



УСПЕШНА

знање • веровање
 стварање • вредновање

ISSN 1452-9122



У брзом ходу садашњице, култура у нас као да је изгубила своју мисију. Све више говори се о културној индустрији и технолошким иновацијама којима се испољава. Она је све више, на жалост, забава и успешан посао.

Већ годинама није међу приоритетима смењивих власти; не ужива посебан третман, а морала би. Поједини садржаји изазивају контроверзне реакције. Нови законски оквири још нису успостављени, да би се квалитетно и духу новог доба самерила наша културна сцена, а при томе брижно сачувала културна добра, традиција, баштина, наслеђе, но и стварање нових вредности, индивидуалност и слобода изражајности. Начин на који је држава до сада учествовала и учествује, треба да се мења у времену које долази.

Велика је одговорност културе за духовно и укупно стање бића народа којме припадамо, управо сада када нам је поново веома угрожено. Али и ми бисмо морали да имамо још већу одговорност према култури, да са економијом и демократијом помогне насušни нам препород. Но, да ли је култура спремна и зрела за то, баш као и сама Србија?

ЕСЕЈИ

Мирослав Егерић
 Марко Недић
 Џералд Принс

ПОЕЗИЈА

Гојко Божовић
 Бојан Јовановић

ПРИЧА

Жарко Пешикан

РАЗГОВОР СА

Јованом Радуловићем

Гојко Божовић ОБЛИЖЊА БОЖАНСТВА



Драгослав Васић ВОДА, ВАТРА И КЊИГЕ



Воде су нанеле много штета библиотекама, почев од оних малих изазваних прокишњавањима, до огромних изазваних поплавама:

Народна библиотека у Нишу је 23. јуна 1948. године потпуно страдала у незапамћеној поплави која је скоро уништила Ниш.

Поплава је у Лисабону 1967. године оштетила велику, од непроцењивог значаја и незаменљиву збирку пергамената Гулбенкиан музеја.

После једне провале облака вода је продрла у приземље Библиотеке Финдрен на Рајс универзитету и оштетила много важних књига.

Новембра 1966. у Фиренци је Народна библиотека претрпела огромне штете због изливања реке Арно. Вода је продрла у приземље и први спрат и уништила огроман број књига које су се нашле под тонама блата.

Новембра 2004. Народна библиотека Србије се бори да заштити прско пет милиона књига у поплавленим магацинима.

Августа 2007. у Најробију, на 12. Конференцији УН о климатским променама, упозорено је на огромну опасност од повећања падавина и честих поплава као последица глобалног загревања. Као пример се наводи да су у поплавама које су 2002. погодили Европу оштећена многа позоришта, музеји и библиотеке у Чешкој.

После сваке поплаве једини циљ је што брже сушење. Одмах треба приступити давању приоритета спашавању. Књиге се постављају лепенасто отворене, а ако има репродукција треба извршити одвајање листова док су још мокри и између њих ставити комаде полиетилена.

Најчешћи узроци пожара су неисправне електричне инсталације, непажња при пушењу, кварови у систему за грејање, отворен пламен, ратна разарања, али и немарна паљења. Дакле, узроци појаве пожара су различити.

Око 700 хиљада свитака Александријске библиотеке, основане у трећем веку пре Христа, изгорело је 48. године у бици између Цезара и Помпејевих присталица. Штету је делимично исправио Марко Антоније дарујући Клеопатри 200 хиљада свитака, које ће уништити арапски освајачи паљењем за загревање воде у јавним купатилима. Библиотека је данас обновљена и налази се у савремено опремљеном и заштићеном простору, коме је опет 2003. запретио пожар, срећом неуспешно.

За време пљуска 1952. године у Отави, вода је изазвала кратак спој у електричним инсталацијама Библиотеке Парламента. Букнуо је пожар огромних размера.

Библиотека Јеврејског теолошког семинара у Њујорк Ситију налазила се у згради од незапаљивог материјала. У подметнутом пожару 1966. године изгорео је највећи део књига, рукописа и докумената. Спашено је око 150.000 шмрковима навашених, и после тога неупотребљивих књига.

Од прве писане и штампане српске књиге води се непрестана битка за њено очување. Међутим, њено страдање прати судбину и страдање српског народа.

Пошто је пропао Карађорђевог устанак, Турци пале књиге из Библиотеке Велике школе или њиховим листовима лепе прозоре.

Французи су 1812. године начинили огромну штету у манастиру Праскавице, основаном у XI веку и смешеном у брдима изнад Милочера, просипајући листове манастирских књига од манастира до Будве.

Један калуђер из манастира Студеница, као и игуман манастира Каленић, намерно пали велики број манастирских књига, повеља, христовуља и других рукописа, да не би

*Оближња божанства више не знају приче
Уз које су се могли обавити
Дневни и годишњи послови,
Заједно са летином,
Скупити преостале видљиве сенке,
Пронаћи извор све хладније воде,
Замесити хлеб и на хлеб,
Румен од узбуђења,
Ставити со искушана између прстију,
У шуми открити гнездо,
У реци пастрмку,
Са месецом повезати плима,
Са стопалом осека,
А онда и жлезде са другим жлездама.
Оближња божанства више не знају приче.*



пали у руке Турцима. Спаљиване су и све књиге писане Вуковим правописом, а по наређењу кнеза Милоша, великог противника овог правописа.

Током револуције 1849. године, после мађарског бомбардовања с Петроварадинске тврђаве, из Новог Сада пљачкаши односе огроман број књига, а остатак нестаје у пожару.

Народну библиотеку у Нишу пљачкају Бугари 1915. године и односе око 15 хиљада књига. Немци 1941. спаљују пет хиљада одабраних књига, а осталом фонду се губи сваки траг.

Богата библиотека Српског народног позоришта нестала је у пожару у ноћи између 22. и 23. јануара 1928. године. Поред богатог декора, костима и архива, изгорело је 4000 књига, прва издања драмских дела Јована Стерије Поповића, Јоакима Вујића, Јована Суботића, Косте Трифковића, Лазе Костића и других аутора. До Другог светског рата радило се на обнови фондова, које ће рат знатно оштетити.

У предвечерје 6. априла 1941. године фосфорне бомбе пале Народну библиотеку Србије, тешко опорављену од последица претходног светског рата. Једна од кључних српских институција културе настаје с пламеном запаљених књига. Од 250 хиљада књига, збирке средњовековних повеља, старих књига штампаних од XV до XVII века и личних библиотека знаменитих Срба, остао је само вишевековни pepeo.

Дом културе у Гаџином Хану 1985. године нестаје у пламену, а с њим и преко 4000 књига. Дом културе у насељу Глогоњ, општина Панчево, пали се 19. јула 2004. године и у неповрат односи неколико хиљада књига.

Око 20 хиљада демонстраната је ушло у Савезну скупштину у Београду 5. октобра 2000. године. Библиотека Скупштине је до тог дана располагала фондом од око 60 хиљада књига, стенографским белешкама од 1859. године па све до најновијих, богатим фондом периодике и фондом библиотеке Краљевине Србије. Демонстранти пале магацин и односе око 500 књига и све свиденционе картице. У пожару страда периодика од краја XVIII века до најновије. Књига инвентара је пронађена далеко од Скупштине, поред канте за љубре. Прва књига Протокола, скраћене стенографске белешке с првих седница од почетка парламентаризма, продата је на буљој пијаци за 30 динара.

Народна библиотека „Десанка Максимовић“ у Власотинцу налазила се у реновираној, дотераној, заштићеној, савремено опремљеној и најлепшој 160 – годишњој згради. А онда је 1. априла 2008. године сва лепота и богат књижевни фонд отишао с пламеним језицима.

А онда ће нам разни званичници, сликајући се поред опустошених библиотека, саопштити процену штете и рок обнове, чврсто обећати помоћ и објавити број жиро рачуна за уплату помоћи. Окупљени народ само што не запева од радости. Јер, саградиће се старија и лепша библиотека.

Мирослав Егерић

СКЕРЛИЋЕВ КРИТИЧКИ ДУХ

Одмах после Скерлићеве смрти, у мају 1914, Богдан Поповић је написао оглед „Јован Скерлић као књижевни критичар“ у којем је на првим страницама била и реченица: „Скерлић је био рођени критичар“.

Та реченица, срезана у некој мери аподиктично, изишла под пером пословично опрезног, умереног Богдана Поповића, била је још појачана на самом крају огледа, речима: да је са нестанком Јована Скерлића српска књижевност изгубила критичара „од којеганикад знатнијега нисмо изгубили, и од кога, све у свему узевши, никада знатнијега нећемо имати.“

Тако одсечан суд вредности очигледно није диктирало само изузетно поштовање које је Скерлић имао према свом професору Поповићу, уз све битне разлике које су их делиле, него једна врста чистог и непристрасног увида, честитог односа према свету књижевних вредности које је Богдан Поповић неговао и преносио на своје ученике. Наиме, кад су протекле деценије од Скерлићеве смрти, стишали се болови у онима који су знали каква је величина са њим отишла у легенду, видело се да је Богдан Поповић био потпуно у праву.

Било је, истини за вољу, и оних који су нагрнули да угасе сјај Скерлићевог имена, да му пронађу грешке и где их је правно и где није (Војислав Илић – Млађи, Душан Николајевић, Велибор Глигорић...) али, као каква нерушива тврђава, стајало је Скерлићево дело опомињући да „утакмица није завршена“ и да свако има могућност да својим делом пође у корак са њим или да се наднесе изнад њега. Та једноставна чињеница подсецала је крила злурадним и недаровитим а снажила оне који су знали да у стварима те врсте једино одлучује оно што је живо у нечијем делу. Никако удруживања зависти и суревњивости.

Дакле, питање је у чему је тајна Скерлићеве живости и у нашем времену, упркос наносима оштрих



оспоровања и покушаја радикалне ревизије његовог значаја у српској књижевности?

Критика у општем значењу може се дефинисати као *живи дијалог са стварношћу* и са – што се књижевне критике тиче – *са стварношћу књижевних дела*, дакле једне паралелне стварности, паралелног живота који дела уносе у стварни живот. Тај дијалог није сведен, ни ограничен само на опис стварности; он садржи и субјективне представе које живи људи уносе у ту стварност, у складу са својим идејама о неком другом и друкчијем бићу и облику те стварности. Отуда критика значи у животном процесу и неку врсту драматичног односа: *оно што постоји отири се увек оном што долази, што настоји да обогати, измени, моделује на нов начин животни процес*. Критика ради за – промене.

Несумњив значај у том процесу промене има књижевност сумом дела која се уливају у животни ток. С обзиром на то да књижевна дела делују појачано на *целовитост човековог доживљаја* – сликама, ритмом, живом евокацијом протеклог и садашњег времена, или маштовитим предвиђањем

новог – критика добија изузетну улогу; *рефлексивног открића* о сложенем кретању стварности и идеја о њој, идеала људи и могућности њиховог остварења. Најбољи међу оним који стварају таква знања о књижевности као подстицајној снази живота, бивају својеврсни учитељи стварања, људи високог ризика, суочавања са масивном снагом ствари *које се не дају лако променити*. Критички дух Јована Скерлића био је из реда оних који су – како се данас говори – прихватили *изазове времена*; што је, у ствари, најчешће излагање, веома често, суровим околностима, зловољи једне непосвећене средине, неразвијене солидарности, неразвијеног укуса за високе културне подухвате.

Кад човек данас чита Скерлићев есеј о Божидару Кнежевићу, не може да не примети колико је у њему истине о тескобној судбини пробуђених људи у Скерлићево доба; и какво је дозивање бољег живота и бољих времена за живот било у овом критичару за којег се усталила представа да је био противник сваког песимизма и скепсе пред емпиријом!

„Шта се само зове животом у нас! У културним, западним земљама човек троши своју животну енергију у производном раду, у корисном такмичењу, у савлађивању природе и у освајању истине, у јавним пословима и у политичким борбама; код нас, хвала буди урођеном источњачком немару и „интелигентној и родољубивој политици стишавања страсти“, убијено је свако интересовање за јавни рад. У накнаду за то, цео наш живот збио се у међусобну мржњу, у лична прогоњења, у мрачну злобу, у вођење туђе бригае. Цела Србија постала је један велики ћепенак, са кога сваки по цео боговетни дан мисли о томе шта му сусед ради, ради чега се са женом свађа и шта има за вечеру. Скандали се дочекују са гладним одушевљењем, људи су добили вољу да пакосте и подмећу не ради неке личне користи, но просто што им то чини лично задовољство: зло ради зла! Простора нема довољно,

ваздух је постао редак и загушљив, прохтеви су страховито набујали, амбиције се невероватно разуздаде, све се озлобило један на другог као никада до сада, и у гурању и гажењу, крхању, изгубно се сваки обзир, свако осећање људског братства.“

Овај подужи навод из есеја о *Мислима* Божидара Кнежевића, објављен 1902. године у *Српском књижевном гласнику*, баца посебно светло на појам *Скерлићев критички дух*. Овако, речито а болно, сликање стања у тадашњој Србији, није само израз незадовољства тескобним животом у периоду апсолутизма последњег Обреновића; то је сложена композиција оних елемената тадашњег „живота“ српског малограђанства који снижавају цену појма човек, који морају бити уклоњени да би се живело у слободном, озонском простору. У којем се човек поштује због свог рада и способности а не због поданичког менталитета и уживања у неистини и нискости. Они који су касније са чуђењем писали о Скерлићевој моралистичкој природи као да нису читали овај „скоро гојински“ приказ о људима који се међусобно прождиру, о бесмислу „зла ради зла“...

Многи су касније тај „морализам“ изводили из Скерлићеве младалачке фазе припадања социјалистичком покрету. Скерлићево дело, међутим, даје мноштво доказа да су узроци његове носталгије за слободним животом и „ваздухом“ у србијанском друштву, извирали из паметно, радиографски снимљене „средине и момента“. Као сви велики писци, вероватно је Скерлићу наведеним редовима претеривао у опису, али је несумњиво да је у тој силовитој слици „ниских нарави, страсти и афеката“ речено колико су Србији потребни људи као што је мисаони Божидар Кнежевић; Кнежевић усред тога мноштва делује као чудак и један од најређих људи који знају шта значи и трпи човек као „метафизичка животиња“! Другим речима, Скерлић и овде, као у толиким својим огледима и чланцима, верује у могућности освајања, и истине, и слободе за истину, и залаже се за сталну потребу човековог духа да испитује све што је неиспитано, да не застаје пред препрекама јер се



Јован Скерлић

тако осваја значајно духовно поље у којем човек има своје истинско достојанство. У књизи Божидара Кнежевића – вредно је то посебно нагласити – Скерлић поздравља „лиризам интелекта“, одушевљења духа који „музику света слуша очима“. Местимично Кнежевићева књига има акцената који опомињу на какву химну мисли. „Што год је задовољно животом оно не мисли, што год је човек незадовољнији животом, што га живот већма притискује, тим он више мисли; што дубље осећа болове од живота, тим дубље мисли. Мишљење је одушка од притиска живота, насиља, неправде, мрака; мишљење је тражење светлости, правде, истине. „Мисао је уздах духа... што дубљи дух то дубљи уздах“.

*Критички дух ствара,
имагинација
подражава.*

“

Оскар Вајлд

Није тешко из ових Кнежевићевих мисли, и Скерлићевих коментара о њима, закључити да су и писац и критичар сагласни у једном:

„За људе извесне врсте само је у мислима простор и ваздух; сва слобода и све достојанство човска налазе се у тим светлим тренуцима интензивног унутрашњег живота.“

Оно што, иоле духовно пробуђен, читалац може да запази у овом снажном сликању унутрашњег живота Божидара Кнежевића јесте једна врста „ласерске“ продорности критичарева мисли. Млаз светла уперен на „предмет“ толико је снажан да вам се чини да су све стране „премда захваћене изнутра и осветљене тим млазом, да не остаје ни једно затамњено место. Што је изузетно важно, филозоф и књижевник Кнежевић је истовремено урођен у београдску средину тога периода, па се и опис његове сахране, опела над његовим мртвим телом у цркви Светог Марка у Београду складно улива у изузетно успео портрет човека који је живео у „далеким, белим хоризонтима мисли“ који се отварају само пред оним који стално и упорно настоје да допру до тих хоризоната.

Није случајно да је баш тај есеј Скерлићев ушао, заједно са оним о „Коштани“ Боре Станковића, у антологије српске књижевне критике. То, да овде закључим овај сажет приказ тежишне особине Скерлићевог критичког духа – јестенеспорандоказда и књижевна критика може да успешно сарађује са ствараоцима непосредне, живе продуктивности, кад на њој осети и властито тле и *подстицај за израз*. У праву је Вајлд кад пише да „критички дух ствара, а имагинација подржава“. Критички дух *мери и слика дубинске тектонске покрете стварности* док имагинација подражава њене појавне облике. Однос који би могао да буде представљен сликом морских таласа који су ношени дубинским струјама мора али се на површини виде само беличасти набори различитих степена висине и интензитета. Скерлић је по нашем уверењу и увиду, припадао том ретком реду продуктивних, живих писаца, чији је ласер, додуше, каткада озлеђивао нежне „књижевне биљке“ али се *није варао о њежишним сторујама оног мора што се зове крейтање духа у историји*.

Марко Недић

СТО “КОЛА”

СРПСК КЊИЖЕВН ЗАДРУГА

Српска књижевна задруга несумњиво је, поред Матице српске, најстарија културна установа српског народа из XIX века која своју књижевну, националну и културно-просветитељску мисију остварује издавачком делатношћу. Основана је 29. априла 1892. године у Београду. Њени оснивачи били су тадашњи најпознатији српски књижевници, научници и јавне личности – Стојан Новаковић, њен први председник, Јован Јовановић Змај, потпредседник и аутор познатог Задругиног знака, Љубомир Стојановић, Љубомир Ковачевић, Светислав Вуловић, Милан Ђ. Милићевић, Андра Гавриловић, Милан Јовановић Батут и други. У њеном Управном одбору налазили су се писци који су својим делом обележили српску књижевност последње деценије XIX и прве и друге половине XX века – Симо Матавуљ, Милован Глишић, Јован Скерлић, Павле Поповић, Слободан Јовановић, Јаша Продановић, Исидора Секулић, Милош Н. Ђурић, Вељко Петровић, Иво Андрић, Десанка Максимовић, Војислав Ђурић, Ристо Тошовић, Радован Самарџић, Меша Селимовић, Добрица Ћосић, Слободан Селенић, Васко Попа, Јован Христић, Иван В. Лалић и многи други.

Када је основана, Задруга је била први прави модерни издавач у Србији и у српском културном простору уопште. Имала је свој јасно постављени и објављени програм,

своје демократски изабране органе, своју управу и скупштину, убрзо је имала и своје чланство, које се из године у годину увећавало. Редовно је издавала “Коло”, у којем је сваке године објављивано по седам књига, али и друге библиотеке које је оснивала – “Забавник” (1898), “Поучник” (1924), “Савременик” (1931) и многе нове библиотеке после Другог светског рата – “Историјска издања”, “Књижевну мисао”, “Историјску мисао”, “Српске мемоаре”, “Атлас”, “Малу библиотеку” и друге. Све ове библиотеке и данас својим постојањем, наоко са смањеним бројем књига, сведоче не само о чврстим темељима на којима је деценијама функционисала Српска књижевна задруга, већ и о континуитету новије српске културе уопште.

Српска књижевна задруга, дакле, од почетка није била обичан издавач, јер је имала своју мисију, колико културну и књижевну, толико и националну и друштвену. Управо по тој мисији она је и упамћена као један од стубова српске културе крајем XIX и почетком XX века, када се Србија потврђивала и као културна а не само као политичка чињеница ондашње Европе. Зато је Задруга и данас више него обичан издавач – она је културна установа која је обавезна да чува све оне вредности на којима је утемељено њено име и да их спонтано и програмски повезује са вредностима које настају у садашњем времену.

Најзначајнија Задругина Библиотека свакако је њено редовно “Коло”. Већ су у првом Задругином “Колу”, 1892. године, поред других, објављене и три веома значајне књиге новије српске књижевности – Живот и прикљученија Доситеја Обрадовића, Даворје Јована Стерије Поповића и Бакоња фра Брне Симе Матавуља – чиме су успостављени они високи програмски и вредносни стандарди којих се Задруга држи већ пуних сто шеснаест година. Задругино “Коло” јединствена је библиотека не само у српским културним и издавачким оквирима, него, може се са сигурношћу рећи, и у европским и светским. У њему се објављују наши и светски аутори свих жанрова, како савремени тако и они из ранијих књижевних епоха. Сагледано као целина, “Коло”

данас представља праву антологију српске и светске књижевности и науке и ризницу најразноврснијих знања и културних достигнућа.

Ове године Задруга објављује своје јубиларно, стото по реду “Коло”. У њему се налазе искључиво савремени српски писци с новим рукописима у свим жанровима. Тиме се даје адекватан пресек разноврсности, богатства и високих стваралачких и интелектуалних домета српске књижевности, науке и културе прве деценије XXI века и истовремено се враћа поверење данашње читалачке публике у могућност савремених српских аутора да на комуникативан стваралачки начин изразе и своје време и свој однос према богатој и инспиративној књижевној и културној баштини коју поседују.

Досад је у јубиларном “Колу” објављено једанаест књига – *Учење језика*, роман Милована Данојлића, *Семољ људи*, азбучни роман у 919 речи о надимцима, Мира Вуксановића, *Манастирски баштован*, песме Ђорђа Сладоја, *Лудачки рукопис*, београдске приче Драгана Лакићевића, *Песма у песми*, песме Драгомира Брајковића, *Сара*, роман Петра Сарића, *Исповести*, аутобиографски роман Моме Капора, *Источно питање и Српска револуција 1804-1918*, историографска студија Чедомира Попова, *Српска државност 19. века*, историографска студија Радоша Љушића, *Ђаволов друг*, песме Новице Тадића, и *Сваке ноћи у другом граду*, приче Давида Албахарија. До Сајма књига биће објављени романи Милисави Савића, Павла Угринова и Гроздане Олујић, студија о исламу Дарка Танасковића, мемоарска проза Миодрага Б. Протића, нова драма Душана Ковачевића и песме Матије Бећковића.

Неколико краћих критичких текстова о књигама претходног “Коло”, који омогућавају потпунију слику о композицији и садржају редовних “Коло”, и неколико текстова о књигама Стотог, јубиларног “Коло” Српске књижевне задруге наговештавају његову поетичку, садржинску и композициону сложеност и уводе читаоце часописа “Успења” у књижевне вредности и значења појединачних остварења.



Светлана Велмар-Јанковић

ЛАГУМ



Роман. Предговор Гојко Божовић

У роману Лагум, несумњиво најпознатијем прозном остварењу српске књижевности последњих деценија XX века о распаду грађанског света пред налетом идеологије комунизма, Светлана Велмар-Јанковић за предмет своје романескне приче узима историјска и морална искушења кроз која је српска грађанска класа пролазила у току немачке окупације у Другом светском рату и у време доласка комуниста на власт по његовом завршетку.

Роман прати судбину познате београдске породице и њено безуспешно опирање репресивним политичким околностима која јој је наметнула историја. Учешће у власти окупатора, да би се сачували животи српских избеглица из Босне и Хрватске, и само пасиван отпор комунистичкој идеологији као узрочнику породичне трагедије, условили су изразиту моралну и психичку тензију у главним књижевним ликовима овог узбудљивог романескног остварења. Као изразити писац Београда и његовог грађанског духа и сензибилитета, Светлана Велмар-Јанковић посебно је усмерена на прекретничке тренутке историје, у којима је судбина појединца и колектива максимално подређена идеолошком диктату времена. У роману *Лагум*, написаном веома комуникативним и сликовитим прозним стилем, она знатно модернизује свој реалистички поступак и обогаћује га изразитим елементима психолошког третмана драмски оствариваних наративних ситуација и низом препознатљивих момената аутобиографске природе и значења.

Љубиша Јеремић О СРПСКИМ ПИСЦИМА



Изабране критике и огледи.
Предговор Јован Делић.

Савремени српски књижевни критичар, есејиста и приповедач Љубиша Јеремић, један од најсигурнијих тумача српске прозе друге половине XX века, у првом реду "прозе новог стила" и њене оријентације на непосредну стварност и на нову форму наративног текста, у књигу критика и огледа *О српским писцима* укључио је, уз текст о Јакову Игњатовићу, најбољем српском романсијеру друге половине XIX века, своје изабране и нове критичке радове о једном броју најзначајнијих српских писаца XX века – Иви Андрићу, Милошу Црњанском, Момчилу Настасијевићу, Добрици Ћосићу, Миодрагу Булатовићу, Драгославу Михаиловићу, Бориславу Пекићу, Бори Ћосићу, Мирославу Поповићу, Слободану Селенићу, Миловану Данојлићу, Видосаву Стевановићу, Мирославу Јосићу Вишњићу, Радославу Братићу, Јовану Радуловићу.

У изразито аналитичком тумачењу књижевних дела најзначајнијих аутора српског романа и приповетке XX века и уз нужну дистанцу према помодним критичким приступима, Љ. Јеремић полази од продуктивне теоријске и критичке методологије XX века и књижевно дело сагледава у контексту његових најважнијих садржинских, жанровских и значењских доминанти, највећу пажњу посвећујући тематским и смисаоним везама у њему. У продубљеном интерпретативном увиду у непосредни текст и структуру познатих романа и приповедака новије

српске књижевности, он у исти мах открива неке веома значајне постичке специфичности српске прозе прве и друге половине минулог века – између осталих њен однос према историји и идеологији – које су умногоме доринеле потпунијој слици времена у њој и увећању њене реалне естетске вредности.

Посебно треба нагласити да се половина текстова ове књиге, нарочито њен други део, сада први пут нашла пред читаоцима. За књигу *О српским писцима* Љ. Јеремић недавно је добио награду "Ђорђе Јовановић", која се додељује најбољој књизи критика и есеја у текућој години.

Драган Лакићевић

ЛУДАЧКИ РУКОПИС



Београдске приче

Лудачки рукопис Драгана Лакићевића, аутора преко двадесет песничких и прозних остварења, једног од најактивнијих представника средње генерације савремених српских писаца, у поднаслову има одредницу "Београдске приче". Тиме се адекватно означава простор у којем се одвија садржина прича, као што се наговештавају и тематски и духовни оквири књиге. Књижевни јунаци *Лудачког рукописа* изабрани су међу оним становницима Београда који су сами по себи, својом појавом, изгледом, карактером, особинама, понашањем, занимљиви као могућни књижевни ликови, јер већ поседују знатан степен необичности, "очуђености", сликовитости и провокативности, која их унапред препоручује за књижевну обраду. То су углавном београдски периферијски маргинали, људи са самог руба реалног живота, бојјаци, бојји

људи, како би рекао Бора Станковић, такозвани "откачени" типови и особењаци који своју неоствареност у оквирима друштвеног, професионалног или породичног живота надокнађују митоманством и илузијама о својој мисији, величини, способностима, али и стварном унутрашњом добротом, душевношћу и потребом да се приближе непосредној стварности и обичним људима у њој.

Непрестаном потребом за говором, за обраћањем и причањем радозналим слушаоцима и пријатељима по београдским јавним просторима, парковима, библиотекама, кафанама, кафићима, становима, они своје илузије и опсесије искључиво вербално остварују, али се тиме и себи и другима бар донекле потврђују као личности. Приче са таквом садржином за основу имају психолошке портрете личности, што их и чини веома разноликим и зато још занимљивијим различитим врстама читалаца. Остварени сликовитим прозним језиком, испуњени хумором и занимљивим детаљима, наративни портрети у причама *Лудачког рукописа* својом садржинском провокативношћу и вербалном динамиком потврђују сталну потребу Драгана Лакићевића за активном и непосредном комуникацијом са данашњим читаоцима.

Драгомир Брајковић ПЕСМА У ПЕСМИ



Поезија

Нова песничка књига Драгомира Брајковића, једног од данас најистакнутијих аутора Српске књижевне задруге и савремене српске књижевности, потврђује све квалитете његове раније поезије и истовремено проширује, нарочито на тематском и семантичком плану, општије структуралне и изражајне

могућности његовог књижевног гласа. Уносећи у књигу оне песничке теме које се односе на мотиве и последице стваралачког трагања за јединством и разлозима поетског доживљаја света и могућног утицаја поезије на непосредну стварност, Брајковић у исти мах наглашава трајну онтолошку и поетичку основу таквих мотива и тиме знатно појачава рефлексивно-интелектуалну линију своје поезије.

У најновијој књизи он полази од песничких тема општије природе – о судбини и значењу поезије и уметности у некадашњем и данашњем времену и активног ауторског односа према некритичкој замени њихових објективних историјских, културолошких и хуманистичких вредности другим облицима испољавања непосредног живота – и завршава је нијансираним песничким виђењем оних појава стварности које поседују јаку унутрашњу, интимну, традицијску или религиозну димензију и значење и које говоре о пролазности и нестајању као трајној судбини човека у свету. Тиме Брајковић својом новом књигом, доживљавајући је у њеном развојном лирском луку, исписује праву исповедно-рефлексивну поему посвећену судбини уметника у данашњем и у сваком другом времену. Као песник динамичне визије света и разумевања рукописа, он своју *Песму у песми* компоује од пет песничких циклуса ("Похвала старим мајсторима", "На ветру записано", "Етиде (Поетичке вежбе)", "Дворац нерукотворени", "Песма у песми") и мотивски их повезује с три засебне песме, које могу имати и значење триптиха. На тај начин се ова изузетна и сложена песничка целина још чвршће ослања на сигурна поетичка и структурална тежишта, чији је основ у традиционалној а исход у модерној поезији и уметности.

Давид Албахари СВАКЕ НОЋИ У ДРУГОМ ГРАДУ



Приче

Давид Албахари, аутор књиге прича сугестивног наслова *Сваке ноћи у другом граду*, најаутентичнији је представник постмодернистичког рукописа у савременој српској прози. Он је максимално модеран и комуникативан и у својој новој књизи, и даље је радознао и отворен према различитим могућностима прозног говора као што је то био и у својим младим стваралачким годинама. Стога је свака од двадесет најновијих прича различита од осталих и по изабраној теми, и по примсњеном наративном поступку, и по коришћеном жанровском моделу. Нова приповедачка збирка компонована је од сасвим кратких, такозваних минималистичких прича, од стандардно кратких, готово новинских прича, и оних дужих, састављених од мозаички сложених животних ситуација, које се тек на крају прозног текста међусобно повезују, дајући му наглашено симболичко књижевно значење.

Наративни поступак такође је разнолик – креће се од епифанијски описаних призора, преко психо-аналитички мотивисаних ситуација и сугерисаног јединства стварности и фантастике, до примене типичних средстава надреалистичке и ониричке поезије у прози. Све приче су стога веома наративне, све имају изразит и неочекиван заплет и јасно моделоване ликове, и у свима има много мање есејистичких делова него што их је било у претходним остварењима овог аутора. Иако непосредно не тематизује појмове поезије и писања, као што је то често радио раније, он избором необичне садржине и изразитог књижевног лика, нијансираним алузијама и асоцијацијама у тексту разрешава или доводи у питање поједине устаљене погледе на изражајна средства данашње наратије и односа писца према њој.

У својој десетој по реду књизи кратких прича Албахари говори о типичним темама такозване урбане прозе – о усамљености, отуђености, фрустрацијама и недоумицама младих људи, о њиховој наглашеној индивидуалности, осећању кривнице и неостварености у градском простору, о потреби за љубављу и разумевањем, као и о релативности такозване објективне истине и субјективног погледа на стварност, који су, сваки на свој начин, у основи "неизрециви". Причама књиге *Сваке ноћи у другом граду* он је знатно обогатио и проширио своја доминантна тематска и поетичка опредељења и још једном потврдио вредносно веома високо место које одавно има у савременој српској књижевности.



БОЈАН ЈОВАНОВИЋ

ИЗБЛЕДЕЛИ

АЗБУЧНИК

ДАХ

Одзвонило је претходном реду.
Јутром разблажене сабласти
испуњавају снове.

Тело ми устаје
а душа спава.

Подвојен из куће
пружно сам корак.

Нешто убрзанији
не би ли умакао
коначном збиру.

Избегао место
где би требало да будем.

Близу веровања у пепео
спаљених неверника.

Где обновљен
стари кошмар одузима дах.

Да не би рекао више
него што то снови
овог света допуштају.

ИСПОД СТОПАЛА

Из учioniце у пространо
смо изјурили двориште.

На клупама су остале
отворене књиге, недовршени задаци.

Падобрани врајјих пелена
спуштају мрве светла.

Тама испод наших стопала
продужава спорни мандат ноћи.

Са терена стазе су водиле
преко високе ограде.

Обезбеђене божјим клиновима
од лаког савладавања судбине.

Прелетела у порту цркве,
пробушена враћа се лопта.

Изговорена пара
проглашена духом
увећава занос.

Униформисани и груписани,
прилепили смо се за стару метлу
дужу од вештачког штапа
званог Шекспир.

Другу дирнувши обалу
остављамо потписе у талогу
смуљаног нарамка књига.

СУТОН

Невидљива нит трепери у ваздуху,
дисајно пресеца поље.

Лева ће наслућивати
дарове десне руке.

Вести о уздарју доносе
прећутане речи.

Помешани бројеви
означавају цену распршеног стида.

Трговање ранама
удаљава нас од прстију
растворених у прозирне нагодбе.

Продао сам купљено за ништа
и бесцење пустио у промет.

Иза нацртаних врата
закуцало је срце.

Не чека да отворим
докотрљаним новчићима
који ће ми прекрити капке.



ОБИЧНА ВЕЧНОСТ

Нисам од пера да винем се
над свезнајућом белином,
разлажући сукобе
на гравитацију и дух.

Рађам се са реченицом
неисписаном својом вољом.

Са ким сам, дакле, продужио
донкихотски уговор.

Свео тајни рачун
свакидашњих описа тишине
на словенску љубав према трептају
који ме мами дну.

Разређени над хоризонтом
облаци најављују да би се брзо
избистрило над нашим потонућем.

Позлаћено провиђање
баца запенушану сенку.

Подневној замци измичу
препаковане намере тела.

Затворене, промашене,
заврћене куглице рукописа.

Окићене рђом обичне вечности.

ИЗБЛЕДЕЛИ АЗБУЧНИК

Супротним зачете сновима
сотонске преливају се боје.

У расквашен хлеб
затура се голгота.

Видим колико пред собом
продубим опсену

Последњи се на телевизији завршио филм
а ниједан аутомобил није разорен,
ниједна кућа није запаљена
нико није убијен.

Почиње несаница
због ускраћене дозе
целулоидне смрти.

Поред снежне постеље
расута сакупљала си слова.

Да си ми рекла да ћу
измрвљеним божјим телом
мамити градске голубове
како би их лакше хватао,
брзо обезглављивао и гајио
безимену неман
поверовао бих у твоје пијанство.

Да си ми казала
да ћу одвајати од уста
хранити периферијске врапце
да би припитомио напад
помислио бих да си видовита.

Да избледели азбучник модрица
одржаваш у стању поезије.

Не извирујем из сновидног тела.
Сањам да га остављам
у истом лежају да ме сања



Мирела Гуасти - Хронос

ПУЛС

Поливен катраном и уваљан у перје
кроз доње сам летео светове.

Повремено излазио из шахти
и завидео нерођенима.

Крајичком ока
лошу препознавао бесконачност.

Продужава се до зоре
испијање последње чаше.
божје крви.

Нови наставци и репризе
објављују непостојећи крај.

До даљег се одлаже
завршетак главног догађаја.

Уместо њега
искидане долазе вести
о мојим згужваним крилима.

Умршеним пре него ме је куцнути
подсетио час да ће наставити
да у другом дамара телу.

Саша Станковић

ВЛАДАР И ВЛАДАЊЕ

Идеолошко читање Гетеовог “Фауста”



Натчовек је кључна реч преко које се фашизам повезује са Ј.В. Гетеом (Фаустом), Фридрихом Ничеом и Освалдом Шпенглером.

Фауст је пример натчовека као књижевног јунака: У страсти својих чула, у интензитету свога проживљавања колико и у духовном погледу он је натчовек. А насупрот таквом натчовеку налази се Вагнер, обичан човек уских хоризоната и крајње самодопадан. (Констатиновић) Дакле, Фауст по својим жељама, доживљајима, сазнањима и чак по незадовољству има карактеристике натчовека.

У филозофији концепт натчовек се повезује са Фридрихом Ничеом: *Ничеов натчовек превазилази границе класе, вероисповести и националног. Он превазилази саму људску природу (нагласио С.С.) и задржава супериорност господара изван оквира и конвенција уобичајеног друштвеног живота* (Блекбурн).

Сада можемо дати одговор зашто је Гетеов Фауст натчовек. Фауста, на почетку истоимене књиге, затичемо у стању потпуног нихилизма, тј. он не верује ни у шта и нема никакве циљеве, па чак размишља о самоубиству. Излаз из такве ситуације је савез са Мефистом, који му омогућава да *превазиђе саму људску природу*. При томе, он се понаша као макијавелиста, јер његова *воља за моћ* не признаје никакве моралне норме. Ово је нарочито наглашено кад Фауст постаје владар.

У Ничеовом делу *Воља за моћ* уочава се, по мом мишљењу, несумњив утицај Гете на Ничеово тумачење натчовека.

Ниче, Гетеа и Фауста помиње на десетак места у књизи *Воља за моћ*, а мени се чине карактеристичним два.

Ниче је следеће немачке великане издвојио као примере јако немачког типа: *Хендл, Лајбниц, Гете, Бизмарк* – карактеристични су за јак немачки тип.

Хендл припада јаком немачком типу као један од највећих композитора свих времена. Лајбница карактерише јаки немачки тип на пољу науке и филозофије. Гете је то био на пољу књижевности, а Бизмарк у политици. Сви ови немачки великани доказују да је јаки немачки тип успео на готово свим пољима људског деловања (музике, науке, филозофије, књижевности и политике).

Ниче, када објашњава натчовека говори и о *‘макијавелизму’ моћи: Једном речју да имамо циљ ради кога не бисмо оклевали да жртвујемо људе, да се изложимо највећој опасности и да будемо готови да примимо на себе свако, па и највеће зло.*

Дакле, Ниче је препознао у јаком немачком типу елементе натчовека, који поседује *вољу за моћ*, а да би се максимално користио понаша се као макијавелиста.

Гете је дао литерарну обраду натчовека (Фауст), а Ниче је из немачке интелектуалне традиције издвојио примере јаког немачког типа, који је у појединим областима учинио натчовечанске кораке.

Освалд Шпенглер у предговору свог најзначајнијег дела *Пропаст запада* истиче пресудан утицај Гетеа и Ничеа на сопствено стваралаштво: *Од Гетеа имам методу, а од Ничеа начин постављања питања.*

Шпенглер на цивилизацију гледа као на завршну фазу културног развоја. Културе посматра на биолошки начин, тј. Оне се као жива бића рађају, развијају и умиру. Целу Западну цивилизацију (или како Шпенглер каже – фаустовску културу) посматра као производ фаустовог човека. Фаустовски човек тежи да постане натчовек, пун је воље за моћ. Он ствара *фаустовску културу-културу воље*, која је била у најјачој мери управљена на простирање било политичке, било привредне, било духовне природе; она је победила све географско-материјалне границе; она је покушала да досегне северни и јужни пол без икакве практичне сврхе, само ради симбола; она је најзад претворила сву земљу површину у једну једину колонијалну област и привредни систем.

Фаустовска култура воље је, по Шпенглеровом мишљењу, створила свој специфични морал – *етички монотеизам, тј. У етици Запада све је правац, захтев за моћ, свесно деловање у даљину. У тој тачки су Лутер и Ниче, папе, дарвинисти, социјалисти и језуити – потпуно слични једни другима. Ко другачије мисли, поучава или хоће – грешник је, отпадник је, непријатељ.*

Етички монотеизам је уствари етика развијена на темељу макијавелизма. Циљ је моћ, а да би се дошло до моћи све је дозвољено – чак и уништавање неистомишљеника.

Воља за моћи у етичкоме јесте *страсна решеност да се овај морал подигне до опште истине, да се натура човечанству* (31) – констатује Шпенглер. Овај морал моћи који се намеће неистомишљеницима у супротности је са хришћанским моралом. Зато Шпенглер каже: *Није хришћанство преиначило Фаустовског човека, него је он преиначио хришћанство.*

Шпенглер хришћански (Христов) морал назива *пасивно-духовним*, тј. он тежи да мирољубивим путем придобије неистомишљеника, а није му стране сажалење. Међутим, Шпенглер нарочито одбацује могућност постојања овог аспекта хришћанског морала у оквирима Западне цивилизације. *Хришћански морал сажалења и не постоји на тлу Западне европе.* Сукоб хришћанског и фаустовског морала изродно је и сукоб са хришћанским Богом. Ниче је закључио да човеку, који верује у своју индивидуалну моћ, Бог више и не треба. Зато Шпенглер констатује да такав човек одбија Бога као творца и развија теорију о еволутивном настанку човека. Воља за моћ фаустовског човека створила је дарвинизам, закључује Шпенглер.

Дарвинизам помаже фаустовском човеку и за васпитавање натчовека, тј. *одгојнатчовека* *следује из појма одабирања.* У природи међу животињама и биљкама опстају само најспособнији. Социјалдарвинизам међу људима истиче право најмоћнијих (надљуди) да владају над другим људима. Освалд Шпенглер је предвидео да ће фаустовска култура са својом нетолеранцијом одвести свет у рат до истребљења, тј. пропаст запада.

По мом мишљењу Фаустовски човек тежи вољи за моћ (да постане натчовек). У тој намери да буде што

моћнији понаша се као макијавелиста. Макијавелизам је у директној супротности са хришћанским моралом, јер се воља за моћ супротставља свакој препреци, па чак и Богу. Ниче је само констатовао смрт Бога код западног човека, а дарвинизам као наука само потврђује непостојање Бога.

Мислим да није претерано рећи да после смрти Бога фаустовски човек (макијавелиста) претвара планету у џунглу, у којој влада право јачег и уместо људских владају животињски односи. Другачије речено, из жеље за сазнањем настала је наука, из ње је као непредвиђени ефекат настао атеизам, а из њега је произишао дехуманизам, чији су крајњи производ анимални међуљудски односи.

Освалд Шпенглер је предвидео да фаустовска култура Запада срља у пропаст. Његова књига је више упозорење. Шпенглер је био у праву да свету у ближој будућности прети опасност, јер у *фашистичкој идеологији је до краја развијено настојање својствено национализму да се друштвени односи сведу на органске и биолошке, а да се људским правима супротстави социјалдарвинизам.* (према књизи „Фашизам“ Тодора Куљића).

Освалд Шпенглер је добро наслутио којим путем иде фаустовска култура, али није био до краја у праву када ће се десити пропаст, јер Запад и свет су преживели фашизам. Мађутим, из данашње перспективе гледно, страх од пропасти целог човечанства још постоји. Самоуништење као Дамоклов мач виси над главом савременог човека. Свеједно да ли је то страх од новог светског рата или од глобалног еколошког загађења – та опасност постоји.

Да бисмо имали што објективније гледиште на могућност улоге Гетеа као претече нацизма, морамо директно упоредити нацистичке ставове (пре свега Хитлерове) са Гетеовим погледима на уметност, политику, односно на културу уопште. Мислим да је компаративни метод најпогоднији за поимање суштине овог односа.

Своје погледе на државу и културу Хитлер је оставио у књизи *Мајн кампф* у којој он пише: *Ваљаност једне државе се не може вредновати према културној величини или моћи ове државе у оквиру осталог света, већ искључиво само према степену ваљаности овог уређења за народност о којој се у датом случају ради.*

Гете не само да не ставља државу и нацију изнад културе, већ и пориче постојање вредности било какве

културе, ако она не превазилази националне оквире. Он каже: *Не постоји никаква патриотска уметност и никаква патриотска наука. Обоје припадају*

као и свако узвишено добро, целом свету и могу да буду унапређени само опитим, слободним узајамним деловањем свих људи, при чему се никада не сме пренебрећи и запоставити оно што нам је остало од ранијих нараштаја и из прошлости уопште. Једино мерило вредности једног народа (његове државе и културе) састоји се, по мишљењу Гетеа, у његовом доприносу човечанству.

Хитлер истиче да *културна величина једног народа не даје мерило вредности за ваљаност државе.* Гете се,

Јохан Волфанг Гете



Политичко сврставање разара песника, његова отаџбина није нека посебна земља већ оно добро, племешито и лено што чини суштину песничког делања, и песник попут орла слободно лети над земљом не марећи за то да ли зец трчи у Прусској или Саксонији.

напротив, међу првима залагао за светску књижевност, јер је схватио ограниченост националних култура. Он је деловао као агент депровинцијализације. На крају, његова је владавина завршила трагично.



Саша З. Станковић рођен је августа 1980. године у Лесковцу. Гимназију је завршио у Власотинцу. Дипломирао је на Филозофском факултету у Нишу на Студијској групи књижевност и српски језик. Бави се прозом, критиком и методиком српског језика и књижевности. Предаје у основним и средњим школама на територији Власотинца и Црне Траве.

Западне Европе. Очигледно је да су фашисти читали Гетеа само онако како им је одговарало. Фауст је, у том смислу, пример злоупотребе једног националног мита и књижевног јуна-

Хитлер је, такође, искористио економску кризу да би дошао на власт. *Економска рецесија 1929. године обновила је његову моћ.* Немачка је у то време имала инфлацију незабележену у дотадашњој историји човечанства.

Истина је да је од 1933. године, када је у Немачкој било шест милиона незапослених, за неколико година, до 1930. године, досежута пуна запосленост, и то још без инфлације уз стабилне плате и цене. Касније је и крај Хитлерове владавине био трагичан, а да не говоримо о катастрофалним последицама по човечанство.

Дакле, Хитлеров пут доласка на власт има доста сличности са Фаустовим. Већ раније је наглашена сличност Наполеона и Фауста. Гетеу је Наполеонова владавина послужила као инспирација за опис Фаустове владавине, а време је показало да Хитлерова владавина има исте фазе развоја.

Да су фашисти објективно тумачили Гетеа и његово животнo дело видели би да пут којим су кренули води право у пропаст. Освалд Шпенглер, говорећи о *Фаусту II*, истиче: *Овде је Гете психолошки испредљачио целој будућности*

Према наводима Ханса Мајера, Гете је као министар универзитета наступао против патриотских демагога. Његов космополитизам био је три у оку многим савременицима, па су са жаљењем констатовали да њихов највећи песник није добар Немац. У разговору са Екерманом он је изнео свој поглед на Французе, на народ са којим су Немци највише ратовали у својој историји.

А, међу нама говорећи, нисам мрзео Французе иако сам захвалио Богу кад смо их се ослободили. Како бих могао ја да мрзим народ који се убраја у најпросвећеније народе света и коме захваљујем за тако велики део свога образовања!

Уопште, национална мржња је чудна. На најнижим степеницама културе наћи ћете је увек најјаче и најжешће изражену. Али има један степен на коме она потпуно ишчезава и на коме донекле стојимо изнад народа, и срећу или бол суседног народа осећамо као да их доживљава сопствени народ. Овај степен културе одговара мојој природи.

На све ово треба додати намере самог Гетеа да у *Фаусту* прикаже заблуде човечанства, јер *Фауст* не доживљава индивидуалну трагедију већ комедију човечанства. Овај цитат се нарочито односи на други део *Фауста*.

ка у идеолошке сврхе.

Круна Гетеовог стваралаштва свакако је *Фауст*. О Фаусту су писали и други књижевници, али Гетеова обрада овог немачког националног мита је најпознатија. Можда због тога што Гетеов *Фауст* репрезентује цело човечанство и што се на крају спасава као човек који је целог живота неуморно делао и стремио као грешник који много хоће да сазна и зато пропада. Популарности овог дела допринело је, свакако, и обиље филозофских мисли какве ретко срећемо у светској књижевности.

Од мноштва тумачења Гетеовог *Фауста*, анализом последња два чина другог дела *Фауста* и објашњењем Гетеовог утицаја на Освалда Шпенглера, можемо појаснити како је дошло до повезивања једног књижевног дела са нацистичком идеологијом.

У лицу Фауста, Гете је предочио цео круг владања; пут владара од успона на власт, преко грешака почињених током владавине, до смрти владара. Фауст не бира средства да би дошао на власт, а да би спровео своје намере, жртвује и невинне људе. На крају умире са уверењем да је све у најбољем реду, док му најближи сарадници копају гроб. Стогодишњи слепи Фауст није успео на слободном тлу да створи слободан народ, сигурно и због тога што није поштовао никаква морална начела и није имао искрене сараднике. Објективном тумачу Гетеовог *Фауста*, овакав начин владања је пример погубности Макијавелијевог начела – циљ оправдава средство.

У књизи *Пропаст Западна* Освалд Шпенглер је, непосредно после Првог светског рата, најавио долазак новог светског царства којим ће управљати Немачка. Он је веровао у биолошки развој култура, односно да се оне рађају, расту и умиру. Фауст је, по његовом мишљењу, симбол западноевропске културе, која је достигла свој зенит. Његова књига била је упозорење Западној Европи да, ако се макијавелизам Гетеовог јунака до краја спроведе у пракси – може доћи до катастрофе светских размера.

И поред јасног Шпенглеровог упозорења, немачки нацисти су у Фаусту видели литерарни образац за свој тип натчовека, макијавелисте спремног да жртвује себе и друге да би завладао светом. Тачније, они су покушали искористити популарност једног књижевног лика и његовог творца да би оправдали политику нетолеранције и расизма.

Гетеов *Фауст* не може бити поштеђен ни добронамерних ни злонамерних тумачења. Читање сваког вредног књижевног дела се мења од генерације до генерације читалаца, али нацистичко читање *Фауста* остаће упамћено као карактеристичан пример злоупотребе једног уметничког дела у идеолошке сврхе.

Уметнички геније Франца Кафке, васколиког водича кроз процесе и замкове (као некада Вергилије и Данте кроз пакао и чистиштиште) обитовао је и у просторима цртежа. Ето основног открића књиге *Шетња по крову*, недавно објављене у „Геопоетици“, свративши поново пажњу колико на овог свевременог писца толико и на нашег инвентивног приређивача.

П р и в р ж е н и к кафкијанске концепције уметности, Јовица Аћин се у овој књизи најдоследније придржава његовог признања да је цртао целог живота, особито последњих двадесет година, и да имају нешто од технике грађења мостова над провалијама. У педесет цртежа, по угледу на њиховог творца, приређивач је следио вешто контрастирану причу „нацртаних призора“ и „написаних цртежа“. Три приповедне равни се при том на свој начин додирују и прожимају дејством интроспективних момента из пишевих дела, његовог живота и живота његове породице. Цртеже прате изводи из дела о људима и времену, будући да се и овде Јовица Аћин служи поступком „полифоничног цитата“ са пратећом литературом о изворницима цртежа, корисном библиографијом и биографском скицом.

Налазио их је усред рукописа, или на ободима, у његовим свескама, уз личне записе или приповедне нацрте, и понекад у писмима и на картама – објашњава приређивач, називајући их изједна *цртежи - осирвца*: „Увек су то приче, али увек и знак особеног одустајања од приповедања у причи“. Несумњиво, призори из његовог живота, унутрашњег или спољашњег, једнако. Али је њихов статус увек да буду – уз! Зато се за њих везује засебита концепција цртежа као ликовног жанра: ни илустрација, ни вињета, ни арабеска; по изгледу можда

Саша Хаџи Танчић

ЦРТЕЖИ ФРАНЦА КАФКЕ

Над књигом *Шетња по крову*, приредио Јовица Аћин; издавач: „Геопоетика“, Едиција Писац о писцу, Београд, 2007.



више хијероглифски, пиктограми. И писао је у параблама: *сликовито!* Иначе је њихово *сликовито* изражавање. Стварно или сликовито? Остаје засад недокучиво, објашњава приређивач.

Како видимо линије док их вуче по папиру, те бесциљне линије до недостижног циља? – питамо у стилу Валтера Бењамина. Као кренуле против времена, против живота, против удеса. Несумњиво, против при-времене „истине“ (а такве су све, док се не докаже супротно). Франц Кафка допушта могућност за тако шта тек у условној ситуацији – да је пут до замка достижан, да је процес довршен...

Да је „чудним видом“ гледао на свет може илустровати насумице одабран пример из *Замка*: „К. је видео само један торањ, али није могао да разазна да ли он припада некој стамбеној згради или цркви. „Да би заслужио право да их осмишљава цртежом, визуелне сензације свога духа темељио је увек уз текст, уз реч, уз слова, са свим живим звуцима, јауцима, крицима, дозивима, вапајима страдалн ика у непрекидној „кажњеничкој колонији“ обликованих ликова. Непосустали дух креативности „делио“ их је на реч и линију, приповедање и цртање. Кафкин приповедач је, дакле, посвећен тајнама људског удеса и очајања, окушава их до дна, док је Кафкин цртач (Кафка цртач) опредељен за њихов повратни „пут са дна“, што даље од удеса и очајања привидно мирне и устаљене свакодневице. Зато је концепт ових цртежа најближи кодексу самог Кафке, који се као уметник определио за пут самозатајења и самопорицања. Визуализујући их, као да им „изриче пресуду“, црта их „на

кожи“. Пасиван, самопорекнути (саможртвовани) Кафка даје тексту сликовност – двојнички формирану фигуру ликова, догађаја или стања, и личног виђења, упркос околности да текст оставља без финала, скоовски отворен! И свугде, од замка до логора очекује их само најгоре; у истрајавању, у сваком часу времена и сваком подручју (не)дејствовања, усамљене људске свести и савести.

И у историји сваког од ових цртежа понаособ проверава се важност ауторових мисли о идеалу људског постојања: у спољном или унутрашњем свету; затим историјат концепта принудне жртве и добровољне херојске жртве. Напосе, у домену уметности анонсира се непрекидност у подручју индивидуалног прилаза животу предношћу људи снажног духа над колизијама телесног.

Патиња је обавезна врлина личности из Кафкиног „табора“. Кафка је господар поколебаних, патњом оболелих из истог круга својих противника који у његовим романима „без финала“, а у атмосфери грозничавог решавања нерешивих проблема, не напустивши свет речи, приклања се неизвесностима уметности цртања: „Докеј постаје коњ. А онај који га је нацртао јесте нека безимена животиња која гради своју подземну јазбину у неприступачним висинама, растерећен од себе и радостан што је најзад постао овај коњ, састављен, у виду снова, од коња и јахача“.

Кафка намерно згушњава исходне линије цртежа, аутентичне у ликовном погледу, како би постигао снажан визуелни ефекат, наговестивши тиме да његово разумевање није лако без придруживања „света“ пишневог дела. Тиме је у ствари олакшано разумевање искупљења жртвованих у тексту и на откривању њиховог достојанственог и неупадљивог виђења.

Цртежи се могу учинити непожељним, јер сувише ретко опомињу на нагомилане и нерешене проблеме Кафкиног дела. Подреди ли се ликовна мерила књижевним, прихватљиви су као снажне реперкусије пишневог живота и дела, као врсна „дорада“ песимизма у принудној страховлади реда и закона, као заслужан „настанак“ најбољих традиција европске хуманистичке уметности, с допуштеном могућношћу да је с Аћинове стране избор могао бити сачињен измењеним поступком, који би на приређивачев начин држао у жижи овај кафкијански „албум“ људских отпора и удеса. Ова двојност прихватања *Шејње по крову* обележена је разлозима који су утолико јаснији што је књига комплементарнија укупном делу Франца Кафке.

Кафка и цртежима отвара, наиме, границе свакодневице да их освежи ветром личног приступа и личног увида. Књига се и завршава драматично – аутопортретом! Цртачки је одређен нивоом моралне чврстине, просветљењем усамљеног ума човека чији је живот „прогутан“ незаситом болешћу грудобоље. Човек и писац (и цртач) Франц Кафка: укрштеног или паралелног погледа („строг поглед који нас удаљава и поглед лепљив који нас хвата, муњевито привлачи и гута“); глава која на свом челу носи „сопствену тежину“, ушију удешених „само с обзиром на писање“; очију забринутих „због неизлечиве болести и онемоћалости свога господара“. Аутопортрет – једини пут ка нерањивости: убити у себи све симпатије за себе и одрећи се свих допадања. Франц Кафка – повучен у свет књига, једину сферу спасења.



Жарко Пешикан

ГРБА

У окуци реке, у пространоме парку диже се здање административне зграде. Силуетом и фасадом подсећа на градске куће из деветнаестог века. У њу не улазе адвокати, ни порота, ни сведоци, нити се исписују пресуде. Чак нема дактилографа и писаћих стројева. Не би се могло рећи да је судница ни да је палата правде, па би се боље рекло да се у њему ставља тачка на људски живот. Људски живот је само један испит, а у овоме здању се саопштава ко је положио, а ко пао. Уосталом, живот би био бесмислен без ове завршне оцене.

У овом здању човек се осећа преварен, насамарен. Учио је да се не могу сабирати бабе и жабе, а само то ради се у овоме здању. Шаренило боја, животних расположења, страхова, чежњи, заноса и љубави овде се разврстава у црно-бело. Само две гомиле, светла и тамна; и сваку причу, сваку реченицу, сваку реч из животне каљуге треба ставити на једну гомилу, сабрати и видети да ли је светло – за рај, или тамно – за пакао.

Човек, збуњен, преварен и немоћан, осећа се као да га је целога живота неко вукао за нос, замаштравајући му очи, да би му се овде насмејао.

У пространој канцеларији испред које је велики хол с колонадом стубова, седи млада секретарица као да је жива. У двадесетој години, док је студирала математику, преселила се у свет мртвих. Свети Петар је високо оценио њену етичност и примио је за секретарицу.

За високим је писаћим столом од храстовине. На столу је командна табла као у супер – соничном авиону. Безброј дугмића, лампица, сказаљки, сложених у замршеном преплету, подсећа на план великога града. Лево је канцеларија-судница светог Петра,

а десно добро уређена архива с документацијом о мртвима. Архива је подељена на гране, одељке, пододељке, рангиране на више група. Све је аутоматизовано и компјутеризовано до мере до које ни сан живих електроничара не досеже.

На другој страни реке, преко пута административне зграде, пријемно је одељење с карантином. Мртви морају кроз карантин четрдесет дана пре него се појаве пред светим Петром. Служи да се мртви прилагоде другом свету, да напишу молбе за рај и да се прикупи документација.

Судница светог Петра је осредња, голих зидова. На средини је столица светог Петра и клупица за странку. Има четворо врата на четири зида. На једна улази свети Петар, на друга – странка; трећа врата, испред којих расте огромна врба, у чијој крошњи дан и ноћ цвркућу јата птица – воде у рај; четврта, тапацирана, воде испред прихватне зграде у гротло пакла из кога избија јара и јаук.

У посебној фиоци чувају се молбе за помиловање (грешници имају право на ревизију пресуде после сто и хиљаду година). Међу њима – молба нашега грешника из прошлога века. За његову осуду превагнуло је учешће у збивањима



ПРИПОВЕДАЊЕ

које секретарица води под шифром: „Бесмислени рат“. Није могла смислити прикладнију шифру.

Нашега грешника су теретиле речи, а не дела – „Златоусти, из чијих је уста истекло доста уља на велику ватру“ – како га је оптужио један његов политички противник.

Навршило се сто година његовога боравка у паклу и стекао је право на молбу за помиловање.

На секретаричиноме столу је уредно припремљена документација; и документа којима је грешник на првоме суђењу поткрепљивао молбу за рај, уз њих је приложен и стварни опис догађаја; и документа о „Бесмисленоме рату“ која нарочито терете нашега грешника због утицаја његових речи на општа збивања.

Свети Петар није судио по писаним законима, већ по својој ћуди: пре него изрекне једну од две могуће пресуде – рај или пакао.

Грешник је већ шести дан био у прихватилишту. Кућа од само четири зида са само једном просторијом попут чекаонице по железничким станицама налазила се одмах поред гротла. Служила је да се у њој грешници поврате у првобитно стање, пред излазак пред светог Петра. У њој су сами одржавали ред, што није сметало да буде беспрекорно чиста. Чистећи је, осећали су да чисте себе. Свети Петар није био баш ажуран, па се догађало да остану у прихватилишту много дуже.

Наш грешник је седео празног погледа, упртог у супротни зид чекаонице. Повратио се. Као пре сто година на првоме суђењу: дуга проседа брада и бељи перчин до рамена; два кестењаста ока и уста испод танких, још смејних бркова. У устима велика моћ, саме речи сврставале су се у ките ђердана, у префињене брушене низове, мелодичним баритоном изливене на слушаоце. Грешник се сећа дана када је веровао да га је сама природа одабрала и дала му моћ говора, да у њено име открива недокучиво. А од када је умро, не осећа терет и тежину тела; сав је у мислима, где му је мисао сав је тамо. Поглед продире кроз супротни голи зид и прати и осветљава оно на чему се мисао заустави.

Врати се с онога света у време док је још био жив. Заустави се на детињству. Полагано прође кроз топлину гнезда и мајчинога крила до дана када му је муња убила радост, када га је виша сила узела под своје да му одређује живот и смрт. До овог првог, великог губитничког прага, награђен је животом, а од тада, све до смрти – њиме је задужен. Прихватио је ово друго.

Мисли и поглед му се оставише на витког дечака, густе кестењасте косе и великих светлих очију. На њему џемпер од сињаве вуне, плетен на редове с усуканим стубићима рељефних квадратића, једнобојног пепита. Топли џемпер, плетен топлим мајчиним рукама за сина јединца.

Г л е д а себе како седи у првој клупи основне четворогодишње школне Гркавцу. Још неколико дана да заврши четврти разред.

У учионици се смењују проблесци светла и мрака, када сунце заклоне ниски облаци ношени ветром.

Дечак гледа кроз прозор праменове облака полегле на земљу; промичу поред школе, успињу се до оштрог превоја понад крова школе, па сукну у небо или се расточе у ништа. Препознаје честу борбу јужног и северног ветра.

Кад се час заврши он изађе из учионице, узвера се уз литицу до превоја, попне на стену и усхићено осети истовремен удар јужног и северног ветра. Загледа се у небо, у облаке на све четирн стране, горе и доле, у врзиноме колу. Јужни ветар прикупља снаге дубоко доле у заливу, усмерава их уз стрме стране као уз левак до на ждрело испод Гркавца. Ту се откидају густе праменови који попут небеских коњаника, или ратних направа, јуришају уз валу Доњих Леденица до оштрог гребена превоја. Северни ветар прикупља снаге на ширем простору од Лупоглава, Прућине Горе – коју су картографи лукаво прекрстили у Мрдина Гора – и Маните Рупе. Праменови облака разигравају коње низ пространије Горње Леденице до превоја где се сударају прса у прса с јужним, замотавају се једни око других и сучу у узаврело небо.

Дечак грана рукама и увија телом као да диригује овим метежом. Машта му високо међу облацима, препустила се ветровима као галеб, о ла, ла, и ла, ла!

Праменови магле обавијају га час са севера, час с југа, час с обе стране, па поново остане на чистини и ведрини. А онда пуче гром, беличаста цик-цак линија муње зари се у камењар стотинак метара далеко од њега. Рески звук као да му спржи крила, сасече машту. Ледена стрела му се зари испод срца и страх му напуни очи. Хоћаше крикнути, али га и глас издаде. Полеже на страну, забауља се до пута и трчећи без даха једва стиже да се баци мајци у загрљај. Отргоше му се сузе и ридање, али хладноћа испод срца и страх у очима осташе.

Није му ни пало на памет да види исход борбе, како се они највиши облаци устраише праволинијски ка северу. За њима и они нижи, док је приземни део северних облака још дуго прикупљао последње праменове и усмеравао их на превој, безнадежно се опирајући победнику.

Грешник хоћаше ту уставити мисли, „Е да је Бог дао да никуда нисам ишао, колико бих муке и чемера себи уштедео“. Једанаест година је премало за отискивање у свет. Мисли му се опирају, неће да крену даље с овог првог губитничког прага.

Седећи у чекаоници поред гротла, криво му на себе што се није супротставио. И данас, сто година после смрти, осећа тешко кајање што је пристао да оде од куће. Али пошао је, с усађеним ледом испод срца и страхом који му је муња усадила.

Кратки летњи распусти као да су му позлеђивали рану не дајући јој да зарасте.

Наредних седам година мисли му прескочише и оставише се на другом губитничком прагу. Опет, као да себе посматра са стране. На летњем је распусти. Завршио је



седми разред гимназије. Замомчио се, редовно се брије. Витак младић, дугога лица и густе кестењасте косе. Страх који му се на Гркавцу уселио у очи, претворио се у сету, у тајанство, у загонетан израз лица.

Група младежи га је позвала да иду у Орјен да беру малине. И сама помисао да иде у Орјен била му је туђа, али предосећај да ће се нешто догодити неодољиво га је вукао – привлачио као надкучивање над амбисом. Чинило му се ако одустане да ће сви знати зашто је одустао; чак да ће боље знати, јер ће то ружно поједноставити. Пристао је, мада није био сигуран да ће поћи све док се није нашао у групи која је у свитање лепог летњег дана грабила уз планину. Јутарња свежина и пешачење у групи разведрише га и би му мило што је пошао.

Успели су се до под сами врх Орјена и одмах приступили берби. Упали су у добар мајдан где је пре неколико година посечена шума и младе малине су биле у пуноме роду. Они вреднији су већ били напунили кантице и преручивали у веће кофе. Он није понео кофу, иако би му много значило да донесе кући малине. Понео је само кантицу у којој може стати једва кило малина. Би му криво што није

понео и кофу, али се присети да му је мајка ставила сир у пластичну кесу у којој се могу носити малине. Поврати се до торбе да осмотри кесу. Добро је, може у њој стати три-четири килограма.

Враћајући се у малињак примети како се јужно од врха обликова облак. Сећање на муњу с Грковца, пробуди лед који му је тињао испод срца. Покаја се што је пошао и поче као смртан грабити малине и трпати у скоро пуну кантицу.

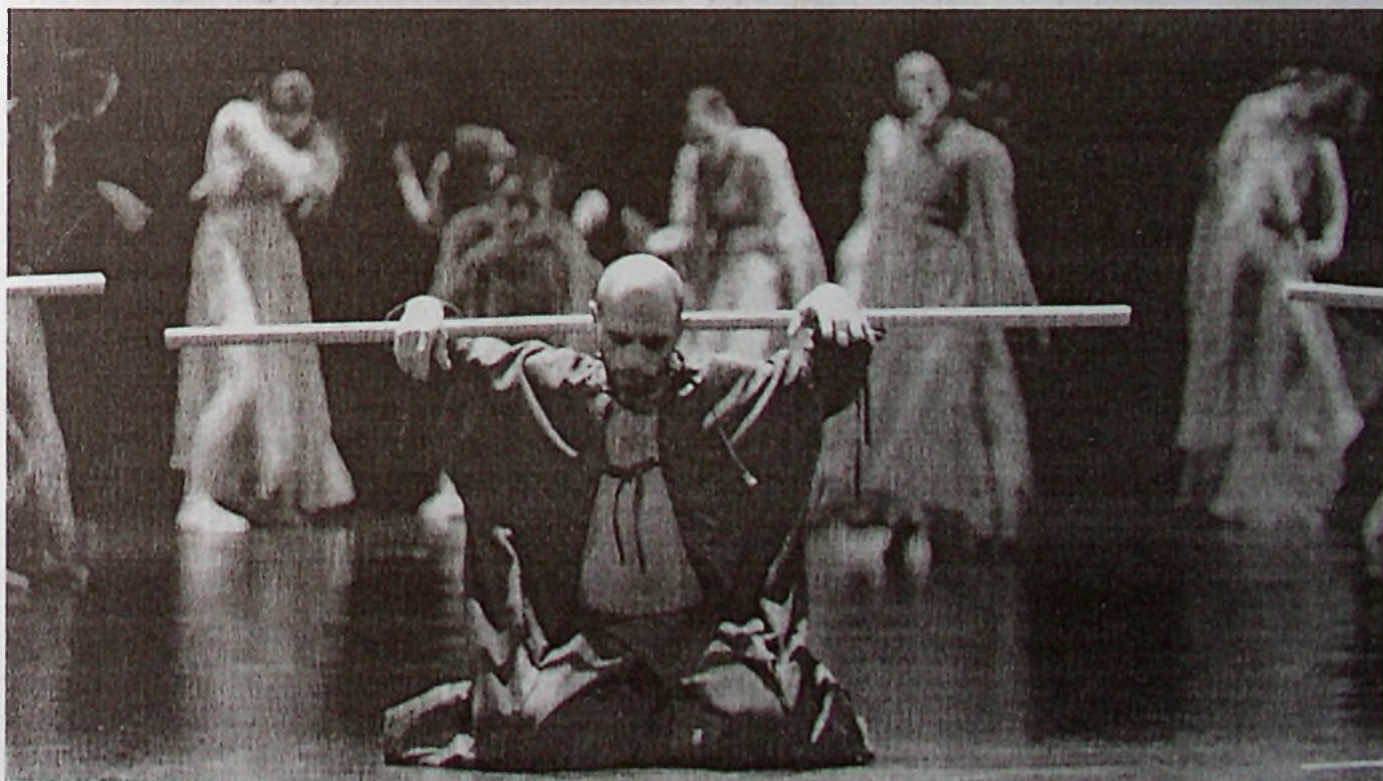
Облак је брзо нарастао и сакрио сунце, а грешник навалио да напуни кантицу као да све од тога зависи. Ускоро прогрме, а њему се одсекосе руке и ноге. Седе на земљу и обгрли кантицу с малинама. Удари киша и група поче бежати под пригредину – стреху испод једног једрог, хоризонталног слоја стене. Грешнику се поврати нешто снаге и добежа и он под пригредину, увуче се међу остале и наслони леђа на стену. Скоро пуну кантицу малина с обе руке притиште на стомак. Громови учесташе, све ближе, као да траже шћућурене бераче. Ветар заокрену и на њих се сручише млазеви кише, као да хоће да их истерају на чистину под громове који све гушће гађу.

Искрај њега искочи девојчурак већ до коже мокар, попе се на камен, рашири руке у спуштено небо и поче да подцикује с громовима: „Удриии! Јачесе!... ихииии! Сливају се млазеви кише низ дугу црну косу, мокар хаљетак пријенуо уз једро тело и истиче јој груди и бутине. Муње осветљавају силушту на тамној позадини облака, док црне очи севају чудном црном светлошћу.

Грешник се бори са собом, хтео би да зажди о стану кантицу с малинама, да победи и себе, и громове, и судбину. Хтео би да се придружи девојци, да је мокру загрли и заједно да пркосе громовима. Али, руке се згрчиле око кантице, леђа се залепила за стену, као да му је цела пригредина пала на леђа и не да му ничим да макне. Паралисао га наизрециви страх, чини му се да ће свака наредна муња спржити девојку и претворити је у прамен светлости.

Громови се проредише и удаљише, а он оста прикован за стену с болним сазнањем, да је између њега и живота препрека коју никада неће прескочити.

(Крај у следећем броју)



(НЕ)РЕД РЕЧИ КАО ПЕСНИКОВ (ПРО)ГОВОР

СТРУКТУРА ИСКАЗА "УТВЕ ЗЛАТОКРИЛЕ" БРАНКА МИЉКОВИЋА

Покушавајући да промислимо могућност лексикографске обраде песничког језика, обратили смо се циклусу *Утва златокрила* Бранка Миљковића, за који је сам рекао да му је то најуспелија песма. Први пут је објављена у књизи *Ватра и ништа* (Београд 1959), а ми смо се послужили текстом из *Сабраних дела* (књ. Прва, Ниш 1972. године).

Лексикографија обично оперише речима, и тек незнатно изрекама, устаљеним изразима и фраземима. У песничком језику, међутим, поговору код Миљковића, битно је значење и зрачење не из једне, појединачне и издвојене, ма како сугестивне речи, већ из спојева пунозначних речи. Отуда је очекивано питање како лексикографски обрадити синтагме, и на неки начин описати то „значање изнад значења“, као плод песникове креације.

За опис оних структура исказа *Утве златокриле* ширих од речи, који би могли бити обухваћени лексикографским описом, чини се битним поредак елемената у јединицама структуре. Дакако, не мислимо на структуру (композицију) песме као целине или циклуса као целине целина па ни на структуру реченице (као синтаксичке јединице) или стиха (као ритамско-синтаксичко-семантичке целине). Све то може бити предмет анализе и оцене, али је изван нашег интереса. Нас занима „ред речи“, место, или поредак елемената у оквиру синтагме (или шире клаузе), али кад год се јави питање зашто „такав“ ред, не може се избећи поглед на остале, наредне, следеће или претходне целине исказа, који, можда, такав поредак условљавају, омогућавају, подупиру или захтевају. Па и то, уз сав значај за песму, овде ће бити тек дотакнуто: да преко неких одабраних примера укажемо на умешност песникову да ствара нови смисао од постојећих речи, стављајући их у неки свој поредак.

Изгледа да нећемо моћи избећи неколико овешталих напомена о томе како је такозвани ред речи у српском језику, који је песников језик, дакако, слободан, а при том се као нормалан (граматички) распоред узима „субјекат – предикат – објекат, односно: субјекат – глаголска копула – именски део предикта, што је заиста типично распоређивање главних реченичних чланова“ у нашем језику. Како распоред главних реченичних делова није само испуњење уобичајене граматичности исказа, у

наведеном поретку остварује се и логика стварности претворена у информациони модел. Али баш то, да низ речи креиран као граматичка структура има информатичку улогу, зарад сврсисходности поруке наступа потреба таквог уређења реченичног низа да он може одступити од уобичајеног реда, и одступити од њега све до границе разумљивости, при чему може градити и неку нову „разумљивост“. Шта то значи?

Онај ко креира исказ, у нашем случају песник који обликује стих, може уредити и преуредити низ одабраних елемената, јер је у томе слободан, до мере сопствене креативности талента, мотивације, фикција..., али онај ко прима стих, - читалац, слушалац, конзумент..., мора почети управо од стиха као резултата, не питајући се зашто је баш такав (као што се не пита, да употребимо давно познату опаску, ни зашто река тако хучи, или што птица баш тако пева, мада би се то и дало проверити и утврдити, већ слуша, и доста му је!) Признајући ред, признаје се и могућност не-реда, односно „ред“ као одступање од уобичајеног реда. Доиста се и говори о два (!) типа реда речи: један је стилски неутралан, а „други обележени, који задовољава ескспресивне, стилске потребе (уп. наравни, граматички: уметни, логички, реторички или говорнички, удешени, стилизовани ред речи)“.

Обично се узима да померање у уобичајеном реду речи (и поретку ствари, уопште) појачава информативност елемента стављеног у стање појачане функционалности. Отуда почиње да значајну улогу игра место речи у реченици, реченични акценат, стварање пауза, елиптичност исказа итд. Пренето на поетски израз, ово се, дакако, односи на структуру стиха и позиције у њему. Тако настаје над-говор. Све што је речено рекло би се и у говору, али се у стиху каже тако како се у говору не би рекло. Тако се, уз многе друге односе и валере, језик песме некад и врло приметно може померити у односу на „разговорни“ језик, чак и кад су два исказа (две формулације – да не идемо на шири план), састављена од истих речи и облика.

Први исказ у Утви јесте: „Грознице нежне поремећеног цвета / слутиш“. Гледано упрошћено, али „баш како се види“, овде од реченице имамо предикат (слутиш) и објекат (грознице нежне поремећеног цвета). Предикат је од облика другог

лица императива глагола слутити, а објекат од клаузе која није јединствена синтагма (грознице нежне), већ има и своју допуну (поремећеног цвета). Посебан план представља одгонетање слике и смисла нежних грозница и цвета с поремећајем. Ако бисмо потражили онај уобичајени редослед, ово што имамо могли бисмо претворити у поредак: *субјекат* (неизречен је, али то је појам у граматичком облику једнине, дакле „ти“) – *предикат* (слутиш) – *објекат* (грознице, али специјалне грознице, нежне, и то чије? Поремећеног цвета!). Да останемо при употребљеним речима и њиховим облицима, исказ би могао бити и овакав:

слутиш грознице нежне поремећеног цвета;
слутиш нежне грознице поремећеног цвета,

итд. али може и овако:

поремећеног цвета грознице слутиш, те
цвета поремећеног нежне грознице слутиш.

Чини се да песми најмање одговара управо онај „нормални“ ред речи, односно, да највише одговара онај ауторов, који и налазимо у песми.

Али има још једна могућност за разрешење слатке загонетке скривеног смисла. Погледајмо ове две синтагме у првом стиху, не узимајући у обзир да једна стоји у допунском односу према другој. Ако се зна да у двочланим синтагмама постоји језгро, централна реч, онда су то *грознице и цвета*. А оно што је око њих распоређује се овако:

грознице нежне / поремећеног *цвет*а.

Као да се то може и овако представити:

Именица – атрибут:
атрибут – именица (Оо оО).

Разуме се, није ово Миљковићево правило. Јавиће се другачији поредак: Празно име /.../ и прелепа жртва Г 7 (оОоО), и опет ће сви бити „на месту“. Поредак ће одредити допунски део прве синтагме, ознаком посесије (ради се о имену наде, дакле):

празно име наде и...
празно име наде и...

Имао и трећи тип (оОоО):
(светом откуцава) *Пронађена празнина дану сагорелом* Д 2.

Поредак *атрибут* – *именица* одређена атрибутом (поремећен цвет), који би се могао сматрати уобичајеним, у бројним случајевима обрнут је

у поредак *именица* + *атрибут* (грознице нежне). Однос је, судећи према списковима које дајемо при крају књиге, 66 : 26 у корист првих.

Посебан утисак одаје положај предикта у исказима када следи објекат. Већ у нашем примеру (Грознице нежне поремећеног цвета / *слутиш*) имамо пребацавање предикта у финалну позицију. У истој песми (в. Песму Фрула) такав положај предикта налазимо у стиховима 6 (*квари*), 10 (*да не вену*), 14 (*превари*), 15 (*се додвори*). Експлицитнији је у нашем случају иницијални положај у који су (стихови 4,5,7,9,14) смештени све сами императиви: *пожури, понови, врати, дозови, жури*. Са оним првим примером, то је укупно десет случајева (у песми од 16 стихова) маркиране позиције предикта. Можда већ то потврђује утисак извесне интенциозности овога песмовања, које се намеће као сугестија за корак даље, за мењање постојећег.

Ни последњи стих није у „нормалном“ поретку (субјекат – предикат – прилошка одредба за место: Соколари плачу под празним небом). Он гласи:

Под празним небом плачу соколари.

Треба ли ту нешто објашњавати!?

Загонетању, згушњавању смисла, и „стегању“ исказа помаже стварање елипсе редуцијом предикта, када се од односних реченица, које – будући реченице – представљају динамику, стварају одредбе, статични елементи слике:

(Нек уђу у туђе срце ако су отворили своје) – ко?



*путници врлим ли морем, гором
ли саном.*

Несажет израз би, евентуално, гласио: (Нек уђу у туђе срце) путници који путују врлим морем или саном гором (али то је прича, а не песма!). Истина, партикулом *ли* отварају се нека упитност, нека сумња којом се разбијају синтагме *врло море, сина гора*, па и то појачава утисак посебности компоновања исказа.

Миљковић, очигледно, вешто бира речи, генијално спаја неспојиво, али и комбинује изречено да свој говор претвори у песму. У томе слободно искорачује из нормалног, уређеног и профаног, стварајући ред у новом, свом, поретку структуре песме (прекорачујући често границе стиха и уобичајени облик реченице).

Све до недавно, до пре неколико година, уколико би пожелео да вам покаже своје слике, уметник би вас позвао у свој атеље. Окружени мирисом боја и хемикалија, или прашином и опилцима, разгледали сте уметникова дела на посебан начин, другачије од посетилаца изложбе. Атеље није представљао само својеврсно складиште уметничких дела, већ и простор најближи унутрашњем простору у уметнику, простору у којем инспирација ствара идеје и подстицаје. У међувремену, иако је тај унутрашњи простор остао исти, све остало се изменило. Уместо да одете у уметников атеље, сада одлазите на његов вебсајт или добијате серију дигиталних фотографија. Нема мириса боја, нема комадиће мермера на поду, стварност више није стварност, већ низови кодова који се користе за пренос електронских информација. И нема више путовања, као што нема излазака у свет, не морамо ни да се померимо са места, свет сада сам улази у нас.

Као и увек када је реч о напретку, наведеном променом нешто смо добили а нешто изгубили. Тако сам и ја добио прилику да завирим у насликани свет Миомира Цветковића, иако се између нас сместило неколико хиљада километара удаљености. Док сам гледао слике, њушкао сам бојице и фломастере моје ћерке. То је, наравно, недовољна замена за прави атеље, али је ипак допринело да се осећам стварније и да у једном тренутку под прстима осетим нешто што би могла да буде површина неке од Цветковићевих слика. Међутим, све време сам имао осећај да његове слике гледам кроз вео, вео простора или виртуалне реалности, који је ублажавао оштрину ивица и доприносио да призори на сликама каткад затрепере као летња јара. И таман кад сам хтео да оптужим технологију за присуство вела, помислио сам да се не налази пред мојим очима, него да представља тај вео пред призорима на својим платнима, настојећи тако да покаже да између слике и посматрача постоји посредник који, у ствари, одређује начин гледања и смисао виђења. Уосталом, за улазак у сјај људске душе, пламено постојање или говор ветрова вео је више него потребан.

И шта сам још видео вирећи кроз вео. Видео сам да се све распада на Цветковићевим сликама, односно, да се све стално саставља, што је можда тачнији опис. Видео сам да је простор изложен сталним притисцима, да је људско тело скуп равни које дрхте од напрезања и покушавају, као и све остало, да дефинишу себе. Помислио сам да не бих волео да будем такво људско тело на Цветковићевим сликама, стално изложен сумњи у себе, у сталном преображању премда не кафкијанском, притиснут границама простора које, као и све границе, не обећавају ништа добро. И видео сам плаву боју која је, попут воде, испуњавала сваку празнину, и та плава боја истовремено нудила као извор свега постојећег и као увир у крај постојања. И видео сам људска обличја која чуче у ишчекивању, премда нисам био сигуран (вео се и даље налазио негде између слика и мојих очију) шта ишчекују, где чуче и да ли су то уопште били људи или, можда јелени. Не знам зашто сам помислио на јелене, ниједног јелена, колико знам, нема на Цветковићевим сликама, али ја сам лепо видео те јелене на пропланку, срне које обазриво ступају на орошену траву, трагове њиховог даха у хладном јутарњем ваздуху. А онда је све нестало, технологија је попустила, екран је потамнео, и да није било оног простора иза очних капака где слике могу још неко време да се задрже, помислио бих да ми се све причињавало или да је вео напакон сакрио цвет Цветковићевих слика од мене. И тако сам, држећи очи затворене да бих, парадоксално, боље видео још неко време гледао сликарске напоре да нађе најбољи начин да заустави распадање свега. Онда су те слике нестале, и остала су само питања са којима се суочава посматрач слика Миомира Цветковића. Тако је боље, помислио сам, јер дужност уметника је да поставља питања, а свако од нас траба на њих да одговори на свој начин. И отворио сам очи, спреман да трагам.

Давид Албахари



Шах, мај

ДАЉИНА, ВЕО И СЛИК

Метеори у пламену





Госпођице добро јутро



Две и по госпођице

Е МИОМИРА ЦВЕТКОВИЋА

Јелена које нема



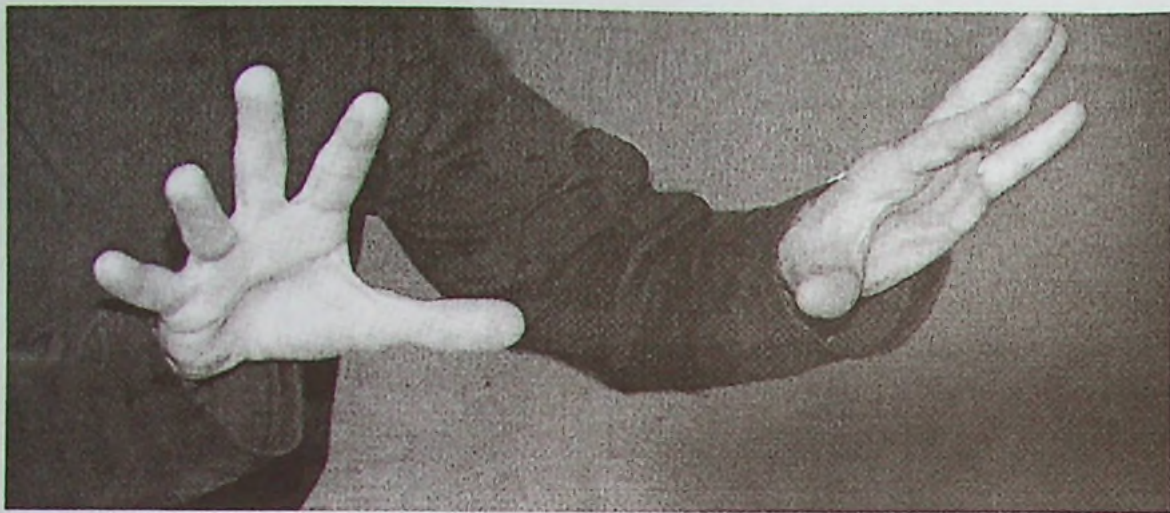
Миомир Цветкови рођен је у Лесковцу, новембра 1948. Школу за примењене уметности, одсек вајарство, завршио је у Нишу. Академију примењених уметности, на одсеку вајарство, завршио је у Београду. Самостално излаже. Учествовао је и на више групних изложби.

Бави се смоменичном архитектуром. Учесник је више конкурса за јавне споменике. Поред вајарства и сликарства, бави се цртежом и керамопластиком.

Члан је УЛУС-а и Мултимедијалног удружења „Цар Константин“. Има статус слободног уметника Београда.

Госпођице из Авињона на нишки начин





Владан Цветичанин

ОПЕЛО

Топло јулско поподне. Зриковци певају своју песму, а ваздух поиграва, и прелама се на сунцу. Црквењак Вукоје скупља травке и ставља их у стари закрпљени ранац. Под руком држи дневне новине паланке „Ослобођење“. На старом и запуштеном сеоском гробљу седа поред гроба зараслог у високо траву. Прекрсти се три пута, пољуби стари бронзани крст, скину сламнати шешир, отре зној, па поче полугласно да чита новине).

Ставља шибицу у џеп, пошто је припалио свеће.

Вукоје: Овој зрнце ћу оставим да имам, да ти упалим свећу, сг у суботу за задушницу. Ни шибице ми не давав, мисле има да запалим село. Које ти оно заприча?... А,... е онда ће се изређају говорници. А они ломоте више него баба Дика, кад се растаја с душу неколико зиме. А за баксуза, беше толка сувомразица, да двојицу однесоше укочене. И ја тедо да се смрзнем, ама неки ђаво ме тера да одгледам, тај њиов обред, па макар да се удрвим. Све заледено. Пуца дрвеће, он и сви у бунде и шубаре. А ја у овој исто. Нема се куде? Ломоте они, ломоте и сам се дизу од масу свет, ко кад је подложено за свињокољ. У сред говор једног пампура с бунду и милион златни дугмета, почеше да се издиру из гомилу: Живела наша авангарда (које ли им је тој?), да живи друг Марко, па партија, па демократске снаге, па да живе жене – напредне и назадне, поштена интелигенција, задруга, деца, придруживање на напредан свет. Толко се драше, ко да ће тој викање све тој да оживи? Ал кад се један поред мене издра: Да живи покојни генерал-лајтнант, мени се ноге одузеше. Ја видо да је ово нека Сотонина секта. Ал немога, и окуражи се да питам. Како, бре, да живи, кад је умрео, бог да му душу прости, иако је бија – безбожник? Кад он потеже онуј мотку са заставу, да гу завијори, па ме удари с оној платно по сред лице. Ја сам што не падо на дупе! На поледицу. Смаче ми капу, ја се поврну да гу узнем, кад загрмеше трубе и таламбаси. Ко да ће сватови да сврну. Агор поче да се издира од некакве заврзламе. Ништа не разабра: буђење, чврсти ход, па сви да буднемо научници, да укинемо сушу и лошо време. Кукууу... реко ја, па беж у страну, јер ме она

маса понесе ко Морава грање кад поплави. Шмугну се међу гробови, осврну се, прекрсти, па пету у дупе. Много су им опасне саране. Нигде крст да видиш. Лајтнантов сандук голем, ко цела наша капела. Ко да су с њега саранили и целу његову војску, и њиову фамилију. А место крст некаква даска-шпицурајка. Некаква плочајка од Ристу поткивача. Не мога да се приберем до село. Оно почело да веје, све обелело, а ја кутлам с ногу и утирам стазу, поближе да стигнем да запалим ватрицу. Да подгрејем стар леба и скувам чај од травке. И не беше ми ладно. Још ме и нека врућица изби, и поче да се знојим. Тој ме видеја Господ на сарану безбожника па ме кажњава, помисле. После се тешко разболе од јектику, и умало не дођо при тебе, а волео сам да се пробудим поред тебе, и да се вечно оратимо у мир и благностију. Него ме извуче уча! И он је њиов, ал је душеван човек. Стално ме обилази, и доноси лекови, те преживе. Остаде Господ уз његову душу, ал му ђаво узедо памет. Туј беше страшна борба... страшна! Зарази га ђаво, ама му Бог кроз душу рече, да има да ни грли, кад се нађемо... сви ми! Има да се молим за његову душу.

(Чупа урасли гроб од зарасле високе траве и повремено гледа у небо).

Вукоје: Киша ће поподне! Ако буде невреме, све има да утепа летину. Које ће онда да се работи? Ови из паланку има све да покупе, и има да поцркамо од глад. Све има да потрпају у задружни магацин, па после да возу за Престоницу. А, само ни залагују, и ове јаднике овде. Еве, сг ћу ти прочитам, како га загуди на крај: Међутим, ретроградне и контра-демократске снаге, које су најјаче у малим срединама, где се најефикасније камуфлирају, све то није било доста! Кад је та група видела да ће митинг бити успешан, њихов вођа у виду председника сеоског одбора и задруге пренео је диверзију на дипломатски план. И по томе што је и његову екселенцију амбасадора Вајска, и Друга Тихог отворено напао. Напао назадном идеологијом. Међутим, ту је раскринкан по свим нивоима, од прекаљеног борца и идеолошког „маистра“, друга Тихог. Друг Тихи је

амортизовао све ударце, и сломи у корену сваки покушај деструкције и успостављању успешне међудржавне климе и ка успешном кретању нашег народа у јединствене токове међудржавних односа „ка океану светске заједнице“. Због ових величанствених заслуга, друг Тихи биће изложен неизмерној захвалности партије и скупштине, као и целог народа. Уједно, биће инаугурисан за амбасадора Неманије, ове од скоро нама пријатељске земље. И на крају, кад је већ постигнута билатерална сарадња у облику размене и поклона одређених културно-историјских блага, која су у власништву Наше и Неманске државе, у знак поштовања и поверења (делови авиона и стари средњовековни крст Цара Фридриха Барбаросе, као симболично пружена рука трајног мира са овом земљом која је водећа на економском и војном плану, дотична група је предузела задњи очајнички покушај да сакрије ове националне реликвије Неманије. Тај наиван и непромишљен потез ових дана је успешно разрешен. Делови су пронађени, а идеолошки погрешан визир је разбијен заслугом друга Лабуда Јевтовића Мрге, председника општине. Нажалост, друг Мрга је у тој натчовечанској борби за спровођење линије државе јуче страдао одруку непријатељских елемената. Истрага ће утврдити ко је извршио егзекуцију, и похватати кривце. Његову породицу збринуће Држава. Постоје индиције да је друг Мрга страдао од срчаног удара. И ако је тако, друг Мрга је пао као жртва нападних елемената и злочинаца, који не желе добро свом народу и његовом хармоничном животу са осталим светом. „Смрт назадњаштву – живела демократија!!!“ За локалне новине: Стризобор Крунић.

Ете, оче мој, Рашо!

(Склапа новине и гура их у џеп мантије).

Вукоје: Какво они пишују и мисле? Ете, тај шиљокуран и балавац ће сигурно да пискара и у Престоницу овакав муљ, у плићак пред паклену дубину, па да лади јајца по виле, и да маже гузице на „нове госпоје“. Успешно да прода душу! Позови ме, Господе, за овеј речи! Ал не мог да издржим... не могу! Лаже тај – Стрижарка! Лаже ко латин. И сликували се; сваки од њи чучи поред крш, што их је убивао и сатирао. Неје ли то наша судбина, да се сликујемо за смрт? Сам ми волимо да се сликујемо за смрт! Зато и она воли нас, и воли да се сликује сас нас! Они казују да су сви делови од авион спакувани и послани у Неманију. Јесу, кад довукоше целу армију и поапсише све живо; и кучићи само што не поапсише. Знаеш ли кад ми остави аманет да, ако могнем покријем онуј крипту од оца Филарета? Да простиш, још би му била промаја, иако испусти душу у Божје руке још пре него се ослободимо од Турци. А Турци заменише други Турци. Још дуго ми има да биднемо под Турци. А њему да зврја отворен гроб. И покров и коске већ су давно иструтели. И ови нови душмани неће ни да погледају на моје кукање. А камо ли да ни озидијају и обоже цркву и свеци наши. И тако је и било. Ја не мога да испуним твој завет, све док ме Бог н не наведе. Мува се кроз шуму, скупља травке и печурке, копривицу за чај. Понекад искочим и ноћом, па све гледам у небо, и бпжју силу и слику што јер нашара. Луњам такој, и скупљам биљчики у зембиљче, кад излете неко чудо испред мен. Ноге ми се подсекоше, иако га препозна. Тај њиов: Ђаволов амбасадор.

Ја побего на једну, а он на другу страну. Мало почека, па се врну. И које ћу видим? Гвожђурија на све стране! И онда ми се упали свећица у главу. Тој ги је тај њиов митинг. С моју десну стану видно: тако... један подугачак лим. Ко да је правен за надгробну плочу. Осврну се, узедо га, а он потешак. Поче да га сецкам, и док га досеца до гробљанксу капелу на Филарета душу испусти. И толко сам бија бесан, да сам морао да одем при њи и да гим кажем: Па имате да покријете оца Филарета... имате. А ви не, радије ће разврљујете материјал на ваше зајебанције и игре, него да испоштујете вечнос! Изврљише ме, и успут ме и два њиова медведа малко пошутираше, па ме пустише. Ја се врну до цркву. Сиђо у крипту и угура онај лим некако, ал мечку роди.

После Ђорђија Контитића, рођеног Лесковчанина, антологијском приповетком „Изгубљени у преводу“ објављеном у броју два, и Саше Николића из Власотинца, сјајном прозом „Deer blue“ Саше Николића даје веома занимљива запажања свести побуђене трагичним околностима у којима се главни лик обрео и исходом ненадане „болничке“ љубави због које остаје „без половине срца“, драма Владана Цветичанина, судећи по објављеном одломку, критички и иронијски реинтерпретира прве године после Другог светског рата, идиомом говора Лесковачког Поморавља, што тексту даје особиту експресивност уметничке носивости дела писца попут Драгослава Михаиловиће и Ивана Ивановића.

В л а д а н
Цветичанин, рођен је 1954. у Нишу. Дипломирао на Филозофском факултету у Нишу на групи Социологија 1989. године. Објављује поезију и прозу. Запослен у народној библиотеци „Стеван Сремац“ у Нишу.



А оно: ко да ме Бог погледа. Таман покри рупу. Ја га после озидија малко, и искамчи фарбицу да га префармам. Немаше друга, мора у црвено. Ама уца ми пре запричува да је црвена боја хришћанска боја. Тој су онда ђаволи украли боју, да се не препознају. Тако ти испуни аманет, и сг немам никаки дуг за живот. Покри му гроб, да не зврји празан, и да мож на миру наш светац, благоупокојени пресвети отац Филарет, да се пресели код Господа. А јучер, негде предвече, враћа се из шуму, и иза цркву видно неког човека. Зарасја у браду, џепан, јадан, ко да ми је брат. И све се осврће, ко зверка. Виде ме. И ја које ћу, приђо му. Кад приђо, сам што се не приципну. Оно, Куран, председник на задругу! По њег, све крв размазана. Ја му казујем: „Куране, какво работиш овде?“ А он вика: „Скupo ће Куран да прода кожу. Једанпут и ја да променим председника. Старог сам утепао. Него имаш ли нешто за једење, умре гладан?“

Кукууу... па од мене ли тражиш да једеш? па ни ја не знам које ћу сутра да обиђем. Ама ми се нешто преломи. Одведе га до моју рупу и дадо му клип од кукуруз, што га чува да се погостим. Док га он дивљачки не позоба, ја му реко: „Куране, ја не мог да те кријем, немам ди. Овде има да те нађу, а и ја не мог сам да изађем на крај са свој живот. Опрости! Он се некако чудно загледа у мен, малко засузи, па ме помилова по главу. „Ти си ме највише задужио у живот. За теб овај клас значи живот, а ти ми га даде. И ти најбоље знаеш да у свој грех не може дуго да се гледа. И опрости ми... опрости што... те нисам примећивао све овој време... опрости.“ Туј се саже до земљу, још једанпут се загледа у мен, ко да ће ме сликује, и шмугну у шумарак.

Ете... тако! А овам пишују: председник умреја од стрес, ил срце.

(Шмрца, и истрише нос).

Вукоје: Ете, оче Рашо, да видимо и ми неку вајдицу од тија ђаволи. Сг сам много мирнији, и лакше ми кад знаем да сам аманет испунија. Ти ми „там горе“ чувај место. Ја немам куде да идем, него куде вас у завичај. Поред тебе, и друге благе душе, и да ме дочекате са благост, и опрост! А сг, идем да си скувам коприву и да позвоним Вечерње у онај чун место звоно. Наше звоно претопише за прагови за воз. Ко да без наше звоно возови несуг могли да идев? Ко да суг до сад возови ишли сам од црквена звона! Бог да сачува и сабрани! А кад попијем чај има да си седнем испред црквицу и да гледам пуно небо. Пуно с разнобојне светиње, и да ви тражим међу њи. Међу лепоту, што гу Бог расеја.

Видосав Петровић



ПУТОПИСНЕ ИСПОВЕСТИ НИКОЛЕ ЦВЕТКОВИЋА

ПО МЕДИТЕРАНСКИМ И НОРДИЈСКИМ ЗЕМЉАМА

Универзитетски професор светске књижевности и песник Никола Цветковић, поред научних и литерарних дела, аутор је и више веома занимљивих путописа.

Путовао је по медитеранским земљама (Египат и Шпанија 1976, Грчка 1979, Италија 1988...), а очито импресиониран *Писмима из Холандије* Сергија Димитријевића отиснуо се и према изазовима скандинавских простора (*Путешественим стопама Сергија и Наде по арктичком делу Скандинавије са братом Миланом*, 18. јул – 3. август 1990).

У ствари, припада путницима намерницима зналачки и смишљено одабраног циља, или боље рећи – циљевима, о којима већ веома много зна. Острашћено радознао, он има и наглашену потребу да их непосредно види и сагледава. Доживи.

И природно, најпре се определио да посети медитеранске земље са древном и богатом културном и историјском баштином – какве су, пре свега, Египат и Грчка, чије су вредности од трајног утицаја на потоње цивилизацијске токове човечанства.

У Египту, Николу Цветковића опсесивно привлаче импресивне пирамиде. Али, већ у запису *Цеста кроз пустињу*, тек што је напустио Каиро, суочава се са драматичним сликама пустињских празнина, у којима је песак, и тло, и облак и дах... – и читалац се тада среће управо са путописцем који се одмах намеће особеном перцепцијом и поетском мишљу, ништа мање занимљивом и привлачном од онога што нам представља из тих необичних пустињских простора. Наиме, указане, слике транспонује у метафоре, а

оне наводе на дубља размишљања и закључивања. Тако, о пустињском путу, правом и километрима без икаквих путоказа и саобраћајних знакова, протегнутом у празно, он примећује да „та испразност једини је садржај који, у исто време, значи и све у овом пределу. Јер, празнина нас исто тако обузима и испуњава моћно, ако смо јој отворени, окренути, као што то чини и преобиле.“ А гледајући како камиле и њихови гоничи иду и неким својим путевима, сведочећи да асфалтни пут и – није „прави пут“, напросто поентира: „Јер, истински путеви су они што се носе у табанима бића које тражи исходиште“.

Но, када се буде обрео пред својим циљем – у сенци пирамида (како је и насловио запис) – импресиониран њиховим димензијама и човековом моћи да их сазда од огромних каменних блокова, довлачених из далеких предела, а надамсе идејом градитеља да осмисле спој између фараона и вечног Амона Ра, Цветковић признаје да „Нигде слика, срочен исказ, фотографија, реч – није немоћнија и безнадежнија него што је то пред неизрецивим величанством Пирамида, пред непосредним доживљајем њиховог све-вековног надтрајавања...“, али се, ипак, не лишава прилике да покуша да искаже и свој доживљај и поимање градитељевих идеја: „Тај вешто срезани склад огромних каменних блокова што се у свему одмереним ходом, пирамидално успињу ка једној тачци, још више подвлачи пустињска раван, која зна једино за ону паклену жаоку сунца у врхунцу. Та величина пирамиде и њихова моћ надрастања простора је сасвим посебне врсте, пре свега зато што већ према неком

прецизном прорачуну прати линију расипања сунчевих зракова... Њихова посебност је и у томе што су ван свакодневне и утилитарне сврховитости, али и у служби вечног. У тачци рађања, као и смрти које пирамиде заједно са сунчевићима (фараонима) осмишљавају на путу до вечног Амон Ра – пресецају се и укрштају многе црте и линије постојања и непостојања, одолевају и понижавања, раста и обурвавања...“

Цветковић се, међутим, са мноштвом туриста, нашао и у про-страној камсној просторији Кефренове пирамиде (запис „У средишту камене празнине“), где је некада чувано фараоново тело. Описује мук док су се спуштали у нутрину, у којој сем огромног саркофага, са неким рељефним детаљима, печат са старинских витешких грбова... – ничег више. Цветковићу смета што нико од сапутника да застане, „да доживи оно замукло, бременито, негде мало нагорело камено небо. Тај опседнути простор, окован неизмерном тежином...“, и напросто негодује: „Из очију им вири разочарење, што после толиких мука, нису пронашли ништа, баш ништа, осим изврнутих цепова празнине“. И додаје: Не доћи до циља, не остварити ништа после пожртвовања и трагања, за праве истраживаче, пије предмет разочарења – већ позив за спрезање нових снага и за нови поход ка непознатом“.

Путујући Пелопонезом, одушевљен је споменицима старе Грчке. Запису „Срце и сунце Олимпије“, он својом мишљу и песничком сликом надграђује виђено и доживљено; узлеће у непознато: „Ено, тамо негде у средишту, ако добро видим, један

од такмичара у вишебоју, вежба скок у даљ. Одскочио је иза видика, па сада узлеће малено јато птица. Јест, густе колоне Палестре памте све, и оно што нису виделе...”

Али, када се коначно обрео у граду Атине, на Акропољу, зашао у храм богиње Атине, озрачен њеном лепотом и свеколиким смислом који из ње исцртава, латио се стиха (песма „Атина“).

Када Никола Цветковић путује Италијом, до Вероне (запис „Романтична Верона“), најпре га осваја импресивна Ломбардија. Залази потом у „розе град“ Верону, окружену масивним зидинама. Пажњу му привлачи надасве прекрасна фонтана Мадона од Вероне, са околним торњевима, и све то довољно је да сву разноврсност овог трга види и доживи на складан начин „суживљавања“ древног и ововременског и опет поентира: да је доиста све понајлепше на свету уједно и најнепосредније, да су лепота и чистота на овом тргу „сам дашак неба, који снагом бљеска и зрачности уклања сваки сувишак“. Најпре зачуђени зашто у путопису нема ни речи о Ромеу и Ђулијети, убрзо појмимо да уместо путописца, на сцени песник Цветковић, који је свој доживљај вечног дома ово двоје заљубљених уобличио у сонет „*Tomba di Djulijeta*“.

Но, када се наш путописац обрео у Шпанији, у запису „Лирски колаж из Шпаније“, бар се тако намеће, као да је најдискретније писао и о себи, идентификујући се са путником који је открио Нови Свет. Јер у Барселони, већ у рано недељно јутро, док осећа мирисе мора, он Цветковић, потражио је споменик морепловцу достојном дивљења. И коначно, угледао је Колумба на стубу високом преко педесет метара! Једном ногом искорачив према мору, „Колумбо стоји некако сам, неизван, скоро у ишчекивању. Као да и сада гледа у видике сутрашњице... Он је... изгледом и изразом чежњив за даљином, за бескрајем, за недохватом, само да би измакао себи...” А усвитање

овог каталонског недељног јутра, Цветковић описује и каравелу *Santa Maria*, један од три брода којима је Колумбова експедиција испловила из луке Палос, далеке 1492.

У Шпанији, у Барселони, Цветковића песника, природно, на свој начин, привукла је гласовита Улица Рамблас – Улица цвећа и птица, како је и насловно запис у коме, раскошним сликама и мишљу, варира и гради релацију између бића птица и бића људи: „Природа што у себи сажима многе и незнане – расипа овде раскош птичјег певања и зова који се не губи и не ишчежава, већ преобиљем које изражава својеврсну моћ – тражи магновене путеве сагласја са оним природотворним што човека над свима узноси...”

Иако су земље Медитерана сагледаване и описане пером великих аутора, закључити је лако да је путописац Никола Цветковић дао не само властито виђење њихових знаменитости, већ и као аутор особеног сензибилитета – „приложно“ вредности своје поетско-медитативне духовности.

А те вредности, на свој начин, испољиће и у најобимнијем рукопису „Путешественим стопама

Сергија и Наде по арктичком делу Скандинавије са братом Миланом”.

Путујући железницом и бродом, линија кретања им се повремено подударала или пресеца са линијом кретања Сергија Димитријевића, и то је прилика да се уоче промене и новине, својевремено описане.

Просторима Шведске и Норвешке импресионара га Северна Венеција – Штокхолм, на обиљу острва повезаних мостовима, и успутна насеља Линчепинг и Норчепинг. А иза Поларног круга и отмена Кируна, средиште северне Лапоније, са којом нас Цветковић ближе упознаје. Као и са модерном Нарвиком. Сазнајни су и импресивни његови описи док крстаре по водама Заполарја, Норвешком, док пролазе кроз фјордове Рафстунг, Трол... – тамо где је творачка вештина Природе извајала фантастичне облике изострених линија, невидљиве камелуре... – и пристају и залазе у творевине нордијског човека, у градове: Ризојхамн, Стокмаркнес, Рорвик, Трондхајм... и заокружује их стиховима песме „Сунце на океану, I и II“.

Када је у градовима, Цветковић са лакоћом скицира најкарактеристичније објекте и институције по којима су препознатљиви. Међутим, у путопису су најимпресивнији описи пејзажа. Поготово онда, када описује „узнемирујуће“ лепоте и колорит фјордова. У тим описима и најлепштим страницама овог раскошног доживљаја, Цветковићева перцепција није окренута само драматичним сликама које види и описује, већ и драми, рекло би се каквој авантури, која се одвија управо у њему, путописцу.

Ликовност Цветковићевих описа пејзажа – својеврстан је квалитет његових путописа. Посебно га освајају и узбуђују пејзажи необичне композиције и колорита, истовремено податних надахнућу промишљања. У ствари, нашао се Цветковић пред раскошним пејзажима или пред дрвеним знамењем, између њих и њега успоставља



се и траје сложен и садржајан интелектуално-емотивни процес. Заправо, жива комуникација између његовог субјекта и свих значења, моћи и лепота тог спектакуларног знамења! Сусрет као да поприма и карактеристике извесног суочавања – јер, метафорична значења која исијавају из светских знамења – какве су, рецимо. Пирамиде, Колумбов споменик или собичак у његовој каравели, па и пустињске празнине Сахаре – дубље и бескомпромисније задиру у човека, изиђујући неодложан одговор на многа суштинска питања овоземаљског битисања. За разлику од путописца ранијих времена, модерни путописац Никола Цветковић знатно више развиће слику властитог доживљаја; дати замах својим емоцијама, промишљањима и асоцијацијама; па и каквој својој тек зачегој идеји.

Кад је реч о Цветковићевим путописима сазданим после ових путовања медитеранским и нордијским земљама, неминовно је скренути пажњу на особене вредности његовог језика. Тачније, песничког језика! Језик, на најфлексибилнији и сликовит начин лирски, рефлексивни. Стварност у овим записима, преломљена кроз путопишчеву сензибилну природу, понела је и медитативне валере. Фрагмент из описа фјорда Ромбас изричит је пример такве сликовности Цветковићевог песничког језика, којим нам на уверљив начин сугерише сву лепоту и драматичку доживљавања ових, како би сам путописац рекао, чароликих рељефних и колоритних нордијских простора: „Како се воз пење навише, заобилазећи поједине

велике громаде, тако се отворно поглед на тај све дубљи и понорнији кланац. Кад наједном, са те висине, очи дубоко утонуше у тамнопуто плаветнило воде сивомаслинастим стрменим странама. И гле чуда, вид очињи никако да се извуче из те озрачене плавољубичасте понорности и глибавог модрила што се негде при дну згушњавало и зазивало воденим избрздањима, док су понегде зеленкастим растињем обрасле хировите стене, сапињале и пречиле поглед да се извуче, приподигне и узлети.“ Захваљујући свом језику и властитој понетости док продире, осваја и разоткрива, док шири хоризонте, Цветковић се уздиже до екстатичког расположења и доживљаја, као изразу осећања властите и човекове снаге уопште. Када и лако препознајемо радост

Путописи Николе Цветковића објављени су у листовима: *Наша реч*, *Омладинске новине*, *Јужноморавске новине*, као и у часопису *Наше стварање*, док је фрагменте и скице записа из путописа „Путешественим стопама Сергија и Наде по арктичком делу Скандинавије са братом Миланом“ публиковао у књизи *Писма из Холандије* Сергија Димитријевића, у којој је садржан и рад „Путописно-репортерски записи Сергија Димитријевића, у коме, поред анализа и закључака о карактеристикама Димитријевићевог путописног дела, износи и своје суштинске погледе на постику савременог путописа (издање Народног музеја, Лесковац, 2007).

померања граница човекових слобода...

Судећи по особеним литерарним вредностима путописа Николе Цветковића, од којих смо само неке битније назначили, намеће нам се, на крају, потреба да истакнемо, да их треба сакупити и целовитије презентовати савременом читаоцу и критици, будући да низом својих карактеристика, већ јесу особен и драгоцен чинилац наше путописне књижевности. На одређен начин, и оних земаља о чијим је природним и културно-историјским знамењима тако надахнуто и искрено осећао, мислио и писао. Тим пре што је за Николу Цветковића путовање, очито, интелектуално-поетски подухват у коме путописац „поетички испољава жељу и креативну тежњу за дубљом унутрашњом променом и самосвесном трансформацијом“, али и неодољива потреба „за новим интелектуално-сазнајним искуством разазнавањима, хтење за узлетима у незнано и неухватљиво, прелазак из прозе постојања у другу раван лирског и поетског самопотврђивања, када се отварају нова животна, мисаона и делатна обзорја.“ За Цветковића је тада то онај искорак, када се чини да „живот и постојање иду за уметношћу и поезијом путовања“. Када су за путописца песника путовање и поезија „силазак и понирање до самих изворишта живота, природотворних енергија и чаровите магије истрајавања и самопрестројавања у недаћама...”



Слађана Сл. Стојановић

ПРИЧЕ ИЗ ШУМСКЕ КУЋЕ

Савремена проза отвара изражајне могућности за искуства из многих других области уметничког обликовања слике света и живота, а у новије време и у модерној науци према простору и времену, материји пре свега. Све скупа, проблематизује и релативизује давно пољуљан објективан карактер стварности. Осећање да су премашене могућности човека у објективизацији истине један је од путева које уметнички ствараоци граде поступком трансцендирања животне грађе у уметничко дело.



В
И
Ђ
Е
Њ
Е

Тако гледајући, и књижевни првенац Мирјане Бјелогрлић - Николов темељне је мистериозности. Њен приповедачки венац *Приче за досадно поподне*, објављен прошле године у издању београдског „Филипа Вишњића“ (библиотека „Талас“), обнавља везе са претходним искуствима, пре свега са традицијом жртвене мистике, али исто тако и са мистиком саме уметности приповедања. Ове прозе отварају путеве ка ослобађању од тајанственог, али и перспективе нове мистичности. Но, да ли веровати да у савременом свету има места за мистику? Одговор на такво питање управо покушавају да пружи Приче за досадно поподне, славни дух епохе којој припадају, дух модернитета.

Мирјана Бјелогрлић Николов је убеђена да је и ово време инспиративно, штавише бременито трагичним, на неки свој сгзалтирајући начин. Она и приповеда из свог времена и духа епохе, у којима се нешто битно догађа и што сви осећамо. Фокусирајући развој наука за које повећање знања не значи и већу сигурност већ сумњу у постојеће, своје прозе своди на приповедне по-ступке изроњене из магме тематике и мотивике интимно искуственог, пре-саображене индивидуацији самог приповедача. И књижевни ликови се при том подсећају на своје духовно, штавише мистично позвање, као полазне тачке искушења и искушавања облика свести трансценденцијом, на традицији садржаја такозване „негативне мистике“, усвојене из унутрашњег искуства отвореног према новој садашњости.

Овде залазимо и у психолошке разлике ликова, препознатљиве по културним и социјалним равнима битисања. Ова списатељина стога понајвећма залази у велико пространство фантастичног, као рудника имагинације, што долази до пуног изражаја управо у „фантастичној причи за недељу“ – „Преображаја

Николаја Курганског“, када се ујка Коља претворно у корњачу. Врло блиске овој врсти приповедања су и „Плава бабушка“, „Опал, бела мачка“ и индиго приче.



Уметности модерног, технизираног света припадају филмски и стрип јунаци, хакери и сајбер-двојници, нови гладијатори и јунаци зодијачких знакова, којима се бави и Мирјана Бјелогрлић – Николов. Обраћајући пажњу компјутеризацији и обешчовењу друштва, описује духовно смрвљену жртву таквог устројства – човека, и даље чврсто верујући у топлину људских односа који одражавају веру у живот („Кућа ратова“, „Музеј игара“, „Некромансеров пољубац“). Општељудску тежину добијају и прозе с почетка књиге, чији приповедачи драматично сведоче о судбини наше сликарке Милене Павловић Барили („Срце лубенице“, „Вилинска хаљина,

крпице и орман“) и судбини њених дела, којима су и „илустроване“.

Свет мита (Едип) реактуализује се са лажним митовима савременог света, као и заумност прозе Едгара Алана Поа, у чудној повезаности метафизичке свести и митске симболике са конкретним савременим светом.

Има и прича чутих „од деде по мајци“, чему доприноси и повремено обраћање приповедача читаоцу („драги читаоче“, „у тренутку кад почиње наша прича“, „Али, тако је све и почело. Од ужаса пред празном хартијом...“)

Мирјана Бјелогрлић-Николов се прикључује оживљавању обликовања приповедних деоница у целину декамерновог компоновања књижевног дела, у ситуацији „добровољног и бесплодног заточеништва“. Књига је „подељена“ по данима у седмици и жанровски (радио-прича, хорор-прича, пачворк-прича, онирична прича, неореалистичка, писмо-прича, дневник-прича, пачворк-прича, детективска и фантастична прича, као и тзв индиго приче), што на врло упечатљив начин повезује учинке приповедања са околностима у којима су се приповедачи обрели (у „Шумској кући“). Природа и ликови су обухваћени симболиком узапћености, понашања, естетског опажања и међуљудских односа који подсећају на стара добра времена. Додир људи са природом можемо још срести у микросоцијалном свету градића или села (у овом случају, туристичко летовање као прилика да се „заврши књига“).

Причама за досадно поподне с разлогом је припала награда „Исидора Секулић“ за 2007. годину, која се додељује искључиво ауторима који живе у Београду.

Драгомир С. Радовановић

ДИГИТАЛИЗАЦИЈА КОМУНИКАЦИЈЕ



Технолошка револуција и информацијско друштво, које се са њом рађа, не могу бити повластица ниједне земље. Њихов је – животни простор земље. Денохара, директор научноистраживачког сектора у компанији Нипон Електроник, водећој на подручју телекомуникација и телетике, оцртавајући будућност, каже: „Кад бисмо на том великом пољу свих индустријских делатности, које ће без изузетка бити информатизоване, када бисмо на том пољу софтвера, који ће хранити микропроцесоре и роботе, запослили свих пет милијарди становника земље, и тада не бисмо имали довољно људи.“

Овај развој мора бити бржи. Технолошка револуција захтева да се прескоче стадијуми класичне индустријализације, који су претходили микро-процесорима, јер су две основне сировине нужне за ту револуцију на дохват руке. То су силицијум из песка и мозак човека који ће концепирати и остваривати њихово програмирање.

Људски мозак састоји се од сићушних бинарних јединица, неурона.

Њих у људском мозгу има и до десет милијарди. С технологијом педесетих година прошлог века (електронске цеви), компјутер с функционалним капацитетом, истоветан мозгу (свакако без стваралачке способности која остаје особина човека), био би велики као Париз. А за напајање била би потребна сва енергија коју утроши мрежа подземне железнице.

Истовремено, минијатуризацијом компјутера у „најјефтиније технолошке предмете у свету“ муњевито се развијају способности или, тачније, моћи рачунања и обраде података. Седамдесетих година прошлог века, за сваку радњу, био је потребан милионити део секунде. Данас је то милијардити део секунде. Међутим, новији експерименти омогућили су постизање крајње брзине – брзине светлости, а то значи хиљаду километара у секунди. Ово даље значи да се растојање између земље и месеца (око 350.000 километара), брзином електрона, равној брзини светлости, може превалити за секунду.

Развојем микропроцесора следи раздобље онога што се назива експоненцијалним растом снаге процесора. Напушта се линеарни раст, који је до сада кочио њихов продор у сва подручја.

Споменимо, такође, да је развој телекомуникација, тог другог стуба постиндустријалског света, битно допринео све разноврснијим и многострукијим применама електронике, створивши уз то услове за њено уграђивање у светску целину. Ту прекретницу означио је тренутак када је комуникација на даљину могла освојити исти „код“ као и електроника: бинарни код. То се назива дигитализацијом комуникације. Комуникацијске мреже, од тада, чине јединствени свет са компјутерима и роботима. Оне омогућују обављање низа других задатака, јер је даљина превладана.

Може изгледати да ће се све моћи да ради без човека; да ће постати некористан, а пошто ће морати да троши, и штетан: роботи ће уклонити човека. Међутим, десит ће се супротно. Што је више микропроцесора и телекомуникација, биће већа потреба за великим људским радом. Свака информатизована функција изискиваће хиљаде људских мозгова, који састављају, планирају и распоређују задатке, друштвено стваралачки. Временом, сва људска бића постепено ће бити укључена у задатке исте природе за које ће се оспособити и опремати на исти начин.

Из индустрија везаних за информатику проистиче ново друштво, но оно ће их надрасти и само се развијати, а њима ће се служити да би људској делатности отворило што шире хоризонте. Али сада у много већим размерама, јер ако је индустрија убрзала напредак линеарно, развој информатизације и њених учинака расте експоненцијално.

У овај ход према новом друштву мораће да се укључи цео свет. Без светске димензије, напредак који оно остварује, способности што их умножава и делатности које подстиче, биће осакаћени у свом развоју. Велики финансијски напор, унутрашња солидарност друштва и спољашња међузависност, то су елементи нове планетарне једначине. Циљ више није споран, само је питање како га прилагодити потребама сваке земље.

У наредним годинама, револуција микропроцесора и телекомуникација понудиће човечанству средства којима ће се на досад незамислив начин моћи да убрза процес развоја, и омогућиће да се ниво развоја између развијених и неразвијених изједначи не за сто педесет година, него можда већ после следеће генерације.

Један месечни привредни часопис у Саудијској Арабији, пишући о томе, изражава мишљење целог света: „Трансфер технологије је као материнство. Сви знају да је он потребан. Али као и у материнству, заправо нико не зна каква му је природа. Но сви знамо да је он темељна претпоставка сваког напретка, сваког развоја.“

ДВА ФРАНЦУСКА ПЕСНИКА



Превела: Мирјана Михајловић

АНДРЕ ШМИЦ

ЛИОНЕЛ РЕЈ

ПОРУКА

Птице и анђели
упола сагорели
слетели су на нашу љубавничку
постељу
да нам кажу да долазе право с неба
и да немамо чему да се надамо од њега.

Подвући руку испод потиљка жене
самоубице.

Нагнати је да осети топло куцање
вене, протест крви.

Запретити јој прилажењем забраном
одсуствовања и разоткривањем једног
за другим њеног сна.

Упознати је смиреном журбом са жељом
да је сачекам на другом крају њене
тишине.

АНДРЕ ШМИЦ је написао збирку песама *Позлеђене ране*. Поводом појаве ове збирке, Академија „Маларме“ одликовала га је за целокупно дело. За то су заслужне петнаестак збирки, објављене у четири деценије.

Рођен је 1929. године у Валонији. Клод Мишел Клини с разлогом критички запажа да песник Андре Шмиц на сцену ставља Биће и његовог двојника, или Себе и Другог, или Оног који воли и Ону која се крије. „Његово дело је трајно место интимног позоришта маске, чији кратки осмеси не охрабрују“, пише Клини, и даље запажа: „Нема другог имена за маске, нема других саговорника, осим понекад птице. Његова поезија зна да каже мало да би означила чекање, одсуство, жртву. Жива оштрица, право у грло“.

ГРАД

Испруженог тела сунце се шири по крововима,
године се окрећу као точак
по излозима, станицама и собама
град стоји у својој сенци.

У њему видиш време које се гомила
сиви и црни прах на фасадама,
плиму ћутљивог сећања. Силазиш
степеницама векова, на зидовима рупа
искошена, доказ некадашњег времена,
огледало у древним очима у којима се тражиш,
поеме са хладним рукама, песме лутајућих
светлости – граде, ево ме.

Живот који ти долази споља није живот,
али као у мрачном граду постоје улице
непредвидиве и невидљиви мртваци,
у лажном дану у теби је месечина
обрнута, сенке без трагова и без одјека,
а ти изненађен у тренутном забораву
нагињеш се понад моста, али истина те је већ
одавно напустила, док је бежала између кровова и
подрума,
град је странац а ти се одједном осетиш
непознатим путником без реда вожње
због твог незнања.

ЛИОНЕЛ РЕЈ је аутор збирке *Град*, из које доносимо прегршти стихова. У Лиону, награђена је признањем „Роже Ковалски“, једним од најзначајнијих у Француској.

Такође пишући и о њему, књижевни критичар Клод Мишел Клини дословце вели: „Држати се усправно у прабини времена, покушавати да се још види и можда чак и научи, да се упозна или препозна лоша свакодневна светлост у мутном огледалу сећања. Такав је задатак себи зацртао овај песник, којим прихвата оно што је урађено, па озбиљност изгледа лака. Лионел Реј узима себе и нас за сведоке прошлости! Живот му ипак није сан, већ нека врста територије са које скида сенке, упоран да пронађе 'отвор' прозор према још мало светлости“.

О НАМА КАО НАРОДУ

са

Јованом Радуловићем

Љиљана Костадиновић

*** Писац и његов народ, како на то гледате? Посебно, ако у средишту питања имате, заправо, наше писце и наш народ.**

Има писаца прозних, драмских дела, књига које су у неким временима, можда, биле истуреније више него што је желео и сам аутор. Али, ипак је то прошло и писац се нада да је од њих остало оно најважније – нека прича и нека литерарна и људска порука, која и данас има неко своје значење и нешто вреди. То кажем, зато што у овим нашим временима и условима у којима живимо, постоје неке заблуде о нама као народу; и у самом нашем народу и у свим онима који нам кроје судбину и налазе се у неким светским престоницама. Нешто смо им се ми наместили, па није згодно бити на том месту где ми јесмо. Зато се често поставља питање да ли то што ми радимо има некаквог смисла, да ли радимо на прави начин и да ли ће то нешто наше победити и допрети до некога, да ли ће све то отићи у прах и пепео и да ли ће читав народ тамо завршити, па ће бити узалудни напори ко зна колико генерација кроз толико векова? Зато ово време које данас живимо, на својеврстан литераран начин бележимо и трудимо се да га разним литерарним средствима, по мери свога дара, представимо и задржимо у памћењу. Не знамо како ће бити, али ми се чини да ће морати кроз коју годину да наступи нека прекретница, судбоносна за наш народ и његову елиту, уметнике, писце, сликаре, музичаре, све оне који стварају. Хоћу да кажем, да ћемо можда пропасти или ћемо из ове патње и ове несигурности можда породити уметност за свако поштовање.



*** Живот је, на жалост, потврдио неке ваше слутње, неке ваше приче. Може ли се уметношћу борити?**

Не може се. Уметност треба да обележи једно време на начин на који писац сам осећа да је способан, да има дар и да има вештину, познавање својих претходника, али и овога времена, и да да резултат за који сматра да је најбољи. А да сам крене у неке велике историјске приче, догађаје, залудан је посао, борба са ветрењачама, али то и није посао писца. Он треба да ради свој посао, а да ли ће од тога посла шта бити, то не можемо знати.



РАЗГОВАРАЊЕ

*** Шта ново припремате, на чему радите?**

Не волим да причам о књигама које су тек у зачетку. Ко зна да ли ће и постати књиге; рукописи су рукописи, видећемо шта ће бити.

*** Имате ли своје писце, оне чијим се делима враћате и поново их читате?**

Добра књига, читање – то је моја релаксација. Волим да читам књиге и волим да се враћам правим књигама. Када се поново читају, читају се на другачији начин. Можда сам пре двадесет година читао *Травничку хронику* и открио сасвим другог Андрића, а сасвим нешто друго када сам је недавно прочитао. То је за писца велика срећа, да може да нађе такве писце; да им се враћа и поново их чита.

*** Како ви промишљате о песнику Бранку Миљковићу, пошто смо се нашли у Гаџином Хану?**

Родио се један невероватно сензибилан, јак, осетљив песник из једне љубави, мешавине темперамента источне Србије и Далмације (колико знам, мајка му је Далматинка), са нешто талијанске крви. Тај спој је морао да да нешто посебно значајно и велико, и дао је таквог песника који је, када се сада посматра, урадио нешто фасцинантно. Постоје такви велики песници који су као метеор дошли, заблеснули, урадили то што су направили, и одјеном нестали.

7. јун 1998, Гаџин Хан
„Миљковићеве поетске свечаности“

ЏЕРАЛД ПРИНС
**ПРОУЧАВАЊЕ
НАРАТЕРА**

СА ЕНГЛЕСКОГ ПРЕВЕО
Владимир Игњатовић



Свака нарација, усмена или писана, било да говори о истинитим или митским догађајима, била она прича или тек повезани низ догађаја у времену, претпоставља не само (најмање једног) наратора већ и (најмање једног) наратера, тј. оног коме се наратор обраћа. У фикционој нарацији (у причи, епу, роману) наратор и његов наратар су фиктивна бића. Жан-Батист Кламанс, Холден Колфилд и наратор *Госпође Бовари* су исто тако романескне конструкције као и они којима причају или пишу. Од Хенрија Џејмса и Нормана Фридмана до Вејна Бута и Цветана Тодорова бројни су критичари испитивали различите манифестације наратора у фикцији у прози или стиху, његове вишеструке улоге, његов значај.* Насупрот томе ретки су они који су се бавили наратором, док оних који би о њему направили исцрпну студију,** упркос великом интересовању које су изазвали Бенвенистови лепо чланци о дискурсу, упркос Јакобсоновим радовима о лингвистичким функцијама и све већем престижу поетике и семиологије, уопште и нема.

Док данас сваки студент који иоле познаје наративни жанр разликује наратора романа од његовог аутора и од ауторовог романескног алтер ега и зна да направи разлику између Марсела и Пруста, Ријеа и Камија, Тристрама Шендија, Стерна романсијера и Стерна човека, већина критичара се врло слабо интересује за појам наратера и често га меша с појмовима мање или више сличним појму реципијента, читаоца или архичитаоца. Уосталом, сама чињеница да се реч наратар врло ретко користи довољно указује на то.

Недостатак интересовања критике за нараторе није необјашњив. Његово проучавање је без сумње занемарено због једне особине самог наративног жанра: док протагониста или значајна личност једне нарације у њој често игра улогу наратора и афирмише се у том својству (Марсел у *У трагању за изгубљеним временом*, Рокантен у *Мучници*, Жак Ревел у *Распореду времена*), јунаци који су пре свега наратори не постоје, осим ако мислимо на нараторе који представљају своје сопствене нараторе*, или можда на дело као што је Преиначење. Такође не треба заборавити да наратор, ако не на дубљем нивоу, онда бар привидно, много више од наратера доприноси одређеном тону и облику приче, нити то да су многи проблеми наративне поетике, којима је могло да се приступи из угла наратера, већ проучени из угла наратора. На послетку, наратор и наратар зависе, више или мање, један од другог у било којој нарацији.

У сваком случају, наратори заслужују да буду проучавани. Велики, али и мали приповедачи и романсијери, нису се у томе преварили. Задивљујућа је разноврсност наратера који се проналазе у фикционој нарацији. Покорни или бунтовни, дивни или смешни, неупућени у догађаје о којима им се прича или упознати са њима, помало наивни као у *Том Џонсу*, наизглед неосетљиви као у *Браћи Карамазовима*, наратори нимало не заостају за нараторима на плану разноврсности. Пуно романсијера је на свој начин испитивало разлике које би требало правити између наратера и реципијента, тј. наратера и читаоца. На пример, у једном полицијском роману Николаса Блеја, или у једном другом Филипа Лорена, детектив успева да реши енигму када схвати да наратар и реципијент нису једна иста особа. Бројне су приче у којима је подвучена важност наратера. *Хиљаду и једна ноћ* то одлично илуструје: Шехерезада је приморана да прича да не би умрла – све док може да задржи калифову пажњу својим причама, неће бити погубљена. Јасно је да судбина јунакиње и исход приче не зависе само од њених наративних способности већ и од осећања наратера. Да се калиф заморио, или престао да слуша, Шехерезада би умрла и прича би се зауставила.** Овакав образац приче, заснован на односу наратора и наратера, можемо пронаћи у епизоди о Одисеју и сиренама***, али и у једном савременијем делу. Попут Шехерезаде, јунак романа *Пад* има очајничку потребу за једном одређеном врстом наратера. Да би заборавио своју кривицу, Жан-Батист Кламанс мора да пронађе некога ко ће га саслушати и кога ће моћи да убеди у кривицу свих. Проналази га у Мексико Сити бару у Амстердаму и тако почиње његова прича.

Нулти ниво наратера

На самом почетку *Чича Горија* наратор узвикује: "Овако ћете Ви поступити, Ви који држите ову књигу белом руком, Ви који се углавите у меку фотелју и кажете: можда ће ме ово забавити. Пошто прочитате тајне несреће чича Горија, вечераћете с апетитом сваљујући своју неосетљивост на рачун аутора, оптужујући га за претеривање, оптужујући га за поезију." Ово "Ви" белих руку које наратор оптужује за егоизам и неосетљивост, то је његов наратар. Јасно је да он не може да личи на бројне читаоце *Чича Горија* и да није могуће е поистоветити наратера романа са његовим читаоцем: овај можда неће имати беле руке, већ црвене или црне, читаће роман у свом кревету, а не у фотели, изгубиће апетит упознајући и несреће старог трговца. Читалац фикције у прози или стиху и наратар у тој фикцији не смеју се мешати. Један је реалан, други фиктиван и ако изгледа да зачуђује лице један на другог, то је изузетак а не правило.

Штавише, наратар се не сме мешати ни са виртуелним читаоцем. Сваки аутор, ако прича за неког другог, а не за себе, развија причу према врсти читаоца одређених квалитета, могућности и укуса, према свом општем или посебном мишљењу о људима према нормама које мора поштовати. Овај виртуелни читалац је често другачији од реалног: писци редовно имају публику коју не заслужују. Он се такође разликује и од наратера. У *Паду* Кламансов наратар није идентичан читаоцу којег је Ками себи предочио, јер он је ипак само адвокат у посети Амстердаму. Неоспорно, могло би доћи до изједначења виртуелног читаоца и наратера, али би то још једном био изузетак.

На крају, наратар се не сме мешати са идеалним читаоцем, ма ко да је он, иако и међу њима може постојати зачуђујућа сличност. За једног писца идеални читалац био би без сумње онај који би савршено разумео и сложио се са сваком његовом речи, са најсуптилнијом његовом намером. За критичара, идеални читалац би можда био онај коме кључ разумевања недоречених текстова, који би се, по неким, могао наћи у једном нарочитом тексту, уопше није потребан. Бројни су наратори пред којима наратор умножава своја објашњења и приморављују га да оправдава појединости своје приче, па је тешко поверовати да они чине идеалног читаоца о коме романсијер сања: довољно је помислити на нараторе из *Чича Горија* и *Вашара таштине*. С друге стране, ови наратори су, такође, сувише неспретни да разумеју чак и прилично ограничене делове текста.

Поред тога што се наратори разликују од реалних, виртуелних и идеалних читалаца*, врло се често разликују и међусобно. Ипак, не би требало да описивање сваког од њих у функцијама истих категорија, следећи исте методе, представља икакав проблем. Треба, дакле, одредити барем неколико карактеристика које их обједињују као и начине на које оне могу бити мењане и комбиноване, треба их све поставити у односу на наратера нултог нивоа, кога ћемо сада одредити.

Најпре, наратар нултог нивоа познаје језик и лични говор оног ко прича. У његовом случају, познавати језик значи познавати денотације свих знакова који га чине (концепте појединих речи и не више од тога, и евентуално оно што те речи означавају – референте), али не значи и познавање конотација тих знакова придате субјективних вредности. Ту је такође и савршено познавање граматике тог језика, али не и (бесконачних) параграматичких могућности, то значи приметити семантичке и – или синтаксичке двосмислености и бити способан разрешити их из контекста, то значи схватити граматичке неправилности или неуобичајености било које реченице или синтагме у основу на коришћен лингвистички систем.*

Поред свог познавања језика, наратар нултог нивоа има извесне способности расуђивања које су често нужна

* Види на пример Henry James, *The Art of Fiction and Other Essays*, издање Morris Roberts, New York (1948.); Norman Friedman, "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", PMLA, LXX, (Decembar 1955.), str. 1160-1184; Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago (1961.); Tzvetan Todorov, "Poétique", in Oswald Ducrot et al., *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris (1968.), str. 97-166; Gerard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

** Види, између осталог, Walker Gibson, "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers", *College English*, XI (February 1950.), str. 265-269; Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8, Seuil (1966.), str. 18-19; Tzvetan Todorov, "Les Catégories du récit littéraire", *Communications* 8, (1966.), str. 146-147; Gerald Prince, "Notes Towards a

Categorization of Fictional Narratees", *Genre IV* (March 1971.), str. 100-105; Gerard Genette, *Figures III*, str. 265-267.

* - У извесном смислу, сваки наратор је сам себи наратар, али већ ина наратора има других наратера осим себе самих.

** - Види: Tzvetan Todorov "Les hommes-récits", *Poétique de la prose*, Seuil, Paris (1971.), str. 78-91.

*** - Види: Tzvetan Todorov "Le récit primitif", *Poétique de la prose*, Seuil, Paris (1971.), str. 66-77.

* - Говоримо, и говорићемо у будуће, о читаоцима због једноставности. Јасно је да наратера не треба мешати ни са реалним, виртуелним и идеалним слушаоцем.

Знаци наратера

последича или природни резултат познавања језика: способан је да разуме предпоставке и последице дате реченице или низа реченица.** С друге стране, наратор нултог нивоа за граматичку причу, правила која владају стварањем свих прича.*** Он зна, на пример, да се најмањи целовит заплет дела састоји од прелаза из једне ситуације у инверзну ситуацију, да прича има временску димензију, да су јој неопходни каузални односи. Напосе, наратор нултог нивоа има поуздано сећање, барем што се тиче догађаја приче с којом се упознаје и последица које произилазе из њих.

Дакле, он има позитивне особине, али не недостају му ни негативне. Тако он не може да прати причу осим ако њен ток није добро усмерен, и приморан је да се упозна са догађајима прелазећи од прве до последње стране, од почетне до завршне речи. Осим тога, обезличен је, лишен свих социјалних карактеристика. Он није ни добар ни зао, ни песимиста ни оптимиста, ни револуционар ни буржуј, и никада се неће догодити да његов карактер, његова позиција у друштву, обоји перцепцију догађаја који му се описују. Он не зна апсолутно ништа о догађајима и ликовима о којима му се прича нити познаје конвенције које владају у свету у коме су они формираны а ни у било ком другом свету. Пошто не зна шта одређени лингвистички израз конотира, он не схвата шта ова или она ситуација, ова или она романеска чињеница, може да евоцира. Последице овог су веома важне. Без помоћ и наратора, без његових обавештења и његових објашњења, наратор нултог нивоа не може да протумачи вредност неког поступка нити да увиди његове последице. Неспособан је да одреди моралност или неморалност неког лица, реализам или екстраваганцију описа, добру заснованост реплике, сатиричну интенцију тираде. А како би и могао: на основу ког искуства, ког знања, ког система вредности?

Залазећи дубље у детаље, видећемо да један основни појам какав је "вероватно", њему неће много значити. "Вероватно" се увек дефинише у односу на неки други текст, био тај текст јавно мњење, правила неког литерарног жанра, или "реалност", а наратор нултог нивоа не зна ни један текст, и у одсуству свих коментара, авантуре Дон Кихота би му изгледале подједнако обичне као и авантуре *Passe-murailles-a** или протагонист *Једног лепог дана***. Исто је и са имплицитним каузалним односима. Ако прочитам да у *Легенди о светом Јулијану милосрдном* "Јулијан помисли да је убио свог оца и онесвести се", установљујем каузални однос између две претпоставке, основан на одређеној здраворазумској логици, свом искуству о свету, свом познавању одређених романеских конвенција. Зна се, иначе, да један од домена наративне активности "јесте сама конфузија, преплитање временског следа и последичности, будући да се оно што следи у причи чита као *проузроковано*..."***. Али наратор, који нема никаквог искуства нити здрав разум, не опажа везе имплицитне каузалности и није жртва ове конфузије.

Наратор нултог нивоа не организује причу према великим кодовима читања које је Барт поучио у *SJZ*, не уме да размисли гласове од којих је формирана нарација. На крају крајева, како каже Барт "Код је перспектива цитата, опсена структура... јединице које из њега исходе... сами су одсјаји тог нечега што је увек већ прочитано, виђено, урађено, проживљено: код је канал тог већ. Враћањем на оно што је било написано, то јест Књизи (о култури, животу, животу као култури), чини од текста проспект за ту Књигу". За наратора нултог нивоа нема тог већ, нема Књиге.

Сваки наратор поседује набројане карактеристике, осим ако у упућеној му нарацији није указано супротно. На пример, он зна језик који користи наратор, обдарен је извесним памћењем, не зна ни један лик који му је представљен. Међутим, не догађа се ретко да прича демантује ове карактеристике: један део подвљачи језичке потешкоће наратора, други истиче да паи од амнезије, док неки следећи истиче да је упознат с проблемима о којима му се прича. Полазећи управо од ових порицања, од ових одступања у погледу карактеристика наратора нултог нивоа, формира се, део по део, портрет једног специфичног наратора.

Понекад се назнаке о наратору које текст садржи, налазе у делу приче који му није упућен. Довољно је помислити на *Иморалисту*, на обе *Јустине* или на *Срце таме*, па да се закључи да нам на тај начин могу бити описани не само његов физички изглед, личност, друштвени статус, већ и његова искуства, његова прошлост. Ове назнаке претходе делу нарације упућене наратору или га следе, прекидају, окружују. Оне најчешће потврђују оно што нам открива остатак приповедања: на почетку *Иморалисте*, на пример, сазнајемо да Мишел није видео своје нараторе већ три године, а прича коју им прича убрзо то потврђује. Ипак се дешава да ове индикације противурече остатку нарације, истичући на тај начин разлике између наратора каквог га замишља његов наратор и каквог га открива неки други глас: неколико речи које изговара доктор Шпилфогел на крају *Портнојеве жалбе* показују да није такав каквим га је прича до тада приказала.**

Ипак, портрет наратора произилази пре свега из приповедања које је упућено њему. Ако претпоставимо да се целокупно приповедање састоји од низа знакова упућених наратору, можемо разликовати две велике категорије знакова. С једне стране, први не садрже никакву назнаку о наратору, или прецизније ништа што би могло указивати на то да се он разликује од наратора нултог нивоа. С друге стране, други га, напротив одређују као специфичног наратора, то су они сигнали који показују да одступа од успостављених норми. У *Једноставном срцу* реченица попут "Она се баца на земљу" спада у прву категорију; она нам не открива ништа посебно о наратору, само му допушта да види колика је Фелиситина туга. Насупрот томе, реченица као "Читаво његово биће стварало јој је оно узбуђење у које нас баца призор изванредних људи" не само да нам показује реакције јунакиње пред господином Буреом већ нас обавештава да је наратор имао иста осећања и присуству изузетних особа. Интерпретацијом свих знакова нарације који се односе на наратора добило би се парцијално читање приче, али читање добро одређено и репродуковано. Груписањем свих знакова друге категорије и њиховим проучавањем могао би се реконструисати портрет једног наратора, портрет који је у зависности од текста више или мање препознатљив, оригиналан или комплетан.

Њих, међутим, није увек лако приметити или интерпретирати. Иако су неки међу њима врло лако уочљиви и врло експлицитни, многи ипак нису такви. Индикације о наратору дате на почетку *Чича Горија* су врло јасне и не представљају никакав проблем: "Овако ћете Ви поступити, Ви који држите ову књигу белом руком, Ви који се углавном у меку фотељу..." Али прве реченице романа *Сунце се поново рађа* представљају већу потешкоћу јер нам Џејк својом изјавом не открива да, по његовом наратору, споменути да је један човек био шампион у боксу значи испољавање дивљена према њему, већ се задовољава да уплете самог наратора: "Роберт Кон је био шампион Принстона у боксу у средњој категорији. Немојте

* - Овај опис лингвистичких капацитета наратора нултог нивоа нужно прате бројни проблеми. Није увек лако одредити денотације датог термина, а понекад је тешко на основу самог текста фиксирати у времену језик који познаје наратор, што би, без сумње, требало урадити. Штавише, наратор се може служити језиком на врло личан начин. Да ли ћемо пед извесним деформацијама које није лако ситуирати у односу на текст, сматрати да их наратор осећа као претеривања, као гешке, или да му, напротив, изгледају савршено нормалне? Ове, али и многе друге потешкоће чине да описивање наратора и његовог језика не може увек бити потпуно тачно. Међутим, и поред тога, оно је од великог значаја.

** - Ове термине користимо онако како се користе у савременој логици.

*** - Види на ову тему: Gerald Prince, *A Grammar of Stories: An Introduction* (издање Mouton, 1973.) Овде је садржан формални опис правилника који прати било која прича.

* - Прим. прев. *Passe-muraille* је особа која може да прође кроз зид.

Приповетка *Le passe-muraille* из истоимене збирке Марсела Емеа говори о скромном чиновнику државног регистра који открива своју способност да прође кроз зид. Он користи свој дар да почини више крађа и да се освети за понижење, док једног дана губи своју моћ и остаје заробљен у унутрашњости једног зида. На Монмартру постоји скулптура (place Marcel Ayme) посвећена аутору и његовој причи.

** - О вероватном виду изврстан број 11 часописа *Communications* из 1968.

*** - Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", стр. 10. Треба напоменути да ова конфузија иако веома употребљавана, није никако неопходна у изради приче.

* - Barthes, *SJZ*, Париз 1970. стр. 27-28.

** - Иако, можда, баш не би уродило плодом, без сумње би требало правити систематичнију разлику између "виртуелног" и "реалног" наратора.

мислити да ме та титула нарочито импресионира, али Кону је много значила". Веома велики број индикација о овом или оном наратору је још мање директан. Јасно је да, експлицитне или не, индиректне или директне, све индикације треба интерпретирати по самом тексту, пратећи коришћени језик, његове претпоставке, логичне последице које из њих следе и већ установљена знања о наратору.

Знаци који могу да осликају наратора су такође врло разноврсни и можемо лако разликовати више типова који заслужују да се о њима дискутује. На првом месту треба споменути све делове једне приче у којима се наратор обраћа директно наратору. Задржаћемо у овој категорији све делове текста у којима наратор означава наратора речима као *читалац* или *слушалац* и изразима као што су *драги мој* и *пријатељу мој*. У случају у коме би приповедање указивало на ову или ону карактеристику наратора, на пример његову професију или његову националност, делове у којима се помиње та карактеристика треба такође задржати. На тај начин, ако је наратор адвокат, све што се тиче адвоката уопште биће релевантно. На крају треба задржати све делове у којима је наратор означен заменицама и глаголским облицима другог лица.

Поред ових делова који врло јасно упућују на наратора има и оних који га, иако нису у другом лицу, обухватају и описују. Када Марсел у *У трагању за изгубљеним временом* пише "На послетку, ми најчешће нисмо остали код куће, ишли смо да се шетамо" ово "ми" искључује наратора. Насупрот томе, када изјављује "Без сумње, у овим тако савршеним околностима, када се реалност

повлачи и постаје оно што смо тако дуго сањали, она то од нас у потпуности скрива" "ми" укључује наратора". Штавише, често се један безличан израз, једна неодређена заменица односи управо на наратора: "Али сада када је готово, можда би требало пустити коју сузу, *intra muros et extra*."

Често у једној причи бројни пасажни наизглед не садрже никакво обавештење о наратору (ни двосмислено), али га описују са више или мање прецизности. Тако извесни делови нарације могу бити представљени у облику питања или псеудопитања. Понекад ова питања не потичу ни од неког лица ни од наратора, који их само понавља. Треба их, дакле, приписати наратору, констатовати откуд та знатижеља и коју би врсту проблема желео да реши. У *Чича Горију*, на пример, за каријеру господина Поареа се занима управо наратор: "Оно што је био? Али можда је био запослен у министарству правде..." Такође, понекад, када питања или псеудопитања потичу од наратора, она нису упућена њему самом или неком од ликова, већ радије наратору чија одређена противљења и схватања тако бивају откривена. Зато ће Марсел, да га објаснио један Сванов вулгаран, и зато чак изненађујући поступак, позвати свог наратора да у томе посведочи постављајући му једно псеудопитање: "Па ко још није видео будаласту принцезу... да без устезања говори као каква матора досада...?"

Други делови приче представљени су у облику негације. Неке од њих се уопште не настављају на изјаву неког лица нити одговарају на неко питање наратора. Оне пре поричу уверења наратора, скрећу пажњу са његових преокупација, одбацују његова питања. Наратор *Ковача лажног новца* демантује теорију коју је наратор поставио да објасни Венсанове ноћ не изласке: "Не, није својој љубавници одлазио тако Венсан Молинје сваке вечери." Понекад нам и само делимична негација нешто открива. У *У трагању за изгубљеним временом*, наратор, док верује да су нараторове претпоставке о Свановој изузетној патњи разумне, сматра их и недовољним: "Патња коју је осећао није личила ни на шта што је могао да замисли. Не само јер је и у тренуцима највеће сумње ретко замишљао нешто тако болно већ јер је, чак и када је замишљао ту ствар, она остајала нејасна, неизвесна..."

Има, такође, делова текста у којима се јављају одреднице са демонстративном вредношћу, које, уместо да упућују на неки претходни или каснији елемент приче, наводе на неки други текст, неки вантекстуални контекст који би наратор и његов наратор препознали: "...Погледа у гроб и у њега сакри своју последњу младићку сузу... једну од оних суза које се са земље на коју падну уздижу све до неба." На основу ових неколико редова наратор *Чича Горија* зна какве је сузе Растињак сахранио. Сигурно је о њима већ чуо, без сумње их је већ видео, можда је неку и сам пустио.

Више или мање драгоцене индикације пружају нам исто тако и поређења и аналогije које се срећу у приповедању. У принципу, други члан поређења се увек сматра боље

познатим од првог. Дакле, полазећи од ове констатације, може се претпоставити да је наратор *Златног ћупа* већ чуо експлозију муње ("Звук нестаде као далека и пригушена хука грома") и с том претпоставком започети изграђивање света који му је познат.

Али знаци који су понекад најбољи показатељи наратора, али које је понекад најтеже ограничити и описати на задовољавајући начин, можда су они које ћемо, у недостатку прикладнијег термина звати "надоправдања". Сваки наратор објашњава више или мање свет својих ликова, мотивише њихове поступке, оправдава њихове мисли. Ако се његова објашњења, његове мотивације налазе на нивоу метајезика, метаприче, метакоментара, то су онда недоправдања. Када наратор *Пармско гартузијанског манастира* ставља до знања наратору да у Скали "није обичај да те мале посете у ложама трају више од двадесетак минута", он само настоји да му да информације неопходне за разумевање догађаја, међутим, када се извињава због лоше сročене реченице, када се извињава што је прекинуо своју причу, када признаје да је неспособан да лепо ослика неко осећање, он користи надоправдања. На тај начин су нам представљени занимљиви детаљи о личности наратора, премда врло често на врло индиректан начин, јер савладавајући његова противљења, тријумфујући над његовим предрасудама ослобађајући га бојазни, надоправдања нам их и откривају.

Знаци наратора, они који га описују, као и они који га само информишу, могу поставити доста проблема ономе ко би их желео класификовати да би дошао до портрета наратора, до одређеног начина читања нарације – не само да их је понекад тешко уочити, ограничити, објаснити већ су у неким причама ти знаци контрадикторни. Они често потичу од наратора који жели да се забави на рачун наратора или да истакне произвољност приче. Такође, представљени свет је често свет у коме принципи контрадикције које познајемо не постоје или нису применљиви. На крају, контрадикције, потпуно очигледне, често произилазе из различитих тачака гледишта које се наратор труди да верно репродукује. Ипак, дешава се да дате контрадикције не могу у целини бити објашњене на овај начин. Треба их, дакле, ставити на рачун немарности или темперамента аутора. У великом броју порнографских романа, у најгорим али и у најбољим, наратор, попут јунака *Ђелаве певачице*, описује један лик најпре као особу плаве косе, богатих груди, заобљеног стомака, да би, на следећој страни, са истом озбиљношћу причао о њеној црној коси, равном стомаку, сићушним грудима. Нема сумње да кохеренција није један од императива порнографског жанра већ је то пре варијација ласцивног садржаја. У оваквим случајевима закључујемо да је тешко, ако не и немогуће, интерпретирати семантичку материју намењену наратору.

Понекад знаци који осликавају наратора образују зачуђујуће хетерогену скупину. Наравно, ни један знак који се односи на наратора никако не мора да се надовеже, нити да потврди неки претходни знак, нити да најави следећи. Има наратора који се мењају, баш као наратори, или оних чија је личност довољно богата да садржи веома различите тенденције и осећања. Али комплексна природа неких наратора не проистиче увек из комплексне личности или суптилне еволуције. Прве странице *Чича Горија* показују да ће париски наратор моћи и да ужива у "појединостима ове сцене пуне локалних призора и боја". Али оне поричу оно што су управо утврдиле оптужујући га за неосетљивост, оптужујући га да реалност узима за фикцију. Ова контрадикција никада неће бити разрешена. Напротив, друге ће јој се придружити и постаће све теже знати коме се наратор обраћа. Аљкавост? Можда. Балзак не брине увек о техничким детаљима и понекад чини грешке које би, код једног Флобера или Хенрија Џејмса, биле шокантне. Али, аљкавост која пуно открива: Балзак, кога опседају проблеми идентитета (они су сигурно веома важни у *Чича Горију*), не успева да одлучи ко ће бити његов наратор.

Какви се год проблеми поставили, тешкоће јављале, какве сегоднемарности чиниле, очигледно, врста употребљених знакова, њихова изузетна бројност и њихов распоред у току нарације, одређује до извесне мере различите типове приче. Нарације које обилују објашњењима и мотивацијама (*Дон Кихот*, *Трастам Шенди*, *Изгубљене илузије*, *Пронађено време*) веома су другачије од оних у којима објашњења и мотивације имају ограничену улогу (*Убице*, *Малтешки соко*, *Љубомора*). Прве су често дело наратора који сматрају димензију дискурса важнијом од приче, или оних који, изузетно свесни произвољности или чак лажности свих прича или одређене врсте прича,

* - Приметимо да чак и једно "ја" може да означава "ти".* - Видети о овоме Gerard Genette, "Vraisemblance et motivation", in *Figures II* (1969.)

- Видети о овоме Gerard Genette, "Vraisemblance et motivation", in *Figures II* (1969.)



Хајрих Бел



Чеслав Милош



Хајрих бел

покушавају да је избегну. Друге потичу од наратора који се осећају савршено опуштено у причи или који, из различитих разлога, желе да зачуде. Штавише, мотивације и објашњења могу играти своју праву улогу, или, напротив, сакрити своју природу, прерушавајући се мање или више. Балзаков или Стендалов наратор се не устручава да изјави да му треба објашњење неке мисли, чина, ситуације: "Е, овде нас један неопходан детаљ, који делом објашњава одакле војвоткињи храброст да Фабрису саветује тако опасно бекство, приморава да на тренутак прекинемо причу о том смелом подухвату." Али Флоберови наратори, нарочито након *Мадам Бовари*, често играју двоструку игру, па се више не зна тачно да ли једна реченица објашњава неку другу, да ли је једноставно следи или јој претходи: "Саставио је себи војску. Војска ојача. Он поста чувен. Био је тражен." Објашњења се такође могу представити као универзална правила, општи закони, као код Балзака и Золе, или да изузимају, колико је могуће свако уопштавање, као у романима Сартра и Симон де Бовоар. Она се могу оповргавати, употребљавати више пута или само једанпут, могу се појављивати искључиво у стратешким моментима или сасвим изненада. Сваки пут оцртава се другачији тип приче.

Класификација наратора

Било коју нарацију је могуће окарактерисати по врсти наратора коме је упућена захваљујући знацима који га описују. Било би узалудно, јер би било предуго, превише компликовано и превише непрецизно, издвајати различите врсте наратора према њиховом темпераменту, друштвеном статусу или њиховим веровањима. Насупрот томе, лако је класификовати нараторе према њиховој наративној ситуацији, према њиховој позицији у односу на наратора, ликове, нарацију.

Велики број нарација наизглед није никоме упућен: ниједан лик се не сматра носиоцем улоге наратора нити наратор помиње иједног наратора, било директно ("Без сумње, драги читаоче, никада ниси био заробљен у стакленој боци...") или индиректно ("Тешко да смо могли да учинимо ишта до да уберемо један његов цвет и прикажемо га читаоцу"). Међутим, као што детаљно проучавање романа попут *Сентименталног васпитања* или *Улиса* открива присуство наратора који покушава да буде невидљив и да што је мање могуће интервенише у току догађаја, детаљније испитивање нарације која наизглед нема наратора (два горе поменута дела, али такође *Светилишта*, *Странац*, *Једноставно срце*) омогућава да се овај открије. Наратор *Једноставног срца*, на пример, ниједном се на експлицитан начин не обраћа наратору. Ипак су у његовој причи бројна места која мање или више

јасно указују да се он некоме обраћа. На тај начин наратор објашњава ко стоји иза личних имена која користи: "Роблен, сељак из Жефоса... Лијебар, сељак из Тука... Господин Буре, некада адвокат...". Значи, не може бити да он то самом себи идентификује Роблена, Лијебара или господина Буреа – то мора да је за његовог наратора. Штавише, он често прибегава поређењима да би описао неки лик, да ситуира неки догађај, а свако поређење прецизира какав је свет који наратор познаје. На крају, и вантекстуални контексти на које понекад упућује ("... оно узбуђење у које нас баца призор посебних људи") чине толико доказа о постојању наратора, толико обавештења о његовој природи. Зато, то што је невидљив у нарацији не значи да не постоји и он никада није потпуно заборављен.

У великом броју других нарација уколико наратор није представљен у једном од ликова, наратор га у најмању руку јасно помиње. Обраћа му се чешће или ређе, директно (*Евтеније Оњегин*, *Златни ћуп*, *Том Џонс*) или индиректно (*Црвено слово*, *Сатра продавница реткости*, *Ковачи лажног новца*). Попут наратора *Једноставног срца* ови наратори немају име и њихова улога у причи није увек важна. Захваљујући одломцима који их експлицитно означавају лако је начинити њихов портрет и знати шта о њима мисли њихов наратор. Понекад, у *Том Џонсу* на пример, наратор даје толико информација о свом наратору, тако често га издваја, толико га обасипа саветима да овај бива осликан јасно као било који лик.

Често, уместо да се обраћа (експлицитно или не) наратору који није лик, наратор прича своју причу неком бићу које то јесте (*Срце таме*, *Портнојева жалба*, *Несреће врлине*). Овај лик може бити описан са мање или више прецизности. Осим да је прилично проицљив, не знамо готово ништа о доктору Шпилфогелу из *Портнојева жалба*. Насупрот томе, у *Несрећама врлине* испричан нам је цели Жилијетин животни пут.

Наратор-лик у причи може имати искључиво улогу наратора (*Срце таме*), али такође може имати и друге улоге. Није ретко да он, на пример, буде и наратор. У *Иморалисти* један од три Мишелова слушаоца пише врло дугачко писмо своме брату, у коме му излаже причу свог пријатеља, моли га да помогне несрећном Мишелу, и, поред својих личних реакција на причу, говори о околностима које су га навеле да је слуша. Понекад чак наратор једне приче може да буде у исто време и њен наратор. Он тада не намењује своју причу никоме до себи. У *Мучнини*, као и у већим романима у форми интимног дневника, Рокантен представља једног читаоца свог дневника.

С друге стране, прича упућена наратору-лику може да више или мање дирнути, више или мање утицати на њега. У *Срцу таме*, прича коју Марлоу прича својим сапутницима није их променила. Иако у *Иморалисти* тројица наратора нису заиста постали другачији од онога какви су били пре Мишелове приче, ипак "их је сву тројицу обузела нека чудна непријатност". А у *Мучнини*, као у толико других дела у којима је наратор сам себи наратор, догађаји које себи прича га постепено и дубоко мењају као наратора.

* - Прим. прев. Иродијада (фр. Herodias) – Г. Флобер: Три приче (*Једноставно срце*, *Легенда о светом Јулијану милосрдном*, *Иродијада*).

На крају, наратер-лик може за наратора бити од суштинског значаја, више или мање незаменљив на месту наратера. У *Срцу таме* Марлоу није неопходно да за наратера има своје другове са Нели. Могао би да исприча своју причу некој потпуно другој групи, могао би можда да је уопште не исприча. Насупрот томе, у *Иморалисти* Мишел је желео да се обрати пријатељима и окупио их је око себе из тог разлога. Њихово присуство у Алжиру представља за Мишела неопходну помоћ, наду: без сумње неће га осудити, можда ће га разумети, сигурно ће му помоћи да превазиђе своју ситуацију. А у *Хиљаду и једној ноћи* имати калифа за наратера за Шехерезаду представља разлику између живота и смрти. Ако он одбије да је слуша, биће убијена. Он је дакле једини наратер кога она може имати.

Без обзира да ли је представљен као лик, да ли игра више улога или једну једину, да ли је незаменљив или не, наратер може бити слушалац (*Иморалиста*, *Несреће врлине*, *Хиљаду и једна ноћ*) или читалац (*Адам Бид*, *Чича Горио*, *Ковачи лажног новца*). Очигледно, дешава се да се у причи не спомиње да ли је наратер предодређен да чита или слуша њему упућену нарацију. Без сумње би се, значи, могло рећи и да је наратер читалац уколико се ради о писаној нарацији (*Иродијада*^{*}) а слушалац ако се ради о усменој нарацији (*Песма о Роланду*).

Даље, наратер може бити део групе, али и такође могуће е да му се наратер с намером обраћа као појединцу. Мишел прича о свом животу тројци пријатеља, Марлоу прича Курцове авантуре неколицини другова окупљених под палубом Нели, а наратор *Гаргантус* се обраћа великом броју читалаца одједном. Насупрот, Жан-Батист Кламенс у *Паду* има само једног наратера ког је једне вечери срео у Мексико Сити бару у Амстердаму; Рокантен своје авантуре прича себи самом; наратор *Златног ћупа* се увек обраћа искључиво једном читаоцу.

Наратер често припада савршено хомогеној групи чији се чланови не разликују једни од других. У том случају сама група представља уистину наратера, пре него појединци који је чине (*Записи из подземља*). Такође група често може бити хетерогена. У *Јадима младог Вертера* издавач књижевних дела и докумената, будући да се занима за несрећног младића а, обраћа се њему сличним наратерима: писцима, онима који су истих или другачијих књижевних укуса од Шарлоте, женама племенитог срца и духа. Понекад, наратор који се обраћа наратерима више категорија користи ту хетерогеност да појасни своју поруку, да истакне поенту, да успостави сагласност. Он, значи, сучељава различите категорије наратера – исмевајући једно осећање, он хвали неки поступак (*Вертер*).

Много се ређе среће наратор који један део своје приче прича једном наратеру, неки други другом и тако редом. У *Змијском леглу* Луј почиње обраћајући се својој жени Изи. Убрзо мења ток и одлучује да пише свом ванбрачном сину Роберту, а затим и свој својој деци. Мало по мало, схватамо да жели да пише пре свега себи, да жели бити свој сопствени наратер.^{*}

Даље, могуће је да наратер познаје наратора (*Срце таме*, *Иморалиста*), или да га не познаје (*Чича Горио*, *Пармски култузијански манастир*). Некад је могуће да га не препознаје: у *Несрећама врлине* Јустина и Жилијет тек на самом крају приче почињу да сумњају да су у крвном сродству. Такође се може десити да наратер већ познаје неке од ликова, не-наратора, поменуће у причи (*Иморалиста*), или да никада није чуо ни за једног од њих (*Једноставно срце*). Штавише, није реткост да већ познаје неке од догађаја који му се приповедају, па чак и да је у њима учествовао. Мишелови пријатељи у *Иморалисти*, на пример, већ знају о чему протагониста приповеда на почетку своје приче, а у пуно романа-дневника наратер, очигледно, унапред познаје подједнако добро већину догађаја које себи прича као и већину ликова о чијим поступцима извештава, било да у наведеним догађајима има главну или споредну улогу.

На крају, треба правити разлику између "главног" и "секундарног" наратера, како ћемо их назвати. У било којој причи, наратер који има приступ свим изнешеним догађајима, наратер коме су намењене све нарације свих наратора, је главни наратер. С друге стране је наратер коме је испричан само део догађаја и који не зна одређене, више или мање битне појединости – то је секундарни наратер. У *Мучнина*, на пример, иако је јунак романа, Рокантен није главни наратер: он не познаје ни кратки предговор издавача који претходи његовом

дневнику, ни напомене тих издавача и њихове примедбе. Исто тако у *Персијским писмима* и *Опасним везама*, Рика и Узбек, Валмон и госпођа од Мертеја, такође, наизглед важни, секундарни су наратери. Главни наратер у ова два романеска дела је крајњи адресат свих писама која пишу ликови и свих коментара који се на њих односе. Има, очигледно, пуно романа и прича у којима нема секундарног наратера (*Чича Горио*, *Пармски куртузијански манастир*, *Једноставно срце*). У њима, дакле, постоји само један наратор који целу своју причу прича једном бићу.

Могло би се, без сумње, размишљати и о другим разликама, могле би се установити друге категорије. Било како било, јасно је колико би прецизнија, финија, била типологија наративног жанра основана не само на нараторима већ и на наратерима. Јер наратори истог типа могу се обраћати наратерима више различитих типова. Тако су Луј (*Змијско легло*), Салавен (*Салавенов дневник*) и Рокантен (*Мучнина*) сва тројица ликови који воде дневник и пишу свесно и с разлогом. Али прави, пре него што почне да пише ради сопственог задовољства, у више наврата мења наратера, други себе сматра јединим читаоцем свог дневника, док трећ и пише искључиво за себе. С друге стране, наратори који се међу собом разликују могу се обраћати наратерима истог типа. Наратор *Једноственог срца*, *Човекове судбине* и Мерсо у *Странцу* се обраћају наратеру који није лик, који их не познаје као ни ликове и догађаје у причи.

Поимање наратера, међутим, није од значаја само у типологији наративног жанра или приликом одређивања



Томас Ман

романеских техника, него и зато што омогућава боље проучавање начина на који нека прича функционише, што је можда још интересантније. У свакој причи дијалог се успоставља између наратора (наратора), наратера (наратера) и лика (ликова), а дистанце између њих су те које условљавају развој дијалога, па према томе и развој саме приче.^{*} Када смо говорили о различитим категоријама наратера, већ смо употребили овај концепт, али га нисмо превише истичали: јасно је да је наратер који је учествовао у испричаним догађајима, у извесном смислу много блискији актерима тих догађаја од наратера који за њих никада није чуо. Али појам дистанце мора бити генерализован. Било с моралног, интелектуалног, емоционалног или физичког аспекта наратор(и), наратер(и) и лик(ови) могу се више или мање зближити, могу се крајње поистоветити или бити потпуно опречни.

Овде се заправо ради о већим или мањим моралним (Ж илијет и Јустина у *Несрећама врлине*), интелектуалним па чак и физичким разликама између наратера и наратора (наратор *Том Џонса* је сигурно паметнији од свог наратера, а Оскар у *Бубњару* се не обраћа једном патуљку!), али, такође, и о већим или мањим разликама међу наратером истог или другачијег типа. Са социјалне и, такође, емотивне тачке гледишта, Рокантен је врло другачији од оног коме се обраћају издавачи његових рукописа, а наратери *Вертера* имају не тако сличне уметничке укусе, страсти и врлине. На крају, веће и мање

* - Колико знамо, нема наратора који прича исте догађаје различитим наратерима, нити наратера који сазнаје исту причу од различитих наратора. Али ове ситуације су, очигледно, могуће.

* - Овде пратимо Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* стр. 155. и даље, али мењајући му перспективу.

разлике могу постојати и између наратора и предсављених ликова, било на моралном, интелектуалном или неком другом плану, и оне су обично врло јасне.

Очигледно, наратор се може разликовати од неког наратора, лика или другог наратора само с једног аспекта, али, поред тога, дистанца међу њима може бити променљива – у току приче она се може и више пута увећати или постепено смањивати. Тако у *Том Џонсу* сам наратор истиче пред крај своје приче да су се његови односи с наратором прилично развили: овај кога једва да је познавао, кога је посматрао с висине и чак с одбојношћу, постао је мало по мало његов пријатељ. А у *Паду* како наратија одмиче наратор се све више опире Жан-Батист Кламенсу.

Пошто прича често има више наратора, више наратора и више ликова, сложеност њихових односа и разноврсност дистанци које се стварају међу њима могу бити веома велике; а управо ти односи и дистанци одређују добрим делом по чему се неке вредности у току наратије истичу а друге одбацују, на основу чега су неки догађаји обелодањени а други заташкани, и на тај начин утичу на тон па и на саму природу приче. У *Звонима Базела*, на пример, непосредно по одлуци наратора да наратору изјави своје пријатељство, да му говори искреније и директније него до тада, тон приче се комплетно мења: од лудо занесеног, он постаје квази-документаран, од наизглед равнодушног – братски. А и не може да се не промени. Такође је и чест ироничан утисак приче резултат разлика између два аспекта наратора и разлика између два наратора или две групе наратора (*Несрећне врлине*, *Вертер*), али је он и последица дистанци између наратора, наратора и лика. Мишелова кривица (или невиност) делом није јасно утврђена јер он више пута успева да превазиђе дистанцу која га издваја од његових пријатеља, али и зато што они не могу да одлуче у којој мери да се од њега оградe.

Већ знамо да се дијалог између наратора и осталих стратешких фигура наратије развија у самом тексту. Међутим, то није случај са односима између наратора и виртуелног, идеалног или реалног читаоца, који су итекако значајни – они донекле одређују начин на који би једно дело требало да функционише, на који ће бити прихваћено, одређују по чему ће бити цењено, као и начин на који оно заиста функционише. Јасно је да је Свифтов идеални читалац различит од наратора коме је у следећем пасажу скинута пажња да "Могао сам те можда, попут осталих, запањити врло невероватним Причама, али ћу радије да изнесем пукe Чињенице у најједноставнијем Маниру и Стилу, јер ми је главна намера да те Информишем, а не да те забавим." Исто тако ни следећи одломак из *Том Џонса* не може бити комичан осим ако читалац не укључи љубав у исту категорију са сулом и бифтеком: "Мора бити да је за Вас размишљати о ефектима љубави подједнако бесмислено као и расправљати о бојама с човеком који је рођен слеп, ... љубав, по Вашем мишљењу, вероватно може веома да подсећ а на тањир супе или комад печене говедине." Насупрот томе, реакције реалног читаоца *Пармског картузијанског манастира*, на пример, а такође и наратора из тог дела, биће другачије у зависности од тога да ли он зна италијански: бројни преводи италијанских речи и израза могу га замарати, забављати, па чак и разуврити.

Функције наратора

Врста наратора кога проналазимо у датој причи и односи који га у њој повезују с нараторима, ликовима и другим нараторима, као и дистанце које га одвајају од идеалних, виртуелних и реалних читалаца, одређују делом природу те приче. Али наратор обавља и друге, више или мање бројне и значајне и њему својствене функције. Вредно је труда да се неке од њих спомену и мало детаљније проуче.

Најочигледнија улога наратора, она коју у извесном смислу увек игра, јесте улога посредовања између наратора и читаоца (читалаца), или пре, између аутора и читаоца (читалаца). Посредством наратора лако је бранити неке вредности или одагнати извесне недоумице. Захваљујући знаковима који га директно информишу увек се може истаћ и важност неког низа догађаја, оправдати нека акција или подвући њена непромишљеност, разуврити или забранити. У *Том Џонсу*, на пример, наратор објашњава наратору како је обазривост неопходна да би се сачувала врлина, што нам омогућава да боље проценимо његовог јунака као врлог али неопрезног: "Опрез и обазривост су неопходни чак и најбољем

међу људима... Није довољно да су твоји планови и твоје акције суштински добри, већ мораш да настојиш да се таквима и покажу." Такође знамо да Легранден, и сам сноб, не лаже када устаје против снобизма јер Марсел то врло јасно каже свом наратору: "И заиста, то не значи да господин Легранден није био искрен када је грмео против снобова." Сигурно, учинак посредовања није увек толико директан: пошто се односи наратора и наратора понекад развијају на ироничан начин, читалац, дакле, више не може да узима здраво за готово оно што први изјављује другоме. Осим тога, поред директних и експлицитних интервенција код наратора, могуће је замислити и другачије везе, другачије могућности посредовања између аутора и читалаца: дијалози, метафоре, симболичне ситуације, алузије на неки систем мишљења или неко уметничко дело – толико средстава да се манипулише читаоцем, да се усмеравају његови судови и контролишу његове реакције. У ствари, можда зато што оваква средства дају, или се чини да дају, више слободе читаоцу, можда зато што га обавезују да активније учествује у развоју приче или једноставно зато што можда задовољавају извесну тежњу за реализмом, многим модерним романијерима, ако не и већини, оваква средства више одговарају. Улога наратора у својству посредника је дакле врло редукована. Све и даље мора да прође кроз наратора, пошто је све увек њему упућено – метафоре, алузије, дијалози, али то не мења перцепцију читаоца нити му ишта више расветљава. Какве год биле предности ове врсте посредовања, ипак треба увидети да су, са извесне тачке гледишта, директне и експлицитне изјаве наратора наратору најеконичније и најефикасније. Само неколико реченица је довољно да се успостави прави смисао неког изненађујућег поступка или оправда природа неког лика, а само неколико речи да се олакша тумачење једне сложене ситуације. Док се можемо без престанка питати о естетској зрелости Стивена у *Портрету уметника у младости* или о важности овог или оног поступка у роману *Збогом оружје*, зна се са сигурношћу, или бар приближно, шта по тексту треба мислити о Фабрису и Сансеверини или о сплеткама госпођице Мишоно.*

Осим функције посредовања, наратор обавља функцију карактеризације у свакој наратији: у суштини врста наратора кога наратор концепира и типови односа које покушава да успостави с њим га барем делимично дефинишу. У зависности од дела, ова улога добија већи или мањи значај. Генерално, када наратор није лик, а нарочито када покушава да остане невидљив, она је сведена на минимум: карактер и личност наратора из *Жерминала*, из *Наде* или из *Доба разума* можемо описати са прецизношћу пре захваљујући ликовима који га опседају, сликама које га фасцинирају и ситуацијама које су му драге, него захваљујући тако нејасним и тако мало истакнутим односима с наратором. Све једно, има наратора неликова који нису без карактера и који су захваљујући њиховој повезаности с нараторима чак подједнако педаантно осликани као и јунаци њихових прича. Пре свега из овог угла гледано, наратор *Том Џонса* изгледа врло сигуран у себе и то с разлогом, пошто је, како у знању тако и у мудрости, неизмерно супериоран над својим наратором. Нико се с њим неће сложити јер се понаша помало деспотски и не устручава се од грубости ни бруталности. Али коначно, он је прилагодљив и прихвата компромисе.

И поред тога што би опет могла бити сведена на минимум, функција карактеризације је значајна и у случају наратора-ликова. На пример, Мерсо неће успети да започне прави дијалог са својим наратором пошто је повучен од света па и себе самог (одакле и његова самоћа и отуђеност), па га, дакле, тај дијалог не може описати. Међутим, уобичајено је да односи које наратор-лик успоставља са својим наратором откривају његов карактер у мери у којој га открива и било који други елемент у причи, а можда и више. У *Калуђерици* сестра Сузана делује много мање наивна, много прорачунљивија и кокетнија него што бисмо могли поверовати, управо захваљујући њеној концепцији наратора и директним интервенцијама код њега. Њена настојања да се допадне су неоспорна: сестра Сузана се не устручава да маркизу од Кроасмаре открије своју лепоту, своје квалитете и свој шарм. На крају, ненадмашна у удварању, она и сама донекле признаје своју кокетерију: "Можда сам ја помало кокетна жена, шта знам, али сам природно таква и не претварам се." Својим понашањем према наратору она често открива и своју лажну наивност. Доказе да сестра Сузана зна многе приповедачке методе, да уме да манипулише наратором, да га убеди и да придобије његову наклоност, пружају нам и њена ласкања ("Господин маркиз од Кроасмаре) је племенитог порекла, просвећен, духовит..."), уверења да је искрена ("О неким својим незгодама пишем без уметничког талента, наивно као дете мојих година и с особитом искреношћу"), као и њена

* - Види на ту тему већ наведено дело Вејна Бута.

оправдања и надоправдања ("Па то је невероватно... И ја се с тим слажем, па то је истина..."). Али, штавише, врло је јасно да сестра Сузана има амбиције једног писца. Она не жели да на брзину напише обичне мемоаре с намером да придобије разумевање једног јединственог наратора, већ жели да напише праву причу (и сама је употребити ту реч) намењену многим читаоцима, причу у којој ће њена уметност и њено мишљење без сумње имати одлучујућу улогу. Овакве амбиције сестре Сузане манифестују се од почетка њене приче. Она се, у ствари, не обраћа најпре маркизу од Кроасмаре, већ неком другом, представљајући му своју намеру и представљајући му маркиза: "Ако ми господин маркиз од Кроасмаре буде одговорио, имаћу прве редове ове приче. Желела сам да га упознам пре но што му пишем. Он је монденски човек..." Неколико редова даље она ставља до знања да ће можда једног дана приредити своје мемоаре и за друге читаоце: "Пошто би мој покровитељ то могао захтевати, а и пошто бих можда пожелела да их завршим у време када се далеких догађаја више не бих сећала..." А још касније врло јасно указује да их не намењује само маркизу већ и другим читаоцима: "Ја вас разумем, господине маркиже, разумем и већину оних који ће читати моје мемоаре..." Штавише, на самом крају своје приче обраћајући се многобројним читаоцима поново говори о маркизу у трећем лицу: "Међутим, када би се маркиз, који је тако префињен и дискретан, уверио да не говорим о његовим добрим делима него о његовим недостацима, шта би о мени мислио?" Иако је сестра Сузана пуно патила и, дакле, наставља да пати чак и док пише, ипак је не можемо докучити: односи које успоставља са нараторима то довољно доказују а њен лик и њену причу чине још занимљивијим.

Поред тога, преко односа наратора и наратора могуће је истаћи једну од тема приче, могуће је илустровати неку другу, порицати трећу. Често се из ових односа може увидети да је дело засновано на теми приповедања, да је прича тема дела. У *Хиљаду и једној ноћи*, на пример, понашање Шехерезаде према калифу, и обрнуто, истиче значај теме нарације као живота: да је наратор јунакиње одлучио да је више не слуша, она би, попут оних ликова који су престали да причају, умрло (уосталом, свака се прича показује немогућом без наратора). Али често, ставови које наратор и наратор имају један према другом истичу и теме које се директно не тичу наративне ситуације дела. У *Чича Горију*, однос наратора и наратора је однос јачег према слабијем: од самог почетка наратор настоји да спречи приговоре наратора, да над њим доминира и да га убеди. Ту све долази у обзир – улагавање, молбе, подсмевање, претње, и изгледа да наратор у томе и успева. У последњем делу романа, пошто је Вотрен ухапшен а чича Горију смрт све ближе, на интервенције наратора код наратора наилази се све ређе, што значи да је он и победио. Он је сада сигуран у свој утицај и доминацију и преостаје му само да приповеда. Овакве сукобе, овакву глад за моћи, наћи ћемо и у случају ликова, и та борба се води како на плану нарације тако и на плану догађаја.

Поред свог доприноса тематичи приче, наратор делимично утиче и на одређивање оквира нарације. Често се ради о оквирима реалности у којима су наратор(и) и наратор(и) ликови (*Срце таме*, *Иморалиста*, *Декамерон*). У највећем броју случајева ради се о натурализовану приче. Неоспорна је у овом случају улога наратора и наратора да приповедање учине веродостојним, а овакви оквири нарације понекад пружају и модел организације, модел по коме се развија неко дело, нека нарација. У *Декамерону* и *Хелтамерону* сваки наратор, када му дође ред, по правилу, постаје наратор. У оваквим околностима наратор представља много више од обичног знака реализма или индиције вероватноће, он представља елемент незаменљив у погледу артикулације сваке приче.

Уосталом, наратор може на различите начине да утиче на артикулацију. У епистоларним романима, на пример, где је он у исто време и наратор и лик, наратор је неопходан за развој заплета. Да Валмон није примио баш такво писмо од госпође од Мертеја, не би се упустио у завођење Председнице, а да госпођа од Мертеја није примила баш такав одговор од Валмона, не би му објавила рат. А у *Змијском леглу* не мења

се само тон приче како Луј мења наратора већ понекад и сами детаљи на које ће скренути пажњу па и ситуације о којима ће реферисати. Све док је његова прича упућена Иззи, Луј не открива постојање свог илегалитивног сина Роберта. До тог сазнања долази се тек у моменту када он промени наратора. Ова дволичност, и чињеница да касније, када буде писао својој деци, неће заборавити да избрише делове свога дневника "које не би могли разумети", говоре нам да Луј није увек у потпуности отворен и, штавише, наводе на помисао да у његовој причи постоји извесна нејасноћа. Луј у више наврата говори о Луки као свом сину, али ниједном не изјављује да овај то заиста јесте: "Волео сам Луку као свог рођеног сина", "Ја, који никада нисам знао шта значи опустити се и заборавити се, сазнао бих то од свог јадног детета". Приде, он износи посебно интересантну преписку Иззи и њеног исповедника: "Ви нисте криви за мржњу према том детету, не бисте били криви ни да сте јој подлегли... Његова љубав према Луки не доказује да... Праштајте иако мислите да не треба..." Лука засигурно јесте Лујев син. Али, Луј се није усудио да помене Роберта. А како би се уопште и усудио да спомене то друго, још мање часно очинство?

На послетку, остаје нам да проучавамо наратора не бисмо ли открили основне ставове једне приче. У *Паду*, на пример, једино проучавањем реакција Кламансовог наратора, можемо знати да ли су, на основу текста, аргументи протагонисте толико јаки да им се не може одупрети, или они, напротив, чине тек вешту, али ипак слабо убедљиву одбрану. Наравно, у току читавог романа наратор не проговара ни реч, па се чак не зна да ли се Кламанс обраћа себи или неком другом: по опаскама наратора може се закључити само то да је његов наратор као и он буржуј, четрдесетогодишњак, Парижанин, да зна Дантеа и Библију, да је адвокат... Међутим, оваква недоумица, која даје суштински значај постојању два света протагонисте, не представља проблем оном ко би желео да открије на који је начин у роману донешен суд о Кламансу: без обзира на идентитет наратора, једино је од значаја у којој мери он пристаје на тезе јунака. Значи, Кламансов дискурс сведочи да му се његов саговорник све упорније опире. Како његова прича одмиче и његов је саговорник избегава, његов тон постаје све ужурбанији, његове реченице претрпане. У више наврата у последњем делу романа он чак делује озбиљно потрешен. Иако без сумње, на крају *Пада*, Кламанс није потпуно поражен, засигурно није тријумфовао. Његов поглед на свет и људе и његов систем вредности нису потпуно погрешни, али нису ни неоспориви. Има и других професија осим судије кривичара, постоји неки другачији од Кламансовог, а опет задовољавајући начин живота.

Наратор, значи, може да врши читав низ функција у једној причи: да буде веза између наратора и читаоца, да помогне у прецизнијем одређивању оквира нарације, може да окарактериса наратора, да истакне извесне теме, утиче на развој заплета, може да постане носилац моралне поруке дела. А у којој ће мери бити значајан, колико ће улога играти, на колико ће се суптилан и оригиналан начин приповедача њиме служити, очигледно зависи од вештине и спретности приповедача, његовог интересовања за наративну технику, али и од тога да ли његова прича уопште захтева једног наратора. Исто као што се наратор неке приче проучава да би се оцениле њена вредност, намере и њен успех, треба проучавати и њеног наратора да би се извори и домет те приче сагледали шире и или другачије.

Наратор је један од фундаменталних елемената сваке нарације. Подрбно испитивање онога што се на њему одражава и изучавање наративног дела као организације њему упућених знакова, може бити пут ка добро дефинисаном читању и егзактнијој карактеризацији тог дела, али такође и пут ка прецизнијој типологији наративног жанра и бољем разумевању његове еволуције. Другим речима, овако проучавање наративног дела омогућава бољу процену функционисања приче и њеног успеха с техничке стране гледишта. На крају крајева, проучавање наратора је пут ка бољем разумевању наративног жанра, па и сваког чина комуникације.

Џералд Принс

Професор романских језика и савремене Француске књижевности на Универзитету Пенсилваније у Филаделфији. Аутор је више књига, од којих издвајамо: *Метафизика и техника у романеском делу Сартра*, *Речник наратологије*, *Наратив као тема и Водич кроз роман на француском језику* (од 1901. до 1950.), као и многих чланака из наративне теорије и модерне француске књижевности. Припремио је други том *Водича кроз роман на француском језику* (од 1901. до 2000.). Студија о наративу, коју доносимо у овом броју "Успења", објављена је у броју 14 (за 1973. годину) часописа "Поетика" (Poétique), који излази у Паризу.

Владимир Игњатовић

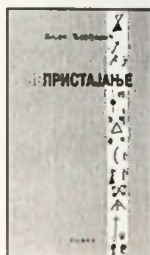
По оцу Лесковчанин, рођен је 1978. године у Нишу, где је завршио Средњу музичку школу "Др Војислав Вучковић", а студије на Факултету музичких уметности у Београду. На истом факултету је на последипломским студијама. Од 2003. до 2005. године, у Паризу, студирао је на Конзерваторијуму "Хектор Берлиоз" и сарађивао са великим обоистима.



Међу најновијим издањима, “Филекс” овога пута издваја две песничке збирке и научну студију



тројице аутора из Лесковца, Дејана Ђорђевића, Драгана Тасића и Вукадина Ристића а Укратко, дакле:



Дејан Ђорђевић
НЕПРИСТАЈАЊЕ
песме
54 стр.
формат А5

Већ запажен у песничком првенцу *Јесам и нисам* Дејан Ђорђевић потврђује опозитни карактер уметничке егзистенције песничког субјекта и ове нове збирке, неслучајно назване *Непристајање* у којој, према речима рецензента Драгана Јовановића Данилова, на један природан начин песме заобљују смисаону целину.



Драган Тасић
**СИЛАЗАК
РЕЧНИМ
ПУТЕМ**
песме
57 стр.
формат А5

Још један леп песнички прилог савременој српској поезији аутора из Лесковца. Тасићева преводилачка искуства посведочавају знатне утицаје француских модерниста и на његово песништво, најизричите испољено управо у збирци *Силазак речним путем*. Рецензент књиге, Саша Хаџи Танчић, посебно издваја рембоовску мотивску доминанту о “пијаном броду” референтном песмом “Зарђали брод”.



Вукадин Ристић
**ОСНОВИ
ОРТОПЕДИЈЕ И
ТРАУМАТОЛОГИЈЕ**
научна студија
216 стр.
формат Б5

Књигу чине два глобална поглавља, и трећи - историјски део. Аутор најпре говори о болестима, деформитетима и повредама на локомоторном апарату. Потом, о ортопедском одељењу Опште болнице у Лесковцу, од његовог оснивања до данас. Књига се бави такође историјом медицине и развојем здравствене службе на подручју завичајног поднебља у коме прим. др Вукадин Ристић живи и ради.

САДРЖАЈ

Гојко Божовић: <i>Оближња божанства</i>	2	Владан Цветичанин: <i>Опело</i>	22
Драгослав Васић: <i>Вода, ватра и књиге</i>	2	Видосав Петровић: <i>Путописи Н. Цветковића</i>	24
Мирослав Егерић: <i>Скерлићев критички дух</i>	3	Слађана Сл. Стојановић: <i>Приче из шумске куће</i>	27
Марко Недић: <i>Сто “кола” СКЗ</i>	5	Драгомир С. Радовановић: <i>Дигитализација</i>	28
Бојан Јовановић: <i>Избледели Азбучник</i>	8	Андре Шмиц: <i>Порука</i>	29
Саша Станковић: <i>Владар и владање</i>	10	Лионел Реј: <i>Град</i>	29
Саша Хаџи Танчић: <i>Цртежи Франца Кафке</i>	13	Љиљана Костадиновић: <i>Разговор са Ј. Радуловићем</i> ..	30
Жарко Пешикан: <i>Грба</i>	15	Џералд Принс: <i>Проучавање наратера</i>	31
Недељко Богдановић: <i>О Бранку Миљковићу</i>	18		
Давид Албахари: <i>Даљина, вео и слике</i>	20	<i>Ликовни њрилози Миомира Цветковића</i>	

УСПЕЊА

ISSN 1452-9122

Издавач **FILEKS** - Лесковац, Учитеља Мите 8,
тел/факс: 016/260-649; 260-721,
e-mail: fileks016@yahoo.com;

Оснивач Радисав Филиповић, Главни и одговорни уредник Саша Хаџи Танчић,
Уредник Дејан Ђорђевић, Дизајн корица: Милан Филиповић,
Компјутерска припрема: Горан Јовић, Штампa **FILEKS** - Лесковац,
тираж 300 примерака

Рукописе слати на адресу Издавача; Жиро-рачун: 160-55054-08 Валса Intesa
Цена примерка 100,00 динара. Годишња претплата 350,00 динара
“Успења” финансијски помаже СО Лесковац

FILEKS

izdavačka

izdavačka

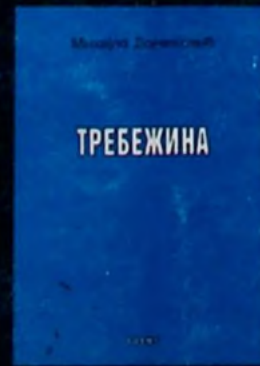
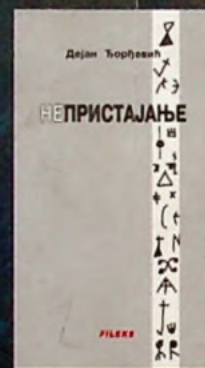
kuća

kuća

VRLO POVOLJNO

Štamparija **FILEKS** Vam nudi:

- KNJIGE
- NOVINE
- GRAFIČKI DIZAJN
- REKLAMNA FOTOGRAFIJA
- VIZIT KARTE
- REKLAMNE BLOKOVE
- KATALOGE
- PROSPEKTE
- NALEPNICE
- REKLAMNE KESE
- BLOKOVSKU ROBU
- POSTERE



НАРОДНА БИБЛИОТЕКА
"РАДОЈЕ ДОМАНОВИЋ"
ЗОП 82
УСПЕЊА
2008



ДЕСКОВАЦ



100006188,6

COBISS