БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
ПМС II 1
књ. св.
1998/462. 6

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА: *Јован Христић, Тања Крагујевић, Милка Жицина, Збигњев Херберт, Миодраг Матицки, Ана Ристовић, Лав Разгон, Иван Комарица, Отто Хорват*

АКЦЕНТИ: *Милорад Екмечић, Миодраг Радовић*

ОГЛЕДИ: *Марта Робер, Волтер Е. Стивенс, Младен Весковић*

ВИБРАЦИЈЕ: *Александар Генис, Ненад Даковић*

НАСЛЕЂЕ: *Јелена Милојковић-Ђурић*

КРИТИКА: *Борђе Писарев, Бранко Јовановић, Марко Паовица, Илија Лакушић, Милорад Јеврић, Добривоје Станојевић, Павле Илић, Владислава Гордић*

РАЗГОВОР: *Лав Разгон, Љубица Алексић*

ДЕЦЕМБАР **1998** **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 Борђевић (1858—1859), Антоније Хаџић (1859—1869), Јован Бошковић (1870—1875), Антоније Хаџић (1876—1895), Милан Савић (1896—1911), Тихомир Остојић (1912—1914), Васа Стајић (1921), Каменко Суботић (1922—1923), Марко Малетин (1923—1929), Стеван Ћирић (1929), Светислав Баница (1929), Радивоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933—1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936—1941), Живан Милисавац (1946—1957), Младен Лесковац (1958—1964), Бошко Петровић (1965—1969), Александар Тишма (1969—1973), Димитрије Вученов (1974—1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980—1991)

Уредништво

СЛАВКО ГОРДИЋ

(главни и одговорни уредник)

ВОЈИСЛАВ КАРАНОВИЋ, МИЛИЦА МИЋИЋ ДИМОВСКА, СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ

Секретар Уредништва

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Лектор

ГОЈКО ЈАЊУШЕВИЋ

Коректор

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Технички уредник

ВЛАДИСЛАВ ВОЈНИЋ ХАЈДУК

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 250 динара, а за чланове Матице српске 125 динара. Претплата за иностранство износи 80 $. Цена једној свесци у књижарској продаји је 25 динара. Претплата се може уплатити у свакој пошти на чековни рачун број 45700-678-0-2213, са назнаком „за Летопис". Адреса: 21000 Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1, телефон: 021/613-864 и 021/420-199, локал 112.

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампа: ГРАФО-ОФСЕТ, Сремска Каменица

Тираж: 1.000

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 174 Децембар 1998 Књ. 462, св. 6

САДРЖАЈ

Јован Христић, Најлепши тренуци у животу 753
Тања Крајујевић, Искуство воденог цвета 756
Милка Жицина, Самица 762
Збињев Херберт, Седми анђео 766
Миодраг Матицки, Анђео на бициклу 775
Ана Ристовић, Рајска песма 779
Лав Разјон, Принц 786
Иван Комарица, На пример: знак 791
Отто Хорват, Призори лета 794

АКЦЕНТИ

Милорад Екмечић, Револуција, балкански покрети и Русија 1848—1849 796
Миодраг Радовић, Два вида теорије књижевности 804

ОГЛЕДИ

Марта Робер, Причати приче 809
Волтер Е. Стивенс, Ec(h)o in fabula 833
Младен Весковић, Техника приповедања и психолошка мотивација у „Лелејској гори" Михаила Лалића 857

ВИБРАЦИЈЕ

Александар Генис, Уметност времена садашњег 884
Ненад Даковић, Хиперборејски ждрал. Ко се крије иза Угричића? 893

НАСЛЕЂЕ

Јелена Милојковић-Бурић, Посета митрополита српског Михаила Светој гори и Хиландару 898

КРИТИКА

Борђе Писарев, Тајна умећа приповедања (*Данило Николић*: Улазак у свет; Проветравање владара) 911
Бранко Јовановић, Једино безбедно уточиште: песма (*Павле Поповић*: Раселица) 913
Марко Паовица, Искушавања и преслишавања (*Радослав Братић*: Шехерезадин љубавник) 919
Илија Лакушић, На фону (биб)личне сјете (*Драган Лакићевић*: Породични албум) 925
Милорад Јеврић, Поезија иновираног континуитета (*Зоран Милић*: Душа у студени) 927
Добривоје Станојевић, Синтеза жанрова (*Милан Орлић*: Записи из поларне ноћи) 929
Павле Илић, Научно сагледавања новијег књижевног наслеђа Старе и Јужне Србије (*Књижевност Старе и Јужне Србије до Другог светског рата,* зборник) 933
Владислава Гордић, Колонизација инвенцијом (*Vesna Goldsworthy*: Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination) 938

РАЗГОВОР

Љубица Алексић, Сјећања на репресије (*Разговор са Лавом Разом*) 943

Соња Боб, Аутори Летописа 945

ЈОВАН ХРИСТИЋ

НАЈЛЕПШИ ТРЕНУЦИ У ЖИВОТУ

„А шта су за вас били најлепши тренуци у животу?" рече одједном један од нас. Седели смо, после вечере, нас неколицина из исте школе, из истог разреда. Један инжењер, један професор, један лекар, један адвокат, један дипломата, и не знам више ко још. Онај ко је то рекао, рекао је као да је тог тренутка завршио неко дуго преметање по успоменама, од којих је многе већ требало отрести од прашине која их је готово сасвим прекрила, успоменама којима се данима бавио и које су се најзад средиле у низове јасних слика од којих је свака добила своје место, што ће рећи своју вредност и свој значај. Питање није било постављено да би неко од нас на њега одговорио. Одговорио је он сам, почевши причу негде од средине, као да смо сви знали њен почетак, који је само њему био познат.

„Једрили смо цео дан, а онда смо се, предвече, када је маестрал пао, усидрили у пустој ували једног острвцета за које смо мислили да је такође пусто. Скупили смо једра, скували вечеру, а онда, 'када за јелом и пићем жудњу утолисмо веће', како каже Хомер, седосмо уз боцу вина у кокпит, да попијемо још по једну чашу и полако се спремимо за спавање. Увала је имала пешчано дно, и у светлости наше лампе која је, окачена о бум главног једра, висила изнад стола, море је имало неку прозирну, светлу, светлозеленкасту боју, као" — мало је застао да би нашао праву реч, али она није долазила, и он крете другим путем, који му се учинио лакши, да нам на неки начин опише мирно и прозирно море у тој ували — „изгледало је као да брод не лежи на мору, већ да лебди у празнини изнад тог пешчаног дна на коме сте могли видети сваку, и најмању шкољку, и сваког, и најмањег пужа." И онда, као да отвара неку заграду, додаде: „Диван брод, који лежи на мору нежно,

као — како је имао обичај да каже његов власник — голубица, чији су облици срођени с морем, као да су из њега изашли, као да их је само море изнело на своју површину.

И онда смо одједном открили да око нас влада потпуна тишина. Ућутали смо. Нисмо се усудили да проговоримо ни реч, ни да се накашљемо, ни да се померимо на клупама на којима смо седели, чак смо и празну чашу опрезно спуштали на сто, како ни најмањи звук не би пореметио тишину која се одједном спустила на нас. Таласићи који су однекуд долазили једва чујно би додирнули бок брода, а онда клизнули низ њега, не реметећи ту тишину. Напротив. Чинили су је још потпунијом и још пространијом. Тишина, пространа?" — рече он подижући обрве као да жели да предухитри могуће питање које би неко од нас могао да му постави. — „Како да не. Нисте ли приметили како тишина проширује простор у коме се налазите, док га звукови ограничавају? Ви знате одакле који звук долази, и колико би могао бити удаљен. И то је нека граница простора у коме се налазите. Али тишина нема граница. Зашто се Паскал ужаснуо огромних простора који нас окружују? Зато што у њима влада тишина, а тишина се само спусти на вас, окружи вас, не долази ни од куда, и ви сте само једна мала трунчица, чак ни трунчица, у нечем што се непрекидно шири и одводи вас незнано куд." Застао је, као да још једном жели да чује ту тишину. А и ми се нисмо усудили да проговоримо ни реч, чекајући да он настави своју причу.

„Онда се одједном зачуло пљескање весала, и уз бок нашег брода пристао је чамчић, више орахова љуска него чамац, у коме је седео ситни, смежурани човек поодмаклих година. На дну чамца, који је очигледно трајао своје последње дане, било је свакаквог рибарског алата, али ниједна уловљена риба. Замолио нас је за једну цигарету. Живнули смо, и пожурили да му је дамо. Према њему се нашло неколико пружених руку, са по једном цигаретом у свакој. Он се захвалио, одгурнуо се од нашег брода, завеслао и нестао заједно са својом ораховом љуском. Тада смо приметили да га нико од нас није упитао одакле је дошао, има ли, негде на другом крају острва, неки заселак, или бар неколико кућа у којима рибари пребивају када дођу да лове рибу. Као да тај смежурани старчић са својом ораховом љуском није дошао ни од куда. Искрсао је из мрака и нестао у мраку. Убрзо се ни звук весала није више чуо."

Пружио је руку ка кутији са цигаретама, али је одустао. „Поново смо се нашли у тишини коју се нисмо усуђивали да пореметимо. Ништа се није догодило — тачније речено, све је престало да се догађа. Као да нас је неко, или нешто, узело: и

брод, и увалу, и острво са увалом, и однело нас на пола часа, час, можда и два — никоме није пало на памет да погледа на свој сат и види колико је то трајало, јер то није трајало уопште — не знам куд. Ако постоји вечност, онда је оно што нам се те ноћи догодило било нешто налик на њу. Време које мере часовници престало је да важи, иако су они и даље откуцавали своје време на нашим рукама, а њихове се казаљке померале. Били смо негде другде, али где, то нико од нас није знао. Можда није ни било потребно да знамо, можда ћемо се једном сетити те ноћи, можда ће она за некога од нас потонути у заборав, јер оно што остаје у сећању најчешће су покрети, звукови, нешто што смо учинили, нешто што је нама неко учинио, нека осећања која изроне однекуд и разлију се по нама као треперења, као топлота, као грозница, дрхтај — свеједно.

Да ли је неко од нас мислио о нечему? Прелазио сам погледом са једног на друго лице од нас који смо седели у кокпиту — било нас је тројица или четворица, није важно — и ни на једном од њих нисам открио нешто што би могло да буде траг неке мисли, или нешто што постоји иза мисли и што се пробија ка мисли која би се можда могла изрећи. Све нас је обузела та тишина, празнина која нас је обавила, и која је одједном настала у нама. Она нам је дала неко осећање, нешто више од осећања, нешто што зовемо постојањем или тако некако. Слобода можда није права реч, можда би чистота била боља, пошто су се у тој тишини наше душе купале као у прозрачном мору на коме смо лебдели."

Стао је. Чинило ми се да је хтео да каже још нешто, али је онда брзо погледао на сат, као да тиме жели да прекине причу која би се могла наставити, али чији је наставак решио да задржи за себе — ако га је уопште било, и рекао: „Запричали смо се", пруживши руку ка чаши са мало вина која је стајала пред њим на столу.

ТАЊА КРАГУЈЕВИЋ

ИСКУСТВО ВОДЕНОГ ЦВЕТА

1

Та нећете ваљда у тим чизмама
са тим високим їиздавим сарама
уїазити кайетане

Клобук їред вашим очима
само је хан їоїойљен сновима
у којима је їосїојала
још једна їоловина їрада

Данас је све то мање-више исто

Расїознаћете свој део
їо укусу їод нейцима
кад одлучите да изрекнете
измаїлицу шїо вас мучи
као несазидани мосїи

2

Сувише је дубине
за шанку свейлосїи швоје коцуљице

Ко би ши моїао їомоћи
добра водо
до две швоје руке
кроз које їадаш

збоїм чеїма без сумње
и йосшоји бездана шама
из које се јављаш
кад је и нама сшрашно

3

Они који нам зеленим шшамбиљем
оверавају исйраве
за йрелазак из једноїм у друїи
близначки їрад
йаше од йосебне ошамућеносши
везане за чињеницу намешшеншшива
у раздобљима невремена

Шаљу нам йрерушене царинике
на їраничне йрелазе
од нейоуздане їраће
на брзу руку успосшављене

које здрава йлима секунди
у венама свакоїм живоїм сшвора
йодрије и зброшше

Искусшво воденоїм цвеша
шшо не живи дуже од једноїм дана
а йуш између брашских насеља
йреће за мање од йосшаноїм йоїледа
йо йишањима ове суштине
казује нейреїледно више

4

Наджживео їа је коњ
како чујем и коњушар
йошом и она сшрашна сабља

То би ешо била йролазносш

да иза имена не шумара
изїладнели їлас
шшо се не чекајући йресшуйне їодине
нейрекидно рађа

Као посмртна маска

Отиском старог лица тражећи
новог господара

5

Љупка је неман трајања
иако у падинама цитаделе
ковиња њена права нарав
тешка као пропадање

А опет

заголица из пушкарница
месечинаст прамен
удара у плећа заљубљених
љубичастим жаром

изгони смех ничим придржан

Ти налети крепе
као манастирски хлад
огрнут рumenим штитником
црепа и опеке

Помислиц на кадуљу
кадифицу и босиљак

На то да мириси
попут деце
можда нејаре моју
у сновима
сачувати свој град

6

Између источног
и западног пространства
бреговит је као реч
тај чудноватн пут са два лица

Јечменом свилом
заплиће тајанствено коштуњаво воће
На калпаке удара
вихором скалпела и писаљки
Сребрном виљушком
из ведра облака

А када се прах слеже
то је опет обична земљана стаза
уздигнута од тла у ону страну неба
где свако дете јабуку може устрелити
простим поиледом

7

Куцните гудалом
по овом дивном
загаситом боку

Сазнаћете шта учитељ музике
истински мисли о уличним лозинкама
Шта о астрологији

И напокон
шта чува у својим сновима
обраслим липовим цветом
А ту и тамо и дивљим жаром
распукле текоме

8

А сада ћемо још једном
све поновити
моја госпођице

Са више подсукњи
и распомамљене пене

Куд мртав млидијах
ни птица не може пронети
што на кожи може запис
ваших ситних зуба

9

Брижљиво неїујте латице
јабукової цвета

Плодове берите сипне и трпке
Залијте их оцтом
и сунчаном водом

А док не зарези
латите се часле с вечерньеї чокота
и залеђене омаїлице
у стакленцу с вином

И док траје питкост
у везу тамјанике
сложиће се некако и наук
о справљању освежења
из боце јабукової сирћета

коју за дуїа времена
и ни на чију штету
можете оставити нетакнутом

10

Слично поступајте и при справљању
слатког од мајских ружа

Задовољите се
јутарньим ïутљајем воде
свежине ружиної ïупољка

што ïране
окренути простору
ван ичијеї домаћаја

11

Што се тиче љутомера
неомиљен је међу људима

760

Клизне са алеве оџеке крова
џраво у вечеру

И џосшаје шако необуздано налик
свему ш̲шо се збива за сшолом

12

Бунари завичаја
са водом меком и сумџорасшом

јесшивом џоџуџ лешње вечере
од јаџода и дињa
ш̲шо задуџо осшавља осмех
украш̲ен комадиħима
бисшрине и ш̲ешера

у шајном су сродсшву
са крајџуџашким изворима
и џлаџољивим чесмама
обраслим биљурним живоџоџисима
своџ неисшраженоџ џорекла

Слични су џо шоме колико се удаље
кад им се џримакнеш̲

чинеħи шо на начин усџомена
или оџш̲ивеноџ белеџа џод маншијом
у којој џуџујеш̲
неџрекидно их називајући
именом неуџаживе жеħи

761

МИЛКА ЖИЦИНА

САМИЦА

На зиду, ниско над асуром за лежај, урезано је: Издржати! Са знаком узвика, дабоме. То је неко узвикивао себи јутром кад се пробуди. То је плакат, морална подршка једног снажнијег часка оном слабијем.

Издржати — шта? Да не полудиш, да не покупиш и не поједеш сав дидити прашак за буве који разасипаш по свом сандуку без прозора под контролом стражара у вратима? Издржати у кочини? Бити стока? или шта? Не полудети од осамљености или усамљености и мисли о гробницама за живе? Бити сам, без ичега. И не приметити дрвени клин у четвртом зиду (то је најодурнија плоха: у њему је уски и ниски оквир врата која цео дан лају да су без кваке, на њима је виркашпионка — на којој је споља засун, засун сваки час стругне и уместо црнила види се једно око. У углу између тог улазног, четвртог и првог зида стоји кибла. Тај дебели зид у коме су врата дегрmaдиран је на четврти пре свега зато што је најкасније погледан — тек кад човек одтрне и окрене се супротно од правца којим је овамо ушао, и друго, једноставно зато што је одвратан). Не приметити, дакле, тај дрвени клин који си можда сам једном угурао у потклобучени мемљиви малтер и случајно угодио између цигли. И не мислити на то да оно последње што чагрљне по празном мозгу јесте: хоће ли тај дрвени клин издржати? Све према њему: телом, рукама и — празном главом. Кад је то последње тако близу, већ на неколико секунди пре оног покрета — живота уопште више нема. Нити се мисли, нити осећа, никога нема, ничега нема, потпуна празнина, а има: само журна устремљеност да се нестане. Тада, у тим секундама, или секунди, нема ни страха, ни храбрости, ни хоћу, ни нећу, само празно лебдење у празнини, никакве команде из мозга не сти-

жу, ноге и руке саме, и цело тело, и очи, стреме само тој празнини, као кола без запреге гурнута низа страну. Никакве слике, или сећања на некога. Никога и ничега тада нема, као да ничега и никога никада није ни било. Потпуно помрачење са само једним протуживотним покретом.

Клин, разуме се, није издржао ни додир руке и — живот се повратио.

И тек онда било је све страшно, али — животно. Главно је да се појави осећање, ма какво, а осећање запрепашћености као прво простру̀ји стреловито и сручи се у — умор. У дивну клонулост. Одмарајуће тупу.

Никога није било да посведочи да ли је то био сан или јава. Јер је стражар, да ли одмах или после дугог времена, лупио ногом у врата: Порцију!

Издржати! Не по твом плакату, претходниче. Ко си ти? И шта је иза твог узвика? Шта си све довукао собом на овај лежај? Немам ја ништа с тобом, да знаш, нећу да имам и зато — ћути! Ти си само огреботина на зиду. А комадић труле летвице од ено тамо откинутог патосног перваза био је у једном часку угуран у подбули малтер као излаз ономе који се гуши без ваздуха. Без довољно ваздуха. Па је ли се твој плакат односи на клин? То јест на трешчицу сматрану клином? куком? хоће ли трешчица издржати? Сметењаче! Твој узвик је један педаљ од земље и три од места где је глава на поду, на рогозини, али ево ја ћу баш ту да седнем да то туђе викање заглушим леђима.

И тако, преда мном је најдужи зид, неузнемирен ни рупама ни трешчицама, велики, потпуно пуст, равнодушан, миран. Он је, сасвим оправдано, број један. Велики или Мирни. Не само зато што је сањиво прижмирио, незаинтересован, ненаметљив, просто: ту је и — готово. А овај до њега десно, зид број два — подлица је. Злобник. Мефисто. Он непрестано режи, не режи него циличе, цичи, а зелен је од пакости и зла и — немоћи. Јер све што може то је да наведе овај мирни Велики, број један, да се суморно натушти. И шта он хоће? По чему је он ту нешто друго и важније? Обојица су једнако покривена прашином, устајали, као устајале фотографије некадашњих царских и краљевских жандара. Обојица су до тупости презасићена вајкадашњим батом и звекетом и стењањем главничким и — док се трећшица паником изагитована у клин труни међу прстима у ситну трулеж, из велике даљине протеже се ниска једва чујних речи: „Витерог се месец заплео у грање". Глас је пријатан, мек, сличан лахору. И тужан, бескрајно давни и — изазива гушење. Каквом то грању? „...старих кестенова". Откуд сад то?

Но одмах сам се досетила: па дабоме, не треба гледати оба ова зида одједном: број један — Велики, Мирни, и број два, злобни, супротни улазном. На њега, Злобног, првог мора пасти поглед при улазу, јер се према њему иде улазећи, а он се, потпуно слеп и висок, виши, највиши злобно испречи после два-три корака. Он цинично мирно гледа у свог супротњака — улазног, који је због својих особина именован овде последњим, то јест четвртим, а по својој функцији носи и назив: Званични. Дакле, зид број два, то јест Злобни, ни у ком случају не треба погледом повезивати са Великим, Мирним, који је, може се рећи кад се боље загледа а нарочито у упоређењу са другима чак и добар, а у најмању руку незаинтересован. Јер Злобни је тај који овде у основи затвара паралелопипед, загушни простор, то јест он свему овоме овде даје казнено дејство лаганог гушења.

Не мисли на ваздух, па ће га бити... Ко то каже? Ко то звецка по роморавом одјеку витороге месечине коју нечујним откуцајима вуче за собом ћилибарски ђердан речи? Лаганог гушења, дабоме, зашто га бранити? Он је, Злобни, овде у ствари жандар, џандар, оружник, сержан, пандур, полицајац, стражар, агент, орган: све најгоре света овога. Прави се, како је то већ обичај у том четвртастом кругу, да је неважан, обичан као и други што су, неупадљив, сив. Међутим, из потаје је најмоћнији, подмукла, препредењак, права сива еминенција и увек, ej проклети, у вокативу.

А зид број три је заиста ненаметљив и неважан и, у поређењу са Злобним у проклетом вокативу, он је у трпном облику и увек тихо иза леђа док седим на рогозини и откривам односе ових тријух: овог испред себе — Великог, овог здесна — Злобног и овог слева — Званичног. Шта су они сваки за се, шта између себе као тројка и шта један другоме? То је веома важно сазнати. И неопходно. Такорећи првенствена насушна потреба.

Разуме се, нико се не може упознати на први поглед, у пролазу, на брзину. У пролазу овде ништа и не може бити, овде нема пролаза, него само долаза, то јест само лаза, кроз који може да прогиба растресита плетеница жутобојних лелуја која овуда промирише месечином и грањем. Треба видети шта је иза тога што натура одређени утисак, шта ко крије иза свог изгледа. То треба извидети полако, и не поклопљен загушом овог здесна. На Злобног, зато, уопште не треба ни гледати, јер он је подмукли завереник као и улазни, број четири, тојест Службени. Чак је и много подлији од Службеног, тај број два. Прави се мирним у свом службеном ставу, у својој притајеној, притуљеној агресији, даје себи вид непристрасности, подлац. Он, као,

врши само своју дужност као и други, и, као, не зна, наивчина, ништа о томе да неко може да се гуши од његовог вршења дужности, и, према томе, он уопште није крив ни за шта, као ни ратни злочинци што нису криви ни за шта и изјављују да нису ни чули за нека тамо гушења. И антиљудске поступке. Незаконите, разуме се, да зна, каже, зна он тачно шта је законито а шта незаконито, не треба њега нико да учи шта је уставно а шта неуставно, шта хумано а шта нехумано и, дозволите, зна он тачно шта су све тамо неки исписали у закону о људским правима, па он тај закон, за милог бога и маркса, спроводи на углед свима у свету, али, извинићете, тај закон и није закон јер никога законски не обавезује. Јер закон, дозволићете, прво и прво проводи се принудом, а принуда кад се разложи, извините за израз, на употребне органе, онда то може бити и за-кон и но-но! а може и по лабрњи, а и гашење сијалице кад органу у ходнику органски наврне да заврне прекидач па смо сви у паничном мраку, густом као што и приличи гробници без прозора и добро заптивеној... Аха, то број два има реч, Злобни: он врши само своју дужност на коју је постављен и, према томе, неодговоран као и сваки други део у аутомату — и молим! А у ствари активнији је и од улазног, број четири, у коме су врата, која очајно тачно належу у оквир и не пропуштају ваздух. Заптивају сасвим. Мајстор је свој посао добро извршио. Доказ: кад због тамо неких циљева или из вамо неких обичних пакости угасе ову сијалицу, у дубоком густом црном мраку само на једном месту, при дну врата, види се кратка длака светлости из ходника. Не већа од педља. Без икакве сумње врата заптивају сасвим. Тада, дабоме, ничега нема: ни ове тројице, ни Ђердана, ни љубичасте траке која се лелуја кроз сећање. У црном тесту, тада, палаца само један црв.

(Одломак)

ЗБИГЊЕВ ХЕРБЕРТ

СЕДМИ АНЂЕО

СВЕШТЕНИК

Поштоваоцима мртвих религија

Свешшеник коїа божансшво
на земљу їосла

у храму срушеном
људско їоказа лице

немоћни свешшеник
дижући руке
зна да од шоїа неће бишши ни кишше ни
скакаваца
ни леШине ни муња ни їромова

— да їонављам оШрцани сШих
с исШом инканШацијом
усхићења

да врашш који се до мученишшва дижсе
удара шака руїача

мој свеШи їлес їред олШаром
види само сенка
с їесШовима уличара

— їа иїак
дижем їоїлед и руке
їовисујем шон їесме

и знам да жртвени дим
који се у студено небо пење
безлавом божанству
кику плете

АРХИТЕКТУРА

Над луком лаким
обрвом од камена

на зиду
нејомућеној чела

на прозорима радосним и отвореним
с лицима уместо мушкатли

с правилним правоугаоницима
покрај маштајуће перспективе

иде орнамент пробуди
поточић на мирном пољу површина

иде су кретање и статичности линија и крик
дрхтава несигурности и проста јасноћа

тамо си ти
архитектуро
уметности од фантазије и камена саздана

тамо си ти лепото настањена
над луком као уздах
лаким

на зиду
бледом високом

и на прозору
са стаклом сузним

док ја изнаник облика очигледних
твој статични плес објављујем

ШТА РАДЕ НАШИ МРТВИ

Дошли сте јутрос рано
сањао сам оца
кажe да је

путовао у храстовом ковчегу
ја близу поворке
идем а отац ми вели:

лепо сте ме обукли
и сахрана врло лепа би
толико цвећа у ово доба
морало је пуно да кошта

нека отац не брине
велим ја — нека људи виде
да смо оца волели
и да ништа нисмо жалили

шесторица у црним ливрејама
са стране лепо иду

отац се замисли
и рече — кључић од писаћег стола
у сребрној маститоници

лево у другој фиоци
су новци

за те новце — велим ја —
оцу ћемо купити плочу
од црног мермера велику

не треба — отац вели —
боље да се сиромасима удели

шесторица у црним ливрејама
са стране лепо иду
упаљене фењере носећи

и опет као да се замисли
— на цвеће у башти пазите
да се не смрзне

ти си најстарији — вели —
из кесице иза слике
дуímад бисерну узми
нека ти срећу доносе
добих их од мајке
после положене матуре —
после вище ништа није зборио
очиледно у дубок сан утонуо

тако брину о нама
наши мртви
у сну подсећају
изгубљени новац враћају
о нашем запослену брину
бројеве лозова шапућу
а кад то не могу
прстом у прозор куцкају
а ми им из захвалности велике
бесмртности измишљамо
тиху као мишија рупа

ИЗАБРАНИЦИ ЗВЕЗДА

Ово није анђео
ово је песник

нема крила
већ само папирјасту
десну шаку

том шаком о ваздух удара
ова три цола лети
и одмах пада

када је сасвим ниско
одразивши се ногама
часак виси
папирјастом шаком машући

ах да му је да се од привлачности тиме одвоји
могао би у гнезду звезда да се настани
могао би са једног зрака на други да скаче
могао би —

али звезде
на саму помисао
да њена земља бити моју
ужаснуте падају

песник папирјастом шаком
очи покрива

и више не о лету
већ о паду сања
који као муња
профил бесконачности црта

МАДОНА С ЛАВОМ

Кроз земљу се може на маћарцу
међутим Марија путује
на месецу као шаран дебелом
и као брицин тањир пресијавајућем
Дрвета постања дижу главе
иницијално цвеће чудно уздише
хваљена буди — довикују птице
— добар дан — краљица пророка
дрводељина жена Марија
одговара

од свега највише воли да путује
на оседелом и питом лаву
који меко и лако хода
а кад гривом затресе
притиштомљени громови пуцају
Тај лав је нељудски добар
све озбиљно узима
и испод сваког дрвета симболе њушка

иза Марије Анђео с мачем двосеклим корача
пун последњих речи
а иза њега љубимац Маријин — Јањол
њен плашт и сенку четвороструко пресавијену
носи

Јањол је пуначак добродушан
и без слуха

Већ стижу
лав осетивши шталу пуну мркве риче
а на крају шимпировој шпалира
шарена рајска рампа

СЕДМИ АНЂЕО

Седми анђео
потпуно друјачији
чак се друјачије зове
Шемкел

није исто што и Гаврило
златни
стуб престола
и балдахин

ни оно што је Рафаел
оснивач хорова

ни Азраел
кормилар планета
геометар бесконачности
савршени познавалац теоријске физике

Шемкел
је црномањаст и нервозан
више пута због крјумчарења грешника
кажњаван

између провалије
и неба
непрестано тоне

уопште не држи до свог достојанства
чувају га у резерви
само због броја седам

није као други
није ни оно што је четовођа
Михајло
сав у панцир кошуљама и перјаницама

ни оно шшо је Азрафаел
декоратер света
заштитник бујне вегетације
с крилима као два шумна храста

чак ни оно шшо је
Дедраел
апологета и кабалиста

Шемкеле Шемкеле
— придикују анђели
зашшо савршен ниси

византијски сликари
кад број седам сликају
репродукују Шемкела
налик на оне друге

јер сматрају
да би јеретици постали
ако би га онаквим какав јесте
насликали
црног нервозног
са старим избледелим ореолом

МОЈ РОДНИ ГРАД

Океан на дну саставља
звезду соли
ваздух дестилише
светлуцаво камење
крхко сећање
план града твори

морску звезду улица
планете далеких тргова
зелене маглине вртова

емигранти у изгужваним качкетима
жале се на нестанак материје

трезори с пробушеним дном
губе драго камење

сањао сам да
из родитељске куће идем у школу
и да пут знам

лево Пашандин дућан
па трећа гимназија и књижаре
а кроз излог
глава старог Бодека види се

хоћу да скренем ка катедрали
али видик се изненада прекида
наставка нема
једноставно се даље не може
а добро знам
да ово није слепа улица

океан пролазног памћења
подрива дроби слике

на крају остаје камен
на коме сам рођен

сваке ноћи
стојим бос
пред залупљеном капијом
мог родног града

*

Стојимо на граници
руке пружамо
и велики конопац од ваздуха
за вас браћо везујемо

из прекинутог крика
из стегнуте песнице
лије се звоно и срце
које пути на узбуну

јутарње камење моли
убијена вода моли

а ми стојимо на граници
стојимо на граници

стојимо на граници
названој разум
и у пожар гледамо
и смрти се дивимо

МИОДРАГ МАТИЦКИ

АНЂЕО НА БИЦИКЛУ

Док сам прилазио свежем очевом гробу, гурајући жути бицикл пришао ми је Пинка. Округле главе са косом зализаном изнад косог чела, скраћеног трупа у плавој блузи и ногу издужених из кратких белих панталона, већ заборављени мој велики друг из детињства ишао је и сада корак испред мене док сам га као некада пратио уздигнуте главе. За наших летњих сеоских дружења, пун пара, куповао је сладолед до миле воље и лизали смо кугле од ваниле правећи зазубице другим дечацима. Потом би ме ставио на колица са сладоледом, наручивао сладолецији да пуни корнете, а ја сам их додавао деци која су грајила около нас. Осећао сам да је цео свет мој. И тај рогаљ посред села, и црква ућуткана пополдневним сенкама, и преморени сокаци испружени на све четири стране. Тада сам могао да чујем како атар из даљине брује влатима траве и овршинама кукуруза, шум перја роде која слеће загледана на југ. У тим тренуцима су моји дланови подупирали небо, а сваки додир са Пинком сужавао је непрегледна пространства детињства, стварао нов свет, сасвим слободан и необуздан, иако сведен само на површину колица са два точка, на сладолецијину капу и зажагреле очи које топе сладолед. Тад бих пожелео да се тако свечано обучен пругним посред баре одржаване упорним млазем артешког бунара, да се измешам с жућкастим пачићима и помирљивим гускама, да им стиснем хладне кљунове како би се чуо само мој зов упућен ђаволу-богу детињства скривеном у крошњи дуда. Тај ђаво-бог био је некад добар и засипао нас је белим дудињама, а некад зао толико да су дудиње у сумраку постајале црње од купина. Те црне дудиње шарале су наше беле кошуље и тако је ђаво прелазио на нас, правећи место мраку у гранама.

Најзад смо стигли до гроба. Нашао сам се у гомили вршњака из детињства. Кад се гомила збила, Пинка је стао у средину и гледао нас одгоре, како то раде фудбалске судије. С њим сам се усуђивао да за време утакмице прићем уз саму аут линију игралишта. Довољно је било да Пинка довикне невештом играчу: „Пази, да не станеш на лопту!" и да ме истовремено пљесне по рамену, па да се осетим тежим. Тад би руковети сите разбокорене унаоколо постајале тамно плаве. Мени су од среће увек плавиле траве и слике крошњи далеких воћака наликовале линији видика изоштравале се толико да сам разазнавао румене плодове и птице чак и када нису црне воћокрадице, већ оне које застану на грани и цвркутом помажу воћу да брже зри. Уз Пинку су ми неухватљиве жуне падале пред ноге и зато сам успорено ходао за њим, и поред тог што сам горео од жеље да корачамо упоредо, да га бар у стопу пратим. Била је то срећа малог дечака коме већ одрастао старији друг, дупло виши, поклања пажњу. Тад нисам схватао да нешто није у реду са Пинком чим тражи моје друштво, да Пинка не расте као остали. Једино сам знао да су кругови које смо прелазили на његовом жутом бициклу неправилни, налик све усковитланијем вртлогу из којега се, на крају, може једино узлетети.

Посебно сам се радовао кад би ме провозао бициклом. Једним скоком нашао бих се на руди, а он је окретао педале полако тако да сам могао да уживам у сваком пређеном метру, да осетим испречене бусене на путу и неравнине бивших кртичњака. Пинкин бицикл могао је да прође и преко ливада и сенокоса, и преко узораних њива, могао је да пресече сеоски поток а да ноге не оквасимо, за њим су се отварали жути цветови маслачка. На бициклу смо Пинка и ја узлетали и као роде мутили кладенац неба. Баш на дан сеоске славе нашли смо се толико високо да нисмо могли да распознамо који је торањ српске а који румунске цркве. Сунце се, срећом, одбијало од дуката и броката окићених румунских девојака. Док смо читавог лета обнављали лептиров лет, хватали смо у треновима живот кад се јасно огласи изобиљем, и одмах угаси, нестане, да би у пурпуру осенченом зеленим букнуо на другом месту. У тим кресовима поништавали су се живот и смрт, у њима смо бивали животу најближи, истовремено изнад и испод живота, у прилици да неоткривено, што се само у тим тренуцима јасно укаже и са болом смири и нестане, зграбимо руком. Била је то бесконачно кратка равнотежа нас и свемира, кад осетимо да себе не осећамо, ни тело, ни крвоток мисли, ни додир, ни поглед. Тад смо се налазили на прагу, били смо и ту и тамо; у

том бесконачно кратком тренутку ништа нам није било недостижно.

Како сам одрастао, Пинка је почео да узмиче из средине круга, све док се није нашао толико далеко да смо могли да се споразумевамо само погледима. А једном кад сам се осврнуо њега више није било. И ето, после више деценија, појавио се на гробљу са истим жутим бициклом. И сада је носио плаву блузу и беле кратке панталоне, немарно закопчане сандале и сокне неједнако подврнуте; колена су му још била излупана од силних падова и сва у крастама.

Док сам палио свећу, чистио ситан прах који веје са туја разгранатих чело гроба и заливао цвеће, Пинка је по гробљанским стазама правио све уже кругове. Онда ме је позвао погледом да се провозамо. Једним скоком нашао сам се на руди. Нико у селу није возио бицикл као ми. Он је окретао педале, а ја сам управљао корманом. Зачудо, сад нисам осећао његов врели дах на потиљку. Нисам чуо ни звекет напетог ланца који прати покретање бицикла под већим теретом. Нису замирисали ни колачи које је за сеоску славу месила његова мајка, ни вештане напарфимисане руже које су у његовој кући држали у гостинској соби где сам више пута спавао као гост, нити она дуња на ормару чији је оштри и тешки мирис штиркао и преглавао везене подметаче у витринама. Није мирисало ни цвеће посађено на гробовима, ни оно што је убрзано венуло у стакленим посудама. Све је надјачао мирис земље. Земља се пушила и гробље је испаравало као велика кадионица, неком модром маглом спајало нас је са небом.

Пролазимо први круг. Док поред нас пролећу мермерна стабла, пред очима ми се мешају ликови покојника који слободно излазе из емајлираних овала.

Други круг је далеко ужи.

Држим корман и управљам, али бицикл ипак иде вођен неком вишом силом, сам бира стазе. Све смо даље од улазне капије. Некако успевам да га натерам поред очевог гроба. Отац стоји са уздигнутим рукама као да хоће да ме на нешто упозори. Свећа коју сам му мало пре упалио већ је догорела и схватим да се ми то већ предуго возимо и да је време да се бицикл заустави.

— Кочи, Пинка!

Пинка се не одазива. Бицикл убрзава као да се Пинка придигао не би ли снажније окретао педале.

Покушам да га опоменем звонцем. Узалуд. Остало је немо као да је празно.

Осврнем се. Сам сам. То моје ноге гоне бицикл, а Пинке нема.

Преостало ми је да, као у детињству, кад Пинка није знао да се заустави, скочим са бицикла у једну страну. Док бришем грашке зноја са лица, бицикл наставља сам.

Какав је ово бицикл? Јесам ли полудео?

На главној гробљанској раскрсници, посред које је споменик жртвама рата окружен густим шибљем, морао би да скрене лево или десно. Чекам да видим шта ће се збити кад заобиђе тај тамни, сад већ плавкасти жбун.

Бицикл просто улети у шибље и појави се на другој страни. Сада је на њему Пинка.

Док узлеће негде у самом дну гробља, осврне се и махне ми руком. До мене допре рески цилик душе која се одваја од челика.

АНА РИСТОВИЋ

РАЈСКА ПЕСМА

ОД ПОСТЕЉЕ ДО ПОСТЕЉЕ

Могућности мишљења
треба испитивати искључиво
у продавницама намештаја.

О души размишљати
само са телом у хоризонтали.
Једино је тај положај може подсетити
куда одлази после свега.

Јер овоме нас учише грчки филозофи:
метафизика је добра
ако може да је прихвати
одговарајући кревет.

Док лежаху на истој постељи
ослоњени један на другога
Сократ и пријатељи прозборише понешто
о држави, о Еросу, о лепоти, о души.

У међувремену, Аристодем рече
да не виде лепша стопала
од Сократових.

Ксантипа је вребала пред капијом
с ведром пуним воде
да зајахусне одбеглога мужа.

Пијани Алкибијад је ïрицкао љубичице
испале из љубавноï венца на ïлави
и луïао алком о враïа.

А Федар ïражио Аïаïонов ïрбух
умесïо јасïука, ласкајући му
да је йойуï чаробноï, олимïијскоï бреïа.

Посïуйно доношење закључка
беше равно равнању йосïеље
све док йоследњи набор
не буде уïлачан.

Свака мудра реч беше лековиïа жрïва
за небеску ïео-машину:
чак и ïамо, боïови беху расйоређени
йо одељењима за инïензивну неïу.

Док се између небеских и земаљских кревеïа
филозофија йроïезала, скоро нейримеïно
као йроïивйожарно сïеïениште.

ПОСЛЕ ДВЕХИЉАДИТЕ
(Астронаутски блуз)

После двехиљадиïе
астронауïи дремају на месечини.
У новом живоïу, Нил Армсïроні је
дрвосеча чврсïе руке
чији замах сече сïабла
као некад ïело млечни йуï.

Кажу да неїде у висини
йосïоји йланеïа
о коју се разбијају сви свемирски бродови
као ïањири у їрчкој кафани:

После двехиљадиïе
ïо анïички боїови обележавају
давно йройалу љубав.

После двехиљадите
и теологија је део астронаутске игре:
као успомену са небеског путовања
сви чувају по малу кутију у цепу.
Понекад протресу је крај уха:

У свакој је делић неба
у најчујнијој, комадић окрзнутог Бога
као једини новчић на дну касе
осуђен на улог.

Ко је окрзнуо Бога
у вакуумском лету, његово је
да даје изјаве о структури неба
о томе има ли живота у свемиру.

После двехиљадите
свемир је опорезован;
астрономи још само књиже црне рупе
као левке амнезије, могућности бекства;
месечину можеш задржати
колико хоћеш: она је само оно
што се прелива преко руба...
Двехиљадите.

На свакој планети
дрема по једна Лајка
која чезне за бувама.

РАЈСКА ПЕСМА

С јесени нас посећују наши мртви:
њихове косе пуне су паперја — кажу,
у висинама, митаре се анђели
и великодушност само једног довољна би била
за јастук који нуди пророчке снове.

У рају им је досадно:
не признају пејзаж који не скрива рушевине
нити плаветнило које није наслућени потоп;

Круī нуде за део наīетоī лу̂ка,
наīети лу̂к за īодрхтавање ваздуха
што најављује īролазак стреле.

С јесени, отац долази īо Киркеīора, Витмана
и недочитана Бодлерова īисма:
īод невидљивом мицком односи видљиве књиīе
које ће му одузети већ на уласку на небо.

Очев отац бира Јиричека и Велса:
Историју Срба и света; и часовник на ланцу
чије отīале казаљке звече īод стаклом
као тело сасушеноī кукца.

И очева мајка īужва лице
чезнући за сваком изīубљеном бором,
недовршеним болом,
īоверавајући нам из ноћи у ноћ —

Рај је само златни зуб у вилици Боīа
који скрива шуīљину
а оīлакшава добронудни осмех
док у крв смртника īушта
отров īотīуности.

С јесени, кад митаре се анђели
наши незадовољни мртви што би īоново читали
исте књиīе, īричали, īитали тамо īде
јасности руби īутеве, жудели
за тежином корака и īроцеīом земље;

Сва јединства мењали за растојања
која се не моīу īрећи;
сву тишину сīознаје за наīон
између речи које не слуīе једна друīу...

С јесени, у складишту неба
ниски облаци што īрете кишом су
расточена сржс њихових давних костију
која чезне за силом теже.

ЧЕШКЕ ПЧЕЛИЦЕ

Опет читамо чешке песнике
у зимским собама, препуним млакоī снеīа
и чини нам се
између бодрења малих тишина —

свака строфа је пчелињак
што плута средином реке
споро, као рукавица од јуте;

сва слова су жаоке још неупослених пчела
што пркосно извиру из воде
и дрхте, помало.

Дрвеће отреса коцнице лако,
блаīим замахом īрања, као да
ослобађа се īреха;

наше руке, на хартији
равнају обале подвлачећи их
под неизīоворено, и опет

ваздух је препун сећања на мед
коју се моīао доīодити, а
доīодио се није, али мирише одасвуд…

У зимским собама, будимо се надувених лица
после читања чешких песника
и не знамо да ли од плача или од
целоī роја убода…

Ко у тмини вино пије,[1] *мора сачекати и тмину*
да се спусти лаīано на дно
као последње зрно īрозда
рођено без коштице.

---

[1] *Ко у тмини вино пије* — збирка песама чешког песника Јана Скацела.

О ПРИРОДИ СТВАРИ

Пуж је тело
Божје сумње
у сопствену моћ.

Јер Бог је најпре створио реч
и онда, после пар дана
и Земљу.

И онда, прислонио ухо уз пресечну кору
да чује — миче ли се шта под њом
и пушта ли гласа од себе
умешени живот.

И онда, јер је посумњао у себе
окаменило му се ухо
у крту спиралу пужјег дома
заувек везано
за тужну осу земље
и тишину покрета
као залог неповерења
у први зачети звук.

И онда, прихватање неспоразума
постаде нужност
уз прихватање вере:
свевиђење је Његово око
али свака овде изговорена реч
сувише дуго путује до бездане
ушне шупљине
у којој између чекића, наковња и узенгије
само локалне тишине воде ратове.

Дилема вечна: може ли чути
гласове смртних...
Истина остаје негде
на половини разапетог неба:

Између његове зацељене ране —
тамног канала за чије зидове
лепе се векови као восак и прашина

и свих ӣужева на земљи
који су само умножени модел
њеӣовоӣ давно одсеченоӣ уха;

Између
Њеӣове ӣрве
и наше ӣоследње сумње.

ПРИНЦ

— А ти *кнацајеш** овога принаца? — зачуђено ме је упитао старији руководилац радова Махинчев и погледао за сасвим изнуреним човеком, коме сам дао малчице крце да савије цигарету.

— Каквог принца? Овог? Зашто га зовеш принц?

— Па он и јесте принац. То му је и у досијеу записано. Само што је он црногуз принац. Од некаквих Чучмека... Али, миран је. Допловио је као лабуд... Не вади се из болнице.

Тог зека** сам одавно запазио. Био је с Оријента. Код нас је било много таквих — пореклом из Ирана, из земаља Блиског истока. Ненавикли на, по њих страшан, Север, брзо су, готово неизоставно, умирали. Биле су их пуне болнице и бригада немоћних. Сад, почетком убрзаног северног лета, они, попут презимелих мува, од јутарњег до вечерњег звона, чуче на осунчаним местима и греју се на још помало зубатом сунцу.

Али затвореник кога сам ја „кнацао", то јест према коме сам се заштитнички односио, био је особит и издвајао се међу њима. Као и остали, одевен је био у прње, остатке своје раније одеће. Будући да од њих није имао никакве вајде, логор готово да им није ни давао затвореничку одећу. „Принац" је имао лице маслинасте боје и веома изражајне, тужне очи. Наизглед, није му било више од четрдесет година.

Привукао ме је ретком особином: он никад, ни од кога, није молио да запали. Дуван је у логору био најдефицитарнија и најдрагоценија роба. Имао је већу вредност од хране, од ма

---

* *Кнацати'* — старати се о неком, бринути, узимати га у заштиту (из речника криминалаца). — Прим. прев.

** *Зек* — затвореник — Прим. прев.

којег комада одеће. Није било срамота да, ако видиш кога да пуши, кажеш: „Да запушимо?" И само ће најгори логорашки шљам у таквој прилици рећи: „Са старешином на прозивци..." Нико своју *самокрутку** не би сам допушио — сви би је давали. Логорашки шакали би помно мотрили ко ће запалити, па га пратили у стопу и цвилели: „остави десет...", „дај дим..." То је значило: остави десет процената цигарете, остави бар крајичак, да повучем. Уосталом, логорашу који се намучио без дувана било је довољно и да једанпут повуче. Он би пажљиво дохватио комадић остатка цигарете, насадио га на заоштрени иверак који је увек носио уза се, па би дубоко, из све снаге својих сможде-них плућа, повукао — до самог краја, све док би у влажној новинској хартији тињала последња мрвица крце. Намах би га оборио сладак, опојан талас, још више би пребледео, ноге би почеле да му клецају и морао би хитно да седне, да не би пао. Ни пре ни после тога нисам видео овако погубно деловање обичног увлачења крце. И сâм сам то испробао.

Затвореник кога је Махинчев прозвао „принац" није ни од кога молио да запали. А како је силно желео да пуши, могло се закључити по томе каквим је очима пратио пушаче, како би, кришом, као да га је крао, дубоко увлачио дувански дим, ако би ко поред њега пушио. Тешко је гледати гладна човека. Али није лако ни човека који се мучи без дувана. И кад сам почео да од куће добијам пакете, стао сам да овом необично деликат-ном логорашу дајем да савије крце, а понекад и дувана у кутији од шибица. И — одиста необично! — коштало ме много труда да га наговорим да поклон прими. Био је интелигентан, доста добро је говорио руски, а кад једном згодом није могао да нађе неку руску реч, упитао ме је говорим ли енглески... Сматрао сам га коминтерновцем, или некаквим богатим трговцем, или агентом Интелиценс сервиса... Али код нас није било уобича-јено да запиткујемо затвореника о његовој биографији, ни шта га је довело у затвор. А кад се он донекле свикао на мене, наши разговори били су савим обични, свакодневни.

... Али принц!!! Ту ништа нисам могао учинити са својом несмањивом радозналошћу. И једном згодом, пошто смо нас двојица сели на клупу и запалили, стао сам да га полако „це-пам"... А није ми за то ни било потребно много труда. Очито: био сам му симпатичан, а можда је и сам осетио потребу да исприча неком своју историју.

---

* *Самокрутка* — цигарета коју пушач сам савије. — Прим. прев.

А живот тог човека одиста је био необичан; то како се он обрео у комизарјанским шумама издваја се својом необичношћу од свега необичног што се дешавало свима нама у то време.

... И одиста, он је био принц! Прави, правцати, непатворени принц. Наравно, не од Бурбона, Хохенцолерна, Хановера већ, како је говорио старији руководилац радова — од „Чучмека"... Био је то авганистански принц, брат од стрица чувеног авганистанског краља Аманула-хана. Добро се сећам историје тог авганистанског „Петра Великог", чак сам упамтио и спољашност његову. Био је то први краљ који је, у време свог путовања по Европи, стигао у совјетску државу. Московским комсомолцима живи краљ представљао је невероватну егзотику, и нисмо се стидели да идемо до раскошне виле на Софијској обали, тамо где је сад енглеска амбасада, и да посматрамо како из капије дворца излази „ролс-ројс" с краљем и краљицом.

Као што је познато, Аманула-хан почео је, готово „Петровом руком", да ограничава власт крупних феудалаца и реакционарног свештенства; увео је западни поредак, кокетовао с малом групом авганистанске интелигенције. Своје рођаке је послао на школовање у иностранство, и мој познаник из Првог логорског пункта завршио је један од најугледнијих колеџа у Оксфорду. Након тога вратио се у домовину, оженио се и боравио у Герати, где су му се налазила и главна имања и управо онакви источњачки дворци о којима смо читали у светској књижевности.

Кад је у Авганистану, под руководством Бачаи-Сакаоа, избила побуна, он се управо налазио тамо. Изгледа, побуну су инспирисали Енглези и у њој су, подстицана свештенством, учествовала најзаосталија племена. У почетку, побуна је имала великог успеха. Бачаи-Сакао освојио је читаву централну област земље, укључујући и престоницу Кабул. Како је чланове царске породице редом усрдно убијао, они су умицали. Ко куда. Већина је побегла у суседну Индију. Тамо је одбегла и принчева породица која се тад налазила у Кабулу.

Мој логорски колега није јој се могао придружити, пошто је центар земље већ био заузет. Могао је одбећи само у суседну Совјетску Русију, у близини Герата. Принца из династије с којом смо кокетовали наши су примили са свим почастима. Одвели су га у Ташкент, дали му прекрасну вилу с гомилом слугу и принц је стао да живи за принца готово уобичајеним животом из источне бајке. То више што је као и сваки принц који није из бајке имао и текући рачун у некој од европских банака.

Тако би принц безбрижно живео, мирно ишчекујући даљи развитак догађаја, да се у његов живот није умешао главни елеменат сваке бајке — љубав. Принц се заљубио. Предмет његове разбуктале страсти била је изванредно лепа Рускиња — жена неког књиговође. Чак и у условима готово социјалистичке стварности, принц свакад може књиговођи преотети жену. Он ју је и преотео. Књиговођина жена напустила је свог незанимљивог мужа, прешла у принчеву вилу и тамо почела да живи готово као у бајци.

Опијен љубављу која сажиже до пепела, принц као да није ни пратио шта се збива у његовој отаџбини. А тамо се цела збрка ближила крају. Под притисиком догађаја, Аманула-хан морао је да се одрекне престола, и на престо долази сурови Надир-хан, Аманулин и ташкентског љубавника стриц. Нови краљ укида неке реформе свог неразумног синовца, споразумева се са свештенством и властелом, обећа понешто Енглезима, након чега се брзо и на источњачки начин обрачунава с побуњеницима, веша Бачаи-Сакаоа и полако све доводи у ред. Одбегли принчеви и принцезе почињу да се враћају у своје, благо опљачкане дворце.

У Авганистан требало је да се врати и мој познаник. Требало јесте, али — могао није... Да поведе своју вољену, није могао, јер у домовини има жену и децу... А да се растане с љубављу, није имао снаге! И чекао је, одуговлачио, одуговлачио... А чекање је постало све теже и теже. Авганистанске новине о њему су писале као о примеру невероватног моралног срозавања: оставио је жену, живи с неверницом, у бољшевичкој земљи... Нови, окрутни владар Авганистана категорички је заповедио принцу да оконча своју љубавну причу која се отегла и да се врати уобичајеном досадном принчевском животу. Упозорења су стизала једно за другим.

И тада принц учини оно што принчеви чине само у бајци: одлучи да остане у Ташкенту и да, као приватно лице, живи са својом вољеном... Али убрзо се могао уверити да је то могућно само у бајкама. Разбеснели принц провео је кроз парламент закон којим од љубави полуделог братанца лишава свих прерогатива царске породице. И, што је битније, ставио је секвестрацију на принчеве рачуне у западним банкама...

Час је дошло до наплате љубави, а то баш и није било као у бајци. Принца су избацили из чаробног дворца, и његова љубљена се истог тренутка вратила своме књиговођи који ју је стрпљиво чекао. И, од бола и беде изгубљеног принца, убрзо су ухапсили, дали му осам година због „незаконитог прелажења границе" и упутили га к нама у логор... „И бајци је крај..." како каже Вертински у једној својој песми.

... Дуго смо седели на „*завалинки*”* поред старог купатила. Попушили смо готово целу моју порцију дувана. Принц се видно узбудио причајући случајном саговорнику историју свог животног слома. Његово црнпурасто лице, под прљавштином и гарежом од логорских ватри, који се не могу спрати, постало је блеђе него обично. Заћутао је у пола речи и одједном — ухвативши како га посматрам прљавог, јадног, у трањама, у остацима енглеског мантила — изговорио:

— Јасно ми је шта мислите и поштујем вашу деликатност, ви не исказујете наглас своју мисао. Али, са свом искреношћу, на коју ми право даје мој положај и близак крај мог живота, желим да вам кажем: не, ја ништа не жалим. С том женом био сам тако срећан, тако необично, невероватно срећан да не могу сматрати претераном цену којом сам платио ту љубав... Таква срећа нема цене!...

Познанство моје с принцем збило се врелог, тешког лета 41. Грозничаво смо пратили рат на Западу, на Балкану, цртали мапе ратних операција, спорили се о њиховом даљем кретању. Али чак у то време, усред тих спорова и разговора, није ми из главе излазила принчева прича — баналнa, трагична и потресна историја принчеве љубави. И стално сам желео да још нешто од њега сазнам, да упитам шта је било с том ташкентском женом, која је побудила такву племениту љубав...

Није ми се дало да то учиним. Изненадни рат је са свим питањима и стварима и то избрисао... Заједно с јунаком романтичне и трагичне бајке. Већ првих дана рата са свих пунктова покупили су све стране поданике и концентрисали их у потком манди неког далеког логпункта. Од нас је тамо кренуо велики транспорт. У њему је био и мој принц.

Да ли је умро или је преживео, да ли је био репатриран у домовину и да ли га је помиловао његов брат од стрица, који је ступио на престо?... Можда и данас живи у својим гератским дворцима — стар, сед, окружен децом и унучадима — и у души чува тајну своје прекинуте, непрежаљене љубави?... А можда ју је, под навалом нових утисака или нове љубави, и заборавио?...

Ја, међутим, ту историју никад нећу заборавити, и често је препричавам пријатељима. С дивљењем, усхићењем и искреним поштовањем према том осећају. Ипак — бајке постоје!

Превела с руског
Вера Зоїовић

---

* *Завалинка* — клупа од набијене земље; набој око сељачке куће. — Прим. прев.

ИВАН КОМАРИЦА

НА ПРИМЕР: ЗНАК

ВЕЧНОСТ

Дуīо се већ не мења
Ова заједница с лоūим људима
куīла Окруīла
Дужина: ширина: висина
Дубина Земља црна

Дуīо нас, већ, с īуно жара украūава
(Шūо? — не знам)
Небо са Сунцем и звездама

НА ПРИМЕР: ЗНАК

Не бежи од ūебе
Не одлази који ūе чува, сūрах
Он може īромениūи врсūу
Сūил, одело, боју
Може биūи с вуком
Који зева а не завија
Са īсом који не лаје, али цвили
С деūеūом које не īлаче
Али ūе једнако īледа
Са мајком која не кука
Али īлаче, нема

Сеūи се īūичице у жбуну, шћућурене
Коју не īоīлаūи

Која се не боји
Сећи се војника главе оборене
У парку, који плаче
Просјака, који одмотa земаљске карте
И показа пролазнику Краљевство
Које Супра губи битку

На пример: знак! постављен
Као било где или било кад
А за време
Тек после твоје добре вечере
Пред разговоре. Пријатељске
За тренутак када те
Просто као љубавница узима
Топла и пријатно заголица
Твоја удобна постеља Ах
Твоја лоза раја, интимна

ДОЛАЗИ ЛЕТО

Небо, над селом
Вечерас посече срп
Месеца. Потече крв

Ноћ, рâна, пролетња
Гладна земља црпе
Моћ из свемира

Док дремам, заголица
Нешто. Хм, долази лето
Нек дође, са срећом

Зимовах у колиби, под
Снегом. Било је топло
Било је вечности, под кровом

Каткад сам излазио
Да погледам трагове
Пре него нађу ловци

Отуд сам враћао се
Румен и врућ. И грешних
Кад говорих: Ах, изданигубих

Сад їоворим себи тихо:
Разуми, крашко долази лето
Треба да се оірејеш

ОТО ХОРВАТ

ПРИЗОРИ ЛЕТА

Nyár van és villámló meleg.

Pilinszky János

И „Борови" из године 1912. сликара Малише Глишића као и „Медитерански предео" Мила Милуновића из године 1935/36. приказују један летњи дан.

Годинама је за мене појам лета био скоро идентичан са платном Малише Глишића. Кажем годинама јер сам недавно са А. у зимском али не и снежном Београду посетио изложбу Мила Милуновића. Та посета ми је открила једно потпуно ново лето, једну нову, могућу страницу лета.

На Глишићевом платну низ кућа с леве и десне стране и два бора на средини платна трепере у немогућој каникули. Овде је лето као на некој старој разгледници, већ истрошеној од гледања и непрестаног пипања, без иједне тајне или загонетке. По платну пљуште поинтилистички тешки зраци сунца и борови прете да ће се сваког тренутка запалити. А са њих да ће се пламен пренети на читав свет и ван оквира рама. Куће и борови су ухваћени у тренутку августовске патње из које нема изласка све до почетка апокалипсе, и тако се читава ова прича, хоћу рећи слика, понавља у недоглед. Сурова напуштеност и бескрајна усамљеност свега доминира на овом платну и ја се не сећам да сам видео ијednу слику пустиње песка па ни слику пустиње леда која би изгледала језивије у тој напуштености и усамљености. Мађарски песник Јанош Пилински, и сам велики песник напуштености и усамљености, у једној својој песми говори о животу као преси. Овде је годишње доба та преса. Стојимо дакле у вакууму слике будућег пакла и дах нам је толико кратак и брз да је наше дисање гласно кевтање. Једна једина

мисао засеца нам ум као жилет месо: то су дакле ти последњи тренуци живота. И ни на шта друго не умемо да мислимо, само на то лето које се не може, које неће никако да се заврши.

Ту, међу „Боровима", узалуд ћемо тражити некакав заостали звук прошлог живота или глас људски који је залутао или на тренутак посрнуо под жестоким ударцима сунчанице. А готово ће „потрага" за познатом музиком зрикаваца бити залудна, за музиком, кажем, без које је лето, на какво смо навикли, незамисливо. Тишина ове слике је врућe олово које нам капље у уши. И испуњава читаву васељену.

Од свега тога, међутим, нема ничег сличног на платну Мила Милуновића. Један камени пут или пут од утабане црвене земље води до морске обале поред неколико познатих кућа и испод густих крошњи некаквог дрвећа. (Замишљам смокве и нарове. И на тренутке како се угледа плаветнило мора и бела грива далеких таласа док се силази према њему. Делићи познатог мозаика не терају на журбу, него се хода полако, ногу пред ногу, препуштајући се свему. Мириси су обли и пуни као плодови смокве.) И овде је приказано лето и врућина од које се скоро топи живот, али живот који је још пун звукова, ветра и таласа у даљини. Не, овај свет ипак неће букнути сваке секунде иако се знојимо чак и од размишљања, склапања реченица у мислима. То није ухваћени тренутак пред општу апокалипсу већ идила (августовска) са свом музиком једног летњег поднева. Присуствујемо ето, на срећу, божанској сијести. Зраци сунца би се могли слободно на прсте избројати на овом платну и они су само благи ехо присуства неког бога сунца (док се густо лишће на моменте заљуља под дахом коњице). Милуновићево мајсторство примећује и једно око лаика, какво је између осталог и моје, да то лето над летима не показују и не представљају зраци сунца него сенке, њихова једва приметна игра. Мање је дакле опет више.

И док је на „Боровима" лето претеће, тешко и злослутно, оно је на Милуновићевом пејзажу потпуно и живо, толико да нам рука махинално крене према хладној чаши лимунаде док стојимо пред њим.

МИЛОРАД ЕКМЕЧИЋ

РЕВОЛУЦИЈА, БАЛКАНСКИ ПОКРЕТИ И РУСИЈА 1848—1849

Задатак овог есеја је да револуцију 1848—1849. изведе из неприродно ограниченог подунавског подручја, где је силом научне традиције у постојећој литератури заробљена, и повеже је са међународним и балканским залеђем, од којих је зависила њена судбина и жалосни историјски крај. Као део опште европске револуције тога доба, у том превратy је видљивим и невидљивим нитима била везана за све покрете народа Средње Европе и Балкана. Уобичајено је у научним делима до сада да се ова повезаност види само са стране земаља Средње Европе, али не и друге стране Балкана која је за исход буне имала исти значај.

Коначно је конзервативна епоха Свете алијансе умрла до марта 1848, иако је целу деценију раније тај погреб био тихо припреман. Када је у фебруару 1848. у Француској срушена монархија и ударени темељи Другој републици, претходни су социјални покрети добили универзални значај. У марту идуће године рушио се цели међународни поредак. Покушаји да се немачки народ уједини на етничким основама завршавали су пројектима преустројства односа великих сила, из чијег реда би испала многонационална хабзбуршка држава, а уместо ње би уједињена велика немачка држава нужно постала осовина новог поретка. Оно што је победило иза 1870. наговештавало се као неуспела могућност већ у марту 1848. Израстање моћне Немачке је нужно почело да мења циљеве побуна̂ код подунавских и балканских народа, тим пре што су и неке друге европске силе зависиле од овог развоја. То се на првом месту односило на Русију и Велику Британију.

Од 1774. Русија је на Балкану имала међународним уговорима признато право протектора православних народа, а Аустрија католичких. Велика Британија је тада и сама била балканска земља, јер од 1815. (до 1865) држи седам Јонских острва, од којих су најзначајнији Крф, Итака, Зенте и Кефалонија. Иако су имала статус аутономне државе са наименованим британским гувернером, сталешким парламентом и модерним судством, Јонска острва су ипак била једна од бројних колонија Британског царства. Национални покрет за уједињењем грчког народа се са континенталног простора преносио и на ова острва у суседству, па тако британску политику осуђивао да у развоју европске револуције 1848. не буде само јасно опредељени посматрач са стране него и њен противник изнутра. На Јонским острвима је револуција избила у септембру 1848, а обновила се у мају и августу 1849.

Присуство интереса великих светских сила у Подунављу и на Балкану је одмах од почетка почело да мења политичке и социјалне циљеве тамошњих револуција. То се најбоље видело у случају Мађарске. Раније реформе, које је сталешки парламенат Угарске уводио од 1830, имале су за циљ да код мађарског и свих других народа историјске Угарске уједине становништво једног језика и порекла у корпусе суверених нација. Нетачна је представа вођства мађарске револуције 1848. да је мађарски народ у цивилизацијском и политичком погледу био супериоран над другим народима. Иако су Мађари са 5.413.000 становника (од укупно 14.500.000 у Краљевини Угарској) имали релативну већину, они су још увек сачињавали само две петине укупног народа. С друге стране, Вербецијев кодекс од почетка XVI века је искључивао сељаштво из традиционалног оквира признате суверене нације. Само су свештенство, племство и представници слободних градова признати као нација која има право да бира посланике у феудално сталешко тело и преко њега доноси законе. Сељаштво је било „misera plebs contrubuens" и за њега је гроф Сечени писао да је искључено из оквира нације, иако у њој сачињава тело од девет милиона људи. Иако је у породици европских сталешких парламената до слома 1848. Угарски сабор у Пресбургу (Пожун) почивао на изборном механизму по коме је — како примећује британски емисар Дејвид Уркварт 1833 — проценат становништва са бирачким правом био већи него у демократском британском парламенту, он је био ипак само политичко представништво привилегованих класа. Поред социјалне поделе, мађарски народ још није асимиловао неке своје етничке групе — као Секелијанце на истоку, Јасике, Кумане и Хајдуне који су заједно сачињавали око

600.000 људи. На 220.000 Јевреја долази још до данас нејасно дефинисан проценат циганског становништва, као и незаобилазна подела на католичку и протестантску заједницу, које жрвањ асимилације није претворио у јединство менталитета. Сличне пукотине још дезинтегрисаних националних тела постојале су код свих других народа. У Хрватској се у језичком и политичком погледу разликују Славонци од Хрвата, а покушаји да се Далматинци вежу за ове народе 1848. изазивају више револта него одушевљења.

Природа националних препорода код ових народа је нужно захтевала да се као основни задатака револуције, која средином марта 1848. долази и на ово подручје, сматра интеграција дезинтегрисаних нација. Пре револуције у марту 1848. ни мађарски народ још није био изградио програм стварања независне државе и потпуног отцепљења од Хабзбуршке монархије. Када почиње револуција, на њеним заставама ипак на првом месту лепршају коначни циљеви. У својим мемоарима гроф Сечени вели да су у марту 1848. побуњени становници Будима веровали да треба ићи на Беч, да су „трутови побијени и да је то био крај историје" („C'est la fin de l'histoire"). Тако је овај хегеловски филозофски израз први пут у модерној европској историји био изговорен на улицама мађарског главног града 1848.

Ову наглу промену циљева револуције — од интеграције неинтегрисаних нација — у потпуно независне државе у највишем степену је произвео политички програм у револуцији Немачке. Када је коначно национални парламенат у Франкфурту формулисао други и трећи члан устава по којима у нови немачки Рајх не могу улазити хабзбуршке покрајине са ненемачким становништвом и да свака њихова веза може бити само у форми персоналне уније — то је постао програм и мађарске револуције. Персонална унија је савез две потпуно независне државе, које само формално спаја заједнички владар, као однос Шкотске и Енглеске од 1661. до 1707, који је постао и историјски модел за слична потоња решења. Осећање краја историје је натерало мађарску револуцију да своје облике националне државности веже за ова немачка решења. Од проглашења персоналне уније врло брзо се прешло на прокламовање политичког савеза Немачке и Мађарске. Идеологија овог повезивања је са обе стане храњена митом о цивилизацијској супериорности немачког и мађарског народа, да потискују панславистичку опасност далеко на границе Азије. Рат са Аустријом и побуњеним угарским народима у априлу 1849. довео је до проглашења потпуне независности, али и програма стварања савеза са поль-

ском емиграцијом кнеза Адама Чарториског. Формално се говорило да је циљ мађарске побуне стварање једне федеративне републике Мађара, Пољака и „источне Немачке", како се у револуцинарном речнику тада називала Аустрија. Не треба ни напомињати да је ово — и савременицима ове еволуције од програма интегрисања нације ка стварању светске велике силе — личило на ничим утемељену политичку мегаломанију. Она није делила помирљив речник са историјском стварношћу заосталих народа.

Перспектива стварања Велике Немачке као ове светске силе, а поред ње једне федеративне подунавске републике под мађарским водством, као њеног декларисаног савезника, изазвала је негативне политичке интервенције и Британије и Русије. Велика Британија се понашала према доктрини лорда Палмерстона да његова земља нема сталних савезника, него само сталне интересе. У време револуције 1848. основна брига његове владе била је да француској Другој републици онемогне да обнови положај на европском континенту (који је изгубила Наполеоновим поразом 1815) и у исто време онемогући Русију да — помажући Хабзбуршко царство од распадања — оствари савез за предстојећу акцију у источном питању. Нису биле нереалне бојазни да аустријски цар може лако постати вазал руског. Страх од француске премоћи је навео Британију да заузме негативан став према револуцијама у Ломбардији и Венецији, без обзира на то што је први пројекат тих револуција био да се створи италијанска федерација под вођством римског папе. То је традиционална идеја либералног католицизма, чији су корифеји Антонио Росмини, Ђезаре Балбо, Винћенцо Ђоберти и Николо Томасео сматрали да не постоји јединствена италијанска нација, него најмање седам покрајинских. У оквиру те идеологије 1848. су изникли неки нејасни планови, који захтевају научна истраживања (као да се рачунало да и Далмација са јужнословенским залеђем може бити повезана са овим будућим италијанским савезом). За Британију је било нарочито опасно ако се развије револуција на далматинској обали, па је зато доста рано упозорила да неће дозволити присуство француске и нове италијанске флоте у јадранским водама. Била је изричито забринута за судбину стратешки кључног острва Виса. Додатно неспокојство је уносио и тајни рад у Венецији на окупљању грчких интелектуалаца и студената са британских Јонских острва. Тамо је био формиран и један „Commitato Elenico" са којим је био повезан Николо Томасео. Једној мађарској делегацији су у Лондону одговорили да не знају ни за какву Угарску изван државе хабзбуршког цара. Према Мађарима су

ипак променили став и почели да их подржавају оном динамиком по којој је изгледало да бечки цар заиста постаје руски вазал. За Британију је Аустрија увек била један конзервативни европски „дом лордова", како се сматрало у прохујалим Метерниховим временима. Није изгледало парадоксално да британска влада може одбацивати револуцију у Италији против хабзбуршког деспотизма, а помагати револуцију у Мађарској против истог тог деспотизма.

Русија је такође посматрала револуцију у Подунављу из перспективе својих интереса у будућем решавању источног питања на Балкану. Као традиционално конзервативна држава, она је заузимала принципијелно одбојан став према сваком покушају да се стање ствари мења револуционарним путем. Када су њени будни конзулати известили да постоји могућност проширења револуције на Букурешт и Београд, она је упутила упозорење српској влади 16. априла 1848. Треба га сматрати првим нацртом политичке доктрине руске владе у бурним променама 1848. По тој декларацији, Русија је заузела неутрални став у развоју прилика у западноевропским земљама и допуштала могућност да се револуција може завршити одређеним социјалним и политичким променама. У исто време, одлучно је упозорила да ће употребити сва средства да заштити свој протекторски став у Турском царству и да ће војнички интервенисати против сваког покушаја националних побуна тамошњих словенских и грчког народа. Одашиљање руских трупа у Молдавију и захтев да турски султан сличном војном интервенцијом у Влашкој изврши своје међународне обавезе двојног чувања безбедности тих области јасно указују на то да руска војска постаје основни фактор који ће утицати на развој револуције у суседним покрајинама. Вести руских конзула да српски и грчки покрети нису окончали напоре да покрену националне револуције у султановој држави навеле су руског цара да у наредним месецима упути писма упозорења српском кнезу, грчком краљу и турском султану. Досадашња литература није открила ова писма, иако знаде за њих. Српском кнезу је ово упозорење руског цара од 4. јуна 1848. читано док је био на једном службеном путу у Крагујевац, а обновило се 22. јуна. Резултат је био тај да је српски кнез у каснијем развоју пристао на затварање београдског Лицеја, забрану одашиљања српских младића на западноевропске универзитете и прекид сваког рада на помагању једног плана великог устанка у Босни, који је од 1847. био темељито припреман. Грчки је краљ предузео мере за смиривање револуционарне побуне у неколико грчких градова, али је остао немоћан да грчким агентима онемогући мешање у

устанак грчког народа на Јонским острвима. Британци су сурово угушили ову побуну, стрељали 21 лице за које се сматрало да су били вођи побуне, а британска флота је са Малте била упућена у воде око Крфа и касније у Мраморно море. Бојали су се да Русија не помогне и искористи могућу побуну балканских хришћана.

Одредбе устава новог немачког Рајха о којима је расправљао национални парламенат у Франкфурту (да се хабзбуршке покрајине са ненемачким становништвом не могу ујединити са новом немачком државом) из темеља су утицале на циљеве револуцијâ Срба и Хрвата. Франкфуртски парламенат је био предвидео да се у немачку националну државу могу припустити само такозване „хабзбуршке наследне земље", у које су традиционално биле урачунате четири словеначке покрајине и Чешка од 1626. Мађарска и јужнословенски народи, чија државност међутим није признавана, остављени су изван немачког Рајха, али тако да с њиме могу бити повезани копчама персоналне уније.

Српска влада, а и руски конзул у Београду, свакодневно су обавештавани о развоју покрета код војвођанских Срба и у Хрватској. Од почетка су заузимали становиште да се не може тежити циљу разарања хабзбуршке државе, него да се инсистира на оквирима признате аутономије у промењеној Угарској краљевини као саставном делу империје. И пре него што је српски програм био обелодањен на Мајској скупштини, руски конзул је известио своју владу о његовој садржини. Знали су да Срби захтевају аутономну област Војводства Српског, са војводом и патријархом на челу и територијем Срема, Бачке, Баната (са Кикиндским диштриктом), Барање и Војне границе до Оршаве. Било је јасно да на том подручју српски народ има етничку већину и да ту може да развије своју аутономну државност. У исто су време били обавештени да у српски циљ улази и стварање блиског државног савеза са Троједином краљевином Хрватске и Славоније. У две потоње интервенције Русији није пошло за руком да сачува овакву аронда цију територија Војводства Српског.

Франкфуртски је парламенат ипак најзначајније промене изазвао у хрватској револуцији. Већ сукоби око службеног мађарског језика и повреде хрватских муниципалних права били су разлог што је Хрватски сабор формулисао своје захтеве хабзбуршком цару још пре избијања револуције у Будимпешти 15. марта 1848. На седници 21. фебруара Сабор је захтевао да се за хрватског бана наименује један принц владајуће династије чиме би се над том кључном функцијом избегао патронат Угарског

сабора. Овај је хрватски програм доживео темељите измене у формулисању тридесет тачака „Захтевања народа" од 25. марта 1848. Хрвати су тражили аутономну државу у царству, са баном који неће зависити од мађарских установа, самосталном владом, правом да националну престоницу селе из Загреба у Осијек, Задар и Ријеку. И Хрвати су захтевали државни савез са војвођанским Србима и у том смислу одредили грофа Нижана (Нугента) као официра за везу код Срба. Последња тачка у овим захтевањима је у досадашњој научној литератури изазивала више главобоље него што је проналазила праве одговоре. Хрвати су захтевали реформу католичке цркве, са укидањем целибата свештеника и увођењем старословенске литургије, словенског писма и одежди свештеника. Хрватски историчари су већином склони да у овом не траже велике мотиве који су одлучивали о судбини свог народа, сматрају да се то односило на захтев да се уведе глагољица и стари језик. Ипак су сви извори из доба револуције 1848. упућивали да се радило о идејама приближавања православној цркви. Истраживање је установило да је овај захтев формулисао млади дворски капелан Јосип Јурај Штросмајер, у сарадњи са Људевитом Гајем. Захтев је био послат римском папи на одобрење, који се тада већ био одрекао помагања италијанске револуције и повукао се касније у Гаету. У писму српског патријарха Рајачића руском цару од (3) 15. маја 1849. било је објашњено да су се Хрвати одлучили на државни савез за Србима пошто су видели да су планови са италијанском федерацијом под папским водством пропали. Дубровачки „Rimembranze della settimana" је имао план духовног окупљања око Загреба.

Овај је пројекат хрватске револуције у више наврата био мењан, али је увек посреди био утицај одлука Франкфуртског парламента да се ненемачке покрајине не могу припустити у будући немачки Рајх. Банско веће је 31. децембра 1848. упутило захтев хабзбуршком двору да се пониште одлуке Франкфуртског парламента и да се сваки савез будуће Немачке и Хабзбуршког царства може уредити само на бази међудржавног уговора. Тако би и Хрвати, у савезу са Војводством Српским, постали једна од аутономних јединки у том будућем мамутском немачком комплексу. Нешто касније је и „Земаљски одбор за одбрану" („Landes Verteidigungsausschuss") Хрватског сабора упутио захтев у форми законског предлога да се статут Хрватске може решавати само двотрећинским одлукама Хрватског сабора.

Ова метаморфоза хрватских и српских циљева била је тајно усклађивана са руском дипломатијом. Контакт од преломног значаја је учињен у Инсбруку у јулу 1848. поводом преговора Мађара са Србима и Хрватима, уз посредовање царског двора.

Бан Јелачић је руском посланству упутио тајну мисију Вукотиновића и Кукуљевића 21. јула 1848. са обавештењем да се Хрвати најраће желе ујединити са Италијанима, да је хабзбуршки двор све своје напоре усредсредио на будућу Немачку и склон је да Хрвате остави под мађарском хегемонијом. Нешто пре тога су и Срби упутили на исту адресу једну своју мисију преко трговца Михаила Крестића са представком од 10. јуна 1848 (предата посланству 27. јуна). Руски одговор да се мора поштовати интегритет Хабзбуршког царства је окончао ово лутање циљева хрватске и делимично српске револуције 1848.

Део српске политике и званичне владе кнеза Александра Карађорђевића настојао је да избегне овај руски протекторат над предузећима националног рада. Окупљали су се око Илије Гарашанина и уставобранитељског првака Томе Вучића Перишића. У сарадњи са пољском емиграцијом кнеза Чарторискога и новом француском владом, они су покушали да на миран начин издејствују реформу Турског царства имајући на уму стварање федеративне државе. Срби су израдили један пројекат „Вицекраљевства Српског" у будућој султановој федерацији, у којој би се кнежевина Србија ујединила са суседним српским покрајинама. Царине, спољна политика и обавеза Срба да својом војском бране султанове границе биле би заједничке. Француска је влада упутила у Србију специјалног емисара капетана Ле Франса да испита могућности овог остварења. Француски амбасадор у Константинопољу генерал Опик је ове српске амбиције свео у реалније оквире уједињења Србије, Бугарске и Босне, тако што би у две последње султанови гувернери долазили из реда Срба из Кнежевине Србије. Турска је то избегла и задовољила се тиме да у Босни и Херцеговини уведе реформе и сломи самовољу босанских бегова. То је урађено војном интервенцијом у Босни Омер-паше Латаса тек 1851, али је корен у српском питању 1848.

Подстицање устанака око Видина и у источној Херцеговини емисара Т. Вучића Перишића, у општој клими руског негативног притиска, завршило се истим неуспехом као и покретање револуције у грчким градовима. Хрвати су, преко изасланика Нижана, код војвођанског Главног одбора давали сагласност да би се у случају успеха „Вицекраљевства Српског" раће прикључили том решењу, него да остану под мађарском хегемонијом. Руску војну интервенцију је у новембру 1848. затражио канцелар Шварценберг, патријарх Рајачић 22. марта 1849. и хрватски изасланик Нижан 8. априла 1849. Британци су се побринули да њихов протест против ове интервенције буде предат само дан пре капитулације.

МИОДРАГ РАДОВИЋ

ДВА ВИДА ТЕОРИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Не постоји бољи начин да се културној јавности скрене пажња на неки појам или назив неке дисциплине од стављања њеног имена у наслов на корицама књиге. А кад је та књига још и уџбеник, онда је тај начин још више пред добрим изгледима да ће реч доживети добар пријем. Тако је мислио песник Жан Паул Рихтер. Да ли његова мисао и поверење у моћ наслова важе и данас? Шта се међутим догађа када два различита писца у кратком временском размаку ставе на корице својих уџбеника истоветни наслов и кад та два наслова, који је у ствари један исти, објави исти издавач и са истом сврхом? Да ли је такав издавачки догађај знак за нерационално дуплирање капацитета нашег теоријског ума и умовања, или ће пре бити срећан знак теоријске беритетности након дуге неродице у нашој књижевној републици? Деценијама су наши студенти били малтене осуђени да се за теоријско образовање користе доминантном теоријом Рене Велека, а наши средњошколци готово четири деценије су основне појмове из књижевности стицали из *Теорије књижевности* професора Драгише Живковића. Ту је стицајем околности владао теоријски монизам неоспорних ауторитета који су задовољавали средњошколске и универзитетске потребе. Ни студенти ни професори нису били на мукама избора. Имали смо готово блажену педагошку монолитност.

Недавни догађај на тржишту књиге представља међутим извесну новину. Наиме, прво се појавила књига новосадског професора и теоретичара Петра Милосављевића: *Теорија књижевности*. Прво издање. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997. Нешто мало затим, из пера (или из компјутера) београдског професора Светске књижевности дра Ива Тартаље добили смо књигу: *Теорија књижевности*, „Завод за наставна

средства", Београд 1998, 262 стр. Уз књигу стоји и напомена: „за средње школе". Књига проф. Милосављевића је знатно обимнија; броји читавих 358. страница.

Рекло би се да су предавачи теорије књижевности и њихови ученици и студенти стављени пред избор: за коју се књигу определити као за главни уџбеник. Јер, без обзира на ограду, књига београдскога професора И. Тартаље је таква садржином и склопом да је за стицање теоријских знања могу користити и студенти и универзитетски професори. Опет, књига новосадског професора П. Милосављевића, без обзира на то што није назначила циљну групу својих потрошача могла би да се користи и у средњошколској настави. За коју се књигу онда определити?

То питање би се могло учинити излишним ако се има у виду да обојица аутора обрађују готово исту наставну и научну дисцилину. То је такорећи иста грана на стаблу науке. Међутим, изгледа да и овде важи дијалектичко начело разлике у истом: *si duo idem faciunt idem non est*. Ако двојица чине исто, онда то није исто. Ако два професора, два представника две различите школе, београдске и новосадске, пишу књигу под истим насловом и са истом наменом, онда то није исто. Најбољи начин да се сагледа која је међу њима истоветност, а колика је разлика у третману истог предмета јесте да их осмотримо не са гледишта чисто теоријског него са гледишта компаративног. Две књиге нам пружају згодну прилику да их читамо упоредо, да их сравнимо и да тек на основу упоређивања можемо да изведемо закључак о њиховој употребној вредности и теоријској релевантности.

Већ при првом читању ове две публикације у компаративној перспективи можемо уочити да се оне не подударају не само обимом него су и другчије структуриране, другчије замишљене и другчије написане. То указује на прву крупну разлику, а то је разлика двојице аутора не само у поимању теорије него и у приступу књижевности, њеној суштини, њеном штаству? Јер, као што су Ж. П. Сартр и Р. Барт указали, када се једном буде писала културна историја XX века, он ће бити означен као век којим је доминирало главно питање: „Шта је књижевност?" То новоформулисано питање, у нашем столећу, са експлозијом нових знања, као да више не може да рачуна на извесне и умирујуће одговоре. Ранија времена су се ослањала на одговоре који су теоретичарима уливали више самопоуздања и више вере у могућност тачног одређења књижевности и дефинисања самог задатка теорије књижевности.

Упоредимо ли појмовне садржаје ових двеју књига, видећемо да се оне не разликују само избором проблематике и погледом на књижевност него и концепцијски. Проф. И. Тартаља полази од читања као активности и завршава своју књигу читаоцем као инстанцом. То свакако значи напуштање „ауторске" концепције књижевности. И такав заокрет сасвим је у духу савремених разматрања која више у средишту пажње немају ни аутора ни дело. Проф. П. Милосављевић је замислио своју *Теорију књижевности* као збир својих двеју претходних књига: *Методологије проучавања књижевности* (1985) и *Теорије белетристике* (1993), додавши им нека незнатна поглавља која не мењају битно његову концепцију ни књижевности ни теорије књижевности. Битан акценат у таквом приступу стављен је на питање метода у изучавању књижевног феномена, а тек онда на природу проучаваног предмета. Књига П. Милосављевића полази од методолошке проблематике и завршава се историјским додатком: *Теоријско проучавање књижевности код Срба*. Завршна разматрања су из области *Књижевне семиологије*. Већ и сама та чињеница указује на тежњу аутора да своју књигу осавремени максимално свим могућим савременим теоријским струјама у нашем времену. Ту врви од мноштва теоријских одјека који допиру са свих страна. И у књизи проф. Тартаље видно је присутна еманципаторска тежња да се рефлектују у свету сада важећа теоријска знања и конструкције. Но, он никада не пада у искушење да изложи суму прегледа актуелних теоријских токова, него настоји да изложи једну конзистентно осмишљену концепцију, понекад чак и на уштрб савремености. Његово настојање се креће у правцу давања што јаснијих појмова из књижевне теорије.

Теорија књижевности проф. П. Милосављевића се не задовољава основним појмовима неопходним за когитовање књижевних дела, већ иде толико у ширину да укључује и *књижевну праћматику* која је тек однедавна у кругу разматрања књижевнотеоријских проблема. У овој књизи нећемо наћи једнозначно поимање теорије књижевности. Аутор је схвата „као појмовну систематизацију знања о књижевности", „као моделовање књижевне стварности" и, на крају, „као скуп књижевнотеоријских дисциплина". Такво кретање у ширину хоризонта у коме буја теоријски плурализам, ако се не уздигне до конзистентне синтетичности, запада у тешкоће еклектицизма. Хотећи да обухвати све, теоретичар губи теоријско јединство погледа. То је типично за кризу теоријског ума у доба превласти информације и прагматизма. Теорија књижевности је промовисана усред процвата хуманистичке културе.

Криза јасне представе о предмету, о појму и опсегу *теорије књижевности* говори о томе да криза постоји прво у области знања: постоји превага информације над сазнањем и сазнања над мишљењем, а то је управо разорило знање. Наука је снажно допринела том распадању специјализацијом до крајњих граница, то јест, крајњим разврставањем знања. Наука није успела да извуче једно и јединствено знање из рушевина ранијег „хуманистичко-есејистичког-књижевног знања", већ један конгломерат оперативних знања. Та судбина је задесила и савремене књижевне теорије. Оне у најбољем случају могу да буду конгломерат оперативних сазнања којима господари непрегледни флукс информација. Али, ту и јесте чвор проблема. Теорија књижевности није ни скуп свих књижевнотеоријских сазнања једне епохе ни тезаурицус појмова. У основи једне јасне, прегледне и књижевне теорије лежи теоријско мишљење и хуманистичко промишљање из самог бића књижевонсти. Али биће књижевности није збирка аплицираних примера узетих тек за илустрацију теоријских концепата. Остаје, после читања ових двеју књига, питање: шта заправо данас треба и може бити права теорија књижевности? И може ли таква бити у времену кризе научног ауторитета?

Можда бисмо ову кризу теоријског ума могли обележити са једном сличном коју је модерном свету најавио Гетеов Мефистофелос у улози професора, Фаустовог двојника, који заводљиво упозорава новопеченог бакалореата:

Сива је теорија свака, пријатељу мој,
Зелени се вечно само дрво живота.

Ми бисмо, за књижевне потребе преиначили ову заводљиву реч која наилази на живо одобравање универзитетске омладине у похвали Поезији. „Зелени се вечно само дрво Поезије." Па уживајмо у њему без теоријских помагала? Но, Мефистов лукави савет и сам представља једну теорију.

Но, чему неповерење према теорији? пита се писац Роберт Музил. И додаје: „Она уопште не мора да буде тачна да би инспирисала велика дела". И позива се на Белу Балажа који у *Видљивом човеку* изриче похвалу насушној теорији: „Знам да теорија уопште није сива, већ да за сваку уметност представља широке видике слободе. Она је мапа за путника по царству уметности, која показује све путеве и могућности, оно што је изгледало као неминовност разоткрива као случајан пут између стотине других. Теорија је оно што даје храбрости за Колумбова путовања и што сваки корак чини актом слободе."

Ако смо у двема *Теоријама књижевности* наших професора И. Тартаље и П. Милосављевића добили две такве мапе за кретање у уметности речи, онда ће и у путовању по свету књижевности бити слободније и поузданије. А то, верујемо, није мало и није за потцењивање.

МАРТА РОБЕР

ПРИЧАТИ ПРИЧЕ

...а у том случају садрже толико привидне истине, будући да нам причају о оцу, о мајци о родитељима...

Дон Кихот

Као и сваки човек, и ти си син романа, то је моја стара прича, и мој пораз.

Е. М. Сиоран

Напуштајући подручје теорије — које није баш било јако сигурно — у корист света романескне жеље коју сада треба да покушамо да истражимо, морамо да размотримо једну другу врсту маштовитости, ону неписану, која се, у чисто психичком поретку у коме обично остаје, представља као какав роман пре крајње дораде, или као каква измишљотина у стању настанка. Захваљујући Фројду, који ју је открио полазећи од сањарења у будном стању које би се могло назвати фолклором његових пацијената, упознајемо, наиме, на средокраћи између психологије и књижевности један облик основне фикције, за коју се испоставља да је, свесна код детета а несвесна код нормалне одрасле особе и тако упорна код случајева неурозе, толико раширена и има тако сталну садржину да јој треба признати готово универзалну ведност. Једноставна али савршена и погодна да изрази, како својим обликом тако и својим темама, гомилу противречних намера које једино пригодна анализа омогућава да разјаснимо, та „мустра" приче може осетно да се разликује у зависности од случаја и да прође кроз различите ступњеве развоја, али она никада не мења декор, нити ликове, нити предмет; никада не губи своју осећајну обојеност нити неодређене жеље које је приморавају да се прерушава, тако да се чини да

је њена једноличност повезана са првобитном потребом, односно са самим принципом маште. Као што то Фројд описује на основу свог дргоценог клиничког искуства, она се појављује као нека врста сна у будном стању, пошто се једнога дана спустила до скривених страна психе, сада представља само један заборављени део наше археологије, један од оних отпадака које мирне душе, свесно или несвесно, можемо сматрати непостојећим а да никада и не посумњамо шта им све драгоцено дугујемо. У том смислу она очито првенствено занима психологију, али је такође и део њутљиве књижевности, какав ненаписани текст који, иако написан без речи и лишен сваке јавности, није због тога ништа мање снажан и има значење истините уметничке творевине. Да би подсетио на тај двоструки, психолошки и књижевни, вид тога на тај начин откривеног малог мита, истовремено наглашавајући оригиналност његове структуре, посебност садржаја и патолошки начин на који се позива да поново оживи, Фројд свакако није могао наћи боље име од „породичног романа неуротичарâ",[1] које је отада постало класично.

Фројд нам казује да сваки човек у детињству свесно ствара ту измишљену и, дакле, лажну а прекрасну причу, али да је заборавља, или, пре, да је „потискује" чим му захтеви његовог развоја више не дозвољавају да на њу пристаје. Не чуди тада што је требало сачекати психоанализу да бисмо видели како она излази из заборава: будући да нормалан одрастао човек за њу не зна и како, као последица тога, она нема ни значења ни

---

[1] *Der Familien roman der Neurotiker* први пут је објављен у књизи Ота Ранка: *Der Mythus der Geburt des Helden* (*Мит о рођењу јунака*), Лајпциг и Беч 1909, затим у *Gesammelte Werke* (Сабрана дела), Лондон 1941, том VII, 224. Фројд је на неки начин „дао" кратки оглед свом младом ученику, који се специјализовао у анализи митологијâ. Међутим, откриће „породичног романа" не потиче из 1909. године, Фројд је за њега знао много раније, у сваком случају помиње га још 1897. у једном писму Вилхелму Флису, а 1899. године даје му име које му је остало у психоаналитичкој књижевности. У ствари, теорија о *породичном роману* настала је потпуно на основу искуства, те стога одражава несигурности фројдовске мисли у њеним мукотрпним почецима. Изненађен улогом тог необичног стварања у мисли његових најтежих болесника, Фројд га је најпре сматрао патолошким симптомом који првенствено произлази из параноје; отуда име *Entfremdungsroman* (*роман отуђења*), како га је тада назвао да би изразио идеју једног психотичног одбијања стварности. Али, шире искуство га је навело да промени мишљење, те он *породичном роману* признаје потпуно општи неуротички значај, без обзира на етикету описа болести. Наслов огледа носи траг тог гледишта, али Фројд у самом тексту јасно поставља појаву као уобичајено и опште искуство дечјег живота; она има знаке болести само код одраслог који наставља да у то верује и да на томе ради. Укратко, *породични роман* може се описати као средство којем прибегава машта како би решила типичну кризу људског одрастања коју изазива Едипов комплекс.

места међу обичним стварима у животу, поново се редовито појављује само у посебним условима аналитичког лечења, у облику мање или више добро очуваних рушевина које се, када се једном употпуне и сакупе уз помоћ пригодног тумачења, најзад поново склапају у повезану целину. Свесна и нормална у својим прапочецима, она је, дакле, несвесна и патолошка током читавог даљег живота, али, ако је тачно да траје у психи одраслог човека само као значајан архаизам, далеко од тога да она сведочи само о једном навршеном добу старости или о његовој штетној преживелости, већ може чак и да захтева неку врсту вечности, пошто је свако дете изнова ствара у тишини свога сна, као да је још увек необјављена.

Дете не долази до свог „породичног романа" само из шале или из жеље за лагањем — премда, природно, шала и лаж не представљају његове најзанемарљивије побуде — већ, како каже Фројд, зато што му је он потребан у једном тренутку озбиљне кризе, како би превазишло прво разочарање када његова породична идила долази у опасност да пропадне. Заиста, дете у својим родитељима дуго времена види заштитничке силе које му стално пружају своју љубав и бригу, а у замену за то оно им спонтано придаје не само неприкосновену моћ већ и бескрајну способност да воле и савршенство у једној посебној области, далеко изнад људског света. За нејако биће коме опасност прети са свих страна, ту идеализацију прати велика корист, у ствари, оно у њој налази управо оно што му недостаје у свести о несигурном животу, најпре залог сигурности (свемоћни заштитници делотворнији су од беспомоћних људи), а потом часно објашњење своје слабости (није срамота осећати се сићушним пред оваплоћењем апсолутног), па чак и средство да преокрене читаву ситуацију, јер тиме што своје родитеље ставља у ред богова, оно сâмо постаје дете-бог. Овде, у ствари, хвалилац први има користи од врлина које се приписују његовом идеалу: љубав коју пружа одмах му се враћа, слава његових ближњих преноси се и на њега, а увеличавајуће огледало његовог дивљења одмах му узвраћа сопствену велелепну слику. Како дечја самозаљубљеност која надахњује то узношење породице увећава и овековечава све предмете са којима може да се поистовети, претерани свет најранијег детињства природно има склоност да се одржи; Но, сâм живот одлучује другачије, јер дете расте, непрестане пажње којима су га окружавали почињу да попуштају, чини му се, дакле, да је љубав његових ближњих мања и, ако стварно иоле мора да је дели са једним или више придошлица, ништа не може да га спречи да се не осети покраденим, жртвом обмане или праве издаје. Не само што није више једино вољено, дете-краљ, или мали бог, које је

имало права на искључиву и неподељену пажњу већ истовремено слути и да његови отац и мајка нису једини родитељи на овоме свету, почетно друштвено искуство учи га да постоје и други родитељи, мноштво других међу којима су многи на неки начин бољи од његових, пошто су умнији, племенитији, богатији или угледнији. Свршено је са слепим обожавањем на које су се некада сводили сви његови закључци; захваљујући сентименталном разочарењу и понижењу, сада ће посматрати, упоређивати, одмеравати; укратко, поверење ће сменити испитивачки дух, а вечност лажна истинитост времена. Само се по себи разуме да се тај неопходни прелаз не дешава без потреса, дете се чак труди да га успори, ухваћено између захтева свог духовног буђења и везаности за превазиђена веровања, чије би напуштање, уосталом, и њега само довело у опасност. Принуђено да иде смело напред, под претњом да ће изгубити корист од стечених тековина, али неспособно да се одрекне раја за који и поред свега још увек верује да је вечан, успева да избегне тешки бол само тиме што бежи у свет који се више покорава његовим жељама, другим речима, опредељујући се да сања. Тако оно прибегава томе да себи прича приче, или, боље речено, *једну* причу која је у суштини само пристрасно уређивање његове сопствене приче, једна биографска бајка намерно смишљена да би објаснила необјашњиви стид што није рођено племенита рода, што је лоше срећне и што је невољено; а што му поврх свега омогућава да себе сажаљева, да само себе теши и да се свети суштом измишљотином, када се не зна да ли напокон побеђује поштовање или порицање.

Да би написало заплет свог „породичног романа", детету, уосталом, није потребна веома сложена варка, довољно му је да као чињеницу из спољашњег света представи потпуно унутрашњу промену чији мотиви за њега остају скривени: пошто су постали непрепознатљиви у његовим очима, откакао је открило да имају људско лице, родитељи му изгледају толико измењени да више не може да их призна као своје, те из тога закључује да они и нису његови прави родитељи, већ да су буквално странци, неки људи са којима нема ништа заједничко, сем што су га они прихватили и одгајили. Пошто је тако протумачило осећање необичности које сада у њему буде раскринкана некадашња божанства, убудуће на себе може да гледа као на нахоче, или усвојено дете, коме ће се његова права породица, наравно краљевска или племићка, или на неки други начин моћна, једнога дана сјајно открити, како би га најзад уздигла на положај који му припада. Осећало се напуштеним, увређеним, неким према коме је судбина поступала неправедно и кога су ојадили родитељи који га нису достојни; било је у праву зато што су га заиста напустили, а његови непознати родитељи нису

могли да му пруже ни своју љубав ни своја добра. Једном речју, измишљотина све објашњава, она оправдава најтеже одмазде и подстиче разлоге порицања (грешка тобожњих племенитих родитеља свети се на стварним родитељима чији грађански сталеж удвостручава и објашњава увреду). Међутим, захваљујући тој оштроумној замени, која истовремено доводи до оптужбе и до прикривеног оправдања — родитељи су криви што се издају за оно што нису, а при свем том нису заиста они у питању, јер се оно што код њих разочарава приписује страним људима[2] — дете бар у мислима успева да разреши два противречна задатака — да сазри а да при том одбија напредак — која другачије никако не би могло да помири. Јер, истина је да оно удаљава своје родитеље како би означило жељу да се од њих удаљи и тако раскине са неразумним веровањем из своје прошлости, али, с друге стране, оно поништава разлику пошто родитељи из његове маште верно личе на његова стара божанства, тако да оно, чинећи стваран корак ка осећајној независности и ка отвореном преиспитивању, успева да још неко време продужи слику непомућене породичне среће, чији крај и само предосећа.

Прво доба „породичног романа" завршава се оном расправом о чистом самодопадању, од кога дете, одређено психичким саставом свога узраста, нема нити жеље нити начина да се ослободи.[3] Сâмо — насупрот два привидно противречна брачна пара која обухвата у истом обожавању и у истој жељи за осве-

---

[2] „Али, мој отац не говори тако" узвикује Оскар М., јунак једне Кафкине недовршене приче, која би се могла сматрати скицом за *Осуду*, „мој прави отац би ме ипак пољубио, позвао би маму..." Јако увређен због задаха мистицизма који је веровао да осећа у тој реченици („Мој прави отац не би могао да не добе..."), Андре Бретон је желео да одломак сматра текстом сумњиве веродостојности. Није било потебно тражити тако далеко, Кафка овде једноставно одмах прихвата изразито сновиђење „породичног романа", као што ће, осталом, учинити и касније у истовремено епопејском, величанственом и претераном увеличавању, из којег се рађају његове „судије" и његова „господа". Напоменимо да је Оскар дошао на замисао о измишљеном оцу током једне свађе, када се његов прави отац показао изузетно груб и превртљив. А такође и да је у разрађеној верзији *Осуде* та сувише непосредна алузија на „породични роман" избачена, не без разлога, јер је за зрелијег јунака сновиђење постало несвесно, а може се, дакле, објаснити само кроз један сложен систем одступања̂ која не допуштају да га препознају.

[3] Пошто је Фројд увео теорију о самодопадању тек 1914. године, *Породични роман неуротичара* (1909) не помиње је под тим именом. Али, пређутно, она се у њему садржи, а начин на који Фројд анализира дечје прецењивање родитељских представа, као, уопштено говорећи, преувеличани немир који побуђује сновиђење у већини духова, добро показује какву важност је придавао тој замисли која ће, нешто касније, постати стожер његових размишљања. Може се, дакле, посматрати у светлости самодопадања типична ситуација заједничка свим лажним биографијама, утолико пре што у миту о Нахочету она стварно нема другог објашњења.

том — оно не достиже љубав као ни сукобе који су с њом у вези, те га стога ништа не узнемирава, осим рачуна̂ које треба да изравна са својим сопственим поносом, а ако се и увреди, то се дешава некако неприкосновено, без штете по захтеве таштине. Унутар тог простора што се своди на њега самог, а који управо због тога нема величине, моје и твоје се једва разликују, ближњи и ја непрестано размењујемо имовину, тужитељ и оптужени савршено су један другом битни, тако да нема осврте која се не свали на осветника, нема побуне ни раскида који се не окрену против побуњеника. Прича овде неизбежно наилази на ограничење свог развитка: у недостатку личности са особеним знацима, довољно различитих, прилично удаљених једних од других да би се сукобиле или да би започеле надметање, она увек говори само о пролазној жељи за ослобођењем, о покушају бега, који је, ипак, само одложени повратак.

Одиста, роман досеже животнији свет тек када спозна сексуалност и са њоме појам *различитости*, без чега представе слоге, сукоба, јединства или растанка остају потпуно неразумљиве. Тако дуго док дете гледа на оца и мајку као на слична људска бића, ништа га не спречава да их заједно воли или мрзи, не обраћајући пажњу на суштинску разлику у њиховој заједници која одвајкада и против његове воље усмерава његове сопствене осећајне склоности; али, чим научи како да се постави кад је реч о постанку живота (будући да још увек са̂мо задовољава своју глад за знањем, наравно да прво његови ближњи побуђују његову радозналост), не пропушта да прозре најважнију последицу тог открића, најузбудљивијег од свих открића која су му намењена: односно, ако двоје родитеља не играју исту улогу у стварању једног живота, ни два имена којима се званично диче не нуде исти степен сигурности, будући да је једно увек сигурно, а друго увек сумњиво и к томе још међу најнеприкладнијим за доказивање. Дакле, ако је истина да непоузданост сваког родословља потиче једино од очинства, двоструко порицање којим је дете осигуравало слободан простор за своја тражења постаје неодговарајуће, прича не може више да се на то ограничи а да себе не осуди на старомодност, што би умањило њену уверљивост и уназадило је, а то је у супротности са њеном сврхом. Она се, дакле, одлучује да поштује мајку — удаљујући је од поља својих деловања — како би само отац био уздигнут или добио племићку титулу, што остаје најбоље средство за помагање његових планова. Одлучно да задржи своју праву мајку са њеним истинским особинама и скромним пореклом, дете проучава само оца, чију спорну природу познаје (прелазећи одмах од сумње на чињеницу), тако да са мајком плебејком и оцем-краљем, дакле, нестварним и који је утолико

више одсутан што се налази на вишем положају, приписује себи ванбрачно рођење, што његову лажну биографију упућује на нове путеве, где га, наравно очекују многа преиспитивања. Нераскидива заједница брачног пара наилази овде на снажно оспоравање: свако од двоје родитеља постаје слободно за друге љубавне партнере и одлази својим путем; мајка, искључена из основне фабуле романа, враћа се у стварност управо у оном тренутку када отац из ње излази, два лика не припадају више истом свету, они оживотворују две потпуно различите категорије, једну женску, блиску и простачку, и другу мушку, далеку и племениту, од којих је свака расположена на два дела сталним супротстављањем њихових деловања и њихових гледишта. Роман у ужем смислу произлази из те супротности која му, управо у оној мери у којој се заснива на разлици између полова и свим суштинским супротностима и разликама чији је пол узор, отвара хиљаде могућности за пустоловину, за заплет или за сукоб, укратко, читаву једну будућност деловања у којој ће моћи да тачно одреди своје намере, а да при свему томе не мора да се одрекне својих двосмислености.

Нова склоност романа, овога пута дакле према сексуалности, одаје његове побуде, па чак и лукавства којима прибегава да би их прикрио. У ствари, изјашњавајући се као ванбрачно, дете се ставља у положај који, будући да га је оно неизоставно желело, допушта да закључимо који су били његови стварни разлози и који је био пут његових скривених жеља. Испрва крај себе задржава мајку, а та близина ствара блискост која је утолико већа што се од сада намеће у причи као једина опипљива веза; затим — али, два поступка су у ствари тако блиско повезана да их готово и није могуће раздвојити — оно склања свога оца у царство маште, у неки свет изван породице који има значење изражавања поштовања, а, опет, и једног изгнанства, јер, с обзиром на улогу коју тада игра у уобичајеном начину живота, тај краљевски и непознати отац, тај вечито одсутни човек могао би и да не постоји, то је утвара, мртвац према коме се, наравно, може изражавати поштовање, али исто тако и неко чије је место празно, а кога би било привлачно заменити. Ако се помисли да је за несвесног редитеља који утврђује распоред приче свако зближавање равно сексуалном зближавању, свако одсуство равно смрти, а свако уклањање равно убиству (будући да несвесно не познаје смрт, увек је замишља само у виду продуженог одсуствовања) — одмах се запажа да *друштвена* неједнакост родитеља не одговара само процењивању вредности које изгледа да је оправдава, већ много више шкакљивој узбудљивој ситуацији, управо оној коју роман има задатак да саопшти и да

пређути, трудећи се све време да је разреши. Оно што се овде изражава под видом неједнакости сталежа може се схватити само као алузија на најболније искушење детињства, као присећање на онај сукоб за који је Фројд везао легендарно Едипово име[4] показујући да сваки човек једнога дана мора да се суочи са његовом двоструком опасношћу, без обзира на то какво му је порекло. Свакако да мали Едип из нашег романа не каже јасно да му је највећа потајна жеља да убије оца како би поседовао мајку, коју прижељкује упркос најстрашнијим забранама, али и сâм начин на који избегава ту тему представља признање, те, мада се изражава само помоћу ублажених израза и кроз алузије, управо његова околишења јасно откривају суштину његове мисли. Тако он не убија свога оца, он га напросто изоставља из породичног круга, али додељујући себи идеалног оца чије особине се нада да ће присвојити, он своју мајку чини расположивом у прави час, а на тај начин може да се умеша у њене љубавне подухвате, да заузме прво место у њеним љубавима, да измени личне податке њене деце и да нађе

---

[4] Легенда о Едипу сједињује на необичан начин мотив о Нахочету, који претходи бућењу полности и који је, бар са те тачке гледишта, невин, са темом оцеубиства и родоскврнућа, где је Фројд нашао потврду своје анализе несвесних душевних стања. Едип је краљев син, али, одгојили су га пастири, а његово порекло остаје за њега загонетка. У *Митu о рођењу јунака*, у коме је, подсећам, први пут објављен Фројдов оглед о породичном роману, Ото Ранк је на примерима показао у којој су мери згоде и незгоде везане за порекло пресудне за јунакову мисију, онако како је схватају митови и легенде. Нема митског јунака, легендарног освајача или побожног пророка који нема у неку руку необично, мрачно или чудесно, невероватно или божанско порекло; нема предодређене личности која је проживела године свог детињства крај оба родитеља, у топлини њихове међусобне љубави: сви долазе на свет на неки начин наопако и управо у томе се и састоји њихова сврха. Међу безбројним несвесним мотивима које Ранк открива у позадини тог свеопштег порицања, неки служе да надокнаде осећање ниже вредности које детету намећу његово превремено рођење и дуга зависност која из тога произлази; други су подсећање на прадедовску борбу у којој се генерације супротстављају једне другима; сви служе као одбрамбено средство против два највећа злодела каква су оцеубиство и родоскврнуће. Дечја тежња за величином игра овде значајну улогу. Бела Грунбергер (упореди *Самозаљубљеност*, Париз 1971), поредећи психологију јунаштва са самозаљубљеношћу чију теорију је потпуно обновио, дефинише јунака као *некоја ко не жели да икоме дуguје свој живоt*; рођен мимо природних закона, без спаривања, он је тај који рађа самог себе, божји син (божанско дете чини са својим родитељима једно самозаљубљено тројство) или, на човечанскијем степену, дете својих књижевних делâ. Зато јунак у начелу не проналази своје праве родитеље (изузев у породичном роману и, као што ћемо касније видети, у његовом фолклорном наставку, који представља бајка): треба да остане без породице, односно да се одрекне своје породице, како би његово самостварање и самоћа која из тога произлази потврдили његову мисију. У том погледу Едипов случај представља изузетак: он проналази Лаја и Јокасту и извршава над њима двоструки злочин који породични роман управо има за циљ да избегне. Истина, он није личност из романа, већ јунак из трагедије.

у тој блискости нешто равно прижељкиваном поседовању, а да не мора да се боји нарочите казне која следи због његова два злочина (шкопљења, према Фројду, или Едиповог слепила, које је ублажени симбол кастрације). Унутар породичног троугла чији осећајни простор сам уређује, он саветује шта треба да порекне, открива циљ који избегава, непрестано овлаш дотиче опасност на коју га наводи његова забрањена страст, тако се вешто служи трагичном Едиповом судбином да успева да ужива у његовом искушењу, међутим, добро пазећи да му не подлегне.[5] Ако се узме у обзир само то необично решење, треба признати да породични роман обилато заслужује углед и судбину која га очекује у широкој јавности када његов епитет падне у заборав: он типичном сукобу из детињства, тој кризи која је више од свих посебних одређивања, доноси јасан знак људскости, зацело не решење, али најједноставнији, најумешнији и најгенијалнији прикладни лек.

Изгледа да почев од тог „едиповског" мотива љубав и мржња треба да буду строго одвојене, а да више не прелазе једна у другу као што су то чиниле у претходном ступњу приче, када их је приповедачева неупућеност приморавала да се мешају. Нахоче схвата своје родитеље само кроз непрекидни механизам пројекције и поистовећивања који их укида као одвојене особе; отуда потичу двосмисленост његових осећања и одсуство сукоба који паралише његово деловање; а што се Копилета тиче, оно је отишло много даље, зна кога воли и кога мрзи, зна чак и разлог зашто некога више воли и, премда остаје растрзано у тој кризној ситуацији, оно по свој прилици недвосмислено показује на који начин жели да разреши тај сукоб. Али, чак ни што се њега тиче, ствари ни издалека нису тако јасно решене, у ствари, ни оно не успева да избегне двосмисленост, напротив, оно у њу запада услед једне друге поделе која се овога пута одвија између љубави и дивљења, између сексуалних склоности и моралног узора, или — да укратко поновимо антитезу користећи се одговарајућом формулом — између захтева срца и не

---

[5] Прави романописац често иде и много даље. Достојевски је свесно прижељкивао смрт свога оца у узрасту у коме је таква жеља, ако надживи раскид са Едиповим комплексом, већ одавно постала свесна. Будући да су његовог оца заиста убили и уз то и ушкопили његови кметови, син је због тога осећао неподношљиву грижу савести које је, чини се, покушавао да се ослободи у својим књигама, узимајући изричито оцеубиство за тему. Запазимо, међутим, да допунски мотив о родоскврнућу не игра ни изблиза тако очигледну улогу. Уосталом, роман уопштено гледајући, изгледа допушта да строга забрана утиче на тему мајчиног родоскврнућа као таквог, он о њему говори само посредством личности које је замењују, а понекад кроз љубав браће и сестара (Томас Ман, Музил).

мање тиранских услова духа. У јединој едиповској намери да докаже оно што каже, измишљена неједнакост друштвеног порекла у том погледу још увек јесте непобитан сведок, она разголићује на готово изазивачки начин тај раскид између љубави и узора који доприноси детињим патњама, али му, истина, и помаже тешком стицању одређених знања. Јер, мајци се овде може приближити само по цену њеног понижења, управо је љубав унижава, док омражени отац остаје увек у идеалном подручју које једино одговара његовом посебном положају. Од краљице која је била, мајка једним потезом пада на понижавајући друштвени положај, али се том осредњем или ниском ступњу придружује и морална недостојност, будући да се прича о незаконитости темељи само на њеној лажној прељуби. Осуђеној у моралном погледу баш због свог друштвеног пада, мајци се, дакле, приписује онолико љубавних пустоловина колико је деце родила или колико је приповедач у стању да их измисли, тако да се она, пошто је истовремено изгубила и свој престо и своју врлину, одмах спушта на положај служавке, пропале жене, просто-напросто блуднице (да те хијерархијски тако супротстављене слике остају упркос свему томе чврсто спојене у животу несвесног, психоанализа уме јако добро да докаже, она би, уосталом, могла да наведе у прилог тим тврдњама огроман део романескне књижевности која живи једино од те замршености). И тако је дете неизбежно разапето између две ствари: будући да је сексуалност повезало са „грехом", као било који теолог, мора да оцрни вољени предмет управо због његове привлачности (због тога мајка *пада* управо у оном тренутку када је призната у својству пожељне жене) и да се диви, да подражава, да достигне или, још боље, да превазиђе омражени предмет који прижељкује да убије. Тако двосмислена ситуација очито носи у себи најгоре сукобе, но, ма како биле озбиљне последице ако се она лоше разреши, роман, што се њега тиче, никако не покушава да је превазиђе, напротив, он је отежава, размеће се тиме, предочава је на све начине, знајући без сумње да је она једино прихватљиво оправдање за биографску подвалу коју има задатак да добро изведе (верујући и сам у њу, како би био веран своме новом реализму). Заиста, беспрекорна мајка унапред уништава све наде у поправљање живота, на шта је роман принуђен да рачуна; грешна и осрамоћена, уместо тога, она пушта дете да из своје биографије слободно избаци све понижавајуће или непожељне елементе — неког осредњег оца, неки занавек скучени живот, браћу и сестре чије га постојање подсећа на неподношљиву нужност деобе. Тако је материнска грешка услов његовог сопственог успона, те се оно не устеже

да је злоупотреби, било да прихвата незаконито рођење као изузетну повластицу, што га уздиже изнад осталих чланова породице и чини га „занимљивим"; било, напротив, да мења сву своју браћу и сестре у копилад, што га опет наводи да се истакне, ослобађајући се уједно својих најнеугоднијих супарника. Но, ма на који начин да протумачи ту прељубу коју му је само провиђење послало, слаба тачка његових личних података јесте свакако јака страна романа, једина, одиста, на коју може да рачуна да би себи најзад скројило једно тобожње краљевство у сразмери са својим амбицијама, те да у њему влада, привидно с правом, као неограничени господар своје судбине.

Јунак приче о Копилету „чини", дакле, одиста роман у оном смислу како га замишља лакташ из отрцане фразе: он „успева" преко жена, или, тачније, преко жене која у себи обједињује сву заводљивост других жена, а исто толико је тачно и да је природа женскости веома склона да погреши и да превари („вечно женско" и женомрство обнављају овде стари савез). Међутим, тај успех једино на друштвеном плану никако не исцрпљује његову жељу за моћи, мада он остаје његова главна брига; он преко тога прижељкује положај који не зависи од остварења, а добија га помоћу најједноставнијег измишљеног поступка, приграбивши тај извор сваке стваралачке моћи коју у његовим очима представља очева мушка моћ. *Тајанствено* рођење Нахочета у томе му није било од неке користи, али чим га је заменио *срамним* и *славним* рођењем Копилета — слава и срам овде су једно исто, једно оснажује друго[6] —

---

[6] Достојевски који, као и сваки романописац, али, без сумње свесније од већине њих, црпе своје дело из непресушне ризнице „породичног романа", бави се ликом Копилета са проницљивошћу и темељитошћу анализе које унапред потврђују најсмелије фројдовске погледе. Тако се његов јунак *Младић*, у роману истог имена, коме је случај пришио књежевско презиме, док је он ванбрачни син једног обласног властелина, а законити син некадашњег кмета, тако бесрамно хвалише својим ванбрачним рођењем да му један саговорник одговара: „Та осећања вам служе на част, наравно... Ипак, на вашем месту, ја се не бих толико дичио што сам ванбрачно дете... *Заиста би се рекло да се веселите због тога!*" (ја сам подвукла). У тој последњој реченици Достојевски дотиче најмрачнију дубину хвалисавости Копилета, која није само увреда и отпор охолости већ и једва прикривена жеља да се умеша у интимне везе својих родитеља, или, као што кажу психоаналитичари, у „изворни призор". Да у томе има и аутобиографског описивања, уосталом, можемо поверовати ослањајући се на верзију коју је дао сâм Достојевски о појединостима свог првог напада падавице: он се одиграо пред вратима спаваће собе његових родитеља. Једно друго копиле Достојевског, Смердјаков, одликује се у својим односима према другима истом врстом таштине. Отуда потиче одбојност коју према њему осећа Иван Карамазов, законити син који намерава да почини оцеубиство, који у њему осећа свога двојника, одвратног опонашатеља свог сопственог ђаволског дела. Копиле овде извршава чин убиства о којем се два законита сина задовољавају само да маштају, Иван због охоле самозаљубљености, а Дмитриј због сексуал-

лично се меша у интимни процес стварања, он је онај који мења крвне везе, ствара рођачке везе, „ствара конкуренцију између личних података", речју, активно учествује у тајном стварању живота, као и његов отац, он насељава свет, али без телесних ограничења, као Бог.[7] Пошто је од оца-супруга отео жену коју двоструко прижељкује, као учесника у полним односима и као оруђе своје друштвене победе — он од оца-бога краде и превасходну стваралачку силу полног уда која му једина омогућава да буде раван са узором.[8] Пошто је уклоњен, лишен власништва, кастриран, и на неки начин одбачен на све начине који се могу замислити, оца сада подражавају у његовој најтипичнијој улози, и оној коју сви највише прижељкују. Али, подражавање које га уништава јесте, као и увек, и знак култа, прави доказ поштовања које ништа не нарушава нити потврђује, тако да узор непрестано поново рађа и васкрсава супарника. Подражавалац, опчињен магијом свога дечјег култа, немоћан је да се ослободи: роман чију је радњу желео да напише увек је само један немогући растанак, који само може да прижељкује да продужи.[9]

Копиле никако не успева да убије оца како би заузело његово место, слепо га подражавало или отишло даље од њега одлучујући да „иде својим путем". Злочинац у својој бити, и не случајно али потпуно, управо због своје побуде, оно роман повлачи за собом у циклус преступа где се непрестано врти око своје нечисте савести и око побуне, огорчено због ограничења

не љубоморе (чему творац, увек у савршеном складу са психоаналитичком теоријом, придодаје мотив новца).

[7] И опет Достојевски пише у својим *Бележницама*: *Бити Бог* и *Бити први у свему*. Упореди: Доминик Арбан, *Године учења занатa Фјодора Достојевскоī*, Париз 1968.

[8] Двострука улога коју „породични роман" прећутно даје жени одређена је управо у ситуацији која чини основу Кафкиног *Замка*, заплет чији смисао тумачи обично не прихватају, можда управо зато што је сувише јасан: Фрида заводи геометра К. управо у тренутку када он сазнаје да је она Кламова љубавница, без икакве сумње оца, виђеног са иронијом одрасле особе, али кроз једно невероватно проширивање које открива његове инфантиле корене. Жели да се њоме ожени, али, након извесног времена, осећајући према њој удаљавање, он се пита да је то Кламов „одраз" није „учинио тако страствено лепом", и не би ли њега било која Кламова љубавница исто тако завела. Сâма Фрида му пребацује да је сматра „јамством" у напорима да доспе до Клама, другим речима, да једноставно *усīе*, што је теза коју, уосталом, високи званичници Замка похитају да потврде.

[9] У чувеном писму своме оцу Кафка пише: „Тамо [у књижевности] сам се стварно био удаљио од тебе, сасвим сâм, добар део пута... Био сам у неку руку изван домашаја... Наравно, била је то варка, нисам био, или још увек нисам био слободан. У мојим књигама реч је о теби, у њима сам се само жалио на оно на шта нисам могао да се пожалим на твојим грудима... То сам се ја с тобом опраштао, а намерно сам одуговлачио са растанком..."

свога бића, грешно, посрамљено, опседнуто испаштањем због грехова и казном.[10] Ма шта говорило да би оправдало своје мотиве, убиство, преврат, насилно присвајање, његово су начело, чак и варљива етичност коју особито радо показује.[11] Тачно је да — због едиповског склопа који му је донео посебне склоности претварању, сплеткарењу и завери — по својој вољи може да прикаже преступ са смешне стране или да га учини отрцаним, да ослика злочин разводњеним бојама, да потанко изложи оскрвнуће са најбезначајнијим говоркањима, да сведе злу коб на приче из ложнице, на исповести или на шкакљиве ситне вести. Но, ма каква била склоност мењању његовог садржаја и његових тајника, ђаволу треба да захвали на уметности смутње, захваљујући ђаволу заиста има дар да створи све ситуације, од мрачних смицалица мелодраме и сумњивих замена комедије до духовитих или историјских драма што су тако далеко од његових наивних почетака. Јер чињеница је — критичар је у праву што се на томе задржава — роман све може зато што му схема из које проистиче даје убедљиво својство, истовремено му допуштајући да се лако креће у свим регистрима, да поприми сваки начин говора и сваки смисао, да буде потпуно онакав какав жели, ружичаст или црн, досадан или прост, бесраман или озбиљан, наиван, лак. Јуначки, ако зна да преступ уздигне на висину трагедије; узвишен, ако се посвети потрази за апсолутним која подразумева и његово уплитање у спор о пореклу; реалистички, ако му пође за руком да завара у погледу на свет — градове, земље, епохе — у који баца своје измишљене народе; фантастичан, ако не одустаје од самозаљубљеног претеривања чиме је започео свој животни пут; научни, филозофски, мудријашки, он је све то на смену или понекад све заједно, али ако изискује највећи део пустоливине да би сковао прељубе, отмице, подметања деце, изненадна препозна-

---

[10] Често је примећивано да би се сваки роман могао звати *Злочин и казна*, што је тачно, а постојање „породичног романа" открива зашто и у којој мери. Али, ако се књижевни род посмата из угла те две основне склоности, сваки би се роман могао звати и *Процес, Осуда, Сентиментално васпитање, Понижени и увређени, Трагање за апсолутним*, и, можда нарочито, *Ваџар тајштине*.

[11] Да је роман неморалан без обзира на своју садржину и моралистаторске и месијанске тежње у којима у суштини ужива — управо због његове суштине — то су романописци одувек знали чим су своје умеће црпли из дубине, где оно добија своју истинитост, а не одозго, са нивоа на којима они сâми нису присутни. Пошто је покушавао да од романа начини оруђе „доброг", Толстој у њему види ђаволску направу и осуђује га за вечита времена. Из истог разлога Гоголь баца *Мртве душе* у ватру, а Кафка, који је такође спалио велики део својих остварења, говори о „вражјој плати" коју за њега представља суштa радост стварања.

вања, добијања наследства, полицијске или државне завере; ако сматра да ће остати безазлен подстичући племенитог кнеза, копилана осветника и увређену девојку-мајку који га чине „популарним" — његова сврха даје му на то потпуно право, као што га и овлашћује или га чак и охрабрује да два грозна Едипова злочина умањи на обична „едиповска" олајавања. Током читаве његове приче, „породични роман" му преноси снагу својих жеља и своју неугушиву слободу и у том смислу може се рећи да овај роман о пореклу не открива само психичке корене књижевног рода на једном нижем ступњу личних и историјских удеса одакле увек произлази једно необично књижевно дело: он је сâм књижевни род са својим неисцрпним могућностима и својом урођеном инфантилношћу, неистинит, површан, величанствен, ситничав, рушилачки и оговарачки књижевни род чији је син збиља сваки човек (на његову срамоту, каже филозоф; на његово уживање, каже писац романа у своје, као и у читаочево име), али, који исто тако враћа сваком човеку нешто од његове првобитне страсти и његове првобитне истине.

*

Будући да је Едипов комплекс општа људска особина, нема књижевног дела оствареног маштом, нема позоришне представе нити уметничке слике који нису у неку руку његово скривено тумачење.[12] У том смислу роман је само један „едиповски" књижевни род међу осталима, изузев, међутим — што за књижевност свакако није занемарљива разлика — што, уместо да верно представи једно необрађено сновиђење, према правилима која је прописао јасан уметнички кодекс, он опонаша *сновиђење које је одмах претворено у роман*, скицу приче која није само непресушни резервоар његових будућих прича већ и једино стално правило чију стегу прихвата. Док трагедија, драма, комедија, опера или такозвани булеварски позоришни комад пишу о ситуацији троугла која управља свим њиховим заплетима у произвољно утврђеном времену и простору, откривајући своје карте, односно, исто тако и *правила* игре којој су

---

[12] За фројдовско учење у том погледу нема битне разлике између различитих начина изражавања маште, било да припадају књижевности, музици, сликарству, или науци, филозофији. Фројд је то показао тиме што се његов први покушај анализе неког уметничког дела не односи на какав књижевни текст, већ на *Свету Ану* Леонарда да Винчија, где је, уосталом, открио једно сновиђење рођења које представља исконски ступањ „породичног романа" (невидљиви орао лешинар уписан у ликове који се виде на слици доводи се у везу са легендарном фаличком мајком, која сâма рађа своје дете).

одабрали да се потчине, роман не добија од саме књижевности у правом смислу речи ни упутства ни забране; било да је приступачан широким слојевима или научан, старински или нов, класичан или модеран, он признаје само вољу породичног сценарија чије несвесне жеље продужава, тако да, иако је потпуно одређен што се тиче психичког садржаја његових побуда, ужива и потпуну слободу према броју и стилу његових изричитих одступања. Књижевни род, који свуда другде одлучује о естетским облицима изменâ, препушта овде своја искључива права чистом претеривању као у роману, које има тако рећи *обавезну садржину* и *неодређени облик*, подесном за онолико измена колико је машта у стању да припреми. Невероватност књижевног рода почива потпуно на тој необичној способности по којој се битно разликује од свих уметности заснованих на разуму: има обавеза само према сновиђењу, чији програм испуњава и, буквално, нема других ограничења осим међа неограничене монархије, где показује своје обмане.

Породични мит из детињства одређује, дакле, роман у ономе што га чини управо неодредивим: његово одсуство општег карактера, одакле проистичу противречна својства која тако често запажа теорија, и, нарочито, жеља да се претвара како је стваран, коју је, чини се занимљиво, узео за јемство истине. Супротно свим књижевним родовима који су створени имајући у виду сликовито приказивање, роман се заиста никада не задовољава да *представља*, он пре има намеру да о свим стварима поднесе „потпун и веродостојан извештај", као да се не односи на књижевност, већ, на основу ко зна какве повластице или какве чаролије, непосредно на стварност. Тако он спонтано приказује личности као лица, речи као стварно време, а слике као саму бит чињеница, што иде против не само једне здраве доктрине уметности — у којој само *приказивање* пада у очи унутар *прихваћених* времена и простора: позорница и кулисе неког позоришта, стих какве поеме, рам једне слике, итд. — већ и позива на сан и на бег од којих, с друге стране, роман чини своју посебност. Споља гледано, та безазлена противречност или, како су понекад сматрали прикладним да је зову, та злонамерност[13] нема никаквог оправдања, она се може разумети

---

[13] Сећамо се да је Сартр недавно јасно изразио ту замерку нарочито у односу на Пруста, коме је замерао да сеје збрку расподељујући на пристрасан начин између себе самога и својих измишљених личности неке стварне податке из своје биографије. Дакле, Пруст, који је морао да сачека да му родитељи умру како би започео своје књижевно дело, толико се, по свему судећи, бојао да их његове књиге не убију, као што је то прижељкивао у свом „породичном роману", писао је превасходно како би преправио свој живот, са незадрживом

само када се упореди са невероватношћу почетне приче, која, уосталом, једина има довољно пријемчиве снаге да наиђе на одобравање.[14] Роман хоће да му се *верује*, баш као и измишљеној причи којом се дете заваравало у детињству. Но, управо је то несигурна тачка, јер дете измишља само зато што га је први сусрет са стварношћу јако разочарао; да није било разочарења, не би било разлога за маштање; али, да стварност није почела пред њим да се открива, не би било ни разлога да буде разочарано, нити да услед тога прижељкује да побегне. Осим ако не пристане да узмакне, причајући себи приче у које ни само не верује, оно, дакле, не може тако потпуно да машта, а да чак ни у сну не описује напредовања свога запажања; и ма како силно желело да се искључи из тог варљивог света, истовремено неминовно мора и да покуша да га упозна и да загосподари њиме, утолико пре што је то његова једина нада да над тим конкретним стварима стекне бар делић власти за коју верује да му је ускраћена. Јер, стварност овде има два лица: једно, увредљиво, које треба укинути; и друго, које обећава власт, а које је важно у највећој мери уважавати, те стога дете успешно обавља свој мали посао сентименталног и друштвеног васпитања само ако се, водећи рачуна о тој двојности, са њоме вешто нагоди око супарничких тежњи које тада господаре његовом мишљу. Принуђено да искуство смести у само средиште уобразиље, јер њено порицање ништа не помаже ономе ко је себе присилио да мења оно што јесте, њему пада у део да подреди машту пред-

---

склоношћу да догађаје из стварности замени измишљеном причом и са заокупљеношћу запажањем које су тако битна ознака књижевног рода на његовим првим покушајима. Та злонамерност припада истом подручју као и његова жеља да успе по сваку цену у друштву, његов снобизам и његова наглашена склоност „едиповском" клеветању. Дакле, нема разлога да му се то пребацује, осим ако не сматрамо да уметничко дело у датој прилици остаје одвише блиско свом инфантилном узору, тако да делимично не успева да прикрије своје покретачке снаге. Додуше, истина је да се тада злонамерност не може приписати непоштењу стваоца, већ, кратко и јасно, представља естетски недостатак.

[14] Јединствена природа вере коју сваки човек придаје свом породичном роману јесте једино прихватљиво објашњење романескне илузије, која чини да не само простодушан читалац већ и најискуснији и најнеосетљивији дух лако поверује да би у животу могао да сретне Раскољникова, Растињака или Жилијена Сорела. Када Оскар Вајлд гласно каже да је највећи јад *у његовом животу* представљала смрт Лисјена де Рибампреа у *Сјају и беди куртизане*, нико се не изненади због нелогичности његове тврдње, која би бола очи када би се радило о Федри или о Едипу. То је стога што се традиционални јунак потчињава сасвим другачијим законитостима, његова истина се не замењује његовом истинитошћу, његово време никада није оно време које показује часовник, он није створен да наведе да поверујемо у потпун живот изнесен у појединостима, већ да би подсетио на непремостиво растојање које дели представу од живота. Тако се јунаку из романа догађа да му једнодушно признају право да непрестано замењује живу особу и књижевно дело, као да може да сиђе са хартије.

виђању, неостварљив план времену, сан испитивању, или, да употребимо уобичајене фројдовске изразе, „принцип задовољства" „принципу стварности" — што, јамачно, измишљену причу не чини истинитијом, али поткрепљује њене жеље да то буде, и чак стварно повећава њену вероватност. Онаква како је одреди мали сањар растрзан између два искушења, та дијалектика „привидног" и „правог" представља наслеђе романа много пре но што је био писмено забележен; отуда необична филозофија у име које читав књижевни род тежи да на неприродан начин сједини видљиво и невидљиво, да буде сан и замена стварности, бекство од света и повратак у свет, мит и наука, изгубљено време и нађено време. По природи ствари, разуме се, једна таква филозофија нема никаквог оправдања, будући да нема прихватљивог сједињавања између прича што потичу из душе и прича које потичу из привида, већ само између истине и „привидног" и опсене и „истинског", односно, између опсене описане као такве и некаквог непризнатог наговарања (будући да је лаж сразмерна умешности коју она развија како би прошла незапажено). Међутим, роман се уопште не обазире на недоследност;[15] следећи чудноватe путеве на које га позива његов изумитељ, он се увек довија да успешно привреде крају два дела свог неизведивог задатка, чак и када изгледа да га поједностављује одлучно разрешавајући алтернативу да би се прилагодио извесним захтевима нарави или стила. Заиста, било да је реалистичан или нестваран, оштроумни Дон Кихот, који ће једнога дана сажети његов смисао и његову судбину, унапред је његов учитељ смишљања: увек има посла само са ветрњачама из свога сна, али, с друге стране, никада не напушта свет, његов сан увек за узрок има само свет и његове моћнике којима се нада да ће загосподарити.

Ма какве биле његове визије света, идеолошке претпоставке и естетска унапред створена мишљења, роман се претвара у превасходно донкихотовски подухват који, мада има само стварност својих заводљивих али неостварљивих замисли, ипак тежи да слика и да даје предност учењу из живота. Следбеник једног књижевног рода неоспорно уско повезаног са етапама живота — рођење, венчање, смрт, сви пролазни тренуци схваћени у њиховом историјском или друштвеном облику — он заснива

---

[15] Сем када посматра самога себе издалека и, када открије сопствене заблуде, храбро их узима за мотив. Покушала сам да покажем на другом месту (*Стари и нови*, Париз 1963, 1968) да то делотворно и романсирано размишљање књижевног рода о себи самом — или „донкихотизам", пошто је Сервантес о томе дао први и највеличанственији пример — представља једини начин за превазилажење парадокса „привидног" и „правог", који у супротном случају неминовно прелази у злонамерност или у простодушност.

своју тобожњу „монденску" сличност на стварној потреби за временом и за простором, за подробним, зависним и тегобним временом; за обилато насељеним, немирним простором који обилује ликовима и плановима. Старе дефиниције нису толико грешиле кад су истицале његове наслеђене односе са Историјом или, пак, кад су га ближе означавале уз помоћ мерилâ трајања. (Иако се, наравно, трајање о којем је овде реч не рачуна по броју страница.) Историјско време се, одиста, не може одвојити од његовог исконског кретања, роман пре свега ствара, тражи, поништава и присваја време; у својим назовихронологијама, он непрестано изнова започиње личну историју или, једноставно, Историју. У том погледу заиста би могао носити наслов „потрага за изгубљеним временом" које је за њега пронашао један од његових најславнијих представника: уметност прошлости тврдоглаво окренута ка садашњости, на коју започиње јуриш,[16] време је елемент у који се са свих страна утапа, управо оно што треба да буде, или, у најмању руку, да се претвара да прихвата и да исказује како би оживотворио своје варке.

Ако је тачно да због своје, у неку руку прастаре жеље да подражава живот у идеалним условима (што не значи да су приказани животи увек бољи или лепши од правих живота, довољно је да, док их износи, творац има утисак да поправља свој живот), роман представља потрагу за изгубљеним временом, сентиментално васпитање, године учења и образовања, односно за *искоришћеним* временом и простором, а изгледа при свему томе да му је препуштено на вољу да усклади своје приче са појединостима из сентименталног искуства, или, тачније, са заблудом на којој се заснивају његови утисци. Не улазећи у појединости, и не водећи рачуна о безбројним прелазним облицима, романескна илузија може се приказати на два начина: или творац поступа *као да* она уопште не постоји, те се дело сматра реалистичким, натуралистичким или, напросто, верним животу; или пак показује оно *као да је*, које је његова основна задња мисао, и у том случају се за дело каже да је снолико, бајословно, пристрасно, и, поврх тога, сврстано под ширу рубрику симболичног. Постоје, дакле, два типа романа, један који тврди да је узео своју тему из самог живота како би постао

---

[16] Забележимо узгред да научнофантастични роман не говори уопште о будућности, ма шта да о томе он сâм каже преко датумâ своје радње. Као сваки изворни потомак породичног романа, он има у виду једну критику или, чак, једну мање-више отворену сатиру садашњости, засновану, уосталом, не на самом садашњем времену, већ на једном несвесном жаљењу за прошлошћу (отуда тако упечатљиви прастари симболизам у делима научне фантастике).

„исечак из живота", или чувено „огледало које се носи путем"; и други који се, признајући на први поглед да је само игра обликâ и ликова, сматра ослобођеним сваке обавезе која не проистиче непосредно из његове намере. Наравно да први од та два типа сигурније обмањује, јер улаже све своје напоре да би забашурио варку; и уз то истиче обману оног другог, јер ако књижевно дело и жива особа између себе представљају не подударности, већ једноставно пролазне стадијуме које сваки творац може да се нада да ће прећи до мезимчета, потпуно измишљен роман се неминовно осећа као фалсификат или, бар, као преживео на ступњу чисте разоноде (то је већ било образложење *свештеника* и *бербера* против витешких романа). Није увек изгледало да се то мишљење подразумева, али успех књижевног рода није престајао да га учвршћује и толико је преовладало да се одавно прихвата без расправе, до те мере да је постало једина сигурна критичка основа. Тако — морамо непрестано да се на то враћамо јер се већина неспоразума односи на то питање — сматра се прихваћеним да *Природна историја једне породице под Другим царством* заиста јесте природнија од *Алисе у земљи чуда*; да је Хофманов Берлин нестварнији од Музиловог Беча; да Моби Дик постоји само у симболичном свету, док госпођа Бовари „пати и плаче у двадесет села у Француској, управо у овом тренутку";[17] да је Дон Кихот невероватан лик, а Раскољников личност узета непосредно из живота — што доводи до тога да се дела разврставају према богатству или реткости количине њихове истинитости, као да се та количина може проценити. Још једном, управо то не прихватају најнапредније модерне теорије,[18] за њих не постоји књижевно дело створено маштом више или мање блиско животу, Дон Кихот није ни више ни мање жив од Ане Карењине, упркос невероватности његове појаве, Ема Бовари у том погледу нема ни најмање преимућство над Кафкином Геометром, иако овоме недостаје заиста све што „одређује" и оживотворује једног јунака, укратко, ма шта да су о томе у своје време мислили најнеумољивији писци реалисти, ништа нас никада не овлашћује да сврставамо неко уметничко дело према његовом садржају стварности, сем једног који је готово добио снагу договора.

---

[17] Према Флоберовим властитим речима у једном писму. Писац овде мери свој успех не само по вероватности своје личности већ и према њеној статистичкој учесталости.

[18] Није их могуће све овде набројати. Може се наћи њихова веома потпуна листа у књизи Велек—Ворен, *Теорија књижевности*, Њујорк 1963 (последње издање).

Али онда, како је дошло до тога да поуздани знак тачности или вероватости изгледа тако очигледан да се најчешће примењује инстинктивно? Откуда то да Флобер, који је, уосталом, толико водио рачуна о теоријској повезаности, одговара тачку по тачку на Сент-Бевове замерке које се тичу нетачних појединости у *Саламби* као да признаје да су оправдане? Ако односи између романа и живота постоје увек само на папиру, откуда то да се сматра да је Гетеов *Вертер* изазвао епидемију самоубистава младића тога доба, а да је прва свеска *Злочина и казне* подстакла једног Руса да стварно изврши два Раскољниковљева тобожња злочина? Најзад, зашто најучењији људи верују у роман као у тајанствено испољавање живота, до те мере да му приписују утицај на обичаје или, још чудније, непосредан одјек на догађаје из политичког и друштвеног живота?[19] Строго гледано, то привидно неугушиво веровање потиче несумњиво од сујеверја, али ако му теорија приписује само рђаве, психологија му са своје стране приписује узвишене побуде, које обилато оправдавају његово трајање. У ствари, у суштини погрешна, сујеверна гледишта везана за роман садрже део истине која припада свакој заборављеној душевној стварности, она сведоче о древном веровању које је сваки човек некада давно придавао њиховим причама, она потврђују преживелост „породичног романа" јер је постао несвестан, али не престаје да покушава да себи прокрчи пут, а очарава више од времена. Стога нема разлога да се чудимо што мноштво читалаца и већина романописаца чак и данас тако мало обраћају пажњу на приговоре теорије: ма какве биле културне разлике и сукоби који их сучељавају са сваком генерацијом, међу њима увек постоји нешто као саучесништво веровања или тајна какве узајамне страсти.

Нерасположеност веровања у претераност као у роману има, дакле, једноставно своју логику. Свакако, читалац није у праву што поклања више поверења „балзаковском" роману него невероватним пустоловним причама, намерно замишљеним на непостојећем месту у измишљеној земљи; али, потпуно је у праву кад осећа Балзаков „свет" сасвим другачије од Свифтовог Лилипута, јер, заиста, та два облика књижевних дела створених маштом изискују да се међу њима прави разлика зато што, са унутарњег становишта које су позвана да представљају, она

---

[19] Кафкин случај је још један добар пример те необичне недоследности: пошто га је марксистичка критика (Лукач) дуго одбацивала због апстракције и друштвеног песимизма његовог књижевног дела, сада га уплићу у Прашко пролеће, да би од њега створили час подстрекача младих револуционара, час оруђе у рукама реакције.

никако не припадају истом ступњу развоја. Не водећи рачуна ни о каквом естетичком разлогу,[20] и не говорећи о свесним или несвесним значењима које сваки творац укључује у свој сликовити свет, писац који подражава људске сукобе са њиховим незнатним психолошким разликама и њиховом хронологијом, чињенице са њиховим последицама и са њиховим неразмрсивим преплетајима, особе са њиховим карактерима и њиховим променама, *нема исту психичку старост* као романописац чија машта без тешкоћа изнедрава златна брда и долине, не дајући им ни најмањи изглед природности. Не зато што је проницљивији, способнији да пружи какву савршену репродукцију или, неизбежно, даровитији, он извесну зрелост показује већ тиме што признаје свет који постоји изван његове сопствене особе, дакле као скуп позитивних података који се не могу зачети изнутра, а било то и помоћу необузданог маштања. Само уколико се један такав писац обавеже да ће својим обманама дати праве размере и сличне црте — а то не подразумева да ствара делић стварности поврх тога, него да, упкос потајној жељи за разарењем, одаје почаст стварима онаквим какве јесу — он се везује за танане разлике подстицаја реализма који притичу у помоћ у тренутку највећег развоја „породичног романа", и постаје, једном речју, следбеник „едиповског" Копилета; док занесењак, очаран својим сновима и преображајима, стварајући далеко од света и у замену за свет један народ из маште који није у складу са његовим искуством, остаје сасвим очигледно у добу Нахочета, заробљен у преедиповском свету чији једини закон још увек јесте свемоћ мисли. „У његовој борби против света, помаже свет", говорио је Кафка, мислећи без сумње на разорни радикализам сопственог донкихотизма, који није престајао подједнако да жели и да оствари и да исправи.[21] Ту се, одиста, налази гранична линија два велика правца којима роман може да пође и које је створио и следио током своје историје,

---

[20] Подразумева се да све што је до сада речено не води рачуна о уметности романописца, нити о огромним естетичким разликама које издвајају дела. Пре него што погледамо да ли „породични роман" и овде може да унесе нешто јасноће, требало је покушати разликовати основне црте заједничке свим производима од њиховог настанка, независно од њихових вредности.

[21] На другом месту, он пише: „Није неопходно да изађеш из своје куће. Остани за својим столом и слушај. Немој чак ни слушати, само чекај. Немој чак ни чекати, буди потпун тих и сам. Свет ће доћи да ти се укаже како би га раскринкао, не може да поступи на други начин, усхићен, он ће се пред тобом пресамитити." Не може се боље изразити потпуно поверење Нахочета у чудесну моћ његовог сопственог усредоточења. Али, Кафка се никада није задовољавао том идеологијом, у сваком свом књижевном делу он је показује у сукобу са идеалом зрелости и утицаја према којем Копиле усмерава своју жељу. Посебно је геометар К. отелотворење тог сукоба.

јер, право говорећи, постоје само два начина да се начини роман: начин Копилета реалисте, који иде на руку свету а истовремено га отворено напада; и начин Нахочета које, у недостатку искуства и могућности деловања, избегава борбу служећи се бегом или дурењем.

Само се по себи разуме да ту разлику у сналажењу не треба схватити као доказ књижевне величине — има, неоспорно, исто толико ремек-дела код Нахочета колико и у тековини Копилета, ангажованог књижевника у времену — и да, колико год била корисна да би се унело мало реда у замршеном обиљу књижевних дела, ни она не пружа основ за разврставање, који бисмо толико желели да прибавимо. Копиле, наиме, још увек по многим цртама личи на Нахоче од којег је потекло, те мада се труди да усагласи своју мисао са неопходним животним потребама, ипак једним делом остаје заточеник његове негдашње чаролије. Сада је ред на зрео роман да наследи преживелост тог застарелог доба, али, с друге стране, није му запало да толико не познаје животне догађаје, нити да буде толико одвојен од живота као што је то против своје воље први детињи мит, те, према томе, никада није ослобођен „едиповских" саставних делова; изузев, можда, када се приближи крајњим границама где се књижевни род одриче своје склоности. Зато два могућа романескна става не улазе у строго одређене одељке, у ствари, они се у битном не разликују, тако да, подстичући одлучна становишта, могу јако добро да се смењују у делу једног истог творца, да се допуњују, да се сукобљавају, да узајамно истичу танане разлике у истој причи, односно да се спајају у једнаким деловима како би створили оне хибридне облике који изгледају као да су створени да би оповргнули све доктрине. Како два доба романа нису опречна, већ, пре, уско зависна једно од другог, Балзак може да буде „реалиста" у *Људској комедији*, а да потом, пишући *Луја Ламбера* или *Серафитус Серафита*, упркос всму томе, да пређе „на другу страну";[22] Свифт, типичан преедиповац у претераним фантазијама у својим *Путовањима*, може да искористи управо та своја претеривања у сврху политичке и друштвене сатире; Флобер може да објасни своје теорије о уметности са крајњом прецизношћу у *Госпођи Бовари* и *Сентименталном васпитању*, али није стога ништа мање самозаљубљени и усамљени свети Антун о чијим је искушењима маштао целог живота; а Сервантес, који пише *Узорне новеле* као човек свога времена, може да скује донкихотовско лудило тако двосмисленим речима да још и данас не знамо шта да

---

[22] *Die andere Seite* (Друга страна) наслов је једног необичног романа Алфреда Кубина, овде веродостојног известитеља Нахочета.

мислимо о његовим замислима. Час натуралиста са исечцима из живота меша део нестварности или стилистичке састојке који одају видовњака (претеране појединости, набрајања за повећање, и читаву ту граматику огромног којом Зола понекад доводи „природност" близу помаме); час, напротив, видовњак сврстан као такав користи сан да би рекао о животу нешто суштинско, али сем ако непосредно не надахне уметност која је подноси,[23] противречност се никада не решава: западњачки роман од ње живи, што објашњава, како нејасноћу неких од његових „порука", тако и посебност и разноликост његових стваралачких способности.

То значи да, упркос томе што се два доба романа не подударају са историјским датумима, нити са категоријама које су утврдиле различите школе, остаје да је, као најважније, сваки романописац неизбежно принуђен било да се определи за свет, ако нарочито личи на едиповско Копиле; било да намерно створи један „други" свет, што се своди на то да пркоси стварном свету, ако у њему гласније говори Нахоче. У првом случају, он је Балзак, Иго, Сју, Толстој, Достојевски, Пруст, Фокнер, Дикинс, и сви они који, говорећи за себе да су психолози, истинољубиви, реалисти, натуралисти, „ангажовани", улепшавају своју сопствену причу намерно подражавајући ритам и вреву живота, као да их је са тајнама живота упознао какав бог или створтељ. У другом случају, он је Сервантес, као и творац витешких романа, пише *Тристана и Изолду* или *Други свет* Сирана де Бержерака, он је Хофман, Жан-Пол, Новалис, Кафка, Мелвил, и увек изазива јарост света не обраћајући пажњу на Историју нити на географију, или их потискујући. Овде он присиљава себе да све одмери, да провери све подвиге како би их претворио у слике у складу са оним што верује да јесте истина; треба, дакле, да све научи, да буде занатлија, трговац, банкар, војник, филозоф, научник. Тада, напротив, не признаје да његова визија има какву спољашњу обавезу; слободан управо у сразмери са стегом која утиче на његове скривене жеље, он ствара необична створења која зове вилама, дивовима, патуљцима, Хујхнхнима, дресираним псима, а једино необјективна усмереност тих привиђења даје распоред тих преображаја. У једном случају, он поштује свет и време, тако да кроз његову

---

[23] Требало би да постоји једно мерило вредности у начину на који свако дело остварује уравнотеженост између окренутости према свом сопственом свету Нахочета и приличне окренутости према спољашњем свету Копилета; најсавршенији роман био би тада онај који би, *захваљујући једном чисто књижевном споју његових састављних делова*, остварио тај изузетан напор да у исто време буде и за и против света, потпуно с „друге стране" и потпуно овде (Сервантес, Флобер, Кафка).

најжешћу побуну ипак провејава љубав, а кроз површност његових „едиповских" трачева непоколебљив дух озбиљности. У другом случају, свестан је да није особа упућена у тајну, или, бар, да то није у потпуности: стога, сматрајући да нема дара да покаже предности и наличја стваралаштва, једним потезом поништава све што је створено, измишљајући нестварне земље у којима је пустоловина у сразмери са његовом маштом, пуста острва на којима је он довитљиви Робинсон самодржац, бескрајне просторе у којима су сви зидни часовници чаробно или злонамерно покварени. С једне стране, он опонаша Бога, схватајући себе утолико озбиљније што се више упиње да опонашање учини вероватнијим; с друге стране, он сâм јесте бог, један бог толико уверен у своје моћи да својој чаробној збирци чак може да придода најтананије оружје сатире и ироније. Тачно је да га, у начелу, ништа не спречава да промени страну или, чак, да потпуно укине границу, што, уосталом, и чини у својим великим тренуцима; али, било да је самозаљубљени Едип или едиповски Нарцис, ипак је увек саставни део једног од два родословна стабла према становишту које од почетка заузима и које, пре или касније, одаје његове праве црте.

*

Преостаје сада да се упознамо са тиме како материјал који одговара свакој врсти узраста може да се организује, како свако дели његове сенке и акценте, на који уобичајени или на који нови начин дечје жеље које покрећу књижевно дело бивају обзнањене, изобличене, одвојене једне од других или укључене у мишљење о каквом узору. Јер, ако роман, пошто га у потпуности одређује породична митологија чији наставак он представља, никада слободно не одлучује о својем добу, нити, самим тим, о вредности људских односа које је погодан да прикаже, а за узврат, да би помешао измишљено и истинито, он располаже са безброј техника од којих му је остављено на вољу да изабере, а та уметност избора, која је уметност и ништа више, одмах му узвраћа огромним делом слободе.

Превела с француског
Љиљана Матић

ВОЛТЕР Е. СТИВЕНС

EC(H)O IN FABULA

Умберто Еко: *Име ружe*

Током 1979-е и 1980-е Умберто Еко је објавио три књиге које су обједниле његов дотадашњи рад. У *Lector in fabula* (Милано, Bompiani, 1977) представио је италијанској публици своје најновије теорије, а изнова је разрадио сопствену theorie d'ensemble на енглеском у књизи *Улоīа чишаоца* (*The Role of the Reader*, Bloomington, 1979). Уследило је, 1980-е, *Име ружe* (*Il nome della rosa*), дуг историјски роман, смештен у амбијент Италије четрнаестог столећа. Веома брзо су се, као предвидљиве реакције, појавила тумачења која овај роман посматрају као илустрацију Екових теорија (види Тереза де Лауретис, *Umberto Eco*, „Il Castoro", 179, Firenze, 1981), са припадајућом библиографијом. Сам Еко је упутио пар заводљивих изазова за управо овакву врсту читања. Завршавајући увод *Улоīе*..., он најављује да ће читаву књигу окончати анализом Алеове *Праве īариске драме* (*Un drame bien parisien*) и бележи да — „закључити књигу текстуалних истраживања метанаративним текстом, који двосмислено и поспрдно говори о сопственој двосмислености и подругљивости, чини се као поштена одлука. Након што смо допустили семиотици да опширно говори о тексту, исправно је, исто тако, дозволити самом тексту да говори о сопственој семиотичкој стратегији" (40).

Ова предоцба двосмислене комплментарносити између теорије и приповедања, која представља упозорење против површног или аутоматског истраживања, поновљена је на омоту првог издања *Имена ружe*, као изазов читаоцу („*a defi aux lecteurs*"):

„Врло тежак за дефинисање (готски роман, средњевековна хроника, детективска прича, идеолошки трактат, алегорија), овај роман (чија прича се преплиће са историјом, будући да аутор тврди, вероватно неискрено, како ниједна исписана реч није његова) може се, изгледа, читати на три нивоа. Прву врсту читалаца ће заинтересовати заплет и његови обрти, и они ће прогутати чак и дуге књишке расправе и филозофске дијалоге, јер наслућују да се знаци, трагови и симптоми, значајни за интригу, крију управо на овим непривлачним страницама. Друга врста ће бити понесена сукобом идеја и покушаће да повеже те сукобе са садашњим временом (од чега се аутор ограђује). Трећи ће схватити да овај текст представља ткање, сачињено од других текстова, кримић (*whodanit*) састављен од цитата, књигу сагрђену од других књига. У сваком случају, аутор одбија да било којој од три наведене врсте читалаца открије значење дела. Да је желео да изнесе тезу, написао би есеј (као што је то већ много пута учинио). То што је написао роман значи да је, сазревајући, открио да ствари о којима не можемо теоретизирати, морамо исприповедати."

Ове провокативне напомене указују на то да семиотичке теорије и пракса у овим текстовима могу бити, у ствари, несавршено комплементарне, али и узајамно одговарајуће „верзије". Оно пак што ови изрази пропуштају да означе — осим спорадично — јесте да *Име ружe* представља семиотички дуел, „обрачун" између средњовековне теоцентричне семиозе и Персове неограничене семиозе. Чињени су покушаји (Де Лауретис, библиографија, 103—106) да се утврди да ли је, у односу на Екову прослављену дихотомију, *Име ружe* као дело „отворени" или „затворени" текст и овај приступ је, можда и несвесно, био испитивање ограничене насупрот неограниченој семиози. Говорећи о књизи *Отворено дело*, Еко тврди да је она била прожета „идејом неограничене семиозе, коју сам касније пронашао код Перса" (*Улоїа*..., 3), те тако назначава свој сопствени заобилазни приступ стварној суштини „отворености". Део збирке која окружује Екове прилично импресионистичке категорије „отвореног" и „затвореног" текста може се уклонити његовим каснијим приступом питању „идеалног читаоца":

„У процесу комуникације, текст се често тумачи у складу са кодовима који се разликују од оних које је подразумевао аутор. Поједини аутори, међутим, не воде довољно рачуна о таквој могућности. Они имају на уму првенствено просечног примаоца, смештеног у дати социјални контекст... Они текстови, који опсесивно циљају на побуђивање одређене реакције у делу мање или више стварно одређених читалаца (било да су

то деца, љубитељи 'сапунских опера', лекари... или ма која друга замислива социопсихолошка категорија) заправо су отворени сваком могућем 'искривљеном' читању. Такви текстови, прекомерно отворени за свако могуће тумачење, биће названи 'затвореним' " (*Улоїа*..., 8).

Проблем подразумеваног или идеалног читаоца, насупрот стварном (емпиријском) читаоцу, представља кључ парадокса „отворености": циљајући на *Отворено дело*, Еко каже да је његов ранији рад „унапред претпоставио прагматички проблем. 'Отворени' текст се не може описати као стратегија комуникације, ако улог његовог примаоца (читаоца, у случају вербалног текста) није предочена у часу самог настајања текста. Отворени текст јесте врхунска инстанца синтасичко-семантичко-прагматичког механизма, чије унапред предвиђено тумачење представља део стваралачког процеса" (*Улоїа*..., 3). „Затворени" текстови се тако називају пошто „очигледно циљају на вођење читаоца унапред утврђеним путем, пажљиво распоређујући ефекте да би изазвали страх или сажаљење, узбуђење или утученост, на прикладном месту и у правом тренутку. Сваки корак приче изазива очекивања која ће њен даљи ток задовољити." Такви текстови заслужују ознаку затворен „пошто изгледају састављени у складу са једним непроменљивим пројектом". Предосећање „непроменљивости", то јест „предодређене путање", јесте управо оно што је Ека усмерило ка предоџби затварања у текстовима. Међутим, „затварање" није ништа друго до „сужено виђење" на страни самог текста, његова неспособност да оствари темељну текстуалну стратегију, пројекцију идеалног или подразумеваног читаоца, уместо оног емпиријског. Пошто је семантичка енциклопедија тако неизмерна, крајње затварање представља, у ствари, крајњу отвореност: „Нажалост, једини (чинилац) који се не може 'непроменљиво' планирати јесте читалац. Ови текстови су потенцијално упућени свакоме. Штавише, они унапред рачунају са просечним читаоцем као плодом пуке интуитивне социолошке спекулације — на исти начин на који реклама рачуна на своју могућу публику. За ове текстове је довољно да их читаоци тумаче у складу са постојећим конвенцијама, и резултат је невероватно разочаравајући (или пак у истој мери узбудљив). У крајњој инстанци, сужено виђење затвореног текста отвара и подрива исти, допуштајући му да буде ишчитаван „на различите начине, од којих је сваки независан у односу на оне друге" (*Улоїа*..., 8—9).

За разлику од затвореног, отворени текст „оцртава 'затворени' пројект свог Идеалног Читаоца као компоненту сопствене структуралне стратегије." Његова отвореност лежи у обра-

ћању идеалном читаоцу, у настојању да се омогуће алтернативна тумачења, препуштајући идеалном читаоцу „слободу преобликовања (његовог) семантичког свемира", али га истовремено везујући за „нераскидиво јединство" ових тумачења: „'отворени' текстови достижу свој максимум једино у тренуцима када свако тумачење налази свој одјек у другим тумачењима". Овај „симфонијски" модел дијалога између текста и идеалног читаоца јесте исто тако и хармонијски модел вишеструких тумачења: неусаглашена тумачења биће искључена „пошто не можете текст употребљавати онако како желите, већ онако како он жели да га употребљавате. Отворени текст, без обзира на то у којој мери је 'отворен', не пружа могућност за свако тумачење." Попут фукоовског „аутора", Еков идеални читалац је, напокон, продужетак текстуалних стратегија: „прагматски процес тумачења није емпиријска случајност независна од текста као таквог, већ структурални чинилац његовог настајања" (9).

Сам Еко даје предност просторном моделу „отвореног" текста у односу на хармонијски модел који подразумева његова дефиниција. „Аутор може замислити једног 'идеалног читаоца зараженог идеалном несаницом' (као што се то збива у *Finnegan's Wake*), способног да управља различитим кодовима и жељног да разматра текст као лавиринт са мноштвом излаза, исхода. Но у коначној анализи, показује се да од значаја нису исходи сами по себи, већ лавиринтска структура текста... Читалац је строго одређен лексичком и синтаксичком организацијом текста: текст није ништа друго до семантичко-прагматички производ свог Идеалног Читаоца" (*Улоїа*..., 9). Двозначност исхода и производње у овим изјавама има своју аналогију у исказу (такође на омоту *Руже*) да се *Lector in fabula* бави „ситуацијом читаоца у лавиринтима наративног." „Сарадња" читаоца-Тезеја и лавиринтског текста надаље се тумачи у осмом поглављу *Улоїе*... (прикладно названом *Lector in fabula*), када Еко каже да „је сваки текст сачињен од две компоненте: информације коју је обезбедио аутор и оне која је допуна Идеалног Читаоца, при чему је ова друга предодређена првом — у различитим сразмерама слободе и нужности" (206).

Оно с чиме се отворени лавиринтски текст суочава, за разлику од кратковидог затвореног текста, јесте учинак „својеврсне енциклопедијске способности" његовог идеалног читаоца: „добро организовани текст на једној страни претпоставља образац способности која потиче... изван текста, али на другој страни делује, помоћу самих текстуалних средстава, на изграђивању такве способности" (*Улоїа*..., 7—8). Ова способност је интертекстуална, у сваком данас познатом смислу, и тако отворено

дело као збир текстуалних стратегија представља сукобљавање бескрајне семиозе: „Пошто је семантичка енциклопедија потенцијално бескрајна, семиоза је неограничена, и са крајње периферије дате семеме могло би се досегнути средиште било које друге... Пошто сваки исказ садржи све друге исказе, текст би могао да произведе, кроз даљња семантичка обелодањивања, сваки други текст. (Узгред, то је управо оно што се збива у интертекстуалном кружењу: историја књижевности је живи доказ ове претпоставке)" (*Улоїа*..., 24). Стога је отворени текст уједно и образац или микрокосмос бескрајне семиозе, али и збир стратегија намењених проналажењу пута кроз лавиринт међусобно повезаних сема „у целини".

Модерни затворени текст одбија или пропушта да се суочи са чињеницом бескрајне семиозе тиме што одбија или пропушта да конструише оне интертекстуалне учинке и horsocake, који су предвиђени и прилагођени у стваралачком процесу отвореног дела. Еко тврди да средњовековне теорије семиозе на сличан начин занемарују семиотичке „учинке" отворених поетика. Иако се средњовековна књижевна теорија у великој мери темељи на ономе што Данте назива „полисемичка" (вишезначна) *poiesis*[1] — теорије алегорије и четири равни библијске егзегезе — Еко одбацује ово „мерило 'отворености' ", као „сувише удаљено од значења 'неограничености' комуникације, 'бескрајних' могућности облика и потпуне слободе примаоца. Оно што је ту, у ствари, стављено на располагање јесте опсег унапред одређених и досућених интерпретативних решења, која никада не допуштају читаоцу да измакне стриктној контроли аутора." Ово вишеструко затварање је у великој мери условљено чињеницом „да је значење алегоријских фигура и амблема са којима се средњовековни читалац може срести већ прописано посредством његових енциклопедија, бестијаријума, молитвеника." Упркос опсега могућих тумачења сваке од тих фигура, остаје чињеница ограниченог значења, и она је вишеструко утемељена у логоцентричној теорији свемира, развијеној кроз традицију која иде од светог Павла и Августин до Беде, дванаестог столећа, сколастичара и, коначно, Дантеа.

„Сваки симболизам је објективно одређен и организован у систем. Темељ ове поетике нужног и једнозначног јесте један уређени космос, хијерархија суштина и закона које песнички говор може да разјасни на неколико нивоа, али које сваки појединац мора да схвати на једини могући начин, онај који је одређен стваралачким логосом. Поредак уметничког дела у овом

---

[1] Креација.

раздобљу јесте огледало империјалног и теократског друштва. Закони који управљају тумачењем текста су закони ауторитарног режима који воде појединца у сваком његовом делању, прописујући му циљеве и пружајући му средства помоћу којих ће их досегнути" (*Улоїа*..., 51—52).

Логос је крајњи интерпретант сваког исказа, управо стога што је свемир израз Логоса. Сваки живи створ, сваки камен и звезда поседују ограничен опсег објективних значења, пошто целокупно Постање представља књигу коју је исписало божанство; свако биће јесте, семиолошки, и издвојено и повезано са свим другим бићима граматичким и синтаксичким конвенцијама које су, иако могу бити подложне расправљању суб специје хуманитас, узвишене и недвосмислене суб специје аетернитас. У једанаестој књизи *Исйовесйи*, Августин рецитовање *Псалама* људског бића упоређује са разоткривањем смисла не само читавог живота тог човека већ смисла историје космоса, показујући потпуно подударање људске и божанске „семиологије". Наставити са Ековом метафором лавиринта у контексту средњовековне семиологије било би од мале користи, пошто би al limite, сви текстуални лавиринти поседовали исти тлоцрт, на коме би се једини „излаз" увек откривао на истом месту, указујући у истом смеру: нагоре, према Логосу као темељу свег значења. Иако Еко признаје (*Улоїа*..., 40) да су отвореност и затвореност нијансиране, а не апсолутне категорије, он употребљава лавиринт за означавање пресудне вредности „богатства" при пројекцији идеалног читаоца у терминима „својеврсне енциклопедијске способности", супротстављене непосредној и крајњој предодређености семантичког одговора: праволинијској или вишеструкој једнообразности средњовековних и модерних затварања. На другом месту (*Улоїа*..., 74) Еко призива Борхесову метафору „стаза што се рачвају". Борхесовска метафора, која описује свет-као-лавиринт, доводи у везу роман о Тс'уи Пену — у којем „јунак умире у трећем поглављу, док га у четвртом налазимо у животу" (Борхес, *Врй са сйазама шйо се рачвају*) са Ековим појмом крајње „отвореног дела", „дела у настајању", у коме „аутор нуди тумачу, извођачу, примаоцу, да дело доврше" (*Улоїа*..., 62).

Еко на заштитном омоту *Ружe* алудира на борхесовски елемент сопствених категорија посредством нечега што би се иначе сматрало спољашним чиниоцем. Омотом доминира тлоцрт лавиритна, који је објашњен следећом напоменом:

„На омоту се појављује план лавиринта, који се некада могао видети на поплочаном поду катедрале у Ремсу. На осмоугаоном плану представљен је, унутар сваког од четири побоч-

на осмоугаоника (који су се сви протезали дуж страна главног осмоугаоника) лик главног неимара, а у средишту (како је речено) фигура надмискупа Обрија де Имбера, који је положио камен темељац грађевине. Лавиринт је уништио у осамнаестом веку каноник Жакемар, пошто је био разгневљен тиме како су га шаљиво употребљавала деца која су, у току светих обреда, покушавала да прате његова врлудања, са сврхом која је очигледно била изопачена."

Антагонизам између bambini giocosi и честитог каноника, чије је само име синоним за правоверност, јесте алузија на рађање текстуалног jouissance (уживања), лавиринт што заступа „оне текстове који су према Барту... способни да стварају 'jouissance' неисцрпног потенцијала на свом изражајном плану... управо зато што су замишљени да подстакну Идеалног Читаоца да сам репродукује њихове процесе разградње кроз мноштво слободних интерпретативних избора" (*Улоїа*..., 40). Жакемар и деца су такође драматизација августиновске дихотомије између uti и frui, између уживања, које је једини прикладни људски одзив Богу, и употребе, језичке експлоатације створења и Стварања као „означитеља" божанског значења. Jouissance је непримерена, идолопоклоничка злоупотреба означитеља, будући да оно прети да их лиши њихове референцијалности, њихове прозирности у односу на Логос, и прекине ток значења усмерен навише. У августиновским терминима семиоза не може да буде „неограничена", ако се под овим изразом мисли на хоризонталну игру семема, пошто ниједна од њих, као ни све оне заједно, не може поседовати друго значење, осим оног које је усмерено навише, према крајњем интерпретанту који представља Логос, у непрестаном кретању „синтаксичких" тумачења.

Лавиринт на заштитном омоту није само изазов на читање *Руже* као отвореног дела, нити искључиво наговештај семиотичког сукоба који ће управљати великим делом њене радње. Схема је исто тако прво у сабласној серији уплитања Хорхе Луиса Борхеса. Након отварања предњих или задњих корица књиге, читалац се суочава са планом манастира у коме се одвија радња *Имена ружe*. Читајући објашњење уз план манастира, читалац открива да здање означено као „Edificio" (Зграда) има потпуно исти облик као и лавиринт на омоту књиге. У другом „поглављу", читалац сазнаје да је Зграда здање у коме су смештени манастирска библиотека и писарница, а ускоро дознаје да је библиотека нервни центар не само живота у манастиру већ такође, и поврх тога, низа убистава која чине заплет романа. Ово схематско спајање борхесовске анегдоте која

меша историју и фикцију са омиљеним борхесовским лајтмотивима лавиринта, библиотеке, текстуалних понављања и тајанствених приповести, представља прву од многобројних индиција које указују на средишње Борхесово место у Ековој семиотичкој прози. У часу када завршава роман, читалац ће знати да је један од његових ликова, стари, слепи библиотекар по имену Хорхе из Бургоса, починио низ убистава да би спречио упознавање и ширење књиге, украдене из тајне архиве јеретичких списа у манастирској библиотеци. Међутим, много пре стварног расплета, читалац је могао да прати многе интертекстуалне наговештаје који откривају да Хорхе из Бургоса и Хорхе Луис Борхес представљају међусобне интертекстуалне „интерпретанте" и да пронађе путању фабуле или приче кроз лавиринт заплета или „дискурса" у овом највећма интертекстуалном од свих романа.

Борхес је управо онај који је тврдио да је „општа историја, можда, историја неколико метафора" (*Паскалова сфера*). Еков роман је поприште двобоја између ограничене и неограничене семиозе, средњовековне и нововековне поетике, између средњовековног реализма и Окамовог номинализма, који је виђен, истовремено, као претходник „научног метода", али и персовске семиотике. Еков сабласни „други Борхес", гунђави вавилонски библиотекар који неоганичену семиозу види као претњу Значењу, игра Моријартија наспрам четрнаестовековног Шерлока Холмса, енглеског фрањевца по имену Вилијем од Баскервила, пензионисаног инквизитора, чију склоност према опојним травама могу ублажити једино проблеми који провоцирају његове интелектуалне способности: Окам, фрањевски популизам и „наука о машинама, која је природно и свето чудотворство" (29)[2] што га је научио од Роџера Бекона. Сукоб двеју семиотика наговештен је већ у часу када Вилијем стиже у манастир и задивљује и манастирску заједницу и свог помоћника Адсона шерлоковском парадом дедуктивне пиротехнике:

„'Добри мој Адсоне' рече учитељ. 'Цијелим те путем учим да распознајеш трагове којима нам свијет говори попут велике књиге. Алан де Лил казивао је да

omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est inspeculum[3]

---

[2] Сви наводи из *Имена руже* дати су према преводима Моране Чале (ГЗХ, Загреб 1984).

[3] Та створења сваколика/као књига, као слика/нама су огледало.

а мислио је на неисцрпну залиху симбола којима нам Бог, преко својих створења, говори о вечном животу. Но, свемир је још рјечитији него што је мислио Алан, и не само да говори о задњим стварима (у којем случају то увијек чини на неразумљив начин) него и о онима које су нам блиске, а у томе је потпуно јасан" (35/36).

То је онај расцеп између шерлоковске свести о разноликој баналности *sensus literalis*-а и радикалног паулинистичког процењивања *visibilia mundi* као означитеља *invisibilia Dei* („videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem" — „Сад видимо у огледалу, као у загонетки, а потом ћемо лицем у лице", *Улоїа*... 51), расцеп који обликује раст значења у *Имену руже*. И идеални читалац и *lector in fabula*, Вилијем, потопљени су у библиоморфни лавиринт у којем су индиције мучитељски мистичне од почетка до краја, а прилагођавање овог само наизглед анагогичког смисла нужној баналности потпуно људске радње може се одвијати једино посредством проналажења и тумачења интертекстуалних „трагова".

Привидна структура романа уобличена је по узору на хришћанску литургију (упореди Тетраграматон у Борхесовој причи *Смрт и бусола*). На нивоу површине *Име руже* јесте ружичњак: уместо да буде подељена у поглављу, књига има седмоделну структуру — седам дана, који су даље издељени у канонске часове богослужења: јутрења, захвалнице, вечерња, итд. Тако, један догађај може да се збива, на пример, деветог часа (почев од сванућа) трећег дана, уместо у петом или шеснаестом поглављу. У космичкој равни, литургија јесте историја. У складу с теоријом житија (Heilsgeschichte) или историјом спасења, прихваћеном током средњег века, Апокалипса ће се збити на свршетку шестог раздобља света. Након што садашњи свет буде разорен у коначном пожару (ecpyrosis), настаће нова и вечна небеса и земља, а изабрани ће живети вечно у спокојству Сабата.

Тако, на први поглед, многобројне референце на литургију и Апокалипсу могу навести читаоца да ишчекује неку врсту шестоделне структуре у којој, током одвијања шест дана стварања, поредак искрсава из хаоса, смисао из збрке, а извесност (фабула—прича) из мистерије (плот—заплет). На тај начин могли бисмо оцртати структуру у којој је телеологија тајне убиства изједначена са телеологијом историје и космоса. До оваквог исхода ипак не долази.

Тема Апокалипсе уводи се рано посредством лика тобожњег Антихриста, отеловљења Христовог злоћудног Doppelgänger-а (двојника). Овај лажни спаситељ носи симболично име

Салваторе. Салваторе је избеглица из редова *fraticelli*,[4] јеретичке секте антиматеријалистичких фрањевачких екстремиста, који су тврдили да им њихово крајње сиромаштво умногостручава веру у Христа. Када Адсон први пут угледа Салватореа, он примећује како му тај човек изгледа као отеловљење Бавола: „Никад ми се у животу није догодило... да ме походи нечастиви, али мислим, кад би ми се једнога дана указао, да би, по Божјој наредби неспособан посвема прикрити своју нарав чак и кад настоји да буде налик на човјека, имао управо онакво обличје какво ми је у том тренутку предочавао наш суговорник" (*Име руже*, 60).

Вавилон је Антихристово краљевство, и он је типолошки повезан у библијској егзегези са Вавелом, тако да Нимрод такође наговештава Антихриста. Отуда Салваторе у истој мери отеловљује и Вавилон: „...онда схватих да Салваторе говори све језике, и ниједан" (*Име руже*, 61). „Помислих како његов језик није Адамов језик којим је говорило сретно човјечанство, док су били сви сједињени једним јединим говором, од постанка свијета до бабилонског торња, а нити један од језика што су настали након кобног догађаја који је представљала њихова раздиоба, него управо бабилонски језик какав је био првога дана послије казне Божје, језик древне збрке." Салваторeов жаргон је састављен од *disiecta membra*, каже Адсон, „раскомаданих удова" свих језика које је овај икада чуо: „...он нешто може именовати сад на латинском, сад на провансалском" (*Име руже*, 61). Приповедач увиђа да Салваторeова favella није lingua, пошто, као што каже, „у сваком људском језику постоје правила, и сваки израз означава једну ствар ad placitum" (54), у складу са произвољним договором. Пошто favella избегава како нужну (адамску), тако и јендозначну (конвенционалну) везу између res и verbum, Салваторе тако представља антилогос у сваком смислу, једно органско отелотворење збрке и нескладa: „Бијаше то као да му је говор налик на лице, састављено од туђих лица, или попут скупоцјених реликвијара које сам кактад виђао (*si licet magnis componere parva* или с божанским ђаволско) што су створени од остатака светих предмета" (стр. 61). Салваторе је негативно отелотворење бескрајне семиозе, ходајућа Вавилонска библиотека која ствара сва значења и ниједно, биће што опонаша и можда вређа Свевишњег, захтевајући бесконачно идеалног читаоца.

Салваторе се налази у двоструком односу са застрашујућом представом Христа на Страшном суду, на извајаном тимпа-

---

[4] Мале браће.

ну изнад портала манастирске цркве. Описујући овај тимпан, Адсон алудира на Христа као на Оног који седи, Судију (*l'Assiso*),[5] не називајући га никада ниједном од његових истинских имена. Ова алузија на Дантеову досетку о светом Франьи (*Paradiso*, XI певање, 49—54), која је повезала Асишког са идејом Вазнесења (*Ascension*), доводи доктрину ултрафрањевачке „мале браће" (fraticelli) до њеног логичног закључка, посредством лишавања Христа и последњег делића његове имовине, његовог имена — јер, као што приповедач каже, fraticelli су „сматали да Христ и апостоли нису уопште поседовали ништа од личне својине" (стр. 60). Стога је Салваторе врста Антихриста који је присвојио име Искупитеља, тако да Христ, једном лишен сопственог истинског имена, није више Спаситељ, већ пре застрашујући Врховни Судија (*Magistrate of Assizes*) на Страшном суду.

Подударање Апокалипсе и литургије као очигледних структуралних ознака показује се најјасније у околностима другог убиства. Догађају претходи опис ритмова који управљају манастирским даном: Адсон примећује да калуђери који држе ноћну стражу обележавају протицање времена својим прецизним појањем псалама, и тако могу врло прецизно да израчунају сат у којем ће отпочети служба јутрења. Веза псалама са протицањем времена донекле је алузија на Августинове теорије сврховитости и означавања (*Исповести*, књига XI) и, попут Августина, Адсон опажа да свака особа не представља ништа више до стих у великом Псалму стварања, реч у *Liber mundi*, Књизи света у коју ће се Бог уписати изричито са Апокалипсом. Рецитовање псалама исто тако твори велики део Литургије, и током службе јутрења, стих из *Псалама* открива се Адсону као рђаво знамење. Скоро истовремено, службу прекидају престрављене слуге које су управо пронашле леш у бурету са свињском крвљу, од које су требало да буду направљене sanguinacci крвавице (119—121). Ова бизарна сцена касније отворено поприма значења пародија крваве покоре која прати други печат и другу трубу у *Откривењу* (6,3—4; 8,8).

Спајање Апокалипсе и литургије као пример обликовања структуре заплета толико је драматично да због тога ризикујемо да превидимо неке далеко темељније структуре понављања. Мимесис или подражавање је у ствари најосновнија структура књиге. Из перспективе завршетка, Апокалипса и литургија су значајне једино у мери у којој обављају једну узорну функцију,

---

[5] Или, тачније, члан судског већа надлежног за најтеже злочине, које је састављено од двојице редовних судских чиновика — magistrati ordinari — и четворице грађанских поротника — giudici popolari (прим. прев.).

организујући делатности убице, детектива, или обојице. У суштини, убиства се догађају због поседовања и ширења праузорне расправе о мимесису. Библиотекар Хорхе се плаши духовне штете која би могла бити почињена, ако би калуђери његовог манастира могли да читају другу књигу Аристотелове *Поетике*, чији је једини препис сачуван у библиотеци опатије. Њихови напори да се домогну књиге и Хорхеов покушај да то спречи подстичу низ убистава.

Сматра се да је Аристотел објаснио комичко подражавање (*mimesis*) у овој данас изгубљеној расправи, а Хорхе је се плаши пошто верује да она оличава антилитургију. За њега је сама литургија у основи структура изграђена на страху од смрти, а ову структуру угрожава смех, који представља недостојну збрку. Смех је резултат семиотичког *adynaton*-а или света извртнутог наглавачке, који се односи према *mundus*-у или *cosmos*-у исто онако као што Антихрист стоји насупрот Логоса. У једином пасусу друге књиге *Поетике* који је превео Адсон, Хорхеово непријатељство према смеху и комичном се открива као отпор претњи коју неограничена семиоза представља за сврху Литургије и космоса.

„У првој смо се књизи бавили трагедијом и казали како изазивајући сућут и страх постиже очишћење од таквих осјећаја. Као што смо, сада ћемо се бавити комедијом (а уз њу и сатиром и мимом) и казати како изазивајући ужитак у смијешноме доводи до очишћења од тог стања узбуђености. Колико је то стање вриједно разматрања, већ смо рекли у књизи о души, утолико што је — једини међу свим бићима — човјек способан да се смије. Одредит ћемо дакле какву врсту радње опонаша комедија, затим ћемо проучити начине на које комедија изазива смијех, а ти су начини дјела и говор. Показат ћемо како дјела остају смијешнима присподобом најбољег с најгорим и обратно, изненађењем кроз обману, преко немогућег и преко кршења природних закона, преко неважног и недосљедног, понижавањем ликова, упорабом лакрдијашких и простачких пантомима, нескладом, избором најнедостојнијих ствари. Показат ћемо затим како говор постаје смијешан неспоразумима између сличних ријечи за различите ствари и различитих за сличне ствари, брбљивошћу и понављањем, играма ријечи, умањеницама, грешкама у изговору и лошим туђицама…” (503—504).

Хорхе се плаши свеопштег ослобођења кроз смех и следујуће победе антилогоса: „Но оног дана кад Филозофова ријеч оправда маргиналне игре необуздане маште, ох, тад ће доиста оно што је стајало на маргини скочити у средиште, а средишту ће се заметнути сваки траг” (511). Озакоњење смеха би, према

Хорхеу, водило победи Празника луда, Карневала и калуђерске пародије над Литургијом, манихејске телесности над мистеријом Отеловљења: „...но кад би једног дана — и то не више као изнимна појава у пуку, него као аскеза образованих, овјековјечена неразоривим свједочанством писане ријечи — постало прихватљивим и чинило се племенитим и напредним, а не више механичким, то умијеће исмјехивања, кад би једног дана нетко могао казати (а да га слушају): ја се смијем Утјеловљењу..." (513).

Еков избор бенедиктинског манастира наглашава значај текстуалног понављања, пошто су бенедиктинци ред који је посветио највећу пажњу чувању и преписивању рукописа. Живот заједнице се врти око скрипторијума, дворане у којој писари преписују текстове. У нормалном манастиру, библиотека би била исто толико значајна у свакодневном животу калуђера, али Хорхеова библиотека је затворена за све, осим за неколицину библиотекара. Као *locus* текстуалног понављања кроз читање и писање, писарница је потпуно подређена библиотеци, која представља забрањени, надзирани град.

Премда представља, исто тако, и симбол семантичке енциклопедије, Хорхеова библиотека постаје ћорсокак у процесу означавања, пошто је преображена у гробље интертекстуалности, а тиме и књижевности. „Сврха књиге је", каже Еков детектив, „да је читају. Књига се састоји од знакова који говоре о другим знаковима, који пак говоре о стварима. Уколико нема ока да је чита, књига садржи знакове који не производе појмове, па је према томе нијема. Ова је књижница можда настала да би спасила књиге што се у њој налазе, али сада живи да би их укопала. Зато се претворила у извор изопачености" (429).

Fomite d'empieta: Екова употреба речи *fomite*, која значи истовремено подстицај и кресиво, подразумева да су повучене/издвојене књиге исто тако темељно спаљене много пре завршног пожара, који их стварно уништава (упореди Борхесову причу *Зид и књиīе*).

Бесконачна производња знакова и појмова је процес који ужасава Хорхеа, „другог Борхеса", у истој мери у којој то очарава стварног (емпиријског) Борхеса. Хорхеов покушај да помири сопствену библиофилију са својим цензорским страхом од јеретичког тумачења приморава га да почини самоубиство библиофагијом — чином који је истовремено и библиоклазам у односу на расправу које се плаши — то јест, једењем страница *Поетике*. Управо то је чин који, понављајући библиофагију светог Јована и „довршење" *Liber mundi* у *Књизи откровења*,

коначно претвара Екову фабулу у стварно понављање Апокалипсе, пошто Хорхеово самоубиство посредно баца искру пожара који прождире библиотеку и читав манастир. Само кроз Хорхеово миметичко самоубиство Апокалипса и литургија коначно структуришу Еков роман на смислен начин.

Еков роман, који се тако интензивно бави проблемима књижевног понављања, предвидљиво је испуњен понављањима или „одјецима"[6] свих врста. Као што смо већ видели, књига дугује у највећој могућој мери Борхесовим причама и есејима и разјашњава умногоме Екову семиотику као борхесовску (упореди друго поглавље *Улоге читаоца* са Борхесовим *Џојс и неологизми*. Библиотека Ековог манастира обликована је по узору на Борхесову причу која је највише знана италијанским читаоцима, *Вавилонску библиотеку* (*Маштарије* су у Италији први пут објављене под насловом *La biblioteca di Babele e altri racconti*). Еко спаја Борхесову универзалну библиотеку са два друга омиљена Борхесова мотива, лавиринтом и огледалом. Манастирска библиотека је уистину лавиринт, „структура сачињена тако да збуни људе: њена архитектура, богата симетријама, подређена је тој сврси (*Бесмртник*). У унутрашње светилиште библиотеке, које садржи све најкривоверније текстове (види *Гримизни шестоугао* у *Библиотеци*) и које је доступно једино главном библиотекару, може се ступити само пролажењем кроз високо огледало (види огледала у *Библиотеци*). Ово „speculum maius" је искривљено огледало које посредно објављује да је јерес неприкладно подражавање Света/Речи,[7] али исто тако наговештава бесконачно представљање или семиозу. Архитектура библиотешког здања наглашава мистичне бројеве, нарочито четири, пет, седам и осам. *Struttura assente* (одсутна структура) јесте број шест, који није само Антихристов број (*Откривење* 13/18), већ исто тако и број око којег је Борхес организовао *Вавилонску библиотеку*. Собе у Ековој библиотеци су организоване на основу броја седам, а план полица је изведен из споја Апокалипсе и карте света. Екова библиотека на тај начин одражава Борхесову идеју да је библиотека семантички космос, огледална инверзија средњовековне идеје о *liber mundi*, о космосу као књизи (види *Библиотеку*, почетак). Библиотеку може отворити и затворити једино главни библиотекар, који мора да уђе и прође кроз тајну подземну гробницу, чије нише, препливљене *disiecta membra*, људским отпацима, дозивају у сећање и Вавилонско лице и антилогос говор Салватореа, као и „гробље"

---

[6] Непреводива игра речи: ec(h)oes" — Eco.
[7] Word — World.

књига опозвано из циркулисања у библиотеци горе, оснажујући семиотичку хомологију између Библиотеке и Света.

Неколико других одјека сачињава позадина збивања и тема у Ековом роману, али најуверљивији је онај што га изриче сам библиотекар. У својој проповеди о Апокалипси и Антихристу, Хорхе говори о односу између јереси и понављања:

„Прича се да је неки источњачки калиф запалио књижницу у гласовиту, славну и охолу граду и да је, док су гореле тисуће свезака, рекао како они могу и морају нестати, јер или понављају оно што већ каже Коран, па су према томе бескорисни, или протуслове тој невјерницима светој књизи, и зато су штетни" (433; види „неколико стотина хиљада несавршених копија у Библиотеци" и њених „хиљаде лажних каталога").

У овој анегдоти, која наговештава библиоклазам што ће га он касније починити, Хорхе наводи свог аргентинског имењака, а на тему спаљивања библиотеке у Александрији, граду уз који се као један од синонима спомиње Вавилон (*Исаија* 13,19, итд.). Међутим, „цитат" није дослован. Изгледа да Борхес није никада записао ову анегдоту, која се налази између осталог и у његовом омиљеном једанаестом издању *Енциклопедије Британике* (I, 570). Суштину цитата, ипак, налазимо у тексту *О култу књига*, који расправља и о спаљивању Александријске библиотеке (што су учиниле Цезарове трупе) и о арапском појму „Мајке Књига". Повест коју је испричао Хорхе из Бургаса такође се налази у Борхесу блиском списку Жака Бержијера *I libri maledetti*.

У ствари, као што и Вилијемова игра речи са fomite наговештава, Хорхеов став према књижевном понављању је веома сличан ставу исламског калифа, чак и под претпоставком да он не заступа свесно спаљивање књига. Он оптужује своју бенедиктинску браћу да гаје јеретички став у односу на своју библиотеку: њихов злочин је, каже Хорхе, „што свој посао не схватају као старање и чување, него као истраживање у настојању да се пронађе нека вијест која људскоме роду још није дана..." (433). Хорхе подсећа своје слушаоце да је коначне речи већ изрекао последњи анђео у последњој књизи Светог писма и да нико не може ништа додати нити одузети поруци из *Откривења* а да тиме не навуче божији гнев. Исламски калиф је тако придодат Хорхеовом репертоару типичних улога, а стапање његових улога библиокласте и Антихриста се остварује посредством алузије у часу када Хорхе случајно изазива пожар у библиотеци: његова глава, која изгледа као „запаљена" грозницом и црвеним сјајем светлости лампе, као и његове закрвављене очи, подсећају на црте Антихриста којег је он поминьао у

сопственој проповеди. И заиста, у исто време Вилијем примећује да Хорхеов портрет Антихриста личи на аутопортрет (519).

Каталог Хорхеове библиотеке снабдева нас одређеним бројем индиција које Вилијема и читаоца упућују на Хорхеа као убицу. Премда Вилијем још није видео рукопис због којег су почињена убиства, он сазнаје из једног навода у каталогу да је тај рукопис повезан са три друга рукописа. Последњи од назначених текстова је коментар извесног Магистера Алкофрибе о *Coena Cyprioni*. Као што и Еко добро зна, најчувенији библиотечки каталог није изум Борхесов, већ Франсоа Раблеа, који је, као Алкофрибас Назије, пописао имагинарне фондове библиотеке Сент Виктор у пародијском поглављу *Пантагруела*. Штавише, и Пантагруел и Кипријан су пародије библијске мудрости, и помињање двеју пародија коначно сједињује одјеке мимесиса, комедије, текстуалног понављања и библијске мудрости, који су се дотле опирали спајању. У ствари, у претходном поглављу одјеци су почели да се усклађују посредством Адсоновог пророчког сна, који је Вилијем протумачио као пародију *Coena Cypriani*. Ипак, будући да живи два века пре Раблеа, Еков детектив одриче читаочево запажање по коме би Адсонов сан такође укључивао раблеовске мотиве. Најочигледнији од њих јесте пародија подземног (доњег) света, виђеног очима Пантагруеловог учитеља Епистемона, али ту су исто тако и чисто стилистичке везе. Најупечатљивије међу њима, *chi moriva ridendo e chi rideva morendo*,[8] подсећа на једну од Раблеових омиљених игара речима, посебно на израз *les ungs mouroient en parlant, les aultres parloient en mourant*,[9] која нимало случајно проистиче из контекста што обухвата и покољ у манастиру (*Гаргантуа*, XXVII). Замена говора смејањем у цитату сама по себи је значајна пошто и Рабле и Аристотел сматрају да *le rire est le propre de l'homme*, да је смех, а не говор, истинска људска способност. Такође и за идеалног читаоца Адсонов сан већ представља решење мистерије посредством интертекстуалних алузија.

Међусобно деловање Адсонове подсвести и читаочеве интертекстуалне способности умножава процес који је Еко зацртао у свом тексту о Џојсу: „...да свака метафора може бити истражена све до најнижег ланца метонимијских веза које сачињавају оквир кода, и на којима је засновано устројство било којег семантичког поља, било делимичног, било (у теорији) општег" (68). Како Еко одређује сврху есеја, она је „најпре, видети да ли, са тачке која се налази изван Џојсовог лингви-

---

[8] Који умире смејући се и смеје се умирући.
[9] Једни умиру говорећи, други говоре умирући.

стичког света, Можемо ступити у тај свет; потом, полазећи од тачке која се налази унутар њега, видети да ли можемо, посредством вишеструких и непрекидних стаза, као у врту где се стазе рачвају, досегнути све остале тачке" (74). Еко отпочиње игру са формалистичким изразом фабула као примером приповедне „стазе која се рачва" у освит четвртог дана, када Вилијем одлучује да испита Салваторea, који изгледа представља жариште неколико индиција што повезују јерес, сексуалну изопаченост и убиства у библиотеци. У тренутку Вилијемове одлуке, Салваторе се појављује као на шлагворт. Особа која говори енглески узвикнула би *Speak of the Devil*,[10] а знајући Екову блискост са енглеским, видимо колико је пословица прикладна за лик који је представљен као Антихрист. Али Еко нам пружа италијанску верзију пословице, дајући Вилијему да узвикне *E, lupo nella favola, eccolo per l'appunto* (292). *Lupo nella favola* је акростих који алудира на наслов Екове расправе *Lector in fabula*. Данас већина Италијана користи латински облик ове пословице у свакодневном разговору: *lupus in fabula*. Пошто су читање, откривање и јерес заједно спојени посредством каламбурског призивања одсутних латинских и енглеских пословица, ми са своје стране можемо да ускликнемо: *Diabolus in fabula!* Као клеветник (*diabolos*), Баво је уједно и архетипски јеретик и архетипски приповедач: први кваритељ и први творац прича.

Читава ова игра речи наговештава наредни степен у пре-ласку са теолошког појма liber mundi, са којим се Адсон саглашава, на верзију бескрајне семиозе. Као и обично, Адсон обавља ово прелажење несвесно, помоћу асоцијације. После испитивања Салваторea, Адсон одлучује да се придржи неким калуђерима у скупљању тартуфа (гомољика), како би мало предахнуо. Док приповеда о једном давном скупљању тартуфа, Адсон се подсећа немачког пријатеља, којем је једанпут објашњавао италијански обичај при том скупљању. Његов пријатељ је погрешно разумео италијанску реч за гомољику, *tartufo*, мислећи да је Адсон рекао *der Teufel*, Баво. Адсон размишља о иронији чињенице да италијански племићи радо следе своје свиње док њушкајући трагају за гомољикама, *come fossero segugi nobilissimi* (313).[11] Самом својом блискошћу, ова размишљања се стапају, творећи најбаналнију од свих холмсовских метафора. Реч *segugio* значи „њушкало" у оба смисла, као „пас трагач" (хрт) и, метафорички, као „детектив". У самом ткиву Дојловог опуса, Вотсон говори о Холмсу неколико пута као о ловачком псу, псу трагачу, или лисичару. Адсонов сопствени

---

[10] Ми о вуку...

[11] „...као да су племенити хртови..."

nobilissimo seguggio, Вилијем, чије презиме такође подсећа на великог хрта Баскервилових, ұистинұ ұчествұје ұ ловұ на ђавола (*Teufel-hunt*), који Адсон шаљиво опонаша скұпљањем гомољика, баш ұ оном тренұткұ када је његов *segugio* нањұшио први стварни траг, траг ђаволског Салватореа. Ипак, право значење пасұса се открива једино на крајұ романа, када Вилијем коначно ұ библиотеци хвата Хорхеа ұ клопкұ. Адсон описұје библиотекара као *una belva famelica*, изгладнелұ дивљұ звер вођену *una diabolica determinazione* и каже да сұ чак и он сам и Вилијем постали налик на животиње, као пси који гоне дивљұ звер (486). Истински плен за *segugio*-а није Салва́торе, привидни Антихрист, него Хорхе, који је ұ исто време „ђаволски" Моријарти и, несвесно, фигұра Антихриста. Иронија је што Хорхе не тұмачи себе као Антихриста, већ као његовог противника, и Адсон изражава верзијұ ове ироније када се присећа игре речи *tartufo/Teufel*: „Таква је чаролија људских језика, који често према договорұ људи истим гласовима означұју различите ствари" (314). Ова антиципација Аристотеловог одломка о двосмислености наговештава Хорхеов страх од бескрајне семиозе и његово сопствено отеловљење њених могұћности.

Двобој између Хорхеа и Вилијема јесте борба читања и противчитања двојице *lectores in fabula*. Што је још значајније, то је алегорија дијалога између подразұмеваног читаоца и текстұалних стратегија, посредством којих отворени текст антиципира и подстиче његова предвиђања. Хорхе признаје како није намеравао да ұбиства која је починио алұдирајұ на догађаје из *Откривења*, док није чұо да их Вилијем тұмачи на тај начин, а тада је сагледао своја делања ұ новом светлұ и почео да верұје како мұ их налаже Провиђење да би спречио ширење *Поетике*. „Тако је, дакле… Израдио сам погрешан образац да бих протұмачио кривчеве поступке, а кривац мұ се прилагодио. И ұправо ме тај погрешни образац навео на твој траг" (506, ұпореди са завршетком Борхесове *Смрти и бусоле*). Међұтим, када једанпұт прихвати *Откривење* као свој ұзорни текст, Хорхе бива осұђен на откриће, пошто сам овај модел или архетип садржи моменат закључења, свршетка који он такође мора да подражава: ecpyrosis или пожар ұ којем и гине. Иронично, овај логоцентрички свршетак такође је и тријұмф отворености, пошто потврђује интертекстұалнұ везұ.

Иако мұ је самом ұскраћен приступ библиотеци, Вилијем проналази и хвата Хорхеа помоћұ књишких метода: испитивања кодекса, библиотечких каталога, анализе рукописа, криптографије, наочара и папирологије. Он није само пұки семиолог ұ смислұ до сада отрцане аналогије између критичара и детек-

тива, него стварни библиолог који долази до открића посредством истраге („метаинтерпретације") и никада се не одриче изворно књишких метода.

Када заплет доспева до тачке разрешења, не само Вилијем већ и свако други распознаје Хорхеово средишње место у мистерији. „Редовници су једни другима показивали празно слијепчево мјесто и шапутали. По завршетку обреда Опат позва све да говоре посебну молитву за спас Хорхеа из Бургоса. Није било јасно мисли ли на спас живота и тијела или на вјечни спас" (490). Ипак, за разлику од калуђерске заједнице, читаоцу је Вилијемово тумачење Хорхеа требало до сада да буде дочарано исправним предсказивањем кроз *fabula*. У књишком приповедању, прожетком препознатљивим борхесовским размишљањима, Хорхе из Бургоса може да буде или главни осумњичени или коначна жртва (у суштини, то је и једно и друго). Бургос из заплета треба да се посредством интертекстуалних индикатора протумачи као Борхес и тако обезбеди макропропозиције те *fabula*.

У ствари, Адсон, који би требало да буде само шегрт код *lector in fabula*, јесте половина замене за подразумеваног читаоца књиге; другу половину представља Вилијем, чија интертекстуална способност треба да потхрањује Адсонове слутње и размишљања и прогнозира будући развој *fabula*-е. Адсонове случајне асоцијације, чак и његови снови, два пута подастиру индиције о злочину које су потпуније од Вилијемових анализа. У оним тренуцима када Адсонове слутње постају пресудно важне за идеалног читаоца, Еко се претвара у једну врсту Нарциса, расипајући интертекстуалне путоказе за сопствена теоријска дела — стратегија која оснажује његову тврдњу да је Идеални Читалац замишљен и сачињен посредством самог текста. Док Вилијем и Адсон претражују ноћу по библиотеци, преступнички и без дозволе, Адсон наилази на расправу (*Speculum amoris*[12]) која га подсећа на дотад потискивану заљубљеност у младу девојку, која је уведена у манастир (ноћу, преступнички и без дозволе). Док прелистава књигу, Адсон размишља *de te fabula narratur*[13] (325). „Изгледа да је читалац увучен, корак по корак, у аристотеловски процес 'сажаљења', то јест, саосећајног учествовања: *de te fabula narratur*, савршен план да се изазове 'страх', то јест, очекивање неког непредвиђеног и узнемирујућег догађаја" (*Улоїа*, 208). За тренутак, Адсон се плаши једино тога да Вилијем може чути и упитати га шта чита, али посредна алузија на аристотеловско сажаљење предсказује и идентитет

---

[12] Љубавно огледало.

[13] То се на тебе односи.

тајанствене књиге, и хватање изабранице Адсоновог срца, коју ће оптужити и спалити као вештицу.

Ирониja је што управо у тенутку када Вилијем објашњава Адсону начело интертекстуалности бива постављена позорница за читаочеву идентификацију Хорхеа као кривца. Управо уочи потраге за тартуфима, Адсон пита Вилијема на који начин мисли да разреши мистерију не познајући садржај, па чак ни наслов нестале књге, будући да сама та књига може да објасни побуде за убиства. Вилијем каже да ће читати друге књиге и трагати у њима за знацима књиге која недостаје. Адсон почиње да схвата начело интертекстуалности:

„Истина, рекох удивљено. Дотад сам мислио да свака књига говори о стварима, људским или божјим, које се налазе изван књига. Сад сам увидио да књиге неријетко говоре о књигама, а то је као да разговарају једне с другма. Освијетљена овом мишљу, учини ми се да ме књижница још више узнемирује. Мјесто је то, дакле, дугог стољетног шапутања, непримјетног дијалога између пергамената...," (311).

Из овог *sussuro di libri,*[14] Вилијем тако темељно реконструише *Поетику* да не осећа уопште потребу да је чита у часу када се домогне ње и Хорхеа. Ово шапутање књига, што га Адсон помиње, а не закаснели шапат калуђера, он је што треба све време да управља пажњу подразумеваног читаоца према Хорхеу, пошто је међусобни шапат књига један облик Персове неограничене семиозе (*Улоїа*, седмо поглавље), истовремено и срж Борхесове мисли, и материја Ековог романа, „овог семиотичког романа за који се, попут Дон Кихота Пјера Менара у Борхесовој причи, испоставља да је читав (или скоро читав) написан посредством већ изречених речи, већ исказаних имена и већ испричаних прича, посредством општих места" (Де Лауретис, *Eco*, 82).

Ако постоји хомологија између Вилијема, Адсона и подразумеваног читаоца, онда исто тако постоји и хомологија између *Руже* и Хорхеове библиотеке, описана посредством метаморфоза Адсоновог текста, који је *sussuro di libri* у неколико нивоа. У свом епилогу, Адсон прича како је поново посетио разорени манастир након много година. Претурајући по рушевинама, успео је да прикупи неке остатке књига. Исте је пажљиво чувао и ишчитавао их годинама, покушавајући да их одгонетне:

„Често бих по некој ријечи или по остатку слике погодио о којему је дјелу ријеч. Кад с временом пронађох друге примјерке тих књига, с љубављу их проучих, као да ми је то удес

---

[14] Шапат књига.

оставио у завјет, као да је то што сам препознао уништени примјерак јасан знамен с неба који ми вели: *tolle et lege*"[15] (536).

Tolle, lege — скупљај и читај — Адсонов прецизни одјек речи које је чуо Августин у тренутку свог преобраћења (*Исповести*, VIII) указује на књижевну метаморфозу, преображај манастирске библиотеке.

„На крају мојег стрпљивог састављачког рада оцрта ми се нешто налик на мању књижницу, знак веће што је ишчезла, књижницу од уломака, навода, недовршених реченица, патрљака књига" (536).

Када је Августин зачуо заповест да скупља и чита, отворио је своју Библију код речи светог Павла, опонашајући светог Антонија који је пре њега чуо речи Јеванђеља и намах се преобратио. Неколико година после Адсоновог доба, као што Еко добро зна, Петрарка је покушао да понови исто искуство, користећи Августинове *Исповести*, али није успео да се преобрати. (Можда је Еко читао чланак Џона Фресера *Смоквино дрво и ловор* у *Дијакритици* (број 5, Пролеће 1975.) Када једном спозна неодређеност бескрајне семиозе, сам Адсон не поседује више ни јеванђеље, ни Библију, нити потпун текст или логос било чега, ништа изузев патетичног *florilegium*-а, цветног венца књижевних фрагмената.

Међутим, Адсонов флорилегијум се преобратио у књигу коју емпиријски читалац држи и чита:

„...и готово да имам дојам како је оно што сам на овим листовима написао, а што ћеш ти, незнани читатељу, сада читати, тек скуп којегде напабирчених података, сликовна пјесма, голем акростих који не каже и не понавља ништа до оно на што су ме упутили ови одломци..." (537).

Ову значајну борхесовску мисао Адсон сажима у пародијској семиолошкој перспективи језика и ауторства: „...а више не знам јесам ли ја досад говорио о њима (одломцима), или су они проговорили на моја уста" (537). Овде Адсон такође понавља Борхесову мисао да историја књижевности представља низ понављања. Истовремено, бескрајност семиозе њега претвара у понављање или одјек Хорхеа из Бургоса, *Jorge minore* или *bibliotecario di Babele*, који слепо чува *quelle disiecta membra della biblioteca* (536) ове разбацане патрљке библиотеке. Ово узнемирујуће двојство је тематски и лексички повезано са наредном етапом Адсонове средишње, пророчке визије:

---

[15] Скупљај и читај.

„С дјевојчина је тијела, некоћ тако лијепог и тако њежног, сада отпадало месо које се дијелило на комаде што су се распршивали по кристалним и златним моћницима и реликцијарима у крипти. Боље речено, није се крипта напучила дјевојчиним тијелом, него се дјевојчино тијело, сад налик на рудну твар, мало-помало слагало од комада крипте што су се уоколо ковитлали, и затим се изнова разлагало и распршивало, као света прашина разломљених дјелића што их је нагомилала сумануга безбожност. Сад је изгледало као да се једно једино големо тијело кроз тисућљећа распало на своје дијелове, и као да су ти дијелови почели заузимати цијелу крипту, још бљештавију, али посве једнаку костурници преминулих редовника, и као да се супстанцијална форма самог људског тијела, ремек-дјела стварања, раскомадала у многоструке и одјелите акциденталне форме, поставши тако сликом своје супротности…" (466).

Као у визији, Адсонови књижевни *disiecta membra* алудирају на везу са његовом супротношћу, ходајућим Вавилоном по имену Салваторе, који је говорио наречјем (*favella*) састављеним од раскомаданих делова и чије је тело било састављено од људских отпадака, сличних онима што бејаху разбацани у нишама катакомби које су водиле ка библиотеци. Ова узнемирујућа сличност са Антихристом удвостручена је посредством чудне синегдохе која сугерише још један вид сличности између Адсона и Хорхеа, вавилонског библиотекара. Адсон нагло престаје да пише, не толико стога што је испричао своју причу већ зато што му је нелагодно. „У скрипторијуму је хладно, боли ме палац" (538). У Хорхеовој пророчкој проповеди, један од знакова по који се може препознати Антихрист био је његов *police schiacciato*, или спљоштени палац. Адсонов сопствени палац је спљоштен и болан услед преписивања. Видели смо посредством синегдохе како Хорхе несвесно подсећа на Антихриста у часу своје смрти; исто се дешава са Адсоном у тренутку кад престаје да пише, пошто он не може поновити Хорхеов гест/чин књижевне конзервације а да не понови и његову вавилонску, логофобичну сличност са Салвавтореом и Антихристом.

„Остављам овај спис, не знам за кога, не знам више о чему" (538).

Коначно, двосмислене могућности понављања превише збуњују Адсона, који себе не може да означи као аутора, изузев у односу на неког другог, а тог другог опет у односу на другог и тако у бесконачност. Било да себе сагледава као стих у великом Псалму стварања, *liber mundi*, или као говорника кога изговара и ствара његов сопствени језик, Адсону његов сопствени значај измиче у вавилонском лавиринту бескрајне

семиозе. Потреба за некаквом архимедовском тачком јесте оно што доводи у везу Адсонову августиновску „семиотику" са оном Персовом (*Улоїа*, поглавље 7.3—7.4). Писање и библиотекарство су само два различита начина присвајања власти у краљевству дискурса. У Адсоновом свету није више могућ затворен семиотички пројект сличан Хорхеовом јаловом подухвату: сваки покушај да се досегне извор овлашћења (крајња референцијалност) биће увек, истовремено, и бесконачно назадовање, путовање које се све више ближи извору али га никада не досеже — као у Борхесовом омиљеном парадоксу о Зенону — но исто тако и један *ex abrupto* покушај да се утемељи нови дискурс, антилогос, покушај који је сам по себи осуђен на мимикрију. Свака књига јесте у крајњој инстанци њих стотину, што стреме ка Логосу, али и у смеру супротном од њега; може се истовремено понављати *Коран* (или *Откривење*) и противречити му. Сваки покушај — библиотекарски или ауторски — да се присвоји дискурс на крају потпада под знак Салватореа, Антихриста, пошто је такав покушај истовремено и присвајање *proprium*—а (сопствености) Логоса, као и признање бескрајне латералне семиозе.

Сам Еко духовито покушава да избегне присвајање сопственог романа. Пародирајући *Рукопис нађен у Сарајеви* Јана Потоцког, он тврди да је нашао Адсонову приповест током руске инвазије Прага. Еков *MS*[16] је превод заснован на издању бенедиктинца Жана Мабијона (1632—1707), чија је *De Re Diplomatica* утемељила модерну текстуалну критику (прикладно, француски превод је издала *Aux Presses de l'Abbaye de la Source*). „Еко" (у својој борхесовској персони као *alter eco*) преводи превод на италијански, само да би оригинал (*la source*, извор) могао бити украден. Као у Борхесовој причи *Tlon Uqbar Orbis Tertius*, књига изворник је „дословни, али преступнички препис" чије постојање није познато библиографима и за који се може претпоставити да представља фалсификат, осим ако нисмо склони да прихватимо независну потврду његовог постојања, коју прибавља један подједнако непоуздани текст који наводи „Еко". Тако, „Еково" исповедање олакшања што сад може да исприча Адсонову причу „из чисте љубави према писању", „због једноставног задовољства приповедања" истовремено је и истинито и лажно. Његова тврдња да је прича „тако величанствено неповезана с нашим временом, безвременски одвојена од наших нада и наших извјесности" пука је обмана. Француски превод Жан-Ноела Шифаноа, рекламиран као „рефлексија о

---

[16] Manuscript, тј. рукопис.

италијанској данашњици" (*L'Express*, 9. април 1982, 20—21), обмањује у нешто мањој мери. Хорхе је узалуд желео да затвори уста плебејаца и да им порекне право на заједнички дискурс са ученима: „Ова би књига оправдала идеју да је језик припростих носитељ некакве мудрости. То је ваљало спријечити" (515). Еко, који је од Хорхеа начинио Минотаура библиоморфног лавиринта, написао је *Име ружe* за оног који се потврђује као елитистички подразумевани читалац, али његово виђење популарне књижевности није искључиво елитистичко. Супермен и Џемс Бонд су посећивали предавања у Болоњи, а *alter eco* је опонашао свог сопственог Вилијема, пишући приручник о писању дисертације за огромну презрену масу италијанских студената (*Come si fa una tese di laurea*, Bompiani, Milano, 1977). Бескрајна семиоза уништава сваку идеју, теократску или политичку, о некаквим „изабранима".

Премда су његове категорије отвореног наспрам затвореног, августиновског наспрам персовског, нужно неодређене и често незадовољавајуће у теорији, оне нимало не губе, већ, напротив, стичу значај као приповедачке стратегије у *Ружи*. У суштини, пре бисмо могли употребити *Ружу* да разградимо Екову теорију, него обрнуто. На више него један начин овај роман потврђује теоријски, а мање приповедачки дуг према Борхесу. Средишње слике у Ековој верзији персовске семиотике, без којих се отвореност не може објаснити на задовољавајући начин, узете су од Борхеса: лавиринт, „врт са стазама што се рачвају", џојсовски неологизми, чудовишни Други, семантички идентитет Јуде и Христа, Христа и Антихриста, опростарење бескрајне семантичке енциклопедије. Начинити Борхеса негативцем *Ружe* значило је, посредством двосмислености бескрајне семиозе, признати критички дуг. Као и сваки *ec(h)o*, и овај је скопчан са понављањем: бескрајно назадовање историје текста само је троп бескрајне семиозе историје и интертекстуалности, каквом је сагледавају Еко и његов „извор", Борхес.

С енглеског превела
Јасна Јованов

МЛАДЕН ВЕСКОВИЋ

ТЕХНИКА ПРИПОВЕДАЊА И ПСИХОЛОШКА МОТИВАЦИЈА У „ЛЕЛЕЈСКОЈ ГОРИ" МИХАИЛА ЛАЛИЋА

Пре него што приступимо наратолошкој анализи самог романа *Лелејска гора* Михаила Лалића, требало би да размотримо питање основних форми приповедања. Наиме, још од времена Платона и Аристотела или Квинтилијана прави се разлика између два начина приповедања. У радовима теоретичара књижевности усталили су се називи — казивање и приказивање. Први је — извештај о нечему, а други — непосредни приказ као на сцени.[1] У првом случају пред читаоцем је својеврстан наративни извештај, а у другом драматизована прича. Разлика између *казивања* и *приказивања*, односно приповедачког извештаја и наоко непосредно датог призора, развијала се даље у различитим правцима. У англоамеричкој критици постала је окосница разликовања типова уверљивости приповедања.[2] Лукач је овој разлици дао изразито друштвеноисторијску димензију одређујући кроз њу социологију и идеологију форме приповедања.[3] Жерар Женет је, испитујући њен логички аспекат

---

[1] Франц Штанцл, *Теорија романа и типологија романа*, у: *Типичне форме романа*, Књижевна заједница Новог Сада, превела Дринка Гојковић, Нови Сад 1987, 22—23.

[2] Код Вејна Бута у *Реторици прозе*, на пример.

[3] Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне*, „Јединство" — Дечје новине, Приштина — Горњи Милановац, 1991, 6—7 и напомена 6.

У вези са овим наводимо и слично размишљање Бранка Поповића: „У тој промени ауторовог критичког и естетичког става према стварности ранијих романа, и наглашеном актуелизирању критичности у другим верзијама романа, социолошка би критика видела знаке несагласности писца-револуционара са њему савременим развојним токовима револуције. Разлаз аутора са ранијим структурним решењима романа, сматрао би се, једним делом, и као последица

у изворној Платоновој подели утврдио јединствен идентитет сваког вербалног представљања.[4] Лукач у разлици приповедања и описивања види различите слике света, па приповедни облик одређује друштвени смисао фикционалног света, док је за Женета описивање само један приповедни аспект, те је и разлика између приповедања и описивања у начину, а не у бићу.[5]

Када се приповеда у форми извештаја, читалац посматра догађај са просторне и временске дистанце на којој се налази и сам извештач. Приповедача не занимају појединости, или их он на свом извору (од очевица) није могао сазнати. Такође, приповедачева дистанца у односу на догађаје онемогућава да читалац учествује у њима. Приповедање по моделу сценског приказа, за разлику од претходног начина, читаоца претвара у очевица, појединости се нижу као да се све управо одиграва и, захваљујући томе, читалац се осећа као да догађај перципира у тренутку његовог дешавања. „Сасвим уопштено формулисан, закључак би гласио: садржај неке приче у суштини је функција начина приповедања и форме приповедања."[6] Франц Штанцл сматра да се типологија романа која полази од целокупне приповедачке ситуације у једном роману — појаве приповедача у одређеној улози и доминације једне од двеју основних форми приповедања — усредсређује на оно пресудно место у склопу романа где се најлакше могу доказати међусобни утицај и узајамна зависност садржаја и форми приказивања.[7] Ово наглашавамо јер ћемо се при тумачењу зависности технике приповедања и мотивације у роману *Лелејска гора* Михаила Лалића руководити теоријским претпоставкама оних аутора који сматрају да су ова дистинкција и разликовање приповедања у првом и приповедања у трећем лицу важни за тумачење. За разлику од њих, рецимо, Вејн Бут каже да „ако темељно промислимо о многим наративним средствима у роману која знамо, убрзо долазимо до осећања непријатне недостатности наше традиционалне класификације 'тачке гледишта' на три или четири врсте,

---

лабављења складних веза романсијера и друштвено-политичких структура стварности која га окружује. Ради потпуности треба додати да је романсијер, поготову ангажовани уметник Лалићевог типа, у вечитом *разлазу* са несавршенством свега постојећег, па и са несавршенствима света уметничких облика које сам ствара. Разумљиво је што баш ту (у том сопственом, креираном свету) најпре, и најефикасније реагује" (Бранко Поповић, *Романсијерска умешност Михаила Лалића*, поглавља из истоимене књиге, у: „Српска књижевност у књижевној критици, књига 10, *Савремена проза*, приредио Милош И, Бандић, „Нолит", Београд 1973, 355.

[4] Александар Јерков, наведено дело, 7.

[5] Исто, 7.

[6] Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, 28.

[7] Исто, 29—30.

које су само варијанте 'лица' и степена свести".[8] Или, након разматања неколико великих светских романа, Вејн Бут додаје: „Даљи доказ да је ова дистинкција мање важна но што се често тврдило уочавамо у чињеници да сва следећа функционална разликовања подједнако важе за приповедање у првом и трећем лицу."[9] Бут потом говори о драматизованом и недраматизованом приповедачу, посматрачу и делатном приповедачу, сцени и сажетом прегледу, самосвесном приповедачу, варијацијама одстојања, варијацијама подршке или исправке, повластицама и сагледавању изнутра. Неки од ових термина поклапају се са исто или слично названим појмовима код Штанцла или Б. А. Успенског. Међутим, пошто би нас разматрање ових питања, односно сличности и разлика између ових аутора одвело од наше теме, констатоваћемо само да су за разматрање условљености технике приповедања и психолошке мотивације, по нашем суду, инструктивнији ставови Штанцла и Успенског, јер су за њих питање граматичког лица у којем се приповеда, односно психолошка „тачка гледишта", они елементи прозног уметничког текста који битно утичу и на његово стварање и на потоње тумачење, па ћемо се њима надаље служити. За разматрање теоријских претпоставки које су везане за поље нашег интересовања значајан је и Бутов став којим резимира „сагледавање изнутра", јер кореспондира са ставовима од којих полазимо при анализи: „Треба себе да подсетимо да ма које продужено сагледавање изнутра, ма које дубине, привремено претвара лик чији се дух приказује у приповедача; сагледавања изнутра су, стога, подложна варијацијама свих квалитета које смо горе описали и, најважније, у погледу степена непоузданости. Опште узев, уколико дубље заронимо утолико ћемо прихватити више непоузданости без губитка наклоности."[10]

Говорећи о консеквенцама избора приповедачке ситуације, а као одјек полемичког односа према Вејну Бутy, Штанцл истиче следеће: „Да другчији угао гледања и другчији критерији у теорији романа могу водити сасвим другчијим резултатима, доказује *Логика књижевности* Кете Хамбургер; на основу размишљања о месту које у логици књижевности припада епском роду уопште и облицима романа посебно, у њој се повлачи гранична црта с нагласком на разлици између романа у првом и романа у трећем лицу. Ова граница, сматра Кете Хамбургер, не раздваја само роман у трећем од романа у првом лицу, већ

---

[8] Вејн Бут, *Типови приповедања*, у: *Реторика прозе*, превео Бранко Вучићевић, „Нолит", Београд 1976, 168.

[9] Исто, 169.

[10] Исто, 184.

— у исти мах — и 'миметички' или 'фикционални' књижевни род од 'лирског' или 'егзистенцијалног'. Роман у трећем и роман у првом лицу налазе се, према томе, у сасвим различитим онтолошким подручјима књжевности, из чега се изводе далекосежни закључци о њиховим могућим исказним модалитетима, оријентацији читаоца, функцији епског претерита итд."[11]

У трећем периоду наше модерне књижевности, педесетих и шездесетих година двадесетог века, водила се борба за равноправност модернистичке прозе и традиционалних књижевних поступака. На једној страни имамо ауторе, попут Радомира Константиновића, Боре Ћосића или Павла Угринова,[12] који експериментом желе да модернизују прозни израз. У прози ових аутора сусрећемо поетичка истраживања својствена модерном роману и сумње својствене авангардним експериментима; испитују се крајње консеквенце модерног романа и романескног света који су, како би Лукач рекао, богови напустили, али се још осећа да су били ту; такође, испитују се и крајње консеквенце разбијања уметничке језичке форме.[13] На другој страни, пак, могао би се наћи Михаило Лалић са својим дотадашњим делима (збиркама приповедака и романима *Свадба* и *Раскид*) која су написана на традиционалан реалистички начин. Међутим, након појављивања прве верзије романа *Лелејска гора* и романа *Хајка*, уочљива је и Лалићева тежња ка модернизацији израза. Она се огледа у повећаној тежњи ка субјективизацији приказаног романескног света и стилско-језичким иновацијама које је требало извршити у складу с таквим опредељењем. За свет Лалићевих јунака, у етичком смислу, такође можемо употребити Лукачеву констатацију да су га богови напустили, али да се осећа да су били ту. Ни у првом ни у другом аспекту своје тежње ка осавремењавању Лалић није ишао до крајњих граница, већ је вршио делимичну модернизацију традиционалних норми.

Роман Михаила Лалића исприповедан је у првом лицу једнине, односно из перспективе његовог главног јунака Лада Тајовића, чији унутрашњи монолог с времена на време једино бива прекинут дијалозима са осталим ликовима у роману.

Лалић започиње роман у првом лицу и уз изразиту субјективизацију описа природе коју јунак посматра.

> Мало прије биле су ту ливаде, дивљаке и жбуње око путељака. С оне стране долине, ако се добро сјећам, ширила се висо-

---

[11] Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, 53—54.
[12] Александар Јерков, *Од модернизма до постмодене*, 40.
[13] Исто, 63.

раван са јаругама. Сада је све друкчије: магла је легла преко рушевина, растаче их полагано и упорно у тишини. Од зеленила и чврстине остале су само нејасне успомене — оне се губе као у сну, или пливају на таласима и појављују се на другим мјестима *да ме изненаде. Чини ми се* да то и јесте сан, само продужен нешто друкчије него обично.[14]

Дакле, од самог почетка Лалићу је важно да оствари субјективан приказ свега онога што ће се главном јунаку и осталим јунацима дешавати у наставку романа. Наиме, у *Лелејској ïори* јунак самога себе сагледава изнутра све време, што је свакако и била пишчева намера — да напише роман у којем би приказао унутрашњу драму младог, самосвесног човека у рату и то у рату са собом и са другима, драму револуционара у тренуцима „осеке револуције" у Црној Гори у току пролећа и лета 1942. године.[15] Пошавши од овакве намере, Лалићу се нужно наметнуло да се лик (чији се дух сагледава) мора претворити у приповедача, односно да роман мора бити испричан у првом лицу једнине. И што год је писац дубље залазио у психу свога јунака то је и степен субјективности приказаних збивања постојао све већи, као и осећај аутентичности доживљаја које читалац прати.

У роману уочавамо, дакле, приповедачку ситуацију у првом лицу, да се послужимо овим Штанцловим термином.[16] Код романа у првом лицу приповедач се појављује као лик који припада приказаном свету и прича о ономе што је доживео или видео, или о ономе што је сазнао од осталих ликова у роману.

У великој мери Лалићев роман као последицу избора техничке приповедања уноси у себе лирско и егзистенцијално промишљање. Иако је након читања романа евидентно да велики део књиге заузима унутрашњи јунаков свет, не смемо заборавити да је *Лелејска ïора* дело са врло симетричним распоредом романескних елемената. Симетричност уочавамо у роману као целини, јер је она присутна у композицији сваког дела романа, али и у појединачним главама. Роман има пет делова: *Бјеше тама, Сам, С ђаволом, Баво лично* и *Прође љето*, а сваки део има по дванаест глава са приближно истим бројем страница. Симетричност уочавамо и у квалитативном односу између мо-

---

[14] Михаило Лалић, *Лелејска ïора. Сабрана дела*, „Нолит" — „Побједа", Београд — Подгорица 1979, 11. Сви остали цитати и указивања на поједине странице романа дају се у складу са овим издањем.

[15] Исто, 107.

[16] Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, 30—31. Поред приповедачке ситуације у првом лицу, Штанцл разликује још две типичне приповедачке ситуације: аукторијалну и персоналну.

тива: мање-више паралелно се смењују динамички (акциони, борбени) и статички (лирски, егзистенцијални) мотиви. Симетричност је присутна и у односима: нарација — дескрипција — дијалог — монолог. Тако, на пример, у другом делу књиге (*Сам*), у глави *Шума тамница* преовладава унутрашњи монолог и јунакова интроспекција, дакле статички мотив, док у наредној глави *Атлантида није потонула* писац даје опис краће борбе и преноси опширан дијалог главног јунака са једним епизодним ликом, што је, дакле, динамичка мотивска целина. Овакав однос контрастирања статично/динамично, унутрашње/спољашње, монолог/дијалог сусрећемо и у главама *Пијан од крви* и *Казна за недјела Боја Мумла*. Ова два примера су репрезенти поступка сталног смењивања мотива који је спроведен у готово свим главама романа. Но, у вези са овим, нужно је рећи да и поред овакве квантитативне мотивске равнотеже, приказ унутрашњих превирања главног јунака чини несумњиво најквалитетнији део романа, док акциони пасажи доприносе лакшој читалачкој проходности.

Низом унутрашњих монолога Лада Тајовића писац нас постепено уводи у његов унутрашњи свет и покушава да ту визију што пластичније прикаже пред нашим очима, од прве главе *Маїла* до последње *Из маїле*. Лалић свој роман започиње овако:

> Не знам да ли је то стијена, или је прамен магле између двије пукотине које саме зарастају чим се додирну. Затим задуго нема ничег, само ми, без сјенки, нечујни, ронимо у ту расплинутост, у то што личи на тијесто, а у ствари је бљутава благост без дна и без неба.[17]

Истим призором, који сада симболизује крај једног циклуса преображаја у главном јунаку, дело се завршава:

> Застадосмо да гледамо како се грдна хоботница бори с душом и распада у комаде — то је скоро као да гледамо оно друго распадање које нам можда неће бити досуђено да видимо. Остали су искидани краци и репови да тумарају тражећи се — од њиховог тумбања изгледа да се планине таласају: изроне зелени валови стрмина с ребрима негдашњих откоса по њима, појаве се стијене обасјане невидљивим сунцем, златне и црвене.[18]

Променама перспективе, коју доноси смењивање унутрашњих монолога Лада Тајовића са његовим извештајима о спо-

---

[17] Михаило Лалић, *Лелејска гора*, 12.
[18] Исто, 576.

љашњим дешавањима, као и његовим дијалозима са осталим ликовима у роману, Лалић је слици приказаног света дао дубину и живост, спречавајући на тај начин евентуалну монотонију. Тако, на пример, заљубљени Ладо хитајући према Јаблан-катуну и Неди, жени коју воли, сусреће Коста Америку, њеног свекра, иначе осумњиченог за смрт партизана Вељка Пећовића. У напетом дијалогу Ладо сазнаје да је Косто заиста издао Вељка, али не због новца, већ зато што је живео са његовом снахом. Идила је прекинута. Сукоб је неизбежан:

> Дах ми се пресјече. С којом снахом, хтио сам да питам кроз вртоглавицу од подсмјеха, кад један снажан ударац копитом замрачи свијет око мене. Погодио ме негдје у зубе, ноге ми се подсјекоше — наћох се на земљи. Лежим на земљи, на леђима, с ногама горе, с рукама изнад очију, понижен као бубашваба која лежи с трбухом горе и не зна како да га заштити.[19]

Пет година након првог издања *Лелејске їоре* (1957) Михаило Лалић је 1962. године објавио другу верзију овог романа, али овога пута увећаног за две петине свог обима, што је практично износило око две стотине страна. Две године пре друге верзије *Лелејске їоре* изашао је роман *Хајка* (1960), а две године пре прве верзије романа о којем говоримо изашао је роман *Раскид*, чију ће другу верзију аутор објавити 1969. године. *Хајку* овде спомињемо јер је то роман у којем је Лалић започео оно што ће на најбољи начин завршити у другој верзији *Лелејске їоре* и другој верзији *Раскида* (где ће писац након позитивног искуства са *Лелејском їором* и овај роман у целости испричаповедати у првом лицу). Наиме, у *Хајци*, која је композиционо најсложеније Лалићево дело јер се у њој на готово истом нивоу важности прати двадесетак ликова из четири засебна табора, аутора је све вукло ка крупном и спољашњем приказу, а он је своју транспозицију извршио тако што је суптилно дочарао најмања и најтананија унутрашња душевна реаговања. За разлику од пређашњих својих романа у којима се првенствено бавио споља видљивом и идеолошки ангажованом страном човека у паклу рата, у својим новим романима (разлике у верзијама првог и другог *Раскида* то најбоље показују) Лалић са спољашњих, крупних и видљивих планова овде нагло скреће ка опажању унутрашњег, ка уметничком приказу сложених психолошких стања јунака. „Са *Хајком* се, дакле, завршава школовање Лалићеве романсијерске вештине, истраживање и изучавање приповедачког артизма. Међутим, ту није био крај Лалиће-

---

[19] Исто, 414.

вог уметничког раста. То је био нужан (и довољан) услов да — господареħи 'занатом' — постиже нова и већа уметничка остварења, Појава друге *Лелејске ūоре* то најбоље потврħује."[20]

Главни предмет *Лелејске ūоре* биле би унутрашње тензије које настају када главни јунак остаје сам и без икакве помоħи у једном, у војном смислу, крајње неповољном тренутку по партизански покрет у Црној Гори. Овакав сижејни концепт романа поставио је пред писца техничке проблеме: како приказати подсвесни део личности главног јунака у тренуцима моралних и душевних криза малаксалости и сумње? У класичном роману овакви садржаји су били приказивани са тачке гледишта писца (тзв. свезнајућег приповедача). Приповедањем у трећем лицу писац би са своје тачке гледишта, као посредник између књижевног јунака и читаоца саопштавао читаоцу шта се дешава не само у свесном него и подсвесном делу бића свог јунака. У савременом психолошком роману употребом унутрашњег монолога и технике тока свести писац напушта улогу посредника и повлачи се, док садржај казује сам јунак, са своје тачке гледишта. Као што смо већ рекли, јунак је истовремено и приповедач и актер радње. „Прецизније просторно-временско фиксирање приповедача у приказаној стварности изоштрава контуре исприповеданог. Уз то, индивидуалност или типичност личности приповедача баца особену светлост на посматрану сцену."[21] У савременом роману то особено виђење, неретко приказивано и као кошмарно стање, као посебни подсвесни агенс, без обзира на своје порекло, бивало је представљено техником тока свести. Међутим, ту се као непремостива препрека јавља језик, јер ако романескни лик своја кошмарна подсвесна стања исказује стандардним синтаксичким облицима, онда ти мисаони садржаји морају већ бити у пољу свесног. Неки писци модерног психолошког романа (Џојс, Вулф, Фокнер) тај проблем су решавали на тај начин што би јунаци подсвесне садржаје казивали крајње сведеним реченицама, језичким минимумом. Најчешће су то неповезане речи у чији се смисао и значење може продрети само пажљивом анализом Такође, поетика струје свести не претвара ликове у приповедаче, већ вербалну масу затечених токова свести излаже као причу. Инстанца приповедања састоји се у претпоставци да је целина приче књижевно релеватнтна. Просечан читалац, по правилу, значење таквог дела тешко може да докучи.

---

[20] Бранко Поповић, *Романсијерска умешносш Михаила Лалића*, наведени извор, 357.

[21] Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, 59.

Што је учинио Михаило Лалић? Увођењем ђавола с лаконом је избегао лавиринте тока свести. Уз помоћ антропоморфног ђавола (управо више њих, јер поред много мањих, ни онај највећи и најстарији никада се не појављује у истом облику), било је могуће језички остати у оквирима стандардне синтаксе а ипак приказати, учинити видљивим, подсвесни слој личности Лада Тајовића. Стога два дела Ладове личности, комунистички револуционар и скептик, у два различита стања, свесном и подвсесном, воде расправе а, истовремено, овакав ауторов поступак нимало не смањује степен разумљивости смисла употребљених симбола. Ево како сам Ладо то објашњава:

> Ту он сам себи сугерира колективну халуцинацију тиме што је своје дотле несложне опажајне струје и жеље своје разречене чулне доставе, једном ријечју своја многа међусобно поцепана ја најзад успио да зарази доминантном жељом да види невидљиво, то јест да види привиђење, и да га чује и да са њиме разговара..."[22]

Евидентно је да овде „узнемиреност не говори језиком узнемирености него мисаоног сазнања, језиком оног накнадног тренутка када се дух упиње да јасно проникне у своју узнемиреност".[23] Многобројни Ладови солилоквији, било ретроспективни — којима се аутор служи при уобличавању биографског дела животне историје лика (детињство, љубави, Београд су најдоминантнији), било интроспективни — којима се служи при психолошкој самоанализи, доприносе обезбеђењу његовог доминантног положаја, тако да ми роман доживљавамо са његове тачке гледишта. Приповедач који и телесно постоји у свету у којем приповеда, у односу на онога који у том свету не постоји телесно, поседује низ квалитативно другачијих карактеристика, на првом месту — мотивацију за приповедање. Онај први, приповедач који је телесно присутан, има, по Штанцловом уверењу, егзистенцијалну мотивацију, за разлику од оног другог, који телесно не припада свету о којем говори, који има само естетско-литерарну мотивацију.

Пре него што пређемо на разматрање природе психолошке мотивације у *Лелејској гори*, битно је рећи нешто и о односу између доживљајног ја, с једне стране, и приповедачког ја, са друге стране. У старијем роману приповедање у првом лицу било је углавном примењивано када се у форми аутобиографи-

---

[22] М. Лалић, *Лелејска гора*, 239.

[23] Жан Русе, *Облик и значење*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, превео Иван Димић, Сремски Карловци — Нови Сад 1993, 76.

је приказивала животна историја људи који би дошли у сукоб са друштвеним моралом или државним поретком. Заједнички је именитељ за аутобиографије, мемоаре, дневнике или романе у писмима то што у свим овим врстама прозног казивања свако сам извештава о сопственој ситуацији, што опет консеквентно наводи аутора на употребу првог лица. Пресудни моменат овде је у томе што лик у првом лицу приповеда свој живот пошто је захваљујући покајању, преобраћењу или неком сазнању, доживео преображај.[24] (Узор за овакву схему биле би Августинове *Исйовести*.) Међутим, време које дели тренутак приповедања од тренутка када се доживљај десио, размак између самог доживљаја једног ја и његовог приповедног враћања на тај доживљај, ствара извесну тензију између доживљајног и приповедачког ја. Од момента дешавања до момента када се о догађају приповеда прошло је неко време које је учинило да приповедачко ја изнутра сазри и стекне нека нова сазнања. У *Лелејској їори* ове разлике нема, односно Ладо Тајовић о ономе што му се дешава приповеда у тренутку када се дешава. Главни јунак романа, Ладо Тајовић и читалац који прати радњу налазе се у садашњем времену које се управо гради пред њиховим очима. Тиме је аутору ускраћено панорамско гледиште које поседује свезнајући приповедач. Међутим, Лалић, као што смо претходно истакли, користи унутрашњи монолог који доживљавамо у *Лелејској їори* као врсту ненаписаног дневника Лада Тајовића, који чак претходи и изговореној речи. Можемо слободно рећи да је овде светлост приказивања прешла са приповедачког на доживљајно ја и тиме га поставила у средиште пажње. Ево како, Ладовим очима виђен, изгледа сусрет и ненадана погибија Вучка Масника, Ладовог непријатеља. Оно што привлачи нашу пажњу је сликовито поређење, које је одраз изразито субјективног доживљаја стварности:

> Лице му доби боју мртваца, зину, викну да дозове помоћ, изазва ме да опалим. Заклана метком грана клону под тежином, он загребе рукама по ваздуху и искоси се у празнини без ослонца. Прође поред неких сувих парожака, задржа се за тренутак на нечему и зајаука. На парошку оста парче сукна или меса, он испод њега продужи да пада. Лагано пада као да се по конопцу спушта, као огроман паук који из себе, из продртих чакшира испреда нит на којој се држи и спушта. Глава му иде испред тијела, рукама обргли најдоњу грану и превјеси се грудима преко ње. Стење, смрди. Смучи ми се да га гледам, а не могу да побјегнем.[25]

---

[24] Ф. Штанцл, *Типичне форме романа*, 60.
[25] М. Лалић, *Лелејска їора*, 443—444.

У првом плану се, у овако конципираном приповедању, као што из примера видимо, не налази проблем духовног савладавања приче, рефлексија, есејистичка расправа о причи, већ предмет интересовања постају сами догађаји, напети ток радње, обиље и аутентичност оцртаних ликова. „Усмеравајући се на доживљајно Ја, приказивачки рефлектор може у роману у првом лицу открити и нешто сасвим друго, наиме унутрашњи свет, мисли, расположење овог Ја у тренутку доживљавања."[26]

Од саопштавања из сопствене визуре и у тренутку када се догађај збива Лалић одступа само једном и само половично — увођењем две перспективе: сопствене, која је све време присутна у приповедању Лада Тајовића, и нечије друге, прецизније некога ко догађај прати са стране. То се дешава онда када се Ладо нашао у кући Боја Мумла, у коју се увукао кроз подрумски капак да би дошао до чистог рубља, у тренутку када мисли да је закључан у соби, ухваћен у клопку којој се није надао:

> Окренух се да нађем нешто чиме бих врата развалио, тек тада виђех отворен капак и сјетих се како сам дошао. Приђох до отвора и нагнух се, *нешто црно и дроњаво стрмоглавце зарони у помрчину*.[27]

Видимо да је претходни цитат, сем назначеног дела, изречен у првом лицу једнине аориста, док је подвучени сегмент у трећем лицу истог времена. Из овога произлази да или Ладо у истим тренутку, у истој реченици, себе доживљава и као субјекат и као објекат радње, да радњу изводи и да уједно посматра са стране самога себе, или да о догађају говори неко други ко са дистанце посматра шта се дешава. Сматрамо да о превиду или грешци не може бити говора с обзиром на то да је ове реч о другој варијанти истог дела које је аутор пет година брижљиво дорађивао. Ова занимљива колизија различитих тачака гледишта у истој реченици пре би се могла објаснити пишчевом жељом да нам и на синтаксичко-језичком плану дочара магновање у којем се налази усамљени јунак у тренутку док покушава да побегне пред (касније се показало непостојећом) опасношћу, као и покушајем да се и вербално дочарају напоредни мисаони токови који постоје у једном истом моменту: онај свесни, који је оличен у јунаковом видном пољу, и онај несвесни (исконски мотив очувања живота), који је подигао лажну узбуну и који је оличен у спољашњем виђењу самога себе.

---

[26] Ф. Штанцл, *Типичне форме романа*, 71.
[27] М. Лалић: *Лелејска гора*, 268.

За сагледавање односа технике приповедања и психолошке мотивације један елеменат приповедног текста је веома индикативан — то је тачка гледишта. Б. А. Успенски о томе каже следеће: „Без претеривања се може рећи да се проблем тачке гледишта тиче свих врста уметности које су непосредно везане за семантику (то јест репрезентацију извесног фрагмента стварности, која представља означено), на пример таквих као што су уметничка књижевност, ликовне уметности, позориште, кинематографија; мада, разуме се, у различитим врстама уметности овај проблем може да добије и своје специфично утеловљење."[28] Он, даље, сматра да се тачка гледишта може разматрати на идејно-вредносном плану, на плану просторно-временске позиције лица које описује догађаје (односно, фиксација његове позиције у просторним и временским координатама), у чисто лингвистичком смислу (каква је, на пример, употреба неправог управног говора, о чијим особинама ћемо нешто касније говорити). Успенски те планове условно означава као „идеолошки план", „фразеолошки план", „план просторно-временске карактеристике" и „психолошки план".[29] Такође је један од основних ставова Бориса Успенског „да структура прозног текста увелико зависи од тога да ли се у њему описи дају превасходно са спољње или унутарње тачке гледишта. Те се тачке гледишта појављују на различитим плановима и размештене су дуж прозног текста. Кратко речено: оне творе невидљиву мрежу коју треба откривати као својеврсну *дубинску* уметничку структуру."[30]

С обзиром на то да ћемо о психолошким особеностима које су уочљиве у овом роману, као и о томе како је на њих утицала техника приповедања у првом лицу говорити касније, сад ћемо пажњу усмерити на то како је ова изразито субјективна, унутрашња приповедачка тачка гледишта била рефлектована на плану фразе и доживљаја простора и времена. Када је о идеолошком, или плану вредновања реч, главни јунак је представник комунистичке идеологије, тако да он са тог становишта вреднује историјски тренутак у којем се налази и људе са којима се сусреће; неретко га то чини тенденциозним и пристрасним, што је, по нашем мишљењу, слабија страна овог дела. А такви су, на пример, следећи ставови, чији идејни план неће-

---

[28] Борис А. Успенски, *„Тачка гледишта" као композициони проблем*, у: *Поетика композиције / Семиотика иконе*, превео Новица Петковић, „Нолит", Београд 1979, 3.

[29] Исто, 11.

[30] Исто, Новица Петковић, *Проблеми композиције у семиотичком осветљењу Бориса Успенског*, предговор, XLIX.

мо посебно анализирати, јер је врло експлицитно изречен и није му потребно додатно тумачење:

> „Ваљда им нијеси оставио паре за млијеко."
> „Не, јер одмах би се сјетили да смо то ми."
> „Боље што нијеси, поштење нас скупо кошта."[31]

Ако је тачно, као што неки кажу, да је сав народ подијељен на лудаке и издајнике, онда је љепше бити с првима него с другима.[32]

> Али мајке су храбре жене с неком несвјесном вјером у боље, стално вјерују као дјеца и као упорни комунисти ...[33]

Међутим, оно што ипак донекле депатетизује Лалићев став на овом плану и даје роману додатни квалитет, то су малобројне (али тим важније) ироничне сентенце. Ево једног примера:

> И чим неко почне о поштењу, гледају га као бијелу врану и сумњају да је комуниста. Још ако се закуне часном ријечју, одмах познају да је из ваше школе.[34]

Ладо Тајовић је као приповедач у првом лицу актер који у себи уједињује учесника радње и гледаоца који перципира и вреднује ту радњу. Овде може доћи до колизије између приповедачког и доживљајног ја, о чему смо већ нешто раније говорили. Погледајмо, даље, у овом контексту, фразеолошки план дела и чињеницу да је роман испричан са тачке гледишта главног јунака и то у облику унутрашњег монолога, који с времена на време бива прекинут Ладовим дијалозима са осталим ликовима у роману, које он дословно преноси (што је означено знацима навода), често коментарише а неретко и препричава, односно преноси до нас путем неправог управног говора. Када је о унутрашњем монологу реч, Успенски каже следеће: „док управни говор личности представља о б ј е к т и в н у чињеницу и аутор може да заузме положај човека коме једино преостаје да забележи оно што је чуо, дотле унутарњи монолог одражава мисли и размишљања јунака, и аутор, према томе, треба да се усредсреди на њихову суштину, а не на њихову форму".[35] Из овога логичнио проистиче и карактеристика уну-

---

[31] М. Лалић, *Лелејска гора*, 140.
[32] Исто, 221.
[33] Исто, 313.
[34] Исто, 226.
[35] Б. А. Успенски, *Поетика композиције*, 66.

трашњег монолога која се састоји у апстраховању од специфичности израза, што нам даје за право да говоримо о унутрашњој тачки гледишта, јер у говору Лада Тајовића (али и осталих ликова) нема неких посебних карактеристика на фразеолошком нивоу. Сви говоре стандардно ијекавски са одређеним локално-дијалекатским елементима, што нас упућује на закључак да је Лалићу више стало до тога да нам предочи суштину њихових размишљања него њихову језичку форму. Логика оваквог књижевног поступка могла би се дефинисати на следећи начин: примат има унутрашње над спољашњим, есенцијално над манифестним.

Од два могућа начина описивања понашања ликова са којима се Ладо сусреће: са спољње и унутрашње тачке гледишта, аутор се чешће опредељује за спољњу тачку гледишта и тада посебно инсистира на објективности описа. Сам опис је „по својој природи безличан (...) на пример онако како се описује понашање у судскоме протоколу, то јест уз употребу фраза овог типа: 'урадио је...', 'рекао је...' "[36] На пример, Ладо на следећи начин преноси речи Мирка Кадушина, који се случајно сакрио од кише у исту колибу где се већ налазе партизани, за које, пошто су без ознака, не зна да су то:

> Комунисте он мрзи, рече, зато што се они хране на заједничком казану.[37]

На исти начин преносе се и речи Вељка Плећовића, партизана, који Ладовој групи показује пећине у којима се могу крити:

> Једна је пространа, каже, чета би могла у њу да се склони.[38]

Или, кад му Васиљ нуди шаку шумских плодова за које још не зна да су отровни, Ладо његове речи преноси овако:

> Пружио ми је шаку тога грожђа — може да се једе, каже, он је већ пробао; може и да се набере, има га доста.[39]

Сличних примера у књизи има доста. Међутим, премда видимо да аутор тежи објективности приказа, с бзиром на то да је овде реч о неправом управном говору, односно ситуацији када приповедач речи других ликова сам транспонује (не дају-

---

[36] Исто, 121.
[37] М. Лалић, *Лелејска гора*, 27.
[38] Исто, 134.
[39] Исто, 35.

ћи их у оригиналу), примећујемо да у овим случајевима долази до извесног клизања ауторове позиције, када говорник (овде је то Ладо Тајовић) у процесу говора неприметно мења своју позицију и приближава се лику чије речи преноси.

У *Лелејској їори* можемо, али ређе, сусрести и други од два могућа начина описивања другог лика, а то је приказ са унутрашње тачке гледишта. Као илустрацију наводимо део малопре наведене епизоде са Васиљем и отровним шумским воћем. Ладо наставља приказивање стања свога саборца (у моменту када уочава да су плодови које је појео отровни) на следећи начин:

> Осјетио је неки бол или покрет унутра — осмијех му се заледи прије него је ишчезао, оста наказни скелет тог осмијеха на блиједом лицу искривљеном од страха. Схватио је све, пожури испред мене према шуми.[40]

У опису уочавамо специјалне изразе „који описују унутрашње стање, поименце verba sentiendi и др.: 'помислио је…', 'осетио је…' "[41] Понашање се описује уз упућивање на унутрашње стање човека о којем се говори, које по логици не може да буде приступачно страном посматрачу. Овде је Ладо Тајовић заузео позицију свезнајућег приповедача, која му по дефиницији приповедачке ситуације у првом лицу не би припадала. Али будући да Лалићев роман стоји на граници између традиционалног и модерног и његов приповедач задржава неке особине свезнајућег приповедача (овде је то могућност да завири у умове свих јунака), које сједињује са особинама приповедача у првом лицу, у модерном психолошком роману, који, све подређује свом, субјективном доживљају света.

И прва и друга особеност које смо уочили код преношења речи и понашања других ликова, које врши главни јунак романа (из чије се перспективе читава радња и приповеда), указују нам на амбивалентну тежњу приповедачког субјекта да истовремено туђа становишта преносе објективно (и на тај начин оствари вишеперспективност кроз мноштво гласова и тачака гледишта) али и да их апстрахује као своје сазнање, које је, наравно, субјективно јер је унутрашње.

Ово стајање на граници између објективног и субјективног приказа, које је присутно у читавој *Лелејској їори*, означава Лалићеву тежњу да превазиђе традиционални реалистички поступак којим се служио и покушај преласка у облике фанта-

---

[40] Исто, 135.

[41] Б. А. Успенски, *Поетика композиције*, 122.

стичног реализма, који би истовремено износио на светлост најтамније кутке душе, али уз задржавање читљивости и текстуалне проходности.

Казаћемо сада нешто и о тачки гледишта главног јунака на просторно-временском плану.

Просторна позиција аутора поклапа се са позицијом романескне личнсоти, јер су наратор и главни јунак сједињени у истом обличју — истом лику, а то је Ладо Тајовић. Он је врло конкретно просторно и временски одређен позицијом коју заузима унутар романескног простора, што је консеквенца адекватног избора приповедачке ситуације: лето 1942. године, северна Црна Гора, комуниста, сам, гладан, изморен, прогоњен, Лелејска гора му је једини заклон. Занимљиво је истаћи да постоји кореспонденција између промене места и унутрашњих трвења Лада Тајовића. У том контексту Лелејска гора постаје синоним за највеће јунакове кризе, јер места и ситуације у којима се Ладо налазио са својим друговима и пре и после свог самовања (катуни, шуме, пропланци, пећине, села) нису у толикој мери утицали на унутрашње сукобе и материјализацију (у виду ђавола) подсвесних тензија колико је на то утицао самотнички боравак у Лелејској гори.

У овом сегменту анализе битно је још рећи да роман почиње и завршава се истом просторном ситуацијом — маглом и широкоугаоним погледом на природу — тако да ови призори уоквирују дело као целину, затварајући приповедачки круг у тачки одакле је кретање и почело. А на плану садржаја ова просторна ситуација нам може сугерисати и закључак да је појединачан људски живот, односно судбина појединца готово безначајно мала и кратка у односу на величину и бескрајност природе, али да између природе и човека као њеног дела нека веза постоји и да ће се неки макропроцеси нужно, пре или касније морати поновити и у микрокосмосима појединачних људских егзистенција или историјских епоха.[42]

---

[42] Дневничке забелешке нам сведоче о томе да је Михаило Лалић био стално заокупљен онтолошким питањима, која су потом у већини његових дела заузела видно место. Као прилог томе истичемо епилог његових дневника: „Опет се питам зашто пишем и поново доспијевам до нејасног одговора: покушавам да прикупим нека искуства, уз помоћ њих да одредим је ли ово такозвано *сад и овдје* само хаос у којем има неких *привидних* понављања која нас варају те нам се чини да смо наслутили законитост, или у том вечитом покрету има и стварних ослонаца који се састоје од открића освојених пипањем по мраку и записаних прутом по води...

Сигурно је само једно: писање је узалудан отпор против заборава, као што је медицина безнадан отпор болестима, а живљење узалудна борба против смрти. Знамо да ћемо на крају подлећи, али зато још не затварамо апотеке, болнице ни факултете, и трудимо се колико можемо да не подлегнемо прије рока" (Михаило Лалић, *Прутом по води*, „Дневник", Нови Сад 1992, 452).

Када је о временској тачки гледишта реч, уочавамо да је она иста и за приповедача и за главног јунака, јер су они обједињени у истој особи — Ладу Тајовићу. Ова тачка гледишта се даје из његове садашњости. Ладова тачка гледишта је унутрашња у односу на процес приповедања, јер наратор говори из самог живота који описује, „пристајући при томе на оно ограничено знање о каснијим збивањима које је својствено дотичној личности".[43] Успенски истиче и то да до спајања различитих временских планова може доћи и у случају приповедања у првом лицу, када (као и у аутобиографијама) долази до стапања тачке гледишта описиваног тренутка са тачком гледишта у тренутку описивања. Док у наративним пасажима *Лелејске īоре* нема те временске двопланичности (јер се извештај даје у тренутку збивања), дотле у моментима успоравања радње, при ретроспекцији, мешање времена̂ је редовна појава. Овде ваља додати да се и кроз временску перспективизацију може испољити идеолошко вредновање, и то на следеће начине: у једном случају чињенице из садашњости и прошлости могу да се вреднују с тачке гледишта будућности; у другом случају чињенице из садашњости и будућности вреднују се с тачке гледишта прошлости и, на крају, у трећем случају (који важи за *Лелејску īору*) — све се вреднује из позиције садашњости.[44] Наредни пример, из главе са индикативним именом (за овај аналитички аспекат) *Сад је мјехур шīо насīаје и несīаје*, у којем Ладо, након игре са Малим (својим синовцем) и разговора са његовом мајком Ивом (снахом), услед умора и главобоље запада у стање у којем се сећање и садашњост, јава и сан мешају, илуструје како јунак из актуелне перспективе прошлости даје нова значења, које она до тада није имала:

> Отјерао сам га (*Малоī, īрим. ауī.*) да му болест не пријеђе, јер то је и код мене нека болест. Наилази на махове, а кад наиђе једва знам гдје сам и шта радим. Некад не знам. Чуо сам теле како отеже, помислих да сам крај Дунава, негдје близу кланице. Знам да је Дунав негдје далеко, негдје давно протицао и остао, а кланица се проширила у простору и времену. Има крви и труле сламе по барама и пепео црн од влаге бази на гној. Тробрк ми нуди цигарету — замотао је барута унутра да плане чим се упали. Једно псето цвили под кишом, у ланцу, вазда гладно, његов цвилеж ме опет враћа у Београд: Карабурма, кафилерија, смрде коже, ласте лете за мушицама... И то се, изгледа, проширило — сваки пролазник личи на шинтера и носи хватаљку преко рамена.

---

[43] Б. А. Успенски, *Поеīика комīозиције*, 99.
[44] Исто, 102.

> Не само што личи, него и јесте: када некуд иде — мучки се привлачи, кад застане — чека жртву.[45]

Евидентно је да у овом мешању временских (и просторних) планова све појединости које се појављују у сећању добијају ново значење, на које утиче позиција јунака у њему актуелној садашњости. Дакле, те појединости бивају многоструко радикализоване: Дунав, који може сибмолизовати мир и просторну ширину, повукао се и нестао у некој далекој прошлости, док су се београдска кланица и кафилерија проширили на читав свет, а сваки пролазник је постао потенцијално смртна опасност. Логично је да су крвава ратна искуства утицала на овакво Ладово преименовање и хипостазирање чињеница из прошлости.

Нужно је још рећи и да граматички облици времена утичу на приповедачеву временску позицију. Погледајмо следећи пример, који је, у ствари, епилог сукоба Лада Тајовића и Коста Америке (свекра Неде, жене с којом је Ладо у вези), што је динамична наративна епизода о чијем смо почетку говорили раније:

> Ни очима не вјерујем, нагињем се да опипам и размазујем по длановима — добро је, крв је, његова је. Стигао сам до стрмине која се спушта у рупчагу, *испружих* руку да освијетлим и прво му *угледах* ноге у огромним опанцима.[46]

Видимо да аутор користи облике презента док је јунак у кретању, а да, када јунак стане, користи аорист. Ако бисмо ово формално обележје покушали да протумачимо, могли бисмо рећи да овде презент означава фиксацију тачке гледишта са које се даје опис; дата је синхрона приповедачева позиција, тренутак у којем се налази док истовремено говори о њему. Глаголи у аористу обележавају прелаз на нови опис са синхроне позиције који ће потом уследити. Овакви прелази карактеришу и доста других фиксација тачака гледишта у роману, тако да бисмо могли да закључимо, у складу са општим ставовима Успенског, да глаголи у перфекту на известан начин описују оне услове који се постављају како би се опис могао доживети са синхроне позиције. „Овде се структура приповедања може упоредити са приказивањем дијапозитива који су повезани некаквом сижејном линијом: при приказивању сваког дијапозитива време се заустављa, али је у размацима између прика-

---

[45] М. Лалић, *Лелејска гора*, 215.
[46] Исто, 418.

зивања изванредно кондензовано (врло брзо тече). Другачије речено, непрекидан временски ток овде је представљен у виду дискретних кванта, између којих је време веома згуснуто."[47]

Након разматрања питања значајних за технику приповедања, погледајмо сада шта нам дело нуди за анализу на плану психолошке мотивације главног јунака и приповедача овога романа — Лада Тајовића. Речено је већ да је за *Лелејску гору* карактеристична тежња Михаила Лалића да у овом роману дочара унутрашњи, крајње субјективни доживљај светског, локалног и рата са самим собом једног младог човека, који је стицајем тих истих ратних околности одсечен од својих сабораца и принуђен да се неко време сам бори за голу егзистенцију у врло неповољним условима по њега и његову страну у рату. Јунак велики део времена проводи сам, дакле нема никога са киме би разговарао. Чак и када у шуми наиђе на неког са киме може да разговара, на Вуколу Таслача, на пример, он води штуре, пре свега информативне и полемичке дијалоге, док кључне ставове оставља у себи. Погледајмо пример:

> У даљини сам чуо сјекиру Вуколе Таслача како мукло одјекује. (...) Он погледа овцу па јагње, па ме одмјери од главе до пете:
>
> „Чије је то?"
>
> „Моје видиш — иде за мном."
>
> „Иде она за сланом руком, а не за тобом."
>
> „Сама је дошла прије него сам јој соли дао."
>
> Он у то посумња и учини „Мум".
>
> Разумио сам шта хоће да каже, наљути ме што јасније не каже. „Шта му", упитах.
>
> „Шта ћеш с њоме?"
>
> „Трговаћу док не зарадим паре."[48]

Закључујемо стога да је највећи део Ладових мисли које га битно психолошки профилишу дат у облику унутрашњег монолога. Како се спољашња ситуација радикализује: хајке, погибије и предаје његових сабораца, малтретирање породица симпатизера комунистичког покрета, па и његове, глад, лоша одећа и обућа и слично, тако се и унутрашња превирања, унутрашњи ломови и сумње повећавају. Такође, и физиолошке промене због исцрпљености главу битно утичу на померање хоризонта свесног и његово мешање са све јачим продорима подсвесног. Ево како се главни јунак осећа после дуготрајне жеђи:

---

[47] Б. А. Успенски, *Поетика композиције*, 105.

[48] М. Лалић, *Лелејска гора*, 204—205.

Понекад се појави прекид, сличан пропланку и свитању, без вике и без болова. Отварам очи у тишини и препознајем нека брда обасјана нездравом светлошћу сулудог дана на измаку. У ствари то су само остаци простора временом порушеног — издијељени су празнинама и тамном водом из које вире као острвца што се љуљају док још нијесу потонула. Знам да између њих, испод видика, постоје какве-такве везе, поклекли мостови и искидани комади пута. Тражим те везе по сјећању и замарам се лутајући у грозничавом треперењу. Памћење се распада у метеж кривина с угловима и степенима, топи се у заборав, прокључава у бунцању — претвара ме у мравињак нагушен живим наслагама и огроман као Лелејска гора. Тада више нема мене, само тај мравињак с пожаром на врху, с локвама у подземним ходницима и збрканим светлуцањем између тога. Цврчи жаровље у локвама, подижу се испарења да се са димом измијешају.[49]

Ово је један од примера продирања у помућену свест јунака, прелазак у „другу половину реалности, чиме је поље литерарно важних чинилаца значајно проширено."[50] О техничкој реализацији оваквог пишчевог опредељења већ смо говорили, тако да бисмо сада размотрили нека психолошка питања важна за покретачку мотивацију самог јунака *Лелејске горе*. Управо то су слојеви за које сматамо да суштински одређују психолошки пофил Лада Тајовића и, сходно томе, објашњавају нам порекло и смисао његове имагинације.

Зоран Глушчевић, разматајући питања неуобличених садржаја несвесног и могућности њихове објективизације, износи мишљење енглеског психоаналитичара Мајкла Белинта: „Знамо да у подручју креативности нема 'објеката' у правом смислу, али ми исто тако знамо да у току већег или мањег дела времена дотични човек тамо ипак није сам. Наш језик нема речи да опише или бар само наговести ко или шта је тада тамо присутно... Ови наговештаји треба да кажу да пре-објекти који егзистирају у стваралачком подручју морају бити толико примитивни да их не можемо посматрати као 'организоване' или 'целовите'. Тек пошто је стваралачком раду пошло за руком да их обликује, организује, учини од њих једну целину, може се одиграти (десити) вербална или 'едипална' интеракција између њих и било којих спољних објеката."[51] Можемо закључити да би се под стварањем подразумевало организовање тих неуобличених, пре-објекатских садржаја несвесног у обликоване, орга-

---

[49] Исто, 334—335.

[50] Бранко Поповић, *Романсијерска умјетности Михаила Лалића*, наведени извор, 357.

[51] Зоран Глушчевић, *Алфа и омега — књижевности и психологија несвесног*, „Вук Караџић, Београд 1975, 110—111.

низоване целине, како нам то, када је о Лалићевом роману реч, показује и цитат под бројем 22. Услед заиста велике подударности Лалићевог (односно става његовог јунака) и Белинтовог става, сматрамо да је извесно да се Михаило Лалић пре писања овог романа упознао са радовима психоаналитичара и њиховим схватањем појма несвесног и регресије. Јер, постоји велика сличност и између психоаналитичког објашњења појма регресије и начина на који Лалић врши психолошко мотивисање размишљања и понашања свог главног јунака. Ево шта уз пример из сопствене клиничке праксе о регресији каже Валтер Фурер, немачки психоаналитичар: „Овај процес унутрашњег преображаја одвијао се у дубокој регресији, за коју су очигледно приањали знаци стваралачког. Почела се јављати преобилна продуктивност. У цртању и моделовању изградила је пацијенткиња читав свој, лични свет: биљке, животиње, децу и демоне, који су по унутарњим законима стајали у међусобном односу. Демони који су надвисили све остале фигуре, крилата бића са чељустима без очију, носа и ушију час су били они који угрожавају, час који штите, али увек су били неопходна позадина овог света који се исказивао формама. (...) Регесија, враћање на један дубљи степен душевне организације, била је за ову пацијенткињу у први мах (привремено, за сада) једина могућност да нађе јединствен, иако такорећи још архаичан доживљај целине. Образовало се једно најпре примитивно језгро психичке организације, једно здраво језгро личности... У регресији се обављао, омогућен склоњеношћу (збринутошћу) у терапијском односу и заштићеношћу против свих неподношљивих утицаја, прописан стваралачки процес, који је омогућио *орīанизовање īарчића дожшивљаја* и поновну синтезу расцепљене психичке структуре. Ово прибирање, уједињавање и унутарње обликовање обавља се најпре на нижем ступњу нивоа организације..."[52]

Повезаност ових Фурерових ставова и психолошке мотивације која покреће главног јунака *Лелејске īоре* је врло велика. На то нас упућује и сама фабула која је конципирана на тај начин да особине које јунак поседује од почетка романа (осетљивост на изглед природе и склоност ка самоанализи, на прилмер), услед спољашњих околности (одвијање од групе сабораца, глад, жеђ, сексуална жеља, сталне четничке потере), бивају многоструко радикализоване. Због биолошких потреба које га муче, а које, пак, због окружења у којем се налази не може да задовољи (стога га оне муче све више и више), Ладо Тајовић запад у стање регресије. Егзистенцијални проблеми, истовреме-

---

[52] Исто, 115—116.

но, заоштравају и његове идеолошке сумње. У позицији где ће или да убија или ће бити убијен, Ладо нужно долази на један корак до потпуне анимализације. Као пример наводимо тренутак у којем Ладо, непосредно након што је убио црног бика који је однекуда побегао и сам лутао планином, почиње да га касапи:

> Крв је још топла и љепљива, али није непријатна, као што сам замишљао — нечим подсјећа на густи сок диње која се на сунцу угријала. Захвати више, завапи из мене, штета је да се то просипа! Нађох лименку, захватих њоме и напих се. Као да сам се напио вина или неког црног млијека, одједном ми надође снага и протесе ме чудна жудња да ножем парам жиле и везе и отварам скривене изворе, да кидам, бодем, растржем.[53]

Али, када је овај посао завршио и када су се атавистички импулси на моменат смирили, други, рационални део Ладове личности, у интроспективном пасажу, констатује следеће:

> Нешто ме ипак забрињава: зинула је из мене ала, никако не могу да се заситим па да станем. Мало спавам, књиге не отварам, немам времена ни да размишљам о било чему што није јело или начин да се до њега дође.[54]

Ово је, свакако, ситуација која јунака уводи у регресивно стање. Али, општи појам регресије треба диференцирати на два дела: негативну, неплодну регресију (која води бекству у болест) и позитивну, стваралачку регресију (која омогућава поновну синтезу психички расцепљене личности).[55] Лалићев јунак показује све особине стваралачке регресије. Он је фрустриран на многе начине: физиолошки, сударима са осталим актерима романа, развојем ратних операција друге зараћене стране које му ограничавају радијус кретања, али и, што је за овај роман и његовог аутора врло значајно, унутрашњим идеолошким сумњама. Узети сви заједно, ови утицаји цепају личност, дезорганизују је. Међутим, регресија враћа јунака исконском начину схватања света. Док га је борбена активност и идеолошка ангажованост приморавала на логички начин мишљења, дотле регресија враћа Лада Тајовића примарном доживљају света и то кроз слике, дакле на нивоу визуелно-интуитивног опажања (што је уједно и основа сваког стваралачког процеса у уметности). Нека од страница које су посвећене оваквом односу сто-

---

[53] М. Лалић, *Лелејска гора*, 256.
[54] Исто, 260.
[55] Зоран Глушчевић, *Алфа и омега*, 116.

пљености субјекта и објекта, спадају међу најлепше у читавом роману. Ево шта јунак осећа док седи поред горског језера у кратком тренутку мира, када изгледа као да рата на змељи нема, нити га је икада и било:

> Катуни су се затравили, зарастају старе стазе као ожиљци, природа се полако враћа ономе што је прије била — то испред мене више није појило за стоку него бистро око Лелејске горе загледано у празнину. Негдје с дуге стране виса, испод шуме и стијене и вјеђе од тисовине, треба да буде исто овакво друго око; мислим да ћу га једном наћи, или ћу бар наћи мјесто гдје је око било прије него што је изгубљено. На обали и над водом лежи млада пала смрча: заљубљена у свој одбљесак, заронила је главом доље да га љуби испод воде. Мостим по њеном витком стаблу, заљубљам га, објашем га и играм се — више нијесам онај Ладо што сам био него плав прамичак између два плаветнила.
>
> Испружио сам се да гледам под собом понор неба; нагледах се, окренух се изнад себе — тамо није један понор него безброј. Отварају се и гранају, гранањем ме усисавају и предају једна другом. Губим тежину и везу са земљом, расипам се ту и тамо као облачак разријеђен, као прегршт пахуљица што се губи у небићу празног неба.[56]

На основу до сада изнетог, позитивну регресију коју смо уочили код главног јунака *Лелејске горе*, Лада Тајовића, могли бисмо дефинисати као стање у којем је постојала продуктивна самозаштита личности. То је стање за њега било психолошки продуктивно зато што је за његовог трајања (дакле онолико времена колико је био потпун сам, што практично запрема централни део романа) он у стању регресије непрекидно био изложен дејству мноштва неуобличених садржаја несвесног, чије је стање структурне неуобличености стално угрожавало његову менталну равнотежу. Стање је имало карактер самозаштите зато што се Ладова мисаона продуктивност одвијала у дубокој заштићености коју је постигла регресивна изолација (која, важно је истаћи, није била тотална) према споља, јер је он био повучен у најдубље архаичне слојеве свести, који су га штитили од непосредно делујуће стварности. Не би требало изгубити из вида ни могућност да се представа о регресији код главног јунака романа прошири и употпуни укључивањем и механизма потискивања, који би у извесном смислу могао бити заједничка

---

[56] М. Лалић, *Лелејска гора*, 382. Констатоваћемо на овом месту, без уласка у ширу елаборацију, да је аутор овде, али и у осталим сличним пасажима (на странама 270, 297, 390 или 569, на пример) зашао у метафизички хоризонт у којем његова симболика показује додирне тачке са симболиком Милоша Црњанског у *Дневнику о Чарнојевићу*, *Суматри*, *Стражилову* или *Сеобама*.

психоенергетска основа и регесије и стварања, јер се потискивањем акумулирају несвесни импулси до тачке распрснућа, услед чега личност или трајно запада у регресију, тј. бежи од садашњости, од стварне животне ситуације коју не може да разреши, или преобраћа регресију у извор психичке добробити, па нагомилани материјал потискивања преобликује и згушњава у симболе које објективизује, доживљавајући то као неку врсту катарзе, ослобођења или олакшања. Као пример који потврђује да код Лалићевог јунака можемо да констатујемо позитиван учинак регресије, наводимо епизоду у којој Ладо мучен вртоглавицом, језом и главобољом доживљава сновиђење у којем се појављују мртви и живи људи из разних периода његовог живота, који репрезентују различита мишљења и ставове. Тајовић то овако објашњава:

> Разиђоше се и остали (*авети, ӣрим. ауӣ.*), неки нечујно, неки шушкајући, један откотрља камичак низ точило. Били су ми досадили нагађењем, и што их много има, и што су сви с једне стране а ја сам с ове друге. Мислио сам биће ми боље кад ме оставе, а сад видим — није боље него горе. Знам: мртви су, и сјенке су из успомена освијетљене црвеним и плавим пламсањима запаљења, али боље је и са сјенкама, и са аветима, и с ђаволом него сам човјек кад загази у вријеме, у ријеку без обала која литице разара и ствара а човјека само разара и на сто начина присиљава да се сам разара.[57]

Претходно смо истакли зашто је ђаво Лалићу био потребан са становишта приповедачке технике, овде можемо закључити да је, са становишта психолошке мотивације, ђаво персонификација која је објединила многобојне дивергентне токове јунакове свести (цитат под бројем 22 већ је дат као пример за то) и на тај начин кроз јунакове касније дијалоге с њим, и коначне победе у тренутку поновног стапања са групом својих сабораца, довела до профилисања нових Ладових ставова. Кроз дијалошку борбу са ђаволом, односно својим сумњама и слабостима, Ладо је консолидовао своју личност и, правећи нову целину која много боље одговара специфичностима простора и времена у којем се налази, успео да преброди психичку кризу у којој се нашао. Тако, да би обезбедио храну за дуже време, Микљи, бившем сеоском жени-лопову, наређује да му донесе џак брашна или ће јој запалити кућу. Након што она, уплашена Ладовом одлучношћу, пристаје на то, он о себи закључује следеће:

---

[57] Исто, 237.

Она мисли да сам ја онај што сам био прошле године, безазлен као Нико Сајков, дјетињаст и лаковјеран, мек, осјетљив, стидљиви младић, и да ћу се растопити чим видим сузу и дићи руке као пред светињом чим помене сиротињу. Неком су одонда само недјеље и мјесеци пролазили, а мени године. Крви сам се нагледао, и мртвих и рањених колико је доста за три живота, од тога сам остарио, окорио, утроба ми се испревртала и кожа ми се преокренула. Сада сам стари лукави ђаво који ником не вјерује, сузама најмање.[58]

Овакав став наводи нас на размишљање о пореклу агресије која прати Лада Тајовића и на известан начин му помаже да преобрази и ућврсти своју личности.

Фројд даје делом биолошке а делом друштвене разлоге за акумулацију деструктивне енергије у човеку која га, заједно са претећим снагама наслеђене анималности, непрестано разара и претвара у болесника. Ерих Фром повезује ову теорију са Марксовом теоријом класа и класне владавине у свим досадашњим друштвима, па на основу чињенице да је човек класног друштва, тј. човек историје, стално био под разним репресијама, закључује да он мора да дели судбину тог друштва: болесно друштво, тј. друштво непрекидне репресије, притисака и ограничавања човекове природе коначно га је учинило и увек га актуелно чини болесним, односно рђавим, злим, агресивним, деструктивним, отуђеним.[59] Међутим, искораком који је Михаило Лалић начинио у *Лелејској гори* када је зашао у поље унутрашњег, крајње субјективног доживљаја света једног човека (уз помоћ технике приповедања у првом лицу), он је са спољашњег, социолошки детерминисаног погледа на човека који га је пратио у претходним делима, овде поглед померио и посредно уочио и показао да сам страх и несигурност која прати главног јунака није само друштвеног порекла и неће се напајати само социјалним раздорима и несигурноћу, него и могућностима и непредвидљивостима сваког појединачног успеха или неуспеха, што ни најсавршеније организовано друштво не може да предупреди. Након свега, увек остаје интимни план личне људске среће, где никаква друштвена уређеност не доноси утеху ако се доживи неуспех.

У пуном јеку своје „игре натамника" Ладо доживљава и љубав, доживљава тренутак потпуног спокоја у тренутку када га хајке прогоне са многих страна. Тако и ово крајње субјек-

---

[58] Исто, 437.
[59] З. Глушчевић, *Алфа и омеїа*, 124.

тивно осећање, такође, постаје једно од здравих језгара које ће му омогућити потпуну консолидацију личности:

> Нек иде због ом, нећу бућење!... Вријеме је и ја да се одморим на постељи, између двије бијеле руке што су се у мраку око мене сплеле да ме присвоје и одбране. Нећу ни послије, никад — зашто?... Ако је живот само ливада гдје су замке, онда се мени више свиђа ова овдје не-ливада гдје их нема. Овако је сасвим лијепо: два гола дјетињства што ништа не знају ни о себи ни о свијету, смијешкају се једно другом и тихо дишу на дну простране колијевке за близанце. И та колијевка није на земљи, земља је негдје ниско доље, не види се. Није то ни Јаблан-катун, гдје може да сврати коме се ћефне, него његов нестварни двојник с оне стране Лелејске горе — као љуљашка ни на небу ни на земљи.[60]

Када је о стваралачком поступку реч, закључујући, можемо још једном поновити да је роман *Лелејска гора* грађен *техником наратора* у првом лицу, а да је поступак модернизован интроспекцијом и унутрашњим монологом. Главни јунак и наратор дела је Ладо Тајовић. Целокупно виђење живота и рата, који је егзистенцију у *Лелејској гори* до дна узвитлао, остварено је са тачке гледишта главног јунака, за којег може важити Бахтиново запажање да је „једна од основних унутрашњих тема романа управо неодговарање јунаку његове судбине и његове ситуације. Човек је или изнад своје судбине, или испод своје људскости."[61] У начину композиционог структурисања и формирању лика главног јунака не осећа се пишчева дистанца, па стичемо утисак да се аутор идентификује са главним јунаком. Иако се служио само донекле модернизованом техником приповедања у првом лицу, Лалић није дозволио да класична нарација, као типичан прозни израз, превлада романом. Уместо тога он је знатно више користио монолог и сан као начин испољавања подсвести и дијалог као могућност увођења и туђих гледишта у роман. На основу ових особености мислимо да бисмо *Лелејску гору* могли назвати модерним романом, мада он то у потпуности није.

У време када је ово Лалићево дело настајало, током педесетих и шездесетих година, могла се пратити слична врста модернизације прозе и у делима Оскара Давича и Добрице Ћосића. Такође је и аутентична појава естетике ружног у делима Миодрага Булатовића отворила српској књижевности видике који

---

[60] М. Лалић, *Лелејска гора*, 386.

[61] Михаил Бахтин, *О роману*, превео Александар Бадњаревић, „Нолит", Београд 1989, 470.

су из ње били искључени, или нису постојали у правом смислу речи.[62] Разумевање послератног модернизма не може заобићи дела ових аутора који, иако нису у потпуности прихватили захтеве модернистичког испитивања приповедне форме, ипак имају битан утицај на формирање целовите слике о новаторским кретањима у српској књижевности друге половине двадесетог века.

---

[62] Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне*, 132.

АЛЕКСАНДАР ГЕНИС

УМЕТНОСТ ВРЕМЕНА САДАШЊЕГ

Најефектнији облик самоеволуције је културизам, успело дочаран америчким термином *body bilding*. Критичар и културолог Камила Паља усхићено пише о културистима као о „новим витезовима, који су се заклели да изграде оклоп од мишића".[1] Тај покрет стицања снаге има и чисто естетски аспекат — културисти свесно праве од себе копије знаменитих скулптура.

Телесној променљивости одговара психолошко протејство. Данас не само да можемо себи да изградимо друго тело него и другу душу. Компјутерска мрежа интернета, која омогућује милионима људи да саобраћају а да се не виде, не чују и не познају, отвара врата стварању измишљених електронских личности. Ти кибернетички фантоми дозвољавају нам да обмањујемо друге али и себе, мењајући различите личности као одело.

Када се разнолики облици телесног стваралаштва, „body-art", споје са електронским психичким протезама, појавиће се и „selfart" — „уметност себе сама". Уместо да конзумирамно туђу уметност, почећемо да је прозводимо сами и из себе.

У постиндустријском друштву гомила се свети песнику, растварајући његову личност у миријади коаутора.

„Караоке" — тако се зове једна забава настала у Јапану, која омогућује посетиоцима ресторана да певају заједно са рок звездама, то јест да прате са бине емитовање њихових нумера. Овај простодушни вид аматеризма већ је освојио и америчке барове, где је „караоке" постао популарнији од стриптиза.

Савремена уметност стреми коауторству. Свим силама се труди да нас увуче у своју орбиту. Компјутери, предвиђени за

---

[1] K. Paglia, *Alice in Muscleland — Sex, Art and American Culture*, N. Y. 1992, 79—82.

„интерактивну" забаву, прете да потисну најпопуларнији вид доколице — телевизију. Нови театар, изложбе, књиге, телевизијске емисије — по правилу нам намећу све активније улоге.

Аудиторијум сада није позван да са-осећа него да са-учествује. Уметник, који нас заводи позивом на са-ауторство, више није солиста него тек водећи глас. Његова уметност се своди на провокацију наше уобразиље, на организацију не свог него нашег уметничког стваралаштва.

Савремена уметност престаје то да буде. Она прелази у фолклор, враћајући нас у првобитну естетику која није правила разлику између аутора и извођача. Плес се не посматра — плес се плеше.

„Литургијска", свеобједињујућа уметност постаје ритуал. Та метафора је сагласна духу данашњег доба: ритуал уомчује линеарно време у прстен, лишавајући га будућности.

Замењујући непознато познатим, позитивизам је кротио случај детерминизмом. Ритуал не кроти него припитомљује случај, замењујући непознато навиком. Најједноставније је од свега предсказати шта ћете радити у новогодишњој ноћи.

Ритуал уме да понавља не понављајући се. Божић може да додија само Кир Јањи. За Моцарта не можемо рећи да смо га већ чули. И боршч је увек исти а увек нов.

Затворен у времену садашњем, живот иде укруг — он се не развија него продубљује. А ритуал, преображавајући свакодневицу у празник, води рачуна да се поновљивост не изроди у монотонију.

На томе се гради не само култура постиндивидуалистичког друштва него и његова економија. Захваљујући рекламној експанзији, ми стално живимо уочи празника.

На моје очи је америчка трговина за две деценије значајно повећала сезонски карактер наших живота. Између Хелоуина, Дана захвалности и Божића више и нема комерцијалног међувремена. Претпразничке трговачке кампање дахћу једна другој у потиљак, тако да је календар распродаја налик змији која гризе сопствени реп.

Али, ритуал је сам по себи немеркантилан, самодовољан. Његов циљ је — он сам. Он нема резимеа, нема скора, нема оног материјалног остатка који служи уметности за оправдање пред вечношћу. Неподложан чувању и имитовању, ритуал је жив само док живи.

Ритуал је крајње конкретан, јер се одвија „овде и сада", и материјалан, јер постоји само у свести оних који га изводе. Уметност, која је била или јесте ритуал, не оставља трагове.

У књизи *Мит машине* Луис Мамфорд пише да смо неправични у оцени достигнућа првобитних народа, јер умемо да судимо о њима само по материјалним дометима њихових цивилизација — руинама примитивних грађевина или остацима покућства и оруђа. Међутим, главни успеси архаичне културе су одвећ ефемерни да би се сачували. То су — напеви, плесови, религиозне церемоније, свакодневни обреди.[2]

„Живе" облике архаичне уметности не можемо препричати. Записани на хартију или траку, они су различити од оригинала као рентгенски снимак од човека.

Ритуали се уопште не подају објективном проучавању. Они стварно постоје само за оне који у њима учествују. Да бисмо оценили њихову незамењиву вредност, о њима морамо судити изнутра.

Свако ко је преживео СССР има историјску шансу да осети горчину ритуала који је „занемео".

Пребирајући по сећању достигнућа совјетске цивилизације, ми с великим напором наилазимо на оно чиме ће се поносити наши наследници. Њене речи нам се чине незрелима, ликови — наивнима, грађевине — рушевнима. Сва драж совјетске културе — а та драж се не може порећи ни најзаосталијим епохама — садржана је у нашим ритуалима.

Друштвена енергија, лишена одливања, изградила је унутарњи, од државе независан начин живота, чврстих традиција и строгих табуа, са својом хијерархијом и етикецијом, са легендама и митовима, са ритуалима и обредима.

Неке је та — неофицијелна — култура усрећила, другима је помагала да преживе, трећима — да сачувају достојанство, код четвртих, придошлица са стране, изазивала је завист, код петих — носталгију. Али суштина је у томе да ће та раскошна и разграната култура, када коначно умре, бити сачувана само у сећању последњег совјетског поколења.

Као сваки живи организам, ритуал не само што умире него се и рађа. Као бабице служе му уметници. Они су својеврсни церемонијал-мајстори који изумевају, тачније, отпочињу ритуале.

Њихов усуд — да увену или бујају — више не одређује уметник, него ми. Данашњи уметник, за разлику од јучерашњег, не прави „слике" него „рамове" за стваралаштво маса. Креирањем таквих ритуалних рамова бави се и енглески режисер Питер Гринвеј, уметник можда најосетљивији на дух времена садашњег. Тренутно се у фазама реализује његов грандиозни

---

[2] L. Mumford *The Muth of the Mashine: Technics and Human Development*, HBJ Book, 1967, 7, 14—15.

вишедеценијски пројекат. Гринвеј је ставио маршруте нарочитих екскурзија по Риму, Токију, Москви и другим метрополама. У сваком граду је намеран да низ тачака-ракурса, са којих се пружа фиксирани видик, окружи колонадама, степеништима и пирамидама. По овој маршрути би, у одређеном временско-просторном ритму, ишли учесници ритуалне процесије. Гринвеј одбија да објасни смисао ових чудних радњи, и у праву је.

Ритуал нема смисла али има циљ. У датом случају то је — реставрација древне праксе ходочасништва, покушај сакрализације туризма.

Ако су циљеви туризма — нови утисци, циљеви ходочашћа су — нова преживљавања.

Уместо журног и хаотичног обиласка знаменитости, наши утисци се организују и структуришу на одређени, традицијом задат начин.

У суштини, исти циљ има и „негативна архитектура" националних паркова, те еколошке верзије „светих дубрава". Улога уметника-архитекте ту се своди на организацију и заштиту оптичког простора, незапрљаног проводницима и фабричким димњацима. У Америци су такви паркови, које посећују по триста милиона туриста годишње, постали огромни рамови првобитне природе, који захватају величину неколико држава.

За научну парадигму свет је свуда једнак, за органски, пак, није. Она се враћа на архаичну концепцију простора која уме да структурише свет, издвајајући и чувајући у њему сакралне зоне. Отуда се претварањем туризма у ходочашће васпоставља неједнородност, зрнастост простора.

Тај повратни пут од туризма ка ходочашћу иде преко уметности. Уметник постаје „командант параде", организатор посматрачких емоција. Низ призора, одељених медитативним паузама, теба да израсте у „туристичку симфонију".

У градњи таквог тоталног дела учествују како култура тако и природа, како прошлост тако и садашњост, како туђа намера тако и сопствени душевни штимунг. А таква „симфонија" се изводи управо у души путника.

Та уметност не слика бојама него нашим емоцијама, не на платну него у нашем доживљавању. Не остављајући спољашњих трагова, она се чува у нашем сећању. Она нема правог аутора — само коауторе, у које може доспети свако ко то жели.

Ритуализација туризма — представља добар пример нове уметности, јер од оног старог у њој скоро да ништа није остало. Заузврат су ту представљене основне особине незабележене, невербалне, тоталне, синкретичне, ритуалне, мистичне, литур-

гијске и, наравно, масовне, намењене милионима, уметности времена садашњег.

На супротном крају постиндустријског спектра налази се изразито лична, крајње индивидуална уметност, срачуната не на милионе него на милијарде, тачније — на све нас. То је — уметност сневања.

Снови су, наравно, походећи сваког, сневани увек — али су различите културе имале различит однос према њима.

Научна парадигма се према сну односи или равнодушно или прагматично.

У првом случају она га игнорише као „неповезану комбинацију дневних утисака" (тако су ме учили у школи). У другом — труди се да га корисно употреби као извор информација о стању наше психе.

Ту се сан разматра као полуфабрикат свести који изискује даљу обраду. У том процесу уместо сна добијамо његов опис. Сан, изражен речима, постаје књижевно дело или историја болести.

Анализујући препричавања снова, Ј. Лотман примећује да, што је језик на који се сан преводи рационалнији, то нам се његов садржај чини ирационалнијим. Међутим, „наративни текстови, које срећемо у данашњем филму, много тога позајмљују од логике сна, откривајући нам га не као 'несвесно' него као квалитетно нову, веома битну форму друге свести".[3]

Но, сваки дијалог са другом свешћу чува свој смисао само док та свест задржава статус друге.

Сан је једино преживљавање друге, алтернативне сварности, доступно свима. Са дневне тачке гледишта, то је неиздиференцирани, првородни хаос слика, посувраћена реалност, која постоји изван наших категорија простора, времена, узрочности. Па ипак, док спавамо, сновидни космос нам се не чини чудеснијим него свет јаве када смо у стању будности. Сан је пример, ако не и извор, сваког метафизичког модела. Он нас осуђује на истовремени живот у два света који у нама воде свој непрестани неми дијалог.

Шопенхауер, афирмативно цитирајући Веде, пише да је сан, као Маја, вео обмане код Индуса, „за који се не може рећи ни да постоји ни да не постоји".[4]

---

[3] Ю. М. Лотман, *Мозі-текст-культура-искусственный интелект*, Избр. соч. в 3 т., т. 1., Таллин 1992, 33.

[4] А. Шопенгауер, *Мир как воля и представление*, Собр. соч. в 2 т., т. 1, Москва 1993, 145.

Уосталом, о сну се уопште ништа не може рећи, јер је то невербално искуство узалуд изражавати речима, баш као и, на пример, јутарњу фискултуру. Речима можемо само пренети поредак покрета, методику вежбе, али не и њену садржину — ономе ко је рођен без ногу не можеш објаснити шта значи „чучањ".

Сан се не може препричати али га то још не чини непотребним. Ако сан не сматрамо полуфабрикатом него готовим производом спремним за употребу, онда га можемо искористити баш такав какав јесте — непреведен, неодгонетнут и нејасан.

Обично снови имају у уметности практичну улогу — они предсказују развој сижеа. Аутор таквог књижевног сна игра у односу на свог јунака улогу свезнајућег Бога или Судбине. Такав сан је — уметнички аналогон пророчких сновиђења, у којима се садржи за непосвећене шифрована информација. Књижевни снови су — загонетка, а одгонетка је у рукама аутора.

Филм је омогућио да се снови не препричавају него оваплоћују на екрану. Филм такође има посла са посувраћеном реалношћу. Прошлост и будућност су ту, као у сну, спојени у време садашње непосредног гледаочевог доживљаја. Филм је, по формулацији Маклуана „срушио зидове који су делили сан и јаву".

Након Фелинијеве смрти у Риму је изложен дневник његових снова, који је водио од почетка 60-тих. Многи од њих су ушли у његове филмове.

Задобијајући сабласно филмско тело, снови — не само Фелинијеви, него и Бергманови, они Тарковског, Куросавини — остају оно што јесу. То нису загонетке него тајне које уопште немају одгонетку. Књижевни сан је алегорија, а филмски — симбол.

Таквим недешифрованим симболима често говори данашња уметност. Тако је канал америчке музичке станице MTB већ покушао да откупи снове својих гледалаца да би по њима снимао видеоклипове.

Комерцијализација снова показује да је постиндустријска цивилизација открила нови — „ностранн" — облик ресурса.

Уосталом, снови могу да буду не само сировина за уметност него и уметност сама. У једној Хесеовој причи писац сања преливан сан. Он покушава да га пренесе на хартију, али схвата да се његов књижевни дар не може поредити са сном. Он није у стању да му конкурише, то јесте самом себи, ономе из сна. И онда га озарује мисао: „Зар није чудесно што ти душа може видети тако нешто, што носиш у себи читав свет, саткан из

лаганих, волшебних нити". Појмивши то, он се „одриче својих замисли и покушаја, спознавши да мора да се задовољи малим: да буде у души истински песник, сновидац".[5]

Тако, дајући предност сну пред текстом, Хесе демократизује уметност, одузимајући је од уметника да би је препустио свима.

Снове не треба препричавати, тумачити, чак ни екранизовати, него гледати. Снове уопште не треба делити са другима — то је уметност из себе и за себе.

Успех у овој свима доступној уметности не зависи толико од талента колико до адекватности културне средине.

У старо доба снови су играли неупоредиво важнију улогу него сада. „Библија дивљака" — тако их је звао Леви-Брил.[6] Борхес је сматрао снове „најдревнијим видом естетске активности.[7] У *Рођењу трагедије* Ниче претпоставља у сновима древних Грка „смену сцена чије савршенство би нам, у ствари, дало за право да Грка-сневача назовемо Хомером".[8]

Иза ових метафора и поетских досетки стоји посве реална пракса. Сва традиционална друштва су градила посебне, погодне услове за сневање. Са њихове тачке гледишта, ми нетален-товано и неразумно расипамо своје ноћи, превиђајући тај детаљ разрађене „екологије сна" коју су хиљадама година развијала и подржавала архаична друштва.

У Старој Грчкој су болесници у трагању за исцељењем проводили ноћи у тајанственим храмовима Асклепија, чија необична атмосфера је потпомагала појаву јарких снова.

У тибетанском будизму према сновима су се односили као према „ноћном раду", чије обављање подстиче посебна „саноторна јога".

Индијанска племена са североистока Америке познају посебну справу — dreamcatcher. „Сноловка" је један обруч са перима, паучинасто оплетен кожним каишевима. Паучина је потребна да би се добри снови, ухваћени у њу, поново сањали, док перушке служе као својеврсни громобран за кошмаре. Без такве „снохватице" није ниједна индијанска кућа. Такву сноловку сам и сâм купио на једном пенсилванијском „pow-wow" (индијанском фестивалу) и окачио је, како приличи, крај узглавља.

На Западу се однос према сновима, као и све остало, почео мењати 60-их година, када се почела формирати наука која

---

[5] Г. Гессе, *Запись*, Соб. соч. в 4 т., т. 3, СПб, 383, 385.
[6] Л. Леви-Брюоль, *Первобытное мышление*, 46.
[7] Х. Борхес, *Кошмар*, Собр. соч. в 3 т., т. 3, 336.
[8] Г. Ницше, *Рождение трагедии или Эллинство и пессимизм*, Соб. соч. в 2. т., т. 1, М. 1990, 63.

управо сада доживљава свој врхунац — онирологија (80-их година су изникли први велики центри за изучавање снова, у чију активност спада и практично усвајање технике сањања).

Тако, од 1988. године у Стенфорду ради Институт луцидних снова, који је основао психолог Стивен Ла Берж. Комбинујући најновија неурофизиолошка истраживања са упражњавањем тибетанске јоге сна, овде се разрађује методика управљања сновима.[9]

Ови експерименти, разумљиво, изазивају огромно интересовање. Луцидни снови су ретко, неупоредиво осећање. У време таквог сна ви постајете господар ситуације — цар једног измишљеног света. Јава и сан сливају се у неку хибридну реалност. Уза све то, луцидни сан вам дозвољава да доживите оно чему одувек стреми уметност — да осетите себе као неког другог. За то је потребно да се у сну пробудите — да схватите да спавате и, не напуштајући то стање, преузмете контролу ситуације. Тада можете радити шта год хоћете — летети, претварати се у животиње, посећивати покојнике. Ви знате да се све то дешава у сну, али то не умањује реализам доживљавања.

Све ово звучи невероватно, па ипак су многи, поготово у детињству, доживљавали стање луцидности. Питање је како доспети у њега по сопственој жељи и остати у њему довољно дуго да би се науживали расположивим могућностима.

Луцидан сан се може научити. Ја сам, на пример, посећивао предавања њујоршког психолога Мајкла Каца, који је у коауторству са будистичким монахом (честа комбинација у модерној Америци) објавио књигу практичних препорука из уметности сањања.[10] После неколико месеци самосталних вежбања успео сам да досегнем луцидност. Први пут кад ми се то десило, уснио сам пехар са „златним као небо вином" из Блокових стихова. Онда сам схватио да спавам, али напором воље сам успео да, у сну, жуборавo вино у чаши претворим у жабу — и одмах сам се пробудио од радосног чуђења.

Тако сам се на сопственој кожи уверио да је управљање сновима могуће, мада је веома тешко. То захтева дуготрајни тренинг, психичку дисциплину и срећу. У Харварду је, на пример, екипа најчувенијег истраживача физиологије сна Алана Хобсона изградила једноставну направу — „nightcap", „ноћну капицу". Према покретима очију у сну она омогућује да се утврди када човек сања. Ако у том тренутку почне да делује побуђивач тачно одмерене — да не би дошло до буђења —

---

[9] S. La Berge, *Lucid Dreaming*, New York 1986.

[10] Namhaki Norbu, *Dream Yoga and the Practice of Natural Light*, Ithaca 1992.

снаге, рецимо, блесак светла, може се доспети у стање луцидности.

Чак и овако груба апаратура помаже сваком петом. Тако развој онирологије може да резултира једноставним, јевтиним и поузданим апаратима за управљање сновима који би били свакоме доступни. И тада ће почети ера праве сновидне уметности, за коју код нас још не постоји име.

На први поглед такво техничко решења делује као атракција. Ипак, ради се о путу којим је одувек ишла западна цивилизација. Артур Вајли, један од првих популаризатора зен-будизма, писао је: „Мало је вероватно да ће се на Западу задовољити традиционалним источним методама самохипнозе. Ако су нека стања свести одиста вреднија од оних на која смо навикли у свакодневном жвиоту — тада се морамо трудити да допремо до њих по било коју цену".[11]

На путу ка постиндустријској култури, уметност трпи судбоносне метаморфозе. Најважија је — преоријентација: са дела на процес, са аутора на читаоца, са уметности на ритуал, са личности на културу, са вечности на садашњост, са ремекдела на осредњост.

Наука и техника потпомажу овај преврат. Прогрес одговара само на она питања која му задаје култура. Ако је стара парадигма опхођења према објекту довела до савршенства уметност, органска парадигма фокусира своју пажњу на уметност субјекта — на уметност која ће се творити из нас, од нас и из нас.

(Одломак)

Превела са руског
Драгиња Рамадански

---

[11] А. Уайли, *Дзен-буддизм и его отношение к искусству*, Лондон 1992 / *Дзенбуддизм*, Бишкек 1993, 479.

НЕНАД ДАКОВИЋ

ХИПЕРБОРЕЈСКИ ЖДРАЛ

Ко се крије иза Угричића?

Помало сам уморан од Угричића. Можда и зато што сам прву верзију овог рукописа већ упознао у *Новом нихилизму*. Али, то је исто као када кажем: уморан сам од постмодерне. Понекад бих да у очајању узвикнем: Доста! Свега ми је доста! Осећам огромно засићење од те једноличне приче о језику и његовој моћи. Ипак, та прича треба да буде испричана, потребно је већ једном разоткрити тај перформативни механизам из којег настаје наш свет. Разложити оно што је основно — од оног што је споредно. Баш је смешно ово слово са роговима. Можда је то онај либрис из Кнососа. Једна у сваком случају европска сенка. То слово са моћним роговима.

Шта значи овај Угричићев текст? Роман, филозофија, роман о роману, образовни роман, попут Русоовог билдунгсроман? Ко се крије иза Угричића? У једном тренутку, негде на средини, помислио сам да је то Хегел, тај „чаробњак перфекта", како би то рекао Ханс Касторп или Томас Ман. Ханс Касторп (поново једно прецртано слово, или продукција једне грешке или самог случаја), или познатији Томас Ман? „Incognito, ergo sum", како би луцидно саопштио Сретен Угричић. Можда има одвише луцидности (логике) у овом тексту? Да, то питање о смислу као да потискује и помера остала питања, рецимо, оно метафизичко о постојању, као да аксиологија потискује метафизику. Да ли је аксиологија могућа без метафизике? То је Угричићева идеја. Ова аксиологија без метафизике, или једна метафизика без физике, по узору на Левинаса, који — колико се сећам — такође има у виду инфинитив, или једну радикализацију трансценденције или и феноменологије. Илити,

машина која плеше, како би рекао Ниче или Вилирио, који помиње перо.

Али, да се вратим на проблем вредности или смисла, основни Угричићев проблем. Како настаје смисао? Како настају вредности — пита Угричић. Који је однос између постојања и смисла? Постоји Венера, наравно, да постоји. Та звезда која има два имена. Уосталом, вероватно постоји и звезда са више од два имена. Међутим, и то је оно од чега Угричић полази: референти су глупи, или у блажој варијанти равнодушни, то је основа новонихилистичког обрта у аксиологији. У свакоом случају, и то је смисао аксиолошког обрта о коме говори *Инфинитив*; питање референта или постојања, то традиционално метафизичко питање није прво као у Аристотеловој *Метафизици*. Тако Аристотел, на почетку седме књиге *Метафизике*, вели: „Питање, које је већ од давнина, а и сада и увек тражено, питање шта је то што јесте, (ти тô он) јесте питање, шта је биће. Зато морамо и ми највише и најпре и једино посматрати шта је биће" (1028б). То прво, метафизичко питање, на коме је сазидана традиционална метафизика, у ствари је другостепено или другоразредно питање. Зато је основни проблем *Инфинитива* питање: како је уопште дошло до овог чудноватог преокрета у западној метафизици, како је ово метафизичко питање постало књижевно питање? Како је метафизика постала књижевност?

„Нека писац испроба стратегију сипе: пустити мастило и нестати", вели Угричић. Мислим да овај проблем морамо учинити јаснијим. Или, можда то можемо покушати да учинимо: да објаснимо тај стари проблем логоса који у себи крије јединство језика и ума, у сваком случају једно мистично јединство. Јер је, како вели Угричић, „потреба за мистификацијом и нечим недокучивим нарасла драмтично. Тешко приступачна књига Сретена Угричића привлаче много жена и тешко приступачне жене привлаче много мушкараца". То су последњи редови *Инфинитива*. Мислим да је *Инфинитив* покушај да се разреши ова мистификација у самом логосу. Отуд овај аналитички вишак у овом књижевном тексту. Или филозофском, свеједно, са свим последицама које из тога произлазе. Скицираћу ово аналитичко решење: питање постојања, ово метафизичко питање: зашто је уопште нешто а не тек ништа већ решено, пошто ум као и падобран ради само кад је отворен. Мислим да је ово место из Попера, ако је то уопште од неког значаја. Аксиологија је зато наука о смислу, или језику, а не о постојању. У питању је постмодерни аксиолошки концепт, или нови нихилизам чија је основа тзв. деонтички табу, пошто је cogito перформатив а не res. Субјект није супстанција него језик. Субјект

је перформатив а не res ekstenza. Incognitio, ergo sum је мистификација која потиче из језика, а не ума, зато што је свет метабола, или метаболизам језика. Тако је на овом језичком обрту настала ова трећа метафизика, трећа аксиологија о тзв. трећим људима. Једна перформативна илузија чији је механизам потребно анализирати да би био објашњен, пошто ова језичка метабола, или инфинитив, преокреће чињенице у смисао, узроке у разлоге и последице у сврхе.

У питању је парадокс о тајној граматици неодређеног глаголског облика „постојати" и перформативној илузији овог глагола. Постоји ли граматика или не постоји, граматика једног инфинитива, осим као парадокс који нашем постојању обезбеђује симболички статус у коме сам језик, можда управо због ове граматичке нестабилности, преокреће устаљени метафизички поредак између бити и вредети, јер ово бити у овом преокрету изводи из језика, из овог вредети. Тако се у самом процесу усвајања језика догађа овај метафизички преокрет који обезбеђује примат језика над постојањем. Зато логос значи језик а не ум, то је белина метафоре о инфинитиву. *Инфинитив је мит а не објашњење мита.*

„Проблем је", вели Угричић, „што су људи бића смртно заражена вирусом смисла, тако да је непотпуно дефинисана егзистенција практично незамислива. *Супротна позиција, позиција потпуне отворености, недефинисаности, неизвесности као свесног опстајања у инфинитиву (позиција тзв. 'трећих људи')* за већину је неподношљива." То је свечаност инфинитивне перформативности. На ту свечаност нас позива Угричић. Јер, људи као у Борхесовом опису хиперборејских ждралова, ако је опис веродостојан, *нису природна бића* као све птице, већ много више историјска: птице које лете уназад, попут *језика* који у свом реверзибилном току, тој тајној механици перформатива, тек *као рес јесте производи оно што постоји.*

Тако је проблем смисла из ума враћен у језик, који једини производи, у овом реверзибилном току, у овој духовној инерцији оно што називамо смисао. *Инфинитив* је зато анализа или прича, повест о језику, повест о бесмислу који конституише смисао. Јер језик *(инфинитив) нема смисла*, иако је смисао услов света у наративном модалитету. О томе Угричић пише у четвртој глави своје монографије под насловом *Облик снежне пахуље*, која представља наративно средиште овог постмодерног трактата о језику и његовој судбини у којој је већ дошло до саморазарања теорије тако да су филозофи људи који не постоје, као што је и филозофија нестала са историјске позорнице, та стара дама у својој изношеној хаљини са траговима бајате шминке на лицу и у пропалом декору старог, оронулог позоришта.

„Зимско је поподне, стадох да му описујем", пише Угричић, „устајеш из удобне фотеље, прилазиш прозору и гледаш како густо сипи напољу, сад ће вејавица! — Управо тако се мени десило. Пази (још једном грешка, нико није савршен: машина плеше!) устајем из наслоњаче и прилазим прозору. То што посматрам јесте слика историје. Колико пахуља... Замисли колико је пахуља пало до данас са неба на земљу, а ниједна иста... За живота, у лету, конкретан облик било које од њих је дефинитиван облик нечег инфинитивног, по себи неодредивог, дефиниција инфинитива.

Видео сам да ме је разумео, па наставих у једном даху: — Јер тај тражени *инфинитивни кристал* пахуље никада нико неће видети, ма колико пажљиво и упорно проучавао под микроскопом. Оно што се може видети увек је само једна нова пахуља, чудесно слична, али још чудесније различита од оне претходне, од свих претходних и од свих будућих...

Инфинитива међу конкретним пахуљама нема — инфинитив нема облик, јер га даје свим постојећим пахуљама. А оне су безбројне, рече пријатељ.

— Да, кад се не би трудиле да буду што је могуће сличније, не би ни биле пахуље. Иако инфинитивне пахуље нема, свака појединачна пахуља потврђује да тако нешто постоји. У ствари, баш зато што нема одређења, може да одреди безбројне друге пахуље."

Инфинитивне пахуље нема, вели Угричић, подвлачећи темељну аксиолошку разлику између инфинитива и дефинитива као основну полугу језичког механизма. Јер овај граматички неодређен глаголски облик уз реверзибилност самог механизма омогућује перформативну илузију у којој све што постоји постаје скандал овог перформатива, или језика, у коме птице лете уназад, не као природна него као наративна, историјска бића, или хиперборејски ждралови.

У чему је ствар? *Постојање које има овај неодређени глаголски облик је бесмислено*, јер ове инфинитивне пахуље нема. Смисао је перформативна илузија коју производи језик а не стари, уморни ум. Да ли је проблем логоса решен овим аналитичким поступком, који показује да *cogito није res него перформатив*? Јер, језик не досеже стварност.

„Одгајити животињу с правом да даје обећања", пише Ниче у *Генеалогији морала*, „није ли то парадоксални задатак који је природа преузела у случају човека? Није ли то истински проблем кад је реч о човеку?" Ово Ничеово питање лебди над Угричићевим текстом, посебно посвећеном лингвистичким истраживањима Џона Остина, али и Жака Дериде или Емила Бенвениста. На основу овог троструког читања, књижевног,

лингвистичког и филозофског, Угричић поставља питање о моћима језика и то тако што сам књижевни текст превазилази и лингвистику и филозофију, пошто је сама структура ове фиктивне монографије о тротомном делу *Аксиолошки инфинитив* Стјуарта В. Гринчрча (поново ово погрешно слово са европским лабрисом, дворого слово из палате у Кнососу) нестабилна као и сам језик. Зато ова књижевност производи аналитичке последице и на тај начин ствара могућност теоријске артикулације у којој се више теорија изнова појављују у новој светлости, јер прозводе скандал, истовремено теоријски и емпиријски, неумесног и истовремено нераскидивог односа тела и језика: скандалом завођења људског тела у језику. На тај начин овај скандал утемељује књижевни, теоријски и историјски оквир овог огледа или романа на раскршћу дисциплина или жанра. На раскршћима англосаксонске и француске филозофије језика, инсистирајући на томе да језик није оно што сазнаје него оно што чини, обећава или промашује. *Тај „перформативни рез", како га назива Шошана Фелман*, јесте *тајна језика*. Јер језик — као што сам рекао — не досеже стварност. Зато је овај „перформативни рез" основа, или тачније речено, аксиолошка перспектива постмодерног заокрета према језику. Јер језик „нема супстанцу" него тело које обећава. Тело, које не говори истину или лаж, него ужива и заводи, зато што је инертно и равнодушно, инфинитивно и глупо. Заиста, ти хиперборејски ждралови који лете уназад нису природне птице већ инфинитиви. Јер, имамо језик да не бисмо умрли од истине или од тела.

Нисмо добили објашњење — како из звука настаје смисао, да ли је ум само фоноцентричка илузија, како из вредети изводимо бити, из бесмисла смисао, *пошто инфинитив (оно „постоји") нема референта*. Инфинитив је мит а не објашњење мита. Књижевност а не објашњење мита. Књижевност а не метафизика. Рекао сам да на једном месту Угричић вели: „Нека писац испроба стратегију сипе: пустити мастило и нестати", али то је погрешно. Свеједно да ли размишљамо или говоримо о језику, уму, њиховом јединству у логосу, или инфинитиву, не можемо заборавити на тело, пустити мастило и нестати, пошто је управо наше тело овај загонетни инфинитив. Мит а не објашњење мита. Књижевност а не метафизика. Инфинитивни кристал. Како се из неодређеног глаголског облика „постојати" прелази у одређени глаголски облик или време: „постојим", „постојиш". Како настаје глаголска именица: „постојање", „спавање", „олакшавање"? Шта, уопште, санкционише граматика неког инфинитива?

ЈЕЛЕНА МИЛОЈКОВИЋ-БУРИЋ

ПОСЕТА МИТРОПОЛИТА СРПСКОГ МИХАИЛА СВЕТОЈ ГОРИ И ХИЛАНДАРУ

Почетком априла 1883. године митрополит Михаил је решио да крене на ходочашће у Палестину и Свету гору атонску следећи своју давнашњу жељу да се поклони овим светим местима.

Поштујући устаљену традицију апостолских визитација, митрополит је полагао пажњу на достојанство своје мисије добре воље водећи рачуна о уобичајеном и утврђеном реду и протоколу. Сматрао је за своју дужност да током ходочашћа успостави или обнови личне везе са црквеним великодостојницима у скоро свим значајнијим градовима, црквама и манастирима кроз које га је пут водио. Као поглавар српске цркве од 1859. године свакако је многе свештенике или лично познавао или с њима био у преписци. Иако је 1881. године био уклоњен са положаја на челу српске цркве, митрополит је и даље поступао у складу са личним осећањем дужности и достојанства које је приличило високом чину црквеног великодостојника.

Од посебног је значаја што је ходочашће послужило као основица за три књиге које је митрополит написао у Русији током својих изгнаничких година: *Хришћанске светиње на Истоку, Света Гора Атонска, Живоописи Пресвете Богородице*.[1] Митрополит је увек био спреман да посаветује и поучи те је предвиђао и корисну улогу коју би могао да има опис његовог путовања кроз далеке и свете крајеве. Све је то допринело његовој одлуци да своја искуства и запажања са ходочашћа објави у виду својеврсног путописа и дневника. Желео је да

[1] Све три књиге су објављене 1886. године у Новом Саду у штампарији А. Пајевића.

овај изузетни историјски простор објасни синхроно и дијахроно.

Митрополит је са положаја на челу српске цркве био смењен понајвише због неслагања са јачањем аустрофилске политике кнеза Милана; ову промену политичког курса, која је уследила после потписивања Санстефанског а затим и Берлинског споразума 1878. године, сматрао је штетном и непогодном.

Митрополит је увек истицао значај културне сарадње са Русијом и са суседним земљама Балканског полуострва. Отуда је био позван да постане члан или председавајући многих угледних просветних, научних, уметничких или хуманитарних друштава и удружења: 1869. године изабран је за почасног члана Петроградског универзитета, 1871. му је Московски универзитет понудио исту почаст, да би 1876. био изабран за почасног члана друштва Братства христољубивих у Атини. 1876. године је прихватио положај председника тек основаног Међународног комитета за помоћ избеглицама из Херцеговине и Босне.[2]

О незадовољству које је пратило ове промене у Србији, митрополит је писао своме пријатељу у Русији Ивану Сергејевичу Аксакову, угледном књижевнику и познатом јавном раднику, убеђеном словенофилу и поборнику сарадње словенских народа, председнику Словенског благотворног друштва у Москви. За време устанка у Босни и Херцеговини 1875—1878. и српско-турског рата Словенско благотворно друштво је врло предано помагало и рањеним војницима и избеглицама.

У једном писму Ивану Аксакову 1881. године, митрополит изражава своју забринутост због ситуације у Србији:

„Како је стање код нас, Ви добро знате и ми не можемо да се похвалимо. Патриоти су очајни највише зато што смо ушли или смо увучени у сферу аустријских интереса. Сувише је тешко и болно — после толиких жртава наших и Ваших, да Аустрија извуче корист. Ми желимо и молимо Господа да Русија савлада своје незгоде како би могла да заштити Словене од културтрегера који се безочно понашају према нама, увидевши да је Русија заузета својим унутрашњим пословима."[3]

Митрополит се није слагао ни са новоуведеним законом о црквеним таксама донетим без претходне сагласности епископата. Он је на те мере гледао као на мешање у црквене послове.

[2] Епископ шумадијски Сава, *Српски јерарси од деветог до двадесетог века*, Крагујевац — Београд, 1996, 330.

[3] Писмо митрополита Михаила И. С. Аксакову од 26. јуна 1881. Архив Руске академије наука, РО ИРЛИ, Ф. 3, Оп. 4, Д, 390, Л. 7—8. Аксаков је 1877. године био изабран за председника Словенског благотворног друштва.

Са митрополитом Михаилом на челу, епископат је нови закон протумачио као покушај увођења симоније, односно купо-продајних односа у црквеним пословима. Због принципијелног противљења увођењу ових мера, митрополит је био указом смењен са свога положаја 18. октобра 1881. године.[4]

Поред свих тешкоћа са којима се у то време носио, митрополит је свакако био свестан угледа који је стекао као глава српске цркве, духовни пастир, беседник и писац многих посланица, беседа, прве историје српске цркве, хомилитике и више дидактичких и религиозних списа. Колико је његова реч била радо читана и слушана, сведочи велики тираж неких његових беседа. Током епископовања у Шапцу, био је на гласу по беседама које је држао у цркви: неке од њих су штампане у 15.000 примерака.[5]

Мада уклоњен са положаја, митрополит је наставио да служи српску цркву на њему својствен начин и са неизмењеном преданошћу. Зато се и надао да ће његово ходочашће и опис путовања многима помоћи и подстаћи их на сличне подухвате. Сматрао је да би његово искуство са овог путовања будућим ходочасницима могло да олакша да се реше на далеки пут и да што брже и лакше стигну на жељени циљ.

По објављеном ходочашћу Палестини, митрополит је парабродом „Нахимов" кренуо за Цариград. Запажа изузетан положај Босфорског залива, Дарданела и Цариграда и описује их као очаравајуће, мада примећује и људску непажњу и нехат према лепотама околине.[6] У Цариграду се укрцао на други брод који је пловио за Солун а затим за Свету гору. Пошто се лађа приближила Светој гори, митрополит бележи узбуђење већ при првом виђењу удаљених шумовитих врхова Атонског полуострва:

„Кад се човек приближава светој Гори, чини се да она додирује неба, изгледа да се врх Атона везује са облацима. И заигра срце пуно радости и страхопоштовања, обузима човека милина што долази у оно свето место које је нарочита имовина Богоматере и које стоји под њеном моћном заштитом, долази у свето место у коме живе само богомољци и где су само храмови божији и станови калуђера. И овде је мир и тишина, без ларме,

---

[4] Ст. М. Димитријевић, *Михаило, Архиепископ Београдски и Митрополит Србије 1859—1878*, посебан отисак из *Весника Српске Цркве* за фебруар 1933, 34—35.

[5] Димитријевић, *Михаило, Архиепископ*..., 20.

[6] Митрополит Српски Михаил, *Хришћанске светиње на Истоку*, 195—196.

без вике, без свађе, чује се само молитва и виде усамљени испосници и данонoћни богомољци."[7]

Митрополит подсећа читаоце да су током прошлих векова у Свету гору долазили чланови владалачких породица и познати државници, филозофи и богослови у нади да ће у тишини повратити своје душевно спокојство. Далеко од светске буке и под скромном одећом, били су решени да се посвете духовном усавршавању. У Свету гору су долазили патријарси и епископи јавно, а и тајно — да своје преостале дане проведу у усамљености и молитви.

Манастири подигнути на овом полуострву одувек су уживали велики углед. Почев од 10. века били су под управом византијских императора, а почетком 14. века управа потпада под ауторитет Патријаршије у Константинопољу. Када су значајни православни манастири у Малој Азији пали под турску власт, Света гора је постала један од најважнијих духовних центара Византијске империје. Многи познати патријарси у Константинопољу раније су били монаси који су обучени у Светој гори. Зато је Света гора била чувена као изузетно строга духовна школа и уживала глас праве и истините „радионице врлина."[8]

Било је покушаја да се у Светој гори подигну нова насеља. Но она би ускоро опустела и свако даље насељавање новим житељима било би безуспешно. Митрополит закључује да услед изузетног географског положаја те своје удаљености и осамљености, Света гора подстиче на духовно и умно размишљање и живљење. У тишини ове духовне оазе, свакојаке невоље, ратови, страдања народа и појединаца упућују на есхатолошка размишљања о суштинским питањима људске природе и људске заједнице у својој свеопштости.

„Зато у свету Гору долазише и висока лица владалачке породице и знатни државници, философи и богослови и овде у тишини под смерном одећом служише Богу и спасаваше своју душу. Овамо су долазили патријарси и епископи јавно и тајно да проведу своје остале дане у усамљеној беседи са Богом. И ма да су били страшни зулуми и ужасни преврати, опет близу пет векова ропства, света Гора оста непокољебива чуварица православља, и има предања да ће она остати и до краја света искључива владавина богомољних испосника."[9]

---

[7] Митрополит Српски Михаил, *Света Гора Атонска*, 1.

[8] David M. Nicol, *Church and Society in the last Centuries of Byzantium*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, 19.

[9] Митрополит Српски Михаил, *Хришћанске светиње на Истоку*, 194—195.

Пошто је ступио на тло Свете горе, митрополит је решио да своју прву званичну посету учини цркви Светог Великог Пантелеимона. Оставио је занимљив опис своје посете овој руској цркви на богослужењу у ноћи између 9. и 10. јула 1883. Том приликом је присуствовао свечаној вечерњој служби која је трајала све до два сата после поноћи, како је то забележио у заглављу описа посвећеног овој цркви. Био је пријатно изненађен свечаним дочеком који је био увеличан присуством окупљеног братства, светлошћу многих свећа и бакљи као и моћним јеком великог звона овог манастира.[10]

Митрополит је у краћем говору поздравио братство и истакао да је он нарочито за своју посету изабрао руски манастир Пантелеимон. Разлог овој одлуци је у чињеници да је некада давно Растко Немањић нашао своје уточиште у овом манастиру. Млади Растко је решио да се замонаши вођен жељом да служи православној цркви. Пошто се замонашио и добио име Сава, он је верно одржао свој завет.

Митрополит је прво руском братству предао поздрав од српског народа, а затим им је пренео поздраве из светих места у Јудеји, Самарији, Галилеји и Голготи. Замолио је братство да му се придружи у молитвама како би заједнички затражили бољу судбину и милост „многострадалном и многоискушаваном српском народу који је на ударцу Запада и Истока..."[11]

Следећи митрополитово поздравно слово, архимандрит Макарије, као старешина руског манастира Пантелеимона, у свом одговору је изразио радост због овог сусрета, високо ценећи митрополитово присуство у руском братству. Макарије хвали митрополитову ревност у одбрани истине поредећи га са некадашњим браниоцима православља и изражава наду да ће сви ови напори обезбедити митрополиту дужно признање у историји српске цркве. Очигледно је архимандрит Макарије био упућен у то да је митрополит био удаљен са положаја на челу српске цркве и ту одлуку проценио као неоправдану.[12]

Архимандрит је потом истакао улогу свога манастира у ширењу хришћанске мисли и изразио своју и захвалност целе обитељи пантелеимонског манастира за признавање и величање заслуга овог братства. Историјско памћење сачувало је од заборава духовну везу између руске и српске цркве. Искусни саветници, старији чланови братства манастира Светог Пантелеимона, поучили су и оснажили младог Растка Немањића у духовном живљењу. Пошто се замонашио и примио име Сава, он је

---

[10] Митрополит Српски Михаил, *Света Гора Атонска*, 89.
[11] Митрополит Српски Михаил, *Света Гора Атонска*, 89—90.
[12] Митрополит Српски Михаил, *Света Гора Атонска*, 91.

временом постигао духовну зрелост и био уздигнут на првосвештенички престо. Архимандрит Макарије истиче да је митрополит Михаил наследник ове изузетне баштине чије се трајање наставља да би, у завршном делу свога говора, одао признање митрополитовом одважном и исправном ставу у заштити историјске улоге српске цркве. Потом се обратио Михаилу позивајући и братство: „...смерно и с поштовањем погледајмо на непоколебљиво и јавно проповедање и исповедање истине с којом стојиш пред небом и земљом светла образа. Ми ти се дубоко клањамо и себе препоручујемо твојим архипастирским молитвама и просимо твој благослов." Уследила је служба и затим појање које је трајало до после поноћи.[13]

Митрополит Михаил је посебно лепо описао српски манастир Хиландар наводећи и историјске податке о оснивању манастира: велича славне оснивача, рашког кнеза Немању, који је у монаштву у манастиру Студеници примио име Симеон, и његовог најмлађег сина Растка, који се замонашио у Светој гори и ту примио име Сава. Пошто су одлучили да оснују српски манастир у Светој гори, Сава је отпутовао у Цариград да затражи дозволу за оснивање и зидање манастира. Свакако је била погодна околност то што је византијски цар Алексије III био у пријатељским односима са владалачком кућом Немањића, а поред тога и таст Савиног старијег брата Стефана. Цар Алексије је прихватио Савину молбу и подарио земљиште недалеко од некадашњег манастира Хиландара који је тада био у рушевинама. Цар је хрисовуљом нову задужбину потврдио као царски манастир.[14]

Митрополит запажа да је Саборна црква у Хиландару велика и лепо украшена и да је посвећена Ваведењу. У цркви се налази чувена икона Богородице Тројеручице, коју је Јован Дамаскин донео у манастир Светог Саве у Палестини, а свети Сава је приликом ходочашћа овоме манастиру пренео у Србију. Потом се икона, на необјашњив начин, затекла у Хиландару.[15]

Током боравка у Светој гори, митрополит се краћим говором два пута обраћао братству манастира Хиландара: 14. јула 1883. он изражава своју велику захвалност што је у прилици да се поклони овој славној задужбини и да поздрави братство као светој обитељ манастира „коју сав народ српски добро познаје

---

[13] Митрополит Српски Михаил, *Света Гора Атонска*, 91.

[14] Митрополит Српски Михаил, *Света Гора Атонска*, 32. Упореди и: Константин Јиречек, *Историја Срба*, Научна књига, Београд 1952, 159.

[15] Милорад Павић је о предању везаном за хиландарску икону Богородице Тројеручице писао у причи *Богородица која кија*.

и коју песмама свагда слави."[16] Други пут се братству манастира Хиландара обратио 20. јула и са захвалношћу поменуо заслуге ранијих монаха који су брижљиво одржавали од старина утврђену важност и углед манастира Хиландара. Митрополит очигледно жели да истакне значај историјског трајања манастира који су славни ктитори основали и утврдили као један од првих у Светој гори. Указујући на раније примерно залагање, он монахе подстиче да истрају на том путу. Ако би неко запитао чиме и како је братство успевало да подржи „свуда стечену важност милог им Хиландара", уследио је одговор:

„Подржаваше га (Хиландар) добрим понашањем, живљењем, усрдном и приљежном богомољом, искреном побожношћу, правичношћу, слогом, узајамном међусобном братском љубављу и честитом мудром управом. Уверен сам да ви сви као чеда ове свете обитељи желите да очувате њен добар глас и високо поштовање, желите да се угледате на своје свете претходнике и да подржавате светим отцима у духовном живљењу, те да и ви стечете заслуге и код Бога и код народа."[17]

Митрополит још примећује мношптво добро уређених манастира и зато му се чини да је „Света Гора засејана манастирима као небо звездама". Каже да је у доба његове посете било двадесет главних манастира, 12 скита и 800 засебних ћелија. Калуђера је било око 10.000, мада је овај број сваке године опадао. И поред тога, у Светој гори су дух и суштина монаштва остали у неизмењеној снази као што је то било у прво време оснивања хришћанства.[18]

У Кареји, у самом средишту Свете горе, налази се седиште њене управе. Она је поверена Протату чији су чланови представници двадесет манастира. Митрополит истиче са очигледним поносом и задовољством да председници у Протату могу бити бирани само из манастира Лавре, Ватопеда, Ивера, Хиландара и Дионисијата. У Кареји се налазе библиотека и архив који су доступни онима који проучавају историјско постојање светогорских манастира. У Кареји је и седиште турског кајмакама. Манастири у Светој гори сваке године целокупан данак

---

[16] Митрополит Михаил, *Света Гора Атонска*, 92.

[17] Митрополит Михаил, *Света Гора Атонска*, 92—93.

[18] Митрополит Михаил, *Света Гора Атонска*, 9. Митрополит овде даје нешто друкчије податке од оних у књизи *Хришћанске светиње на Истоку*, где је навео да у Светој гори има 600 ћелија и 7.000 калуђера. Број главних манастира је у оба навода исти (20), као и скитова (12); (*Хришћанске светиње на Истоку*, 194). Занимљиво је да је, према подацима из 1850. године, у Светој гори било око 180 манастира и око 50.000 калуђера (Борђе Трифуновић, *Стара српска књижевност*, „Југославија", Београд 1967, 20).

шаљу Протату, а он се, потом, преко кајмакама уручује турској држави.[19]

Приликом посете Кареји и Протату, митрополит је обишао цркву Светог Прокопија. Њу је живописао чувени Мануел Панселинос који је био родом из Солуна. Фреске, које украшавају зидове ове цркве, потичу из 14. века и сведоче о високом степену савршенства уметности овога сликара. Његова изузетна сликарска вештина носи печат велике сигурности у изузетним сликарским решењима. О томе сведочи целокупни иконографски програм ове цркве остварен низом успелих композиција на којима ликови светаца и краљева зраче својеврсном индивидуалном одуховљеношћу. Загаситоплава боја позадине истиче ликове који су уокружени луминозним ореолом (staphanos) далеко већим но што је дотад било уобичајено. Због веома успелих решења композиције и због изузетних пиктуралних валера, Панселиносово сликарство је поређено са сунцем које је засенило како старе тако и младе сликаре.[20] Фреске и иконе манастира Светог Прокопија Панселиносово сликарско дело представљају као јединствену целину.

Митрополит исказује своје одушевљење Панселиносовим фрескама и сматра да сликари и даље могу да уче од овог великог мајстора. При том додаје да су и раније многи сликари желели да подражавају Панселиноса али његове фреске и иконе и даље надвисују све те сликарске покушаје. Он, уз то, истиче истинску лепоту и уметничку величину Панселиносове уметности: у композицији и симболици знамења сликари би требало да следе Панселиноса у приказивању Христа са јеванђељем, а не са скиптром и жезлом како је то постало уобичајено. Митрополит подсећа да скиптар и жезло представљају симболе световне владавине.[21]

Калуђери, напомиње митрополит, у Светој гори живе различито — ћелијски, пустињачки, скитски или манастирски. Описује унутрашње уређење манастира и посебно тумачи устројство општежитија у манастирима и подвижништво усамљеника-келиота у ћелијама. Ови описи манастирских братстава и ћелија испосника широм Свете горе, као и улоге Протата у Кареји, драгоцена су епистемолошка тумачења разних видова монашког живота и хијерархије унутрашњег уређења у Светој гори.

---

[19] Митрополит Михаил, *Света Гора Атонска*, 15.

[20] Constantine Cavarnos, *Byzantine Thought and Art*, Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, Bellmont 1968, 79.

[21] Митрополит Михаил, *Света Гора Атонска*, 17 и 37.

Киновије или општежитељни манастири имају свој устав и своју управу и уживају опште поштовање. У манастирима управља или игуман или 'саборно' изабрани старији члан братства. Браћа слушају изабране старешине и њима се потчињавају добровољно. Овакво уређење подсећа на породицу чији су чланови равноправни и испуњени узајамном љубављу. Митрополит сматра да је такво уређењу прожето искреним хришћанским духом и зато најближе ономе које је било успостављено током апостолских времена. За сваки посао и за свако предузеће браћа траже благослов и молитву од игумана. Митрополит закључује да сваки човек навикао да живи по својој вољи има доста тешкоћа да победи себе и постане спреман да ради што му други одреде, и то безусловно и без размишљања. Зато је свети Пимен нове монахе упозоравао на све тешкоће које проистичу из строгих правила у општежитију јер је основица тога поретка дубоко смиривање и савлађивање.[22]

Постоје манастири у којима влада другачији дух а живљење је слободније. Старци живе по својој вољи а млађе братство обавља већину послова. Они који живе у ћелијама поштују строжа правила него они у засебном манастирском живљењу. Ћелиоти живе врло строго, у тежњи за подвигом усамљености и уздржљивости: време највише проводе у молитви или у телесном раду. Ћелиоти, руковођени мудрим старцима, кадри су да достигну висок степен у светом живљењу.[23] Митрополит велича значај хришћанских поука садржаних у параболама и подвижничким догађајима из живота светаца који су укључени у наратив књиге.

Уколико на манастирском земљишту постоје посебне ћелије, онда монаси, по погодби, плаћају дотичном манастиру данак у зависности од величине ћелије као и броја чланова који живе у ћелији. Ћелије су понекад праве куће од неколико соба, са својом црквом и помоћним зградама.[24]

Митрополит помиње и испознике који нису имали ћелије нити икакве приватне својине: проводили су живот вечито на путу — тражећи смирење које је некад стизало тек на самртничкој постељи.[25]

Неки скитови у Светој гори држе се правила општежитија, док други живе као ћелиоти претежно врло строго и усамљено. У скитовима живе по два или три калуђера у засебној ћелији под надзором једног старца. Неке ћелије имају и малу цркву у

---

[22] Митрополит Михаил, *Света Гора Атонска*, 12.
[23] Митрополит Михаил, *Света Гора Атонска*, 10.
[24] Митрополит Михаил, *Света Гора Атонска*, 9—17.
[25] Митрополит Михаил, *Света Гора Атонска*, 10—11.

којој се служи само недељом и празником. Како у скитском братству има мало јеромонаха који могу да служе литургију, често се позивају јеромонаси из суседних манастира да помогну око богослужења у удаљеним скитовима.

Ћелије се налазе већином на местима где има воде и погодности за свакодневни живот. Око ћелије се често налазе виногради, баште, воћњаци и шуме. Али их има и у врлетном крају, где нема воде ни дрвећа; само голе стене. У оваквим ћелијама живе усамљеници који су се потпуно предали молитвама и настоје да забораве све што је земаљско.[26]

Митрополит помиње да неки калуђери богомољци живе у колибама или пештарама у камену. Они су врло сиромашни, без икакве својине: све што имају носе у торбици на леђима. Некада немају ни комад хлеба. Углавном живе од милостиње. Понекад рукотворе мање предмете, или раде у најам. Молитве читају помоћу бројаница. Мада живе посебно и у осами, њих надгледа њихов изабрани духовник. У цркву долазе често само на причешће.[27]

Има браће пустињака, налик овима, који немају ни колибе, него осване где омркну. Путују и зими и лети, или по наредби духовних стараца или са своје сиротиње. Уколико знају какав занат, често раде и у најам. Највише иду по брдима и сабирају суве цветове који се зову богородичино цвеће. Хране се жиром и дивљим кестеновима. Ако не могу ништа да нађу, одлазе у неки манастир, најчешће руски, где добијају хлеб, одећу и задовољавају друге ситније потребе.[28]

Описи одишу духом великог разумевања за изпаштање и тегобан живот ових монаха. Истакнута је и улога мудрих стараца који су саветом крепили и водили напаћене житеље Свете горе.[29]

Митрополит је посветио посебну пажњу улози и присуству монаха чије несебично деловање одржава манастире и устаљени манастирски ред у складу са типицима, статутима и уставима које су завели њихови давни претходници. Тиме је био сачуван основни поредак који наставља да управља верским ритуалом, обичајима, веровањима и традицијом. Он деловање и

---

[26] Митрополит Михаил, *Света Гора Атонска*, 14.
[27] Митрополит Михаил, *Света Гора Атонска*, 10.
[28] Митрополит Михаил, *Света Гора Атонска*, 11.
[29] Митрополит је детаљно описао устројство општежитија у манастирима и подвижништво усамљеника-келиота, што је значајан прилог познавању монашког живота у Светој гори. Ови описи су вероватно били познати Милораду Павићу, о чему би могле да посведоче његове транспозиције ових описа, предања и виђења Хиландара и Свете горе (приповетка *Мали ноћни роман* и роман *Предео сликан чајем*).

духовну мисију монаха посматра као луч који осветљава свемир.

„Радуј се зборе преподобних Атонских, ти од горе као свећа улазиш и васиону лучама дарованја и божанских врлина обасјаваш. Ти ово место као друго небо многим звездама осветљаваш и разгониш мрак демонски. Ви сте небесни људи, а земаљски анђели; па зато молимо се вам, умолите Христа Бога, да дарује нашој души своју велику милост."[30]

Заступници свих двадесет свештених манастира у Светој гори су на растанку, општој седници 20. августа 1883. године, потписали заједничко писмо митрополиту Михаилу. Писмо је, како стоји у наслову, упућено: „Високопреосвештеном Архијепископу београдском и Митрополиту Српском, господину Михаилу". Протатски старци се захваљују митрополиту за „побожну и другу" посету и изражавају задовољство што су имали прилику да га лично упознају, мада је глас о митрополитовом угледу и деловању њима био познат и одраније. Поручују му да ће га се увек сећати и да се надају да ће и митрополит сачувати успомену на њих — „кадгод се будете сећали посете и путовања по овоме светом месту, које је наша духовна домовина."

Ово „праштално писмо" те приложене бројанице и лозице, ручне радове духовне браће, предао је митрополиту секретар свештене општине јеромонах Григорије. Уз писмо била је приложена и песма посвећена митрополиту коју је изгледа написао поменути јеромонах Григорије:

Благослови мене Боже
Песму смерну саставити,
Страдалника с њом српскоj
Светитеља прославити.

Митрополит Михаил славни,
Љубави српске предмет је главни...
Пастира света, кротка и смерна,
Одвојиште од стада му верна,
Коме је више од четврт века,
Давао топла душевна лека;
За тешке труде и славна дела,
Чувара цркве и борца врела,
За дуге дане — о грешни роде,
Не даде њему ни чашу воде!...

---

[30] Митрополит Михаил, *Хришћанске светиње на Истоку*, 195.

Но їосйод славної йастйра брани,
Царица неба отйкрила йуте,
У своје свеше йрима їа скуше.
При тйхом рајском јутарњем звону,
Приведе њеїа свешом Атону
Све обштељи йримиште їа радо,
Пред њим се йоклони старо и младо;
У сваком радости искрена чиста,
У сваком оку суза се блиста.

„Праштално" писмо као и приложене стихове митрополит је прикључио својој књизи о Светој гори.[31]

После двомесечне посете Светој гори и Хиландару, митрополит је помишљао да се настани у Константинопољу. Међутим, на интервенцију кнеза Батемберга а и владе из Београда, ускраћено му је потребно одобрење за становање. Морао је да размотри друге могућности. Помишљао је на то да неко време проведе у бугарском граду Рсцуку код митрополита Глигорија, свога некадашњег ученика са Богословије у Београду. Како је његов боравак у Рсцуку а затим и у Букурешту био такође спречен, одлучи да крене за Русију. Прихватио је позив Кијевског универзита да присуствује педесетогодишњици од оснивања 1884. године. Потом је гостопримство нашао у Кијеву, и то у манастиру Свете сергејевске лавре, где је некада студирао и 1856. године се замонашио. Касније, како је његова помоћ била потребна око сређивања послова у српском подворју у Москви, решио је да се пресели у Москву, где је живео све до 1889. године када је декретом намесника позван да се врати у домовину.[32]

На дан најављеног митрополитовог доласка у Београд, краљеви намесници са Јованом Ристићем на челу, као и окупљени грађани изашли су у београдско пристаниште како би му приредили свечан дочек и пожелели добродошлицу. Митрополит је био дубоко дирнут дочеком. У исто време је био свестан значаја тог историјског тренутка, о чему сведочи и краћи говор одржан том приликом пред намесницима и окупљеним народом: и свечани дочек и његов говор означавали су његово поновно преузимање високе дужности на челу српске цркве. Митрополит изражава велику радост што ступа на српско тло после „толиких бура и неприлика у којима смо и ми а и ви изложени били свакојаким нападима, клеветама, неправдама и страдањима".

---

[31] Митрополит Михаил, *Света Гора Атонска*, 97—98.
[32] Ст. М. Димитријевић, *Михаило Архиепископ Београдски*..., 36—37.

Помиње и то да је после свога ходочашћа живео мирно и спокојно у Русији и уживао поштовање побожних Руса. Захваљује цару Александру III, кога сматра својим добротвором и „коме нека је вечна хвала и благодарност". Моли намеснике да буду спремни да му помогну и истиче потребу сарадње црквених и државних представника за добро српског народа. Он је посебно нагласио срећну околност што су намесници разложни и искусни радници на друштвеном и политичком пољу. Нарочито је истакао значај политичког деловања и далековидости Јована Ристића. Сматра да су намесници, као проверени и прослављени државници пуни искуства, мудрости и родољубља, добро изабрани да буду заступници краља Александра I. Жели им да „милу нам Србију предате Господару Краљу Александру и умирену, напредну, срећну, утврђену и благословену Богом и његовом светом црквом, да народ у слози и љубави преда Богу и благосиља ваше мудре радове у корист миле Србије".[33]

Међу многим мудрим поукама и животним лекцијама које писана реч митрополита Михаила може да пружи, његово веровање у Србију као земљу „умирену, напредну, срећну, утврђену и благословену", у којој народ живи у слози и љубави — свакако остаје најзначајнија његова порука на прагу новога века.

Митрополит Михаил је посебно ценио пријатељске људске везе и неговао размену мишљења у писменом и усменом дијалогу, о чему сведоче прилози које је одабрао и приложио својој књизи: то су говори, поруке и сведочанства од њему посебно значајних и драгих савременика које је приликом ходочашћа срео у пролеће и рано лето 1883. године.

Митрополитово излагање је лако и занимљиво, успева да читаоце наведе да у мислима пођу његовим стопама и обиђу временски и просторно удаљена и света места. *Света Гора Атонска* је значајан историјски наратив који умногоме осветљава став митрополита Михаила и његово виђење значајних промена у црквеним и политичким токовима осамдесетих година прошлог века у Србији.

---

[33] *Поздрав кад смо се вратили у домовину 1889. месеца маја*; Митрополит Михаил, *Беседе и други књижевни радови*, књига прва, Београд 1893, 190—192.

ТАЈНА УМЕЋА ПРИПОВЕДАЊА

Данило Николић, *Улазак у свет*; Књижевна заједница „Борисав Станковић", Врање 1997; *Проветравање владара*, „Просвета", Ниш 1997

Морају ли, заиста, приче о великим мукама које човека могу снаћи у лавиринту живота, приче које се баве критиком стварности и то „тврдих времена", да буду коначне, трагичне и болне? Могу ли, с друге стране, љубавне приче да буду меке и лепе, чежњиве и носталгичне а да остану заиста добра кратка проза без примеса тако описане патетике? Када читалац прочита причу Данила Николића *Ева само мења име* или, с друге стране, његово кратко прозно остварење *Списак званица*, одмах му постаје јасно да на постављена питања може да се добије жељени одговор.

Поменута *Ева само мења име* права је идилична пасторала у којој можемо срести пасаже попут овога: „И тако, једно уз друго, сред огромне празнине осушеног, спрженог поља, и мале, клонуле шуме, почесмо кретање у месту, њишући се, не одвајајући ни колена". И даље: „Пекло ме њено лице, приљубљено уз моје, пржила ме њена коса, жегле дојке. Мислио сам да ће ми се зуби раздробити од стезања, а она распасти од грознице која је тресла". Прича *Списак званица*, опет, готово је анегдотска и у ведрој атмосфери присуствујемо огољеној стварности у којој механизми споменутих тврдих времена у глави успешног партијског функционера очас посла планирану кућну забаву са преко тридесет званица претварају у маглу; „него, звaћемо их једном касније, зашто журити", доконча̀ва камерни дијалог са својом женом јунак приче.

Дотакли смо тако две опсесивне теме које су означиле приповедачки опус Данила Николића. Оне односе приметну превагу над осталим, а зато су, као примери, карактеристичне и две збирке које су пред нама; *Проветравање владара* су изабране приче везане углавном за живот Метохије у првим деценијама после Другог светског рата, а мала збирка *Улазак у свет*, објављена у препознатљивој, лепој едицији лауреата Награде „Борисав Станковић", говори о сусретима јунака-приповедача са женама свог живота. Евидентна лакоћа приповедања,

чаролија једноставног приповедања, рекао бих, увелико је условљена одабраним приповедачким путем. Споменуто анегдотско само је на први поглед лагано, наводно „у пролазу"; анегдотско, као прво, подразумева поенту која је ефектна, баш као у луцидним причицама О'Хенрија, али је истовремено, као друго, брана пред ужасима живота какве можемо затећи у прелазним периодима развоја једног режима који се брани диктатуром и идеолошким стегама. Наравно да несрећа човека пораженог од ирационалног друштвеног механизма ведром атмосфером која нам је предочена није измењена, али је бар олакшана. Такве ствари се дешавају, као да нам каже приповедач, па сад узми и ради са тим шта хоћеш, ионако се ништа не може променити! (Добар пример је прича *Проветравање владара* коју можемо читати само уз горак и неизбежан осмех када видимо до какве колективне параноје — и то са жестоким последицама — може довести чишћење шупе и изношење старих, заборављених слика које представљају, на несрећу, некадашње владаре и краљеве.)

Оно што приче о љубавним сусретима чини заносним и убедљивим на нивоу који се може сматрати високоуметничким — свакако је линија сећања која ове сусрете смешта у прошлост главног јунака, допуштајући тако да преовладају слутње о пролазности, али и бојећи приче атмосфером носталгије. Жал за прошлим, дакле, жал за изгубљеним женама, или завичајем, што се дешава у збирци *Проветравање владара*, свеједно. Тако посматрана, синтагма „улазак у свет" говори о ономе што је прошло и, како то већ у животу бива, о почетку говоримо када нам је он већ удаљенији од самог краја. Као да доживљаји, са патином времена које је заувек истекло, добијају више на значају, постају вреднији него оно што тек следи.

Наравно, како се то дешава код мајстора приповедача какав јесте и Данило Николић, постоје отклони који нас уверавају да ствари и нису тако једноставне како би нам се то могло учинити на први или други поглед. Није за то разлог само савршена форма новеле каква је *Проветравање владара* која готово збуњује ефикасним слагањем бројних наративних гласова и вишеструком слојевитошћу; пре бих рекао да су то приче какве су *Код Адамовића, у продавници ауто-делова* и *У име народа*. Док прва, лагодно опуштене читаоце спремне на, доуше горак, али ипак смех, изненадно хвата мрежом исконског страха пред злом, откривајући тако ненадане димензије Николићеве стратегије, друга нас пресече жанровском лакоћом игре писца којем су доступне заиста све тајне и умећа света приповедачке уметности.

Борђе ПИСАРЕВ

ЈЕДИНО БЕЗБЕДНО УТОЧИШТЕ: ПЕСМА

Павле Поповић, *Раселица*, „Просвета", Београд 1997

На уводном месту једне од својих ранијих књига (*Столовача*, 1992) има Павле Поповић песму с насловом *Сејач* која, уз шире, универзалније значење, носи и нешто лично, аутобиографско:

„Човек у равници / Слободан / Небрањен као дрво / Изложен простору и ветру / На чему очи / И руке да заустави / У кожу своју зар / Кости да скупи / Крај хода није зид / Граница раста није теме / Које је овде време / Под чији кров / Главу да сакрије / Човек небрањен / И сам у равници / Узалуд / Баца семе."

Песник јесте човек из равнице, и изложен простору и времену, и небрањен и сам, и јесте сејач, и све то може да се узме као интимна исповест, али... није човек за́лудног занимања већ посленик чије је семе поезије дало завидне песничке плодове. Зато крај ове песме: „...узалуд баца семе", треба схватити као песниково суочавање са собом, као проверавање, као знак сумње стваралачке: вреди ли реч, чује ли се говор?

1

Човек и његова судбина, егзистенција и слобода, постојаност и трајање неке су од првих тематских усмерења Поповићеве поезије. Песник поставља питање, али мудро избегава одговоре. Цело је његово биће у поезији, поезија му је и оквир и начин живота и исказивања. „Поражен враћам се одсвукуд / у једино безбедно уточиште песме." У поезији су му све сврхе, симболи, суштине, садржаји. Ту ће, у тим самотничким, песничким просторима пронаћи реч о оцу, за оца, који је „ту негде / у додиру ствари које су се навикле / и зарасле / у пепелу мог гласа / ћути загледан некуда / у давно потонуло време".

Очевим именом сада се зове један камен „утонуо у земљу и накривљен мало", што стоји на брегу „као опомена или путоказ". Опомена или путоказ! Два смисла, два могућа знака над именом очевим и судбином његовом, један другог искључује, оба никако не могу заједно: или пред опоменом стати, да се никад више не понови што је било, или кренути путоказом, у нову судбину чији се крај зна.

Поповићева баладична песма *Излоі* могла би се вишестрано анализирати и без резерве сврстати у песничке домете високог ранга. Наслов обичан, свакодневан, готово баналан. Заће ли се, међутим, с оне стране песме, у предео иза речи, докучиће се њена права порука и поука. Песма је та, заправо, роман у девет стихова, и психолошка ситуација, и социолошка студија, и балада, и тугованка. Ни једноставније форме и лексике, ни пуније структуре и садржаја! Прича је само

наизглед лако докучива: један човек зна шта би његовом детету донело велику радост, али нема чиме да му ту радост приреди, па дуго ћути пред својом жељом и сиротињом. Посматрана и примана *са ове стране*, песма је сасвим једноставна и неће у читаоцу изазвати никакво, или готво никакво узбуђење. Приђе ли јој се с оне стране, открије се њено право лице. Тамо су њен садржај, филозофија и порука. Тај песников човек пред излогом јесте човек наших дана, али је и биће уопште, ванвремено и свевремено; дрвени коњ и обруч јесу обична, свакодневна радост и играчка дечја, али су и животни изазови у најширем опсегу и значењу; празан џеп човека јесте тренутна немаштина, али је и знак исконске немоћи људске пред изазовима и тајнама живота. Песник је овде само човек који уочава, запажа, схвата и који над тим својим опсервацијама зна да *мисли*.

2

У анализама и коментарима поезије Павла Поповића критика је запазила симболе којима се песник најчешће служи. Речено је да у Поповићевој песничкој симболици посебно место имају биље и корење — што га у извесном смислу приближава Бранку Миљковићу — затим ватра, птица, лет и камен. Сваки од ових симбола има пространо садржајно ткиво и дубоко суштинско значење. „Зачех ватру, значи моја је / знам, огрејаћу се или изгорети на њој." Огрејати се, или изгорети! Судбинско, фатално, неизбежно, баш као код Миљковића: „Исто је певати и умирати". Затим симбол птице: „Земља је моја свуда докле допиру птице", па лет као симболско обележје: „Лет је наслада душе / лет је потреба разума", јер све је коначно у лету, живот лети, птица лети, па и камен, ено и камена где лети, „лети изнад голих глава и ко зна на чију ће", камен тај из којега и птице полећу, и сунце дува, и деца вире, камен, камен — „из грла нам камен пева — у Ништа се песма дева".

Трава као симбол такође доминира Поповићевом поезијом: као пејзаж, али и као пролазност, и као постојаност, и као трајност обнављања: „Идем: трава / стићи ћу: трава / зовнем оца: тишина и трава". Затим: „Никад да порастемо / већи од трава / и заборава". Па опет: „Измахни / све више расту / тишина и трава". То је победа траве, надмоћ њена над човеком, неуништивост и инат природе.

И све што казује Павле Поповић — симболима казује: и кад о својим расположењима пева, и кад војвођански пејзаж стихованим рамовима уоквирава, и кад родољубље своје предочава, и кад се у *Вечерњем сећању* његошевски исповеда: „Јесам: на пучини љуска", као „једна сламка међу вихорове". И све то казује модерним изразом, на прави начин, стихом кратким и концизним, прегнантним и реским, попут Момчила Настасијевића или Васка Попе. Тек ће се у последњим ње-

говим књигама нађи и нешто наративнијих експресија, али и у њима песник инсистира на згушњавању стиха, посебно на лексичком арсеналу, мелодији и звуку.

3

У новијим, и најновијим песничким књигама Павла Поповића срећемо се са читавим благом несвакодневне, пробране, архаичне али и савремене, локалне али и универзалне лексике. То су ретке, нове, старе, необичне, изведене, особеним поступком уобличене речи: раселица, расук, присета, расучина, јапрак, матрак, негвен, иставина, распутица, преврнкапа, добег, прогледина, плоће, обосник, останик, орљак, разгора, дагара, запретак, тоноте, јадве, мамке, аврак, листина, мумаказе, ламије, ирамче, стеља, кртог, истрвак, јамура, натакарина, раскопина, ругабет, мучивода, жедина, трвољ, утрнак, сновина, винта, кочило, тенгер, лежак, пошетка, ласва, јармац, дриклица, гобеља, размрс, вреб, шуш, гукара, гуш... и тако се речи јављају из даљине, из дубине, из таме, из ћутања, из заборава, улазе у живот опет, на начин нов, раније непознат, улазе у песму, у певање, у стиху им је лог, испод наслова чекају их и анђео и бог. Слуша песник себе сама, слуша се у жељи, у намери, у заповести, па креће смерним кроком и смиреним током, као некад, давно, кад је полазио у поезију, понесен младим стасом а заумним гласом, у откровења. Креће опет песник, само у супротном смеру: некад од себе ка свету, сада од света ка себи. Пише песник песме упоредне: соба овде, соба тамо, смрт овде, смрт тамо, и нема стиха: јао, где сам, и нема стиха: јао, шта сам, а све заправо од тога нереченога стиха креће, и све ка томе нереченоме стиху води, и у овим песмама, упоредним, и у другим песмама, многим.

Ове, овакве речи, давно унароћене, сада из свакодневнога говора народног у литературу унете, и њима подобне, на особен начин формиране, изведене и до употребљивог облика доведене, налазимо у најновијој књизи Павла Поповића — *Реселица*, али и у претходној (*Никуд од куће*), и у неким ранијим (*Дођоцике и друге, Столовача, Претвори ме у реч*), и у другима, још ранијим, па ћемо, трагајући за таквим речима, дођи ваљда до самих почетака Поповићевог песничког трагалаштва, до *Камене шуме* и *Човекове битке*, и тиме утврдити да је такав однос према језику песме, према њеном лексичком бићу, у ствари песников однос према поезији уопште, према песничком чину као изразу човекове унутрашње суштине и кохеренције. Да запишемо још коју упадљиву реч из лексичке гарнитуре овога песника: пробудно, дарно, прогалица, злословље, упарина, пукот, сагрма, укорница, окрепница, пробудница, ослик, сагор, чулица, поредуша, омка... и тако, од аз, буки, веди, глагол, меко слово, тврдо слово, слово моје, слово твоје, лудо слово, мудро слово, песник честослови, сваштаслови, краткосло-

ви, јаснослови, до: мени слово, теби слово, до словника и словнице, до изводнице и уводнице, доводнице и одводнице, до неочекиване, понекад грубе, понекад тврде и опоре, али увек провокативне језичке оркестрације.

Ето тако: тесно ти је, или ти није тесно, што ти је — то ти је, друге нема, у то што је твоја реч, твоје име, нико не може до ти, никоме тамо нема места до теби, то је твоја кожа, и твоја крв, и дисање твоје, то си ти као појава, као звезда, као постојање. Док је тебе, биће и те речи, нестане ли те, и ње ће нестати, остаће само траг.

4

Између човековог уласка у живот и човековог изласка из живота постоји пролазност као категорија која се не може ни избећи, ни игнорисати. У корелацији тих најсудбоноснијих полова људске егзистенције филозофи су стварали своје трактате, теоретичари свих профила своје теорије, а песници остављали своје песничке, лирске меморандуме. Ни Поповићева поезија није без тога мотива. Наћи ћемо га у његовим стиховима почешће, некад као узгредну опаску, некад као самосвојну песничку целину, некад као саставак шире, обухватније објективизације. Свеједно шта му је тога тренутка под пером — љубав као егзалтација, свакодневица као медитација, револуција као национални и историјски појам, интима или запис ван свих категорија — Поповић ће увек наћи начина да и тај мотив, мотив несигурности, узалудности, пролазности, на одређени начин унесе у контекст своје лирске опсервације. А у песми *Епитаф*, са свега седам стихова, срешћемо се са сублимацијом, са најпрочишћенијим изразом, са самом есенцијом добијеном из тога извора: „Лобања / међу фосфорним даскама / затворила је непознати свет / име се облачи у маховину / а кожа у траву. // Негде је остала само / кристална кутија речи."

Све, дакле, бива по богу и закону, човек долази, човек одлази, после његовог одласка остаће само та имагинарна, метафизичка, недокучива „кристална кутија речи" као знак да је ту неко био, као опомена да ће такав крај имати и онај који тек треба да дође, и да је све тако откако је света и века, и да су и снага људска и ум људски пред том неминовношћу немоћни, само крхка гранчица на ветру олујном и силном. Откако постоји живот, и човек као врхунска животна творевина, све је тако и никако другачије, несигурно, нестално, варљиво, ћудљиво, непомериво, па када песник о томе казује и сам је свестан да не открива ништа ново, да су све то исконске истине и правде, апсурди и неправде, али кад из свега тога изводи сентенцу, кад је кристалише у личну али и објективизирану истину: „Свак лови сваког. / Лов је вечан. / Човек који вреба / живи међу нама" — тада, у тренутку откровења, просветљења и песничке сублимације, тај који

нам говори губи лично име и презиме и постаје биће у винаверовском смислу, издигнуто, уздигнуто, моћно, у јату оних који су у дослуху са недохватним и вечним.

5

У свом песничком опусу Павле Поповић има песама које би се условно могле назвати распричаним, затим песама сасвим концизних, прецизних, сведених на најсуштаственију лирску фразу, коначно песама које, такође условно, могу да се назову дијалошким, упућеним некоме или нечему, директном саговорнику или имагинарном бићу. Од свега тога помало, где-где и повише, наћи ћемо и у његовој најновијој књизи поезије, у тој *Раселици*, названој речју необичном и несвакодневном, из богатог песниковог арсенала.

Раселица, дакле. Језички зналци наћи ће јој клице и корене. Они који воле поезију неће ићи етимологијом, већ суштином, духом, поруком. И формом, дакако, јер ће у форми *Раселице*, у њеном добром делу, наћи једног новог Павла Поповића, песника уримованог, сонетног, у сонетном венцу чак. Овај песник је раније тек повремено прихватао песму у везаном стиху, слободан стих му је више лежао, комотније се у њему сналазио, лакше и сликовитије казивао, био више свој. И формално је показивао свој однос према модерном песничком исказу. Сада, у *Раселици*, повремено и у понекој ранијој збирци, доказује да ни класична песничка форма није ван домашаја његовог лирског сензибилитета. Песмама у сонетном венцу, али и сонетима ван венца, на леп начин заокружује космогонију у којој се до сада кретао, а и сада креће, његов истраживачки дух.

Најновијом песничком књигом Поповићевом доминирају мотиви куће, запажа Чедомир Мирковић. Тај мотив, међутим, у *Раселици* је само наставак, разрада, допричавање, допевавање мотива који је у песников објектив ушао знатно раније. Има га, наглашеног и аутохтоног, у неколико последњих збирки, а у назнакама, наговештају, и у неким још ранијим, са самих почетака песникових. Кућа као храм, као светиња, кућа као храна, извор, ваздух, име, сигурност, појам и физички и метафизички, кућа као огњиште али и као метафора живота, рађања, памћења, трајања, кућа као кров над главом али и као спокој, духовна вредност, веровање у опстанак, у оно што је јуче било и у оно што ће сутра бити, то је, и много шта још, кућа у Поповићевом песништву, у његовом схватању родног дома и кућног прага као светог места са којег се у живот улази и из живота одлази.

Песник саопштава интимно доживљавање старог породичног дома што је остао негде далеко, у давним данима детињства, на некадашњим обалама некадашње реке, у помало затамнелом али довољно снажном и сугестивном оквиру у којем никога више и ничега нема до потресних трагова бившег живота и далеких емоција. Та рушевна и

рушна чатмара што, остављена и пуста, умире од стида, са многим вратима а ниједним улазом („нису врата но је иставина / ни прозори већ решетка вида"), та земља без орача, одаје без смеха и плача, то је простор у којем навиру сећања, драма пред којом песник стоји људски узбуђен али и филозофски смирен: „Је ли отац остао у раму / Неокајан да нас грехом казни / Никог нема да настави драму / Сви рамови остали су празни // Од оца нас нико не одвоји / Из оца је оно што је било / Из њега је све што овде стоји / Пепелина и мртво јатило."

Отац се и овде појављује као доминантна мотивска опсервација која прати песника из књиге у књигу, било као директно именовање, било као метафора, као тек назначено садржајно одређење. „Из њега је све што овде стоји", од њега је све што се још види као родно светилиште, али и оно што се више не види, чега више нема, што је нестало у времену прошлом али је остало као спомен и опомена за време садашње, и време будуће, за повест и нараштаје. Па ако је од њега данас, овде, пред оком и срцем само „пепелина и мртво јатило", ако ничега више нема до пресахлих бунара и голе оподине, куће без вида и времена што ћути, што је стало удесом и судбином, ипак је ту још „мртав отац под оровим лишћем", као светиња, заштитник, као жива вода што никад не стаје, у тој раселици без кућаника, у том невиду и густој ботаници што насред куће расте и бивше постојање ка забораву потискује. Отуда се за овај сонетни венац, с насловом какав је и наслов целе књиге, и за све друге Поповићеве песме са овим мотивом, може рећи да су песничка одбрана од тога потискивања, од те елементарне снаге коју време носи и која ће једног дана све прекрити заборавом. И неће више бити сунца у осовљу, нити крова, нити окапнице, ни живога у топлом јаслишту, остаће само паветина на веригама, разваљене струге и вратнице, а ми, навратимо ли који пут, намерно или случајно, у свему томе бићемо трагично непотребни и туђи: „Не памти нас дрво у прозору / Не памти нас риба у потоку / Не чека нас стадо у обору..."

И шта ће песник друго, до да позове самога себе: „Спакуј се, Павле, време је. Понеси..." Шта сада, из те невоље, може песник да понесе, у нека друга кућишта и боравишта? Трулу кровину; прагове, за кућу брвно? Орљак, дагеру, запретак? Ћускију, кандило, губер? Све се то може понети, све на леђа натоварити, али како, али како... како понети „над кућом облак, темеље за лимско биће", како понети „пиће млечно и крвно", како лелек и плач, вриску и страх, оно што се не може руком већ само душом: „Понеси, Павле, нарамке горчине, срама / Видећеш, смејаће ти се, а зашто и не би / Долазиш накинћурен тим андрмољама / Они то немају, а не знам шта ће и теби."

Ова трагична исповест песникова („Спакуј се, време је") писана као опроштај и опраштање, кајање и окајање, одлазак је из једног света у којем се живело у други свет у којем живота неће бити, из једне раскопине у раскопину другу, јер тамо куда се одлази ничега од бившег нема, тај одлазак је коначни растанак („повратак у завичај

немој снивати"), и не треба се ни освртати, ни подсећати, терет је огроман, али се товар мора носити, судбина је то и коб, и најава крајње, трагичне консеквенце: „Зар не примећујеш да више ниси жив / И да си само обична метафора смрти".

Песник има два света: онај тамо, где се некад живело, свет некадашњи, свет детињства, дедовине, планина под којима се дисало, река крај којих се расло, и свет овај, овај овде, где се сада живи и дише, после свега што се у животу збило. Та два света ничега заједничког немају. Свет онај, тамо, има и боју, и мирис, и укус, и филозофију, и смисао; свет овај, овде, има све то, такође, али то је нешто сасвим друго, то није о н о, како би завапио Бора Станковић, па зато и код нашег песника често у призвуку осетимо баш то Борино, трагично, безнадежно: старо, старо ми дајте. Није вечера тамо што и вечера овде, није остава тамо што и остава овде (у збирци *Сто̄ловача*), није соба овде што и соба тамо, нити је смрт овде што и смрт тамо (у *Раселӣци*): овде се умире у купатилу два са два („Боже, како је обична / Овде смрт у ходу"), а тамо, тамо је све свечаније, тамо је недеља, трећа после Благовести, па је време ојужило, па је надошао мутни Лим, па „насред велике собе опруже мене по столу", па се окупи свет, па сву ноћ дворе, „А ја све слушам / И бившим видом бојим / Боже, у недељу трећу / После Благоверсти / Како је лепо умрети Тамо"...

Тамо је човек са именом и презименом, лепотом и душом, гресима и кајањем, бојом и мирисом земље и неба. Овде је човек пуст и самотан, у тескоби тела и душе, заробљен сопственим илузијама и заблудама, у раљама, у траљама живота.

Тамо се више не може, одавде се нема куд.

И то је једна од трагичних нота и филозофских одредница *Расе̄лице* Павла Поповића.

И по томе се његова поезија препознаје и издваја. Песма његова, као једино безбедно уточиште.

Бранко ЈОВАНОВИЋ

ИСКУШАВАЊА И ПРЕСЛИШАВАЊА

Радослав Братић, *Шехерезадин љубавник*, „Прометеј", Нови Сад 1996

Традиција експлицитних индивидуалних поетика у савременој српској књижевности, изузму ли се *Комента̄ри „Суматӣре"* Милоша Црњанског, није ни тако дуга ни превише богата. Када је реч о прози,

у пионирске подухвате те врсте спадају, зна се, *По-етика* Данила Киша и његов полемички *Час анатомије*, али се не може, и не сме, заборавити ни Мирко Ковач, са књигама *Европска трулеж* и *Увод у други живот*, јасним огледалима модерне књижевне (само)свести. На томе трагу, или с видном интенцијом да се та поетичка линија следи, појављује се и *Шехерезадин љубавник* Радослава Братића. Судећи, међутим, према форми, Братићева аутопоетичка књига прикључује се једном другом и другачијем жанровском низу, ономе који у савременом књижевном тренутку сачињавају књиге казивања и разговора са писцима, као што су: *Исцунио сам своју судбину* Милоша Црњанског, *Горки цалоі искуства* Данила Киша, *Језіро најеџости* Живојина Павловића, *Разіоворі са Милорадом Павићем* Ане Шомло, *Разіоворі са Бориславом Пекићем* Божа Копривице, *Разіоворі са Десанком Максимовић* Слободана Ракитића, и, делом, *По срцској Далмацији* Јована Радуловића.

Како стоји у пишчевој напомени, више од двадесет интервјуа и краћих ауторских текстова — објављених у часописима, књижевним и дневним листовима — обједињено је у овој књизи у јединствен дијалошки ток с разговорима које је писац током две и по године водио са једним истим саговорником, чији нам идентитет не открива обавезујући се, међутим, пред читалачком знатижељом да ће то учинити у другом издању, „ако до њега дође". При томе, име свог најистрајнијег саговорника, као и свих претходних, Братић уопштава у један лик Читаоца, дијалошки противположеног лику Писца, који, разуме се, сâм тумачи, из перспективе свог стваралачког искуства и сопствене поетичке свести. Иако по природи ствари иницијатива у разговору припада његовом саговорнику, предочени технолошки поступак омогућује писцу да овом суштински заједничком књижевном пројекту прибави изразитији ауторски печат него што је то у сличним приликама случај, а његову књигу преводи у ред систематичнијих аутопоетичких остварења. Захваљујући тој ауторској интервенцији, Братићу полази за руком да превлада временски дисконтинуитет и изнудни карактер појединачних разговора, вођених различитим поводима. Другим речима он врши сврховиту конверзију спољашњег времена од скоро две деценије у унутрашње време једног континуираног, мада прилично дигресивног дијалога, који својим основним током тендира ка универзалнијој „причи о читаоцу и писцу", на шта упућује и сâм алтернативни наслов Братићеве књиге.

Шавови овог пажљиво склопљеног дијалога окренути су ка унутра, и само читалац боље упућен у новије књижевнотеоријске токове и поетичка струјања у савременој српској прози моћи ће да примети како се поступно мењају или, тачније, развијају књижевни погледи нашег писца. Лик Писца с почетка приче и онај са њеног краја није потпуно исти, и мада садржи довољно динамичких елемената који ту

промену сасвим логично подржавају, и објашњавају, има, чини ми се и оних који је напросто споља условљавају. (Срећом, Братић се све убедљивије потврђује на иманентној поетичкој основи приповедног жанра која и није у тако тесној вези са декларативним уступцима једној и критичким примедбама другој поетичкој струји сопственог књижевног окружења. Остајући у своме књижевноуметничком стварању на подједнакој дистанци и према оним тенденцијама што су се у ширем оквиру критичке литературе ослањале на тзв. табу-теме и према „александријском синдрому" новије постмодернистичке прозе, Братић је у својим експлицитним разматрањима довољно флексибилан и проницљив да се не упушта у самоубилачку књижевну политику. То што завађене поетике обострано прихватају овог писца више сведочи о пресудности књижевнополитичке димензије дугогодишњег књижевног спора него о његовом поетичком преображају.)

Распон Братићевих поетичких разматрања креће се од једног до другог пола књижевноуметничке комуникације, од промишљања творачког статуса писца и теорије прозне скрипције до поимања улоге читаоца и поетике читања. Већим делом својих књижевних разговора двојица саговорника, Читалац и Писац, заокупљени су сложеном проблематиком опште наратологије, реториком прозе, статусом језика и прозних жанрова, питањем књижевног представљања, односно писца према грађи, унутрашњим побудама причања и писања, најзад, самим смислом књижевног стварања... Ако се оставе по страни, као заиста апсолвирана знања, исцрпне дистинкције између писца и наратора, наратора и јунака, различитих типова наратора, али и неке произвољности о жанровима, стилу и језику — указују се неколике изразите, и проверљиве, компоненте Братићеве списатељске свести. Једно је баштињено уверење да је писање одбрана од страха. Реч је о поимању уметничког стварања као аутотерапијске активности која доноси извесну наду, боље рећи, смирење самом ствараоцу, не зато што би писање могло и најмање да мења свет, већ стога што оно, верује се, надвладава, припитомљава и култивише претећи изворни доживљај света. Томе поимању, и осећању, књижевног стварања Братић даје самосвојан уметнички израз, понајвише у своме првом роману и првој књизи приповедака. Друга константа Братићеве поетичке свести тиче се колико побуда толико и сврхе и смисла писања. Она се огледа у доживљавању и разумевању писања као непрекидне борбе с нечастивим (читај: са свеколиким злом, у себи и око себе — антрополошким друштвеним и историјским — које се стално маскира и преображава као аждаја у познатој бајци). У непосредној вези са овим булатовићевским и ковачевским поимањем књижевног стварања, које се, у особеном креативном кључу, осећа кроз целокупно Братићево стваралаштво, овај писац наглашено истиче и неопходност сумње, предострожности и дистанце,

како према књижевној грађи тако и према наратору, што, већ од романа *Сумња у биографију*, мање или више успешно и практикује као своје темељно поетичко начело. Тројаке су поетичке импликације овог поетичког захтева, који су код нас, према Борхесу и другим страним узорима, најраније и најуспешније отелотворили Данило Киш и Бориславе Пекић. На њему подједнако почивају и критичност разобличавања, и уверљивост представљања, и морал књижевног стварања. Но, док се код Братића начело дистанце испољава тек као шкрта ауторска интервенција у функцији надзора над ликовима и збиља необузданим, свеједно, митотворним или пародичним приповедачким гласом, код Пекића се на том принципу заснивају читави токови субверзивног приповедања. И, најзад, претпостављање логике приповедања логици приче представља ону компоненту Братићеве имплицитне поетике и његове приповедачке свести која, на први поглед, чини његову најчвршћу спону са постмодернистичким моделом прозног исказа. Само, по утисцима овог читаоца, код Братића имају две ствари по којима се управо на том плану његов прозни *рукопис* значајно разликује од постмодернистичког прозног *писма*. Постмодерно приповедање које унапред суспендује могућност заснивања приче има одлике метафикционалне нарације, а Братићево приповедање је фикционално, мада контролисано, преиспитивање искуства. Поред тога, радикално дијалекатски индивидуализован језик Братићевог усменог приповедача више упућује на сродност с најизразитијим остварењима стварносне прозне школе него са било којим видом постмодернистичке језичке праксе. Отуд је двосмислена и Братићева опаска са којом би се сложио сваки постмодернист, а која гласи: „Језик је старији од сваког писца". Идеал Братићевог приповедача јесте да се потпуно поистовети са живим језиком-говором као неуништивим субјектом колективне свести; сан постмодерног наратора, и писца, јесте, међутим, да се тобоже сасвим повуче из игре и да језик као систем формалних норми учини субјектом аутореферентног текста. Као што се види, реч је о две сасвим супротне тежње, утемељене на два различита аспекта језика.

Може се у први мах учинити да је *искушавање у пустињи* нашег писца имало боље шансе на плану поетике читања. И Братић, као и постмодернисти, чезне за иделаним читаоцем. (Ко не чезне!) Али, они га различито замишљају мада му постављају и неке готово истоветне услове. Полазећи од Андрићеве штокхолмске беседе, у којој класик наше литературе упоређује ситуацију писца/приповедача са положајем легендарне Шехерезаде, Братић успоставља нову поетичку релацију инвентивно укључујући у контекст Андрићевог промишљања лик читаоца у улози Шехерезадиног љубавника. Он тако имплицитно прихвата и нешто од класичних уверења о оплемењујућој снази умет-

ности, али пре свега актуализује релацију писац—читалац, и обрнуто. Идеалан читалац, према Братићу, јесте дакле онај који се максимално идентификује са писцем, који се односи сарадднички и саосећа са сваким пишчевим гестом. Он је великодушан, не само толерантан и стрпљив. Тај зледи над сваким потезом пишчевог пера, уноси се и одушевљава над блиставим реченицама и страницама ликујући у заједничкој победи, а очајава због сваког приповедачког посртаја или клонућа патећи у заједничком омашају. Благ је и одан. Не даје одушка разочарењу ако му, случајно, и подлегне. Не препоручује му се да се мршти, јер тако изневерава и своје савршенство. Иначе, ужива све слободе под условом да је лојалан писцу, то јест да се покорава „логици приповедања" и да „прихвата пишчева правила", чија „слобода најчешће има безбројна ограничења". По овом последњем својству Братићев идеални читалац идентичан је са ликом идеалног читаоца из постмодерних поетика, јер се „на местима 'неодређености', 'празнине' и 'белине' у тексту ослобађа и испољава стваралачке амбиције, постаје коаутор књиге коју држи у рукама" (с. 37). При томе, Братић га, у духу Кишеве предострожности према претераној фантазији, упозорава да „не одлети у погрешном смеру и заглави се у беспућу" (с. 33), „поготово ако је [читалац] склон да без резерве своју машту угради у пишчев свет" (с. 35). Лик Братићевог идеалног читаоца који се оцртава кроз ове разговоре оптерећен је, дакле, прилично амбивалентним тежњама: са једне стране, настојањем да се идентификује са писцем и уздржано следи логику приповедања, а с друге, искушењима да загризе мамац коауторства и преузме ризик креативног читања. Који му од та два пута сугерише Братићев Писац можда се најбоље разазнаје тек када овај проговори с гледишта савремене скрипције: „Данас прозног писца много не чуди оно што га је у прошлости чудило. И смрт најближег тек ће узгред споменути. (...) Равнодушност наратора као да више није сметња јунаку. Али читалац се не лепи лако за наивност. Ради се о покушају експеримента да се чињенице изједначе не би ли се тема смрти обезвредила, а да се одговорност за трагичност пребаци на читаоца" (с. 168).

На низ директних питања о постмодернизму, каква последњих година потресају домаћу и књижевну и културну јавност, Братић, међутим, одговара крајње уздржано, тачније, демонстративно препредено. Он прво наводи поразно мишљење о Барту, Лакану, Фукоу и Дериди једног Џона Сајмона, а потом додаје да су му „многи Дериданови текстови занимљиви"; позива се на критичка мишљења Едварда Балцежана и Докторова о постмодернизму, али признаје да је „постмодернизам продрмао важеће књижевне конвенције"; критикује претерану ерудицију постмодерниста, али не скрива превише ни сопствену обавештеност. На другој страни, Братић, суштински, тачно и убедљиво

дефинише поетичке интенције приповедача новог стила седамдесетих година примећујући да је њихова намера била „да испробају естетику на јунацима с периферије и да мало подржају сувоњави естетизам и заморни конструктивизам књижевности тога доба" (с. 265). Па ипак, он претерује кад тврди да „нема универзалног без локалног".

Братићеви књижевни погледи развијали су се поступно на трагу магистралне књижевне мисли у савременој српској прози чинећи сложеном до еклектичности поетичку самосвест овог писца. Док у његовој прози влада прилично уравнотежен интерес за стварносно, мистериозно и критичко, његови књижевни погледи, оформљени на таласу психоаналитичких и формалистичких теорија литературе током седамдесетих, снажно се идентификују са нешто доцнијом критичком поетиком скрипције, да би последњих година дошли у додир и са постмодернизмом, истина, искључиво на плану поетике читања. Стога су Братићеви интуитивни књижевни увиди далеко самосвојнији и занимљивији од збиља исцрпног аутопоетичког преслишавања писца који и сâм признаје да тешко подноси теорије. Ево једног, произвољно узетог, од многих сугестивних запажања из ове књиге у којима се пресецају пишчево осећање света и његова свест о литератури: „Живот је увек толико хаотичан да је далеко од сваке књижевности, али је и књижевност толико естетизована да је поприлично изван сваког живота на какав ти мислиш. Она тачка где се додирује животно и књижевно јесте граница чудесног, на којој писац успоставља правила новог реда" (с. 210). Братићеве опсервације о медијима, о глобалном поретку савременог света, о положају писца у њему, о судбини слабијих или непоћудних, често су толико концизне и убедљиве да им се ништа не може додати ни одузети, као год што су и његова казивања о детињству и завичају, чим се отресе сумњивог локал-патриотизма, дирљива и мајсторски сведена.

Али основна тема *Шехерезадиної љубавника* остају читање и писање, естетичке условности постојања и настајања књижевног дела. Свест о судбинском карактеру узајамне повезаности писца и читаоца представља, изван сумње, најдубљу мотивацију овог занимљивог књижевног подухвата, а поетичка изјашњавања долазе тек као резултат приљежног претресања тих многоструких веза. Кроз Братићеве одговоре провејавају два трајна и непомерљива уверења: једно, да је таленат писца изнад сваке поетичке оријентације или књижевне школе, једино легитимно мерило уметничке вредности његовог дела; и, друго, да је судбина писца, запечаћена у његовоме делу, предата у руке читаоца. Јер дело постоји, верује Радослав Братић, једино ако се чита, и док се чита. Отуд је и усредсређеност на читаоца вид пишчеве заинтересованости за сопствену судбину, али и за будућност литературе. Постојеће, и оне која тек долази.

Марко ПАОВИЦА

НА ФОНУ (БИБ)ЛИЧНЕ СЈЕТЕ

Драган Лакићевић, *Породични албум*, „Дама принт", Београд 1997

Готово све поетске књиге су, на неки начин, метафизички записи о души. Онај који зна да посматра те дубинске снимке, у ствари чита поезију и испод лексичког исказа ослушкује свеколико пулсирање духовног бића аутора. То је онај општи, можда и осми, круг лирског пакла кроз који проходи узвишени наум да се домогне тумачења егзистенцијалних питања сабијених у рупу свог удеса. *Породични албум* је, стога, девети лирски круг, дакле пјевање из непосредне близине, из тоталне емотивне окупације која метафизичку патњу и лирску слутњу доводи на руб изрецивости. Такав утисак се носи дочитавањем и поентирањем читавог рукописа, мада би сигурно било објективније и теоријски заснованије почети издалека и ову књигу посматрати као досјај илити сјетни зенит над претходним рукописима Драгана Лакићевића чија стваралачка свјетлост из књиге у књигу тиња над завичајним предјелима. Директно или индиректно, очигледније или дискретније, тај дубоки процјеп завичаја у првом или другом реду читања чује се из сваког рукописа. У таквом реду ствари сасвим је логично што се појављује и један овакав рукопис који доводи до усијања субјективност, интиму, завичај и, надасве, личну формулацију додира са феноменима из прве линије живота.

Ако би се, дакле, о овим феноменима говорило методично, свакако би за улазак у језгро било значајно поменути роман *Матермајнд* који је предворје завичајне интиме, други и шири породични круг, ако су, условно речено, дио те породице и завичајне њиве и ливаде, митови, легенде, сјећања и заблуде. На другој страни, то опет може бити и роман за дјецу *Бајка о јабуци* који, такође, можда још очигледније, потенцира питање завичајности. *Породични албум*, међутим, мада књига заснована на носталгији и сјети (у неким сегментима чак и патњи), није само прича ове врсте. Њен мотив је крајње фиксиран и сужен, естетски ризичан и хазардан, али по вертикали немјерљив и по усуду креативно изазован. Лакићевић, као већ искусан стваралац, узноси очигледност и показује разумијевање авантуре у коју улази. Отуда је евидентно да сваком свом искушењу обезбјеђује естетски резултат и поетску супериорност. Тај резултат чини да породични албум постаје заједнички, општељудски, печат под којим налазимо слике из својих живота. Тако књижевни живот ових поема опстаје по основу најмање два неопходна принципа: као дјело естетизоване интиме, завичајних митова и младалачких успомена, на једној, те као интерна породична библија, опјевани педигре, поетска лична карта једног времена, једног сјећања, једне носталгије, на другој страни.

Будући, дакле, „породична библија" колико и породични албум, ова књига је, у извјесном смислу, документарно религиозни и доку-

ментовано митски запис заснован на богатој личној архиви похрањеној у најинтимнијим полицама душе. Ове метафоре се са великом поузданошћу позивају баш на ту грађу у чијим темељима је меморисано једно дјетињство и дјечаштво, а кроз чије одаје проходи, чита и пише стваралац-ерудита чије опсервације поетски обасјавају и једно сјећање, једно породично предање. Будући да је аутор дубоко свјестан дискретне библичности свога чина, он и стилом подупире мисију дјела, више по једноставности казивања, приступачности слова, него по библијском патосу и форсирању синтагми. Отуда, *Породични албум* ће несумњиво постати и опстати као рукопис на који ће се ослањати рука аутора и у који ће се заклињати његова душа да ће се управљати како је у албуму записано, како је у етичком уставу овјерено, и равнати се према завичају, као кућном богу. Зато су правила јасна и ненаметљива, принципи нестварни и необориви, путеви узвишени и непоправљиви, устав добровољан, „једногласан" и изнесен, право природно и неизбјежно.

Све оно што сам већ у назнакама рекао о овом рукопису говори да је *Породични албум* она врста књиге која је у неписаном облику дуго живјела у аутору. Ове странице које су се, ипак, указале пред нама, зато јесу дешифровање постојећег духовног документа илити превод унутрашње приче, крви и снова на српски језик преко којег се та прича обзнањује и за читатељство. А у литератури бити личан, значи бити непоновљив, говорити и писати под непосредним утицајем свог бића. Отуда ова књига и јесте отисак живота који пише романе, како то каже једна трошна синтагма, или непоновљивост какву оставља траг прста на личним исправа, а чија убједљивост иде дотле да је и полиција признаје.

Породични албум јесте збирка интимних записа које и сам наслов транспарентно потенцира, али јесте и мозаик раних нада, успомена и опчињености. Тако је овај „девети круг интиме" проширен носталгичним сјећањима из ђачких дана, именима која су биљези завичаја, а чије биографије употпуњавају биографију аутора. Име над именима, те биљег над биљезима је име завичајног гробља — Биљези, које снажно сјенчи ово „писмо о намјерама". Али име међу именима је и *Прича о Ољи* која знатно проширује и појам уже завичајности и освјетљава тамне биљеге, као што су они о гробљу и смртима. Оља је, зато, више свјетлост, личност која објашњава, освјетљава и освјежава друге ликове, него што се по логици албума дружи са осталим ликовима. Постоји и једна читава поема о именима, о свему ономе што носи име и заслужује љубав. То су редом она знана и незнана имена без којих је тешко замислити породични и завичајни албум.

Ова књига се завршава поемом *О стрели*, једином поемом чији је наслов убјегао дубље од имена. Наслов који се по сили интимног удеса успоставља у име, поентира читав рукопис који, има се утисак,

јесте и почетна пјесма, разлог за експлозију и инплозију, мјесто где библична прича стасава у горки плод, дан у којем се слово о постању може читати и као слово о нестању.

Има у овој књизи и благог хумора и сарказма, покушаја повратка и радости, надасве има високих резултата естетског уобличења, али, ово је и усамљена књига сјете, премрзле душе и отворена срца, те велике духовне концентрације која пребира по завичајним кањонима и избавља своје успомене. Зато сам ја читалац и пријатељ ове књге.

Илија ЛАКУШИЋ

ПОЕЗИЈА ИНОВИРАНОГ КОНТИНУИТЕТА

Зоран Милић, *Душа у студени*, „Просвета", Београд 1996; *Стабло ни из чега*, „Народна књига", Београд 1997

Прва збирка песама Зорана Милића објављена је пре пуних 30 година (1967) и за све ово време он је наставио да пише и објављује. Његово име није одвећ познато, али није ни непознато у српској поезији јер је стално присутно у нашој културној јавности, а њој се наметао осебујним гласом певања и иновирања једног броја мотива које је постепено проширивао и дограђивао. До сада је објавио десетак збирки. Ни много ни мало, али је очито да Зоран Милић спада у ред оних наших стваралаца који своје песме и збирке предају суду јавности споро, тек онда када их доврши и када је сигуран да им, бар за време у којем настају, не може више ништа додати нити одузети. Његове песничке збирке зато представљају заокружену целину којој песник тек касније зна да се врати.

Зоран Милић још припада средњој генерацији наших савремених песника у чијем су се делу огледали разнолики утицаји, до изражаја долазили различити експерименти и поетски модели.Ти утицаји и потстицаји нашли су плодоносног одјека и у његовој поезији, нарочито у првом периоду, али је Зоран Милић у свему томе сачувао глас самосвојности, увек претачући авангардна и помодна схватања кроз властито искуство и емоционално доживљавање света. Зато нам се чини да су количина и делотворност доживљаја и његовог филтрирања увек веће од онога што је долазило са стране. А морало је долазити. Писати данас поезију не значи само слушати свој глас него неизоставно бити у току и са поетским кретањима и искуствима и код нас и у свету. Зато је поезија Зорана Милића и херметична по својој природи, али и јасна и недвосмислена у појединим стиховима и целинама. Амалгамисање поетске индивидуалности са наносима са стране остваривало се

током целог његовог стваралаштва. А разнолика поетска значења и сазвучја ове поезије најуспешније се може одгонетати одгонетањем метафора. Метафора се у многим и многим варијацијама заиста јавља као свемоћни кључ за разумевање поетског текста и његовог ширег контекста. С правом можемо рећи да је песнички језик Зорана Милића богат и метафоричан, мисаоно понесен и прожет јасним дефиницијама-стиховима и својеврсним симболима. Никада једностран и једнозначан он нам се увек предочава као видљив образац, али и као загонетка или исказ близак народној гноми и отвореној мисаоној синтези, као тајна, као наслућивање или необјашњива визија живота и смрти.

Ако са књижевно-методолошког становишта покушамо одредити који приступ најбоље одговара тумачењу поезије Зорана Милића, рекли бисмо да би за то најприкладнији био херменеутички принцип. Нарочито стога што овај метод најбоље одговара природи и тематици поезије Зорана Милића како са становишта сагледавања улоге традиције којој је песник веома наклоњен, тако и са нивоа апликације, тј. несводљивости свих могућих значења на јединствену формулу певања. Трагања на нивоу реч-значење, односно знак-означено такође могу бити један од кључева за разумевање ове поезије, особито при процесу стваралачког поступка и сагледавања ширине базе за сваку његову поетску конструкцију. Речи су за Зорана Милића онај поетски нуклеус који својим пространством значења може бити сам себи циљ, односно поједине речи и њихове варијације пружају довољно асоцијативног материјала за настанак песме, па и циклуса песама. Наравно, поједине речи могу бити, и оне то најчешће јесу, само елеменат структуре песме, само основа за сложеније поетске моделе и системе.

Ипак, без обзира на завидан број песничких творевина, за Зорана Милића се може рећи да је целог свога века писао једну поетску књигу. И прва његова збирка *Земља* и најновија *Душа у студени* садрже неке основне теме и мотиве; заједно их одликује иста реторика и лексика, а његов поетски свет је поларизован и снажно се двоји између доминантне сете и резигнације, с једне, те симбола светлости, слободе и разиграног покрета, с друге стране. Но може се рећи да са новијим збиркама све више долазе до изражаја светлосни простори и стваралачка снага речи. То је само наизглед парадоксално, јер је поетска младост Зорана Милића донела много тамних стихова. Али, како је време пролазило, таложење животног искуства је доносило прочишћење, смиреност страсти, а то у поезији урађало новином ведрине, оптимизма и радости. Превладале су бела боја и хармонија поетских реквизита. Ипак, и даље ће трајати одмеравање тамних сила и чудноватих бића прошлости (из далеких предела мита и легенде), са световима будућности, које би, према хоризонту очекивања, требало да донесе превагу оног бољег, хуманијег и лепшег; и оно ће, чини нам се, ако правилно поимамо ову поезију, трајати све док је света и века.

Само што су изгледи за победу добра над злом, светлијег над тамнијим, смисла над хаосом много већи него у претходним збиркама нашег песника.

Слично ономе грчком филозофу са четири праелемента као основицом целог космоса, тако је и Зоран Милић у песничку авантуру и саздавање свога особеног света и логоса пошао уздајући се у праелементе земље, воде и ватре. Милићева збирка *Земља* поручује: „Ако косача буде, биће и плодова", и том инверзијом се приближава истини да све иде ка човеку и од човека, да је он израз и мера свих ствари.

Песник се предоминантно бавио прошлошћу човечанства, његовом митологијом и магијом, традицијом и архетиповима. Стално потенцира арому и дух античких времена и простора, њихово наслеђе и трајање. Тако настоји да премости огроман јаз до савремености, јер без тог премошћавања нема складног развоја и хуманизованог света. Отуда и стални песников страх да не настане прекид у комуникацији: „Изгубљене су речи које би нас објасниле". Неисказана али и недвосмислена порука ових стихова може се изразити упрошћено: без историје нема ни наше савремености. Или — будућност се може градити само на непређутаним вредностима прошлости.

Милорад ЈЕВРИЋ

СИНТЕЗА ЖАНРОВА

Милан Орлић, *Записи из поларне ноћи*, „Просвета", Београд 1997

Врло је неодређеним насловом Милан Орлић означио своју дводелну (I *Taedium vitae*: *поларна ноћ*; II *У врту: варварин чистих покушаја*) књигу есеја *Записи из поларне ноћи*. Чак непрецизним за оне који нису читали раније дела овога писца: роман *Момо у поларној ноћи* и изузетно складну књигу песама *Из поларне ноћи*. Они, међутим, који, макар делом, познају списатељски рад панчевачког писца увиђају да насловној ознаци есејистичке књиге готово савршено одговара еклектички спој литерарног и дискурзивног. И по једном и по другом Орлић је добро познат. Као лиричар је исказао нову изражајност, а као филозоф по струци, на многим трибинама предочио је својеврсно „лукавство ума" иза кога је, ваљда то иде у пару, и стајао литерарни дар.

Метафизичка слика „поларне ноћи" јесте глобална симболичка представа. Поларно није само поларно, а ноћ није само ноћ. Ова надмоћна, за наше прилике, есејистичка анализа структуре српске књижевности (реч је ту о делима Бранка Радичевића, Ива Андрића, Ми-

лоша Црњанског, Данила Киша, Ивана В. Лалића, Бориславa Радовића, Мирослава Максимовића, Небојше Васовића, Ивана Негришорца, Милована Марчетића, Васе Павковића, Нине Живанчевић, Драгана Јовановића Данилова, Ота Хорвата, Дивне Вуксановић...) и њених контекстуалних оквира говори и о писцу есеја. Али не само то. У кругу тумачених уметника, посредно и непосредно, нашли су се многи аутори светске књижевности. То је, дакле, надмоћно тумачење и описивање структуре савремене књижевности из личног, понекад до фикционалности личног, духовног видокруга. Такви текстови недостају нашој књижевности. Из њих се види шта писац чита, како разумева литературу, зашто тумачи, шта види, шта прећуткује, колико објашњавајући друге говори о себи. Види се стваралац, а њега у делима Милана Орлића већ има сасвим довољно.

Орлић књижевност не поима као било какав заустављен, непокретан низ затворених текстова. Слично Елиотовом схватању традиције, писац *Записа из поларне ноћи* наглашава потебу расправљања са делима прошлости и савремености као вид усвајања баштине. Његова књига представља врло динамично критичко профилисање многих интерлитерарних веза и односа. Избегавајући, на задовољство својих читалаца, помодну терминологију, тамо где она није неопходна, уланчавајући у књигу биографске и парабиографске податке, Орлић структурира властиту есејистичку методу (ако у есејистици уопште има методе у строгом смислу речи) која се већ препознаје као посебно орлићевска. Она подразумева доследни аналитичко-синтетички поступак обогаћен посебном истраживачком афективношћу која је, код сродних писаца, често највише задржавала пажњу читаоца.

Орлић своје есеје, љупко недисциплиноване, симпатично задржава у оквирима самозаданог: да се читаоцима посебног књижевног „органона" и из есејистичког угла прикаже проблематика симболике „поларне ноћи". Стога писац своја размишљања у синхронијском смислу уланчава у ширу целину савремене светске књижевности предпостмодернистичке, постмодернистичке и постпостмодернистичке оријентације. У тим оквирима налазе се и елементи пишчеве стваралачке личности: наглашено „умиљавајуће" субјективни приступ властитом животу или измишљеној властитости. Милан Орлић, пустолов и песник, или пустопоета и песмолов, поларни псеудо јесте измишљени лик, или као да је измишљен. У нашем фразеолошком систему то је несумњиви комплимент. У овој књизи налази се смишљено разливени материјал романа и песничке књиге. У сасвим посебном смислу *Записи из поларне ноћи* јесу роман и песма (ако роман већ није песма) и записи истовремено, а песничка књига не представља роман и есеје у исти мах.

У дијахронијском смислу, копирајмо мало дискурзивну реторику овога писца, есеји се, несумњиво, потврђују као наставак *постпости-*

йосй... постмодернистичке клице нове традиције која је у нашој есејистици била изражена у текстовима Јовице Аћина, Александра Јеркова, Саве Дамјанова, Новице Милића... Истовремено, они су и наговештај јачања својеврсног „питагорејског жанра" у црнјанској смислу. Ова књига хипостазира као дуго очекивано исходиште литерарних иновација у српској књижевности скраја века и као претходница свеобухватног жанра миленијума који следи. Можда је она, данас, већ нешто мање од тога, можда, кажем, али нешто више свакако већ јесте.

Орлићева књига почиње речима Милоша Црњанског: „И најпаметније људе и најтужније догађаје, треба схватити као бајку."

Отуда термин „запис" има модернистичко-бајковни призвук. У тексту је много имена за једну бајку, а премало збивања за роман. Непретенциозни *Записи* се могу тумачити и као интелектуални роман о бајци и као емотивна бајка о роману. Орлић брижљиво негује унутрашњу поетику свог текста. Чини се да се *Записи* темеље на брижљиво промишљеној лирско-филозофској дескрипцији предмета књижевности. Рекло би се да је есејистички метод овога писца најближи хипотипози, опширном приказивању тако јасном и живом као да је предметни свет присутан, као да се, свакодневним језиком казано, све одвија пред нашим очима. А много тога се не види при првом читању. Много тога је сакривено. Не само зато да би се књига поново читала него да би се при следећим испитивањима наше савремености поново откривао, или тек уочавао, лични дух епохе у којој су се индивидуалности тако олако губиле у помодном конформизму.

У Орлићевом описивању савремене књижевности има елемената дијатипозе у живахном описивању унутрашњих ејдетских слика есејистичког субјекта; прагматографије у пажљивом приказивању скривене радње; изражајне ефикције у описивању људи, писаца, измаштаних и стварних, који постепено постају ликови књиге (брат, „миљеница Мирјана", „дивни лудак"...) ејкона у прецизним лирски обогаћеним описима „поларне ноћи" (по књизи Борђа Раденковића) привидно приказаној строго миметичким профилирањем; карактеризма у давању особина појединим предметима; прозопографије у описивању још живих писаца савременка; хронографије у преношењу различитих временских позиција; топографије у фиктивним одласцима на замишљена поларна и друга, обичном духу тешко приступачна места...

Записи јесу, за наше прилике, задивљујуће самосталан пројекат. То је драгоцени скуп личних увида у принципе функционисања књижевности и литерарног живота. Са данашње тачке гледишта, ова књига стоји некако по страни, готово издвојена. Зашто? Ако и не нађемо одговор на то питање, остаје констатација да је она естетички утолико релевантнија, иако нас је Орлић посебном индивидуализацијом и есејистичком афективношћу, лукаво спречио да о њој, можда, и строже судимо.

Записима припадају, разумљиво, и оне похвале које се упућују иноваторима жанра. Најважнија њихова одредница јесте да је то незаобилазна есејистичка целина завршне деценије XX века српске књижевности. То, ваљда, и јесте разлог што се о њој и неким сличнијим књигама није до сада много расправљало. Ваљда се мисли да за такве књиге увек има времена.

Али још је један разлог приметног прећуткивања сродних књига у нашој књижевности, иако таквих дела нема много. Он је у чињеници да је есејистичка реторика Милана Орлића добрим делом изван уходане номенклатуре и књижевнотеоријског речника, мада у тесној вези са уметношћу, најпре прозе а потом и поезије.

Записи, са данашње тачке гледишта, јесу наткњижевна целина утемељена на симболичко-метонимијској вези јединица значења типа Толкиновог Момоа који се препознаје у књизи. У складу са глобалним захтевима метонимије, као глобалне фигуре Орлићевог писања, било би корисно испитати и низ узрочно-последичних симболизованих метонимичких веза. Шта све није и не може бити та „поларна ноћ"? Чак све могуће замисливо, па, можда и сама „поларна ноћ", којој ћемо се вратити обновљене афективности. Такво широко значењско поље симболу понекад смета. Али у књижевности су сметње, често, најизражајније метафоре. Поетика ометања јесте чврсто теоријско становиште ове књиге. Од ње се само полази, а посредством узрочно-последичних веза тако различитих елемената као што су стихови, фабула, податак... до ње се и стиже.

Наравно, мноштво је проблема везано за такав облик књижевног изражавања. Орлић их са луцидном лакоћом, лудачки расположен, разбарушене маште, али с примерним редом излагања, један по један акрибично разматра, понекад и кријући то од читаоца. Он често, рекло би се намерно, прећуткује видљиве везе и односе, а истиче оне које су биле занемарене. Тако оставља варљиви утисак да му видљиво није ни познато. Али треба бити уздржан у таквим оценама кад су овакви рукописи у питању, као и са признањима, уосталом. Тек на самом крају књиге, у вишезначном лирско-наративном параграфу *Псеудо*, пружа се поетичка основа за разумевање предочених недоумица.

Орлић се не усредсређује на очигледне књижевне односе јер нису релевантни за његов проблем/симбол „поларне ноћи". Глобална симболичка слика преиначава перцепцију уланчавајући различита гледишта и различите писце у искуствени хербаријум читаоца. Управо зато књига и није рашчлањива на поетички битне делове. Скуп тих делова јесте квалитативно мање вредан од њихове прожетости симболиком „поларне ноћи".

Сложено уланчаване матрице различитих облика књижевног говора представљају компоненте промишљеног поетичког дисконтинуитета, кључне одреднице Орлићевог књижевног система. Дисконтинуитет, међутим, треба открити. На почетку књиге привидно се наговештава континуираност. Ова уводна позиција се промишљено разлаже.

На крају се помиње: „Из те смрти родио се псеудо." Ова конкулузивна позиција нуди више од пуког закључка о јединству супротности. Модерни поетички сензибилитет у њој назире супротност јединства, на трагу Џона и Ролана Барта.

Постепено се, и то је добро, књиге ове врсте у нашој књижевности осамостаљују и граде нови жанр. Како ћемо га назвати? Засад је свеједно. Као што су се постепено осамостаљивању дескрипцији у стилским формацијама сентиментализма и романтизма приписивале нове, више, сложеније функције, тако ће и ове књиге постепено добијати на значају иако ће, можда, губити своје првобитно значење. По њима је видљиво да импресионистичко „стање душе", тако потребно савременој књижевности, живи и данас.

Разматрајући текстове наведених и многих других, „страних" писаца (Борхеса, Ека, Поа, Јесењина, Бахтина...), Орлић се упућује према њиховој унутрашњој различитости тражећи тачку јединства. У мноштву писаца, аутор *Записа* види јединственост песничких слика и идеја. Окупљање око тематског језгра „поларне ноћи" подразумева симболичко-метонимијско преобликовање традиционалног јединства истости у сродност разлика.

Најзад, Орлић се бави оним до чега му је највише стало: објашњавањем структуре унутрашњег стваралачког процеса особеностима властите поетике. Он се, што је најважније, не одриче помоћи коју му може пружити поезија, иако пише есеје. Управо такво становиште помаже да се преиспитају судови и предрасуде о постојању књижевне хијерархије и немогућности мешања жанрова. Песма је одувек могла да се нађе у роману, али роман у песми никада. Не говоримо о пушкиновском роману у стиховима. *Евгеније Оњегин* јесте роман стиховане кошуљице. Реч је о присуству романа као делу песме који не би прогутао стихове.

Књигом *Записи из поларне ноћи* управо се разбијају традиционалне вредносне поставке и знатно динамизује жанровски контекст савремене српске књижевности.

Добривоје СТАНОЈЕВИЋ

НАУЧНО САГЛЕДАВАЊЕ НОВИЈЕГ КЊИЖЕВНОГ НАСЛЕЂА СТАРЕ И ЈУЖНЕ СРБИЈЕ

Књижевности Старе и Јужне Србије до Другог светског рата, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд 1997/1998

Последњих година наша наука о књижевности показује појачано интересовање за оне делове нашег књижевног наслеђа које је стварано ван српске књижевне матице. Историја је српски национални простор

изделила на покрајине и регионе, али то није могла да учини и са српским националним духом: увек је то остајао јединствен српски духовни простор. Тако је било и онда када се та матица налазила управо у региону Старе Србије. Стога се у српском књижевном стваралаштву појмови регионално, национално и универзално не могу везивати за регионе у којима је (или о којима је) књижевност стварана, већ је критеријум за такво разврставање уметнички домет створених дела. То је показао и научни скуп посвећен *Књижевном наслеђу Српске Крајине*, одржан у Матици српској у Новом Саду, 21. и 22. марта 1996. године, а скупови посвећени *Књижевности Старе и Јужне Србије* то још више потврђују.

За проучавање књижевности Старе и Јужне Србије сачињен је пројекат чија реализација треба да траје пет година. Сачинили су га Институт за књижевност и уметност и Балканолошки институт САНУ. Први научни скуп одржан је од 19. до 21. октобра 1995, а други, од 17. до 19. октобра 1996. године, оба у манастиру Свети Прохор Пчињски.

Истраживачким пројектом обухваћена је *новија* књижевност Старе и Јужне Србије. Тај период је омеђен седамдесетим годинама деветнаестог века и почетком Другог светског рата. Пошто су у пројекту утврђени потреба, предмет и циљеви истраживања, предвиђено је да се резултати објављују у виду зборника и монографских студија. Тако су до сада — са два наведена скупа — објављена и два тома зборника радова.

Први научни скуп је имао обавезу да обави и фундаментални задатак пројекта: да дефинише време и простор који чине оквир теме. Седамдесете године прошлога века узете су као полазна временска одредница јер су тих година млади школовани Срби из Цариграда и Солуна своје прве радове објављивали у календару *Голуб* (излазио је у Цариграду 1890—1912) и *Цариградском гласнику* (1895—1909). Књижевност која се након тога у овим крајевима развијала није се везивала за стару српску књижевнсот, чији је блистави успон прекинут падом Србије под турско ропство, већ је попримила одлике које су пратиле развој књижевности у новој српској књижевној матици — ослобођеној Србији и другим српским крајевима ван Турске царевине. Стога је и овај период развоја књижевности Старе и Јужне Србије, који траје до Другог светског рата, означен као *новија* књижевност.

За одређивање простора Старе и Јужне Србије послужили су научни радови Јована Цвијића, Јефте Дедијера, Јована Хаџи-Васиљевића и Закон о присаједињењу Старе Србије Краљевини Србији, који је Народна скупштина Краљевине Србије донела по завршетку балканских ратова, 1913. године.

Колико је културни и просветни живот на простору Старе и Јужне Србије у своме седамдесетогодишњем трајању на овоме научном скупу захваћен у његовој пуноћи — види се из на њему поднетих саопштења. Најпре ваља споменути оно о оснивању Богословије у Призрену (1871. године) које је поднео Никола Поткоњак. Ова је Богословија, у којој су се школовали и свештеници и учитељи, однеговала доста младих школованих људи чијом делатношћу је и започета *новија* српска књижевност у овим крајевима, те је то културноисторијски догађај од посебног значаја. Ту су, затим, саопштења о раду Народног позоришта у Скопљу 1913—1941 (Зоран Т. Јовановић) и о позоришној периодици у том граду тридесетих година овога века (Марта Фрајнд), те о часописима и листовима: *Календар „Вардар"* 1879—1887 (Миодраг Матицки), *„Градина" (1900—1901) у контексту српске књижевне периодике на прелому векова* (Јован Пејчић), *Српски листови и часописи за децу и омладину Јужне Србије између два светска рата* (Бранко С. Ристић), *Научна издања Филозофског факултета у Скопљу* (Тања Поповић). Сем саопштења у којима су разматране и коментарисане географске карте Балканског полуострва од 18. до почетка 20. века (Јован Пејин), поднета су и саопштења: *Косово и Метохија, средишњи део Старе Србије* (Душан Т. Батаковић) и *Стара Јужна Србија и њена /топо/ономастика* (Миодраг Стојановић).

О основној теми „Књижевност Старе и Јужне Србије до Другог светског рата" на овом (првом) научном скупу поднето је тринаест саопштења. Уводно саопштење је обухватило основне одлике и развој књижевности Старе и Јужне Србије крајем 19. и у првој половини 20. века. У њему Владимир Цветановић, за кога се у *Хроници* скупа каже да је „идејни творац пројекта", као зачетнике новије српске књижевности у Старој и Јужој Србији означава Манојла Борђевића Призренца, Лазара Комарчића и Косту Абрашевића. Међу њиима је најплоднији и најзначајнији Лазар Комарчић (седам романа), коме је, по Цветановићу, „наглашено негативна критика Јована Скерлића учинила да не добије место које му је по уметничкој особености припадало".

Ако се ова тројица писаца могу сматрати зачетницима *новије* књижевности у Старој и Јужној Србији, Зарија Р. Поповић, по Цветановићу, спада у оне који су први „са успехом" увели ове крајеве у књижевност. Он је и њихов савременик (рођен је 1856. у Гњилану) и у првом периоду развоја *новије* књижевности у Старој Србији (од 1871. до 1900) објавио је збирку приповедака *Слике из Старе Србије* (1898) и документарно-фрагментарни спис *Пред Косовом, белешке из доба 1847—1878. године*, за који се каже да је „за две године имао чак три издања".

Пошто је надживео тројицу књижевника са којима је започео *новију* књижевност у Старој Србији (умро је 1934), Поповић припада

и другом раздобљу њеног развоја који траје од 1900. до 1918. године. У том другом периоду развоја он је водећи писац ове књижевности; уз њега на Косову и о Косову ствара знатан број писаца, међу којима се издвајају Димитрије Мита Фртунић и Петар Петровић, а делују и многи писци махом „фактографског усмерења" и минорног значаја.

И најзначајнија двојица писаца са подручја Старе и Јужне Србије — Григорије Божовић и Анђелко Крстић — своје прве радове објавили су у другом, али су своје зреле стваралачке домете досегли у трећем периоду — између два светска рата.

Аналитички рад на корпусу који чини *новију* књижевност Старе и Јужне Србије обухвата или шире комплексе — што видимо у саопштењима Станише Тутњевића: *Књижевности Старе/Јужне Србије у свјетлу регионалног поимања књижевности*, и Владимира Бована: *Српски писци са Косова и Метохије у другој половини 19. и првој половини 20. века* — или је њима захватан књижевни рад појединих писаца, односно њихова поједина дела. Таква су саопштења Момчила Златановића: *Борисав Станковић и Стара Србија*, Александра Јовановића: *Књижевни свет Григорија Божовића*, Радивоја Микића: *Композиција приповедака Анђелка Крстића*, Драгомира Костића: *Роман „Трајан" Анђелка Крстића*, Весне Матовић: *Зарија Поповић и регионализам у српској књижевности 20. века*, Милоша Борђевића: *Ново читање два приповедача Старе Србије (поетички и структурални приступ)*, Јове Бајића: *Стеван Симић, културни и књижевни посленик*, Видосава Голубовића: *Станислав Краков — Кроз Јужну Србију* и Слободанке Пековић: Стара Србија у путописима Јелене Димитријевић.

Пошто је уочено да је већина саопштења на првом скупу била посвећена приповеци као доминантном жанру у *новијој* књижевности Старе и Јужне Србије, други скуп се превасходно бавио приповетком. Међутим, и овај скуп је поштовао ширину пројекта који реализује: комплексније се бавио српским културним наслеђем на тим просторима. Тако су нека саопштења посвећена портретима знаменитих људи са овог подручја: Станиша Војиновић је говорио о животу и делу Спасоја Ј. Илића, Јован Пејин о више културних радника из Старе Србије, Миодраг Стојановић је тумачио „загонетку" презимена Фртунић, а Јован Ф. Трифуноски коментарисао сећања Стевана Симића, која је од њега уживо слушао. (Симић је био вишегодишњи директор српских гимназија у овим крајевима.)

На овом скупу поднета су саопштења и о књижевној грађи која чека на дубље изучавање: о Кости Громову (Петар Панић), о Поп Михајловој молитви (Стеван Симић). Било је речи и о периодици: *Закаснели романтизам — часопис „Луч"* (Ратко Марковић Рађанин), *Бачки листи за децу — „Вардарче"* (Бојана Вукотић), а Александар

Јовановић, Бојан Јовић, Момчило Златановић, Ненад Љубинковић, Владимир Бован и Даница Андрејевић су, између осталих, представили и новоизашле књиге тројице најзначајнијих писаца са овога подручја: Зарије Р. Поповића, Григорија Божовића и Анђелка Крстића, затим *Антологију косовскометохијских приповедача (1871—1941)*, коју је сачинио Владимир Цветановић, као и књигу *Српски писци са Косова с краја 19. и почетка 20. века*, у којој њен аутор Владимир Бован настоји да целовитије сагледа *новију* књижевност.

О осталим „познатим и мање познатим" приповедачима Старе Србије било је речи у уводним излагањима. Саопштења са комплекснијом темом захватала су поједине аспекте старосрбијанске приповетке: *Модел усменог приповедања у раној приповеци Старе Србије* (Миодраг Матицки), *Еротско у приповеткама Старе Србије* (Александар Јовановић), *Лик жене у приповеци Старе Србије* (Бојан Јовић).

И у саопштењима у којима је разматрано књижевно старалаштво тројице најзначајнијих старосрбијанских писаца, њихово дело је сагледавано из посебних аспеката: Радивоје Микић је истраживао њихов *приповедачки поступак* служећи се при том компаративном методом; Ненад Љубинковић — *фолклорне корене* путописно-новинарске прозе Григорија Божовића; Рашко В. Јовановић и Владета Вуковић — *ликове свештеника* у путописној прози Григорија Божовића. Момчило Златановић је компарирао изглед манастира Свети Прохор Пчињски у житију и усменој прози.

Зборници радова са до сада одржана два научна скупа о књижевности Старе и Јужне Србије сведоче о свестраности захвата у укупно седамдесетогодишње културно наслеђе и, посебно, о интензитету сагледавања књижевног корпуса у том оквиру. Оно обухвата и шире жанровске и тематске комплексе и појединачне писце и дела, разврставајући их у ужа раздобља развоја ове књижевности. При том се сагледавају везе развоја ове књижевности са њеним окружењем: уочавају се узори и утицаји на њен развој и из балканске старине и особито из истовремене и паралелне књижевне продукције из српске књижевне матице. И комплексима књижевне грађе и њеним појединим деловима приступа се модерним аналитичким поступцима. Видљиво је да се новим читањима, усмереним првенствено на иманентне вредности књижевних творевина, баца нова светлост и на поједине комплексе књижевне грађе и на писце и њихова дела, што неминовно доводи и до квалитетно новог синтетичког суђења о укупној вредности овог дела српског књижевног наслеђа. У том склопу, одређује се и место појединих писаца у развоју ове књижевности. Тако ће се и *новије* књижевно наслеђе Старе и Јужне Србије чвршће зацело уградити у целину српске књижевности и интегрисати се у њу као њен органски део.

Павле ИЛИЋ

КОЛОНИЗАЦИЈА ИНВЕНЦИЈОМ

Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination.* Yale University Press, New Haven and London, 1998

Књига Весне Голдсворди *Откривање Руританије: Империјализам имаїинације* испитује феномен културне колонизације Балкана и све видове стварања фиктивне и митске слике овог простора као „Дивљег истока" Европе. Књижевна колонизација се, по својим фазама и последицама, не разликује пуно од територијалне, иако је, наизглед, сразмерно блажа. Процес „имагинацијског поробљавања" започиње лаганим и неприметним продирањем путописаца, истраживача и авантуриста на нов и неистражен простор: такво је сондирање терена потребно да би се створио топос који ће потом писци и стваралаци преузети за потребе својих дела.

Чини се, међутим, да процес британске колонизације инвенцијом, кад је у питању Балкан, није био предвидљив ни типичан, да није имао свој прави аналогон. Разлог је амбигвитет самог положаја новог митског топоса: Балкан је географски ближи Великој Британији од многих њених колонија, али јој је, у светлу културних кодова, безмало потпуно туђ. Балкан је и надомак Европи и бескрајно далеко од ње, и њен неотуђиви део и нека врста „дивљег меса". Стога литерарна инвенција Балкана представља и већи изазов и тежи проблем неголи откривање далеких континената и мрачних места земљиног шара.

Богата имагинација писаца и филмских радника који су се упуштали у инвенцију хетеротопског простора Балкана пројектовала је на њ фиктивне националне, религијске и сексуалне табуе који су се доцније природном повратном спрегом одразили на политички став према Балкану. Процес имагинацијске колонизације створио је не само фантастичне топониме као што су Руританија или Трансилванија него и стереотипе који су у великој мери предодредили однос према аутентичном географском простору. Причање прича о Балкану из пера Антонија Хоупа, Брема Стокера, Грејама Грина, Ребеке Вест, Лоренса Дарела и многих других, било да је попримало вид романескне наративе или путописа, од инвенције или стварања новог очито се, у виђењу политике и за њене потребе, претворило у фингирање, кривотворење етничке, политичке и културолошке слике једног региона.

Ауторка књиге навешће нас најпре, с пуним правом, да се запитамо о чему заправо говоримо када говоримо о Балкану. Простор на коме се мешају утицаји Истока и Запада, оријентално и европско, због саме своје поливалентности постаје предметом манипулација — све што се у вези с њим не може објаснити неретко се насилно смешта у оквире стереотипа и предрасуда, да би потом таква симплификација прерасла у фалсификовање. Очигледно је да се кривотворење идентитета не би догодило да вековима није владала колико просторна, то-

лико и политичка неодредивост Балкана. Нације са тог простора себе виде као предворје, или раскршће, различитих светова. У неким изворима, немачким нарочито, предворје Балкана је и сама Аустрија: неки писци и историчари Хитлерово аустријско порекло имплицитно сматрају узроком његове монструозне филозофије, јер оно наводно додаје примесу балканског његовом мрачном карактеру(!). Чак и ако се сматра делом Европе, Балкан се описује као „друга Европа", или као „дивља Европа", како је назван у путопису Харија де Винта из 1906. Тај се простор показује тако варљивом и неодредивом мешавином европејства и оријентализма, познатог и непознатог, да став према њему као према „егзотичном" или Другом једноставно није могућ.

За Голдсвордијеву, литерарна инвенција „друге Европе" отпочиње Бајроновим и Шелијевим горљивим залагањем за поробљене балканске народе: „Британска 'наративна' колонизација Балкана отпочиње у раном деветнаестом веку, а њен Колумбо био је Бајрон." Најутицајније књижевне конструкције Балкана у првој половини деветнаестог века настају из интеракције британске наклоности према старогрчкој култури и окаснелог осамнаестовековног жара спрам оријенталне егзотике. Већ у Бајроновом односу према Балкану Голдсвордијева налази трагове разноликости двају светова који се стапају на полуострву — иако Бајрон жели да остави утисак уморног путника, његови описи су надахнути и живописни; и поред тога што презире отоманску тиранију, фасциниран је турском гостољубивошћу, док симпатија за грчке националне идеале није разлог да песник не презре грчки менталитет. Колико год га привлачила мистичност оријентализованог Балкана, Бајрона прогони и хеленска култура на чијим је рушевинама тај нови свет створен. И доста је тога, колико неспоразума толико и мистификације, управо проистекло из стварања „слике", или „имица". Као што је Бајронова засићеност само привидна, тако романтичарској инвенцији Балкана у енглеској литератури више придоноси песников имиц борца за грчку независност, његова смрт у Мисолонгију и чувени портрет на коме је одевен у грчку народну ношњу, него његови стихови. Бајрон и Шели балканску борбу за независност сагледавају, на позадини Француске револуције, као борбу за ослобођење од тиранске власти, као борбу за добробит Европе. Кримски рат је у другој половини века ту перспективу променио, те су од тада виђења Балкана све више бивала предодређена односом великих сила на подручју Европе. Ипак, стицање подробнијих знања о Балкану није умањило привлачност митске Бајронове креације.

У енглеској књижевности ће Балккан све једнако бити слика „оријенталних" грехова пожуде, искварености и суровости с једне, и чистоте идиличне Хомерове постојбине, с друге стране. Ипак, он ће бити и метом острвских „територијалних претензија": уследиће дела која бајроновског хероја од заштитника потлачених претварају у вла-

дара Балкана. Такав пример јавља се у популарном роману Антонија Хоупа *Заточеник дворца Зенде* (1894) који је продат у стотинама хиљада примерака и имао три екранизације. У овој типичној пустоловној причи замене идентитета, један млади Енглез на трону државице Руританије привремено замењује њеног краља, на кога изузетно личи, и успева како да реши горући националну кризу, тако и да освоји срце краљеве верените принцезе Флавије. Након појаве овог романа, Руританија постаје архетипска слика Балкана — иако би се могло приговорити да пуно тога у вези са овом митском земљом асоцира на Немачку, како по топонимима, тако и по њеном географском положају (главни јунак у Руританији путује возом за Дрезден!), она у уму енглеских читалаца и холивудских редитеља остаје архетипска слика Балкана чији је потенцијал за херојство и романтику огроман. Хоупов роман (и њиме инспирисана дела Хилде Грег, која је под псеудонимом Сидни С. Грир писала пустоловне псеудоисторијске романе, или Ф. О. Х. Наша, чији роман *Кети од Балкана* (1931) описује пустоловине имагинарне принцезе из земље Силарије) ствара слику о британском центлмену који је по својим преимућствима раван аристократским фигурама, те стога бива потенцијални спасилац Балкана. Неке аутентичне династичке судбине постаће такође предметом фикције: Дороте-ја Церард свој роман *Усијана круна* (1909) заснива на убиству краља Александра и Драге Машин, али се не концентрише толико на регицид колико на егзотичну љубавну причу о принцу краљевине Мезије и Јеле, ћерке пензионисаног официра. Херојство и романтика као прерогативи одређеног прозног жанра важнији су од политичких импликација.

Балкан ће неретко бити виђен и као уклето место — не само у *Дракули* Брема Стокера и другим делима фантастичне књижевности него и у романескним жанровима који плединрају ако не на стварање „илузије збиље", оно бар на илузију вероватности. Тако је роман Лоренса Дарела *Бели орлови над Србијом* „књига за дечаке" у најбољој традицији шпијунског романа, док романи Грејама Грина *Воз за Стамбол* (1932), незаобилазно *Убиство у Оријент експресу* Агате Кристи и слична дела Етел Лине Вајт, Сесила Робертса и Ерика Амблера стварају утисак да током тридесетих година овог века у британској књижевности настаје „жанр Оријент експреса". Поменути романи свој ток и композицију заснивају на рути славног воза, где централно место заузима Балкан као својеврсни „Бермудски троугао" целог пута. Балкан је мистичан и тајанствен, с оне стране мрачног прозорског окна, клаустрофобично место. „Неуроза бивања у замци — немогућности избављења са Балкана — која је обликовала велики део политичке праксе запада у ери посткомунизма, овде налази своје ране фикционалне претходнике", пише Голдсвордијева.

Каква су, пак, комична виђења Балкана? Комад Џорџа Бернарда Шоа *Оружје и човек* (први пут изведен 1894) на свој начин истражује „привлачност и претњу Другог које је учињено егзотичним". Место радње је Бугарска, земља наводно обележена јаким поривом ка имитирању Запада, чији житељи нису толико стереотипни колико искарикирани у својој тежњи ка европеизацији. Шоов млађи савременик Хектор Хју Манро, познатији као Саки, писац кратких прича и дописник из Македоније у време Илинденског устанка, покушава да створи слику о Балкану као о кутку Европе у коме још увек има романтике и узбуђења. Његове приче *Пурпур балканских краљева* и *Орман јучерашњице* говоре о аутентичним људима и догађајима кроз романтичну призму његовог личног погледа на Балкан. У њима има колико ламента за романтичном сликом Европе коју су нарушили ратови у њеном најнетакнутијем подручју, толико и ироничног разматрања нове равнотеже сила у Европи. Занимљиво је да су у Сакијевим причама све особе које су узнемирене ситуацијом на Балкану — жене. Оно што овај писац шаљиво назива „балканским стањем духа", а што подразумева ирационалан немир, опет бива слика Другог. Жене су недокучиве колико и ратне страсти на Балкану.

Посебно је занимљив одељак књиге Весне Голдсворди анализа необјављених дела Е. М. Форстера, чувеног аутора *Пута у Индију*. И кратка прича *Шта мари: један моралитет* и драма *Срце Босне* су сложене хомоеротске фантазије: у имагинарној балканској државици Потибакији, тј. Босни, два земљака побратима се заљубе у кћер британског конзула и постају носиоци не само егзотике него и сексуалних табуа који се сасвим лагодно уклапају у типично пуритански стереотип.

Поглавље ове студије говори о Ивлину Воу, романсијеру који је у Југославији боравио концем Другог светског рата, као члан британске војне мисије на чијем је челу био Фицрој Маклин; то је занимљиво сведочење о несклоности комунистичком режиму које је Во делио са Дарелом. Своја искуства у Југославији Во је описао у последњем тому трилогије *Мач части, Безусловна предаја*. Ово се дело сматра врхунцем Воовог стваралаштва и по квалитету је неупоредиво са Дареловим делима која су инспирисана југословенским искуством. Међутим, оба писца деле јаку ненаклоњеност комунизму која је код Воа додатно оснажена солидарношћу са, по његовом мишљењу, угњетаваним, католичким свештенством.

Едит Дарам, Ребека Вест и Оливија Манинг су, за разлику од својих мушких колега, на Балкан доспеле пре пуким случајем него у дипломатској мисији, а без великог предзнања о балканској историји; иза себе су оставиле велики и значајан опус (Дарамова чак седам књига на балканске теме, Вестова капитално дело *Црно јагње и сиви соко*, док је Манингова написала *Балканску трилогију*, чија је радња

смештена у Букурешту и Атини). Иако је провела мање времена у Југославији (два путовања 1937. и 1938), Вестова је написала *Црно јаїње и сивої сокола* (1941), дело које је и педесет година по објављивању препоручивано као најбољи увод у познавање земље и људи. Док је Манингова писала аутобиографску причу о пропасти свог брака којој је балкански предео послужио махом као живописна кулиса, намере Вестове и Дарамове су другачије. Потпуно опречних интересовања и симпатија (Дарамова је била проалбански, а пред крај живота и антисрпски настројена), ове две ауторке дају изузетно релевантна виђења Балкана. Вестова јасно ставља до знања да није довољно само учити *о* Балкану — теба учити *од* њега. Борба православних Срба против Отоманске империје за њу је чин одбране европске цивилизације. Вестова је своје занимање за Југославију објашњавала занимањем за односе малих држава и великих царстава — што би могло, по мишљењу Голдсвордијеве, „преведено у односе између полова, чинити жене спремнијим да саосећају са 'малим државама' ": „Жене писци сачињавале су своје сопствене итинерере и говориле о својим недоумицама на начин на који многи мушкарци који морају да се уживе у улогу стручњака не би могли. Многе од ових жена путовале су на Балкан да би пронашле себе, да би откриле, ангажовале се и подржале неку ствар, и да би напросто побегле од досаде домаћег огњишта. У томе су биле истинске наследнице Бајрона."

Књига Весне Голдсворди завршава се тамо где је најзанимљивија и у тренутку кад достиже кулминацију своје аргументације. Међутим, циљ ове студије није да експлицитно говори о садашњим балканским поделама и кривим огледалима која их одсликавају, него да истражи изворе понешто накарадних, али и лажно либералних слика о Балкану. Голдсвордијева ће указати на то да, иако је босански конфликт поређен са шпанским грађанским ратом, он није имао ни свог Орвела ни свога Хемингвеја, као и на то да се непрестано указивање на мултикултуралност Сарајева неће рефлектовати у аналогном односу према, рецимо, Белфасту. Руританија као лажна слика, као стереотип који годи, надживела је свог аутора; иако књижевна творевина, предодредила је историјске и политичке аршине. Или је, пак, непобитна различитост аршина за Балкан и за остатак Европе још једно иронично и горко сведочанство да је Балкан ипак нешто *Другo*?

Владислава ГОРДИЋ

СЈЕЋАЊА НА РЕПРЕСИЈЕ

(*Разговор са Лавом Разгоном*)

Повод мог одласка и разговора са Лавом Разгоном је било писмо и два часописа (Летопис Матице српске и Градина), које ми је послала Вера Зоговић из Београда. Свјесна његовог духовног богатства и културе, а поштујући његово крхко здравље и позно доба (прије неколико мјесеци напунио је 90 година), замолила сам га само да за југословенску јавност каже неколико ријечи о себи у овом данашњем времену. Ево његовог одговора који сам забиљежила на магнетофонској траци.

Лав Разгон: Веома ми је драго што су се моје приче појавиле у српским часописима. За мене је велико задовољство што ће се читаоци у Србији упознати не само са још једним руским писцем већ и то што ће им бар мало постати јаснији тај чудни и дуги живот који смо овде проживели. У сваком случају, то по себи могу да кажем јер је скоро читав двадесети вијек прошао кроз мој живот и памћење. Ја сам већ превалио деведесету и био сам очевидац и свједок свих оних грандиозних и понекад катастрофалних промјена које су се дешавале у нашој земљи. Нећу вам сада говорити о свом животу. Он је превише дуг, компликован и много би могло бити разних прича и објашњења у вези са њим. И немогуће би било у току неколико минута, колико имам на располагању, да се о томе све исприча. Хтио бих само да кажем да тих 17 година, које сам провео по затворима и логорима нијесу узалуд проживљене године. Нијесу то биле само године патњи и губитака, те су ми године много дале. Стекао сам много другова који су тамо били, много горких искустава, упознао сам људе са разних страна, и можда ми управо зато мој садашњи рад чини особито задовољство.

Ја већ шест година дјелујем у комисији за помиловање, која ради под покровитељством предсједника. Чланови те комисије су разни људи: писци, правници, свештеници... и дато нам је право и могућност да разматрамо и рјешавамо у корист молби којима се обраћају предсједнику наше федерације. И, у складу са предсједничким декретом, ми разматрамо све те молбе прије него што оне дођу до њега. Сматрам

да је у том нимало лаком раду којим се бавимо мени нарочито и тешко и лако: ја те људе, преступнике, оне који су пошли странпутицом, починили злочин, знам много и много година, и трудио сам се тада када сам био међу њима, и сада се трудим, када је међу нама тако огроман јаз година и положаја, трудим се да их разумијем, да видим у њима људе, да препознам оно човјечно што се у њима сачувало, и да посрнулим људима дам могућност да стану на ноге и да се опет врате животу. Сматрам да је тај дио мог живота који је донекле везан за онај период који сам провео у годинама Стаљиновог терора, по затворима и логорима, можда за мене душевно задовољство.

Можда ће се српски читаоци упознати и са другим мојим причама, причама о веома тешком и трагичном времену и да ће у тим причама видети да човјечност остаје, да не нестаје чак ни у таквим условима. Захвалан сам мојим преводиоцима који су мене упознали са српским читаоцем, и српскога читаоца са мном.

Ја сам професионални књижевник и написао сам много књига, претежно су то књиге за дјецу и омладину, и највише сам писао о научницима, људима који путују по свету, о интересантним људима, који могу бити примјер и који младима могу бити занимљиви.

Али већ је много година откакао сам прешао на другу тематику и почео да пишем документарну, мемоарску прозу, то јест, сјећања, и не толико о мени, о годинама које сам тамо провео, колико сјећања о другим људима са којима сам се сретао, и о којима бих хтио да испричам, јер они о себи више никада неће моћи ништа да кажу.

Мој књижевни рад затим обухвата и истраживања о репресијама у којима су код нас настрадали милиони људи. Сматам то једним од мојих најважнијих задатака и настављам да се тиме бавим, и бавићу се тиме онолико колико ми Бог дâ живота.

Москва, 4. октобра 1998. г. *Љубица АЛЕКСИЋ*

ЉУБИЦА АЛЕКСИЋ, рођена 1941. у Мећеђи код Вишеграда. Радила као новинар и уредник у Радио Сарајеву. Од 1989. живи и ради у Москви.

МЛАДЕН ВЕСКОВИЋ, рођен 1971. у Земуну. Књижевни критичар и есејиста.

АЛЕКСАНДАР ГЕНИС је рођен 1953. године у Русији, у граду Рјазању. Од раног детињства живи у Риги, где је и дипломирао русистику. Од 1977. године живи у Њујорку, где уређује низ публикација на руском језику и води културни програм руског радија. Објављује критику и есеје у многим емигрантским издањима, а од 1989. године и у најпрестижнијим часописима Москве и Петербурга. 1933. године је био члан жирија Букеровог фонда за најбољи руски роман. Објавио је (у коауторству са П. Вајлом) низ књига, *Савременная русскаx ūроза* и *Родная речь* су обавезно штиво за ученике средњих школа у Русији. Од 1990. године пише без коаутора: *Американская азбука*, 1994; *Вавилонская баūня*, 1995; *Девяūь бесед о новой словесносūи*, 1966; *Темноūа и ūишина*, 1998; *Russian Postmodernism* (у штампи). (Д. Рамадански)

ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ, рођена 1967. у Сремској Митровици. Пише књижевну критику, есеје и преводи са енглеског. Објављена књига: *Синūакса ūишине*, 1995.

НЕНАД ДАКОВИЋ, рођен 1946. године у Приштини. Филозоф. Објављена књига: *Оīледи о сабласном*, 1993.

МИЛОРАД ЕКМЕЧИЋ, рођен 1928. године у Пребиловцима. Историчар. Објављене књиге: *Усūанак у Босни 1875—1878*, 1960; *Основе īрађанске дикūаūуре у Европи између два свеūска раūа*, 1965; *Исūорија Јуīославије* (коаутор), 1972; *Раūни циљеви Србије 1914*, 1973; *Сūварање Јуīославије 1790—1918*, 1989; *Жива реч Милорада Екмечића*, 1990; *Србија између Средње Европе и Европе*, 1992.

МИЛКА ЖИЦИНА (1902—1984), прозни писац. Романи: *Кајин ūуū*, 1934; 1950; *Девојка за све*, 1940; 1982; *Друīо имање*, 1961; 1979; *Све — све — све* (роман у рукопису, већи део рукописа објављен у

Дневнику, у 58 наставака, 1993); *Сама* (у рукопису, није објављен). Књиге прозе: *Репортаже*, 1949; *Записи са онколошкој*, 1976; *Село моје*, 1983.

ВЕРА ЗОГОВИЋ, рођена 1920. у Загребу. Преводилац, објавила десетак књига превода са руског (*300 писама Горкој, Преписка Ефрон—Пастернак*, три романа и приповетке Думбадзеа, роман Чиладзеа *И ко год ме срене* и др.).

ПАВЛЕ ИЛИЋ, рођен 1932. године у месту Мазин у Лици. Проучава методику наставе књижевности и српског језика. Објављене књиге: *Лирска поезија у савременој настави*, 1980; *Од слова до есеја*, 1983; *Ученик, књижевно дело, настава*, 1983; *Настава српскохрватскоj језика и књижевности пред изазовима времена*, 1991; *У свету Андрићеве уметности*, 1992.

ЈАСНА ЈОВАНОВ, рођена 1952. у Новом Саду. Бави се ликовном критиком, историјом и теоријом уметности и преводи са енглеског и немачког. Објавила студију о југо-дадаизму у лексикону *History of Dada Orbit* (New York, 1998). У штампи јој је књига *Демистификација апокрифа* о ликовном аспекту дадаизма на југословенским просторима.

БРАНКО ЈОВАНОВИЋ, рођен 1929. у Врбици (Аранђеловац). Пише поезију, књижевне разговоре, записе о писцима, књигама, поезији и култури. Књиге есеја: *Десанка Максимовић*, 1968; *Душан Костић*, 1990. Приредио школску лектиру за други разред основне школе, 1968, 1970; зборник *Револуција* (ангажована југословенска поезија 1918—1980) 1981. и више издања поезије и прозе Драгана Лукића, Бранка В. Радичевића и Стевана Раичковића са предговорима, поговорима и коментарима.

МИЛОРАД ЈЕВРИЋ, рођен 1950. у Ивангораду. Књижевни историчар, проучава македонску књижевност. Објављене књиге: *Студије из македонске књижевности*, 1987; *Македонски роман о рату и револуцији од 1956. до 1980*, 1989.

ИВАН КОМАРИЦА, рођен 1953. у Крњачи. Пише поезију, критику, есеј. Књиге песама: *Важан је ово дан свемира*, 1984; *Сумњива земља*, 1990; *Наде и сумње*, 1991; *Верујем*, 1995; *Корак човека*, 1996. Приредио две књиге народних умотворина: *Чудово*, 1987. и *Пиџити џиле џауне*, 1988.

ТАЊА КРАГУЈЕВИЋ, рођена 1946. у Сенти. Пише поезију, песме, књижевну критику и есејистику. Књиге песама: *Вратио се Во-*

лоћа, 1966; *Несан*, 1973; *Студ*, 1978; *Самица*, 1986; *Осмејак омчице*, 1993; *Мушка срма*, 1993; *Дивљи булевар*, 1993; *Душа тирна*, 1995; *Осмејак под страхом*, 1995; *Аутопортрет са крилом*, 1996; *Словочувар и словочуварка*, 1998. г. Књижевна студија: *Митско у Настасијевићевом делу*, 1976. Избор критичко-есејистичких текстова: *Додир паунової пера (Књига читања 1)*, 1994; *Трепет и чвор: књига читања*, 1997.

ЉИЉАНА МАТИЋ, рођена 1947. у Осијеку. Пише монографије, студије, есеје, књижевну критику и преводи са француског. Објављене књиге: *Сан о љубави Алена-Фурнијеа и Велики Мон*, 1992; *Улоіа оца у Корнејевом Позоришшу*, 1993; *Мостови и размеђа*, 1998; *Ponts et Lignes de Démarcations*, 1998. Превела је са француског: *Национална робијашка служба Неіована Рајића*, 1993; *Златна кишша над Самаркандом* Милене Ноковић, 1996. и др.

МИОДРАГ МАТИЦКИ, рођен 1940. у Великом Средишту код Вршца. Књижевни историчар, песник, романсијер. Објављене књиге: *Од сна до запада; Лирске песме банатске војне граница из збирке Владана Арсенијевића*, 1976; *Етика устанка*, 1982; *Библиографија српских алманаха и календара*, 1986. Романи: *Трећи коњ*, 1979; *Глува лађа*, 1989; *Иду Немци*, 1994; *Пљускофон*, 1995. Књига приповедака: *Свакодневно хватање веверице*, 1998. Приредио зборник тужбалица: *Двори самотвори*, 1978.

ИЛИЈА ЛАКУШИЋ, рођен 1947. у Лијевој Ријеци код Подгорице. Пише поезију и прозу. Књиге песама: *Робија иза стакла*, 1976; *Прайечаш*, 1982; *Кварење омладине*, 1986; *Немам друіої избора*, 1994; *Буквара* (за децу), 1996; *Одбрана и йоследњи дани римовања*, 1998. Књига сатиричне прозе: *Приче у зрну*, 1989.

ЈЕЛЕНА МИЛОЈКОВИЋ-БУРИЋ, рођена 1931. у Београду. Живи у Остину (Тексас, САД). Културолог. Пише радове из области музикологије, славистике, упоредне књижевности. Објављене књиге: *The Music of Eastern Europe*, 1978; *Tradition and Avant-Garde: The Arts in Serbian Culture between the Two World Wars*, 1984; *Tradition and Avant-Garde: Literature and Arts in Serbian Culture 1900—1918*, 1988; *Aspects of Soviet Culture: Voices of Glasnost 1960—1990*, 1991; *Panslavism and National Identity in Russia and in the Balkans 1830—1880; Images of the Self and Others*, 1994.

МАРКО ПАОВИЦА, рођен на Цибрijану, код Требиња. Пише књижевну критику. Приказе, огледе и студије објављивао у више београдских књижевних листова и часописа, као и на програмима Радио Београда. Од 1990. године борави у Бечу.

БОРЂЕ ПИСАРЕВ, рођен 1957. у Визићу. Пише прозу и књижевну критику. Књиге прозе: *Мимезис, мимезис романа*, 1983; *Књига господара прича*, 1985; *Књига народа лутака*, 1988; *Готска прича — приповест о Мери Шели*, 1990; *Пописујући имена ствари*, 1994; *Посланице из Нове Јерусалима*, 1996.

МИОДРАГ РАДОВИЋ, рођен 1945. у Камењачи. Историчар књижевности, есејист и преводилац са француског, немачког и енглеског језика. Објављене књиге: *Поетика основа Достојевског*, 1978; *Поетика Лазе Костића и њени извори у западноевропским књижевностима*, 1980; *Лаза Костић и светска књижевност*, 1983; *Књижевна аксиологија. Проблеми и теорије књижевног вредновања у XX веку*, 1987; *Ословљени свет или чаробна реч Рашка Димитријевића*, 1998. Приредио зборник: *Уметност тумачења поезије* (коаутор Д. Недељковић), 1979.

ЛАВ ЕМАНУИЛОВИЧ РАЗГОН, рођен 1908. у белоруском граду Горки. Од 1922. живи у Москви. Пише за децу и омладину. Пуних седамнаест година провео је по затворима, логорима и у изгнанству. На слободу је пуштен 1955. а исте године је и потпуно рехабилитован. Наставља да пише за децу и омладину, популарише науку. Објављује двадесетак књига с таквом тематиком. У другој половини 60-их година почиње да пише аутобиографску прозу, приповетке уобличене у циклус који ће под називом *Неизмишљено*, бити објављен 1988. (А. Шево)

БИСЕРКА РАЈЧИЋ, рођена 1940. године у Јелашници. 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.

ДРАГИЊА РАМАДАНСКИ, рођена 1953. године у Сенти. Пише и објављује радове из теорије и историје књижевности и преводи са руског и мађарског језика.

АНА РИСТОВИЋ, рођена 1972. у Београду. Пише поезију. Књиге песама: *Сновидна вода*, 1994; *Уже од песка*, 1998.

МАРТА РОБЕР (MARTHE ROBERT) специјалиста за немачку књижевност. Превела је на француски језик дела Гетеа, Ничеа, Бихнера (у сарадњи са Артуром Адамовим) и Кафку коме је посветила два огледа. У књизи *Роман од постанка и порекло романа*, Марта Робер узима за полазну тачку један Фројдов текст (*Породични роман неуротичара*) како би анализирала феномен невероватног, односно као у роману, кроз — између осталих — дела Дефоа, Сервантеса, Балзака или Флобера. (Љ. Матић)

ДОБРИВОЈЕ СТАНОЈЕВИЋ, рођен 1950. у Липама код Смедерева. Пише књижевну критику. Објављена књига: *Форма или не о љубави*, 1985.

ВОЛТЕР Е. СТИВЕНС, један од најистакнутијих представника средње генерације англосаксонских представника наратологије, семиолошке оријентације, сарадник теоријског часописа *Diacritics* и професор италијанског језика и књижевности на Универзитету Вашингтон у Сијетлу (САД). (Ј. Јованов)

ЗБИГЊЕВ ХЕРБЕРТ (ZBIGNIEW HERBERT, 1924—1998) пољски песник, драмски писац, есејиста, преводилац. Дела: *Струна светлости*, 1956; *Хермес, пас и звезда*, 1957; *Студија предмета*, 1961; *Натпис*, 1969; *Господин Когито*, 1974; *Извештај из опседнутог града*, 1983; *Елегија о одласку*, 1990; *Епилог олује*, 1998; и др. Код нас су у преводу Петра Вујичића изашле следеће књиге З. Херберта: *Зашто класици*, 1980; *Господин Когито*, 1988; *Елегија о одласку*, 1990. и *Варварин у врту*, 1990, а у преводу Бисерке Рајчић књига есеја *Мртва природа с ђемом*, 1995. Његова поезија заступљена је и у обема антологијама *Савремене пољске поезије* Петра Вујичића. Добитник је низа престижних награда у Пољској и у свету. (Б. Рајчић)

ОТО ХОРВАТ, рођен 1967. у Новом Саду. Пише поезију и преводи са мађарског. Књиге песама: *Где нестаје шума*, 1987; *Зарушавање*, 1990; *Горки листови; Фотографије*, 1996.

ЈОВАН ХРИСТИЋ, рођен 1933. у Београду. Пише поезију, есеје, драме и позоришну критику. Књиге песама: *Дневник о Улису*, 1954; *Песме, 1952—1959*, 1959; *Александријска школа*, 1963; *Старе и нове песме*, 1988; *Сабране песме*, 1996. Драме: *Чисте руке. Орест*, 1962; *Савонарола и његови пријатељи*, 1965; *Четири апокрифа*, 1970. Књиге есеја и критика: *Поезија и критика поезије*, 1957; *Облици модерне књижевности*, 1968; *Позориште, позориште I, II*, 1977, 1983; *Чехов, драмски писац*, 1981; *Студија о драми*, 1986; *Професор математике*, 1988; *Позоришни реферати*, 1992; *Есеји*, 1994.

Приредила
Соња БОБ

САДРЖАЈ

ЛЕТОПИСА МАТИЦЕ СРПСКЕ
Година 174 — књига 462

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Петар Цветковић, Три песме 5
Славко Лебедински, Слепар са амор наочарима 7
Милан Борђевић, Елегија о тишини 23
Ненад Јовановић, Фотони 30
Ришард Крињицки, Магнетна тачка 38
Зекерија Тамир, Две приче 43
Бошко Томашевић, На тему „In hora mortis" Томаса Бернхарда 52
Мирјана Булатовић, Тамноока песма 56
Ксенија Симић, Љубав између редова 58
Синиша Аврамов, Две песме 64
Мирослав Савићевић, Од Гренланда до Космаја, преко Ирске . 213
Драгиња Урошевић, Посвете и коментари 224
Радивој Станивук, Две приче 230
Даница Вукићевић, Три песме 237
Лилијана Вутерс, Дневник 239
Константин Кавафи, Песме о Јулијану Апостати 248
Ксенија Марицки Гађански, *Ιουλιανά* Константина Кавафија . 255
Даринка Јеврић, Горки брст 389
Мирослав Јосић Вишњић, Прича о журки 399
Момчило Параушић, Рано пролеће 407
Михајло Пантић, Човек с радијом 410
Емсура Хамзић, Више од свих блага 415
Михаил Евграфович Салтиков-Шчедрин, О глуповском либерализму 419
Лисел Милер, Прича за лаку ноћ 425
Синиша Ристић, Две песме 433
Воја Чолановић, Јупитер & Громобран 557
Срба Митровић, Лет КЛМ-665 Амстердам—Минеаполис, 24. јануара 98 580
Драгомир Пойноваков, Боли га Русија 584
Боко Стојичић, Летопис круга 592

Каролина Ламарш, Мува 597
Миша Пасуjевић, Траг 603
Мидораг Вуковић, Зором дана 607
Наташа Жижовић, Усуд и хлеб 613
Љубинка Буловић, Две песме 616
Јован Христић, Најлепши тренуци у животу 753
Тања Крагујевић, Искуство воденог цвета 756
Милка Жицина, Самица 762
Збигњев Херберт, Седми анђео 766
Миодраг Матицки, Анђео на бициклу 775
Ана Ристовић, Рајска песма 779
Лав Разгон, Принц 786
Иван Комарица, На пример: знак 791
Отто Хорват, Призори лета 794

АКЦЕНТИ

Михаило Павловић, Књижевно дело Патрика Бесона 66
Душица Потић, Критичар са визијом 79
Борислав Радовић, Најкраћи одговор 617
Владета Јеротић, Мудри као змије и безазлени као голубови . 630
Милорад Екмечић, Револуција, балкански покрети и Русија 1848—1849 796
Миодраг Радовић, Два вида теорије књижевности 804

ОГЛЕДИ

Драган Недељковић, Песничко „вјерују" Десанке Максимовић . 84
Наталија Кореньевска, Нови стихови Десанке Максимовић . . 91
Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Ничија земља" — простор као метафора 101
Жарко Ружић, Ритмови у међуратној поезији Десанке Максимовић 108
Душан Иванић, Дара Секулић или искушења поезије крајишких Срба 435
Миодраг Петровић, Саморазговори Даре Секулић 441
Ненад Грујичић, Цоктаво тепање језика 451
Борђо Сладоје, Разговор са болним мјестима 459
Милосав Тешић, Једна избегличка песма Даре Секулић 462
Стеван Тонтић, Даре Секулић успон на Хималаје 466
Славко Гордић, Више од сусрета два гласа 471
Морис Бланшо, Хелдерлинов пут 638
Пол де Ман, Хајдегерове егзегезе Хелдерлина 646
Марта Робер, Причати приче 809
Волтер Е. Стивенс, Ec(h)o in fabula 833
Младен Весковић, Техника приповедања и психолошка мотивација у „Лелејској гори" Михаила Лалића 857

ВИБРАЦИЈЕ

Милорад Грујић, Париз—Бања Лука 123
Стојан Вујичић, Изгубљено време 335
Божидар Ковачек, Стојан Вујичић — Србин иЕштбудимац . 340
Милослав Шутић, Мајка. Мала естетика страдања и патњи . . 345
Миро Вуксановић, Раичковићева исповест на повратку 352
Ивана Хаџи Поповић, Кости и школьке 477
Славко Бојевић, Два фрагмента о оцу 486
Вук Крњевић, Колаж сарајевских успомена 666
Љубица Бидић, Скраћенице 674
Александар Генис, Уметност времена садашњег 884
Ненад Даковић, Хиперборејски ждрал. Ко се крије иза Угричића?... 893

НАСЛЕЂЕ

Сања Хаџи Танчић, Проблем краја у недовршеним прозама Лазе К. Лазаревића 140
Слободан Владушић, Једна литерарна схизофренија 151
Миливој Ненин, Несклади и судари Алексе Шантића 491
Јасна Стојановић, Прва оцена Даничаревог превода Сервантесовог „Дон Кихота” 504
Миодраг Поповић, Карловачки трг 680
Недељко Јешић, О песми „Куга” Милоша Црњанског 693
Јелена Милојковић-Бурић, Посета митрополита српског Михаила Светој гори и Хиландару 898

КРИТИКА

Драшка Живковић, Историја — наша људска судбина (*Ксенија Марицки Гаћански:* Историја — наш сапутник. Античке и модерне теме) 165
Славко Гордић, Суверено пренебрегавање поетичких канона (*Љубомир Симовић*: Љуска од јајета) 174
Михајло Пантић, Постваривање маште, растакање света (*Горан Петровић:* Опсада цркве Св. Спаса) 174
Марко Паовица, Дах природе и дух културе (*Петар Цветковић*: Песме из аутобуса) 179
Тања Крајујевић, Иза божјег вела: номадска крв приче (*Живојин Павловић*: Симетрија) 184
Сања Радојчић, Меланхолични међужанр (*Милан Борђевић*: Глиб и ведрина) 189
Зорица Турјачанин, Темељни садржај живота и стварања (*Мирослав Егерић*: Дела и дани IV) 191
Ратко Божовић, Блесак духа (*Илија Марковић*: Зар и ти, сине Едипе) 194

Никша Стийчевић, „Падалишта" Бошка Петровића (*Бошко Петровић*: Сабрана дела) 355
Тања Крајујевић, Орфеј из теретане (*Ласло Блашковић*: Животи бацача коцки) 359
Миодраг Матицки, Сказ о исконској тишини (*Дејан Медаковић*: Повратак у Ракитје и друге приче) 365
Борђе Писарев, Романи или делиријум? (*Светислав Басара*: Одабрана дела) 367
Стојан Борђић, Пред крајем поезије (*Рајко Лукач*: Јона из фиоке) 369
Ален Бешић, Камо даље, пјесниче? (*Звонко Карановић*: Extravaganza) 371
Јово Радош, Обликовање слободе (*Милијан Пејовић*: Правна и тоталитарна држава) 375
Миленко Пејовић, Поезија као уточиште (*Милан Ненадић*: Угрушак) 509
Милан Радуловић, Милост уобличења (*Драгица Калезић*: Пролазни дом) 515
Васа Павковић, Живети у Америци (*Иван Цветановић*: Боја даљине) 519
Борђе Писарев, Савршена уверљивост (*Ернест Хемингвеј*: Брегови као бели слонови) 521
Бојољуб Шијаковић, Његошев дијалог са антиком (*Мирон Флашар*: Његош и антика) 523
Милутин Буричковић, Путовање и промишљање (*Милка Лучић*: Сенке из Кнососа) 526
Наташа Марковић, Књижевност и култура XVIII века (*Проблеми проучавања књижевности и културе. XVIII столеће.* Зборник) 528
Милосав Мирковић, Поетика проје и погаче (*Антоније Исаковић*: Подне) 701
Драган Недељковић, Песништво Слободана Ракитића (*Слободан Ракитић*: Изабране и нове песме) 706
Бранко Јовановић, Снага песникове речи (*Вук Крњевић*: Караказан) 720
Борђе Писарев, У пределима срца (*Љиљана Бурђић*: Слике из претходног живота) 727
Душица Пошић, Живи сат (*Зоран Живковић*: Временски дарови) 729
Дивна Вуксановић, Одговорност и изазови времена (*Бојољуб Шијаковић*: Историја, Одоговрност, Светост) 736
Драгослав Антонијевић, На путу обожења (*Милош Јевтић*: Постојбина душе. Разговор са Владетом Јеротићем) 738
Борђе Писарев, Тајна умећа приповедања (*Данило Николић*: Улазак у свет; Проветравање владара) 911
Бранко Јовановић, Једино безбедно уточиште: песма (*Павле Пејовић*: Раселица) 913
Марко Паовица, Искушавања и преслишавања (*Радослав Братић*: Шехерезадин љубавник) 919

953

Илија Лакушић, На фону (биб)личне сјете (*Драган Лакићевић*: Породични албум) 925
Милорад Јеврић, Поезија иновираног континуитета (*Зоран Милић*: Душа у студени) 927
Добривоје Станојевић, Синтеза жанрова (*Милан Орлић*: Записи из поларне ноћи) 929
Павле Илић, Научно сагледавање новијег књижевног наслеђа Старе и Јужне Србије (*Књижевности Старе и Јужне Србије до Другог светског рата*, зборник) 933
Владислава Гордић, Колонизација инвенцијом (*Vesna Goldsworthy*: Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination)... 938

РАЗГОВОР

Љубица Алексић, Чаробно сећање (*Разговор са Белом Ахмадулином*) 198
Јован Гарица, Гласови наслеђа (*Разговор са Бојаном Јовановићем*) 532
Љубица Алексић, Сјећања на репресије (*Разговор са Лавом Разгоном*) 943

ПОСТМОДЕРНИЗАМ – ГРАНИЦЕ ПОЈМА

ОГЛЕДИ

Михаил Епштајн, Синђавски као мислилац 264

РАЗГОВОР

Јован Пејов, Никола Кајтез, Срђан Вујица, Владислава Гордић, Зоран Пауновић, Саша Радојчић, Михајло Пантић . 300

Соња Боб, Аутори Летописа 202, 379, 545, 742, 945

ПОРУЏБЕНИЦА

Ред. број	АУТОР И НАСЛОВ	Цена	Попуст	
			20%	50%
1	Зоран Т. Јовановић: НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ ДУНАВСКЕ БАНОВИНЕ	150,00	120,00	75,00
2	Александар Влашкалин: ДР ЈОВАН ПАЧУ И ЊЕГОВ КРУГ	60,00	48,00	30,00
3	Др Алекса Ивић: ИСТОРИЈА СРБА У ВОЈВОДИНИ (фототипско издање)	150,00	120,00	75,00
4	ПАВЕЛ ЈОЗЕФ ШАФАРИК (1795–1995)	80,00	64,00	40,00
5	Петар В. Крстић: ПРЕЧАНИ И ШУМАДИНЦИ	80,00	64,00	40,00
6	ПОЕЗИЈА АЛЕКА ВУКАДИНОВИЋА	50,00	40,00	25,00
7	Мирослав Тимотијевић: СРПСКО БАРОКНО СЛИКАРСТВО	500,00	400,00	250,00
8	Мирослав Тимотијевић: ЦРКВА СВЕТОГ ГЕОРГИЈА У ТЕМИШВАРУ	300,00	240,00	150,00
9	Петар Момировић: СТАРИ СРПСКИ ЗАПИСИ И НАТПИСИ ИЗ ВОЈВОДИНЕ (књ. 3)	150,00	120,00	75,00
10	Софија Кошничар: РАДИО ТЕАТАР ПРОЗЕ АНДРИЋА, ЦРЊАНСКОГ И КРЛЕЖЕ	150,00	120,00	75,00
11	Ронел Александер: СТРУКТУРА ПОЕЗИЈЕ ВАСКА ПОПЕ	50,00	40,00	25,00
12	Миодраг Јовановић: СЛИКАРСТВО ТЕМИШВАРСКЕ ЕПАРХИЈЕ	500,00	400,00	250,00
13	Петар Марјановић: СРПСКИ ДРАМСКИ ПИСЦИ XX СТОЛЕЋА	120,00	96,00	60,00
14	Божидар Ковачек: ТЕКЕЛИЈАНУМСКЕ ИСТОРИЈЕ XIX ВЕКА	100,00	80,00	50,00
15	ЛЕКСИКОН ПИСАЦА ЈУГОСЛАВИЈЕ IV том	700,00	560,00	350,00
16	Мирјана Веселиновић-Хофман: ФРАГМЕНТИ О МУЗИЧКОЈ ПОСТМОДЕРНИ	100,00	80,00	50,00
17	ПОЕЗИЈА ЈОВАНА ХРИСТИЋА	80,00	64,00	40,00
18	Љубомир Церовић: СРБИ У РУМУНИЈИ	350,00	280,00	175,00
19	КЊИЖЕВНО НАСЉЕЂЕ СРПСКЕ КРАЈИНЕ	100,00	80,00	50,00

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 чине једну књигу.

Годишња претплата износи 250 динара, за чланове Матице српске 125 динара, а за иностранство 80 $.

Наручујем ___ примерака *Летописа Матице српске* за 1998. 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 '98". Оваквом уплатом обезбедићете да, чим нам доставите 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)