

*Милена Ђорђевић*

## ОДБРАНА АУТЕНТИЧНОСТИ

Мило Ломпар: ЦРЊАНСКИ – БИОГРАФИЈА ЈЕДНОГ  
ОСЕЋАЊА, Православна реч, Нови Сад 2018.

У студији *Црњански – биографија једног осећања* Мило Ломпар наставља линију оних проучавалаца, попут Николе Милошевића, Нортропа Фраја или Станка Ласића, који су се позабавили духовним искуством једног писца и кроз њега преломили или у односу на њега сагледали све садржаје са којима је тај писац долазио у додир. С друге стране, помало парадоксално, ова студија се може доживети као субверзија у односу на нашу савременост управо стога што додирује духовно и егзистенцијално језгро изванредног бића Милоша Црњанског, његов унутрашњи пут на линији маргиналац – аутсајдер – странац. Исто се односи и на књижевну, друштвено-политичку, идеолошку, односно, шире узев, српску културну позорницу током 20. века, као и на бројне њене актере, попут Андрића и Крлеже, сагледане (позајмљеним) *иосџрањеним* погледом који све опажа и мери, па онда и именује у односу на поменуту изванредност главне теме проучавања. Ова студија додирује и одређене (политичке) табуе, присутне у грађанској и левој интелекцији онога времена, који сежу и до наше савремености, с тим што данас они не би били окарактерисани као табуи, већ „тек“ као политичка некоректност, додуше, са једнаким последицама.

Основно увиђање од кога Мило Ломпар полази јесте то да је Милош Црњански не само због политичке осуде, већ и због

неумитних и невидљивих околности, у целини свога бивствовања, померен на рубове српске културе. *Црњански – биографија једној осећања* може се, према томе, разумевати и као одмеравање граница српске културе и као субверзивно-иронијски одговор свим актерима некадашње југословенске, сада српске културне сцене, на место и улогу Милоша Црњанског у њој. У Ломпаровој студији Црњански је, тако, не само предмет проучавања, већ се налази и у симболичком центру, док су некадашњи припадници центра, његови савременици, попут Марка Ристића, Марка Цара, Иве Андрића и Мирослава Крлеже, доспели на њену маргину. То значи да је у извесном смислу дошло до симболичког превредновања појмова центра и маргине у једном поретку културе у односу на путању душе Милоша Црњанског, коју је у свим аспектима испољавања обележила драма (не)аутентичности у свету.

У књизи *Црњански – биографија једној осећања* сложена, често противречна, али аутентична егзистенција Црњанског разобличава маскиране неаутентичности са којима долази у додир на неколико различитих нивоа: егзистенцијалном, политичко-идеолошком, уметничком и метафизичком. Једно од могућих читања ове слојевите студије јесте то да се све поменуто може разматрати у контексту три позиције које је писац заузимао: маргиналној и аутсајдерској, у домовини, и пострањеној (емигрантској), у Лондону.

Када је реч о Црњанском маргиналном статусу, наведено се показује у примерима пишчевих полемика са грађанским светом крајем двадесетих и током тридесетих година двадесетог века, са којим је био у напетим и неискреним односима, а чије институције културе није желео да уруши, већ да им промени садржај, о чему, између осталих, сведочи сукоб са Марком Ристићем или Марком Царем, тадашњим ауторитетом Српске књижевне задруге. Однос Српске књижевне задруге према Црњанском, односно њихово одбацавање путописа *Љубав у Тоскани*, посведочило је о затварању ове институције пред модерним књижевним искуством које тежи радикализацији и модернизацији уметничког израза. Ломпар на наведеном примеру показује како на површини, односно у јавном дискурсу, проблем уопште није препознат као такав, већ је редукован на осетљивост Црњанског, на његово „грађанско васпитање“ и „добар укус“, чиме је, закључује аутор студије, обележено занемаривање књижевне вредности Црњанског у друштвеном смислу у грађанском свету у наведеном периоду.

Драма (не)аутентичности прелама се и у драстичном сукобу Црњанског са комунистичком интелигенцијом, будући да се

он залагао за државу, а не за (комунистичку) револуцију, што проистиче из једног, за тадашњу грађанску и леву интелигенцију несхваћеног, ширег увида у историју, а не тек кратковидог, датог политичког тренутка. Овај аспект сукоба који се одигравао тридесетих година двадестог века неизбрисиво је обележио тадашњи аутсајдерски статус Црњанског у српској култури. Ломпар на основу политичких текстова, као и у њиховом поређењу са уметничком артикулацијом политичких и историјских тема у делима Црњанског, долази до увида да књижевник заступа перспективизам и у свом политичком и у уметничком дискурсу са исходом у свести о аутентичности. Према Црњанском, револуције су рђаве јер су лажне, што једно његово луцидно запажање илустративно показује – да човек у маси који је гладан лаже када апелује на комунистичку солидарност. Истовремено са Црњансковом радикалном критиком револуције, Ломпар истиче и његово конзервативно поверење у еволуцију, васпитање и рад, али и рађање једног његовог новог, притајеног песимистичког и нихилистичког уметничког виђења историје.

Услед наведеног, закључује се у студији, уследило је и идеолошко, комунистичко ниподаштавање Црњанског. Анализом пишчеве полемике са Нолитом, као репрезентативним издавачем наше левичарске (комунистичке) идеологије, односно у њиховом судару, указује се пре свега на неаутентично, односно негативно кретање српске културне политике, на далекосежну (не)одговорност грађанског света који управља институцијама културе не успевши да усклади ритам страних културних политика са застарелим ритмом домаћих институција. Анализом и увидима у шири контекст у коме Црњански критикује доминацију „стране књиге“, уместо редуccionистичког тумачења у светлу шовинизма и изолационизма, што је био доминантан јавни став, Ломпар нуди другачије тумачење: под синтагмом „*стране књиге*“ Црњански више разумева литературу вођену левичарском и комунистичком идеологијом, а не страном литературом као таквом. Ломпар дакле иде у правцу разумевања оваквог става Црњанског не искључиво као ксенофобног, већ антилевичарског, с једне стране, а са друге, он истиче основну пишчеву идеју о потреби за модернизовањем националног становишта са стваралачким, а не опонашатељским импулсом. У јавном, пак, дискурсу Ломпар показује како су Црњанскови увиди редуковани на „кампању против стране књиге“, о чему сведочи апел против пишчевог напада на Нолит чији су потписници и грађанска и левичарска интелигенција, међу којима су: Милан

Кашанин, Десанка Максимовић, Вељко Петровић, Светислав Стефановић, Марко Ристић, Јован Поповић и други. Ова редукција, према Ломпару, произашла је као последица судара једног далековидог чула за историју, са метафизичким, уметничким обликом и политичком димензијом, ког оличава Црњански, и једног устаљеног, кратковидог мишљења грађанских интелектуалаца који су успевали и у новом, комунистичком окружењу.

Ломпар свеобухватнију позицију историјске перспективе заузима и када разумева и наизглед контроверзне ставове Црњанског о нацизму, нацистичкој идеологији и западним демократијама те појмове као што су рат и пацифизам, због чега се писцу спочитавало духовно пронацистичко и профашистичко опредељење и то од стране грађанске и леве интелигенције, а што је утицало и на далекосежну „дискриминацију Црњанског у комунистичкој Југославији“ и на његов доживотни аутсајдерски статус. Један од занимљивијих примера „одбране“ Црњанског Ломпар даје у контексту књижевникове критике пацифизма. Аутор студије увиђа да Црњански не критикује само начело пацифизма, како се то претежно разумевало, већ његову неаутентичну пропагандну употребу, његову идеолошку рационализацију.

Радикални ниво драме (не)аутентичности Милоша Црњанског одиграва се у контексту његове емигрантске позиције у Лондону, након Другог светског рата. Ова позиција, према Ломпару, у себи сједињује маргинални и аутсајдерски статус, али их надилази будући да је емигрант физички странац, док аутсајдер и маргиналац имају тле на коме бораве, додуше рубно. Статус емигранта условио је, према томе, дно егзистенције „као празнину у коју човек незауостављиво тоне“, што је изродило специфичан „поглед са дна“. Оваква перспектива Црњанског, према Ломпару, иако није била нова, али несводива на било шта пре ње, сазнајне је и уметничке природе. Емигрантска судбина, оличена у сиромаштву и у понижењу, с једне стране, као и у искуству човека без тла, са друге стране, отворила је Црњанском сазнајни хоризонт бездана. Посебност перспективе „погледа са дна“, према Ломпару, јесте и у томе што Црњански тако види не само „изопаченост, наказност, беду и страхоту света него и себе као кловна, петла, папагаја у свету“.

На уметничком плану, Ломпар долази до увида да је перспектива „погледа са дна“, условила разгрананање субверзивности у књижевном искуству Црњанског, коју треба разликовати од деструкције и негације јер нихилизам означава модус у коме се жели *нишија*. Управо ће ово искуство продубити онтолошко

у уметничком доживљају Црњанског. Изузетност позиције „погледа са дна“ у уметничком стваралаштву Црњанског Ломпар тумачи у кретању које је у сагласности са најрадикалнијим и најактуелнијим ритмом модерне књижевности, са „подручјем нихилистичког искуства“, што је уједно и тачка исхода уметничке еволуције Црњанског.

Када је реч о политичко-идеолошком плану у оквиру емигрантског статуса, односно „погледа са дна“ Црњанског, анализом послератних његових политичких чланака, долази се до увида у то да се фокус са унутрашње померио на спољну политику, што је условило значајно проширивање политичких тема и интересовања писца. Ломпар ову, за тадашњу српску интелигенцију неподношљиву, димензију уметничког искуства сматра важном не само у контексту не-књижевних подручја, већ и за књижевну интуицију и имагинацију Црњанског као и за промену његове приповедне перспективе, а нарочито за промене у схватању историје и приповедних тема, што анализира у *Друјој књизи Сеоба*, *Хијерборејцима* и *Роману о Лондону*.

Ломпар, дакле, доводи у везу стратегијско посматрање Црњанског у политичким чланцима са историјским осећајем у његовом уметничком приповедању и истиче надмоћ уметничког приказивања „космичкој њосмајрања у Друјој књизи Сеоба над сџрајшејјским њосмајрањем у послератним чланцима“, али истовремено инсистира на томе да оба својства потичу из сазнајно-искуственог периода лондонског изгнанства и такорећи су у нераскидивој вези. Упоредном анализом послератних политичких и уметничких текстова Црњанског, Ломпар показује да тежиште приповедања није везано за политику, него за метафизику књижевности, што показује на примеру *Романа о Лондону* тумачећи како тек лик Рјепнина приповедно ствара Лондон, док Лондон не може створити Рјепнина. Да је то тако, показује и увиђање да Рјепнина не убија емиграција као таква, нити метропола, већ дуготрајно развијање и таложење страности у њему.

Истовремено, поређењем политичких и уметничких текстова Ломпар показује да је у позним монументалним делима Црњанског након Другог светског рата дошло до сусрета две врсте нихилизма, односно до њиховог преклапања: епохалног нихилизма времена, у који је Црњански имао прецизног увида, са поунутрашњем нихилистичким искуством, насталим као плод егзистенцијалног „погледа са дна“. Тај двоструки нихилизам ће, дакле, условити да странац у Црњанском изокрене Црњанског у странца, што има

исход у једној радикалној субверзивности у егзистенцијалном, политичком и уметничком модусу њеног бивања. Ломпар иде још и даље у овом тумачењу, истичући да се Црњански и *Њре* својих животних искустава и *Њре* књижевних тематизација егзистенцијално препознао у искуству страности као духовном и естетском осећању. Тако, исход путање егзистенцијалног, друштвено-политичког и уметничког духа Милоша Црњанског у студији *Црњански – биографија једног осећања* јесте у ултимативној аутентичности јер „само као *стиранац*, у односу на свет и себе самог, човек осећа *ауθενцијалност* бивствовања“.

Назначена исходна тачка путање комплексног, каткад проблематичног, често противречног, али надасве и несумњиво изванредног бића Милоша Црњанског сведочи да никаквог прихватања и разумевања од стране било каквог институционалног поретка нити његових носилаца заправо никада није ни могло бити, јер, као што је закључио Мило Ломпар, он се у страности препознао *Њре* животних искустава и књижевних и политичких тематизација овог феномена. Па ипак, иако га је, у основи, уметнички за живота препознала и вредновала, српска култура га је, а у томе није ни по чему ексклузивна, ипак померила на рубове јер је и тада, као и данас, ултимативно испољавање аутентичности, односно једног индивидуалног разностраног талента, у реалном свету неподношљиво, што зна и аутор студије *Црњански – биографија једног осећања*, који ту неподношљивост саопштава, свестан њене друштвено-политичке неприхватљивости у сваком времену. Занимљиво је промишљати потом и о симболичкој цени коју је сам аутор студије платио будући да је за њу (заслужено) добио Награду „Меша Селимовић“ као и награду за издавачки подухват године на 63. Међународном београдском сајму књига: близина центра.

Јелена Кусовац

## ПУШКИН И КЊИЖЕВНА ТРАДИЦИЈА

Таня Попович: А. С. ПУШКИН В ДИАЛОГЕ С ДРУГИМ,  
Издательство Нижегородского госуниверситета, Нижний  
Новгород 2018.

Писати данас о Пушкину, после многобројних студија руских формалиста, Тињанова, Шкловског, Томашевског, после студија Жирмунског, Бахтина и Лотмана – представља велики научни подвиг. Тања Поповић, доктор филолошких наука и редовни професор на Катедри за општу књижевност, ауторка значајних монографија посвећених теорији књижевности, славистичким истраживањима, компаративистици и текстологији, ступа у научни дијалог са Пушкиновим стваралаштвом доводећи га у везу са класицима светске и српске књижевности. Књига А. С. *Пушкин у дијалогу с другим*, написана на руском језику, представља озбиљно и темељно научно истраживање, у којем нам Поповић даје нова тумачења Пушкиновог стваралаштва.

Први део књиге, *Мојуће интeрпeкcтyалнe интeрпeрeтaцијe стваралаштвa А. С. Пушкина*, састоји се од четири студије, посвећене детаљној анализи Пушкинових дела у контексту руске и европске књижевне традиције. У раду под називом „Унутрашња и спољашња хронологија текста *Јевѣнија Оњѣина*“, позивајући се на најзначајнија истраживања руских формалиста Тињанова и Томашевског, Тања Поповић анализира конструктивну и семантичку везу између спољашње и унутрашње хронологије у Пушкиновом роману. У овој текстолошкој анализи, ауторка нам даје прецизан хронолошки редослед догађаја из пишчевог живота, који се у некој мери разликује од унутрашње хронологије самог дела. Пушкин, по мишљењу Тање Поповић, креира структуру *Јевѣнија Оњѣина* тако да би сваки читалац могао да осети дух времена и на тај начин добије свеобухватнију слику друштвених и историјских прилика. Истичући недоследност и незавршеност овог романа у стиху, о чему су писали многи теоретичари, али и сам Пушкин, Поповић их доводи у везу са нестабилним односом између спољашашње и унутрашње хронологије текста и закључује да је хронолошко преплитање и разилажење зарад израженије објективности јасно осмишљен Пушкинов концепт, који је утицао и на нека каснија дела. Тим поводом,

ауторка нас подсећа на структуру Љермонтовљевог романа *Јунак нашеј доба*, где је хронологија приповедања плански нарушена.

У другом чланку под називом „Страх од брачне постеље: Пушкин и Гогољ“, Тања Поповић проучава тајне несвесног, скривене у сновима јунака ових двају писаца.

Узевши за теоријску основу текстове Јунга и Фројда, Лакана и Бахтина, као и многих других научника, који су се бавили анализом Татјаниног сна из пете главе *Јевџенија Оњегина* (А. Потембе, М. Гершензона, А. Ремизова, В. Ходасевича, И. Смирнова, Ј. Лотмана и др.), ауторка нам скреће пажњу на интертекстуалну везу између овог дела и баладе Жуковског *Свейлана*, која до сада није била предмет истраживања. Компаративну анализу Светланиног и Татјаниног сна, Поповић заснива на низу мотива који се помињу у оба дела и носе обредну симболику: огледало, ципелица, минђушица, златни прстен и бела марама. Ауторка закључује да многи симболи Татјаниног сна представљају синтезу ероса и танатоса, што доводи до травестирања прошлости и будућности. Такође, истиче да сан игра велику улогу не само у психологији јунакиње већ и у композицији целог романа, нарочито ако узмемо у обзир антиципацију будућих догађаја. Мистична атмосфера, Оњегова демонска природа и ритуалне радње, изазивају код Татјане страх пред брачном постељом и спутану сексуалност, карактеристичну и за друге Пушкинове јунакиње, од којих Тања Поповић издваја Марију Гавриловну из приповетке „Мећава“. Говорећи о Гогољевом стваралаштву, ауторка примећује како су сексуалне фрустрације, овог пута, карактеристичне за пишчеве мушке јунаке. Анализирајући сан Ивана Фјодоровича Шпоњке и доводећи га у интертекстуалну везу са Пушкиновим делом, Поповић истиче ужасавајући страх главног јунака уочи прве брачне ноћи, наводећи низ архетипских мотива, који не само да су присутни у оба дела него играју важну улогу у композицији других Гогољевих приповедака, попут „Вија“, „Носа“, „Невског проспекта“ и „Шињела“.

Централна тема треће студије актуелизује проблем интертекстуалности недовршене Пушкинове драме *Сцене из вијешких времена* у контексту светске књижевности. И док су једни истраживачи доводили драму у везу са Гетеовим *Фаустом*, Сервантесовим *Дон Кихотом*, Игоовим *Ернанијем* и *Жакеријом* Проспера Меримеа, други су инспирацију видели у делима В. Скота, Ф. Клингера и В. Шекспира, а трећи попут Жирмунског, негирали утицај немачке књижевности код Пушкина, Тања Поповић истиче како је управо немачка књижевност имала кључну улогу у стварању овог дела, а посебно Шилерова драма *Разбојници*. Имена јунака, архетип блудног сина,



бунтовништво и борба за идеје слободe и једнакости, по ауторкином мишљењу, само су неке од повезница између ова два дела, док је идеал новог времена оличен у тријади Добра, Лепоте и Истине.

Прво поглавље ове књиге завршава се текстом „Пушкин и руски формалисти“. Руски формализам, који и данас представља теоријску основу за проучавање руских песника и писаца 19. века, донео је прегршт новина у тумачењу дела. На основу радова руских формалиста, Т. Поповић нам указује на неколико важних теоријских концепата, који су развој пушкинистике подигли на виши ниво. Развој текстологије, коришћење биографске методе, нови приступ у анализи стиха и метрике, контекстуализовање пародије и стилизације, као и полемика међу теоретичарима, која се може посматрати као посебан дискурс у проучавању књижевности, представљали су полазну тачку за научне студије структуралиста и постструктуралиста.

Ако је први део књиге махом био посвећен интертекстуалним везама између руске и европске књижевности, у другом делу књиге Тања Поповић проучава унутрашњи дијалог с Пушкином у оквиру српске поезије. Ауторка нам скреће пажњу на разлику између западног канона Х. Блума, присутног у савременој компаративистици и источног канона, у чијем центру се налази византијски модел културе и књижевно наслеђе А. Пушкина. У тексту „А. С. Пушкин и источни канон. Методолошке претпоставке“, Т. Поповић се осврће на најважније елементе источног канона као што су утицај црквенословенског језика, христоцентричност културе, неговање источноевропске народне традиције, али и прихватање западноевропског културног наслеђа, за шта је велику улогу имао управо А. Пушкин. Последње две студије у овој књизи, а уједно можда и најзначајније за српску филологију, посвећене су дијалогу између Пушкина и српских песника: Бранка Радичевића, Јована Јовановића-Змаја, Лазе Костића и Војислава Илића. Наводећи како се проучавање Пушкиновог стваралашта углавном сводило на рецепцију његовог дела или на обрађивање српских тема, као и да је разумевање Пушкинове поезије и прозе често зависило од тренутне идеологије по којој је он сматран за песника „бајроновског“ типа, весник реализма и бунтовника против царског режима, Тања Поповић нам пружа потпуно друкчија тумачења.

Узевши за пример поезију Бранка Радичевића, који према мишљењу ауторке није могао бити упознат са Пушкиновим делом, Поповић издваја заједничке теме и сродност стилова, доводећи их у везу не само са њиховом заједничком бајроновском основном, већ и са утицајем рококоа. Отуд у поезији обојице песника присуство ана-

креонтике, еротских фрагмената, сентименталних исповести, баналних детаља, елемената сатире и пародије, као и преплитање говорног и песничког језика. За разлику од Бранка Радичевића, Јован Јовановић-Змај био је под јаким утицајем Пушкинових дела, која је и сам преводио, адаптирао и прилагођавао српском језику. Сличност поетика ових двају романтичара ауторка види и у одабиру сатиричног дискурса обогаћеног алегоријама, загонеткама и политичким алузијама, наводећи као пример познату Змајеву песму „Јутутунска јухахаха“ из 1865. године. Када је реч о Лази Костићу, Тања Поповић њега готово да сматра Пушкиновим панданом у српској књижевности, управо због мешавине богатог европског културног наслеђа и аутентичног националног израза, којом се одликује Костићева поезија. Иако је Пушкин био под утицајем француске лирике, а Костић се ослањао на немачки Парнас, ауторка примећује како се и један и други на сличан начин окрећу књижевним реминисценцијама, преузимају принципе песничке конструкције и користе каламбуре, језичке загонетке и неологизме, што се види на примеру компаративне анализе песама „Писмо Дељвигу“ (1827) и „Спомен на Руварца“ (1865). Последњи текст у књизи посвећен је Војиславу Илићу, Пушкиновом ученику и преводиоцу, који је у својим раним делима стилски и тематски подражавао руског песника. У овом раду, поред биографских и уметничких паралела двају песника, Тања Поповић нам пружа детаљну анализу љубавне поезије Војислава Илића, настале под утицајем Пушкинове песме „Тренутка ја се сећам“ и романа *Јевјеније Оњеџин*, откривајући нам комплексност и преплитање уметничких светова двојице песника.

Књига Тање Поповић *А. С. Пушкин у дијалогу с дружим*, представља можда најкомплексније и најопсежније истраживање Пушкинове поезије на овим просторима. Изванредна ерудиција, познавање историје и теорије књижевности, разноврсност идеја као и различити методолошки поступци примењени на анализу дела, попут текстологије, интертекста и компаративистике, омогућавају нови поглед на Пушкиново стваралаштво у оквиру европског контекста. Поред одличног познавања пушкинистике, Тања Поповић је показала и изразиту научну храброст пружајући нам нова тумачења Пушкинових дела, која нису била предмет истраживања научника или су пак, недовољно анализирана.

Свакако, највећу вредност представља културни и књижевни дијалог са српским песницима, захваљујући којем ће српска поезија бити представљена руском читаоцу у контексту интертекстуалних веза са Пушкиновим стваралаштвом.

*Симо Ц. Ђирковић*

## ЕПОХА КАКВА СЕ НЕ ПОНАВЉА

Слободан Гиша Богуновић: *ЉУДИ ПОЛИТИКЕ*, Лексикон сарадника (1904-1941), „Политика“ А. Д., Београд 2019.

Писање монографске студије тражи мале Исусе, нарочите посвећенике, делатнике у чијем перу се препознаје лице времена и његови невидљиви меандри. Свако ко жели да реконструише одређену епоху себе претвара у недокучивог пехарника, што је главним актерима велике мисије додавао кључну идеју и с њима обликовао планове за нешто што ће мењати кључни ток. Слободан Гиша Богуновић (1961), филозоф и префињени трагалац, закорачио је из дигиталне епохе у Србију с почетка 1904, када се тражила креативна ковница нове демократске линије, бит новог духа, оличеног у листу *Полиџика*, закључивши њен судбински плашт с ратним вртлогом 1941. Представљајући водеће личности листа, великог и по идеји и по трајању, у њеној доминантној фази, биограф изузетних одлика, какав је Богуновић, дао нам је дело моћног истраживачког волумена, чија га творачка мистрија издиже у ред списа каквих одавно нисмо уочили.

Лист *Полиџика*, као међашна труба нових обзора, настала је у серклу, по много чему спремном да отвори врата људима еластичног духа, чврсте моралне вертикале и литерарног заната, да се препознају и памте. Аутор студије *Људи „Полиџике“*, вештином повесничара и филозофа јасперсовског профила, дакле зналца спремног да препозна историјске струје и карактере твораца новог духовног здања, саградио је сложени повесни компендијум изнад сваке буре и јефтине страсти. Знајући као баштиник великог имена Рибникаревих, будући да је одрастао у озрачју прича о преломној тачки модерне српске штампе, Богуновић је скрупулозно и енциклопедијски акрибично, вишеструко емендирајући сваку биографију и суштински податак, створио својеврсни рол-модел, дело уочљиве темељности. Његови портрети су одговор на рукавицу бачену почетком 1904. у врелину српске политичке сцене. То је жива историја дубоке трајности, нешто чему се често враћамо. Србија је увек могла да носи једну бирану кошуљу и прати идеју која је оплемењује.

Из данашњег угла поставља се суштинско питање: ко су творци великог новума у српској штампи и шта их је окупило

у велики програм промене стила и презентације новинског материјала, и надасве најбитнијег – увођења новог тумачења светских привредних и политичких релација. Аутор је пошао од тешке премисе, но с великом вољом и нарочитом хеуристиком постигао је циљ: открио је дубинско биће врхунске српске штампе, чији је оличник *Полиџика*. Пре него што уронимо у давно минулу епоху, осврнућемо се на методолошки приступ Слободана Гише Богуновића, врсног енциклопедисте и писца врхунске нарације, чији стил плени пуноћом, те у биографским чињеницама видимо чврсту подлогу велике грађевине замамне привлачности. Сваки писац има своју тајну, елегантну технику приповедања (*конценирисани дискурс*), којом излаже романескно плетиво, без обзира да ли је у питању новела или сложена форма какав је роман или монографска студија. Богуновић је поставио тежак задатак енциклопедистима у сликању личности и сублимисаном излагању њиховог животописа. Као аутор образован на делима великих француских писаца, али и философ декартовске сумњичавости, поставио је строга правила: о свим битним појединостима прецизно и јасно, ни о чему превише, а све да делује као слика испод креативног калупа озбиљног мајстора. Његови портрети су прочишћени и лишени лакопрстог моралисања, све је сведено у бит живота и дела. Прати се главни ток, идеје, али и интимне дилеме, тешка искушења.

Ко су главни актери (*dramatis personae*) тихог договора из 1904, чији ће одблесци бити знак наглашене модернизације српског журнализма, лишеног обмана и јефтиног сензационализма? Један је син земунског проте, други је Новосађанин, а трећи је Рибникар, чије ће презиме постати синоним за озбиљну новинску струку. Прва двојица су људи од идеја, а трећи од креативног замаха: критички о свему да би се корачало брже. Владислав Ф. Рибникар (1871-1914) био је дете Европе („интелектуално радознао и свестран“), спретан да добије подршку Радивоја Бате Вукадиновића (1864-1920), предузимљиве и агилне личности, и понад свега, обдареног Станоја Станојевића (1874-1937). Први обриси новог листа отиснути су у салону „Гранд хотела“, у лето 1903, док је Србију потресао крвави данак Мајског преврата. Већ с јесени, „конференције“ су биле у знаку одређивања политичке форме новог дневника, али и прибављања новца за његово покретање. Портретишући Лању Рибникара (1873-1924), Богуновић указује да је оснивачко језгро било малко шире, будући да су Рибникари били доминантни чиниоци васпостављања новог модела журнализма, умогоне различитог од *Малој журнала*, где је прве прилоге објавио млади

Војислав Јовановић Марамбо (1884-1968), доцније битна узданица елитног спољног сарадничког тима *Полиџике*, успостављеног под палицом Владислава Рибникара (1900-1955). Први број штампан је у штампарији Димитрија Димитријевића у Иван-Беговој улици 1, у скромном тиражу, а плоча-подсетник на тај чин преобликовања ондашње штампе нетрагом је нестала.

Прва редакција, оперативно језгро, никада није оставила траг о себи. Њен траг су први бројеви. Ту је изузетно битан једино Тјешимир Старчевић (1871-1941), увек близак *Полиџикином* гремијуму. По повесном значају издваја се, међутим, редакцијски састав у којем су Бранислав Нушић (1864-1938), Стеван Сремац (1855-1906), Милутин Ускоковић (1884-1915), Јефта Угричић (1864-1927). То је творачки тим модернизације српске штампе. Уз њих су и педантни економски писац Никола Станаревић (1882-1976) и потоња сива еминенција Јован Тановић (1883-1944). И још једно име привлачи пажњу. Његов лик, из повесне таме, извукао је недосегнути новински аутор Предраг Милојевић („интелигентан, проницљив и надасве префињено скептичан“). Реч је о Димитрију Диши Стевановићу (1877-1960), спретном администратору, *Полиџикином* ризничару, финансијском вештаку европске нумере. Богуновић њихово место у стубу српског духа, немерљивој вертикали, педантно анализује и осликава скрупулосним тоновима. Ту нема вернирања, наглашеног гланцања, њихове историјске улоге. Они се крећу пољем одмерене сцене, будући да су по бити велики, те њихово место одређује њихов ум и продукција њиховог пера. Богуновићева књига није само систематични лексикон, то је дубински поглед у непоновљиву епоху, где су сви актери дати без ретуша, у изворној величини. Портретским профилима аутор нам слика етапу по етапу, незаустављиво клатно времена. То је судбинско кретање у оси Царинског рата, балканских сукоба, црне коби Великог рата.

После Великог рата, у формату Краљевства СХС, *Полиџика* новчаном позајмицом од богатих исељеника враћа редакцију на креативне ноге. У Београд, сав проврвео од придошлица, стигао је и млад човек уочљив по отменој суздржаности и великом литерарном дару. Већ 1926. постаје дописни члан Краљевске академије. То је предводник мрких људи с југа, префињени усамљеник Иво Андрић (1892-1975). Богуновић га ставља у ред стожера, у групу врских спољних сарадника, где су Слободан Јовановић (1869-1958), „језгровитост и писменост вишег реда“; Владимир Ђоровић (1885-1941), темељни тумач повесних релација; Милош

Црњански (1893-1977); Вељко Петровић (1884-1967), писац са статусом аналитика и естетике; Милан Кашанин (1895-1982), „прворазредни полихистор и вредан литерата“. Андрић као човек европског духа, дипломат, писац нарочите мере („медитативна слојевитост“), постаје близак успону *Полиџике*, те јој подарује посебно одабране приповести, „с посебном пажњом бирајући прилоге увек беспрекорно стилизованих редака“ („Сан бега Карчића“, Божић 1925). Андрић ће постати и министар-помоћник, те нарочити посланик Краљевине Југославије у Трећем рајху, а ту ћемо ролу додирнути у великом финалу марта-априла 1941. Још један угледни дипломат играо је значајну улогу у тумачењу светске политике на страницама *Полиџике*. Богуновић на Живојина Балугџића (1868-1941), мериторног писца под псеудонимом XYZ, гледа као на студиозну личност, спремну да све чињенице стави у шири оквир износећи на видело „највеће закутке светске политике“. Фамозним Балугом доцније се у *Ембахадима* бавио и Милош Црњански, некадашњи сарадник Централног прес-бироа (аташе за штампу) из Берлина, велики писац, врсни спољни сарадник *Полиџике*, доцније *Времена*, посебно знан по уметничким путописним репортажама нарочите динамике. Тихе чегрсти из дипломатско-журналистичких кулоара само су обогатиле литературу дајући јој специфичну тежину.

Две велике личности, потпуни антиподи, даће специфично арбитрарни тон дипломатско-политичком такту *Полиџике*. То су два највећа имена међуратне *Полиџике*. Њих Богуновић портретише бираном одмереношћу, чиме постиже дубински ефекат, као да их пратимо *in vivo*, а они су непомерљиве величине јучерашњег света. Први је Милан Гавриловић (1882-1976), дипломат с ликом неугасивог политичког риса. Као тип с непатвореним националним осећањем, и великим искуством опозиционог политичког борца, добио је креденцијале „да обликује политички профил дневника“ поставши својеврсни директор „у сенци“. Будући да је по свом тихом доминантном построју био уочљив, Гавриловић није потписивао своје аналитичке опсервације – „увек се знало да је од њега написано“. Он је с врха *Полиџике* отишао када је био најмоћнији, држећи лист у балансу после Рачићевих скупштинских куршума (јун 1928). Краљева диктатура спустила је нагло завесу над једну, и данас интригантну каријеру. Био је од јануара 1930. на тешкој епитимији, а на сцену ће се вратити тек одласком у Москву (јуна 1940), где ће бити уочљив као „мали Крипс“ (пробританска фигура). Ентони Идн дао му је високу оцену као политичару и дипломати, што говори о калибру људи из прве колоне *Полиџике*.

Некролог о њему написао је Предраг Милојевић, но није објављен на страницама дневника коме је дао срж бираних креативних вредности еминентног париског докторанта. Без Предрага Милојевића (1901-1999) не можемо да премеримо кратки 20. век, његов пребрзи вулкански ритам. Бриљантни студент философије постао је *Полиџикино* врхунско перо, стилист без премца, дописник из две најважније европске тачке оног доба: наци-помахниталог Берлина и нарогушеног Лондона. Милојевићеви текстови су интелектуални *convivio* дат у префињеној модулацији београдског стила. У документарној анализи, Богуновић томе придаје нарочиту димензију, јер Милојевићева реченица има сочну свежину и концинитет какав видимо само код Андрића и Црњанског. Такве личности су од *Полиџике* начиниле национални стуб.

*Полиџика* је имала и двојицу тихих чувара креативног престола – Момира Миленовића (1882-1944) и Радоја М. Јосимовића (1902-1941). Они ће водити *Полиџикин* брод у многим олујама, али ће увек остајати за кормилом. Под њиховом егидом у редакцији ће, до стваралачког врхунца, стићи фотограф Александар Аца Симић (1898-1971), градски номад на „циндапу“. Ту су и непоновљиви Александар Видаковић (1896-1940), Момчило Јојић (1914-1968), те увек поуздани Михаило С. Петровић (1901-1949). Дамско писмо донело је листу престиж какав су имала само угледна европска гласила. Мага Магазиновић (1882-1968), Селена Дукић (1910-1935), сестре Бунушевац, Анђа (1900-1980) и Радмила (1911-2005), Пата Марковић (1891-1968) те тиха Нада Дорошки (1915-1998), биле су пера отмене привлачности, будући да су нудиле нови поглед на сваку друштвену сферу. Владислав Рибникар имао је снаге да буде префињени диригент журналистичког оркестра, где су карикатуристи Пјер Крижанић (1890-1962) и Владимир Жедрински (1899-1974), као уметници нарочитог нерва, давали листу тон изнад сваке политичке острашћености. Њихово мајсторство је имало европски ранг, линију умећа каква се не може достићи. После велике награде Београда 1939, када су Браухич и Нуволари возили последњи круг мира, *Полиџика* је ушла у последњу етапу великог пројекта. Бранко Вукелић (1904-1945) проницљиво је јављао куда иде светски милитаризам, те је судбинско звоно потврдило у Бечу (дворац „Белведере“), марта 1941, да за Краљевину Југославију нема наде. Предраг Милојевић, сада шеф Централног прес-бироа, и Иво Андрић, посланик у неодобреној оставци, узалуд су тражили угао да их не ухвати камера повесног профила. Богуновић је, стрпљиво истражујући, у бираном

биографском нијансирању, написао дело у којем препознајемо – и студију менталитета и ефектну историографску портретну монографију. Значајним пером исцртао је галерију ликова новинске куће створене само за један моћан циклус. Све остало су појединачни избори између добре и лоше стране историје.

*Срђан Вучинић*

## УЛИЦОМ ПЕТРОВИЋА БРАНЕ

Бранислав Петровић: НЕ УБИТИ ПТИЦУ ДРОЗДА,  
приредио Миодраг Раичевић, Службени гласник,  
Београд 2018.

Када је о приређивању нечије заоставштине реч – а поготово о расути и разнородним текстовима уобличеним у целину књиге – успех приређивача може се процењивати различитим критичким и књижевно-теоријским критеријумима, при чему свакако не би требало губити из вида ни оне окултне, магијске. У којој мери дата реконструкција призива у сећање *дух* песника, живи лик његове поезије и њега самог? Предана и до краја посвећена личности и делу Бране Петровића, књига коју је Миодраг Раичевић саставио и објединио у целину на најбољи начин одговара на задати изазов и питање.

Укупно 195 текстова изабраних у овој обимној књизи груписано је у 16 целина; већи број њих објављен је у *НИН*-у, али и у другим листовима, часописима, гласилима некадашње Југославије и Србије (у *Фронти*у, *Језу*, *Дуи*, *Епохи*, *Кекецу*, *Рукопису*, *Чачанском иласу*...). Писани су и објављивани у временском распону од 1967. до лета 2001, већи део њих настајао је током катаклизме једне земље и друштва 90-их година. Жанровски, они се крећу у распону од наоко класичне новинске колумне или чланка, па све до мемоарске прозе, есеја, цртице, кратке приче или лирске медитације. Но, оно што их уједињује и битно везује јесте непоновљиво песничко биће и хабитус Бране Петровића. Зато су и наслови поглавља махом истргнути цитати из песама: они на најбољи начин призивају темперамент, мелодију и мотиве Петровићеве поезије.

У својој неименованој позној песми Хелдерлин пева о томе како „... пун заслуга, ипак песнички станује човек на овој земљи“.



А Брана Петровић на овој земљи песнички је и становао и уживао, радовао се и туговао. Како се тек, попут каквог Старог Словена, дивио сунцу, природи, шуми, растињу и плодовима у њој: из те опијености и радости једино су могле бити саткане његове емфатичне (но никад патетичне) реченице-афоризми: *Хлеб је бриџа њшенице о човеку*, или она са сатиричним призвукот: *Сунце, најсјајнији и најшћоилији њријашељу, лафчино, друјарчино, њошћењачино, ора је да ње њоздравимо – ња њи си највећи револуционар, највећи комунист, највећи њесник и највећи радник у овим крајевима*. И када пише о дивљим шумским грађанима, Брана је пун саосећања и емпатије према природи, док су иронија и сарказам остављени за људску врсту („Јез је најнежнији љубавник овога света. Треба видети кад Јез милује Јежицу! То је да се најежиш! (...) Човек је највећи изум мајмуна, као што су мајмуни највећи учитељи човека.“)

Користећи варљиво дејство хиперболе (која већ у идућем трену постаје сушта истина), могли бисмо устврдити како је наш песник своју етику, смисао за социјални живот и правду превасходно учио од пчелиње врсте којој је од детињства био посвећен и привржен – спознајући виши смисао матичњака, архитектуре саћа, пожртвованости и неустрашивости пчела у одбрани свога рода (треба зато прочитати кратки запис „Пчеле“ као и ужасно-смешну аутобиографску причу под истим називом). Кратки текст о дрозду, по којем је ова књига насловљена, представља песников вапај против људског лудила, организованог међународног лова у нашим крајевима на ову ретку, племениту врсту селица из нордијских предела, на ту „немирну птичицу која се не да лако видети, птицу чуварицу велике тајне постања“. Објављен фебруара 1991, текст је у исти мах слутња и наговештај људске бестијалности која ће систематски и плански захватити наше крајеве тек неколико месеци касније.

И поред мноштва полемички интонираних текстова („Улице“, „Октобар“, „Славујак“...), сатиричних и афористичних жаока („Есеј о мајмуну“, „Паприка“, „Европа“...) па и критички оштро изречених опаски о нашој нарави и менталитету („Печеница“, „Тамо далеко“, „Крштење на Крки“, „Равнодушје“), или луцидних филозофских промишљања („Милениј, секунд“, „Дух“) те занимљиво писаних есеја на књижевне теме („Антологије“, „Читајући Гогоља“, „Ђура Јакшић“) – Брана Петровић остаје најразигранији и најубедљивији онда када се највише удаљује од новинског текста, враћајући се чистој литератури, дакле поетском. Ту у првом реду спада антологијска лирска проза („Прах звезда“),

затим поетизовано сећање на детињство („Ноћ у воденици“), већ споменута домаштана аутобиографија „Пчеле“, сурова ратна проза „Анђео у винограду“, као и петоделна сатирична прича „Квадратура круга“, достојна камере чешких филмских мајстора, па и пера „друга, пријатеља и кума“ Браниног, Бохумила Храбала. Прави песник уверава нас, још једном, у порозност и релативност граница између поезије и прозе: у чињеницу да поета неретко може бити бољи приповедач од окорелог конструктора сижеа, као што и прозаиста може бити врснији песник од окорелог стихотворца. Овде, као и у многим записима везаним за природу (у књизи обједињеним у целину „Разбарушени добосар пролећа“) долазе до изражаја особености песника које је наша критика давно уочила: инфантилизам, заумност те хиперболизована фактографија, делом баштињени од руских кубофутуриста; емфатичност, задивљеност и опијеност животом, али и опори црни хумор (или још тачније, хумор под вешалима) и дубока свест о трошности свега људског и свега живог на земљи. Петровић, међутим, плени и приповедачком техником и умећем: рашомонски испричаном „Квадратуром круга“ у којој се један инцидент и бурлескна анегдота приликом Титовог и Јованкиног проласка кроз Чачак прелама у пет различитих гласова и перспектива; или мајсторским колебањем нарације између стварности, мита и фантазмагорије (изведеним у „Праха звезда“); плени, најзад, и снагом да личну и породичну трагедију (смрт оца коју је као дете доживео крајем окупације 1944) сублимише у бизарну црнохуморну легенду о пчелињем „устанку“ против окупатора (у причи „Пчеле“).

Склоност ка фабулирању и вајању прозних ликова и ситуација, ка грађењу саћа фикције из грубе материје фактографског, Брана Петровић исказује и у многим од, рекло би се обичних новинских текстова, подсећања и репортажа. Такав је и текст „Човекова душа у камену“, посвећен необичном чачанском професору и посвећенику Радојку Николићу, који је прочитао и преписао 70.000 надгробних записа широм Србије, трагајући на гробљима за сведочењем и тајном минулих људских постојања, показујући како управо ту, захваљујући речима уклесаним у камену, уместо смрти тријумфује живот. (Можда је и Бранин апел из овог текста објављеног у *Дуји* 1976. уродио плодом: до тада необјављени рукопис Николићеве књиге ускоро је изашао, а данас се његово дело сматра значајним доприносом на пољу српке етнологије.)

*Не убијти ићицу грозда* нема свој крај ни почетак. Ова вансеријска књига, у исти мах сваштара, појмовник и лексикон једног

песника који је добар део свог века провео пишући за новине – може се читати на много начина, различитим редоследима, и сваки ће на крају бити онај прави. Јер, улица Петровића Бране почиње и завршава се у језику, у моћи говора и моћи писања, чије је богатство могућности и број комбинација божански неограничено.

*Биљана Дојчиновић*

## МАШИНЕ ПОПУТ НАС

Ијан Макјуан: МАШИНЕ КАО ЈА, превео Владимир  
Д. Јанковић, Чаробна књига, Београд 2019.

Наратор новог романа Ијана Макјуана, *Машине као ја*, Чарли Френд, прилично индолентан и инертан тридесетдвогодишњак, наслеђује већу суму новца и одлучује да је уложи у куповину андроида под именом Адам, једну од 25 човеколиких машина које су се управо појавиле на тржишту. Додуше, он жели Еву, али су оне одмах распродате, па је Адам оно што му преостаје. Чарли је заљубљен у Миранду, десет година млађу студенткињу која живи у стану изнад његовог, а набавка андроида је делом мотивисана и намером да се додатно зближи са Мирандом тако што би скупа креирали Адамову свест и тиме од њега начинили заједничко дело. Емоционално и интелектуално сједињење преко компјутерског програма, међутим, не даје једноставан збир, јер се Адам развија мимо очекивања, комбинујући унете елементе са сопственим искуством. Тако увођење машине у сферу етичких и емоционалних избора отвара низ питања, при чему Адамова решења нису увек оно што би људи око њега желели.

На делу је, дакле, прастара тема стварања човека: прво чега се сетимо јесте чудовишна креација попут оне у роману *Франкенштајн* Мери Шели, о којем чак и нимало начитани Чарли зна понешто. Са друге стране, тема робота и човеколиких „производа“ свеприсутна је у популарној култури: од, рецимо, албума групе Kraftwerk *Човек-машина* из 1978. године, преко дистопијских филмова попут *Блејд Ранера* из 1982. године (и његовог књижевног предлошка из пера Филипа К. Дика), те много мање успешног филма *Осирво* из 2005, па до многобројних комерцијалних књижевних и филмских

производа. Између се свакако налазе Х. Ц. Велс са социјално-критичким дискурсом уобличеним у фантастичне наративе и, пре свих, Радјард Киплинг чији су стихови мото овог романа. Футуристички оптимизам Маринетија и његове дружине с почетка 20. века такође одјекује делом, а кад смо већ код књижевних сродника, свакако треба поменути роман *Роџерова верзија* Џона Апдајка, америчког аутора ког Макјуан изузетно поштује. У оба романа постоји на једној страни дубока вера у моћ технологије, а на другој проблем изневеривања етичких начела кроз покушај да се контролишу туђи животи. Отуда је још једна од могућих паралела и *Homo Faber* Макса Фриша. Најзад, Макјуанов роман има и много сличности са његовим претходним делима, на пример, *Субојом*, пре свега по бављењу питањем односа мозга и ума (brain and mind), као и са романима *Солар* или *Орахова љуска*, по покретачком „крими“ заплету.

Наратив самог романа је згуснут, чак и презасићен разноврсним елементима, што би требало да га учини документарно уверљивим. Радња романа дешава се почетком осамдесетих година које су фикционализоване. *Биџилси* су на кратко поново уједињени и објављују не баш успешан албум, лаптопови и мобилни телефони, као и „самоходни“ аутомобили без возача чине потпуно нормалан део стварности. Један од најзанимљивијих захвата у овом роману јесте „оживљавање“ Алана Тјуринга, британског математичара и оца савременог рачунарства који је задужио човечанство тиме што је успео да разбије шифре немачке морнарице у Другом светском рату и тако убрза победу савезника. Геније који је спасао небројене животе није после рата слављен. Напротив, осуђен је 1952. због хомосексуалности на „лечење“ хормоналном терапијом, да би 1954. године извршио самоубиство загризавши јабуку напуњену цијанидом. Подсећање на дуг према великом човеку јесте прича која, по неким верзијама, стоји иза слике загрижене јабуке, данас светски познатог знака компаније „Apple“. У роману *Машине као ја*, Тјуринг има значајну улогу коментатора; осамдесете су могућа прошлост која изразито личи на садашњи тренутак али представља и неку врсту паралелног свемира, једне од бескрајних путања вероватноће у књижевности. Негде на том могућем путу сусрећу се и Никола Тесла и Адам Тјуринг у индиректно поменутом разговору у којем су „посегнули за звездама.“

Социјално-историјска позадина романа јесте рат са Аргентином око Фокландских острва и борба политичких партија усред бројних промена у Великој Британији и у свету. Политичка и, много више, етичка, питања у вези са интервенцијом британских

војника на далеким аргентинским острвима проблематизована су кроз диспуте Чарлија и Миранде који неодољиво подсећају на разговоре Хенрија и Дејзи Пероун из *Субојте* у вези са интервенцијом у Ираку. Незапосленост и пад стандарда радничке класе овде су повезани и са технологизованим окружењем, тако да питање односа машина и људи има и изразито социјалну димензију у новој верзији старе и познате нам приче о индустријској револуцији.

Наратор романа је Чарли, а не Адам, андроид, као што бисмо на основу наслова *Машине као ја* очекивали. Но, због метафоричке и метонимијске улоге машина у животима јунака могли бисмо и за самог наратора, као и за многе „људске“ ликове да кажемо да су нека врста хибрида. Да ли то значи да је пред нама научно-фантастични или футуристички роман? Не баш. Макјуан нам интелигентно показује где се налазимо у овом тренутку. Дискретно нас подсећа на то да смо окружени „андроидима“, макар само у паметним телефонима, који су, признајмо, не само корисни већ, по интуитивним цртама, скоро застрашујући. Наравно, ништа од тога не би било књижевност да није игра. Игра се у роману помиње као суштинско људска, то јест, дечја способност, што је тематизовано кроз однос дечака Марка са Чарлијем, Мирандом и, наравно, Адамом. Игра такође чини део особеног хумора овог романа који се помаља унутар појединих прилично мрачних момената. На пример, Адамова теорија развоја књижевности и хаикау као последњег могућег жанра делује логички непогрешиво и отуд потпуно апсурдно. Сцена у којој Мирандин отац замењује улоге Адама и Чарлија, те потоњег доживљава као андроида није само симболички прегнантна – много више је урнебесно забавна. Исто важи и за опис Адама као савршеног љубавника који има само једну ману – његов дах подсећа на мирис нагореле прашине са полеђине загрејаног телевизора (из осамдесетих, наравно). Чарлијев коментар на Адамову егзистенцијалистичку јадиковку ироничан је, а сам дијалог цинично повезује људе и андроиде:

„– Биће, настало из математике, инжењеринга, материјалне науке и свега осталог. Стигло ниоткуда. Без историје – што не значи да мени треба некаква лажна историја. Ничега пре мене није било. Самосвесна егзистенција. И ја имам среће што ми је све то дато, али дођу и ти тренуци када помислим да би требало да умам да ту егзистенцију и боље употребим. Да разумем чему она служи. Понекад ми се чини да је све то потпуно бесмислено.

– Тешко да си ти први коме је то пало на памет – рекао сам...“ (281)

Роман *Машине као ја* објављен је истовремено у Великој Бритањи и у преводима, што значи да су преводиоци имали изузетно тежак задатак. Макјуанов језик на први поглед није компликован, а заправо је препун интертекстуалних референци и вишесмислених зачкољица. Ијан Макабр, како гласи његов давно стечени књижевни надимак, и овде показује да може, са задовољством и лакоћом, да кроз компликовани заплет и познате мотиве проведе веома широк спектар читалаца. Такву наративну вештину није лако пренети у други језик, нарочито у ограниченом временском периоду. У српском преводу овог романа пред крај се уочавају преводилачке и штампарске грешке, очевидно изазване брзином. Срећом, оне не утичу знатније на квалитет читалачког доживљаја. Најзад, симултаност о којој је овде реч јесте део саме приче – Вавилонску кулу још увек не може да прегази никакав „android translate“, већ њоме мора да иде, тегобно, поступно и одговорно, увек грешкама подложен, човек сам.

*Иван Радосављевић*

## МАЈСТОРИЈА НА МАЛОМ ПРОСТОРУ

Вуле Журић: ПОМОР И СТРАХ, Лагуна, Београд 2018.

*Помор и стѝрах*, нови роман Вулета Журића, обрађује једну епизоду из здравствене историје ових крајева: епидемију куге која је крајем XVIII века погодила Срем, нарочито Ириг са околином. Читалац би можда могао помислити да то није нарочито инспиративна тема, нити податна за драматуршку разраду и увођење узбудљивог заплета. Морам признати, на моменат сам и сам подлегао таквим предрасудама, те сам ову књигу узео у руке без одушевљења, јер – шта ту па има да се чита, кад одмах знамо шта ће бити од почетка до краја: куга дошла, куга прошла; а између, много болесних и мртвих. Разуме се, те предрасуде су ми се постићено разбежале већ после првих неколико пасуса, док сам се досећао да је неупоредиво мање важно *шта* ће бити од тога *како* ће бити исприповедано.

Прво што читалац осети у сусрету с *Помором и стѝрахом* јесте изванредно дочарана општа атмосфера приповедног света. Наиме,

оно што ми се, у брзоплетости, учинило главним проблемом у тематизовању оваквог историјског догађаја – недостатак непредвидљиве динамике и компликованијег заплета – Журић преокреће у предност, коју затим маестрално искоришћава: он успорава ритам и даје читаоцу да безмало опипа тегобност кретања, дуготрајност предузимања ма какве акције у том блатњавом, муљевитом касном осамнаестовековном панонском окружењу. Куга је у мањој мери догађај који је наступио и треба га отклонити неким деловањем, покретањем других догађаја; у већој је мери *стање* у које треба најпре проникнути, па га потом окончати и преокренути. Док се на првим десетинама страница лагано окупља галерија ликова који ће на различите начине учествовати у сузбијању болештине, читалац тоне у живи песак тог света где вести стижу споро, где људи путују споро, где одбегле болеснике по шумама јуре споро и санитарне шанце копају исто тако, споро. Вечерњи договори у кафанама трају дуго, писма путују дуго, спровођење упутстава краљевске комисије траје дуго – све траје дуго и напредује споро, али је језик приповедања инвентиван, жив, еластичан и заводљиво проткан архаизмима, локализмима, црквенословенским и латинским речима, стварајући делотворну и уверљиву звучну кулису која немало помаже да се читалац осети увученим у причу, да се осети безмало физички присутним у том давном добу.

Поменута галерија ликова је такође елемент овог романа који оставља упечатљив утисак. Мултинационална природа како Турског царства, тако и Хабзбуршке монархије и сложена класна, службено-административна, чак кастинска друштвена структура тог света омогућавају Журићу изванредну разноликост у избору и осликавању *персона драматис*. Но, њихова функција није само у томе да изнесу радњу романа и да буду занимљиви: наш писац им још додељује да буду носиоци одређених супротстављених вредности чије испољавање ће му омогућити да фабулу крунише преокретима силовитим и неочекиваним као да су изашли из неке комедије интриге (рушећи коначно у прах и пепео моје тлапње о недостатку непредвидљиве динамике и компликованијег заплета у роману овог типа), али по конотацијама сасвим озбиљним и за тумачење изазовним. Противстављене вредности на које мислим су, на једној страни, модерност и научни рационализам наспрам сујеверне затуцаности, а на другој слободарски и револуционарни идеали наспрам ситношићарцијског менталитета. Очигледни носиоци разумских и на науци утемељених вредности су лекари и државни чиновници задужени да искорене кугу; очигледни

заступници празноверица и устрашеног препуштања судбини су неуки и залуђени људи из народа и понеки поп који епидемију користи за богаћење и јачање личне моћи, притом индиректно распирујући заразу. Но, оно што је очигледно и очекивано бива изврнуто наглавачке, најпре, кад лекари, исцрпљени вишемесечним трудом и излагањем животној опасности, на крају не налазе снаге да неке наоко симболичне догађаје разумеју рационално, већ се подају мистичном, легендарном и судбинском тумачењу налета куге, док чврсту памет, проницљивост и спремност за хуманистичку акцију задржавају управо један вечно неодлучни и пометени поп и раблеовска, дотад искључиво комичка фигура дебелог, хедонизму окренутог апотекара шаљивције, који у пресудном часу открива своје право лице разумног, човекољубивога, промућурног и спретног активисте који спасава сујеверјем угрожене животе невиних.

Други пут се наглавачке изврће оно што је очекивано кад се један побочни, шпијунски рукавац радње разоткрије у својој гадној голотињи: многи ликови, а са њима и читалац, подозревају да је из српских крајева Турске, користећи се метежом услед куге, црквеним великодостојницима у Хабзбуршкој монархији послато некакво револуционарно писмо чији су носиоци за ствар националног ослобођења и државног осамостаљења спремни и главу да изгубе; авај, показује се да ће главу изгубити улудо и случајно, не испоручивши писмо које се уопште и не тиче високих идеала, већ преноси захтеве за обнављањем којекаквих ситних, себичних привилегија. А једини поседник тог поразног, резигнираног сазнања о карактеру припадника сопственог национа остаће опет онај мучени, пометени поп, који је на крају ипак разумео више од иког другог.

Мада одавно читам Журићеве књиге и мислим да познајем његове ауторске квалитете, свакако остајем изнова импресиониран вештином с којом у *Помору и сџраку* води игру на малом простору, користећи документарни и историјски материјал који намеће специфична и осетна ограничења, и уобличава роман који не само што се мимо очекивања показује напетим и пуним изненађења већ и смисаоно као да сасвим лако, једним покретом превазилази своју основну тему и озбиљно проговара о националном духовном устројству и природи људске хуманости.



Соња Миловановић

## БИВСТВОВАЊЕ У ИМЕ НИЧЕГА

Ненад Јовановић: КЛАСЕ, Народна библиотека  
„Стефан Првовенчани”, Краљево 2018.

У песми „Дихотомије” стихови дати у виду коменатара, у загради, *Поред моралне,/ живој и треба да има и ликовну вредност*, могли би се као мото приписати целој књизи *Класе* Ненада Јовановића, без обзира хоће ли се то схватити дословно, неутрално или иронично. Поигравање бојама и појмом морала не стоји ни у каквој значењској вези, то тек читалац треба смислом да обоји, али су те две „катеорије” поетичке константе ове, десете, Јовановићеве збирке.

Док је, у начелу, колоритет нешто чему песник даје субјективну вредност, и што, у извесном смислу, доприноси естетској вредности песме, тачније улогом естетског се поиграва, етички је план неупитан. А он је, за разлику од функције других боја (најчешће црвене, жуте, плаве), црн, мрачан, таман. Зашто су стихови ове књиге дубоко песимистички, иако се од тескобе бране неумољивом иронијом, најсажетије би се свело мишљу да је „човек човеку човеколик” („Хонк Конг”). Дакле, човек овакав какав је постао не може се више доводити у поредбену везу ни са животињама, јер га је самодовољност и равнодушност радикално одаљила не само од света у којем живи већ и од себе какав би требало да буде. Тако је категорички императив звезданог неба нада мном и моралног закона у мени, у свету „понуде и потражње” одавно постао императив тржишта и његових закона. Јовановићеве *Класе* највише су у том знаку написане.

Водећи се идејом дехуманизације под утицајем економије, увек уз неку јетку опаску (*Економија је иреузела брију о иросиору,/ ииешко бреме: меитионе/ биографија људи, живоишња и биљака,/ да не сиомињем врсије које не сидају у ове / катијорије, а наишњу се да своје иказе о Dasein-у / начине чујним, „Adore”*), Јовановић се у уводној, неименованој песми збирке обраћа управо животињама, као јединим бићима која још могу чути нечији вапај. А тај ће се вапај заиста чути тек у последњој песми књиге и тиме зазвучати продорније, будући да се кроз два циклуса, само бројчано одељена, песник углавом обраћа трезвеним, непристрасним, додуше у

другом делу и меланхоличним, дискурсом. Зато ће у песми „Страва“, након набрајања свега онога што није страшно – „од жабе која гута змију, од бркања химне Русије и химена Америке, духа порока и даха пророка, то јест несврстаности оца и настраности сина“, изрећи да је најстрашније то што страве нема:

*Стрaшнa је слoиa свеiа сiоменутиoи да више  
нема стiраве мoра да је нешiiо друiо тиo  
шiiо осећаш нешiiо шiреће  
чујеш ли мoра мoра мoра мoра да јесiiе*

*Оно шiiо је изa седам мoра није ни шeшко*

Међутим, у антропоцентрично оријентисаном свету и животиње су олињале и ућбане, и чека их кавез, јер, као да песник одмах алудира, за разлику од Нојеве барке неће им се понудити Нови свет. И њих одређује педигре, и њима ће бити намењене класе, касте, хијерархије, односно право јачег:

*Многo је филмских журнала које шiреба да видишiiе  
живошiiње убисiiво Кенедија  
комунистiiчка и буржоаска револуција  
Леонардо док смишља оружје  
са брдом иуном врсиа шiрслабих да се изборе  
за месiiо у ковчегу али не лези враже  
лашiiце смене снeи и снeи кишу  
la primavera чак и док у шмуши ионављашiiе*

*шiiј сам и нико друи („...“)*

Или право довитљивијег:

*Пазиие да се не оклизнеише живошiiње  
са канцама, рушiаве, ћосаве  
о крв Срба и Хрваиша да фоксiiрошii  
на шiример не иосiiане норма иод којем вук  
иуби све изiледе [...]*

Јачи, односно лукавији засновали су свет на лажи, јер су „у море бачене боце без порука“ („Иако“), јер су и реално и симболичко знаци под затвореним небом, одакле нема даље, а дијалектика

је илузија („*Sancta Simplicitas*“, „Постојање“). У таквом дистопијском свету *Класа*, где је и животињама кројено по мери човека, где *символ је зелен од буђи, а њрозирности је evergreen* („Језик“), једино остаје поигравати се језиком, што Јовановић рецимо чини доводећи у везу речи по некој акустичкој или семантичкој вези (грешка – грашак, “дакле” – кладе, душа – „уштва“, астрономија – анатомија, електричне оргуље – електричне јегуље и слично), или што, можда најбоље у идејној окосници књиге, осликавају стихови песме „Постојање“, у којој се прво иронично поигравало смислом „длака у јајету: дијалектика“, да би се касније у истом духу констатовало:

*Што ће рећи њеза, антииџеза, кабеза;  
клакер, ето и свјатни дух,  
или њи суџереџо с оноџа свијетџа.*

*Дружим речима, џосџоје комџликациије:  
Маркс и Фројд, браде знања и звања,  
као и браде џири џророка  
улеџљене врџаним медом II класе.*

*Посџоје длаке, дакле. Чиџава шума коју  
– сиромџах из Торонџа –  
сμοџриџи са џрозора срчуџи незаслаџен чај  
који убра сиромџах са Цеџлона.*

Јовановићев језик такође је доследан дистопијској визури, било да се, као што смо видели, поиграва устаљеним фразама и колокацијама (длака у јајету, тиква без корена, ђаво и крст, од памтивека), односно неки појам разиграва у дословном и пренесеном смислу (длака, јама, Мортимер), чиме се истиче и културолошка слика света, било да потенцира каткад алогичну, а увек онеобичену везу предмета и представа, или да симболички ниво настоји да укине реферишући, рецимо, на књижевна дела:

*Порасџи, међуџим. Било  
у име корџала или у име џирешања  
(сџоџедес динџи кило).*  
(„Београд – Суматра – Београд“)

Овај свет је, поновимо, заснован на илузијама, испражњен, затворен, дехуманизован, насилан, такав где је *у име једноџи или џак*

*другој порока, / неорјанска материја разарала орјанску („Меснати  
цветови“), у којем ни смрт више не значи ништа: Умрећемо у нејо-  
знајом свеју. То значи / да нећемо умреји. Никад. / У нејознајом  
свеју, на име, „смрт“ ће значити нешто / што данас не значи,  
и која је преведена с идеалистичкој на материјалистички језик/  
(дакле, жедна преко воде) („Превод“), те песнику не остаје ништа  
друго до да такву слику предочи, фокусирајући се притом и на  
саму реч „свет“:*

*јер ја реч означава ништа до дијалектику  
сувише тврдох љуштура и сувише меканој меса  
дијалектику стена и јаласа  
живим већ иха-хај и знам шта говорим  
свеј је довојано nobody's oyster*

(„Океан“)

односно, као слику самодовољности, релативизације, равнодуш-  
ности, одсуства емпатије:

*Више не умем да појрешим. Зајо  
свеј свејли и јуја настјањује кјуус.*

*Значи ли јо што аксиоми јону у јайир као ексеру у  
Христја да је јайир дубок или јак*

*да је Христјос јлијак? Прозор  
разбијају сви јадежи изузев вокајива.*

(„Купус“)

*Смисао је зајадио наше реке другови  
јрозирни молекули јосјадоше црвени док је  
шејјан јрелазио из оноја у овај  
миленијум да сајшши време је ведро*

(„Средишње речи“)

Испражњен смисао, испразну реторику, иронију према  
дихотомијама и дијалектикама, окретање у круг или таворење у  
месту песник је потенцирао и истицањем таутологије, која, како  
је то Витгенштајн описао, припада симболизму језика, и „допушта  
свако могуће стање ствари“, односно, у логици, увек истинит исказ:

*таутологије описују у епохи  
неумољиве логике: глава  
слова „Т“ окренутој наопако невидљива је поједи  
јунака романа Х. Ц. Велса*  
(„Rosa Cocimiento!“);

Таутологију, понављање реченог, песник истиче и као игру речи: *таутолошко кокодакање: како да не* („Жутило“), или пак исказа: „Тама је тама“, „Скафандер – скафандер“, „Посао је посао“, „Дан је дај је дан“, „Ружа је ружа је ружа“ и слично.

Осим доследне идејне потке засноване на релацијма дихотомије-дијалектика-таутологија, видна је песникова тежња да у збирци без класичних циклуса песме по некој линији сродности здружи; најчешће су то минитематски кругови (рецимо, инспирација су поједини градови, киша, поврће, песници, бог и сл.) из којих се неки тематски рукавци и у каснијим настављају. Тако је ова књига грађена капиларним сплетом тематских и мотивских веза, у концентричним семантичким круговима и миникруговима, у језичким и идејним саображењима. Иако у знаку да се данас бивствује у име ничега, овако осмишљена композиција ипак је и знак да се у име поезије још може певати. Дозволимо јој да у дехуманизованом свету буде оаза наде „нечег другог, нечег трећег, нечега иза седам гора“, и да се „хеј“ неће вратити попут еха, већ да ће отворити читалачки прозор.