Pr II 554 / kn. 494

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

најстарији живи књижевни часопис у Европи покренут 1824

ПРОЗА & ПОЕЗИЈА
Боривоје Адашевић
Јуеран Џанг
Ђорђе Писарев
Љиљана Малетин Војводић
Анђелко Анушић
Раде Ђокановић

ТЕМАТ: ЈОВАН СКЕРЛИЋ 1914–2014
Јован Скерлић
Петар Пијановић
Горана Раичевић
Мухарем Баздуљ
Милош Ковић

ЕСЕЈИ
Михајло Пантић
Николас Браун
Зоран Ђерић

СВЕДОЧАНСТВА
Славко Гордић

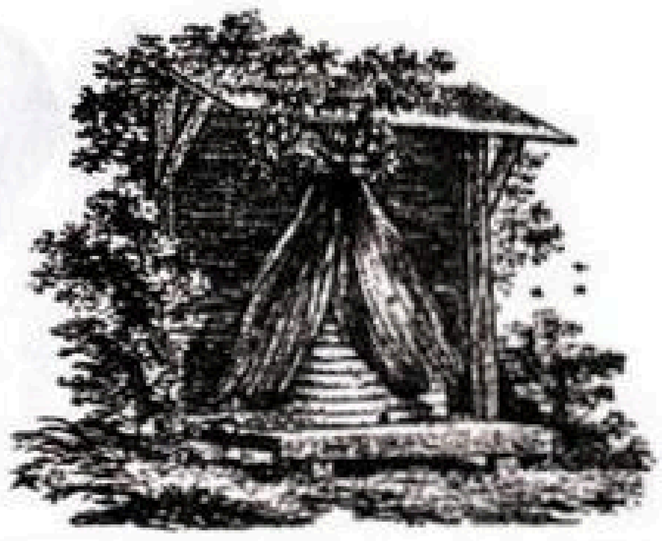
ИНТЕРВЈУ
Соња Веселиновић
Тамара Крстић

ПРИКАЗИ
Снежана Савкић
Драгана В. Тодоресков
Тамара Јовановић
Срђан Дамњановић
Александар Жикић
Слободан Владушић
Марија Кнежевић
Бранислава Васић Ракочевић

ЛЕТОПИС СУРФОВАЊА

ОКТОБАР 2014

НОВИ САД



Министарство културе и информисања Републике Србије
и Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање
омогућили су редовно објављивање
Летописа Матице српске.

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824–1830), Јован Хаџић (1830–1831), Павле Стаматовић (1831–1832), Теодор Павловић (1832–1841), Јован Суботић (1842–1847), Сима Филиповић (1848), Јован Суботић (1850–1853), Јаков Игњатовић (1854–1856), Субота Младеновић (1856–1857), Јован Ђорђевић (1858–1859), Антоније Хаџић (1859–1869), Јован Бошковић (1870–1875), Антоније Хаџић (1876–1895), Милан Савић (1896–1911), Тихомир Остојић (1912–1914), Васа Стајић (1921), Каменко Суботић (1922–1923), Марко Малетин (1923–1929), Стеван Ћирић (1929), Светислав Баница (1929), Радивоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933–1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936–1941), Живан Милисавац (1946–1957), Младен Лесковац (1958–1964), Бошко Петровић (1965–1969), Александар Тишма (1969–1973), Димитрије Вученов (1974–1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980–1991), Славко Гордић (1992–2004), Иван Негришорац (2005–2012)

Уредништво

СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ
(главни и одговорни уредник)
ДРАГАНА В. ТОДОРЕСКОВ, ЂОРЂЕ ДЕСПИЋ, ВЛАДИМИР КЕЦМАНОВИЋ

Секретар Уредништва и лектор

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Ликовно решење корица

МАРКО СТАНОЈЕВИЋ

Коректор

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник

ВУКИЦА ТУЦАКОВ

E-mail: letopis@maticasrpska.org.rs
Интернет адреса: www.maticasrpska.org.rs/letopis

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 2.000 динара, а за чланове Матице српске 1.000 динара. Претплата за иностранство износи 100 €. Цена по једној свесци у књижарској продаји је 200 динара. Претплата се може уплатити у свакој пошти на жиро рачун број 355-1056656-23, са назнаком „за Летопис". Адреса: 21000 Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1, телефон: 021/6613-864 и 021/420-199, локал 112, факс: 021/528-901.

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Маргита Мозетић, Нови Сад
Штампа: САЈНОС, Нови Сад
Тираж: 1.000
РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ У НОВОМ САДУ

II 951

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 190 Октобар 2014 Књ. 494, св. 4

САДРЖАЈ

ПРОЗА & ПОЕЗИЈА

Боривоје Адашевић, *Фрагменти о смрти: Симеон Грас* 389
Јуеран Џанг, *Ко је убио месец мај?* 399
Ђорђе Писарев, *Парк: речник* 423
Љиљана Малетин Војводић, *Марсел Пруст је био мртав већ више од једног века* 432
Анђелко Анушић, *Хартија* 436
Раде Ђокановић, *Веома мало живота* 438

ТЕМАТ: ЈОВАН СКЕРЛИЋ 1914–2014

Јован Скерлић, *Лична и народна иницијатива* 440
Петар Пијановић, *Противуречности Јована Скерлића* 444
Горана Раичевић, *Јован Скерлић између индивидуализма и колективизма* 452
Мухарем Баздуљ, *Солдат истине* 460
Милош Ковић, *Политичке идеје Јована Скерлића: поглед из 2014. године* 465

ЕСЕЈИ

Михајло Пантић, *Један поглед на савремену српску поезију* 473

Николас Браун, *Уметничко дело у доба његове реалне супсумације под капитал* 480
Зоран Ђерић, *Како смо преводили Витолда Гомбровича*. 502

СВЕДОЧАНСТВА

Славко Гордић, *Моровић Бошка Петровића* 516

ИНТЕРВЈУ

Соња Веселиновић, *Бука и музика (наших) транзиција* (Разговор водила Тамара Крстић) 519

ПРИКАЗИ

Снежана Савкић, *Rueda – траговима сопствености* (Соња Веселиновић, *Кросфејд*) 528
Драгана В. Тодоресков, *Јанус нашег доба или стратегија линковања* (Петар Милошевић, *Тиња Калаз*) 532
Тамара Јовановић, *Више од немања или Благојевићев прозни објект* (Берислав Благојевић, *Тишци од воде*) 535
Срђан Дамњановић, *Српске логике у средњем веку – епигонство или стваралаштво?* (Слободан Жуњић, *Прирок и сушта-ство 1. Српске логике у средњем веку*) 539
Александар Жикић, *Прошлост је сада* (Иван Ивачковић, *Како смо пропевали – Југославија и њена музика*) 543
Слободан Владушић, *Истина и врлина* (Боривоје Маринковић, *Знањем против заборава*) 545
Марија Кнежевић, *Критичка мисао – темељ културе* (Мирко Магарашевић, *Српска критичка поезија*) 548
Бранислава Васић Ракочевић, *Илузија припадања* (Харуки Мураками, *Безбојни Цукуру Тазаки и његове године ходочашћа*). 551

ЛЕТОПИС СУРФОВАЊА 554

Бранислав Карановић, *Аутори Летописа* 556

БОРИВОЈЕ АДАШЕВИЋ

ФРАГМЕНТИ О СМРТИ: СИМЕОН ГРАС

У овом свету, у којем се политика уплиће у сваки човеков гест, а животом заједнице доминира тежња за тлачењем слабијег, комад трагичне људске судбине који следи и који на широким леђима чињеницâ носи тзв. *Histoire vraie,* истинита прича, готово да делује уобичајено. Ако се вектори судбине, времена и људске наде једног дана поново буду укрстили на начин разумљив некаквој сили вишој од човечје, можда ће блага, полуслана вода подно планине Врмац, измешана попут водâ Посејдонових с водама Стикса, Ахеронта или Лете, с водама *слатким као смрт*, на бококоторски гат избацити тело Симеона Граса, стармало, али спремно за нови животни круг, овог пута не *circulus vitiosus,* но круг посве људски. Његовог имена нема у послератним енциклопедијама, у одредницама посвећеним развоју државе, нема га у попису значајних грађана земље која, након Другог светског рата, грозничаво трага за својим именом, Симеон Грас се не помиње ни у Аналима Удружења правника, до ли једино на пожутелим страницама новинских издања из септембра 1951. На тим се страницама, већ избледелог оловног отиска, противуречно преплићу пољска марка пиштоља с једним црногорским топонимом и у некој библијској, старозаветној помешаности учесника ове трагедије у својој ординарној верзији, име оног који ће у очима света тек постати убицом с именима што намерних што ненамерних жртава те драме достојне светских позорница. Кад се крв људска помеша са сланом водом бременитом сенима згаслих живота морнара и морнарских *невјеста* утеклих за њима у исту ту воду што горчи, добија се, ако је веровати упућенима, есенција каквом се напајао дух сваког детета одгајаног у Југоисточној Европи, међу *свињама са Истока,* како је то неко, не

баш опахнут талентом, написао у западној варијанти овог континента. Људска судбина је истовремено тамница и вечити сан о слободи, док ствари трајања ни у једном свом чину нису огољене до простоте, како би то можда сагледао неки добростојећи литерани пастир, па први степеник на скали ове трагичне риме, риме у значењу стиха (стихова) големе песме људског постојања, почиње тамо где се један живот завршава, под оловним зрнима пиштоља марке *Вис*, те предратне пољске варијанте Бога Оца Саваота, кадре да одузме оно што се ни злим удесом не узима одвећ лако, што и не припада човеку, него једино Творцу, нашем Оцу на Небесима. Јер, онај који даје, тај и узима, а свака се људска интервенција ту кажњава горким патњама ближњих, јединих који су кадри преузимати наше грехе у часу кад одступимо од ковчега. Куда год човек на овом свету газио својим несигурним кораком, докле год се шириле концентричне кружнице његовог утицаја, задах злочина и бљутави укус накнадне правде прате га у стопу, док одрази кривоклетника у огледалима на њега кезе своје натруле зубе. Древна је истина да је запитаност над смрћу један од ослонаца живота, а страх од погурене сенке косца под кукуљицом покретач врлина и мана хуманоида у свим временима подједнако, ма где да се он налазио. Погледајмо зато. Претворена већ у саму мисао, у лепрозни страх од себе саме, сенка Симеона Граса догегала се до нас једне влажне фебруарске зоре, кроз позни снег начете зиме као кроз какво адско блато и залупала на врата ове приче као на врата сигурног дома, тек да се на тренутак згреје од мртве хлади заборава што хрупи светом с *оне* стране. На кâм Симеона Граса, овим, струк камелија ставља и наша смртна рука.

§

Путање судбине, кадре да испреплићу линије живота људи на супротним странама света и да развежу наизглед неразвезиве чворове, очигледно су се поиграле с двојицом актера наше повести, спајајући их у политички савез. Година је 1951; информбировске шкуре већ су забрадиле прозоре гвозденим перима, под капијама и даље одводе људе, а пуцњеви и пасји лавеж одјекују, мешајући се у ноћима с ломљавом стакла и запомагањем жена. Трупtање корака, метални звук затварача који пушчано тане спроводи у цев, пијани занос победника што левитирају на опасној граници између праведности и тираније, речју, вакат у којем бити неистомишљеником истовремено означава и бити непријатељем. Место: Београд. Актери: Симеон Грас и Павле Лабан.

У которским списима из XIV и XV века забележена су сведочанства о привредницима Понтију Грасу и Илији Лабану, чији је многи перпер допао српске и млетачке сребром перважене чиније, а бисаге караванлија, дворских снадбевача морском рибом и трговаца свилом и сољу, од Дубровника до Приштине, многостручиле њихов иметак даван искључиво под интерес. Марко Новак, најугледнији међу которским ковачима мачева каљених и у крви косовског боја, узимао је од ових привредника на зајам позамашне суме намењене куповини челика. Један нарочит *engagement* из тог времена носи са собом извесну дозу књижевне аберације. Актер ове *notatio* је Богоје Лединац, у Његушима и Копиту познат под надимком Виноносац, који је Грасова и Лабанова бурад вина запрегом теглио у Прилеп, обласном српском краљу Марку Мрњавчевићу, што ће у слави свог имена остати упамћен као Марко Краљевић, па ће по свему бити тако да је – док *Марко пије уз Рамазан вино* и *пола пије, пола Шарцу даје* – понека од тих *кајница,* из Грасова и Лабанова бурета, безименом певачу канута и руком Богоја Лединца. Но, вратимо се свету незаштићеном иронијским отклоном.

Свака људска егзистенција има праволинијски карактер. На том путу, крећући се ка свом крају, права људског живота иде светлом и тамном страном, од дела ка неделу. Непријатељице свести о Божјем свеприсуству, егзактне науке су у модерном времену највећма промениле ракурс, капитулиравши пред закључком да је свет истовремено апсолутно *све* и несхватљиво *ништа*, а човек у чуду свог постојања заправо кабао воде начас везане ледом и не више од тога. Свака људска љубав има почетак и крај, док њена права завршава тамо где и почиње, у претчестици у којој још увек нема ничега и из које ће се, небески час касније, родити нови чин, нови облик живота, идеје, стања, осећања. Човек има свој усуд, своју праву, фамилије, задруге, родови и племена своје пак, а свет сâм, државе у њему, политички системи, читав механизам по којем друштво постаје и траје – све то има свој праволинијски след и пролаз од почетка ка крају, од претчестице ка претчестици, ка новом настанку и обнављању енергије живота. У том руху одевене, судбине породица Грас и Лабан имају своју логичну еволуцију. У времену, капитал смењује идеологија, идеологију капитал и ништа се на тој стази не мења под капом небеса. Ту негде и настаје доживљај људске егзистенције као *погрешног круга,* јер права која иде нејасно у даљину у једној својој тачки сече управо тачку новог настанка, налик или истоветну оној из које је кренула. Оно, дакле, што стоји на зачетку фамилија Грас

и Лабан, неће стајати на средини њиховог пута, али ће се, као чеховљевски пиштољ с почетка позоришног комада, поново наћи у рукама судбине, трен пре васкрснућа новог почетка. Ороз ће дакле опет бити притиснут, на овај или онај начин, и капитал ће још једанпут сменити идеологију.

Лице и наличје

Чулним, готово дечачким лицем Симеона Граса доминира изразито мушки нос, оштро савијене кости и очи у морској темпери. Карактера наклоњеног идеализму, дубоко укорењеног у тлу и духовном окружењу из којег је потекао, верује у сутрашњи дан као у зору новог света. Јуриста, друга година, Београд. Нова земља, нова станица, тмурно доба сумњи и издаје до јуче светих идеала. Низак растом. Тамних већа и косе. Пуне усне једва приметно подрхтавају по ћуди неке унутрашње борбе. Убојитим аргументом скоројевића и мистика, душом загледан Которанин у небосклон Трећег Рима. Племка имућне лозе Грас. Терет историје и капитала у времену голог пролетеријата. Вољен међу девојкама и склон им. Врела мушка крв поднебља морепловаца, заводника, педераста и арлекина. Одан пријатељ и син, но непредвидивих намера. Одличан на карти. Ведар духом и наклоњен хумору. Често, приповедач анегдота. Галиот. *Шјор Лука, јесте ли се то погледили кад сте скочили с пољесте госпе Ане?* Итд.

Новчић окренут с друге стране лица, тмурна сенка оштро срезаних линија што се усецају под контуре орловског носа. Павле Лабан. Грешно дете Марса, очију из којих поглед стриже попут сечива маказа, оштрусни сејач семена речника задојеног језиком идеолошких портатива, мисли сведене на апсулутно *за* и беспоговорно *против*, одлуке која *никад не греши*. Средњег раста. Масне, подуже косе. Обрва што штрче на пегавом козјем лицу. Рић као *diavolo*. Очију боје у уљу каљеног челика. Столивљанин. Студент друге године машинства у Београду. Фанатични стаљиниста, уверен да је човек само зупчаник у моћном механизму власти. Одрод поголеле лозе Лабанових. Превртљив и насилан према женама. Без смисла за хумор. Често, ухода и цинкарош. Склон кафанској тучи. Лак на пиштољу који вешто скрива под левом бутином, а потеже десном руком кроз шлиц панталона.

Савез

Симеон Грас и Павле Лабан договорили су се једне ране септембарске зоре, након целоноћног изношења аргумената и контрааргумената, након *за* и *против* живота на који су обојица полагали право, а који им се, у релацијама *оних година,* чинио

неиздрживим, да ће границу прећи у тачки раздвајања Црне Горе и Албаније, те да ће то учинити *ногу уз ногу.* Реч је пала, а кад једном бејаше изговорена, није је више било могуће зауздати и комплот је био склопљен, саучесништво и издаја за једну страну, на којој је суверено стајала држава са својим апаратом силе, а спасење и слобода за другу, на којој су се налазила двојица пријатеља идентичних уверења. Зајапурени и знојави, загледани у мутну прекретничку зору својих живота, прижељкиваће мирну моковску луку у благим режњевима јесени: бели руски чај се кува у блиставом челичном самовару, комад црног хлеба намазан кавијаром, чаша вотке и цигарете омамљујућег мириса из дипломатског депоа. У част ових прођерданих судбина и оног што се често чини обманом, а што познајемо под именом *људске праведности*, видим их још како стоје на средини собе, усана помодрелих од узвикивања идеолошких вјерују, посматрам их како, попут младих паса, дрхтуре пред првом егзистенцијалном борбом свог историјскополитичког усуда. Заслепљеност идеалима изнова исцртава њихова лица, издвајајући их из глине живота и чинећи њихове судбине оделитим форматима у развитку нашег света. Чувши, може бити, негде дубоко у себи, у срцу свог пророчког уха, јерихонски лелек трубаља ил' вавилонски шкргут зидова што се почињу рушити, обигравши једним погледом у исти пар прошлост и будућност, Симеон Грас стоји на средини собе, као на средини хајдучке земунице, пропет на некакав троножац, који је током ноћи служио истовремено и као одмориште и као говорница на којој и за којом су двојица пријатеља претресала увелико претресену идеолошку сламу тог људским ранама урешеног времена; рука Симеонова је високо подигнута, с прстом упереним у пожутели строп, што је у тај час изигравао небо чисте политичке и моралне апстракције, на челу су му избиле крупне грашке зноја, глас прозукао од дувана и урлања подједнако. Павле Лабан стоји наспрам свог пријатеља упирући му кажипрст у груди и подрхтавајући од жучи, у гласу колико и у телу. Који трен доцније све ће замрети. Стиснувши болне капке, испод којих су се и даље колутале њихове зажарене очи, сабеседници могу видети, ваљда негде у врелој будућности испуњеној крвљу што липти из зинулих рана револуционара, како свиће јутро једног праведнијег света, јасније и сунчаније него оно у ком су се обрели након напорне распре, као што – слухом у којем тињаху пароле и халуцинантни покличи бораца – могу чути прве тактове света у ком су се истински налазили. У цвркуту птица и хуку тек пробуђене београдске улице, негде на Вождовцу или Неимару, завереници ће пружити један другом руку и отићи на куру преко потребног сна.

Путовање у Боку Которску

Шта су двојица пријатеља сањала свакако да не можемо сазнати, али да су се из окрепљујућих снова пробудили посве другачији, ипак можемо наслутити, следећи сазнања о даљем току догађаја. То да је један од двојице завереника остао доследан својој одлуци, назубивши ожиљак у телу свог властитог усуда као у вратуљку мекане луле или у дрвеној кости дршке пиштоља руком усекавши *рецку,* тај сабласни симбол одузимања људског живота, док је другом заверенику *друга мелодија зундала у глави* – на известан начин је очекиван обрт и непроменљива логика међуљудских односа. У Боку Которску садрузи ће отпутовати већ у зору наредног дана, камионом за превоз животињских изнутрица за новообновљену фабрику сапуна. У кипућим металним кацама, из којих ће заударати по паклу распадања, превртаће се длакаве свињске уши, одрани овнујски репови и бурази заједловљених крава са фарми пољопривредног добра надомак Београда, док ће припити камиончија, једну за другом, наизменично певати пучке песме љубавне и ратне тематике. У кабини сапутници неће расправљати о политици и на помен те теме вешто ће окретати причу ка некој другој страни. Кад камион на путу наиђе на препреку, потрес каросерије изазиваће опоминьуће смрадне таласе ткива у распадању, увелико спрам ћуди обртања изнутрица у металним посудама, а путници ће, готово весело, узвикивати имена животиња које су у том часу њухом препознали. Надомак Котора двојица путника ће напустити возило.

Кратка станка

Запутивши се ка усидреној *шкуни* Лабанових, где су без поздрава са породицама намеравали дочекати још увек далеку поноћ, двојица завереника прођоше друмовима својих живота подједнако замишљени. Сваки камен омалених места што су се кривуљом, једно крај другог, котвила уз море, бејаше им добро познат, те им је по свој прилици и пут ишао дубљим газом кроз немирне мисли но кроз реални свет. Посве ће бити тако да су се опраштали од својих дотадашњих живота, сваки према својој мери, удубљени у варљива сећања као у валовито и већма захладнело море. Шта су могли наћи у тим лаким руксацима, тек изнесеним из детињства? Комад заталасане беле креветске плахте што вијори на прозору куће тик уз море? Бело прслуче неке рођаке на ноћном сточићу у спаваћој соби, украј кревета и обрис њених пуначких груди на набораној спаваћици? Лица мајки, очева, школских другова, старих капетана потопљених бродова што лагано труле натапани лозовом ракијом? Слику *Госпе од Шкрпјела*, што нестаје у орозу

уздиглог морског таласа? Мирис слузи у распрслим љуштурама кестенова попалих по тлу козје стазе Горњег Столива? Крваве слике рата и распадања света из којег су изникли? Одласке у Подгорицу о *Дану устанка*? Киселе плодове дивљих наранџи поред пута што се пење уз брдо? Кише које липте с јесени као просуте из цистерни за сакупљање кишнице и буре које опустеле понте и мола чине још сабласније празним? Јутра проведена код родбине у големом цетињском снегу, кад се кроз сметове копају тунели као кроз планину и призоре двојице мршавих дуговратих дечака што иду у школу обучени у исти капут *(а)*, њихових до голе коже ошишаних глава, по свему налик главама робијаша, са видљивим ожиљцима од чешања, услед вашљивости *(б)*? Жеђ, глад и жегу у кршу црногорских села? Занос и свеопште славље у поздрав пристиглој слободи? Веру која је слепа и наду која је врела толико да се о њу можеш опржити?

Мистериозни злочин

Мистерија, или оно што се на страницама штампе назива тако, оличена је у телу младог човека што лежи на понти Доњег Столива, изрешетаном пиштољским мецима. На телу које почива на усиреној крвавој локви као на листу новина раскриљеном испод комада воловског срца, назиру се тек обриси некадашње човеколикости. В. Б., которски *оријунал*, коцкар и *луменпролетер*, како ће сам себи од милоште тепати, у збиљи врдалама, васбоговетни дан присутна на свим странама истовремено, попут Свемогућег Бога, препознаће у том тужном реликту младости свог негдашњег друга *по карти*, Симеона Граса. Полиција ће брзо начинити записник. Новине, ни горке ни слатке, гудиће тек у млаку струну сензационализма: *жртва усмрћена пиштољем пољске марке Вис, у месту Доњи Столив, на око осам километара од Котора; за починиоцем се трага, утврђујући истовремено порекло оружја којим је почињен злочин.* То је углавном све. Симеон Грас је пронађен мртав с прострелним ранама, док Павле Лабан бејаше нетрагом нестао.

Истражни поступак

Историја полицијских истрага на просторима Балкана који насељавају потомци словенских племена, с више или мање вере у то, могла би бити сагледавана као историја заблуда и олако обављеног посла. Било како било, истражни органи су у случају убиства Симеона Граса располагали следећим материјалним доказима, од којих је даљи поступак могао кренути: зрна којима је жртва убијена, испаљена из пиштоља пољске марке *Вис*, пронађена у каменој

обзиди понте, недалеко од тела *(1)*; име, презиме и низ биографских појединости од слабог, чак никаквог значаја за истрагу, узгред, без видљиве користи по ток ове приче *(2)*; приближно време злочина: између поноћи и један час изјутра *(3)*; име осумњиченог: Иво Кановић *(4)*. Будући да су полицијске технике потраге за починиоцем злочина, у суштини, низ логичких вештина доведених до практичног учинка, ова истрага је, у лику првоосумњиченог, имала свој хитри *крешендо*, сасвим у складу са њиховом тежњом за ефикасношћу и са склоношћу ка пречацима. Онај ког полицијски истражитељи зову *починиоцем злочина*, Иво Кановић, правник бродоградилишта у Бијелој, да буде означен срамним жигом убице, имао је за то потребне предиспозиције. Полицијска логика је по својој прилици ишла трагом неколиких сазнања. Најпре, осумњичени је *добро* познавао жртву; потом, био је једини који у месту убиства поседује пиштољ наведене марке; на крају, а то бејаше пресудна чињеница у не баш дугом низу употребљивих, с убијеним се категорички разилазио у политичким гледиштима. Руководивши се таквом логиком, истрага није наложила балистичку анализу Кановићевог пиштоља. Судски органи су као отежавајућу околност узели и нестанак једног од двојице *заверника*, Павла Лабана, за кога је претпостављено да је убијен и да му је леш потопљен у море, како би били уклоњени сведоци и додатни докази у овом случају. Ту се базни део судског поглавља завршава. Првооптужени је добио двадесет година и по хитном поступку послат из притвора на издржавање казне.

Тамница

Сада следи годину дана проведених у затвору, у ком Иво Кановић, делећи ћелије са убицама, силоватељима и моралним наказама различите провенијенције, пролази тамничку голготу према давно утврђеној скали робијашница читавог људског космоса, идући од нуле ка јединици, од крпе којом се бришу ђонови ципела и чисти опогањени патос клозета, до достојанственика кога остављају на миру и који неминовношћу времена проведеног иза решетака постаје судија, светац, бард тамнички. Преживеће до данашњих дана једно његово писмо што ће га написати у транзитној ћелији затвора у Јусовачи, у тој *Проклетој авлији* црногорских хапсана, где *звук музике* утиснут у зидове зграде, негде у времену краља Николе Петровића, грозомори јаве даје блесфемично сазвучје, у којем ће писати о првој својој посети ћелији у којој у том тренутку тамнује, још у време своје *ђуне грађанске невиности*, кад је као студент права имао задатак написати рад о тумачењу појма правде међу затвореницима. У том ће се писму, као

да исписује тужни биланс људске егзистенције и неку врсту свог властитог тестамента, присетити речи поруке робијаша исписаних на зиду задужбине Јуса Мучина Крњића: *Овдје је, фебруара 1919, лежао и своје жиле пресјекао Ђуро Пиљер, борац против окупације Црне Горе.*

§

Кад се бејаше навршила година његовог тамновања, Иво Кановић умире у својој ћелији од срчане капи. Линија његовог живота довела га је тим чином до последње овоземаљске станице, након које се, ваљда, више не чују ни мрмор људских усана ни тајанствени шкрипут костију човечијег скелета. Међутим, чињеница Кановићеве смрти, у оваквом следу догађаја, не би била од пресудног интереса по нашу причу, била би то, штавише, још једна у низу лоше довршених повести о посрнулом животу непознатог човека потеклог из познатих крајева, да не бејаше акцентована другом смрћу, смрћу која се истовремено збила изван казаматских зидина, а чији је субјекат или објекат, гледано с различитих страна, била мајка Павла Лабана, завереника мистериозно несталог у ноћи извршеног злочина. Извесна аберација покренута њеном смрћу од великог је значаја, највише из тог разлога што је постала извориштем низа плодотворних сумњи у цео случај, сумњи које су се протегле безмало до наших дана. Историја смрти Симеона Граса добила је тиме трећу, последњу жртву, у некој волшебној игри трознака, тројства, тројке, отворивши тако празну страницу коју је ваљало испунити и за коју је, да се напише, било потребно читаве две деценије.

Епилог

Двадесет година након смрти Симеона Граса и загонетног нестанка Павла Лабана, у доба када се, с једне стране, скелети Иве Кановића и Лабанове мајке већ распадају, а с друге почињу дувати благи ветрови новог доба који, широм земље насељене јужнословенским пролетеријатом, доносе извесно освежење у виду привидне демократизације мишљења и *фракцијашшва* унутар једине партије, повратници из земаља иза *гвоздене завесе* пристижу, поново се заклињући на верност отаџбини без које су, у туђем свету, јели *горку корицу хлеба.* Једна таква група повратника из Албаније донела је у мало приморско насеље у којем се далеке 1951. догодило свирепо убиство, а за њим и кратки низ повезаних смрти, вест о Павлу Лабану, који је још давних година, у неком избегличком логору у Албанији, потврдио да је из Црне

Горе пребегао након што је пиштољем убио свог пријатеља из младости и студентских дана у Београду, именом Симеон Грас, с којим се бејаше договорио да избегну из земље а овај потом одустао од бега. Истовремено с том вешћу, у Столив стиже писмо, адресирано на родитељски дом Павла Лабана, у којем се он лично оглашава живим, признаје шта је учинио и распитује за судбине своје мајке и рођака у Црној Гори. Тада се покреће полицијска и судска машинерија која још једанпут отвара архиве и на светлост износи полураспаднуте фасцикле давно затвореног случаја, све у циљу накнадне правде што осећај задовољштине доноси свима сем жртвама, које то пребирање по костима и читање из утроба, може бити, посматрају са дна неког временског левка, једном за свагда равнодушне и на добро и на зло. Суд потом заседа и доноси ослобађајућу пресуду, рехабилитујући Иву Кановића за злочин који није починио, а Павла Лабана, на основу признања изреченог у писму и поверовавши изјавама *часних сведока*, одређује као виновника злочина. Међутим, ледени мир с којим је чекао пуне две деценије да од себе дâ гласа и призна учињено, као и зачуђујућа чињеница да у време првобитне истраге суд није наложио балистичко вештачење Кановићевог пиштоља, остају да лебде над овим случајем као облачне сенке, указујући на бројне политичке, друштвене и личне недоумице, пропусте и интриге оног времена. Јер људи живе застрашујући живот страсти и људима је због тога даровано покајање, а свако одступање од тог небеског одређења оштар је атак на добру подлогу из које је, попут биљке, изникао наш свет. Свако је одступање од тога, уосталом, само јалов покушај да се изгребе властити одраз у огледалу.

ЈУЕРАН ЏАНГ

КО ЈЕ УБИО МЕСЕЦ МАЈ?

1

Сећала се како је на углу улице била само његова фотографска радња, реклама јој је била сличне боје као црвене цигле које су вириле из зида куће у малој улици. Није била необична нити је могла да привуче неког да подигне поглед, али ју је уочила први пут када је туда прошла. На њој је пуним словима писало „Сан Џуо фотографски атеље". Касније, када је одлазила, урезала је своје име испод његовог. Понела је жичану куку, а та три карактера су била тако ситна да су личила на мраве и вероватно их, осим ње, нико не би приметио. Тог јасног јутра када је урезала своје име на рекламу, окренула је леђа фотографском атељеу и малој улици, и напросто отишла. Носила је широку белу одећу од конопље која се лелујала док је корачала као јесењи лист што опада са дрвета.

2

У мају је дошла у мало село. То село је у Ђангнану где у време кишне сезоне падају обилне кише. Осетила је како је киша слој по слој обмотава, са спољне стране ствара око ње омотач од гипса и спутава је да се креће, зато се зауставила код улаза у први мотел на који је наишла и решила да ту преспава. Оставила је ранац у соби у поткровљу и села на дрвене степенице на четвртом спрату да попуши цигарету, јер су у соби прозори стално били затворени па је била мемљива и загушљива. Седећи на степеницама, могла је кроз прозор само да види кишу како добује по надстрешницама продавница. Ово више није био њен север, није био њен велики и пространи северни град са високим зградама. „О девојко, да ли

је ово живот који си прижељкивала?", уздахнула је тихо питајући се, а затим је исправила бројне наборе на својој сукњи, из торбице извадила ружичасти кармин и намазала га пред огледалом – слагао се са њеним младим годинама. На крају је запалила дугачку танку цигарету и полако се орасположила: „Живот жене писца", рекла је себи, „мора да изгледа овако."

Нико не би поверовао да је ова девојка писац. Имала је само деветнаест година, била је јако мршава, одевена у црну кошуљу са везом и подигнутом крагном и дугу светлоружичасту сукњу, а на ногама је имала платнене сандале, или боље рећи веома једноставне, ружичасте и равне папуче. Коса јој је дугачка и равна и на њој није било никаквих украса. Изгледала је као средњошколка која воли да се шминка, као ученица која је свима могла да се допадне, светле пути и изузетно крупних очију. Зар је могуће да су јој очи бадемастог облика крупне као у младе срне, увек изгледале помало тужно и сетно и изазивале потребу да јој пријете и да је тешите?

Осим тога, већ је постала писац. Ако се рачуна од њене четрнаесте године, када је објавила први роман, у протеклих пет година стално је писала. Одрасла је у породици образованих људи и у свом животу није наишла на неку тешкоћу. Пошто је одмалена била заљубљена у књижевност, волела је непрестано да чита приче и пише саставе, па је до овога изгледа природно морало доћи. Тек када је уписала средњу школу, осетила је у себи посебно књижевно надахнуће, специјални укус за који је била уверена да је укус књижевности. Оно што је раније написала чинило јој се као вештачки мехурићи у газираној течности који су навирали напоље кад се протресе флаша: понављањем кретања безброј пута, сваки пут добио би се исти резултат. Права књижевност, сматрала је, мора настати када се оде далеко, тако далеко да заборавите ко сте и изненада посегнете за правим ваздухом који се креће, који је део велике природе, а све остало не може да буде налик њој. Стога је одлучила да прекине школовање, да напусти овај град и оде негде где ће бити слободна да ухвати тај ваздух за који је била предодређена.

Њена одлука је, наравно, узнемирила родитеље. Непрестано су са њом разговарали, наговарали је да не прекине школовање, јер је оно јако важно. Већ тада је постала хладна и незаинтересована зрела девојка: вероватно је то био њен изглед жене-писца на самом почетку. Кад је напунила осамнаест година, објавила је прву збирку прича за коју су јој много помогли родитељи, јер су желели да јој она улије самопоуздање и да је на неки начин охрабри – факултет је морала да заврши у року. Збирка прича јој

је заиста била духовна потпора, бринула се о сваком детаљу књиге: боја корица, илустрације у виду акварела уметнутих између прича, фотографија коју је приложила, обим књиге и врста папира. После неколико месеци, коначно је имала своју књигу са омиљеним сунцокретом на плавој насловној страни. Никада није ни помислила да ће јој она донети толико много тога. Изненада је постала славна, писало јој је много младих људи, говорили су у разним ситуацијама како воле њено писање. Слава уопште није утицала да се понаша надмено, напротив, ненадано ју је ухватила паника. Пошто је ценила њихову љубав према свом писању, открила је да не може да уради ништа осим да се непрестано труди да пише све боље и боље. Затворила се у собу и писала дан и ноћ, али је изгледа изгубила моћ изражавања. Кад год би написала пар редова у пасусу, никада не би била сигурна за узроке и резултате тих речи, ликови у њеним причама су постали нервозни, мисли су им биле збркане и стално су правили погрешне изборе. Те године, за време зимског распуста, стално се крила у собичку: била је бледа и коса јој је била у нереду, промрзле руке би стављала међу бутине да их угреје. Напослетку је знала да неће овде ништа моћи да напише, да мора да оде. Гледајући кроз прозор, тихо је прозборила: „Само да сачекам долазак пролећа."

Отишла је у мају. Никоме није најавила одлазак. Долазила је опуштена и слободна у двориште факултета, ишла на веома мало предавања, а остатак времена проводила ван круга факултета у малом, јефтином кафићу у коме би само зурећи седела или жврљала оловком. Родитељи су долазили да је посете јер се факултет налазио у граду у коме су живели. Доносили су јој воће које је волела или неке колачиће, давали јој да прочита исечке из новина који су представљали њену књигу: без сумње, привлачила је све више пажњу и одобравање широког круга читалаца. Али да ли је била писац? Нагло је подигла главу, видела задовољне и брижне родитеље, мислила је да им каже како је осетила да криза не пролази, да не може да напише ниједну реч: није било ничега што би могла да држи чврсто у својим рукама.

Тих дана није куповала нову одећу, већ је проветравала стару. Сукња се под јаким сунцем вијорила на северној страни, а она подигнуте главе жмиркала у њу замишљајући да је летећи ћилим који се у трену може наћи на неком другом месту. Изненада је једног дана није било. Понела је велики ранац, одећу и старе ствари које је користила, као и гомилу папира свог недовршеног рукописа. Тек неколико дана касније, открили су да је нема, јер се није појављивала, а њена цимерка је мислила да се вратила кући. На крају су схватили да је отишла, али већ је прошло много дана, а

нико није знао куда. Уопште није била особа која ће написати дирљиву поруку пре него што оде, сто је био празан, на њему није било ни словца.

3

Отишла је у Ђинченг јер је тамо непрестано сипила киша и правила измаглицу. Желела је да се све око ње успори, да има мање компликованих ситуација, да је ништа не узнемирава и да јој живот изгледа као на малом броду који се лагано љуља и на коме је све опуштено.

Када се сместила у малом мотелу, сетила се гужве на улици. Није носила кишобран па јој је киша замаглила очи, али је корачала напред. Улица је кривудала и кад год би наишла на кривину, она би скренула, није гледала називе продавница нити називе улица, није знала правац. Тако је дошла до улице у којој се сместила. Ова грађевина јој се чинила много трошном, чак су јој и цигле извиривале напоље, што се није могло видети на много места у Ђангнану. Касније је видела ону рекламу. Киша је готово испрала натпис дебелим словима и уз велики труд успела је да разазна да је написано Сан Џуо. Заправо и није мислила да је то фотографска радња, мислила је да је то мала чајџиница и да су напољу постављени столови и мала дрвена клупа. Тамноцрвена реклама јој је изгледала познато: власник је ставио на улаз много ружа које су се пењале низ довратак, истицале половину дрвене капије и изгледале као млада која на глави носи венац. На капији су били окачени мали и велики рамови за слике. У њима су биле слике срамежљивих девојчица и ледено мирних цветова упечатљивих боја. Те девојчице су биле веома лепе, чисте и поштене, изузетно шармантне. Дуго је стајала на улазу и посматрала, као да је потпуно заборавила на себе: желела је да уђе у фотографију, да постане једна од њих, да јој они лепи цветови праве контраст, још увек је била дивна када је била насмејана. Али није покуцала на врата и ушла, помислила је како је данас већ утрошила много времена, да није тренутак за сликање, а у ствари је дубоко у себи осећала да је ово врло важна посета. Када је окренула главу, схватила је да су јој ружине латице са капије пале на косу.

Те ноћи није могла да заспи, већ се попела преко прозора да би села за сточић и писала. Рекла је себи: „Мислим да је то утопија, тамо станују лепе девојке и згодни човек који их је фотографисао, вероватно тамо пију чај и играју кинески шах, погађају загонетке и носе лантерне, одано воле једни друге, несвесни

протицања година и месеци. Осећам да то што сам прво открила кад сам стигла овде, мора имати за мене посебно значење."

Наша жена-писац није дошла да као туриста разгледа изворску воду, јединствено двориште, куће на чамцима. Наредног топлог и пријатног дана обукла је своју омиљену белу кошуљу на коцкице, тамнољубичасту сукњу и отишла да посети оно необично место за које је помислила да је утопија. Обула је црне ципеле, увезала косу и нестрпљиво изашла напоље. Трчала је по непознатој улици, какав значај је требало да има тај дивни усправни став, без сумње је лепа, али сувише слободна и уз то продорна, те је у људима стварала немир.

Када је покуцала на Сан Цуова врата, још увек није одлучила да се слика. Само је желела да уђе и види бајку која се скривала унутра, хтела је да види шта заправо раде људи који се ту налазе. Дуго је куцала, није било никога да јој отвори врата. Мислила је да ипак има неког унутра јер су врата била одшкринута, обазриво је са улаза гледала да ли да уђе и могла је да види само тихо двориште и малог пса који је дотрчао да је сачека. Пас је имао кратку браон длаку, био је кратких ногу и дугих ушију које висе, пажљиво је посматрао широм отворених очију округлих као орах, и изгледао је измучено. Тихо је на њу залајао, подигао главу и све време је тужно посматрао. Одлучила је да уђе.

Отворила је врата: у дворишту је било језерце у коме је било лотоса, али пошто још није била средина лета, сада су се могли видети само тамнозелени, округли листови као неки зелени украс по мирној воденој површини. Ту су се златне рибице, уплашене, сакупљале у јато, а она се одувек плашила тог окупљања у гомилу: риба, мрава, облака, капи крви. Када би то видела, онесвестила би се.

Видела је такође винову лозу и сто са столицама у европском стилу око којих су се већ обмотале гранчице лозе, бела и зелена су се помешале и створиле веома пријатну атмосферу. Пас ју је пратио у стопу и лајао – лавеж није уопште био гласан, али је звонце са огрлице непрестано бучно звечало. Сагла се и питала га: „Зашто лајеш, јеси ли пријатељски расположен? Јеси ли гладан?" Њене бадемасте очи гледале су директно у његове крупне очи и као да су се такмичиле које ће бити округлије и веће.

Још увек је била замишљена када је иза леђа зачула мушкарца који се тихо накашљао. Брзо је окренула главу – мушкарац је стајао на вратима главне просторије: био је то брадати, средовечни мушкарац дугуљастог лица, дубоко постављених очију окружених тамним подочњацима – изгледао је јако грубо, као парче метеорита из ког исијава топлота. На себи је имао широку белу

кошуљу од конопље која је благо истицала боју његовог тена; са откопчана три дугмета откривала је пола груди на којима су се оцртавале кости. Његове жуте панталоне су до колена биле умрљане блатом, као да је по киши био на неком веома далеком месту. У ствари, све време се мрштио и није имао нимало пријатељски израз лица. Заправо, прво што је он угледао када је отворио врата био је пријатан призор: лепа девојка која је клекла и разговарала са његовим псом: имала је крупне очи, мора да је била посебно осећајна девојка. Док је разговарала са псом, све време га је пажљиво гледала у очи. Ипак је изненада веома грубо рекао:

„Не радимо, одмарам се сада. Како си ушла непозвана?", глас му је био јако груб као да је још поспан, а у црвеним очима су се видели капилари.

Устала је и окренула се према мушкарцу. Тихо је упитала: „Јеси ли ти Сан Џуо?"

„Шта?"

„Јеси ли ти фотограф?", опет је упитала.

„Јесам, шта ти треба?", мушкарац је постајао све нервознији.

„Хтела сам да вам кажем да су вам слике на улазу јако лепе", девојка се насмешила сасвим природно.

„Наравно. Не треба ти то да ми кажеш. Слике које сам изнео да их други виде јесу оне које су мени одговарале", круто је одговорио мушкарац.

„О...", девојка је осетила да мушкарац није пријатељски расположен, „добро, можеш ли да ме фотографишеш?"

„Не радимо, спавам!", узвикнуо је љутито.

Девојка више није проговорила, али је и даље стајала на истом месту као да не намерава да оде. Пас је поново пришао, вртео се око ње, и видело се да му се баш допада. Осећала је да је безобразна, пошто јој је мушкарац већ рекао да треба да оде, а она је и даље стајала тамо не померајући се. Мушкарац и она су тако стајали укочени. Подигла је главу и почела да га посматра, осетила је топлину према њему, јер је волела неформалне особе, доминантне слободне мушкарце, по сопственом нахођењу; због свега тога се осећала пријатно. На крају мушкарац није више могао да поднесе њен поглед и нервозно је одговорио:

„Уђи, ја ћу те на брзину сликати, немој само тако непомично стајати без намере да одеш!", девојка је помиловала пса и намигнула, као да му захваљује што је прати.

Унутра су, једна за другом, просторије биле веома мрачне. Фотограф јој је објашњавао да је у свакој просторији могао да постави другачији декор за слику и тако направи неколико различитих фотографија. Летимично је видела да је у једној од њих пола

зида прекривено пејзажом поља: било је и јечма, морске дубине је дочаравало плаво стакло и једно одело прекривено шљокицама као рибљом крљушти, и небо са облацима међу којима је тако мирно да би се човек ту осећао срећно.

Он је упитао: „Где желиш да те фотографишем?", а девојка је одговорила: „Помози ми да одаберем."

Човек је беспомоћно слегнуо раменима. Одједном се нечега сетио и нерасположено рекао: „Моја помоћница је изашла па нема никога ко би могао да те нашминка."

Девојка је стајала ту и гледала га како се нервира, да би јој на крају рекао да се сама нашминка. Била је веома напета пред столом за шминкање. Пред њом је стајао Лиу Хаи – створење са три ноге, али и непознати мушкарац поред ње – једним погледом осмотрила је цело лице у огледалу. Почео је да је шминка, да јој наноси маскару на трепавице: трепавице су јој јако танке и светле, морао је да их шминка веома пажљиво јер би једна грешка могла све да поквари. Открила је да он то веома пажљиво ради. Нашминкао јој је једну по једну трепавицу; његова доња вилица је била близу њеног чела. Подигла је поглед и посматрала му лице које је све време било озбиљно. Могла је да чује како дише изнад ње. Није смела да направи ни покрет, јер је све било јако складно и није желела да га узнемирава. Савршено одговарајућом браон бојом, четкицом јој је оцртао обрве и лук обрва. У паузи је упитао:

„Да ли се ти сама шминкаш?"

„Не, нити се сама шминкам, а нису ме ни шминкали", рекла је девојка.

„Да ли још увек идеш у средњу школу?" Девојка је осетила подругљив тон на рачун својих година и неискуства.

„Али ја пишем романе", успротивила се она.

„Учиш и пишеш романе. Ти си, значи, у средњој школи?"

Девојка се побунила, мислила је да он о њој има лоше мишљење, била је јако повређена, али му није рекла да је већ објавила збирку прича и да је писац. Мислила је да јој сигурно неће веровати и да јој се још може и подсмевати.

„Ти си сама дошла овде да се забављаш? По изговору знам да ниси одавде", распитивао се, а у ствари је већ био сигуран у то.

„Хм", несвесно је изговорила, па јој више није постављао питања.

После шминкања, мушкарац јој је подигао лице и пажљиво је погледао. Она га је уплашено посматрала. Одједном се благо насмешио. Упитала је:

„Што се смејеш? Шта има на мом лицу тако смешно?"

„Ништа, мислим да је веома интересантно, ти си једна још увек мала гуска која није порасла, изгледаш много другачије кад си нашминкана."

Гледала је свој лик у огледалу: сада су јој очи биле јако сјајне, изнад њих је била светлољубичаста сенка за очи, због чега је изгледала још елегантније, кармин јој је био боје бресквe. Изгледала је слатко као свеже воће. Но, мушкарац јој је подигао косу на врх главе, и очешљао је у две плетенице, а она се осећала лепом као да је нека европска богаташица. У фотографском атељеу је било тако магично, а он је умео тако лепо да нашминка моделе.

Дао јој је да обуче танку свечану хаљину црне боје. У раменима је била уска и није могла да је потпуно закопча. Изашла је да је погледа, а он је усиљено климнуо главом. Затим су почели фотографисање.

Ставио је да стоји испред сиве завесе, да се гледа у огледалу, а после је отворио мали четвртасти рефлектор који је јако осветљавао и рекао јој да у одређеном тренутку нипошто не зажмури. Почео је да јој објашњава коју позу да заузме: да стане усправно, гледа право и да се насмеши. Трудила се да уради како јој је рекао, али пошто се изузетно ретко сликала и ретко се смејала, израз на лицу јој је био крајње необичан. Није могао ништа, осим да спусти фото-апарат и да јој каже:

„Треба да се насмејеш природно, како се обично смејеш, а не тако извештачено."

„Ја се обично не смејем", одговорила је девојка.

Мушкарац је љутито погледао и рекао баш како приличи: „Мисли о нечему лепом, па се насмеши."

„Нема ничег што ме радује", рекла је девојка намерно му се супротстављајући.

У том тренутку осећала се потпуно погрешно и то није могло да се промени, није се често смејала и заиста није могла да се сети шта би могло да је насмеје. Уопште није морала да све ово изговори, али непријатност коју је изненада осетила као да је морала да изађе па није могла да спречи да изговори ово. Мушкарац се јако разљутио, осећао је да девојка намерно прави будалу од њега. Облизнуо је суве усне и пун мржње изговорио:

„И када не умеш потрудиш се, па се насмејеш! Ја сам фотограф, ти треба да ме слушаш", наставио је да јој објашњава какав израз треба да има на лицу. Упорно је покушавала, али никако није успела да то изгледа природно.

„Тело ти је укочено, изгледа као комад слеђеног дрвета, да ли знаш?", рекао је љутито и поново спустио фото-апарат. „Мало помери кукове, можеш ли?"

Померила их је, али се још више укочила јер јој је било непријатно, било ју је срамота. Знала је да је ово крајње једноставно, али није умела да то изведе. Одједном је схватила да је себе дуго затварала у малу собу, и да је као животиња непрекидно писала сваког дана и сваке ноћи: већ није могла да се креће, а удови су јој се дегенерисали, постали спори и више није могла да усклади покрете. Мушкарац је шутнуо светиљку:

„Решено! Нећемо сликати са овом поставком. Иди, пресвући се."

Мушкарац је за њу одабрао сатенску хаљину боје лотоса која јој се јако допала, и одвео је до друге поставке. Био је то екстравагантан европски пејзаж: камин поред кога је стајала елегантна фотеља. Фотеља је била пространа и велика, пресвучена сатенским материјалом са великим цветовима тамноцрвене боје, са изрезбареним дрвеним оквиром на коме су такође биле шаре у облику цветова. Натерао ју је да седне босих ногу, а поред фотеље поставио је ципеле са високом танком штиклом. Ставио је и ћебе од јагњећег крзна. Иако се није видела, знала је да изузетно лепо изгледа, све те лепе и елегантне ствари просто су блистале. Помислила је да треба да пронађе племкињу која би седела у тој фотељи.

„Мало се опусти, спусти ноге природније, мало спусти доњу вилицу, поглед – погледај у мене, поглед је најважнији! У погледу мора да буде светла, не можеш да гледаш без духа, али не можеш ни да зуриш у празно", мушкарац јој је поново у детаље описивао осећање.

Ужурбала се, почела да намешта одећу, наместила ноге, а опет је осећала да није како ваља, па их је поново наместила. Спустила је главу сувише ниско, поново је мало подигла, покушала да што природније гледа и усмерила поглед ка објективу. После неколико секунди он је још увек није фотографисао, а њој су пошле сузе и цело јој је лице поцрвенело.

„Немој да трепћеш", мушкарац је готово хтео да скочи, из џепа је извадио две папирне марамице и додао јој да обрише очи, да јој се не би размазала шминка. Црна линија на рубовима капака се натопила и цурила заједно са сузама. Напросто није знала како је добро, збуњено је испружила руку, обрисала се надланицом па су јој подочњаци постали црни. Мушкарац је већ спустио фото-апарат и прекинуо рад. Ставио је руке на кукове и посматрао како девојка брише лице. Ноге су јој још увек биле босе, а хладни под се лепио за стопала.

Била је нерасположена, толико је желела да то добро изведе, да постане најлепши модел, али све је испало хаотично. У ствари, била је само средњошколка, ништа није схватала, била је слабашна и изгледала је глупо.

Изненада је схватила да постоји још једна женска особа која стоји између њих двоје. Жена је имала изглед двадесетогодишњакиње јако танког струка. Носила је узани кимоно, али не класичан већ изрезан на леђима, као да га је посебно преправила за себе. Оковратник кимона је био јако висок, отворени изрез откривао је две лепе кључне кости. На лицу које, чинило се, није било из Ђангнана, очи, уста, нос и уши јако су чудни. Жена их је посматрала. Погледала је у њу, а жена јој је узвратила осмехом и речима:

„Драга, не брини, Сан Џуо је преке нарави, али нема лоше срце."

Тек тада је помислила да у кући постоји рибњак у дворишту и да је кућа уредно поспремљена, и да је сигурно постојала нека женска рука: мора да му је то била супруга.

Девојка је поново рекла: „Шта је Сан Џуо, не иде ти са овом девојком?"

Одговорио је: „Никада нисам срео тако глупу девојку! Укипила се као дрвена марионета."

У девојчиним очима су се појавиле сузе, није проговорила, само је посматрала Сан Џуоа. Мрзела га је, мрзела је што је изговорио овако неподношљиве речи. Ако је то тако, могла је већ одавно да оде, зар не? Све време је била ту трудећи се да уради све онако како је тражио, тешко је поверовати да је то радила да би се осрамотила? Било јој је потребно да је мало охрабри, да јој каже како није јадна, мора да је полако охрабри, али је тако нестрпљив... Окренуо се и отишао добацивши јој:

„Сутра дођи поново. Ово данас се не рачуна."

Нежна лепотица је отпратила до врата тешећи је: „Можда данас није добра поставка, сутра ће бити боља, сутра ћу те ја нашминкати и одабрати одећу за тебе – да ли ти се допада одећа?"

„Све је јако лепо", тихо је одговорила девојка.

Помиловала ју је по глави и смејући се рекла: „Ја сам је сашила."

„О, ти си то све сама урадила. Како имаш веште руке!"

Девојка се окренула и погледала уредно двориште, мали рибњак у коме су задовољно пливале златне рибице, и оног малог пса који се већ мотао око газдаричиних ципела са високим потпетицама. Овде је било тако лепо, ничега није недостајало. Девојка се још једном окренула и тужна напустила двориште.

4

Није могла речима да изрази колико јој је тешко, никада раније се није овако нешто догодило, била је јако фрустрирана,

више него оних дана кад није могла да пише. Никада није била толико повређена. Себе је сматрала јако вредним писцем. Желела је да постане девојка која друге чини срећним, али како се чинило, сада је била само крута ученица средње школе. Он је имао лош карактер и грозио се самог себе.

Те вечери је клечала крај прозора и посматрала напоље, склупчала се и спавала поред прозора. У зору се осећала као болесна мачка: ово је хладно место, људи су је избегавали, а и он је није волео – овако је себи говорила и први пут јој је помало недостајао њен северни град. Данас се питала да ли да оде или да не оде код њега. Можда ће јој се још ругати и подсмевати, можда ће постати још више очајна и тужна, а можда би било добро да се одмах спакује и напусти овај град? А зашто би желела да иде? Ипак се умила и обукла и онда изашла напоље. Можда је само желела да се још једном нађе покрај мирног, лепог дворишта, можда је хтела да га још једанпут види, имала је још увек трачак наде да ће мислити да се поправила, да ће моћи да неутралише један утисак који је до сада на њега оставила. Зато је морала да оде, иначе би његов утисак да је јадна остао непромењен, не би се поправио. Девојка је поново покуцала на капију малог дворишта. Насмејана жена је промолила главу и рекла:

„Дошла си. Брзо уђи. Ја ћу те најпре нашминкати. Сан Џуо још није устао."

Глас јој је био веома тих, изгледа да се раније припремила, везала је пса у унутрашњој просторији плашећи се да ће чим неко дође радосно залајати. Жена ју је пажљиво нашминкала, покрети су јој били јако меки, изгледа да је била много вештија од мушкарца. Кад се погледала у огледало, осећала се богато и изгледала је као потпуно одрасла жена, али се није нимало бунила. Жена је гледала њен лик у огледалу и рекла смејући се:

„Стварно си лепа. Кад изађеш, ко зна колико ће девојака умрети од зависти."

Жена ју је повела да се пресвуче, дала јој црни топ и беле широке панталоне, а њена шминка претворила ју је у ледену даму под окриљем ноћи.

Док се пресвлачила и док ју је шминкала, жена јој је мало-помало причала о Сан Џуоу, о овом фотографском атељеу, као и о сопственим дешавањима. Говорила је невољно, али док је мењала одећу, схватила је да јој је жена испричала скоро о свему што се овде догађа.

Према њеним речима, Сан Џуо је велики и познат уметник. Пре много година је напустио ово место и отишао да се школује за фотографа, занимање које је јако волео. После факултета је одлазио на разна места где је сликао локалне обичаје и све оно што

му се допадало. После годину дана је окончао своју екскурзију, јер више није имао новца. Остао је у великом граду, и тамо са својим пријатељима отворио фотографску радњу која у то време није имала овакав назив. Имали су оригиналне идеје, природно ни фотографије које су правили нису припадале обичном фотографском атељеу и посао им је јако добро ишао. Тада га је жена упознала. Жена је отишла да се фотографише и следила његове инструкције за постављање декора и положаја.

„Мени тада уопште није било непријатно нити сам се стидела тога, само сам сматрала да треба да га послушам, јер је потпуно у праву. Пред Сан Џуом сам изгледа губила способност да самостално одлучујем, још сам уз то јако желела то да радим."

Касније је дошло до несугласица између Сан Џуа и његових партнера. Разлог је био тај што је он желео да задржи тадашњи стил фотографисања и да слика природне и спонтане фотографије. Али остали су на прво место стављали интерес, желели су да се углавном баве фотографисањем венчања, што је много уносније. Сматрао је да у томе нема креативности и трудио се да настави да се бави уметничком фотографијом. Зато су почели да га вређају и тајно кују планове против њега. На крају нису могли да издрже Сан Џуову тврдоглавост већ су једнога дана када је изашао да фотографише у природи, ушли у фотографску радњу и из ње изнели све документе и ствари. Када се вратио, није ништа затекао, стајао је са статívом на вратима, унутрашњост је деловала као стара напуштена радионица. Могуће је да је тада почео да буде непријатан према људима и да јако тешко склапа пријатељства, јер није желео више никоме да верује. Тог дана је жена отишла да га види, обично би долазила да њему и његовим пријатељима донесе домаће колаче или кнедле са месом. Према њој се понашао уобичајено, није могао да је отера, али није могао ни да је задржи. Жена је стала иза његових леђа и одмах схватила о чему се ради. Брзо је пошла напред, с леђа загрлила Сан Џуов струк и рекла му:

„Немој да се бринеш, још увек си млад и можеш да све почнеш из почетка, а ја ћу увек бити уз тебе."

Сан Џуо је са том женом која је била спремна свуда да га прати напустио град у коме је био повређен. На почетку је намеравао да иде свуда, фотографише и објави сопствену збирку фотографија. Али када би прошли један део пута, морали су, хтели-не хтели, да се зауставе. У сваком граду где би се зауставили отворили би привремени фотографски атеље, сакупили нешто новца за путне трошкове, па настављали даље. Ти фотографски атељеи су били крајње једноставни, а и фотографије су

подсећале на дипломске радове студената: обично су фотографисали групне слике старих људи. Жена, пошто је имала спретне руке, умела је да шије и плете ручне радове. Тако су путовали и успут фотографисали, а када би им требало новца, зауставили би се у неком месту и отворили радњу. Тако је протекло седам година њиховог живота. Апарати су већ били јако стари, требало их је заменити, а колекција фотографија им је готово била потпуна, али их је много издавачких кућа одбило – сматрали су да неко толико индивидуално дело не може да заради новац. Сан Џуо је поново претрпео велики ударац, марљиво је толико година правио фотографије, но за те људе то је био бачен новац на куповину филмова. Поново је почео да баца ствари, да не једе, да буде очајан. Жена је стално била уз њега, имала је добру нарав и умела да га смири када би пао у ватру, да ошути кад би бацао ствари, псовао је или јој викао да се губи. Напослетку је жена почела да га преклиње да оду у његово родно место и тамо проведу неко време, да отворе малу радњу, да би с једне стране зарадили новац да набаве нове апарате, а са друге стране то је било место у коме је провео детињство и тамо би се осећао безбедно и срећно. Осим тога, могу да наставе да контактирају са издавачким кућама и да са њима преговарају око издавања збирке фотографија.

„Никако не смемо одустати, ова збирка фотографија мора да изађе", сигурно је изјавила, а њен одлучан тон приличио је хероинама.

„Ти си се удала за њега?", после мало размишљања, упитала је девојка.

„А не, нисам, он је човек који је волео путовања, а могуће је да је већ навикао да му будем служавка која ће извршавати његова наређења, или ме је само сматрао неким блиским, и према мени није уопште имао жарка и интензивна осећања. Без обзира на то шта је у питању, нисам се обазирала на то, ишла сам свуда са њим, били смо нераздвојни. Реци ми, какве има разлике када бисмо били муж и жена?", жена је скромно говорила, није ништа прећутала, или сакрила своју скромност.

Девојка је климнула главом.

Тада је Сан Џуо већ устао из кревета, коса му је била разбарушена, а на себе је навукао сиви прслук са округлом крагном. Пришао је и погледао девојку, а онда се обратио жени:

„Зашто си је тако јако нашминкала, она је још увек јако млада?"

„Али она овако веома лепо изгледа. Истакнути су на лицу сви битни делови, а и контуре."

„Не треба да има контуре! Она је једно мало дете, а овако нашминкану је нико неће препознати. Мораш преправити да буде светлије", мушкарац се опет окренуо и отишао чим је ово изговорио. Жена није ништа проговорила већ је ћутке узела марамицу и брисала шминку са њеног лица.

Када је завршила и опет дошла пред њега, он је стајао на улазу. Поново јој је погледао лице обасјано сунцем. Био је јасан дан без кише и када бисте погледали у небо, помало би вам се вртело. Затим је рекао:

„Данас је ведро, идемо напоље да фотографишемо". Није уопште хтео да дискутује, већ је понео рефлектор и статив и изашао на врата. Девојка је стајала бескрајно изненађена и тихо питала:

„Шта да обучем?"

„То у чему си добро је, не треба да се пресвлачиш", одговорио јој је не окрећући главу.

„Чекај, идем с тобом!", жена је забринута узвикнула за њим.

„Ти боље остани у кући, неко мора да пази на радњу", и даље није окретао главу, али му је глас био одлучан као да наређује.

Девојка је ишла за мушкарцем по путу поплочаном зеленим мермером док је није довео до једног великог рибњака. Узбуркана вода пуна зелене траве била је окружена разним биљем, а међу њима је била врба. Рекао јој је да устане и наслони се на стабло врбе. Била је обучена у једноставну хаљину светлоплаве боје која је личила на спаваћицу, више пута опрану да је скоро побелела, рубови су јој се уврнули као латице. Стајала је у средини хаљине откривених кључних костију и дугог врата као неки нежни цвет кога су ту заболи. Осим тога, претходног дана није спавала и имала је озбиљне подочњаке, што јој је још више истакло необично крупне очи, па је изгледало као да на њеном малом бледом лицу постоји само пар крупних очију.

„Ниси јуче спавала? Подочњаци су ти тако велики, како да те фотографишем?", говорио јој је мушкарац намрштених обрва.

Посматрала га је, није проговорила, само је у себи мрачно размишљала да је поново почео да је боцка набрајајући њене недостатке.

„Није ни чудо кад си заборавила увече да затвориш прозор па је улетео слепи миш и исисао ти крв? Због тога си тако као крпа бледа", поново је додао мушкарац. Чула је начин говора као да прича причу детету од три-четири године, па се насмејала. Баш

у трену када је била насмејана, он је направио један снимак. Сагла се, а он се насмејао:

„Ти ипак умеш да се смејеш?”

Полако је престала да се смеје и стајала тамо не знајући шта даље да ради.

„Слободно крени неколико корака налево па надесно, тако, не треба да гледаш у објектив. Као да ја не постојим”, рекао је. Девојка је малим корацима кренула неколико корака лево, па неколико корака десно. „Волиш да пишеш?”, упитао је и истовремено правио снимке фотографишући девојку док хода. Осетила је радост у свом срцу јер се, зачудо, сећа онога што му је пре неки дан рекла, али није одговорила већ је још увек ходала. Помало се уморила од ходања лево-десно, почела је да иде око стабла врбе: час би јој се показало тело, час би била окренута са стране главе подигнуте ка небу. „Хеј, питао сам те нешто, зашто ми не одговориш?”, упитао је незадовољно и још није фотографисао.

„Зар ниси рекао да треба да се правим као да не постојиш?”, девојка се поново насмејала и затрептала љупко. Почела је да се са њим шали, и одједном као да је између њих нестала сва напетост. Сан Џуо је док се смејала опет брзо направио снимак, а онда је поново питао:

„Умеш да се смејеш и да испитујеш људе, а изгледаш тако хладно, да ли је то неки обичај међу девојкама данас?”

„Волим да пишем приче, а посебно волим романе”, одговорила је на његово претходно питање, занемарујући шта је управо питао.

„Да ли си одлучила да постанеш писац кад порастеш?”, упитао је и додао: „Седи, седи слободно на траву, можеш и да легнеш; ради онако како ти прија.”

Села је и обавила колена рукама: „Већ сам одрасла”, чак помало арогантно се побунила, а можда је могла да дода: „Ја сам већ писац”, али сматрала је да је оно што јој је жена рекла тачно, да су пред њим жене постајале јако мале и уз то веома попустљиве. У том тренутку се осећала тако. Мислила је да не треба да пред њим показује своје способности, да сигурно не воли тако самопоуздане жене, веровала је да је тако.

„Добро, будући пишче. Да ли ти је потребна инспирација за оно што пишеш?”, питао је поново, сигнализирајући јој да треба да направи позу. Девојка је накривила главу и ослонила је на колена, благо склопила очи и болно се насмешила, па је деловало као да је заспала јако тужна.

„Наравно да ми је потребна”, одговорила је.

„О, тако. Немој се померати, овако је баш добро. Знаш ли како сада изгледаш? Као девојчица која продаје шибице у божићној ноћи." За тренутак се зауставио, окренуо се и вратио на тему инспирације: „Код фотографисања је исто, потребна је инспирација, зато треба да сарађујеш, не треба да правиш велике промене, и не треба да се тако одсечно крећеш, не терам те да глумиш улогу у позоришној представи, треба да ти се израз на лицу мења као Рубикова коцка. Само хоћу рећи да треба да мењаш израз према расположењу и осећањима, да ми даш инспирацију, као сад, када си спустила главу на колена и заспала. Тужан израз на твом лицу ме је подсетио на девојчицу која продаје шибице, то ће овој фотографији додати осећања", мирним тоном је објашњавао девојци разлоге, гледајући је у очи, трудећи се да га схвати.

„Знам", лагано је одговорила, отворила уста и дубоко уздахнула, и то му је било интересантно па је направио снимак. Извила је тело уназад и опружила се на траву, главе окренуте небу, посматрала је широм отворених очију и упитала:

„Да ли смем да шапућем?"

„Свакако."

Окренула је лице ка небу и кратко дисала: „Понекад осећам притисак, да ли знаш, као да немам даха. Јако је необично што после тога почиње да ми шуми у ушима, одрасла сам у граду у унутрашњости, никада нисам видела море, али често сам могла да чујем звук таласа који се ваљају један за другим као да ће ме прекрити. Бојим се да изненадна смрт није страшна, већ су застрашујући ови дани живота". Поново је устала и склопила своје руке као у ставу неке побожне молитве.

„Чега се ти плашиш?", питао је изузетно тихим гласом, бојећи се да тиме не узнемири девојку чије су очи биле чврсто склопљене.

„Често ми се чини да је све што ми се налази пред очима неухватљиво. Људи око мене ми често говоре да сам срећна девојка, да ћу бити права лепотица, да ћу имати много више ствари него други, али ја не мислим тако. Сваки пут кад гледам ствари у својим рукама, осећам да су случајне, да су се једноставно догодиле, да су нечија милост, а не нешто што сам стекла као резултат труда и напорним радом. Често заслужено и са одређеним поводом, може се рачунати да су моје, али се може рећи и да нису, могу ме у било ком тренутку напустити, нема ту шта да се каже, то је само моја лоша срећа и ништа више. Зато сам ја сасвим обична, само је можда моја срећа мало боља. Но, ја ништа не могу да задржим у својим рукама и може се догодити да се једног јутра пробудим потпуно празних руку, без икаквог

трага", устала је, поравнала хаљину, окренула се као пре и кренула напред.

Мушкарац је кренуо за њом, а она је дошла до рибњака, скинула сандале са ногу и обе ноге уронила у воду. У рибњаку је било много водених биљака, ноге је скупила и подизала тамнозелену траву која се око њих обмотавала. Подигла је ноге јако високо и махала њима усред ваздуха неко време, а онда се зауставила да би направио неколико фотографија – већ је знала која му се поза допада. Направио је неколико снимака и рекао јој:

„Устани, вода је хладна."

„Није, веома је пријатно", климнула је и почела да љуља ноге и да њима пљуска по води. „Да ли имаш неки идеју о идеалном човеку?", девојка је накривила главу, насмејала му се као да гледа кроз њега. Зауставио се, није се обазирао и наставио је да фотографише. „Свакако имаш, чим сам видела, одмах сам знала, али то никада ниси постигао. Из године у годину си се надао, али је тај циљ био све даљи па си се обесхрабрио. Тај осећај, зар не осећаш, тако много година, још увек су ти обе руке празне? Иако сам млада, ја још увек верујем какав је смисао уметности која стално тера човека да се испитује, да има о себи лоше мишљење. Она ти не може донети неку конкретну ствар, да те натера да то ухватиш рукама али не можеш ни да је изгубиш, као клизава риба која може да оде у било ком тренутку, али има ту врсту привлачности да је као демон прогањаш."

Мушкарац је био запрепашћен објашњењем уметности које му је изложила деветнаестогодишњакиња која је стајала пред њим. Речи су долазиле из дубине искуства, те разлоге су знали само они који су прешли половину свог животног пута, а не она, млада девојка песничких очију, стало обавијена сетом. Спустио је фото-апарат и запалио цигарету, а онда се благо насмејао:

„Ја нисам обесхрабрен."

„Хм, да. Ти ниси ни стар, требало би да си пун ентузијазма. Не само сада, кад мислиш да немаш ништа, ти имаш своје двориште и фотографску радњу, имаш тако осећајну и разумну жену, имаш дивног мирног пса...", набрајала је на прсте.

„Све то није тако важно, или боље рећи одувек сам осећао да ми све то припада."

Девојка се сећала како је на основу делова реченице које је изговорио покушавала да погоди да ли му жена значи, а сада је на основу његових речи испало да не мари за њу. Али шта она то ради, због чега се толико много труди да размишља о томе како он размишља? Што се више трудила, све више је губила самопоуздање; одједном му је из руке узела цигарету и снажно повукла

дим. Полако је дунула дим цигарете држећи је палцем и кажипрстом, угасила је, подигла браду и са даљином у погледу рекла:

„Фотографиши сада."

„Нећу да фотографишем. Како то да деца пуше цигарете? То не иде заједно са уметношћу", љутито је посматрао.

Вратила му је цигарету, зажмирила и изненада тајанствено рекла: „Цигарете су јако добра ствар, мислим да се касније сигурно нећу одвајати од њих."

Тог дана су направили небројено много фотографија, он је непрестано мењао филмове у фото-апарату и стално су се премештали с места на место: мала падина, двориште иза богаташеве виле, парк за децу... Никада није размишљала да уме да се тако природно фотографише, мислила је да је као лутка којој су додати покрети и изрази лица, перфектна и дубока, и незаборавна. Изгледао је веома задовољан овим фотографијама и неуморно је правио снимке, и у покрету са њом разговарао. Тада је помало заборавио на њене године, или је можда занемарио своје – овакав разговор би му можда приличио за време факултета. Природно, било је дана када је потонуо и био фасциниран маглом, кад се није видео пут испред, а млади су се, у магли, до миле воље грлили и једни другима показивали наклоност.

Небо се већ потпуно смрачило, враћали су се, видео је на њеном лицу траг прашине и то бледо лице са крупним очима учинило му се помало смешним. Испружио је руку, благо јој обрисао лице и помогао да скине црни траг. Није се померала, само је стала и дисала као ученик који очекује професора да му изда наређење.

Кад су прешли праг Сан Џуовог фотографског атељеа, изненада је нагнуо главу и сагнуо се да би јој на уво рекао:

„Знаш ли, кад сам био студент, жеља ми је била да сретнем неку девојку као што си ти, да са њом могу разговарати о принципима уметности, да будемо заједно више деценија, и да се не бојим да ће ми досадити".

У мраку је подигла главу да би видела његово лице, а латице руже на улазу у двориште опет су обилно засуле њену главу. Помислила је да ова околина сувише тера човека да потоне. Ако му не буде ништа одговорила, она ће сигурно жалити до смрти. Зато је стала на врхове прстију, обгрлила му врат обема рукама и тихо упитала:

„Да ли још увек има времена?"

Мушкарац није ништа одговорио, додиривао јој је прстима лице и рекао: „Хајде да уђемо, умрећемо од глади."

„Ја нећу да уђем, хоћу да идем. Када могу доћи по фотографије?", постала је јако уздржана.

„За два дана”, није је задржао, само је гледао како је отрчала.

6

Каква су то два дана била, доживела их је само као још веће мучење. Оба дана готово да није спавала. Седела је на прозору или на степеницама и размишљала о ономе што се догодило, или је узимала папир и записивала своја осећања.

„Сада добро знам зашто постоји подсвесни нагон, који ме је терао да напустим факултет и дођем у Ђангнан, у ово безимено мало место и останем у њему, да дођем у ону малу улицу и покуцам на капију његовог дворишта – то је зато што је он овде. Сада коначно знам зашто стално имам хладан и резервисан израз лица, зашто је одувек требало да акумулирам топлоту – да бих је овде употребила кад сам у његовој близини. Мора да је ово изузетно важан печат на средини мога живота, иако још увек не знам какав ће бити крај, да ли срећан или несрећан...”

Жена је тада схватила разлике између њих двоје, зашто се оног дана тако касно вратио и био миран, није јој гунђао. Они су сели да једу, а он није изговорио ни реч. Мислила је да га пита, али се плашила да ће га то разљутити. После оброка се сакрио у унутрашњу просторију да развије фотографије и те ноћи се више није појављивао.

Следећег дана је жена изашла да купи поврће и када се у подне вратила, затекла је девојку како сва згрчена седи на улазу њихове куће. Чим је угледала жену како долази, узнемирено је устала. Жена се по обичају звонко насмејала, позвала је да уђе и седне, али је девојка одмахнула главом и рекла да је погрешно записала дан када треба да дође по фотографије, а онда је побегла брзо као вихор. Жена је приметила да јој је коса неуредна, у њој је остало много ружиних латица, мора да је дуже времена седела овде. Жена је ушла на врата, а Сан Цуо је још увек распоређивао фотографије. Рекла је:

„Долазила је девојка коју си фотографисао, до малопре је седела на капији”, директно га је погледала проучавајући његову реакцију. Као што се и могло очекивати, мушкарац је истог тренутка подигао главу и брижним изразом упитао:

„Да ли је још увек ту?”

„Отишла је.”

Жена је први пут без трунке нежности проговорила леденим гласом. Видела је да су му очи за тренутак угасле, брзо је спустио главу и поново почео да распоређује слике и негативе.

Другог дана жена је видела да је развио фотографије и да их је једну по једну окачио на високој жици. Морала је признати да су фотографије биле застрашујуће лепе. На њима је било нечега што Сан Џуо није могао годинама да ухвати – на фотографијама је била младост и необуздана, неукротива, чиста и природна лепота. Девојка није имала украса на лицу, коса јој је била једноставно очешљана и пуштена, а на белој хаљини није било накита. Девојка се смејала, била је у покрету, свака фотографија је била жива као хладни извор. Смејала се без повода, а опет није знала из ког разлога је овако тужна. Није била обична девојка која је изашла из пубертета, на њеном телу је био дубоки печат женствености, крајеви усана су јој се лукаво и заводљиво извили у осмех док је била лицем окренута Сан Џуу, да ли га је заводила...

Жена уопште није била у стању да коментарише; видела је да је срећан, дуго није био овако расположен, њему су се толико много допадале ове фотографије, биле су његово благо, уметнички предмет који му је највише значио. Одједном је почео да пева и једну од фотографија подигао да је пажљиво проучи.

Коначно је дошао трећи дан. Мушкарац је устао рано. Рекао је жени да оде у град и набави филмове и делове опреме које је требало заменити. Жена је знала да је тера да оде; свакако је могла да нађе разне разлоге да остане, али није желела да му квари осећања. Сувише га је добро познавала: када би почео нешто да ради, радио би док не доврши до краја, ако би остала, сигурно би нашао разлог да се са њом насамо сретне. Осим тога, није желела да буде незадовољан па је зато само климнула главом и пошла.

Девојка је мало после тога дошла. Њихов сусрет је био кратак. Ништа нису говорили, само ју је нагло ухватио за руку и водио је кроз спољне и унутрашње просторије све до најудаљеније у кући. Видела је окачене редове фотографија на металној жици и на свима је била она. Водио ју је тамо-амо поред сваког реда фотографија:

„Погледај како добро изгледају!”

Девојка је посматрала и заиста су јој се много допале. Разумео је и зато је могао да направи овако лепе фотографије. Биле су оно што је кроз објектив видео и задржао на слици, једна потпуно нова интерпретација која ни у једној другој поставци не би тако изгледала. То је било зато што је у њима постојала љубав, била је толико љупка на овим фотографијама, а осмех и сета су изгледали потпуно природно.

Сакупио је фотографије на гомилу и предао јој их. То је заокружило процедуру фотографског посла и епилог је био неминован. Непомично су стајали. Напољу се изненада променило

време, неколико тренутака је било лепо, а онда је одједаннут почео пљусак. Киша је јако падала, а у соби је постало хладно и мрачно. У том тренутку, она је већ стајала на улазу, и пошто је почела киша, неколико тренутака су оклевали да се растану. Мали пас је утрчао у собу, отресао длаку, а његове округле очи су се поново сусреле са њеним бадемастим погледом.

„Седи. Сувише је хладно. Сачекај да киша стане, па крени", нежно је рекао мушкарац. Приближио јој се и повео је до дневне собе да седне на софу. Тек када ју је дотакао, осетио је да гори. Уплашио се, привукао је себи и загрлио:

„Зашто си тако врућа? Имаш ли температуру? Ниси се ова два дана довољно одмарала, да ли си јела?"

Глас му је био веома забринут. Само се благо ослонила на његово тело и рекла:

„Мислим да треба да пођем. Треба да одем из овог малог места, јер ако останем дуже, изгубићу вољу, можда нећу моћи да пишем, могу изгубити све своје."

„И ја се слажем, али чим помислим на то, одмах сам тужан."

„Немој да бринеш, бићу добра, пазићу на себе. И ти треба да се чуваш."

Пољубила је Сан Џуово лице, изгубљено изашла на врата одлучна да тек тако крочи на кишу. Притрчао јој је, повукао је за раме и загрлио је. Ништа више није изговорио, само ју је повео до собе. У његовом загрљају је као уплашена животиња тихо зајечала, али се уопште није опирала.

Мушкарац ју је грлио све док нису дошли до собе, то је једна од поставки у којој је фотографисао, у којој је била атмосфера топле и пријатне спаваће собе: тоалетни сточић, ормар за одећу и шарено стакло на прозорима са завесом и кревет са белим чаршавом. Нагађала је да је није повео у своју спаваћу собу, јер је то била просторија коју је делио са оном женом и не би волео да их она види. Али овде је било тако хладно и тамно вероватно зато што ту нико није боравио. Ставио ју је на кревет. Склопила је очи, знала је шта ће се даље догодити, бојала се помало, али је сасвим извесно знала да не може спречити да се то деси, да је то печат на њеној судбини.

Донео је неколико рефлектора прекривених материјалом, који су као цвет окруживали кревет.

„Јако је хладно", рекла је.

„Овде нема прекривача па сам донео рефлекторе, биће ти мало топлије."

Климнула је главом, али је мислила да све ово изгледа као нека страшна операција где се под јаким светлом све јасно види.

Мушкарац је почео са њом да води љубав. Љубио ју је по целом телу, ова мала особа била је његово највеће благо и највредније уметничко дело. Пољупци су му били тако меки, као лагано перје падали су по њеном телу, али је оно цело било ледено хладно и тресло се у грозници. Још чвршће ју је загрлио, била је тако крхка а уз то је и дрхтала од високе температуре; није хтео да је дира више. Све о чему је мислио била је она, а осим тога, само је размишљао на који начин да јој допре до душе. Морао је да буде поред ње, била је тако дивна и блистава, била је његова. Љубио јој је образе, показивао јој којим путем да пође за њим, да га ухвати чврсто.

Почела је да крвари, веома обилно да крвари, али није викала и уопште није губила свест. Још увек је блиставим очима посматрала мушкарца, подигла руку и помиловала лице које је имало болан израз. Уопште није био толико стар, кожа му је била нежна. Кад је разговарао са њом, очи су му биле блиставе као неком дечаку. Миловала га је по очима. Мислила је како је још увек снажан, како је пред њим још дуг пут, још много прилика да испуни своје снове и да је то добро. Највише би волела да то буде тако. Кад се све смирило, мушкарац ју је загрлио и почео да је љуљушка. Веома нежним гласом упитала га је:

„Мислим да више нећу чути шум у ушима, већ само твој глас који ме упозорава да треба да те нађем, али кад одем, више га нећу чути."

„Наћи ћу начин да пођем са тобом", рекао је.

„Не треба. Ја нећу моћи да се бринем о теби, знам. Обоје смо сувише себични, волимо да себи угађамо. Једино чему можемо да се предамо јесте уметност. Ко још може да поднесе да делимо само један део себе."

Трудила се да се ослободи, још увек је крварила, као поломљени цвет. Лелујаво је стала на под: „Од почетка сам знала да ће се ово догодити, али нисам нимало желела то да избегнем, знаш ли зашто?"

„Зашто?"

„Зато што волим крајње ситуације, зато што волим да продрем у суштину. Овако могу да запамтим дан када смо били овако блиски. О, ускоро ће крај маја", док је говорила, оставила је на столу новац за фотографије.

„Не треба", инсистирао је он.

„Треба, иначе ћу мислити да је ово нека врста трговине", тужно се насмешила и тетураво пошла ка вратима. Стигао ју је и преко леђа јој пребацио своју кошуљу. Био је тужан, желео је да је још једном загрли, да је претопи у себе. Али заправо је био само

патуљак, човек који је безброј пута био обесхрабрен, није имао снаге. Узела је фотографије и негативе и изашла из собе. Киша је већ престала, али је небо још увек било мрачно и хладно. Мали пас се у дворишту, у блату, играо са тиквом. Овде је било тако мирно, нико непозван не треба да узнемирава, зар не?

Прошла је двориште и крочила на капију, а мушкарац је стајао иза ње као нека стара кула у сутону.

Чим је изашла, затекла је жену која је седела пред вратима. Када је видела како се тетура док хода, у срцу јој је било све јасно. Тихо је рекла:

„Ако инсистираш, можеш да останеш, само мораш...", још није све изговорила када је девојка махнула руком и прекинула је:

„Ја се нећу са тобом борити, ти си бринула о њему све ове године, већ одавно зависиш од њега; уколико би отишао, ти не би могла наставити да живиш, али он за то уопште не зна. Ја сада одлазим", окрзнула је у пролазу женино тело и наставила да се тетура путем, морала је да се врати у хотел и да напусти ово место. Мај се још није завршио, тек што је почело лето.

Пошла је наредног дана у рану зору и када је кретала, већ је постала зрела жена.

Тог дана је жена рекла Сан Цуу: „Желим да имамо дете. Волела бих да имамо једну паметну и лепу ћерку коју би ти волео."

„Хм", климнуо је главом.

„Хајде онда да се венчамо."

Ствари су се тако брзо догодиле, то је скоро уништило мај, најлепши месец у току ове године.

7

Седам година касније, још увек је са женом и ћерком живео у овом малом месту, још увек је фотографисао људе, и даље је знао да плане па га се ћерка помало прибојавала. Но, мајка јој је била јако мирна и тиха и увек је успевала да обузда његов бес.

Добио је пакет у коме су биле две књиге: једна је роман младе, славне савремене списатељице *Ко је убио месец мај?* Друга књига га је заиста изненадила. Била је то збирка фотографија чији је аутор био он. У њој су биле фотографије девојке коју је оне године фотографисао. Прошло је толико много година, њен осмех је и даље био продоран са сваке странице књиге. Није могао да спречи тугу – она му је коначно помогла да оствари сан, а у колекцији фотографија је била само један магловит лик, који нико не би могао да препозна. То је била она. Збирку фотографија је чврсто стегао на груди, отворио њен роман и почео да га чита. Пас коме

се у последње време здравље све више погоршавало, пружио се поред његових ногу.

Дуго времена је провео читајући књигу. Ово је била ауторкина аутобиографија и свака реч је имала своју тежину. Запањио се што се у књизи појавио дечак по имену Сан Џуо – њен син. Срце му је застало, да ли је то ауторкина машта или лик стварно постоји? Све време је размишљао, али није могао да се сети јер је био сувише исцрпљен и полако је заспао.

Његова мала ћерка га је без икаквог посебног повода пробудила, подигла лице ка њему и рекла:

„Тата, сутра је први јун, Дан детета, да ли ћеш ме водити у парк?"

Промумлао је први јун и изненада упитао: „Зар се мај овако завршио?"

„Сутра је већ јун", девојчица га је добронамерно подсетила.

Његова мала ћерка је угледала кап воде која се котрља надоле и пада право на корицу књиге *Ко је убио месец мај?*

Превела с кинеског

Соња Зидверц Лекић

ЂОРЂЕ ПИСАРЕВ

ПАРК: РЕЧНИК

АЛТЕРНАТИВНА СТВАРНОСТ. Постоји табла комичног стрипа *Породица* са тривијалном причом која се одвија у офису госн Газде и односи се на савим обичну заврзламу: нешто, као, странке чекају да их господин Газда прими, чекају сатима, затим одустају... Именовани господин све време држи слушалицу телефона и слуша покорно горопадну и досадну супругу која га дави сатима и сатима. И то је све. Безначајно, наравно. Чак није ни духовито. Права ствар је у другом плану: на зиду канцеларије висе две слике. На једној младић, на другој девојка. Док се одвија ступидна трик главна прича, ово двоје младих се упознаје, шетају из слике у слику, заволе се, ступају у брак и, у задњем квадрату, они већ имају насмејану и задовољну децу. Фантастичан простор у простору, стрип у стрипу, прича у причи. У култном парковском стрипу *Тајанствени разносач плаката* појављује се могућност да јунаци, већ припадници једне дводимензионалне плохе, основне површине стрипа, уђу у плакат и промене место бивствовања. Трећа димензија на нивоу психолошке спознаје! Слично се дешава и у другом цртачком делу овог креативног двојца, у стрипу *Тајанствено острво*; наиме, везир, један од јунака, сплетом околности испадне из стрипа и следи потпуно празан квадрат. Јунак је испао из једне реалности, отплутао из једног простора, нама познатог, у други, остављајући за собом празнину, „празан стрип", бар до оног тренутка у којем ћемо именовати новоосвојени простор загубљен у лавиринту бескрајних могућности. У филму *Сфера* један од јунака који је стекао моћ да, подсвесно, испуни себи баш сваку жељу, ствара ново издање романа *20.000 миља под морем*, која траје само до 71. странице! После тога, следе празни листови. Овом јунаку, а заправо свемогућем читаоцу, чинило се

да је после 71. странице све „сувише страшно" и непријатно, па их је елиминисао.

ДРУГИ. Осим ситних животних неподопштина, какве су суочавање са свим оним силним питањима стандарда – куповна моћ, комфор, потребни вишак слободног времена – када је у питању сам чин настајања/писања дела, уопште није важно што писац живи у слабашној државици каква је Парк. Напротив, у свету који све више постаје виртуелан, живети у потпуно виртуелној држави каква Парк јесте – нема ни граница: не зна се ни колика је, па скоро ни како се зове! – може за уметника да буде подстицајно. Како се изборити с таквом сулудом реалношћу која надмашује и најјачу имагинацију? Сасвим је другачије када говоримо о статусу литературе/писца; уколико се одређујемо према Другима, а не видим како би другачије, онда је смешна работа у Парку бити писац. Немате тржиште, немате читаоце, па дакле ни тираже – не вредите готово ништа. Издавачи кукају и дају тричаве хонораре (а већина аутора ради забадава, или чак и плаћају, сретни што им је књига уопште видела дана!) а истовремено, ипак, раде и живе од књига. Писцу то није омогућено: издавачи су, дакле, и поред прилично лоших услова (шта, лоших? Непостојећих! Дебакл!) професионалци, а писци су у категорији „заљубљеника", малтене фанова, а егзистенцију осигуравају на другом радном месту. Хонорари, стипендије, могућност одржавања плаћених књижевних вечери или држање курсева (креативног писања и сл.) па и награде, које у великом свету знају да обезбеде нужни новац потребан за живот, овде је то само сан који изазива горак осмех. Парковљани су на репу Света, слепа мрља, па зар је реално очекивати да би неко, ко се, чак и успешно, бави списатељским послом, могао и да живи од тога? Мали су Парковљани и њихова гладна уста широм су разјапљена према Свету, зинули су разјапљених чељусти жељни свега, а на крају преузимају најприземније: купују јефтину робу на светској пијаци тричарија, истовремено неспособни да било шта продају.

ЕЛИТА. Опција која се подразумева на Западу, у високо развијеним друштвима Парка, када се изговори синтагма „нова елита", доноси са собом, неизбежно, слику успешних адвоката, новинара, креативних директора и, наравно, пратећи низ професија. Према визији аутора књиге *Бобои у рају* – бобои, од речи bourgeois и bohemian: буржоазија/боемија – ова нова елита, која располаже парама, али не дозвољава да паре располажу њима, кренула је у економску експанзију користећи, између осталог, најновија дигитална технолошка достигнућа. С парама на располагању и утицајем који потиче од добрих менаџерско-медијских веза, нова

елита може себи да дозволи да једе сир „бри” и пије црно вино. Чак, једно време, могли су себи да дозволе „ману” да – нису похлепни. Нова елита, у Парку, више личи на мешану салату; адвокати унеколико, но њену основу чине „бизнисмени” проблематичног, често неименованог „бизниса”, агенти за продају некретнина, пословни људи везани за политичке странке...

ЖИВОТ. Све се понавља у парковским животним причама, све осим самог живота. Он је непредвидљив, неочекиван и не дозвољава коначно планирање нити живљење по строго зацртаном курсу. Живети у свету књига значи бити у интерактивном односу с њима: боре се оне за своје место и маме Парковљане да им се врате. Понекад, само један цитат може да замени хиљаде књига јер, будимо искрени, сувише често за тренутне учеснике живота Парковљани помисле: „Како бих желео да сам код куће у својој парковској рупи, поред свог топлог камина, уз светлост лампе.”

ИСТОРИЈА. Истанчане и минуциозне анализе историјских личности, с једне стране, али и, с друге, савршени психолошки портрети јунака укопаних у време, наравно и убедљива реконструкција атмосфере тог истог и јединог (парковског?) Времена, сигурно би пружиле добар материјала марљивим теоретичарима новог историцизма, на пример, јер омогућавају како проучавање историјског аспекта књижевности тако и књижевног аспекта историје, али је дефинитивно пресудно да у добро написаној парковској прози тумачењу мора да буде подвргнута и сама историја. Зашто да не, зар није, у напоменама које су се тицале *Мемоара*, чувена есејисткиња тврдила да сви који историјски роман стављају у посебну категорију заборављају да је писац увек само тумач, уз помоћ метода свог времена, извесног броја минулих догађаја, успомена свесних или несвесних, личних или туђих, дело од исте материје од које је и историја? Узме се један познат живот, писала је такође она, завршен и утврђен историјом – уколико то живот икада уопште може бити – тако да се једним потезом обухвати цела кривуља.

МЕСИЈАНСТВО. Како оно каже јунак помодне приповести *Изгубљен у Парку*: „Почетком тридесетих моје разочарање самим собом достигло је ступањ на којем сам изгубио сваку наду. Истину говорећи, имао сам мало шта да изгубим”... У таквим околностима, где је стварност потмули звук сирене у магли, није чудо да месијанску улогу могу да преузму и писци, углавном лоши, они који су снагом апарата – идеолошког, поткупљиво-критичарског итд. – своје лажно писмо потурили за (бескрајно) вредно, а затим дозволили да им личност, жељна моћи, дође, нажалост, до пуног изражаја. Месијанства у самој књижевности дакле има, али више

у покушајима јер је, увек, лажно. Тако и није дугог даха. Огледа се у периферним, спољашњим слојевима, користећи се несигурним и неодрживим догмама о једној поетици, то јест стратегији, која би, наводно, била једина истинита, исправна и могућа. Ово монополистичко поетичко месијанство брзо умире, заједно са својим Репрезентом, остављајући иза себе мистично-егзотичне трагове, попут рушевина негдашњих империја чије трагове проналазимо у безбројним слојевима затрпаним земљом која, на крају, увек све прекрије. Постпарковска култура, која још увек егзистира, препознаје се као цивилизација у знаку ентропије; непостојање јаког субјекта аутоматски не дозвољава постојање Месије, односно месијанства у Парку.

НЕЛИНЕАРНОСТ. Ништа више није једноставно, на срећу, а живот се (више) не одвија као линеарна прича са срећним или несрећним крајем, него је изломљен на безброј могућности од којих ће се неке десити, а неке не. Од чега то зависи тешко је рећи јер Парковљанима није знано колики је заправо део који покрива усуд, а колики је део за који сами одговарају својим поступцима. Неизбројиви комади, фрагменти, плутају око Парковљана, а један од могућих избора представља живот сваког од њих, појединачно. Живот приче која настањује романе парковљанске књижевности у датом тренутку стварности носи одређену, самосвојну ауру: могли су бити написани само једном, прецизно одређеном руком.

ПИСЦИ. Показало се, не само у сну него и у пракси – па и на јави! – да у Парку боље живе они писци који не пишу. У ову категорију спадају: писци-политичари (баве се важним државним пословима и имају добру и сигурну плату и, наравно, немају времена да пишу. Као подгрупа, постоје и писци-чиновници: скоро исто, а раде још мање, уколико је то уопште могуће); писци-лауреати (осим спорадичних случајева, на награде су претплаћени једни те исти заслужни писци које богови и критичари обожавају, а награде добијају писали или не, па тако најчешће бирају да се не муче, то јест не пишу); писци-говорници (наступају на гробљима, важним конференцијама, годишњицама и јубилејима, па и на књижевним вечерима, а у зависности од пригоде, навикли су да не одбијају ни минималне, али ни максималне хонораре и примају и у натури, нпр. у електричној ракији, конзервама са говеђим нареском и улазницама за позоришне представе – забележен је и хонорар у виду бесплатне чланске карте за градску библиотеку – и, наравно, од толиких говора не стижу да пишу); писци-новинари (самоуверени и дрски. Пробојни, а сигурност им даје активно писање; наравно, готово сви ови писци заборављају да им текстови живе само један дан и да, пишући непрегледне товаре дневних

тричарија, заправо више не пишу своје књиге); писци-мужеви (добро су се удали, по систему „када већ неко мора да ме издржава, нека то буде неко ко ме воли"; ова племенита идеја се током времена у потпуности изопачи и писац и не схвати како се од генијалца који има своју собу, свој мир и све време овог света претворио у бедно плаћеног батлера са пуним радним временом које подразумева не само мењање пелена, плаћање рачуна и кување ручка него и кућне поправке, снабдевање, такси-услуге итд.); писци-пензионери (једва дочекали пензију да имају слободног времена за писање, а наравно заборавили да су толико остарили и да су се толико потрошили да у њима више нема ни мрвице страсти, а богами ни воље да седе за тастатуром и трлабабалан, трлабабалан, трлабабалан...); постоје и заиста успешни писци. Они само пишу, имају одличне тираже, добру зараду и срећни су. Истина је да таквих писаца заправо и нема у Парку...

ПРОЗОР. Погледајте кроз прозор, онај до улице, и размислите: шта заправо видите? Сивило прашњавих кровова солитера, металне брзожуреће четвороточкаше што нештедимице испуштају вреле отрове, изгубљене пешаке на искрзалој цести... Када би, опет, неким чудом, могли да завирите кроз те исте прозоре, али са супротне стране, видели бисте мање или веће собе са светлим, тамним или безбојним тапетама које остављају привид пријатног станишта: велики и мали телевизори, монитори компјутера, стерео уређаји, усијана политура беспрекорних трпезаријских столова, техно-сјај свемирских кухињских апарата, савршени-беспрекорни-удобни-стопостотнодрвени-сајберспејс лежајеви (живот, ипак, помислите, није баш увек леп због својих дела). Јесте ли уморни од таквог живота и буке и смрада који заглушују сва чула? Знате ли да постоје прозори – можда сте то заборавили – који се отварају у другачију стварност? Уколико отворите тај прозор, јабука ће вам ускочити у собу у јесен, ледени ваздух биће вам забаван поред ватрице која жари у отвореном огњишту у зиму, обухватиће вас мирис јоргована у пролеће, шкрипа ђерма ће вас упозорити да је обавезно да пијете хладну и чисту воду, а таласи врелог ваздуха и сунце које пржи равницу неће вас уплашити у лето: па ви сте у тврђави од набоја, на богатом острву званом Парк.

ПУТОВАЊЕ. Путовати, корисна је то ствар, то голица машту, пише у уводу чувеног романа *Путовање накрај ноћи*: „Све остало је само разочарање и замор. Наше је путовање потпуно измишљено. У томе и јесте његова снага. Оно иде од живота до смрти. Људи, животиње, градови и ствари, све је измишљено. Ово је роман, само измишљена прича... А онда свако може да учини то исто. Довољно је да затвори очи. То је с оне стране живота."

РАЗГОВОРИ. Па, што би рекао један маштовити Парковљанин, задовољан сам што то знам! Одређена напетост која је приметна у односима јунака парковљанске књижевности не говори о нетрпељивости, нити доноси и примисао о „неспоразумима" или „лошем односу". Начин комуницирања Парковљана, расправе у којима се понекад бркају теме разговора и лична, тренутна осећања, немају никакве везе са њиховим „коначним" емоцијама. Парковљани јесу рођени једни за друге, уживају једни у другима, осећају се испуњенима у том односу без обзира на чарке и, понекад, варнице пролазне нетрпељивости које избијају у расправама. У питању је уживање у игри љубави, а надмудривање и геште само су део стратегије, стил одабраног живота. Нису Парковљани претерано свесни ове ситуације. Они, ипак, уживају у надмудривању не размишљајући превише о позицији, ставу који заузимају, изграђујући сопствени стил, тј. модел понашања. А и зашто би мислили о томе када има толико ствари о којима морају да, брзо, врло брзо, размишљају да би могли једни друге да надмудре? Како се оно каже у повести *Лав, Вештица, орман и Парк:* биће ово довољно узбудљиво и без претварања! Понекад у дугим разговорима, када превише паметују а победника нигде на видику, Парковљани претерају. Позната је бар једна ситуација у којој је јунак, занет, остраШћен, у тренутку када се разговарало о нисамвишенезнамтачноочему, можда нешто према фантастично-симболичним сликама које треба да објасне карактер извесних јунака, попут наднаравне слике ројева лептира који прате појављивање јунакиње у *Сто година пуноће*. Или, када јунак искористи тренутак, па у гневу, у жестоком разговору, хватајући се за успутне изјаве, начини од њих опште место, генерализује, па онда лажно оптужи: ником не би ништа опростили, сви су неопозиво криви, или су оперисали нос или сисе, или су били страшни комунисти.

СЛОБОДА. На страну сада да ли се књижевном јунаку ствари заиста дешавају или не, о томе свако може да има своје мишљење, оно што нас интересује је недостатак личне слободе. Недостатак иницијативе? Напросто, није нормално да се затекну у ситуацији у којој им је СВЕ дозвољено, а да их урођени блокатори заустављају. Доспевају у ситуацију у којој могу да испуне сваки од својих потајних снова, а сасвим друга је прича што често пожеле нешто што се не сме! Није у питању некаква посебна моралност, за њих, уосталом, морал има растегљиве границе. Шта бисте, уосталом, ВИ пожелели да сте се нашли у таквој прилици? Замислите само, могуће је све, или бар све, јер није јасно да ли би, на пример, једна слатка случајно изазвана смрт била дефинитивна

или би „важила" само у том свету? Наши опрезни јунаци, толико раскошно „слободни" у (фикционалним) приповестима, толико дрски у расправама са другим јунацима из свог не тако малог света, када заиста стигну на праг оног што би пожелео малтене свако, а то је чињење СВЕГА што пожелиш, теоријски без последица, једино су могли ДА ПОЖЕЛЕ, а за то им и није требао свет у коме су се, ни криви ни дужни, затекли.

СУЗЕ. Године 1984, одговарајући на питање шта је за њега највећа брига у животу, један од романописаца је одговорио: „Волео бих да смем рећи – како не лагати, али морам да кажем – како лагати што мање. Живимо у лажи, и с лажи. Својом и туђом. У лажи егзистенције, лажи историје, лажи цивилизације, лажи опште двосмисли. А живот у лажи сам собом носи своју одмазду. Лаж која и најмање прелази скромну меру цивилизованих компромиса оставља трајне и трансформирајуће трагове на дух, морал и персоналитет човека... Ко је навикао да лаже друге, завршиће тиме што ће лагати самог себе." Он је записао и ове редове: „Има људи чији је живот траг у води. Невидљиви су, нечујни, нестварни, без отисака у пешчаној пустињи човечности." Могли бисмо и ми да кажемо да је истина трошна а живот пролазан, дефинитивно обележен неминовношћу смрти, али то сви знамо. Могли бисмо да кажемо да смо видели општу историју бешчашћа, али то је већ речено. Могли бисмо да говоримо о колективној кривици, колективном греху и колективном злочину но, ко од нас није свега тога свестан, ма са које се стране привида налазио? Могли бисмо, и то би, можда, било оно право, да изговоримо неколико реченица достојних сваког малог смртника, нечујног и невидљивог у пешчаној пустињи човечности, који јесте свестан трошности живота у коме се тако извесно једе смрт и тешко прави разлика између лажи и истине, малог смртника, кажемо, јер сви смо ми једнаки у намерама, а различити у сновима. Могли бисмо, ипак, и то је наш избор, да се позовемо на речи савршеног андроида који, свестан да мора умрети, говори с поносом и надахнућем слабашном људском створу каква је све чудеса у свом кратком али робусном животу видео, небеска чудеса у којима је лично учествовао и која су недоступна обичном људском створу бар још хиљаду његових живота. Јер, и ми смо видели: Бескрајна поља расцветалих црвених булки, пламтеће кугле које се шетају око главе, сунце које се поново рађа после апокалипсе, златна јутра у винограду, безброј звезда падалица, милион славуја, бомбе које падају зато што сам изуо чизме, нестварну месечину, чарапе с држањем, комаде челика што лепршају испред очију попут разиграних лептира, спавање са змијама у влажној

рупи на пољанчету, четири истовремене дуге на небу у зони сумрака, Парку, и сви ти тренуци, када нас не буде, биће изгубљени као сузе на киши...

СУДБИНЕ. Истину говорећи, историја књижевности бележи мноштво пикантерија везаних како за животне судбине писаца, тако и за њихове каријере. На пример, да је један писац држао труле јабуке у писаћем столу, да је други најсуморније драме писао у рано јутро или да је трећи, када би му понестало имена за јунаке, излазио на улицу и преписивао називе улица. Опет, један парковски писац с иронијом је уствpдио да у Парку песник мора бити мршав да би био истински уметник, а све у складу с глупим предубеђењем да су писци сушичава створења која седе у неком подруму и пишу, данима и ноћима без сна и хране, пљујући истовремено крв и комадиће трулих плућа... Исти тај с правом је уствpдио, опет не без ироније, да, на пример, дуга коса и брада нису баш неопходни да би неко био велики писац: „Један је имао велику браду, али је био и велики писац. Други пак уопште није имао браду, а био је величанствен. Други је имао бркове, четврти није"... Уопште не постоје правила када су спољни (животни) услови у питању. Неком од писаца одговара миран и срећен грађански живот, неко боље функционише када је сам. Не ваља када одаберете погрешно: може се десити да упропастите или свој брак, или свој дар. У сваком случају, у опасности је и ваш живот. Уосталом, мислим да смо сви свесни колико је литература заправо мало утицајна када је у питању деловање на стварност коју живимо: она је, по својој природи, усмерена на стварање комплетног система свести који се мери колективним сном Друге историје, а он се распрострире на сва времена. Стварање те паралелне историје, која и нема много везе са текућим, дневним материјалом, посао је који се не мери поменутим „данас". Тако и они који, у потрази за брзом славом, описују пикантне детаље минорног дневног догађаја прочитаног у јутарњим новинама, или опет, с друге стране, обрађују искључиво сопствене опсесије и самодовољне интелектуалне концепције или испразну виртуозност, не само да не доказују како литература утиче и мења стварност, него истовремено праве и брзу ломачу за своја дела. Што се тиче саме књижевности, она такве чак и не региструје.

ЧУДО. Не треба никога да изненади што Парковљане и не чуде ствари које им се дешавају. Па, мајку му, били су довољно одрасли да би схватили да је, пре свега, њима подарени живот једно велико, велико чудо. Колика је била вероватноћа да се БАШ ОНИ роде и то у тренутку/времену у коме су се родили? Када би постојао математички начин да се израчуна, а били су врло

сумњичави по том питању, када би постојала егзактна формула која би узела у обзир године од настанка живота у Парку, број људи који су до тог тренутка живели у Парку и њихове личности, сигурно је да би резултат казивао да је могућност да се они роде, такви какви јесу, била један према билион билиона билиона. Или нешто слично. Значи, већ то што су рођени није равно чуду, него је још много више. Па опет, свет познатих параметара у познатом континууму није уопште морао бити такав какав јесте. С једне стране, могли су бити не људи, него ствари, маслачак којег је појела глупа крава, могли су бити дашак ветра изнад дела шуме на Гори, онај дашак што је прелетео преко доњег шора једног пролећа, негде за викенд, и усталасао бркове олињалог мачора што је лењо прелазио улицу, а на додир ветра само се овлаш стресао. С друге стране, могли су бити рођени као тртмртнезнамшта у свету који би био сасвим другачији: реке би текле увис, као водопади извртнути наглавачке, планета је могла бити као борговска џиновска коцка која виси у свемиру сазданом од хладног, челичног пламена. И зато се нису чудили. Били су живи. Видели су и чули. Није то било лоше. Било је много више од самог Почетка и, није болело, нити их чинило несретним.

(Одломак из рукописа романа *И ноћ се увуче у његово срце*)

ЉИЉАНА МАЛЕТИН ВОЈВОДИЋ

МАРСЕЛ ПРУСТ ЈЕ БИО МРТАВ ВЕЋ ВИШЕ ОД ЈЕДНОГ ВЕКА

Сањам како постајем славан.
Сањам како шетам
улицама
Лондона и Париза.
Сањам како седим
у баштама кафеа.
Пијем одлично вино
и таксијем се враћам
у најбољи хотел где
сањам да срећем
прелепе даме
у холу.

Чарлс Буковски, *Шекспир никада ово није радио*

Могло би се устврдити да је Веронезеова *Свадба у Кани*, насликана за трпезарију бенедиктинског манастира Св. Ђорђе, најневољенија слика на свету. Да је то уље на платну, које су након више од два века од њеног настанка Наполеонове трупе исцепале са манастирског зида, једна од слика коју, упркос величини и чињеници да је изложена у Лувру, људи једноставно не примећују. Јер, *Свадба у Кани* виси насупрот глорификованој и гротескно травестираној *Ђоконди*, коју сам, по трећи пут у свом животу, видела онога дана када су је украли из Лувра.

Истина Перуђа је слику исекао из рама, сакрио под мантил и изнео из музеја читаво столеће раније. На стогодишњицу злочина, у Лувру се ништа необично није дешавало. Младе Азијаткиње у скупоценим венчаницама позирале су испред стаклене

пирамиде за коју је, упркос негодовању аутора нацрта и грађевинара, Ден Браун тврдио да је начињена од 666 стаклених плоча. Змијолики редови посетилаца пружали су се по дворишту музеја, а када би се након неколико сати чекања коначно нашли под сводовима Лувра, настајала би трка – јурњава за *Ђокондом* и гробом Марије Магдалене. Већина би само оком окрзнула египатске саркофаге, Хамурабијев *Законик*, Микеланђеловог *Умирућег роба*, *Нику са Самотраке*, прескочила Рембранта, Рубенса, Вермера и Ботичелија, Диреров *Аутопортрет* или Енгрово *Турско купатило*, хрлећи ка *Мона Лизи*. Испред које би их дочекало још мање ваздуха и још више ногу и лица. А *Ђоконда* би, у оном свом блиндираном оклопу, остајала нема и далека.

У Паризу никога нисам познавала, ако занемаримо оне који почивају на Пер Лашезу – оне које су градски оци претворили у еклектичку туристичку понуду – ужитак сачињен од реда историје, гастрономије и смрти!

Марсел Пруст је био мртав већ више од једног века. Као и Балзак и Флобер. Мртав као Делакроа и Жерико, Молијер, Лафонтен, Росини и Бизе, Модиљани, Сара Бернар, Пол Елијар, Исидора Данкан или Висконти.

Да ли то значи да је све што у Паризу вреди закопано у музејима и на гробљима? Да у овом граду никако не можемо препознати ону *слику шшо смо је йомно ѓрадили у себи, чишајући Бодлера, Пруспа, Малармеа, Верлена*?

Да ли је заводљивост Париза, или оно што је од ње остало, заправо нешто што са Француском и нема превише везе? Јер, *Ника са Самошраке* је грчка, *Обелиск* на Тргу Конкорд из Луксора, *Ђоконда* је Италијанка, као и Леонардо и Ренцо Пјано, творац Бобура. Ван Гог је Холанђанин, Муха Чех, Пикасо Каталонац, сликари с Монмартра претежно имигранти. Најобожаванији „станари" Пер Лашеза су један Ирац и један Американац. На обали Сене се не слушају француске шансоне него се игра танго. У Шекспировој књижари се читају и продају књиге на енглеском језику, а једна од најпопуларнијих париских књижара је она издавачке куће *Тащен*. У улици Риволи шпански *Десиґуал*, *Зара*, *Манґо и Камйер* надмећу се са шведским *H&M*-ом. Дефанс са Ла Гранд Аршом подсећа на новоизграђене квартове Лондона и Берлина, Карусел Лувра запосели су енглески *Вирџин*, амерички *Сшарбак кофи* и *Ейл меѓасшор*. У њему је и реплика обрнуте пирамиде коју није прославио Француз већ Американац – аутор мегапопуларног бестселера. Гонкуровом наградом, коју су некада добили Пруст, Симон де Бовоар и Маргарет Дира, награђени су и Либијац Амин Малуф, Мароканац Фуад Ларуи или аутор

Француског завештања који је заправо Рус. Уз то чак и један од најтиражнијих француских писаца, Мишел Уелбек, алудирајући на стање у савременој уметности, *Карту и Територију* не започиње коментаром на некаквог Француза већ на Британца Демијана Хирста и Американца Џефа Кунса, будући да се са њиховом уметничком славом тренутно не може поредити ниједан живи Француз.

Ко су заправо они које срећемо на улицама овога града? Становседеоци, имигранти, туристи? Они који су у том граду рођени, као и њихови преци или они који су тешком муком француско држављанство добили? Они који у породичним библиотекама чувају ретке књиге а у подрумима стара вина, који имају кућу у провинцији и стан у Паризу – или они који спавају на гробљима и чија мокраћа цури плочницима овога града?

Париз свакако није онакав каквим га је Вуди Ален приказао у *Поноћи у Паризу*. То више није град у којем је Маларме неговао *култ апсолутне лепоте*, у који је надахнути Рембо, на Верленов позив, стигао из Шарлвила, град у којем су се Французи с побожношћу клањали својим писцима, у којем је над Золиним одром 300.000 радника у глас клицало: *Жерминал*!

Париз је данас инстант-туризам, суши барови, тржни центри и глобализација. Кич Монмартра, Ван Гогова *Спаваћа соба* на магнетима за фрижидер и *Дама и једнорог* на подметачима за чаше. Бициклистичке туре по Пер Лашезу и у славу Да Винчијевог кода. Беда бескућника који у картонским кутијама спавају над отворима за вентилацију и смрад њихове мокраће разливен по плочницима.

Француски комплекс супериорности и ксенофобија. Париз је развалина која и даље постоји између неког новог *Пансиона Вокер* и *предграђа Сен Жермен*.

Мада, нико не може порећи да град смештен између мита и стереотипа; Јованке Орлеанке, Жорж Санд и туристичких тура *Како постати Парижанка за један сат*; између староседелаца, туриста и досељеника; између бурлеске, кепма и трагедије; бистроа, суши-барова и *Мекдоналдса; брија, камамбера* и „Прустових" *мадлена* у супермаркету, има свој шарм.

Париз је и даље Музеј импресиониста, Тријумфална капија и Парк Тиљери, црно-бели филмови, Роденов музеј, бранч у Мареу и мирис фалафела који се недељом по подне у Јеврејском кварту меша са жамором пролазника. Париз су редови за музеје и редови за место у библиотеци у Бобуру. Париз је и данас у стању да подели људе на две врсте: *на оне који воле Француску и оне који је не воле*, будући да *ни по чему није сличан човек који воли Француску,*

ономе који је не воли, као ни да – *ништа више, и никаква сила не може изменити факат да смо Париз видели и у њему живели.*

Уосталом, Париз је стање духа. Он има безброј лица, управо онолико колико је и оних који, трагајући за романтичним митом и урбаном егзотиком, град доживљавају кроз објектив својих телефона, таблета, камера и фото-апарата; који журе, трче, трагају, који се Паризу осмехују, изговарају *бонжур* и *пардон*, који у њему навлаче туђу кожу да би по повратку кући остали сурови и груби, какви су иначе и били.

Зато овај град можемо посматрати као *људску комедију*, можемо га сакрализовати, доживети кроз призму боваризма и хиперболе. А можемо се и изгубити у клишеима и стереотипима који су за њега везани. Зато ће за неке од нас *У потрази за изгубљеним временом* бити највећи француски роман, *јединствен пример кита у епским размерама и колосална слика француског друштва с почетка прошлог века*, док ће други Пруста доживљавати као *исфрустрираног скоројевића, који је утрошио године прикупљајући сећања на свет коме никада није припадао* и неће им бити јасно због чега је било неопходно *утрошити 30 страница да би се описало како се неко преврће у кревету не успевајући да заспи.*

Трећи, нажалост, за Пруста никада неће сазнати...

(Одломак из рукописа *Мадлене у супермаркету*)

АНЂЕЛКО АНУШИЋ

ХАРТИЈА

ИЗДАВАЧ

Док је уредник
И уједно домаћин куће
Кувао кафу у суседној собици
На малом дохрђалом решоу
И разговарао сам са собом
Подижући глас докадшто
Да и ти чујеш:

Ситуација је тешка
Неупоредива
Књига обудовела
Оштуљена
Држава се потурчила
Преверила
Читаоци се копрцају у својим мрежама
Све је неизвесно
Нико никоме
Ништа обећати не може

Са зидова простории
У којој си седео
Гледали су те сетно
И сажаљиво, чинило ти се
Вук Доситеј Орфелин Његош
И угледни књижари и издавачи
Из прохујалих барутних векова

Пожелео си да их нешто питаш
Али ниси знао шта
Чашом млаке дунавске воде залевао си
Дуплу горчину црног напитка
И своју немоћ

ХАРТИЈА

Са стола
Сажаљиво
Гледа те празног
Празна хартија

Палог на њено копно
Као ванземаљац
Избаченог водом потопном

(Слепи Нојин путник
Досео на свој Арарат)

Странче
Шта ћеш данас радити
На овој Божјој белини

Пита те
Ненаписано

РАДЕ ЂОКАНОВИЋ

ВЕОМА МАЛО ЖИВОТА

ОБУЋАРСКИ РАЗГОВОРИ

Свраћих после посла
код мајстора у кожној кецељи.
Тупим шилом по замишљеној кртици
пробада сару од вражије коже
и некако се пасји кези.

Пребројах му крње зубе
и дуге нокте црне од подлива.

Старе ципеле са полица
шире вањ неопраних ногу.
Музика звона и промукли глас појца
допиру из прегратка.
У кавезу за птице потрбушке лежи мачка.

Среди ове ципеле, удобне су за путовање,
постави пенцета, удари блокеја
и на ранцу упрте ојачај.
Сачувај ми смирну, врање канџе и отровне
гљиве.
Долазим из несанице хиљаду и једне ноћи.

Најзад и он проговори,
гласом из тућег трбуха.
Накостреши се црна мачка и крцом ми
намигну.

Паде звезда са дȗгмета
баш кад ґрло хтедох закойчати.

ВЕОМА МАЛО ЖИВОТА

Све сам мораш урадити,
шапуће ми Булґаковљев црни мачак.
Најпре унутрашња емиґрација,
сврдлање брда дуванским димом
и препуштање сили теже.
У мрачним ходницима под земљом
ти си правокрилац, мрки бушач, штеточина.
Лове те рушећи лавиринте
ґде полажеш јаја своґ потомства
и мастило надахнућа.
Привлачи те корен тек стасале биљке,
ґлисте и црви, у сочној ноћи;
привлачи те непрестано рударење
под танком кором земље.
Избећи ћеш данас пацове и птице
ал' ровцоловац са ашовом у рукама
руши илузију сиґурноґ лаґума.
Скврчен на шиљку муњевите удице
у устима великих ґутача, сома или клена
о мастилу надахнућа не мислиш.

ЈОВАН СКЕРЛИЋ

ЛИЧНА И НАРОДНА ИНИЦИЈАТИВА

Сви они који су писали о Словенима као раси констатовали су код њих једну општу црту: слабу вољу, недостатак личне иницијативе, пасивност, неспособност за дуг напор и истрајан рад. На те кобне особине целе словенске расе мислио је Тургењев када је писао, да је Рус „започет, а недовршен човек", и на то исто циљају немачки социолози и антрополози сумњиве научне вредности када пишу о „инфериорности словенске расе". Те особине, које су много више последица политичкога и социјалнога стања у току векова, но неке сталне, урођене душевне црте, ипак су једна непобитна чињеница о којој се врло много мора водити рачуна.

Код нас Срба та словенска апатичност и пасивност још је појачана утицајем оријенталскога фатализма. На нашу неизмерну несрећу ми смо четири или пет векова робовали под једном оријенталском расом. И турски *јаваш̄лук* и мухамедански *кисмет̄* оставили су јака трага на нашем народном карактеру. На нашу словенску пасивност накалемљен је оријенталски фатализам, – и по особинама наше расе и под утицајем спољних прилика, ми смо постали један народ, чија се енергија увек само показивала на махове, који у раду не показује истрајност, који још нема онога, што модерне народе чини јаким и великим: лично прегнуће, истрајност у раду.

Можда ништа није жалосније но проматрати наш јавни и душевни живот последњих неколико десетина година. Ако би се хтела да дâ кратка карактеристика душевнога стања данашњега Србина, могло би се рећи, да он рачуна пре на све и на свакога само не на сама себе. Годинама су наши политичари, наши листови, цело наше јавно мнење, очекивали спас српскога народа од непредвиђених политичких катастрофа, од добре воље царева и

краљева и од решења кабинета и конгреса. Годинама су наши листови били испуњавани опширним извештајима о владарским састанцима и „веродостојним" саопштењима шта се том приликом говорило о српском народу. Неколико поколења наших патили су од маније да у сваком састанку канцелара и министара, од сваког дипломатског конгреса, наивно очекују решење српског питања. И године су пролазиле, владари измењивали своје здравице, дипломати су потписивали своје протоколе, а ми смо остајали увек као једна мала количина о којој се само толико водило рачуна, колико је требало да се овде-онде којим грамом претегне на дипломатским теразијама, били смо притискивани и потискивани на свим линијама и доживљавали садашње националне ударе, као 1878. године.

Исто тако као што смо за наше националне идеале све очекивали од владара и дипломата, исто тако смо годинама у нашим унутрашњим стварима све очекивали од државе. Србин, који је страстан политичар, свео је свој политички живот на уску политику сићушних личних амбиција и бедних локалних интереса. Код нас се мисли да је довољно послати овога или онога човека у скупштину или општину, па је тиме испуњена сва грађанска дужност, после тога треба скрстити спокојно руке, и очекивати да, као оно у земљи Дембелији, потече река од меда и млека, и да печене шеве почну падати са неба. Јавне акције своде се код нас на формално вршење бирачког права. Ми све очекујемо од наших избраника и од државе. Заборављало се и заборавља се увек да један избраник утолико значи и толико може уколико је подржаван од велике масе својих бирача и уколико стварно представља њихове одређене идеје и тежње. Сметало се са ума да у данашњем демократском добу, држава то смо ми, ми, њени грађани, и какви смо ми таква је и она, колико ми вредимо толико и она вреди. На тај начин, у том празном очекивању да ће сама држава водити наше ствари, учинити све што нама треба, ми смо успављивали нашу енергију, дизали руке од јавних послова, пуштали ствари да иду како иду, задовољавајући се само празном, јаловом критиком, у чему се једино не уморимо и у чему смо одиста без премца.

Једна од највећих и најпотребнијих реформама у нашем општем народном животу јесте преображај нашега духа, нашега схватања националног и политичког рада. Стварност нам је брутално јасно показала да не ваља како смо досада радили. И сада место запевања и узајамних окривљавања, треба се лечити од зла од којега смо страдали. То зло, то је наша словенска пасивност и оријенталски фатализам, то је што ми очекујемо од сваког другог да води нашу бригу и што ми сами не радимо за наше националне

и политичке интересе. Не остаје нам ништа друго но враћати се савету старе народне мудрости: у се и у своје кључусе! Не треба се више забављати бајкама о царевима и конгресима, не треба добитак и напредак очекивати од оне велике апстракције, која се зове држава. Ваља једном за свагда бити начисто са тим: да ћемо као нација имати толико права и изгледа за успех уколико будемо јаки, а да ће наша држава, наше друштво, наша општина утолико боље напредовати уколико сваки појединац буде заузимљивији у јавном раду и преданији у општем добру.

Оно што је у овај мах нама најпотребније, оно што је једини лек свима нашим многобројним недузима, то је развијање те личне и народне иницијативе, буђење заспалих снага у целом народу и у сваком појединцу. Оставимо ми цареве и канцеларе да изиграваjу и даље своје комедије међународнога права, добрих суседских односа и мирољубивих осећања. Гледајмо ми своју бригу и радимо оно што сами можемо постићи. Српски народ неће подићи милост владара ни комбинације дипломата но његова способност за живот, његова рођена снага, једино његови напори и жртве. Данас народ, као и појединци вреде и значе онолико колико показују воље и способности за живот. Пасивним и слабим народима данас нема више места у историји!

Сваки бољи и развијенији наш човек, па ма којој друштвеној класи припадао, не сме више стајати скрштених руку, критиковати и чекати. Личност у српском друштву треба да развије сву своју енергију, да уложи сву своју снагу у јавне послове. Српски народ је увек имао великих историјских идеала, код нас је било толико лепих и звучних програма, и ко би могао избројати шта смо ми лепих речи просули! Оно што је нама оскудевало, то је била способност да се са царства фразе сиђе на поље реалнога рада.

Било би неправично рећи да код нас нема никаквих предзнака разумнога и плодног личног прегнућа, приватне иницијативе. Последњих година се код нас јавило неколико установа, које предсказују нови дух у нашем друштву, тако земљорадничке задруге, трговачка и занатлијска удружења, „Просвјета", „Српска зора", „Привредник", „Културна Лига", „Народна Одбрана", народне читаонице и књижнице, гимнастичка друштва, курсеви за неписмене и тако даље. Скупо стечена искуства су нам користила, све нам показује да се код нас почињу будити оне велике истине од којих народи данас живе и напредују. Потребно је да широки слојеви наши, нарочито народна интелигенција, дође до општега уверења: да нашу судбу неће променити, да нашу будућност неће створити ни владари ни конгреси, но да ћемо ми сами бити

ковачи своје среће, да ће нам бити онако какви смо ми сами, колико вредимо, колико можемо сами да учинимо. „Обделавати свој врт", – то је била највиша мудрост живота коју је Волтер појединцу препоручивао. „Обделавати свој врт", радити оно што се може у свом најужем кругу, прилагати своју удовичку лепоту, доносити свој скромни камен за општу народну зграду, то је оно што данашњи Србин најпаметније и најсигурније може радити. У тешким и судбоносним приликама, у којима се српски народ данас налази, у овом историјском добу када се решава сва будућност нашега племена, нико међу нама није излишан, најмања помоћ није за одбацивање. Од тих поточића мале личне снаге и маленог рада у скромним границама ствара се велика река националне енергије, река коју никакве бране не могу задржати... Од личне иницијативе и колективног рада живе и напредују данашњи народи, и ми другога пута немамо но да чинимо како су други чинили и како други чине.

Италија ће радити сама за се, говорили су талијански родољуби пре пола века. Српски народ треба да ради сам за себе, са дубоким уверењем: *Помози се, јер ти нико други неће помоћи!*

Женева, јула 1910.*

---

* Из књиге: Јован Скерлић, *Фељтони скице и говори*, Сабрана дела Јована Скерлића, прир. Мидхат Бегић, књ. 7, Просвета, Београд 1964.

ПЕТАР ПИЈАНОВИЋ

ПРОТИВУРЕЧНОСТИ ЈОВАНА СКЕРЛИЋА

У тексту „Љубомир Недић", објављеном 1920. године, Слободан Јовановић изрекао је једну занимљиву мисао. Пишући о Недићу, запазио је како се код њега „књижевни модернизам спајао са политичким конзервативизмом".[1] Из тога Јовановић закључује: „Ми смо сви, више или мање, састављени од оваквих противуречности, ма колико да смо уверени да смо у своме раду и мишљењу остали логични."[2] Овај Јовановићев налаз могао би да буде користан и актуелан и када је реч о Јовану Скерлићу, односно покушају овога књижевног критичара да заснује целовит систем тумачења и вредновања књижевних дела.

Међутим, Скерлић није био само личност посвећена књижевним пословима. Једнако су га занимале идеје и историја идеја, затим општа и национална историја и, у вези са тим, политичка и културна идеологија. Као делатна личност, Скерлић све то није могао ни хтео да одвоји од живота и животне праксе, тј. друштвеног ангажовања које га је одвело у политику и, под крај живота, у парламент. Свему томе он је покушавао да нађе меру у себи самом, у својим погледима и ставовима који би на најбољи начин помирили све те његове интересе.

Многострукошћу свога деловања Јован Скерлић је у сасвим блиску везу доводио књижевни укус и знање, животно искуство и хуманизам, социјалну етику и поетику, идеологију и политичку праксу. С друге стране, учио је и сазнавао, проширивао духовне

---

[1] Слободан Јовановић, „Љубомир Недић", у: С. Јовановић, *Из историје и књижевности I*, Сабрана дела Слободана Јовановића, том 11, текстове сакупио и средио Живорад Стојковић, БИГЗ, Југославијапублик, СКЗ, Београд 1991, 680.

[2] Исто.

видике и стваралачку оптику, па је у складу са тим мењао и перспективу из које је судио о личностима, друштвеним појавама и вредностима, притом настојећи да, колико је могуће, не одступи од идеја и гледишта по којима је био препознатљив у српском друштву и политици, култури и књижевности. Није то било лако ни сасвим могуће, те је тај замишљени систем гледања на ствари бивао код Скерлића нецеловит, неусаглашен па и сасвим противуречан. Знак је противуречности и чињеница да је, упркос свим мањкавостима, Скерлић успевао да буде и остане судија најбољег гласа и највећег угледа. И не само у своме времену него и пуних стотину година после смрти.

У покушају да покажемо у чему су те противуречности и да у исто време одговоримо на питање како је упркос њима Скерлић успевао за свога живота и цео потоњи век да остане неприкосновен у књижевној науци, послужићемо се истраживањима и налазима Живомира Младеновића (1910–2011), једнога од понајбољих зналаца Скерлићевог живота и дела. Отуда овај текст може да се разуме и као доста одоцнели осврт на Младеновићеву књигу *Живот и дело Јована Скерлића* која је објављена крајем минулог века (1998), али је остала непрочитана и непозната. Подсећање на ову књигу и њене закључке има двоструки смисао: оно помаже да се дође до одговора на постављена питања, као и да се од заборава отргне вредан књижевни истраживач који се предано и дуже од шест деценија бавио Јованом Скерлићем.

Да подсетимо: Живомир Младеновић је на Филозофском факултету у Београду дипломирао (1934) југословенске књижевности и српскохрватски језик, затим био на постдипломским студијама у Паризу (Сорбона) а после одбране тезе с насловом *Младост Јована Скерлића* за доктора филозофских наука промовисан на београдском универзитету (1940). У научном развоју Младеновић је од 1948. био асистент и научни сарадник Института за проучавање књижевности Српске академије наука, а од 1966. научни саветник Академијиног Одбора за народне умотворине. Предавао је на угледним иностраним универзитетима у Енглеској (Кембриц) и Сједињеним Америчким Државама (Флорида, Беркли, Индијана, Харвард, Колумбија). Претежно се бавио животом и књижевним радом Вука Караџића, Лазе Костића и Јована Скерлића. Једнако је истраживао наше усмено стваралаштво те упоредне везе српске и иностраних књижевности. Уз друге књиге из овога корпуса, Младеновић је објавио књигу *Младост Јована Скерлића* (1940), док су у монографију *Живот и дело Јована Скерлића* (1998) ушли његови огледи настали током дугог бављења Скерлићем.

Младеновићева монографија о Скерлићу има четири дела: *Живот и дело* (1), *Узори* (2), *Утицаји* (3) и *Мостови сарадње* (4). Из овога тематски различитог корпуса о Скерлићу, због природе наше теме, посебан нагласак биће стављен на Младеновићеве ставове који са разлогом и аргументовано откривају недоследности и противуречности у Скерлићевом животу и делу. Та „слаба места" овај аутор налази у начину на који је Скерлић градио своју политичку идеологију и, још више, у његовим оценама појединих писаца и тумачењу одређених периода у развоју српске књижевности.

Имајући у основи свога приступа стваралачкој биографији Јована Скерлића погодности осавремењеног позитивистичког метода, аутор Живомир Младеновић детаљно истражује и представља спреге које повезују животне и друштвене околности са Скерлићевом сликом света, његовом политичком идеологијом и погледима на књижевност. Уз све то, овај истраживач уноси и неке детаље везане за критичарев породични, па и брачни живот. Ти утицаји имали су удела и у Скерлићевим политичким гледиштима која су учинила да он као homo politicus своја изразито лева, безмало социјалистичка уверења током времена усмерава ка идеологији тзв. грађанске левице.

На његове погледе, запажа Младеновић, у почетку су посебно утицали покрет Светозара Марковића и учење Васе Пелагића. Касније су на њега јак утисак оставили француски социјалист Жан Жорес и Скерлићев швајцарски професор Ренар. Жорж Ренар је „младим социјалистима саветовао стрпљив и мукотрпан рад на преображавању самога себе и своје околине, као услов за преображај друштва".[3] Занимљиво је да је своју колегиницу са студија, Клару Шмидлин – будућу супругу, Јован Скерлић боље упознао управо у Ренаровом дому.

У сведочењу Слободана Јовановића, Скерлић је био не само антиклерикалан, већ је „и само присуствовање црквеним обредима сматрао за повлађивање цркви у борби против научне мисли и политичке слободе".[4] Ипак, брак са Кларом Шмидлин склопио је венчањем „у Цркви Св. Саве у Бечу 27. децембра 1902, око 11 часова пре подне" (81). Грађански модеран дух, Скерлић није имао разумевања за главног јунака *Швабице* Лазе Лазаревића „што у своју породицу није увео странкињу" (83). Но, тек је по својој

---

[3] Живомир Младеновић, *Живот и дело Јована Скерлића*, ШИП „Бакар", Бор 1998, 163. (У наредним цитатима из ове књиге у заградама ће бити наведена само страница са које се преузима текст.)

[4] Слободан Јовановић, у: „Богдан Поповић", исто, 723.

женидби „осетио сурову стварност сукоба између странкиње и патријархалне породице" (83). „Неугледна и нимало лепа" (83) и задуго неприхваћена у београдској средини, Клара је имала велики утицај на Скерлића.

Колико због Скерлићевог политичког преображаја толико можда и зато што је Клара „сматрала да у малој, индустријски неразвијеној Србији социјализам нема оправдања ни будућности и да би се његове велике политичке способности изгубиле у неплодном раду" (86), Скерлић је из Социјалдемократске партије из које је искључен прешао у Самосталну радикалну странку. Занимљиво је да већ наведене Кларине речи у парафрази понавља и Слободан Јовановић, приписујући их Скерлићу самом: „Скерлић је хтео да социјалистички покрет увуче у општи демократски покрет. Једна чисто радничка странка у земљи тако малобројног радништва као предратна Србија чинила му се унапред осуђена на пропаст."[5] Како год, Кларину улогу у Скерлићевом преображају Живомир Младеновић овако тумачи: „Млада и амбициозна Швајцаркиња, искрено убеђена у велике књижевне и политичке способности свога мужа, веровала је, заједно с њим, у његову сјајну каријеру и очекивала да се у новој домовини уздигне до оне друштвене висине до које није могла у својој земљи" (86). Цео контекст показује или бар упућује на могућност да би Скерлићев прелазак са социјалистичке на грађанску левицу могао имати и разлоге који нису само идеолошке природе.

Све су то недоумице које су изазивале спорења и приговоре Скерлићу када је као члан Самосталне радикалне странке постао посланик у Народној скупштини. У скупштинској расправи министар Велизар Јанковић приговорио је Скерлићу због моралне недоследности, јер је под режимом Александра Обреновића примао „помоћ и милостињу из црне реакције, из реакције коју је дала краљица Драга".[6] Скерлић је одговорио да није примио стипендију ни милостињу него државну помоћ, али да при том нико не може рећи како је он „у тим временима и за један тренутак поклекао и измакао се из политичке борбе".[7] Скерлићу нимало пријатна, ова скупштинска полемика из октобра 1913. године, која је имала одјека и у јавности, на томе се и завршила.

На нелагодност описане Скерлићеве позиције из времена студија на страни, а знатно касније оживљене у скупштини,

---

[5] Слободан Јовановић, у: „Димитрије Туцовић", исто, 511.

[6] Јован Скерлић, *Српске теме*, изабрали и приредили Јован Пејчић и Милован Витезовић, Изабрана дела Јована Скерлића, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2000, 225.

[7] Исто, 230.

подсетиће и Младеновић, запажајући како се „стипендиста једног омраженог режима" (87) искупљивао тако што се радом „на једној више политичкој но књижевној тези" (87) припремао „за борбу против тог режима" (87). Пре ће бити да је политички исход Скерлићевог усавршавања у иностранству био његов политички преображај. Наиме, он је све више веровао да друштвене промене и напредак могу „доћи не револуцијом него моралношћу и политичким преваспитавањем појединаца и читавог друштва" (87). То се није слагало са тврдим ставом његових социјалиста због чега је и искључен из странке а затим приступио самосталним радикалима.

Из истог круга су и питања која се односе на Скерлићев став према српској и југословенској идеји што указује на његове још изразитије противуречности. Младеновић добро поступа када у тексту „Андрић и Скерлић" даје цитате из два Скерлићева текста: једног из 1895. у којем међу српске непријатеље убраја и Хрвате и Бугаре и другог, из 1899. када већ говори да су Срби и Хрвати један народ. Уз добро одабране примере из Скерлића, који показују противуречност његових ставова, Младеновић ове текстове није сасвим добро прочитао. Да јесте не би пре навођења тих примера написао: „Зачарани круг утицаја, који је захватио, ујединио и покренуо на рад велики број југословенских појединаца, Скерлић је почео да ствара још као ученик VIII разреда гимназије" (239). Ова реченица говори о ујединитељским замислима југословенских омладинаца, док Скерлићев текст из 1895. јасно исказује сасвим супротно – српско становиште Јована Скерлића. То становиште он мења својим извештајима и коментарима из Загреба 1899. године, па отуда и противуречности које Младеновић превиђа.

Други и још значајнији круг питања којима се бави Живомир Младеновић тиче се Скерлићевог књижевног деловања, односно његових књижевнокритичких и књижевноисторијских ставова. Аутор монографије о Јовану Скерлићу наводи и занимљив податак подсећањем да Скерлић пише и објављује своју прву критику у *Дневном листу* 1. децембра 1892. године, што значи са напуњених петнаест година. Данас је то готово немогуће и замислити. Још теже је схватити очиту претенциозност коју та, прва критика садржи. Скерлић, наиме, у тој критици, како запажа Младеновић, уочава у српској прози „неки застој и мртвило" (228). Такође се неповољно изражава и о новим писцима који „пишу доста, али рђаво" (228). Децидан став стармалог критичара, који са петнаест година и без зазора себи даје улогу неприкосновеног књижевног судије, и то оцењујући не само једну књигу него

младу прозу целог једног нараштаја, показује надобудност преамбициозног почетника у критици. Потоњи његови текстови ништа неће променити ни у ставу ни у тону критичких оцена књижевности тога доба. Напротив.

Младеновић те ране текстове описује, из њих издваја неке карактеристичне детаље, али их не коментарише. Другачије поступа када расправља о важним, некада не сасвим тачним или погрешним Скерлићевим судовима о значајним писцима. Ту Младеновић налази доста примера за недоследности и противречја Јована Скерлића. Шта иза њих стоји? Аутор монографије подсећа да је Скерлић у критику „ступио још као ђак и успут формирао своја књижевна мерила" (233), док су му „школа Богдана Поповића и француски утицаји били само једна, истина важна етапа у изграђивању као критичара" (233). Указивање на несистематичност у стицању знања потребних критичару исходи закључком: „Зато је у његовом схватању модерног у српској прози било више различитих, често неусаглашених ставова" (233). Овај подоста уопштен суд о Скерлићевим недоследностима и противуречностима Младеновић доказује на више конкретних примера.

У формирању својих ставова о књижевности, Јован Скерлић се у прво време ослањао на књижевне погледе Светозара Марковића који се држао идеолошких и политичких мерила. Касније је Скерлић, под утицајем Богдана Поповића, усвојио „моралистичку улогу поезије, али је захтевао да она постане доступна најширим народним слојевима у чему га је подржавао Жорж Ренар" (215). Какав учитељ таква наука и критика. То ће учинити подоста нехомогеним његов критички систем, што се нарочито могло видети у Скерлићевим ставовима, па и грешкама и недоследностима у тумачењу књижевних дела, посебно поезије. Имао је и лична мерила – био је попустљив према истомишљеницима у политици и књижевности, а „пристрасан до неправичности" (218) према онима који су били на другој страни а „нарочито према осталима" (218).

И са оценом Јована Дучића Скерлић је бивао нелогичан и противуречан. Једном га хвали што нарочиту пажњу обраћа на форму својих песама, други пут куди јер, наводно, запоставља садржину. Због сличних разлога ставља Дучићеву прозу изнад његовог песништва. Једнако се „колебао и до краја остао недоследан у оцењивању Војислава Илића, родоначелника модерне српске лирике" (216). Након дубљег проучавања његове поезије, код Илића је „почео хвалити оно што је раније нападао" (217). И са оценама поезије Милана Ракића Скерлић је улазио у контроверзе.

Још горе су код њега, због наводне декаденције, прошли Сима Пандуровић и Владислав Петковић Дис. Обојицу је донекле отргао од „хипермодернизма", али и од добре поезије. Али је Скерлић ту поезију хвалио, а оно најбоље код двојице песника – *Посмртне почасти* и *Утопљене душе*, напао у огледима „Једна књижевна зараза" и „Лажни модернизам у српској књижевности". Не по добру, што је такође грешка, повезао је Лазу Костића и Диса. Тиме је „и нехотице, довео у везу претечу српске модерне лирике са његовим најизразитијим представником уочи почетка Првог светског рата" (225). Била је то, дакле, продуктивна грешка из нехата.

Живомир Младеновић у монографији о Скерлићу скреће пажњу и на његове недоследности и противречја у књижевној историји. Све што је пре њега урађено он није примао са поштовањем, као што му „ни једна већ устаљена књижевна репутација није била неприкосновена" (15). Скерлић је, опет без добрих разлога, тврдио да српски писци XVIII века, па ни нова српска књижевност, немају своју традицију, односно да стара српска књижевност није имала додира са новом нити је утицала на Доситеја. У недоследности, како их Младеновић разуме, спада и Скерлићева велика похвала Доситеју којега у исто време своди „на неоригиналног еклектичара" (184). Из истих је разлога и његово „уздизање Доситеја на рачун Вука погрешно" (185). У Младеновићевом извођењу доказа, Скерлић је и као историчар књижевности градио систем српске књижевне историје на недовољно поузданим тврдњама или противуречним премисама.

Због свега тога поставља се питање значаја Јована Скерлића у српској науци о књижевности. Са тиме иде и питање: шта је омогућило да Скерлић са свим својим критичарским врлинама, али и огрешењима постане неприкосновено и водеће име критике и књижевне историје код Срба од краја XIX века до данас. У својој монографији Младеновић покушава да одговори и на та питања. Ево и два Младеновићева одговора: (1) „Скерлићева критика имала је такву магичну снагу и толики ауторитет да су били безуспешни сви приговори који су јој чињени, ма колико да су били оправдани" (237); (2) Оно што у „читавом критичарском делу Јована Скерлића ипак вреди, није толико тачност његових судова колико сугестивност убеђења са којом их је изрицао. Зато су многе његове критике биле и остале занимљивије од дела поводом којих су написане" (226). Дакле, на једној су страни магична снага и Скерлићев ауторитет, сугестивност и занимљивост његових критичарских и књижевноисторијских судова и оцена, док су

на другој њихова тачност са свим непоузданим, противуречним и погрешним оценама.

Имајући у виду и једно и друго, Младеновић у монографији *Живот и дело Јована Скерлића* закључује: „Без обзира на његове заблуде и погрешно одмерене потезе у животу и књижевном раду, он својим делима несумњиво спада у наше трајне културне вредности, које обогаћују наш живот и служе нам као ослонац за даље напредовање" (24). Тако казује Младеновић, односно његова монографија о Скерлићу. Споро и дуго, дуже од пола века писана, ова монографија је старинска и по теоријскометодолошкој апаратури подоста анахрона књига. Ову књигу, која је објављена на измаку минулог столећа, модерна наука о књижевности није ни додирнула. Заснивајући се на чињеницама бурне књижевне епохе с раскршћа XIX и XX века и противуречјима Скерлићевог деловања, на традиционалном приступу књижевности и одмереним судовима, акрибичности и ауторовој скрупулозности, уз све поменуто, ова подоста корисна књига покушава да објектизизује позицију и значај Јована Скерлића у његовом и потоњем времену. Зато она и јесте занимљив прилог упознавању свега што је добро, али и свих противуречја у стваралачкој биографији нашега критичара. А то што је Младеновићева књига *Живот и дело Јована Скерлића* остала непрочитана и без икаква одјека јесте противуречност нашега књижевног доба. Време је и ред да се коначно исправе заблуде и грешке.

ГОРАНА РАИЧЕВИЋ

ЈОВАН СКЕРЛИЋ ИЗМЕЂУ ИНДИВИДУАЛИЗМА И КОЛЕКТИВИЗМА

У једној доминантно индивидуалистичкој књижевној епоси каква је била епоха српске модерне (1901–1914) – са својом чулном, импресионистичком љубавном поезијом и поетичким опредељењем за естетицизам и ларпурлартизам – критички глас Јована Скерлића морао је звучати дисонантно и анахроно. Супротстављајући се уверењима свога професора и покретача *Српског књижевног гласника* Богдана Поповића и негирајући „елитистички" и „десничарски" концепт литературе који је Јован Дучић евоцирао у чувеним стиховима песме „Поезија" („Буди одвећ лепа да се свиђаш сваком"), Скерлић је већ на самом почетку свог критичког рада желео да разбије „кулу од слоноваче", да песнике спусти на земљу и врати књижевност „обичним" људима. Док је учитељ веровао у то да поезију могу да разумеју само одабрани читаоци високе културе и „васпитаног укуса", ученик је тврдио да велика књижевна дела имају ту особину „да их подједнако воли и прост човек из народа, као и човек са јаком духовном и књижевном културом", те да свака уметност „ако хоће да живи, треба да се врати своме првом извору: широкој и свежој маси народној". Годину дана пре но што је написао ове редове у тексту под насловом „'Уништење естетике' и демократизација уметности" (1903), називајући „убиственом" и „одвратном" болешћу „комедијашко уверење да је уметност циљ самој себи" позвао је уреднике и сараднике новог београдског листа активистичког наслова *Покрет* да следе његова програмска уверења:

> Ви никада нећете одвајати књижевност од општега живота, јер знате да она представља једну од многобројних и равноправних

страна његових, и да мимо ње има пуно ствари достојних интереса и симпатија. Нарочито у нас тако заосталих, потреба је да књижевност добија шири, демократски, васпитачки карактер.

Нову поезију, поезију Дучићеву и Ракићеву, али и других млађих аутора, сматрао је Скерлић сувише *егоштичном*: „... она или поклања и сувише пажње искључивој лепоти облика, јури за што ређим и магловитијим сензацијама, или се повлачи у неплодно посматрање, на најужи унутрашњи живот, одвајајући се од људи и од живота." Дефинишући, у истом тексту о Ракићу, свој поетски идеал, позивајући се на „морално здравље" пружио је аргументе свима који су га и у његовом времену, а нарочито касније, називали догматом и прагматичарем, оптужујући га да такав, искључив, исклесан „из једног комада" и није могао да разуме суптилне, танане нијансе и финесе модерног језичког израза.

Права велика поезија, поезија свију оних великих духова који су оставили бесмртно име, била је поезија општечовечанска, социјална, поезија моралнога здравља, која је била одјек и израз душе човечанске, нагнута над животом и у најнижим његовим облицима, прожета и вечито освежавана њиме, она поезија под којом трепери све наше биће, која је силан, искрен и неизгладив израз најдубљих наших осећања, најинтимнијих наших надахнућа, највиших наших схватања, mens divinior велике породице људске.

Под „социјалном" поезијом Скерлић је свакако подразумевао ону која подстиче осећање заједништва и солидарности. У стиховима његових савременика можемо пратити чак и нешто што личи на имплицитну полемику са оваквим поетичким ставом. Тако Милан Ракић, испрва песник искључиве сензуалности, постаје апологет „свесне жртве" за заједницу, наглашавајући емпатијску везу са другим: „Што другога боли боли и мене". Док Алекса Шантић узвикује „мене све ране мога рода боле", Владислав Петковић Дис, побуњенички, пркосно, инаџијски, после објављивања Скерлићеве расправе о „начелу солидарности", узвикује: ... *Не марим иначе за живот и бриге / Народа и људи, за принципе разне, / Бацане одувек у једне таљиге, / Што их коњи вуку и све главе празне. // Волим облак, цвеће, кад цвета и вене, / Ал' никако људе што ропћу и пиште: / Што другога боли, не боли и мене; / мене туђи јади нимало не тиште.* У својој чувеној, оштрој до суровости, критици Дисове поезије и његове прве збирке песама *Утопљене душе* (1911), осим помодарства и књишкости, један од главних аргумената које Скерлић употребљава тиче

се претеране склоности ка самоиспитивању и егоистичке грандоманије. Тако позицију коју је песник себи доделио упоређује са Гуливером, а свет који га окружује са Лилипутанцима.

Такође, иако се у начелу сложио са источњачком пословицом да „жену ни цветом не треба ударити", Скерлић је о *Сапутницима* Исидоре Секулић изрекао нимало каваљерске критике, уопштавајући суд о њеној књизи и преносећи га на општи карактер „женског писма". „Жена-писац", по Јовану Скерлићу, „говори искључиво о себи, исповеда се, приказује своје унутрашње тајне, разголићује своју душу". Способност њена за самопосматрање, иако велика, сасвим је претерана и злоупотребљена. Осим тога, ова „егзотична књига долази у тако незгодан час, најмање погодан за књиге те врсте..." У чувеном одломку у којем описује лични доживљај – када је у возу пуном рањеника који се враћају из српско-бугарског рата 1913. године покушао да чита Исидорину књигу – Скерлић пише како је свуда око себе гледао младе људе „са пребијеним рукама и ногама, пробураженог трбуха, размрскани х глава, исцурелих очију". И закључује:

> И пред тим призором од којег се крв човеку леди и који се никад неће моћи из сећања избрисати, када се види бездан људског бола и беде, како могу изгледати седамнаест страна фраза о једној главобољи! Ја никада у своме животу као тада нисам толико осетио бедну празнину речи и сву таштину књишке литературе.

Ново књижевно поколење – а ради се заправо о песницима индивидуалистичке инспирације – песници и писци који се усуђују да свој интимни тренутак опевају у стиху, којима се лични, индивидуални осећај чини довољно важним да га саопште читаоцу, и међу којима налази часне изузетке као што су „обновитељи наше родољубиве лирике" Вељко Петровић и Алекса Шантић – према Скерлићу, „није показало моралне и националне солидарности, оно није било заставник својега доба, и ништа данас није нашло одјека у његовим олимпијски равнодушним и студено укоченим душама".

Ако покушамо да проверимо како Јован Скерлић као заговорник поезије колективистичких вредности говори о прошлим епохама, брзо ћемо се уверити да се његова аргументација ни у историјским студијама није много мењала. Његова одбојност према романтичарској поезији омладинског доба проистиче из оне „одвојености" од живота и реалности првих правих лирича ра у српској књижевности. Уместо трезвеног расуђивања и реалних идеала који воде у бољитак и напредак, видео је Скерлић код

наших романтичара магловите заносе хипертрофиране субјективности. Овај песник изгара или у љубавној страсти, или опијен „рујним вином”:

> Сва поезија, сва књижевност, сав духовни живот српски шездесетих година биће у осећањима и у страсти, „на горама одушевљења” како је писала *Матица*. Све што је било обично, трезвено, земаљски разумно, изгледало им је као „филистарско”, „биргерско”, „цинцарско”.

Оно што, међутим, у контексту виђења Скерлића као критичара и интелектуалца снажне колективистичке осећајности овде може да збуни јесте критика романтичарског родољубља. Критичар који својим савременицима замера на егоизму, на загледаности у себе, и који поздравља сваки знак бриге о заједници, у студији о романтичарској епоси код Срба (*Омладина и њена књижевност*, 1906) жестоко критикује начин на који су ови песници величали своју нацију. У посебном поглављу он чак извргава ругли родољубиви романтичарски занос што води у некритичко величање српства, које је отишло „до шовинизма, националне надмености и неке врсте мегаломаније”. Отуд се оправдано поставља питање да ли је Скерлић био недоследан у својим оценама индивидуалистичких и колективистичких вредности, или је заправо реч о нечему другом? Трагајући за одговором на ово питање, морамо се осврнути на још неке примере који указују на одударања од његове базичне, колективистичке позиције.

Ако се оваква критика националног колективизма роматичара и може тумачити у контексту Скерлићеве идеологије југословенства – када је било потребно избрисати сва нарцисоидна и самохвалисава истицања властите супериорности сваког од ова два „буџаклијска народића” што међусобним добрим односима доносе више штете него користи – или последицом властитог одушевљења Западом и Европом која „омладинцима изгледа ниска, бедна, трула, достојна само презирања”, поставља се питање како (ако не личним симпатијама односно антипатијама) у контексту проблематике индивидуално–колективно тумачити Скерлићева виђења два аутора: Лазе Лазаревића (1906) и Милутина Бојића (1914). У оба случаја: и критикујући великог српског реалисту с краја 19. века и представљајући младу наду српске поезије Скерлић ће – сасвим неочекивано – индивидуалистички принцип претпоставити колективистичким вредностима.

Лазаревићу је Скерлић замерио много тога: писац „Швабице”, како каже, склон је сентименталности и „женском разне-

жавању", он је „писац срца који је за срца писао, субјективан и идеалистички реалист". Критичару смета и наводни оптимистички карактер Лазаревићевих прича (што му се, као и песимизам модерниста чини лажним, неаутентичним), а који ишчитава из „ружичастих идеализација" његових јунака и мелодраматике срећних завршетака. Лазаревићев морал је је „архаичан" а оптимизам „наиван", те га отуда сматра писцем који је „постао далек и туђ данашњем нараштају". Али, оно што га код њега највише погађа, и што га наводи да у тумачењу „Швабице" потпуно пренебрегне разлике између фикције и стварности, али и да (што је код Скерлића било заиста ретко) у потпуности промаши у интерпретацији овог постхумно објављеног Лазаревићевог дела, јесте неспремност главног јунака да женидбом са туђинком оствари личну срећу када се овај суочи са (правим или замишљеним) захтевима породице и отаџбине. Када читамо ове редове, са чуђењем се питамо где је онај стоик који је своју сестру тешио речима: „Човек је на земљи да ради, да ствара а не да буде срећан..." Представљајући читаоцу радњу приповетке, онако како је то увек чинио говорећи о приповеткама и романима, критичар који тако мало личи на Скерлића, и који заједницу доживљава као кавез у коме је појединац закован ланцима, каже:

> Цела приповетка је борба између два начела: начела тиранске патријархалности и слободног индивидуалног стремљења...
>
> ...И најзад породица, целина, била је јача од јединке, и он је оставио Ану, да се унесрећи за цео живот. Он је бацио под ноге своје срце и сломио друго једно, он је скрхао цео свој живот, али је светиња породице победила...

Овај „други" Скерлић, испред свих најмлађих нада, у једној од последњих критика које је написао, ставиће песника Милутина Бојића, наводећи при том као први доказ његовог талента песму „Вране" „добро стилизовану и са јаком песничком идејом". То може да зачуди утолико пре што ова песма има упечатљив дисовски рефрен: „Како је ужасно с другим једнак бити." Код Бојића неће критичару сметати ни „химна плотском животу и анималној животној радости", нити познати мотиви европске декаденције у песмама „Заљубљени Давид" и „Салома". Шта је онда то Скерлић нашао у песнику снажног индивидуализма који ће игром судбине славу у српској књижевности стећи потресном и свечаном песмом-спомеником, испеваном као опело жртвама из плаве гробнице?

Кључни појам који повезује и критику Лазаревићевих јунака и величање Бојићевих стихова јесте *воља* – односно њено одсуство у првом случају и њезина апологија и уздизање у другом. „Те вечери Воља роди се у мени" – то је Бојићев кликтај који је могао да обори с ногу ничеанца што је славио Запад због његове радиности а оптуживао Исток и Словенство за сву чамотињу и заосталост у којој се нашао и његов народ. Скерлић је књижевницима могао да опрости све: и аљкавост форме и лични неморал (Јаша Игњатовић), само не неделање (и отуд је неупоредива Дисова пасивност можда прави кључ њиховог неспоразума), јер за њега нема врлине без акције: „Врлина, ако ће да буде потпуна, ваља да буде активна." Највећи грех за Скерлића јесте одсуство воље и акције. И отуда оно непрестано инсистирање његово на штетном деловању источњачког фатализма који је толико угрозио већ слаб и неодлучан словенски карактер српског али и хрватског народа. Тако, изјашњавајући се о непосредним задацима младих у *Омладинском гласнику* (1904), Скерлић каже:

> Једна од најпотренијих ствари модерном човеку јесте васпитање воље. Нама као Славенима и јужњацима то је двојином више потребно, ми смо једна млитава, неотпорна, фаталистичка раса; наше друштво пуно је Обломова и Руђина, који су пре посрнули него што су стали на ноге. Сви ти неактивни и мртви људи које срећете на сваком кораку имали су некада добрих намера, али су устукнули у првом сукобу са опором стварношћу, разочарали се, како они то кажу једним еуфемизмом, који је згодан да оправда свако отпадништво. У ствари то нису рђави људи, и сав њихов грех је што нису имали јаке васпитане воље, и што нису развили отпорну моћ у себи, разрадили свој унутарњи живот и раније се спремили за неизбежне суровости живота.

Управо на овој опозицији пасивност–активност Скерлић ће 1911. године направити разлику између два индивидуализма – рђавог и доброг, схвативши можда да се његове књижевне критике могу „деконструисати" и урушити баш на оваквим уочљиво контрадикторним вредновањима писаца и њихових дела. Човек којег краси истински индивидуализам јесте „позитивна и стваралачка сила првога реда, он се сав састоји у афирмацији, у раду и у стварању". Прави индивидуалист је вођа и покретач развоја и напретка читавих заједница:

> Он је „сејач истина", покретач напретка, квасац којим се меси људско тесто, стожер око кога се групишу слабији духом, а

нарочито слабији вољом, све оно велико стадо људско које је одувек морало да се гони напред...

...Са уверењем да се негативни људи даве у матици живота, и да се пасивни народи бришу са листова историје, модерни индивидуалист, духом и душом оспособљен за животну борбу, мушким напорима афирмира своју личност, и плодним и корисним радом испуњује свој живот.

Коначно, само захваљујући увиду у овакво Скерлићево виђење доброг – активног, делатног, месијанског индивидуализма можемо да одговоримо на питање зашто је овај одани следбеник Светозара Марковића изневерио свог учитеља-социјалисту – управо на питању патријархалног колективистичког обрасца. Док, наиме, Марковић велича институцију породичног задругарства – захваљујући којем у Србији никада нису зацарили пороци западњачког пролетаријата, Скерлић ће патријархалну заједницу доживети као тиранску по свако индивидуално стремљење. Не успевајући да, из неког разлога, доживи скривену критику патријархалности Лазе Лазаревића, Јован Скерлић је неумерено хвалио Бору Станковића, и то управо због тога што је код овог „источњака" осетио прве дрхтаје тектонских потреса који ће тешку трагику задатог живота индивидуе у патријархалној заједници оставити тамо где треба и да остане – у прошлости.

Која је то онда заједница за коју се бори Скерлићев појединац јаке воље? То није ни романтичарска нација ни патријархална задруга, већ увек и пре свега заједница *будућности*, она која тек треба да се роди, обновљена и уређена по цивилизацијским начелима, не само по начелима прећутног друштвеног уговора већ и захваљујући институцијама које ће, на истим тим цивилизацијским тековинама, изградити и српски народ који је волео да види у заједници балканске, југословенске државе. Када му се, захваљујући победама у Балканским ратовима, његов народ у свом жртвовању указао већим а Европа у својим ситним интересима мања у односу на слику о идеалу и његовом следбенику коју је носио целог живота („Светли дани", 1912) Јован Скерлић направио је само још један корак на путу који га је, од почетка, водио ка авангарди. То само доказује да његов глас – који је говорио да уметност и књижевност могу да мењају човека и свет – није био глас прошлости већ глас будућности. И зато Скерлић, сам собом, јесте био претходница и авангарда. Његова прерана смрт, и рат који је на овај или онај начин прекинуо делатност његових истомишљеника и следбеника (Димитрије Митриновић, Владимир Черина и други српски и хрватски стваралоци) догађаји су

који су учинили да се између предратне и послератне авангарде заметну трагови који су их повезивали. И послератним песницима требаће мало времена да схвате да, упркос неслагањима, следе Скерлићеву линију, да њихов динамизам проистиче из његовог активизма, те да су, као и Јован Скерлић, прогнавши песника из „куле од слоноваче" и вративши уметност и науку човеку, и они, на његовом трагу, отварали путеве како ка новом човеку-појединцу, тако и ка и новој заједници.

МУХАРЕМ БАЗДУЉ

СОЛДАТ ИСТИНЕ

Митологија младалачке смрти у наше вријеме неодвојиво је повезана с бројем 27. За силне рокенрол иконичне фигуре у другој половини двадесетог, а, ево, и с почетка двадесет првог вијека, двадесет и седми рођендан био је посљедњи који су прославили Џими Хендрикс, Џенис Џоплин, Џим Морисон, Курт Кобејн те Ејми Вајнхаус, само су неки од најпознатијих примјера. Међу теоретичарима културе има озбиљних заговорника тезе да је симболички предак свих рокенрол хероја и хероина био енглески романтичарски пјесник Лорд Бајрон. И његова је младалачка смрт постала легендарна, само што је он своје симболичке потомке надживио скоро за деценију. Посљедњи рођендан који је Бајрон, наиме, прославио био је тридесет и шести, о чему је написао и пјесму, једну од својих најславнијих пјесама („On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year"). Јована Скерлића тешко бисмо асоцијативно могли да повежемо са Морисоном или Кобејном, но линк са Бајроном – књижевни и слободарски – сасвим је примјерен. Као и Бајрону, посљедњи Скерлићев рођендан био је тридесет шести; умро је у тридесет и седмој години живота.

У балканским и средњоевропским биографијама у деветнаестом и двадесетом вијеку као клише се већ јавља мотив да је мало коме успјело да се роди и умре у истој држави, па макар се и родио и умро у истом граду. Пречесто су се на цијелом том простору рађале и умирале империје, помјерале границе, земље се ширили и сужавале. Скерлић се ипак и родио и умро у истом граду и истој држави, то јест у Београду и у Србији, мада је, истини за вољу, у вријеме његовог рођења (20. августа 1877) Србија била кнежевина, а у вријеме смрти његове (15. маја 1914) краљевина. И мада је епоха његовог живота

била крцата историјом: од Мајског преврата до Балканских ратова, датуми његовог рођења и смрти као да су симболички изван историје, као да најављују, бивајући само мало уочи њих, кључне историјске догађаје који ће пресудно обликовати будуће вријеме. Скерлић се родио мање од годину дана уочи Берлинског конгреса на којем ће коначно бити потврђен суверенитет Србије (као и Црне Горе те Румуније) и на којем је Аустро-Угарској дато право да окупира Босну и Херцеговину. Ни мјесец и по није прошло од смрти Скерлићеве, кад је у Сарајеву извршен атентат, финална посљедица поменуте окупације и повод за рат чијим ће завршетком пропасти неке старе империје и државе, а неке нове ће да настану. Једна од тих нових – Југославија – била је и Скерлићев сан. У својој рецентној *Историји Југославије у 20. веку*, њемачка историчара Мари-Жанин Чалић овако сумира списак родоначелника југословенске идеје: „Међу културним стваралоцима и интелектуалцима било је све више присталица јужнословенске културне, језичке и политичке синтезе, стварање једне општејугословенске нације, којој је сваки народ требало да допринесе нечим себи својственим. Као њена авангарда препоручили су се интелектуалци, културни ствараоци и омладински покрет, међу којима су били водећи научници и списатељи као што су географ Јован Цвијић, књижевник Јован Скерлић и историчар Стојан Новаковић у Србији, скулптор Иван Мештровић, драмски писац Иво Војиновић и књижевник Антун Густав Матош у Хрватској, етнолог Нико Жупанич и литерат Иван Цанкар у Словенији, као и књижевник Иво Андрић у Босни и Херцеговини." Мало даље у истој књизи, Мари-Жанин Чалић једини пут цитира Јована Скерлића. Занимљиво коју фразу из његовог огромног опуса користи да опише на којој основи се послије Анексионе кризе темељи снажење југословенске идеје, нарочито међу омладином. Омладина је тада, по ријечима историчарке, његовала *снажнију самосвесност*, односно, па наставља цитирајући Скерлића, „веру у себе, ослањање на своју сопствену снагу".

Скерлићево убједљиво и елоквентно аргументовање идеје народног јединства и уједињене Југославије допадало се тој самосвјесној омладини. Јово Бакић је недавно подсјетио на карактеристичну Скерлићеву реченицу, на чудноват и помјерен начин необично актуелну и дан данас: „За наше мале народе има свега два пута: 'бити или не бити', сложити се, сјединити се, па живети и развијати се, или остати растрзан суровим, убилачким међусобним борбама, проводити дане у номиналној независности, и очекивати дан када ће се постати или руска губернија или аустријска провинција." Препустивши се „суровим

убилачким међусобним борбама", јужнословенски народи данас листом уживају у својим номиналним независностима, сведени углавном на формалне или неформалне аустријске провинције, са понеком опозицијском фракцијом склоном да заговара тежњу ка статусу руске губерније. Један од најљепших „југословенских" есеја Скерлићевих јест онај о Анти Старчевићу. Након што исцитира све најрадикалније Старчевићеве антисрпске памфлете, Скерлић износи само на први поглед парадоксалан закључак о Старчевићу као суштински интегралном Југословену. Он, наиме, мисли да су сви Јужни Словени један народ, само их све види као Хрвате. Каже Скерлић да Старчевић није одрицао Србе „но их је обухватио у хрватском имену; као и други, и он је за народно јединство, само је хтео да то буде под једним именом хрватским. Његова је грешка што је одвећ био човек предубеђења и одрицања, што је затварао очи пред чињеницама и прескакао преко стварности и само је тако могао доћи на апсурдну и несрећну идеју да врши дело народног уједињења одричући Србе! Али поред свега тога, Велика Хрватска Анта Старчевића у ствари је исто што и Велика Србија наших патриота. Разлика је формална, само у имену." Уз свијест о Старчевићевим манама, он је Скерлићу ближи од оних за које су Срби и Хрвати два народа. Кључ блискости са Старчевићем можда је у овој реченици: „Његова основна мисао је: ни к Пешти, ни к Бечу, но к себи, са вером у себе, са надом у будућност." У тој вјери у себе Скерлић, видјели смо већ, налази кључ времена које ће доћи, нашег будућег доба. Није Скерлић, наравно, био само идеолог југословенства. Оно што је из данашње перспективе можда и најфасцинантније кад је ријеч о Скерлићу јест ширина његовог опуса и богатство биографије што је све стало у непуних тридесет седам година. Дио тајне је засигурно у карактеру и темпераменту. Сјајно то и лапидарно описује она реченица којом је Скерлића дефинисао Михаило Гавриловић: „То није човек, него стихија." Кад је о политици ријеч, нису Скерлићеви ставови и данас актуелни само кад се ради о стратешким, идентитетским, геополитичким питањима. Његов антимилитаризам, осуда бирократије и порезника („пијавица народних"), а нарочито његов чувени говор у Народној скупштини против банкара и „банкократије" дјелују сасвим свјеже и савремено.

Историја, наравно, Скерлића првенствено памти као књижевног критичара. Био је у том смислу „учитељ и борац", како каже Милош Црњански у кратком тексту из 1924. године, написаном, дакле, о десетој обљетници Скерлићеве смрти. У том тексту Црњански се присјећа да је Скерлића видио само једанпут

и да су се Скерлића у Војводини „у то злурадо доба његових кампања са карловачким професорима" више бојали него што су га волјели. Сасвим супротно је било у Србији и у Босни, вели Црњански, гдје се за Скерлићем дизао талас живота. Пита се у том истом тексту Црњански шта би било са Скерлићем у Југославији да је жив и даде наслутити да би по његовом мишљењу он био важнији у политици него у књижевности. Ипак, то не значи да не би имао утицаја у „књижевном хаосу". Важна Скерлићева особина, каже Црњански у памтљивој фрази, јест то да у њему „није било цинизма, није перверсије". Кад је ријеч о Скерлићевом статусу међу омладином у Србији и Босни, Предраг Палавестра примијећује да је за младобосанску генерацију Скерлић био више политички, него књижевнокритичарски ауторитет, но да је његов утицај и на потоњем плану био изразит. Говорећи о Милошу Видаковићу, Андрићевом школском другу и великом пријатељу из младости, једном од најталентованијих писаца младобосанског нараштаја, Палавестра пише како је он „смело наглашавао своје неслагање с поставкама водећих српских критичара онога доба, а, с друге стране, исповедао иста виталистичка увјерења која су била у основи естетичких схватања тих критичара, пре свега Јована Скерлића". Уз сав свој ауторитет у тој области, Скерлић заправо и није био књижевни критичар фахидиотски загледан у властити пупак, него је био јавни интелектуалац, у смислу у коме је ту вокацију у истој тој епохи утемељио Емил Зола, човјек посвећен ангажману за друштвени напредак и опште добро, тип врхунског и утицајног новинског коментатора, колумнисте. Највећи српски и југословенски публицисти у том су смислу изишли из Скерлићевог шињела. Цитирајмо стога на крају савршено написану апологију или пледоаје за ту *професију*, одломак из текста који је Скерлић објавио у *Одјеку* 12. новембра 1905. године, а који се (ауто)поетички па и стилски *римује* са оним славним Камијевим фрагментом из *Хелениног прогонства*. Овако Ками: „У неким тренуцима: какво искушење да се окренемо од овога суморног и сухопарног свијета! Али ово је наше вријеме, и ми не можемо живјети тако да мрзимо сами себе"; а овако Скерлић: „Има тренутака када човек има да се бори са источњачком индоленцијом, са млаком неотпорношћу, пасивним духом нашега света, са људима зле воље који мрзе сваки рад за опште добро, са духовном и моралном фукаром која нигде више нема маха но у Србији, и тада је склон да поверује да је збиља донкихотски исправљати криву Дрину, испрсити се пред прљавом бујицом која носи блато у себи и шљам на себи, да је најпаметније измаћи се из тога врзиног кола, као Волтер,

'обделавати свој врт' и чекати боље и паметније доба и поколења. Али, те малодушне мисли долазе само онда када човек нема осећање да му је дужност остати на своме месту као солдат истине, када заборавља да ниједан, и најмањи напор никад није изгубљен, да здрав разум мора најзад победити, и да би такво дезертирање значило пуну победу трулежи и рђавштине."

МИЛОШ КОВИЋ

ПОЛИТИЧКЕ ИДЕЈЕ ЈОВАНА СКЕРЛИЋА: ПОГЛЕД ИЗ 2014. ГОДИНЕ

Сто година после смрти Јована Скерлића (1877–1914), његова епоха изгледа нам необично далеком и неопозиво различитом од нашег доба.[1] Од Скерлића нас деле драматични дисконтинуитети 20. века – три велика, крвава рата, једна револуција и три неуспела југословенска експеримента. Па ипак, гледано из дубље историјске перспективе, сто година нису дуг временски одсек. Да је живео бар колико његов професор, ментор и заштитник Богдан Поповић (1864–1944), или његов старији пријатељ Слободан Јовановић (1869–1958), или вршњак, друг из детињства и политички савезник Милан Грол (1876–1952), Јован Скерлић би био савременик Титове Југославије и Битлса.

По својим политичким идејама Јован Скерлић је, скоро, наш савременик. Сваки поглед на догађаје и личности из прошлости је, наравно, условљен данашњицом; савременост, кроз нас, поставља своја питања прошлости. Овде ћемо, међутим, покушати не само да у најкраћем оцртамо Скерлићеве главне политичке идеје,[2] него и да покажемо шта би се, у њима, и данас могло сматрати важним и актуелним.

Ако би требало да, на почетку, од свих политичких идеја Јована Скерлића издвојимо главну, ону из које су се гранале све његове политичке идеје, онда се мора нагласити да је Јован

---

[1] Рад настао у оквиру пројекта Министарства просвете и науке *Историја политичких идеја и институција на Балкану у 19. и 20. веку*.

[2] Вид. и М. Ковић, „Романтизам и патриотизам Јована Скерлића: Прилог историји српске левице", *Право & друштво*. Часопис за правну и политичку културу 3–4 (2011), 85–94.

Скерлић, пре свега, био левичар. Овај појам, међутим, ни у Скерлићевом ни у нашем добу није јасно одређен. Сам Скерлић себе није на тај начин описивао; говорио је да је социјалиста, да би се временом све више окретао радикализму и демократији. И социјализам и радикализам су се, међутим, у политичком животу Европе 19. века налазили на левици. Њихови путеви укрстили су се већ првих деценија 19. века, у добу сарадње британских радикала са чартистима и француских радикала са социјалистима у заједничкој борби за демократију и опште право гласа.

Чини се да је Скерлић своју левичарску позицију најсажетије и најјасније образложио у једној данас мало познатој белешци посвећеној стогодишњици рођења Виктора Игоа, коју је објавио 1902. у *Српском књижевном гласнику*. Поред осталог, Скерлић ту каже: „Иго је био песник слободе и социјалне правде, војник Демократије, и својим животом и борбама доказао је да то за њега нису биле само празне речи. Он је подизао свој моћан глас за све оне што трпе, и као што се борио за слободу јединака и друштвених класа, он је био и заштитник слабих и угњетених народа. Српски народ му поред осталог остаје дужан за онај пламени и срдачни апел 1876. године за права 'јуначке мале нације'".[3] Тај Игоов апел Скерлић ће објавити 1912, као уредник *Гласника*, у броју посвећеном победама Балканског савеза у рату против Турске. У њему је Иго изједначио борбу за права Срба и других „малих народа" са борбом за европску демократију и за успостављање „Сједињених Европских Држава".[4]

Скерлић је, пишући о овом француском писцу, демократи и републиканцу, јасно оцртао и своју позицију; знамо да је Игова дела пажљиво читао још од ране младости.[5] Та позиција могла би се описати као „бити на страни оних што трпе", „слабих и угњетених", „јединака", „друштвених класа" и „народа". Бити на страни слабијих, мањина – такав став би се и данас могао назвати аутентично левичарским. Управо таква позиција Скерлића ће непоколебљиво ставити на страну Србије у њеној борби за опстанак, у сукобу са неупоредиво јачом Аустро-Угарском. Она ће условити његову еволуцију од космополитизма ка патриотизму и од социјализма ка радикализму.

Порекло Скерлићевог залагања за „оне што трпе", „слабе и угњетене" требао би, како изгледа, као и у Игоовом случају,

---

[3] (С.), *без наслова*, СКГ, 1902, V, св. 4, 316.

[4] В. Иго, *За Балканско Словенство II. За Србију (1876)*, Исто, 1912, XXIX, св. 9, 711–714.

[5] М. Бегић, *Јован Скерлић*, Београд 1964, 33–34.

тражити у романтизму. Милан Грол, који је Скерлића познавао и добро и дуго, уочио је контраст између Скерлићевог програмског позивања на традиције просветитељства и његових суштински романтичарских идеја, па и животне судбине.[6] Није реч само о томе да је, наглом и прераном смрћу, баш као и Бајрон, Китс или Шели, Скерлић добио на популарности. Слично Игоу и Скерлићу, и ова тројица британских романтичара, нарочито Бајрон, војевала су за „оне што трпе". Романтичарско, сентиментално заинимање за живот сиромашних и проповедање самилости према угроженима могли су се пронаћи не само у делима Игоа, него и у романима Жорж Санд и Алесандра Манционија.[7] Наклоност према „слабим и угњетеним" видиљива је и у поштовању романтичара према Русоовом „природном човеку".[8] И та русоовска наклоност према „племенитом дивљаку" лако се могла пронаћи у Скерлићевим текстовима; Марка Миљанова он је поредио са генералом Француске револуције, Лазаром Ошом.[9]

Посебно је важна чињеница да је романтизму био посвећен и докторат који је Скерлић одбранио (1901) код свог академског и политичког ментора, социјалисте Жоржа Ренара, под насловом „Јавно мнење у Француској према политичкој и социјалној поезији од 1830. до 1848". Било је то доба изразите политизације књижевности, у коме су, што је посебно важно, успостављене чврсте везе између радикала и социјалиста у заједничкој борби за опште право гласа. Ренар је посебно наглашавао потребу да се ова сарадња обнови и на почетку 20. века, и Скерлић га је у томе следио. Скерлићеви велики узори, можда и више од представника реформистичког, демократског социјализма Луја Блана, били су републиканци и демократе Виктор Иго, Алфонс де Ламартин, Жил Мишле, Хајнрих Хајне.

Међу француским јавним личностима свога доба Скерлић се понајвише дивио Жану Жоресу, вођи ревизионистички, демократски опредељених француских социјалиста. Са својим социјалистичким колегама, који су следили марксистичку ортодоксију, Жилом Гедом и Полом Лафаргом, Жорес се разишао када је, у време Афере Драјфус, стао на страну Драјфусоваца, док су Гед и Лафарг тврдили да је цела Афера имала буржоаски карактер и

---

[6] М. Грол, *Јован Скерлић*, Из предратне Србије, Београд 1939, 124, 150, 152.

[7] М. Праз, *Европска књижевност*, Деветнаесто стољеће, Историја човјечанства, културни и научни развој V–2, ур. Ch. Morazé, Загреб 1976, 115–116, 125–126.

[8] E. Hobsbawm, *The Age of Revolution 1789–1848*, London 2001, 321–322.

[9] Ј. Скерлић, *Примери чојства и јунаштва. Побиљежио војвода Марко Миљанов Поповић Дрекаловић, Београд 1901*, СКГ, 1901, III, св. 6, 473–478.

да зато није била од интереса за радничку класу. Заједно са радикалом-социјалистом Жоржом Клемансоом, Жорес је, у Афери Драјфус, ушао у политичку борбу за оно што је сматрао главним тековинама Француске револуције – за људска права и демократију; један од његових сарадника, социјалиста Александар Милеран ушао је, тада, слично Лују Блану у 1848. години, у владу са радикалима. И Блан је, као и Жорес и Милеран, тврдио да ће победа демократије постепено донети социјалне промене. Знамо да су Афера Драјфус и успостављена сарадња између демократа и социјалиста оставили дубок утисак на Скерлића; познато је, међутим, и то да су он и његови политички пријатељи Аферу Драјфус поредили са истовременим хапшењима у Србији, после Ивањданског атентата на краља Милана.[10] Уверен да су, усред неселективних хапшења не само радикала, него чак и њихових пријатеља, Обреновићи угрозили основна људска права грађана Србије, Скерлић је заговарао сарадњу социјалиста са радикалима, што га је постепено отуђило од његових пријатеља из ортодоксно марксистичке Српске социјалдемократске странке.

И Скерлићев пријатељ Слободан Јовановић поредио је хапшења и бруталност српске полиције после Ивањданског атентата са Афером Драјфус, наглашавајући да је оно што их је повезивало било стављање државног, националног или династичког интереса испред основних људских права појединаца.[11] Управо је Јовановић нагласио суштински утицај који су на Скерлића извршиле Афера Драјфус и ревизионистичке, социјалистичке, демократске идеје Жана Жореса.[12] Уз њих, требало би истаћи и утицај идеја Француске и Америчке револуције; у Жоресовој *Социјалистичкој историји (1789–1900)* том посвећен Револуцији 1848. заједно су написали Милеран и Ренар.[13]

Временом, Скерлић је, заиста, био све мање социјалиста, а све више демократа, радикал; ова промена коначно је обзнањена када је ушао у Народну скупштину, као посланик Самосталне радикалне странке. Ипак, и тада су га његова социјалистичка уверења доводила до сукоба са колегама самосталским посланицима.[14]

---

[10] Ж. Младеновић, *Младост Јована Скерлића. Скерлићево прво формирање*, Београд 1940, 230–234.

[11] С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића II*, (1878–1889), Београд 1927, 100–101, 103, 105, 121–122, 419–420.

[12] С. Јовановић, *О Скерлићевој политичкој идеологији*, Сабрана дела Слободана Јовановића 9, Београд 1991, 705–707; Исти, *Политичке идеје Јована Скерлића*, Исто, 708–709.

[13] *Histoire Socialiste (1789–1900)*, sous la direction de Jean Jaures, tome VII, Paris s. a.

[14] М. Грол, *Јован Скерлић*, 145–147; Ј. Жујовић, *Дневник I*, прир. др Д.

Један од узрока Скерлићевог напуштања социјалистичког табора било је разочарање у марксистичке социјалдемократе, који су се истицали подршком „цивилизаторској мисији" Немачке и Аустро-Угарске на Балкану. За разлику од њих, међутим, европски демократи, од Игоа и Ламартина, до Мацинија и Хајнеа, били су на страни Срба, и других малих, европских и балканских народа, у њиховим сукобима са суседним, моћним царевинама.

Скерлић демократију ипак није везивао искључиво за националну идеју; тумачио ју је и као пут до космополитских идеала. Пре заоштравања сукоба Србије са Аустро-Угарском, у чланку *Омладински конгреси* из 1904, Скерлић је тврдио да је крајњи циљ југословенског покрета било досезање „Демократије" (ту реч писао је великим словом) и „опште слободе човечанске".[15] Преносећи читаоцима *Гласника* идеје Габријела Сеаја, професора књижевности са Сорбоне и „драјфусовца", Скерлић је 1906. писао: „Организовати демократију, направити од ње живу стварност, створити свима могућности за духовни живот, подићи све људе до свести и до слободе, наћи облик цивилизације без робова и без варвара, у коме ће сви учествовати и сви сарађивати, то је нови идеал, оригинална творевина модерне људске савести."[16] Демократију је, дакле, схватао и као пут ка друштвеној реформи. Још 1901. у свом докторату, тврдио је да политичка демократија неминовно води ка „економском демократизму".[17] У духу европског просветитељства, требало је образовати најшире друштвене слојеве, обезбедити владавину права и слободу штампе; тако их је требало припремити на демократију.

Скерлићево схватање демократије темељило се и на идеји друштвене солидарности, коју је позајмио од француских радикала. У чланку у коме је приказао књигу *О друштвеној солидарности* Леона Буржоа, Скерлић је, супротстављајући се класичном, крајње индивидуалистичком либерализму и социјалдарвинизму, укрстио доктрину солидаризма са својим залагањем „за све оне што трпе". Ту је писао да су прошла времена „тога жалосног и човекоубилачкога 'либерализма'" и да

Тодоровић, Београд 1986, 250–253; С. Терзић, *Јован Скерлић у Народној скупштини 1912*, Историјски часопис 29–30 (1982–1983) 1983, 457–475.

[15] Ј. Скерлић, *Омладински конгреси*, СКГ, 1904, XIII, св. 2, 127.

[16] Исти, *Габриел Сеај: Васпитање или револуција* (G. Seailles, *Les affirmations de la conscience moderne. Education ou revolution*, Paris 1904), Писци и књиге IV (из страних књижевности), Београд 1956, 513.

[17] Ј. Скерлић, *Јавно мнење у Француској према политичкој и социјалној поезији од 1830. до 1848*, Београд 1966, 207.

се модерна држава, са пуним правом, умешала, да би сачувала „здравље, живот и комад хлеба слабим људима. Начело солидарности устаје против теорије борбе за опстанак и проповеда борбу за удружење, дужност људске целине да заштити слабе и бесправне од јаких и моћних, дужност државе да свакоме члану осигура најосновније услове људскога живота."[18] Тиме се Скерлић приближио не само солидаризму француских радикала, него и британском „социјалном либерализму", који су тада проповедали Леонард Хобхаус и Џон Хобсон.

Актуелност Скерлићеве мисли не исцрпљује се само његовим социјалистичким и демократским идејама. Милан Грол је, наиме, са пуним правом тврдио да је управо Скерлић био једна од кључних личности које су допринеле суштинском и коначном спајању српског национализма са демократијом, у времену од 1903. до 1914. године.[19]

Скерлић је већ као студент у Лозани писао о томе да је кључна одлика доба с краја 19. и почетка 20. века јагма великих сила за колонијама. Код француских писаца пронашао је тврдње да је Балкан за колонијалне амбиције Аустро-Угарске био оно што су Азија и Африка биле за Британију, Русију, Француску, Немачку, Италију и САД. Писао је да је „право песнице", праћено паролама о „европској цивилизацији", у потпуности завладало међународним односима.[20]

Борбу Срба за опстанак у загрљају Аустро-Угарске, али и своју идеолошку еволуцију, Скерлић је сагледавао у контексту ширих, европских и светских процеса. Један његов текст из 1913. показује да је јасно видео најважније одлике тадашњих политичких кретања: „У другој половини XIX века изгледало је да политички и социјални проблеми потискују у страну национални проблем, и у унутрашњим борбама, политичким и социјалним, национализам је био од споредног значаја. Од почетка XX века ствари у Европи су се из основа промениле. У великој борби коју нације воде за опстанак, у општој државној и националној несигурности и у предосећању једне велике међународне борбе, народи стављају на прво место свој животни интерес,

---

[18] Исти, *Начело солидарности*, СКГ, 1904, XI, св. 8, 603–604.

[19] М. Грол, *Јован Скерлић*, 153.

[20] Ј. Скерлић, *Политички и социјални проблеми крајем XIX века, Les problemes politiques et sociaux á la fin du XIX–e siècle, par E. Driault, professeur agrégé d'histoire au lycée d'Orléans*, Фељтони скице и говори, Сабрана дела Јована Скерлића VII, Београд 1964, 49–52.

своју националну особеност, и Европа је ушла у период оштрих националних борби какве су биле пред 1848. годину."[21]

У само предвечерје Првог светског рата Јован Скерлић се још једном осврнуо на исто питање: „И ко би у оваквим жалосним временима могао сневати, заједно са племенитим идеалистима из прве половине XIX века, да је човечанство сазрело и да је дошло доба општега мира, међународне правде и човечанског братства! Ко би данас могао са Хајнеом тврдити да је Демократија велика отаџбина, и да нема отаџбина но странака и сталежа; ко би смео понављати речи величанствене 'Марсељезе Мира' Ламартинове: 'Ја сам сугрђанин сваке душе која мисли. Истина, то је моја отаџбина!' Данас су наши видици мрачнији, ужи и нижи, и сваки разуман јасно види да је прво потребно истрајати и живети као народ, и да очекујући човечнија и праведнија времена, треба, простонародно говорећи, сачувати прво своју кожу. И млади су то јасно видели, и национализам су ставили на прво место."[22]

Подстакнут реалном проценом стварности, Скерлић је, нарочито од Анексионе кризе 1908–1909. до 1914. године, постао водећи српски национални идеолог. Његово схватање нације и националне идеје остало је суштински демократско, утемељено у идејама Америчке и Француске револуције и традицијама просветитељства 18. века; оно је било свесни антипод конзервативном, феудалном и клерикалном империјализму Хабзбуршке монархије.[23]

Сагледан у контексту историје српске политичке мисли 19. века, Скерлић је, без сумње, својим демократизмом, приметним егалитаризмом и изразитим патриотизмом, припадао њеном главном току, који су, пре њега, оличавали либерали Јеврем Грујић, Владимир Јовановић, Светозар Милетић, или радикали и социјалисти Светозар Марковић, Пера Тодоровић, Никола Пашић, Љуба Стојановић, Јован Цвијић. Смештен у европски контекст, он је припадао оној демократској, радикалској и социјалистичкој традицији коју су представљали француски монтањари и жирондинци, амерички Џеферсонови републиканци, Ђузепе Мацини, Хајнрих Хајне, Виктор Иго, Алфонс де Ламартин, Александар Ледри-Ролен, Жорж Клемансо, Луј Блан, Жан Жорес, Анатол Франс, британски радикали, „Чартисти", Фабијевци,

---

[21] Х., *Данашњи национализам* , СКГ, 1913, XXXI, св. 11–12, 917.

[22] Ј. Скерлић, *Нови омладински листови и наш нови нараштај*, Исто, 1913, XXX, св. 3, 221.

[23] Х., *Данашњи национализам*, Исто, 1912, XXIX, св. 12. 943; Исто, 1913, 918.

лабуристи и „социјални либерали". После потреса изазваног Анексионом кризом, Скерлић је почео да се ослобађа свог старог, социјалдемократског неповерења према Русији и да се изразитије отвара према руској, левичарској, народњачкој и анархистичкој мисли.[24] Ипак, чини се да у историји српске политичке мисли нико није више од Скерлића припадао традицији републиканског патриотизма о којој се данас, под утицајем радова Квентина Скинера, Филипа Петита и Маурициа Виролија, тако много дискутује.[25] То је, међутим, тема за посебну расправу.

[24] М. Ковић, *Срйски „зайадњаци" и Русија: Уйицај Анексионе кризе на идеје Јована Скерлића*, Српско-руски односи од почетка 18. до краја 20. века, ур. М. Војводић, Београд 2011, 175–184.

[25] Вид. Q. Skinner, *Liberty Before Liberalism*, Cambridge 2000; M. Viroli, *For Love of Country: An Essay on Patriotism and Nationalism*, Oxford 2003.

МИХАЈЛО ПАНТИЋ

ЈЕДАН ПОГЛЕД НА САВРЕМЕНУ СРПСКУ ПОЕЗИЈУ

У Србији се сваког дана, осим недељом, отвори експозитура неке банке, какав нови тржни центар или супермаркет, а, такође, сваког дана, укључујући и недељу, јер „поезија је недеља", како је говорио стари филозоф, изађе и по једна књига песама. (Ех, да је само једна!) И док прва чињеница снажно утиче на наш општи живот, последицу друге врло тешко је докучити. Утолико боље за поезију. Она је најсугестивнија када је чист, надинтересни говор, када се од ње ништа не очекује, када јој се ништа не узима или додаје.

Податак да у Србији годишње буде објављено неколико стотина нових песничких књига, а да тек једна или две наиђу на нешто чујнији одјек у широј јавности сасвим довољно говори о стању савремене српске културне и књижевне сцене. Поезија и песници постоје на њеном рубу и инвентивно, чак супериорно користе ту позицију: не подлежу захтевима и притисцима тржишта, јер се књиге поезије не продају па песници пишу шта хоће, колико хоће и како хоће, не осећајући ни потребу ни обавезу да се прилагоде медијском распореду звезда или било којој другој врсти неестетског очекивања.

А и зашто би!?

Па, даље... Рекло би се да у данашњој српској култури, укључујући и поезију, постоји низ међусобно удаљених поетичких, естетских и идеологемских подсистема. Ти подсистеми егзистирају сваки за себе, развијајући посебне механизме функционисања, без превише интересовања шта се збива другде, „ту, одмах поред нас". Уверио сам се у то учествујући у више наврата у раду сваковрсних интердисциплинарних жирија и комисија: сликари

не знају превише о преводиоцима, прозаисти готово ништа о опери или балету, позоришни људи о архитектури, музичари о драматургији, филмски радници о збиркама песама (уколико их сами нису написали), а свако, сасвим природно и очекивано, мисли да је његова струка најважнија. Али, да прича буде цела лепа, ни сами песници не знају много о својим колегама по перу, о другим песницима!

Како год, данашња српска поезија развила је врло богату, разуђену инфраструктуру. Њоме се баве и због ње постоје специјализовани издавачи, културне установе, жирији многобројних награда, академска и текућа књижевна критика, периодика, фестивали и манифестације, факултети и друге научне или педагошке установе, институти и библиотеке, невладине организације... Сви они на овај или онај начин „троше" поезију, што је облик невидљиве, и утолико делатније културне нужности: поезија је одувек па и данас – само се то данас мање опажа! – повлашћен, традицијом установљен облик и естетизована последица човековог настојања да дубље зађе у смисао света. Или, уколико тог смисла нема, да га измисли, пронађе, открије, порекне и поново успостави. Поезија је, неспорно, репрезентативна симболичка форма, она је срж сваке уметности, не само књижевности. А то што је нема у медијима, што се о њој говори хиљаду пута мање него о повређеном колену неког фудбалера или о скупштинском испаду неког естрадизованог политичара (узгред, и они пишу „песме"!), не би требало никога да брине. Јер је разлог писања песама и миленијумског постојања поезије много сложенији од наруџбе профане свакодневице, и сасвим је на другој страни од ње: – да би се тај разлог препознао и усвојио као битан и за живот појединца и за живот језичке и културне заједнице потребно је много безинтересног труда, нешто памети и образовања, каогод и мало добре воље и љубави. А данашњи свет, не само наш, не дејствује по тим принципима, напротив. Што за саму поезију не значи ништа. Она има времена и она нас чека. И кад-тад ће нас и дочекати.

Средиште објављивања српске поезије више није (само) Београд. Напротив, судећи према збивањима на том за културу пресудно важном, али тржишно потпуно неатрактивном подручју, последњих година најзанимљивији песнички наслови излазе у Краљеву, Чачку, Вршцу или Панчеву таман колико и у Београду или Новом Саду. Са сумраком некадашњих државно надгледаних и дотираних издавача пуну иницијативу преузеле су мале издавачке куће, тако да част савремене српске поезије данас пре свих бране „Повеља" из Краљева, а потом и вршачки „КОВ" или чачански „Градац". Наравно, не треба сметнути с ума да поезију објављују

и како-тако очувани реномирани и новији издавачи из престонице, а када томе додамо и узорно уређиване едиције „Арахна", „Трећи трг" и „4Х" часописа *Поезија* (Београд), „Најбоља" (Панчево) и „Панонска светла" (Нови Сад), излази, на срећу, да је у српској култури поезији добро и да се барем ту зна ред.

Све то у размахнутом издавачком хаосу, у којем сви све објављују, „без мере" и постојанијих критеријума, класику и секундардне књижевне сировине, често на једном месту и често у истој опреми, делује прилично охрабрујуће. Свестан могућности старе заблуде да нам се оно у шта тренутно гледамо чини важнијим од свега осталог, стално понављам, на основу читања песничких књига које ми готово свакоднево стижу на сто, да квалитет савремене српске поезије вишеструко надмашује интересовање за њу. Зашто је трећеразредни роман са неком „актуелном" темом привлачнији ширим читалачким круговима и, посебно, издавачима, од најбоље и најинвентивније збирке песама, то је тешко и, можда, неодговорљиво питање са, чини ми се, далекосежним општекултурним импликацијама. Медијска површност, у којој лажне атракције и нагомилане „информације" укидају ауторитет сваког знања, на неки начин се преселила и у роман: слутим да су гутачи предебелих празњикавих књига исти они пасионирани гледаоци бесконачних телевизијских серија и риалитија, а такви су, нажалост, већина. Поезија остаје азил за друкчије и преосетљиве.

Ипак, поезији то ни најмање не смета. Нигде толико разноликости, толико интонативно и обликовно различитих погледа на свет као у савременом српском песништву. С једне стране рекло би се да превагу односи конструктивно надограђивање традиције, с друге да је дух експеримента и авангарде непосустало жив, с треће да текућа стварност намеће потребу песницима да буду актуелни и ангажовани, с четврте да се поезија креће само у свом изолованом језичком свету, с пете... и тако редом, до сто и назад. Колико добрих песника и њихових стихова, толико и могућих, естетизованих, индивидуалних пројекција, важних за људски живот; давно је минуло време песничких школа или доминације манифестно формулисаних поетика. Како год, претпостављени читалац савремене српске поезије, а таквих, судећи према тиражима књига, нема ни колико за два-три авиона, сразмерно брзо и лако ће, уколико има жеље, однегованог укуса, времена и знања (што су захтевни критеријуми), доћи на своје, и пронаћи нешто за себе. Уколико не нађе, требало би да се забрине, јер онда случај није до песама, него до њега.

Савремена српска песничка сцена разнолика је, изобилна и једва критички обухватна. Изостанак помнијег ширег инте-

ресовања за актуелни песнички рад (осим у неколико случајева), ни на који начин не утиче на дубинске језичке и поетичке трансформације данашње српске поезије. Изван медијске буке, тржишног притиска и нове, све израженије идеологизације књижевнога говора, чему не одолевају роман и драма, поезија (додајем: и прича) опстају, и остају, упркос томе што и саме подлежу идеолошким искушењима, превасходни простор једва чујног дијалога преосетљивог појединца и света културе (и у синхронијском и у дијахронијском смислу). Поезија и прича се, „капиларним путем", као нека врста тајног знања, ипак шире међу преосталим ретким заинтересованим читаоцима (додајем: и критичарима), што је, ма откуд да се гледа, од прворазредног значаја за очување супстанцијалности укупне књижевне имагинације и, посредно, препознатљивости и квалитета националне културе.

Данашња српска поезија је разнострана, хита у свим могућим правцима. На тренутке је привидно самодовољна, на тренутке неумесно политизована, са различитим предзнацима, понекад и какофонична; традиционалистики блок, у којем има изванредних песника, прилично је компактан, можда опет више према политичком него према поетичком критеријуму; делатни су и трансавангардисти, песници игривијег, неконвенционалнијег приступа језику. Но, узето и овако и онако, поезију суштински не дотиче то што је јавно прећутана па и потцењена. Некада су песници, или барем верујемо да јесу, апеловали на појединачну и националну свест, мање је важно што их је читао процентуално занемарљиво мали, али зато елитни део популације. Данас тај апел, углавном, личи на карикатуру, на „бунцање" оних који и даље, насупрот преовлађујућим приликама, верују у *моћ деловања речима* и то симболичког, врло *посредног* деловања. Поезија, генерално узев, (п)остаје мала, психотерапеутска активност, језички материјализована потреба за самоисповедањем у цивилизацији у којој сви говоре али више нико никог не слуша. Сви гледају телевизију, ту магичну контраиндикацију сваког индивидуалитета, некмоли оног песничког.

Збирно посматрано, у савременој српској поезији подједнако су активни и доајени, и дебитанти, и они између. И ништа не мења на ствари што поезија све једнако стоји мимо пажње аудиторијума. Ко зна, можда не би ваљало када би друкчије било, јер овако, она чува своју есенцијалност, не подаје се будзашто буци и површности нашег доба. Што не значи да је изван живота, изван свакидашњице. Напротив, рекло би се да никада није била ближа свакодневици него што је данас. Али, за разлику од остатка књижевности, поезија се својих узвишених настојања никако

не одриче. То се може видети и у најбољем и највиталнијем одељку савремене продукције, наравно, под условом да уопште желите да у њу гледате. А онај ко жели – узмите за пример мој случај! – сигурно долази на своје. Добро је што су нам доајени у доброј кондицији, добро је што готово сваке године има занимљивих дебитаната, добро је и то што доказани песници, са претежитим делом пређеног пута иза себе, истрајно верују да су неочекиваности и изненађења у језику (макар у њему!) и даље могућа. По одавно установљеном, редовно креативном обичају, из српске поезије стално стижу добре вести: продукција је обилна, разноврсна и сразмерно високог изражајног стандарда, а генерацијска, поетичка и идеологемска дивергентност се некако унапред подразумева. И као што је у свету песништва такође неминовно, изузетних остварења нема превише. Да их има, не би била изузетна. Дабогме, тоне штампаног материјала које би хтеле да понесу име „најузвишеније од свих уметности" напросто не треба узимати у обзир.

Све у свему: када погледамо однос поезије према остатку књижевности или према ономе што би хтело да се представља као књижевност, а што заправо „глуми" ту уметност, лако ћемо уочити да је маргинализованост песничке речи знак њене најдубље надмоћи, последица одбијања да се укључи у помаму времена, и да при том пева само о суштинама које се ни на који начин не могу подвести под логику корпоративног, прагматичног света, не могу се капитализовати. Тржиште је, коначно, оставило поезију на миру, а ни политика се у њој не котира бог-зна-колико високо, тако да поезија (ах, најзад!) може да буде оно што суштински јесте: мала лична религија, мантра за пуноћу, за интензитет (само)осећања и (само)разумевања. Можда то некоме личи на аутистичан нарцизам, може се и тако гледати, али у основи, поезија је кристализовани дух, стога она има пре свега право у нашем настојању да доконамо шта је бит књижевности данас. Строго узев, поезија је и у нашем добу оно што је одувек била: мисао у најбољем стању, дух који еманира бит бића, најподеснији, језички надахнут начин да се, како би рекао стари филозоф, „егзистенција обзнани мишљењу", праћеном одговарајућим осећањима, без којих нема ниједне јединцате стварне људске реакције.

Од стиха до стиха.

Одласком најзначајнијих и значајних српских песника у последњој деценији прошлог и првој деценији новог века (Десанка Максимовић, Васко Попа, Оскар Давичо, Александар Ристовић, Бранислав Петровић, Иван В. Лалић, Јован Христић, Стеван Раичковић, Срба Митровић, Војислав Деспотов, Милош Комадина,

Раша Ливада, Вујица Решин Туцић, Новица Тадић, Миодраг Павловић...) у данашњој српској поезији успостављена је сасвим отворена, нехијерархична ситуација у којој трају процеси *митопејске реинтерпретације културе* (Борислав Радовић, Милосав Тешић), непрестане *ревитализације традиције* (Љубомир Симовић, Милован Данојлић, Матија Бећковић, Рајко Петров Ного, Стеван Тонтић, Милан Ненадић, Ђорђо Сладоје, Мирослав Цера Михаиловић) и *искушавања изражајних моћи језика* (од демонизма и неоавангарде до веризма и чистог лиризма: Милутин Петровић, Мирослав Максимовић, Душко Новаковић, Јован Зивлак, Слободан Зубановић, Владимир Копицл, Томислав Маринковић, Милан Ђорђевић, Небојша Васовић, Васа Павковић, Милован Марчетић, Никола Вујчић, Иван Негришорац, Александар Лукић, Драган Јовановић Данилов, Ласло Блашковић, Саша Радојчић, Војислав Карановић, Живорад Недељковић, Дејан Алексић, Гојко Божовић, до најмлађих). Евидентан је и раст женске поезије (Марија Шимоковић, Владислава Војновић, Јелена Ленголд, Снежана Минић, Гордана Ћилас, Ана Ристовић, Јасмина Топић, Драгана Младеновић и друге).

Поезија је обухватна уметност, она природно тежи да буде Све. Она је жив, стално трансформативан процес језика, акумулација и супстанцијализација времена (тог, опет ће стари филозоф, „субјективног, секундарног вида перцепције"), и колективног искуства (прошлости и садашњости, свести и подсвести, мита и историје, атавизма и цивилизације, емоције и разума). Ако нешто у њој на тренутак претеже, онда претеже вероватно заслужено, јер је дошао ред на такву мену. Не видим начин (прецизно речено: методолошки принцип) на основу ког би неком актуелном поетичком или тематском концепту савремене српске поезије требало дати предност: све је у игри и зависи једино од индивидуалног талента и степена успелости језичке реализације. Говорим из читалачког искуства, из коренске заинтересованости, из једва објашњиве склоности, и, посебно, из страсти, без које није могуће ни осетити ни разумети песничку уметност: истовремено и подједнако волим *свету једноставност* Стевана Раичковића и *летристичку метастазу* Војислава Деспотова. Онај ко у исти мах воли поезију Јована Дучића и Растка Петровића или Лазе Костића и Васка Попе разумеће о чему говорим. Потешкоће, праћене сталним апоријама, настају једино у тренутку када је потребно приступити почетним фазама канонизације савремених остварења. Ко ту погрешно процени, губи заувек. У то се свакодневно уверавам. Срећан сам што се у том колоплету у којем се није лако распознати млађи песници одлучују за

свој пут, и што их старе, наслеђене приче не оптерећују нити их обавезују.

Као синтеза језичке имагинације, знакова традиције, културе, историје, субјективне и колективне психологије, иманенције и трансценденције, а обликована и дата из разноликих, различито постављених и условљених перспектива индивидуалних стваралачких талената, савремена српска поезија сама је срж оног што настаје у данашњој српској књижевности, што индукује и сасвим опречне критичке погледе на њу, у зависности од генерацијске, поетичке и, на посебан начин, идеолошке позиције коју критичари заузимају. Савремена српска критика, у свим видовима, од академске до текуће (студије, монографије, панораме, антологије, часописи, новине, електронски медији), успева, на срећу, да испрати и вреднује готово целокупну релевантну продукцију, што је чини важним делом укупне књижевне сцене, упркос губитку стварног утицаја и пословичним и пословично стереотипним приговорима који јој се непрестано упућују.

Савремена српска поезија заправо је уметничка еквиваленција доба нове тескобе, у којем се тобожња слобода (слобода од чега, у односу на шта?) претворила у произвољност: створени привид могућности да чини шта хоће и како хоће увели су човека у лавиринт из ког нема излаза. Утолико расте значај најтише а најсугестивније језичке уметности, као самоискупљујуће мисаоне и језичке делатности, као најдубљег егзистенцијалног чина. Поезија можда више нема ни општи, ни церемонијални, ни друштвенокритички значај, али не губи, већ постојано има и чува онај индивидуални, суштаствени. И толико је довољно. Више него довољно. Она је (за мене, а верујем и за друге пасиониране читаоце) и даље пресудно важан сензор наше свакидашњице. Читајте то што савремени песници пишу и боље ћете разумети епоху у којој живите.

УМЕТНИЧКО ДЕЛО У ДОБА ЊЕГОВЕ РЕАЛНЕ СУПСУМАЦИЈЕ ПОД КАПИТАЛ

Без обзира на то шта се у претходним епохама мислило, ми смо довољно мудри да знамо како је уметничко дело роба, као и било која друга. Истовремено постоји могућност да не разумемо шта ово значи. Маркс, са друге стране, разуме:

> Оно што нарочито разликује власника робе од робе јесте околност да роби свако друго робно тело важи само као облик у коме се испољава њена властита вредност. Зато је она, као рођени *leveller* и циник, увек спремна као запета пушка да са сваком другом робом, макар та била и већа ругоба од Мариторне, размени не само душу него и тело. То што роба нема смисла за конкретну страну робног тела допуњује њен власник са својих пет и више чула. За њега његова роба нема непосредне употребне вредности. Иначе је не би носио на тржиште. Она има употребну вредност за друге. За њега има непосредно само ту употребну вредност што је она носилац разменске вредности, дакле што је средство за размену. Зато он и хоће да је отуђи и за њу добије робу чија ће га употребна вредност задовољити. Све робе су неупотребне вредности за своје поседнике, а употребне вредности за оне који их не поседују. То значи да оне на све стране морају да иду из руке у руку. Али ово кретање из руке у руку чини њихову размену, а размена их доводи у узајамни однос као вредности и остварује их као вредности. Због тога, да би се могле реализовати као употребне вредности, робе се претходно морају реализовати као вредности (*Капитал 1*, 86).[1]

---

[1] Сви наводи дати су према: Карл Маркс, *Капитал, критика политичке економије, I–III*, превели Моша Пијаде и Родољуб Чолаковић, БИГЗ, Београд 1971.

Ово је компликован пасус (чија родна политика на сву срећу не може да се у потпуности пренесе на енглески). Његова комплексност и „литерарност" чине се сасвим несразмерним самом предмету о коме је реч. Зар не би требало да разликовање власника робе од саме робе буде најједноставнији задатак на свету? Није ли чудно персонификовати робу а потом глумити чуђење приликом разликовања персонификације од личности? Али операција је супротна овој: у претходном пасусу речено нам је како су „економске карактерне маске које носе лица само оличења економских односа и да се лица сусрећу као носиоци тих односа" (86). Према томе не само да је роба персонификована већ је лакше говорити о роби у женском роду него о власнику у средњем, којим је означен у изворном тексту. Разлика је, према томе, између два логичка становишта – што је делимично затамњено чињеницом да се на једном од њих налази свест – а разлика је у следећем: са самог становишта робе све су робе квалитативно једнаке. Уколико замислимо тржиште без купаца и продаваца остаје нам само гомила роба које су размењиве у различитим односима, а да нема ни једне која није размењива, што значи да ни једна не поседује неки квалитет који се не би могао изразити као квантитет. (Основа ове квалитативне индиферентности, успостављена у Марксовом претходном поглављу, не тиче нас се у овом тренутку.) Али са становишта власника робе – који зато што поседује робу а не неку другу ствар, постаје истовремено продавац и купац – његова роба је квалитативно различита од свих сталих роба по томе што једино она нема никакав квалитет. Прецизније говорећи, његова роба има само један битан квалитет, а то је само одсуство квалитета: што значи, своју квалитативну једнакост са осталим робама: сопствену размењивост.[2]

---

[2] Логика о којој је реч довољна је да се разликује појам хегеловско-марксистичког становишта од савременог појма тачке гледишта. Денотација ових речи је на енглеском неразлучива, али становиште хегеловско-марксистичке традиције скоро је потпуно супротно од онога што данас мислимо. „Становиште" подразумева логичку позицију унутар система логичких позиција, када систем није постављен као неспознатљива априорност. Будући да су становишта логичке позиције, она се могу заузимати по нахођењу, иако су емпиријски примерене овом или оном друштвеном положају. У дијалектици господара и роба, можемо слободно заузети било које од становишта, а њихов однос постаје јасан једино уколико се крећемо из једног становишта у друго. Али се могу преузети и становишта не-особа: државе, код Хегела, или пролетаријата код Лукача. Тачка гледишта, са друге стране може да се примени само на личности. Марксова разлика Н-Р-Н и Р-Н-Р, која ће бити значајна за даљи ток текста, је такође само једно од становишта, будући да су обоје само сегемнти несегментираног процеса непрестане размене. „Мали господар" може да искуси размену као Р-Н-Р, а прави капиталиста као Н-Р-Н, али ова разлика се не може свести на њихову субјективну позицију или тачку гледишта. Овде је централно што роба има становиште

Све друге робе – то јест, све робе које сусреће као купац, а не као продавац – су за „његових пет чула" пуне квалитета. Квалитет, употребна вредност, тиче га се као купца: у супротном не би био заинтересован за куповину. Квалитет га се, међутим, не тиче уопште као продавца: иначе не би био заинтересован за продају. Наравно, као продавац зна да ће се робе које износи на тржиште „показати као употребне вредности пре него што се узмогну реализовати као вредности" (86). „Али" – а ово је хегелијанско „али", као конјункција која све мења – „да ли је користан, да ли, према томе, његови производи [и људски рад утрошен на њих] задовољавају потребу других, може показати само њихова размена" (86). Налазимо се тако у ситуацији кокошке-и-јајета – разменска вредност претходи употребној вредности, којој претходи разменска вредност, којој претходи употребна вредност – којом Марксов имагинарни власник робе не жели да се бави: „он хоће да своју робу реализује као вредност ... па имала или немала његова сопствена роба употребне вредности за власника друге робе" (86–87). Проблем се може разрешити – у овом тренутку, зато што ће искрснути у различитим облицима, укључујући и у оном који савремени кејнзијанци називају замком за ликвидност (liquidity trap) – једино давањем контрадикцији „простор за кретање" (99). Маркс припрема терен за појаву новца, који релацију са купцем претвара у релацију са тржиштем и ствара основу за радикалну размењивост роба.

За наше тренутне намере важно је да је, чак и у случају појединачног купца, а тиме и у контексту тржишта, за власника робе једино битна њена размењивост, колико год он био фрустриран што јој њена употребна вредност претходи. Ако вам прода зделу за салату, а ви је употребите као ноћну посуду, то је ваша ствар. Када је продавац у питању, употребна вредност његове робе јавља се само као разменска вредност: „само у акту размене можемо да докажемо да је наш рад вредан другима". Власник робе жели да оствари разменску вредност своје робе тако што ће произвести нешто што је употребна вредност за друге. Али њега се не тиче шта би та употребна вредност могла бити; он чак и не зна за ту употребну вредност пре саме продаје. И заиста, што више потенцијалних употреба она има – сечење, гњечење, куцање, обување, статусни је симбол, или воајерски спектакл – мање га је брига шта јој истинска употребна вредност може бити, и срећнији је.

једнако као и капиталиста. Капиталиста наравно може имати и тачку гледишта. Али поента Марксове „персонификације" капиталисте је да тачка гледишта, у оној мери у којој се разилази са становиштем, није битна.

Да је ово једино стање ствари, не би било разлога да се улази у његове специфичности. Шта је, дакле, алтернатива „друштву робних произвођача" (80)? У претходном поглављу дато нам је неколико могућности: Робинзон Крусо, средњовековни посед, сељачка породица, наговештаји неколицине историјских некапиталистичих друштава, и коначно онај у коме „процес материјалне производње ... као производ слободно удружених људи стоји под њиховом свесном планском контролом" (80–81). Све су ово другости робној производњи, али је одређена другост, коју капиталистичко тржиште производи као сопствени унутрашњи оквир, заснована на Хегеловој слици колективног рада, које се Маркс ту и тамо директно присећа. Она се јавља најексплицитније у Хегеловој идеализованој евокацији грчког етичког живота, која није евокација стварног живота грчког полиса, нити Хегелове замисли стварности овог живота, већ његовог иманентног хоризонта, који грчки обичајни живот мора претпоставити, али се може остварити само на незадовољавајући, контрадикторан и нестабилан начин:

> Рад појединца којим се задовољавају његове потребе у једнакој је мери рад на задовољавању потреба других као његових сопствених, док је задовољавање његових потреба остварено кроз рад других. Како појединац својим радом већ несвесно остварује и заједнички рад, тако он истовремено производи оно заједничко као његов свесни објакат; целина постаје, као целина, прозивод његовог рада, за коју се жртвује, и због чега је управо њоме обновљен (§351).[3]

Проблем – задовољавање „универзалних", односно, друштвених потреба путем индивидуалног рада, специфичних талената и нагона – једнак је код Маркса и Хегела, иако је код Маркса увођење „пуне самосвести" битна разлика. Маркс, међутим, посматра овај проблем из друге друштвене формације, из капитализма, у коме нема више ничега обичајног у производима и произвођачима; у њему размена, као што смо видели, претходи употреби. Према Марксу, само акт размене може да докаже да ли је такав рад користан за друге или није, да ли производ рада задовољава потребе других/странаца. Видимо да се код њега прави прелаз са

---

[3] G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (Frankfurt: Suhrkamp, 1970); бројеви пасуса прате Милеров енглески превод (*Phenomenology of Spirit* [Oxford: Oxford University Press, 1977]). Сви наводи дати су у преводу са енглеског специфичног Брауновог превода са немачког.

других на странце, на оно што је страно (fremde); тиме се истиче специфичност размене роба у којој су „потребе других", саморазумљиве у Хегеловој верзији обичајног живота, сведене на цифру, чији је смисао размењивост. Као што је Фредерик Џејмсон недавно подсетио, логика отуђења (*Entfremdung*) код Маркса је блиско повезана са Хегеловим оспољењем (*Entäusserung*, иако ни један ни други не праве јасну разлику).[4] Други негативни хоризонт робне размене је оно што Хегел назива *die Kraft der Entäusserung*, односно „снагом оспољења, снагом да се субјект оствари" (§658).

Зауставимо се на тренутак како бисмо успоставили јасне обрисе ове негације, хегеловски хоризонт робне размене. Пуно је речено о теми господара и роба у *Феноменологији духа* и не намеравамо то да понављамо, иако је релација купца и продавца – која логично обухвата моменте индиферентности и љутње – у свом потпуном неуспеху да произведе било шта налик на субјективност (уместо тога она производи тржиште на којима се странке безбедно суочавају унутар агрегата уместо као антагонисти) евоцира. Важно је у ствари како превазилазимо ову дијалектику. Као што је познато, то се чини кроз рад слуге који, обликујући ствари, оспољавајући се кроз производњу света живота за себе и свог господара, постепено схвата да свет не припада господару већ њему:

> Тако да форма [предмета произведеног радом], постављена изван њега, није друго у односу на њега, јер она је управо његово чисто биће-за-себе, које за њега постаје истина. Оно што он открива управо кроз рад, који се чини да има страну сврху, није ништа друго до његова сврха, до које долази сопственим средствима (§196).

Ово је Хегелов материјализам – управо супротан, напоменимо успут, каузалном или вулгарном материјализму – и заиста се у њему налази идеолошко језгро *Феноменологије духа*. Али оно што морамо да нагласимо јесте да предмет који слуга обликује није једноставно произведен – Марксова роба ће такође бити производ рада – већ и намераван: сврха која се остварује сопственим средствима. Ствар није бројка чија употреба је означена разменом, већ сама употреба чија сврха је спознатљива, односно, нормативна. Господар може да нађе и наводно налази неку другу

---

[4] Fredric Jameson, *Representing Capital* (London: Verso, 2011). Види на пример: „Оно што је фигура екстернализације и повратка, или повлачења у себе за Хегела, то је троп одвајања и његових различитих преображаја и синонма за Маркса" (81).

сврху у њој; али то ће бити повод за сукоб. Власник робе, са друге стране, не брине о сврси коју купац налази у његовој роби, све док је вољан да је купује.

Тако долазимо до разлике између формуле размене Р-Н-Р (роба-новац-роба, или хегеловска *Sittlichkeit*, задовољење које је појединцу потребно као универзално задовољење потреба кроз друштвени механизам, у коме се употребне вредности размењују посредовањем новца) и Н-Р-Н, релације која се сада испоставља као само језгро капитализма, а у коме је употребна вредност само нешто секундарно и ишчезавајуће у вредновању капитала. На овај начин дошли смо до разлике између предмета чија је употреба (сврха или значење) уписана у њега – значење које је према Хегеловим појмовима универзално, које је једноставно „allgemein", на располагању свакоме и према томе не припада приватности – и предмета чија је употреба потпуно небитна са једног становишта, док је са другог од великог, али приватног значаја. Овде се према томе ради о предмету који отелотворује и мора да тежи да изрази убеђење, и предмету који тежи да испровоцира интересовање у посматрачу – или можда свакаква разнолика интересовања у многим посматрачима. Оно до чега смо коначно стигли, без сумње околним путем, јесте разлика између уметности и предметности.[5]

Разлика наравно потиче од Мајкла Фрида, али је постала централна у расправи око доминантне струје у савременој културној производњи, или, пре, доминантној струји културне производње најближе прошлости, периоду који можемо назвати „постмодернизмом", али и било којим другим именом. Све оно што Фрид налази вредним критике када је „предмет" у питању, са друге је стране сасвим легитимно за одређену класу објеката, која нам је већ позната, а која потпада под етикету робе. Другим речима, Фридов „формалистички" опис разлике између уметности и не-уметности је истористички, потпуно изведен из марксистичке проблематике „реалне супсумације рада под капитал", или затварања светског тржишта.

Вратимо се зато *Капиталу*. Као што смо управо видели, једино могуће разумевање Марксове анализе јесте да кажемо како у размени добара сврха или намера доживљава преображај. Ако направим посуду за себе, то је посуда зато што сам желео да направим посуду, и биће ми у вези са њом битна сва одређења која се тичу једне посуде. Да ли је плитка или дубока, да ли је метална или дрвена, све то ће то бити разматрано, зато што се уклапа у моју

---

[5] Упућује се на Michael Fried, „Art and Objecthood," у *Art and Objecthood* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1998), 148–172.

намеру, што значи да се налазимо на територији хегелијанског оспољења. Али уколико посуду направим за тржиште, тицаће ме се само један њен атрибут – размењивост: односно, потражња за посудама. О потражњи, а према томе и о свим конкретним атрибутима повезаним са њом, одлучује се на другом месту, наиме, на тржишту. Ја још увек могу да доносим одлуке о мојој посуди, али оне се више не тичу намере чак ни за мене, зато што су у потпуности подређене мање или више прецизном нагађању о жељама других. Овакво стање ствари има очигледне последице у културној интерпретацији. Уколико уметничко дело није роба – или ако није једино роба, што значи да је његову спољашњост у односу на робу аналитички могуће изоловати, тако да у делу постоји нешто што није робно – тада има смисла приступити му интерпретативним алатима, јер је могуће да је постојала намера да оно нешто значи. (У наведеном одломку из Хегела – „његова сврха, до које долази сопственим средствима" – „Sinn" вишезначна реч преведена је овде као сврха, али би могла да буде преведена и као „значење", и заиста, конфликт који је иманентан у нормативности обликованог предмета ће у *Феноменологији духа* да буде сведен, у скептицизму и стоицизму, на пуки сукоб око интерпретације. Али то је друга прича.) Уколико је уметничко дело само роба, интерпретативни алати одједном немају смисла, будући да форма коју предмет има долази са другог места, а не са оног на коме је овај произведен, наиме, са тржишта. Не ради се, дакле, о томе да интерпретација као таква више нема смисла, већ да интерпретација уметничког дела више нема смисла. Уместо тога потребно је анализирати жеље које су испоручене од стране тржишта.

Може деловати апсурдно ако кажемо да уметничка роба не може да се интерпретира, али помислимо на тренутак на индустријски спектакл какав је Камеронов *Аватар*. Призор критичара који су произвели милијарде потпуно некомпатибилних (али могућих) интерпретација био је забаван, што су чак приметили и сами критичари. Ово емпиријско запажање небитно је само по себи: све дате интерпретације могле су бити погрешне. Али будући да се филм концетрише искључиво на производњење маркетабилних ефеката, такође је могуће да он не може да истовремено произведе ни минимум унутрашње конзистентности неопходне за стварање значења. Чак је и сам Џејмс Камерон прилично јасан по том питању. Када су га новинари запитали зашто женке На'ви ванземаљаца имају дојке, он је одговорио: „Одмах на почетку рекао сам 'Она мора да има сисе', иако то нема никаквог смисла

у њеној раси, јер На'ви нису сисари."[6] Камерон је можда далеко прецизнији него што је свестан када каже као то „нема никаквог смисла". У другом интервјуу он на слично питање о дојкама одговара: „зато што је ово филм за људска бића".[7] Другим речима, за људска бића – или барем велики број њих – која ће платити да виде груди, према томе груди морају да се виде. Али ово „нема смисла": нема смисла то интерпретирати, јер је чињеница да није сам Камерон желео да их види, већ је мислио да постоји велики број људи који то желе, а тако су и друге потпуно неконзистентне идеологеме, које заједно немају смисла, ушле у овај филм. Што не значи да су све уметничке робе једнако неконзистентне: неке публике ће платити да гледају естетски конзистентне идеолошке наративе, тако да имамо Мајкла Мура, полууметничке (*middlebrow*) и независне филмове. Али ова конзистентност не резултира значењем, јер оно што тако делује само је задовољавање потреба једне тржишне прегради.

Нема ту ничега новог. Реч је заправо о старој Адорновој критици културне индустрије.[8] Правци ове критике су добро познати; нека буде довољно да се овом приликом подсетимо како у свом чувеном есеју Адорно не показује интересовање за интерпретацију дела управо зато што сматра да у комерцијалној култури и нема дела која могу бити предмет критике и која би могла имати значење. Културна индустрија, која се јавља код Адорна, једноставнија је од наше, издељена је чини се само вертикално уместо да се расипа у безброј друштвено-естетско-културних прегрда, али је суштина описане ситуације једнака оној коју и сами покушавамо да разумемо. „Разнолика производња вредности у културној индустрији нема никакве везе са садржајем, никакве везе са значењем производа" (124) зато што су различите вредности производње усмерене на различита тржишта уместо на различите сврхе, а ово је принцип „смисленог садржаја сваког филма, без обзира на заплет или продукцијски тим" (124). Можемо, према томе, поставити социолошка питања о уметничким робама – Зашто људи воле насилне филмове? – док интерпретативна питања – Зашто постоји љубавна сцена на средини *Три дана кондора*? – немају занимљиве одговоре.

---

[6] http://gawker.com/5403302/james-cameron-reveals-his-quest-to-build-more-perfect-cgi-boobs

[7] http://uinterview.com/news/james-cameron-why-the-navi-have-breasts-985

[8] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, „The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception", *Dialectic of Englightenment*, trans. John Cumming (New York: Continuum, 1996). Сви наводи дати су у преводу са енглеског.

Треба запазити и како је под условима хегелијанског оспољења значење изједначено са намером, док се под тржишним условима о значењу може говорити само у контексту о апропријације роба. Социолошка питања имају одговоре који се не тичу намере; интерпретативна питања, уколико имају одговоре, подразумевају намеру. Можда не би било лоше да нагласимо како је ова формула суштински хегелијанска, али да у њој нема ничега што би се противило марксистичкој интерпретацији. Снажно залагање за идентитет намере и значења (укратко, да значење не укључује у себе сопствене узроке и ефекте) већ подразумева друштвеност.[9] Медијум значења (увек у хегелијанском смислу) је универзално, односно друштвена машина, било језик као такав или одређена мрежа значења попут књижевности или краљевског двора. (Значење је нужно друштвено симболички акт). Док значење постоји *sub specie aeternitatis*, медији или друштвене машине у којима се оно остварује су исторични, што је скоро исувише очигледно: уколико се инсистира на разумевању самог значења као оспољавања, мора се почети од описа друштвене машине. (Увек историзујте.) Осим тога, ништа нас у редуковању значења на намеру не спречава да сагледамо шта оно може да подразумева као логички нужну последицу (насупрот ефекту) или услов могућности (насупрот узроку), чак иако они сами нису намеравани. Ово је заиста Марксов поступак у поглављу о коме смо расправљали. Будући капиталиста, а за сада само власник робе, жели да је прода. То је све. „У њиховој забуни, власници робе морају да размишљају као Фауст: у почетку беше дело. Већ су делали пре него што су мислили." Логичка акробатика отелотворена у чину размене (забуна или срамота, *Verlegenheit*, власника робе – у основи њихова идеологија) нигде се не може наћи у уму капиталисте, али је услов овог чина. У овом хегеловско-марксистичком смислу, несвесно је све оно што је садржано или претпостављено у делатност, а да није присутно у свести прилком овог чина: у *Феноменологији духа* незналаштво провинцијског *шпица* на двору, које нужно преображава сваки покушај озбиљности у своју супротност, или политика „лепе душе", која замишља да је изван политике, али чија уздржаност од политике и сама јесте политичка. Намера укључује такве нужне претпоставке или импли-

---

[9] За ефикасну обраду интернационалистичке позиције, погледај ревизију „Узрочне" и „Последичне" погрешке Вимсада и Бирдслија коју даје Џенифер Ештон у „Two Problems with a Neuroaesthetic Theory of Interpretation", *nonsite.org* 2.

кације. (Идентитет намере и значења инсистира на политичком несвесном.)[10]

Коначно, идентитет значења и намере не подразумева било какав став о пожељности културних студија, уколико су оне социолошко проучавање културне производње, расподеле и конзумације. Оно што подразумева јесте различитост таквих студија – која ће бити пресудна у даљем току аргументације, у облику социолошког разумевања универзалног, преко кога се остварују савремена уметничка дела – у односу на интерпретацију. И ово последње становиште се такође може извести од Хегела. У поглављу *Феноменологије* у коме се говори о „самим стварима" релација између социолошке мотивације (амбиција) и научне ствари (*die Sache selbst*, сама ствар) је, као и код Бурдијеа, неразлучива: увек је могуће да се дата интервенција остварује због новца, славе или положаја. Али сама ова неразлучивост значи да ништа конкретно не може да се каже о односу амбиције и посла, односно, да с обзиром на сам предмет посла (наспрам његових узрока или последица) ништа корисно не може да се закључи на основу социолошких истраживања.

Вратимо се, онда, уметничкој роби и њеној другости. За Адорна, уметничка роба је имала уверљиву другост, односно негативни хоризонт, наиме, модернизам (иако се о њему обично говори у есеју групно, као о „буржоаској уметности", и обично у прошлом времену), код кога хегеловско оспољавање – компензацијско, трагично, али ипак оспољавање – опстаје. Адорно објашњава ову могућност кроз заостале рукавце самог капитализма, просторе који су заостали у процепима експанзије капитала. Постојање ових простора је „ојачавало уметност у њеној позној фази, наспрам суда понуде и потражње, и снажило њен отпор

---

[10] Разлика између хегеловског и фројдовског несвесног може се најјасније видети у Хегеловим речима поводом *Цара Едипа* у *Феноменологији духа* (§468), где је *Das Unbewusste* (необично номинализовано, насупрот уобичајеном придевском *bewusstlos*) једноставно *непознато*, које је упркос томе део делатности. Склон сам мишљењу да је Џејмсонов рад на фројдовској позитивности несвесног релативно недоследан и да се може поново исписати у категоријама негативног, хегеловско-марксистичког несвесног, али се нисам упустио у посао превођења овог дела. Извесно је да када Џејмсон пише о класној свести код Виндама Луиса, он инсистира да је малограђанска класна свест условљена радничком класном свести, да је незамислива и сувишна без ње, и да је Луис несвестан ове везе, јер би је се у супротном одрекао. То не значи да је нека тајна регија Луисовог мозга ипак свесна ње. Свако фројдовско „враћање потиснутог" би онда морало да се разуме у категоријама хегеловске „преваре разума", односно, као доказ да су логички оквири стварни оквири. У сваком случају, овде се не тврди да се Џејмсон не ослања на позитивно несвесно, већ да би интерпретација која следи његов правац више профитирала када би се ослонила на негативно.

далеко изван зоне њене заштићености". Оно што разликује Адорнову културну индустрију од самопредстављања наше савреме уметности јесте чињеница да уметничка роба више нема своју другост. Фредерик Џејмсон, осавремењујући расправу, једноставно каже да „је естетска производња данас једноставно интегрисана у производњу робе уопште".[11] Из овога све остало следује.

Логика овог прелаза видљива је већ код Маркса, у нацрту за *Капитал I*, који на западу није био приступачан све до шездесетих. Оно што имамо је углавном фрагментарно, али основна разлика у „резултатима непосредног процеса производње" између „формалне супсумације" и „реалне супсумације рада под капитал" је јасна.[12] Под условима формалне супсумације, индустрија или производни процес увучени су у капиталистичку економију, али тако „нема промене у самом модусу производње" (1026). Под условима „реалне супсумације", са друге стране, сам производни процес је промењен, тако да сами произвођачи не продају више своје вишкове производње, већ продају свој рад капиталистима, који онда слободно интервенишу и реорганизују сам процес производње. (Производња, као и размена, има Р-Н-Р, односно, хегелијански „обичајни", и Н-Р-Н, односно, капиталистички облик. Други прогања први све док се овај не преобрази у прави капитализам, када први почиње да прогања други.) Са логичког становишта, разлика између формалне и реалне супсумације је скоро невидљива (једнако као што Р-Н-Р или Н-Р-Н представљају исти процес, посматран са различитих становишта); али са становишта статуса производа рада и самог радног процеса, разлика је суштинска. И заиста, као што ће ускоро постати јасно, „формална супсумација" дозвољава даље хегеловско оспољење и у капитализму, будући да постоји само несуштински вишак који се продаје: „Милтон је написао *Изгубљени рај* на начин на који свилена буба плете свилу, као остваривање сопствене природе. Након тога је продао свој производ за 5 фунти и постао продавац робе" (1044). У ситуацији „реалне супсумације", са друге стране, налазимо се већ у свету марксистичког раздвајања, а читав је процес окренут размени. Међутим, оно што ова логичка блискост значи је да „капиталистичка производња има тенденцију да преузме све гране индустрије ... где само формална супсумација преостаје" (1036). Како би формална супсумација у одређеној области

---

[11] Fredric Jameson, *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duke, 1991), 4.

[12] Karl Marx, *Das Kapital 1.1: Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesses* (Berlin: Karl Dietz, 2009). Ова се разлика јавља и на другим местима у *Капиталу*.

индустрије стекло ма какву трајност мора му се доделити одређена заштита: стручна удружења, истраживачка радна места, Адорнове добро финансиране државне културне инситуције, или, као што ћемо показати, нешто налик на Бурдијеово поље ограничене производње.

Неочекивано потцењујући капитализам, Маркс као да мисли да ови фрагменти уметности самом својом природом онемогућавају реалну супсумацију. Он није могао ни да претпостави да ће са супсумирањем средстава за дистрибуцију, аутентичну неподводивост уметничког рада неће правити никакву разлику; да ће уметник, када није истински културни радник, морати да се осмисли у правом неолибералном маниру, као продавац самог себе; да било какви џепови аутономије који су преостали, временом нужно ишчезавају услед недостатка приступа средствима дистрибуције, који, и када се оствари, укида саму ову аутономију. Адорно такође нема проблема да замисли још недовршено супсумирање које се одиграва у културној индустрији, у којој је модернизам последњи бастион искључиво формалне супсумираности.[13] За Џејмсона је, коначно, реална супсумација под капитал установљена чињеница. Последица овога је „ишчезавање аутономне сфере културе" које је истовремено и „динамично ширење културе кроз друштвени простор" (48).

Ишчезавање аутономије са собом директно повлачи и крај модернизма. Уколико је канонски модернизам самог себе видео као независног – као место стварања „критичке дистанце" (48) за коју Џејмсон тврди да је укинута заједно са „аутономном сфером културе ... у новом простору постмодернизма" (48) – онда ову критичку дистанцу данас можемо да разумемо као модернистичку естетску идеологију; уметничка дела модернизма су била и јесу роба, упркос свему.[14] До сада нисмо учинили ништа више до реконструисали логику која даје савременом здравом разуму, којим смо започели ову расправу, његову уверљивост.

Нико није скептичнији према модернистичком самопредстављању од Пјера Бурдијеа. Али управо је он створио, кроз његову

---

[13] Марксова запажања о формалном и реалном супсумирању под капитал нису била доступна Адорну када је са Хоркхајмером писао *Дијалектику просветитељства*, али логика, која је на делу повремено у тексту *Капитала* (види на пример „Апсолтуни у релативни вишак вредности"), делатна је и у Адорновом делу.

[14] Није уопште очигледно да је формално супсумирање естетског рада под капитал ефекат капиталистичког победничког марша, а не последица очајничке потраге за профитом након што је она у индустријском капитализму почела да опада. Види први део, „The Trajectory of the Profit Rate", у Robert Brenner, *The Economics of Global Turbulence* (London: Verso, 2006), 11–40.

теорију двоструког поља естетске производње, опис стварног означитеља модернистичке представе о себи, кроз опис „поља ограничене производње", које лежи ван способности уметника да „потврди, кроз своју праксу и представу о својој пракси, несводивост уметничког дела на статус једноставне робе".[15] Ова двострука потврда је кључна, јер идеолошка представа о аутономији има основу у стварној аутономизацији естетске праксе, у борби уметника да установи „поље ограничене производње" које замењује „непредвидиве пресуде аутономне публике" (54) – проблем продавца робе – „јавност једнаких који су такође и такмичари" (58). Другим речима, установљавање поља ограничене производње отима од поља праве капиталистичке производње (које је у потпуности супсумирано), поростор за формалну супсумацију уметности под капитал. (Треба додати да овакво ограничено поље није тржиште у било ком значајном смислу: суд једнаких, борбе око значаја појединих интервенција, управо су супротне куповинама на тржишту, које не могу да изазову неслагање зато што, као што смо видели, не претпостављају никакву слогу.) Адорнова *ad hoc* верзија хипотезе о два поља, осмишљава овакву ограничену зону као заостатак, пре него као простор у настајању; али са Бурдијеом он дели уверење о значају дате области за значење, као и о његовој угрожености.

Према Бурдијеовој анализи, успостављање овакве области директно имплицира окренутост уметности произведене у ограниченом пољу ка формалним бригама, прогресивном решавању проблема типичних за појединачни уметнички медиј. Оно што ограничена јавност (на пример) сликара, ликовних критичара и познавалаца слика дели јесте стручност у домену сликарства. „Сликарство је онда било усмерено ка свесном и отвореном установљавању или уделовљавању најспецифичнијих сликарских принципа у сликарству, што само по себи подразумева и преиспитивање ових принципа, а то значи и принципа самог сликарства" (66). Другим речима, модернизам. „Посебно од средине 19. века, уметност проналази почело промене у самој себи, као да је историја нешто унутрашње њеном систему и као да је развој форми представљања и изражавања само последица логичног развоја система аксиома специфичних за различите уметности" (126). За ово карактеристично „као да", које означава имагинарност релације чији је стварни референт логика ограниченог поља, логику је

---

[15] Pierre Bourdieu, „Le marché des biens symboliques", *L'Anée sociologique* 22 (1971): 49–126, стр. 52–53.

написао Клемент Гринберг.[16] Заиста је бурдијеовско ограничено поље услов могућности модернизма као таквог, услов могућности хегеловске бриге за „саму ствар" у необузданом капитализму.

Са колапсом аутономног поља, са реалном супсумацијом естетског рада под капитал, могућност за појаву нечега што наликује на модернизам нагло ишчезава. Оно што је било главно јесте проблем који је морао бити разрешен – за који тржиште, захваљујући својој природи, није било заинтересовано – а сва стара решења су била одбачена, не зато што нису била довољно лепа да се читају или окаче на зид, већ зато што су била апсорбована у игри производења нових решења. Стога, оно што делује као недостатак из угла аутономије јесте истовремено огромно ослобађање формалне енергије. Жабљи скокови, модернистичка дијалектичка игра – у којој сваки покушај да се разреши главни проблем неког медија постаје, за сваког другог произвођача, нова верзија проблема – постајала је све херметичнија и тежа током времена. Одмах је видљиво да изолација аутономног поља није само нужан услов могућности (унутар тржишног друштва) за производење било каквог значења, већ да је такође услов који води све већој компликацији у производењу истог, односно, све већој формализацији значења као таквог. Значења су омогућена порастом аутономије, али она су све више само формална значења, то јест, она су важења као намере, али оно што преносе је специфично сликарско, музичко, књижевно итд. Сама динамика која омогућава модернизам, тежи да истовремено ограничи његово кретање на све ужи простор.

Са реалном супсумацијом уметности под капитал и крајем модернистичке игре, сва стара „решења", од којих је свако оповргнуто наредним решењем, одједном постају поново доступна за употребу. Одређени тип историзма – џејмсоновски модерни пастиш – постаје могућ. Такав историзам је празан историзам, будући да управо не производи историју; али са друге стране он се практично радује као луд зато што му је дозвољено да нанесе свој блистави премаз преко галерије мртвих форми, које одједном постају кандидати за васкрснуће. Фридовска „објектност" се

---

[16] „Суштина модернизма лежи, према мом мишљењу, у употреби карактеристичних метода дисциплине, како би се сам модернизам критиковао и дисциплиновао ... Јединствени и прави простор компетентности за сваку уметност тако постаје подударан са ониме што је јединствена природа њеног медија. Задатак самокритике постаје да од посебних ефеката сваке уметности уклони оне ефекте који су могли да буду позајмљени из других уметности." Clement Greenberg, „Modernist Painting", *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 85–86.

тиме такође ослобађа: реакција посматрача, муштерије, постаје значајна у директној корелацији са опадањем проблематичности форме са којом се суочава уметник.

Али, као што је то данас вероватно очигледно, ослобађање од строгости старих модернистичких игара је истовремено подређивање нечему другом, наиме, „анонимном тржишту" у односу на кога је аутономно поље извојевало одређену независност. Уколико књижевна дела могу да употребљавају све старе стилове (или да постану објекти), није јасно зашто би их уопште звали уметничким делима, будући да је стара искрена уметничка роба, управо зато што је била заинтересованија за тржиште (ефекат на публику) него за формалне проблеме, могла да располаже старим стиловима (или да буде објекат) од самог почетка. Другим речима, нема ничега новог у бесрамном позајмљивању из старе галерије облика, или у театралној бризи за потрошачке жеље. Ове су процедуре у суштини – норма. Иновација постмодерног пастиша – по дефиницији – није формална, већ се састоји у урушавању уметности у оно што је *статус кво* целокупне културе. Иновација постмодернизма је управо у брисању разлике између индустријског спектакла – Камеронове идеолошке салате – и Џејмсоновог постмодерног уметничог објекта, сачињеног у „пилани разглобљених подсистема, од сирових материјала и импулса свих врста" (31).

Наравно, управо у томе је ствар. Нема ничега невероватног у сценарију у коме уметничка дела као таква ишчезавају, да би на њихово место ступила уметничка роба, и у коме би проучавање уметничких дела било замењено проучавањем рецепције, жеља важећих на тржишту, и тако даље. У овом сценарију се назире једно дубоко егалитарно обећање, управо зато што су формалне бриге које се тичу уметничих дела царство мањине – у одсуству јаког јавног образовног система, оне нужно остају царство мањине. Проблем је у томе што свет, у коме је уметничко дело роба као било која друга, а за који нам неолиберализам тврди да је наш свет и да је одувек био наш свет, јесте онај у коме је све увек већ тржиште (а уколико није требало би да буде). Стари авангардистички хоризонт еквиваленције између уметности и живота – који је имао смисла само као прогресивни импулс у коме „живот" није *статус кво* – обрће своје значење и постаје у пуном смислу конформистички. Наспрам овог тржишног конформизма заступање аутономије – упркос томе што је сама њена могућност данас доведена у питање – поново добија пресудни значај.

Бројне последице следе из овог обрта. Потврда аутономије значи да уметничко дело мора да садржи сопствену ин-

терпретацију; то јест, да уметничко дело мора да буде сопствена теорија. Заступање аутономије, другим речима, означава повратак иманентној критици, односно идеји самооправдавајуће форме; повратак схватању књижевности које су формулисали немачки романтичари на прелазу из 18. у 19. век: „Поезија треба да представља саму себе у сваком представљању и да на свакој тачки буде истовремено поезија и поезија поезије" (Фридрих Шлегел, *Фрагменти из Атенеума 238* [1798]).[17] Заправо, романтичарско поновно осмишљавање књижевности и других уметности јесте у основи већег броја критичких пракси него што бисмо и поверовали, и као такво оправдава праксу попут *блиског читања*. Заступање естетске аутономије враћа дисциплину многим књижевним студијима, који, услед недостатка оваквог оквира, могу само да лебде у између потраге за значајем (који им по дефиницији недостаје) и теоријском некохерентношћу.

Значајнија последица је да оптужба за „елитизам", или за класну стратификацију естетске реакције, води ка полагању права на универзалну хетерономију пре него на аутономију уметности. Јер ако ништа значајно не разликује уметност од неуметности, једина разлика која преостаје – а разлика је потребна како би реч „уметност" имала референта у стварности, а да не помињемо да је неопходна како би оправдала институције које још увек постоје са циљем очувања, преношења и посвећивања уметности – јесте она између скупе и јефтине уметности, односно уметности за коју је приступ средствима апропријације скуп или јефтин. Заиста, уместо да радосно потврђујемо статус уметничког дела као нечега што је једино луксузна роба (што оно несумњиво, између осталог, и јесте), било би боље да заступамо хетерономију као критику аутономије. Али ово би значило одбрану значења, а као што смо видели, то би нужно подразумевало и истовремени захтев за аутономијом од тржишта, која се управо жели порећи.

У савременим условима, заступање естетске аутономије је, по себи, политички захтев. (Додуше, заиста минималан.) Није увек било овако. У периоду модернизма, на пример, убедљиви захтев за аутономијом произвео је, као што то чини и данас, специфични нетржишни простор унутар капиталистичког друштвеног поља. Али није ту реч о некој природној политичкој опредељености модернизма на отпор тржишту, будући да се он не остварује у оквиру идеологије која пропагира доминацију тржишта, унутар

---

[17] Friedrich Schlegel, *Kritische Fragmente, Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, ed. E. Behler and U. Eichner, 2 (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1958–), 204.

које се ми данас налазимо.[18] (Лако је такође помешати личну аутономију са естетском. Њихова је супротстављеност данас јасна. Лична аутономија – избор – одиграва се на тржишту. Естетска аутономија – значење – одиграва се једино изван тржишта. Изван концепта дела, заступање аутономије је исто што и рекламирање копије.) Модернизам има тенденцију да се супротставља културном тржишту, али све политике (Хајдегер колико и Адорно) супротстављене су тржишту. И заиста, Лиза Сираганиан сматра да у основи многоликости модернистичких радикализама јесте дубоко опредељење за политички либерализам, за област свесне аутономије.[19] Модернистичко непријатељство према тржишту добија коначну политичку ноту само након довршетка модернизма: тек када је тврдња о универзалности тржишта, као што је то случај данас, главно идеолошко оружје у класном насиљу, које подразумева прерасподелу богатства према горе. Оваква прерасподела била би незамислива без тог оружја: читава идеологија неолиберализма почива на заступању идеје према којој је она последица и услов слободног тржишта. Уколико је захтев за аутономијом данас минималан политички захтев, због свега овога он није тривијалан. Уверљив захтев за аутономијом је заправо предуслов за

---

[18] Иако знамо из његових писама да је Џојс био непријатељски настројен према издавачком тржишту, од самог почетка је себе замишљао као некога ко му је супериоран, што његово непријатељство чини забавним: озбиљније претње по независност долазе из правца цркве и нације, а да је управо ова друга извор претње естетској, насупрот личној аутономији. Парадоксално, иста логика опстаје код јужноафричког писца Ес'киа Мфахлелеа. Мфахлелеу се гади јужноафричко издаваштво и његова позиција у њему, и, у земљи у којој је до 1953. године приступ високом школству за црне студенте једино био могућ кроз мисионарско школство, он је фрустриран „јужноафричким 'црквењаштвом'" (Ezekiel Mphahlele, *Down Second Avenue* [1959; New York: Anchor, 1971], 210). Јужна Африка из времена апартхајда није ни налик на неолибералну државу, захтевајући огромну бирократију како би управљала самим апартхајдом, и како би одржавала ниску стопу незапослености; у овом систему тржиште није било најнепосредније претња. Невероватно је што упркос скоро незамисливом понижењу, Мфахлеле не напушта Јужну Африку само због апартхајда („Не могу да предајем [будући да му је било забрањено], а желим да предајем"), већ и због опасности по естетску аутономију представљену отпором са којим у потпуности саосећа: „Не могу да пишем овде, а желим да пишем", а не може да пише не зато што му је забрањено, већ зато што сама ситуација, политички контекст, који је једнако спољашњи колико и унутрашњи за Мфахлелеа, представља „паришући оквир" (199). Не желимо да промовишемо Мфахлелеов избор наспрам других могућих, већ једноставно да укажемо да је Адорнова опозиција између ангажмана и аутономије – која је јака варијанта проблема хетерономије/аутономије, што се овим примером наглашава, као нешто наспрам чега се може бити хетерономан – далеко од једине бриге и да не може да се превазиђе по сопственом нахођењу.

[19] Lisa Siraganian, *Modernism's Other Work: The Art Object's Political Life* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2012).

било какву политику различиту од оне која се искључиво клања диктату тржишта.

У новом стању ствари, другим речима, заступање аутономије није више повезано само са либерализмом. Хоризонт либералне опредељености на неслогу је управо договор. Естетска аутономија данас је, са друге стране, увучена на борбу на живот и смрт са тржиштем. Наша друштвена машина није само тржиште већ капитализам, који (поред експлоатације, на пример) истовремено захтева тржишта и инситуције које су од њих независне. Нема ничега застарелог у институцији уметности, ничега назадног у заступању аутономије. Као и са просветитељсвом код Хегела (који је радије користио формулацију „борбе просветитељства са сујеверјем"), капитализам није једна ствар већ сукоб две ствари. (Прецизније говорећи он подразумева многе сукобе, или један сукоб са многим ликовима.) Другим речима, аутономне институције, „саме ствари", нису пуки простори критике, измештени из друштене машине; они су за њу интегрални. Заступање аутономије је становиште према коме историја не лежи у исцрпљивању и смрти тржишта, нити у статистичкој симбиози тржишта и регулације, већ у борби између аутономије и тржишта.

Али како учинити захтев за аутономијом могућим? Нисмо ли, описујући колапс модернизма, потврдили мудрост према којој је уметничко дело роба? Управо је сам захтев за универзалном хетерономијом невероватан. Тржишта – као што су претече неолибералног дискурса најавили – зависе од безбројних нетржишних актера и институција, упркос чињеници да су они непрестано угрожени од стране самог тржишта.[20] Значајна последица

---

[20] Чак и најтврдокорнији заступници *laissez-faire* теорије тржишта сматрају да је неопходна барем једна нетржишна институција, наиме, новац. Фукоова предавања о неолиберализму су постала *locus classicus* разумевања неолиберализма кроз признавање да немешање у механизме тржишта подразумева јаку интервенцију у условима тржишта. Фукооово предавање од 14. фебруара 1979. године (138) парафразира Валтера Еукена, како се цитира у фуснотама: „Die Wirtschaftpolitische Tätigkeit des Staates sollte auf die Gestaltung der Ordnungsformen der Wirtschaft gerichtet sein, nicht auf die Lenkung des Wirtschaftprozesses." Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College de France, 1978–1979*, trans. Graham Burchell (New York: Palgrave, 2008), 154 fn. 37. Неолиберална утопија је заправо надградња Хегелове, далеко наивније идеје у *Филозофији ῑрава*, која дозвољава капиталистима да акумулирају колико год желе – зато што Хегел сматра да је под капитализмом богатство капитала заправо богатство нација – све док им није дозвољено да, не дај боже, узурпирају послове интелектуалаца, односно да доносе одлуке о целини. Оно што ни Хегел ни неолиберални утописти не допуштају јесте да када једном схватите да је богатство и само моћ до које се може доћи упркос регулаторним апаратима, схватате такође да одређени ступањ онога што економисти називају „регулаторним хватањем" јесте имплицирано у самом концепту регулације.

Бурдијеовог открића ограниченог поља била је указивање да је поље масовне кулурне производње, културна индустрија као таква, потпуно зависно од истрајности ограниченог поља.[21] Уколико је стара модернистичка аутономија разоткривена као естетска идеологија, нема разлога веровати да је нова хетерономија истина. Као и модернистичка аутономија, она је продуктивна идеологија: ослобађа уметнике од модернистичких игара и дозвољава им да раде у културној индустрији без оптужби да су се продали, што данас заиста звучи анахроно. Али то не значи да естетска хетерономија одговара стварном стању ствари, иако се мора односити на нешто стварно како би била ефективна. У сваком случају, брзо постаје јасно да и хетерономија и аутономија представљају издвојене дубоко котрадикторне позиције које не могу да се зауздму у било којој битној културној продукцији. Чиста аутономија не би имала никаве везе са светом; чиста хетерономија се од њега не би разликовала. Питање које се онда поставља је следеће: како и где се аутономија остварује, који су механизми који је чине могућом? Како, укратко, хетерономија производи или претпоставља аутономно?

Два одговора се сами намећу, иако и Фрид и Џејмсон имају сопствена решења, са којима су читаоци упознати. Први можемо назвати, у недостатку бољег термина, позитивни историзам, као нужно логичко удаљавање од празног историзма пастиша. Све док уметничко дело тврди да је уметничко дело, сама хетерономија коју проглашава историзам може бити само привид хетерономије. Наводна „пилана" само је привид пилане; она се заправо руководи принципом селекције. Уколико заиста јесте пилана, онда је то интернет, или архива, или тржни центар, или, једноставно, само свакодневно искуство, за које нам нису потребни уметници. Као одбачени (одречени) принцип избора он може бити слаб или неконзистентан; али од одбаченог до свесног принципа дели га само мали хегелијански корак, и слаби или празни историзам претвара се у јаки или позитивни историзам. Тако да у овом случају читљиви елемент форме, његово значење – моменат намере – није толико у формалној редукцији уметности на проблем њеног медија, колико у самом процесу уоквирења: у избору неког формалног или тематског проблема као централног, или у поновном исписивању историје медијума или жанра или чак друштвено-културног естетског поља као историје датог проблема. Можда је због

---

[21] Видети „Les relations entre champ de production restreinte et champ de grande production", „Le marché des biens symboliques" стр. 81–100, посебно стр. 90.

некада доминантне форме албума ово решење постало најочигледније у популарној музици. (За то време, у фотографији великог формата решење је мање хитно, управо зато што она отвара потпуно нову арену која се може свести на проблем медија, и зато што ова арена може да се истражи на основу постојећег ограниченог поља).[22]

Један од најбољих примера у музици је бразилски покрет Тропикалија, као један од првих пастиша постмодернизма. Али одмах постаје јасно да „пилана" Тропикалије јесте национална пилана, и да материјали које комбинује јесу исти они који су у центру пажње бразилског модернизма. Бразилски модернизам бринуо се о перверзној коегзистенцији архаичног и хипермодерног, типичног за бразилско ступање у светску економију као релативно богата периферна економија. Уместо да трага за формама које ће адекватно изразити њен садржај Тропикалија крстари локалним крајоликом у потрази за већ постојећим формама који га исказују: на пример, култура робова наелектрисана у *trio eléctrico* или подређена модернистичким композиционим техникама у *bossa novi*.[23] Две музичке форме – улична музика компонована за карневал у Салвадору и камерна музика за буржоаске дневне собе у Рију – као да нису имале ништа заједничко, све док Тропикалија није потврдила њихов идентитет, од када се оне сагледавају као појавни облици исте суштинске противречности. И заиста, данас чисто комерцијалне форме попут *iê-iê-iê* (од „je, je, je": деривативни поп) могу да се разумеју, уколико су исправно уоквирене, као део исте противречности, али из другог правца, будући да је сам покушај да се одржи корак са велеградском културном индустријом у старту неуспех будући да не корача испред ње. Формализованији облик историцистичког решења може да се види у САД, на пример у пројекту *Беле пруге* (*White Stripes*), који је у суштини био теорија рока у музичком облику, и у Си-Ло Гриновом најновијем албуму *Убица дама* (*The Lady Killer*), који исписује историју развоја црне музике, која је на кратко постала доминантна на масовном тржишту, од женских група средином шезде-

---

[22] Не тврдимо наравно да овакво решење није могуће у фотографији; Бечерови индустријски „албуми" имају одређену породичну сличност са музичким решењима, иако је репрезентациони и политички пројекат сасвим различит. Откриће фотографије великог формата као новог медијума у гринберговском смислу припада Мајклу Фриду. Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Haven: Yale, 2008).

[23] Видети: Nicholas Brown, „Postmodernism as Semiperipheral Symptom", *Utopian Generations: The Political Horizon of Twentieth-Century Literature* (Princeton, NJ: Princeton, 2005), 173–199.

сетих до Принца и Мајкла Џексона, па чак и Лионел Ричија раних осамдесетих.[24]

Друга могућност, која има породичну сличност са првом, али је ближа у структурном смислу са Фридовим схватањем проблема него са Џејмсоновим, је естетизација жанра. У недавним расправама, Дејвид Сајмон, творац телевизијске серије *Жица* (*The Wire*), упућује на жанровску фикцију као место на коме се могу наћи приче различите од устаљених, карактерно мотивисаних породичних наратива савременог високог популизма.[25] Али зашто би жанровска фикција била простор аутономије? Није ли жанровска фикција отелотворење робне уметност? У интервјуу са Ником Хорнбијем, Сајмон је неколико пута варирао реченицу „Јебеш просечног читаоца".[26] Ово је у потпуности модернистички став, заступање аутономије у односу на културно тржиште.[27] Али како неко ко пише за ТВ може уопште себе да замисли као независног од културног тржишта? Будући да је жанр, унапред већ оријентисан тржиштем јер иначе не би био жанр, уоквирен правилима. Сама ствар која оповргава жанровску фикцију у релацији са модернистичком аутономијм – „формулама" како их је Адорно звао – отвара простор за аутономију унутар хетерономног простора културних роба. Захтеви су довољно ригидни да постављају проблем, о коме се сада може размишљати у формалним категоријама, као што је то био случај са дводимензионалношћу платна или тежиштем хармонијске резолуције. „Субвертирати жанр" значи радити га боље, као што свака модернистичка слика подразумева захтев за иступањем из свих ранијих модернизама. Сајмонов једини компромис са тржиштам је сам жанр: он мора да „реши проблем" полицијске процедуралности – другим

---

[24] Пример *White Stripes*-а показује породичну сличност са ова два решења. Стварање наративног прегледа историје рока подразумева, у сваком случају, стварање формалних забрана; односно (парафразирајући Гринбергову изјаву о сликарству) уклањање из специфичних ефеката рока сваки ефекат који би могао потицати из било ког другог типа музике. „Седамдесет до осамдесет процената онога што радимо је ограничавање, а остатак је прекорачивање сваког оквира, како бисмо видели шта ће се десити". http://www.avclub.com/articles/jack-white,14117/

[25] http://www.nypl.org/audiovideo/death-boom-culture-walter-benn-michaels-david-simon-susanstraight-dale-peck

[26] http://www.believermag.com/issues/200708/?read=interview_simon

[27] Упоредите Сајмоново „Јебеш читаоца" са изјавом која се приписује Стиву Џобсу, „да купцима није посао да знају шта желе". Постоји ту делимична сличност у ставу, али је значење управо супротно. Стив Џобс тврди да купци нису у послу спознаје сопствених жеља, али да он сам јесте, да он боље зна од њих шта је то што они желе. У „јебеш читаоца", са друге стране, не каже се, „читаоци не знају шта хоће, али ја знам", напротив, каже се: „Оно што читалац жели небитно је за оно што ја радим".

речима, да створи нови начин задовољавања жанра – али је слободан да унутар датог жанра употребљава било који наративни материјал. Коначно, он је слободан да читаво дело окрене у правцу уверљивог левичарског пројекта, наиме, класичног реалистичког мапирања друштвеног простора.

Потврда аутономије имплицирана у позитивном историзму може да води ка привлачној политици, као што је то случај (иако амбивалентан) у Тропикалији, али такође може да произведе и само голи минумум политике у виду пуког захтева за аутономијом (*The White Stripes, Cee-Lo*). Слично томе, чак и када естетизација жанра не води ка очигледно привлачној политици, она води ка бољој уметности или ка могућности уметности као такве – могућности која, као што сам покушао да покажем, данас подразумева минимум политичког. Наратив о путовању кроз време може да има само два завршетка: или се историја може променити или не може: *Повратак у будућност* или *La jetée*. Проблем жанра о путовању кроз време је, дакле, како да одржи ове две некомпатибилне могућности у игри све до самог краја, а ако је могуће и након њега, како бисмо могли да имамо наставак. А Џејмс Камерон може, унутар овог жанра, да начини бројне свесне изборе који се могу разумети једино као такви, зато што су управо манипулисање формалним проблемом. Тако да *Терминатор 2* може бити уметничко дело, док *Аватар* остаје уметничка роба.

Превео с енглеског
Стеван Брадић

ЗОРАН ЂЕРИЋ

КАКО СМО ПРЕВОДИЛИ ВИТОЛДА ГОМБРОВИЧА

Ове године навршава се 110 година од рођења и 45 година од смрти Витолда Гомбровича (Witold Gombrowicz, 1904–1969), једног од најзначајнијих пољских авангардних књижевника. Његова књижевна дела преведена су на више од 30 језика. У Француској је, како то сведочи Рита Гомбрович (Rita Gombrowicz, која од смрти супруга брине о његовим ауторским правима), Гомбрович прихваћен као француски писац. Најпре захваљујући његовом пријатељу и првом француском издавачу Морису Надоу (Maurice Nadeau, који је преминуо у јуну 2013. године, у 103. години), а потом „Галимару", који издаје његова сабрана дела. Гомбрович је живео у Француској од 1964. године, најпре кратко, у Паризу, потом у Вансу, до краја живота, 1969. године. Још 1950. започиње сарадњу са пољских емигрантским часописом *Култура*, који излази у Паризу и не престаје да објављује у њему своју прозу, одломке из дневника, а онда и књиге у издању Књижевног института, који је издавач и овог часописа. Гомбрович је изузетно цењен и у Немачкој и Холандији, где су такође преведена његова сабрана дела. У Немачкој је боравио 1963. године, користећи прву стипендију коју је добио у Европи, вративши се из Аргентине, у којој је провео већи део свог живота (од 1939. до 1963. године).

Витолд Гомбрович: које су то одреднице које би најбоље и најближе одређивале ово име? Несумњиво – пољски писац, чак ни пола живота које је провео у емиграцији (Аргентина, Немачка, Француска), нису га учиниле мање пољским, али су га, неколико деценија, истиснуле са позоришних сцена и књижевног живота у домовини. Започео је своју књижевну авантуру у Пољској приповеткама, 30-их година XX века, повремено им се враћао, написао

их је свега десетак, да би се потом потпуно посветио роману и драмама. За тридесет година писања написао је четири романа и три драме. У ствари, написао је још један роман, чак најобимнији (око 400 страна), који је објавио под псеудонимом, тако да је за његовог живота био „неофицијелни" – никада га није укључивао у своју библиографију. *Сумануши* (*Opętani*, штампан је 1939, у периодици, под псеудонимом З. Њевјески, први пут штампан је под Гомбровичевим именом 1973. године, у оквиру *Дела*, објављених у Паризу, мада непотпун; прво потпуно издање било је 1990. године, у Варшави). Касније се испоставило да је у рукописима остала и још једна драма, недовршена (*Историја, опе-рета*). Објавио је и тротомни, обиман, *Дневник*, за пољску културу несумњиво најзначајније Гомбровичево дело. И то је, дуго се чинило, било све. Више него довољно да постане један од најзначајнијих пољских емигрантских романописаца, аутор авангардних драма које су га прославиле у свету, а постхумно и у Пољској.

За живота писца, његова критика и есејистика нису објављивани у самосталној књизи. Први пут су они сабрани постхумно (1995, 1996, 1997), приређивачи су Барбара Гурска (Barbara Górska) и Марија Рола (Maria Rola), а последњи пут у *Сабраним делима* поводом 100. годишњице од рођења (*Varia 1–3*, 2004), приређивач Влоћимјеж Болецки (*Włodzimierz Bolecki*).

Гомбрович је у Југославији превођен врло рано. Још 1965. године објављен је превод романа *Фердидурке* (*Ferdydurke*, „Младост", Загреб). Превео га је Здравко Малић, који је исте године одбранио и докторску дисертацију „Književno djelo Witolda Gombrowicza", на Свеучилишту у Загребу. Године 1967. је Марија Ђорђевић превела са француског језика фрагменте *Дневника* (*Књижевности*, бр. 6, Београд 1967, 575–583). Исте године, Здравко Малић преводи новелу „Банкет" (*Вечер*, 204, Загреб 1967). Јула 1969. Гомбрович је умро у Вансу (Vence), на француској Азурној обали, а у јануарском броју листа *The Drama Review* појављује се његов последњи интервју који је врло брзо преведен код нас (*Пролог*, 13, Загреб 1971, 59–60). Малић пише *In memoriam* и преводи одломке из *Дневника* (*Телеграм*, 487, Загреб 1969). У *Антологији пољске фантастике* („Нолит", Београд 1969), објављена је Гомбровичева новела „Гозба код грофице Котлубај", у преводу Милорада Живанчевића (166–168). Малић пише чланак „Бит Гомбровичева казалишта" (*Књижевна смотра*, 3, 1970, 3–8). Три године касније објављени су преводи романа *Порнографија* и *Космос* (*Порнографија, Козмос*, „Зора", Загреб 1973, прев. З. Малић и Слободанка Поштић), као

и књига студија Здравка Малића, *Polonica. Ogledi o Sienkiewiczu, Iwaszkiewiczu, Gombrowiczu, o 'ferijalnoj' književnosti i o poljskoj prozi 20. stoljeća* (Загреб 1973, Библиотека Разлог). Он је, управо, онај Југословен са последњих страница Гомбровичевог *Дневника*, који је објавио свој есеј о Гомбровичевој драми *Венчање* у пољској периодици („Ślub Witolda Gombrowicza", *Dialog*, 5/1966, Warszawa). Малић објављује и свој превод Гомбровичеве драме *Венчање* (*Пролог*, 18, Загреб 1974), а нешто касније преводи новелу „На кухињском стубишту" (*Књижевна смотра*, 34–45, Загреб 1979) и одломке из *Дневника* (*Књижевна смотра*, 8–9, Загреб 1980). Ново издање *Фердидурке* (*Ferdidurke*, „Нолит", Београд 1981, превод Угљеше Радновића). Уследио је, несумњиво значајан, преводилачки и издавачки подухват, тротомни *Дневник* („Просвета", Београд 1985, превод Петра Вујичића). Објављен је избор *Приповетке* („Белетра", Београд 1989, избор и превод с пољског Невена Јанаћ и Маријуш Пјотр Тукај). Нови превод романа *Порнографија* (КОВ, 1991, превео Петар Вујичић), потом превод романа *Транс-Атлантик* (*Trans-Atlantik*, B'92, 1996, превела Бисерка Рајчић).

Поновно интересовање за дело Гомбровича код нас побудио је аутор ових редова, најпре преводећи до тада непревођене странице из *Дневника* (*Поља*, 431, Нови Сад, јануар/фебруар 2005, 5–18), потом одломке из недовршене драме *Историја, оперета* (*Стање ствари*, 14–15, Нови Сад, лето–јесен 2006, 254–262), а потом и целу драму, најпре у часопису *Кораци*, па у оквиру своје књиге *Историја Витолда Гомбровича* (Нови Сад 2008). Уследио је избор „Континет Гомбрович", у коме су објављени преводи – прозе: *Из приватног дневника Хијеронима Понижаванског, Апострофирање Тоцки, Као по маслу;* есеја: *Дон Кихот сада, Недозрелости, не охоли се, Малгошка и демон, Виткаци;* полемике, поетички ставови: *Атмосфера и мачак, Да се избегне неспоразум, Елементарни неспоразум;* репортажа: *Интервју на трави, Шушниг и зуб, Безбрижно корачајући Римом* и драме: *Историја (оперета) у 16 фрагмената* (*Кораци*, 9–10, Крагујевац 2006, 79–166). Потом сам превео причу *Двојник* (*Златна греда*, број 77, година VIII, март 2008, 16–18), па есеј *Risum teneatis...* (*Златна греда*, број 97, година IX, новембар 2009, 59–64). Уследили су преводи: „Гротеске" (проза): *Најомене: Механизам живота, Бирократа; Бунар (гротеска), Тоцка (фрагменти): Разбојник и трамвајџија, Кула и гитара* (*Златна греда*, број 110, година X, децембар 2010, 40–42) и као посебна публикација: *Последње и прве странице*: прозна и есејистичка заоставштина Витолда Гомбровича (Нови Сад 2010).

Под заједничким насловом *Последње и ӣрве сӣранице*, одабран је и преведен мањи део од мноштва текстова Витолда Гомбровича, објављиваних у периодици, најпре у пољској, а потом у емигрантској и светској штампи. Постхумно су они сабрани и објављени у три обимна тома. Један од приређивача, Влођимјеж Болецки, не само због њиховог броја, него због значаја који имају за, сада већ накнадно, осветљавање писца и његовог односа према читаоцима, даје им помало оксиморонску одредницу – *ӣрворазредни друӣоразредни ӣексӣови*.

Несумњиво је да су књижевна дела оно што је највредније у Гомбровичевом опусу. „Све друго су пригодни текстови, дакле, мање битни, или – другоразредни. Али да ли је заиста тако? Да ли је у Гомбровичевом стваралаштву, који се сам сматрао за *ӣрворазредноӣ* писца, било места за *друӣоразредне* текстове? Да ли је, тим пре, *ӣрворазредни* писац посвећивао више времена писању *друӣоразредних* ствари, него својим основним делима? Јер их је писао цео живот, и то чак врло систематично, као и редовније него годинама цизелиране појединачне књижевне текстове." (Болецки)

Испровоциран овим недоумицама, које износи Болецки, упустио сам се у читање, а потом и превођење, тог другог, мање знаног Гомбровича. Овим се слика овог писца употпуњава, али и додатно осветљава, будући да је реч о текстовима, прозним пре свега, било да је у питању приповетка, дневничка белешка или запис са путовања, есеј или критика, написан на почетку или на крају пишчеве каријере, у свима њима је „деликатна и поетична сатира људских слабости и беде људског духа, тупости, тромости, ината и трдоглавости тог магарца, званог дух, тог механичког мрестилишта појмова, који од сопствених асоцијација, грешака и фраза рађа стварност, апсолутно различиту од стварности", како је записао у једној напомени сам писац. Скривена у напомени, обично штампана ситнијим словима, често нам промакне понека изузетно важна реченица, мада делује као успутна, небитна, понекад је она и те како значајна, па и суштинска одлика нечијег опуса.

Београдски издавач „Паидеиа" започео је 2011. године са објављивањем нових превода Гомбровичевих књига. Најпре је објављен роман *Порноӣрафија*, у преводу Милице Маркић. Овај превод је нови, трећи, односно четврти по реду превод романа *Порноӣрафија* код нас: настао 40 година после првог превода Зорана Малића и Слободанке Поштић (1973; овај превод романа је осавременила Драгица Малић и објавила 2005), односно 20 година после другог превода Петра Вујичића (1991).

Гомбрович је *Порнографију (Pornografia)*, према К. А. Јелењском (Konstanty A. Jeleński) писао од 1955. до 1957. године. Први пут је објављена 1960. године, у Паризу, у емигрантском пољском Књижевном институту (Instytut Literacki). Осим на српски и хрватски, преведена је на бугарски, дански, немачки (пет издања), енглески (шест издања), фински, француски (девет издања), грчки (два издања), хебрејски, италијански (шест издања), јапански (два издања), каталонски, корејански, литвански (два издања), македонски, холандски (три издања), норвешки, португалски (четири издања), румунски (два издања), руски (четири издања), шведски (два издања), словеначки (два издања), шпански (три издања), чешки, турски (два издања) и мађарски језик (два издања). *Порнографија* је до сада преведена на 27 језика и објављена у 68 различитих издања!

Роман је екранизован. Под истим именом, *Порнографија*, Јан Јакуб Колски (Jan Jakub Kolski) је снимио филм, у пољско-француској копродукцији, 2003. године. Постоји више адаптација за радио и телевизију, не само у Пољској, већ и у Немачкој (1971), Аустрији (1971) и Аргентини (2004). Најбројније су ипак позоришне адаптације овог романа. Прву је сачинио Жан-Луј Вилхелм (Jean-Louis Wilhelm) за Школу лепих уметности у Мецу, Француска, још 1976. године. Прву пољску адаптацију је сачинио и режирао Анджеј Павловски (Andrzej Pawłowski) за варшавски „Театар Атенеум", 1983. године. А роман је адаптирао и режирао и Јасмин Новљаковић, за копродукцију Казалишта „Даска" из Сиска и два пољска позоришта (Краков и Радом), 1995. године.

Роман *Порнографија*, како то истиче у својим коментарима Михал Гловињски (Michał Głowiński), није могуће препричати, као ни друге Гомбровичеве романе. Његови први критичари, попут Артура Сандауера (Artur Sandauer), износећи његов садржај настојали су да га дисквалификују као „иритантну петпарачку причу". Иако Гомбровичева проза нема лирски карактер, „он оперише језиком на песнички начин" (Гловињски), тако да га је једном приликом Пшибош (Julian Przyboś) назвао прозним песником. Гомбровичева проза није реалистичка, али он не прихвата ни концепцију модерне прозе, по којој је могућ афабуларан роман, базиран на есејистици и тзв. психолошкој анализи. Гомбрович, који се у драмама залагао за велике форме, не може да прихвати да његова проза буде аморфна, зато његова нарација чува „привиде објективног извештавања о свету", известан поредак, систем, наизглед класичну композицију, али допушта и нека исклизнућа, која не нарушавају романескни ток, него омогућавају да се овај роман чита и тумачи

не дословно, али нити превише метафорично. Ствара свој систем симбола...

Иако се, како сам већ поменуо, не може препричати роман *Порнографија*, покушаћу, колико је то могуће да предочим о чему је овде реч.

Већ у првом пасусу романа стоји да се радња одвија 1943. године, „у бившој Пољској и бившој Варшави". У „Информацији" од самог писца, која претходи тексту романа, стоји да се *Порнографија* одвија ратних година у Пољској, а већ у следећем пасусу признање: „Ту ратну Пољску не познајем. Нисам био тамо. Уопште узев, Пољску од 1939. нисам видео. Описао сам то онако како замишљам. То је, дакле, имагинарна Пољска."

Гомбрович је од 1939. године у Аргентини. Напад Немачке на Пољску, који је уследио исте године, као и потоње ратне сукобе, као што сам изјављује, није непосредно доживео. Зато су ова одређења само условна, јер је све друго измишљено, „понекад ишчашено, понекад можда фантастично". Ипак, радњу свог романа смешта у Пољску из ратних година, „зато што је ратна клима за књигу најпогоднија". Гомбрович је желео да свом роману да аутентичну подлогу, штавише, послужио се класичним узорима: пољском сеоском приповетком, на једној страни, љубавним романима, на другој. Сам писац упозорава: „Служим се класичним формама, јер су најсавршеније и на њих је читалац навикао", да би убрзо подвукао да је код њега форма увек пародија форме: „Служим се њоме, али смештам се ван ње. Јесте, све више тражим везу између тих старих, читљивих врста, и што је могуће свежијег, новијег доживљаја света."

Све то, дакле, ваља имати на уму када се упустимо у читање Гомбровичеве прозе, а нарочито романа *Порнографија*, који већ самим својим називом провоцира. Да би избегли забуну, бројни преводиоци и страни издавачи су променили наслов романа у *Завођење*. Иако у роману, како је то приметио Петар Вујичић, „нема отворене, вербалне или описне порнографије", наслов није погрешан: „порнографија постоји у целокупној атмосфери те књиге, у њеној заразној, двосмисленој сензуалности и еротици".

У улози једног од главних јунака и наратора је Витолд Гомбрович, али то је вешта пишчева варка, јер његов алтер его је скривен у лику другог јунака, Фридерика. Витолд, који живи у ратној Пољској, упознаје се са мистериозним Фридериком, привлачи га његово ексцентрично понашање, тако да он успоставља са њим чврсту везу. Мада степен њиховог односа није изричито дефинисан, неки критичари износе хипотезе да је реч о хомосексуалној вези.

Витолд и Фридерик одлазе на село, код Витолдовог пријатеља, Хиполита, и тамо се зближавају са двоје шеснаестогодишњака: Каролом и Хењом. Даље се одвија игра у Гомбровичевом стилу (о Гомбровичевим играма и поигравањима пуно је писано у Пољској и у свету, код нас мање, пре свега у књигама Здравка Малића, којима придодајем и свој скромни прилог: *Историја Витолда Гомбровича* и *Последње и прве странице* Витолда Гомбровича).

Карол и Хења, уз Хењиног вереника Вацлава и слугу Јузја, само су фигуре у симболичкој партији шаха, која се игра у спахијском двору, у дубокој пољској унутрашњости, у првим годинама немачке окупације. Потезе повлаче два госта који су стигли из Варшаве: Фридерик и Витолд.

Оно што уједињује два мушкарца је осетљивост за форму, јер они придају велику важност сваком гесту. Игре, која се води између младих људи, они сами нису довољно свесни, али Фридерик и Витолд су одушевљени сваким детаљем догађаја које, у одређеном смислу, сами режирају. На пример, заказују састанак Карола и Хење и покушавају да од њих створе љубавнике. Роман се често граничи са богохуљењем и перверзијом која, подстицана старијима, расте између Карола и Хење.

Лик Фридерика је створен по узору на Ничеовог надчовека (сличност имена са немачким филозофом није случајна). По једном пољском критичару, Фридерик уништава метафизичку димензију католичке литургије, тако што на крају романа убија малог дечака Јузека, само да би завршио догађаје у роману, онако како их је и започео: „Јер ако млади убија старијег, онда ће старији овде убити младог."

А могао би опис радње да изгледа и овако: два грађанина двадесетог века, доспевају на имање господина Хиполита, које је одсечено од света и у коме је време стало најмање сто година раније. Траје Други светски рат, руши се европска цивилизација, али становнике малог имања као да то све не дотиче. Они су у невољама свакодневног живота, док им под прозоре не дођу неки партизани и не зачују се пуцњи, који ремете побожну тишину. Витолд и Фридерик падају у руралну сеоску идилу као из космоса, запањени чињеницом да таква места и такви људи и даље постоје.

Између новајлија, међутим, огромна је разлика. О Фридерику, у почетку, не знамо апсолутно ништа; затворен у себе, гледа испод ока, као животиња која вреба свој плен. Полако открива своје намере, али његово понашање је важније од речи које га узнемирују и доносе му узбуђења. Велики креатор догађаја пронашао је материјал који може да обликује без додатног напора

према свом моделу. Двоје младих људи, које вешто (и не без сопствених узбуђења) спаја у љубави пар – идеалан су алат. Њиме разбија оно шта га нервира: тишину имања, традицију и навике његових житеља, лажну побожност и лицемерје морала. И успут, како верује, чини да се млади забављају. Када ситуација измакне контроли, Фридерика ће, парадоксално, обузети радост. Његов домаћин, Хиполит, на крају, уверава се да је он инкарнација зла, коју је прихватио под свој кров.

Текст романа саткан је од ироније и изругивања, испод коже је језа. Гротескни су ликови, али не и оно што се описује. Еротска љубавна прича претвара се у драму, која има смрт за последицу. Смрт, без обзира на околности, увек остаје смрт. Ма колико она изгледала забавно гостима, она збуњује чланове породице, тако да они не желе да се придруже таквој забави.

Наравно, можемо *Порнографију* и овако тумачити, али не губећи из вида њене двосмислене опозиције: младост–старост, голотиња–костим (и ментално), искреност–манипулација. Старост је та која манипулише младима, покушавајући да их разголити, како буквално, тако и ментално. Нарочито је то видљиво у инсценацијама које су овај роман доживљавале час као комедију, час као трагедију. Има у његовом ткиву и једног и другог. Али, изнад свега, у пародијском облику!

Милица Маркић је начинила и нови превод романа *Трансатлантик* (2013), 17 година после објављеног превода Бисерке Рајчић, 4 године после новог хрватског превода овог романа (Младен Мартић, 2009). Овај роман је преведен на бугарски, немачки (шест издања), енглески, француски (пет издања), грчки, италијански (три издања), јапански, литвански, холандски, румунски (два издања), руски, шпански (три издања), чешки, турски (два издања) и мађарски језик (два издања). Укупно је преведен на 17 језика и објављен у 35 издања (са четири на српском и хрватском). Када имамо у виду какав роман је у питању, ове чињенице делују просто фасцинантно. Наиме, овај роман је, по речима самог писца, непреводив. Не знам како су други преводиоци са том „језичком потешкоћом" излазили на крај, али преводилац Милица Маркић је успела да пронађе еквивалент за језик старопољске књижевности, „укорењен у традицију сарматизма и племићку културу". Посежући за српском књижевном традицијом из времена класицизма и предромантизма, Маркићка је постизала „архаичну дикцију", која је и даље остала херметична, али у духу Гомбровичевих интенција. Он је пародирао старе форме, поигравао се са језиком и његовим значењима, али и звучањима. Његов

стил само је привидно узвишен и патетичан, он је намерна пародија таквог књижевног начина приповедања.

Трансатлантик (*Trans-Antlanik*) је писан између 1948. и 1950. године. Први пут је објављен 1953. у пољском Књижевном институту у Паризу. Уз роман, у многим издањима, па и у овом, српском, објављује се предговор самог писца. Предговор је из 1957. године, значи четири године после објављивања самог романа. Отуда и Гомбровичев ироничан пролог: „Изгледа да не морам више да се плашим огорчених повика – до првог судара *Трансатлантика* с читаоцима дошло је пре неколико година, ... и то сам већ прегурао." Друга „опасност" је, како истиче Гомбрович, „скучено и приземно читање дела". У Пољској је роман дочекан са негативним реакцијама, као памфлет против предратне Пољске, као сатира... Гомбрович прихвата да се у његовом роману „национално преиспитује савест" и „критикују сопствене националне мане", као и да је реч о сатири: „*Трансатлантик* је помало све што желите: сатира, критика, трактат, забава, апсурд, драма – али ниједно од тога није искључиво, пошто је само оно што сам ја, моја 'вибрација', моје пражњење, моја егзистенција. Говори ли о Пољској? Али ја никада нисам написао ни једну једину реч ни о чему другом осим о себи." На крају додаје, мада му се то чини сувишним, да је роман – фантазија.

Чињенице су следеће: 1939. године је отворена бродска линија између Пољске и Јужне Америке. На брод „Храбри", којим је промовисана ова пловидба преко Атлантика позван је и Гомбрович. Брод је упловио у Буенос Ајрес, 21. августа 1939. године, а неколико дана касније, када је требао да се врати у Европу, Гомбрович је одбио. Прве године боравка у егзилу су у знаку усамљености и сиромаштва. Лично искуство послужило је аутору (с гротескном стилизацијом) за основу романа *Трансатлантик*. Он у предговору то наглашава: „Ја сам се 1939. године обрео у Буенос Ајресу, удаљен од Пољске и из свог дотадашњег живота, у необично опасној ситуацији. Банкротирала је прошлост. Садашњост као ноћ. Будућност непрозирна. Ослонца ниоткуда. Посустаје и пуца Форма под ударцима општег Попришта... Оно што је некад било сад је пука импотенција, што је ново и тек долази, насиље је. И ја на тим беспућима анархије, сред збачених богова, сам себи препуштен."

Акција романа се одвија у Аргентини, последњих дана августа и септембра 1939. У позадини догађаја су вести о рату у Европи, пре свега у Пољској. Поједине сцене се одвијају у салама пољског посланства (амбасаде) у граду Буенос Ајресу или околини. Наратор је лик по имену Витолд Гомбрович. Аутобиографски

мотиви комбинују се са фантазијом, добијају карактеристике гротескног, а целина је трагикомична у тону. Писац показује карикирану слику пољске емиграције, кроз коју показује пољски менталитет и питања с којима је национална књижевност живела више од пола века. Сам Гомбрович је описао *Трансатлантик* као полемику са Мицкјевичевим (Mickiewicz) *Паном Тадеушем*. Она се може схватити као спор са традиционалним поимањем пољског идентитета, испољеног, пре свега, у сарматизму (кога карикира) и романтичном начину сагледавања света (у коме види стереотипе).

Трансатлантик наставља тему Гомбровичевог првог романа *Фердидурке,* (објављен 1937), који је био за Гомбровича манифест независности од „незгодних" форми – укључујући и однос према оном што је пољско. Пољски критичари данас сматрају да је управо ово Гомбровичево дело потпуно посвећено питању пољске културе. Гомбровичев стил је и овде гротескан и богохулан, како то примећује Јан Винчакјевич (Jan Winczakiewicz), не штеди никакве националне „светости" и каноне. „Пољски патриотизам и Гомбрович имају заједничку карактеристику: пркос" (Винчакјевич).

Трансатлантик се фокусира на искуство појединца: опстанак традиције као пригушног система појмова. Приповедача мучи традиција (не у смислу њене историјске реконструкције). Истовремено, видљив је став пољске заједнице (амбасада и Пољаци, који су се населили у Аргентини), пун јуначких термина – а они су, у ствари, заинтересовани само за сопствене интересе. Патриотском култу „Отаџбине", приповедач супротставља хомосексуалну фасцинацију са „Синовином", као избор између дужности и наметнутог идентитета са приватним жељама за слободом.

Ово је најједноставнија интерпретација дихотомије „отаџбина–синовина". Дубоко значење овог поређења лежи у избору између традиционалног патриотизма (по Гомбровичу само површног) и личне слободе. У *Дневнику*, Гомбрович у више наврата сугерише да само човек који је истински слободан (а самим тим и без традиционалних етичких ограничења), може да буде не само добар човек, него и добар Пољак.

Још један превод Милице Маркић је објављен прошле, 2013. године. Превод књиге *Наша еротска драма* први пут се појављује на српском језику, 10 година након њеног премијерног објављивања на пољском језику (2003). Књига се, иначе, није појавила за живота писца. Текстови који су у њој, објављивани су у Аргентинској периодици, под псеудонимом Хорхе Алехандро (Jorge Alejandro), пронашла их је пишчева удовица у Народној

библиотеци у Буенос Ајресу, 1979. године. Гомбрович је имао намеру да их сабере и објави у Аргентини, пре свега из комерцијалних разлога, отуда и избор теме и приступ овој „малограђанској" проблематици. После више од 50 година од настанка, ови текстови су сабрани у књигу невеликог обима и објављени најпре у Пољској, а сада ето и код нас.

Службени гласник је 2013. године објавио *Дневник* Витолда Гомбровича (овог пута латинично, једнотомно издање, на 884 стране, које преузима превод и предговор Петра Вујичића, али садржи и нове белешке, од средине 1967. до 1969. године, које је, уз поговор Војћеха Карпињског, превела Бисерка Рајчић).

„Сматрам да је Гомбровичев *Дневник* најважније дело пољске прозе у целој њеној историји", написао је Војћех Карпињски (Wojciech Karpiński) у поговору његовом првом нецензурисаном пољском издању, из 1997. године. Да није реч о претераности, него о критичком ставу, иза кога следе аргументи, са којима се може, али и не мора сложити, сведочи и чињеница да је исти есеј, неизмењен, поново штампан, сада већ као „класични" поговор најновијем издању Гомбровичевог тротомног *Дневника* (*Dzennik*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2004), објављеном у „Години Гомбровича", у огромном тиражу, по више него приступачној цени, под геслом да је ово не само најзначајније Гомбровичево дело, него и једно од најбитнијих дела пољске књижевности XX века, које треба да чита сваки Пољак.

У мају 1952. године, настају први записи *Дневника*, које објављује следеће године у часопису пољске емиграције, *Култура*, у Паризу. Десет година касније пише о том тренутку: „Један од *најдраматичнијих* тренутака у мојој историји био је тај пре десет година, кад су се родили први фрагменти *Дневника*. О, дрхтао сам тада!" Подвукао сам *најдраматичнијих*, јер није то било пролазно узбуђење, нити само дрхтавица, већ велика одлука: „Одбацио сам гротескни језик мојих дотадашњих дела, као што се скида панцир – тако разоружан осећао сам се у дневнику, обузимао ме такав страх, да ће све што изразим овим обичним речима испасти бледо."

Та почетна несигурност временом је прерасла у снагу, никад није била недостатак, него нова вредност којом је, испоставиће се касније, не само крунисао свој опус, него и целокупно прозно стваралаштво на пољском језику у тим деценијама; оцене иду и даље: у XX веку; и још даље: не само у пољској, него и у светској књижевности. На клапни последњег издања *Дневника*, стоји да је он „створио норму послератног пољског књижевног језика".

Своју категоричну оцену овог *Дневника*, Карпињски оправдава као „очигледну и неопходну за његово разумевање". Подстицај за писање добио је од Жида (*André Gide,* 1869–1951), али на њега су више утицали други француски писци, Монтењ (Michel Eyquem de Montaigne, 1533–1592), Рабле (François Rabelais, око 1494–1553). Монтењ је, како то закључује Карпињски, „патрон *Дневника*", сам Гомбрович сматрао се Раблеовим унуком. Од Ничеа (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900) је прихватио његов стил у поимању проблема, осећај за хумор, баш као и од Жарија (Alfred Jarry, 1873–1907). Иначе, напајао се са разних страна, оним што му је пријало. По свему другом је јединствен: „Окренуо се себи, рвао се не са народним невољама, већ са угроженошћу појединца, са силама које су се мириле у њему, ту и сада. Одважио се на сопствено разголићавање. Увидео је властите слабости. Постао је због тога јачи. И праведнији", примећује Карпињски.

Призвавши моменат када се одлучио на сада чувен, а тада јеретички чин: да уместо предговора првом издању *Дневника* у облику књиге напише само „Ја" (односно: „*Понедељак – Ја. Уторак – Ја. Среда – Ја. Четвртак – Ја.*"), Гомбрович истиче: „И угледао сам себе у жестокој опозицији са свим послератним тенденцијама, које су проклеле 'ја'. То 'ја' постало је екскомуницирано од Цркве, као неморално, од Науке, као супротно објективизму, од Марксизма, од свих струја епохе, које су захтевале од човека да се одрекне тог свог егоистичног, егоцентричног, престарелог, антисоцијалног 'ја'. Одасвуд су допирала упозорења: нико си и ништа, заборави на себе, живи са другима!"

Иако је то заиста, и пре свега, књига о Гомбровичу, о његовом свету, постала је приручник о стилу живота и стилу писања и специфичне ироније. У њему је, како то стоји на већ поменутој клапни, Гомбрович „давао лекције" о најважнијим проблемима тога времена, не само у односима према Пољској, већ и према свету уопште. У њему је, уз то, „кључ за пуно загонетки Гомбровичеве поетике и погледа на свет".

Странице из *Дневника* којих није било у првом српском издању (из 1985. године), представљају три последње године, не само у дневницима Витолда Гомбровича, него и у његовом животу. Писане су 1967, 1968. и 1969. године. До 2004. године нису биле укључиване у издања *Дневника*: *I* – 1953–1956 (прво издање: Париз 1957); *II* – 1957–1961 (Париз 1962); *III* – 1961–1966 (Париз 1966). Последње странице Гомбровичевог *Дневника*, баш као и прве, први пут су штампане у парискоj *Култури*, под називом „Фрагменти из дневника" (1969). Према хронолошком редоследу придодате су уз трећи том. Као што сам већ претходно напоменуо,

први пут на српски језик преведене су и објављене у мом преводу (најпре у часопису *Поља*, 431, 2005, а потом у књизи *Последње и прве странице*, Нови Сад 2009). За Гласниково издање их је превела Бисерка Рајчић.

У Хрватској је 2013. године, објављена *Посмртна аутобиографија* Витолда Гомбровича, у преводу Младена Мартића. У питању је књига коју је, у Пољској, приредио Влоћимјеж Болецки, а објавио главни пољски издавач Гомбровичевих дела, краковско Књижевно издаваштво (Wydawnictwo Literackie), 2002. године. Иако је, по сопственом признању, писао увек о себи, ипак није написао уобичајену аутобиографију. Њу је саставио Болецки, следећи хронолошки аутобиографска места у Гомбровичевој прози и *Дневнику*, интервјуима и књигама успомена – *Пољске успомене* (*Wspomnienia Polskie*) и *Путовања по Аргентини* (*Wędrówki po Argentynie*). Поред ове књиге, пољски издавачи су објавили више различитих „постхумних" издања, значи књига које за живота сам писац није објавио, али их није ни видео као посебна издања. Поред поменутих *Пољских успомена* (1979), објављени су Гомбровичеви *Афоризми* (1995, 2003), *Против песника: дијалог о поезији са Чеславом Милошем* (1995), *Водич кроз филозофију за шест часова и четврт* (1995), *Публицистика, интервјуи, различити текстови од 1939. до 1963. године* (1996), *Полемике и дискусије* (2004), а 2013. је објављена књига *Крон* (*Kronos*), која је изазвала велико интересовање и код гомбровичолога и код читалаца, јер је реч о приватном дневнику Витолда Гомбровича. Он је овај дневник писао годинама, настојећи да хронолошки реконструише свој живот. Тако је настао својеврсни календар, који открива живот уметника са друге, мање знане стране. Индикативан је и наслов ових мемоара, Крон, Хрон или Хронос је симбол времена. Иако је, према предању, доба његове владавине било златно доба земље, Зевс га је свргнуо с престола и прогнао у подземни свет Тартар. Зато се ова књига доживљава и као последња провокација и последња порука писца. А можда је она доказ да је он, коначно, победио Форму. У сваком случају, изазвао је жестоку дискусију у пољској књижевној јавности. После читања *Крона*, мења се и интерпретација Гомбровичевих дела, као што су *Транс-Атлантик*, *Порнографија* и *Дневник*, коме је он нека врста додатка, али и потпуне супротстављености. Чини ми се да нема боље препоруке за превођење ове јединствене, интимне хронике.

Иако су давно преведене и инсценициране на српским сценама, још увек није објављена књига књига Гомбровичевих драма, а он је, као што је познато, био један од најистакнутијих авангардних

драмских аутора. У Хрватској је то учињено 2005. године, у једном тому су објављене *Драме* (у преводу Здравка Малића и М. Мартића). Исто тако, ваљало би објединити и објавити превод Гомбровичевих сабраних приповедака, *Бакакај* (како их је он сам насловио и први пут објавио под тим наслов 1957. године). То је учињено у Босни и Херцеговини, Тања Милетић Оручевић је превела и објавила у Сарајеву 2004. године превод ове књиге, којим се Босна и Херцеговина, истина скромно, укључује у рецепцију Гомбровичевих дела (2007, овај исти превод је објављен у Загребу). Вероватно ће наћи свог преводиоца и издавача и у Србији. Тако ће се рецепција овог пољског и светског писца употпунити и у нашој средини, где је присутан већ пола века, иако је већ 45 година у наручју бога Крона или Хроноса.

СЛАВКО ГОРДИЋ

МОРОВИЋ БОШКА ПЕТРОВИЋА

Читам у данашњим новинама (21. мај 2014) да нам још увек прети талас савске воде који је у Хрватској напустио корито и кренуо кроз сремске шуме и атаре. Како је, међутим, у шумама сграђено неколико насипа, заштићена су насеља Моровић, Вишњићево, Сремска Рача и Босут. Ипак је прошле ноћи наређена превентивна евакуација жена и деце из Моровића и Вишњићева, јер ова села угожавају и набујале воде Студве и Босута.

Припремајући избор текстова Бошка Петровића (1915–2001) за Антологијску едицију „Десет векова српске књижевности", поново читам знане књиге и листам полузаборављене белешке. Рођен у румунском градићу Орадеа Маре, писац у разговору с Љубисавом Андрићем (*Књижевна реч*, 25. мај 1984), пре тачно тридесет година, поближе расветљава однос између привидног и стварног завичаја:

„Мајка ми се затекла 1915. године у посети оцу у Орадеа Маре. Мађарски, то је Нађварад; српски, Велики Варадин. Отац је, мобилисан као аустријски војник, тамо био. ... Десило се да сам се тамо родио, и отприлике, како су ми рекли, она је тамо остала једно месец дана. Пренела ме је, природно, у Моровић, где сам одрастао; тако да се осећам као да сам заправо рођен у Моровићу, а нисам. Случајно сам рођен у Великом Варадину, граду који никад нисам видео. Моровић је лепо село. Не зато што је моје, што сам тамо провео своје најлепше године, па говорим субјективно, него заиста. Необично је: лежи на ставама двеју малих, а и не баш малих, река, Босута, римског Bakunciusa, и Студве. Има два живописна моста која воде преко тих река. То се у нас прилично ретко виђа. Опкољено је шумама, босутским. Изузетно пријатно место за ђаке као што сам био ја, са живљем које говори

једним, за мене, најлепшим језиком што се може замислити; нагласком који препознајем где било да се сретнем са било ким оданде. Тако сам из Моровића покупио најлепше што се може покупити." (Отац Бошка Петровића је био трговац шумом, а мати учитељица.)

Моровић је, знамо, инспиративно-тематско извориште и средиште Петровићеве лирике, фикционалне и нефикционалне прозе, од песничке књиге *Земља и море* (1950), преко збирке приповедака *Лагано ūромичу облаци* (1955) и романа *Певач* (1979), до његове последње књиге, *Падалиūшūа* (1997), мозаичког сплета аутобиографске, путописне и есејистичке прозе. Животу и стваралаштву нашег писца посебан, болан и трауматичан белег даје очева смрт од усташке руке, спаљивање српске половине Моровића, страдање Моровићана у заробљеничким логорима и њихових родитеља, жена и деце у родном селу од усташа, Немаца и власоваца. Како стоји у недавно објављеном *Аūласу насеља Војводине* (2012) Слободана Ћурчића и групе аутора, процењује се да је током рата стрељано 720 Моровићана, док је 1996. у њиховом месту регистровано 731 избегло лице из Хрватске и Босне.

Листајући, сад, нередовно вођене своје дневничке забелешке, застајем над шкртим записима из октобра 1998. године. Тада сам, прибирајући нека сећања на *Певача*, *Време временâ* (1997), *Кāју невидимку и друīе комаде времена* (1997), смишљао своје саопштење за књижевно-научни скуп с темом „Модерни проблем времена", на којем је, у Моровићу, требало да говори више београдских и новосадских литерата и фолозофских писаца. Одзив је, колико се сећам, био скроман, без публике, с малобројним али екстензивним и полемички интонираним беседама. Није изостала ни политизација, у тим годинама неизбежна, као и понеки ударац песницом о сто. Све је, међутим, било осуђено на глувило, остало без медијског одјека и очекиваног зборника саопштења, закопано у тишине бескрајних шума које окружују раније Титово а тад Лилићево ловиште и одмаралиште, место овог умногоме чудног сусрета. Почасни гост и, у неку руку, домаћин скупа је био Бошко Петровић, коме су претходне године била објављена сабрана дела у издању београдског Завода за уџбенике и Матице српске.

Преписујем кратку дневничку белешку, овлашну и мимогредну, кусу, у знаку крњег перфекта, сачињену сад већ далеког 11. октобра 1998. године:

„Трчао, у сунчано подне, стандардним футошким правцем, рубом дунавског рита. Међу грмљем и дивљом лозом, претвореним у бакар и злато, и разноименим жутим цветовима, падају у очи и бледољубичасте крунице некакве посестрине белој ради.

Сâм сам, сат-два, поред широм отворених прозора, с погледом на зграде, јабланове и небо, и сећањима на два заморна моровићска дана у знаку несанице, принудног некретања и изнурујућег слушања мудријаша који, чини се, хронично оскудевају у саговорницима.

Бошко Петровић, мени и Негришорцу, показао своје село. Нема кућа ни фамилија које је запамтио. Ту су само две ћуприје – босутска и студванска – али и једна нова, подигнута пре више од тридесет година, коју Петровић пре није стигао да види. Ту је и онај град Штиљановићев – црвене опеке у брегу над реком – танак и све мање уверљив траг нечег о чему већ сад нико не зна и за шта нико не хаје. Меланхоличан песник за ручком – на који није дошао најављени председник шидске општине – рече како су му оцу биле шездесет две кад је одведен и убијен. Другим нечим заокупљени, средовечни писци и филозофи, све сами професори, не прихватише тему.

Свака шума овде има своје име, чух од Петровића, па и ова испред ловишта. Бла́та – не бла̏тна, нити бла̏та, већ управо како бележим. Питам колико су велике, у хектарима, ове шуме. Не зна се, каже, бескрајне су. Надовезују се једна на другу, далеко на запад, преко Жупање, до Славонског Брода."

Нови дан, 22. мај 2014, с новим вестима: најмање 27 настрадалих и више од 32.000 евакуисаних, готово 2.000 објеката под водом и исто толико оштећених у бујицама, као и стотине клизишта која се појављују после повлачења воде, досадашњи су биланс катастрофалних поплава које су задесиле Србију прошле недеље и чије се последице и даље санирају. У посебном чланку, на пола странице, репортажа о још четири озбиљно угрожена села у Срему. А из Моровића последње житеље евакуишу, у чамцима, наши, словеначки и мађарски спасиоци.

У данима бомбардовања 1999, у једном разговору рече Бошко Петровић како се у рату живи на дане и сате. Тако је, за многе, и данас, у Моровићу и другде. Утеха је, ако је веровати другом једном песнику, да је *реч* изван сваке спектакуларне катастрофе.

СОЊА ВЕСЕЛИНОВИЋ

БУКА И МУЗИКА (НАШИХ) ТРАНЗИЦИЈА

Разговор водила Тамара Крстић

Соња Веселиновић рођена је 1981. године у Новом Саду. Асистент је на одсеку за компаративну књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Члан је Уредништва часописа за књижевност и теорију *Поља*. Бави се научним радом, књижевном критиком и преводи са француског језика. Објавила је студију *Прводилачка поетика Ивана В. Лалића* („Академска књига", Нови Сад 2012). Као победници на Фестивалу младих песника у Зајечару, 2008. године објављена јој је књига поетске прозе *Поема прекo*. Лирски роман *Кросфејд* (КЦНС, Нови Сад 2013), за чији нацрт је добила стипендију из Фонда „Борислав Пекић", донео је Соњи Веселиновић награду „Исидора Секулић". Та награда је и повод за овај разговор.

Тамара Крстић: *Награда се додељује за дела писана у књижевним жанровима у којима је стварала Исидора. Шта је у књижевности готово век касније, и на који начин, преостало од тих жанрова?*

Соња Веселиновић: Период када је стварала Исидора Секулић јесте везан за негде постепено, а негде очигледније разарање традиционалног жанровског система у књижевности. Као читаоци, ми ништа суштински не добијамо тиме што ћемо неко дело коначно „одредити", сврстати, нарочито ако је оно настало у покушају да се један наслеђени начин писања одбаци, јер се осећа као лажан, као неаутентичан за оно што аутор има да изрази. За мене је то жанровско питање данас потпуно превазиђено и

доживљавам га само као понекад нужно оперативно. Књижевни облици и поступци се мењају у складу са потребама и осећајем човека датог времена. Питање је, на пример, ко би могао данас написати ерудитски а емоционално вибрантан есеј какав је писала Исидора и шта би он говорио и значио данашњем српском читаоцу. Што, наравно, не значи да он не опстаје у неким другим књижевностима где има дужу традицију и доживљава се као сасвим природан, припадајући начин изражавања одређених идеја.

Изазови жанра, форме, језика, нарације, преиспитивање књижевног наслеђа и трагање за идентитетом, за сопством представљају теме које повезују Ваше књиге – Поему преко *и* Кросфејд...

Сваку књигу доживљавам као један засебан свет, један мали поетички пројекат. Њена форма није нешто унапред осмишљено, већ је органска, за њом трагам док управо тај начин на који је нешто изречено не постане и једини начин на који може бити изречено. Не желим да ово звучи романтичарски, нити да гајим неку илузију о оригиналности, једноставно наглашавам да су обе моје књиге настајале врло дуго и у том процесу се мењале и сазревале заједно са оном интелектуалном и емоционалном садржином због које у основи и пишемо.

Да ли је и Исидора у свом писању за сличним стварима трагала?

Она се борила за стваралачке слободе које су у њено време, из различитих разлога, изазивале осуду. А свака њена књига из области књижевности написана је другачије, истражујући различита поља човекове психе, ограничења, условљености, избора. У том смислу, њено стваралаштво заиста подразумева све већу интелектуалну и стваралачку глад, која ретко када ставља финалну тачку.

Поема преко *окренута је изазовима поезије,* Кросфејд *изазовима прозе. Постоје ли данас строго одређене границе између ова два књижевна рода и да ли их иста питања муче?*

Лирска проза, песма у прози, лирски роман своју снагу добијају управо тиме што су субверзивни у односу на традиционално постављене врсте. Они крију мчаре оно што не очекујете у оквирима очекиваног. Када видите прозу, очекујете причу. Не морате добити само песничку слику да би ваше читање било донекле

померено у односу на очекивања, то може бити научни дискурс, расправа и терминологија, или управо есејистика. Не мора се дуго трагати међу савременим романописцима, па да се уоче такви поступци, ето, на пример, Ијана Макјуана, Зебалда, или, у поезији, Ен Карсон. У нашој књижевној критици дуго су владале предрасуде према овим жанровима, премда су они суштински значајни за готово све класике наше модерне књижевности.

Роман Кросфејд *преиспитује поимање идентитета заснованих на противречностима унутар једне личности али се преноси и на питања унутар саме књижевности: Има ли књижевност свој идентитет у XXI веку?*

Свакако да има, али мислим да је одвећ рано да о томе смислено говоримо.

У каквим процепима или противречностима сте се нашли Ви као писац када сте одлучили да пишете о емотивности, о љубави, страсти, заносу, срећи, блискости, самоћи, страховима, сумњама?

Многа од наших данашњих дневних искустава не могу бити ефемернија и тривијалнија. Још је реализам демократски омогућио да тривијално буде обрађено у књижевности, а већ се Флобер згрозио над баналношћу својих ликова, док је истовремено осетио неопходност то да изрази. Дакле, питање је како бити део свог времена, а не писати тривијалну књижевност? Важно је трагати за тим шта човека данашњице чини таквим какав јесте, у емоционалном и психолошком смислу, а томе су друштвене мреже и сличне појаве само симптом.

Љубав је постала готово зазорна тема, скрајнута од стране сексуалности, па и од разних патолошких емоционалних стања. Мене је интересовала управо та транспозиција, описивање, готово сецирање неке емоције, доживљаја, сензације, на начин како је то, на пример, учинила Исидора у „Главобољи". То прво лице као да излази из себе и од горе или са стране гледа на сопствени доживљај. Ако смо мислећи људи, ми се никада у потпуности, без остатка не „поклапамо" са самима собом, увек постоји мисао о себи као о другоме. Она уме да буде врло провокативна.

Колико та потрага за идентитетом савремене књижевности почива и на дијалогу или у полемици са књижевном традицијом?

Бесмислено је писати без тог дијалога, у сваком смислу. Познајем младе људе, студенте књижевности, који пишу, а не желе да читају. Замислите само ту ароганцију да они мисле да њих неко треба да чита, а они сами неће да читају књижевну баштину! Оно што смо прочитали живи у нама, ствара заједно са нама, често и потпуно несвесно одзвања у нашим речима. И то је сасвим природно, тиме се књижевност показује као један огромни живи организам, који свако ново читање ревитализује.

У таквом дијалогу какву би улогу имала Исидора Секулић у Вашим књигама?

Када је реч о *Кросфејду*, подсетила бих на њен есеј „Дански мотиви. Андерсен, Киркегор", који је за мене колико леп толико и потресан. Начин на који она ту пише о Андерсену јако је инспиративан: има један део када пише како га је привлачило позориште и балет, како је хтео пред публиком да изводи скокове и гримасе, онако незграпан, те да није знао о себи да ли је трагичан или комичан. Већ само тих неколико реченица садрже у себи читав један роман, а Секулићева је управо то успевала – да тако лако оживи неку само дотакнуту грађу. Свакако, *Кросфејд* вуче делом на ону скандинавску, хиперборејску страну, на чијој афирмацији можемо управо њој да захвалимо. И незаобилазна је позиција жене – у друштву, у књижевности, у љубави – о којој је она много мислила. Али има ту још много неосвешћених разговора, као и у *Поеми преко*.

У роману на живот безимене јунакиње преламају се Андерсенова Снежна краљица *и Бретонова* Нађа. *Какве противречности оне носе са собом? Снежна краљица постаје метафора а Нађа двојница над чијом појавом и над чијим гласом лебди питање главне јунакиње „Ко сам ја?"*

Нађа је у роману само име за једно од *ја* која воде разговоре, међусобно се преиспитују, подривају и подржавају. Асоцијације на Бретонову Нађу су опет преко имена, као и у *Поеми преко*, што је за мене много више надреалистички поступак, него траг било какве психоаналитичке претензије које су ми спочитане у једној новинској критици. У свом првом „Манифесту надреализма" Бретон скреће пажњу на инспиративност прича за децу, бајки, легенди, народног стваралаштва из којег су особито северне и оријенталне књижевности доста позајмљивале. Бајке, чак и када су ауторске, носе у себи архетипске елементе, а

ова специфична, урбана бајка Андерсенова увек ми је постављала толико питања, од оног о необичној привлачности непознатог и хладног, па до побеђивања једне логике другом, односно наводила ме је на некакав закључак о алтернативним путевима и истинитости онога у шта верујеш. Ова бајка је у савременој литератури и другим уметностима доживела разне обраде, релативно је честа референца, посебно у феминистичкој визури (нпр. Леонора Карингтон). На српском језику треба да се појави и роман Мајкла Канингама *Снежна краљица*, да и не помињем Дизнијев актуелни цртани филм *Frozen*, инспирисан Андерсеном, али доста критикован због замене већине женских ликова – сем главних – мушким, и уклапањем Герде, односно Ане, у шаблон јунакиња Дизнијевих цртаћа.

Бајка и надреалистички роман. Ако бисмо супротставили време настанка ових дела и покушали да дефинишемо одлике ових књижевних форми колико би се они могли тумачити и као могући начини представљања и перцепције стварности у роману?

И једно и друго представљају путоказ за другачије читање познатих знакова, па и искошено доживљавање себе као делатне и мислеће особе. Да ли нешто доживљавамо као свој избор, као одлуку коју смо донели, или као сплет околности, бретоновску магичну случајност, ствар је перцепције и инспирације.

На који начин се свакодневица, искуство доживљено и додир са другим људима прелама на унутрашњи живот јунакиње?

Исто као што се и искуство појављује као основ писања. Књижевност као стилска вежба не може опстати, мора постојати неко место сусрета између људских искустава.

На другој страни постављају и питање: шта је преостало од приче у књижевности и од комуникације као изражавања блискости у реалном животу?

Структура приче и њене кључне тачке се мењају, како се мења и човеков доживљај властитог времена и егзистенције. Ми волимо класике, али они не описују наш свет.

А прича је замењена песмом и плесом. Рефрен књиге је песма Сен Жермена док су поглавља именована плесним фигурама. Како и због чега сте изабрали салсу?

Изабрала сам салсу зато што ми је причала некакву причу и зато што ми је предочавала један вид комуникације који ми је раније био неразумљив. Желела сам да постигнем својеврсну тактилност текста, телесност, бар на тренутке, тако да он не буде одвећ херметичан због свог песничког језика и слика, већ да посеже за читаоцем и нуди другачију врсту комуникације.

Кросфејд *као лирски роман, песма у прози или хипертекст?*

И још понешто, ако неко има даље асоцијације. Мислим да се она може отварати на различите начине, у зависности од очекивања које читалац има. И напомена на почетку о такозваном „рефрену" књиге настоји да опусти читаоца, да унесе шаљив тон и успостави међусобно поверење, односно претпостави некакво саучесништво аутора и читаоца.

Дакле, Поље књижевности се проширује у роману и повезује са музичким и плесним референцама. Каквим језиком и о чему проговарају у том случају, тело, покрет и музика („Свако ко је заплесао тесно стиснут уз непознатог, валцер или танго, зна да се моћ речи прецењује")?

Све већа доминација виртуелног простора и доживљаја прети ономе што смо некада доживљавали као аутентично. Ову међусобну испомоћ књижевности, музике, плеса доживљавам као хуманистички подухват. Понављам, желела сам да тај језик буде готово опипљив, рељефан. Постоје ствари и појаве о којима непрестано разговарамо и језик их је сит, трагала сам за вербализацијом онога што можда не делимо са другима, а понекад и не осветљујемо уопште, а неминовно игра велику улогу у нашој аутоперцепцији.

За наслов романа одабрали сте термин из инжењеринга звука чија се значења умножавају и разликују. Какво значење Кросфејд *има за саму структуру и композицију романа а какво за појединачне фрагменте-гласове?*

Одавно су нам Вирџинија Вулф, Џојс и други предочили да се нечије унутрашње стање више не може изразити без остатка једном песмом, наративом, дневником... Ти гласови, надметања, претапања, надглашавања су присутни у нама и доприносе буци или музици душе, како кад, које нас чине таквима какви јесмо. Ако су аутори с почетка прошлог века могли своја дела да пореде

са класичним композицијама, нама је много ближи фрагментаран доживљај, у којем су крај и почетак замрљани, чије је порекло двојно, а естетика збуњујућа. Постоје у нашој култури и књижевности многи проблеми који нису обрађени на продубљен и суптилан начин са женског становишта и увек је изазовно суочити се са оним што нам је властита средина поставила као модел и очекивања. Те гласове, такође, никада нећемо до краја утишати, ма колико се трудили. Тако да, ма колико некоме можда ова књига деловала солипсистички – у односу на текст који отворено реферише на дневно-политичко које се маскира у некакву идеологију – она настоји да ухвати наше сложене и паралелне транзиције.

Јунакиња романа жели да напише роман о превођењу док јој глас Наће сугерише да напише роман о плесу. Ако Кросфејд *разумемо као композицију најбољих пасажа – инструменталних и вокалних да ли су на крају оба романа написана... Или је ипак нешто остало „изгубљено у преводу"?*

Полазећи од размишљања о превођењу с једног језика на други, јунакиња долази до потребе превођења утисака и „снимака" у речи. Ту је за мене и даље највећи узор Пруст. Роман о превођењу била је, заправо, развијена мисао о једној песми Емеа Сезера, надреалистички чудесној и опипљивој, чија је свака реч била пуна и тешка. (А која започиње: Là / où l'aventure garde les yeux clairs / là où les femmes rayonnent de langage / là où la mort est belle dans la main comme un oiseau / saison de lait / là où le souterrain cueille de sa propre génuflexion un luxe / de prunelles plus violent que des chenilles / là où la merveille agile fait flèche et feu de tout bois...) Сезер је умро док сам ја размишљала о тој песми...

Толико тога је изгубљено у преводу, али је тај губитак унапред урачунат. Као што каже Хозе Ортега и Гасет, многи човекови подухвати су утопијски, па он ипак истрајава у њима, зашто би било другачије са превођењем? И притом мислим на обе врсте превођења.

Преводите са француског језика, бавили сте преводилачком поетиком песника Ивана В. Лалића. Шта се губи у преводу а шта је за Вас добар превод?

Не постоји нека начелна дефиниција доброг превода. Све зависи од поетике самог дела и његовог аутора и преводилачког тумачења. Али нисам за препевавање и удаљавање од прецизног језичког трансфера. Преводилац мора да познаје дати страни језик

и књижевност, али и властити језик и књижевност, да би могао преводом да их богати, а не да ствара већ у старту застарела и поетички конзервативна дела. Што је боље упућен у контекст полазног дела и превода, преводилац има више изгледа за успех.

Пишете и књижевну критику. За чиме данас тража критика? Колико је важна и да ли за њом имају подједнаку потребу и писци и читаоци?

Последњих година пишем критику када ме на то нека књига посебно инспирише и када ми друге обавезе дозволе. Али улога критике и позиција критичара постала је крајње дискутабилна. Када неки критичари пишу аргументовано и критички вреднују дела, особито у дневној штампи, замера им се да пишу сувише стручно, као да књижевност треба вредновати у односу на неке друге критеријуме, а не књижевнотеоријске и књижевноисторијске. Многи тако и вреднују, мотивисани свим само не љубављу и одговорношћу према књижевности. У књижевним часописима има одличних критичких текстова, али књижевне часописе чита врло ограничен круг људи, тако да се глас струке ретко чује далеко.

Као критичар, предавач на факултету и читалац, за каквим књигама трагате?

Последњих неколико година, због докторске тезе на којој сам радила, највише сам читала модерну енглеску и америчку поезију, и наилазила на заиста врло узбудљиве и оригиналне поетике. Као предавач, највише сам упућена на класике светске и српске књижевности. Морам признати да поновно ишчитавање неких кључних, одабраних лектира сваке године пружа увек једну нову визуру и право утемељење за сва даља вредновања. Оно што изискује научни и предавачки рад јесте и свежа теоријска литература, која често уме да буде једнако провокативна и инспиративна као и сама књижевност. Највише волим када се ове понекад удаљене читалачке трасе намах преплету и изазову неочекивана открића и спознаје. Често они остају само интимна обогаћења наших живота заувек прожетих литературом, а у неким ситуацијама резултују истраживањима и тумачењима којима се не можемо отети, и таква страст је оно за чим трагам у новим књигама са којима се сусрећем.

И на крају још једном о Исидори Секулић: Како читати и како тумачити њено стваралаштво у контексту времена у којем

је стварала и века у којем живимо... да ли Исидора Секулић може бити наша савременица?

Исидора Секулић је свакако једно од кључних имена српске књижевности 20. века, али је питање да ли је она канонизован аутор попут Андрића, Црњанског. Њено место у историји српске књижевности чини ми се сличним оном Растка Петровића. О обома је много писано, а ипак се и данас њихова дела чине толико провокативним, а све о њима написано недореченим. Такође, у Исидорином случају су питања из приватног живота понекад замагљивала она књижевна. А притом је реч о ауторки чија вас дела можда неће освојити на прво читање, она вам не ласка и не попушта, али једном када јој се посветите, неће вас напуштати њене смеле идеје и интелектуалне слободе. Питање је колико смо као друштво одмакли од оне заједнице коју је она покушавала да еманципује. Нажалост, има тренутака када ми се учини да смо у неким аспектима чак и назадовали. Како данас читати Исидору Секулић? Без предрасуда, ако икако може. Онда можемо бити савременици.

RUEDA – ТРАГОВИМА СОПСТВЕНОСТИ

Соња Веселиновић, *Кросфејд*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2013

Незаустављиви лирски импулс у стваралаштву Соње Веселиновић, несмирени стваралачки дух, али и радозналост у истраживању конвенција писања и овај пут свој аутентични израз као текстуално *отелотворење* проналазе у лирском роману *Кросфејд*. Посматрајући сам чин читања као трагалачко искуство у сусрету са *Новим*, сасвим је јасно да се у овом роману Соња Веселиновић опредељује за више пројекција своје јунакиње (Нађа, Снежна краљица, материјалистичко и онирично ЈА итд.) и ПРИЧУ као материјални одраз нецеловитости идентитета и њихових међусобних духовних прекорачења, формирајући притом аутентичне обрасце „ткања" новог књижевног дискурса након поетске прозе *Поеме ūреко*, који ће читаоцима пружити један другачији доживљај у рецепцији текста, односно другачију рецепцију самог жанра лирског романа (новеле?). Једна од основних идеја романа, која нас води ка разгранатим семантичким токовима у развоју наратива и лиризма као посебне вредности датог текста, свакако је идеја о самоћи као јединој легитимној целини, и духу као сталном, неуређеном тражењу. Она читаоце упућује управо на речи П. Валерија и његов став да од оног тренутка када дух дође у питање, све је у питању – све је неред. И у случају романа *Кросфејд* сложићемо се са његовом мишљу о неопходности нереда као сопствене плодности (нереда који садржи обећање). Овај лирски роман Соње Веселиновић, или условно речено, разграната *новела хаоūичносūи*, структурално је одређен нераскидивим семантичким и аутопоетичким, али и егзистенцијално-онтолошким четвороуглом појмова ПРИЧА (или пак ПРИПОВЕДАЊЕ) – ИСТИНА – ИСКУСТВО – САН, око којих се, попут концентричних кругова развијају „везивни" делови нарације.

Првенствено егзистенцијални, емоционални и аутопоетички немири главне јунакиње у виду разгранате мреже ауторефлексија,

раслојавања свести и хаотичних мисаоних токова праћених мноштвом логичних али и ирационалних асоцијација, у рецепцији читаоца овог романа отвориће многобројна проблемска питања која су у вези, не само са опсесивним питањем идентитета, самоспознаје и смисла људског битија, него и у вези са питањима о могућности приповедања и постојања приче, а (НЕ)моћи речи у односу на непосредно искуство које се не може сачувати у тексту (што је опет у директној вези са увођењем фигуре мушкарца и искуства плеса у дати наратив). Оваква питања се попут концентричних кругова разграњавају и у перцепцији читалаца формирају јасне бинарне опозиције између појмова: приче и истине, памћења доживљаја и поништавања искуства; између моћи тела и моћи речи, рационалног и алогичног (ониричког), жељеног и искуственог.

Једно од фундаменталних питања које ће читаоцима отворити роман *Кросфејд*, свакако је питање односа ПРИЧЕ и ИСТИНЕ, тј. шта је то што стоји између текста и његовог Творца (између приче и стварног света), и у којој је мери могуће остварити поступак књижевног транспоновања искуства у наративни текст. Да ли се истина може оживети, вратити причом и тако призвати у постојање? Главна јунакиња датог романа експлицитно истиче: „Истина је да нема приче. А прича каже да нема истине." У непомирљивом односу прича/истина и искључивости датих појмова, налази се идеја о НЕЧЕМУ што је недокучиво материјалној стварности и коначној спознаји, НЕЧЕМУ што прича сакрива. Оваква идеја упућује нас управо на роман *Цинк* Д. Албахарија у чијем наративу, попут *Кросфејда,* наилазимо на јасну идеју о немогућности приповедања и немогућности остварења функције речи – приче, као посредника између књижевности и света, али исто тако ова два романа деле и недвосмислену идеју језичке празнине.

То нас води ка још једном од многобројних семантичко-поетичких слојева у формирању основних идеја романа *Кросфејд*, а то је свакако сумња у реч илити сумња у језик и његова немоћ у односу на непосредно искуство, овде семантизовано мотивом додира – плесном игром, и фигуром мушкарца као посредника у самоспознаји јунакиње („Мушкарцу се не прича прича... Дивно је ћутати с мушкарцем, још лепше не разумети га ни речи"), а која, притом, даље води у спознају стварности и њен мимикријски crossfade у финалном делу романа.

Уколико се пажљиво прати хаотично-фрагментарни ток *Кросфејда*, јасно је видљиво да се, из странице у страницу, све више освешћују прича о телесности, о систему чулних доживљаја и прича о поништењу укупности искуства, при чему и реченица коју изговара главна јунакиња романа: „Свако ко је заплесао танго зна да се моћ речи прецењује", додатно потврђује мисао да се непосредно искуство не може пренети

као Истина у виду речи или текста, тј. да је људско свашта у том случају сведено на „познате речи, на сувишну пљувачку, на успутни гест" и да, у немоћи, реч постаје doksa, у филозофском значењу облика ниже спознаје: „Јер шта год да кажеш незнанцу, биће ти још даљи, а речи ће све неповратније дубити ту празнину. У један од милион да ћеш додиром премостити лаж логичне реченице. У један од милион да ћеш препознати своју лаж пре фотографије."

У вези са тим логична је и идеја ауторке да у овакав наративни ток инкорпорира и још једну причу као структурални и поетички елемент романа, а то је прича о превођењу и самим тим сукоб јунакиње са својим мултипликованим ЈА (Нађом, Снежном краљицом, ониричким ЈА...) у покушају да напише роман (овај сукоб који на денотативном нивоу представља сукоб жанрова, у дубљем семантичком коду представља и суочавање индивидуе, али и писца са сопственим битијем, тј. животним стваралачким идентитетом у фази нецеловитости бића и дисконтинуитета мисли). Ако узмемо у обзир следеће речи А. Мангела (*Историја читања*: „Превођење предлаже неку врсту упоредног света, један други простор и време у којем открива друга, необична могућа значења; међутим за та значења не постоје речи, јер она постоје на замишљеној ничијој земљи, између језика изворника и језика преводиоца"), јасно је да ће се читаоцима и у овом случају, предочити идеја о истини која борави НЕГДЕ ван језика, као аутономни систем, и да се притом речима не може инкорпорирати у текстуални дискурс. Међутим, оваквом идејом, ауторка романа *Кросфејд* потврђује и још једну стваралачку *мисију*, а то је преиспитивање конвенција и жанровских (не)дефинисаности.

Оно што је специфично у обликовању идеје и наративног тока овог романа, свакако су многобројне особите, приповедне микроструктуре и лирски пасажи произашли из кондензованих или пак разуђених ауторефлексија, интроспекција, асоцијација и других преиспитивања узнемиреног духа јунакиње, који очекивано или изненадно отварају нова питања и нове релације између доминантних мотива нарације, остављајући запит и места неодређености, као жижу читаоцима овог романа. У вези са тим, још једна прича коју овај роман предочава својим читаоцима, свакако је специфична борба јунакиње против стварности и стварносног искуства. У једном делу романа, јунакиња ће изговорити реченицу: „Постоји тај тренутак кад се осетиш оперисаном од свеукупног свог искуства и посегнеш за литературом" (реченицу која указује на тежњу субјекта да побегне од доживљеног, у оно непознато). Попут conatusa, снаге унутрашњег кретања које претходи видљивом деловању, у роману *Кросфејд* појављује се мотив сна који постаје и апсолутни чинилац у обликовању структуре романа. Како то и сама

нараторка говори, он постаје бег у алогичност и борба јунакиње са рационализацијом и идејом потпуног памћења, тј. потпуне свести. Сан као виша реалност једино је место у којем јунакиња романа може избећи „преклапање" – једино место нетакнуто стварносним искуством као разочарењем, умртвљењем живота, где је све Ново, прво и јединствено, без памћења „које ће га упоредити са овим или оним". Дакле, као једна од суштинских идеја романа, израња визија сна, сна ослобођеног терора искуства, као приче која „не оставља ништа никоме", али и негативна визија могућности апсолутног памћења које би изједначило све, након чега остаје само „илузија и порицање". Између памћења и поништавања искуства, у борби са сопственим битијем, до самог краја романа, јунакиња ће симболично представљати људску тежњу ка бегу од разочаравајућег искуства, сада пројектованог и на мушкарца, тј. љубав која доноси разочарење („Маштарија о вечитој заљубљености... Она подразумева сукцесију објекта/предмета и поништавање искуства. Једино сукцесија у сновима не подразумева поражавајући ефекат, терор искуства" – он увек остаје домишљен, недосањан), да би на крају романа, оваква слика била замењена суочавањем и спознајом, мимикријом и повлачењем оничког; могућношћу помирења са собом (мултипликованим ЈА) и неминовношћу људског битија. Међутим, као аутентични стваралачки поступак у виду семантичке *недовршености и непотпуног поља* нових семантичких асоцијација, ауторка романа имплицитно поставља питање: ДА ЛИ ЈЕ ПРЕКЛАПАЊЕ ЗАИСТА БИЛО УСПЕШНО? притом, отварајући врата кумулирању нових значењских образаца.

Тако, пружајући аутентичне просторе лиризма и изразиту ауторефлексивност, индивидуалне кодове (само)спознаје, али притом предочавајући и све оне егзистенцијално-онтолошке и, наравно, стваралачке *нереде* (дефинисане у мисли П. Валерија), у једном нелинеарном, хаотичном систему као својеврсној егзистенцијалној, поетичкој и херменеутичкој загонеци, овај лирски роман Соње Веселиновић омогућава сваком појединачном читаоцу да, са различитих тачки гледишта и аспеката читања, продирући притом у дубље семантичке слојеве аутентичног наратива, формира лични читалачки доживљај, пратећи притом сопствени сензибилитет.

Снежана САВКИЋ

ЈАНУС НАШЕГ ДОБА
илити
СТРАТЕГИЈА ЛИНКОВАЊА

Петар Милошевић, *Тиња Калаз*, „Агора", Зрењанин 2013

Када би ме неко, као истинског поклоника прозе, теоријских и књижевноисторијских радова Петра Милошевића, питао шта је то што ме, почев од књиге прича *Наћи ћу другог*, преко романескне трилогије *Лондон, Помаз, Ми же Сентандрејци* и *Битка код Сулејмановца,* те хипертекста *Websajt story*, који само неупућени могу да превиде када говоре о првом српском интернет-роману, па све до *Сторије српске књижевности* и иних текстова међу којима бих свакако истакла онај о „трик роману" као и књигу *Поезија апсурда*, посвећену Васку Попи, па све до бављења везама српских и мађарских писаца и њиховим узајамностима – када би ме неко, дакле, питао шта је то што ме фасцинира код овог писца, овог полихистора, рекла бих, без двоумљења: хумор. И додала: и све његове трансформације на милошевићевски, осебујни начин. Када прелистамо странице озбиљних историја српске књижевности, наилазимо на утилитаристичке ставове, у којима је књижевност вазда прва пратиља, ако не и деверуша историјских прилика: Милошевић, попут великих пародичара, Стерије (којем, додуше, не признаје место поред Стерна и Естерхазија), Винавера и других, оваквим визурама радо је и ефектно померио равнотежу, што је – према мом схватању литературе, у којем је *смешно*, једна од најважнијих естетских категорија, вазда запостављена зарад пречих и пригоднијих интереса – преседан у погледу на историју књижевности и њену аутономију.

Није само то разлог што сам наклоњена прози овог писца, у основи доследно постмодернистичкој, игривој, пародијској, каткад и сатиричној. Када Милошевић пише роман или причу, он не изузима метаперспективу, оквир. Када пак пише историју књижевности, не занемарује причу. Остајући доследан темама из завичаја, ликовима Срба настањених у Мађарској, оним делом становништва које је истрајало у напорима да очува идентитет кроз језик, веру и обичаје, он гради палету занимљивих ликова од којих неки од њих лутају из текста у текст, из анегдоте у анегдоту. Ретко одступајући од првог лица једнине, Милошевић је не само јунак-наратор, већ и онај п(р)озвани хроничар Помаза, Калаза, Сентандреје, Будимпеште и других места. Обитавајући у свету својих живих и мртвих јунака, он издваја оне карикатуралне особине које их чине упечатљивим, остајући у домену оног доброћудног хумора, баш онако како је А. Г. Матош у једном од својих најубедљивијих есеја видео прозу свог пријатеља Стевана Сремца.

Иако се чини да у роману *Тиња Калаз* радња тече линеарно, од позоришне представе која инспирише наратора да крене на југ, у старе српске крајеве, у потрагу за Коштаном, тј. њеним стварносним прототекстом (прототексткињом?) – Маликом Еминовић – приповедање плаћа данак путописном дискурсу, у којем је јунак заправо дошљак у Врање, који тамо бележи своје импресије. И не само то – очас је нарација заустављена како би се у оним опет *сремчевским*, доконим поподневима из банатских села, када се, на клупи испред куће препричавају прикљученија људи, места и обичаји, предсказују крвопролитија и тумаче снови. Тако ће низ епизода (*Калашки шамбураши, Дукати*), те читава поглавља (*Калашки разговори*), бити заправо реминисценције на прошлост села, али и панорама њихових садашњости, дајући им на тај начин улогу неизоставних, ако не и кључних хронотопа у радњи романа. С друге стране, српска престоница, Београд, где јунак такође путује, зарад знања и информација, добија значај места где се укрштају чворишта приче а *прича истина*, ако бисмо је тако могли назвати, излази на видело. И, опет би узвикнуо Сремчев приповедач, којем дугујем инспирацију за ову анализу, *чега шу све нема*: и хронике сеоског гробља, и некролога (поглавље *Калашке читуље*), и дневничке грађе и песме, дакако, без које је Станковићева драма незамислива, у првом реду *Лерјано, ђерјано*, која је као лајтмотив провучена кроз цео роман, па чак и нешто драмског набоја у делу названом *Завесе*. Не само што на тај начин *Коштана* постаје универзална, замислива на било којем простору, већ се и житељи Калаза доимају као део једног великог, свеобухватног Текста.

Не, није то набацана грађа, нити су то *крпице из текст-стилне радионице*, како шаљиво аутор назива једно своје поглавље; иако штиво јесте донекле дисперзивно, што је, опет, манир Милошевићевог приповедања; то је стратегија повезивања, оног умрежавања у којем се једна прича може одиграти на два или више места, у којем нас, према дефиницији постмодернизма Т. Брејца, исти гледа „лицем Јануса, што је врло добра античка метафора: када се отискује у време које долази, држи се пупчане врпце модернизма, па чекамо кад ће је пустити и потонути у свој ексклузивни свет доживљаја". Док се савремено штиво (*Тиња Калаз*) држи пупчане врпце *Коштане*, дотле се и *Коштана* пресађује, мултиплицира, наравно и мења добијајући свој архитекстуални профил али и своју посмртну маску. Линкови, као места сусрета протагониста *Коштане*, њихових глумаца из пештанске гимназијске представе, места која наликују једно другом, све се то рачва у безброј рукаваца.

Женска лепота, музика, дакле песма и игра као вид забаве, и данас присутна кроз очијукање са мас-медијима и поп-културом, те изворном, често прекомпонованом у турбо-фолк музику, те ласцивна места, тзв. *скарадне речи*, остају мотиви којима је писац опседнут. С друге стране, оно тешко стање дерта, чемера и бола над пролазношћу свега, па и

лепоте и младости, које је Митке најбоље описао у *Кошћани*, као да се увлачи у психу приповедача, заноси га перјаном удобношћу, која је, такође, кратковека. Како је Митке онај коме је дата привилегија да све зна, све предвиди, али да ипак живи, тако је и јунак-трагалац за предисторијом *Кошћане* у *Тиња Калазу* онај који види драмска и романескна збитија у крупном плану, који је кадар да доживи лепоту млађахне рођаке и да осети „жал за младос".

Билингвални аутор какав је Петар Милошевић, из романа у роман комбинује два писма, ћирилично и латинично, покушавајући на тај начин да у идентитет свог народа утка и процес акултурације:

> Попут Толстојевих јунака који мешају руски језик с француским, ми људи од пера и речи у северном расејању, мешамо српски језик с мађарским, из којег преузимасмо речи или пробегавамо буквалном – помало шаљивом или сасвим кретенском – преводу. Па стварамо оригиналне изразе као 'гајтан-таван', који означава простор изнад позорнице, где висе конопци за дизање кулиса, летећих глумаца, анђела небеских, идеалних драга.

Таквом речитом писцу не пада тешко да успостави језичке релације између староврањанског говора којим се говори у *Кошћани* и језика његових предака, чији се трагови, лексички, морфолошки и дијалекатски, чувају на простору који настањују Срби у Мађарској, кроз архаизме, турцизме, али и кроз пресађени говор, тј. цитате унете из Станковићеве драме.

Опет о Сремцу: нико после њега није тако умешно спојио старо и ново, пусто турско и урбано, пештанско, север и југ, дијалекатске особености два пола као Петар Милошевић. Нико се није тако осећао као домаћи гост и као странац у властитом завичају попут наведеног писца. Међутим, онај тихи умор, тињање и туђење којим се и завршава последње (дискутабилно неуклопиво) поглавље *Пой Ћире и йой Сйире* као да провејава страницама овог романа-хронике: бол за минулим временима, за људима којих више нема или нису оно што су били, за пропуштеним приликама. Рестлови Милошевићевог романа то најбоље одају: омаж родном крају и, у исти мах, пределима где је настала драма чије корене истражује, немају правог свршетка. Је ли то тај хиљени постмодернистички искорак из задатих оквира Аристотелове поетике? Не, то је прича о универзалности, о бескрају једне лепоте и младос(т)и које ће, упркос смрти, гробовима и даљинама, увек бити. Макар у причи и песми. Макар у оном виртуелном простору који, засад, не подлеже труљењу. *Тиња Калаз* је роман чији се тематски дијапазон проширује све до самог питања о природи романескног, о менама, стилским особеностима, додиру стварног и фикције, те о сврси писања уопште. Зато,

док се смејемо његовом доброћудном хумору, мислимо на ону занемарену страну српске књижевности која, иако наизглед весела, поставља пред нас тешка питања и сводећи на шалу крупне, егзистенцијалне проблеме, најуочљивије у надгробијима калашким житељима, дајући нам за право да се над истима дубоко замислимо.

Драгана В. ТОДОРЕСКОВ

ВИШЕ ОД НЕМАЊА ИЛИ БЛАГОЈЕВИЋЕВ ПРОЗНИ ОБЈЕКТ

Берислав Благојевић, *Тиши од воде*, „Ренде", Београд 2013

Листајући књигу Бериславa Благојевића моја чула првобитно су била заокупљена *музиком* њеног наслова, која је до те мере сугестивна и волуминизирана да је успешно амортизовала буку саобраћајног беса булевара на којем живим. И док сам покушавала асоцијативно да докучим фреквенцију те сликовите тишине, у мојој свести брзином саобраћајног метежа смењивали су се они фрагменти живота који су били осенчени тишинама. У судару са властитим ћутањима, моментима када су безбројне језичке (не)могућности остале под букагијама унутрашњег света, могу да закључим да су то најсадржајнији делови живота управо из разлога што нису доживели своју језичку манифестацију – своја ограничења. Отуда та конкретизација тишине, која није само пуко медитативан простор већ и дубоко психолошки, никад до краја сазнатљив, (п)остаје изазов за литерарни језички код – за други живот наших искустава.

Када *механичко* листање романа *Тиши од воде* буде пропраћено и *особеном* и посвећеном читалачком активношћу, моћи ћемо првобитне слутње и асоцијације да употпунимо конкретним увидима. У таквој тачки перцепције, ако и не можемо да проблематизујемо властите тишине, ипак можемо да тематизујемо и одгонетнемо вибрације ћутања Благојевићевог јунака Данила Мишића, који се у умоболној болници налази управо због вербалне неактивности. Хоспитализован, Данило једину комуникацију, и то фиктивну, у виду писане преписке, остварује са својим алтер егом – Хармсом. На основу таквог дијалошког вегетирања конзилијум лекара покушава да открије шта се дешава „иза кулиса" пацијентове душе, којем је дијагнозирана схизофренија. Дакле, у насловом најављеној тишини обитава главни јунак овог романа – Данило, књижевник, географ, историчар, односно неко ко покушава да сагледа и разуме свет из више перспектива, а напослетку бива опседнут – како сазнајемо на основу првог Даниловог скрибованог дијалогизирања

с Хармсом – „бесмислицом". Узрочник таквог психичког стања је рат у којем је Данило учествовао.

Но, вратимо се наслову, од кога је почео овај приказ. Компаратив истакнут у наслову романа подвлачи лајтмотивску октаву дешавања у овом прозном остварењу. У мотту романа сазнајемо да је назначени компаратив у својој свесци записао Данилов омиљени писац Хармс. Целовит цитат тог мота гласи: „Ево вам мог рукописа. / Напишите нешто весело о томе шта се догађа 'иза кулиса душе' / Вашег покорног слуге. / Нижи од трава, тиши од воде" (стр. 3); уочавамо известан *тоūус скрушеносūи* у чијем оквиру симтоматични компаративи настају.

Тај *манир скрушеносūи* читалац ће успети да постави у одређени контекст. Оно што посредством јунакове запитаности сазнајемо јесте чињеница да јунак не може да се сети свог идентитета и то је експлицитно проблематизовано питањима: „Шта сам? Шта сам био?" (5) Када човек нема способност аутоидентификације, односно када не располаже сећањем, онда га је лако довести у положај објекта, те можемо да закључимо да је та скрушеност заправо манифестација човекове немоћи. Томе би требало припојити и исказ који назначава основну проблематику јунакових ретроспекција: „Тек кроз нека магловита и искрзана сјећања препознам понеко лице, зачуђену фасаду или име. Али и ти тренуци кратки су и нејасни, помијешани са дробом искасапљених ратних другова, ликом покојне бабе која ми прича о свом дјетињству и грудима неке дјевојке коју сам, може бити, некада волио. У мојој су главни неразмрсиво уплетени прошлост и садашњост, мртви и живи, мрски и драги, стварност и умишљај." (5) Немогућност јунака да у својој свести успостави дистинктивне границе, које су од круцијалне важности за виталан психички живот човека, проблематизоваће његово искуство и укинуће могућност сећања као вољне активности. Када сећања измичу контроли свести која их поседује, онда чин ретроспекције постаје компулсивна радња, а јунак који није власник својих сећања, већ је у њиховом поседништву, постаје објект. Благојевићев јунак не може психички да процесуира своје искуство па према томе не може ни језички да га обликује, те остаје окован ћутањем. Такве импликације сублимираћемо у идеји да смо се сусрели с *йрозним објекūом*. Ратно искуство означиће Благојевићевог јунака синдромом Андрићевог Мустафе Мацара, односно суочавање с „бесмислицом" ратовања и сопственим грешкама произвешће као нуспојаве трауме и ћутања, при чему ће га прва консеквенца учинити објектом властите психе, а друга објектом колектива у којем егзистира.

С појавом лекарског конзилијума у роману, Данилов идентитет изнова је проблематизован. Као пацијент Данило је означен бројем 36918, при чему га лекари искључиво тим бројем и *именују*, те на тај начин интензивирају објекатску природу пацијентовог карактера. Посматрајући

људски живот у контексту серијске производње, заправо укидајући сваки вид човекове посебности, без изражене намере да пацијенту помогну, лекари су у роману представљени као људи оштећене етике, који у једној врсти учмале атмосфере и сами несвесно постају оно што својим (не)деловањем производе – постају објекти. И Данилова супруга доживела је на известан начин објективизацију. Наиме, Рада Мишић чекајући разрешење судбине свог мужа, осуђена је на немоћ. Оно што из те немоћи произлази је Радина аутоматизована свакодневица, коју је Благојевић сугерисао илуструјући Радине „вољне" радње конструкцијама попут ове: „Ишла је на посао механички, као да неко управља њом." (11)

Рат се оспољава и на композиционом плану овог дела. Јер, ако се Данилово биће посредством несећања налази у стању дисконтинуитета, онда је логично да ни структура дела која треба таквог *јунака-објекта* да прикаже не може да негује хронологију, каузалитет и целовите слике. Тако је роман *Тишти од воде* састављен од низа фрагмената, фабулативно мање или више разрађених, али смисаоно језгровитих и то је особита вредност Благојевићеве прозе. Способност Благојевићеве рефлексије да се *просторно скупи*, а асоцијативно-семантички расплине, до посебног изражаја долази у драматизованим дијалозима које *главни објекат* романа води са својим алтер егом. Ти дијалози имају филозофске замахе и погађају суштинска питања човекове егзистенције. Да им је аутор поклонио посебну пажњу, сведочи и чињеница да се у формалном смислу истичу у односу на преостали текст, јер сваки дијалог има насловни појам или синтагму која садржи филозофску срж расправе. Сем тога, сви Данилови разговори с Хармсом поентирају ознаком „(Нема више)", која се с таквим рефренским потенцијалом урезује дубоко у читаочеву свест и постаје више од немања.

Оно што у тексту, такође визуелно *штрчи*, а семантички се инкорпорира у његово значење јесу музички хитови. Насупрот атмосфери тишине која представља наративни презент романа, (некада) популарни стихови означавају његове ретроспективне домене. Чин сећања, потпомогнут музичким интермецима, сугерише нам да човек своја рационална искуства скопчава са чулним доживљајима, те да су успомене у ствари *интерчулног карактера*. Тако музика у овом роману успешно повлачи полугу сећања, имајући уједно и композициону улогу. Музички хитови не сепаратишу делове романа, већ их повезују и тамо где су наизглед постављене границе. Односно, речи музичких стихова постају семантички свезане с радњом романа.

Размишљајући о ауторовом брижљивом полирању језика, направили смо увертиру за тврдњу да посебан семантички еликсир романа представља лексички домен дела. Већ смо приметили да приповедачка инстанца бира лексику која имплицира на схематизовану стварност, те

у складу са својом објекатском природом, јунаци се и на језичком плану приказују као марионете из којих је истиснута воља. Потврда да Благојевић особени смисао дела напаја на његовом језику јесте и Данилов увид: „Како да се таворење заврши и пресели у историју кад је ... таворити у нашем језику несвршен и непрелазан глагол." (29) Са таквим осећајем за лексичке дистинкције су написани и следећи искази: „Као да смо сви на некој бесконачној листи чекања – чекање на запослење, чекање да чиновник заврши петнаестоминутну паузу која траје сат времена, чекање плате, чекање градског превоза, чекање виза пред амбасадама, чекање на политичке промјене, чекање фантомског 'бољег сутра' ... Чекање таквог чуда била би само још једна алка на ланцу сазданом од непрекидног чекања који везује наше ноге за масивну куглу убетонирану у дно." (37) Наиме, Благојевић не само што је таксативним навођењем ситуација указао на једно друштво које тавори и стагнира, већ је и избегавајући употребу глаголске варијанте именице „чекање", сугерисао читаоцу да тај процес стагнирања, не може чак ни на језичком плану овог романа да буде радња.

Суочени с плејадом јунака који су подвргнути објективизацији, ишчитавамо Данилов дијалог с Хармсом: „Хармс: Да ли сте икада размишљали о себи као о лицу са ограниченим способностима? / Данило: Не! Зашто бих? / Хармс: Реците, да ли сте способни слободно да се крећете и путујете? / Данило: Не баш... / Хармс: Да ли сте способни да слободно изражавате своје мишљење, да без страха говорите и пишете? / Данило: Не бих... / Хармс: А да ли сте способни да лично и професионално напредујете ако сте аполитични или, глуво било (пљуцка у страну) политички опозиционар. / Данило: Нисам сигуран да... / Хармс: Према томе, ви сте инвалид, човјек са ограниченим способностима. То је веома жалосно. Ипак, оно што је још жалосније јесте чињеница да тога нисте ни свјесни..." (31). Ако не пре, онда засигурно након овог дијалога *јунаци-објекти* престају да буду конзервирани у Благојевићевој прози, у чему лежи особени читаочев трагизам, али и чињеница да читалац, делећи немоћ с ликовима овог романа, заправо осликава снагу Благојевићеве приповедачке мисли.

Уколико бисмо овим увидом поентирали приказ овог романа, мимоишли бисмо се с Благојевићевим финалним оптимизмом. Наиме, Данило, његова супруга, њихов пријатељ Ален (незапослени професор књижевности) и психијатар Борковић (корумпирани лекар) проналазе оазу унутрашњег мира у Грузији. У складу са бајковитим завршетком књиге је и сазнање да су за реализацију срећног краја неопходни јунаци-помагачи и то не да би боље мотивисали радњу, већ да би показали како је пут ка другом човеку заправо еквивалентан путу ка сопственој души и њеном искупљењу. Такву светлост на крају ове прозне тишине не треба разумети као нереални и анахрони моменат, јер и реалност и актуелност

овог романа се на тај начин не исцрпљују, већ као Благојевићеву намеру да остави простор читаочевом избављењу.

Управо због свега наведеног, а и због оног неисказаног/неискази-вог, о овом роману не треба ћутати, већ конзилијум књижевних тума-ча треба, да се послужим изразом који евоцира наслов претходне Бла-гојевићеве књиге, *револуционарно* да дела. Јер, и Благојевић-саговорник може да буде нечија реконвалесценција.

(Нема више)

Тамара ЈОВАНОВИЋ

СРПСКЕ ЛОГИКЕ У СРЕДЊЕМ ВЕКУ – ЕПИГОНСТВО ИЛИ СТВАРАЛАШТВО?

Слободан Жунић, *Прирок и суштаство 1. Српске логике у средњем веку*, Службени гласник, Београд 2013

Интерес Слободана Жунића за српску филозофску баштину кру-нисан је монументалим делима *Историја српске филозофије* (Београд 2009) и *Прирок и суштаство 1–4*. Реч је о књигама које нису, како се то пригодно формулише, само обогатиле нашу филозофску културу или допринеле њеном дубљем и свестранијем разумевању, него о ре-зултату систематичног вишедеценијског рада, на основу кога се истра-живање српске филозофске баштине може утемељити као филозофска делатност. При томе, ни издалека не помишљамо да су сви претходни покушаји бављења филозофским наслеђем били ванфилозофски, него више указујемо на чињеницу да се близу пола века у нашој филозофији није појавило целовито и систематично дело посвећено филозофском наслеђу. Поједини аутори осветлили су значајне појаве и личности из историје наше филозофије, али се нису усудили да напишу целовиту и кохерентну историју српске филозофије а још мање, историју логике, за-снивану на стриктном проблему категоријалне појмовности. Слободан Жунић је прекинуо и традицију паушалног, идеолошког или жаргонског приступа нашем филозофском наслеђу, отворио низ питања, пружио ко-херентне одговоре и за наше прилике ретком систематичношћу обухва-тио настанак и развој логичке мисли у нашој култури, од средњег века па до наших дана.

Слободан Жунић је широј јавности познат по лапидарном ставу да „српска филозофија не постоји". Међутим, те речи добијају специфич-ну тежину с обзиром на то да их је изрекао аутор *Историје српске фи-лозофије*, а сада и историје логике у нашој култури. Слободан Жунић је

био суочен са два наизглед искључујућа становишта. Првом становишту припадају они који деле уверење да српска филозофија не постоји, нити да она може постојати, а друго становиште заступају углавном заговорници утемељења једне специфично српске филозофије. Слободан Жуњић прихвата уверење да српска филозофија не постоји, а поготово не у облику на коме инсистирају заговорници њеног утемељења на историјској и културној посебности, не само зато што „српској филозофији" недостају самосвојни извори, аутохтони појмовни језик, посебна тематика и карактеристичан начин постављања филозофских питања, него пре свега зато што би такав подухват напустио границе филозофије. А када су поједини аутори покушали то да учине, односно када су се запутили у подухват заснивања „српске филозфије" на одређеној обичајносној, уметничкој или карактеролошкој матрици, били су опет под упадљивим утицајем неког од доминантних токова филозофског мишљења, било руске религиозне филозофије или неке од популарних варијанти филозофије живота (*lebensphilosophie*).

Утолико не постоји ни „српска логика", утемељена на посебним облицима религиозности, обичајности или уметности, али постоји српска логичка култура, која нипошто није била само једна безначајна епизода, већ озбиљан продор који је надмашио оквире чисте логике појмова, покривши готово све делове Аристотеловог „оруђа". Историја српске логике започиње образлагањем и данас меродавне теорије разумевања као и темељне претпоставке европског мишљења. Један од највеличанственијих производа филозофског напора представља Аристотелово учење о појму, у коме је „кроз *сӣој лоӣике и онӣолоӣије* развијена, све до данас, меродавна теорија нашег разумевања стварности", заснована на првенству подлежећих основа ствари, такозваних *суӣсӣанција*. Пририцање појмова другим појмовима, или оно што се у техничком језику назива *ӣредикација ӣермина* одсликавало је темељну претпоставку европског мишљења да у природи сваке ствари морамо разликовати носиоце својстава (супстрат или субјект) од онога што се томе као основи приписује (прирок или предикат). Доследно спроведена разврставања према цртама слагања доведена су код Аристотела до успостављања појмова за које се веровало да су инхерентни самој стварности (однос логичких и биолошких родова).

Целокупна историја европске филозофије могла би се приказати као низ покушаја да се одреди природа општих појмова и учини њихова систематизују, уз објашњење неизбежности разликовања између нечег постојаног, *сущӣасӣва* или *релације*, на једној страни, и њихових различитих *ӣрирока* или *функција*, на другој. Такав приказ заправо никада није покушан, јер је у првом плану најчешће атрактивнији, али наивнији приступ, који се састоји у расветљавању учења великих мислилаца, а поготово оних који су обликовали тзв. дух епохе. И ту је на

делу специфична дијалектика наивности: што се темељније и исцрпније осветљава однос филозофског учења и духа епохе, што је данас постао филозофски манир, остаје нејасније питање темељних филозофских претпоставки. Произвољност у заузимању становишта и концептуализација нису два супротстављена процеса, напротив, изгледа да је реч о њиховом подстицању и прожимању. Нововековна теорија репрезентације, налази аутор, није превише забринута због пражњења *суīсīанцијалноī врха īирамиде īојмова* јер тај губитак надокнађује слободом (*īроизвољношћу*) избора гледишта. Премда је истраживање усмерено на српску логичку културу, у ништа мањој мери, *Срīске лоīике у средњем веку* баве се истраживањем мета-појмова, односно категорија, помоћу којих се може рашчланити логика филозофског дискурса као таквог.

Логика појмова се, пише Жуњић, у српској филозофији најпре појавила у склопу настојања да се овлада оним темељним теолошким изразима који су у хришћанској Византији били претходно артикулисани помоћу античких логичких и филозофских категорија потеклих од Аристотела. Према схватању аутора, премда се „српско средњовековно духовно наслеђе најчешће изједначава са *īраксама мисīичкоī искусīва оносīраносīи* или „мистичког прекорачења", његов најзначајнији филозофски део представљају управо логички списи у којима се излажу дефиниције општих појмова и расправља о њиховом међусобном односу у склопу важећих теолошких ставова. Реч је о карактеристичној византијској комбинацији појмовног увода у филозофију и опште догматске расправе, која је настала у процесу „христијанизације" Аристотелове логике. Зато су у изградњи српске логичке културе одлучујући удео имали преводи и прераде три одговарајућа трактата из средњовизантијске традиције: *Прūреме* Теодора Раитског, *Дијалекūике* Јована Дамаскина и *Предела различних* Псеудо-Атанасија. Онтолошко теолошки појмови *сущūасūва, јесūасūва, иūосūаси* и *лица* почивају, пише аутор, на јасној свести о томе да говорити о божанском суштаству и јестаству значи заправо користити старе филозофске појмове бивства и природе, додуше на нов и наглашено теолошки начин, али уз старо разликовање категоријалних деоба и разврставања.

Дакле, не постоје народи са сиромашном филозофском културом него напротив филозофи са више или мање способности да ту традицију сагладају, оцене и промисле. Заузврат, величина једне културе, састоји се управо у способности да она прими и прихвати право на филозофску рефлексију – чиме је архивирање под одредницом *срūско* заправо укинуто или обесмишљено, јер би такав однос био упадљиво нефилозофски. Српска филозофија постоји, као и српска логика, и то као „епигонски облик општег мисаоног образца", што јој никако не умањује дигнититет. Како је могуће да у филозофији епигонство општег образца буде сагледано као аутентичан стваралачки напор, а уз то, карактеристичан

за једну посебну филозофску културу? Поготово када је реч о преводима (где преводиоцу није увек сасвим јасно како раздвојити наведене термине) и компилацијама (где се један текст расветљавања уметањем и навођењем другог). Милан Ковачевић је осамдесетих година прошлог века писао против „филозофије сунцокрета", критикујући помодна одсијавања водећих идеја. Међутим, управо његов рад се састојао у примени актуелних филозофских категорија на партикуларне и са становишта европског тока идеја, „забачене" теме, сагледавајући њихову промену (нешто слично данас то чине заговорници „постколонијалног дискурса") – дакле, *епигонско* не треба схватити искључиво у пежоративном смислу.

Појам стваралаштва уопште, а поготово у филозофији, изгледа да не треба везивати искључиво за „громопуцателне" термине, као што су то аутентичност, непоновљивост, јединственост и сл. Филозофско стваралаштво изгледа да има неке друге законитости, и по томе се упадљиво разликује од рецимо, књижевног, кога филозофи живота, или бар заговорници утемељења српске филозофије, од Ксеније Атанасијевић и Милоша Н. Ђурића, узимају за узор филозофској мисли. То постаје очигледно у контексту једне од идеја водиља Слободана Жуњића: Истраживање општег категоријалног устројства европске филозофије, филозофског језика односно њеног мета-језика, води истраживању српске филозофске баштине. И обратно. Али то нас не спречава да отворимо миса-ону везу са, поред аутора списа, преводиоцима и састављачима, па преписивачима и чуварима, филозофског наслеђа, водећи рачуна о њиховој мотивацији када су састави и преводилачка решења у питању. Тај ниво рада тек чека неке будуће истраживаче. И ту сада лежи могућност да се расветли оно што заговорници филозофије живота и посебног утемељења филозофске мисли у одређену културу стављају у прави план. Међутим, док заговорници те традиције налажу истраживање посебног, мисаоног архетипа, примеренију конкретизацију видимо у расветљавању карактера стваралаштва унутар дискурса двора или манастира, о системском знању где се одређено подручје мора исцрпети, не само сходно потребама господара знања, него и тежње самог знања за потпуном категоризацијом, где стваралац изражава увек више од онога шта је он сам. Важно је истаћи чињеницу да ово дело неће обесхрабрити другу страну, која трага за посебним карактером српске филозофске баштине на трагу идеја наших филозофа живота. Концепти као што су *исихазам*, *апофатизам*, *антилатинске расправе* и сл. сагледани су из српскословенских извора, али у контексту категоријалних дистинкција аристотеловске логике, чиме се утврђује поље дејства филозофије, тако да она не уступа свој простор мистици или историјском приказу.

Као што је Слободан Жуњић био осуђен на двоструки напор осамдесетих година прошлог века, да утемељи истраживање српске

филозофске баштине са једне стране, а са друге, да спречи нарастајући жаргонизацију и банализацију тог подухвата, тако је приступу логици средњег века имао сличан проблем. Његов задатак се састојао у доказивању права на постојање филозофске логике унутар теолошких расправа и у праксама мистичног искуства, са којима се духовно наслеђе средњег века најчешће изједначава. При томе, не ради се о неком споредном задатку, већ о одређењу односа филозофије, како се то каже, са другим областима духа. Од тог посла не може се изузети ни једна генерација филозофа, јер се не може „одрадити" једнократно (тако се неки поклекли пред изазовима политичког промишљања, други посустали пред утехом коју нуде религије, а трећи похрлили математичкој логици, чију су датост, снагу и оперативност преузели, а да је претходно нису тематизивали).

Историја српске логике појавила се у тренутку када се прелама судбина њеног најширег, а најзапуштенијег дела, логике у средњошколској настави (о чему ће бити више речи током приказа четвртог тома). Историја српске логике појавила и као важан аргумент у расправи о потреби логике као појмовног мишљења, умећа дефинисања и класификовања, закључивања и доказивања. Логика као учење о битном или суштинском мишљењу, погађа „ствар мишљења, а у супротном, јавља се фамозна грешка *ignoratio elenchi*, када се не мисли оно шта је требало да се мисли. Дакле, са мишљењем и предметом мишљења постоји невоља, формулисана у питању како мислити и како нам је ствар мишљења испоручило наше категоријално устројство које обично остаје немишљено? Од решења тог проблема зависи и начин организација друштва, о чему се обично не мисли када су тзв. апстрактни појмови у питању.

Срђан ДАМЊАНОВИЋ

ПРОШЛОСТ ЈЕ САДА

Иван Ивачковић, *Како смо йройевали – Југославија и њена музика*, „Лагуна", Београд 2014

Једна од најбољих страна књиге *Како смо йройевали* Ивана Ивачковића – од мноштва којима се може похвалити – јесте чињеница да вас чак и ставови подложни озбиљној полемици (какве је могуће срести већ на почетку првог поглавља) не иритирају у негативном смислу. Такве ситуације, које никако нису претерано честе, говоре о способности и вештини писца да и најпроблематичнију грађу обради на начин који напре обезбеђује задовољство читања, а тек онда евентуално упућује на

даља разматрања обрађеног материјала. Ивачковићева књига, суштински и јесте став – веома убедљиво формулисан, изнесен и образложен – о једној одређеној земљи, једном одређеном времену и музици одређеној том земљом и тим временом.

Врло добро објаснивши концепт књиге у уводној „Белешци аутора", аутор је у старту разрешио недоумице око диспропорције између евентуалне стварне вредности и заступљености појединих имена, чиме би у свим даљим проценама требало да буде избегнуто стандардно гунђање у вези са расподелом простора. Они који дух поменуте одређене земље у одређеним историјским околностима репрезентују упечатљивије (и употребљивије) добили су, логично, независно од својих жанровских одредница, више простора и аутор им је – потискујући личне афинитете у други план – посветио одговарајућу пажњу и простор. Многи који се на објективној, па и субјективној, лествици квалитета налазе далеко изнад зато ће морати да сачекају неку другачију књигу, вођену другачијим концептом, али не и неминовно из неког другог пера. Ивачковић се већ доказао као успешан писац на различитим пољима, од Rolling Stones до Бајаге па, посебно што и сам то помиње, његова књига, рецимо, о почецима и успону југословенског џеза не би представљала посебно изненађење, барем не непријатно. Гледано из позиције читаоца, без посебних критичких претензија, чак и кад ме личности и теме готово уопште не интересују, читам даље зато што ме интересује шта аутор о томе мисли. Да бисмо одмах избегли неспоразум: желео сам да дам значајан комплимент и аутору и његовом делу и искрено се надам да сам у томе успео.

Бављење бившом Југославијом – чак и са аспекта музике, или, можда, посебно са тог аспекта – необично је клизав терен: можете сразмерно лако испасти смешни очајнички покушавајући да одржите равнотежу, или се потпуно разбити. Претерано романтизовање једног прилично шизофреног, џекил-хајдовског концепта може довести до слепе глорификације јагњеће коже без увида у чињеницу да се у њој налази вук. С друге стране, претерано инсистирање на вучјој бруталности замагљује чињеницу да је та камуфлажна кожа, као илузија сигурности и системске заштићености – која је чак дотицала границу материјалне удобности – за многе људе представљала и још увек представља опипљиву, аргументовану реалност. Аутор је, дакле, ставио пред себе нимало једноставан задатак, који постаје још комплекснији кад се додају претензије ка свеобухватности, истраживачком документаризму неоптерећеном сопственим афинитетима и, најзад, личном ставу. Уместо да се заклања иза атрактивне фактографије, Ивачковић је изашао на брисани простор клизалишта и уз одговарајућу меру одважности изнео сопствено мишљење о многим интригантним питањима, остајући притом све време на ногама и повремено изненађујући посматрача елеганцијом и добро

одмереним бравурама. Сваки покушај процене истинског значаја контроверзних културно-историјских фигура из области музике, али и политике, односно, у крајњој инстанци, њиховог међусобном прожимања мора – да би претендовао на било какав степен релевантности – да почива на јасном ставу и убедљивој аргументацији. То читаоца не обавезује да се сложи, ни у потпуности ни делимично, али обезбеђује ниво уважавања без кога оваква издања немају много смисла. *Како смо йройевали* је, дакле, великодушно информативна, садржајно и визуелно убедљива студија са наглашеним ставом и интегритетом који, опет, природно произлазе из става, интегритета, искуства и посвећености њеног аутора.

Александар ЖИКИЋ

ИСТИНА И ВРЛИНА

Боривоје Маринковић, *Знањем йрошив заборава*, Филозофски факултет у Новом Саду – „Змај", Нови Сад 2013

Књига *Знањем йрошив заборава* представља изабране радове Боривоја Маринковића, некадашњег професора Филозофског факултета у Новом Саду. У њој се налазе Маринковићеви текстови посвећени српској грађанској поезији, Емануилу Јанковићу, Доситеју Обрадовићу, Вуку Караџићу и Илариону Руварцу. Књига је опремљена и библиографијом професора Маринковића, као и веома лепим предговором академика Радомира Ивановића, који је књигу и приредио.

Рећи ћу одмах на почетку овог приказа да је *Знањем йрошив заборава* вредна књига. Она је то и због обиља података које Маринковић доноси о јунацима својих текстова, али можда и више, због једног посебног концепта науке и односа према истини који текстови прикупљени у њој илуструју. На први поглед, тај концепт науке и није тако посебан: рекли бисмо да је у питању позитивизам. Укратко речено, Маринковић је научник пре свега заинтересован на књижевно-историјске чињенице. За неопрезног или површног читаоца ових неколико реченица би могло бити довољно да Маринковића и његов опус доживи као један прошли концепт науке. Такозвани „дух времена" даће му за то право: није неки велики проблем навести неколико имена значајних постмодерних филозофа који су нас учили, а неке можда и научили, да научна чињеница не постоји, а да са њом не постоји ни истина, бар не у једнини; постоји, уместо тога, моћ која конструише истину, јер располаже техникама доказивања (тачније производње) истине, дакле, производње чињеница. Исто тако, научени смо да постоји само дискурс изван кога не постоји никакво

знање, док сам тај дискурс, нужно деформише истину. Ако наука и научници данас пристају на такво знање које, ако ћемо да будемо потпуно консеквентни, онда и није знање, већ диктат моћи, то је онда зато што се, еуфемистички речено, променио концепт науке. Но, та промена је антиципирана знатно пре постмодерног доба. Једну од њених антиципација налазимо и у роману *Хелиополис* Ернста Јингера, у коме можемо да прочитамо следеће реченице: „Намесник је, међутим, настојао да научнике сроза на положај намештеника, техничара, па чак и фалсификатора – његова воља свакодневно им се све више мешала у рад. На универзитетима је већ било људи који су не само признавали првенство власти, већ су и интензивно радили на логичном образложењу тог првенства."

Читајући ове Јингерове реченице, објављене сада већ далеке 1949. године, морали бисмо себи поставити питање да ли је „теоријско" образложење деформације истине у дискурсу или постмодерном стању, заиста тек само легитимизација чињенице да постоје научници који су се одрекли истине зарад блискости са намесницима и привилегија који су им ови, услед те блискости, могли подарити. Да ово питање има смисла, говори нам и једна успутна опаска Мартина Хајдегера, изречена на исту тему, у тексту „Доба слике света": „Научник нестаје. Њега замењује истраживач, који се налази у истраживачким предузећима. Управо она, а не његова ученост, дају 'укус' његовом раду. Истраживачу није више потребна кућна библиотека. Осим тога, он стално путује." Можда би се у овим сировим Хајдегеровим реченицама, лишеним његове специфичне терминологије, могао наслутити феномен академског туризма, где углед у научној заједници више зависи од штамбиља у пасошу, него од резултата рада, више од позиције у академској заједници, а мање од домашаја властитих радова.

Професор Маринковић није изгледао као истраживач склон путовању; био је човек кога лако могу да замислим како свакога дана седа за радни сто и ради, обилато се користећи својом митском кућном библиотеком. То је позиција у којој није лако замислити академске привилегије. То је усамљеничка позиција.

Можда се тако може објаснити једна изванредно важна појава у научној поетици Боривоја Маринковића а то је његова истрајна употреба првог лица једнине у властитим текстовима, уместо безличног, а очекујућег, академског првог лица множине. У тој Маринковићевој ја-позицији, назире се и моменат усамљености, али и свест о томе да постоји неки проблем у том „ми" због чега би га требало ипак заменити са једним (часним и поузданим) „ја". У чему је тај проблем?

Проблем је у томе што научна интенција чак и код позитивистички оријентисаних научника често осцилира између потребе да се каже нешто ново, да се дакле, открије нека нова чињеница, или да се покаже једна врста апсолутног знања, која научника спречава да призна да нешто

не зна, и да, што је још страшније, можда нема начина да се то нешто сазна. То значи да привидно објективно академско „ми" тежи заправо сасвим субјективној слави која ће се базирати или на „открићу" или на апсолутној „ерудицији". Особеност Маринковићег концепта је у томе што њега не занима толико ни „откриће" ни „ерудиција" колико једино и пре свега, гола научна истина. Управо осећање те разлике у односу на академску заједницу – које се јасно нигде не експлицира – чини да овај научник са пуним оправдањем каже „ја". И то „ја" се може прихватити као „ја" часног човека и поузданог сведока.

Видљиво је то и у радовима сакупљеним у књизи *Знањем против заборава*, а посебно у два момента која треба нагласати, јер представљају, чини ми се, особеност Маринковићевог научног вјерују. Први је Маринковићево упорно и опсесивно указивање на читав низ дезинформација и заблуда, које су често цитиране из генерације у генерацију, а да је притом научној заједници (ономе назови објективном „ми") промакао неки текст или чак текстови у којима се та заблуда разоткрива као заблуда. Добар пример за то је, рецимо, случај девет приповедака које је Вук објавио у својим *Даницама* и који се редовно појављују у зборницима народних приповедака, а да су заправо у питању преводи. Маринковић то показује, позивајући се на давно објављење радове Милана Шевића и Владимира Ћоровића. Иако штампани – а то је такође поента Маринковићевог увида – ови радови нису ревидирали уврежено мишљење о пореклу тих приповедака. И то није једини такав пример.

Као варијација овог момента, у књизи *Знањем против заборава* могуће је пронаћи и низове „анализа" и „тумачења" дела која тумачи нису никада ни видели, што у коначном збиру доводи (услед потребе да се нешто ново каже, или да се све зна) до комичних заблуда. Тај комични моменат провејава и кроз Маринковићев коментар једног таквог случаја: два поменута, али необјављена рукописа Емануила Јанковића. Ево тог Маринковићевог коментара: „Сиромах Емануил Јанковић! Као несвршени студент медицине у Халеу, бавио се, изгледа, узгредним питањима практичне ('наравоучитељне') филозофије на начин који је био доступан свим читаоцима литературе такозваних 'популарних' филозофа XVIII столећа, а од његових несачуваних рукописа, познатих нам само по насловима, у доконим размишљањима појединих биографа створиле су се, временом, читаве филозофске расправе."

Најзад, ваља поменути и други моменат који је карактеристичан за Маринковићеве радове, а то је признање да се до неких чињеница, на основу тренутно познатог материјала, једноставно не може доћи. Ова признања не само да сведоче о императиву истине који прожима ову књигу, већ је и наративизују у смислу да је Маринковићеве текстове могуће читати и као особен вид белетристике у коме се прича врти око несталих, али не и заборављених рукописа или књига.

Чини ми се да је сада јасније зашто је Маринковићев научни етос, али и поетика његових радова, важна данас и овде. Извесно је да је достојанство науке, а посебно хуманорума опало, и то не због околности на које упућује теорија, колико због односа научника према истини. У тренутку када је научник спреман да тргује са истином, било из материјалне или симболичке користи, он престаје да буде научник и постаје – рецимо то отворено – слуга моћи, који учествује у процесу деформисања истине према њеним интересима, било тако што ће је упорно прећуткивати, било тако што ће је фалсификовати. У оба случаја, међутим, имамо посла са сојем који је заборав заслужио и који ће га и добити, попут оних совјетских назови писаца, назови критичара и назови историчара, који никада са Стаљином нису имали никаквих проблема. Они ће гледати да Маринковићеву књигу што пре забораве. Нама, осталима, она ће бити знајчајна јер нам показује да је пут ка истини пут ка врлини. Која остаје у сећању без обзира на запретене путеве историјског и људског памћења, јер врлину, једноставно, има смисла памтити.

Слободан ВЛАДУШИЋ

КРИТИЧКА МИСАО – ТЕМЕЉ КУЛТУРЕ

Мирко Магарашевић, *Српска критичка поезија*, „Академска књига", Нови Сад 2013

Способност критичког се изграђује на сродним, али испоставља се ретко уједињеним квалитетима – на беспоговорном знању и на бескомпромисном моралу. Они пак на страсти, дисциплини и одважности који могу одолети и најјачим потресима. Песник није моралиста у баналном поимању тога појма, већ је члан породице умова свесних да је морал кичма не само уметничког дела, већ и *личности* у целовитом смислу те речи. На његову одважност не би требало да утичу нити проверено искуство о страдању од „прејаке речи", нити привилегије у којима ужива свака послушност, па и песничка. Пред песником је унутрашњи захтев да буде посвећен своме таленту тако што ће непрекидно унапређивати мишљење и певање. Тај захтев подразумева понирање без зазора. Он налаже не само то да се истине уоче, већ и да се *предвиде* њихове консеквенце.

Мирко Магарашевић је кренуо трагом синтагме *критичка поезија*, коју први пут запажамо у писању Предрага Палавестре, како би са највећом могућом пажњом својим знањем, темељном анализом и доследношћу која нас, када је о овом аутору реч, не изненађује,

расветлио ову појаву у оном делу српске поезије која, по Магарашевићу, заслужује ову квалификацију. Очигледно је да је Магарашевић потпуно ослобођен притиска могућег негодовања одређеног дела „културног естаблишмента" који ће се, ако ништа друго, наћи погођен услед незаступљености у овој студији. Некоме се можда неће допасти начин на који је заступљен... То су све ефемерне последице оваквог подухвата за које ће се читалац уверити да о њима не постоји ни примисао у овом веома одговорном и квалитетно обављеном послу. Аутор осећа огромну обавезу пред чињеницом да је *критичка поезија*, али исто тако и књижевна критика онога формата са којим је речена поезија у симбиози, целина *драматично запостављена* (намерно или услед нехаја?) у домаћој продукцији писане речи. *Критичку мисао* аутор види као главну артерију просвећености једнога друштва.

Српска критичка поезија је строго одељена и, ако смем да приметим, наглашено дистанцирана од онога што се исправно или погрешно назива ангажованом поезијом. Зашто? Зато што је овде реч о *промишљању стварности,* о тражењу узрока, предвиђању широког и далекосежног спектра последица, самим тим о осмишљавању једнога другачијег модела, дакле, о смелом трагању за суштином једнако као и о обогаћивању језика смислом, а не о бунту чији је домет рециклажа „револуције као традиционалне појаве". На страни 52 чи-тамо: „Преламајући се кроз имагинацију песника, дух критичке свести био је значајан само у оним случајевима када је кроз поезију указивао на алтернативност унутар духа епохе, а да саму песму није подвргавао никаквом интересу изван ње саме." Да бисмо могли да пратимо овај текст, неопходно је да схватимо *наглашену разлику* између критичког и ангажованог. Аутор нам ту интелектуалну, уметничку, па самим тим и моралну супериорност критичког промишљања над једнократним и неретко површним бунтом демонстрира на многобројним примерима песника, тачније песама, појединих цитата, те на крају и доследним освртом на стање у књижевној критици.

У првом есеју – „Песнички таленат" – Магарашевић поступно долази до склопа оног песничког гласа који не само да поседује, већ *свесно* негује *језик испуњен значењем.* Индивидуални песнички таленат једноставно је незамислив ван друштвеног контекста у којем се развија. А какав је тај контекст у конкретном случају? Такав да аутор ове студије налази за сходно да већ на страни 76 опомене да: „Угроженост живота почиње са видовима угрожености културе ..." Ову опаску доживела сам као један културно изражен, али сасвим јасно и довољно гласно одаслат аларм. Нови светски поредак плиткоумља и врло дубока домаћа традиција удворичког певања и понашања, на нашу несрећу, представљају срећан спој. Док се са једне стране уз комплетну подршку науке развија најјача индустрија на свету – индустрија свести – код

нас поменуту традицију удворичког певања доследно наслеђује намерно прећуткивање и превиђање „непожељних појава", једна пажљиво негована површност чија је глобална подршка *идеологија забаве*. Стога се не ретко појам лепог своди на *безазлену допадљивост* чија тривијалност аутоматски искључује искуственост која би могла „оптеретити" читаоца. Све чешће ћемо чути или прочитати да се та *декоративност* препоручује! Док на другој, а заправо на истој страни, наилазимо на кокетирање са тескобом. Ову појаву бих назвала „исплативим нихилизмом", нарочито када је реч о евидентно недаровитим ауторима. Јасно је због чега Магарашевић друго поглавље своје књиге – *Српска критичка поезија* – отвара и умногоме дефинише речима Карла Манхајма: „Стравичан преокрет модерног доба садржан је у томе што категорија апсолутнога, која је некада била позвана да дочара божанско, сада постаје инструмент прикривања свакидашњице која жели да остане непромењена."

У даљем тексту Магарашевић се посвећује одређеним ауторима и њиховим песмама аргументованим ишчитавањем одабраних текстова, а које легитимно можемо доживети и као критичко истраживање блиске прошлости и на њу надовезане садашњости. Сматрам да би препричавање овога есеја било израз непоштовања Магарашевићевог уистину великог и награђеног труда. Сам текст, овде обилато надграђен конкретним примерима, пружа читаоцу пуну подршку у суочавању са појмом критичке свести и њеним развијањем на подручју домаће поезије. Да ли је посустајање тоталитарног режима ослободило критичко мишљење, па тако и певање? У каквом друштву, заправо, данас живимо? Да ли постоји напредак у претпостављамо жељеној слободи стварања? Магарашевић нуди своје доследно аргументоване одговоре.

На страни 273 читамо: „Пред збркама и глупостима савременог света, дух песника критичке свести није спреман да показује снебивљивост, одустајање, ни устручавања. Човек у песнику има право на то да се пред злехудостима и неприхватљивим манифестацијама света гади, али песников дух мора да се суочава. Пред тим суочавањима није препоручљиво да се дух песника 'прилагођава' свему споља, свему друштвено тренутно погодном и угодном. Таква поезија ће лако запасти у једностраност. А видови једностраности су, премда 'лакши' за песнички приступ, увек могућа странпутица за песничку имагинацију."

С обзиром на паклену алијансу технички унапређених химера времена у којем живимо са знатно мање уочљивим профитерством аморалног у поређењу са очигледношћу минулих времена, те на стално сугерисану псеудокатастрофичарску обезвољеност, савремени песник је суочен са много перфиднијим препрекама уколико уистину жели да настави традицију савеза талента и промишљене љубави према истини. Овде више није реч само о непристајању на задате обрасце, већ

пре свега о *осетљивости која препознаје* обмане и упркос њима успева да очува свој песнички интегритет. Страна 301: „За критичку поезију посебно, од највеће је важности колико је способна да осећа пулс духа властитог времена и да на његове изазове песничком имагинацијом правовремено реагује."

Мирко Магарашевић је овим зналачким и пажљивим сагледавањем без икакве сумње створио једну вредну целину, али исто тако отворио многа питања за будуће аналитичке умове, што и јесте особина свих релевантних дела. Дакле, њихова целовитост је доказана њиховом *отворености*. Наравно, постоје и у овом тексту места за подстицајну расправу и даље промишљање. Једно од њих је свакако упитаност на који начин су опстајали и опстају бескомпромисни мислиоци за које знамо, јер, с обзиром на друштвени контекст, сасвим је логична претпоставка да за многе никада нећемо сазнати. На који начин је субверзивност, у мањој или већој мери, доживљавала признатост, бар до сада? Но, то је само једна од тема за размишљање на коју нас наводи ова изузетно предано сачињена студија. Остаје нам да се надамо, активно „помажући" тој нади, да ће изостајање прећуткивања и изостајање критичког става, као и њихова присутност, бити повод за даља истраживања ове *области*, у складу са изузетно важном и насушном темом која је ову књигу инспирисала, тачније, условила.

Марија КНЕЖЕВИЋ

ИЛУЗИЈА ПРИПАДАЊА

Харуки Мураками, *Безбојни Цукуру Тазаки и његове године ходочашћа*, превела Наташа Томић, „Геопоетика", Београд 2013

Нови Муракамијев роман српски читаоци су поново (након трилогије *1Q84*) имали привилегију да читају међу првима у свету. Ово није никако безначајна чињеница с обзиром на бројне љубитеље овог аутора а и могућност да овај роман може да представља назнаку новог пута којим ће поћи Муракамијева проза.

На почетку се не може отети утиску да је и овај роман „типично муракамијевско" штиво, међутим како радња одмиче уочава се да су његове поетичке константе донекле преобликоване. Заступљене су све већ познате теме, но овај пут у врло експлицитној функцији испитивања запретености човека у релацијама са остатком света. У новом Муракамијевом роману се човеков идентитет посматра у специфичној констелацији људских односа у којима доминирају несигурност,

одбаченост, страх. Оно што негде измиче класичном муракамијевском проседеу јесте узмицање фантастичких елемената који су били прилично уочљиви у готово читавом минулом опусу овог писца. Наративна нит романа у приличној мери прати реалне догађаје, тачније одрастање и сазревање главног лика. Фантастички елементи су измештени у сферу оничког, које као и у претходним романима, задржава своју аутономност и легитимитет.

Но, није то једина новина. Овај роман би, као што је речено, могао бити врло важна прекретница у Муракамијевом опусу с обзиром на чињеницу да трасира нови пут његовог јунака у истраживању сопственог идентитета. Дотадашњи централни ликови били су омеђени собом самим, такорећи заточени у себе без имало могућности успостављања било каквог значајнијег односа са другим ликовима, а посебно без могућности успостављања дубље и значајније релације са супротним полом. Тако да је то био један од извесних путева његовог литерарног проседеа. Овде се пак испитује могућност „отварања" према свету и према људима. Не случајно главни јунак носи име Цукуру, у значењу глагола створити, онога који ствара, назначивши тиме отвореност ка могућем грађењу људских односа. Покушај остваривања интерперсоналних односа приказује се, међутим, као својеврсна илузија припадања. С обзиром на то да је приказана само једна страна, односно јунаков аспект. Као да нема узајамности у тим односима. Почев од иницијалног догађаја у роману, његове необјашњиве одбачености од стране тинејџерске групе с којом је остварио веома редак и аутентичан вид блискости, до врло интимног пријатељства са Хаидом, који се у његовим сновима појављује као хомосексуални партнер, све до односа са Саром, који до краја остаје недоречен и замрачен велом сумње, када је он угледа са другим мушкарцем. Но упркос илузорности односа, он одлучује да се отвори и преузме ризик. Исход те одлуке остаје непознат што заправо наглашава аспект самог процеса и нужности отварања ка могућим међуљудским релацијама. Дакле, холивудски хепиенд не постоји. Постоји само филозофија тренутка.

Посматрајући роман *Безбојни Цукуру Тазаки и његове године ходочашћа* у контексту осталих романа овог аутора, оно што би се, на први поглед, могло окарактерисати као мањкавост јесте отвореност и немотивисаност појединих делова. То просто није Муракамијев манир. Код њега су сви делови наративног тока врло сврховити и вешто уткани у матрицу. Но, ако узмемо у обзир наречену промену позиције јунака у односу на свет и на људе, онда се и оваква структура може ишчитати као сугестивна поетичка инстанца. Ова недореченост, заправо, би могла да имплицира нешто да објективна стварност као конкретни тоталитет заправо не постоји, да постоје само углови гледања и индивидуалне могућности тумачења. Релативност перцепције релација, људи и догађаја

тако се показује као нужна неминовност и као вечито проклетство. Тако аутор оставља потпуно нерешено питање зашто је Бела (једна од две девојке из групе) имала тако живописан утисак да ју је Цукуру силовао, због чега је одстрањен из групе. Зашто је убијена и ко је убица такође се поставља као ирелевантно. Оно што се поводом овог догађаја ставља у центар пажње, приликом разговора Цукуруа и Црне, јесте количина пажње која је могла (или није) да је сачува од кобног краја. Цукуруов однос са Хаидом такође се потпуно нагло и мистериозно завршава. То веома блиско пријатељство, које се као и остале описане релације у роману, приказује као заиста исконско и искрено, чак врло аутентично препознавање два бића, прекида се без објашњења и без завршнице. Цукуру чак и не покушава да установи своју верзију догађаја. Као и у претходном циклусу одбацивања од стране својих пријатеља, он се пасивно препушта стихији. Прича о Хаидином оцу који среће мистериозног човека који поседује могућност да зна време своје смрти и који исто тако мистериозно нестаје представља епизоду која је подложна различитим интерпретацијама. Но, поента је да објективно разрешење није суштинска ствар. Или напросто не постоји. Битан је лични став према свему, сопствена интерпретација и могућност одабира сопственог завршетка. Таква је и епизода где Цукуру угледа Сару насмејану и у веома блиском односу са другим мушкарцем. И ова епизода не поседује разјашњење. На самом крају романа она обећава Цукуруу да ће му за неколико дана све објаснити. И ту, опет на крају, он свесно преузима ризик, први пут без повлачења одлучује да уложи себе у игру са неизвесним завршетком. Оно што се тиме отвара јесте раван на којој постоји одсудни моменат препознавања два бића, и то моменат који се своди само на тај исечак у времену, остало су углавном размимоилажења и то размимоилажења због неподударности перцепције. На тај начин усамљеност се варира као типична муракамијевска тема, али овога пута јој се прикључује и ризични покушај да се она превазиђе. Макар само на тренутак. Тако Цукуруово ходочашће у откривању сопственог идентитета, али у обавезној релацији са Другим, слика напор који је нужно уложити, жртву коју је нужно поднети а са вечитом неизвесношћу на добар исход.

Бранислава ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ

Октобар

www.srbija1914.rs

У оквиру програма обележавања стогодишњице Првог светског рата у Историјском музеју Србије се од септембра 2014. до јануара 2015. године одржава изложба „Србија 1914". У низу манифестација које нас подсећају на век од догађаја који су пресудно утицали на судбину Србије и Европе у 20. веку, ова изложба и сајт који је дигитални додатак самој манифестацији свакако има посебно место. Изложбу су архивским материјалима помогле многобројне институције и појединци, а аутори концепције ове поставке потрудили су се да је путем најсавременијих технологија представе на потпуно нов и оригиналан начин. Тако се на сајту могу преузети апликације које омогућавају да остварите интеракцију са експонатима и откријете разноврсне мултимедијалне садржаје који представљају дигиталну надоградњу поставке.

www.adme.ru/svoboda-kultura/999spektaklej-onlajn-750710

Представљамо вам руски сајт adme.ru који нуди безброј занимљивих текстова из готово свих области друштвеног живота, са сјајним секцијама посвећеним култури и уметности. Љубитељима позоришта на располагању је архива од 999 представа московских и руских театара у врло широком распону, како временском тако и тематском – од првих послератних драма до савремених продукција, од класика до актуелних драмских писаца. Овај прави позоришни рудник могао би бити путоказ и нашим културним институцијама или појединцима за стварање сличне базе којом би се неговала богата српска позоришна традиција.

www.sinhro.rs

„Sinhro.rs, сајт о књижевности и култури читања, посвећен је систематизовању и агрегацији текстова, мултимедијалног материјала и

линкова пре свега из књижевности, али и уметности и културе. Основни циљеви портала су: информација, едукација и креација. Sinhro.rs је место хипертекстуалног укрштања, полазана тачка за даља путовања, или само успутна станица."

Приредио
Бојан Томић

БОРИВОЈЕ АДАШЕВИЋ, рођен 1974. у Ужицу. Пише прозу. Књиге прича: *Еквилибриста*, 2000; *Из трећег краљевства*, 2006. Романи: *Човек из куће на брегу*, 2009; *Крф*, 2011.

АНЂЕЛКО АНУШИЋ, рођен 1953. у Градини код Велике Кладуше, БиХ. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Човјек пјева на радном мјесту*, 1980; *Предикатно стање*, 1987; *Међупад*, 1989; *Зимзелен и олово*, 1992; *Некрштени дани*, 1994; *Штап од писмена*, 1996; *Крст од леда*, 2000; *Литургија за пораженe*, 2003; *Мислиш у злату, чиниш у сребру*, 2003; *Сребро и тамјан* (избор), 2004; *Ова чаша*, 2007; *Пахуља / Snowflake*, 2007; *Слава и поруга*, 2008; *Чудилица – песме за малу и велику децу*, 2011. Књиге прича: *Христ са Дрине*, 1996; *Приче са маргине*, 1997; *Одблесци*, 1998; *Успомене из пакла*, 1999; *Прекодринчеви записи о Косову*, 2004; *Пре блеска, а после олује*, 2012. Романи: *Силазак сина у сан*, 2001; *Адресар изгубљених душа*, 2006; *Прозор отворен на висибабу и кукурек*, 2010. Књига публицистичких и новинарских текстова: *Да мртви и живи буду на броју*, 2002. Књига есеја: *Мркаљев ламент*, 2002. Књига мемоарско-дневничких записа: *Загребачке ефемериде*, 2003. Приредио више песничких антологија.

МУХАРЕМ БАЗДУЉ, рођен 1977. у Травнику, БиХ. Књижевник, новинар, преводилац, дипломирао енглески језик и енглеску и америчку књижевност (магистрирао књижевно-историјске науке) на Филозофском факултету у Сарајеву. Пише поезију, прозу, есеје и публицистику, преводи с енглеског (Пол Остер, Вилијам Батлер Јејтс, Марк Томпсон и др.). Књига песама: *Heroes*, 2007. Књиге приповедака: *One Like a Song*, 1999; *Друга књига*, 2000; *Травничко тројство*, 2002; *Чаролија*, 2008. Романи: *Концерт*, 2003; *Баур и Зулејха*, 2005; *Транзит, комета, помрачење*, 2007; *Сјетва соли*, 2010; *Април на Влашићу*, 2011. Књиге изабраних новинских колумни: *Филигрански плочници (Босански транзиториј 2004–2008)*, 2009; *Карловачки мир (Босански транзиториј 2008–2012)*, 2012. Књиге есеја: *Послови и дани*, 2007; *И други су пјевали о рату*, 2013; *Бајина Башта, пепео*, 2013.

СТЕВАН БРАДИЋ, рођен 1982. у Новом Саду. Бави се компаративном књижевношћу и филозофијом, пише поезију, студије, приказе и критику, преводи с енглеског. Књиге песама: *Из сенке стиха* (група аутора), 2012; *У котларници*, 2013. Студија: *Симулација и гастрономија – режими чулности и аспекти идентитета у песништву Војислава Деспотова*, 2012.

НИКОЛАС БРАУН, (NICHOLAS BROWN) је амерички књижевни теоретичар, критичар, преводилац и издавач. Основне студије завршио је на Стенфорду (1993), а докторат је одбранио на Универзитету Дјук (2000). Бави се савременом марксистичком и постколонијалном теоријом, историјом естетике, лузофоним књижевностима и студијама музике. Предаје на одсецима за афроамеричку и енглеску књижевност Универзитета Илиноис у Чикагу. Добитник је бројних награда и стипендија за проучавање књижевности и културе (Фулбрајт, Свит, Хумболт итд). Аутор је следећих студија: *Пјер Бурдије: рад у пољу културе*, 2000; *Утопијске генерације: политички хоризонт књижевности 20. века*, 2005; *Марксизам и критика вредности*, 2014; *Савремена марксистичка теорија*, 2014, док су наслови *Шта је културна теорија?* и *Аутономија: уметничко дело у доба његове реалне супсумације под капитал* у припреми. (С. Б.)

БРАНИСЛАВА ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ, рођена 1977. у Новом Саду. Пише студије, есеје и критике. Објављене књиге: *Сторија о лудилу у доба авангарде – психопатолошке структуре у приповеци српског модернизма и авангарде (1913–1932)*, 2011; *Истраживање идентитета – испитивање онтолошке позиције наративног субјекта у романима Радомира Константиновића*, 2013.

СОЊА ВЕСЕЛИНОВИЋ, рођена 1981. у Новом Саду. Теоретичарка књижевности, пише поезију, прозу, студије, есеје и књижевну критику, преводи са француског. Књига поетске прозе: *Поема греко*, 2008. Роман: *Кросфејд*, 2013. Студија: *Преводилачка поетика Ивана В. Лалића*, 2012.

СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ, рођен 1973. у Суботици. Пише прозу, студије, есеје и књижевну критику. Од 2013. године је главни и одговорни уредник *Летописа*. Објављене књиге: *Дегустација страсти*, 1998; *На промаји*, 2007; *Портрет херменеутичара у транзицији*, 2007; *Ко је убио мртву драгу? – историја мотива мртве драге у српском песништву*, 2009; *Forward – кримикомедија*, роман, 2009; *Црњански, Мегалополис*, 2011; *Ми, избрисани – видео-игра*, роман, 2013.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. у Дабрици код Стоца, БиХ. Пише прозу, књижевну критику и есејистику. Од 1992. до 2004. је био главни

и одговорни уредник *Летописа*, а 2008. до 2012. потпредседник Матице српске. Књиге прозе: *Врховни силник*, 1975; *Друго лице*, 1998; *Опит*, 2004; *Руб*, 2010. Књиге есеја, критика и огледа: *У видику стиха*, 1978; *Слагање времена*, 1983; *Примарно и нијанса*, 1985; *Поезија и окружје*, 1988; *Образац и чин – огледи о роману*, 1995; *„Певач" Бошка Петровића*, 1998; *Огледи о Вељку Петровићу*, 2000; *Главни посао*, 2002; *Профили и ситуације*, 2004; *Размена дарова – огледи и записи о савременом српском песништву*, 2006; *Савременост и наслеђе*, 2006; *Критичке разгледнице*, 2008; *Трагања и сведочења*, 2011; *Огледи о Иви Андрићу*, 2013. Приредио више књига српских писаца.

СРЂАН ДАМЊАНОВИЋ, рођен 1968. у Новом Саду. Професор филозофије, пише филозофске и текстове из теорије уметности. Објављене књиге: *Мали речник грешака (не само) за новинаре*, 2005; *Медиалогике – време филозофије и разоноде*, 2009; *Речник грешака*, 2009.

ЗОРАН ЂЕРИЋ, рођен 1960. у Бачком Добром Пољу. Пише поезију, књижевну критику и студије, преводи с пољског, руског и бугарског. Књиге песама: *Талог*, 1983; *Зглоб*, 1985; *Унутрашња обележја*, 1990; *Под старом липом*, 1993; *Одушак*, 1994; *Voglio dimenticare tutto* (на италијанском), 2001; *Аз бо виде – азбучне молитве*, 2002; *Наталожено* (изабране и нове песме), 2007; *Блато*, 2011. Студије, огледи и критике: *Сестра – књига о инцесту*, 1992; *Ватрено крштење*, 1995; *Море и мраморје – дневник путовања по Апулији*, 2000; *Анђели носталгије – поезија Данила Киша и Владимира Набокова*, 2000; *Данило Киш: ружа–песник–п/оглед*, 2002; *Песник и његова сенка. Есеји о српском песништву XX века*, 2005; *Стварање модерног свијета (1450–1878)* (коаутори Д. Гавриловић, З. Јосић), 2005; *Незасићење – пољска драматургија XX века*, 2006; *Са истока на запад – словенска књижевна емиграција у XX веку*, 2007; *Дом и бездомност у поезији XX века*, 2007; *Историја Витолда Гомбровича*, 2008; *Тестостерон. Нова пољска драматургија*, 2008; *Поетика српског филма – српски писци о филму 1908–2008*, 2009; *Позориште и филм*, 2010; *Виткацијева Луда локомотива – између позоришта и филма*, 2010; *3 – у возовима европске класе, у дугим затвореним композицијама, у диму и пепелу*, 2011; *Словенска читанка – огледи и преводи из словенских књижевности XX века*, 2013; *Позориште лутака у Новом Саду – осниване* (коауторка Љ. Динић), 2014. Приредио више књига и антологија.

РАДЕ ЂОКАНОВИЋ, рођен 1955. у Бјеловцу код Братунца, БиХ. Пише поезију. Књиге песама: *Сува уста* 1980; *Звоно*, 1994; *Орахова љуска*, 1995; *Лака рука*, 1997; *Шкрипац*, 2005; *Службена бележница*, 2011.

АЛЕКСАНДАР ЖИКИЋ, рођен 1959. у Ваљеву. Новинар, уредник, критичар и музичар, објављује текстове углавном из области популарне културе (рокенрол, стрип, филм, литература). Објављене књиге: *Фаталнu ринг-шпил – хроника београдског рокенрола 1959–1979*, 1999; *Место у мећави – прича о Милану Младеновићу*, 1999; *Whisky – ватра из воде*, 2003.

СОЊА ЗИДВЕРЦ ЛЕКИЋ, рођена 1969. у Москви, тадашњи СССР. Синолог, преводилац, бави се писаним и усменим превођењем с кинеског и енглеског. Превела са српског на кинески језик збирку поезије Јелице Леле Капларевић *У мени живот*, 1995; с енглеског на српски (у сарадњи са Соњом Вишњић Жижовић) књигу Ернеста Фенелозе о јапанској уметности *Од Амидиног раја до плутајућег света*, 2011; и с кинеског на српски књигу кинеског нобеловца Мо Јена *Баладе о белом луку*, 2014. и књигу кинеске ауторке Јуеран Џанг *Десет љубави* (у штампи).

ТАМАРА ЈОВАНОВИЋ, рођена 1987. у Новом Саду. Пише студије, есеје и књижевне приказе, објављује у периодици.

МАРИЈА КНЕЖЕВИЋ, рођена 1963. у Београду. Пише прозу, поезију, есеје и књижевне приказе, преводи с енглеског. Романи: *Храна за псе*, 1989; *Екатерини*, 2005. Књига приповедака: *Fabula rasa*, 2012. Књига писама: *Querida* (електронска преписка са Аником Крстић из бомбардованог Београда), 2001. Књиге есеја: *Књига о недостајању*, 2003; *Књига утисака*, 2008. Књиге песама: *Ствари за личну употребу*, 1994; *Елегијски савети Јулији*, 1994; *Доба Саломе*, 1996; *Моје друго ти*, 2001; *Двадесет песама о љубави и једна љубавна*, 2003; *In tactum*, 2005; *Уличарке*, 2007; *Шен*, 2011.

МИЛОШ КОВИЋ, рођен 1969. у Шапцу. Историчар, бави се општом и националном историјом XIX и почетка XX века, посебно међународним односима, историјом политичких идеја и Источним питањем. Објављене књиге: *Дизраели и Источно питање*, 2007; (превод на енглески *Disraeli and the Eastern Question*, 2011); *Гаврило Принцип – документи и сећања*, 2014.

ТАМАРА КРСТИЋ, рођена 1974. у Београду. Новинар, бави се српском књижевношћу, уметношћу и медијима, пише критику, објављује у периодици.

ЉИЉАНА МАЛЕТИН ВОЈВОДИЋ, рођена 1966. у Новом Саду. Бави се истраживањем скандинавских књижевности и култура, пише

прозу, есеје и путописе. Романи: *Пашуљци и Хипербореја*, 2008; *У Егзилу*, 2011; *Они који једу сирово месо*, 2013. Објавила још и културолошки бедекер *Финска, земља Калевале, језера и сауна*, 2011. и антологију норвешке књижевности *Норвешка прича*, 2013.

МИХАЈЛО ПАНТИЋ, рођен 1957. у Београду. Пише приповетке, књижевну критику, есеје и студије. Књиге прича: *Хроника собе*, 1984; *Вондер у Берлину*, 1987; *Песници, писци & остала менажерија*, 1992; *Не могу да се сетим једне реченице*, 1993; *Новобеоградске приче*, 1994; *Седми дан кошаве*, 1999; *Јутро после*, 2001; *Ако је то љубав*, 2003; *Најлепше приче Михајла Пантића*, 2004; *Жена у мушким ципелама – the best of* (избор), 2006; *Овога пута о болу*, 2007; *Све приче Михајла Пантића I–IV*, 2007; *Приче на путу*, 2010; *Ходање по облацима*, 2013. Студије, критике, огледи, критичка проза, путописи: *Искушења сажетости*, 1984; *Александријски синдром 1–4*, 1987, 1994, 1999, 2003; *Против систематичности*, 1988; *Шум Вавилона* (коаутор В. Павковић), 1988; *Десет песама, десет разговора* (коаутор С. Зубановић), 1992; *Нови прилози за савремену српску поезију*, 1994; *Puzzle*, 1995; *Шта читам и шта ми се догађа*, 1998; *Кич*, 1998; *Модернистичко приповедање*, 1999; *Тортура текста (puzzle II)*, 2000; *Огледи о свакодневици (puzzle III)*, 2001; *Свет иза света*, 2002; *Капетан собне пловидбе (puzzle IV)*, 2003; *Свакодневник читања*, 2004; *Живот је управо у току (puzzle V)*, 2005; *Писци говоре*, 2007; *Други свет иза света*, 2009; *Неизгубљено време*, 2009; *Сланкамен (puzzle VI)*, 2009; *Дневник једног уживаоца читања*, 2009; *A short history of Serbian literature* (група аутора), 2011; *Бити рокенрол* (коаутор П. Поповић), 2011. Приредио више књига, антологија и зборника.

ПЕТАР ПИЈАНОВИЋ, рођен 1949. у Каменмосту код Имотског, Хрватска. Пише огледе и студије о новијој српској прози. Објављене књиге: *Поетика романа Бориславa Пекића*, 1991; *Проза Данила Киша*, 1992; *Павић*, 1998; *Поетика гротеске: приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, 2001; *Наивна прича – српска ауторска проза за мале људе и велику децу: жанрови и модели*, 2005; *Књижевност и српски језик* (уџбеници), 2008, 2010; *Српски културни круг: 1900–1918*, 2012; *Модерна традиција – огледи из српске књижевности*, 2012.

ЂОРЂЕ ПИСАРЕВ, рођен 1957. у Визићу у Срему. Пише прозу, есеје и књижевну критику. Романи: *Мимезис, мимезис романа* (коаутор Ф. Петриновић), 1983; *Књиге народа лутака*, 1988; *Готска прича*, 1990; *Ковчег*, 1992; *Пописујући имена ствари*, 1995; *Завера близнакиња*, 2000; *Под сенком змаја*, 2001; *У срцу града*, 2004; *Поноћ је у соби успомена*, 2005; *А ако умре пре него што се пробуди?*, 2009; *На стази суза*, 2010; *Поноћ је у соби успомена*, 2010. Књиге прича: *Књига господара прича*,

1985; *Мики Шепард: Страшне приче*, 1990; *Посланице из Новог Јерусалима*, 1996; *Бесмртници* (изабране и нове приче), 2002; *Велика очекивања*, 2012. Књига есеја: *Пред вратима раја* (коаутор Ф. Петриновић), 2002.

ГОРАНА РАИЧЕВИЋ, рођена 1964. у Новом Саду. Бави се теоријом књижевности и српском књижевношћу XIX и XX века, пише студије, есеје и приказе, преводи с енглеског и француског. Објављене књиге: *Читање као креација*, 1998; *Библиографија српских некролога* (коаутори М. Бујас и М. Клеут), 1998; *Лаза Лазаревић – јунак наших дана*, 2002; *Есеји Милоша Црњанског*, 2005; *Коментари Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског*, 2010; *Кроштељи судбине – о Црњанском и Андрићу*, 2010; *Други свет – есеји о књижевности: историја, теорија, критика*, 2010. Приредила више књига.

СНЕЖАНА САВКИЋ, рођена 1990. у Лозници. Бави се проучавањем авангардних, неоавангардних и постмодернистичких тенденција у српској и светској књижевности, пише кратку прозу, есеје и приказе, објављује у периодици.

ЈОВАН СКЕРЛИЋ (Београд, 1877–1914). Српски књижевник, књижевни критичар, политичар и национални радник. Основну школу и гимназију похађао је у Београду од 1887. до 1895. године. На Велику школу, лингвистичко-литерарни одсек Филозофског факултета, уписао се 1895, а дипломирао је 1899. године (главни предмет – француски језик с књижевношћу и теорија књижевности). Од 1899. до 1901. студирао је у Лозани и Паризу, а докторирао је 1901. у Лозани. За дописног члана Српске краљевске академије изабран је 1910. године. Иако је умро млад, књижевни рад му је веома обиман. Најпознатије његово дело је *Писци и књиге* (у девет свезака). Синтеза целокупног његовог књижевног рада је *Историја нове српске књижевности*, објављена прво у скраћеном облику, као средњошколски уџбеник, а потом у целини. Значајне су његове књижевне студије и огледи: *Омладина и њена књижевност*, *Српска књижевност у 18. веку*, *Јаков Игњатовић*, *Поглед на данашњу француску књижевност*, *Уништење естетике и демократизација уметности*, књижевно-политички оглед *Светозар Марковић* и др.

ДРАГАНА В. ТОДОРЕСКОВ, рођена 1975. у Новом Саду. Пише критичке и књижевноисторијске текстове. Бави се истраживањем српске књижевности XIX и XX века. Објављене књиге: *Стеријине пародије – искушења (пост)модерног читања*, 2009; *Дан, контекст, брзина ветра*, 2010; *Писати даље – изабране критике*, 2012; *Тело песме – есеји и критике о српском песништву*, 2013. Приредила: Тања Крагујевић,

Ружа, одиста, изабране песме, 2010; Ненад Митров, *Позно биље*, сабране песме, 2013.

ЈУЕРАН ЏАНГ (YUERAN ZHANG), рођена 1982. у Ћинану у покрајини Шандунг. Једна је од најутицајнијих писаца у Кини генерације писаца рођених „после осамдесетих". Објавила је две кратке збирке прича: *Сунцокрет, Изгубљено у 1890*, 2003. и *Десет љубави*, 2004. као и три романа: *Трешња у даљини*, 2004; *Нарцис*, 2005. и *Птица која испуњава обећања*, 2006. који је именован за најбољи сага-роман 2006. године на ранг листи кинеских романа. Свака од њених књига продата је у више од 300.000 примерака. Била је главни уредник престижног кинеског књижевног часописа *Newritting* од 2008. године. Њене награде укључују и награду за најпросперитетније нове таленте (2005), „Пехар Мао-Таи" – народна књижевна награда (2008) и Пролећну књижевну награду (2006). Недавно је докторирала на Народном универзитету у Пекингу на катедри за древну кинеску књижевност. (С. З. Л.)

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА

ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ

најстарији наш књижевни часопис

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама – шест свезака чини једну књигу.

Годишња претплата износи 2.000 динара, за чланове Матице српске 1.000 динара, а за иностранство 100 €.

Наручујем _____ примерака *Летописа Матице српске.*

Име и презиме, назив установе или предузећа

_____

_____

Адреса: _____

Телефон: _____

Претплата се може уплатити у свакој пошти на рачун Матице српске број 295-1234397-90 (Српска банка), са назнаком „за Летопис". Оваквом уплатом обезбедићете да, чим нам доставите ову наруџбеницу и потврду о уплати, читаве године добијате Летопис на адресу коју нам пошаљете.

Информације на телефоне: (021) 6613-864; 420-199/лок. 112, или на адресу: **Летопис Матице српске,** 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1, e-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

82(05)

ЛЕТОПИС Матице српске / главни и одговорни уредник Слободан Владушић. – Год. 48, књ. 115, св. 1 (1873)– . – Нови Сад : Матица српска, 1873–. – 24 cm

Годишње излазе две књиге са по шест свезака. – Покренут 1824. год. као Сѣрбске Летописи. – Наставак публикације: Српски летопис

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ

П

II 951/2014/1

00120216 9,4

COBISS

ISSN 0025-5939

ISSN 0025-5939 I UDK 82(05)

летопис матице српске