Саве... По општем

---

[6] *Речник симбола*, „Народно дело", Београд 1994, 101.

верованьу, на свој дан Свети Сава одређује вуцима шта ће који од њих и где током године ловити и јести."[7] Као што видимо, замена човек—вук изузетно је сложена: њоме се сугерише судбина човека — појединца, који је „звер с чељустима разјапљеним ка бесконачности", али и судбина човека као припадника шире националне и културне заједнице, судбина колектива-национа. Ова замена подразумева и то да су у човеку обједињени индивидуално и колективно несвесно, те да оба заједно битно одређују његову судбину на земљи.

Као што је поступком анимализације деградиран човек, на исти начин морало се деградирати и божанство. Наспрам човека стајао би Бог, али наспрам вука — стајаће сунце као врховно божанство. И овде је постигнут двострук ефекат: с једне стране, деградација божанског изражава побуну против установљеног поретка вредности, антитрадиционалност и ревалоризацију старе, примитивне (првобитне), односно паганске митологије и религиозности, што је сасвим у духу експресионистичке поетике, а с друге стране, ова је деградација само начелна, јер с обзиром на све оно што сунце и светлост симболички означавају, јасно је да, и поред другог имена, Растково „Сунце" има све атрибуте управо старозаветног Бога — Оца.

Сунце архетипски представља врхунску васељенску моћ, средиште бића и знања; конотира моћ свести, реда и разума насупрот хтонским божанствима — тами, хаосу, нагонској природи човека. Светлост је основна еманација божанског. Сунце је симбол спознаје, оно је „интелигенција света". У потрази за метафизичком спознајом Бића и Универзума, Растко се сунцу и обраћа:

Сунце, једино теби што сам жудео бити раван,
знати једну једину ствар и њоме знати све:
И за вратима скривен чеках рођај ти вечно славан,
И једино рад твог имена жртвовах оне Сне.

Немогућност остварења овог јединог захтева за свесним битисањем, али и немогућност битисања потпуно лишеног свесности о њему самом (анимализација), неутажива а ипак неутажена потреба за аутентичном спознајом и доживљајем, коначно патња која се показује иманентном свету и човеку — све то нужно води у негацију *светог* и *светлог*, и у побуну, у „егзалтацију нагонске природе човека" (З. Мишић). Вук бежи од сунца, наговештава и његову пропаст, проклиње га: *Сунце,*

---

[7] Миле Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, „Вук Караџић", Београд 1990, 201.

Сунце, ти ћеш умрети такође. Распашћеш се. Ништа то не може спречити. Присуствујем твоме труљењу. Али ја те волим, пријатељу, једини који те воли, који те жали, који је без руку, пљујући крв, изашао да те види. Који те проклиње.

И управо у том тренутку, када очајање и антагонизам досежу кулминацију и када се чини да из тог метафизичког ћорсокака изазваног амбивалентним осећањем припадности (оданости) и везаности (спутаности) више нема излаза, указују се „лествице сунчане", као путоказ. Након дугих редова „изломљених и растегнутих" стихова — два беспрекорна сонета; након повика, погрда и очајничког крика једног од оних „побуњених анђела" — смирење и радост спознаје. Јер сунчане лествице и нису друго до пут ка спознаји, помирењу и егзалтацији, оне коначно обезбеђују опрост од душевних и телесних грчења и духовни мир.

Лествице су митски, религијски и поетски симбол (ступњевитог) стремљења ка врху. Као архетипски образац, оне спајају три света: богова, људи и умрлих. Почетак лествица или њихових еквивалената: златне нити (aurea catena), ужета, конопца, осе света (axis mundi), чак и архетипа ткања[8] налази се на земљи, одакле пут може водити горе, на Небо, или доле, у подземни свет. У критичним ситуацијама, када постоји претња распада космички организованог реда у хаос, функција лествица је да се обезбеди комуникација међу световима (такве су Јаковљеве лестве којима силазе и успињу се анђели, *Постање* 28, 12—13). Из мистичних концепција лествица произлази и њихов духовни образац: оне су средство сублимације духа, стремљења ка врхунцу и спознаји, савршенства, раја, знања, светости, речју — царства Небеског. У хришћанској традицији, лествице су и један од симбола распећа и крста.[9] И у манифестном и алузивном слоју поеме увођење мотива сунчаних лествица је од кључне важности: у фабулативном току оне означавају расплет, коначно разрешење драме, у алузивном, лествице означавају мирење крајности, тренутак епифаније, просветљења у дословном и пренесеном значењу.

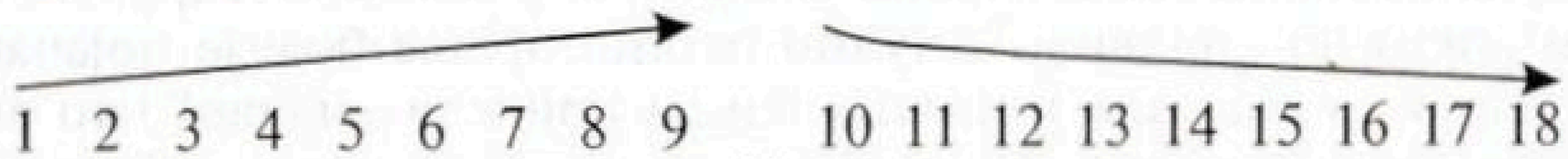
Ако бисмо други сонет *Сунчаних лествица* читали изоловано, ван контекста *Вука*, већ први стих („дигнем тад очи небесима, нада мном се плавило раља") унео би извесну недоумицу у разумевање песме. Наиме, истакнуто место у првом стиху има временска одредница *тад* која подразумева одреће-

---

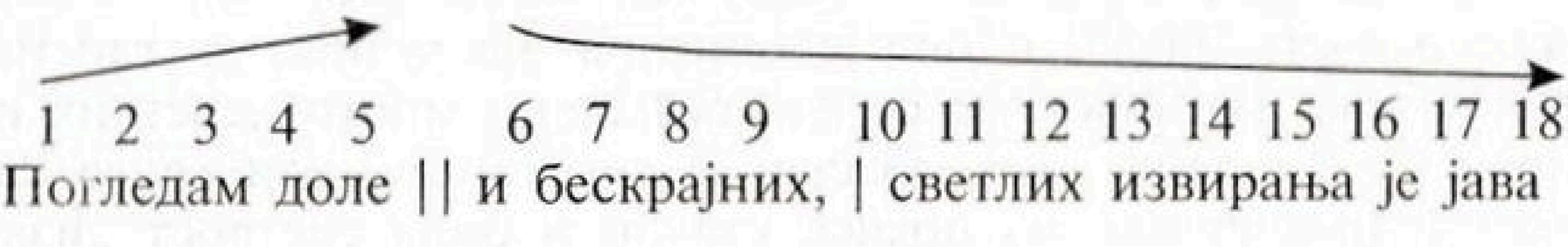
8 Уп. Мирча Елијаде, *Конци и лутке; Мефистофелес и Андрогин*, „Алеф", Градац 1996.

9 *Митови народа света*, II, Москва 1994, 50—51.

но стање или збивање које је претходило датој ситуацији и које је условљава. Оно што значење ове одреднице појачава је прво лице једнине презента глагола *дићи* у свршеном виду („дигнем") којим се, између осталог, сугерише потенцијално понављање ове радње — када се за то стекну одређени услови („тад"). Погледом се обухвата читав простор — оно горе (небеса) и оно „доле" („погледам доле — и бескрајних светлих извирања је јава"). Следствено томе, интонација у првом полустиху расте до именице „небеса", а затим нагло пада и као да се расипа:



Да паузу у стиху одређује синтаксичко-семантичко, а не метричко начело, евидентније је у другом стиху. Цезура није тамо где бисмо је очекивали (након 9. слога), већ је померена на 5. слог, иза речи „доле", па други полустих има чак 13 слогова.



Иако је по свему правилан сонет (два катрена, два терцета, рима: абаб-абаб-ццд-еед), ипак нема много заједничког са сонетима Дучићевим и Ракићевим. Након искуства авангарде, а ту пре свега мислимо на увођење слободног стиха и, барем начелно, одбацивање традиционалних песничких облика, то више и није могао бити исти сонет. Но, „парадоксална последица: да традиционални песнички облици, када се у новим приликама употребљавају, могу да понесу већи (потенцијални) семантички набој"[10] — показује се изузетно тачном. Стих од 18 слогова својом дужином се приближава ритму прозне реченице и делује као слободан стих. Монотоност и наративност би свакако биле одлика ритма да није честих синтаксичко-интонационих пауза и слободног померања конструктивних граница у стиху. Као што ћемо видети, форма сонета, као најпознатија и најсавршенија лирска форма, показаће се најприкладнијом да изрази и одрази стање мистичног заноса и духовне спознаје Бића.

---

[10] Новица Петковић, *Како читамо песме. Огледи из српске поетике*, Београд 1990, 159.

Динамичну чулну (визуелну и аудитивну) перцепцију простора обележава одсуство ма какве фигуралности и предметности, а доминантно присуство апстрактних, симболичних мотива. Једино што у том митском, архетипском простору постоји је сама светлост: она споља обасјава простор, али и „извире" из самог простора, иманентна је простору. Поглед лирског субјекта се подиже обухватајући најпре горњу раван — небеса: поглед уперен у небо је архаични гест којим се тражи одређени одговор. Именица „небеса", као архаични облик именице „небо", има стилогену функцију и сугерише присуство божанског, за којим поглед и трага. Међутим, у том простору, не налази друго до „плавило": чулно перципирање боје је појачано, „плавило" је настало поименичењем придева „плаво", по аналогији са именицама „белило", „црвенило", „црнило" итд., и није у честој употреби. У питању је преварено очекивање: уместо именице „плавет(нило)" која би била сасвим у складу са именицом „небеса", наилазимо (само) на плавило. Интензитет опажања боје наравно зависи од интензитета светлости. Овде је управо наглашено визуелно опажање, а не симболичко значење које плава боја може имати. Поглед се потом спушта — вертикално доле је на митској оси света Свет људи, овоземаљски свет, „јава": и она је описана искључиво светлосним атрибутима, манифестује се као бескрајно много „светлих извирања". Видљиви свет обасјан је светлошћу, али му је светлост и иманентна; из појава, ствари и бића светлост „извире", у њима се садржи, она долази споља али је и аутохтона. Сама песничка слика врло је прецизна: у рану зору (а „сунчане лествице" између осталог означавају зору и сутон, то су оне лествице „по којима се сва сунца дижу и спуштају"), управо је овакво опажање светлости која прожима све ствари и бића стварајући при том ону необичну, *седефасту*, измаглицу, реално могуће. Растков поетски свет је изразито чулан, све што постоји долази од чула, опажања, од телесног. Од спољног света, перцепција се усмерава на свет непосредно око самог лирског субјекта, усредсређујући се на уочавање самог његовог даха који се, долазећи из унутрашњости бића, у извесном смислу, осамостаљује и стапа са спољним светом:

И кружи маглени, даљни дах, седефом, док млеко се рађа.

Аналогна овој визуелној перцепцији је и аудитивна из следеће строфе: глас, као и дах, суштаствено својство човека са специфичном архетипском вредношћу, стапа се, *сраћа*, са небом, па од говора настаје „болни шапат". Дах и ваздух, па и дух, душа, дисање, појмови су етимолошки и семантички повезани: речи

које означавају дисање, основну животну функцију, сродне су и 'духу' (уп. лат. spiritus у значењу дах и дух; по стварању, Бог човеку удахњује душу, чиме је уједно његово стварање и завршено, изрази *испустити душу, последњи дах*, па и *надахнути, надахнуће*, па и сама реч „ваздух" настала је од морфема „вас-" и „дух"). Кружење и стапање саме суштине унутрашњег човековог бића, његовог даха (Растко намерно не прави алузију на душу, а то је свесно давање приоритета телесном над душевним/духовним), са самом суштином Универзума (а то исто тако намерно није Бог, већ етер, ваздух), архетипска је и симболична представа успостављања мистичне везе, доживљаја тоталитета, јединства Човека и Космоса, које је увек праћено снажним осећањем хармоније и блаженства. У *Вуку* читамо:

То подесих случајно дах свој са дахом којим дише свод.

Тај тренутак блаженства не само што је редак, он је и *случајан*, што значи да човек не може слободно и по својој вољи да постигне и одржи ово интензивно, али изузетно краткотрајно и ретко осећање. Оно не може бити извесност, већ само случајност, неочекивана и несигурна. Из таквог једног „стапања", у овом сонету, који је и сам песнички израз тог мистичног заноса, покушај његове поетизације, настаје „млеко". Да је млеко управо синоним за осећање блаженства, налазимо потврду опет у *Вуку*:

Али залуд ме је блажило блажено њено млеко.

Млеко је извор живота, оно нас враћа мајци, блаженству и невиности раног детињства, оно је средство које омогућава митски повратак и истовремено конотира ново рађање. Тај митски сан о повратку, међутим, није више „блажени интраутерински сан", који је по свом значењу негација целокупног живота као таквог, то је сан о повратку у живот и свет невиности, чедности, детињства, а то је нешто друго, и нешто ново. Исти овај сан сања и Душан Васиљев, бело и млеко у песми *Човек пева после рата* симболизују чедност и чистоту, све оно што је рат, црвено и крв, заувек одузео и онемогућио. У *Сунчаним лествицама*, напротив, млеко се рађа, настаје, у садашњости, повратка нема, али је повратак могућ у ма ком тренутку садашњег живота. Излаз постоји. Али тај излаз није тамо где је у *Откровењу* тражен:

Овде ниједна зграбљена страст не прими се кореном среће,
Нит удовољство да дође с њом, но мешање је с тугом веће,
И од ужаса, ево, самог да у смрти је глупост краја.

Телесно у најширем значењу као пропадљиво, трошно и смртно, не може да обезбеди трајно задовољство и срећу, напротив, пред извесношћу смрти свака страст, свако хтење, постаје бескорисно и узалудно, смрт обесмишљава све што носи атрибут телесног, чини га коначним и релативним. Ово земаљско, телесно постојање обзнањује се, опет, и код негдашњег великог његовог поклоника, као она стара „долина суза", или она новија, Дисова, „тамница". Но, чини се да и Растко, као и Дис, овом песмом поче да живи „као стара тајна". Природа „откровења", мистичног осећања свејединства, у основи је идентична у Дисовој *Тамници* и Растковим *Сунчаним лествицама*. Но, прошавши искуство авангарде и експресионизма, Растко даје том, у основи истом осећању, истом „откровењу", јер оно уистину и јесте откровење, више од емоције, оно је спознаја и осећај, специфичан израз. Већ „начета", реченица ће постати изломљена, експресивна више него лепа, ритам је саображен дамарима унутрашњег бића а не схеми, портрет и пејзаж постали су митска и архетипска представа. На месту *трава* и *ноћи* и *вода*, наћи ће се космички архетип — сунце и светлост. Но, мимо свих промена, она суштина ипак увек остаје недирнута и иста.

Интересантно је, можда, уочити још једну аналогију која се намеће овим поређењем Диса, као великог претходника и Растка Петровића, као изразитог представника експресионизма у нашој поезији. Наиме, већ је Дис певао о „боји пролазности ствари", о томе да када нестану звезде „остављају боје". Те су боје, како је показао Миодраг Павловић, „синоним пролазности", „атрибут пролазности света иако представљају траг бивших звезда". У Растковом сонету, боја нема: осим небеског „плавила", перципира се чиста светлост, која се трансформише у седефасту, па потом млечну белину. Напротив, у тематском средишту песме, као основни мотив, вариран у три строфе (изузетак је, наравно, 3. строфа) управо је одсуство привида (па и свих хроматских боја) и спознаја саме суштине бића, а атрибут те спознаје, њена метафора је *провидност*. Провидност омогућава да се и поред постојања нечега што онемогућава директан увид, директан додир са оним што се посматра, то ипак препозна, сагледа. Руке на очима спречавају гледање, зато што у нешто неће или не може да се гледа, оне су симболички гест. Но те су руке провидне — и можда управо оног часа, када се оне подигну на очи да се не би видело, зато што неће више да се види, можда управо тада и постану „провидне", омогућујући тако једну епифанију која једино након патње и може да се догоди. Осим те спознаје, „откровења", или провидности како је Растко, трудећи се упорно да остане у до-

мену чулног опажања, назива, ништа не може да донесе мир, смирење, невиност и опуштеност, радост уснулог детета, ништа осим провидности не може учинити да свет изгледа (и буде) миран као да спава, да тако парафразирамо помало замршене стихове:

Заћутим, јер ван провидности, постоји ли икоја грађа
Спрам које живот овај цели изгледаће као да спава.

Тек спознавши да је живот тамница, да у њему, већ и због извесности смрти којој не знамо смисао, све постаје бесмислено, могуће је да се „за нову ону боју отворе очи друге". Али та боја не постоји као дата, она настаје синтезом, особеним сједињењем унутрашњег и спољашњег, индивидуалног и универзалног: суза већ сама по себи има својство провидности, али је ипак атрибутом „зрачна" (прозрачна, али и која сија, зрачи) то својство интензивирано, и тако активирано, а „нове пруге" нису ништа друго до сунчани зраци (пруге), такође провидни, то су саме сунчане лествице. Почетак лествица је био на земљи, а крај на небу, оне су спајале два света — свет људи и свет богова. Почетак тих лествица је сада у самом човековом бићу, то је његов дах (провидан), његов глас, његова суза. Мистични доживљај стапања те унутарње прозрачности, унутарње светлости (луча микрокозма!) са свеприсутном, космичком (божанском, ипак) светлошћу (луча макрокозма) једино је способан да обезбеди срећу, одлазак у рај, у само његово средиште:

Јер за нову ону боју отвараће ми се очи друге,
И онда сваку страсну жудњу одвеће нове пруге
Са мојом зрачном сузом у саму ту средину раја.

Та је боја двоструко одређена као „нова" и као „она". Одређена заменица (*она*) означава да је та боја већ виђена, већ наслућена, она је и „нова", јер дотле није могла бити уочена, није се могла осетити, јер је срећа тражена тамо где се није могла наћи: у пиру телесног. Ослобођена тела, ослобођена смрти, индивидуална егзистенција сада постаје део опште егзистенције Универзума. Тиме је људска судбина осмишљена, она задобија нову вредност. Тада се тек „свака страсна жудња" остварује и достиже се аутентична срећа, укорењена, утемељена у самом средишту, самој суштини раја. Но човек је везан телесним, одређен смрћу, па бисмо самим тим овај идеалитет морали одредити као празан, да није наглашена у песми управо могућност његовог остварења, макар и тренутног, у самом животу. У томе је лепота ове песме.

Древна предања песника описују као пророка, песник је онај што стоји између два раздвојена света, између човека и Бога, спајајући их. Песништво је међупростор који повезује два одељена простора. А то су и лествице. Растко Петровић је у овом сонету успео да поетизује сам чин стварања, само мистично осећање које надахњује песника. Други сонет *Сунчаних лествица* је један од врхунаца Растковог песничког опуса. Али је и кључ: у њему се, као у жижи, прелама читаво Растково песничко дело.

ЗАОБИЛАЗНЕ СТРАТЕГИЈЕ

Миодраг Вуковић, *Млака вода*, „Октоих", Подгорица 1998

Миодраг Вуковић пише прозу годинама (које су полако постале деценије) и за то време написао је већ неколико књига. До сада, укупно четири: *Круг, соба* (1978), *Позна љубав Ане Франк* (1991), *24*, (1993), *Млака вода* (1998). Примењена на неког другог писца мало-пређашња тврдња би можда звучала благо иронично, али је она у Вуковићевом случају беспоговорно тачна. А тачна је зато што Вуковић пише једино и само из позиције коначне неодлучности — да ли уопште вреди писати. Па кад му се привиди да можда ипак вреди, а то му се догађа више него ретко, онда и пише тако као да то никада раније није радио, као да то увек чини први пут, са напором артикулације која увек поража једну те исту причу, склопљену од речи виканих из све снаге, али у глувој соби, од речи као саструганих из одавно испражњене посуде света у којој је некада био језик, жив, магичан и пун смисла. А сада је празан, па писац попут Вуковића углавном ћути. Када проговори, онда је згомилан, имплозиван и загрцнут. И зато је он написао, из тишине коначне неодлучности, већ неколико књига.

У књизи *Млака вода*, најновијој материјализацији најтеже могуће дилеме: да ли писати или не, а ако да, онда зашто, а ако зато, онда шта и како — показујући да још није одустао — Миодраг Вуковић само наставља, без одступања у страну, свој каламбурско-хаотични обрачун са свим могућим привидима света, укључујући, најпре, химеру смисла, једино могућег такозваног смисла (оних Матићевих „смешних гајди"), који нам и историја и свакодневица непрестано намећу. Књижевност би, у том случају, била за Вуковића нека необична игра, некаква конфузна *мантра* која подрива и спрдњи излаже бесмислени поредак света, бесмисленији утолико више што жели да нам се представи као једини могући поредак, од чега онда долази и свако зло, и идеологизација, и инструментализација, и манипулација готово свих облика људске делатности, сплетених у безизлазу историје, отприлике онако како су речи сплетене у Вуковићевој прози. А Вуковићева прича не жели да буде референтна, да идеологизује нити да сми-

саоно колонизује свет, она то, преко воље, и готово од муке, једва некако чини и са самом собом. И томе се писац иронично осмехне у парентези неке од својих дугих, *ешеровских* реченица, као на пример у овој што следи, скраћеној и прилагођеној потребама критичке вивисекције: „Никад не читам штива која уводе у своју причу збиром речи 'тог лета', 'те зиме', 'тога дана', речи су то које ми, пре но што текст и почне својом причом, затварају улаз у њен дијалог са мном, велим дијалог као да до мене допиру приче и речи што их творе, као да бих читао и своје приче да то не чиним (чиста је то принуда) док се исписују, док њихове речи узалудно покушавају да уђу у склад реченице упорно поништавајући наредна претходну, што би могло да се растолкује и тако да ја не читам ни своје приче јер оно што покушава да се запамти папиром магла је работа."

Све је расуто у причама Миодрага Вуковића, да би поново могло бити сабрано и згуснуто до стања готово апсолутног мировања. Свет је магма која се не може превести у језик, и све што огледнемо вртложи нам у свести до вртоглавице у којој се губи и сам наш субјект који перципира свет. У датом случају, дакле, сасвим се, кроз расап света, губи или се видно растаче и субјект приче, да би се, кроз језик асоцијативног расипања, парадоксално, поново конституисао. Вуковићева прича једва да је и прича у уобичајеном значењу те речи. Ако шта излаже, ако о нечему извештава, онда то чини на начин који негира сваку конвенционалност и дословност. Вуковићева прича је процес, у ствари, записани део асоцијативног процеса, језичка дисперзија а не наративни ток одређен временом, простором, ликом, мотивацијом или догађајем. Говоримо само зато да не бисмо умрли од неподношљивости ћутања, јер је ћутање мировање, а мировање је смрт. Овакви трансфери, ове камуфлаже ничега које је у књижевности високог модернизма поетички и естетички верификовало приповедање Семјуела Бекета (па је тај вирус, потом, метастазирао у литератури трансценденталног одсуства у којој је свет произвољан зато што више нема структуралне воље, има само хаоса, иморализма, насиља и казне) мотивишу и приповедање Миодрага Вуковића, покрећу његову причу, нерасплетиви чвор свега и свачега: неких других, однекуд познатих прича, нонсенса, цитата, микролокализама, бизарних песмуљака, апартних презимена иза којих нема ликова већ само приказа, хипердеталистичких описа који, парадоксално, затамњују а не откривају описани предмет. Све то спучено је у језику условне Вуковићеве приче, толико условне да се читалац, када пристане да их чита, непрестано сусреће са питањем: а шта ја то заправо читам, и шта ми то што читам говори.

Језгро, и једино преостало упориште Вуковићевог приповедања, које је, можда, и очајничко изналажење последњег разлога да се уопште приповеда, јесте реченица, гипка, издашна, толико сложена и толико отворена, толико способна да обухвати и породи моментално

значење, да га одмах релативизује и промени, да би се поводом ње, на репрезентативним примерима, могла написати цела расправа о синтаксичким могућностима српског књижевног језика на којем она постоји, расправа о томе шта се са реченицом, на том језику може учинити, које се све релације могу успоставити и какве се интонацијске нијансе могу сугерисати. Понекад та реченица, у којој је све некако скружено, и у себе сведено, и све са свиме у вези, добија облик спиралног, препотопског пужа чија је неразмрсивост уплетена од бескрајне траке космичке једноставности. Ако се растрзани, апсолутно неуротизовани свет може на било шта свести, ако се икако може организовати, онда је то могуће једино у реченици, или у стиху. Када нестану сва историјска и метафизичка упоришта, остаје језик, и реченица као острво реда у језичком хаосу. На пример, реченица попут оне коју читамо у Вуковићевој причи, реченица у коју је отиснута траума хаоса, реченица која се опире хаосу, али чува његову необуздану енергију. Хаотична прича састављена од произвољног низа хаотичних реченица, са јунацима који су чеда хаотичних збивања која се никако не могу примирити у некаквој равнотежи, у етиологији, у мотивацији, та прича хтела би да буде неки друкчији, мало развиднији, не нужно бољи свет, и то у часу када овог нашег света више нема него што га има, и када му једино кроз књижевност, као колико-толико непотрошени али све трошнији облик говора, можемо некако, и то на врло врло посредан начин, рећи да *јесте*, да и даље постоји. Вуковићева прича је низ таквих посредности, један од могућих облика креативне „заобилазне стратегије". Синтагму „заобилазна стратегија" сковао је авангардни композитор Брајан Ено, којем је, као следбенику традиције атоналне музике, шум важан исто колико и звук. Аналогија са Вуковићевом причом у којој је видан постмодернистички третман текстуалности сасвим је умесна, и на концептуалном и на реализованом плану: синтакса је у ствари паратакса или хаотични инвентар, а уметност је данас, у тортури историје, а нарочито фикционална проза, „млака вода", завеса коју јунак цртаног филма навлачи преко прозора да би спречио судар са возом, кошуљица од језика као последња одбрана од свеопште, цивилизацијске катастрофе.

Вуковићево приповедање је стална трансформација, и у тој сталности та је трансформација увек иста. Без имало склоности ка вештачком изналажењу парадокса, можемо рећи да је трансформација једина поетичка непроменљивост Вуковићеве нарације која одбија да буде нарација или невољко, *млако* на једвите јаде то пристаје. Између Вуковићевих прозних књига нема никакве разлике, приче у њима могу слободно мењати своја места и наслове, а јунаке који кроз њих слободно протрчавају ионако већ саме мењају. Лик, за који нам се учини да ће бити главни, ако је то уопште лик, ако то није само нека карикатурална причина са гротескним именом, нагло и без образложења нестане у некој причи да би се, исто тако изненадно, појавио у

некој другој причи из неке друге књиге, и тако стално изнова повезивао хроничну неповезивост Вуковићеве имагинације.

Приповедачки опус Миодрага Вуковића не може бити обиман и зато што постоји на самој граници приповедних конвенција, он постоји у самооспоравању и кроз апсолутизовану негацију мишљења да је приповедање начин сазнавања, то јест, организовања искуства. Јак пародијски набој и карневалски дух Вуковићеве прозе и у жанровском и у ситуационом погледу, а нарочито у третману књижевног лика, нужно води хуморном виђењу света, које добија и један црни, гротескни тон, чије је порекло у беди животне просечности Вуковићевих „јунака", ако су то јунаци. Њихову неизразитост и јад провинцијалне недобачености не могу искупити ни њихова необична презимена која звуче гротескно као да су преведена са неког непознатог језика и исто тако би, ишчашено, звучала, и изазвала би горки осмех, да их преведемо на неки далеки језик, рецимо на јапански. Та необичност и та изглобљеност казује нам да Вуковићеви јунаци, исто као и Бекетови, само за очај празнине више, и за једно црнило дубље, не станују у својим именима, да су они само приказања, само љуштуре у којима не трепери ништа друго него ужас немоћи да оживе, смешан, дакако, јер се пред празнином морамо насмејати, што је, наравно, чист апсурд. Оно што наративни субјект исцеди из себе, оно што процеди из језика и што добије спољњи облик приче није ништа друго него коначни остатак напора да се дозове смисао, мада смисла нема, па тако излази да се смисао Вуковићевог приповедања конституише у бесконачном оспоравању сваког смисла. Приче из књига *Круг, соба, Позна љубав Ане Франк, 24* и *Млака вода* могуће је, због њихове кумулативне природе, читати само са апсолутном концентрацијом и у продуктивном херменеутичком понирању: тада нам оне отварају своје лавиринте у којима свака реченица има чар открића и тада се из њих смеје, сам од себе, онај смех празнине и очаја, онај смех који нас истовремено испуњава и ужасава.

Врло кратке, јер дуже не могу бити — дужина би им забранила да постоје — Вуковићеве приче, из било које књиге (увек је заправо реч о једној причи и о једној књизи), теже ка естетизацији неестетичности, ка поистовећењу писања и мишљења. То указује да је за Вуковића писање готово у потпуности поунутарњена језичка делатност која можда и не жели да комуницира, већ само да постоји собом, у себи, кроз себе. О томе нам понешто може рећи и крајње небрижљив, до шлампавости ноншалантан Вуковићев став према сопственој књижевној каријери, а то је више него индикативно у овдашњем типу књижевности у којој писца одређује каријера а не дело. Вуковић књиге објављује ретко, толико ретко да и сам с времена на време заборави да је нешто објавио, и те су књиге у сваком погледу, осим у квалитету, више него скромне, готово неугледне, уредднички аљкаво урађене а штампарски с муком отаљане, тек да се каже да су изашле, нека-

ко. Па ипак, Миодраг Вуковић је писац омиљен међу другим писцима и његове су књиге на гласу међу свима онима који се баве кратком причом, без обзира на поетичку или генерацијску припадност ове или оне врсте, а то што нису популарне у општенародном значењу те речи, то што се по њима не снимају ТВ серије, нити писац захваљујући њиховој о(зло)глашености прави дипломатску или политичку каријеру, е, то је тек знак њихове истинске вредности. Да је друкчије, не би ваљало. Јер, у том другом, претпостављеном, масовном случају, то више не би биле те приче, него оне свакодневне, орднарне, потрошене, предвидљиве и свима јасне приче, толико отужно јасне да их није потребно читати. А Вуковићеве приче су све супротно од тога, и зато их и ваља читати. Тек онда ћутање престаје да буде празнина.

Михајло ПАНТИЋ

ЗАВЕРЕНИЦИ ИЛИ УТОПИСТИ?

Велимир Ћургуз Казимир, *Шаком и кайом*, „Стубови културе", Београд 1998

Давно је већ речено да Велимир Ћургуз Казимир (1948, Нови Сад), писац књига какве су *Кавкаски роман и друкчије йриче, Баксузи и йойрављачи* или *Првих йеш година и смрш Хаила Селасија*, издашно користи елементе модернистичке књижевности: иронију, персифлажу, пародију, псеудодокумент, „што на крају резултира критичко-сатиричким ефектима приповедања".

И нови роман Велимира Ћургуза Казимира *Шаком и кайом* — издање „Стубова културе" — овдашњег гастронома, политичког археолога, историчара доброг и „недоброг" укуса, спелеолога душе и упорног хедонисте, не бежи од споменутих карактеристика, штавише, развија их у још већој мери, и представљао би изненађење било где да се појавио на овој нашој малој планети; било где, али не и у Србији! Бивајући истовремено и реалистичан али и ироничан (хумористичан), роман *Шаком и кайом* је један од бољих начина да се, без грча и очигледног очајања, предочи слика једног балканског друштва („запетљана балканска драма") у овом тренутку, у овом времену о коме се — а то је оно најблаже — може само рећи: „Рај није овде!"

Прича о завереницима или утопистима — мишљења самих јунака се разликују, када покушавају да именују сами себе — који се провлаче кроз мрачни, полицијски Београд деведесетих, у потрази за сном који, наравно, није овде, и не сада, са већ побројаним елементима, неминовно, када је у питању књижевни поступак, упућује на

„нови сентиментализам". С једне стране, евидентно је разочарање (српског) грађанина после најновијих револуција и ратова и сазнања да је немогуће стварање разумног друштвеног уређења које би донело „срећан живот појединцу". („Путници смо били и остали", каже приповедач, „ношени више инстинктом него разумом. Разум није био на нашој страни.") С друге стране, Ђургузово вешто вођење нарације, која обилује иронијским наносима, заправо се бави питањима среће (и несреће), трагајући за емоцијама и природним инстинктом, упућујући директно на сјајну традицију романописаца попут Филдинга или, још више, Лоренса Стерна.

Други траг који треба ишчитати одвео би нас, сасвим сигурно, директно до једне од кључних кота када је у питању проза двадесетог века. Наравно да говоримо о *Мајстору и Маргарити* Михаила Булгакова... Јер, које елементе заправо поседујемо: мегаполис, шачицу завереника, љубавни пар, јунаци натприродних способности, демони и призивање духова, тежња ка испуњењу и окончавању несретног живота у кобним условима политичке (и полицијске) репресије. Фантастични елементи, јунаци натприродних моћи, пустоловине и хумор! Када у финалу романа сви наши позитивни јунаци буду окупљени у идиличној и чуваној оази Ботаничке баште, на опроштајној гозби пред Далеки пут, наш писац исписује и ове редове: „Све су дилеме биле развејане када га је Мира узела за руку. Стајали су у мраку, уз црвени одсјај жара и цврчање папричица и сланине коју су сладокусци, пошто је све месо било поједено, пекли на жару. Стајали су у мраку осећајни и поносни што управо они припадају тој генерацији која учествује у стварању нечег новог, тако новог и племенитог!" Иронија је приметна, али и слика тако лепа за наша напаћена срца да бисмо здушно желели да у њу поверујемо, баш као што се трудимо и да поверује у бедастоће срцепарајућих венецуеланских сапунских опера у хиљаду наставака!

За роман *Шаком и кајом* може се рећи, без остатка, да је сатирична (анти)утопија каква природно следује овом нашем поднебљу у овом тренутку, али и да је на трагу оних остварења која су нам подарили руски писци дисиденти, попут Аксјонова (*Острво Крим*), Војновича (*Москва 2042*), Зиновјева (*Зијајуће висине*) или Гладилина (*ФССР*). Јунак Јозеф је изгубљен, неприлагођен, путник Између који никада неће пронаћи смисао на степеницима распојасаног социјалистичког друштва. Он је истовремено и онај исти млади приповедач из споменутих руских дисидентских романа, лик наратор који организује ток приче, „представник клапе, групе, младих људи, који се ставља у изразиту опозицију према структурираном свету тзв. трајних вредности" (Д. Угрешић), са оријентацијом на духовну егзистенцију човека и трагањем за етичким идеалима у савременој збиљи („етизација").

У овом (пост)модерном урбаном пикарском роману који се успешно игра са временом и збиљом, читава галерија интензивних, добро карактерисаних ликова потврђује теорију да између стварног и нестварног нема сигурних граница, а да је најбоља одбрана од бесмисла и беспућа хумор и ирониja. Мистериозни Хвалевредан, инспектор Панта и полицајац Рукавина на убедљив начин презентују структуру извршне власти (то јест батине!), а илегалне силе позитиваца делују на линији мистичног вође Фотија који врача у чај, баба Ђуђе која сјајно кува, како у кухињи тако и у политици, сувереног вундеркинда Бороградa, извршиоца и оперативца ложача Гере, дипломираног стоматолога, Пиљука и Фиљука, браће професора који уопште не наликују један на другога, као и женских помоћника, урнебесне заводнице Мишелинке и мирне лепотице, комшинице Мире.

Потрага за Аркадијом није лака, о чему сведоче и напори наших јунака да, прво, преживе на пакленим улицама Града у коме влада полицијски терор, да би тек онда кренули на путовање; Завереници Сунца су на преко двесто страна испитивали своју моћ и своје слабости, своје границе и своју еластичност, да би тек на последњој страници кренули путем Наде. Она ће их, наравно, у складу са интенцијом романа, то јест нашег времена и наше стварности, одвести до Џибутија, па онда не на запад до велике сомалске пустиње, него нешто севернијe, тамо где нема ничега: „Ни путева ни села, ни градова поготово. Сама празнина! Безводна и ужасна."

Има ли шта природније него да људи без наде из једне пустоши оду у другу, желећи да тамо пронађу „смисао"? Празнина је и овде и тамо: а како Рај сигурно није овде, да ли се можда крије тамо?...

(Сумњам да ће јунаци пронаћи одговор, баш као што сам скептичан и према онима који мисле да треба остати и овде сачекати Рај.)

Ђорђе ПИСАРЕВ

ИЗМЕЂУ РЕЗИГНАЦИЈЕ И ЉУБАВИ

Васа Павковић, *Љубавнички декамерон*, „Народна књига"—„Алфа", Београд 1998

У нашој традиционалној култури уврежено је стереотипно мишљење да је писац богом надахнут медијум који у тренутку изузетног надахнућа („инспирације") пророчки исказује велике истине. У складу са овим стереотипом је и виђење критичара као исфрустрираног, неталентованог и стога неоствареног писца који своју завист према надахнутим литератама исказује неразумљивим и замршеним тексто-

вима у којима обезвређује и потцењује „генијалне продукте божанског списатељског ума" (М. Пантић). Овај стереотип су у првој половини овог века оповргли Иво Андрић, Милош Црњански, Растко Петровић и Исидора Секулић, да би ту тенденцију потом наставили Јован Христић, Миодраг Павловић, Иван В. Лалић и Милорад Павић, а којима је заједничка карактеристика то да су њихови критичко-теоријски текстови у истој равни са поетским, односно прозним фикционалним стваралаштвом. За писце који су свој стваралачки ангажман започели у осамдесетим годинама, дакле у доба преовладавања постмодерне у српској књижевности, напоредно бављење приповедањем и критиком (или историјом књижевности) опште је место. Као илустрацију навешћемо стваралаштво Михајла Пантића, Драгана Великића, Предрага Марковића, Ивана Негришорца, Радослава Петковића, Ђорђа Писарева или Саве Дамјанова.

Овој групи аутора припада и Васа Павковић, и он је са Михајлом Пантићем најактивнији и најпродуктивнији писац-критичар из ове генерације. Павковић је до сада објавио пет књига поезије, три збирке прича, три збирке критичких текстова, пет антологија, а приредио је и више нових издања старијих српских писаца. Поред овога Васа Павковић већ годинама континуирано пише дневну књижевну критику (за коју иначе сматра да је једини и прави облик бављења књижевном критиком).

Овако обимном и жанровски многоликом Павковићевом списатељском раду недостајао је роман као прозна форма у којој се до сада није опробао. У том смислу *Љубавнички декамерон* је дело које жанровски употпуњује рад овог аутора.

С обзиром на то да је роман жанр који је „чиста пластичност ... жанр који вечно трага, вечно истражује самог себе и преиспитује све своје настале облике" (М. Бахтин), Павковић се определио за њега као форму у којој би на известан начин синтетисао, у тренутку пуне стваралачке зрелости, читав досадашњи књижевни рад. По својим поетичким ставовима и њиховој реализацији у књижевноуметничким делима Павковић припада постмодерни и та врста искуства обликовала је структуру *Љубавничког декамерона*.

Приповедање у *Љубавничком декамерону* је, као и у Бокачовом *Декамерону*, организовано тако да постоји оквирна прича која попут прстена засвођује сто кратких прича које се налазе унутар њеног оквира. Међутим, за разлику од Бокача, код којег прича о куги у Фиренци и одласку седам госпи и три младића у околину града да би је избегли, представља оквир унутар којег јунаци причају новеле, код Павковића је оквирна прича таква да оправдава атрибут *љубавнички* у наслову: млади љубавни пар проводи десет дана лета на мору и у паузама између сунчања, пливања и вођења љубави младић девојци чита кратке приче, свакога дана и вечери. *Приповедачево извештавање* о

младићу и девојци и њиховим разговорима *често се понавља*, поред тога *неки јунаци се појављују у више различитих прича* (Селена,Тамара, Вероника), а у књизи је присутно и *више прича које имају исти наслов* али варирану садржину (*Казанцакис, О неизрецивом, Суштина како је видим*). Ова *структурална понављања чине везивно ткиво* које *Љубавнички декамерон* од збирке прича претвара у роман. На овакав начин Павковић је створио дужи прозни облик, остајући при томе веран краткој причи.

Заједнички именитељи свих прича које чине *Љубавнички декамерон* константе су које обележавају и досадашњу Павковићеву прозу. Дакле, *приповедање у роману је двосмислено* (или вишесмислено) по могућим значењима, *фрагментаризовано је, често уситњено до секвенце* (*Дуж пута за резигнацију, Казанцакис*), *деканонизовано је и ослобођено било какве врсте ванкњижевних императива*. Павковић своје приче *приповеда иронично, стално меша жанрове* интерполирајући у приче кратке есеје, путописе, делове текстова других аутора, минуциозне описе природе, песме у прози, сновиђења и еротику. У Павковићевом роману *конструкционизам као организационо начело* има прворазредну функцију: у тренутку када се након читања осамдесет прича наметне несклад између младог љубавника и већине прича које чита, а исприповедане су из перспективе средовечног човека, који уз то има и завидно читалачко искуство и велико знање о књижевности и када тај читалачки осећај запрети да дестабилизује цео концепт романа, Павковићеви јунаци саопштавају да приче нису њихове, већ Васе Павковића (за којег никада нису чули) који: „Намерава да од њих сачини роман". Штавише, његовим јунацима није важно како се зову у роману (имена им заиста нису наведена), али знају да: „Ово може бити роман, ако нас узме за главне јунаке". *Пробијање поетичке свести* јунака о свом положају у роману, баш у наведеном тренутку, *отворен је конструкцијски захват* којим приповедач свесно тежи ка откривању аутономних монтажних сегмената и њиховом превођењу из света технике у главу читалаца.

Павковићев роман, односно *приче* које га сачињавају, *тематски је децентриран* и обухвата широк дијапазон од разноврсних сновиђења, страхова, преко приповедања о проблемима писања до медитативно-рефлексивних фрагмената (најчешће посвећених пролазности) који својом језгровитошћу и стилском лепотом успостављају асоцијативну везу са Андрићевим *Знаковима поред пута*. Међутим, тематски сегмент у Павковићевом приповедању који на читаоца оставља утисак најдубље аутентичности јесте истраживање непредочивог, непредстављивог и то је несумњиво једна од стваралачких преокупација овог аутора: „Гурнуо сам руку у воду, али је не осећам. Ни руку, ни воду. То значи да ништа више не могу именовати. Бескрајно несигуран. Сигуран у ту несигурност." „Постоје неизрециве ствари, искуства,

идеје. То у књижевности, пре било чега другог, мораш знати... Уметност је, ето, скривена у избегавању неизрецивог, много извесније, него у његовом тражењу."

Додатно описивање природе неизрецивог нужно је условило у многим причама унутар романа превођење фикције у есеј или осврт на стваралаштво савременика или класика: Петрониje, Виктор Иго, Кортасар, Казанцакис, Црњански, Швајцер, Раичковић, Растко Петровић, Музил, М. М. Димовска, Барт, Фуентес.

Љубавнички декамерон, као и читаво досадашње стваралаштво Васе Павковића, заснива се на *језику који је медиј* у којем се комбиновањем њему својствених изражајних могућности, независно од стварности, ствара поље фикционалне, језичке стварности. У оквиру оваквe стваралачке концепције Павковић је као приповедач био свестан свих поетичких условности и стога је „*господар приче коју казује*" (А. Јерков), односно, он се не потчињава моделу приповедања већ влада тим моделом. Имајући ово у виду, можемо констатовати да је *Љубавничким декамероном* Павковић један тип сопственог књижевног изражавања довео до завршне форме.

У последњем сегменту књиге, насловљеном *После краја*, а који је, у ствари, пишчев поговор, Павковић каже да је књига коју је написао настала као: „светли одговор мог организма мрачној атмосфери историје коју смо присиљени да живимо. *Љубавнички декамерон* је светла књига." Без обзира на пишчеву интенцију приликом стварања, његов роман није светла књига. Он заиста ниједном речју није споменуо нашу реалност, нити се њоме посредно бавио. Међутим, у већини прича присутно је осећање пролазности и пропадљивости које резигнацијом сенчи читав *Љубавнички декамерон* („...још нас само старци, колекционари, док по антикваријатима претурамо књиге, гледају са завишћу. Још само они мисле: — Гле, *млади* су, а занима их књижевност!"). Везивни сегменти — приповедање о љубави младића и девојке, као и приче с еротском тематиком тек спорадично успевају да надјачају ово осећање, па због тога *Љубавнички декамерон* није „ескапистичка, типично женска књига", књига која ће забавити читаоца. Напротив, роман тражи заинтересованог читаоца, спремног за учешће у приповедачкој игри, експерименту; спремног за домаштавање понуђених фрагмената. Мислимо да је боље што је тако (иако мимо воље аутора), јер смо уместо забавног штива добили стилски изузетно дорађену књигу широких поетичких и егзистенцијалних увида, која Васу Павковића још једном декларише као аутора који целином свога дела — дакле, и као критичар и као писац — битно обележава српску књижевност деведесетих година нашег века.

Младен ВЕСКОВИЋ

О ЧЕДНОСТИ У ЈАВНОЈ КУЋИ

Перко Војиновић, *Када нас не буде било више, сјећања на дјетињство и младост, записи и писма из тамнице*, Бања Лука 1988

Ова мемоарска књига коју један универзитетски професор историје, или тачније, деда, посвећује својим унуцима, Немањи и Филипу, занимљиво је штиво. Прво, као слика животног пута једног чобанина са Развршја на Дурмитору, која се отвара евокацијом једног мешовитог патријархално-партизанског детињства, наставља дочаравањем којекаквих згода и незгода друштвено збринутог школовања од Пљеваља преко Сарајева до Београда, професорског службовања и активног, преданог учешћа у многим самоуправним илузијама у Српцу, Јајцу и Бањој Луци — све до пишчевог хапшења 1976. године, које даје другу најзначајнију димензију овом делу.

Управо то хапшење — које би било смешно да није тако тужно — даје овим мемоарима тежину једног значајног људског, па и историјског документа. „Да ме нијесу ухапсили", како то каже писац, „не би било ни ове књиге": „Никада им нијесам много вјеровао, па ни да ћу жив изаћи из тамнице и одатле моја жеља да оставим писмене трагове."[1] Истину говорећи, после оваквог увода књига долази као изненађење: на сваком кораку се види да „им" је Перко Војиновић веома наивно, чак слепо веровао, али њему то, изгледа, није било довољно. Наиме, могло би се рећи да таквих верника у марксизам и идеје самоуправног социјализма није било нити је могло бити много, јер је Војиновићева вера не само аутентична и професорски артикулисана, него и стопљена с чојством и јунаштвом, с необично високим културом честитости тако карактеристичним за патријархалне корене пишчевог животног пута. Отуд текст који следи иронично обасјава пишчеву тврдњу о неверици, јер ако писац своју веру сматра неверицом, како ли он тек замишља праву веру! И то даје трећу димензију овим мемоарима, димензију драмске ироније с којом се непрестано срећемо, а која очигледно проистиче отуда што нам се пишчева вера у његово политичко и, да тако кажемо, филозофско опредељење, непрестано указује као тријумф наде над искуством. „Шта сањам и шта ми се догађа" — као што рече Андрић.

И, најзад, као четврто, пишчева жеља да остави „писмене трагове" толико је елементарна да подсећа — да поменемо још једну занимљиву књигу прошлогодишње бањалучке издавачке продукције — на Капорово објашњење свеколиког цртачког нагона човечанства који се огледа како у древним пећинама, тако и у шарању по песку, прозори-

---

[1] Перко Војиновић, *Умјесто предговора*; *Када нас не буде било више*, Бања Лука 1998, 8. Странице свих даљих навода из овог дела дате су у заградама у тексту.

ма, зидовима, чак и по пепелу, док се аналогна жеља за остављањем властитог трага јасно види и у урезаним именима у дрвећу, по школским клупама и споменицима културе. Капор наводи чак један пример из Пирга светог Саве у Хиландару у коме су угребани „у очи самога Христа ... потписи ходочасника из шеснаестог века"![2] У својим модернијим верзијама та „имена луда" налазе се опет „свуда": по подземним железницама, тоалетима, лифтовима и где све не.[3] Оваквом елементарношћу — иако, наравно не баш овако простим обликом нагона да се остави траг — Војиновићева књига дише на сваком кораку, те стога не само да толико личи на свог писца него подсећа на писца који не личи ни на кога другога.

Тако се, рецимо, очева смрт у последњим борбама за ослобођење Сарајева 1945. године евоцира касније у контексту пишчевог путовања с Дурмитора у Србац, где је добио, после одслужене војске, не посао, него радно место, како се то код нас, не без разлога, каже: „Пошао сам са Дурмитора у једном монтгомери мантилу који је био купљен на кредит, [с] једним Борсалино шеширом, који сам добио на поклон и једним кожним кофером... У Сарајеву се смјестим у воз за Бањалуку. У купеу је сједио један старији човјек. Испричао ми је своју тужну причу. За вријеме рата син му је погинуо у Босни. Послије рата одлучи са својом супругом да пренесе кости свога сина. Направе један лијеп сандук и у њега ставе кости, укрцају се у воз и крену у своје родно мјесто. Неки лопов загледа сандук и док су они дријемали украде им драгоцјени сандук. Остали су неутјешни. Мене је та прича дирнула, јер сам размишљао о преносу костију мога оца. Размишљао сам како у социјализму има лопова" (83). Остављајући по страни питање како то да у социјализму има лопова, можда ипак морамо да се запитамо да ли би наратора — јер овде као да више нисмо суочени с писцем који пише своју аутобиографију — прича дирнула да није размишљао о преносу костију свога оца? Узгред речено, ускоро ће у том истом возу и Перко Војиновић остати без кофера! Овакве драмске ироније помало подсећају на оне сурове исечке из новина које је Достојевски уткивао у *Браћу Карамазове*.

На сасвим други, али опет веома сликовит начин занимљив је упис у основну школу, пошто је завршен рат у коме је отац погинуо, а првачић напунио десет година. Деда води два унука и једног синовца, поучивши их како да поздраве учитеља („Смрт фашизму!"), а затим му каже: „Овога ми упиши у трећи разред, а ову двојицу у четврти" (32). Касније, за време школовања у Пљевљима, наш гимназијалац је седео у биоскопу до једне „плаве ученице" коју је из виђења познавао: „Сасвим спонтано држали смо се за руке док је филм трајао. Обузело ме неко дивно, нејасно, магловито узбуђење. Кад је

---

[2] Момо Капор, *Успомене једног цртача*, Бања Лука 1998, 17.
[3] Видети *исто*, 18.

филм завршен нијесмо се смјели ни погледати, иако смо то посигурно жељели обоје" (42). Али била су то времена у којима се слична чедност понекад назирала и у политичкој сфери, као што показује прича о једној студентској екскурзији у Грчку: студенти су се из воза „дивили грчким магарцима, а касније морали партијски одговарати, јер су наши партијци тврдили да наши магарци нијесу ружнији од грчких" (69).

У војсци је Војиновић, како каже, научио „да без озбиљног рада, залагања, одговорности и љубави према послу" не може „у животу ништа постићи" (81). А како је био човек који је „знао да треба прво завршити факултет, одслужити војску, почети радити и тек онда размишљати о браку" (81), појавио се један нов проблем. Наиме, аутор је „васпитан у породици гдје није могао видјети брачне односе", јер мајка је, по црногорским обичајима, као млада удовица „морала жртвовати свој живот за судбину своје дјеце" (81). Срећом, међутим, аутор је увек пуно читао, па је „више упознао брачне односе из литературе него из живота" (81), а поред тога имао је, изгледа, луде среће, јер је набасао на „искрену жену" — и то у време кад му је већ било јасно да је „боље имати јежа у кревету него неискрену жену" (82). Зар је онда чудо што је и брак лепо кренуо: „Ништа нијесмо материјално посједовали, али смо се радовали животу" (84).

Човек може, дабоме, читати овакве и сличне исповести у разним кључевима драмске ироније или простог дивљења аутентичним људским чежњама, али књига управо плени неком елементарном чедношћу која је, дакако, непримерена стварности у којој се писац креће, али ипак остаје и нека њена крајња мера њеног смисла. Можда се нигде то тако оштро не оцртава као у ауторовој невероватној чедности у подручју најстаријег заната на свету. Управо у политичкој сфери, наиме, Војиновић је упознао „судбину 'губавца' и 'шугаве овце' " (89), а цела та партитура се чита као изванредна драма апсурда у време када се скраћеница СР БиХ у неким круговима тумачила као Самостална радња Бранка и Хамдије.

Пишчева лична драма почиње у тренутку када је доведен у Службу државне безбедности у којој га је — замислите! — један иследник „почео повишеним тоном вријеђати и пријетити" (96). На то је атавистички нагон прорадио код нашег заклетог атеисте и самоуправљача — и он се прекрстио! Реакција је била предвидљива: „Какав сте ви комуниста када се крстите", после чега следе нове манифестације чедности: „једино је Бог, да га је тада било, могао знати шта су они хтјели од мене" (96)! Јер Војиновић није дотад ни знао шта је то СДБ, иако је чуо да постоји некаква „контраобавјештајна служба" која „открива шпијуне" (96), за коју се он никад није интересовао: „јер по мом субјективном увјерењу, прије би постојала могућност да путујем на мјесец него да будем ухапшен од такве службе" (96). Када је дошло до претреса џепова, у новчанику је нађена визиткарта једног

трговачког путника, „на којој је писало крупним штампаним словима: МОЛИМ ВАС, НЕМОЈТЕ МЕ ЗАЈЕБАВАТИ"! (97) Па ко каже да живот у социјализму, као и иначе, није духовит?

Но „објективна стварност" била је другачија: суд је указао поверење чак и оном пијанцу, „талентованом мајмуну", који је тврдио да је „за седам сати у три кафане" попио „само три вињака"! (104) Укратко, измишљотине „два пијана човјека и једног денунцијанта" (103) биле су довољан доказ за суд да су оптужени „говором позивали и подстицали на противуставну промјену друштвеног уређења, на разбијање братства и јединства народа Југославије и на националну неравноправност" — и Перко Војиновић је добио „казну строгог затвора у трајању од 5 (пет) година"! (245) Текст оптужнице се данас чита као *Краљ Иби*: замислите окривљени су „тврдили да велик број заслужних људи у нашој земљи не ужива третман који заслужује" (!) — као да је игде и икад могло бити друкчије! Поред тога говорили су да „има запостављених бораца", да је „у нашој Републици дошло до борбе за власт између млађих и старијих руководилаца" (?!), да је „самоуправљање формалистичко" (!), да су „Никезић Марко и Перовић Латинка смјењени да би се успоставила равнотежа због смјењивања руководства у Хрватској" (?!) (176). С обзиром на такве квалификације можда је чудно што оптужени нису били суђени за одавање државних тајни! Али било је других разлога да то суђење буде тајно — ако ни због чега другог, а оно стога што су у оптужници све текуће политичке флоскуле биле обухваћене — од ИБ-а до национализма и анархолиберализма, с узгредним натукницама о симпатијама према Ђиласу и Ранковићу.

Тај апсурд је можда посебно дирљив с обзиром на то да је оптужени веровао у „свеобухватност" марксистичког погледа на свет: „само је марксизам дао цјеловити поглед на свијет као цјелину и мјесто човјека у њему" (140). Но у сваком случају, а нарочито с обзиром на овакву оптужницу, мање је чудно што је и одбрана, која је трајала тринаест часова, била помало необична. Као што у оптужници није било ничег за шта би се могло судити, тако одбрана врви од навода чињеница којима се ни на каквом суду човек не би могао бранити. Писац се, наиме, брани својим педагошким и научним радом, својим ревносним службовањем и партијском дисциплином, пак чак и тим што је он целе пијанске ноћи све „плаћао", а његови сведоци „сваку туру искапили"! (209) Он се сећа и како се прекрстио приликом хапшења, али истиче да је написао чланак под насловом *Могућности атеистичког васпитања ученика кроз наставу историје*, а затим указује да је „атеизам вриједност и опредјељење чије присуство у свијести и понашању васпитача има значајну улогу у остваривању циљева васпитања" (187). Да ли то подразумева да је Војиновић могао бити осуђен и зато што се прекрстио? У сваком случају, јасно је да би то била отежавајућа околност.

Но можда је једно од најдирљивијих места пишчева тврдња да није националиста — у шта ће се „суд лако увјерити"! (198) Из свеколиког материјала јасно је да је суд био уверен још пре него што је почео да се уверава, као што је јасно да је инкриминисане пијане ноћи Перко Војиновић ипак нешто зуцнуо о Муслиманима. Уосталом, било је довољно тада и ту да буде осуђен већ и због онога што истиче у својој званичној одбрани пред судом. Он ту помиње Едварда Кардеља који наводи и језик као једну од одредница нације, као и Стипу Шувара који је у оквиру Кардељевих поставки открио да „све нације немају све одреднице", али да су ипак „Муслимани, Црногорци и Американци" нације (196). Међутим, била су то врућа и шашава времена, у којима су прогањања почињала чим се нешто и најбезазленије зуцне на било којем нивоу и у било којем контексту, што би се могло протумачити као да се оспорава муслиманска нација. Тумача је било пуно, а били су и довитљиви.

Занимљива је, најзад, и Војиновићева примедба приликом навођења текста жалбе свог браниоца. Бранилац, наиме, тврди да је „Првооптужени у свим својим радовима ... као историчар чврсто стајао на становишту да су у нашој земљи Муслимани нација", а брањеник додаје и своју опсервацију у заградама: „Адвокат је овдје претјерао!" (217) Но посебно је драмски забавна изјава сведока професора Бруне Љубеза који је на суду тврдио да је питао Војиновића за савет да ли да се при попису становништва изјасни као „Босанац" (!?), на што му је Војиновић одговорио да је то „појам за глупост"! (199) И будали је јасно да је Војиновић рекао то у шали, алудирајући на добро познате вицеве о „Босанцима", али свакоме ко иоле познаје прилике и контекст тог места и времена такође је јасно какву су „друштвену опасност" ту и тада могли представљати такви вицеви о вицевима.

Но врхунац Војиновићеве чедности огледа се у тренутку када му се, након „само двије године и осам мјесеци затвора", саопшти да га је Председништво СФРЈ ослободило даљег издржавања казне. Колико је само било потребно вере у систем да се у том часу ускликне: „Правда још увијек није умрла!" (155) Па и оно што следи на свој начин је живахно, а посебно слика херојског држања Милорада Екмечића, који се дрзнуо да затражи да се Војиновићу дозволи да брани предату докторску дисертацију, за шта није било никаквих ни стручних ни законских препрека! Има извесне ироније у томе што то Перко Војиновић види као изузетну „интелектуалну храброст" (162) и „интелектуално поштење" (163). Али можда има још више ироније у томе што је једна тако политички безазлена ствар као што је одбрана доктората доиста захтевала изузетну храброст и интегритет ментора.

Дабоме, Перко Војиновић је ни за шта одрапио две године и осам месеци у затвору. Иако не треба заборавити ни ону причу из нешто ранијих времена, када се један човек жалио другом да му је пријатељ добио две године робије ни за шта, док га је овај уверавао

да је то немогуће: „Ни за шта се добија најмање петнаест!" Па ипак, Перко Војиновић је, на крају, рекло би се прогледао, а дирљив је и начин на који нам то саопштава: „Чини ми се да не бих више волио бити ни члан Друштва за заштиту животиња"! (110) У сваком случају, његова књига се чита као веома занимљиво и живахно штиво, као узбудљиво литерарно сведочанство о једном времену и људским судбинама у њему, а поред тога и сликовито подсећа оне које треба подсећати: „Што је човјек, а мора бит човјек"; „Је ли јавје од сна смућеније?"

Светозар КОЉЕВИЋ

ПЛЕДОАЈЕ ЗА СНОВЕ И СЕЋАЊЕ

Ђорђе Рандељ, *Тајно друштво заточеника књиге*, Матица српска, Нови Сад 1999

Не без разлога често, попут многих истинских заробљеника слова и књиге, помишљам на једну констатацију Итала Калвина на самом почетку књиге *Америчка предавања*; можда је, каже он, наговештај краја овог миленијума управо то што се често питамо шта ће се догодити са књижевношћу и књигама у такозваном постиндустријском добу технологије. Шта ће се догодити са читањем? Нема сумње да смо на крају миленијума који је, пре свега, био и миленијум књиге, утолико што се у њему одиграо процес уобличавања књиге у познати облик. Али, није ли то само подстицај за оне који истински и заиста читају да своје снове населе тим мрачним предвиђањима и забринутошћу пред свеопштим процесом технолошке површности и готово ступидног поравнања свих могућих осећаја?

Свако ко је добар део живота посветио словима и књизи зна и верује да је читање један облик среће, а да је друга форма мање среће, како то вели Борхес, оно што зовемо стварањем, што у суштини представља само неку врсту мешавине заборава и сећања на оно што смо читали. Зато је то, ако је већ реч о неким могућим апокалиптичним слутњама када је у питању књига, једини могући одбрамбени механизам који је немогуће довести у питање. Постоји нешто што нам може дати само књижевност, средствима којима само она располаже.

Тих неколико тек овлаш назначених питања или тек оцртаних проблема, ти делићи најстрашнијих снова заточеника читања на крају овог миленијума дају основни тон књизи Ђорђа Рандеља *Тајно друштво заточеника књиге*, проверавају и сачекују свог читаоца готово у сваком тексту, у сваком есеју, у тим сугестивним одбранама књиге и читања. Можда је тих једанаест записа и могуће читати као једанаест

одбрамбених говора бранитеља на некаквом имагинарном суду (где се одлучује о судбини штампане речи). Без обзира на то што сви — и тужитељи и одбрана и присутни сведоци, као и публика — у тој „страшној" судници унапред знају одговор и пресуду: да су књига и читање неуништиви, нико не може порећи жар, љубав и занос бранитеља, његову реторичку вештину да изведе сударе пораза и победе, његово настојање да из безнадежности изађе хватајући се за наносе патине, успомена, сећања и бојећи своје излагање једино преосталим, а готово заборављеним, заносом патетичности.

Јер, побогу, „шта ћемо на овом свету све те године ако баш ни на једну тему не проговоримо патетично и узвишено"? Ако нас не потресу, не узбуде, не понесу књиге, шта би то онда друго могло? Литература је управо то, форма радости, форма патње, форма узвишености, форма претеране љубави. Сетимо се како Монтењ у једном од својих огледа о књизи, говорећи о властитом читању, каже да „ништа не ради без радости". Ђорђе Рандељ ће у *Тајном друштву заточеника књиге* посегнути за донекле другачијом категоријом, наглашавајући да је читање „најискренији занос у животу", тврдећи да остварује „на средини животног пута" највећи сан човечанства, да као у бајци добије још један живот! Они који читају, који своје многобројне животе и даље умножавају, не сумњају у ту чињеницу.

Запитајмо се, ипак, да ли заиста постоје тајна друштва читалаца и да ли читање понекад бива и заточеништвом? Има више могућих одговора; онај који нуди Ђорђе Рандељ на моменте делује песимистички, помало га боје црне слутње. Нема ваљане одбране од беспоштедне навале технологије, телевизија разара сваку могућност читања, чланови тајних друштава читача књига тек су преостале оазе смисла, лако их је препознати, дозивају се тајним лозинкама — „свет је књига"; остали, изван тих оаза, сањају неке друге снове, јуре за неким другим бесмисленим стварима, дошло је време за истинско тумачење књижевности, за убеђивање, дошло је време да се потражи спас читалачке душе.

Књижаре, антикваријати и библиотеке су магична места; захваљујући управо књизи, на њима су затворени најбољи и најумнији духови човечанства. Како је могуће рачунати на њихово друштво, како је могуће бити са најбољим људима које је дало човечанство, како је могуће превладати њихову данашњу немост? Одговор је више него једноставан: треба ући у књижару, антикварницу, библиотеку и отворити књигу. Тада ће се пробудити сви ти духови. Када читамо неку књигу, ми читамо свет, читамо садашњост, прошлост и будућност, водимо дијалог са нашим сновима и нашом стварношћу, причамо са историјом и са маштом. Ако ни због чега, онда бар због тог могућег дијалога, књигу треба поштовати. Књигу, књижевност и читање треба бранити, као да сугерише Ђорђе Рандељ.

Једини савет који се може дати у вези са читањем, тврдила је давно умна Вирџинија Вулф, јесте не тражити упутства и савете, већ следити сопствене инстинкте, наћи сопствене разлоге, доћи до сопствених закључака, јер, на крају крајева, какви закони се уопште могу донети када је у питању читање књига. Ту сугестију кретања по могућем читалачком путу на један другачији начин поновиће и аутор књиге *Тајно друштво заточеника књиге*, настојећи да оцрта могућа предавања из књижевности, сугеришући специфичну лектиру, залажући се за принцип властитог одабира, властитог пута наклоности, избегавајући у самом почетку наставе све оно што би будућем читаоцу могло да поремети пут — да стигне до других књига, а бирајући онај Монтењев принцип „радости", маште и љубави. Независност, тврди Рандељ кроз све своје есеје, своју одбрану читања и књиге (или ми то учитавамо), независност је најважнија особина коју може да поседује један читалац.

Читање нема циља. Читање не може имати циљ. У животу има ствари којима се бавимо вероватно зато што нас чине онаквим какви јесмо, зато што су оне добре саме по себи. Постоје нека задовољства која нису коначна, којима истог тренутка није могуће наћи прецизан, тачан еквивалент. Ништа није равно могућој радости и могућој лепоти усамљеничког читања, ништа није равно радости препознавања, ништа није равно радости читања, као да нас у то уверава свака реченица *Тајног друштва заточеника књиге.*

Понекад сањам, пише Вирџинија Вулф, да ће се — кад осване судњи дан и дођу велики освајачи, адвокати и државници да приме своје награде — Свевишњи, угледавши нас како долазимо с књигама под мишкама, окренути Петру и рећи му, не без извесне зависти: „Овима није потребна награда. Ми овде немамо шта да им дамо. Волели су да читају." Нема сумње да нас је у ту врсту награде, а ваљда и самог себе, својим *Тајним друштвом заточеника књиге* уверио и Жорже Рандељ. Нема другог закључка. И нема друге награде. Осим читања.

Фрања ПЕТРИНОВИЋ

КЊИГА ЉУБАВИ

Мишел Турније, *Елеазар, извор или грм*, „Нолит", Београд 1998 (превела с француског Ана Моралић, предговор Јелена Новаковић)

Како свет успева да очува тај привид истоветног кад се, у збиљи, све променило, у неповрат преобразило љубављу.

Салман Рушди

Слика стиснутог осмеха поклопљеног чудачком капицом са корица ове књиге не открива списатељску тајну. Мишел Турније је један од најбољих светских постмодернистичких прозаиста, аутор и код нас превођених романа *Петко или лимбови Пацифика* и *Гашпар, Мелхиор и Валтазар*. Филозоф по образовању, он је један од многих савремених писаца који за књижевним текстом посежу не да би понудили копију живота, већ да би њиме посредовали интелектуални садржај. Поступак којим се при том и он служи јесте преобликовање предлошка, неког митског, религијског или литерарног претекста у коме ће се друго дело огледати као у огледалу. У односу на које ће се разумевати. Његов нови роман *Елеазар, извор или ђрм* понавља животну причу Мојсијеву, укршта две судбине, Мојсијеву — библијску, и Елеазарову — фикционалну, у параболу модерног човека. Стога је ово кратко романсијерско остварење нека врста компилације постмодернистичког литерарног поигравања традицијом, реалистичке слике модерног света и интелектуалног проседеа извесне мистичке настројености.

Радња романа одиграва се на прагу новога доба, у Ирској и Америци средином прошлога века. Елеазар, чије се породично име појављује тек у другом делу романа, када симболизујући породицу, народ, укида индивидуалност, сиромашан је протестантски свештеник у католичкој средини. Најпре мали пастир који жели да буде дрводељски шегрт, затим ученик богословије што, за разлику од својих наставника, више воли Стари од Новог завета, али у богослужењу ипак открива свој позив, најзад и муж Естерин, католкиње из богате куће. Он је оличење модерног човека који носећи наметнуту судбину, располућен, обескорењен и отуђен, испуњава свој пут, закључно са првом, још дечачком жељом да спасе макар једну заблуделу овчицу. Али сам његов живот остаје неиспуњен. Недосегнут. Естера, сва од хришћанске љубави и мудрости, као наградом за телеснуману дарована је божанском музикалношћу, којом премошћује поноре и мири супротности у вишој, спиритуалној хармонији што прочишћује и узноси душу. Њихов син Венијамин, безбрижног, пустоловног духа, носилац је принципа који је опречан хришћанској религиозности његових родитеља а није далеко од онога за шта се писац залаже, принципа незадрживог витализма. Ћерка Кора, ђаволске памети, оца непрестано засипа питањима на које он, богобојажљив, не уме да нађе одговоре. Она је нека врста резонера, субверзивне свести што скида маске и указује на један од кључева за разумевање овог романа.

Турније хронолошки прати живот јунака редукујући, међутим, радњу само на пресудне догађаје, оне који се дубоко урезују у сећање и одређују личност и потезе човека. Преломно збивање је убиство које је Елеазар починио из нехата. То га нагони да се придружи реци својих сународника што трбухом за крухом крећу у нови свет. Елеа-

зар, међутим, бежи од греха настојећи да својој породици пронађе обећану земљу. Име те земље случајно, судбински, урезује се у његово памћење и мистично звучи у његовим ушима. Калифорнија. Наравно да није случајно што француски романсијер бира управо Америку, парадигматски, па и митски простор модерног доба. Пут овог савременог Одисеја и човека без корена јесте пут сазнања. Пут сазревања његове свести.

Од тренутка ступања на брод почиње не само животна већ и интелектуална драма Елеазарова. Ова је пустоловина послужила за преиспитивање темеља на којима почива наша цивилизација, западна, хришћанска, са краја другог миленијума, као и могућност да се, сагледани из особеног интелектуалног хоризонта, другачије и осмисле. Опште је место текућег начина мишљења оно о испражњености трансцендента и препуштености наших савременика на милост и немилост разорним силама постојања. Оно је полазиште и овога текста, што симболизује мотив путовања. Аутор га донекле сагледава као сам живот, виђен у вечитости смењивања његових дволиких сила. Али донекле га сагледава и као откровење. Спознаја која се, извинувши се изван наречене незаустављиве клацкалице у простор океана, простор укинутог времена, или мисао саму, сазрева и развија. Турније најпре сагледава узроке што су довели до таквог стања, а затим сугерише и могућност разрешења раскола у које је запала модерна свест. Стигавши у Америку, Елеазар увиђа да нови свет није ништа бољи од старог. Све оно чега се одлазећи гнушао нашао је и тамо куд се запутио, само у обесвећенијем, огољенијем и донекле вашарском облику. Или како би казао поменути индијски романсијер: „И то је део мог наслеђа: гроб не измирује свађе."

На зло, грех и преступе наићи ћемо широм земаљског шара, а обесвећеност, огољеност и вашарска разузданост нису никакво решење.

Могућност коју нуди *Елеазар, извор или ђрм* управо је супротна. Човеку, макар био и пост/модеран, ипак је потребно небо. Потребна је мисао која би усмерила и искупила његово бивање. Али религија какву познајемо, хришћанска, како је види и Миодраг Павловић у путописном есеју *Отварају се хиландарске двери*, више није довољна. Сада нам треба нека врста ревизије и допуне хришћанства, а овај роман у првом реду видим као реплику на вероисповест која је одредила наш светоназор. Једно од првих битних Елеазарових нових искустава је сусрет са црнцима, који оличавају жељени вид религиозности: „И он је, међутим, приметио колико се тамнопути људи боље уклапају у Стари завет него у јеванђеља. Старозаветни људи, снажније обојени, израженијих разлика, на једноставнији начин човечни и божански — са својим господарем, ћудљивим и јаросним Јахвеом — били су у белоданој сродности са скупинама црнаца које су могли да

виде како ћеретају и живо машу рукама на кејовима. А нарочито му је падао у очи њихов смех — раздраган, праштав, осунчан, јер се у Старом завету људи често смеју, док су јеванђеља обасјана само једним слабашним осмејком." Не мрак мистицизма, не пећине искушеничке душе, већ радосна потврда живота. Хришћанство донекле преполовљује човека одузимајући му његову битну димензију телесности, а са њом ведрину и живост. Сам виталистички принцип.

Следећи моменат против кога се Турније усмерава јесте одсецање везе са природом. Овај његов — условно га назовимо — пантеизам, за разлику од хришћанске црно-беле слике света, живот посматра у јединству његових супротности и разлика, у непрестаном смењивању и надопуњавању опречних полова бића. Сложенији рефлексивни захват у живот условљен је сталним додиром са природом. Религија, упућује се више пута током романа, може бити одржива тек суочена са самим елементима. Са силама настајања и нестајања, са тренуцима рађања и умирања. Њима је потребна вера. Њима је потребно објашњење и искупљење. Једном насталом, животу тако нешто више не треба. Оно за чим жуди јесте потврда. Догађај који симболизује овакав начин мишљења је сусрет са Индијанцима. Битан његов моменат је доморочево и Елеазарово узајамно допуњавање при тумачењу онога што ми зовемо епизодом о Луциферу, који сугерише да није битно име вере, већ мисао коју она има да понуди. У овом су се случају приче подудариле, али егзегеза није. Симбол што окупља овај значењски ток романа јесте змија: „Да, али ту је његова глава", рече Индијанац, „савршена опчињавајућа, с ону страну свеколике лепоте и ружноће. Она је попут пустиње коју си овде открио и која се у свом савршенству находи с ону страну свеколике лепоте и ружноће. Пустиња нам показује Божје лице прометнуто у крајолик, а змијска глава је њено животињско знамење."

Ова се значењска линија заокружује епизодом сусрета са (оним библијским) бодљикавим грмом, моментом Елеазаровог откровења. Он спознаје зашто Мојсију, чије је кључне биографске детаље поновио његов живот, није било дато да уђе у обећану земљу. Мојсије два пута удара штапом у земљу и два пута из ње избија живодавна вода спасавајући јеврејски народ од суве смрти. После другог ударца Господ онемогућава Мојсија да настави пут. Јунак романа то тумачи избором пред који је древног вођу ставио његов бог — избором између извора и грма, између витализма и виталности лишене духовности и сазнања, између живота и смрти. Бирајући између воде, која „има неодољиву склоност да се спушта и силази", и грма, који „стоји окомит, победнички, пут неба", он бира пут духа. Овај је истовремено пут љубави. Јер таква је и забрана Господова: „То је заправо чин љубави, али Јахвеова љубав је једна љубоморна и тиранска љубав, а изабраник коме је упућена може је једино примити у страху и дрхтању."

Турнијеов је избор нека врста рачваste стазе која одводи златној средини. Вера саображена природи, која није лишена духовности — јер и она је нужна, али сама не лишава радости. Извор је извор љубави. Праве. Дионизијске. Афирмативне. Наметање искључивости грма, искључивости спознања Бога, јесте победа смрти.

О смрти је Мишел Турније оставио ванредно поетичан фрагмент, можда и најлепши моменат књиге. Наречено место, међутим, јесте и једно од најубојитијих оповргавања хришћанске догме: „У доловима оног света, душе мртвих се не роје у бескрај, као што би се могло помислити ... Постепено ишчезавање преминулих душа које се расплињавају у ништавилу. Јер преминули опстају на оном свету само онолико дуго док на земљи има живих који мисле на њих. Мртви се хране споменом који им упућују живи, и нестају занавек чим им последњи живи створ посвети своју последњу мисао. Душе зраче у паклу једним животом који је само одблесак мисли живих. Неки знаменити човек одједном запламти, а глас му одјекне као бакарна труба или звоно од мједи. То се збива зато што, на земљи, неки скуп људи прославља спомен на њега. Или се, смерније, нека жена, сен неке старице, обоји снебивљивим одблеском боје: у том тренутку је неко дете бацило цвет на њен гроб."

На први поглед, реч је такође о једном од општих места начина мишљења краја миленијума — изгубљени рај замену тражи у људском памћењу. Али ревизија је радикална. Рај се нигде у пасусу не спомиње. Тело се расплињује у душу а душа у ништавило. Као што нема раја, нема ни вечности. У паклу другог живота има само оног раја и оне вечности које кратковека поетичност човекова може у себи да изнедри. Има нежности, љубави и идиличности, којима су обично пуна наша сећања. Једино, неименовано место блаженства симболисано је именом Елеазарове обећане земље. Вашарског митског простора модерног света, који постаје симболом тужнопоетичног Едена. Калифорнија, милозвучје његових визија, у коју никада није доспео. Или недосегнутост сама.

Учени предговор Јелене Новаковић усмерен је на интертекстуалну мрежу романа, на разоткривање утицаја и предложака тумачећи тиме његове симболе и симболику, али пропушта или неизнијансирано посматра његове најбаналније моменте. Превод Ане Моралић, упркос неким инвентивним решењима, морао је бити стилски дораћенији, ближи синтакси српског језика, понегде и јаснији и прецизнији. Мишел Турније је, што откривају и романи *Петко или лимбови Пацифика* и *Гашпар, Мелхиор и Валтазар*, пре свега добар стилиста. Усудила бих се да претпоставим како је мајстор језика. Уосталом, то је један од основних предуслова да се буде (као што он и јесте) ванредан писац.

Душица ПОТИЋ

ОГЛЕД О ЈЕДНОЈ ФИГУРИ МИШЉЕЊА

Новица Милић, *АБЦ деконструкције*, „Народна књига", Београд 1998

Деконструкција је пре тридесет година* била култна и помодна пракса мишљења и методолошко исходиште унутар различитих духовнонаучних дисциплина попут филозофије, лингвистике, антропологије, књижевне теорије, теорије текста, књижевне и филозофске херменеутике, књижевне критике. Наследиле су је или паралелно са њоме спроводиле своју праксу унутар истих дисциплина: конструктивистичка теорија, емпиричка теорија књижевности, системичка теорија, теорија дискурса, постколонијална књижевна критика, радикални конструктивизам, теорија хипертекста и хиперсистема. У позадини ових различитих методолошких исходишта стоји читав спектар развоја унутар филозофије (аналитичка научна теорија), филологије (интерпретационизам, плурализам метода, разумевање текста као иманенције) и лингвистике (генеративна граматика, прагматика текста, психолингвистика).

Кажемо: деконструкција је ... *била*, употребљавајући прошло време с циљем да објаснимо појам који (већ) захтева једну резимирајућу форму сећања. Јер само му памћење даје текућу вредност, ону која је престала када се стишала бука коју је произвео. Истовремено, то сећање на деконструкцију у себи не садржи само мортификовано обзорје, већ указује на чињеничност стања које каже да једна *деконструкција* постоји, и то тако несумњиво и потребито као било који елеменат у систему елемената. Она је једно методолошко исходиште које је недостајало духовним наукама па се стога не може постављати питање херменеутика *или* деконструкција, већ се мора говорити о херменеутици и деконструкцији као двема подједнако валидним начинима интерпретације. Деконструкција лежи у простору *инвенције*, дакле на исти онај начин на који себи прибавља важност и сама херменеутика, чије методолошко језгро такође не происходи из потребе интерпретације ради интерпретације, већ јој се њезино језгро указује као паралелно ономе што јој је извор и увир, исходиште и одредиште. Деконструкција и херменеутика су заправо начелне потпуности, односно природне потпуности онога што зовемо текстом. Ипак, да би то биле, оне морају бити суплементиране (опосредоване) — говором или писањем. Јединство, дакле, није изворно, већ успостављено. Између херменеутике, деконструкције и текста никада нема ничега другог осим говора, односно писма, дакле *супленената* који се појављују у ланцу различитих референција. Па ипак, и у деконструкцијском

---

* Појам је увео Жак Дерида 1967. године. Уп.: *De la grammatologie*, Paris 1967 (хрватски превод: *O gramatologiji*, 1976) и *L'écriture et différence*, Paris 1967.

тексту (или деконструктурском тексту) и у херменеутичком тексту постоји нешто што је апсолутно присутно, а то је природа текста као таква, апсолутно иста она природа текста коју налазимо и у тзв. изворном тексту (или тексту извору).

Рад о појму и природи деконструкције пишемо поводом књиге Новице Милића *АБЦ деконструкције* која представља ваљану основу за разговор у правцу онога што се том књигом желело постићи: једно аргументовано излагање о појму и методи не само књижевне теорије и књижевне критике, већ и многих других дисциплина духовних наука обележених, како у теорији тако и у пракси, овим скупним методолошким концептом који покрива оно огромно подручје које, с великом опрезношћу, називамо наукама о човеку. С обзиром на веома широко поље наука о човеку које овај појам покрива, ми ћемо се ограничити на поље књижевне теорије и књижевне критике, односно на облике деконструкције у књижевности. Појам *деконструкција* (фран. *deconstruction*, нем. *Dekonstruktion*, енгл. *dekonstruktion*) обједињује два опречна појма, и то значењски моменат речи *конструкција* (изградња, грађење, нпр. једне структуре) и *деструкција* (разарање, расклапање, нпр. једне дате структуре). У градњи обеју речи стоји латинска основица *-stru* која значи: изграђивање, уређивање, слагање (у виду слојева). Појам је у област филозофије и књижевности увео, као што смо већ споменули, Жак Дерида у својим књигама: *О граматологији* (1967) и *Писање и разлика* (1967). У одредници из *Litre-a*, како сам Дерида наводи, стоји: „*Деконструкција*: чин деконструирања. Граматички термин. Поремећај конструкције у реченици; *деконструисати:* растурити делове једне целине; деконструисати стихове: учинити да личе на прозу тако што ћемо уклонити њихов метар..." (Жак Дерида, *Писмо јапанском пријатељу*). Сâм Жак Дерида више је — у поступку одређивања тога *шта јесте деконструкција* — склон да говори шта деконструкција *није*, односно *шта не би требало* да буде. Ево неколико његових дефиницијâ узетих из различитих списа: *Што сам предложио под именом деконструкције, почиње деконструкцијом логоцентризма, дакле ауторитета говореног језика. Говорим уопштено о знаку, трагу или о тексту, о писању... Она је рад, проба, écriture... Деконструкција није техника. Она се бави текстовима, сигнатурама,... али се она сама не може представити као метода... Деконструкција није херменеутика, јер је смисао текста увек подељен или вишеструк те се не да раставити... Деконструкција није структуралистичка... Мој рад је управо деконструкција вредноша које утемељују мистицизам, то значи деконструкција вредноша презентности, одсутности знака, неизрецивости... Није довољно рећи како деконструкција не би могла да се редукује на одређена методолошка средства, на скуп правила и процедурâ које се могу преносити... Требало би, такође, прецизирати да деконструкција није чак ни чин или операција. Деконструкција постоји, то је догађај који не чека одлуку, свест или организацију субјекта, па*

чак ни савременост. То се деконструише. Ово то *није нека безлична ствар коју бисмо супротставити одређеној еголошкој субјективности. Оно је подвргнуто деконструкцији... Литре је рекао... деконструисати се... изгубити своју конструкцију... Шта деконструкција није? али она је све! Шта је деконструкција? али она није ништа!* — на темељу реченог једва да сада више знамо о значењу овог тамног појма него што смо знали пре. „Превод" Деридаовог појма *деконструкција*, једна од изузетно великог броја, и у релативно приступачном облику дао је Џонатан Калер у књизи *О деконструкцији. Теорија и критика после структурализма* (1982): „Деконструкција не разјашњава текстове на традиционалан начин тиме што би покушала обухватити уједињујући садржај или тему; она испитује деловање метафизичких супротности у њиховим аргументима као и начине на који текстовне фигуре и односи производе двоструку апоретску логику." Када је реч о деконструкцији у књижевнокритичкој пракси, онда тај појам у оквирима те праксе на релативно најприступачнији начин објашњава Катрин Белзи у својој књизи *Критичка пракса* (1980): „Задатак је дакле критичара не да тражи јединство дела него многострукост и разноликост његових могућих значења, његову непотпуност, пропусте које дело показује, али не може описати и, изнад свега, противсловља дела. У одсутностима и сукобима између разноврсних значења текст имплицитно критикује своју властиту идеологију; он садржи унутар себе критику својих властитих вредности тиме што је отворен новом процесу производње значења са стране читаоца, тако да тим процесом може створити право знање о границама идеолошког приказа." На овај начин би се, дакле, могла разумети улога деконструкције у области књижевне критике. Појам деконструкције — овога пута на начин ферментације — добијао је и добива једно посве специфично значење унутар *јејлске школе критичара* (Џефри Хартман, Пол Де Ман, Хилис Ј. Милер, Харолд Блум) чији ће се утицај потом проширити на већину америчких универзитета и тек делимично на неке европске, махом у Француској и Италији, и чији су значајни представници Кристофер Норис, Мајкл Рајан, Барбара Џонсон, Џонатан Калер, Родолфо Гаше, Винцент Б. Лејч, Еуђенио Донато, Ђани Ватимо, Хејден Вајт, Френк Лентикија, Едвард Сајд, Џефри Мелман, Ајхаб Хасан, Жан-Лик Нанси, Филип Лаку-Лабар, Сара Кофман, Јулија Кристева... То је оно мноштво књижевних теоретичара и филозофа које је у мноштву својих радова покушало или да дефинише или да у пракси спроведе поступак (или поступке) деконструкције. Читали смо већину радова ових аутора и покушали да схватимо њихово разумевање и њихово практично-аналитичко спровођење деконструкционистичког поступка. Нисмо се могли отети утиску о бескрајној слободи разумевања појма деконструкције и исто толико бесконачном броју поступака вођених у оквиру тога што су они сматрали да је или да треба да буде деконструкција. Никада једна идеја није имала такву неограниче-

ност моћи сејања — слободе писања! Деконструкција је била чиста, непатворена идеја слободе писања, једно бесомучно *reécriture* сведено на писање без средишта, на децентрирајућу производњу текстова, једна слободна игра управљена према отворености дела а према преливању значења која, каткада, чини се, прелази преко човека и преко наслеђа хуманизма, преко целе његове повести — батргајући се — у писању.

Цивилизација писма тада доживљава свој врхунац и обрушава се наново у рационализам и прагматизам ортијевског типа. Отрежњење налазимо у покретима као што је *New historicism, gender studies, cultural studies* или *постколонијалној књижевној критици*. То је отрежњење које пратимо са извесном равнодушношћу. Постструктурализам није исцрпео своје границе, деконструкција није исцрпла своју праксу — а већ се била урушила. Наследила ју је неплодна, сува немачка теорија система, тзв. нови конструктивизам. Период романтизма који је de facto чинила епоха деконструкције, заменио је органички рационализам. Али, вратимо се на терен нашег рада.

Током последњих тридесет година, рекли смо, написане су многе студије, огледи и чланци чија је тема била деконструкција. Почетком осамдесетих написани су и први текстови против деконструкције. Један од најбољих зборника о томе је онај који је приредио Џон М. Елис (John M. Ellis, *Against Deconstruction*, 1989). Међутим, једна од најутицајнијих критика деконструкције је она Џералда Графа (G. Graff, *Deconstruction as Dogma,* Georgia Review, 34, 1980). Од свег тог мноштва текстова на тему за и против деконструкције од којих се многи позивају на Деридине текстове заправо су, како тачно примећује Е. Лентрикија, „само танко повезани са оним што је Дерида писао". Већина текстова о деконструкцији су бесконачни (често сасвим бесмислени) видови слободе интерпретације и једва да се држе тематске проблематике о којој тобоже желе да расправљају. Међу оним малобројним, сувислим текстовима који за тему имају деконструкцију јесте рад Новице Милића. И његова дефиниција деконструкције јесте једна од најбољих и најтачнијих које смо прочитали. Не бисмо желели да се пред читаоцем правдамо у тренутку док исказујемо тако високу оцену о једном аутору који за садржај своје књиге има тему која од 1967. године заокупља многе филозофе, теоретичаре књижевности и лингвисте, међу којима је и потписник ових редова. Онако како бисмо и сами покушали да дефинишемо појам деконструкције учинио је Новица Милић на почетку своје књихе, написавши: „Ако би деконструкцију требало одредити кроз једну реч, ако би неко питао у чему је њен наук, порука, основна замисао, онда би се могло рећи: деконструкција је инвенција отпора. Односно, нешто разрађеније, деконструкција представља увид (или идеју) инвенције тамо где текст интервенише неким отпором." Поборници деконструкције који су расправљали о деконструкцији увек су били против утврђивања тога шта

јесте деконструкција. При томе су се позивали на „другачију логику" коју, тобоже, установљава деконструкција, односно њезина теорија или „пројект". Међутим, уистину, никакве „другачије логике" нити „промене парадигме" унутар деконструкцијског пројекта није било. Према нашем мишљењу, унутар тога „пројекта" било је релативно много креативне слободе, много перформанса, а мало тога је било садржано у некаквој логици, док о истинској „другачијој логици" или „промени парадигме", уистину, не може бити говора.

Деконструкцијски пројекат (или теорија) био је исто толико рањив и исто толико подложан забораву колико и бинарни пројекат структурализма, егзистенцијализма, new criticism или психокритике, и заснивао се (када се заснивао) на старој логици, а нову логику није установљавао. Био је само, како рекосмо, оличење бескрајне интелектуалне слободе и тамо где је изгледао „строг" и „научан" био је често безазлено детињаст и на критику неотпоран пројекат.

Још две дефиниције деконструкцијског пројекта, поред Милићеве, заслужују нашу пажњу. Прву је формулисала Барбара Џонсон и према њој је деконструкција „пажљиво издвајање зараћених снага значења у тексту". Другу је обелоданио Грегори Л. Алмер и по њој се суштина деконструкцијског поступка своди на *измештање* текста из домена *истине* у домен *инвенције*. Алмерова дефиниција је доста блиска Милићевој. И један и други аутор суштину деконструкцијског поступка виде у *инвенцији*, дакле у стварању. То на једном месту *АБЦ деконструкције* Милић експлицитно и наглашава, пишући да деконструкцијски пројекат подразумева „неку врсту опште мисли о стварању, продукцији, *poiesisu*". Овим речима он, дакако, само допуњава своју дефиницију деконструкције.

Говорити и писати о деконструкцији значи да је неопходно тематизовати рад Пола де Мана чији су текстови пандан Дериданим. И док је Дерида више филозофски оријентисан писац, дотле су интересовања Пола де Мана окренута књижевној теорији. Заправо, други начин гледања на деконструкцију састоји се управо у томе што се деконструкција разматра у књижевнотеоријском контексту. Оно што ову двојицу аутора на један суштински начин чини различитим уочио је својевремено Родолфо Гаше, пишући да Дерида и Пол де Ман сугеришу две фигуре деконструкцијског поступка, и то тако што је првоме деконструкција фигура аутореференцијалности а другоме фигура ауторефлективности. Према Дериди сваки дискурс је самореференцијалан. Другим речима, то, рецимо, значи да је „песма пример доктрине коју изриче". Самореференцијалност није ништа друго до покушај текста да уоквири самог себе. Такво разумевање има за крајњу последицу то да тема проучаваног текста „уистину одређује релевантност теоријског дискурса". Текст је самореференцијалан јер свака реч коју бисмо у једном одређеном тексту тематизовали даје кључ за тај текст. На другом полу — полу деконструкције као фигуре саморефлексивно-

сти (демановска варијанта) — истиче се, примера ради, како се сама књижевна критика мора подврћи самој књижевној критици. Деконструкција би се, према томе, како каже Р. Гаше, „заснивала на самосвести текста". У оквирима таквог разумевања Пол де Ман у ствари приписује тексту низ сазнајних функција. „Текст", вели сам Пол де Ман, „образлаже начин на који је написан. Он, истовремено, објашњава да је нужно оно што објашњава објаснити на индиректан и фигуралан начин који зна да ће бити погрешно схваћен ако се схвати дословно." Другим речима, Пол де Ман ставља знак једнакости између саморефлексивности текста и деконструкције. Схватање деконструкције као фигуре самореференцијалности, односно саморефлексивности противречи самој стратегији деконструкције, њеном пројекту, будући да су обе фигуре у суштини метафизичке и припадају логоцентризму. А као што знамо читав Деридин пројекат садржан је на теми побуне против логоцентризма. Апорије деконструкције су, видимо, бројне. Бити приморан писати о деконструкцији на само неколико страница противречи суштини саме теме, противречи деконструкцијама (опет је реч о апоријама: деконструкција : деконструкције). Следећи логику деконструкције од свега овде написаног управо би *йисање* („појам који као резултат деконструкције има несводиво и нефеноменално значење") било оно које стоји у резултату овога *овде* написаног. Оно, наиме, како у овом тренутку док ово пишемо, тако и читавим током своје историје (како тврди Дерида) *уūуħује на суūстан-цијалносш ūрисуства* или на идентитет самоистоветног.

Новица Милић је написао веома добру књигу. Оно што је потом следило резултирало је, између осталог, овим писањем о *шоме* изузетно инспиративним поводом. Писање, ово овде, могуће је наставити. Његову бескрајност, баш на начин како то сугерише деконструкција, могуће је пронаћи на релацији извесне идеалне имманенције текста и непрекидно успостављиве зоне писања *у* тексту — за следећи текст.

Бошко ТОМАШЕВИЋ

АЛЕКСАНДАР БЈЕЛОГРЛИЋ, рођен 1967. у Зрењанину. Пише прозу и есеје. Објављене књиге: *Дражење хипоталамуса и друге приче*, 1994; *Невидљиви архипелаг: записи о мистицизму и натприродном у књижевности*, 1994; *Кракен: новеле љубави и тајинства*, 1996.

ДРАГАН БОШКОВИЋ, рођен 1970. у Београду. Пише поезију и есеје. Објављене књиге: *Одисеј — каталошка прича* (коаутор Саша Илић), 1998. и *Вртоглавица, лаж и Вавилон од картона*, 1998.

МЛАДЕН ВЕСКОВИЋ, рођен 1971. у Земуну. Књижевни критичар и есејиста.

ВЛАДИМИР ВОЈНОВИЧ (ВЛАДИМИР ВОЙНОВИЧ), рођен 1932. у Сталињабаду, данас Душанбе, у Таџикистану. Једно време живео у Украјини, затим, за време рата, на северном Кавказу и у северној Русији, у околини Вологде. Прву приповетку *Ми овде живимо* објавио је 1961. године, а приповетке *Хоћу да будем поштен* и *Раздаљина од пола километра* 1963. Први део романа *Живот и необичне пустоловине војника Ивана Чонкина* почиње да штампа у Немачкој 1970. У Совјетском Савезу су му 1972. године објављене две књиге *Повести* и *Степен поверења. Повест о Вери Фингер*, а следеће 1973, у Немачкој — приповетка *Путем преписке*. У емигрантском издању појавиле су се две књиге о Ивану Чонкину: *Живот и необичне пустоловине војника Ивана Чонкина*, 1975. и *Претендент на престо. Нове пустоловине војника Ивана Чонкина*, 1979.

НЕНАД ГРУЈИЧИЋ, рођен 1954. у Панчеву. Пише поезију и књижевну критику. Збирке поезије: *Матерњи језик*, 1978; *Линије на длану*, 1980; *Врвеж*, 1985; *Царска намигуша*, 1985; *Јадац*, 1993; *Пуста срећа*, 1994; *Лог*, 1995; *Матерњи језик и песме при руци*, 1995; *Цваст*, 1996; *Жива душа*, 1999. Књига студија: *Бранко песник младости*, 1984. Књиге критика: *Прокрустова постеља*, 1989; *Плес у неґвама* (есеји и критике), 1998.

МИРКО ДЕМИЋ, рођен 1964. у Горњем Класнићу поред Глине. Прозни писац. Објављене књиге: *Јабуке Хесперида*, 1990. и *Сламка у носу*, 1996.

ДАНИЦА ДИКОВИЋ-ЂУРГУЗ, рођена 1947. у Ужицу. Пише прозу и преводи са енглеског и шведског. Књига есеја: *На литици*, 1993, 1994.

АДАМ ЗАГАЈЕВСКИ, пољски песник и есејиста, рођен 1945. у Лавову. Од 1946. живи у Пољској, а почетком осамдесетих одлази на Запад. Спада у најпревођеније пољске писце. Књиге песама: *Саопштења*, 1972; *Месарница*, 1975; *Писмо*, 1978; *Писмо. Ода множини*, 1982, 1983; *Путовати у Лавов*, 1985; *Платно*, 1990. Романи: *Топло, хладно*, 1975; *Танка црта*, 1983. Есеји: *Неприказани свет* (коаутор Јулијан Корнхаузер), 1974; *Други дах*, 1978; *Солидарност и усамљеност*, 1986; *Два града*, 1991; *У туђој лепоти*, 1998. и др. (Б. Рајчић)

РАДОМИР В. ИВАНОВИЋ, рођен 1936. у Смоници. Пише студије и огледе из књижевности. Објављене књиге: *Милутин Ускоковић*, 1968; *Огледи*, 1969; *Могућности речи*, 1970; *Књижевно стваралаштво Косова на српскохрватском језику*, 1971; *Искушења књижевне анализе*, 1972; *Романи Михаила Лалића*, 1974; *Критички методи*, 1975; *Тумачења савременог романа*, 1976; *Портрети македонских писаца*, 1976; *Лепота писања*, 1978; *Македонски писци и дела*, 1979; *Тешкоће тумачења књижевног дела*, 1979; *Поетика Косте Рацина*, 1979; *Огледи о македонској књижевности*, 1980; *Поетика Блажа Конеског*, 1982; *Писци и проблеми*, 1984; *Књижевне паралеле*, 1985; *Говор дела*, 1986; *Дијалог с дјелом*, 1986; *Речи на раскршћу*, 1987; *Поетика и критика*, 1988; *Поетика Славка Јаневског*, 1988; *Од ријечи до ријечи*, 1989; *Григор Прличев у светлости романтизма*, 1990; *Поетика Риста Ратковића*, 1990; *Његошев поетски говор*, 1991; *Од Његоша до Лалића*, 1992; *Реторика човјечности*, 1993; *Заточеник ријечи (поетика Душана Костића)*, 1994; *Писање као судбина (Поетика Михаила Лалића)*, 1994; *Обнова поетског говора (Од Доситеја до Киша)*, 1995; *Факта и фигуре*, 1996; *Његошева психологија и филозофија стварања*, 1997.

СВЕТОЗАР КОЉЕВИЋ, рођен 1930. у Бањалуци. Пише студије из књижевности и преводи с енглеског. Објављене књиге: *Тријумф интелигенције*, 1963; *Хумор и мит*, 1968; *Наш јуначки ep*, 1974; *Путеви речи*, 1978; енглеско издање *The Epic in the Making*, 1980; *Приповетке Иве Андрића*, 1983; *Виђења и сновиђења*, 1986; *Хирови романа*, 1988; *По белом свету*, 1998; *Постање епа*, 1998.

АНДРИЈ ЛАВРИК (АНДРІЙ ЛАВРИК), рођен 1964. у Новом Саду. Пише кратку прозу и преводи са руског, белоруског и украјинског језика.

МИРОСЛАВ МАКСИМОВИЋ, рођен 1946. у Његушеву. Пише поезију и есеје. Књиге песама: *Сјавач под упијачем*, 1971; *Мењачи*,

1972; *Песме*, 1978; *Сећање једног службеника*, 1983; *Сонети о животиним радостима и тешкоћама*, 1986; *55 сонета о животиним радостима и тешкоћама*, 1991; *Животињски свет*, 1992. Књига есеја: *Поред*, 1995.

СЛОБОДАН МАНДИЋ, рођен 1947. у Сутјесци. Пише прозу, књижевну критику и есејистику. Књиге приповедака: *За временом киша*, 1977; *Петољетка*, 1985; *Колонисти*, документарне приче, 1996. Романи: *Време очева*, 1988; *Хроника напуштених кућа*, 1994.

НОВИЦА МИЛИЋ, рођен 1956. у Брежанима код Пожаревца. Писац и књижевни теоретичар. Објављене књиге: *Антиномије критике*, 1982; *Случај Ниче*, 1997; *ABC dekonstrukcije*, 1998.

МИХАЈЛО ПАНТИЋ, рођен 1957. у Београду. Пише прозу, књижевну критику и есеје. Књиге прозе: *Хроника собе*, 1984; *Вондер у Берлину*, 1987, 1994; *Песници, писци и остала менажерија*, 1992; *Не могу да се сетим једне реченице*, 1993, 1996; *Новобеоградске приче*, 1994, 1998. Књиге есеја и критика: *Искушења сажетости*, 1984; *Александријски синдром*, 1987; *Против систематичности*, 1988; *Шум Вавилона* (критичко-поетска хрестоматија, заједно са Васом Павковићем), 1988; *Десет песама — десет разговора* (заједно са Слободаном Зубановићем), 1992; *Александријски синдром 2*, 1994; *Нови прилози за савремену српску поезију*, 1994; *Puzzle*, 1995; *Шта читам и шта ми се догађа*, 1998; *Александријски синдром 3*, 1999. Студије: *Киш*, 1998; *Модернистичко приповедање*, 1999. Саставио антологије: *Антологија српске приповетке 1945—1995*, 1997; *Читање воде — српске приче о риболову*, 1998.

ФРАЊА ПЕТРИНОВИЋ, рођен 1957. у Новом Сланкамену. Пише прозу и књижевну критику. Романи: *Мимезис, мимезис романа* (коаутор Ђ. Писарев), 1983; *Ткиво опсене*, 1988; *Извештај анђела*, 1996.

ЂОРЂЕ ПИСАРЕВ, рођен 1957. у Визићу. Пише прозу и књижевну критику. Књиге прозе: *Мимезис, мимезис романа* (коаутор Ф. Петриновић), 1983; *Књига господара прича*, 1985; *Књига народа лутака*, 1988; *Готска прича — приповест о Мери Шели*, 1990; *Потписујући имена ствари*, 1994; *Посланице из Новог Јерусалима*, 1996.

БОГДАН А. ПОПОВИЋ, рођен 1936. у Новом Саду. Критичар и есејист. Објављене књиге: *Начела и дела*, 1970; *Поезија и традиција*, 1971; *Поезија и критика*, 1972; *Савремени песници*, 1975; *Дневни послови*, 1981; *Епски распон Миодрага Павловића*, 1985; *Песници и критичари*, 1998. Саставио је изборе са (пропратним текстовима) Лазе Костића, Миодрага Павловића, Васка Попе, Миодрага Павловића, Стевана

Раичковића и Бранка Миљковића (на словеначком језику), Михаила Рењова, Владимира В. Предића, Марије Шимоковић и др.

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.

БИСЕРКА РАЈЧИЋ, рођена 1940. у Јелашници. Завршила студије славистике. Познавалац је и преводилац пољске, чешке, словачке и руске књижевности. Пише есеје и радио драме. Објавила је двадесетак књига превода и велики број прилога у листовима и часописима.

ТИЈАНА СЛАВИЋ, рођена 1972. у Београду. Радове из историје књижевности објављује у периодици.

БОШКО ТОМАШЕВИЋ, рођен 1947. у Бечеју. Књижевни теоретичар, песник, есејиста, критичар. Важнији теоријски радови: *Битно песништво*, 1988; *Картезијански роман*, 1989; *Из искуства битка и певања. Нацрт за једну онтологију песништва*, 1990; *Саморазорне теорије*, 1994; *Бесконачна замена. Фундаментална онтологија као теорија поезије*, 1997; *Коначна теорија књижевности*, 1998. Збирке песама: *Картезијански пролаз*, 1989; *Чувар времена*, 1990; *Целан-студије и друге песме*, 1991; *Видело жишка*, 1992; *Светлост за ископ*, 1992; *Понављање и разлика*, 1992; *Cool memories*, 1994; *Угарци*, 1994; *Предео с Витгенштајном и друге рушевине*, 1995; *Преиспитивање извора*, 1995; *План повратка*, 1996; *Друга историја књижевности*, 1997; *Разговор у Хајделбергу*, 1998; *Сезона без Господа*, 1998.

ДРАГИЊА УРОШЕВИЋ, рођена 1949. године у Краљеву. Пише поезију. Објављене књиге: *Згласја*, 1972; *Велика дневна музика*, 1976; *Чежња под тамним боровима*, 1978; *Лични устанак*, 1989; *Призор из Заумбрежја*, 1990; *Јелена Анжујска*, 1994; *Небеска прела*, 1994; *Дневник добровољне несанице*, 1995; *Срдачне молитве над тамом*, 1997; *Посвете и коментари*, 1997; *Душа и Заумбрежје*, 1998; *Сјај бића*, 1998.

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 НАСЉЕБЕ 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)