

Јован Зивлак

САБЛАСТИ ПОЕЗИЈЕ

Есеји и белешке



адреса

час

БИБЛИОТЕКА ЧАС
ИП АДРЕСА, Нови Сад
Књига 36

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821.163.41-4
821.163.41.09

ЗИВЛАК, Јован

Сабласти поезије : есеји и белешке / Јован Зивлак. – 1. изд. –
Нови Сад : Адреса, 2016 (Нови Сад : МБМ плас). – 206 стр. ; 20 см.
– (Библиотека Час ; књ. 36)

Напомене и библиографске референце уз текст.

ISBN 978-86-80268-06-4

а) Српска књижевност
COBISS.SR-ID 305319687

ЈОВАН ЗИВЛАК

САБЛАСТИ ПОЕЗИЈЕ

Есеји и белешке

АДРЕСА / НОВИ САД

УМЕСТО УВОДА

Текстови сабрани у овој књизи настали су различитим поводима, најчешће као поговори књи-гама поезије и прозе које сам приређивао почев да 1996. године па до пре неколико година. У те текстове уграђивао сам различите амбиције, од настојања да напишем коментар који би се тицао целокупног песничког дела једног аутора, са ограниченим аспирацијама да опишем неколико аспеката уметничког карактера писца, до анализе једног жанра или појединачног дела, било да је реч о прози или есеју са истовременим настојањем да размишљам о позицији посматраног дела у контексту савремене књижевности.

Оно што спаја, на изванредан начин, све ове текстове од позноромантичарске Костићеве поезије преко Дучића, Васиљева или Деспотова јесте конструкт сабласног, конструкт привида који се утемељује у својој историчности и метаморфозама као упориште сваког књижевног пројекта с којим су аутори са мање или више умешности стварали своју интерпретацију света.

Од Костићевих естетизованих сабласти спасења, с којима је градио утопију измирења људских и материјалних супротица на небу, до уздрманих конструката идеологија неба, који се разграђују на земљи на тлу историје као човечанске несреће, у

поезији Дучића а посебно Васиљева, до пародирања сабласти поезије у ликовима повлашћеног знања или улоге песника у класичним конструктима модерне које видимо у текстовима Војислава Деспотова, сложена је историја овог феномена. Посебан случај је Даниловљева метонимичност у приказивању маргиналног као сцене битних модуса разумевања света.

Сличне поступке видимо и у приповедачком делу Милорада Павића, Драгослава Михаиловића, Јовице Аћина, Драге Кекановића или Милете Продановића. Код Павића је реч о једној врсти деконструкције реалистичког света српске модерне прозе оличене у слици наративне епизације са доминацијом узрочно последичног логоса који одређује поменути наративни свет. Павић такву идеологију одбацују уводећи у поље сабласног знања у књижевности низ детерминанти које своје место имају у игри случаја, од снова до различитих типова предвидљивости заснованих на психолошким или језичким играма. Сличне поступке имамо и код Аћина, док код Кекановића је реч о померању тачке гледишта која утемељује метонимију као поље где се суочава сабласни лов као замена потресним догађајима рата.

Знање о књижевности се не може свести на концептуализоване амблеме који помоћу реторичког сажимања наводно могу да прочитају и протумаче сложени књижевни текст. Али свака редукција ма колико да осиромашује књижевни текст, истовремено открива извесне законитости које нам могу помоћи да откријемо неке од битних вредности књижевности и које нас могу привремено ослободити интенција да знање постоји као целина и као слика света којим је могуће владати.

ЛАЗА КОСТИЋ: ФАНТАЗИЈА СВЕТОГ ПОМИРЕЊА

Ујак је повео седмогодишњег Лазу Костића из Ковиља у Сремске Карловце 1848. године у време Мајске скупштине да види војводу Стевана Шупљикца, који је исте године умро, где су српски представници из разних прекодунавских крајева проглашавали Српску Војвოდину¹. Самопрокламовање и жеље српских црквених и грађанских елита и становништва се у многоне разликују од бечких намера и од спремности Кошутових мађарских револуционара на признавање српских права, што ће се убрзо показати. Тада почињу и оружани сукоби са побуњеним Мађарима који су тражили слободу од централизоване Монархије и већа права (мађарске територије су биле под владавином Аустрије фактички још од Мохачке битке 1526), а Срби се излажу великим опасностима и страдањима, одредивши се за Беч, јер су мађарски револуционари одбили све захтеве за признавање њихових језичких, културних, религијских и политичких права.

Док су горели српски градови и разаран Нови Сад мађарским топовима са Петроварадинске твр-

¹ Више о томе: Сећања из детињства и сећања на године 1948/49, у Лаза Костић: *Успомене из мој живоћа*, Нолит, 1988. године.

ђаве, док је мноштво Срба гинуло и уништавана српска имовина и културна добра, док је богатији део становништва напуштао ратом захваћене крајеве, припремана је формална сатисфакција од стране Беча који је прогласио круновину Војводство Србију и Тамишки Банат, у коју су укључени Барања, Бачка и Банат, са престоницом у Темишвару, без Срема и крајева под војном управом. Војвода је био сам цар, гувернер Немац, званични језик немачки, а Срби и Румуни добили су права на употребу свог језика тамо где су били већина. Формално аутономна и без нарочитих привилегија за српско становништво, таква Војводина је изневерила српска очекивања и трајала је као провинција са немачком доминацијом до 1860. године, да би коначно, после аустријског пораза од Пруске 1867. године код Садове, била асимилована као јужна Угарска, у угарски део новонастале и реформисане двојне Монархије.²

Берлински конгрес 1878. године је био још један догађај који је утицао на судбину српског народа, битно обележивши разумевање историје и резигнацију Лазе Костића, чијим је одлукама Србија добила независност и проширење, а Босна окупирана, да би касније после анексије пала под управу двојне Монархије као посебна провинција.

После вуковске језичке реформе четрдесетих година деветнаестог века, којом је завршен период владавине српског класицизма, вођства српске православне цркве у позиционирању положаја српског становништва у прекодунавским крајевима, када се из збрке језика и историјских евокација српских прва која су одзвањала из српскословен-

² Више о томе у Душан Ј. Поповић: *Срби у Војводини*, књига 3, Матица српска, 1990. године.

ских сазвучја, буђења српског грађанства и војничког слоја, подигао народни језик који је Србе са свих простора интегрисао у прихватању нове културе и нове свести, јавља се бранковски оптимизам нове перцепције света. Ни просвећени Доситеј, ни ерудитски Стерија, који је са социолошком поузданошћу сликао српски свет и његове културне и друштвене илузије, као ни Сима Милутиновић Сарајлија који је у духу античког и народно епског прожимања славио српски устанички хероизам, као ни Његош који је персонализовао етику пробуђене српске и црногорске историчности, нису као Бранко сишли на сцену живота на којој је владао живи језик епске културе, једно тело које је чекало да буде преображено да прихвати највише захтеве секуларне грађанске културе и модерне књижевности, надахнуто открићем својих права и својих индивидуализованих визија.

Бранковски романтизам је био врх оптимизма једне настајуће културе, њене скоро наивне самоосвешћености, али, уз све слабости, ослобађајуће за многе регије искуства које су се тек наговештавале у претходећим тренуцима. У тим ће координатама са друштвеним и културним променама, које су подразумевале и политичку борбу и живот књижевника као нераздвојив од поменуте борбе, деловати последња генерација српских романтичара од Ђуре Јакшића, Јована Јовановића Змаја до Лазе Костића.

Српска прекодунавска популација је била упућена на Беч и на његове политичке диктате и културне утицаје, и поред царских привилегија које су од Двора стално тумачене са лошом вољом и нетолеранцијом за српска културна, језичка, религијска или политичка права. Извесна пропусност по-

времено је наложена у војничким заслугама српског народа који се више од триста година борио за Двор широм Европе, као и у позицији слободних краљевских градова, који су у духу средњовековног „федерализма” омогућавале Србима да се економски еманципују а из тога су следила и културне и политичке погодности. У таквим околностима српски је често доспевао да буде језик администрације (посебно у Новом Саду), или да се остваре делимична права на школовање српске деце на матерњем језику, или да се добије дозвола за објављивање и растурање новина на српском или да се тек почетком деветнаестог века добије права на штампарију у неком од српских градова где се издају српски листови и књиге.

Термин романтизам појављује се у другој половини седамнаестог века у Енглеској и Француској у значењу средњовековне романсе или епа код Ариоста и Таса. То је истовремено имало пежоративно значење за све врсте нереалног мњења, изражавања чудесног, екстравагантног, измишљеног или сентименталног. У деветнаестом веку термин се везао за пејзаж и представљао пикторескно, тј. сликовито, као идиличан тип природе насуprot дивље и неорганизоване. С друге стране, он је почео да подразумева националну еманципацију, субјективност, побуну против конвенција класицистичке културе и система вредности грађанског, као и новог индустријског друштва, и открића чудесног, фантастичког или побуну против хришћанства или његово антропоморфизовано преобликовање. Сложени и често вехементни романтизам, који се у Европи развијао у великом броју видова, од светског бола до сатанизма, од екстремне индивидуалности и побуне против бога до конвенционалног лиризма, био је одговор књижевности на

промењену реалност која је мењала друштвени и економски рељеф Европе од динамичких метропола попут Париза, Лондона или Беча, до провинцијских немачких вароши или још увек руралних и нееманципованих јужнословенских крајева.

Српски романтизам је фактички настао, не само под општим утицајем немачке културе и француских и руских утицаја, него и као последица непосредних друштвених и политичких промена које су обликовале српско друштво у тадашњој Аустрији. Срби су се школовали у Бечу, Пешти, Пожуну (Братислави)... и били су једнако захваћени процесима националног буђења или друштвеним потресима који су доспевали из европске стварности, прво из аустријске и мађарске, те од присилног реформизма у функционисању Монархије, или утицаја Француске буржоаске револуције до револуционарне 1848 године. Следствено томе књижевне елите су пратиле и прихватале различите културне и књижевне појаве и идеје, од Канта, Русоа, Госпође де Стал, Шилера, Бајрона, Гетеа, Хајнеа, Дидроа, Игоа... Пушкина или Петефија. У тим процесима они су са мање или више успеха настојали да пронађу себе и своју улогу као меру самосвести и самопоштовања.

Илустративан је догађај из Будима, када је деветнаестогодишњи Лаза Костић написао стихове за венац посвећен Корнелију Станковићу, кога су тамошњи Срби, којих је једва било око триста у читавом граду, овенчали и доживели не само као композитора, него и као потврду да са њим као музички образованим саплемеником улазе у ред просвећених народа Европе.³

³ Види о томе подробније: Костић и Корнелије Станковић, у Младен Лесковац: *О Лази Костићу*, Нолит, 1978. године.

Романтизам је доприносио демократизацији културе у европским размерама, повлашћујући динамичну грађанску класу, наспрам аристократије чији је највиши домет био класицизам, подстицао је не само националну диференцијацију и стварање националног карактера, него и процесе индивидуације и ослобађање појединца стега које је постављала група у тежњи да се учврсти и сачува у односу на друге групе и да истовремено контролише појединца. Та напетост је видљива и код Бранка, а посебно значење ће добити код Лазе Костића, поготову у његовом касном и завршном периоду живота.

Костић је један од најистакнутијих романтичара у нашој књижевности, писао је поезију, теоријске, филозофске, естетичке, књижевнокритичке текстове, позоришне рецензије, драме, бавио се новинарством. Костићев рани романтизам је био прометејски, националан и ангажован, једнако као Змајев и Јакшићев.

Као представник другог таласа српског романтизма он је репрезентовао закаснеле одјеке европског романтизма у Срба, не само због тога што се појављује неколико деценија касније, након доминације сложене романтичарске културе, између 1780. и 1830. године, него и због специфичних одлика српске политичке и културне стварности на коју су српски писци, као део елита тога друштва, морали да дају одговор.

Лаза Костић је у том смислу био песник који је изражавао сву контрадикторност служења општим интересима једне националне групе и настојањима да досегне индивидуализам уметничке воље која би била ослобођена прагматизма и утилитаристичких захтева у функцијама поезије. Од на-

ционалних тема, пригодне поезије, љубавне поезије, Костић је настојао да се отргне упуштајући се у историјске теме у духу егзотизма (Египат, Грчка, Библија, Француска...). Следећи своја естетичка начела он је проповедао укрштај различитих утицаја и излазак из ограничења националне тематике, као и укрштај у духу еволуционизма чулног и духовног, где се *суйроишце*, како каже, разрешавају у вишој форми хармоније и помирења.

Иако образован и неспорно интелектуално радознао, Костић је остао у оквирима једне уметничке идеологије која је већ у другој половини деветнаестог века исцрпла своје формалне и културне потенцијале, не видећи и не прихватајући нову стварност која је већ своје уметничке побуне и побуде заснивала на другим премисама разумевања човека и света.

Делујући у таквим оквирима, када је српски романтизам достигао зрелост тек шездесетих година деветнаестог века, који је као идеологија био доминантан међу прекодунавским Србима чак до краја прве деценије двадесетог века, Костић је морао у једном тренутку да се суочи са екстремним и унутрашњим и спољним оспоравањима, која ће заострено доћи и из Београда, који преузима водећу улогу у српској култури, постајући истовремено и најснажнији српски политички и економски центар. Са промоцијом модернизма у разумевању света и књижевности, са прихватањем снажних постромантичарских идеологија, од парнасизма до симболизма и наговештаја експресионизма, нове елите које се формирају у економски све јачој Србији и културно све организованијем Београду, у окриљу развијања универзитета у Београду, појаве модернистичких часописа и снажног култур-

ног сазревања, подривају и полемички оспоравају представнике последње генерације српских романтичара, као и доминацију Новог Сада као центра српске културе и књижевности, чији значај у том тренутку постаје споран и готово маргиналан.

Живот Лазе Костића је протекао у несводивим и сложеним модулацијама. Од честог претеривања у формама показивања српског карактера и његовог националног бића, у раним песмама, у којима је славио и афирмисао српски хероизам и стоицизам, као и његову моћ да буде способан за највиша културна и интелектуална прегнућа, до сентименталистичког лирског и љубавног индивидуализма посејаног у великој мери по девојачким споменицама или у пригодама по тадашњим српским новинама, до немачког опонашања баладичних форми поезије са оријенталним мотивима, те настојања да баладичност смести у епске размере у намери да афирмише савремену српску ослободилачку и политичку стварност и рефлексивно-спекулативне поезије у којој развија свој дијалог са хришћанством, проблемима стварања или тамним хришћанско-метафизичким питањима спасења.

Почевши књижевну каријеру у Будимпешти, у *Преодници*, те у *Лейхойису*, *Даници*, *Јавору*, Костић се афирмише као значајно име српске савремене књижевности. Посвећује песме Шекспиру и Вуку. Организује прославу тристогодишњице Шекспирове, што је постало део европске обичајности, јер је Шекспир и у Француској и у Немачкој био сматран за тада најзначајнијег писца и његова драмска књижевност постала је узором романтичарске драме.

Докторира 1864. године права, а потом се запошљава у Новосадској гимназији као професор латинског и немачког, а након кратког времена по-

стаје бележник у новосадском магистрату, сарађујући са Милетићем и Змајем. Биран је за председника суда у Новом Саду, те за посланика Народног црквеног сабора.

Написао је поводом закона о народностима *Разговор са увученом српском заставом у мађистрашу новосадском*, након што је Угарска донела закон којим не признаје политичка и културна права Србима, тј. народностима, а потом је због доставе ухапшен и држан у затвору у Пешти поводом убиства кнеза Михајла.

Биран је 1873. године за српског посланика у Угарском сабору, у којем су Срби, Румуни и Словаци представљали занемарљиву мањину захваљујући угарским изборним законима и његови покушаји да заступа српску ствар били су осуђени на потпуни неуспех.⁴ Костић се, и поред свести да Срби у Угарској неће моћи остварити повољан положај, стално залагао за слободна изборна права без ограничења која су захтевала да се познаје мађарски језик, за слободну употребу српског језика тамо где Срби чине већину, за народну аутономију која је била гарантована Леополдовим привилегијама, за антимилитаристичку политику у двојној Монархији.

Костић крајем седамдесетих прелази у Београд, био је секретар Јована Ристића на Берлинском конгресу 1878. године, па потом постављен и након годину дана повучен са места секретара прве класе Српског посланства у Петрограду. Ради као уредник листа либералне странке *Српска независност* који је уређивао две године.

⁴ Види о томе: Интерпелација у Мађарском парламенту о заштити народносних застава, у Лаза Костић: Успомене из мог живота, Нолит, 1988. године.

Дуго је писао позоришну критику, бавио се преводилаштвом Хомера, Шекспира, Булвер Литона, писао драме.

Због антиаустријског става у драми *Пера Сејединца*, представа је после првог приказивања 1882. године забрањена. Иако поштовалац Шекспира у *Пери Сејединцу* Костић више заступа корнејевску драматургију и, с друге стране, поред антиаустријског става, долази у сукоб и са српском православном црквом. Костић је у неколико наврата показивао једну врсту отпора и скептицизма према религији, нпр. у песми *Еј ројски светије*, мада је неспорно био уверени теиста, православац, који је и као песник у многим песмама остајао у пропозицијама хришћанске културе.⁵

Костић покушава да се запосли у Великој школи, али без успеха, приморан је да 1884. године прихвати позив са Цетиња, где постаје уредник *Гласа Црнојорца*, званичног гласила црногорске власти, одакле се враћа 1891. године са мучним искуством песника који је служио књаза Николу, ћудљивог владара и у средини у којој је његов таленат био више него игнорисан и безнадан.

Након избивања у Крушедолу, те опадања интересовања за његово дело и појаве новог духа у српској књижевности у Београду, од Војслава Илића, Скерлића, Богдана Поповића, Лаза Костић се 1895. године жени и прелази у Сомбор.

Економски солидан брак са богатом наследницом Јулијаном Паланачки омогућује му многа

⁵ О Костићевој неспорној религиозности, важној и за разумевање његове поезије, посебно за *Santa Maria della salute*, видети у Др Радивије Симоновић: *Успомена на др Лаза Костића*, Књижевна заједница Новог Сада и Библиотека Карло Бјелички, Сомбор, 1986, стр. 71–80.

путовања у Беч, Женеви, Напуљ, Дубровник, Париз, Венецију...

Иако владају у нашој књижевној науци предрасуде да је Лаза Костић често био изложен материјалним невољама, неспорно је да је он фактички читав живот био обезбеђен, прво породичним богатством, те наследством, релативно повољним службама које је имао, од наставничког места у Новом Саду, бележничког у Магистрату, председник суда у Новом Саду, посланик у Угарском сабору, уредник у новинама у Београду, секретар у посланству, до уредника *Гласа Црногорца* на Цетињу. Осим тога, све те друштвене и политичке улоге које је имао, поред књижевних, почев од поезије, драме, до превођења, те запажене улоге у Уједињеној омладини српској, обезбеђивале су му посебно место у најширој српској јавности у којој је био цењен и поштован као особена и снажна личност, не само као песник, драмски писац или преводилац, него и као афирмисана политичка личност.

Отуда се делимично може објаснити суревњивост коју је показао према Змају, чија је слава популаризатора књижевности и политички ангажованог песника, свакако била провокативна за Костића који није успео да, говорећи о његовој педесетогодишњици 1899. године у Матици српској, суспрегне свој иронични и нескривено непријатељски однос према нешто старијем супарнику.

Ривалско надметање уметника у различитим епохама је неспоран друштвени феномен који производи различите продуктивне и контрапродуктивне последице, и због својих сложених конвенци изазива различита истраживања о конкурентским односима уметника као нпр. између Тицијана, Тинторета и Веронезеа, до односа Пикаса

и Брака итд.⁶ Отуда је, поред извесних битних Костићевих увида и примедби поводом Змајеве поезије у полемичкој *Књизи о Змају*⁷ бесмислено заташкавати реалну природу њихових односа, поготову што они имају своју видљиву историју, од почетних Змајевих провокација приликом првог објављивања поезије Лазе Костића у новосадској *Сегмици*⁸, различитих политичких концепата, Змај је био ближи левици, док је Лаза био склон и монархизму и идејама грађанске демократије, до сукоба поводом схватања улоге поезије у друштву, између утилитаризма и естетизма, а у зрелом добу до размирица поводом трагичног сукоба између Мише Димитријевића и Јаше Томића.

Костићев учинак, иако у првој фази слављен као национални бард, био је за амбиције и могућности једног од образованијих песника свога доба сиромашан и испод стварних могућности. Нови дух у српској поезији, од В. Илића и појаве модерне, од утихнућа омладинске реторичне књижевности, одбацио је Костићев романтичарски активи-

⁶ О томе види у Златној греди, бр. 90/91/92 у тексту Теодора К. Реба: *Раиш старих мајстора*.

⁷ Књигу је Лаза Костић објавио 1902. године на основу предавања у Матици српској које је одржао поводом Змајеве педесетогодишњице 1899. године под насловом: *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови), његову ђевању, мишљењу и писању, и његову добу*. Књига је у свом критичком односу у много чему заснована, посебно у примени филолошке критике, али се, с обзиром на основне вредности Змајевог дела, може доживети и као недобронамерна и неуверљива. Не бих се могао сложити, како наводе неки истраживачи, да је Костићева књига пример модерне критичке методологије, она у великој мери болује од једностраности филолошке критике и од романтичарских предрасуда. (прим. аут.)

⁸ Лаза Костић: *Из мога живота*, Нолит, Београд, 1988, стр. 23–27.

зам, емоционализам и патос пригодне, светске и космолошке драматичности.

Иако је Костић важио за иноватора у српском стиху, помињу се често његове заслуге у одомаћивању јамба у драмској књижевности, те његов однос према језику, посебно у стварању неологијама или у примени вуковских начела, његов стих је био у већој мери конвекционалан, у размерама релативне индиференције романтизма према формалним разлозима песништва. Посебно је карактеристична, како за Костића тако и за Змаја, нестабилност у практиковању и иновирању вуковских језичких начела. Инсистирајући на чистоти језика, на вуковској норми, Костић је стално консултовао Вуков речник, али он је често подлегао локалној лексици бачких или сремских говорних карактеристика, што не тако ретко делује гротескно. Сличне слабости има и Радичевићева поезија. Мора се нагласити да се српски песнички језик еманциповао од локализама и стабилизовао тек са појавом Дучића и Ракића. Код Костића је, такође, присутна доминација десетерца и осмерца, монотона астрофичност, честа употреба епске нарације у поезији, љубавна поезија као лирски апсолут, националне и општечовечанске теме, од Косова до прометејизма и космоса, али с друге стране склоност као инциденту, у инсистирању на рими против диктата граматички исправне морфологије, на звучности која је често нарушавала разлоге смисла и логике, као и у повременом продору метафоричког језика са изненађујућим поредбама.

Осим тога, Костић је, као што је то био обичај у романтизму, често једначио своју приватну личност са песничким субјектом, то је био образац који је подразумевао повлашћено место песника у

поретку стваралачких компентенција, његову изабраност да има посебне моћи у разумевању света.

На друштвеној сцени Костић је заступао једну врсту дендизма и у односу према облачењу, у мондености и ексклузивном тумачењу своје социјалне улоге, као и нековенционалности, у настојању да доминира у дијалогу унутар уметничке или интелектуалне групе, у примени каламбура као перманентне подругљиве језичке и уметничке игре. Распињући се између политике, као инструментализације својих талената у одрицању скривених индивидуалних претензија његовог бића и неуротичких знакова побуне против захтева групе, од облачења до нарушавања друштвених норми, Костић је у једнаким размерама све те конвулзије изражавао и у својим песничким текстовима. Отуда је његова поезија и слика друштвеног живота који се креће од сентименталистичких конвенција љубавне поезије, преко епских фраза из национално историјске или ослободилачке реторике до космолошких емфаза о особеној судбини човека. У таквим модусима где се песнички романтизам често чинио несхватљиво наивним у својим пренаглашеностима, Костић је, с друге стране, показивао изванредну аналитичност, културу и проицљивост као писац политичких, књижевноесејистичких или текстова о позоришним представама. У таквом контексту успео је да напише неколико битних и великих песама српског језика, које су, упркос свему, у једном тренутку опадања његове славе и утицаје биле превиђене од неколико битних критичара српске књижевности и које га тада нису могле спасити од поруге.

Тај превиђени и у дубокој сенци скривени Костић, онај који је, у процепима романтичарске занесености и идентификације са националним и

светским позорјем, стизао на мах да наговести снагу свог истинског дара, у песмама *Међу јавом и међ сном*, *Сйомен на Руварица*, *До њојаса...* припремао је завршну и искупљујућу песму која ће сажети његова разочарења, његову етику и естетику и величину једног гласа који узноси нови и просвећени звук десетерца, комбинован са деветерцом у каталектичком стиху, са цезуром на петом слогу, у драматско звучним, али и молитвеним октавама.

Санџа Марија дела Салуџе је завршена 1909. године, и објављена исте године у издању Матице српске, у оквиру Костићеве књиге *Песме*, коју је приредио сам аутор, у тренутку када је у великој мери заборављен и од званичне критике скоро одбачен (Скерлић, Љ. Недич, Б. Поповић). Песма ће тек двадесетих година бити откривена и њен аутор ће поново бити уврштен у великане српске поезије.

Песма је одјек искуства *неостварене* љубави са Ленком Дунђерски, али сам Костић ће рећи да поезија не полаже рачуне стварном догађају, него пре једном идеалу, па ову песму можемо најтачније разумети унутар пропозиција језички остварене идеје. Костић се овом песмом приклонио другој линији у романтичарској идеологији, с оне стране активизма, према контемплацији, жудњи и разрешењу у духу особене хришћанске концепције света и љубави, у којој се оглашава афективна и емоционална револуција у разумевању права појединца на осећајност. Сентиментализам је припремио овај обрт, од Сведенборга до Русоа, а евоциран је и учвршћен са Блејком, Гетеом, Шилером, Новалисом. Култ љубави, култ пријатељства, брак као емоционална заједница, а не економска или обичајна, осећајност која је захватила грађанско друштво у битном је мењала слику социјалне

и индивидуалне афективности. Хришћанство је за романтичаре било велики изазов, али њихово хришћанство је преобликовано, емоционализовано и индивидуализовано; осваја се самосвест, право на побуну, а уметност се успоставља као унутарсветско спасење, као трансценденција у иманенцији. Као идеалитет који се самоуспоставља у језику – да ли поред хришћанства? Светски бол, раздешеност човека пред силама немерљивим, демонска енергија света, екстремност зла, смрт, тражење спасења. У тим координатама се изражава и Лаза Костић као песник.

У песми *Сиомен на Руварца*, смрт пријатеља отвара питање спасења, односа плоти и духа, чулног и умног а меланхолични хијатус пред мистеријом смрти оставља пустош. Иронија којом песник настоји да зашије пукотину страве или узнесеност која нема одговора у замршајима плетива (*Међу јавом и међ сном*), припремају га за молитвену песму спасења која ће се отеловити у стању ни сна ни јаве, као пробој оносветског, као нужност која обухвата песника и припрема га за апсолутну небески испуњену љубав.

Песма се отвара обраћањем Марији од спаса, Марији Богомајци која је у тајни спасења, и у православном и у католичком учењу, прво људско биће које сведочи о спасењу, будући да се преко ње отеловио Богочовек, Исус Христ. Питање о општем васкрсењу Костић поставља и Руварцу у *Помену*... али не добија одговор, визија се прекида са реским и хладним знаковима јутра.

У *Санџа Марији дела Салуџе* визија спасења се довршава, потрага у сумњама које су раздирале песника сада добија јасну димензионалност: рај се указује као нови живот, као помирење супротица, као отеловљење чисте љубави у вечном времену

где све разлике ћуте. Песник се у прологу обраћа Богомајци у тону молитвеног кајања и тражења опроштаја за сва своја сагрешења, *не само што по-жали наших ѿора бор*, што је асоцијација на песму *Дужде се жени*, него и за многа друга сагрешења од плотских до светских, па до оних која асоцирају на Костићев рани скептицизам према Богу (*Еј, ројски светше!*) и Богомајци. У химничном слављењу Богомајке којој је у славу подигнут храм у Венецији, а њена је византијска икона окренута према истоку, нема питања нити сумње у могућност спасења, оно дубоко прожима песника као могућност која се задобија обраћањем и слављењем Марије од спаса. Марија је она која отвара путеве према вечном животу, према рају. У Костићевој визији рај је оквир за спасење, оквир за преобликовану форму егзистенције, егзистенције која ће омогућити идеалну етеричну љубав, наспрам немогуће и нереализоване, чулне и грешне земаљске, према знатно млађој идеализованој љубавници.

Предисторија која је песникову љубав, у овом случају Ленку Дунђерски, довела у рај је њена прерана смрт и немогућност да се оствари земаљска љубав пред граничним, које песник изражава као немогућност да се помире противуречности идеалног и плотског, друштвеног и небеског у озрачју тела које је узрок пропадања и пролазности. Идеално у овоземаљском је поезија и она је једна од могућих форми увода у утопију, наспрам контроверзне и напете стварности јаве (*срце и луб*) која је *йейео и йра*. Овоземаљска вила се упоређује са песмом славља, са златном воћком, а љубав која се не може остварити објављују се знацима који носе бескрајност вечности, замршаје оксиморона који асимилије незавршиви догађај у сијању љубави и тренутак који је екстаза пролазне егзистенције.

Смрт је начин да се противуречност поништи и да се у спасењу оствари хармонија.

Овде се отвара питање: каква је романтична љубав, које је њено значење и какав је њен однос према реалној женскости. Код Костића налазимо и у *Тајном дневнику*, а и у песми, фантазију неостварености која се намеће из немогућности реализације због разлика у годинама, због друштвених конвенција, због пријатељских веза са породицом и посебно због једне врсте презира плотског, одбијања чулног као модалитета идеалне егзистенције. Тај мотив се код Костића јавља у многим песмама, посебно у песми *До њојаса*. Међутим, у *Тајном дневнику* видимо пробој сексуалне фантазије, која се и у језику снова премешта и трансферише на наводну Ленкину сестру. То померање на непостојећу сестру је цензура, скривање и одлагање жеље и њеног експанзивног језика.

Можемо да наслутимо одговор на основно питање Костићеве поезије, а оно се тиче немогуће везе која се бира управо због тога да би се потпуније потврдио романтичарски идеал, да би се потпуније порицала реалност, што је у самој основи романтичарске идеологије? Кјеркегор има исти сценарио са Регином Олсен. Одбацивање након освајања – љубав је немогућа у окружењу друштвености, оно прља и пориче идеалитет. Није ли то основа романтичарске ироније и није ли свака мртва драга заправо идеалитет без другог и друштвености, једина могућност остварења љубави. Жан Бодријар о љубави поводом романтизма вели да је у питању мушка хистерија, промена полне парадигме⁹: У фази те хистерије женскост мушкарца се пројек-

⁹ Жан Бодријар: *Хирушка естетика грајости*, Златна греда, бр. 6, 2002.

тује на жену моделујући је као идеалну фигуру сличности, ту више није у питању освајање жене, њено завођење, већ њено креирање и произвођење. Бодријар тврди да се читав посао романтичног ероса састоји се у изумевању идеала хармоније, љубавног стапања, скоро инцестуозног облика двојних бића: жене као пројективног ускрснућа истог, која прихвата свој натприродни облик само као идеал истог – патворине посвећене, убудуће, љубави, што ће рећи једној патетици идеалне сличности бића и полова – што је патетична конфузија која се нуди уместо двојне другости у завођењу. Читав еротски механизам сада мења смисао, јер еротска привлачност која се раније рађала из другости или другости Другог, убудуће прелази на страну Истога, сличног или једнаког. Аутоеротизам, инцест? Не: пре би се рекло да је то извесна хипостаза Истога. Истог које баца поглед на друго, које се инвестира у другом, које се отуђује у другом – а да друго, при том, никада није нешто више од ефемерног облика разлике која ме приближава мени самом. Ето зашто се, уосталом, с романтичном љубављу и свим њеним актуалним под-продуктима, сексуалност приближава смрти: разлог томе је њено приближавање инцесту, а онда и властитој, чак и баналној, судбини (јер није више реч о митском или трагичном инцесту; пошто у модерном еротизму имамо посла само с изведеним обликом инцеста, који се састоји у произвођењу истог у слици другог – што је еквивалентно извесној пометњи и кварењу свих слика).

Костићев рај је произвођење кроз смрт истог, хипостаза идеалног и сасвим очекивано антропоцентрични рај – то је оквир у којем се може реализовати идеална пројекција љубави. Рај као идеалитет је једино ненастањено место у који се

може сместити идеалитет. Идеалитет у идеалитету. Посредовање као идеалитет. Светост као идеалитет. Читава серија идеалних представа и егзистенција. Богомајка, као она која посредује у тајни спасења оличење је милости која простире пут до идеалне љубави. У тајни спасења, како је Костић види, нема *последњеј суда*, нити првобитног греха, нити посебних услова да се из смртног чина доспе у другу вишу форму егзистенције. Из самртног ропца у *рај*, нема миленаристичких визија и чекања да се мртво тело или душа преместе у чистиште, у пакао или рај, након одмеравања грехова покојника. У питању је рај, рај романтичарске уметничке идеологије, какав можемо наћи код Блејка, Шилера или Гетеа, који се у визији романтичара остварује као место у коме се успоставља пројективни идеалитет. Рај је атропоцентризиран и код Костића, овде нема непосредних дејстава Бога, нити непосредно изражене његове воље, нити је у сценографији завршне строфе од две спојене октаве Бог у средишту слике у којој се двоје загрљених љубавника вртложно уздижу из ништавила у славу слава, међу светске колуте, међу звезде засипајући сунцима сељенске студе и задивљујући богове, а камоли људе¹⁰.

Са овом песмом одлаганом читаву вечност и написаном скоро у даху, у тренуцима када је његова Јулча умирала, завршеној у Будимпешти, док је његова књига сабраних песама била скоро готова да се штампа у Новом Саду, он је пред саму своју смрт и пред навалом смрти која му је одузимала све блиско (Ленку, пријатеља Симу Матавуља, су-

¹⁰ О концепцији раја код романтичара види више у Kolin Mek Danel, Bernhard Lang: *Raj jedna istorija*, Svetovi, Novi Sad, 1997.

пругу Јулчу, како је рекао: идеал хришћанске доброте) измаштао своје спасење, спасење које је бацило блештаву светлост на његово дело, на његове најзначајније песме, али која је снажно повукла црту између два Костића, једног посвећеног друштвености и нацији, светском позорју живота и светским илузијама, пролазном телу и плоти, куку или омеги¹¹, и једног побуњеног појединца који је, ако не у стварности, онда у језику доспео да поруши конвенције и забране, да се сједини са несједињивим, да тињајућу чулност која је насељавала његове контроверзне снове, како сведочи његов *Тајни дневник*¹², замени нетелесним, духовним и етеричним блеском две душе, два снажно супротстављена принципа, мушког и женског, који су га надахњивали и били део његове природе као потресна, скоро трагична осетљивост пред парадоксалним смртним животом и стваралачка моћ која ту тамну извесност одлаже и људски превазилази.

Лаза Костић, песме, 2009.

¹¹ У песми *Сиомен на Руварца*, написаној 1865. године поводом смрти његовог пријатеља Косте Руварца, Костић ће записати: *а омеџа јесџе кук, / срамоџа, џрбух, лакомоџи и блуд, / зидара умноџ вечни руџиџруг – / џо омеџа је свему, свему крај*.

¹² Књижевност, књига LII, година XXVI, свеска 2, фебруар 1971.

СТРАНАЦ У СВЕТУ И У ГОРИ

О поезији Јована Дучића

*А, као песник, ти ћеш бити
Странац у свету и у гори:
Од сама што се усхићу,
Од хладних звезда што сајори.*

Ј. Дучић: *Семе*

Дучић је најизразитији песник наше поезије. Често схватан и разумеван погрешно, прецењиван и оспораван, његово песничко дело је опстојавало у менама које су доносиле различите видове књижевних и друштвених „идеологија”. Од парнасизма, који је значио прекид са романтизмом српске књижевности, који се сурвавао у реторични маниризам, преко симболизма и појава авангардних књижевних идеја и покрета, до социјалне књижевности и послератне модерне и неоавангарди, песничко дело овог писца, у амбијенту идеја националне еманципације и европеизације, ратова и нужних гестова патриотизма, сиромаштва и заосталости, авангардистичког утопизма и социјалних покрета, идеолошких прелома и социјалистичких догми, доспело је и до наших дана као непрелазна вредност наше књижевности.

Шта је то што у песничком случају Дучић чини његову поезију битном и важном за данашњег читаоца и шта је његова поезија значила у „еволу-

цији” српске књижевности. Већина истраживача ће се сложити да је појава Дучићева обележила време наше модерне, тзв. златно доба и да са Дучићем, Ракићем, Дисом, Бојићем, Пандуровићем и Луковићем започиње линија прелома у којој српска књижевност хвата корак са средишњим токовима у европским књижевностима. У напуштању романтичарског певања, које је свој смирај досезало у сложеним и титанским стиховима Лазе Костића и у конвенционализму епигона, покрета који је исцрпео своје могућности у литераризацији националне идеологије, емоционализму, преради фолклорних мотива и митова, патосу, окоштаним формама стиха, значајну улогу је имао Војислав Илић са класицистичким и протосимболистичким схватањем поезије. Дисциплинујући стих, шеснаестерац грађен по узору на класичан хексаметар, уводећи класичне теме, хладни дескриптивизам у форми објективне лирике, Илић са позним песмама уноси у поезију једну врсту напетости и субјективизације у слику пејзажа, отварајући пут схватањима која у поезији виде сложену загонетку метафизичких наговештаја и слутњи. Илићев утицај на млађе песнике је био знатан, од Милорада Митровића, Милете Јакшића, до Јована Дучића. О значају Илића сам Дучић је писао у извесној врсти програмског текста:

(...) „Да поезија парнасоваца није префинила нерве и образовала опажања, истанчала наша чула, ко зна да ли би било у нама могућности за ону танану поезију симбола, за ону, такорећи, метафизику осјећања која данас улази срећом у стиховану књижевност. Јер без минуциозне савршености у Форми до које се до данас дошло, не би за симболисте било потпуног израза; а осим тога је сликовита поезија романтичара и парнасоваца обра-

зовала ону визуелу која је у симболиста неопходна јер је основана. Зато је поезија Форме морала да претходи поезији Идеје која са Метерлником и друговима у Француској, са Демелом, Хофмансталом и Георгом у Њемачкој постаје једина поезија свога времена. – Војислав њен долазак није слутио, јер је он био чист натуралистички песник парнасовац, који је ствари гледао својим физичким оком, и који није имао много унутарњег живота у додиру са стварима; он је био само пјесник Форме, као што је била и на страни цијела поезија његовог времена. Задржавајући се само на ономе што је видљиво, чудно, он је остао пјесник облика и учитељ Форме; он је показао боље него ико колико је у стању наш лијепи српски језик, и колико има еластичности, пластике, музике и боје у нашим ријечима. Наша данашња поезија, прежививши епоху школе ваља да у данас савршену Форму унесе мисаоност и осећајност модерне поезије, чиме ће нарочито обељжити своју индивидуалност и отићи даље од онога докле се дошло”.¹ (...)

Дучић објављује од 1886 (*Голуб, Босанска вила, Бранково коло, Зора...*), током школовања у Мостару, потом у Сарајеву и Сомбору, где стиче диплому учитеља на српским основним школама. Након Бијељине и манастира Житомислић, где је изгнан из политичких разлога, у Мостару 1896. учествује у покретању *Зоре*, уредник је заједно са Шантићем 1898. а 1899. води часопис сам². Дучић у тим тренуцима, као песник и писац већег броја текстова о приликама у српској књижевности, постаје свестан

¹ *Сјоменик Војиславу*, 1902. год.

² Биографске податке преузео сам из текстова Пере Слијепчевића, *Сабрани оједи*, 1956. год. и Радована Поповића, *Књижа о Дучићу*, 1992. год.

ограничења која одређују основне правце и дух те књижевности. Након одласка у Женеву на студије, Дучић ће већ променити сопствени тон и размишљања о поезији, иако ће његова прва књига, објављена 1901. у Мостару, носити обележја романтизма, али и парнасоваца. Приметан је утицај Змаја, а посебно Војислава Илића. Припремајући прву књигу, Дучић је одбацио многе песме из почетног периода, а на многима извршио исправке, што ће и убудуће бити његов манир који говори о високој самодисциплини и критичности. Дучић у преписци са Миланом Савићем (1899), тадашним уредником *Лешојиса*, већ помиње парнасовца Ередију, поводом *Јагранских сонета*, а 1901. преводи Саменове песме у прози. Дучићево везивање за француску књижевност тога доба постаје наглашено, а у тексту о Војиславу Илићу из 1902. уобличава једну врсту програма који ће бити основа његове будуће песничке филозофије. Одајући почаст Војиславу, његовом скрупулозном односу према форми и новом духу који напушта „декламаторску емфазу” старијих песника, Дучић наглашава важност форме, чему су допринели парнасовци и симболисти, али ће своје песништво, посебно у последњој фази, обележити недвосмисленим печатом своје фантазије и језичког искуства.

Парнасовска група се појавила педесетих година деветнаестог века (Готје, Ередија, Леконт де Лил) и како каже Е. Вилсон, *поставили су себи за циљ само да сликају историјске инциденте и природне појаве што је могуће објективније и тачније и што неуприсниженим и беспрекорним стихом.*³ Парнас је реакција на романтизам, на његов разузда ни сентаментализам, чудесно и лично, светски бол

³ Е. Вилсон, *Акселов замак или о симболизму*, 1964. год.

и пренаглашену улогу надахнућа; истичу се ерудиција, антихришћанство, класичне вредности, паганизам, идеал лепоте и аристократска одвојеност од светине:

*Ко жели нек шетња срце шћо крвари
йо циничном йлочнику йвом,
о људождерска свејино (...)*⁴

Дучићев дванаестерац, по угледу на француски александринац, дисциплина форме, *обнажена Велус*, мраморна мирноћа, звуковна оркестрација песме, сонетна форма, хладноћа без наговештаја драматске умораности, лепота и идеали, бешчулна љубав, Ниоба, Лаокон, принцезе... све су то утицаји песника Парнаса, које је, у разним момен-тима стваралаштва, Дучић, са мање или више надахнутости, усвајао и стваралачки обликовао по мери индивидуалног разумевања и тумачења духа једне школе. Наравно, парнасизам није у толикој мери кохерентан и не може се свести на каталог, као што ни Дучићеве инспирације нису толико директне и кобне. С друге стране, свака школа, као што се то може видети у симболизму, који у разним видовима досеже до данашњих дана, има толико ликова колико песника, али заједнички дух можемо осетити као једну врсту дрхтаја који пове-зује напон песника да изрази један свет и створи његове чудесне неподударности. Симболизам је, такође, облик естетизма, како пише С. М. Баура⁵. Побуна против модерног друштва, сцијентизма, индустријског друштва и анонимизације појединца

⁴ Леконт де Лил, *Показивачи* (прев. Р. Кошутић), у књизи *Француски ђесници*, 1969. год.

⁵ С. М. Баура, *Наслеђе симболизма*, 1971. год.

и његовог свођења на гомилу; аполитичност, слављење ексклузивизма појединца, али и деперсонализација и музичка оркестрација песме, дендизам и колоквијализам, претпостављање културе природе, и схватање природе као ризнице симбола...

Поезија покушава да реши противуречности у којима се налази и да схвати свет, постојање, појединца, друштво, историју. Њени одговори, често усредсређени на један аспект, чине се недовољним и изазивају лавину отпора и покуда. Бодлер, Рембо, Маларме су били једна врста шока за француску културу, наспрам песника који су се обраћали друштву, грађанину, читаоцу. Њихов естетски и социјални ексклузивизам, игнорација, цинизам према општим вредностима, производе неспоразуме. Хоризонт очекивања се нарушава, поезија (у романтизму) као социјализована институција културе мења своје стратегије до непрепознавања. И Дучић је у првим књигама за једну малу књижевност био једна врста шока. Али, Скерлић га прихвата и проглашава једним од најзначајнијих млађих лиричара, а осим Матоша, једва да ће тада ико од угледа оспорити вредност Дучићеве поезије. Дучићев модернизам који је уводио француске утицаје, након претежних немачких и руских, његов артизам и, рекло би се, једна верзија конзервативног „симболизма” који своје иницијалне подстицаје добија од парнасоваца и од мање битних симболиста (Сили Придома, Де Рењеа, Ередије, Самена, али и Бодлера), ишао је линијом мање драматичних ломова и напетости између конвенција и вредности српског друштва и његове културе, него што су то чинили знаменити француски симболисти (Бодлер, Рембо, Маларме).

Дучић је 1908. објавио другу књигу песама у којој доминирају *Јагрански сонети*, већи број пе-

сама из прве књиге доживео је преиначења, као и циклусе *Сенке по води*, *Плаве лејенде*... а 1911. издаје *Песме* код Цвијановића, а потом, после дуже паузе, 1929/30. приступа издавању *Сабраних дела* у шест књига (замишљено је десет), од које прве четири заузимају књиге песама: *Песме сунца*, *Песме љубави и смрти*, *Царски сонети* и *Плаве лејенде*.

Дучић је 1907. окончао студије и већ је дуго низ година службеник у посланствима и амбасадор, прво у Цариграду, Софији, а потом у Риму, Атини, Мадриду, Каиру, а његова дипломатска каријера ће се наставити све до изгнанства у САД 1941. године. До изласка *Сабраних дела* Дучић је афирмисани песник, сарадник најутицајнијег часописа *Српској књижевној јавности*, уредник и сарадник *Полишике*, критичар, есејиста, преводилац.

У периоду од појаве Дучићеве прве књиге до 1918. многи догађаји ће пресудно утицати на његов песнички карактер; од Анексионе кризе, Балканских ратова до Првог светског рата, о чему има непосредних одјека у његовој патриотској поезији (циклус *Моја отаџбина*). Иако ће драматичност историје Србије и српског народа, чему је Дучић био удаљени сведок боравећи највећим делом ван земље, свом силином обликовати српско друштво и његово мукотрпно трагање за формулом опстанка, Дучић ће остати, али не без унутрашњих потреса, доследан уверењу да је најсупстанцијалнији извор поетског драма појединца:

(...) „Човекова драма на овом свету није садржана само у борби између гладних и ситих. Само тешке моралне и религиозне кризе, нереди срца и обести маште, неспокојство човека истргнутог из гомиле, стављеног изван свог времена и свог друштва – оно што чини усамљеност човекову на зем-

љи и међу људима, то је права драма људске судбине. Бол вечног човека, а не бол човека једног извесног времена, то су баш мотиви највишег књижевног стварања и најдубљи песнички извори инспирације. О таквим вечним стварима говоре и *Божанствена комедија*, и *Фауст*, и најбоље Шекспирове драме. Друштво је ситна и плитка ствар, а изолирани човек је једини недокучно и компликовани извор поезије”.⁶ (...) Дучић ће са оваквим становиштем наглашено изразити свој естетски и метафизички антиисторизам, држећи, као већина симболиста, да лирска поезија иде до *крајње границе трансценденције и ошћења*,⁷ што је претпостављало и ексклузивизам поезије и песника, као највишег облика изражавања смисла и драме појединца и света. У том заоштреном односу према друштвеном и историјском, у вери да је поезија *последњи резултат способности људског израза*,⁸ Дучић је консеквентно заступао естетицизам и квијетизам који су многи разумели као извештачени и аристократски однос према свету и средини. Ма колико да је Дучић избивао у свету и трпео утицаје, који су недвосмислени, прве од парнасоваца, а потом од симболиста, мада ти утицаји нису били једини, нити нужно ограничавајући за његову индивидуалност и оригиналност, оне основне силнице контекстуализације за песничко и уметничко дело долазе из језика и културе у којој се то дело ствара. Искуство које носи аутор примарно је обележено културом којој припада, а хоризонт који се може прекорачити и освојити лимитиран је рецептивним могућностима, вредностима, системом кон-

⁶ Јован Дучић, *Милорад Мишровић*

⁷ Исто

⁸ Исто

венција и морфологијом које та култура поседује и носи. Као да је Дучић био свестан тих ограничења и она су га, вероватно, држала даље од оних радикалних гестова побуне и заостренијих облика језичке авантуре, какве можемо видети код Малармеа у формалном смислу, или код Бодлера, или Рембоа, у изражавању понорности урбаног пакла и похвали вештастvenом или *ексцесивној итри са мешафором*.⁹

Када издаје *Сабрана дела* и поред признања која добија од Богдана Поповића, Исидоре Секулић, Вељка Петровића, уважаван као класик српске књижевности, Дучић је већ песник који не утиче на савремене токове модерне књижевности. Његово време је завршено са 1918-ом, као и већине припадника прве модерне.

На сцени су Црњански, Винавер, Растко Петровић, зенитисти, дадаисти, надреалисти. Српска међуратна књижевност, од почетних експресионистичких усмерења, свој авангардистички зенит доживљава са надреализмом и своје контроверзе са идејама социјалне књижевности, што је, чини се, логична консеквенца општег идеолошког оквира који доносе авангардни покрети у међуратној Европи. Не само слободан стих, што је откриће у модерној српској књижевности, не само напад на класичне вредности и конвенције дучићевског и ракићевског артизма, не само ексцес, у форми порицања песничког као целог и лепог, не само провала различитих сензација несвесног, аутоматског, ироније, прогресизма, модерне културе и њеног експанзионизма преко филма и музике, него и радикална промена парадигме у односу на друштво и

⁹ Израз Миодрага Павловића у есеју *Јован Дучић* (1963–1981).

историју. Иако су авангардни покрети и међуратна модерна црпели своја надахнућа из симболизма, посебно у схватању аутономије уметности, она непрелазна линија која их је делила била је повучена у разумевању односа према друштву, у поништавању расцепа између уметности и живота и посебном заступању друштвеног ангажмана. Дучић се чинио, у контексту таквог склопа идеја, као неко ко је превазиђен и бескрајно удаљен од нове стварности српске књижевности, па су и напади на његову књижевност били тако интонирани (Винавер, Велибор Глигорић, Ђорђе Јовановић, надреалисти), а у сличном тону настављани су и након Другог светског рата. Неоспорно је, да је и Дучић својом песничком филозофијом допринео промени парадигме у српској књижевности, подижући књижевне стандарде и исцрпљујући могућности естетизма и артизма у српској лирици.

Сабрана дела Јована Дучића којима је у новије време придружен циклус *Лирика* (објављен 1943), данашњем читаоцу даће могућност да процени колико је овај класични песник остао наш савременик, без обзира што може бити спорно колико је његова поезија у овом тренутку продуктивно утицајна. Припремајући поезију за *Сабрана дела*, Дучић је, по свом маниру, учинио већи број измена и прерада, а многе песме је одбацио. У уводној напомени наглашава да је „коначно редиговао своје цело књижевно дело”. Прва књига *Песме сунца* (1929), садржи следеће циклусе: *Сенка по води*, *Јагрански сонети* и *Душа и ноћ*, већ раније објављене у збирци *Песме* (1908), те *Јушарње песме*, *Вечерње песме* и *Сунчане песме*. У другу књигу, *Песме љубави и смрти* (1929) укључене су нове љубавне песме, а у мањем делу *песме смрти*. У трећој књизи, *Царски сонети* (1930), заступљене су раније и

нове патриотске песме, а у четврту, *Плаве лејенде* (1930), Дучић је унео већ објављене песме у прози из 1908. и прикључио им нове. Са песмама из *Лирике* Дучићева поезија је представљена онако како је то аутор желео, а песме нису сложене хронолошки, онако како су настајале, него тематски. Дучић је тиме желео да из разматрања његовог песништва искључи сваки биографски приступ, инсистирајући на унутрашњим својствима и вредностима самих песама.

Дучићев стих је веома битан за разумевање његове поезије. Писао је прво у шестерцу, осмерцу и десетерцу. Од Илића преузима једанаестерац, а потом је дванаестерац најзаступљенији стих његове поезије. У последњој фази у *Лирици* преовлађује деветерац, десетерац, једанаестерац као и осмерац преузет из народне лирике. Дучић остварује сонорну тежину и звуковност филозофске рефлексije о пролазности и смрти. У Дучићевој поезији, коју понекад доживљавамо као монотону у измени симетричних удара и дужина, појављује се асиметричност са јампским стиховима у односу слогова 9-8, 9-7, 8-7. Новица Петковић сматра да је, због програмских истицања музике и музичких квалитета српског симболизма, фактички дошло до тога да се у ритму стиха увећа удео синтаксичке интонације, а тиме се, преко опкорачења и појачавања конструктивних граница, наметнуо захтев за усавршавањем синтаксе. Опкорачења, не само стиха, него и у строфама постају моћно оружје помоћу којег се постиже особито ритмичко дејство, те се са осамостаљењем синтаксичко-интонационог низа условљава обавезност риме и њено богатство.¹⁰ Петковић ће, такође, написати да

¹⁰ Новица Петковић, *Опједи из српске поезије*, 1990. год.

је Дучић изградио уравнотежен стих у ритму и мелодији и да је његова високо култивисана реченица најзвучнија на српском језику, а посебно у песмама где се Дучић вратио домаћем метру из усмене лирике.¹¹

У песмама *Сабраних дела* најмање су успеле патриотске песме. Написане у највећем делу у сонетној форми, као и у катренским строфама, ове песме се баве прошлошћу српске државе, песничком реконструкцијом сјаја и моћи Душановог царства, копљаницима, двобојима, писцима житија и пре представљају вешту версификаторску, парнасовски дистанцирану и идеализацијску слику прошлости, него њену убедљиву песничку евокацију. Песме из циклуса *Моја отаџбина*, такође, без знатнијег проосећања и дубљег и драматичнијег односа према тада савременој српској историји, Балканским ратовима и Првом светском рату, делује почесто као звучна кулиса која не допире до суштинских говора и пролома историје. Најчешће тумачене и прихватане *Дубровачке њосме*, осим просева по којег духовитог стиха и евокације амбијента Дубровника, његових судбина и прилика, са контекстама, госпама, карневалима и епитафима, осим лакоће и једнослојне љупкости, не успевају да досегну снагу узбудљиве поезије.

У другој књизи, *Песме љубави и смрти* преовладавају љубавне песме, песме о смрти и песме о Богу. Углавном доминира дванаестерац и катренска структура строфе, што је осим тематских сажимања био један од основних разлога овакве организације књиге. Песме представљају најкласичнијег, али не и најбољег Дучића. Често је поводом љубав-

¹¹ Новица Петковић, *На ираници језика и музике*, Политика, 23. март, 1996. год.

них песама замерано песнику да нема довољно страсти и да је доживљај љубави у равни галантно-сти, извештачености и непроживљености. Међутим, овде је реч о концепту и о намери. Стављајући напоредо љубавне песме, песме о смрти и песме о Богу, Дучић посредно сугерира да су та три момента постојања део једног јединственог комплекса питања о смислу и драми човека. Књига се парадоксално завршава циклусом *Песме жени*, а не како би се логично очекивало циклусом *Песме смрти*. Жена за Дучића није само идеал, који као конструкција, у самом себи непротивуречан, стоји као објект једне жеље и жудње за досезањем, разумевањем, љубављу. Дучић једва да наговештава стварно искуство љубави, а ако је реч о страсти онда ће сумња *бићи страсна*; ако је *лејоша*, онда је она *лејоша уколико је шајна*, дакле непутена и недоведена до очигледности; ако су очи оне су *шмина*. Тако је код Дучића жена тек *привиђење, сан, закон бола*, једном речју одсутност, која производи *екстазе снова*, у којима су очи жене тек тло за епифанијско откривење бесконачног, неограниченог, на чијим бридовима сија свет у разноликим видовима. У женском Дучић открива свет и његову метафизичку драму, открива дубину и трагику постојања, баченост пред химере и контрадикције спознаје, љубави и вере. *Песме љубави и смрти* у том крајносном супротстављању љубави, као енергона живота, еротског, чулног и видљивог и смрти као нужног и од човека нествореног, као закона пред којим и човек и Бог бивају порицани и стварани. Дучић, попут романтичара, из бола, из сузе, из мере срца, ствара религију опстанка и меру једног помирења у којем сјаји тајна смрти као једина тајна смисла, као *збир свију симбола, итра свију хшења*. Бог је извор милости и правде, али и извор

сумње; жена је предмет дивинизације, али и неразговетност и природа и зло. Дучићева песничка филозофија није једноставна ни прозирна, иако се чини да у његовим чистим и срезаним стиховима по мери музике и звучности пребива лакоћа и прецизност, па иако има неравнина, они у највећој мери носе ону најтежу грађу мисаоног и меланхоличног песника чије је трагање са срећом и смислом *коб и вайај*.

Плаве лејенде, песме у прози, мање су коментарисани и тумачени Дучићеви текстови. Имајући француске узоре, Дучић је ове саставе писао почетком века и крајем двадесетих година; то су лирски записи са алегоријским конотацијама. Иако узимају причу као основу, њихова структура је поетска, лирска. И у тону, и у атмосфери и у ритму. Реченице су краће или су секвенционализоване, тако се производи ритмички учинак. Дучић тежи да поентирањем текст учини у значењском смислу згуснутијим и да са крајњим исказом преокрене његову наративну фактуру, да је поетизује или уведе у филозофично параболичку раван. Примера има много, поменућемо запис *Човек и пас*. Легенда почиње као опис догађаја, скоро неутрално, осим што је реченица каденцирана, приповедач описује предео и падање кише, потом се појављују човек и пас, да би се прича завршила исказом којим се испрва не разумева као поента: *А када кренуше у ђомрчину, није се више распознавао човек од пса*. Основни је тон сличан, ако не и исти као у Дучићевим песмама. Оно што је неизречено овде је најбитније, а то је однос таме, неидентитета, смрти, нестајање човека у слици смисла који нестаје. Та згуснута слика метафора изражава исти онај звук метафизичког бола који можемо срести у најуспелијим Дучићевим стиховима. Поред једног

броја легенди које су у духу Парнаса и са овештаним мотивима и настојањем да се постигне филозофична или анегдотска љупкост, добар део текстова ове збирке (*Прича о јакџу, Семе, Сџари зайис, Пролетшња џесма*) досеже својом сугестивношћу, сликовитошћу, значењском згуснутошћу до врхунске лирске поезије.

Најсложенија и најубедљивија песничка књига Дучићева је *Песма сунца*. У њој можемо да видимо читавог Дучића, и Парнас и симболизам, и љубавну поезију и песме о смрти и песме о Богу и поезију природе, и дванаестерац, једанаестерац, осмерац, и музику и каденцу и риму и слику и мисаоност и сонет и катрен, симетрију и асиметрију и Дучића на рубу сентименталног, префињеног, артистичког и зрелог, тамног, метафизичког који је из утицаја културе и искуства језика извукао оно најбоље и најпоетскије. Прва књига у *Сабраним делима*, сведочи највише о путањама и лутањима Дучића, о противречностима које су тектонски скривене испод његових проосеђаних стихова. Ако изузмемо неколико песама, Дучић је овде учинио највише и у раним и у зрелим песмама, закључно са *Лириком*. Овде отпадају приговори о аристократизму и хладној извештачености, јер се може у линији ове поезије утврдити да је Дучић увек био у свом језику и кад је певао песме из периода *Залазак сунца: Као смрћ су верне љубави без наде!* На бриду наде, иако се чинило надмено и хладно, што је само пуко опажање појавног и мњење оних који су мислили да могу да учине много, а нису учинили ништа, са вечним освртањем унутар ликова лепоте и идеала, дисциплине и класицистичке хладноће, према шамним обрисима џорекла, тла и вијугаве стазе која води према сеоском гробљу. Иза таквог искуства је пошао Дучић да би доспео са

*Вечерњим и сунчаним ђесмама до зенита својих
лирских, песничких и егзистенцијалних одговора.
У песмама Поље, Суша, Сунце, Киша.*

КИША

*Недељу дана дажд ромиња,
Корићо речно ђуно муља;
Досадно, торко; и дан шиња,
Као лампа без кави уља.*

*По сћрејама ђо ваздан चुци
Голубље јавио, док не цркне;
Прљава вода одсвуд хучи
И већ од ђодне шио мркне.*

*Окна се тасе; и ноћ зија
Лезива. Канда у ши доби –
На праћу сћоји весник коби,
А зидови су ђуни змија.*

Ово је песма у чијој се згуснутој напоредности слика крша, скрива дубока апокалиптичка слутња, не само она која долази из неумитно немилосрдне природе, него и из историје. Весник коби, метафора која није део природног амбијента, продева се кроз пукотине невремена да би се обелоданило настављање ђовести и ђашиње. У овим Дучићевим, скоро експресионистичким стиховима, има више стварности и искуства језика, културе, памћења и модерности, него у хрпама стихова оних који су јуришали на стварност. Дучић је епоха наше књижевности, и да запамтимо само неколико његових песама (*Песма, Чекање, Сунцокреши, Пуш, Сенка, Пушник...*), у којима сјаји српски језик у својим

извинућима, не само његова музика и његова тврда носивост оног највишег метафизичког жарења, она спојеност и слубљеност бића и усуда, онда ћемо моћи да видимо и разумемо дубље, са једним неповратним и по избору усамљеним људским бићем и песником:

*Да сѣрела с другої койна бачена,
Ко зна за коју коб изливена,
Врати се с ової љуѣа смрачена –
Свом сѣрелицу ком и не зна имена;*
(Јован Дучић: Пушник)

Иако Дучић није био социјални аутсајдер, његово осећање света у којем је песник био једна врста побуњеника, чак у формама квијетизма, који је своју визију реализовао наспрам друштвености која је производила нови тип живота у наступајућој експанзији градова, индустрије, серијске производње, губљења непосредности, разарању традиционалних облика културе и примерене слике историје као сцене хероизма, његов квијетизам произлазио је из унутрашњег отпора који је своје упориште налазио у позицији поезије унутар нове културе. Поезија је постајала једна врста идеалног пројекта, заснованог на идеји лепог, мистичног, ексклузивистичког индивидуализма, музичког као највишег облика отеловљења разлике између растројства и суровости света и идеалности уметничког и посвећености особеном песничком тематизовању крајњих и последњих ствари света и смисла.

Дучић је прошао дугу еволуцију у својој уметничкој егзистенцији, од хладног парнасизма, често фриволног и наглашено артистичног, преко зреле симболистичке фазе, до завршних песама објавље-

них после смрти песника у збирци *Лирика* у којој је остварио највише домете. Дучић је дуго оспораван, прво од модерниста и авангардиста након завршетка Првог светског рата, па потом од званичне књижевности после Другог светског рата. Међутим, његово место је неспорно и он улази у ред најбитнијих и најчистијих песника, чије ће дело тек са новим изучаваоцима добити своје право тумачење.

Збирка *Лирика* пример је Дучићевог песничког умећа, у којој је овај песник у најтемељнијем смислу дао симболистичкој песничкој идеологији дубоки и лични печат, превазилазећи, истовремено, оквире школе, и уносећи у поезију не само особено осећање света, дубоку метафизичност и мистичност у упитаности о крајњим стварима, о Богу, о смислу људских гестова и опстанка, него и стварајући језичке призоре, слике, мисаоност и звуковност који у српској поезији немају премца.

Песма *Пушник* карактеристично представља својства Дучићевог драматског доживљаја света. Написана у десетерцу, са цезуром после петог слога, она по свом звуку не подсећа нимало на Костићеву молитвену и патосом обележену звуковност, то је мелодија сонорности, унутрашње драматичности, са повременим опкорачењима и богатом тамном римом, која пресеца дах у меланхоличним удасима који нас бацају на само дно мишљеног, под стопе самог питања о загонеткама живота. Путник је симбол и метафора, продужена метафора, онај који се пита, али и оно што се пита, универзализовани субјект, једно ја које се реторички склања иза млазева слика и отвара питања о загонетци живота. Песма је унутрашњи разговор са Богом, разговор о драми опстанка, о смрти, о спознању тајне живота: шта је судбина, шта је историја

постанка и који је исход људског пројекта. Уколико би песма била сведена на оквир идеја била би попут костура осиромашене идеологије, међутим њени се учинци гранају у гестовима тамне звуковности, у бојама опорих слика којима се гради свет мистичког усамљеништва човека, његовог меланхоличног и резигнантног крика пред одсуством смисла, пред нејасним лицем Бога чија је тајна стварања и удела смисла који је дат човеку изван поимања. Дучићев Бог је одсутни Бог, из његовог лука је одапета људска стрела у смрт и живот, у трен и трајање, у патње вечних промена, у неповратност и ћутање, у контрадикторност несводивог и непоновљивог људског удеса, у жудњу да се ствари препознају у имену које вечно и недосежно измиче. Песма *Пушник* је једна од најблиставијих религиозних, али и метафизичко филозофских песама дубоке сумње, која у призорима људске драме, у окриљима дубоке и тамне звуковности одзивања тоновима вапаја и крика, меланхолије и резигнације, као чиста реч песника који је преузео досежну тежину песнички изразивих питања о људском опстанку.

Јован Дучић, песме, 1996.

ДУШАН ВАСИЉЕВ: ЕКСТАЗА ПОРАЗА

У српској поезији је са завршетком Првог светског рата затворен један круг еманципације оличен у модерни и њеном крајњем изразу симболизму оствареном најрепрезентативније у доприносима Дучића и Ракића. Представници модерне Дучић, Пандуровић... делују даље (осим рано преминулих Диса и Бојића) у промењеним културним и идеолошким условима, али нове претпоставке у интерпретацији смисла поезије, културе и уношења новог поретка вредности заступа нова генерација песника (касни Дучић је на посебан начин дао свој допринос новом духу у збирци *Лирика*, 1943). Она, у највећој мери, наступа полемички у односу на старе заступајући промењену перспективу у схватању улоге поезије и њеног односа према свету. Преврат је наговештаван знатно раније: од Ђурчина, Митриновића (1908–1913, *Босанска вила*), С. Стефановића, Винавера, Црњанског. Није био само у питању слободни стих, схватање форме и стваралачког поступка него и перцепција стварности, и читава естетичка и идеолошка структура на којој су се заснивале поетике претходног периода оличене и у теоретским и у критичким текстовима Скерлића, Богдана Поповића или Бранка Лазаревића. Од Дучића и Ракића, Пандуровића, Диса

и Бојића... формирала се сложена слика модерне, од класицистичког парнаизма који се позивао на особено схватање историје и смисла у фигурама кодификованог натурализма и метафизикованог значења ствари и примерених визија историје, времена и простора, до симболистичког сакрализовања речи и њених скривених смислова, ексклузивизма поезије и песника, неоромантичарског посвећења бешчулне лепоте, меланхоличког пројектовања смисла и његове теологизације, али и побуне која се позивала на изгубљени идеалитет. Међутим, нова генерација је уносила покрете историје, једно трагање за изразима времена у формама нове сензибилности, апологију и отпор новим друштвеним таблицама вредности, деметафизикацију основних агенаса културе и друштвености, узбуркану субјективност која је пројектовала парадоксалну и растројену чулност, меланхолизам који је освајао географију, природу и културу, уносила дух авангарде, од експресионистичких идеја и концепата, преко зенитизма, дадаизма, до надреализма и касније покрета социјалне литературе. Српска култура је била изложена различитим утицајима, од француских, руских до немачких, али је поседовала и сложену морфологију на коју се позивала и са којом се спорила. Истовремено, до Првог светског рата српски писци су се формирали у различитим културним и политичким околностима, од сопствене државе Србије, до Аустроугарске, северних и западних крајева, где је деловао већи број значајних српских стваралаца.

Душан Васиљев, рођен 1900, прве стихове објавио 1919. а умро 1924. Васиљев је кратки и драматични живот проживео на рубу епохе која је донела дотад незабележено искуство глобалне катастрофе у Великом европском рату. Бивајући ба-

цан са руба у средиште, Васиљев је непосредно био суочен са екстремним облицима искуства културе и историје на које је као сензибилан и млад човек настојао да одговори. Рубно је била његова култура; мањинска култура српског народа у Аустроугарској: Кикинда и Темишвар као градови његовог одрастања и образовања са неамбициозним и малим заједницама културних Срба, његово социјално порекло, његово настојање да се са маргина укључи у средишње токове српске културе, а средишње до којег је доспео било је искуство рата, које ће га многоструко преобразити, у који је бачен као осамнаестогодишњак на фронт на Пијави да би се вратио са последицама маларијске грознице – која ће се развити у туберкулозу и бити узроком преране смрти.

Први светски рат само ће екстремизовати у глобалном смислу опште неповерење уметника тог доба у моћи просветљености, модерне историје, људске судбине и смисла. Наговештаје већ нуде романтизам и симболизам, а ту врсту скепсе и нихилизма развијају снажно предратни немачки експресионисти већ почетком века. Апокалиптичке и драматичне визије, отпор према стварности, неповерење у људску природу, у њену историјску одговорност, скепса пред гестовима знања, експанзијом технике и индустрије, пред модерним облицима друштвености, проблематизовање јаког херојског субјекта, виталистичко трагање за новим светом и новим вредностима, амбивалентно и сложено одређивали су нову ситуацију човека и његову уметност и културу.

У нашим условима, после Дучића, Ракића, Диса, Бојића и многих других, наспрам модернистичке меланхолије, контемплативности, трагања за формом и квијетистичког односа према реално-

сти, појављују се снажни одговори експресионистичке и авангардистичке раздешености, пробоји заковитланог и слободног стиха, снажне унутрашње провале језички и реторички драматизованог одговора на живот у поетским гестовима Митриновића, Црњанског, Винавера и низа нових песника, који означавају промену песничке перцепције и промењену улогу песништва. У поезију се пробија експлозија слике, дисоцијативност, дух и душа који обликују нову субјективност и нову реторику, ироничка и нихилистичка слика историје и културе, тамна импулсивност воље и несвесног, гротескност и ружноћа света, мистичка музика речи и крик над удесима човека. Васиљев је у том новом поретку био састваралац и побуњеник, онај који говори, слуги, пати, антиципира и онемљује пред једним светом у којем се осећао као изгнаник и губитник. Између Кикинде, Ченеја, Београда, Загреба, образовања и настојања да нађе своје место у култури тек створене Југославије, између бољшевицизма који је рапидно напредовала и вере у избављење, вере у афирмацију, у право да изрази своју визију света, провинцијског учитељовања и светлости и духа Београда као обећавајућег друштвеног средишта, протекао је краткотрајни и несређени живот овог даровитог песника.

Између 1919. и 1924. Васиљев је написао преко триста песама, неколико драма, сценских скица и приповедака, објавивши десетине песама у часописима *Мисао*, *Књижевни јуџ*, *Српски књижевни гласник*, те у неким мањим, уврштен је у Пандуровићеву антологију, а о њему је написан тек по неки текст. Примљен је у Друштво књижевника 1921. За живота није објавио збирку, прва се појавила после његове смрти у издању Српске књижевне задруге (1932), а неколико избора и проза обја-

вљени су тек после Другог светског рата. Упркос свему, Васиљев је остао знана појава и име модерне српске књижевности, означен као песник пораза и побуне, са нагласком на социјалној димензији његовог песничког ангажмана, без ширих елаборација експресионистичког карактера те по свему особене поезије.

Човек ђева ђосле раџа и Плач маџере човекове, две су најпознатије његове песме. У обема је наглашен дух побуне и дух пораза, апокалиптичка слика света, смрт Бога, рушење идола, човек као распети Христ у потрази за спасењем, за новом земљом, за новом душом, у потрази за неслућеном слободом и вером која ће га спасити од света без снова и света без зрака. Поезија више није химерична самозатворена слика лепоте и аутохтоног смисла, равнодушна пред злом времена и друштвености или химничко слављење националних митова и врхунаца историје, она се отвара као пројект, као гест који својом енергијом треба да се урине у друштвеност, у душу човека и да га промени. Васиљев је, у том смислу, пре песник еволуције, него револуције. Сазнање је чин унутрашњег зрења, ново се отвара кроз еманципацију појединца, кроз драматско и болно искуство за које ваља платити пуном ценом – до саможртве. Васиљев се креће између ничеанског негирања Бога и хришћанства и апологије људске димензије Христове личности, његове жртвене метаморфозе која показује кроз патњу присност и одговорност за човека. Само човек, како каже Васиљев, то ма колико деловало инфериорно са трансцендентних висина божанског, основа је његове вере у могућност остварења утопије – човек преображен кроз патњу у брата, пријатеља, присност која се суочава са силама немерљивим и са судбином. Пораз је катар-

за, очишћење, пут ка истинском човеку, Бог за Васиљева је идол, али људски – идол који служи моћи да би се у људском хоризонту сејало понижење. Бог страха (*Бура у зору*), отац страха, култура понижења и историја крви. Отуда Васиљев мимо таквог хоризонта види људско братство, ослобођено служења идолима крви, рата, разарања, тлачења, и историјске патње.

За Васиљева је и природа тамна и неразговорна, она је попут душе у таласима хтонског, смртног и ограничавајућег (*Човек у љрашуми*). Извесност, даљина, али и мистичка сједињеност која не може да буде спозната, поезија се отвара као медиј слутње која се сведочи о тој повезаности душе са природом и космичким силама. Васиљев је, с једне стране виталиста, верник животних сила, сила живота, природе и махнитих небеских сила, и људски побуњеник пред друштвеним и историјским силама, силама крви, а с друге, нихилиста пред сазнањима о неумитностима пролазности људских живота и чинова, не само пред нужним оковима природе, него и зла друштвености (*Гроб на северу*). И као апогеј нихилизма, аутсајдеризма човека и песника, зрачи сутонским тоновима његова песма о последњем човеку који тражи посмртни спокој у пустоши севера, без људских гласова, у експресионистичкој симфонији белог и црног, симболизованој у слици јата немих пингвина. Сведочење о жртви која не тражи плена, етос и етика песника патње и смрт без ритуала у пустоши и хладноћи природе и трептају душе која послушкује немост као најскупоценију реч поезије и човека.

Поезија није тело непосредно изложено генези, организам који можемо разматрати унутар логике напредовања из нижих у више форме, нити се њени учинци могу изводити из транспарентних ве-

за које се наводно распростиру од старијих ка млађима, или од већих ка мањим књижевностима. Она ће пре бити на посебан начин исторична тако што ће се лишавати формалних и идеолошких својстава и средстава која су исцрпљена, или ће стварати своје обрасце у складу или против духа културе у којој делује, иначе би сваки појединачни песнички пројекат био једноставно протумачив и сводив на духовне творевине, одређене филозофске или доминатне поетске доприносе. Сама природа песничког језика и вредност речи унутар његових стратегија ствара другачије односе и значења од оних који би били изражени у филозофији. Иако су Ниче, па и Бергсон, у великој мери помињани као непосредни инспиратори експресионизма, као и Рембо, Бодлер или Витмен и Достојевски, одлучујући је утицај свакако извршио друштвени текст, читава архитектура културе која је у нову позицију стављала човека. Индустријализација, велики градови, развој технике, потискивање природе, нови облици друштвености, наглашени активизам грађанског друштва, нови доживљај простора са развојем саобраћаја, експанзија социјализованог насиља и ратови... Тај дух је осетио и Васиљев и поред чињенице да је пред собом имао тек наговештено искуство једног Црњанског, Винавера...

Експресионизам у Немачкој са својим многим формама, већ почетком века, од катаклизмичких слика великих градова, побуне против рата, свести о пропадању и најава измењеног и новог човека у условима експанзија индустрије и експанзионистичке буржоазије, као ирационална и романтична побуна свој врхунац достићи ће у суочењем са катастрофизмом Првог светског рата. Од Тракла, Хајма, Бехера, до Бена експресионизам је мешавина утопизма и незнања, витализма и обећања и

кошмарних слика спољног и унутрашњег света човека. Колико год да је Васиљев црпео своја искуства из суочења са литературом, са страшћу коју је показивао пратећи часописе који су излазили у Београду и Загребу, од *Пројреса*, *Мисли*, *Самоуправе*, *Кришке*, *Савременика до СКГ*, Винаверовог *Манифеста експресионистичке школе* или Црњанских *Лирике Ишаке* и *Објашњења Сумаџре*, његов непосредни драматични доживљај живота, не само онај произашао из рата, обликовао је његову тамну и парадоксалну визију света, његово разумевање удеса човека и смисла историје.

Већину важнијих песама Васиљев је уврстио у збирку *Облаци*, коју је намеравао безуспешно да обелодани. Неколико вреднијих песама се налази у заоставштини и у оквирима друге незавршене збирке којој је радни наслов био *Кактуси*. Тон и основне карактеристике у читавом опусу Васиљевљевог поезије су у великој мери неизмењени, али постоји неколико тематских и мотивских целина које проблематизују различите аспекте; од распада старих вредности и апокалиптичких слика рата и историје, тамних слика природе и њених неукротивих и загонетних снага, до пригодних, завичајних, лирско-романтичарских и интимистичких песама. Успелије и вредније песме налазимо у прве две целине. Његова граматика се распиње између *ја* и *ми*, у којима се не изражава емпиријско реферирање света, како су многи критичари спремни да тврде – једначећи песнички субјект са самим Васиљевом, *ја* је оно суштинско станиште егзистенцијалног и историјског бића, оно је нападнуто и расцепљено болним ударима доба, света, *ја* које је пало у крв и поноре антрополошког и онтолошког катастрофизма и *ми* као позив, као крик нараштаја, времена, као трагични плес душа у хаосу

и безизлазу светског удеса. Васиљев је највећи део својих песама написао у слободном стиху, писао је и катренске строфе и нерегуларно римоване стихове, али већ скоро на почетку изабрао је слободан стих као још један знак побуне против старих поетика и поредака. И та је свест белодана, иако је парадоксално исказана у привидно регуларним, асиметричним и римованим стиховима (*Моја ђесма*):

*Ја сам јединац крвавих зора,
моја је душа ђуна сени,
и лице црних дубоких бора.
и залуд ђраже ђесму у мени –
у моме срцу нема риђма.*

Оно што говори песник није више песма, није самосвесна наднесеност над моћима стварања у чуду језика, нити слика идеализованог света, чин једне воље која трага за последњим стварима света, него пре један крик, сеновита оспореност и судбинска наслоњеност на грешност, на казну на коју је осуђен песник као сапатник универзалне људске повести. Парадокс се разрешава тако што, како каже, Васиљев:

*Све једно са или без риме
нема важносђи ођрема и сјај,
ако душа болна
болним осмехом бђи.*

Сђрашан и дубок ђрађ је у откровењима Васиљева упућен на осведочење да облика нема (*Пролођ*), и да је свет у сивилу убиства, у расапу смисла и на крају пута на којем се неће указати нови *Исуси* и *Ахасвери* и да је људска судбина отворена ра-на и пораз. Васиљев ће своју нихилистичку слику

света само још продубљивати и чинити је драматичнијом и безизгледнијом. Од осећања смрти, заострене метафизичке језе унутар које је њена коначност задата као празна граница људске авантуре, у немости живота који не може да се успостави у оквирима испуњења и спасења, Васиљев ће се приближавати догађају рата као најречитијој форми пада. Песник најављује страшне слике као исходиште *сѣрасѣи*, као погибију у сукобу крви, у којем прикривене жице и окови избијају свом снагом а биће се огољава до костију, до свеприсутства смрти (*Жице*, *Болнице*), последњи одблесци трансценденције се гасе у ликовима *звезда*, а смисао поезије је сведочење о *срамним данима* који долазе (песма *Гласник*).

У Васиљевљевој поезији, као код многих експресиониста, појављује се Христ. Његов пад недвосмислено отвара пут у понор. Однос је испрва амбивалентан у осећању величанствене патње Христа који се жртвовао за спасење човека. Христ се показује у опрекама између изневерених нада (*И ми смо нашеї Христѣа обносили око Храма*) и људске издаје, *на ѿољима ѿуним блуда и ѿсеме ѿаразиѣа (Умор)*, која онемогућава његово ускрснуће и отеловљење новог човека у божјем поретку коначног спасења и слике Христа који је производ културе насиља као идеологема која служи општем понижењу човека, патњи коју производе душмани човека (*Плач маѣере човекове*). Христ се у том поретку показује као људска лаж. Двострукост осећања према Богу, Христу, трансценденцији показује се у многим примерима, као у песми *Нараѣѣаји* која слика једну повест *ѿобеге ѿуѣи* и најављује *сѣѣѣон смрѣи*, губитак трансценденције и људских веза с богом, *ни са облака нема сѣаса и ѿроѣонсѣѣво* је једини могући исход, пут спасења је затворен, чо-

век је пао у безнадну унутрашњу и историјску изгубљеност, у профаност без сјаја светог и његових спасоносних екстаза. Безавичајност и изгнанство се објављују као последица људских огрешења о свето, као знакови прекорачења једне врсте људске етике која је требало да у заснивању људског братства спасе човека. Све зло је у друштвености, у људском поретку који одбацује претпостављени оквир људске етичности, саосећање, милосрђе, сапатњу, праведност, истину. Васиљев имплицирано пројектује утопију, аисторијску и идеалну у формама социјалног и етичког раја. Тај одсутни и тек наговештени поредак, који се сугерира у расцепима драматски заострених стихова, у саморањавајућим антифразима, откључава се као упориште за драматични и жестоки сукоб са стварношћу, са њеним ружним и путеним ликом похоте и распада. Етичка утопија човека ослобођеног зла, страсти, среброљубља, греха, позадински је фон ове страсне и мартирске побуне. Али песник не тражи спасење у окриљима Бога, у надмоћи неба и његовим вредностима, него у једној врсти дехристијанизованог хришћанства. Човек је нови Христ и то се најбоље види, не само у песми *Плач майхере човекове*, него и у многим песмама у којима је рат у средишту као слика људске голготе, онога, *ја сам Човек, Човек*. То је основ Васиљевљеве песничке филозофије, откровење Човека, човека без Бога, без трансценденције, у магловитим парадоксима и хоризонтима који не навешћују излаз, нити наду. Васиљев је неспорно нихилист. Свет се распао, побуна је нужна али безизгледна, она се изражава минималистички, скоро молитвено, да се у ослобађању од људске клоаке и паклова сачува само *шака зрака и јушарње росе*. У тим сликама се на час ослобађа блесак недосежних метафорички згуснутих не-

деља као порађајућа душа светлих, али и меланхоличних надахнућа, стваралачког акта, као једино преосталих територија бића и истинског постојања, кроз сабраност у језику певања, али горког певања *очаја предвечерја*, тужног сјаја у сведочењу пораза, парадоксалној моћи да се доживи екстаза у свеопштој несрећи. Екстаза у свој силини израња из суочења са ратом као врхунским сведочанством о паду човека и поразу Христа, о жртви без сврхе и смисла, о историји спасења као миту, о миту као оквиру људских понижења.

Рат је опсесија Васиљева, али не рат као пуки друштвени и историјски догађај, него рат као оквир у којем се испољава сва контроверзност и трагичност људске природе. У рату се распада поредак вредности, човек је суочен са опустошеним хоризонтом, али и изненадним откровењем трагичног људског јеванђеља: објаве његове пропасти:

*Ја сам ѓазио у крви до колена,
и немам више снова.*

*(...) Ја сам се смејао у крви до колена,
и нисам ѓишао: зашто?*

*(...) Ја сам до јуче ѓокорно саѓибо ѓлаву
и бесно сам ѓубио срам.*

Песма се шири и развија, од почетне језгровите и снажне конкулзивне слике, која се изводи као суд субјекта да нема више снова, потом се креће назад ка својим премисама, *ја сам се смејао (...) и нисам ѓишао: зашто?; ја сам (...) саѓибо ѓлаву и бесно ѓубио срам*, да би се вратила на почетак и објавила људско јеванђеље, јеванђеље пропасти, горког *свеѓи Сазнања, да је Човек Човек*. Али, онај

који објављује то јеванђеље које објављује и његову пропаст повлачи се, не из пропасти, него из пропасти која је слепа, која себе не види као пропадање. Утолико је наведено сазнање *Светио* и оно даје оном ко га спознаје моћ да отворених очију пада у пропаст, да обзнани у пламеновима страшне светске олује пропаст као екстатичку насладу сазнања, горког и радосног пропадања, без плена, *сазнања као зрака, као беле јушарње росе*, радосног дана откровења паганског суочења човека са неумитношћу своје природе и њених свирепих ограничења. Песников антиутопизам је консеквентан и етичан у подношењу самопораза, његова етичност се изражава у ударима снажне воље која позива на одрицање, то је антититанска воља, она ништа не ствара, она подноси свирепи хоризонт безнадежне људске улоге у историји и космосу. И можда није дан песник у српској поезији није тако снажно и доследно изразио такав аниутопистички и страсни крик пред празнином људске авантуре у трагању за смислом. Сазнање пропасти као екстатично тло да се поглед пред ништавилом одржи отвореним, да се његово бескрајно и неизрециво ништење издржи. Код Дучића, и поред сумњи, Бог је оно примордијално, али несазнатљиво, оно што нас обужима и покреће, али је nedохватно. Дучићевска жудња је метафизичка и мистичка, творац је несазнатљив, он је на почетку и на крају живота, прво и последње, а простор између је испуњен вољом или резигнацијом да се одсутности да или порекне смисао. Дучићева сумња је у сталном напону да се као таква обеснажи у коначном и моћном сусрету изгубљеног људског бића са смислом, са Богом (песма *Пушник*). Васиљевљева вера је празна, његов поглед је поглед бића баченог у сурови историјски људски свет, у хладни космос из чега се Бог

безнадежно повукао, преостао је само човек, над којим мајка тугује као над мртвим Христом без неба, без Оца и Светог духа (*Плач мајшере човекове*). У сумраку идола, који скоро звучи ничеански, али без тонова тријумфализма, у Васиљева се не јавља нада у превазлижење тамног песимизма, који боји његову слику света, у једну врсту новог хоризонта који ће се остварити у заснивању *вечне радосџи џосџојања*. Васиљев ће рећи (песма *Нарашџаји*):

*Ни са облака нема сџаса,
ни у срџима људи.*

У Васиљева је и човек поражен, он носи у својој авантури бесповратни грех који га је удаљио од његове суштинске природе и мисије. Ти тамни наговештаји људског греха свуда су посејани по песмама овог песника. *Човек је залуџао...* рећи ће песник, сликајући његову изгубљеност; од напуштања братствености, праведности, губитка самости и презира према општој беди, у идолатрији надмоћи и испразности славе и *кужних осџаџака живоџа*. *Заборавили смо џосџаџи џворџи/велики, слободни џкачи...* Заборав је зло, попут адамовског првобитног и скоро неискупивог греха, он је отворио провалу насиља, општу катаклизму, у несачуваности једног поретка који је требало да човека учини човеком. Васиљевљева имплицирана филозофија не подразумева било коју врсту идеолошког активизма, социјалне пројекције, него пре откривења путева ка унутрашњој чистоти, особеној етици која ће отворити могућности за еманципацију људскости. Отуда не мала мера неразумевања код оних тумача који настоје овог песника да уведу у просторе социјалне лирике, револуционарног активизма или доследног атеизма. Овде је реч о

сложеној парафрази хришћанства без Христа, о антропоцентричкој религиозности, о повратку срца и душе, о утопији и нади самоспознања и унутрашње одговорности Човека и појединца који ће кроз памћење недохватне људске невиности и ослобођености од зла успоставити етику саздану на унутрашњој и скоро мистичкој вољи да се спозна и поврати унутрашња добра природа и оствари преврат кроз самоосвешћење. Али, искушења историјске и друштвене беде, искушења и неминовност смрти, хладноћа природе и космоса, растројство света и губитак упоришта у општем расулу и рат као екстремни говор пути и страсти доводе човека до финалности сазнања његовог пораза. Песник објављује (песма *Немоћ*):

*Побеђени смо !
Истину свешу и њраву
сахранили смо по сћошћи њуш,
и ѡредали смо Забраву
оно шћо је било; (...)*

*А ми смо као бојови изјнани
без власћи и без шрона,
ѡевамо ојетѡ у Мајли и у Ноћ,
као ѡре...*

Објављење пораза као удеса човека и пораз као основа певања, као Свето сазнање које одржава песму јесу основни начини Васиљевљеве екстазе, његове експресионистичке тамне идеологије. Он је једна врста јеванђелисте који објављује истину после Голготе и знање без сведочења учитељевих речи. Како год било парадоксално песник на посебан начин следи хришћанске обрасце преобликујући их и стављајући у средиште људску голготу, људ-

ску свету жртву. Његово је јеванђеље без обећања васкрсења и без вере у чудо спасења, без наде у ослобађање од суштинског и првобитног греха. Само крајње засићење крвљу и злом ослободиће човека пада у вечно враћање истог (*и ничеј нема шћо би нас унело у чистћоћу*). И као да и сама слика чистоте поражава као нешто недостојно и непримено самој природи човека (*Сћанице*):

(...)

*И йокайкад, као йреко снова,
дознам да живе
још у мени
облаци, шуме и мора,
и румени
обронци брејова.*

Васиљевљево јеванђеље је весништво краја једне сурове и безочне историчности и друштвености, крај људских нада у могућност да се илузија сачува као истина. Он види катастрофу и пораз, али не и начин изласка из основа и поретка таквог света.

С друге стране је несазнатљива тајна природе, постања, рађања... као догађај који је измакао, с којим је човек раскинуо све везе. Не постоји начин да се успостави првобитно стање, удаљеност бога и природе је неминовна и кобна, пукотина је превелика и непремостива, човек је осуђен на лутање, на страх, на беду, на ништавило (*Човек у йрашуми*):

(...)

*И ниче живой.
и свака је сћоја
свешћо ошћјсћво, ћивой
рођења, бивања, смрћи.*

(...)

*А све је то чисто и далеко
као наше младости,
и беле невине радости.*

Тајна је закључана у прашуми тамног расцепа који никад више не може да врати људску слубљеност са непосредношћу постојања, са самим бићем које се попут *душе – жбуња и храшћа усадиле у шаласе месечине*. Једна митска слика која се двосмислено наслања на паганизам антике и на хришћанске представе стварања. Између света у коме је дах бога порађао живот и надносио се над створовима и њиховом безгрешношћу и света који нас кобно баца у понор Светих сазнања које доживљавамо као паклени удес. Природа се показује као тамна и недостижна и у сликама сањивих и удаљених звезда, које попут сећања падају на страшни живот и у сликама киклопских звезда (*Звезде*) које нестају угашених очију у освету људских зора: свет је празан, пораз је неминован, а смрт је спасење, једина достижна утопија, као у сликама финалног и удесног помирења у песми *Гроб на северу*:

Ја ћу поћи на север да умрем
(...)

*Једва чекам да доспем до гроба северна,
и да се покријем велом бескрајних даљина.*

Хладноћа и близина, рај и пакао, реч и ћутање, као да се у сликама оваквог помирења крију и парадокси Васиљевљеве побуне, жестоког оспоравања људског душманског света, његовог зла и његових идола, са имплицираним осећањем да је у таквом свету Бог немогућ, и дубоки пијетизам пре-

ма изгубљеној људској доброј души која као да на час затитра у просевима јединственог нихилистичког лиризма. Човек као Христ, и Христ као знак историјских и друштвених лажи, изгубљени нараштаји, срце којег нигде нема и Мајка која исеченог срца вапије за сином.

У вртлозима историје и њеним понорима Васиљев је јединствени сведок и аутентични глас једног језика који је досегао само дно бића. У прегнућу да изрази крајносно искуство времена и бића написао је неколико аутентичних, значајних и великих песама (*Човек ђева ђосле раџа*, *Болнице*, *Гроб на северу*, *Човек у ђрашуми*, *Бура у зору*, *Звезде*) чију метимичну формалну неизбрушеност превазилази дубина и снага увида који се пред нас стављају и у овом времену као докази да је песнички језик и евокација и антиципација и сведочанство и пророчанство који погађа и раскрива оно вечно и најскривеније људског опстанка.

Душан Васиљев, песме, 2000.

ДАНИЛОВ – ПОЕЗИЈА И МАРГИНА

Појам лепог је изгубљен, распршен и немогуће га је у савременом хоризонту успоставити. Његово окриље је естетика, отеловљена у ликовима норме коју ваља досећи или препознати, а пошто је норма у модерни давно напуштена, па с њом и појам лепог, као и вредности, онај ко се позива на лепо нужно ће имати великих проблема. Међутим, књижевност не одустаје од избора, од одлучивања, које у себи имплицира изговор да се извесни одсјаји накнадно успостављене норме или вредности не унесу у њен хоризонт. Тако је и у овом случају када из мноштва песама које је Данилов написао прихватамо одговорност за једну врсту избора којој ће представљати најрепрезентативније песме овог аутора, присутног на сцени српске књижевности нешто више од деценије.

Од *Еухаристије*, *Енијми ноћи*, *Пенџаирама срца*, *Европе под снећом*, *Паншокреативора*, *Куће Бахове* музике, до *Алкохола са јуја* до *Гнезда над њонором* овај аутор се уписује у новију повест српске поезије као издвојена и повлашћена појава. Одавно ниједан аутор у српској поезији није скренуо на себе толику пажњу као Данилов и то у жанру који је неспорно изгубио наклоност широке читалачке публике, па и саме културе. Поезија својом економијом, својим езотеричним разумевањем света, јед-

ном врстом ескапизма, језичког екстремизма, али и у промењеним ликовима културе и друштвености – са новим идолима ефикасности, организације, брзине, информације, аналитичности – доминацијом знања и његових процедура, гушењем митова о значају и улози вредности индивидуалности и разлике, налази се у свету чији је хладни и ужарени лик посматра са подозрењем, ако не и са презиром. Шта у том, тек овлаш скицираном портрету, још са стигмама и сенкама рата чији нас одједи још драматски наткриљују и прожимају, може рећи и значити један песник.

Данилов није од оних песника који одбијају свет са иронијском гримасом, одустајући да трага за његовим скривени тајнама, његовим скривеним смисловима, фасцинацијама, коначно не одбијајући живот, загонетке постојања и оне вредности над којим ће као биће да затрепери у скоро религиозном заносу вере да постоји јединствена скривита стаза смисла у општем метежу људских чинова. Његови широки стихови, не звонки, нити гласни, али са унутрашњом звуковношћу драматског и интензивног разговора са светом, ритмизирани али не и певљиво мелодизовани, са једном врстом танане опорости која нас прикључује за слике дубине животних призора и облика, песничког мишљења, разазнавања и рашивања појавног, да иза његових плаштева наслутимо једну другачију морфологију – у одсевима који се испољавају као тренуци испуњења мистеријом постојања. Данилов ће, помало нехајно рећи: *не исијџујем іранице іразнине / ни моџућностіи іесничкоі језика*, удаљујући се од помодне декларативне брига савременог песништва у вртоглавицама самопроблематизовања, одлучујући се да поезија може више од изгнанства и самоизгнанства.

Али за Данилова језик је пресудан, он је сам лик бића, не пука референцијалност, нити само-производеће божанство, он је у гестовима песничког писма једна врста брака огледала и лампе, искуства и стварања, знања и не-знања, увида и мистерије. Постоје слике путовања, стварних путовања – призора градског живота, провинције, метежа велеграда и сеновитих и потмулих слика природе које се тајанствено надносе над наше постојање, слике усамљености, у којима је језик једна врста огледалног таоца ствари, али и ликови језика у облицима метафора, симбола, слика, евокација и сеновитих цитата – са којим се Данилов уписује у језичку морфологију и оптику, у једну врсту меланхоличке сензибилности поезије – да изгубљену ствар надомести самом жељом – језиком као њеним телом. жеља чини свет сабласним, она трага за њим, али га заправо пориче и дереализује. Након чврстих и чулно обликованих слика које се указују у стиховима ове позије (бљесак у чаши вина; сугестивне белине снега; барокне слике флоре; наге силуете љубавничких тела, улице и дворишта...), следи обрт дереализације – сумња, слепоћа која пориче свет и представља га као привид. Свет се распада прелазећи из своје опажене неспорности, из своје чулне и материјализоване опстојаности у сенку, слику сна или у порицање које га поставља само као привид, произведен ограничењима наших моћи опажања, да би га надоместиле многозначне фигуре у ликовима чуварки, гавранова, небеских гласова са својим метафоричким малазевима. Та Даниловљева скоро химничка посвећеност појавном животу, који трепери у сенкама, увек је евоцирана са вредношћу дистанце, света скоро одвојеног од субјекта, као што је и он сам расцепљен између актуалности језика у фигу-

ри евокације и једног стања које се призива, отпи-сује или ставља на тасеве могућности, једног потенцијала који се уздиже на хрбату жеље. Поезија тако постаје простор оног још недогођеног пробоја у једну вишу стварност и једног меланхоличког усредиштења језика да створи и евоцира њене магловите ликове, једну феноменологију сеновите предметности, као афирмацију жеље која се распиње између интензитета сенки реалности и језика као предмета: *Створио сам себи дом у лапаном / одрицању од света (...)* *Киснем са ѓавранима, / сћарим ѓреврљивим скејшцима / уморним од искуства*. Одрицање тако кроз дереализацију успоставља језик као реалност која заклања једну вишу стварност или не може да је изрази. Али то гранично не постаје опсесивна стварност за Данилова, место укочене фасцинације која заклања сваку могућност, производећи кризу која се сама у себи огледа. Данилов је песник који сведочи да је једна врста пробоја могућа, као пробој који се отвара према искуству у чијим се провизоријима целине не може досегнути смисао – свету као фрагментацији, чији се опиљци подижу и вртложе да би својим севовима осветлили постојање као јединствени трептај, а историју и културу као илузију и таму. У Даниловљевим песмама утемељује се јединствена етика живота и његових манифестација, амбивалентних тренутака усхићења, радости, озарења, свечаности тела и љубави, вреве и раскоши животних гестова улице, градова, провинције, непоновљивих и сазданих у магновењу као истовремено сведочанство о неумитном ништењу постојања и памћења. Симулантни сегови слика, метафора и рефлексивних исказа чине ове текстове скоро барокним евокацијама чулне раскоши, али и етеричним блесковима сумње која затамњује перспекти-

ву или поричу изречено. *Изречено без речи*, постаје један од основа певања овог песника – свет постоји у процепима једног дубљег недохватљивог и неисказивог језика. Парадокс језика је да осиромашује свет, тлачи га и изручује кривотвореног. Љубав и бол су неизразиви. Окови језика исушују интензитете и неухватљиве модусе постојања. Тога је песник свестан. Он то стално евоцира. И ако ова поезија има нешто од истинске дубине, то је дубина одрицања. Дубина која рачуна са расцепом, са губитком стварног искуства, блискости, знања, смисла. Скепса је њена химничка тачка, посвећење у мистерији одрицања, да би се кроз одрицање доспело до истинског стања света и моћи поезије. Свет постоји, али је непрозиран. Непрозираност је његов парадокс. Поезија се напаја тим недостатком, том непрегледношћу бића. Она свој разлог налази не у самодовољности језика, него у његовој недовољности – а то знање о недовољности постаје један од услова модерног певања и његовом аутентичном сведочењу о стварима света. Тако пева Данилов.

* * *

На сцени савремене српске поезије Драган Јовановић Данилов већ је осигурао место издвојене и суверене песничке појаве, у највећој мери што је, поред имплициране полемичности са традиционалним обрасцима и формалистичким гестовима постмодерног песничког ескапизма, унео у поезију продуктивну критичку и ироничку барокизацију савремене културе и њених ликова.

Гнездо над ѱонором је скривени оксиморон, који нас у стоичком осветљењу суочава са принудама и пристанцима контрадикторне реалности. Дани-

ловљева песничка филозофија може се сажети, једном речју, као прихватање неприличности у смештању бића у стање освешћеног разумевања људске ситуације у веку који доноси драматичну нелагодност опстанка.

Када имамо на уму модернистичку поезију, њена пројекција је у својој многообличности захватала, између осталог, слике поразности људског пројекта са меланхоличном напетостју наспрам изгубљеног света, или просветитељску утопичност која је у откривалачким гестовима песничког и културног ероса нове скривене реалности заснивала свој смисао. Тог ероса код Данилова нема, нити меланхоличке напетости. *Свети неће бити спасен, или живимо у временима кад поезија беше пољувана, или не постоји рам који може уоквирићи ово илаино... ужас је свуда унаоколо...* као да је реч о свеопштој подривености смисла и као да се доспело до крајњих граница људског пројекта који се разлаже у својим кобним и ништећим парадоксима.

Иако у Даниловљевим стиховима влада једна врста чулне и барокне раскоши у сликама природе, њених богатих плодова, градова и њихових многозвучних силуета, у сликама чулних женских тела, она је, у највећој мери, у функцији да се истакне безразложност и неутемељеност бујања једне актуалне културе, несврховитости коју уоквирује закон пропадања, закон смрти. С друге стране, Данилов своју сцену ствара на маргини, у малим градовима, предграђима, сеновитим ведутама, рубним топоима живота, и са амблематским ликовима фауне која је на ниском естетском и културном регистру. То нису пауни, ни лабудови, ни утве златокриле, ни феникси, него гавранови, пацови, жабе, зечеви, голубови... Истина, у памћењу традиционалних

култура гавран или жаба носе амбивалентне предикате, од несреће до плодности, од божанске посвећености до хтонских савеза са смрћу и њихова сложена културна значења уплетена су у Даниловљеву поезију. Међутим, иако су ове песме насељене различитим интертекстуалним сигнаlima, културним тропима, модерним епистемолошким и књижевним евокацијама, у звучним и широким стиховима, њихова интенција се не реализује у гестовима посвећења или стабилизовању поменутих образаца, него у интерпретативној опорости егзистенцијалне и онтолошке извесности људског стања.

У овим стиховима у подтекст су суптилно уписани моменти савремене српске стварности, њене драматичне историје и актуалне друштвене реалности, полемично сведочанство у тамним стиховима чије ликове не обасјава *сунчева слава*. *Било иде да си, ши си емигрант... ујознали смо блистава и ојака божанства свећа...* каталог пустоши, неповратних митова о бесмртности и спасењу, утемељеност без темеља која се реализује као конструкт заснован на моћи, на владању и скривеним стратегијама разарања људских жудњи за срећом, смислом и спасењем. Овде је мало супротстављено великом, слабо јаком, приватност и имагинација глобалном и техничком, парадоксална неразговорност слободе прегледности функција и улога... Са сеновитих косина Даниловљевих пејзажа из даљине спуштају се одједи секире попут еха који збори о заборављеном знању потмулог и напетог утемељења.

Параболични и метонимијски рад језика у окретима иронијског снижавања слика анатомију пацовске и гаврановске оптике као амблеме аутсајдерског преживљавања у тајанственом свету моћи

који засипа маргину отпацима и језом. Из сенки преживљавања надахнутог страхом и пустошношћу уздиже се гнездо, биће које опору неуравнотеженост чини тлом опстанка. Опстати попут сенке, прожет сенком и дрхтањем које усправља. То гнездо над понором је знање стално обнављане и критичне равнотеже које ће спасити наша чула за разлику, за свет као поприште авантуре, као разумевања његових дубоких и истинских сила, као непомиреност са надмоћи поравнавајуће и бестрасне логике. У гестовима субверзивности, у којој се, како сугерише Данилов, поезија лишава ескапистичке самодовољности, у корист несигурног разазнавања света, излажу се потресни ликови смрти и љубави у оси унутрашњег времена и ништећи рад светскости и света као моћи која својим гестовима владања и анонимизације поништава живот као судбину – као време које ме узима и које узимам.

Поезија са руба, која је, да парафразирамо једног филозофа, увек озбиљније узимала живот, него што је живот узимао њу.

Драган Јовановић Данилов, *Хомер ђрегіраћа*
и *друје ђесме*, 2007.

ПОЕЗИЈА И ИСКУСТВО

Крезуба куја и физички свет

Поезија Јоана Флоре се појавила на српском седамдесетих година, прво са књигом *Рембо или неко друџи* (у преводу Ј. Мелвингер), затим је изашао *Физички свет* у двојезичном издању (превод са румунског Милан Узелац), те *Рана језик* (превод Флорика Штефан) и *Терапија рага* (превод Адам Пуслојић). Тада је већ његов посебан и запажен положај у српском и југословенском књижевном простору утврђен. Од друге књиге на српском *Физички свет*, која је означила његов прекид са поезијом као евокацијом читалачког искуства, Флора је уронио у стварност као непосредно искуство које ће му послужити да створи сложени језик слика, метафора, сликовитих сижеа-цитата на којима ће градити своју, само на први мах, двосмислену и продуктивну побуну.

Он је, свакако, са песницима мађарског језика Палом Бендером и Јаношом Сиверијем, снажно афирмисао мањинске књижевности у Војводини. Мора се приметити да је то било и више од тога, они су били део необичне и легитимне културе, која је била већ утемељена са генерацијом шездесетих година коју су чинили Иштван Домонкош, Ото Толнаи, Ласло Вегел или Славко Алмажан. Флора и Сивери су учинили нови корак, он је формално

изгледао као једна врста регресије, али је у суштини био отварање према захтевима времена и новим могућностима песничког језика. Док је шездесете обележио дух пробуђене авангарде, формалних истраживања, језичких и поетичких провокација и с друге стране откривање тамних страна урбане културе (Вегел), дотле су Сивери и Флора отворили могућности за критичку и ироничку димензију песничког говора, смештену негде у модусдомишљате побуне појединца, отпадника са реминисцентним тоновима вијоновске лакоће (Сивери), а Флора је обелоданио физички свет Паноније, њене тмаште и тешке обресе у тоновима двосмислене адорације и укључивања иронијског говора у који су се узглобљавали егзистенцијалистички валери страха од тела стварности и од сенки свеприсутне смрти која је подривала и свет и сам субјект.

Флорин репертоар је био делимично нов када се појавио, током седамдесетих прошлог века, у поезији свакако нов, то је граматика слика свакодневног сеоског живота равничарских потмулих места, послова и дана преживљавања; од бербе кукуруза, клања кокошака и њиховог черупања, зидања кућа, продаје пољопривредних производа на варошким пијацама, сеоских свечаности, зноја и псовки, тела и сенки у чијим је засторима лебдела мисао о општем животу као разговору у који су се мешали наклоност и самопрезир, тамни блатњави пејзажи и гласови политичких утопија, псећи лавез и политичко насиље, поезија и неред постојања загушеног стварима и страховима, ведрина и понижење.

Оно што је било необично је да је у том поретку Флора стварао просвећену, интелигентну спекулативну и ироничну поезију. Он је променио репертоар, обновио је језичка средства и своје певање

учинио сложенијим и гласнијим. У поезији је и раније било слика села, али је тон био или пасторализован, наивистички, или митологизован... Као у стварносној прози била је довољна промена слике, пејзажа или конфигурације тзв. реалности, па се уместо чистог и десемантизованог физикалног backgrounda појавио ниски прљави, чулни и декултивисани свет дивљих регија изван схема, упућен на тешки рад, на хрпе предрасуда, на емиграције и симулације живота са вишим смислом... У том поретку искриле су критичке конотације, читав дискурс се преображавао у говор који нагриза уредни модус напредне идеологије и спушта нас у лимб недоумица где се сударају страх и дрхтање, пркосна иронија и самоиронија и двосмислена адорација постојања.

Физички свет је био основна Флорина преми-са, представљао је константу око које је он саздавао песничку идеологију. Флора је тај свет прво изграђивао, сликао, препричавао, наратизовао да би га потом претварао у сабласт, ништио га и зарао сумњом. Такав свет је био оно гранично што је потискивало поезију као накнадну и сувишну реалност, потом је својом пропадљивошћу, својом рогобатном датошћу у себи самом садржавао нуклеус пропадања и смрти, те је својом разноврсношћу заводио и преиначавао било коју врсту стабилног сазнања о себи самом:

(...)

Свуџе се умире

Пенцетирај цицелу.

Превазиђи своје вербално постојање.¹

¹ Цитирани стихови су узети из књиге Јоан Флора: *Издаја мешафоре*, превод са румунског Адам Пуслојић, Дневник, Нови Сад, 1989.

Овако се, наизглед, Флора отрежњавао од са-
бласти поезије; пенцетирањем, или коментариса-
њем бесмисленог отпора према нужности смрти,
или увиђањем да тзв. физички свет постаје својом
свеприсутношћу запрека за поезију који виши
смисао доводи до самонегирања, до безнадне по-
стиђености. Говори ли то да су у физичком свету
присутне силе искључивања, осиромашења посто-
јања, његовог поништавања на пуки привид:

(...)

*Крезуба куја напјада, одбацује,
На шренушак,
Постојање физичкој свешта*

Не остаје ли дакле том пројекту, том самоеман-
ципованом узвисивању бића да лаје као крезуба
куја на непознато, на сурову и беспоговорну нуж-
ност физичког света, на тешке камионе који одво-
зе наш живот у непознато да га трансформишу у
провизориј роба, у свет присилне и болне друштве-
ности која нас ставља пред искушење да је при-
хватимо и да нестанемо или да је одбијемо и не-
станемо.

О поезији Јоана Флоре, 2008.

ЕЛЕГИЈА ИЛИ ПРИЧА

Поезија као унутрашње изјансиво

Савремена мађарска књижевност у Војводини је разуђена и динамична. Најстарији и један од најбитнијих часописа у којем су се оглашавали послератни песници био је Хид (Форум, Нови Сад), а потом је од шездесетих примат преузео Уј Симпозион (Трибина младих, Нови Сад). Симпозиона у размерама какав је био у најбитнијем периоду одавно нема, од деведесетих, након драматичних година распада Југославије. Од тада се много тога променило. Ишчезао је битан културни контекст који је продуктивно утицао и на мађарску и на српску књижевност у бившој држави. Распао се систем вредности и пред писцима се појавила нова стварност капитализма, промењене улоге економије, политике, културе и појединца.

Од половине четрдесет најбитнији песници који су заступали различите поетике и идеологије и доприносили еманципацији новије поезије били су Ласло Гал, Јожеф Пап, Ференц Фехер, Карољ Ач, те прва генерација симпозионових песника Иштван Домонкош. Ото Толнаји, као и каснији аутори Пал Бендер и Јанош Сивери.

Од напуштања општих премиса социјално интониране поезије, лиризма и интимизма, авангардистичког преврата Конца, Толнаија и Домонкоша до

постисторијске побуне и рефлексije оличене у песничким текстовима Сиверија и Бендера, можемо видети калейдоскопе представа, оптимистичке евазије у призорима унутарње биографије до откривења спољног света у дискретним гестовима сумње или авангардистичких игара са текстом, подривања општих књижевних предрасуда до проницања историје као попришта сукоба културе и разорних друштвених сила.

Постоји извесни логос који обликује перцепцију и реторику поезије једног времена. Како иначе објаснити истовременост различитих уметничких идеологија на различитим просторима Запада, као и тадашње Југославије. Тешко је данас да тражимо и заснивамо метафизичке концепте који би објаснили ту појаву. Међутим, у том пољу опште истоврсности, настале под утицајима различитих друштвених и технолошких сила, та парадигматска морфологија се индивидуализовала и отеловљавала у рукописима разлике који су изражавали однос према језику и свету представа и идеологија, стварајући од поезије или текстове сведочанства или текстове коментара и критичког дискурса.

Ако је Сивери био побуњеник, у духу ребељанства које је уједињавало иронију и резигнацију, постисторијску зебњу и презир према насиљу идеологија, онда је Бендер коментатор, иронични сведок чија рефлексija подрива доминатне друштвене представе и идеологије тако и саму субјективност као извориште релативизација, нестабилности која осведочује сумњу у валидност антропоцентричне перцепције.

Пал Бендер је припадник друге генерације Симпозионових песника. Након модернизма прожетог авангардним искуствима, посебно код Домонкоша

и Толнаија, Бендерова генерација улази у простор нових искустава, где се језик смирује а однос према стварности продубљује. За Бендера критика каже да је он на посебан начин увео нарацију у хоризонт песништва, бојећи је ироничким тоновима. Уместо послератног ми певања, искуства које унеколико релативизује општи оптимизам новог доба и после експеримента који укључује поступке авангарде и језик као средишњу матицу певања, долази доба трезвене релативизације и на момен-те резигнације.

Бендер слика промењени хоризонт времена, у том смиреном језику има и неизрецивог које попут тамне мрље скрива оспореност. Ја се пробија као опрезно пребирање граница субјекта, његове потресености и сведочења о тамном искуству у простору напетости између ауторитаризма друштва и откровења појединца који се ослобађа за нову перцепцију обесвећивања.

За разлику од Сиверија који је непосредно критичан, Бендер је дискретан. Ја је посед који се појављује и као оспоравање романтичарског самопрецењивања и изражавања воље без граница, и као инстанца одакле се проблематизује друштвеност али и утемељеност језичких инвенција и игра без односа према сложеној конфигурацији моћи која нас запљускује.

Бендера као и његове савременике из редакције Симпозиона, који су тражили другачије одговоре од реторизованих текстова авангарде, у највећој мери је одређивала шездесетосма. Иако је минула и склонила се са улица, утихнула у универзитетским аулама, политички поражена и склоњена на маргину, њени актери утишани, она је за једне имала значење велике друштвене промене и нара-

слих нада, а за друге је оснаживала резигнацију и наговештај краја утопије која се распршила као сан без упоришта. Као очекивани обрт пред осеком заостриених друштвених питања о смислу људских конституција, значења историје, ослобађања субјективности и тела, деконструкције модерне уметности и њеног грађанског патоса, Бендер поставља дискретна питања у сонету посвећеном разговору са преминулим млађим песничким колегом Јаношом Сиверијем. Песма је дијалошка, песник се обраћа песничком сабрату у форми коментара и извештаја. Он подсећа на поетолошки задатак који је био део заједничке намере. Анамнеза, поновни поглед на прошлост изражен реториком врта. Запуштеност је стање времена, културе, духа, запуштеност која се у људском свету изражава као одсуство човечности. Да ли је то саморазумљиво. Човечност као испољавање идеалитета људског постојања у одношењу према себи и природи. Али у односу према себи и природи не постоји етика која ће бити брана општем пропадању. Наслућујемо да се овде коментарише пројекат утопије који је требало да нас избави од историје, од зла. То следи чак и ако се усредсредимо на самоеманципацију. Помоћи нема у свету мноштвених удара, који свако одсуство деловања, за које се одлучује појединац да би умањио штету, обеснажује и ставља пред нас резигнацију као избор.

*Па ипак... да си остао с нама
можда би прекознао овај... вајај?
Или сад видиш с висине*

*да ни после мене не следи групо
— чак и ако само по себи којам —
до штећине промене средине?*

У разговору са другим песничким саговорником Војиславом Деспотовим интонација је слична. Песник говори о арбитрарном положају поезије у савременом свету. Наспрам ње као спасење нуди се пројекат еманципације од историје као попришта људске патње. Живот се нуди као привид, ништа као исходиште. Преко свега пада сенка еманципације, просветљења које ће се још једном показати као пројекат изневерених очекивања /европеизација/.

*Суштрашњица је исто повела разговор
да песничтво
више није обавезно. Сирејња је
окошталашћу ублажена. Пре прве
реченице нема ничеј.
У некој од следећих још увек
ида дубок снел.
Једном скоро
изумеше историју
при помену Европел увек изнова
нашћуиел време европелације
на Земљи се изненада
појављује живиел
и нишћел од свеел не бивел.*

Бендерова слика света се отеловљује кроз наратију и рефлексију. У средишту је субјект који је изложен унутарњим и спољним ударима. Речи су недовољне да промене и именују свет. Именовање је тек концептуализација која се у трептајима историје распада. Поезија је обеснажена, реч је недовољна, а разумевање је у пустоши осакаћеног језика.

Бендерове песме се у највећој мери разапињу између приче и елегије, како сугерише у једној пе-

сми. Прича је догађај, елегија консеквенца, тужба-лица која је израз неумитности која нас повлачи према невеселом исходу. Радња је оптимистична и онтолошки надмоћна, она афирмише живот кроз делање. Песничка убедљивост да сугерише догађај реалности се реализује кроз низ упечатљивих и раскошних слика плодова природе. Међутим, песников глас лебди као пошаст дереализације која надире из сумње која се осведочава кроз смрт без смисла (*Пијачна шезја*). Смрт која је довршила свој тривијални посао без телеолошке награде. Али ће самоиронија ипак искамчити смисао у земаљском делању, у постојању кроз плаћање. Тако се доказ о постојању премешта са мишљења на плаћање. Плаћање које изражава логос једне културе. Размена без саосећања. Само мера која надире из разменске логике која награђује и кажњава.

*На влажним шезјама беле се брда
карфиола. Да не мислим да је привид
јозне јосмртне муве
миле јреко јоследњеј кржљавој јрозда.
Тражим јабуке. А они шерају своје.
„Шја кажеш за Ђуру?” – „Ешо.
Живој је нишја”.*

– „Педесет” – окрене се ка мени. Уздишући мери савршену и облу мудрост. Плаћам. Жив сам.

Песма *Сфера* је једна врста поетолошког коментара где се важе шта може бити мера нашег опстанка. Прича се непрестано сурвава у елегију, делање у коментар посебног типа, у афекат који екстремизује нашу осетљивост према узалудним и понављајућим гестовима људске историје. Песма *Датерошиија* се такође уланчава у неодредљиви простор вагања песме *Сфера*. Историја се приказу-

је у низу призора, из сваке слике подиже се тон пролазности, у сфумату сећања где се губе обриси постојања и остаје само жалопојка.

Из рационалне перспективе смрт је нужна, наше осећања ту не могу променити ништа. То што постојимо је добитак, јер рад смрти је општи, у обелодањивању пропадљивости човека и природе. Чему онда жалопојка, ако разумемо да не можемо променити исход. Ако је дагеротипија као пуки отисак неизбрисва. Њена присутност је сведочанство о одсутности. Елегија и прича укидају међусобне границе. Све је стопљено. Плаћаш за живот. Сведочиш за живот, сведочиш за смрт. Посмртне муве миле преко свега. Оне сведоче, кроз унижавање елегије. Нема трансценденције, само муве и отисци које остављају преко трагова постојања. Нежности која се неће обелоданити. Туге која се крије иза љубави, иза делања.

Бендерове песме су углавном написане у првом и трећем лицу, понекад у дијалогској форми где субјект сведочи о одсутном саговорнику. Песме се изражавају наративним пасажима који се прекидају рефлексijом, лирском сентенцом или и монтажом елиптичних наративних фрагмената. Дужи стихови су наративнији и евокативнији, а краћи су блискији лирској рефлексивној интонацији. Бендер пише навише слободним стихом са дискретним модусима ритмизације, такође неколико песама је написано у слободнијој сонетној форми. Бендерова звуковност је наративна и лирска, али основни тон он производи сликама и мисаоним једноставним сентенцама. Без инсистирања на фигурама понављања, метафорама и сонорним римама.

Бендер је најистакнутији песник мађарске књижевности у Војводини осамдесетих и деведесетих

година прошлог века. Његов начин певања има пуну релеванцију и у овом добу. Његова лиричност и његова слика савременог света су израз изгнанства субјекта и поезије из света. Отпор према култури неосетљивости и иронична дистанца према оптимизму новог самопрецењивања енергија друштва које се наводно ослобађа преко тржишта и потрошње, преко неконтролисане дистрибуције културних знакова наводних језика разлика.

Пал Бендера нам се открива као еманциповани и суптилни песник овог времена и тихи побуњеник који заслужује пуну пажњу и поштовање српског читаоца.

Брешће, јесен 2014.

Пал Бендер, *Пре њрвих мразева*,
превод Д. Рамадански, 2014.

ЕКСТАЗА И ДРХТАВИЦА

Поезија Јаноша Сиверија

Јанош Сивери (1954–1990) један је од најаутентичнијих песника осамдесетих који је писао на мађарском језику у Новом Саду. Знао сам га дуго, прво као сарадника *Уј Симѿосиона*, па потом као главног уредника. Често смо се сусретали у редакцијима *Поља* и *Симѿозиона*, које су биле једна поред друге у тада званој Трибини младих. Ту је било место изузетних интелектуалних и културних пробоја, неспорне критичке енергије и промоције нових књижевних, уметничких и теоријских идеја. Од херменеутике, Хајдегера, структурализма, постструктурализма, постмодернизма, социографије до фантастичне књижевности, магијског реализма, неоавангарди... и свих битнијих појава тадашњих југословенских и светске књижевности. Сивери је носио извесну температуру песничке страсти, неодређене узнемирености и пријатељске ведрине, али и грча.

Радили смо са свешћу да је култура поље које се контролише и излаже, наспрам званичне декларативне толерантности и отворености, различитим видовима притиска и функционализација. Прихватио је посао у *Симѿосиону*, са вером у смисао мађарске локалне и шире књижевне културе, што му је омогућавало да се афирмише као личност која

своју стваралачку радозналост везује за шири културни и духовни контекст, за праћење и афирмацију актуалне књижевности, књижевнокритичке, теоријске и социолошке литературе али то је, истовремено, и сузбијало у његовом хабитусу једну врсту нековенционалне песничке побуне.

Тадашњи омладински часописи били су изложени притиску идеолошких комисија за културу, било омладинских комитета, било званичних покрајинских комунистичких структура. Притисци су били константни, догматични и тврди, од оптужби за малограђанштину, либерализам, помодност, западне утицаје, национализам, опортунизам, било српски или мађарски... јер су омладински часописи били најнеконвенционалнији и највише отворени према модерним идејама у заступању аутентичних и аутономних побуда уметности и у разумевању друштва. И поред стаљинистичке карикатуралности ових налога и мобилизација, њихове ниске и конфузне интелектуалне заснованости, као такви производили су неурозу међу млађим ствароцима и приморавали их на различите мимикријске стратегије, одговоре и сукобе. Нови Сад није био угодна средина ни за песника, ни за интелектуалца, као што није, у другачијим размерама, ни сада. Јанош Сивери, Атила Балаж, Бела Чорба, Золтан Сиђи, Ото Фењвеш, Корнелија Фараго, Алпар Лошонц, Ережебет Чањи... касних седамдесетих и раних осмадесетих, чинили су окосницу генерације младих мађарских писаца који су тражили свој удео на тада модерној књижевној сцени, чији су претходници били Иштван Конц, Ласло Вегел, Јанош Бањаи, Ото Толнаи...

Уј *Симџосион* је био врх леденог брега, када је била у питању омладинска култура, локалне дија-

лектике непротивуречности. Омладинска култура, што значи већина листова и часописа а посебно *Уј Симѿосион* и *Поља*, била је изложена антиинтелектуалној и параноичној контроли разних инстант идеолога провинцијалне и догматске памети, оличених у функцијама извршних секретара, стручних сарадника, полузваничних партијских идеолога, омладинских функционера, и немалог броја писаца и интелектуалаца са денуцијантским талентом, који су сејали страх на издавачким саветима, комисијама за културу и разним саветовањима где се, тобож, изражавала класна и историјска брига за праву културу. Основни карактер те „онтолошке бригае” обзнанивао се као борба против страних утицаја, елитизма, академизма, некритичког преузимања страних идеја и идеологија, против ексклузивизма, интелектуалистичке самодовољности, опуртунизма, незамераштва, лажног слободарства, неизражавања класног интереса, недовољне бригае о ствараоцима у нашој средини итд. итд.

Све је то саопштавано на пројектованом фону, наводне сложене друштвене ситуације, посебно улоге Војводине, а и међународне политичке ситуације и опасности које су се реторички интензивирале. Читав тај контролисани ред вожње отужне размене моћи и страха ритмично би клопарао око младих и модерних интелектуалаца, који су се усуђивали да буду другачији – одупирући се локалној анестезији, како то приличи критичком и модерном мишљењу, да се није десило да на страницама *Уј Симѿозиона* нису именовани неки моћни модератори класичне хармоније, тј. новогворне буке (Мајор, Поповић), објављивани наводно неподобни песници (Ђула Иљеш), или пласиране извесне политичке алузије на текућу друштвену стварност. То је био тренутак климакса. Читава гене-

рација младих мађарских интелектуалаца, по мом мишљењу једна од најдаровитијих (Сивери, Чорба, Лошонц, Балаж, Фењвеш итд), била је жртвована 1983. године. У славу хармоније дисонанца је абдицирала. Скоро их нико није узео у заштиту, не само њих него ни многе друге. Поставља се питање, зашто? Ваљда због тога што у Новом Саду тада канонски није било места за новомузички експеримент, већ само за класичну лествицу.

Сивери је након тога био препуштен на милост и немилост, изложен егзистенцијалним проблемима и напредујућој болести, умро је почетком 1990. године. Његови генерацијски сапутници напустили су Нови Сад, у време драматичног распада Југославије и напетих, ратних деведесетих, које су погодили и Србију, и разасули се по Мађарској од Будимпеште до Веспрема.

Сивери је од 1977. године до смрти објавио седам песничких књига, две драме и једну ликовну монографију а након смрти објављене су му сабране песме у Будимпешти, 1994. године. На српском, у Матици српској, објављен му је избор песама из више књига под називом *Вавилон*, 2000. године. Овде изабране песме, у преводу Драгиње Рамадански, су превасходно из збирке *Вавилон*, из последње стваралачке фазе и представљају карактеристична својства Сиверијеве побуњеничке поетике.

Сиверијев свет је свет напетости. Субјект је у средишту овосветске драме. Између дезилузија биолошке пропадљивости, пада утопија и трансцендентних упоришта и људског света који није заснован на вредностима добра, налази се субјект са својим разореним митовима идентитета, подривене моћи песничког језика, евокативне географи-

је порекла која се изручује попут несастављивих крхотина, моћи и зла који обликују провизориј сцене друштвености.

*Ућућкало нас је
Свеколико зло
У расћвору слабим
Као у чорби со.*

Његови јетки стихови, без меланхоличке илузије једног недохватног али одређујућег објекта, обавијени су бесповратном иронијском рефлексом, једног ја у свету који још само можемо препознати као свет затрпан сабластима представа, митова и идеологија. У Сиверијевим стиховима препознајемо једну врсту настојања да се у средиште стави непосредност актуалног света, његове обезавичајене силуете, као и његова географија као сцена монолошких и дијалošких драматизација. У тим координатама, у којима препознајемо обресе Новог Сада, Мужље, Суботице, Будимпеште и модусе једне песничке биографије, одзвања резигнантни и иронијски солилоквиј болести на смрт, болести која позива на сабирање рачуна у премеравању моћи природе и биолошког, с једне стране и културе и њених филијација, с друге, између којих субјект заснива свој танатолошки салдо.

Сивери пише у форми класичног стиха, са претежном римом и катренском организацијом строфе, као што пише и једну врсту ругалачког сонета. Ако је у питању дужа песма, иако су строфе биле продужене, настојао је да стиховима да сонорну и драматичну звучност. Не би се могло говорити о патосу, његова фасцинираност формом не учинкује високом интонацијом концептуализоване симболистичке мистичке бешчулности, напротив ње-

гов основни тон интендира извесној варваризацији језика, његовој тамној карневалској лексици са призорима људске лакрдије. Патос се подрива иронијском рефлексijом, метафоричком згуснутошћу, сударом светог и несветог, божанског и људског, утопијског и његовим порицањем свакодневних слика профанизације песничког и људског стања света. Ти полови су у Сиверијевој поезији између митолошких слика узнесења и пада и људског хероизма, библијских топоа предестинације, трансцендентно-симболичких слика Христове жртве, Божије промисли о спасењу и рају и ововековних друштвених утопија, наспрам којих ради зло, непрегледност и расап историје и друштвености, расап тела и рад природе.

*С рабошем носџалџије на леђима
Из животи се повлачиш помало.
Шииак поновним рођењима:
Завидна чврстџина! Није ми сџало.*

Наоко једноставни ови стихови изговарају ускличнике потресености са ударима горких несводивих иронијских кончета, у каскадама озвучености са којима се субјект сурвава у пакао тела и смисла.

*Осули ме чиреви оџако,
— бар да имају неке хасне,
На црва се заборави лако.
Зашто и џвоје уџехе касне.*

Субјект је контроврезно средиште представа и њихових расцепа са светом. Пукотина, распуклина, означава вишедимензионалну и напету границу између речи и ствари, језика и смисла, значи-

теља и означеног, бића и његових неухватљивих привида. За Сиверија је тело сводиво/несводиви услов опстанка, физиолошка машина која говори и бива језик и биће које бићује, гранични модус постојања који обзнањује само постојање, истовремено га ништећи, постајући знаком суштинских моћи виталистичких екстаза и тамница у којој ради порицатељски танатос. Субјект је изручен у свет у фигури изневереног постања. Постати је суочавање са кризом бића, са изневереним божијим обећањем, са самом природом и њеним непорецивим радом, са друштвеним обећањем и радом идеологије. Једна врста ничеанске ироније надахњује ову поезију својим порицањем идола, а тај патос деконструкције се изражава гестовима пресног и самоироничног језика. Субјект је, у Сиверијевој оптици, самоосвешћени варварин чија побуна не баца снопове спасилачке светлости на хоризонт људског опстанка. Једна врста нихилизма надахњује ове стихове контроверзном знаковитошћу певања на рубу понора. Тело је нападнуто као само биће чија смртност укида и језик. Оно је тамница бића, његов понор је понор језика. Песник иронизује трансценденцију извесношћу смрти, али је и обнавља у самоироничним гестовима поезије која ће се на хоризонту културе успоставити као сећање. Сиверијева поезија је у напетостима измена језика у који се уписује смрт и језика који изражава парадоксе живота, сеновити витализам, хумор и гротескно у којима одзвања тренутак виталистичке и сардоничне екстазе.

*Росим већ йолако сред фаличне баштѝе
У йрашњи Луне – крмаче йашѝе.
Како да будем милосник ведар
кад данас не йустѝих ниједан вешар.*

Песник је једна врста играча чија је свест уздрмана сазнањем граничног, увидом да су његово тело и тело текста изложени безнадним илузијама спасења, смисла. Поље културе је насељено сабластима идеологија и симулакрума.

Свет је попут клоаке. У Сиверијевим стиховима има понешто од брехтовске разобличујуће ироније. Ироније која потреса до сржи. Каскаде тела су каскаде света. Моћ је немоћ. Реч је изгубљена. Поезија света подривена. Вера је могућа само као комедија. Вера која се одржава на порицању инстанце разумевања наше авантуре као унапред осуђене на неуспех. Поставља се питање, како је онда могућа поезија, како је могућ опстанак. Да ли као контроврезно и парадоксално опстојање кроз порицања, ништење као услов опстанка. Као једна врста постпарталног говора. Да ли као кондиционал наспрам ништење извесности која се надилази само сенкама језика. Поезија се испоручује као ништа, а кондиционал обзнањује трансцендерију без обећања. Пукотина између тела и језика, језика који *проијадајући у шийи* обележава распуклину попут прираслице, језика као нечег патолошког који се култивише у принуди жртве без добитка, смрти као пуког ништа. Код Сиверија смрт постаје одричући залог, не као онај који се расплођава у фигурама симболичке размене, трансгресије у виши облик постојања, него тек као ништење које оставља трагове, трагове саблазни живота, пене која остаје као талог детронизованог рађања и његове неумне химничности. На њеном хрбату, попут корова избија језик, говор. Он је флексија и рефлексива, само разметање смрти – ништа као обећање. Она сама, као ништа – је несавладива, неописива и изван је искуства. Њен најављујући говор је само кружење, под којим се одиграва фарса јед-

ног времена – као дрхтавица пред *одличјима*, које она качи у сенкама окамењених слика *чемѝреса и ѿлаѝана*.

Карневалски гротескна, иронична и лудистичка, у загрљају са једном врстом опсценог танатошког говора, са репертоаром овосветских крхотина језика и обесвећивањем тврдых романтичарских улога, симболистичких кореспонденција смисла и звуковних оркестрација, без авангардистичких алијанси са утопијом и њеним формалним ексцесима, ангажманом, и моралним симболизацијама и евокативним сентиметализама, ова поезија је снажно песничко сведочанство о смислу као одсуству, о поезији као очајању, о ведрини и еросу као тренутку у којем се сједињују екстаза и дрхтавица препознавања живота као талога танатоса, језика као предсмртног говора у провизорију људске културе.

Јанош Сивери, *Расѝуклина*, 2005.

СРБА МИТРОВИЋ: УРБАНИ ЕЛЕГИЧАР

Срба Митровић (1931–2007), песник и преводилац, у српској поезији појавио се почетком седамдесетих са необичном књигом, са јединственом дугом поемом *Метасџрофе*, дугих рефлексивних стихова, која је својом дискурзивношћу и скоро прозном мелодичношћу одударала од тадашње уобичајене песничке културе.

Срба Митровић се школовао у Пироту и Нишу. Дипломирао је на Филолошком факултету у Београду, југословенске и светске књижевности. Радио је више година у спољнотрговинском предузећу, а затим је радни век завршио као библиотекар Земунске гимназије. Прву књигу *Метасџрофе*, објавио је 1972. године, па потом *Ојкорачења* (1975), *Погне на Теразијама* (1983), *Ојис џруња* (1984), *Шума која лебди* (1991), *Библиотјека* (1992), *Жаоба* (1993), *Лосџина* (1995), *Снимци за џанораму* (1996), *Узмицање* (1999), *Ноћ и сан* (2002), *Разјовет ил врлџој* (2003), а изабране песме су му изашле 2003. године. Деведесетих је приредио и у највећој мери превео две репрезентативне антологије савременог енглеског и америчког песништва. Као преводилац у појединачним књигама, сепаратима и часописима превео је низ енглеских и америчких песника од Одена, Ларкина, Дагласа Дана, По-

ла Малдуна до Дениз Левертов. Добитник је многих награда и признања, између којих су најзначајније Змајева за поезију и Милош Ђурић за преводилаштво.

Митровића није окруживала генерацијска сагласност једног оквирно заступаног песничког програма, појавио се изван уобичајених књижевних припадности, из сувереног простора животне и читалачке културе ослоњене на англосаксонско искуство поезије, без пртљага доминантног романтичарског или симболистичког наслеђа српске поезије, са осећањем да у њен речник ваља унети једну врсту незагрејаног и неметафоричко пренапрегнутог певања, у размерама сложеног синтаксичког продужавања стиха, његове наративне и рефлексивне умирености смештене на сцену актуалног урбаног живота и његових друштвених и индивидуализованих ликова. У маниру сукцесивно исписиваних премиса, њихових релативизација и вишесмислених закључивања, са упадима непосредно датих слика урбаног Београда и његове стварности, са унутрашњим одјецима песимистичког егзистенцијалистичког искуства света живота и историјског времена, Митровић је изграђивао јединствен песнички пројекат који је евоцирао у синкретизму објективне хладноће и емоционалног лиризма, са сликама актуалног света у контроверзама његове напете стварности и трагова културе као знамена непроменљиве судбине човека. Пишући преко три деценије и мењајући формалне модусе, уводећи кратку песму у размерама осмерца до једанаестерца, са дистисима, катренима и дужим строфичким формама, у мелодиозности и ритмичности које су се остваривале изван задато-сти риме, са опкорачењима и ликовима трпког ди-сања језика, Митровић је и у опсезима ироније и

гротескизације заступао консеквентно једну врсту рефлексивне тугованке која је својом ауратском доминацијом исијавала особну филозофију песништва. Измештајући сцену певања из хаоса метрополиса, његових знакова и речитих опредмећења, његових ритуала и трагова, ликова и какофоничких звукова, Митровић је и у призорима пасторалне Србије, њене природе и свакодневног живота, њене историје и њених преткултурних драматизација, задржавао једнаку врсту објективног тона, али и лирске проосећаности која је у непромењеним видовима бојила његове песме елегичком потресеношћу и мирноћом субјекта који посматра људску комедију вечног враћања истог. Како би песник рекао: *Животи је, знам, итрачка / Случајних сила. Знам...* Или: *Крећем ли на љути, / Илстижем на уште светиа?*

У аутопоетичким или метастрофичким исказима Митровић не види поезију као повлашћену, али, свакако, као парадоксално нужну да у драми једнократног живота, који се смешта у вертикалама пропадања и обесмишљавања вечне историјске и егзистенцијалне нерerefлектованости, буде *срећа и предах изрицања*. Али чега изрицања, да ли изгубљених и неодрживих намера у трагању за смислом, *ипразнине која ѿражава, незнања које ѿева, сећања које нас вара* или, једном речју, бесповратности постојане таме самог фактицитета света... У интензитетима Митровићевих елегичко рефлекскованих стихова са самоиронијским и иронијским модусима, одсликава се актуални свет наше културе, наше историје, у обрисима урбаних контроверзи и њихове пренасељене фактичности, у призорима предмодерне друштвености и њених митова и принудних гестова, у чијим се мрежама, као час просветљења пред извесношћу, двосмислено

објављује гестуалност поезије и њено одгађање оног пресудног и вечно владајућег.

Митровић је по свему био особен и издвојен песник, дубоко одговоран, култивисан и сензитиван који нам је подарио неколико истински аутентичних и драгоцених песничких сведочанстава која ће остати као симболички знамен једне културе, као једна врста искупљујућег дела пред тамом ничега.

Срба Митровић, 2007.

ЖИВОТ НА ЦРНОЈ ЗЕМЉИ

О поезији Војислава Деспотова

Песничко дело Војислава Деспотова у контексту српског песништва краја друге половине двадесетог века има специфично место. Истина оно по својој идеологији и инспирацијама није без очеве и наследства, а ни без сапутника који су нешто пре њега или у исто време деловали у стварању и заступању неоавангардистичких облика књижевности.

Авангардни песници који су заступали идеологије и поетике зенитизама, дадаизама, надреализама и неких облика експресионизма, наступили су после деструктивног искуства Првог светског рата у релацијама реакције на пропаст хуманистичких идеологија са интенцијама да се напусте дотадањи доминантни субјекти; од бога, нације, до људске културе и историје као пројеката којим управља човек, они су улазили у полемички однос са традиционалном књижевношћу, и били су неспорна традиција која је инспирисала српску неоавангарду. Истовремено, подстицај неоавангардистичким и поставангардистичким праксама дале су прилике после Другог светског рата, а посебно покрети шездесетосме као граничне црте када се поново губе илузије и када се стварају контракултурни покрети и алтернативни облици уметности. Настоје се укинути препреке између уметности и

друштва, рашчарати метафизичност и ауратичност уметности и друштвене хијерархије¹ и извршити једна врста секуларизације светог.

Српска и југословенска неоавангарда са својим истакнутим актерима од медијалиста, Владана Радовановића, уметника око Студентског културног центра, до неоавангарде у Загребу, те групе ОХО у Љубљани, у немалој мери допринеле су да се развије покрет и у Новом Саду. Истина, оно што је одликовало овај покрет почетком седамдесетих прошлог века у Новом Саду више је било упућено на искуства визуалне културе, те на концептуализам, него на књижевност. У томе су предњачили поједини ликовни уметници, групе КОД и Е и др. Издвојен случај је био Вујица Решин Туцић као заступник вербо-воко-визуелне књижевне праксе, у непосреднијем смислу конкретистичких облика поезије. Деспотов је био близак са Туцићем, али суштински изван широког визуелног културног и социјалног миљеа. Он је испрва заступао идеју неоавангарде везане за књижевност коју је прво упознао и реализовао у зрењанинском кругу писаца. Почео је као конкретиста у гестовима деконструкције значења и смисла, да би у каснијим зрелијим рефлексима андерграуд културе и бит поезије досегао убедљивија остварења.

Послератне прилике и шездесете значајно су афирмисале дух промена које су подстицане развојем науке, технологије и доминације тржишних закона. Тај дух је долазио са Запада и оличавао је друштвени динамизам који је снажно етаблирао моду а тиме и потрошњу као битан оквир разумевања друштвених вредности. Контекст свему томе

¹ Највећи део књиге Зигфрида Шмида: Естетски процеси (Ниш, 1975), посвећен је конкретној поезији и уметности.

давали су хладноратовска подела између Истока и Запада, као и империјални авантуризам Запада у настојању да сачува неоколонијализам или нови тип светске доминације. Ти моменти су допринели и демократизацији, али и доминацији снажне буржоаске класе која је те околности контролисала, с једне, али и успостављању омладинске културе са специфичним односом према потрошњи и стварању особеног стила живота и следствено томе и погледа на свет, с друге стране.

Моћ је у својим основама контрадикторна и њен субјективитет се мења, стабилност у асиметрији, која је њен задатак, подрива се и популације обликоване у окриљу моћи настоје да се отму контроли и да субјективизирају своју позицију у том пољу. Тако се и омладинска култура преко својих најсензибилнијих представника изражавала у формама алтернативне уметности, неоавангарде, напада на грађанске вредности и на особен начин адорације природе и афирмацији предмодерних облика друштвеног живота или, с друге стране афирмацији духа технике и сцијентизма. Док је на Западу у релативној великој мери друштвени систем вредности био оспораван од контракултурних покрета, посебно у САД, поводом ратова које је водила империја, али и у Француској, дотле је у Југославији тај покрет имао мање облике друштвене субверзије, а више естетичке или поетичке побуне против идеологије доминантне уметности и књижевности. То говори о снажним препрекама да се критички ма у ком облику говори о друштвеном пројекту, али је критички говор био подржаван када се нападала тзв. традиционална култура или традиционална књижевност.

Наспрам конкретистичке идеологије (конкретизам има своје корене између два рата, али непо-

средно је везан за деловање Еугена Гомрингера и Макса Била, педесетих година) налазила се модерна послератна српска поезија у репрезентативним појавама Десанке Максимовић, С. Раичковића, Миодрага Павловића, Попе, Ивана Лалића, Миљковића или новијих актера, Нога, Тадића, Ливаде и др. која је оличавала употребу језика у размерама различитих поетичких идеологија, али ослоњена на производњу значења, испољавање критичких ставова према концепту субјекта у актуалном друштву, традиције, културе, света природе или историје... Конкретизам је био суштински израз дубоког скептицизма према свакој функционализацији и семантизацији језика, држећи таква становишта идеолошким. Отуда и негативан однос према синтакси и свим супрапонираним принципима језика који би могли бити у служби идеологизоване семантизације. Према емоционалном тону, видовима субјективности или смисаоне кохеренције... Реч се опредмећује, као и њена изведена својства, везана за поредак, звуковност, визуализацију. Уметност је, како каже, Зигфрид Шмид, у служби еманципације и то онакве која укида границе између уметности и неуметности, која проширује средства и медије уметности и која се у чину стварања и пријема разумева не као вечна него као исторична².

Прве три књиге (*Песмина слика речи*, 1972 и *Дњижейиша бибил зизра ухнуиш*, 1976 и *Тренині пое-зије*, 1978. године) Војислава Деспотова су биле у кључу конкретизма, почев од постварања речи, текстова, до различитих типова визуализације и инсистирања на еуфонијским својствима њиховог

² О авангари и поставангарди на посебан начин говори Лик Фери у књизи *Homo aestheticus*, Нови Сад, 1994.

речника. Већ у тим конкретистичким примерима Деспотовљевог делања видимо и контрадикторне аспекте његове почетне уметности, упад синтаксе, интонација хумора, гротеске, игра речима, провокације нонсенсима и различити облици вербалних супституција...

Његове наредне књиге *Перач сајуна*, 1979; *Пада дубок снеј*, 1986; *Прљави снови*, 1989; *Весели иако европоезије*, 1990. и *Десет дека душе*, 1994. године значиле су преврат и симбиозу конкретистичких гестова постварења и повратак синтаксе, значења и субјективности. Многи ће рећи да је ова фаза Деспотовљевог песништва под великим утицајем америчке контракултуре и андерграунд песништва, што је само делимично тачно, али је неспоран утицај надреализма, црног хумора из широког корпуса авангарде, модерних контракултурних и алтернативних дискурса и различитих њу ејџ идеологија, езотеризма, зен филозофије и њене оовремене транскрипције и сцијентистичког утопизма.

У непосреднијем смислу у књизи *Неочекивани човек*, есеји у стиховима, 1991, Деспотов скоро дидактички у ортодоксним типовима неправилног римовања и доцирања, излаже своју слику света у традицији стихованих начела, које у класичном кључу знамо од Хесиода, преко Лукреција Кара или Боалоа. Иако књига обилује двосмислицима, ироничким упадима и гротескним сликама света, спис је у најдубљем смислу утопијски јер, наспрам потенцијалног катастрофизма који види у формама историјске доминације империјалних сила, развијања нуклеаристичке културе, контроле савремене науке и технологије, пропева моралну доминацију и еманципацију херојске индивидуе, у оквирима правичне контроле коришћења науке,

социјалну хармонију, успостављање алтернативних и предмодерних облика живота који трагају за савезом са природом и сл. Посебно је наглашена ауторова вера у моћ знања и његово отеловљење компјутер који је, како се разумева, основа човекове еманципације, наспрам идеологије носталгије, коју Деспотов посебно подрива као медиј фетишизације прошлости (... болесна машта уопште не преза/ да на место компјутера држи мошти обезглављеног кнеза).

Уопште авангарду и све њене изведене облике иритира прошлост и она је не може ни у једном смислу разумети као сложени феномен, као наслеђе које се конструише и истражује, тумачи и успоставља као хоризонт различитих херменеутичких процедура, него као редуковану лешину, као тачку која је алфа заслепљености и конзервације света. Деспотов је у томе консеквентан. С друге стране, у критици тамних сила које подривју рађање новог човека, тј. *неочекивано*ј, овај Деспотовљев спис у тону повремено подсећа на реторику Но-страдамуса.

Међутим, остале збирке песама биле су по својим ефектима далеко стваралачкије и неочекиваније него књига проповеди о човеку и будућности. Деспотов ни у потоњим књигама не одступа од начела авангарде и неоавангарде; меланхолија, аскеза, конвенционалан језик, прошлост, естетички ауторитет, хијерархија и вредности грађанског друштва, хришћанство... и даље су предмет његових ироничних и често циничних опсервација. Има се утисак, да осим неколико епизода у којима можемо препознати друштвени и политички амбијент српског друштва деведесетих, да Деспотовљева субверзивност углавном погађа облике традиционалног практиковања песништва и друштве-

ну стварност Запада, грађанску и империјалну, у складу са идеологијама ондашњих контракултурних покрета, али, с друге стране, аутор задржава адорацијски однос према науци и високој технологији. У *Перачу сајуна* парадоксализацијом животних ситуација, са карактеристичним језичким модусима, алогичком супституцијом глагола, заменом узрока и последице, фрагментацијом и подрицањем кохеренције текста, техничким језиком који се укљештује у извештаје о физиолошким и емоционалним стањима човека или тела, гротескним инверзијама или супституцијама именица, апсурдизацијом перцепције, паралогичким закључцима итд, Деспотов настоји да произведе очуђење у равни поетике шока, али и цинично снижавање вредности грађанског живота и његове тривијалне структуре (имају ли револуцију они који се сунчају или Боже моли ми се... или смрт је гледање траве одоздо или стално перем сапун..., или песници горко плачу /али на уста/. То је зато што производе успомене...). Основна стратегија Деспотова се излаже у модусима хумора, гротескног, апсурдистичког... у демистификацији културе која се позивала на кохеренцију, емоционалност, повлашћеност у хијерархији друштвених вредности, смиао и сл.

Деспотов често ствара песме по принципу напоредности без логичко синатакских веза или са привидом да су оне легитимне, иако је њихова функција нејасна. Он у неким песмама преузима готове исказе из различитих регија говорне културе, фраземе, нонсенсе, спроводећи принцип монтаже или колажирања; наспрам исказа који се тиче политичког или технолошког језика ставља реченицу која обавештава о срећном породичном животу или о добрим условима за куповину итд.

Текст делује наизглед кохерентно, међутим он се у својој појавности атомизира указујући на различите регије живота и доводећи до апсурда њихову смисаоност. Оно што остаје је десематизован језик, који оживљава стварајући нове вредности у промењеном контексту. Овде аналошки делује дишановска логика преузете ствари (*readu made*).

Деспотов често мења граматику. Некада говори у првом, некад у трећем лицу. Наравно, нема једначења са емпиријским субјектом. Субјект се конституише у замршеним мрежама језика, који именује параноични појавни свет. Отуд се у тексту налазе искази који се тичу ванземаљаца, жанровског научно фантастичног филма или псеудоисторијских сага, стрипа, локалних митова или националне историје, економских опсервација или и података из информатичког и медијског света. То твори извештајни привид, референцијалну заблуду, наспрам чињенице да је реч о виртуализацији предметног света, о парадоксализацији чињеница и особеној релативизацији феноменалног и његовог повлачења у границе текста. Али Деспотов кроз пукотине те порекнуте чињеничности ипак шаље сигнале реалном друштву, култури с којим води оштар и полемичан разговор, критичан и циничан затварајући га у мрежу изненађујућих метафора, беневољентних парадокса, инфантилних описа или поспрдних коментара традиционалног песништва и његове улоге.

Песништво је код Деспотова једна од монументалних творевина културе сентимента, меланхолије, плачевности и непродуктивне субјективизације. Али и имплицирано и неспорно један од медија који на особен начин разумева и мења свет. Иако иронизира општи левичарски пројект да ће поезију сви писати, он држи да је поезија медиј

еманципације, откривања и афирмације индивидуалног живота у симбиотичком свету где су уједињени креативност, техника и предмодерни и алтернативни облици живота. Деспотов је попут контракултурних побуњеника на посебан начин левичар и пророк социјалне и естетичке еманципације.

Колико код Деспотова има вере у могућу херојску еманципацију индивидуе може се видети у песми *Video рикордер*, упркос глазури ироније и лудистичког конституисања света смисла. Коначно, колико год да у Деспотовљевим стиховима одзвањају слике и укуси хедонистичких песника будућности, њихова хотимична лежерност и уживалачка распусност, метафоричка и лудистичка распојасаност језика који не економише и не именује, него често промашује да би био сам у себи у својој телесној топлини и конформности која се не обавезује ни према каквом божанству смисла, по њиховим рубовима избија тамна влажност *црне земље* на којој нас чекају питања *космос зашто* и савршена и неодгонетљива смрт.

Војислав Деспотов, 2000.

ПОЕЗИЈА: ДЕЗИЛУЗИЈА И УТЕХА

Сећање на Милана Дунђерског

Почетком седамдесетих на студијама књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду упознао сам Милана Дунђерског. Факултет је био у самом центру града на Тргу Светозара Милетића, са улазом у Његошевој, а преко пута се налазила, тада, позната књижевна кафана *Гурман*. Између Факултета и грозничавих књижевних разговора у *Гурману* развијало се наше пријатељство и шириле наше склоности и радозналост. Нови Сад је у тим временима стварао илузију слободног града, либералног по својим назорима и неспорно отворенијег и културно надмоћнијег од провинцијалних војвођанских варошица утонулих у сиву политичку и културну једноумност.

Алкохоли знања мамили су нас на факултету, у књижарама, Трибини младих, са страница многих часописа (Дело, Питања, Култура, Књижевност...). Де Сосир, Јакобсон, Хајдегер, Маркузе, Д. Рисман, Серж Дубровски, Барт, Фуко, Башлар, Хуго Фридрих... и многи други развејавали су у нашим представама књижевне и политичке предрасуде и страхове и уврштавали нас у проблематичне модерне духове. Иако нисмо били генерацијски исписници у блиском времену слушали смо тада изузетне и луцидне професоре: Милку Ивић, Сре-

тена Марића, Зорана Константиновића, Светозара Петровића, али и као госта Миодрага Павловића, Данка Грлића, Ивана Фохта, Бранка Павловића... Наше искуство се проширивало читањем Елиота, Паунда, Рилкеа, Георга Тракла, Готфрида Бена, упознавањем авангарде од Аполинера до наших надреалиста и читањем класичних грчких филозофа. Знање је било попут надмоћне стварности које није марило за тврдоћу друштвених и животних принципа и закона. Дух шездесетосме је још лебдео над нашим главама а на Факултету је сузбијан сваки професор или асистент који је имао још неугашену критичку илузију, или је био критикован или удаљен из наставе (један случај је Ђорђије Вуковић).

Оно што је Дунђерски писао имало је антиромантичарску звучност модерне хладноће, њену непрекидану синтаксу, тамност језика који је једва доспевао да се отвори према свету ствари, наглашену одбојност према мелодичности и ритмичности класичног српског стиха, одсуство риме, као и симбиотичку страст према жељи да се именује свет модерне уметности у конфигурацији њених битних градова и хероја (Рим, Париз, Фиренца...) и да се сам језик опевава и да ствара нову реалност.

У првој књизи *Окован ребрима* има и егзистенцијалистичког тона, али и пробијања свести о релативности и неутемељености смисла. То је одзвањало као последица једног одговора на романтизам побуне и на утопију једне идеологије која је желела свет по својој мери, свет као општу веру на путу ка *небу*. Прва Дунђерскијева књига је стварање индивидуализоване митологије уметника и модерног хероја аскезе језика, судар речи и ствари са двосмисленом вером у моћ речи у добу када је и поставангарда подривала њихову битност у свету

уметности (концептуализам), али и експлицитном сумњом у сам смисао који је у перцепцији песника био историјски дестабилизован:

*Гради се свет̃
Од њо̃гледа
у нес̃табилни рам
о̃тољених речи...*

Отуда је код Дунђерског кретање једина могућност опстајања смисла, кретање кроз време и простор као сукцесија које непрестано пориче и обнавља свет, једна врста хероизма стварања који наставља у растројству света да слави нестабилност као једини модус опстанка. У његовим стиховима тек се у назнакама назиру сабласни трагови живота, емоција, социјалног живота који постаје проблем са својом репресивном жељом за доминацијом. Поезија у том односу постаје криптограм, тајно писмо које крије субверзивну идеологију у оптимистичким размерама социјалистичке утопије. Тамност, дрхтање, нестабилност, криза, сумња, порицање смисла, неразумљивост, смрт... све су то били концепти несагласни широкој панорами друштвене еманципације.

На Трибини младих већ смо се били навикли да програме које смо организовали, било са писцима, било са филозофима, слушају широко отворене уши прерушених заштитника друштва и да нас као организаторе мотре са будном пажњом. Друштвени живот је сложен и његови гестови су често у непосредној интеракцији. Уметничке елите, поготово оне млађе и динамичније, прелазе пут од вере у херојску улогу уметности и њену повлашћеност у хоризонту друштва до скепсе и ескапизма који су израз страха и опрезности пред немерљивим сила-

ма које контролишу ликове стварности у уметничким језицима. Дунђерски је тога био свестан, али је истовремено био фасциниран кризом знака, одвајањем означитеља од означеног, његовим арбитрарним лебдењем у саморегулишућем простору материјализације знака. Дунђерски је ту кризу покушавао да превазиђе једном врстом приповедања о уметности и њеним јунацима (Микеланђело, Караважо Боћони, Готфрид Бен, фигурама песника које се често понављају...), као и једном врстом фрагментизираних биографија у којој је трагао за унутрашњим разговором о непосредним стварима живота у размерама криптичне поетизације.

У тим тоновима је исписана његова друга књига *Мртва природа*. Нешто реторичнија и мање сведена, са извесном дескриптивном реторизацијом, али са присуством метонимије; он уводи биографско као језик преиначавања који одбија велике приче, свдећи „поглед” поезије на детаљ, на слику тренутка, геста који у сложеним синтаксичким изменама кроз мало сведочи о великом, кроз део обасјава целину или је подрива. Дунђерски каже:

*Песма за шебе
Не искључује биографију
Али је пожељно да је сажме
Да јој трајове зашури...*

То сажимање води до слике вољеног објекта која се опевава кроз замену улога, она се испољава као брига, као наднесеност, као неизречена љубав, у гесту чишћења лица субјекта нормализираним тоном, са конотацијама које уздиже гестуалност изнад вербалног језика, тривијалну радњу надређује посвећеном језику уметности. Тај обрт код Дунђерског говори о промени класичне матрице

уметности, о сложеним гестовима језика да кроз нову реалност биографије заснује говор о непрозирној стварности и њеној промењеној перцепцији, о синтакси која склапа слику света кроз мноштво изолованих призора који су знакови малих историја у расутом и обесредишњеном свету живота.

*Не їрање небо је
Ова їразнина...*

Посвећује се део, не целина, не надређени ентитет који је уточиште божанске промисли о искупљењу човека. Небо је сведок дробљења ствари, њиховог непрестаног преображавања и претварања у рђаву историју која почиње са одапињањем лука, са смрћу и пустошењем. И кад песник каже:

*Мајко
оїеїї си бремена
їуна смрїїи као мене давно...*

он наставља једну повест, једну биографију, биоповест у којој је смрт покретач незаустављивих кретања и преображаја једног те истог, где је стварање живота истовремено обнављање вечних разлога за смрт: оне које долази из самог бића потврђујући кроз истост различитост и обнављајући утопију живота као крик, као беновско издвајање уметности од природе и од друштвености у гестовима очаја који оставља сићушне знакове сабласне стварности који тек сведоче о егзалтацијама живота.

И у *Анаїшому сенке* има парадоксалне симбиозе нихилизма и егзалтације, таме и обасјања, нужности и слободе... У песмама које су написане као једна врста коментара историје, од Вавилона, Енеје, Атиле до Фрање Асишког... мера се испуњава у

егзалтацији тренутка, не у размерама логоса, него у тренуцима страсти, привидима, насиља случаја, природе... Нема логоса, нема закона који би владао сценом постојања и посредовао сврху, само лутање и трагање које се испуњава у трену као нешто завршено, као материјализовано у својој разлици. Тон ових песама је спекулативан, са промишљањем игре елемената и људске воље, са тамним наговештајима који постају део културе и имају подједнаку моћ као сечиво закона, али и са егзалтацијом тренутка у којем се испуњава улога субјекта против његове воље; она се остварује као испуњење посебног смисла живота у стоичкој светлости.

У стиховима *Анаџома сенке* Дунђерски отвара круг песама назван *иџре* чији ћемо тон осетити и у књизи *Плуралиа шаншум*, али највише у рукопису *Иџре*. У *илуралиа шаншуму* највећи део књиге посвећен је аутопоетичком проблематизовању поезије и улоге песника. Ту нема романтичарског мита стварања и ствараоца, него принуде која доспева до поезије као *лушање разума*, које је, како каже песник, *погодно слову* секуларизованог и тривијализованог каталога у којем препознајемо актуалне неповлашћене ликове модерне поезије, њен снижени језик и њена својства у различитим видовима свакодневног живота.

Уводна и завршна песма посвећене су Тиси у егзалтираним испрекиданим стиховима са цезурама из којих доспева сложена и двосмислена тама узнесења и порицања, постојања и ништавила. Тиса се прво појављује као име, именовање, као евокација јединства језика и бића, да би се потом порицала, поништвала и у ништењу објављивала као сцене противуречног тамног и смртног живота. Не Тиса, него све што Тиса може да сведочи, све што се над Тису надноси, све што се над Тисом рађа и

умире у мери смисла и ничега. Тиса као позорје и као живот, као празна реч и као пресно месо смрти које трули у њеном окриљу.

Ту језичку егзалтираност до које је Дунђерски стизао лагано, у којој просева клица противуречног живота са својом драматичношћу, са знаковима бола и патње, видимо у рукописним песмама као сусрет језика са својом самодовољношћу, са моћима да себе изгради као тешко и непорециво тело и света живота који се пробија из његових удаха и удара као драматично сведочанство о космосима историје, друштвености и потресним цезурама таме и светлости... Дунђерски је достигао моћ да у антифразама, у порицањима, у парадоксима ироније учини да поезија своју заснованост, своју дијалошку разложност у људској култури потврди у хладном и циничном времену.

Негде пред крај Дунђерскијевих студија становали смо у улици Златне греде 25, у Новом Саду, у приземној кући где је у другој половини двадесетог века становао и Лаза Костић и где је написао, како кажу сведочанства, знамениту песму *Сиомен на Руварца*. У улици одакле се могао видети торањ Саборне цркве и где је у једној од соба још пламтела ватра као у давна времена и у чијим је трептајима у драматизацијама Лаза постављао питање Руварцу о томе има ли спасења. Дунђерски је мучећи се са загонеткама тог Лазиног питања, скоро као саучесник тог догађаја, пред крај живота понудио свој одговор:

не ђиџај ниџиџа
џа мнојосџрукосџ одговора
замара и џироџи
грајоценосџ џренуџка
бојатисџво ниџиџавила...

Богатство ништавила, овај оксиморон делује поразно и надахњујуће. Има ли спасења пред смрћу, има ли смисла у историји. Да ли нам преостаје само срце заборав и узалудност тренутка. Да ли се наши животни напори, наши подухвати уписују на ништећу површ океана и да ли су наша вера и наш идол ништа. Дунђерски је нашао један од могућих одговора. Да ли је егзалтација пред истином ништавила тело поезије које може да поднесе и понесе ништа.

Дунђерски као песник је, свакако, више видео него као политичар и свакако је био осетљивији у разумевању друштвеног и животног космоса него као актуални прагматичар. Тај расцеп је узрок његове унутрашње драме, драме у којој је видео да утопија уметности и утопија људске осетљивости у сваком времену доживљавају своју дезилузију. Та дезилузија је садржај његових последњих мучно пробдевених песама, којима своје прсте додаје и смрт, које је био свестан и с којом је водио безнадне и парадоксално стрпљиве разговоре. Тој уравнотежености, свакако, је допринела поезија, јер оно што је од ње научио ставило га је у позицију да нетремице посматра себе и своју смрт, да посматра језик поезије као средство које ту неизрецивост, то ништење, настоји да осветли, да ублажи, да у његовом бесконачном подношењу ничега пронађе утеху.

Милан Дунђерски, песме, 2008.

СТОЈИМО У ПРАЗНИНИ
И ЧУДИМО СЕ
Петру Крду (1952–2011)

Петра Крдуа знам неколико деценија. Више него пријатељски. Поседовао је необичну и заразну страст поводом књиге и књижевности. У томе је било и предодређености, посебно за поезију и талента који је негован и на чудесан начин подржан и обнављан. Већина га је знала као уредника КОВА, који је некада основан на иницијативу Васка Попе. Првобитна једноставност књига које су се појавиле под амблемом КОВА била је попинска, вршачка и помало симболистичка са примесама евокације и необичних веза које је у завичајним кључевима истраживао велики песник.

Са Крдуом КОВ постаје разуђени уметнички и европски издавач. Доминирала је поезија или поетско у разним видовима. Било да се скривало под плаштевима прозе или есејизма, увек сте осећали нерв и тон Крдуовог осећања за драматично и поетско, за митско и модерно, са ауром лирског које се налазило код Елијадеа, Јонеска, Набокова, Никите Станескуа, Енценсбергера, Пола Малдуна, Ане Бландијану, Аћина, Павловића, Киша, Данилова, Радмиле Лазић, Чарлса Симића, Виславе Шимборске, Леклезија, Купријанова или најмлађих аутора из Београда, Новог Сада или Вршца.

Крду је био отворен и одлучан, разбашурен и говорљив, пријатељски и занет, са негде одлуталим мислима између речи који су се кретале попут шифри и пејзажа у којима смо налазили ликове великих писаца и њихових преводилаца с којима је уговарао мале песничке завере.

Крдуове шифре су биле понегде утопијске и немогуће у свету у којем су владале шифре прагматизма и зависти. Деловао је у граду немале традиције и културног израза, али наклоност за културу је више била посвећена прошлости и евокацији, а не живим контроверзним личностима које су биле склоне да ватру књижевности стално распирују, да њене битне догађаје обнављају, да њеним језиком истражују и провоцирају комформирану и очврслу стварност, њену тврду укоченост и конвенционализам. Крду је ту стварност провоцирао, пре би се рекло тражио од ње извесну милост за књижевност, наклоност за поезију, аристократску скрушеност пред чудима језика.

Тешко се може рећи да је успевао да умилистви снагу моћи, неразумевање које се стално обнављало, силу која се доказивала неупитним правом да игнорише и прећуткује свет који је подупирао својом суптилном и маленом снагом.

Има извесне неправде што се од Крдуа тражило сувише. Сувише као од издавача и преводиоца и са нехајношћу према оном најбитнијем, његовом песничком карактеру. А он је био превасходан. Он је од књига тражио потпору, тражио изгубљена сведочанства о неопходности, о нужности поезије у овом свету. Додајући свом списку пријатеља наслов по наслов Крду је вапио да докаже како овај свет има право на поезију, на реч, на њену дубинску и тајанствену меру, на виши смисао, у граду који је попут сваког другог у овој пустој и понегде

запуштеној Панонији гледао презирљивим очима на свет уметности и његову тамну недореченост. Бити моћан у левитацијама свести, у вртоглавицама слика и речи, у вртлозима писма и његових метафора а немоћан у пустим замковима моћи и људских институција.

Када се суочавате са Крдуовим песничким текстовима, са њиховим наизглед надреалним и са стварношћу развезаним пејзажима, са њиховим естетизованим и поетизованим еросом, имате утисак као да сте препуштени самом језику који драматизује себе самог али не и свет. Као да је чудо неререференцијалности и самопроизвођења досегло своје крајње тачке. Али, Крду је био у самом средишту књижевне политике, речитости која је захтевала промену и сила које су ту промену, те Крдуове манифесте у пустињи оспаравале и демантовале. Та поезија је одистински била политичка, песничка и лична. У тој сводивости видимо универзум једне историје која се понавља, рђаве историје која се обнавља и о чему је Крду имао велика знања.

Померити реч из њеног баналног и референцијалног лежишта била је Крдуова мисија. Он је једно не, које се стално обнављало као друштвени повлашћени говор и једно да које је било у служби недоспеле и немогуће поетичности, ставио наспрамно у зјапу ничега и именовао као место, као завичај свог постојања:

*Сћојимо у йразнини / и чудимо се / йосћоји једно
Не исйрег / и једно Да иза /*

*Сћискамо се између Да и Не / једна оћворена
враћа / друћа заћворена враћа / йодједнако... (Рељеф).*

И као да је Крду поновио једну историју, рат у коме је сагорео за поезију, за место где ће се оду-

прети непромочивом ништавилу, том поништењу света за чијом је пунином и обећањима вапио и туговао још један песник и пријатељ наш Петру Крду.

Крду, Петру (1952), песник, критичар, преводилац, издавач, новинар. Био је дугогодишњи уредник Књижевне општине Вршац. Уређивао часопис *Ковине*, основао *Евройску наїрагу за књижевностї*, чији су добитници значајни европски писци.

Прву књигу песама објавио је 1970. са насловом „Намена удвоје”, потом: „Заменице”, 1971, „Доносилац ока”, 1974, „Јагода у клопци”, 1988, „У цркви Троја”, 1992, „Меланхолична тутњава”, 1995, „Љубичасто мастило” и др.

Бавио се превођењем са српског на румунски језик и обратно и са француског и словеначког. Објавио је преко двадесет превода, међу којима су: М. Елијаде, Е. Сиоран, Н. Станеску, М. Павловић, Л. Блага, Ј. Каројан, Е. Јонеско. Приредио је неколико антологија румунске, српске и словеначке поезије. Превођен је на српски, француски, енглески...

Објавио је изабране и нове песме *Саучеснишїво*, 2003. и *Мој їрађански шешир*, 2009. године.

За поезију, преводилаштво и издаваштво награђиван је многим наградама (између осталих: награда Фондације Лучафарул, Букурешт, за поезију и награда Милош Ђурић за преводилаштво)

Петру Крду, 2011.

II

АНЂЕО СА НАОЧАРИМА

Панонске љриче Милорада Павића

Павић је вишестрано образован писац. Значајан научник-проучавалац српске књижевности (барока, класицизма, доба просвећености, предромантизма) XVII–XIX и почетака нашег века, песник, преводилац, те прозни писац, по чему је неспорно најчувенији. Објавио је преко тридесет научних, песничких и прозних књига, преведен на више од двадесет светских језика, са око шездесет издања, један је од наших најцењенијих модерних приповедача уопште. Од приповедачке књиге *Гвоздена завеса* до знаменитог романа *Хазарски речник*, те новијих дела, до *Штакленој љужа* Павић је прекомерновао слику, не само савремене српске прозе, него и утицао да се класична дела наше књижевности читају и разумевају другачије. Сваки битан писац у систем националне књижевности уноси материјализовану слику вредности која мења установљени поредак, осветљавајући тај поредак другачијом светлошћу и мењајући његову конфигурацију. Последњи корак преображава значење првог, како би рекли стари Грци, па иако Павићево прозно дело није свакако последње у вертикали српске прозе, оно је структурирајуће и битно у том смислу да се распоред фигура и значења мења. Не само због иновативног односа према жанровима

чудног и фантастичног, антимиметизма, али и необичне документарности и савеза са емпиријским, особене реторике, гномичности, паралогичности, ироније и хумора, ерудитизма, јединствене географије која се открива у густим павићевским реченицама, него и због особеног тумачења ликова историје и времена који, с Павићем, у хоризонту наше модерне прозе, раскидају са прометејским и просветитељским линеаризмом који се открива или у знаковима меланхолизма или тријумфа. Павићева историја је двосмислена, фрагментаризована, алинеарна, понављајућа и парадоксално математизована или организована у модусима вишеструког огледала или произведена, не од препознатљивих и доминантних агенаса или субјеката, него *чишћана* са рубова случаја, игре знакова културе, парадигми чудног и фантастичног позваних из књижевности, предања, повести његових јунака или имажинирана ... у знаку прекодирања доминације идеолошке и самоостварене људске историје и њеног тријумфализма.

Приповедајући о Доситеју (*Анђео са наочарима*), Павићев јунак ће прожет сумњом рећи: *Не знам шта сам видео од онога што сам видео*. Иза ове недоумице јунака и приповедача, ми видимо у фигури штапа, који се двосмислено приказује као путнички штап и као змија: знакове просветљења и обећања на путу од Атоса ка Западу које је откључао Доситеј, и знакове старозаветног и хришћанског знамена проклетства у знању, које човека осуђује на безнадни изгон из раја. И отуда виђење постаје проблематично и нестабилно и Павићева унутрашња филозофија се развија у смеру децентрализације *очигледној* и претпостављеног у видовима доминирајућег знања, његових рационалних процедура и искуства, у видовима сврха и транспа-

рентних великих прича које обећавају херојски смисао, повлачећи се у рукавце и пукотине које није запосео меланхолички хероизам – са својим тотализујућим нагоном да зна и да жуди за оним што је видео и да њиме влада.

Павић неће кренути у смеру психологизма, да би једну идеологизовану *сјољашињост* заменио идолатријом *унушрашњег*. Он ће оно што *вид може видети* потражити у преобликовању времена, у имагинацијом оствареном сусрету два реално неспојива времена и актера, у усмереност на један дотад небитан догађај који поприма детерминирајућу снагу за понашање и судбину јунака, увеће мотивацијску оптику упућену на мало, на необично, на маргинално, на чудно, паралогично, на развијање посебне граматике у нарави, која се премешта у неочекивано, гротескно, метафоричко психолошко-као заробљеност једном страшћу, фиксацијом или закључаност у предистенацију или у смисао сна, у вишесмислену поенту која ће као оквир отворити нови модус за читање његових прича. Из Павићевих повести израћају приказе и сабласне слике историје и савремености, ликови и догађаји у којима се језици и речи мешају, као што се преплићу и простори и времена, оно што је потонуло ненадано избија, а оно што се очекује никада се неће догодити, скривени догађаји и знања утичу на судбине јунака и њихове се љуштуре цепају и одвајају не да би испод њих угледали разрешење и очекивано обећање, него тек један протопочетак, једну тегобну нерођеност времена и живота који као да никада нису ни истински поставили. И у таквим знаковима суочавамо се парадоксима, са разгранатим кореновима и сродствима, са сложеним генезама и исходима, са лицима и догађајима који као да расту из једног семена које на-

говештава да ће се издићи изнад рођености у логос и загрљај бића као повести, као судбине, да би пало на тло привида и сусрета са својим скривеним и сабласним животом и удесом. Павићеве приче су горке и двосмислене, загонетне и прожете сумњичавим питалачким погледом који нас позива да погледамо још једном оно што смо видели, да учврстимо своју скепсу у односу на *виђено* и да потражимо другачије путеве у свом односу према свету.

Панонске лејенде, као скуп прича сабраних из Павићевих приповедачких књига (*Гвоздена завеса*, *Коњи светлости Марка*, *Руски хриш*, *Изврнућа рукавица и Штаклени џуж*), оивичене географијом која захвата простор од Трста, Беча, Будима, Сент Андреје, Галиције, Бачке, Суботице, Сомбора, Панчева, Беле Цркве... северних крајева у којима се стварала луталачка и просвећена димензија српске културе, од почетка осамнаестог века до последњих деценија овога, откључавају сложену и загонетну димензионалност приповедаштва овог писца. И као да видимо чудесну и фрагментаризовану повест протагониста српске културе и живота у северним крајевима, која се у својој појавној вертикалности развија од барокног писца и проповедника Венцловића, ерудитског и суспрегнутог Мушичког, преко посвећеног и грозничавог Доситеја у трагању за знањем, да би се удвајала преко њихових истраживача у ликовима Андрије Анђала и самога писца, до богатих наследница, сомборских трговаца, галицијских ратника, авантуриста, професора и колониста. Ове историје промичу кроз кишне засуне и дилувијалне слике барокног и класицистичког Беча, рата цркава и потмулог обеснаживања просвећености, панонских пуста и знакова природе, карловачких торњева, манастира и

чистина, пешчара и шума, летњиковаца и господских кућа, блатних галицијских пејзажа, банатских швапских гробаља, гостионица, биоскопа, кројачких радњи, река и бродова, сумрака и праскозорја и мноштва предмета и гестова који чине предметни свет Павићеве прозе, а у њих се уписује расцепљена знаковитост која позивајући предмете истовремено их се одриче, а у одрицању позива се на једну стварност која избија из језичке уметности, из знања дубоко скривеног у речима, у њиховим синтагматским и наративним могућностима, које своју видовитост црпе из немости ствари.

Павић приповеда најчеће у првом лицу, понекад у трећем, у појединим причама приповедач је јунак, понегде је приповедач драматизован – укључен у само ткиво приче, понегде се дистанца увећава до једне врсте непоузданог сведочења – саопштеног у контурама о судбинама протагониста. Али, оно што у највећој мери одређује Павићеву нарацију је језик, с једне стране и начин обликовања прича, с друге, као и необичан систем мотивација. Павићеве карактеризације ликова или догађаја нису никад транспарентне, оне су најчешће метафоричне, поредбене са имплицираним објектом поређења – чији одсутни лик читалац треба да открије, инвертоване попут загонетки са ослањањем на извесни културни или фолклорни образац, понекад наглашено хиперболичне или поетски двосмислене, динамизујући и реализујући њихову функцију кроз радњу.

Једна од најупечатљивијих прича *Руски хрт*, коју прича писац-приповедач, уводећи нас као сведоке у сам чин писања, има јунака судију у оставци Стевана Михаиловића, пишчевог прадеду, који је одмах након развода набавио младу кују, рускога хрта. Када је керуша одрасла Михаиловића је

потражио Еуген Дожа, који је, упркос томе што се руски хрт не продаје – јер је то велика срамота – упорно, по сваку цену, хтео да га купи. Шаљући му поклоне нудио му је и као препродавац да купи брилијанте. Дожа је посредно лукавошћу и истрајношћу желео да дође до циља, као што хртови истрајно и немилосрдно прогањају и лове вука. Судија је попустио и после извесног времена купио један па други брилијантски камен. Оба су била мушка. женски је Дожа задржао за себе. Судија је упао је у дугове, имање му је пропало и морао је да прода керушу. У причама о руском хрту, које писац наводи, каже се да хртови лове вукове и да их спретно убијају, а када се наиђе на вука *чија сенка може чашу претпуриши*, Павић често користи необичне хиперболе да би спрегнуто и зачудно окарактерисао ситуацију, такав вук се оставља да се на њему *хртови вежбају за будући животи ловачких паса и њоница*. Поред многих транспонованих изрека, гнома и метафора, Павић у причу уводи параболу о хртовима – који представљају једну врсту отеловљеног закона јачег који може дати или узети живот, а та функција се проширује са наговештајем везе керуше са судијиним цепним сатом, као знаком за мemento мори. Откупљујући брилијанте судија покушава да откупи време и да са женским примерком (Павићева честа фигура спасоносне и животне асиметрије) доспе до своје изабранице, до трећег брака, и тако заустави расипну крв и време. женски примерак угледа, као знак свог пораза, у тренутку када долази до своје изабранице да јој поклони мушке брилијанте. Откупљује га, а потом брзо умире. Поента коју писац наводи, откључава параболу са значењем да судија није од оних вукова којима се опрашта живот. Дожа је онај који у судијином *сну зева*, како каже метафорично припо-

ведач на почетку приче, једна врста отеловљеног хрта који судију прогони и не опрашта му живот. Кроз његову сенку, како се каже приповедач, *пролази месечина*. Прича у једној врсти коментара има наставак где се открива како је будилник прадеде Михаиловића доспео до приповедача – наследила га је праунука Еугена Доже, која је његова супруга. Круг се затвара поентом да Марија Дожа има два брата, и да се приповедач осећа нелагодно међу њима, мотрећи на снажне и беле зубе своје жене који шкљоцају кад зевне, као кад вук између два хрта очекује женку да га прекоље. Али круг је непрекинут, будући да у соби спавају три њихова детета која ће на неком и сами ускоро вежбати. Ова је прича, по средствима која користи, у жанру чудног, како га дефинише Цветан Тодоров, јер се може у крајњем случају, свести на очекиване и познате, али прикривене, метафорички и симболички, психолошке и социјалне законитости. Почев од фигура хртова, који отеловљују сурове законитости живота, до судијиног неуротичког настојања да превазиђе онтолошку кризу и преокрене сопствену судбину, до смрти која је погађа једног неадаптираног, усамљеног и дубоко узнемиреног чудака. Догађаји се интерпретирају са становишта екстремизованих друштвених, егзистенцијалних и психолошких стања, где се из критичног осећања биолошког краја, из напете жудње према животу ствара поредак знакова и интерпретација који у сликама атавистичких и симболичких ликова страха ту жудњу разрешавају кобним исходом. Као вечно кружење истог тај рад смрти се преноси на потомке. Павић вешто користи могућности класичне приче да у новом руху, у жанру чудног и поступцима сложене наративе, параболичким паралелизмима, метафоричким исказима и сликама, лите-

рарно транспонује и обликује митему смрти као троп вечне природе живота, његов хтонски знамен су хртови, уписујући га у поље друштвености, и не са малом иронијом у финалу – када се у ликовима супруге приповедача и њене браће, као и деце, отеловљују улоге хртова. Павић у овој, као и у већини прича, напушта амбиције да исцрпи и нападне *лејтишимним средствима* психолошког понирања смрт као битан мит књижевности уопште, он га спољним средствима особеном феноменолошком реториком разбија у мноштво неуронских слика, тропа, парафраза, обнавља као нови пејзаж језиком метафора, чудесних гестова и гримаса и излаже без патоса.

Смрт се још једном наглашено тематизује са мотивом сата у причи са насловом *Смрти Еуџена Фоса*, где се најављује преко откуцаја невидљивог сата чији се звукови привиђају јунаку поменуте приче Стевану Петохљебу. Оно што се заборавља је срце, сабраност, сам живот, то би била поента. Када се јунак приче суочи са својим телом, са својим истинским животом, сат ће утихнути, и то ће бити знак да се доспело до краја. живот је бука сата, патња и невоље су знакови времена са којима се биће хрве и док откуцава сат причају се приче, дешавају се сеобе, време се расподељује између корака и удаха, димова и ритмова точкова, довиљивости и личних митова. Дубински и онтолошки сат је безгласан, прихватамо само сат спољног времена са којим имамо илузију да смо спасени. У тренутку суочења са смрћу два времена се пресецају и тајна живота се открива у својој комедији.

У причи *Монашки нож*, приповедач прича о јунакињи чији необични поступци стављају у недоумицу читаоца, због нелогичности и несагласности поступака јунакиње са очекиваним представама,

реч је о жанру чудног. Дубински то је прича о једној врсти фиксације јунакиње – насталој у детињству, која своју генезу има у сну, и она следећи сан свој живот везује за изабраног мушкарца, дечака сличних година. Овде може бити и реч о трансферу и компензацији изгубљене везе са оцем са премештањем емоционалне и магловите мотивације на изабраника. Њена посвећеност је опсесивна, уписује се на исти факултет, долазећи из Беле Цркве у Београд, као и жељени сапутник, не завршава студије да би га слушала као универзитетског предавача, а све време, по пресељењу у престоницу, води необичан живот. Живи усамљенички у стању инфантилне регресије, везана фетишки за многе ствари и догађаје из детињства, своју опсесију за изабраног мушкарца развија до патолошких облика понашања. Одлази редовно на гробље, што ће се касније испоставити да је сахранила своју десну руку – дете, као фантазматски знак своје нереализоване везе. У ретким сусретима са околином открива се да поседује тзв. монашки нож, који има већи број канија, а по њеној смрти се открива да је била обучена у низ хаљина које су се слагале као слојеви, како каже приповедач, и чувале као фетишки знакови сваки тренутак њеног живота. Писац ће тако створити вишеслојну метафору која ће бити кључ за разумевање њених страхова и фиксација, њеног унутрашњег бекства од света. Поента коју нуди приповедач је двосмислена, имплицирано она значи да онај који не одлучује – не делује, не делајући он не повређује, не повређујући он је неповредив. Али да ли је неделовање у свакодневном животу примерена одлука и истински живот, или принуда и оспореност. У наведеној двострукој метафори можемо препознати, не само лик монашког искушеништва које се одриче света посвећу-

јући се Богу, као и источњачким филозофијама – што претпоставља пунину и оствареност животне и метфизички засноване одлучности, већ и антилик у танком и измученом телу јунакиње које постаје знак неостварености, потврђујући се и у слици дечакових прстију које јунакиња никад није успела да види, као жудња која није доспела до свог предмета. Њено тело је потиснуто као што је и њен унутрашњи живот скривен, попут оштрица монашког ножа који у канијама постаје своја неостварена могућност. Нож у Павићевом свету не рањава само изван канија, а рањавајући тако тај свет се обликује по мери непредвидивости и неизвесности. Нико се не може сачувати и нико не може живети сањајући. Снови су канија која нас не рањавајући рањава или убија. Судбина нас облачи у мноштво одора да би нас на крају разголитиала. Наша игра са сном се завршава кобно. Да ли је то наук који нуди Павић. Пишчеви одговори су скривени, а иронија је посејана посвуда, њена вишеструкост упућује свога читаоца или да се препусти видљивом, или да се са сумњом запита: да ли је видео оно што је видео. Скривена логика се ослобађа у наговештајима разрешења, као што се скида једна по једна канија, а оштрица засеца један нереализован сан и живот. Да ли је јунакиња видела оно што је видела, ту недоумицу приповедач већ на почетку приче наговештава наводећи да ће се јунакињино уверење да је залутала, у потрази за кућом из сна, показати тек много година касније као тачно. Путокази из сна показују се као погрешни на јави, као монашки нож који ниси ти сам, као одлучност да будеш нож и без канија, у вољи да изабереш сан који сањаш, а не да будеш изабран од сна, од принуде. Павићева наративна логика, колико год се чинила формализована и

промишљена као израз особене имагинативности, скрива у себи дубока значења и смислове који трансцендирају феноменалну самодовољност литерарних барокизма и маниризама, засецајући као нож, који се ослобађа канија, и допирући до самог срца ствари. Она хомолошки отежава перцепцију, да би изострила наш вид у свету у којем су многе битне ствари скривене, да бисмо скривеност напали и кренули ка њеним вишеструким и тамним засторима.

У причи *Партија шаха са живим фигурама* јавља се скривени мотив огледала. Петар Којић, након многих путашествија, враћа се у Панчево и организује партију шаха. У њој учествују многи актери. Шах постаје херменеутичка основа за разумевање социјалних, егзистенцијалних и интимних односа учесника у игри; такође, он постаје и основа за антиципацију судбине свих учесника. Тако симболички осветник – убица, постаје стварни осветник. Једна имагинативна и наративна језичка игра функционализује се постајући оквиром и телом приповедања. Павић напушта класичне конвенције да би у другачијим и недоктринарним приповедачким модусима обезбедио легитимитет наратици. Испрва се може стећи утисак да је партија шаха павићевски коментар минуле историје; главни јунак долази након Октобарске револуције, фигуре су црвене и беле, међутим, прича се на крају чита и као антиципација која консеквенце партије шаха са живим фигурама претвара у стварну судбину – са доласком Другог светског рата. Партија шаха је огледало у којој се одраз не појављује синхроно, него се одлаже – као што наши животни гестови тек накнадно добијају свој смисао.

Међутим, у причи *Дамаскин* (смештена у XIX век) огледалност је синхрона и загонетна, истовре-

мено. Зидари именом Јован *Лесћвичник* и Јован Дамскин зидају по договору за Господара Николић фон Рудна: један цркву *Вавегења* на имању Николићевих поред Тисе, други палату. Док се подиже црква на имању, у врту Николићевих подиже се истолика црква од шимшира. Лик цркве од шимшира попут огледала одражава лик стварне цркве и њено напредовање у градњи. О трећој цркви чији је нацрт поднео *Лесћвичник* није хтео ништа да открије. Истовременост напредовања и прекидања радова на црквама и палати је огледална попут лајбницовске престабилизоване хармоније. Последице су видљиве а стварни покретач је невидљив и недоступан. Његов логос је изван сазнања, али свет се обликује и покреће према његовој промисли. Слично се дешава са палатом. Између два протомајстора рађа се сукоб, као између *цркве* и *палате*. Јунакиња приче Аталија, кћерка Николићева, је одблесак трећег храма – она носи наивну плаховитост детета за сазнањем и духом и потмулу жудњу зреле девојке. Она је извор чудесних сукоба између протомајстора. Павић причу приповеда у духу постмодерних језичких игара. Унутрашње условности и законитости имагинације трансцендирају спољне налоге веродостојности. Укључујући коментаре приповедача, писац укључује и читаоца наводећи га да одељке приче прочита измењеним редоследом. Тим се екстремизује антимиметизам павићевске наративне логике, а веродостојност се открива у хоризонту нарације, у њеној чудесној амблематици и необичној математизацији и мотивацији догађаја и поступака. Прича се завршава у храму *Вавегења* у Темишвару, то је храм који је једини завршен, и он се отвара као задужбина Николићевих да би се у њему догодило венчање између Аталије и њеног вереника, чије

име приповедач не спомиње, али по назнакама из претходног одељка могло би се закључити да је то Јован *Лесћвичник*, онај који зида лестве до неба. Међутим Аталији су дата два прстена од оба Јована и од Дамаскина који зида у срцима људи, протوماјстори су на венчању присутни у неприсуству. Да ли су они једна личност представљајући тако неприличну земаљску расцепљеност и персонализацију срца као извора вере и лестве као пута до Бога и да ли приповедач сугерира да је ово чудесно венчање у духу – једна метаморфоза тројства, или је у питању павићевска иронија која нас води кроз многе мистичне и спиритулане заплете да би нас спустила на тло чулности, жудње и одрастање плаховите женскости која се смирује венчањем у срцу и са мужевношћу. Поента је отворена и многострука као и у већини Павићевих прича, оно што је виђено није истински видљиво, иза видљивог се рашивају плаштеви многоструких перцепција и увида једне наративне филозофије која нас упућује имплицирано на свет као загонетку.

Тако Павић интерпретира уметност приповедања као језичку игру која у окриљу чудесног и загонетног, у процедурама особених стратегија, рашива предубеђења о извесности наших знања и искустава, и плете повести о загонетности узрока и њиховој скривености, о малим причама у раселинама историје и свеопште патње, о чудима порекла и његовим преображајима и тамним исходима и краткотрајностима среће и озарења у људским животима. Оно што можемо видети је мање од онога што нам је стварно дато. Један вебри и полусветли агностицизам о смисловима наших удела обасјава Павићеве приче: приче као светлила над тамом крајњих ствари и крајњих општих и појединачних истина. Истина које нас позивају да

сумњамо у њихову извесност. Звезде, снови, фиксације, опсесије, приче, легенде, речи, знања... учествују у нашим животима као видљиви обриси многоструких покретача који пишу са нама наше животне повести, или их поричу. Павић је кренуо за тим јединственим, многоликим и преображавајућим логосом света да би у његовом окриљу исписао најузбудљивије и најсугестивније странице српског савременог и постмодернистичког приповедаштва.

Нови Сад, април-јул, 2000.

ТО НИЈЕ БИЛО НИКАД

Седам прича Михаиловићеве књиге *Преживљавање* тематизују свет рата и поратног времена краја прве половине двадесетог века у коме писац трага за могућностима да исприча неиспричиво, оно што је за многе сведоке у ратним и поратним годинама европске историје било неизрециво као гранично искуство зла. Зло је својим екстензијама и својом безочном тривијалношћу учинило књижевност немоћном да га евоцира и тек на моменте способном да га са оне стране естетике изрази у размерама грозне. Поред приповести о јунацима који носе жиг жртава у информбировским прого-нима и искључивањима из света друштвености, Михаиловић приповеда о аутсајдерима, социјалним и биолошким, који се у граничним тренуцима својих живота суочавају са радом егзистенцијалних илузија и дезилузија.

Михаиловићеве приче смештене су у прошлост, ближу или даљу. А ако су ближе нашем времену, јунак отвара још једно време које је даље од приповедачког и у чије оквире смешта живот јунака или оног ко приповеда догађаје. То да се прошлост уплиће у актуални живот није карактеристика само Михаиловићевог приповедаштва, него једна од битних карактеристика прозе уопште. Михаиловић је посвећен издвојеном времену у слика-

њу друштвености у видовима практиковања политичког, тј. револуционарног насиља. У томе је писац доследан и истрајан. То није слика револуционарног насиља као *шумачење* општих покрета и вредности, као једна врста филозофије човека, или истраживање судбине колективитета у његовом односу са историјом, нити концептуална анализа узрока и последица виђена у оквирима појма друштвености и његових морфологија, него прича о појединцима који бивају изложени нерасудности или нужности насиља друштвеног и револуционарног тела.

Његови јунаци носе ране револуционарног друштва, које се кроз насиље утемељује и одржава. Они су жртве које се суочавају са индиферентношћу, са друштвом које не прихвата саосећање, ни поделу кривице, па ни постојање самог насиља. Михаиловићеви јунаци се суочавају са постиђеношћу која је знак њиховог расцепа са светом, неразмевања ћутње и порицања које обележава однос према друштвеном злу.

У уводној причи *Мика Џован њејовој живојш*, пензионисани лектор, некадашњи политички осуђеник, добија могућност после политичких промена новијег доба да може да има увид у свој досије. Досијеи би требало да буду слика осуђеникове кривице кроз оптику идеологизованог закона, тако исказане да се преко ње препозна херменеутички конструкт који је заснива. Али, оно што јунак проналази је искривљено и уместо приповести о кривици која би жртву узвисила у њеној патњи и учинила веродостојном, откривају се чињенице ниске вредности које тривијализују жртву и пародизују патње. Када у друштву, уместо права влада револуционарна воља, уместо чињеница идеолошка параноја, уместо друштва закона класна прав-

да, онда се не изневерава само појам правде, него и појам кривице. У овом ванредном стању настаје анархија у којој се оркестрира право на насиље које сваки од учесника на различит начин тумачи, све са циљем да се жртва кроз понижења учини непријатељем, искљученим, па да се и сведочанства учине неверодостојним и недостојним.

У тим записима истина о кривици се приказује без рационалне утемељености, разлози се скривају као и последице и уместо слике поступака који би се наслањали на идеолошки утемељену грешност жртве, на телеологију која показује процес борбе против јереси, имамо произвољну и неконзистентну слику кривице и скривену историју кажњавања. Жртва се прља тако што се од ње у условима тортуре захтева немогући хероизам. Дакле идеал који као недохватан срзава жртву на тло недостојне особе која због голог живота одбацује морал и солидарност, посвећеност и оданост било чему. Тиме се укида право на екстазу невиности, на екстазу жртвености која би се могла капитализирати као вредност против нељудског насиља, која би могла да ослободи појединца греха и врати га међу праведнике.

Али Михаиловићеви јунаци, заточеници по многим логорима, а највише по комунистичким, не могу да се ослободе прошлости и кривицу не могу да замене за праведно искупљење, патњу за саосећање. И када Милоје Зорић среће свог посредног целата и прогонитеља овај не изговара ни једну реч која би значила признање да је био учесник историје зла, него га још једном искључује одбијајући да се суочи са својим грехом.

И када се Зоран, у причи *Мајмун у џрозору*, бивши кажњеник у локалном градском затвору, враћа

на место где је некад био затвор, а сада је школа, он се суочава са празнином и са забором који га удаљује од екстазе ослобађања од изопштености. Историја казне се прелама у хиљадама непочинстава и безочности, али и у поезији унутарње слободе коју је овај јунак освајао седећи у оквирима високог прозора и слутећи шта је с оне стране зида живота, шта су његова тајанствена анархија и разуђеност, шта је његова неиспуњена и тврда заумност.

Желећи да склопи делиће те историје бешчашћа он се као анонимни саговорник распитује шта се десило са тим некад непорецивим светом затвора који је нестао пред новим гестовима живота, а који би његов живот могао да учини поново освојеним и упркос свему испуњеним. Обраћајући се жени која је распростирала веш у дворишту новонастале куће на месту некадашње затворске реалности, он пита да ли се она сећа времена када је та кућа подигнута, да ли памти стварност пре те куће, и када је та кућа подигнута: пре тридесет, четрдесет, педесет година? Ова му одговара: *Педесет година! Па то није било никад.!* У овом језичком локализму, који из посебне перспективе говори о кратком памћењу, о нечему што је се не тиче, крије се део одговора о злу. Лакан ће рећи: језик је структуриран као несвесно. Женин одговор писац је транскрибовао у друштвени одговор о насиљу. *То није било никад.* Одговора о насиљу у једном друштву нема. Друштво не прихвата екстазу самоокривљавања, екстазу греха, ни екстазу праштања, екстазу посвећења жртве. Оно је способно да успоставља прекомерност својих победа, симболичку знаковитост својих самопревазилажења и поражавања непријатеља или природних ограничења, екстазу самопросветљења. Оно не прихвата сла-

бост. Признање би га разоткрило, подрило, ослабило. Оно би га растемељило.

Свако друштво почива на насиљу, већем или мањем. Револуционарна друштва вапе да казне непријатеља. Она у томе не виде жртву, него победу над злом. Отуда потешкоћа и немогућност да се изврши инверзија. Она би била фатална, самоуништавајућа.

Ко страда у рату друштва и појединца. Рату структура које се стално преображавају, постајући неухватљиве, које се увек нуде као новум поричући своју реалну историчност, историчност зла и појединца чије је тело краткотрајно, и фиксирано као жртвено, чији је дух заокупљен дијалектиком кривице и невиности, добра и зла.

Седамдесетогодишња архитектица Јелена Холцер, у причи *Преживљавање*, некада илегалка, заробљеник у четничком логору, интернирац у немачком радном логору, исповеда се приповедачу, такође архитекти, друштвеном незадовољнику, прво о неспоразуму са својом кћерком и њеним животним некоректностима, а потом о себи и дугој и драматичној повести патњи у коју је уплетена љубав са колегом са студија који је негда у послератним чисткама нестао. Исповест Јеленина се затамњује несвесним ударима самоокривљавања које долази из замршености игре кривице и невиности. Овде кривица долази из саме чињенице да сте били сведок, да ништа нисте могли променити. Насиље затамњује границе између могућег и немогућег и сваки преживели прима његову сенку, прима кривицу од њега јер је део људског портрета које сваког од нас чини саучесником. Отуда надире стид и осећање немоћи, он се увлачи у осетљиве душе праведника чији се свет руши пред са-

знањем да ни пре ни после, ни у самом догађају ни у његовом тумачењу не могу ништа променити. Догађај поништава људскост, а памћење се разара пред немоћи друштва да га установи као истину зла које је нераскидиво уроњено у људску природу.

Драгослав Михаиловић, *Преживљавање*,
Београд, 2010.

ПРИВИДИ КАО СТВАРНОСТ

приче Јовице Аћина

Јовица Аћин је јединствен приповедач у простору српске књижевности. Он своје приче тка од привида и скривених ликова језика и живота попут истраживача који залази у најтамније и најскровитије регије света, излажући се због необичности својих открића опасностима да његова сведочанства не буду прихваћена као веродостојна. Хоћу да кажем да Аћин у стварању својих приповести залази са оне стране искуства српске модерне и постмодерне књижевности, чији учинци делују као магловити пејзажи који ће својим несталним облицима збунити и обесхрабрити недовољно изоштрено и несуптилно око. Реч је о приповедачу који је своју уметност довео до потресних и сугестивних размера чија ће веродостојност бивати све снажнија и све блискија како се читалац буде удубљивао у њене меандре откривајући у њеним пулсацијама и неке од скривених и неизречених истина сопственог живота. Такво приповедање постаје отежано попут мучног блеска откровења које лебди над заспалим постојањем које се не опажа као такво.

Аћинове приче су засноване на језичкој фантазији особеног типа, изван реалистичке мотивације, он ствара у судару несвесног и квази рационал-

них транскрипција поменуте регије, на гротескном силажењу низ бридове омашки или метафора у њихово многосмислено реализовање и превођење у модусе необичне стварности, где се симболички разрешава реални психолошки конфликт, на онеобичавањима где се у драматизацијама изједначавају сан и стварност, на параболичким стратегијама у чијим се оквирима разазнаје напети и тамни свет интимног и друштвеног насиља.

Приповедање је у Аћиновој оптици *корацање по замрзлом мору... које онемоћућава да икад поново пређеш по својим стовијама напирати... које се расирскава поод шобом сваким кораком*. У томе има дубоке смртоносне сумње у могућност приповедања, осим ако се његово порицање и дереализација не разумеју као једино што преостаје. Јер приповедање, како каже писац, *није ни истина ни лаж*, ни биће ни небиће, а оно што је његов предмет, што је његов свет није ни стварност ни фантазија, пре би се рекло једно бесконачно одлагање које као такво постаје једно још нерођено и нестворено биће. И сексуалност и љубав и догађај тек су једно настајање и нестајање, и у тим метаморфозама подривају се она уверења да можемо да рачунамо са било каквом извесношћу, са било каквим сведочењем, од којих је прича о нама једно од најзагонетнијих и најсуштинскијих.

Код Аћина свет је изобличен, не зато што га изобличава једна креативна и надмоћна воља, него зато што је по себи неухватљив и невидљив. То нису релативизације, то су обезакоњења закона, начела, идеологија и темеља нашег света. Како видим, питаће се приповедач, не онако како би то други очекивао, него некако другачије, у продору несвесног, у провалама прастарих памћења и знања, у мирисима и титрајима оне заборављене, ди-

вље, редукване и тамне историје бића. Отуда су ликови његових еротских антагониста онеобичајени, осиромашени и несхватљиви. У Аћинову гротескну оптику продире логос који пориче целину као мит, али уздиже истину – да ствари нису повезане и да не постоји смисао који ће их искупити и спасити. Сведени на својства способности чула мириса, на неочекиване и немотивисане одлуке, на љубав која не дарује него засеца својом хладноћом до сржи и парадокса, они сведоче о мистерији постојања, о мноштву језика и знања који кроје и рашавају причу о људским стварима.

Аћин полази увек од реалног, а то реално је од оног најпотреснијег. И ту нема заобилажења нити одлагања. То је бљесак памћења, приповедања као модуса очајања пред неизбежношћу и парадоксалношћу смрти. Њеном несводивом непорецивошћу: и она је уплетена у сваку Аћинову причу као неми сведок, као актер који преузима наше речи и наше тело, који обесмишљава и пориче светост интимне људске екстазе у безнадним и сићушним чиновима живота.

Отуда пред том силом живот постаје *фанџазија*, а *а фанџазија* прича која само још сведочи, како каже Аћин, *да смо ишчезли, јер ни били нисмо... да сваки животи може да сџане у једну реченицу*. И та ишчезлост се разлаже у гестовима снова који замењују такозвану стварност која допире преко застаклене терасе, која неподношљиво заслепљује и физиолошки потреса јунака, који као уточиште бира утерусну скврченост испод претећих и клаустрофобичних зидова који као спасоносно покрећу фантазмагоричну *реалности* снова.

И у Аћиновим приповестима, које су створене у вртложном сједињавању фантазије, нестабилне реалности језика и неразговорне стварности, ерот-

ско и интимно се спуштају до самог дна бића, до бридова архетипског, његовог неподељеног осећања љубави као канибалског сједињавања у неиздиференцираности ја и другог, језика и света. Те поноре који сијају изнутра, из огњишта психизма, из конвулзија спољног света, где је други безнадежно удаљен, изгубљен и другачији, али који се постпартално призива да тек у смрти облије топлином блискости безнадно усамљено људско биће, Аћин евоцира јединственим песничким и приповедачким нервом у чудесним потресним рефлексима и сликама.

Јовица Аћин, *Прочишано у твојим очима*, 2006.

ПРИЧЕ О НАМЕРНОМ И СЛУЧАЈНОМ

Албахари приповеда о нашем времену, о људима и ситуацијама које можемо срести свакодневно. Изузетак су писци који су јунаци неколико прича: писци који гостују у Загребу, у Немачкој или на курсу креативног писања. Међутим и те приче се идеолошки не разликују од осталих у којима су јунаци обични људи, економски емигранти, навијачи-пензионери, туристи, повратници на предратна места својих туристичких усхићења, људи које прогони траума из детињства, јунакиње опседнуте амблемима недавне предратне историје, путници, Срби и Јевреји, свакодневни људи који покушавају да пренесу своје искуство млађима... Фон свих ових прича је нелагодност у свету савремене друштвености, осуђеност појединца на усамљеност и неразумевање, историја, зло, трауматични рат који потмуло уздрмава из дубине, тренутак у коме се климаксично открива пукотина у осећању живота и смисла.

Двадесет прича Давида Албахарија, испричаних из тачке гледишта свезнајућег или драматизованог приповедача, у скоро реалистичком маниру, посредованог гестовима чудесног, у имагинирању света савременог живота и његових актера, у линеарном развијању наратије, у географији коју можемо свакодневно препознати у хоризонту актуалне

културе, суочавају нас са албахаријевском лакоћом приповедања и особеног *шумачења* света живота.

Албахари у средиште ставља људску сингуларност из које начас избија гејзир трауматичних контрадикција, неразрешивих питања и спорова, окружујући је скоро тривијалним свакодневним знаковима. Језичким конвенцијама, амбијентима дневних соба, трпезарија, лекарских ординација, железничких станица, градских улица...

Већина прича се завршава смрћу (смрт је код Албахарија догађај који је с оне стране природе, дакле произведен људском вољом), било смрћу јунака као последица његове одлуке, последица необичног пророчанства, или симболичке смрти у препознавању прошлости, или крајем који је скоро цитат клајстовског романтичког и арбитрарног мушко-женског сусрета у смрти, злочином или посматрањем чина самоубиства актера који наизглед потпуно неочекивано улази у хоризонт приче. Само наизглед супротни исходи су у завршецима скоро бесмислених и аутоматизованих гестова сексуалности, катарзичким враћењем у године зрелости, спорту као пасији, као и преокретима који се након необичних заплета дешавају јунацима...

У албахаријевском амбијенту нарације имамо утисак о неизбежности догађаја која се фатално надноси над живот јунака и ма шта чинио то крајње се откида рушећи сваку рационалност и понижавајући сваки разум. Негде јунаци ту фаталност подносе за мером опуштености и ведрога стоицизма, негде са неверицом, али и са мирноћом која сведочи о извесној слутњи или знању о стварима живота које одликује приповедачеве јунаке.

У уводној причи у којој се представља девет описа неснимљених фотографија, а десета је збир дотле свих описаних, доминира исказ: *не зна се да*

ли је *што* урађено случајно или намерно. Следствено томе, може се закључити да је и оно што се дешава јунацима у истој оквирној равни смисла где се сугерише да се не зна да ли се све дешава игром случаја или је последица некаквог разумски посредованог догађања. Смисао је изван разумевања, рекло би се да такву телеолошку позицију заступа приповедач, а ствар је драматизованог причаоца или оних који су актери прича да догађаје прихвате као неизбежност, без могућности да разумеју зашто се то дешава тако како се дешава.

Оно што стално оивичава живот је смрт, а догађаји ма како се мењали потврђују на различите начине карактер те извесности. Тривијалност је на страни живота, а у догађају смрти су тајанство и неразговорност чије би евентуално разумевање тај живот могао да учини другачијим и узвишенијим. Отуда се у Албахаријевој оптици живот огледа као провизориј, интенционалност се обеснажује, тиме и смисао, смрт се прикрада као наличје награде, награде која без одговора скаче у понор. Они који се питају или они који наводно знају добијају само причу без одговора, причу по *мери* или некакву у коју су залутали, што у крајњем смислу не мења ствар.

Оно што се понавља као приповедачка или интерпретацијска константа у Албахаријевом приповедању је удар који се у уводном делу нарације не наговештава и са којим се преокреће живот његових јунака, било да је посредован изненадним сусретом, кумулацијом необичних дешавања, или неочекиваном реакцијом или необичним развојем догађаја тамо где јунак очекује нешто уобичајено. Карактеристично је за Албахаријев приповедачки тон да у тим ударима чудесно партиципира као унутрашњи неразговорни покретач, али снижено,

без патоса, без драматских сенки које би му дале злокобно романтичарске призвукe, јер га његови јунаци прихватају у мирноћи скоро без радозналости, и херојске и агонске раздражености.

Албахаријева слика времена је суморна, са иронијом и искрицама очајничког хумора који спаја неспојиво или гротескним сликама истог које мењају обличја али не и судбину, ситних екстаза које тек заводе актере нудећи им илузије моћи, самообмана на којима ткају провизориј среће у океану таме. Албахаријеве приче су на страни ирационалног, у дослуху са романтичарским идејама које подривају митове о премоћи разума.

Када читамо Албахаријеве приче имамо утисак да су то приче нашег времена, мало искошене и приповедачки индивидуализоване, о размерама које друштеност и историја уписују у животе појединаца, са гестовима које писац хотимично преузима из језика књижевности и њених конвенција да би сагласно томе замрачио разумевање уводећи нас у поредак очуђења и претпостављене игре. Али, Албахари нас, истовремено, упућује и на знакове који надилазе игру, када се спусти у потресе живота, у разумевање смрти и преживљавања, сведочећи да је књижевност нешто више од система, нешто више од процедура особеног дискурса, сугеришући да то што смо мислили да не знамо заправо безнадно знамо (попут тривијалности знања о смрти као нашег циља), али да вештина није у таквом знању него у томе да ако немамо илузија, ако немамо скепсе и осећања безнадне ироније никада нећемо моћи поднети оно што се дешава намерно или случајно.

Давид Албахари, *Сваке ноћи у другом граду*,
Београд, 2008.

ЛОВ КАО КОНСТРУКТ УТОПИЈСКОГ

Интенција романа је да буде као прича о могућем у близини стварности. Али непосредност се одлаже и заобилази. У овој Кекановићевој повести можемо на рубовима пронаћи поредак чињеница где се асоцира генеза сукоба између Срба и Хрвата, где се наслућује о прогонима и злочинима у НДХ, о партизанском покрету на Папуку, о историји и обичајима Срба и њиховој вери, о предањима и историји идентитета, напетостима, о поништавању разлика и страха од другог и репресије, овде се приповеда из основа једног културног мита, преко којег се конституише меланхолична и сугестивна слику света у знаковима насиља и растројства.

Прича о лову је одступање од догађаја рата који је снажно обележио судбину Срба у Хрватској и јунака Кекановићевог романа. Без имплициране моделске фиксираности догађаја на чијој се основи развија прича, нема наратије у нестабилности, нема интерпретације. Прича тако добија сенку, дубину и боју које јој даје тај позадински и доминантни догађај. У складу с тим, роман се у удаљавању приближава истинама које се отеловљавају у судбинама појединца. За роман ће бити битније да испита последице, да посматра оне који трпе – одбијајући да прихвати концептуални језик, што

би се нужно наметало уколико би као основу прихватио доминантан догађај. Такве тежње би учврстиле роман као жанр утврђене истине или појма, у пољу метафизичког или историјског ума.

Међутим, роман ће, као иманентно полемичка уметност, растакати свет заснован на утврђеној истини, јер у супротном би порицао основе своје одређености: у свету сила и разлика које се откривају као подручје његових драмских ефеката. Исто-времено, то не значи упадање у релативизам где би нешто, у ширем смислу утврђено као истина, у роману могло бити оспорено. Није о томе реч, него о аспектима које роман узима као основу своје приповедачке стратегије. Он ће узети патњу као темељни моменат рата. Зло није само у закону и у одступању од закона, од консензуалног поретка вредности које закон штити и чинова које кажњава. Зло је шире, оно је и у природи, и у институти-ма људског деловања. Избор, који се отеловљује у формама фикционалне индивидуације даје роману моћ да представља човека или да истражује и тумачи његову судбину, као и оно што би он могао да буде. Роман за такве намере узима причу која се одвија у модусима фикционалног времена и догађаја у шта се укључују и простор и различити језички, идеолошки и психолошки аспекти.

Кекановић је конституисао причу на основама недавне историјске прошлости. Грађански рат у Хрватској је разорио један свет и својим последицама неповратно поставио питање о перцепцији рата код Срба и Хрвата, о перцепцији добра и зла. Кекановић у тим размерама није узео рат, нити било који посебни тренутак да би кроз његову морфологију показао његов општи карактер или општу истину. Он се померио према нечему изван рата, показујући га кроз одсуство, приказујућу његову

генезу кроз лов који у контексту рата бива преображен у нешто непожељно и негативно, где се читав поредак ствари обезавичајева, пориче и уништава. Он је кроз тај догађај поставио основу за тумачење рата, за патњу која говори више о природи ствари него псеудозналачке и идеолошке концептуализације и редукције.

На почетним страницама инжењер бродоградње као приповедач – извештајно приказује рат. Он се читава као нешто посредно доживљено, али и преко гестове мржње које се бележе по градовима и местима заједничког живота, по потмулим притисцима и распаду друштвених веза, по распаду породица у по кобности тишине која се непријатељски увлачи у сваку пору живота. Изолованост и страх и брига за преживљавање постају мера сваког тренутка који се тиче опстанка Срба.

Главни јунак Ранко Мусулин, драматизовани приповедач, након несреће са колима на рубу шуме, бива спасен од старца Митра који га налази и негује у шумској кући у којој борави са младићем Гораном. Они на различите начине доживљавају знакове надлазећег сукоба. Младић бежи од њега, а старац га не прихвата, он живи са илузијама о вечним врлинама претходног режима, отеловљеним у делима великог вође.

Они слуте кроз серије потмулих догађаја изван границе Папука где су смештени, у природу шумске изолованости, да ће бити осуђени на сепарацију, на изгнанство. Да ће бити приморани да учествују у сукобима који прелазе у драматично угрожавање живота, у нешто опасно и кобно. Они те симптоме у разговорима покушавају да релативизују у виду историјске мудрости о сталним променама, али и наслућују да ће доживети да буду прогоњени и гурнути изван закона. Та безлич-

на историјска мудрост ће их стићи након окончања лова, као индивидуализовање патње, губитка, смрти...

После агоније и опоравка од повреда, Мусулин са старцем и дечаком креће у лов на огромног вепра капиталца, који је одавно постао опсесија све тројице. Лов их зближава, он је једна врста рационализације у порицању реалности која их окружује, они се предају трагању за пленом, симболичкој и смртној игри жртвовања да се, евентуално, одагна пошаст, симулацијама самопотврђивања и евокацијама херојског надметања са природом. Тај догађај, који би требало да исходи у тријумфу вештине и мушке снаге, у суштини је снажно обележен подсвесним бекством од онога што ће њихову судбину променити, избрисати њихове животе и њихове тамне приче и завичајна наследства.

Лов изван рата узноси човека, потврђује надмоћ над елементима, али он овде прелази из симболичке игре сублимисаног убијања у само зло. Мусулин као искусни ловац је учествовао у лову који га је спајао са пријатељима, учвршћивао њихове везе са светом. Реалност лова, као део мушке културе, заузимала је високо место, у хијерархији знакова мушког идентитета. И када је отпуштен са посла у Загребу, када се рат приближавао, и када је био приморан као припадник друге нације да се повуче на село да би преживео, лов је остао стварност која га је штитила од спознавања надирућег зла. Лов га је штитио од одбацивања, иако је суштински већ био одбачен од новостварајућег друштва, и супруга и његов брат су га под притиском нових околности напустили.

Оно што издваја тај последњи катарзички лов у шумама Папука је испражњеност од тријумфа, писац је употребио фигуру лова да би кроз преозна-

чавање говорио о деструктивној снази тог другог – страног, одсутног догађаја. Рат све мења, разара прошлост и замагљује будућност. Вепар је отрован, изнемогао и појављује се као сабласт, као сенка некадашње снаге, он тражи смрт као милосрђе. Тиме се лов рашчарава и преображава, и у свом самопоништавању отвара другу сцену у којој ловци постају плен. У времену које долази то се остварује као неумитност. Млади Горан гине у рату, исцрпљени и нагло оронули Митар умире у старачком дому, Мусулин бежи у иностранство, народ из котлине креће у егзодус.

У односу према прошлости друштва, које се одржавало у формама различитих фетиша, од поштовања вође, стабилности пребивања, интимности пријатељства и лова као повлашћене фигуре мушког света, његовог илузионистичког тријумфализма, надолazeћа катастрофа је све то подривала и зло се премештало у само средиште, одбацујући културу пацификације, без поштовања старих закона. Стари свет се распао а нови је тражио жртве за нове темеље.

Четворица пријатеља (инжењер, анестетичар, адвокат и грађевински предузимач), чији разговор о лову је оквир приче, кроз Мусулинове речи се враћају у завичај. Различито га доживљавајући, предајући се стварности приповедања и његових евокација, они су наднети над платном приче која се уцртава у празнину, у нестабилну реалност која поставља многа питања и не нуди одговоре. Прича тако постаје извештај о ишчезавању, о дезилузији. Њени имплицирани одговори рађају осећај пустоши, буђење у туђости велеграда, једнако као и у пустоши рашчаране природе.

На крају разговора они угледају на улици Беча јазавичара, скоро једнаког негдашњем који је спа-

сао Мусулина, који је остао покопан на далеком Папуку. На тренутак помисле да то није привид, него чудесна реалност. Али она не може да се одржи, јер то залутало градско псето покренуће попут сенке која лебди над животом удар меланхолије, раван болу који их потресно освешћује да увиде своју усамљеност и изгубљеност у сутонским сенкама страног велеграда.

Кекановић је саткао снажну причу у којој разазнајемо билансе губитака једног света који је био изложен насиљу, понижењу и изгнанству. Развијајући повест у неколико приповедачких гласова, он је евоцирао стварност у којој су његови јунаци пребивали, њихов свет, емоције и језик. Премештајући пажњу са очекиваног, он нас је кроз симболичку перспективу, у којој се роман развија у каскадама сусрета језика са предањима, историјом, природом, гестовима лова и емоцијама и страховима, довео до значења патње оних који су изгубили све, али упркос томе настоје да очувају самопоштовање и разумевање људске ситуације у звуковима пријатељског језика и његовог трагања за смислом живота.

Драго Кекановић, *Вейрово срце*, 2012.

ПАРАБОЛА КАО ЗНАЊЕ РАЗЛИКЕ

Милета Продановић приповедање смешта у највећем опсегу у текућу стварност, осим неколико парабола које фактички укидају време да би се говорило о доменима смисла у аури трансцендентних значења. Уводна *Пиринач* и завршна *Иле* су најизразитије и по својим аутопоетичким интенцијама су наглашено карактеристичне, будући да се могу разумети као пишчева филозофско-поетичка образложења.

У збиру од шеснаест прича, састава, парабола... како каже аутор, превладавају теме породичне историје, повести о рату и транзицији, приче о екстремним примерима судбине појединаца у поменим оквирима. Приче прича или драматизовани или свезнајући приповедач а обликују се у маниру реалистичких приповести са елементима фантастике, чудесног или ониричког чијим уплитањем се добија она врста обрта који им даје виши ступањ мотивисаности или приповедачке утемељености.

Фантастика је у нашој приповедачкој стварности већ дуго присутна и у највећој мери исцрпљена постајући једна врста манира без продуктивне снаге, међутим Продановић фантастику, чудесно и ониричко користи у форми тропа смисла, у домену превредновања психолошке, друштвене или

историјске херменеутике обеснажујући реалистичку идеологију и мотивацију и премештајући је у домен ирационалног постижући, истовремено, и естетски и ефекат смисла.

У причи *Исак, младунче из далеке галаксије*, егзистенцијални и психолошки пад једне службенице у доба приватизационе транзиције, нарастања друштвене несаосећајности и суровости, што се читава као потпуно економско и психолошко растројство јунакиње која пада на друштвено дно свирепог људског океана, писац приказује у форми јунакињиног снижавања егзистенцијалних захтева у принудном и неосвешћеном грађењу среће у модусу самодовољности а модус онтолошког признања израња у трансформисању једне флаше из контејнера у живо биће с којом јунакиња успоставља сложене психолошке и емоционалне односе. Тај ирационални вапај за признањем, за другим, премештен на одбачени и безвредни предмет, многоструко осветљава симптоматологију нашег времена, његов сложени и драматски космос, његове поноре и таме које писац на аналитичан и имагинативан начин уводи у гестуалност снажног разумевања и сведочења.

У причи *Двадесет примерака*, након несрећне смрти брата, који је у доба кризе и економске блокаде земље стварао богатство у пословима с оне стране закона, приповедач добија писмо упућено брату у којем се тражи да га умножи у двадесет примерака и проследи даље. Након овог приповедачу се дешавају необичне ствари у којима он постаје актер срећних догађаја и његова скептичност према општем мњењу које држи до мистерија и чудноватих законитости се смањује, док његов живот постаје нехотимично једна врста удвојеног братовог живота. Срећући братову бившу девојку ко-

ја се враћа у Италију, скрхану животним околностима, он узима и од ње удео којим се настављају уздарја покренута писмом. То нехотично преузимање братове улоге и прихватање дарова који му не припадају, несвесне претензије да се буде други само у аспектима његове позитивне слике, без прихватања судбине у свим њеним контроверзама и траумама, једнако говори о искривљеној социјалној херменеутици, о дубоком јазу међу људским бићима, о парадоксима физичке смрти која у својим социјалним димензијама постаје једна врста крађе, двоструког убиства другог и реинтрепретирања његовог живота без етичких консеквенци. Главни јунак у екстази преузимања братове улоге у сну добија суштински одговор на свој етички цинизам: Зашто узимаш на парче? Зашто не – све за све? Питање које има шире консеквенце и чије захтеве не можемо испунити осветљава у многим модусима и друштвено и историјско насиље у стварима смрти.

И отуда се код Продановића јавља једна врста скепсе која ствара причу истовремено је подривајући, која од свести о недовољности разлога за причу, за сведочење гради само ткиво приповедања. Макар то била метална дугмад као материјализовани симптом заборав и незнања којем се не можемо одупрети (у причи *Енїлеска униформа доје љусџињскої џеска*) или суштинска посвећеност и присутност коју ћемо појести, као што парабола прождира тренутак и дарујући нам једну врсту истине поништава знање разлике као и семе нашег живота (у причи *Пиринач*). Продановић је свестан тих парадокса и отуда његова скепса и његова приповедачка неверица, али и страст да се забележи титрај, монада, пејзаж, израз или судбина као опозит вечној игри појма, предрасуда заборав и књи-

жевног оживљавања непоновљиве јединствености бића које нас просвећује.

Тако друштвена патологија нашег времена, као и слике невиности, добра и узалудности, у сликама појединца и њихових трауматичних одговора на друштвену агресију, у приповедачки књижевно уверљивом обликовању, добијају размере књижевног сведочења и коначно особеног и јединственог знања о стварима човека и времена.

Милета Продановић, *Ајнец* (приче), Београд, 2007.

НАРАЦИЈА И ЕТИКА

Владушићев наратор у првом делу овог дистопијског романа је интелигентна камера која контролише главног јунака Божу Говедину, алијас Ракића, и чије тело јој задаје оптику и усмерава је да се њена фокализација посредује, извештавајући нас о опаженом и чувеном и бојећи те извештаје једном врстом сиве емоционалности. Као наратор камера нас вара, јер њена хладноћа није потпуна, нити је она као таква могућа, јер је управљана ликовима двеју воља, једном несвесном, коју оличава подређени Божа Говедина, и једном рационално управљачком-протагонистичком, коју усмерава тајанствени *Übermensch*. Тај тајанствени управљач служи се камером према условима скривене намере – разлозима глобалног опстанка – те је реално догађање, како ће се показати, учествовање актера у несврховитом догађају истраге у убиству, лажљиво завођење у класичне замке канонизованог књижевног жанра и његовог колоризма, његових предрасуда, чему ће аутор додати и актуални тип детекције, ријалити шоа.

Следствено томе, највећи део романа излаже се као паратекст, који можемо у крајњем смислу разумети као извештај о небитном догађају који скрива дубински саму сврху онога у чему несвесно учествују актери романа. Није ли реални смисао

модерне културе одлагање, симулација, учествовање у забуни егзистенције која се конструише и одваја од онога што би требало да буде њена сврха. Брбљање уместо говорења, опонашање уместо живљења, симулирање уместо учествовања, усвајање доксе уместо разумевања... Није ли и роман завођење, који нагомилава небитно, да би тек у пукотинама, процепима наговестио оно што ми сами треба да допричамо, да домислимо?

Владушић у обрисима актуалне историје види дистопију у којој се синкретички повезују нечујни шумови технологије и бука спектакла, моћ која дубински продире у срце друштвености и у судбину појединца разарајући потенције опстанка, и производећи заборав и сјајеве привида. Исто тако, Владушић конструише и роман са антиутопијским карактером, као узроковано напуштање не – места као обећања, пројекције у чијим би се границама остваривали снови еманципатора, хероја просвећења и вере у људску природу која поправља оно што је реално зло на тлу историје. У наличју наивног интимизовања са оним што још није, видимо како су људске потенције оспорене од дехуманизоване и претеће науке и њене материјализације у технологији или од екстремизоване људске природе и моћи која је израз културе и њених конвенција.

Владушић је са осетљивошћу писца који посматра реалне модусе антиутопијске стварности у актуалном времену, од пројеката социјалних тиранија, глорификација биоинжињеринга, тривијализације естетске хирургије, свакодневице у којој се ратна технологија развија и примењује без моралне осетљивости, глобалног иморализма који запоседа и контролише ресурсе и управља популацијама на тлу биополитике, до превршавања

инфантилизма спектаклске културе, измаштао наратив у коме се преплићу различити видови стварног и могућег уткани у видове баналности људског опстанка преданог бесповратно демонима историјске комедије. Реч је овде и о једној врсти алегорезе, гротеске, фантазије, о хладноћи која упућује на злокобну географију реалног у чијој се конфигурацији скривају потмуле катастрофе.

Владушићев роман се састоји из три дела. У првом се истражује свирепост убиство Мака Марина, темишварског дописника телевизијског канала П63 из Београда, кроз оптику камере која је интегрисана на главу Боже Говедине, несуђене кошаркашке НБА звезде, а сада возача. У другом делу главни јунак добија хуманоидни карактер, будући да се волшебном ослободио оптике камере као пародије објективизма која храни главног јунака посредованом меморијом и информацијама, смештајући га у време и простор. У трећем делу читаоцу се обраћа анонимни приповедач, који, надносећи се над Божу Говедину, за кога се испоставља да је био само предмет тестирања отпорности организма на леукемију када се ХГХ терапија одвија по плану, тј. када је пуњен блокерима који би требало да спрече болест, али му нису мењали крв, изговара свој цинични кредо: „Међутим, за мене реч човек већ одавно није реч коју користим у свакодневном животу...”

У том суморном разрешењу у којем главни јунак уместо протагонисте постаје објект у симулираним оквирима археолошке истраге, где чланови ТВ екипе организују детекцију у размерама ријалити шоуа, реконструишући у каскадама узрочно-последичних веза и логичких мотивација алибије наводних сведока или потенцијалних убица, излаже се крими комедија као сабласна повест живо-

та. Као паратекст у оптици нараторове камере, која по налозима контролора служи да лоцира и обавештава о Божи Ракићу, званом Говедина, у њеном оку се појављују призори маргине и глобалног инферна у коме се дешава екстаза симулације, естетска хирургија, поп култура и бесомучна тривијализација емоција, лажни хероизам у туристичким кампањама богатог света који се бори са холограмским зликовцима, дигитална опресија која меморише чињенице о идентитету појединца, наспрам сиромаштва, запуштености и беде који се указују на ободима и у средишту источних градова. У том провизоријуму намеће се адвертајзиншко спасење које нуде филмске звезде, а у процепима тог света појављују се пејзажи недавне историје и одбачени јунаци херојске културе, ликови књижевности, митске Махале и Исаковичи Црњанског или књижевни или филозофски јунаци апсурдистичког антихероизма у ликовима Малонеа или Сиорана, Едгара Алана Поа, Мелвила или Пинчона.

Владушићево имплицирано становиште не интендира пасторализацији где ће човек у предмодернистичком и класично модернистичком кључу наставити препознатљиву борбу добра и зла, групе и породице, појединца и друштва и хрлити ка вечним модусима спасења кроз екстазу самоеманциповања или саморазумевања.

У пасажима овог издвојеног у хоризонту српске приповедачке стварности ерудитног романа ми видимо сенке над леденим обрисима дистопијске реалности, роман као дијалошки дискурс, као наратију надахнуту етиком која се пита о разлозима и о смислу сцијентистичког пророчанства, које се безнадно предало моћи, да би попут божанског ума цинично ишло на руку спасења изабраних који имају моћ, оних који могу да купе вечни живот,

да се искупе од зла и да заслужи небеса среће. За друге преостаје камера која извештава о преживљавању у пустињи где влада воља или тиранија зла, о жудњи за недостижним телом које мами са платна или екрана јавног живота, о деинтимизацији среће, симулираним екстазама група и модерних хорди или о сакрализацији тривијалне славе.

Слободан Владушић, *Forward*, Београд, 2009.

ПРОРОЧАНСТВО КАО СТВАРНОСТ

Роман Марка Видојковића *Све црвенкаје су исте* припада новој приповедачкој култури у српској прози. У периоду од две деценије када се српска приповедачка уметност суочила с новом драматичном реалношћу обележеном променом социјалних и политичких околности, ратом поводом распада Југославије и транзицијом, она је на различите начине одговарала на ударе који су долазили из поља реалности, као и на књижевне идеологије претходног периода. Неспорно је да је у великој мери напуштен моралистичко-поправљачки концепт велике приче, и до тада доминантни концепти националног, политичког, историјског романа, и романа који се суочавао са особеном врстом тоталитаризма у различитим наративним приступима (од реалистичких до гротескно фантастичких)... у којима да је једва било простора за евокације о сложеној социјалној, социјално-психолошкој и културној стварности једног света. Српски роман је на граници тог времена вратио на сцену фантастику, облике који су носталгично обнављали свет грађанског друштва из претходних епоха, неке видове критичког и ангажованог романа који се бавио актуалним аспектима грађанског рата, роман који је у размерама сатире и фантастичке гротеске тематизовао актуално политичко насиље

до постмодернистичких формализација и унутрашњих текстуалних типова мотивације... али и низ нискожанровских облика који су се у културном провизоријуму обрађали различитим социјалним и полним групама, али и национално мотивисаним читаоцима... Такав приступ, испољавајући се у наглашеним учинцима реторике, параболизације, метафоризације и различитим видовима посредујуће нарације, доспео је у многим својим модусима до исцрпљености, јер су његови ескапистички учинци поништавали интерес публике која је имплицитно тражила своју причу и роман као модус разговора о размерама сопственог времена.

Видојковић је у том контексту вратио и обновио један вид реалистичке нарације, обележен искуством контракултуре и одблесака утопијске вере у сјај либералне демократије, у снажним евокацијама непосредно савременог пулсирајућег живота у размерама града, његове најмлађе популације изложене ударима и одјецима драматичних транзицијских промена, политичке нестабилности, осиромашења, хаотичне животне утакмице која је немилосрдно рушила стари поредак и његове вредности, а да при том није стварала и стабилизovala нове, затварајући хоризонт за оне који су чекали своју прилику у предворјима друштвеног живота.

Видојковићева приповедачка умешност се очитује у сугестивном и имагинативном сликању социо-психолошке компоненте урбане генерације и њеног контроверзног света. Доличном функционализацијом језика која изван свих стилизација досеже аутентичну експресивну вредност једног сложеног света; његових принуда, опсесија, конвулзија и редукција. Сижејно-тематским модусима унутар којих приповедачка имагинативност превазилази непосредну референцијалност према си-

ровој стварности „литераризујући” наратију, истовремено је значењски и интерпретацијски обогаћује. На тим принципима је изграђен роман *Све црвенкаје су истје*.

Главни јунак је успешан млади писац, истовремено и приповедач, који поред низа емоционалних веза има девојку Јану, једну врсту неуспешног конкурента писца. Она се скривено појављује на интернет вези као наводни пријатељ приповедача и упућује га на његове непријатеље којима се он свети. Слика њене тамне и анонимне верзије бића појављује се у мотивишућој улози јунака као осветника којег искушава увлачећи га у једну врсту откривања, такође, агресивне природе сопственог бића. Она је његова двојница и антипод и једна врста инвертованог лика који га испуњава напетостју и страхом пред неизвесностима живота и његове улоге у друштвеном и егзистенцијалном провизорију. Та амбиваленција љубавнице, њена скривена ненаклоњеност према јавном успеху приповедача и интимна уздрхталост и блискост у чиновима љубави, амблематски је оквир, са својим посредним учинцима, читавог романа. Друштво је поље где појединци воде беспштедне ратове, а интимност и љубав пред крхотинама модерног и немилосрдног живота развејавају се у симулацијама тих великих митова чија празнина води јунаке романа до самоубиства или бесмислене смрти.

Приповедач има рационалну и побуњеничку улогу, али он је све кошмарније прожет егзистенцијалним очајањем које обележава његову генерацију. Та друга страна интимне природе главног јунака, који се опсесивно одаје дроги, хетеросексуалним ирационално страственим везама, изражава се обузетостју драматичним сумњама о смислу успеха, кошмарним визијама и сновима и

емоционалном растројеношћу која онемогућава да се успостави било која врста уравнотежене везе или перспективе.

У наративном убрзању развија се читав каталог принудно понављајућих радњи, од сексуалних, дроге, породичних веза, фантазмагоричних пријатељстава створених на заједничком очајању, политичких рефлексива до ироничких кадрова друштвеног живота уздрманог и необећавајућег Београда – од Сајма књига, књижевног естаблишмента, књижевне публике до нових предузетничких бироа где се заснованост побуне и смисла отупљују у ликовима самоубиства и смрти припадника генерације из његовог окружења. Надилазећа неумитност, попут тамног логоса, са појединачним вољама и њиховим непоновљивим персонализацијама снови и нада своди рачуне. И писац у духу тог логоса исписује пророчанство које књижевност једначи са тамом стварности. Он вели: *Бојим се да роман не буде превише мрачан... Нека буде мрачан. Тај роман си ти, нек буде какав мора да буде!*

Марко Видојковић, *Све црвенкаје су исте*, 2006.

МЕДИТЕРАН, САЊАРИЈЕ

Пронађени рукопис је класични мотив књижевности, са повлашћеном улогом у романтизму. Он је доносио ауру чудесности и његова позиција обележена дистанцом и издвојеношћу, са посебним статусом сведочења и необичном судбином јунака, утврђивала је трансцендентни легитимитет. Тако се тај поново нађени живот огртао аутентичношћу и побуђивао радозналост који је прози додавао упориште да се као дело имагинације на симболички начин уздигне изнад смрти и пролазности у окружењу вероватних и невероватних догађаја.

У поетско-прозној књизи *Звезде и оштрава*, која се заснива на причама пронађеног рукописа, у вили некадашњег кикиндскиг велепоседника Будишина, читамо повести анонимног наратора, без чврсте сижејне конструкције и са фрагментарном перцепцијом, Овакве књиге су ретке и тешко се читају, јер им недостаје сижејно језгро или базични мотив око којег се свија повест, чак иако је расута, њена фокусираност се обнавља из чврстог средишта. Овде видимо писца расположења, модулација и нијанси и испитивања да ли лирски говор може да рефлектује свет, јунаке у свету чији је живот одређен ударима реалних друштвених сила. У том смислу Латиновић се преко нађеног рукописа ле-

гитимише као једна врста лирског Џојса, где се сукобљавају различите силе расредиштења и разарају логичке везе и закони континуума и кохеренције. Нађени рукопис је једна врста јемца о вероватности, он оверава извештајан смисао и позива да се истраже његови захтеви. Његов свет се очитује у изменама приповедачких првог и трећег лица, где се повести ткају од крхотина и турбуленција сећања која уз сањарије обнављају историју актера који су стварали културу и материјални свет Медитерана. Медитеран и давна Панонија су простори историје и митографије, где је сијало *злаћно доба*, како каже приповедач. Из редова овог рукописа време епифанијски надире, као тканица сачињена од слика путовања које кључају из прозечно-акварелских наноса који нам говоре о сложеном дијалогу опште историје и индивидуалних бекстава из света напете друштвености.

Латиновићева медитерански пејзажи везани су за простор Херцег Новог, за симбиозу културе, историје и призора Боке, са добима и свитањима која блеште на плажама или обалским кафеима, са ведутама у простору који мами меланхоличног приповедача у окриље спасења, сновиђења и сновитих тренутака прошлости. У тим сликама повлашћено место имају призори Трста, Опатије, Силбе, Фолегандроса, али и Истре, Антиба, Емоне и Београда и Кикинде. Приповести су испричане у првом и трећем лицу у путничкој грозници и сањаријама које се обзнањују у трагању за смирајем *у шатају камена, шрејшају ваздуха, даху олеандра*. У визијама приповедача равница Паноније спаја се са Медитераном као његова капија. А на час у рукопису блесну скоро класичне слике контроверзног живота на мору у ликовима жена које чекају повратак својх људи негде из дубине времена, као

брзготина реалности или мита. Ови призори се утискују у ткиво унутарњег говора ових прича. Потом израћа меланхолија са својим ранама: руинирани парк, пролазници у свакодневни гестовима бриге за животом и окрет ка унутра са сабласним ликом хотела који је некад био ту са својом топлином, својим светлим зидовима и ушушканим собама које је, како каже писац, појело време. Ти унутрашњи пејзажи потресу људска бића, они их дотичу са хиљаде руку и шаље им поруку о неповратности живота, о фаталности времена које се не може савладати.

Медитеран је у Латиновићевој прози у средишту мита у коме се морска и културна морфологија откривају као екстаза постојања, као пунина у којој се људско биће сједињује са својим пореклом. Митови о води и митови о путовању. Овде извиру трагови великог медитеранског епа, који иде још даље од Хомера, Вергилија до Клаудија Магриса и Барика, Бродела. Али Медитеран је ипак поред вечно обновљивог елементарног и органског мора и минулост, слика историје где се немилосрдним радом руши и подрива лепота, разара слава и екстаза, где укочени споменици још могу да евоцирају тек крхотине. Медитеран је постао опште место те носталгије која се претворила у књижевни и историографски жанр који уместо реалне суровости друштвености нуди слике прозрачне лепоте, чему није одолео чак ни историчар Бродел. Његова Венеција је идеализована, без реалне мере људске патње. Тријумфује култура: сублимција.

Латиновићеве поетско-прозне ремнисценције саткане од поетизација и сањарија, од укочености која посматра саму себе, тренутак који зауставља време или некадашњи нестали свет који се обнавља у сећању изазивајући сутонске мисли о

човеку, о неумитним силама које покреће безразложност и као да га из њега истерује. Иако овде нема епских сила, има загонетки, nelaгодности и рефлексја о животу. Осетљивост се појављује као разлог за неспоразум, асиметрија узнемирава, постаје узрок за конфликт, свет нам се нуди стран а други и другачији неразумљив. Писац размишља о потресности растанака, путовање се прекида, остају приче, подсмех, недовршеност, симболичка смрт. Шта је путовање, ако не утопија која се у самом одвијању рашчарава и депоетизује. Огољеност и празнина. О таквим потресима размишља писац.

Овај рукопис је сачињен од преко тридесетак поетско-прозних фрагмената, више је повест о човеку који меланхолично трага за личним и измаштаним пределима Медитерана, који је антислика драматичног и суровог живота, попут животне екстазе која се настањује у срцу и у књижевности да нас одбрани од разарајућих сила ововремених тривијалности.

Милош Латиновић (Кикинда, 1963) присутан је у српској књижевности од деведесетих година као прозни и драмски писац.

Школовао се у Кикинди. Факултет политичких наука завршио у Београду. Радио као новинар, био је управник Градске библиотеке и Народног позоришта у Кикинди.

Објавио књиге: Књига камења и сећања, приче, 1993; Панонски карусел, драма, 1994; Гозба и друге приче, 1995; Случај виолинисте, роман, 1996; Приче ветрова, роман у девет прича, два издања 1997, и Прометеј, 2000; Записи из године томахавака, дневничке белешке, 1999; Шекспиров клијент, роман, 2002; Ђавољи трилер, роман, 2003; Црњански или пајадор, драма, 2005; Мурали, приче, 2006;

Целат у рају, роман, 2007; Седам малих књига, поетска проза, 2009. и До последњег (уз)даха, 2010.

Прозни текстови су му преведени на енглески, мађарски, словачки, словеначки, македонски и румунски језик.

Милош Латиновић, *Звезде и осирва*, Београд, 2012.

III

КИШОВ ЕСЕЈ

Између поезије и есеја

Киш је још 1959. записао да есеј (...) заузима оно место које је заузимала поезија (...), претпостављајући аспирације есеја у артикулацији целивности слике света, заступајући становиште да есеј носи рационалистичку језику коју поезија и роман носе у себи у мушном раствору речи и израза, али и поред комуникативности и посредовања, чиме се есеј одликује као медиј између литературе и читалаца. Киш ће заступати и становиште да есеј не може исцрпсти значења и смислове литературе, налазећи да је и сам литература као писање које саучествује у изобличењима *света стварности и света идеја*. Тако се Кишова авантура, од већ раних наговештаја његовог есејистичког писма, креће између строгости поетичких и аутопоетичких промишљања књижевности, као и рефлексивности и настојања да се свет и смисао изразе у рационалним изразима, и практиковања есеја као литературе, као писања које своју особеност изражава у сложеним наративним и метафоричким гестовима самоустављања есеја као особене и хермофродитске књижевности.

Киш пише есеј, критику, студије, већ од 1954. легитимизујући се као писац који промишља ствари књижевности, културе, историје, друштености,

изоштравајући своја сочива и усавршавајући своја оруђа у уобличавању своје писалачке перцепције и своје књижевне и интелектуалне етике. Још од раних текстова посвећених Прометеју, Бодлеру, Ирационалном, Киш особеном акрибијом истражује питања свести и самоосвешћења, побуне и знања, историје и историјских пројекција, прогреса и зла, удела књижевности у историји и етике писца, идеологија и њихових стратегија у повести зла, парадокса човека и његових заблуда наде и оптимизма. У Кишовој пројекцији друштвеност и историја су битни хоризонт у којем делује књижевност, и отуда књижевност као *еџику*, *релиџију* и *есџеџику*, како каже поводом Бодлера, означене стигмама времена, не можемо свести искључиво на ниво књижевнотеоријских формализација. Киш је овим својим раним увидима остао доследан, развијајући их и обогаћујући у новим и сложенијим формама. Ове ће идеје Киш прегнатно изразити касније у објашњењу сопствене поетике, позивајући се на Кестлера, у фигурама *јоџија* и *комесара*, дијалектичког преплитања два основана модуса: метафизичког, упућеног на онтолошко, на последња питања живота и смрти човека и друштвеног и историјског. Киш ће литературу видети у пољу парадоксалне људске ситуације раздрте сагледавањем паскаловског ужасавајућег простора и разабирања историје као кланице, која се оповргава као учитељица живота и приказује изнова као крик и бес; и као универзални језик, али изван задато-сти провинцијалног колоризма; као језик дубинске прожетости ударима темељног и онтичког искуства и истраживачког порива – етике која у сучељавањима искуства и културе задобија своју истинску убедљивост. У том контексту литература је израз савести и одговорности. Међутим, Киш је са

изузетном оштрином писао о ангажману, претпостављајући личну етику и одговорност писца општим идеолошким наметнутим оквирима и заблудама у којима се испољава друштвено пожељан ангажман. Оштрици његових луцидних опсервација била је изложена ортодоксија ангажмана, не само у формама друштвених налога, него и у формама заблуда и мода које су репрезентовали Сартр и Симон де Бовоар. Радикализујући ова размисљања, у једном каснијем есеју, Киш ће нагласити парадокс књижевности, распете између опасности редукционизма ангажованог месијанизма и обрађивања сопственог врта. Књижевност је по Кишу једна врста сведочења које *дејтерминише њпростор у којем је насилна смрт скандал: она даје смисао тој смрти*. Киш је у крајњем случају био једна врста ангажованог агностика; његова тумачења историје, људске ситуације, као и књижевности подељена су између претпостављене етике која средствима књижевности делује наспрам екстремних слика историјског и политичког зла и дубоких сумњи да књижевност у том поретку може ишта да измени. Чудо књижевности у својој неисцрпивој и нејасној логици и чудо историјског и онтолошког, микро и макрокосмичког зла се у својој необјашњивости и несазнатљивости преплићу, отварајући и проблематизујући људску ситуацију као агонију и као наду, као патњу и као утеху. Смисао је под сумњом, као и улога књижевности у њеним вечним варијацијама.

Киш је из сенки свог агностицизма промишљао модусе у којима се остварује роман, његове апогее и кризе, разматрајући илузије романа да тотализује искуство света као целину, налазећи у Флорберовом пројекту ону преломну тачку у којој је тај пројект напуштен. Књижевност је осуђена на фраг-

ментарност, свесна изгубљеног јединства она трага за изгубљеним рајем. Киш пројектује модернистичку антиутопијску свест и парадоксални однос према изгубљеном и недосежном објекту, који преко своје одсутности одржава једну структуру. Он отуда има ироничан однос према свакој врсти књижевности која не поседује ту парадоксалну свест, као и према заговарању инстанце свезнајућег приповедача, тако и према настојањима романа тока свести да преко унутрашњег хоризонта доспе до целовите слике човека, тако и према формама миметизма које књижевност виде као наводну слику стварности. Књижевност за овог писца јесте форма наде и спасења, али и стварање илузије засноване на демијуршкој снази речи; Борхес ће, с једне стране за Киша бити јунак дуготрајног рата у демистиковању свезнајућег приповедача и постизања највишег степена наративне илузије, али и писац који само реторички рашчлањује *своейшью историју бешчашћа*, изван етике писања која, пре свега, демистификује историју зла, како се може разумети један од Кишових аутопоетичких ставова. Кишов есејизам је у дослуху са најактуелнијим књижевнотеоријским идејама и филозофским знањима, мада неретко полемичан и испитивачки према свакој врсти утопијске и метафизичке вере, с једне стране, и с друге у линији стваралачке авантуре да есеј интерпретира као аутономан жанр, користећи се различитим поступцима пародије, уобличавања анегдотског и искуственог у особене паранаративне форме... У тој врсти есеја један од најузбудљивијих је *La Part de Die* у којем откривамо аутопоетичку литераризацију божијег удела у настајању *Гробнице за Бориса Давидовича*. Прави кишовски стил открићемо у есејима *Похвала сјаљивању*, *Пушоваћи значи живећи*, *Париз велика ку-*

хиња идеја, *Савешти* младом ђисцу или у кратком реторизованом тексту *Зашићо ђишем*. По својој имажинативности, необичној аналитичкој дубини, ироничности и снажној стилској прегнатности и сликовитости, овакав кишовски есеј нема пандана у српској књижевности.

Кишов аутопоетички есеј, сада сабран у корицама једне књиге у издању *Светшова*, из Новог Сада, није само једна врста ерудитске књижевне и поетичке филозофије која ће послужити бољем расветљавању приповедачког дела једног од највећих српских писаца новијег доба, него и особена литература која својом аналитичношћу, неспорном магијом, чудом илузија и мартирске етике може да буде сведочанство и разговор врхунског писца са нашим парадоксалним и тамним временом.

Данило Киш, *Аутопоетике*, приредио Јован Зивлак, Нови Сад, 1999.

ИСТОК И МЕЛАНХОЛИЈА

Путопис Стевана Пешића Катманду

Стеван Пешић је био у Непалу 1980. или 1979. године и боравио тамо три месеца, када је побуна младих људи артикулисана у формама контракултурног покрета већ увелико утихнула и када је Исток као једно од његових открића изгубио тајанствену ауру новог света вредности. На једној од страница *Катмандуа* налазимо да аутор пише о свом боравку у том непалском граду и да завршава рукопис након две године по повратку у Београд. Књига је објављена 1982. године, седамнаест година након његове песничке прве књиге. Можемо претпоставити да је то период велике стваралачке кризе. Након *Катмандуа* Пешић путује у Индију и Шри Ланку и објављује заредом неколико књига о Истоку (*Светило оштро, Сарати и Вилиули, Тибетанци* и др), превасходно романа, што очито указује да је непалски период деловао на њега делотворно и да је неспорно открио битну димензију свог талента и отвореност за једну врсту имажинације коју му је у особеним поетизмима подарио амбијент те далекоисточне културе.

У новом веку откриће Истока у САД, посебно са контракултурним покретима, прво у уметничким, тачније, песничким круговима педесетих, потом шездесетих у широким струјама омладинске

културе где је започела побуна против естаблишмента, тржишне логике, милитаризације света, државног насиља, и у САД и у Европи шездесетосме, која је, иако је завршила поразом, донела снажне промене у перцепцији света, у разумевању и практиковању књижевности, музике, живота омладинске популације, моде, односа према културним конвенцијама, сексуалности, дроги...

У доба када је Пешић боравио у Катмандуу, он среће мноштво младих људи и проучавалаца Источа који борава у Непалу, Индији, Бутану, Шри Ланки или у другим земљама у близини које су постале привлачне својим културним и историјским наслеђем: путовање на Исток је постало део пасије младих западњака који су тражили одговоре на питања о смислу живота, који нису могли да прихвате стеге и напетости потрошачких друштава и њихову неауратичност и потискивање иреалности, особених религијских и филозофских искустава која су се разликовала од доминантно рационалних и прагматичких група Запада. У откривању егзистенцијалног антирационализма важну улогу је играла дрога према којој су се источњачке културе и државе односиле с великом мером либералности.

Исток је у нашој култури био познат од почетка деветнаестог века, највише преко немачке културе. Заслуге има и Вук који је превео причу о два брамина из Индије, после тога јавља се Маретић са преводом *Песме о краљу Њалу*, па Сима Поповић, Павле Јевтић, те Мирослав Марковић¹. Ту свакако није било систематичности, али она долази након шездесетих са ренесансом интересовања за Исток

¹ О литератури о Истоку код нас информативно пише Милош Н. Ђурић у предговору за књигу Вере Вучковачки-Савић: *Култура и уметност Индије*, Београд, 1970.

која долази из САД, посебно са популизаторским односом према будизму, пропагандом нонконформизма, нове сексуалности, комуналног живота и дроге. Крајем шездесетих Чедомил Вељачић објављује *Филозофију источних народа* у две књиге. Појављују се многе хрестоматије, антологије индијске и кинеске поезије, зен коана, филозофски прегледи који укључују нове истраживаче са наших простора од Вере Вучковачки-Савић, Радослава Катичића, Раде Ивековић, Душана Пајина и других.

Дах Истока ношен таласом побуне нове генерације америчких писаца и широког омладинског покрета еманциповао је субверзивност деветнаестог века, која је често била агресивна и рушилачка, у пацификовани бунт песме, ненасиља, одбацивања вредности индустријског друштва, прихватање солидарности и братства младих људи, одбацивање ратне филозофије и интервенција у Азији америчке војне машинерије, подривање поделе света и хладног рата и афирмисање музике као основе ове мистичне револуције у којој су се јављали разни пророци, видовњаци, пацифисти, шамани и поштоваоци зена, браманизма, Кропоткина, Сведенборга, Мадам Блавацки или Бодлера. Јунаци овог покрета су били, Ален Гинзберг, Тимоти Лери, Џек Керуак и многи други амерички андерграунд песници и уметници који су користили поезију да изразе и створе нови свет супротстављен тврдокорним конвенцијама западних друштва, традиционалној уметности и њеном перфекционизму и заступању спонтанизма и у уметности и у друштвеном животу као и марихуане и ЛСДија². С дуге стране, Гери Шнајдер, Ален Вотс и Д. Т. Сузуки до-

² О размерама контракултурног покрета види у: Theodore Roszak, *Контракултура*, Загреб, 1978.

принели су популаризацији источњачке културе, посебно зена. Кључне речи су биле просветљење, универзум, вечност и долазак божанског међу људе, као и позивање на класичне песнике мистичаре (између осталих и на Блејка).

Пешић је био свакако инспирисан поменутиим догађајима, не само на Западу, него и ширењем интересовања наше културе за мистични Исток. У нашим условима није постојала могућност да се развије нова осетљивост у условима идеолошког и политичког пуританизма и строге државне контроле, нити да се афирмише контракултура, нити свет гуруа који би утицали на омладинске популације да се пронађу у пастишизирању Истока и у стварању критичке масе која би подривала постојећу комунистичку идеологију и сличне изведене друштва вредности. Али поред академских примера и малог броја алтернативних уметника, који су највише у Београду и у Загребу откривали нову културу, постојао је мањи број неакадемских заступника Истока, а један од њих је био Пешић.

Његова унутрашња страст одвела га је да после неколико путовања у Европу (Француска, Белгија, Холандија) оде у Индију и у Непал и да у његовој престоници проведе три месеца, након чега је настао необични текст путописа *Кашманду*. Морамо рећи, такође, да Пешић није први писац који је писао о Истоку. Познато је да су наши путописци путовали у Јапан и Кину, као и у Индију, крајем деветнаестог и почетком двадесетог века³ (Милан Јовановић, Јелена Димитријевић, Милорад Рајчевић, Милутин Велимировић и др). Исток је привлачио наше писце, али они свакако нису имали једин-

³ О овоме прегледно пише В. Гвозден у: *Српска џуџојисна култура*, 2011.

ствену и индивидуализовану тачку гледишта. Она је у великој мери била посредована оптиком великих откривалачких западних култура које су као колонијалне силе имале херменеутичке кључеве у тумачењу Оријента.

Пешић долази након преокрета који су учинили побуњеници Запада који нису прихватили официјалне предрасуде империја, него су тражили нови приступ, превасходно из разлога да оснаже своју улогу у поретку постојећих вредности и да са источњачким модусима перцепције подрију самозадовољно потрошачко друштво. Исток је у таквим интерпретацијама често био изневераваан, тривијално секуларизован или реконструисан до непрепознавања.

Пешић је свакако био побуњеник, али не у размерама које познајемо у оквирима нових покрета на Западу, него као појединац који трага за својим местом и културом евокације, јединства, помирености и социјалне контемплативности која је искључивала екстремна искуства и деловања, било друштвена, било она упућена на тело или менталне режиме. О томе можете наћи потврдну на многим страницама *Каџмангуа*.

Пешић је, како сведочи у *Каџмангуу*, комуницирао са различитим типовима људи, од уживалаца хашиша, доспелих са Запада и изгубљених у тамном и необећавајућем рају, хипија и хипстера, одбеглих обичних људи из паклова личног живота, преко истраживача Истока, преводилаца, оријенталиста, те Индуса, Бутанаца, Тибетанаца, до домаћег становништва просечних грађана, возача рикшија, трговаца, просјака и разних занесењака. Он у том свету има јединствен однос према дроги, посебно према хашишу. Пешић је радознао, али и дистанциран. Он је писац са снажном уобразиљом,

као неко ко има самопоштовање и ко не жели да свет разумева из хоризонта замагљеног потресима које изазивају опијати. Он за то има сведоке у књижевности и често се позива на Бодлера и на Де Квинсија.⁴ Пешић каже у поглављу XXV да је повремено узимао наркотике и да је извесно да они обогаћују свест, али да је открио да му нису потребни због тога што има посебан дар да види измењену стварност помоћу својстава које је добио рођењем. Разлика између оних који имају дар и оних који перцепцију виших облика стварности освајају помоћу спољних деловања је у томе што ови други то плаћају болешћу.

Пешић књигу посвећену Катмандуу која се развија и као приповест о његовим сусретима са различитим људима, сусретима са другим и другачијим, пред којима се чуди попут раног индијског филозофа који се пита како то да црна крава даје бело млеко, и као есеј о трагању за својом правом природом. Књига се излаже у првом лицу и подељена је на тридесет осам поглавља, приповеда се хронолошки, са честим реминисценцијама поводом неке теме која се односи или на неку књигу или на догађаја из актуалног живота у Београду или из детињства у Ковиљу. Свако поглавље је везано за један средишњи догађај или мотив и неколико мањих које писац заокружује једном врстом поенте.

Писац, како нам књига сугерише, није доспео у Непал због проучавање културе и религија или филозофије коју карактеришу ову далекоисточну земљу, нити као етнолог или антрополог или пак

⁴ О томе Пешић посебно расправља у поглављу XXV *Катмандуа*, Београд – Нови Сад – Сарајево, 1991. Треће издање појавило се у Београду, 2010.

као неко ко истражује неку од посебних културних појава у овој земљи или због неког посебног светог текста, ритуала или архитектонског наслеђа. Прави одговор налазимо у целини књиге, у њеној богатој фактографији, опсервацијама о свету живота и смрти, описима наоко бесциљних седења на Дарбару, градском тргу Катмандуа, излета до Хималаја, седења на тераси хотела са пријатељима, сусрета са тибетанским свештеницима, са залуталим трагаоцима за рајем, проласцима кроз живописне улице града и упознавања његових становника и обичаја, дугим посматрањем метежа на тргу и гледања непалских лепотица, дружења са дечацима који настоје да обезбеде егзистенцију тако што ће их странци усвојити, у причама о судбинама хипија и уживалаца дроге, јетију, путовању возом за Индију и др.

Улазећи у Катманду Пешић се смешта на трг Дарбар, где бира степениште храма или какве палате одакле посматра свет. Трг је место где се као на сцени сусрећу све врсте света које живе у граду и у околини и све врсте дошљака и странаца који ту у принудном кретању траже одговоре на важна питања. Трг је позорница на којој се као у режији некаквог виспреног ствараоца одвија истовремено комедија и трагедија живота, и то не само оних који су одређени локалним него и светским приликама, а ти животи и судбине се често преплићу. Катманду је постао видљив кроз оптику нашег писца, који и сам учествује у драми и драмама, покренут открићима Истока, надама омладинских популација Запада да ће са усвајањем и преиначењем нових далеких култура променити сопствена друштва и свој живот.

Међутим, Пешић није заговорних великих спољних промена, нити наглих померања ствари из

њихових лежишта; о друштвеним приликама у Србији једва да говори, а о непалским рамишља емпатијски посматрајући сиромаштво као део нужности или добровољног избора, а њиховог краља посматра као саосећајно и бржно полубожанство. Није у питању безинтересност, он у призорима свакодневног живота Непалаца, у посматрању деце, архаичних обичаја кућног живота, хигијенских обичаја, наивне радозналости и срдачности, склоности да буду искрени са странцем, види животне слике свог детињства, простосрдачност ковиљског становништва, руралну архаичност обичаја и карактера и пред свим тим он осећа као да се сусреће с нечим безнадно ишчезлим а сада оживљеним у далеком царству среће. Тај тон, коме не недостаје аутоиронија и подругивање на сопствени рачун боји ову књигу вишеслојном меланхолијом која се хвата за неколико кључних момената непалског живота. С једне стране је трг Дарбар са хиљадама лица и призора за које писац зна да ће у једном трену нестати заувек, то је трагање за митском рајском земљом Шангри Ла, која се наводно налазила у Дарцилингу, Катмандуу, Кашмиру или у Хималајима и за Шамбалом која се налази, како пишу тибетански писци, такође на Хималајима и с друге стране то су Хималаји као планина која лети и,

⁵ Стеван Пешић је рођен 1936. године у Ковиљу, где је завршио основну школу, а у Сремским Карловцима гимназију. Живео је и стварао у Београду, прву књигу је објавио 1965. Путовао је у многе земље, а највише времена је провео у Индији, Непалу, Сри Ланки. Његова највише цењена и читана књига је *Катманду* која је синтеза путописа, надахнутог приповедаштва и филозофских опсервација. Навише је писао романе, потом поезију, текстове за децу и драме. Његов опус садржи више од од двадесет дела. Иако је за живота објавио више књига, умро је у немаштини 1994. године у Београду.

како писац каже, који нису на земљи, то је кућа богова. Ту фасцинираност Хималајима писац је позајмио од освајача његових врхова и писца Мориса Херцога који му је био лектира.

Катманду Пешић⁵ описује као рајску долину, његове храмове и улице осетио је као величанствене сведоке времена особеног трајања. Непалци су у Катмандуу помирили хиндуизам и будизам, писац најпре види припаднике хатајоге, те обожаваоце тела и сложених процедура чишћења са великим минђушама, он види и живу богињу Кумари деву која се инкарнира у лику изабране девојчице чија је слава кратка до прве менструације, а затим ће уследити смрт. У свему томе, дубоко потресен, Пешић налази себе као губитника, као пролазно људско биће избачено из раја, из живота божанствених и људких гласова који живот стапају са смрћу и замењују вечност за нестајање и хладноћу таме. Шангри Ла остаје сан, као и недостижни Хималаји, и доброта Непалаца ишчезава, као и мноштва хашишоваца који грчевито трагају за срећом и за Блејковим визијама и откровењима и за светом који има хиљаде језика и познаје говор црва и ситних зечева и мртвих, и све је то створено у сусрету са Катмандуом који је писац сачувао у свом срцу као тло на којем ће засновати своју унутарњу еманципацију, своју драматичну осетљивост да разумева свет без предрасуда и без дикатата, да види тај чудесни град као самог себе, далеког и недостижног, у својој савршеној и варљивој блиставости коју неће досећи, као што неће досећи ни истину о себи самом, ни о човеку, ни о тајни живота.

IV

БРАНКОВА НАГРАДА

*Педесет̑ наїрађених ѿесника – круї који се
не заїшвара*

На свечаној седници Народног одбора градске општине у Сремским Карловцима, одржане 30. 09. 1953. године у сали градске општине, као једина тачка дневног реда био је реферат о песнику Бранку Радичевићу одборника Влатка Матковића¹, где је подносилац нагласио песникове везе са Вуком Караџићем, његов значај за народни језик, и допринос његове поезије за решавање националног питања. Матковић је посебно истакао и чињеницу да је Радичевић живео у Сремским Карловцима и допринео да ово место постане због њега славно и због тога предлаже, поводом стогодишњице смрти (1824–1853), да се оснује Фонд Бранкове награде. Закључено је једногласно, како се то тада по обичају дешавало, да се усвоји предлог Савета за просвету и установи поменута награда².

¹ Записник са XV свечане седнице НОГОСМ, 30. 09. 1953. године, Архивски фондови државних органа, Архив САНУ у Сремским Карловцима.

² Од појединих зналаца догађаја око Бранкове награде, често се чује да је један од иницијатора оснивања награде био Борислав Михајловић Михиз. Међутим, за такве тврдње нисмо могли наћи одговарајуће доказе у расположивим документима.

Ипак, награда се фактички оснива годину дана касније од одговарајуће године у коју би пала годишњица смрти Бранка Радичевића. Народни одбор градске општине у Сремским Карловцима донео је 11. 01. 1954. године одлуку о оснивању Фонда Бранкове награде у који ће, како се наводи, сваке године до 30. јуна месеца бити уплаћивано по 100.000,00 динара, ради награђивања *од вредности њесничких дела (млађих њесника)*³. У случају да се новац из Фонда не утроши, тј. награда не додели, највише једна четвртина ће бити додељивана као награда ученицима гимназије Бранко Радичевић за најбоље песме. Остатак новца ће се пренети у следећу годину у Фонд Бранкове награде. У одлуци се наводи како ће Фондом управљати *Савети за културу и њросвету овог Народног одбора* и како је у његовој надлежности да сачини Правилник о награди. Све записнике са седница НОГО Сремски Карловци, потписивао је тадашњи председник Петар Најман.

На истој седници (11. 01. 1954), како се може претпоставити, донет је и Правилник⁴, где се прецизира да се награда додељује писцу једне књиге оригиналних песама, кога предложи жири, а одлуку доноси Народни одбор, који, између осталог и расписује конкурс. Савет за просвету и културу именује жири, предлаже висину награде, подноси извештај Народном одбору. Жири се бира сваке године у консултацијама са Књижевним одељењем Матице српске из Новог Сада (како се наводи у Правилнику). Жири се састоји од 3 до 5 чланова који из

³ Одлука о оснивању Фонда Бранкове награде, 174/54, 11. 1. 1954, АФДО, Архив САНУ у Сремским Карловцима.

⁴ Правилник о додељивању Бранкове награде, бр. 174, АФДО, Архив САНУ у Сремским Карловцима.

својих редова бира председника и секретара, а за свој рад добија материјалну накнаду. Након тога је формиран жири у саставу Теодора Петровић (председник) из Сремских Карловаца, Борислав Михаловић из Београда и Бошко Петровић из Новог Сада.

Жири се према наводима састајао у просторијама НОГО Сремски Карловци. Имамо и на располагању занимљиву белешку где се види да је Борислав Михајловић, по договору са другом Поповићем (потпредседником НОГО), 7. 10. 1954. године послао Бошку Петовићу конкурсни материјал у Нови Сад и где моли да га обавесте о наредном састанку жирија у Сремским Карловцима. Белешка је послата из Београда, са адресе Сајмиште број 28. Савету за просвету и културу Градске општине СК.

НОГО Сремски Карловци, на предлог Савета за просвету и жирија, коначно доноси 16. 12. 1954. године Решење⁵ о првом добитнику Бранкове награде Васку Попи. Решењем се констатује да је награду добио Васко Попа из Београда за књигу песама *Кора* у издању Новог поколења и да исплата награде од 50.000,00 динара пада на терет буџета НОГО. Народни одбор, такође, уз Решење о награди, обавештава Васка Попу 25. 12. 1954. године да дође 30. 12. у 11,00 часова код председника где ће му се исплатити награда. Адреса награђеног песника је тада Булевар Револуције 26.

На који је начин награда уручена првом добитнику о томе немамо евиденцију, али је следеће године, у преписци са мајком Гордане Тодоровић⁶,

⁵ Решење, број 7754/54, АФДО, Архив САНУ у Сремским Карловцима.

⁶ Писмо Тодоровић Лепосави (Отсек за опште послове и буџет, заведено под бројем 1093/55 – 3, 23. 12., 1955. године), АФДО, Архив САНУ у Сремским Карловцима (правопис докумената из Архива нисмо мењали. Нап. прир.)

будући да је добитница за 1955. годину била у болници, наговештено да би награда била уручена чим она оздрави и то на књижевној вечери у Сремским Карловцима, где би читали своје радове „неки други из Војводине“, а о њој би говорио Борислав Михајловић. Исти сценарио се помиње у штампи поводом доделе награде 1956. године коју су равноправно поделили Павле Угринов и Александар Тишма, као и за 1957. годину када се награда додељује Бориславу Радовићу. Књижевно вече би се, како се претпоставља, могло одржавати у некој од сала карловачке гимназије. Одлуке жирија су саопштаване у децембру сваке године, у месецу књиге, а и награда је уручивана само неколико дана пред крај године.

Четврта награда коју је доделио помињани жири, који се бирао сваке године, била је последња у низу и тада долази до прекида. Награда се обнавља тек 1960. године, када је добија Душко Трифуновић 4. децембра 1960. године, заслугом Васе Казимировића, главног уредника новосадског недељника *Трибина* и Драшка Ређепа, тада асистента на тек основаном Филозофском факултету. Казимировић тада први пут помиње како би се поводом Бранкове награде могло отеловити *Бранково коло*, тј. културни догађај који би у току једне недеље окупио писце сликаре, музичаре рецитаторе⁷. Ова идеја ће се фактички реализовати тек почетком седамдесетих. Сада је већ извесно да се награда додељује врло помпезно у свечаној сали карловачке гимназије, а о песнику је, како обавештава штампа⁸, говорио Драшко Ређеп.

Долази до поновног прекида у деловању награде, али захваљујући Војвођанској секцији Удруже-

⁷ Индекс, 12. децембар, 1960, бр. 30.

⁸ Индекс, 1960, 12. децембар, бр. 30.

ња књижевника Србије, она се обнавља и жири у саставу Мирослав Антић, Ференц Фехер, Јасна Мелвингер, Флорика Штефан и Драшко Ређеп додељује је равноправно Тањи Крагујевић и Радету Томићу. Драшко Ређеп, који ће бити у жирију и наредних година, па и у новој доба, свакако један од најчешће помињаних актера овог престижног културног амблема за младе песнике на читавом српскохрватском простору, уручује ово признање 25. новембра 1966. године добитницима у свечаној дворани гимназије у Сремским Карловцима. Сада је награда већ достигла ниво на коме већ сама објасњава нову књижевност и песнике и може да ризикује и да учини и неку врсту огрешења. Културне елите Новог Сада, универзитетски професори, писци, новинари, политичари, културни радници и гимназијалци од тада испуњавају познату гимназијску салу једне од најстаријих гимназија у Срба стварајући незамењиву ауру око овог догађаја књижевне иницијације. Награду потом добијају Тито Билопавловић, потом Рајко Петров Ного, Раша Ливада, те Нада Шербан и Марко Вешовић.

Награду ће 1971. године добити Љубивоје Ршумовић, за шта ће се као критичар у листу *Стржилово* (септембар, 1971) заложити Драшко Ређеп, а он ће 1972. уручити награду Мирославу Максимовићу. А у септембру 1973. године у *Стржилову* налазимо да је жири те године радио у саставу Сава Бабић, Владимир Богдановић, Петар Вуков, Бошко Ивков, Василије Калезић, Милорад Црњанин и Петар Милосављевић. Поменути жири ће награду доделити Зорану Бундалу за књигу песама *Лив*.

Потом се награда додељује Станоју Макрагићу, Звонимиру Хусићу, Братиславу Милановићу, Милораду Грујићу, Милету Стојићу, те Владимиру Копицу и Бранку Малешу. До осамдесете године она

је оцртала један лук с којим ће пратити и афирмисати основне поетичке и идеолошке тенденције у поезији српскохрватског простора. Иако Тишма или рецимо Павле Угринов нису по вокацији песници, већ касније афирмисани и значајни прозни писци, њихова имена на списку добитника делују као добро одмерен избор у спектру тадањих песничких појава. Попа, Бора Радовић и Душко Трифуновић представљају значајна имена српске поезије. Попино и Радовићево песничко дело обележиће преломне тренутке српске поезије, прво као превратничко у афирмацији послератног модернизма, а друго као, како га често именују, неосимболистичко, међутим пре би се рекло сложено језички, сликовито и реторично, оно представља продор у истраживање граничних модуса изражајности трансисторијске мотивације језика усмереног да повеже слике културе, унутарњу напетост субјекта и метафизичку утемељеност ствари.

Гордана Тодоровић делује као песник сведок, она је драматизовани коментатор опште и личне историје, историје која је још тада рањавала свако осетљиво биће. Ове песме са њиховим широким и наратизованим стиховима могу да буду истовремено и изузетно уверљиви документ о једном времену које се тек отргло од страхота ратне катаклизме. Угринов, такође сведочи, али о минулом ратном времену, о масовним убиствима Срба на Тиси, у духу драматизованог приповедача и коментатора са не тако ретким језичким и културним регионалним карактеристикама. Тишмина поезија је наратизовна, приповедачки успорена и усмерена на особену субјективну оптику појединца. То су рефлексије из домена скрајнуте географије, из тачке гледишта појединца који партиципира у свету као једна врста изгнанника.

У гестовима Бранкове награде већ се оцртавала историја која је кореспондирала са општом историјом друштва, са духом општих кретања, са оквирним идеолошким и културним обрасцима али и са настојањем да се језик поезије еманципује.

Сама награда је догађај не само уздизања песника и поезије, њеног осведочења да још увек представља битан моменат у конфигурацији културе, него и могућност самоприказивања културних и политичких елита. До шездесете године иза награде је стајала општина са свом пажњом организујући и подупирући награду као унутар културног поља битан моменат који доприноси и афирмацији друштва. У томе је било и контрадикторности и несагласности, прво у равни језика, па и света који је поезија представљала. Транспарентни и прагматички језик политике и владања суочавао се са гипкошћу и непрозирношћу језика поезије. Једна организована структура са својим идеолошким кодом, са својом унапред уређеном реториком наилазила је на имплицирано субверзивни логос поезије која је и у начинима културне комуникације избегавала да се поистовети са идеологијом. Књижевност се преокретала и ишла у сусрет другачијем устројству, она за политичке елите није више била разумљива, нити употребљива. Оно што је у почетку виђено у Бранковој поезији као допринос решавању националног, чак социјалног питања, није више могло да се препозна у Попиној поезији или у поезији Боре Радовића. Док је илузија владала у првим годинама у документима који сведоче о историји доделе Бранкове награде видимо заједно културне и политичке елите, потом само културне и гимназијалце, да би у потоњим данима интерес за поезију, па и за награду постао привилегија посебних, условно речено, ели-

та, превасходно песника, критичара и пасионираних средњослојских читалаца и студентске популације. Из ове популације изостају и универзитетске елите, које у модерној поезији не виде модус сопствене репрезентације.

Награда је додељивана у највећем броју случајева у свечаној сали сремскокарловачке гимназије, након оснивања *Бранкової кола*, седамдесетих година прошлог века, Друштво књижевника је уручивало награду на Стражилову поред споменика Бранку, неколико пута награда је додељивана у свечаној сали Матице српске, а од 2006. године у Магистрату у Сремским Карловцима, у оквиру Међународног новосадског књижевног фестивала. Сремскокарловачка општина и Друштво књижевника су први у послератној историји утемељили висококултурни догађај посвећен Бранку Радичевићу, догађај који ће бити везан најдуже за Друштво књижевника и за песнике који улазе у књижевност. Та симбиоза траје више од пола века.

Жирије награде прво је именовао Савет за културу и просвету Народног одбора општине Сремски Карловци, те Управни одбор Војвођанске секције УКС, тј. Друштва књижевника Војводине. Жирији су били састављени најчешће од три члана, водило се рачуна да то буду млађи писци, песници и књижевни критичари. У новијим временима чланови жирија су били Јасна Мелвингер, Јован Зивлак, Славко Гордић, Владимир Копицл, Зоран Ђерић, Иван Негришорац, Ненад Шапоња, Ласло Блашковић, Симон Грабовац, Војислав Деспотов, Бошко Ивков, Војислав Карановић, Јован Делић, Саша Радојчић, Зоран Мандић, Драган Јовановић Данилов, Радивој Шајтинац... Мандати жирија били су две или четири године.

Награду је финансирао прво Народни одбор општине Сремски Карловци, потом Републичко министарство за културу, а делимично и Покрајински секретаријат за културу и образовање. Награда је почетком педесетих износила 50.000,00 динара, потом 100.000,00 динара. Када ју је ДКВ преузео износила је противвредност данашњих 400 до 1000 евра. Награда се састојала у новцу, како то дефинише Правилник НОГО Сремски Карловци, а касније је уз новчани износ додељивана и диплома. Како се може видети, награда је прво уручивана у Сремским Карловцима у вечерњим сатима децембра месеца или касније, изузетно почетком следеће године или најчешће током септембра месеца.

Бранкову награду је делимично пратила пажња медија, али је у књижевним круговима имала битнији утицај. Повремено поводом награде избијале су полемике, оне су биле мање-више формалне природе и тичале су се примедби да ли је добитник награде најбољи међу писцима прве песничке књиге. Суштински, у том смислу се могу ставити извесне примедбе, међутим награда је била у најбољем виду одговор на текућу књижевну ситуацију, са свешћу да партиципира у опклади која рачуна да ће њен избор бити потврђен у будућем времену. И ако гледамо ствари са дистанце, оно што већ припада историји потврђује избор Бранкове награде, осећање за књижевне вредности, етике и књижевне идеологије.

Неколико полемика је имало поетички и културни значај, иако са дистанце могу изгледати тривијално. На жири Бранкове награде је касних седамдесетих вршен притисак да се награда додели локалном шлагерском писцу, јер наводно изражава белкантовски дух Бранкове поезије и по својој природи је разумљив и није херметичан као по-

модни савремени песници. Полемика је трајала неколико месеци на страницама *Књижевне речи* и листа *Дневник*. Заступници реформе Бранкове награде били су ортодоксно политички настројени, старији конзервативни војвођански писци. Још један полемички спор вођен је почетком осамдесетих где је проблематизована висока жанровска неодређеност награђене књиге, која се кретала између поезије и прозе.

Судбина Бранкове награде је била, може се рећи, стабилна, осим почетних прекида, посебно шездесетих година, додељивана је сваке године. Осим променљиве медијске пажње, посебно локалних медија: листа *Дневник*, *Радија Новог Сада*, касније *ТВ Нови Сад*, пратила су је повремено и *Књижевне новине*, *Полиџика*, *Новосћи* и касније *Блиц* и лист *Данас*. У новије време посебну пажњу јој посвећује лист *ДКВ Злаћина трега*. Она је имплицирано била у рангу националне награде за прву песничку књигу, али то никад није дословно потврђено. Међутим, неспорно је да је то назначајнија награда за младе песнике, раније за читав српскохрватски простор, а од распада Југославије за српски.

Песници добитници Бранкове награде са широк простора српскохрватског језика су били Тито Билопавловић, Звонимир Хусић, Бранко Малеш, Дражен Катунарић из Хрватске, Миле Стојић и Селим Арнаут из БИХ, те Рефик Личина, из Новог Пазара. Марко Вешовић је тада писао екавицом. Већина добитника је припадала српском књижевном корпусу, било да су из Новог Сада, Београда, Сарајева или Бања Луке, градова где се, наводно, стварала најзначајнија новија поезија. Овима су се још могли придружити Чачак и Вршац и то искључиво због издавача, а не због културног пребивалишта.

Бранкова награда је од почетка следила модернистички смер у књижевности, почев од Попе па до данас. Највише захваљујући жиријима она није пактирала са конзервативним струјама у књижевности српскохрватског простора. То је свакако било логично, с обзиром да су жирије у највећој мери чинили млађи писци, отворени и радознали и склонији истраживачком духу, него конформизму конвенционалног мишљења. Било је извесних наклоности према песничкој реторици естрадног типа или лиризму у амблемима фолклорне имажинације, међутим оно доминатно је била модерна и еманципована језичка уметност. Неки би критичари један добар скуп песника добитника награде сместили у трансимболистички одељак, али ту не би било ваљаних доказа за ту врсту именовања. Ту би се, претпостављамо могли сместити Рајко Петров Ного или Тања Крагујевић. Међутим, њихову поезију деле два различита осећања света. С једне стране је опора побуна у нееуфоничним стиховима против природних и историјских сила (Ного), а с друге скоро поунутрењена дијалогска напетост између субјекта и света. У раван лирске медитативности може се сместити глас Звонимира Хусића чије су слике попут магловитих силуета над којим се бридовима издиже меланхолични напев.

Могло би се рећи да се поезија од почетка седамдесетих, укључујући у тај корпус и Рашу Ливаду, креће од откривања песништва као поља језичке, културне и друштвене субверзије, у предоминацији језика чија се својства истражују у функцији културних, поетских и онтолошких вредности (Ливада, Стојић, Милановић). Опорост постаје основна карактеристика у домену формалних својстава. Напуштају се у највећој мери везани стих, класична строфа и познате песничке врсте. Изве-

сна аналитичност и наративност одликују већину песама, отуда се спушта тон и поезија се ослобађа патоса речи и у великој мери патоса смисла. То можемо да уочимо код великог броја аутора у широком дијапазону градација од Милорада Грујића, Владимира Копицла, Нине Живанчевић до Зорана Ђирића.

Напушта се кохеренција облика и значења, поезија се трансформише у текст који својим унутрашњим односима производи значења (Малеш, Бранимир Бојић, Дане Комљен). Песнички субјект се наглашено деромантизује и спушта на раван датог искуства које се подређује особеној рефлексивности са упадима културне амблематике, где је мање или више као евокативан модус укључен лиски тон (Драган Јовановић Данилов, А. Ристовић). Непосредне везе са авангардом и неоавангардом изражава Маја Солар, визуелна организација њених текстуалних записа евоцира слободни стих међуратне авангарде, који није ослобођен надређености гласа, а њен морално ексцесни ангажман у самоосвешћивању женског тела и женског субјекта приближава је женском писму. Постмодернистички су одређени Драган Радованчевић и Радомир Д. Митрић. Њихова поезија је једна врста посредованог спекулативног скептицизма. Доминација мишљења које се оснажује песничким сликама које мисле, релативизација смисла и истина, зањиханост хоризонта на којем се оцртавају сабласти субјекта и времена.

Педесета додела Бранкове награде заокружује се песничком књигом Бранислава Живановића, *Пољегало*, из Новог Сада. Круг се није затворио, иако овај песник у насловној песми у опонашању одраза огледала понавља инверзну слику прве половине песме. Са новим поретком стихова песма

се не понавља, него нас уводи у промењено поље значења. Као да изражава идеологију исцрпљености, нечега што се понавља а да при том одиграва своју разлику. Као закон постмодернизма. Авангардизам је пао, покрети емаципације су исцрпљени, људско насиље нам је одузело наду у историју и њен крај, тржиште и његови закони конструишу човека и потискују културу као посебно поље... Нема краја, нема ни почетка, нема великих митова, нема света вредности изван тржишта, нема ничег новог. Да ли се ствари одигравају на начин на који никада не можемо рећи да су исте, или су увек другачије а да не можемо рећи да се то није већ једном десило. У уздрманости нашег света и наших представа одиграва се драма културе и драма поезије, као игра једног од видова бића за који никад не можемо рећи да на ноторан начин не припада нашем искуству, или да се никад на исти начин нисмо суочили с њим.

Јула месеца, Олуш крај Накова

Анџолоџија Бранкове наџраде, Нови Сад, 2010.

САДРЖАЈ

Предговор	5
I	
Лаза Костић: Фантазија светог помирења	9
Странац у свету и у гори.....	30
Душан Васиљев: Екстаза пораза	49
Данилов – поезија и маргина.....	67
Поезија и искуство.....	75
Елегија или прича.....	79
Екстаза и дрхтавица.....	87
Срба Митровић: Урбани елегичар	96
Живот на црној земљи	100
Поезија: дезилузија и утеха	109
Стојимо у празнини и чудимо се.....	117
II	
Анђео са наочарима	123
То није било никад.....	137
Привиди као стварност	143
Приче о намерном и случајном	147
Лов као конструкт утопијског	151
Парабола као знање разлике.....	157
Нарација и етика.....	161
Пророчанство као стварност	166
Медитеран, сањарије	170
III	
Кишов есеј	177
Исток и меланхолија	182
IV	
Бранкова награда	193

Јован Зивлак
САБЛАСТИ ПОЕЗИЈЕ
Есеји и белешке

прво издање

Главни уредник *Јован Зивлак* • Рецензенти *Владимир Гвозден, Зоран Ђерић* • Ликовна опрема *Киншаса* • Коректура *Јованка Николић* • Издавачко предузеће „АДРЕСА“, Нови Сад, Фрушкогорска 37 • Припрема *Александар Карајовић* • Штампa „МБМ плас“, Нови Сад • 2015 • Телефон пласмана (021) 454-048 • E-mail: j47zivlak@sbb.rs • www.adresa.co.rs