

САВРЕМЕНА СРПСКА
ПР **ЗА**
ЗБОРНИК БРОЈ 34



ТРСЕНИК, 2022.

ДУШАН КОВАЧЕВИЋ
ЈОВАН ДЕЛИЋ
МИХАЈЛО ПАНТИЋ
КСЕНИЈА РАДУЛОВИЋ
РАДИВОЈЕ МИКИЋ
МИЛИСАВ САВИЋ
АНА СТИШОВИЋ МИЛОВАНОВИЋ
МИЛЕТА АЋИМОВИЋ ИВКОВ
ЖАНЕТА ЂУКИЋ ПЕРИШИЋ
КАТАРИНА Н. ФУРТУЛА
АНА ГВОЗДЕНОВИЋ
МИЛИЦА КЕЦОЈЕВИЋ
ЈОВАНА Д. МИЛОВАНЧЕВИЋ



Покровишћељи
Министарство културе и информисања РС
Општина Трстеник
„Нова слога“ Трстеник
Народни универзитет Трстеник

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА
ЗБОРНИК 34

САВРЕМЕНА СРПСКА
ПРОЗА
ЗБОРНИК БРОЈ 34



ТРСТЕНИК
2022.

**ЗБОРНИК
38. КЊИЖЕВНИХ
СУСРЕТА**

***САВРЕМЕНА
СРПСКА ПРОЗА***

**5-6. НОВЕМБАР 2021.
ТРСТЕНИК**

САДРЖАЈ

<i>Верољуб Вукашиновић</i> УВОДНА НАПОМЕНА	9
--	---

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

<i>Душан Ковачевић</i> ПАРАЛЕЛНИ СВЕТ	13
---	----

<i>Јован Делић</i> ЈА ТО ТАМО ПЕВАМ – МОЈОЈ НАДИ Скица за портрет Душана Ковачевића	19
--	----

<i>Михајло Панић</i> ДУШАН КОВАЧЕВИЋ: ЉУДИ ЛУТКЕ У СВЕТУ АПСУРДА	49
--	----

<i>Ксенија Радуловић</i> СЛИКА СРПСКОГ/ЈУГОСЛОВЕНСКОГ СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ ДРУШТВА У ДРАМАМА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА	73
---	----

<i>Јован Делић</i> ЧУДО ЛЕТЊЕ НОЋИ Уз драму Душана Ковачевића <i>Хиџноза једне љубави</i>	97
--	----

ЉУБИША ЈЕРЕМИЋ И СРПСКА ПРОЗА

<i>Радивоје Микић</i> КРИТИКА НОВОГ СТИЛА ИЛИ СКИЦА ЗА ПОРТРЕТ ЉУБИШЕ ЈЕРЕМИЋА	105
--	-----

Јован Делић

**О ЉУБИШИ ЈЕРЕМИЋУ – ИЗ
ПЕРСПЕКТИВЕ БИВШЕГ ЊЕГОВОГ СТУДЕНТА** 127

Милисав Савић

ЉУБИША ЈЕРЕМИЋ И ЦРНА ПРОЗА 139

Ана Симиновић Миловановић

**КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО
ЉУБИШЕ ЈЕРЕМИЋА О ЦРНОЈ ПРОЗИ** 145

Милеша Аћимовић Ивков

ИСТОРИЈСКИ КОНТИНУИТЕТ И ПРИНОВЦИ
О једном аспекту тумачења Љубише Јеремића 153

Жанеша Ђукић Перишић

**ЈЕРЕМИЋЕВО ТУМАЧЕЊЕ
АНДРИЋЕВЕ УМЕТНОСТИ** 167

Кашарина Н. Фурцула

**ДЈЕЛО ИВЕ АНДРИЋА
У ТУМАЧЕЊУ ЉУБИШЕ ЈЕРЕМИЋА** 179

Ана Гвозденовић

**МИЛОШ ЦРЊАНСКИ
У ЧИТАЊУ ЉУБИШЕ ЈЕРЕМИЋА** 191

Милица Кецојевић

**ЉУБИША ЈЕРЕМИЋ
КАО ТУМАЧ ПРОЗЕ РАДОЈА ДОМАНОВИЋА** 201

Јована Д. Милованчевић

**СТУДИЈА ТРАГИЧКИ ВИДОВИ
СТАРИЈЕГ СРПСКОГ РОМАНА – ОД ЈАКОВА
ИГЊАТОВИЋА ДО СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА
ЉУБИШЕ ЈЕРЕМИЋА** 219

**„САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА“
ТРСЕНИК 1984-2021.**

235

УВОДНА НАПОМЕНА

Зборник „Савремена српска проза“, број 34, садржи текстове учесника 38. истоимених књижевних сусрета који су одржани 5. и 6. новембра 2021. године. Чине га две целине: Књижевни портрет академика Душана Ковачевића и Округли сто критике на тему: „Љубиша Јеремић и српска проза“.

Како је у време одржавања ових скупова још увек трајала пандемија вируса корона, као и због породичних разлога, Душан Ковачевић није могао да допутује у Трстеник, па се посетиоцима књижевне вечери обратио путем видео-линка. О његовом прозном и драмском стваралаштву говорили су др Јован Делић и др Михајло Пантић, док је др Ксенија Радуловић приложила текст за овај зборник.

Нажалост, неколико месеци после тога, након кратке и тешке болести преминуо је др Дејан Вукићевић, писац и библиотекар, и наш дугогодишњи сарадник, који је већ започео израду селективне библиографије Душана Ковачевића. Из тог разлога, у овом броју зборника није објављен уобичајени додатак „књижевном портрету“ у виду библиографије писца.

Округли сто критике био је посвећен књижевном критичару Љубиши Јеремићу (1938–2018), једном од оданих учесника трстеничких књижевних сусрета, са намером да се на овом скупу размотри његов критичарски рад и допринос проучавању српске књижевности. Скупу је присуствовала његова супруга, Вука Јеремић, а у раду су учествовали: др Радивоје Микић (председавајући), др Јован Делић, др Милисав Савић, др Ана Стишовић Миловановић, др Жанета Ђукић Перишић, Милица Кецојевић, Катарина Фуртула и Јована Д. Милованчевић, док су радове за зборник накнадно приложили Милета Аћимовић Ивков и Ана Гвозденовић.

Овим зборником опраштамо се и од књижевног критичара Милоша Петровића, једног од оснивача трстеничких књижевних сусрета „Савремена српска проза“, дугогодишњег креатора и учесника „Округлих стола“ и члана Стручног савета ове манифестације, који је преминуо 2. јула 2022. године.

***КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА***



ПАРАЛЕЛНИ СВЕТ¹

За себе сће рекли да сће по професији писац, драма са повременим излетицама у свету прича, приповедака и романа. Ја бих додао да сће и песник. С обзиром на то да се наши књижевни сусрети већ скоро четири деценије баве прозним стваралаштвом српских писаца, замолио бих Вас да нам кажете нешто више о Вашим прозним делима и о улози приче и приповедања у Вашим драмама.

Желео бих да вас пре свега поздравим и да се драгим пријатељима у Трстенику извиним што нисам у могућности да будем ту, разлог су здравствени проблеми у мојој породици, и то ме је спречило да вечерас будем са вама, а уједно бих хтео да се захвалим мојим драгим пријатељима, професорима Јовану Делићу и Михајлу Пантићу који ће нешто рећи о моме раду и сигурно ће то бити боље него што ја умем да кажем зато што сам са њима већ био, гостовао и неколико пута сам се изненадио шта сам то све написао.

Што се тиче мог излета у прозу он није тако радикалан, ја писање не делим превише на жанрове. По вокацији сам, пре свега, драмски писац, тако се бар водим и тако ме људи разумеју, међутим, писање је један заједнички именитељ и у зависности од приче до приче, нешто подлеже драми, нешто је мало шире и захтева већу експресију, онда је то проза, да ли су то приче, или роман. А оно што је исто тако део мог великог рада и посвећености то су филмови, значи филмски сценарији или кад режирам филмове или позоришне представе, тако да сам ја, заправо, педесет година у професионалном раду у том свету који се зове свет филма, свет позоришта и свет литературе.

¹ Разговор водио и текст насловио Верољуб Вукашиновић.

Хтео бих још да кажем да сам у многим књи-
гама исписао приче, једна од тих књига је *Двадесет ср-
пских њогела* коју сам писао током скоро тридесет го-
дина и у тим поделама сам навео све наше размирице
које имамо вековима, да бих се зауставио на двадесе-
тој подели, међутим, како време пролази, увиђам да
млад човек помисли да је све завршено, али, у међув-
ремену, ево, десило се да је најновија подела, која је
жестока и судбински изузетно битна, на људе који су
се вакцинисали и ови који су против вакцине. И сад би
то све било у том жанру који ја волим, црнохуморно,
да није реч о изузетно опакој болести и да није реч о
томе да смо ми, фактички, у једној врсти рата... И сад
ја ово причам због људи који морају схватити да у овом
рату једино оружје које имамо против тог невидљивог
непријатеља је вакцина, и ово се, можда, неће свидети
некоме ко је против тога, али оно што је изузетно би-
тно, ми сваког дана губимо 50-60 људи и то је трагеди-
ја на морталитет који већ имамо. Зато бих замолио да
те поделе које имамо заборавимо на тренутак, то нам
је једна врста страсти, и да се боримо против овог ужа-
са који нас је приковао и унео велики страх у народ.

*Обично су њисци, који су имали свој „књижевни
њорџреџ“ на сусреџима „Савремена срџска џроза“, у сво-
јим беседама, џоворили ауџоџоеџички, џа бих Вас замо-
лио да и Ви кажеџе неџџо о џоме, како џишеџе и за-
џџо џишеџе?*

Хтео сам да вам кажем да сам то питање по-
ставио у себи безброј пута. Шта је то што човека одве-
де у тај некакав паралелни свет и шта је то што мене,
на неки начин, приморава да сваки дан напишем ба-
рем једну реченицу. Ја сам, као што сам поменуо, већ
пола века професионални писац, пре тога сам се бавио
писањем за своју душу, али сам ушао у овај свет посла,
у мом случају, писање ми је посао, занат, хоби, једна
врста самоизлечења, има једно десет категорија које
бих могао да набројим зашто пишем, а суштински одго-

вор не знам. Не знам зашто сам баш од силних заната и од онога што сам у младости размишљао да ћу се бавити одабрао тај необичан, да не кажем мало чудан посао. Писање, у сваком случају, није професија која је најрационалнија, постоје теже речи, тежи примери, али ја бих рекао, тако мало нежно, није најрационалнија, и бојим се да већина писаца има тај свој паралелни свет који је једна врста самоизлечења и сигурно је да у писању постоји неколико фаза, неколико стања у којима се налазите, и то ће вам моји драги професори и пријатељи сигурно боље објаснити, а реч је о два степена која ја лично осећам. Први је рационалан када смишљам рам и структуру приче, архитектуру приче. То је тај рационални приступ и сваки професионални писац има свој начин којим решава тај проблем архитектуре приче, драме, романа, било чега, па чак и поезије, а онај други је ирационалан када ви после извесног времена, да ли је то сат, сат и по или два сата, пређете у једно ирационално стање и када пишете најбоље јер сте ушли у нешто што се зове тај паралелни свет. Разлика између знања и дара је у томе. Свако може теоријски да научи како се пише нешто, а дар почиње оног тренутка кад заборавите на знање и када све што сте знали оде и ви почнете да пишете неком туђом руком. И, сад да не причам о томе да су то некакве паранормалне ствари, али јесу, јесу јер у мом случају, као драмског писца, у једном тренутку чујете или сте близу тога да чујете разговор два човека који се налазе на сцени. Тако да, бавећи се једно време и професуром на академији позоришној, покушавао сам студентима да испричам те две категорије – припрема за писање драма и друга је сама реализација. Ово што се зове припрема сам врло лако објашњавао. Пишете и имате та степеновања, имате од тачке А до тачке Б тај пут и можете да скратите тако што ћете се јако добро припремити за писање једног комада, а онај други део кад ви седнете и кренете да пишете нисам могао да објасним зато што је то необјашњиво. То је тај ирационал-

ни део света где ви чујете као што композитор чује мелодију, не знајући како и одакле је та композиција дошла баш до њега.

Наше аматерско позориште у Трстенику извело је пет представа по Вашим текстовима: „Мартијонци ширче почасни крут“, „Сабирни центар“, „Свети Георгије убија аждаху“, „Урнебесна трагедија“ и „Професионалац“.

Како гледаше на такву врсту позоришне уметности која није професионална, али је покреће велика љубав према позоришту, посебно када су у питању Ваше културне комедије и драме?

Ја ћу вам рећи да сам у мом професионалном раду имао сусрете са безброј, не могу тачно да кажем број аматерских група којима сам увек излазио врло радо у сусрет и помагао колико сам могао, и сваки њихов позив ме, на неки начин, обрадује јер сам ја као гимназијалац, као ученик гимназије трећег и четвртог разреда, направио једну позоришну представу са мојим пријатељима и тако сам ја ушао на мала врата у позориште преко аматерске представе. Аматеризам је, у ствари, прва степеница према професионалном бављењу и многи људи који су се аматерски бавили у младости позориштем постали су, касније, велики и значајни уметници у професионалном позоришту, тако да је то једна лепа прича и драгоцену причу за одржавање културе и за одржавање те велике љубави према позоришној уметности.

Ево, то је оно што смо се ми, отприлике, договорили да испричамо као увод у ово вече и, понављам, изузетно ми је жао што нисам у прилици да ту будем присутан, а за крај овог нашег разговора ја бих драгим посетиоцима изговорио једну причу налик на песму из моје књиге песама *Ја што тамо певам* и пошто смо причали мало и о тешким стварима које су нас задесиле последњих годину и по дана, ова песма је исповест једног капетана, мало је шаљива, мало је озбиљна и, ево, она ће бити као мој поздрав, да мало развеселимо ову нашу причу.

КРАТАК СУСРЕТ НА ДУНАВСКОМ КЕЈУ

*Шетао сам неки дан
На дунавском кеју
Сам,
Кад уледах сунцобран
И њен осмех заносан,
Па помислих, каква шетеша,
Таква Дама шета сама,
Она сама и ја сам
А овако диван дан,
Греша је бићи сам.*

*Па јој приђох насмејан
И пожелех добар дан.
И још рекох, извинише,
Извинише, ојросишише,
Што прилазим нејозван,
Ја сам Сава кајешан,
Официр сам рајној бродо,
Мој животи је ова вода,
Ова река што ме чека
Да ошловим сваки час,
Може бићи вечерас.
Ојросишише, молим вас,
Што вам ово причам сада,
Такорећи изненада,
Видео сам да сте сами,
А и ја сам био сам,
Реци ми, молим вас,
Ако сам вам досадан...*

Нистѣ, нистѣ, рече Дама,
Ја сам сама јодинама
Али то је дуја прича,
Не бих да вам кварим дан
И нистѣ ми досадан,
Ви сѣ човек радосѣан
За разлику од мене
И од моје судбине
Која шужну шајну крије.
Чекам грајој да се враѣи
Из зашвора, са робије,
Тукао је неке људе
Једној хѣео да убије,
Ја се бојим, јосѣодине,
Кад се враѣи шѣа ће биѣи,
Да ли ће се јојравиѣи
Ил' јо сѣаром насѣавиѣи.
Ево, граји јосѣодине,
Да нас види да причамо,
Мрак би му на очи јео
И ако је мало јео
Можда би вас и убио.
Где идѣте, јосѣодине?
Ви бежиѣе, одлазиѣе...

И мада сам официр —
Рајној бродо кайѣѣан,
Није лоше биѣи сам.

ЈА ТО ТАМО ПЕВАМ – МОЈОЈ НАДИ

Скица за портрет Душана Ковачевића

Душан Ковачевић, а поготову Душко, сумњиво је лице не само зато што су се тако договорили Иво Андрић и његов Франциско Гоја да је сваки прави умјетник сумњиво лице са лажним пасошем. Његово име је у најмању руку проблематично:

Рођен је 12. јула – на Петровдан – што ће рећи да је себи донио име и да је његов дан рођења био знак да се коначно обнови име родоначелника породице – Петра Ковачевића – који је прије јаче од три вијека, послјије неке крваве битке, утекао с породицом све док га нијесу задржале велике ријеке и плодна земља, па се населио код Шапца и ту се укоријенио. Из пјесме „Лукин родослов“ сазнајемо да је Душан осмо, Александар девето, а Лука већ десето Петрово кољено, што ће рећи да Лука и Вук немају више никаквог Петровог гријеха. А мора бити да је грешни Петар побјегао из Старе Херцеговине или Црне Горе због примјерног владања, због чега су бјежали бројни наши преци, нарочито они из Црне Горе и Херцеговине.

Могао је понијети и име свеца заштитника – крсне славе Светога Стефана – који га је, уз помоћ осталих великих и моћних светитеља, сачувао у животу барем шест пута, колико та непоуздана глава памти, када је већ Душко Ковачевић би нагазио ону црту из Дучићеве пјесме „Међа“, повучену између живота и смрти и већу и од живота и од смрти. Можда је зато Дучићево питање: „Ко чека на међи?“ – питање свих питања Душана Ковачевића, његово опсесивно питање и човјека и умјетника: Шта нас чека тамо, с оне стране гроба? Могли су му дати и име светога Јована, који га је бесловесним дјететом вратио из мртвих послјије тешке упале плућа и који ће га вишеструко обдарити

доцније у животу – његовој Нади је то дјевојачка слава, а ако сам добро разумио, и мама и син Александар рођени су истог дана, али на Светог Саву. Душан Ковачевић је нужно религиозан на нарочит начин и са највишим разлозима, а његово име Душко само је глумачка маска. Пуно његово име би било: Петар – Никола – Јован – Стефан – Душан – Душко Ковачевић.

Кад чујем ријеч *смијех* или *смјехотворац*, кришом се намах прекрстим од стрепње и страха, питајући се каква се туга, или чак мрак, крије иза тога смијеха и ведрине:

Чим се спомене име Станислава Винавера, падне ми на очи европска ноћ, европски мрак, који је притиснуо читаво XX стољеће свјетским ратовима, атомским бомбама, логорима – фабрикама смрти – душегупкама и гасним коморама, крематоријумима, револуцијама и контрареволуцијама. Указала му се та страшна европска ноћ у Првом свјетском рату, а потом у офлагеру, у Другом.

Чим чујем Бранислав Нушић, помислим на његовога јединца, Бана, чију је смрт, колико знам, једино Винавер опјевао.

Чим чујем име Бранко Ћопић, прво се сјетим Бранковог моста, па Бранковог оца Вида, преудате мајке Соје, па тек онда дједа Рада из *Башће слезове боје*, а и у њој је много топле туге и тјескобе.

Кад се спомене Душко Ковачевић, онда се – из личних разлога – сјетим наслова: *Шта је то у људском бићу што га води према нићу* и бројних варијација прича о нестајању, и његових личних, стварних и доживљених, шест сусрета са смрћу као најнепосреднијег одзива на тему нестајања. Шест пута избјећи готово сигурну смрт – то је више од чуда. Није Недремано Око трепнуло над Душаном Ковачевићем. Нека тако буде.

Свак се од смрти, куге и свога стољећа брани на свој начин; Душан Ковачевић пјесмом, смијехом и игром – позориштем и фудбалом. Књига *Ја то тамо ђевам*

написана је и испјевана као одбрана од модерне куге – од ковида 19 – онако како је написана *1001 ноћ*, као одбрана од смрти. У једном пасусу другог коментара уз „Породични албум“ Душан Ковачевић супротставља умјетност злу и несрећама које је донио двадесети вијек:

„И XX век је почео ужасима и страхотама. Великим ратом и великом трагедијом изазваном шпанском грозницом која је усмртила више од 50 милиона људи. И по већ поменутом следу трагичних збивања дошла је Велика економска криза. И убрзо Други светски рат. А између ратова и болести живе се крхке године мира у којима се поспрема порушено и поломљено и рађањем обнавља опустело. И понешто се уради лепо и вредно што се – кад ваља, зове Уметност. И Уметност је највреднији доказ да живот има смисла (кад се све сабере и одузме) и да човек из Леонардовог круга постоји с разлогом на овој лепој планети Земљи.“

Врло слично сам почињао своје уводно предавање студентима IV године на предмету Српска књижевност XX века.

Ово вече је замишљено као портрет писца. Свој прилог томе портрету насловио сам двоструким цитатом самог Ковачевића – насловом „Ја то тамо певам“ и посветом „Мојој Нади“. Природно је што ћу се у оцртавању, односно скицирању, Ковачевићевог портрета послужити и његовим стиховима. Започећу пјесмом „Заувек“ која се зачела 1. јула 1967. године на новосадском купалишту „Штранд“, а којој је намијењено да траје „заувек“. То је прва ријеч пјесме – њен наслов – и посљедња – њена поента. Тако бих ово своје вечерашње излагање посветио жени уз коју је Душан Ковачевић од 1967. године, уз коју је и вечерас, и због које није могао бити вечерас са нама у Трстенику. Постоји за то једно дубље „оправдање“: Душан Ковачевић је снажно обиљежен, чак емотивно одређен, „женским принципом“, и то његови стихови недвосмислено потвр-

ђују. Толико могу да учиним за некадашњу новосадску гизмназијалку, лирску јунакињу, Перић Наду – намјерно прво говорим презиме па име, како стоји у пјесми, како је стајало у гимназијском дневнику. Пјесма има повлашћену позицију у књизи *Ја то тамо ђевам* – њоме се књига поентира и затвара.

То је пјесма која имплицитно поставља питање: Колико траје и шта значи један дан у човјековом животу када је судбински? – и даје експлицитан одговор на то питање. Прво, тај дан је непредвидив – ни не слутити се:

*Нисам знао
Ни слутио нисам
Да ћу у хладу
Високих топола
Уледаћи ученицу гимназије
Перић Наду
Тога 1. јула 1967.*

Ови стихови су написани више од пола вијека касније – почетком маја 2020. године.

Али кад ју је већ угледао, лирски субјект осјећа да се свијет мијења и да средишње мјесто заузима непозната гимназијалка:

*Ко је девојка у зеленом костиму
Са крајком косом
Налик на анђичке скулптуре
С њрчким носом
И осмехом који ђлени
Мислио сам
Упућеним мени.*

Мислио је да је дјевојачки осмјех њему упућен као нескривен знак отворености и допадања. Свијет се из темеља мијења у трену, а цио живот зависи од једног погледа, виђења, доживљаја и осмјеха.

*Први сасѣанак се десио
Исѣред ѿозоришѣа
О коме сам врло мало знао
Можда сам две-ѣри ѿредсѣаве ѿледао*

Па је и мјесто сусрета, наизглед, и до тада тривијално, постало за младића животну важно, судбинско. Све је постављено на своје мјесто – и дјевојка, и позориште значиће младићу све и испунити му живот, а да то ни слутио није:

*И ѿојма нисам имао
Да ће ми ѣа кућа
Друѣи дом биѣи
И да ћу се Нагом ожениѣи
И децу
И унуке добиѣи
И Боѣу данас захвалиѣи
За све ѣѣио сам урадио
И ѣѣио јесам и нисам био.*

Са дистанце од преко пола вијека ништа од онога што се није слутило и што је изгледало случајно више није тако, већ се показало трајним и судбинским:

*Све ми је јасније
Да ѣај давни леѣњи дан
Није био случајан
Није био обичан
Није био ѿролазан
Тај дан ѣраје и данас
Тај дан ѣраје још увек
И ѿрошли и овај век
И ѣрајаће
Заувек.*

Тако је први јули 1967. испунио живот Душану Ковачевићу трајно и „заувек“ га везујући за вољену жену и позориште; то је дан „скупљи вијека“; дан вјечног трајања и пуноће. Ријетко су се гдје тако лијепо сложиле три негације и значењски, и звучно, и ритми-

чки, и синтаксички, преображавајући се у афирмације: оно што није случајно јесте судбинско, што није обично јесте изузетно, што није пролазно јесте вјечно. Понављања су веома функционална; анафоре наглашене и значењски и интонационо усклађене: понавља се *шај дан шраје* и алогично остаје значењски оправдано и истинито, што потврђују и појачавају риме: *увек, век, заувек*.

Ваљда сам овим оправдао наслов вечерашњег излагања, односно двоструки цитат у наслову, а утврдио сам се у увјерењу да су Душана Ковачевића емотивно формирале четири жене из четирију генерација: бака Љубица, мајка, супруга Нада и ћерка Лена. Три од њих имају истакнуто мјесто у „Породичном албуму“ пјесама. Сјећање на баку Љубицу је цијела прича о баки и голубици бакарне боје. То је први коментар уз пјесме из „Породичног албума“. Као да је Ковачевић цијелу књигу поезије *Ја што шамо ђевам* градио према књизи Милоша Црњанског *Ишака и коменшари*, гдје коментари истовремено контекстуализују пјесме, постајући и сами дио књижевне творевине; код Ковачевића мале приче или есеји. Ево тог уводног коментара уз „Породични албум“ у којем је и прича о баки Љубици; ево тог коментара уз моје коментаре, јер је то једна веома лијепа, хибридна прича-есеј, која захтијева да буде тумачена и коментарисана.

Трећи дио књиге *Ја што шамо ђевам* носи наслов „Није лоше бити човек“, што је цитат, наслов истоименог филма „о пријатељству – веровању да крај живота није коначан крај“, да са завршетком живота „почиње неко ново присуство у овом нашем лепом свету и кратком веку“. Људски вијек је кратак, а човјеково присуство „у овом лепом свету“ ограничено, ма колико да траје. Та свијест о људској привремености, и о љепоти и изазовима свијета и планете на којој он постоји, просијава кроз Ковачевићево дјело. Отуда љепота, присуство и племените туге за онима који су отишли. Смрт је вјечни испит, вјечна тема сваке религије,

па и сваке озбиљне мисли о животу. Зато је то „ново присуство“ утјеха и загонетка; потреба живих и отишавших. Нема научног одговора на то питање; зато је оно изазов људској мисли и људској имажинацији, религији и умјетности прије свега. У природи човјековој је да гледа „на оба света“; да баци поглед преко међе; да се запита хоће ли нешто бити, и шта ће то бити „после“? Ове неколике напомене су заправо и коментар филма „Није лоше бити човек“.

Свијест о пролазности, о краткотрајности живота на земљи, може бити, и за креативног човјека јесте, изазов и подстицај: буди човјекове креативне снаге којима се супротставља смрти и коначности; својеврсну чежњу за бесмртношћу, илузију побједе над крајем и коначношћу. О томе сјајно пише Унамуно у *Трагичном осећању живота*. Веома је, изузетно је значајан Ковачевићев пасус о „ручном раду на основу велике архиве сећања“. То је изванредан аутопоетички моменат у овом коментару; драгоцен прилог психологији стваралаштва и опису стваралачког процеса. Зато издавајмо тај пасус као мали дукат о аутопоетици:

РУЧНИ РАД НА ОСНОВУ ВЕЛИКЕ АРХИВЕ СЕЋАЊА

Још као сасвим мали – можда сам имао пет или шест година, предосећао сам да ће све брзо проћи и да морам запамтити неке лепе шренушке којих ћу се једног дана сећати. Тај догађај сам „фотографисао“ у мојој децјој љави као трајну усмену која ми је, касније, била драгоцен архива сећања док сам исписивао приче из неких давних времена. И те слике из прошлости су сами крајњи одсјаји – блесци, све остало је запамћена трака без иједног трага живота. Ова тра „фотографисања“ сећањем појединих догађаја, лепих или шешких, остала је до дана данашње. И зато, може бити, никада нисам имао мобилни телефон или било шта што је везано за „високу технологију“. Све што радим је ручни рад на основу велике архиве сећања.

Одмах иза овог изванредног пасуса из „велике архиве сећања“ израња прича о баки Љубици и голубу „бакарне боје“; права правцата прича, са сижеом, главним јунацима, догађајем и доживљајем. Јунаци су: дјечак (наратор већ у годинама), бака Љубица и голуб. Догађаји су бакина смрт и дјечаков сусрет с голубом. Та се прича-коментар мора у цјелости испричати и цитирати. Прије тога ћемо се осврнути на један њен пасус који говори о природи и љековитости сјећања и о вјечном присуству оних с којима нас је везивала и везује љубав. Смрћу та веза не престаје, ако је пуна и права; она остаје „заувек“. То је сјећање на дане, године и људе који нам прискачу у тренуцима усамљености, у кризама самоће, правећи нам драгоцјено друштво. Ковачевић баш воли ријеч *заувек*. Спасоносно сјећање са моћном „архивом“.

На самом крају овога коментара налазимо још једно аутопоетичко откриће о вези испричане приче са драмом и филмом *Сабирни ценџар*, односно филмом „Није лоше бити човек“. Писац говори о значају „паранормалних веровања“ за умјетничко стваралаштво – за филм и драму: да нема тих вјеровања, не би било ни ових дјела. У ирационалном је више од половине стваралачког потенцијала. У животу и у љубави оних због којих је вредило и вриједи живјети и писати – такође добар комад. Ковачевићеви књижевни радови то добрано потврђују.

Све ипак не умире. Не умире љубав оних који су нас вољели и које волимо, и који су и на оном свијету уз нас у часовима болне и разорне самоће; не умире ни наша љубав за њих.

Прича о баки Љубици и бакарном голубу долази из сјећања на дјетињство, од почетка дјечаковог памћења до његове тринаесте године, када се бака упокојила. Прича је „извучена“ из „архиве сећања“, када је наратор имао већ седамдесетак година. Такве приче често живе од напона између доживљајног и приповједног времена. Прича је несумњиво аутобиографска – уобличење стварног, личног доживљаја њеног писца, аутофикција.

Писац је дјечаком волио да одлази у родну кућу у село Мрђеновац покрај Шапца, посебно се радујући сусрету с „добром баком Љубицом“, брижном ситном женом, која је отварала велику капију да деда Цветко не силази са запрежних кола, и са осмјехом, радошћу и готово увијек истим ријечима прихватала у наручје свога првога унука. Ситна, увијек у послу и покрету, „вредна за десет великих и високих од два метра“, она је налазила душе и времена да се увијек осмјехне дјечаку, љубећи га у паперјасту косу.

Прича од свега три стране текста има чак и једну лијепу, поетички значајну епизоду. Дјечак од непуне три године одједном се изгубио, просто – нестао. У паничној потрази, преплашени да не упадне у ријеку Добраву, чују како дјечји глас пјева и по гласу га пронађу у њиви са зрелим кукурузима:

*Нашли су ме како шетам између високих сџаба-
ла уочи брања, и ђевам нешто за своју душу. Вероватно
је неко од ближњих помислио кад је чуо ђесму: Ко то ша-
мо ђева? И да је њишао – довикнуо њишање, ја бих мо-
жда одвикнуо: Ја то шамо ђевам. Или бих само насџа-
вио да ђевам њублици од кукуруза.*

У овој епизоди, дакле, налазимо два Ковачевићева наслова: *Ко то шамо ђева* и *Ја то шамо ђевам*, што ће рећи да оба долазе из раног дјетињства и дјетињег доживљаја, односно из „архиве сећања“, иако тешко да је Ковачевић могао запамтити тај рани умјетнички излет у кукурузе, већ га је „архивирао“ накнадно, на основу приче својих ближњих. Али да уметност пушта своје корјене у рано дјетињство и отуда црпи животне сокове – у то нема никакве сумње.

Ситна добра бакица дуго је боловала „на ногама“ и тринаестогодишњем дјечаку су родитељи саопштили да неће ићи у село да је „испрати“, и да је више неће видјети. То је, све су прилике, било прво право сазнање смрти, и то вољене, блиске, присне особе; сазнање које дјечак није могао рационално да прихвати,

и које га је сломило, па је отишао до свога голубарника и урушен болом сјео на дрва, праштајући се од свога голубарника и nestалог дјетињства. У таквом болу угледао је на сусједном крову голуба бакарне боје. Када је ухватио птицу, која је долетјела до његових голубова, видио је да је голубица, стара и болесна. Био је и тада, и сада, увјерен да је то била душа његове баке, долетјела да се опрости од првога унука.

Много је тога стало у ову причу: и душе, и љубави, и патње, и племените туге, и поетике. Зато ћемо је сада и издвојити из коментара и први пут штампати као засебну аутономну причу, која би могла носити један од ових наслова: Душа баке Љубице, Бака Љубица и бакарна голубица, или само:

ГОЛУБИЦА БАКАРНЕ БОЈЕ

У дјетињству и раној младости волео сам да оглазим у моје село покрај Шайца, у кућу у којој сам рођен. Радовао сам се мојој доброј баки Љубици, која ме је са осмехом дочекивала док је отварала велику каију да деда Цвејко, не силази са зајрежних кола. Бака је пружала руке да ме прихвати у зајрљај док сам био мали, а касније је само понављала: „Благо мени, колико си нарастао.“

Бака је била ситна, мала, вечито зајослена и забринута за све и свакога. Била је на неколико мјеста у истом шренућу, радећи неколико послова као да има безброј руку и као да од ње зависи све што постоји у кући и дворишту. И где год да погледаш, видиш је како нешто носи, чисти, спрема, пере, храни, сади или поправља... И само се мени осмехивала и усмук ме љубила у најверјасију косу кад сам већ био висок колико је она била мала и ситна. И вредна за десет великих и високих од два мјера.

И све што сам старији, све је се више сећам. Није реч о оном чувеном „приближавању“ са људима који су нас напустили, реч је о сећању на дане и године које ће ми касније помоћи да не будем сам; увек имаће некога ко вас је волео и ко вас воли — заувек. И увек је шу, покрај вас.

Бака и дѣда су имали ђећ синова и једну кћерку; ја сам био први унук из ђе велике фамилије коју сам за-
текао кад сам се родио и међу њима проходао. Причали
су ми, више ђућа касније, како сам једном са ђри ђогине
изашао из дворишћа и ођишао међу високе кукурузе у
суседној њиви. Кад су приметили да ме нема, настала је
паника и ђоћраћа, јер је у близини куће речица Добрава.
И док су ђрчали на све сћране, неко је чуо из њиве са ку-
курузима да ја ђевам. Нашли су ме како шетам између
високих сћабала уочи браћа, и ђевам нешто за своју
душу. Вероватно је неко од ближњих ђомислио кад је чуо
ђесму: Ко ђо ђамо ђева? И да је ђићао – довикнуо ђи-
ћање, ја бих можда одвикнуо: Ја ђо ђамо ђевам. Или
бих само наставио да ђевам ђублици од кукуруза.

Кад су ми једног дана родитељи рекли да нећу ићи
у село да „исћраћим“ моју добру баку Љубицу – имао сам
ћринаест ђодина, нисам знао шћа ђо ђачно значи; знао
сам само да је бака дуго боловала „на ноћима“, и да је ви-
ше нећу видећи. И ђо сазнање које нисам моћао да схва-
ћим и рационално примаћим, сломило ме је. Ођишао
сам у дно дворишћа где је у једној од шћа био мој ђо-
лубарник. И сео сам на дрва која су била сћремна за
зиму. У село ме нису одвели, јер су наши народни обичаји
оћрашћања и пратења до „вечне куће“ шешки и нећодно-
шљиви до бола. Тућа мора да се чује и види у целом селу.

Седео сам на дрвима и ћућао. Нисам одмах ђла-
као. Плакаћу данима и ђодинама касније кад ђог је се
сећим или кад доћем у село и видим да је нема. Имао
сам осећај да је негде нестало моје дећињство и све шћо
сам волео кад сам долазио и радовао се сусрећу са баком
која ме је волела „највише на целом свету“. Тако је ђо-
ворила и шћако је било.

И док сам ћућао и ђрћео неку чудну бол, ућледао
сам на крову суседне куће нећознаћоћ ђолуба бакарне бо-
је. Кад сам ђоћ ђолуба увече ухватио – долећео је до мо-
јих ђолубова и ушао у ђолубарник, видео сам да је ђо ђо-
лубица, прилично сћара и болесна... Већ увелико склон
необичним шумачењима светћа ђосле силних књића које
сам данима и ноћима чићао, био сам убећен – као и да-
нас, да је до мене долећела душа моје баке да се оћро-

сјидио кад ја већ нисам отишао у село где је она била и чекала ме. Неко ће рећи да је све ово само „вишак ма-шине“ гечака у шренуцима очаја и бола, али ја знам – прегосећам, да ћу се једнога дана поново видети са мојом баком Љубицом. Не знам где и не знам да ли ћемо бити сами или ће са нама бити још неки наши драги људи... И једино што ме помало брине је питање: да ли ће ме бака препознати? Ја ћу њу препознати из даљине и одмах ћу знати да је то она. Ја сам сад старији од ње, а био сам дете кад смо се растали. И неће ми, сигурно, рећи: Како си порастао. А неће ни: Како си остварио. Пуштаће, вероватно, ледаће ме са истим оним осмехом који је имала кад сам био мали. И ја ћу се тако поново осећати и за шренућак бити срећан.

У правим кућама и међу правим људима љубав се преноси као струја, као енергија. Љубав баке Љубице према своме унуку Душану Ковачевићу проврела је, као понорница, у љубави баке Наде према унуку Вуку. Зато нужно слиједи пјесма „Мој унук Вук“. У њој се Душан Ковачевић потврђује као такозвани „дјечји пјесник“, или „пјесник за дјецу“ – као онај Душко (Радовић). Пјесма је дводјелна: у првом дијелу је петнаест, у другом свега пет стихова. Први дио је компонован на принципу набрајања – набраја се шта све ко воли у природи и свијету, прво конкретно (шумске птице, веверице, срне и лисице, меда, лане, рода, „чак и вране“), а онда уопштеније (све што хода, трчи, лети, нешто лепо и мило), да би пјесник, у другом дијелу пјесме, као највећу драгоцјеност, именовану тек у завршном стиху, издвојио свог јунака „доброг Вука“.

Доминација женског принципа види се у пјесми „Мајка“. Дједа Цветка ни оца Ђорђа нема у пјесмама; јављају се као епизодисти тек у коментарима. Мајка је у пјесми неименована – ко још мајку именом зове. Пјесма је веома успјела, снажна, емотивна. Можда је, ипак, сам крај, завршни стих, могао бити „информативнији“, мање предвидљив и очекиван; требало га је мало зачарати; поента је то, завршни удар, а од поенте

много зависи, то Душан Ковачевић зна много боље од мене. Стих „Како ми недостаје“ није баш неко откриће. А „Мајка“ је мени најдража Ковачевићева пјесма. Има неупоредиво славнијих, масовно пјеваних сонгова, али то за праву пјесму ништа не значи, или значи сасвим мало. А „Мајка“ јесте права пјесма. Не сјећам се да је неко љепше ни топлије написао за бивше укућане сада празне куће раселице – родитеље, браћу, сестре – од Душана Ковачевића – топло, а болно, са значењем недостижних сусрета – састанака и виђења чак „на поглед“:

*Разишли смо се по свету
И по небу
И сад се виђамо
Само у сновима.*

Зеугма *Разишли смо се по свету / и по небу* буквално је бриљантна. Сусрети *само у сновима* такође; налазио сам их код Његоша и Бећковића (*Синоћ с браћом бијах на састанку / сву ноћ пјесмом јору ломијасмо*, а браћа изгинула, па су само у сну пјесмом гороломи, док им је на јави пјесма срамота и увреда жалости); можда и код Ђуре Јакшића („О душо, о мила сени“). Ту је срце пјесме; њен кључ и њена бртва. Ту је обрт и преокрет. Дотле све изгледа нормално као некад: ништа природније, нормалније ни очекиваније него да остарјела мајка спава у својој кући у Масариковој, и у сну осјећа како јој долази син, пењући се уз степенице. А онда нам се, наведеним обртом, просвијетли да мајка снива у гробу или на небу; или је то сан у сну – можда мајка сања у синовим сновима, свеједно да ли у сну или на јави. У синовој пјесми – свакако. Мајчина питања су иста; брига вјечно иста.

Мајка мирно спава *као данас*, када настаје ова пјесма, сања сина и пита га:

*Као некада
Кад ћу доћи да се видимо
На дан или два*

*Био би ред
Или још краће
На појлед.*

Сину је јасно да је то узајамно читање снова нека друга реалност. У завршној строфи није јасно шта је чији сан и ко коме шта у сну говори. Син се сјећа њиховог посљедњег разговора на овом свијету и своје забринутости, па отуда мајчине ријечи израћају управо из тога разговора. Мајка је пред своју смрт тјешила сина да „то ништа није“, да ју је бољело и раније ово од чега ће отићи, али да се она наживјела – *досџа је било* – и због тога он не мора да брине и пати. Ево те завршне строфе у цјелости:

*Моја мајка мирно сјава
И у сну ми говори
Као последњи пој
Каг сам био улашен
И забринут
Није то нишџа нишџа то није
Болело ме и раније
А и досџа је било
Досџа је.*

Мијешају се гласови, некадашњи мајчини и синов: *Нишџа то није*, то је само смрт, а *и досџа је било*, наживјело се и доживјело доста тога. Те посљедње ријечи се памте и враћају. Сан је двогласан, двострук, и знало се и без завршног стиха, ко коме колико недостаје, и како изгледају те посљедње лекције из умирања. Све је овдје савршено и непрекорно, осим посљедњег стиха.

За причу о лози Ковачевића, која је неизоставни дио портрета Душана Ковачевића, кључна је пјесма „Лукин родослов“. Лука је други Душанов унук, Александров син. Преко триста година грана се и разлистава лоза Петра Ковачевића, из чокота засађеног између Саве и Добраве. Има нечег домаћинског, старинског, српског у овој пјесми, у тој жељи да се одржи и

продужи породична лоза, да се запамти сваки пас, свих десет кољена, да се гаји свијест о себи и свом идентитету, да се идентитет утврди континуитетом, јер нема идентитета без континуитета ни у породичној лози ни у култури.

Склон сам малограђанском закључку, не без мало зависти и љубоморе, да је Душан Ковачевић срећан човјек. Само човјек који је доживио много љубави може са толико топле туге говорити о баки Љубици и о мајчином загробном сну. Човјек који своје унуку може набројити поименце десет пасова предака – срећан је човјек зато што има коме и о коме да то казује. Мора бити срећан човјек који цио живот живи независно, самостално, без икога над главом, ма колико то понекад било тешко и неизвјесно. Мора бити срећан човјек који има два кључна упоришта у животу прожета љубављу – посао и породицу. Посао који је креација, умјетност, љубав, хоби, игра, пјесма, сарадња с ћерком Леном и пријатељима, слобода. Породицу која спаја по три генерације, која значи љубав, топлину и сигурност. Колике су то вриједности, најочевидније је и најтеже кад дођу растанци; када су бол и туга управо пропорционални љубави. Мала ли је срећа играти фудбал деценијама, и то добар комад живота са сином Александром.

Душан Ковачевић је велики мајстор драме – свјетски мајстор – и филма, пјесме за филм, приче, смијеха, горког и интелектуалног; вансеријска личност. Одличан је коментатор своје поезије, одличан прозни писац, човјек уздржан и господствен, згрожен ужасима вијека који је прошао, више него забринут временом ужаса што нам носи двадесет први вијек за човјека и човјечанство, искрено уплашен за свој народ склон изазовима смрти, неопрезан и невичан у преживљавању.

Душан Ковачевић би волио када би његов и мој народ био мудрији и опрезнији, нарочито пред опасностима и у опасностима; када би чешће знао да тачно сабере два плус два, а то је четири, свидјело се то нама или не. Кажу да је накав Црногорац био много незадовољан тим резултатом, па прокоментарисао:

- „Е вала мало, оца му јебем!“

Мало или много – толико је! Али ово просто рачунање до четири тешко да ће Срби икада прихватити; да ће Србе научити памети. Они, просто, то не могу нити смију прихватити. Да су то прихватили, већ до XIX вијека у Србији не би било једног православног ува. Само у XX вијеку Срби су два пута јавно, а једном тајно осуђени на смрт. У историји често не важе рачунцијска, рационалистичка књиговодства. Промјена идентитета нам је стално над главом и за вратом. Није случајно највећи српски пјесник изрекао стих: *Нека буде што бићи не може*, и није случајно највећи српски прозни писац препознао тај стих као најстрашнију лозинку свијета. Андрић исмијава рачунцијски, књиговодствени однос према историји. Велике рачунције се по правилу прерачунају. Када би се ова проста рачуница, уз нешто сложенији рачун вјероватноће, пренијела на живот самога Душана Ковачевића и на његова физичка искуства бола и на метафизичке сусрете са смрћу, мале би шансе за живог остале за великог љубитеља фудбала, позоришта, филма, пјесме и игре. А он је, Богу хвала, жив, и још пише, и „игра се“.

А зашто човјек пише, поготову пјесме, и какве је то пјесме Ковачевић писао и пише, такође је написано у овој драгоцјеној, непретенциозној књизи *Ја што тамо љевам*; то је једна непретенциозна, а сада незаобилазна, књижевна биографија Душана Ковачевића.

„Ја сам по професији писац драма са повременим излетима у свет прича, приповедака и романа“, одређује Ковачевић себе као писца и „професионалца“, јасно и прецизно.

Приче и романи су „повремени излети“ из „уже професије“. Ковачевићеве пјесме су негдје „између“: оне често настају за потребе драме или филма, носећи трајни печат свога поријекла, односно контекста. То је, у неку руку, „примијењена“ поезија, подређена сцени; понекад јој је аутор књижевни јунак (Јеленче Вилотић). Иначе, Ковачевић је почео да пише пјесме још у основ-

ној школи; вјешто је пастишизирао Војислава Илића; а „озбиљније“ их пише нешто више од пола вијека, када је „самог себе запослио као писца песама у позоришним и филмским причама“, а временом се утврдио у увјерењу да је брисање „важно као и писање“. Приче и претходе и слиједе филмовима и драмама. Сцени претходи прича; из ње се „комад“ испили. Драма још од Аристотела има своју причу. А онда се писац, накнадно, или паралелно са драмом, враћа причи као жанру и уобличује је из цјелине драмске приче или из епизода. Пјесме су почесто дио позоришне или филмске представе, али имају и своју аутономну вриједност чим се могу пјевати, или штампати, независно од драме. Нобелова награда Бобу Дилану јесте признање и охрабрење свим пјесницима сличне оријентације, па и Душану Ковачевићу; свим ауторима сонгова и „пјевљивих“ пјесама за извођење на сцени. Вратио се статус пјесме пјесмама за пјевање, а то је била првобитна функција сваке пјесме. Има Ковачевић и других и другачијих пјесама, о чему је овдје било ријечи. Писац скромно напомиње да је уз пјесме у овој књизи написао „и понеку реч или причу о настанку те песме“, односно да је уз пјесме писао и коментаре. А прича о бакиној голубици чист је дукат.

Ковачевић подјсећа да су XIX и већи дио XX вијека названи „време песника“ и да је „употреба и злоупотреба пјесника била уобичајена у скоро свим европским државама“. Ту појаву тумачи насловом пјесме Душана Васиљева „Човек пева после рата“, јер никада није било страшнијих ни монструознијих ратова него у XX вијеку, „са планском машинеријом за уништавање људи“ и са све развијенијом „индустријом смрти“. Пјесма је бивала израз жалости, утјеха у злу или лијек од зла. Ковачевић се сјећа како су пјесници у његовој младости ходали као живи споменици, па наводи Брану Петровића и Мирослава Антића као пјеснике који су сјајно и тачно говорили своје стихове, ноћу, у кафанама. А било је доста таквих и има још понеки.

Писање поезије је, изгледа, људска потреба да се напише бар један стих „у тренуцима среће, туге или паничне пролазности“. Умјетност је, па и поезија – она нарочито – за Ковачевића „ручни рад“ и њено одвајање од „ручног рада“ води у масовност и ефемерност: „вредност јој је све масовнија и све ефемернија“. Писац изражава отворени страх од погубности данашње „писане револуције“, односно „електронских медија“ по умјетност, па чак формулише готово „научни закон“: „Брзина којом једна песма настаје једнака је брзини којом нестаје“.

Природно је што је „професионални писац драма“ „запослио себе“ као писца пјесама за те драме и што их је приписао свом драмском јунаку. Први Ковачевићев пјесник – драмски јунак је Јеленче Вилотић у *Радовану Трећем*, аутор збирке „емотивних песама“ *Повраћајак у завицај*, коју ће поклонити својој љубави, Радовановој ћерки, Георгини. Издвајамо кратку пјесму „Смрт“ – само један катрен – и у њој „тешке“ и „депресивне“ двије ријечи, чије значење Ковачевић доводи у везу са фонемама из којих су састављене: у ријечи *смрт* нема ниједног чистог вокала, а у ријечи *мрт* тек једно „котрљајуће а“. Смрт је човјекова прошлост и будућност – човјекова вјечност – а живот је тек један ситан, досуђени одсјечак времена који у тој вјечности блиједи тонући у заборав:

*Ја био сам мрт хиљаду година
За време Грка и у време Рима
А рођен сам само да моју схватиши
Већ био сам мрт и мрт ћу бити.*

Такорећи књижевну тему вијека – „Судски процес“ – Ковачевић је опјевао у својој „јединој позоришној причи“ за малишане – *Свемирски змај*. Тако је Ковачевић процесу дао свемирске размјере а гоничима чак да ухапсе и једног Вјетра и да над њим отворе и покрену истрагу и процес.

Ова књига поезије истовремено је и једна драмско-филмска ретроспектива: изабрани стихови увијек призивају шири, сценски контекст у којем живе. Дијалог Роде и Жаба у стиховима је мала позоришна сеанса која нас упућује на Ковачевићеву драму *Шта је то у људском бићу што га води према нићу*, односно на филм „Посебан третман“. По својој природи, ова мала „позоришна сеанса“ у стиховима алудира на традицију басне, али и на Аристофанову комедију. Филмску причу „Ко то тамо пева“ оплемениле су пјесме-сонгови. Мада по својој природи трагичне – испјеване „од све муке“ – ове пјесме живе и свој независан живот, и пјевају се у непредвидљивим животним ситуацијама. Пјесма „Месечина“ стекла је свјетску славу као „химна подрумског народа“ у драми и представи *Пролеће у јануару*, па онда на филму „Подземље“ Емира Кустурице. У овој књизи је пјесма цјеловита, помало алогична, као и свака умјетнички успјела ствар, препуна космичког страха:

*Нема више Сунца
Нема више Месеца
Нема шебе, нема мене
Ничеј више нема, јој,*

али ипак

*Са небеса зрак иробија
Нико не зна шта то сија!*

Не зна се које је доба дана или ноћи – подне ли је, поноћ ли је – али „долази нека тама“, па се двоје драгих пита:

Шта ће бићи с нама?

То је питање које одјекује кроз стољеће и застрашујуће се понавља, као лајтмотив историје и свакоднев-ног живота. Отуда су приче, односно пјесме, о нестајању честе у Ковачевићевом стваралаштву, овдје са-

свим у близини једне оригиналне визије космичке апокалипсе. Из сличних разлога он пјева о генерацијама нерођених потомака погинулог барјактара на Мишару 1806. године, Јеврема Савића – Барјактаревећа („Барјактар“), а у уводу је коментар пјесме у којем је сажета идеја прича и пјесама о нестајању:

*У прошлој два века пострадали смо као народ у
силним ратовима до нестајања. Само у XX веку три
балканска, два светска и један „експериментални“ рат
– тађали су нас три месеца најсавременијом софистици-
раном технологијом из видљивих и невидљивих авиона.
Што „савезници“ нису срушили, то су зајровали „оси-
ромашеним уранијумом“. Ваљда су штедели, па су нас
бомбаровали само „осиромашеним“:*

*Сваки убијени српски војник или цивил оставио
је иза себе кућу која се таси. И тако су настале генера-
ције – милиони нерођених потомака.*

Други ток приче о нестајању извире из архетипа диоба, крвавих националних сукоба кроз историју, који су кулминирали у Другом свјетском рату грађанским ратом између партизана и четника. Та несрећа настављена је после рата доласком „ослободилаца“ („Ослободиоци“), што је продубљивало мржњу и нетрпељивост, а један од најбесмисленијих ратова наставио се на улицама Србије, због припадности различитим клановима, због дроге, а најчешће из освете („Црна хроника“). Бесмислено и улудо одлазе у смрт млади и храбри људи, потребни својој земљи и народу. Најзад, вјечне сеобе, економске и друге миграције, одласци без повратка у туђину, у сумњиви „бољи живот“, у губљење идентитета и утапање у нечије туђе море:

*И одлазиће да живиће
И радиће
Код оних
Који су вам прејке убијали.
(„Тамо негде“)*

Књижевност ни сада, као ни „онда“, није кадра да спријечи тај огроман одлив младе, снажне, паметне снаге у свијет, али је кадра да зацвили и сагледа пражњење земље, села и градова. Кадра је, међутим, да *post festum* и *post mortem* присуствује сусрету двојице „можда највећих“ српских пјесника, Јована Дучића и Лазе Костића, и да пјесник о том сусрету из предања, у туђем граду – Будимпешти – „свједочи“ послје стотинак година. Средишње мјесто у том свједочењу је лажна гласина: пронијела се вијест Београдом да је Дучић умро; највише су јој се обрадовали недаровити, па Дучић упозорава Лазу Костића да се не зачуди ако чује да су и њега недаровити прогласили мртвим. Недаровити и недаровитост убијају, сугерише нам овом пјесмом Душан Ковачевић; не само метафорично.

За потребе наше скице за портрет Душана Ковачевића не би се очекивало да је од значаја циклус „Дванаест песама за дванаест месеци“, а јесте. Тако се из првог коментара сазнаје да је јануар мјесец велике породичне празничне радости и цвијећа, рачунајући ту „њихову“ и „нашу“ Нову годину, Бадњи дан и Божић, Светога Стефана – крсну славу Ковачевића – Светога Јована, Надину крсну славу, па Савиндан, синов (Александров) и супругин (Надин) рођендан. Кућа је пуна гостију, али „многи драги пријатељи су отишли у неки други свет и њихова места у кући су и даље присутна као да ће се сваког тренутка појавити и насмејати“. У фебруару су „куће до прозора / завејане снегом / и украшене ледом“, а вреди тај мјесец споменути и због кочијаша који „не бије коње / мада је кочијаш од рођења / без неког лепшег запослења / никога никад није тукао. / Жао му себе“. Та кочијашева особина блиста као морални народни категорички императив, који само изузетни поштују.

У марту 2020. вирус је заказао и разбуктао „Нови светски рат“ против свих људи и раса свијета, па је – по метонимијској вези с отровом – уз тај мјесец и

пјесма „Рецепт за змијски ручак“. У априлу је већ за-
творен „Звездара театар“, први пут за тридесет пет го-
дина постојања. Априлска пјесма је „Говорник“, који у
варљивом мјесецу лажи, као навијен, говори залуђе-
ном народу исте приче пуне глупости и бесмислених
исказа, па се, на крају, кличе злу које већ разара сви-
јет, а народ одушевљено прихвата поклич градећи ци-
ничну поенту. За мај је већ отворена тема глади, љу-
дождерства или самоубиства у перспективи, што прати
црнохуморна пјесма „Дијета“, која се завршава рецеп-
том за вјешање. Тема људождерства се наставља у ко-
ментару за мјесец јун, уз који је приложена иронично-
црнохуморна пјесма „Кратак сусрет на Дунавском ке-
ју“: Усамљени лирски јунак ове пјесме, Сава Капетан,
жели да изађе из своје усамљености, па прилази лије-
пој усамљеној дами, с надом у заједничку срећу. Дама
чека драгог да се врати „из затвора са робије“, гдје је
доспио због покушаја убиства и премлаћивања људи.
Сава Капетан се јуначки повлачи са сазнањем у поенти
да „није лоше бити сам“. И јули је – када пада Пе-
тровдан, рођендан Душана Ковачевића – осјењен кови-
дом, модерном кугом: Душанова ћерка и сарадница,
Лена, допала је болнице на пишчев рођендан. Уз такав
рођендан иде и пјесма о невидљивом госту – „Догађај
који се памти“: неко је, прије педесет година, зазвонио
у три поподне писцу на врата. Ко је био и зашто је
звонио – ни до данас се не зна, јер у ходнику, када се
писац појавио на вратима, никога није било. Нити се
сазнало педесет година касније, мада се из књиге слу-
ти да су невидљиви гости опаснији од видљивих и да је,
можда, невидљиви вирус најавио свој долазак још при-
је педесет година. Има Матија Бећковић, у краткој по-
еми о Миодрагу Булатовићу, два невидљива, или те-
шко видљива, јунака, који нас на крају, у гробу, отри-
јебе – *бубе и невиди*. Памти се цио остатак живота кад
вам невидљиви покуца или зазвони на врата; тако
звони судбина на врата...

*Август је леј и помало шужан месец.
Круна и последњи чин лејша.*

Мјесец меланхоличног сјећања на мајку и дјетињство, на разна љетовања у разним временима, и свечешће – на догађаје и доживљаје који су „некада били тако обични и свакодневни“, као што се и Гаврило Михајловић, пишчев двојник у пјесми „Сећање“ за мјесец август, сјећа мајке кад једе супу, стрица Марка кад једе рибу, тетке Јелене кад једе питу, баке Љубице кад чује шкрипу капије, тако да испада да „човек после педесете / једе само своја сећања“.

Опсесивна тема короне наставља се и у коментару „Септембра“: вријеме се рачуна прије и после короне. Под епидемијом је једино важно – бити жив, а живи се од данас до сјутра, без планова и снова. Септембар је био прије епидемије мјесец поласка у школу, у војску, мјесец свадби, па слиједи пјесма „Свадба“ – хиперболична, карневалска слика свадбе, са састављеним столовима од Ниша до Суботице.

Коментар уз „Октобар“ тематизује долазак младих људи у велики град, који стижу „као боце за трансфузију“ – свјежа крв велеграда – а „кад се човек-боца испразни, обично се враћа у Завичај“ на вјечни починак са прецима. Зато је „октобарска“ пјесма „Ово није мој град“ – о човјеку који се није снашао, који „није нигде стигао“, већ је остао „у раскораку“ у страху од слjedeћег корака напријед или назад: „и не знам где ћу / напред не могу / назад нећу“.

С новембром долази и снијег. Писац се сјећа дјетињства, одлазака у школу, мајчиног спремања до ручка, послијератног култа хљеба који се никад није бацао. Сјећа се како, као првачић, иде у школу, кроз снијег, а мајка га гледа кроз прозорско стакло мале собе, показујући му мимиком да се утопли шалом. Шал је у доба зрелости пишчева Прустова мадленица – кад год га везује, сјећа се мајке, њене мимике и свога пута у школу, кроз снијег. Коментар се поентира мајчиним сном: она, ваљда, и данас, „мирно спава и сања ме ка-

ко одлазим у школу“. Новембар асоцира и на Газда Лазу, кога су послѣ Другог свјетског рата ослободиоци разгаздили, а пјесма „Нежења“ пјева о Бори Шумару, кога мајка моли и гони да се жени, а сама чисти снијег с прага са све тањом надом да ће „ускоро млада доћи“ и све већом извјешношћу да ће ускоро „она отићи / далеко“.

Децембар је везан с темом пролазности – с њим пролази година – а овај 2020. и са темом ужаса пандемије, „кад се цео свет променио и добио нова значења старих вредности на којима је почивала цивилизација“: новац ништа не значи, ако се човјек разболи. Болест се руга привиду људске супериорности и умањује човјека испод невидљивог вируса. Онај који је планирао да освоји свијет и друге планете, дрхти пред невидљивим вирусом савршено супериорним над најмоћнијим оружјем. „Децембарска“ пјесма „Никољдан“ јесте балада о смрти Лазе Гаре, оцачара, човјека који је „преминуо годину дана / пре смрти“, а да то нико није примијетио.

Пјесме о годишњем циклусу у знаку су теме болести, пандемије короне, која је везана са темом пролазности, људске понижености и ништавности пред невидљивим вирусом; страха од могућне глади и људождерства; и теме сјећања, углавном на дјетињство. Крај године није у знаку карневалског славља што се преживјело, већ у знаку смрти прије смрти („Никољдан“).

За Ковачевићев (ауто)поетички портрет изузетно је значајан трећи дио књиге „Није лоше бити човек“, који се „дозива“ са првим дијелом књиге – „Ко то тамо пева“, доносећи низ података и аутопоетичких ставова и о пјеснику и о пјесмама, а нарочито о драмама, које се зову и комедије, и о филмовима. Тих неколико исказа је предрагоцјено и њима посвећујемо дужну пажњу.

Нападно је уочљиво колико Ковачевић избјегава ријеч *смрт*, замјењујући је непрецизнијом и вишезначнијом ријечју *несћајање*, или каквом перифразом,

односно дужим перифрастичким исказом. Иза тога је јединствено, аутентично, драматично непосредно доживљено, богато и веома трауматично искуство, које је довело до изразито наглашеног страха од смрти. Да би се тај страх разумио, неопходно је прочитати Ковачевићевих „Шест прича о нестајању“ с почетка „збирке прича“ *Двадесет сријских њодела – Како се Срби множе дељењем*. Смрт је за њега *чудовиште* – „ружно да ружније не може бити“. Ковачевић је са тим „чудовиштем“ имао до сада шест веома блиских сусрета, и свих шест пута за длаку избјегао смрт, а све је почело тешким менингитисом са непуних шест година живота.

Ковачевићев страх од смрти је разумљив, мада је његов однос према смрти неправедан, и то се сасвим лијепо види управо из трећег дијела књиге *Ја то шамо љевам*. Много тога најбољег што је написао и урадио – естетски најуспјелијег и „најљепшега“ – долази управо из страха од тога ружног чудовишта и из искуства шестоструког блиског сусрета с њим. Показује се да је то трауматично, мрачно искуство моћан, вјероватно најмоћнији, извор стваралаштва овога умјетника. То Душан Ковачевић врло добро зна и осјећа, поштено признаје и врло тачно каже:

Страх од несћајања – да не изговорим ону ружну реч са чешири суласника, њосћала је оисесивна тема скоро свих мојих драмских и филмских прича. Сабирни центар је, вероватно, најконкретнији у њромишљању и њокушају одговора шта се дођађа човеку кад најусији овај свет. Куда иде, шта се дешава са „оно мало душе“, да ли је наш физички крај вечити, заувек, да ли њосћоји нека нада да је тај „крај“ само њочетак нечеј новој... Има стћошину њишња и исћо толико одговора које је мој деда њо мајци, Захарије Шанић, „дефинисао“ једном реченицом као консћацијом: „Да је шамо лоше, сићурно би се неко враћо“.

Да није свијести о смрти, људској смртности и пролазности, људско стваралаштво би било много сиромашније. Побуна против смрти и покушај макар

мале, симболичне побједе над њим је у основу сваког стваралачког људског прегнућа. И то Ковачевић својим животним и стваралачким прегнућем потврђује. Ријеч *несћајање*, односно *несћанак* и *несћаиши* користи и Данило Киш за свога несталога оца: он је *несћао* у логору. Да је страх од смрти умјетнички плодотворан, потврђује и овај Ковачевићев аутопоетички исказ:

Већ поменути сћрахови из деишињства су, сићурно, пресудно уишци на мој први драмски рукопис „Маршоници прче почасни круг“. Зашио би неко са двадесет и две године почео животи писца причом о појребном предузећу, или нешто касније са „Сабирним центром“ и њесмом покојника у драми и на филму. Ова њесма би мола да се зове „Жал за животиом“.

Слиједи та пјесма – „Хор покојника“, састављена од три катрена, односно од дванаест осмерачких стихова, са истом женском римом (*сћрема – нема, шћрема – нема, сћрема – нема*) у другом и четвртом стиху свих трију строфа. Тачно половина стихова – њих шест – припада рефрену, у којем је поента и наглашен „жал за животом“:

*Све је иштио као некад
Само мене више нема.*

Прво је процјветала *шћрешња* у *шћланини* и најавила да се прољеће „на пут спрема“, затим се *лоза вишја / око сћарој кућној шћрема* зазелењела, да би покојник и у своју кућу завирио послје много година, а у кући се *слава сћрема*. Покојник (односно покојници) осјећа и види да му недостаје планина и трешња у планини, па *лоза* и *кућни трем* и најзад *слава* и *славска трпеза* усред куће, што је изврсно градирана фокализација – помјерање виђења од планине до кућног ентеријера у свега шест стихова. А без њега – без њих – се ипак може; и без њега је *све иштио*: и *трешња* у планини *цвјета*, и *лоза* се *око трема* *увија* и *зелени*, и *слава* се *спрема*. Зато лични човјеков живот добија на вриједности.

Друга велика Ковачевићева драмско-филмска област јесте велика *полициска* и мали људи, а „Балкански шпијун“ је један од „политичких случајева“ тих малих, обичних људи, којима је политика уништила живот. И то није највећа трагедија; веће је зло што су ти осумњичени и прогоњени људи преузимали модел владања над онима које су они могли да контролишу и уништавају. Спирала зла се из висине као пијавица спуштала на земљу уништавајући све пред собом.

Ковачевић, готово муњевито, пореди своје јунаке – Илију Чворовића и Луку Лабана – па исписује драгоцјен аутопоетички исказ о „Професионалцу“:

И ако је Илија Чворовић жртва полициске и партијске рецесије, који он даље самовољно шири да би доказао оганост и „партиоизам“, Лука Лабан из „Професионалаца“ је бивши полицајац удаљен из службе због низа прешака. Служба га се одрекла „као кера“. У свом дугом и исповедном – покајничком монологу човеку – иницију који га је годинама пратио, своју смјену у полицији објашњава симболично: „Када нас остари, обично га изведе одведу у неку шуму и тамо му живош прекратише, а онда на његовом ланцу – старом ланцу, доведу младог ља који ће им служити до оне исте шуме за ликвидацију... У филму „Професионалац“, написао сам три љесме, од којих је „Пада влада“ постала химна разноразних прошестних окуљања.

Иза овог изврсног аутопоетичког коментара долазе пјесме „Пада влада“ – вјероватно најпознатија, па и најдуховитија – „За асталом ситну књигу пишем“ и „Моторола“, све писане за *Професионалаца*, а онда „Стани море, мој драгане“ – пјесма Хора старца из Старачког дома, која призива и римује младост и радост из љуте бриге и страха због тога шта ли ће то с њима „сутра бити“.

Наредни тематско-поетички блок посвећен је филмовима: „Звездана прашина“, „Андерграунд“ и „Није лоше бити човек“.

Централни дио пјесме „Сан“ – којој се Ковачевић, очевидно, враћао допјевавајући је – написан је за телевизијски филм „Звездана прашина“ крајем седамдесетих година XX вијека, гдје га говори Зоран Радмиловић. У тој „причи“ о брачном четвороуглу долази, као и увијек, до отрежњења: љепота промјене је кратак и варљив привид среће. Исте стихове ће говорити Мики Манојловић у „Андерграунду“. Тек ће 2015. Ковачевић дописати нову верзију пјесме за ћерку Лену, која ће је отпјевати у филму „Није лоше бити човек“, и то у женском роду. Ковачевић сарађује са ћерком од филма „Професионалац“: жене из породичног круга у четири генерације обликују живот Душана Ковачевића.

Од нарочите важности је следећи аутопоетички исказ који говори о односу филма и музике, онако како га види Душан Ковачевић:

Смео бих рећи да је већина „великих филмова“ осветљена сјајем музичких шема или њесама за сва времена. Кад чујеш њесму или музичку шему, ви видиш филм.

Ово је, несумњиво, дио радног програма Душана Ковачевића и израз искуства рада на филму и музици, односно пјесми.

Сан је омиљен Ковачевићев мотив, поготову стање „међу јавом и мед сном“, као што му је и Лаза Костић омиљен пјесник. Овдје – у књизи – пјесма је донесена у коначној верзији и у женском роду. „Дуга ноћ и тужан сан“ испуњавају живот двоје усамљених, заљубљених људи у мегаполису. Драга се нада да ће, када сване нови дан, бити у наручју свога драгана „међу јавом и мед сном“, али осјећа и химеричност љубави у којој су обоје сан, па и привид, онога другог.

На крају трећег дијела ове књиге налази се аутопоетички коментар филма „Није лоше бити човек“, који жанровски „подсећа на амалгам трилера и мјузикла уз осмех комедије“. Ковачевић даје веома сажет, информативан и садржајан поглед на свој филм:

Назив филма „Није лоше бићи човек“ појавио се сам од себе у иричи која се бави ишћањима наше будућности, односно, ишћањима које брину или ошседају људе ошћакко је свеиша и века: ишћа ће бићи с нама једној дана када кренемо на иуи у „једном иравицу“? Да ли иосиоји било каква нага; да ли је мојуће, бар за иренуиак, ви-деиши ишћа се збива овде иде смо иоживели иолике иогине; ишћа се доиађа са људима које смо ошћавили и волели? Ова иишћања сам иосиављао и иокушавао да „решим“ у „Сабирном ценћиру“. У недосиашћу убедљивих одговора насишавио сам са ишим „иаранормалним“ исишраживањима и у иричи о несишанку једној иознаишћој иевача и његове иријаишеилице, ишћаккоје иознаише иевачилице. Ишћа се иевачима десило једне ноћи ире иети иогина, кад су ошћрчали са силава и са снимања дочека Нове иогине? И да ли је мојуће да је један иас, луишалица из иарка, сведок и жр-ишћа сшраишћој злочина. И да ли иосиоји реинкарнаци-ја?

То су, дакле, та вјечна, опсесивна питања која прате Душана Ковачевића, а тичу се свакога човјека.

Пошто је филм и својеврстан мјузикл, природно је да је уз његов коментар објављено и пет пјесама. У пјесми „Ружа“, сам ђаво је кумовао срећи лирског и драмског јунака, а пјесма „Данас ми је тако жао“ под-сјећа на већ коментарисану пјесму „Сан“, али алудира и на Шекспиров *Сан леишће ноћи*, Љубав и драги су као „летњи сан / заводљив и нестваран“; срећа траје док траје и сан, а губи се с буђењем. Из ове пјесме и пјесме „Сан“ доста је јасно зашто се Ковачевић везује за Лазу Костића и Јована Дучића и зашто су се они морали срести у његовој пјесми. Ријеч *химера*, односно *иривид*, једна је од кључних у Дучићевом доживљају љубави: све што љубимо, створили смо сами. Ковачевићева завршна строфа је у истом значењском пољу:

*Данас ми је ишћакко жао
Ишћо иши ниси иосиојао
И ишћо није љубав била,
Ја сам ишебе измислила.*

Занимљиво је пратити код Душана Ковачевића како аутофикција прелази у фикцију и метафикцију. Покушали смо да понудимо скицу портрета Душана Ковачевића на основу књиге *Ја њо њамо њевам*. Недостаје пажљивији осврт на његове приче, посебно на оних шест о нестајању.

Засад оволико.

ДУШАН КОВАЧЕВИЋ: ЉУДИ ЛУТКЕ У СВЕТУ АПСУРДА

Комика је добра само кад је труба.

*А комика није комика ако није помало страхо-
виша.*

Ежен Јонеско

Говор о очигледностима најтежи је облик говора. Како, сагласно том ставу, говорити о писцу чије дело готово сви познајемо, које готово сви волимо и које, како год да се гледа, чини непомерљив, свакако ведрији, катарзично просветљен део нашег доба и наших живота?

Прича о драмском стваралаштву Душана Ковачевића не мора нас вратити у зору света, али да би нам магија његовог дела постала унеколико јаснија и још ближа (одушевљено прихватање је унапред урачунато и не тражи посебно објашњење), мора се ипак почети поиздаље, јер у пословима књижевности, а напосе позоришне уметности, није све од јуче, нити се појединачни стваралачки домаћаји могу разумети изван контекста традиције, историје и културе. Да тога контекста нема, не бисмо знали шта је добро и вредно, а шта супротно од тога, шта се кандидује за вечност, а шта не преживљава ни сутрашњи дан. Писац и његово дело увек су резултанта колико индивидуално-биографско-психолошких, толико и општедруштвених процеса: речју, оног неумољивог а нужног стицаја тек делимично објашњивих околности у којима се улучи несвакидашња прилика и неки глас дође у (заслужену) позицију да говорећи о себи и из себе, о другима и за друге, заправо говори о свима, какав је случај управо са Душаном Ковачевићем и оним што је написао тај смеховити видар и видовити тумач свега што сањамо и шта нам се догађа.

Одавно је речено како је сан сваке писане књижевности да једном, макар и у неизвесној будућности, постане – усмена. Историјски гледано, такав сан постаје стварност врло ретко, а у модерним временима готово никада. Ако старије епохе и познају понеки илустративан случај (на пример, у српској књижевности: прича о тамном вилајету, романтичарска и химничка поезија, Његошев *Горски вијенац*, поезија за децу), то нипошто не може променити смер основне стваралачке процедуре у којој писана књижевност усваја сиже, говорне формуле, сентенце и идиоме усмене књижевности. Тек спорадично се деси да буде обротно. Откад је света и века књижевност се храни усменошћу, коагулirаним искуством које се најпре слегне у живом језику, а од модерних времена она освешћено апсорбује и властиту традицију, одазива се на њу, мења је, креативно проширује и тумачи, односно стално реинтерпретира и реконтекстуализује њене кључне елементе обликоване и наслојене у прошлости.

Видљиво је то у свим књижевним родовима и врстама, па на посебан начин и у најстабилнијем књижевном облику – драми, има ли се на уму и њена типологија, и њена композиција, и конститутивни елементи и модели њеног постављања, грађења, одвијања и разрешења. Чак и када је у прошлом веку оснажено настојање да се тај књижевни род заснује на другим основама и на новим принципима (антидрама, театар апсурда, гестуална драма или перформанс итд.), сви ти покушаји подразумевали су постојање миленијумског драмског архиобрасца, без обзира на то да ли су га радикално порицали, разграђивали, поигравали се њиме или настојали да га употребом појединих његових делова, односно пренаглашавањем одређених аспеката изнова прочитају и узглобе га у контекст нових, махом тегобних и суморних епохалних прилика.

Будући да драма још од античкога доба, преко средњег века, ренесансе, просветитељства, класицизма, романтизма, реализма и модернизма, све до данашњих

дана има инхерентну потребу да се меша у сва животна питања (појединачне и опште природе), да их описује и проказује, да их коментарише и мења, да забавља и да подучава, па би се могло рећи и да настаје управо из тих порива, неизоставно треба нагласити да крајњи резултат свих тих једноставних или сложених стваралачких механизма зависи од надахнутог и занатски компетентног појединца, од индивидуалног талента који ће сопствену, из неког разлога за њега важну причу инвентивним коришћењем уведених драмских поступака учинити уметнички непоновљивом и истовремено је, снагом свога дара и умећа, подићи на виши, управо општеважећи ниво. У српској драматургији нашег доба као доказ да једино може бити тако нема бољег и репрезентативнијег примера од Душана Ковачевића и његовог драмског опуса.

Откуда Ковачевићева имагинација вуче корене, из ког се тла она храни? На то питање није тешко одговорити – довољно је ићи у позориште (ту се све види) или прочитати понеку његову драму. Ово је важна дигресија: Ковачевићеве драме могу се читати, и бивају читане, као и сваки други књижевни текст, независно од могуће инсценације јер су, пре свега, добра, занимљива и духовита дијалогска литература која сваког читаоца понаособ подстиче да сам замишља ликове и смешта их у одређени амбијент. Сваки маштовитији читалац, а изгледа да друкчији и не постоји, јер човек без маште нема ни жељу ни потребу ни да пише ни да чита, потенцијални је проторедитељ Ковачевићевих сценарија и драмских текстова. Многи такав, па и сам писац који се често јавља као њихов први позоришни режисер, види их и разуме на свој начин, сагласно властитим афинитетима, искуству, знању, узрасту, времену и месту постојања.

Друго питање – Каква је природа и како настају Ковачевићеве позоришни комади? – нужно и неизбежно нас враћа српској драмској традицији, која је у свом магистралном току превасходно комичке при-

роде, с тим да се сам појам комедије у датом случају, а што ће се показати пресудно важним и за Ковачевићево дело, мора схватити шире и флексибилније од његове уобичајене, енциклопедијске или уџбеничке дефиниције. Најзначајнији српски писци, сви одреда, почевши од оца српског позорја Јована Стерије Поповића, преко Бранислава Нушића и, у модерним временима, Александра Поповића, сваки на свој, непоновљив, испоставиће се – далекосежно обавезујући начин, направили су специфичан драмски амалгам који у основи има темељна обележја комедије (лик комичан већ својом појавом и својом доминантном цртом; заплет који по правилу почива на предимензионираности и забуну; смех као примарна реакција на драмску радњу; хуморна атмосфера и сатирични тон; сценска приказња у којима бивају препознате и актуелне прилике и девијантне црте конкретне заједнице, с тим што те црте, изгледа, имају неограничен рок трајања), али су коначне последице тако схваћеног, постављеног и реализованог „веселог позорја“ по правилу горка гримаса, очај, апсурд и неверица како се и зашто све то што смо видели баш нама збива. Нисмо ли управо по античком учењу предестинирани да живимо трагедију која има образину комедије?

Оно што се може рећи за Стерију, Нушића и Поповића може се, без остатка, наравно, уз цео низ креативних, иновативних допуна, рећи и за Душана Ковачевића. Он сам, што имплицитно, што изричито, потенцира ту везу са претходницима чији дух и искуство баштини, продужавајући традицијску вертикалу привидно комички одређене националне драме (у двоструком значењу те синтагме: као позоришног, књижевног облика, али и као трауматично проживљене историје), и после свега отварајући нови уметнички, а уједно и сазнајни хоризонт који у само средиште (можда би било боље рећи – само срце) његових драматуршких настојања доводи човека обретеног, мимо сопствене воље, у кошмару и безизлазу прошлог века и

непосредне садашњице. У таквим околностима и у таквим временима и најозбиљније људске манифестације и тривијум свакидашњице, хтели – не хтели, вођени наддетерминантном случајношћу, несистематичним лудилом вишег принципа и непознатог (не више божанског) порекла, добијају облик гротеске.

У једном разговору, на моје питање како види сопствено стваралаштво у односу на српску драмску, а посебно комедиографску традицију, Душан Ковачевић одговорио је овако:

„Бранислава Нушића сам више волео да читам него да гледам. Његову *Аутобиографију* сам прочитао барем пет-шест пута и мислим да је то можда најбоље што је он икада написао. Али када сам упознао Стерију схватио сам у чему је суштинска разлика између та два велика писца. Чак и данас када нешто пишем питам се да ли то припада Нушићевом или Стеријином типу драмског мишљења. Настојим потом да се прво окренем на Стеријину страну, а затим се трудим да се од свега тога одмакнем.

Нушић је писац типова. Да је живео у другом времену и друкчијој, богатијој и флексибилнијој средини, Нушић би сигурно постао сјајан водвиљски писац. Притом, водвиљ нипошто не треба схватати као нижу драмску врсту. Добро написан водвиљ исто је што и добро написана драма, то јест права уметничка литература. Зато га има тако мало. Нушић је, међутим, застао негде на пола пута између водвиља и жеље да напише класичну драму. Он има механику водвиља, а реченицу драме, па се дешава да не даје ни прави водвиљ, јер му типови постају ликови, ни драму, јер му смета механика водвиља.

За разлику од Бранислава Нушића, Јован Стерија Поповић је писац карактера, и то је кључна разлика између њих двојице. Та разлика је и парадоксални основ српске комедиографске традиције и савремене српске комичне драме. Стерија и Нушић су две

шине по којима данас путује српска драмска књижевност. Сад, неко иде једном, неко другом шином, а неко се, попут мене, ослања на обе. Увек се неко мења на челу те композиције, па ће тако, верујем, ускоро неки нови талентовани драмски писци целу композицију повући још мало напред.“

Тако добро одвагнутом и проницљиво уобличеном одговору није потребно додатно објашњење, нити посебан коментар. Потребно је, евентуално, мало проширење, мало бочног светла. Пишчево настојање да се најпре окрене на Стеријину страну, то ће рећи да обликује одговарајуће карактере (парадигматичан пример: Илија Чворовић из *Балканској шпијуне*), само је нужен али не и довољан услов постизања слућене и тражене драмске илузије. Да би се та драмска илузија остварила, сматра писац, потребно је одмакнути се корак или два од регула традиције. На пример, напустити императивну дидактичност и морализам Стеријиних комада и заћи у затамњену нигдину апсурда, то јест настојање стварног разлога прогласити за једини могући, стварни разлог. Тај корак или два даље суочава и нас и писца с понором: нема више судбинских налога, хуманистичких и етичких проповеди, социјално или психолошки мотивисаних карактерних особина које одређују живот драмске фигуре. На тај начин отвара се онај неименљиви, али за сваку уметност пресудан други, симболички план на којем реалитет, дакле, сам живот, добија смисао и дубину.

И како год да се гледа, у Ковачевићевим „комедијама“ тај план никако није весео, него се њиме потврђује прастара истина да се најдубље од свих, сардонично и зацењено, смеју пометеници и очајници, они пред којима се отворила провалија бесмисла и безразлога као јединог делујућег разлога. Смеју се они који, погубљени у историјском времену, слаби и немоћни да нешто разумеју (има ли се и може ли се, строго узев, ту шта разумети?), не знају шта ће са собом и где да се

дену. Најтрагичније од свега је то што и нама, читаоцима или гледаоцима, управо такви ликови делују – смешно, јер су збуњивост и несналажљивост класични механизми изазивања смеха, откад је света и драме у њему и о њему. Једини простор очуваног достојанства човековог остао је његов очај. После свега, свих пролома и ужаса историје, и после сазнања да је непоречно сам и пред животом и пред смрћу, човеку, односно Ковачевићевом јунаку, не преостаје ништа друго него да, како је учио стари филозоф, стави главу у шаке и да јеца, макар то у другима будило сажаљење или смех.

Управо оцртани предлог тумачења неколиких кључних својстава драма Душана Ковачевића води нас другом акценту из његовог наведеног, аутопоетички осенченог одговора. Настојање да се оде даље од Стерије и Нушића, а да се при томе остане у линији кретања задатој њиховим делом, подразумева стално саобраћавање драмског текста добу у којем се тај драмски текст пише. Ако су, на посебан начин, и Стерија и Нушић, а касније и Александар Поповић, остали јединствени, незаменљиви сведоци својих епоха, описујући њихове најкарактеристичније појаве, али и екстрахујући из њих оно што је непроменљиво и вечно, те су нам и данас због тога драги и важни, и увек изнова читамо и гледамо њихова дела да бисмо у њима видели себе, може се рећи да се Душан Ковачевић неминуовно морао запутити назначеним смером (писца, понављам, према Елиотовом учењу, одређује традиција у истој мери колико и његов индивидуални таленат), и да је ту, како он вели, „целу композицију“, снагом свога опуса, повукао даље. Укључујући и илузије које ствара и знакове свога доба, и манифестације оних колико појединачно људских (карактерних), толико и општедруштвених (менталитетских) својстава што се, нажалост или на срећу, зависи како се гледа, никада неће променити. Те илузије стварније су од стварности, будући да смисао сваке истинске уметности није у

томе да репродукује стварност, него да, гледајући у њу, сагради неку нову, обесмрћену стварност, која, тешке ли судбине, надживљује сваког појединца, па, неизбежно, и онога који ју је створио.

Драмски опус Душана Ковачевића врло је богат, разноврстан и разгранат, али, захваљујући како својим градивним константама и значењским исходима, тако и непоновљивом, препознатљивом, инвентивном, стално изненађујућем ауторском духу који се у њему обликује и њиме исказује, слојевит и кохерентан. Тај опус је чврста, добро утемељена и још боље саздана грађевина са великим бројем међусобно повезаних одаја. Како би појединачна анализа сваког дела наречене грађевине изискивала једва замислив аналитички напор и писање замашне студије којом, ипак, ма како добро она била постављена и изведена, не би било могуће исцрпсти баш све што би се о Ковачевићевим драмама могло рећи, потребно је, за дату прилику, сагледати његов драмски опус исцела, и у широким потезима описати његове кључне (поетичке) карактеристике и унутрашње промене.

Душан Ковачевић је, што није без значаја, један од ретких српских драмских писаца, па и писаца уопште, чији је рад, упркос спорадичним приговорима и оспоравањима махом идеолошке природе, примећен и дочекан одобравањима већ на самом његовом уласку и у књижевност и у позориште, али сам аутор никада није постао синоним творца популистички, пучки схваћеног театра, што је искушење и циљ највишег могућег реда – сачувати у писању снагу отмене, узвишене, на тренутке свечане, на тренутке макабричне уметности, а истовремено постати и остати општепознат, омиљен, потврђен и признат. Треба рећи и то да прихваћеност Ковачевићевог дела није наишла на одговарајућу критичко-интерпретативну реакцију. При томе не мислим на заиста велик број позоришних критика, приказа и нешто ређих студија, есеја и академских радова написаних поводом пишчевих драмских комада, него на

изостанак критичког одговора и аналитичке реакције саображене дубини и сугестивности (нарочито сугестивности!) посматраног опуса, која би макар покушала да се примакне, ако не и да реши његову трајну актуелност, па, делом, и привлачну енигматичност. Томе није узрок мањкавост, лењост или некомпетентност критике, напротив, ту делује једна сложености, мање видљива закономерност која каже да оно што је свима пред очима и свима у срцу, оно што је, како сам већ написао, сасвим очигледно и у великој мери саморазумљиво, не захтева нити потребује посебно тумачење. Лепо је, узбудљиво и разгаљујуће по себи и – тачка.

Како је добро знано, Душан Ковачевић је аутор драма *Маратонци трче почасни круг* (1972), *Радован Трећи* (1973), *Шта је то у људском бићу што га води према нићу* (1976), *Пролеће у јануару* (1977), *Свемирски змај* (1977), *Лимунација или кафана без сведока* (1978), *Сабирни центар* (1982), *Балкански шпијун* (1983), *Свети Георгије убија аждаху* (1984), *Клаустрофобична комедија* (1987), *Професионалац* (1990), *Урнебесна трагедија* (1991), *Лари Томсон – трагедија једне младости* (1996), *Контејнер са пет звездица* (1999), *Доктор Шустер* (2001), *Генерална проба самоубиства* (2010), *Животи у тесним цицелама* (2011), *Реинкарнација* (2011), *Кумови* (2013), *Рођендан осмодина Нушића* (2014) и *Хијноза једне љубави* (2016). Написао је и сценарија за филмове „Бештије“, „Посебан третман“, „Маратонци трче почасни круг“, „Ко то тамо пева“, „Underground“, „Професионалац“, „Свети Георгије убија аждаху“, а томе треба додати и радове за телевизију, потом романе *Била једном једна земља* (1995) и *Мега пева блуз* (2004), те књигу наративно-есејистичких расправа *20 српских подела* (Срба на Србе) (2008).

Тако обиман, развијен и целовит опус, који наставља да расте и да се грана, природно показује више лица, па, сагласно томе, и више начина обликовања и иновирања драмске илузије. Оквирно узев, Ковачевићев опус је настајао у три фазе, и хронолошким сле-

дом треба га и описивати и тумачити, с тим што ваља рећи да је за сваку од тих фаза карактеристичан по један тежишни, по свему антологијски комад који су-мира и оличава стилске и структурне особености писања драма у датом стваралачком периоду. (За другу фазу карактеристична су два антологијска дела.) Стога ми се чини да је у општем приказу Ковачевићевог драмског опуса умесно применити модел интерпретативне синегдохе, по принципу да је оно што је специфично у највреднијим делима специфично и за остала. Наравно да у том случају остаје трајно отворено питање да ли је оно што је највредније настало по моделу ауторске „стандардизације“ или, супротно од тога, пробијањем и превазилажењем уведених стваралачких принципа и „правила“. Како год, три фазе Ковачевићевог рада одређују три начина грађења драмске илузије, што се најизразитије, уметнички најуспелије види у комадима *Маратјонци шрче њочасни круї*, потом *Балкански шћијун*, односно *Професионалац* и *Лари Томпсон – шраїедија једне младосћи*.

Антологијска драма *Свеиш Георїје убива аждаху*, зарад своје посебности, остаје изван овако предложене систематизације, и уједно ту систематизацију релативизује, чини је условном и применљивом тек у оперативне, аналитичке сврхе. Под појмом „драмска илузија“, а трагом теоријских концепција кључних за формирање одговарајућег интерпретативног контекста, подразумевам „ефекат који драмско дело има на публику“. Будући да се управо у произведеном/изазваном ефекту уочава кључна разлика у начину на који неко драмско дело настаје, ваља те начине описати и запазити шта је у њима инваријантно, а шта променљиво. Енциклопедијски речено, прва Ковачевићева фаза у знаку је црнохуморне, хиперболизоване, парадоксалне игре, друга је превасходно критички и сатирички настројена, док трећа, појавом измештених, цврцнутих, ишчашених, једва вероватних јунака, преиспитује сам појам стварности, свдећи га на основна питања који је и какав је то уопште свет у којем живимо.

Први репрезентативни Ковачевићев комад *Мараџиони ширче ђочасни круї* има традиционалну конструкциону схему са развојем радње по Аристотеловим принципима: узлазном линијом напетости, карактерима, мислима, говором, сценом и музиком. Креативни искорак одвија се у пољу гротескног третмана света који се и заснива на укрштању и спајању диспаратних, међусобно поричућих елемената у очућену целину, од чега онда пресудно зависи и природа дате драмске илузије. Драмско преиспитивање окоштале патријархалне традиције, приказ њене тамне, усудне стране, њених траума, обичаја и норми понашања, изведено је поступком обртања перспективе, оглашавањем сумње у све облике уведених, од смисла испражњених друштвених, породичних и интерперсоналних регула и поредака: свет се, излази отуда, исцрпљује у тамној инерцији, у голој механици, у хаосу и безизлазу, у очају који гони на смех. Макабрични хумор у споју са бурлескном атмосфером кључне су карактеристике, а уједно и вредности комада *Мараџиони ширче ђочасни круї*. Гротескно комични и црнотуморни ефекат *Мараџионаца* остварен је инвентивним поступком драматуршке инверзије, праћеним одговарајућим смехотресним језичким обртима и решењима, пародијом, контрастом, неверицом и хиперболом.

Балкански шпјијун и *Професионалац* реализовани су као реалистичке психолошке драме обликоване око експресног, инцидентног и, како се испоставља, такође парадоксалног језгра. И оне такође имају традиционалну драмску форму, са догађајима који су каузално конституисани, то јест нижу се један за другим по законима вероватности и нужности, један другог најављују и објашњавају. Одступање се уочава у цикличном понављању гласа радио-спикера и у коришћењу музике. Реалистички проседе и психолошки мотивисани јунаци одређују положај готово свих протагониста. Тематизујући и вивисекцирајући природу тоталитарне свести, аутор је зашао у поље политичке и друштвене

сатире. Илија Чворовић из *Балканској шиијуна* представљен је као неко ко, самлевен у идеолошком жрвњу, „преваспитан“ и припитомљен у поданика, наопако „чита“ и разуме стварност, што на плану гротескне стилизације Ковачевић приказује као лудило (параноју), док се Лука Лабан, јунак из *Професионалца*, јавља као освешћени резонер, као неко ко са горчином окајава своје служење демонима идеологије. (При томе, он од усмене књижевности, бележећи управо оно што приповеда Теја Крај, ствара писану књижевност!) Немогућност разумевања, накнадне спознаје или кориговања реалности у којој су живели и живе главни јунаци тих двеју драма чини основу Ковачевићеве парадоксалне, сатиричне драмске стилизације. Такву основу аутор обогаћује укрштањем са неколиким цртама и поступцима традиционалне комедије (забуна, неверица, замена идентитета).

За разлику од аристотеловски устројених комада из прве две фазе (прва је у знаку алегорије, а друга у знаку сатире), Ковачевићева драма *Лари Томпсон – трагедија једне младости* из треће стваралачке фазе (а она је у знаку *сошије*) проблематизује, пре свега, саму природу и принципе конституисања драмске илузије и перцепције реалности. Душан Ковачевић у назначеном комаду помоћу уметања новог фабулативног тока разара сижејну линију о позоришној представи која касни пред очима „стварне“ публике, прекида је и стално интензивира преклапањем и премештањем делова драмске радње. Притом користи аудио-визуелна гомилања, циклична понављања, игре речима, неочекиване обрте, метафорична и симболична поигравања идиомима којима контрастира, успорава, убрзава и контрапунктира ток драмске радње. Таквим поступцима, привидно чувајући озбиљан реторички тон, а у ствари га непрестано смеховно релативизујући, писац успева да ликове обликује и предочи као једва замисливе, хиперболисане, али ипак вероватне креатуре. Доследно нарушавање потенцијално озбиљног садржаја ало-

гизмима, псовкама, каламбурима и реконструисаним драматуршким поступцима традиционалне комедије и трагедије, трајна је одлика ковачевићевског гротескног стила којим се посредује и реализује идеја приказивања света као луднице. Ироничним, понекад еуфорично-френетичним, понекад апокалиптичним тоном, одређујућим својством Ковачевићевог драматуршког дара, изражава се неизлечива апсурдност света, његова озраченост безнађем и бесмислом у сваком историјски конкретизованом случају или окружењу.

Причу о страдању ратних инвалида у време Првог светског рата, која је послужила као основа драме *Свети Георгије убива аждаху*, Душан Ковачевић је у детињству чуо од свога деде. Прича се одвија на два плана. Први прати судбину страдалника који су, према пишчевим речима, „обележени од рођења“ и „осакаћени у два претходна балканска рата“, мобилисани по казни, упућени на планину Цер, у аустроугарско-српску кланицу, и тако унапред отписани. Други план заснива се на динамици љубавног троугла, и нека је врста интимне драмске противтеже општеисторијским, епски представљеним околностима.

Двослојан, трагички одређен сиже који није омогућавао било какву комичку интерпретацију зачео се најпре у ауторовим мислима и радионици као могући роман, да би потом постао драма у ужем смислу те речи, а годинама касније добио и форму филмског сценарија. *Свети Георгије убива аждаху* једини је комад из опуса Душана Ковачевића у којем, осим неколико црнотуморних призора, изостају комичка структура и интонација. Тај комад је у целини, и темом, и језиком, и начином реализације, окренут трагичкој димензији човековог страдања, колико појединачног, толико и колективног. Све то се, без обзира на разлику моделовања и представљања драмске радње, у крајњој инстанци у потпуности уклапа у пишчево настојање да сценски, истина, за њега нетипичним поступком, прикаже шта бива с човеком у времену, свеједно да ли се оно види

као оскудно, идеолошки залеђено, револуционарно турбулентно, транзиционо, свакодневно монотono или крваво ратно.

Исход је увек исти. Сви су на губитку. И они који су уверени да владају збивањима историјског тока и они који су његове жртве.

Сабирни центар значењских резултата трију описаних, кореспондентних фаза драмског стваралаштва Душана Ковачевића, обogaћених и проширених посебношћу драме *Свети Георгије убија аждаху*, свакако је гротеска. Она подразумева присуство смрти у свакој, па и у комички осенченој егзистенцијалној ситуацији, односно на такав начин предоченом драмском гесту. Можда најпре у њему, јер је гротеска једина могућност да се смејемо смрти. Гротеском се, наиме, оглашава темељни егзистенцијални парадокс, дат у естетизованом, уметничком кључу: читаоци и гледаоци се понекад урнебесно, а понекад горко смеју представљеном свету који у својој основи није нимало смешан, напротив, апсурдан је и пун смрти. Ковачевићева драма незамислива је без тог парадокса, он је њена суштина, тачка од које се креће и тачка у коју се све враћа. Уобличавање драмске илузије са предоминантним циљем представљања гротескно комичне визије света, следствено томе, неизоставно изискује обликовање и оглашавање упечатљивих, измештених, ковачевићевски изобличених ликова, без којих наречена илузија не би ни била могућа, будући да су они њени репрезентанти, њени кључни протагонисти, у духу прастарог правила да је драма онаква какви су ликови у њој.

Да би створио драмску илузију посувраћеног света, који је, где опет парадокса, на неки очуђен начин „истинитији“ и „вернији“ од света за који верујемо да је наша једина стварност, Душан Ковачевић се у сваком периоду свога рада издашно користио: иронијом, пародијом, травестијом, карикатуром, хиперболом, сатиром, карневалским изругивањем, пренаглашеним контрастирањем, алогичним и оксиморонским

склоповима, хотимичним понављањима и асоцијативним призивањима, отвореним или скривеним цитатима, алузијама, комиком сличности и комиком разлике... Сведено речено: оним језичким и обликовним процедурама, механизмима и средствима која теже изокретању реалног света, а што по старом правилу рађа црнохуморне ефекте и њима примерене метафоричне или алегоричне пројекције. При томе, равнотежа драмских и хуморних елемената успоставља дистанцу према реално или фантастички модулираним животним чињеницама (у зависности од стваралачке фазе у којој настаје неко дело), па се оно што је смешно у једном слоју указује као ужасно или, инверзно, оно што је ужасно – делује смешно.

Проучавање и тумачење драмског дела Душана Ковачевића подразумева, како сам већ назначио, аналитичко уважавање реперних тачака домаће драмске традиције која у великој мери одређује принципе настанка нових драмских текстова, најпре афирмацијом и премоделовањем установљених конструктивних елемената, а потом, у мањој мери, њиховим креативним порицањем. У случају Ковачевићевих драма по свему је примарна реновација (у исти мах иновација и надограђивање) драматуршких елемената установљених традицијом, што нас води закључку да је његово позориште, упркос томе што се често указује као ексцентрично или експериментално (онолико колико је то потребно и функционално) врло стабилно, истовремено и парадигматично и синтетично, па га у исти мах доживљавамо и као класично и као репрезентативно за наше доба. То позориште не може без остатка бити сведено ни на шта што му претходи, већ се, захваљујући управо том иновативно-инвентивном, динамичном дијалогу са традицијом, и суочавању са добом у којем настаје, самопотврђује као ванстандардно вредна, непоновљивим талентом обележена уметничка структура. Суочавање са актуелним временом, сеизмографија његовог пулсирања (у једном тренутку видимо како

Ковачевићеве драме готово хроничарски прате овдашње друштвене метаморфозе), и уметнички, естетизован, на сцену изведен и ту представљен приказ његових видљивих и невидљивих својстава, одређује Душана Ковачевића као писца-аналитика свога и нашег доба у најдубљем значењу те сложености, чиме се успоставља и у великој мери већ остварује могућност да, као и у случају његових великих претходника или савременика (не само Стерије, Нушића и Поповића, него и Гогоља, Жарија, Бекета и Мрожека), он постане драматичар свих времена, недвосмислено речено – класик.

Утемељен у традицији, стално је читајући и оживљавајући на њему својствен начин, Душан Ковачевић је својим драмама, насталим на ауторски препознатљивим композиционим принципима, уз функционални, „комички озбиљан“ третман егзистенцијално битних тема и одговарајућу употребу сценског језика и свих пратећих елемената, продужио, обогатио и динамизовао магистралу српске драме. Повезаност са традицијом уочава се најпре у природи књижевног, прецизније речено, драмског лика који се и у Ковачевићевим делима увек јавља као индивидуално оличење и производ датих друштвених околности, што води и Ковачевићу и Поповићу и Нушићу и Стерији омиљеној тези да „позориште потказује живот“. Аналогно томе, може се са готово закономерном сигурношћу, уважавајући искуство и приносе традиције колико и нове уметничке праксе, рећи да је драмски лик увек, на овај или онај начин, персонализована представа неког колектива.

Такво запажање пружа и делимичан одговор на питање омиљености и масовне прихваћености Ковачевићевих драма и филмских сценарија, истовремено указујући и на једну од најбитнијих карактеристика његовог целокупног дела. За разлику од махом егоцентричне, чак нарцисоидне модернистичке књижевности, која је готово без остатка усредсређена на трагање

за појединачним идентитетом, на констатовање његове променљивости, непостојаности, неухватљивости, противречности и распршености, Душан Ковачевић у свом опусу доследно, управо помоћу карактеристичних, колико непоновљивих, толико и типичних ликова, преиспитује опште, колективне, менталитетске карактеристике једне конкретне заједнице. У тим ликовима и у тој заједници видимо себе, у појединостима и у целини. Слика коју гледамо ретко када је лепа, али је зато прочишћујућа. Освешћује нас, поучава, упозорава, засмејава и, упркос свему, чини нас боље расположеним, и макар на тренутке ведријим него што нам опште историјске и животне (не)прилике то дозвољавају.

Парадоксална, комички интонирана, а у основи дубоко трагична драмска илузија у делима Душана Ковачевића изобилно се служи прекомпоновањем традицијом кодираних постулата драмске уметности, као и посебним, ауторски обележеним и препознатљивим језичким средствима (физиологизација исказа, псовке, каламбури, игре речима, конкретизоване метафоре и метонимије). Уз стално поигравање жанровским границама и конвенцијама, гестовима и призорима из стварног или измаштаног/измишљеног живота, у истрајном дијалогизовању са традицијом, Ковачевић издашно користи могућност да се подсмехне свему: незнању, неаутентичном, одљуђеном животу, идеолошким заблудама, манипулативним моћима силника и смутљиваца, рђавим менталитетским и карактерним цртама, свим облицима власти, политичкој искључивости и девијантности, људској глупости, охолости и самовољи, али и самој смрти, а та демаскирајућа поруга изречена је подругљиво-апокалиптичним, шалозбиљним тоном који нас, како год да се гледа, води у само средиште Ковачевићеве драмске илузије. Посебно је важно указати на отворени крај Ковачевићевих драма, атипичан за традиционалну комедију, чиме се оснажује теза да трагикомично и апсурдно виђење света улази у корпус доминантних црта српске и европске драматургије друге половине XX века.

Душан Ковачевић је, све у свему, створио несвакидашње имагинативан, трајно вредан, провокативан, временски индикативан, поетички репрезентативан, а, пре и после свега, бескрајно, разгаљујуће духовит, катарзичан драмски опус који почива на болном али и лековитом парадоксу: смејемо се свету који у својој основи није нимало смешан. Напротив, безнадно и бездано је трагичан. Али, магија Ковачевићеве драмске игре, која се активира и остварује у позоришним инсценацијама, чини да до тог кардиналног преокрета, преображаја комичног у трагично, и трагичног у комично ипак дође.

И тако свет, ма колико био суморно, трауматично место, било где и у било ком времену, ипак постаје колико-толико подношљив за живот.

Један једини свет.

И.

Један једини живот.

2.

Трагикомедија и трагикомичност су, следом суштине драма Душана Ковачевића, неизбежни, обавезујући појмови за свакога ко о тим драмама жели нешто да каже, о чему, уосталом, посредно или непосредно, сведочи и готово свако њихово досадашње релевантно читање, редитељско, филмско или критичко, није од пресудног значаја. У тој трагично-комичној једначини са две познате, а чији је резултат дело које по свему обележава српску драмску уметност нашег доба, остаје, међутим, трајно отворено и непрестаној анализи подложно питање о сразмерама и значењима тих двеју наизглед неспојивих, противречних, парадоксалних саставница, у којима сваког трену једна навлачи образину оне друге, и тако у бескрај, чинећи ауторски препознатљив амалгам који као такав не постоји нигде другде, дакле, непоновљив је. Исто то, али само мало друкчије: у Ковачевићевим драмама трагично и коми-

чно краду једно другом материјалност и стога их је тешко разлучити, а и тада се наречена радња врши више спекулативно него емпиријски, јер смисао ипак није у процесу него у естетском резултату, у когнитивно-сензитивним ефектима (стара реч за то је *ути́сак*) које дело у нама изазива.

Да је свет трагична позорница на којој се (и којем се), очајни од таквог сазнања, можемо само смејати, Душан Ковачевић говори сваким својим комадом, увек изнова, и увек на различите начине, подсећајући том страном свога рада на традицију старије драме. У драматуршком смислу он, међутим, нуди низ нових градивних решења, која последице коренском променом увида у свет, онога који нам је донела модерна епоха, а који је обликован и метафорички, алегоријски, симболички и метонимијски посредован управо у књижевним делима текуће епохе – од историјске авангарде до данас. Деловање сталне и стално променљиве *алхемијске формуле претварања шрапичној у коми́чно, и коми́чној у шрапично*, Душан Ковачевић – који ни сам ту формулу не уме да кодификује, па је ваљда зато писањем непрестано испробава – јасно истиче жанровском атрибуцијом својих драмских текстова. Да подсетим – уколико је то подсећање уопште потребно, а мени је неопходно због оснаживања онога што желим да кажем – Ковачевић своје драме дискурзивно одређује већ самим насловима или поднасловима, хотими́чно пренебрегавајући одавно успостављену херменеутичку примедбу да је давање наслова и поднааслова као надтекстуална (*жене́шовски*: паратекстуална) радња до извесне мере насилан чин јер разумевање и индивидуалну слободу читања усмерава у један левак, сужава перцепцију, ограничава онај прокажени, старомодни утисак, на који, ипак, и после свега, сви полажемо право.

Но, то је овде од секундарног значаја јер, обрнути-окрени, свако од нас има неког свог Душана Ковачевића који, не одустајући од алхемијске работе за чијом

коначном формулом трага да је никада не пронађе, *Лари Томјсона*, на пример, види као „трагедију једне младости“, *Професионалац* је, пак, „тужна“, а *Радован Трећи* „болна комедија“, два комада имају експлицитне наслове *Урнебесна трагедија* и *Клаустрофобична комедија*, док је *Генерална проба самоубиства* „мало горча комедија о лажи“. О том комаду рећи ћу још понеку реч јер га сматрам индикативним за новију фазу Ковачевићевог рада, а свакако и снажно аутореферентним, када говоримо и о третману ликова и о улози позоришта у нашим животима, али не могу да одолим а да одмах не укажем на једну сасвим нехотичну, утолико симболички снажнију аналогију коју ми означавамо изразом „с неба па у ребра“, а Шекспир идиомом „*out of the blue*“. Тек у скорашњем читању приметио сам да је скраћеница/акростих те Ковачевићеве драме „ГПС“, што она, имам ли на уму ту техничку измишљотину скоријих времена, у суштини, у најдубљем свом слоју, свакако и јесте: *приказане о несналажењу* данашњег човека у времену и простору, човека који се више не суочава са антички схваћеном судбином и силама немерљивим, већ са блатом свакидашњице и унакаженом обичношћу, са стварношћу која је перверзнија од сваке црне имагинације.

У Ковачевићевим драмама, почев од *Маршионаца* па до *Генералне пробе самоубиства*, изузимајући комад *Свети Георгије убива аждаху* који се издваја у ауторовом опусу онако како се *Родољубци* или „Наход Симеон“ издвајају код Стерије или *Тако је морало бити* код Нушића, као кључни агенс драмске радње уочавамо *претеривање до невероватности*. У ту и такву невероватност, где чуда, ми верујемо, не само стога што смо већ самим чином уласка у позориште потписали уговор о веровању у немогуће, него најпре зато што драмски текст – дабоме, када је добро написан и оптимално режиран – пружа могућност уласка у илузију, односно отвара врата пребацивању у друкчију стварност, у којој видимо себе и свет неким другим очима и

свакако дубљим, епифанијским погледом. У Ковачевићевим драмама у којима доминира *френетична ђерсијек-тшва шравесшшране обшчностш*, и у којима је мнозина ликова оболела од параноје, нема нити може бити класичног чина идентификације – прочишћење се у њима врши *смехом над ужасом*. И ту смо, рекло би се, близу колико-толико прихватљивог кључа у одговору на питање зашто се смејемо смрти, зашто гроза представљеног света не изазива језу, ни страх, него урнебесни, зацењујући кикот. Драгана Бесара, пишући о фарсичности Ковачевићевих комада и користећи познату дистинкцију Сузане Лангер, налази да у тим комадима преовлађује „трагички ритам“, јер, развијмо још мало ту тезу, у њима превагу не односи витализам карактеристичан за комедију, већ ти игракази увек, на овај или онај начин, подразумевају смрт, подлежу њеном бесговорном ауторитету и од страха се, бране са гледаоцима, реагују јединим могућим одбрамбеним средством – смехом.

У *Генералној ђробш самоубисшва*, тој „мало горчој комедији о лажи“, Душан Ковачевић одлази још један корак даље у беспућу привида и бесмисла савременог, овдашњег света. Када кажем „овдашњег“, мислим на посебну врлину Ковачевићевих драма, на пишчеву ризичну одважност да тематизује конкретне појаве на конкретном месту, а да притом избегне плакатски морализам драмског говора. У *Генералној ђробш самоубисшва* се, тако, помињу и пародирају и „велики пројекти на води“ и „националне пензије“, али се то не доживљава само као пуки сатирични сигнал, мада, наравно, и тако. Поменути „корак даље“ видим пре свега у потпуно неочекиваном, ненајављеном крајњем обрту, при чему се и стварност и само позориште демаскирају као привид и као лаж, лаж на енти степен, што је још један доказ да у Ковачевићевој драматургији, после уобичајене перипетије, нема у потпуности изнађене равнотеже својствене комедији у којој је „све добро што се добро сврши“, напротив – трагичка сенка

остаје да лебди и продужава се повратком у стварност, па се с разлогом може рећи како је комичка фигура срећног краја у Ковачевићевим драмама тек условна, проблематизована, двосмислена, отворена, неизвесна, окренута наглавце, управо као у *Генералној проби самоубиства*.

И још нешто. Разбијањем позоришне илузије и представљањем псеудоегзистенције „наизглед живих људи“ Ковачевић се бавио и у ранијим својим комедима, рецимо у драми *Лари Томпсон – трагедија једне младости*, што асоцијативно вуче и на Шекспира и на Држића (на пример, на његове „људе назбиљ“ и „људе нахвао“), али је третман ликова у *Генералној проби самоубиства* – са чијим се непоузданим идентитетом, том константом трагичких приказања али и комедије забуне, Ковачевић непрестано поиграва – у потпуности изоштрио, боље рећи оголио виђење човека нашег доба. И оставио га самог усред фарсе савремености, враћајући га темељном питању филозофије апсурда, камијевском читању мита о Сизифу – самоубиству. Одавно је Ерик Бентли приметио да је фарса квинтесенција модерног позоришта. „Фарса се“ – вели тај теоретичар – „концентрише на глумчево тело, а дијалог у фарси је активност гласних жица и церебралног кортекса. Позориште фарсе је позориште људског тела. То је позориште у којем су лутке људи, људи су супер лутке.“

Наравно да док је то писао Бентли није мислио на педесетек година касније одиграну Ковачевићеву драму *Генерална проба самоубиства*, али, свеједно, баш та драма ретроактивно потврђује ваљаност предочене дефиниције. У њој се крећу људске фигуре, *једва-ликови* енигматичног, стално мењаног идентитета који сами себе зову Баксуз и Лузер (филозоф из једне раније Ковачевићеве драме, сетимо се и тога, презивао се Бездан), унакажених, инвалидних тела, а њихове гласне жице производе заглушујуће и залуђујуће крике. Са ликовима фарсе, поновићу, није могуће поистовећење, како због тога што је реч о ликовима-луткама, али и

зато што данашњи човек, тај модерни *селфи-нарцис*, не пристаје на карикатуру, на суочавање са сопственом празнином. На делу је отеловљење посебног вида драмске илузије, насталог на синергији рада двају механизма. Први од њих је конструкција, представа изобличеног, предимензионираног, претећег света и, да то кажем *ковачевићевски*, „вазда опасног по живот“, док други почива на неснађеном опирању, тачније речено, батргању човека који, упркос разуму којим је обдарен, више ништа не може ни да схвати ни да објасни. Управо та карактеристика води ме закључку. Необјашњивост самог бивања у свету могуће је посредовати и у комичком и у трагичком и у трагикомичном виду, али необјашњивост остаје необјашњивост. Само постојање је готова трагедија, можда не тренутна, али свакако трагедија у изгледу, и трауматични сусрет с том чињеницом већ је смешан, смешан на начин апсурда; чињење ту мало шта може, што је, наравно, чиста литота, јер се њиме, у крајњем исходу, не може заправо ништа. Као противтежа антрополошком песимизму остаје смех, изругивање, претеривање, изокретање смисла, обрт по вертикали, у којем се профано представља као свето, а лаж као истина, мада то ни-када неће постати, а што, разуме се, опет вуче на фарсу и гротеску, јер из тог трагичнокомичког амалгама израстају креатуре, а не људске фигуре, љуштуре ликова који не знају шта ће са собом ни куда да се дену...

Ето коренске разлике, коју није тешко уочити у Ковачевићевим драмама. Далеко од тога да се уочавањем апострофиране исходишне нијансе исцрпљује сав смисао и вредност Ковачевићевог по много чему неупоредивог опуса, али да она доприноси његовој сугестивности и препознатљивости, такође је тешко порећи. Наиме, у драмама традиције из којих у великој мери израста и Ковачевићева уметност ликови су, знамо то још од средње школе, морали да делају јер су трпели неку радњу. Са Ковачевићем се у простору српске драмске уметности, аналогно ономе што се де-

шавало у европској и светској драми, догодила важна промена. Његови ликови, неизбежно, наизглед делају, боље рећи батргају се и параноично булазне јер такође подносе овакав или онакав притисак, који се, међутим, не може свести на сплет околности, лошу срећу, предестинацију, испаштање предачке кривице, наддетерминантност, митски квар, љутњу богова и све тако редом, што је случај у класичном позоришту. Они, пак, већ остају у сфери неименљивости, и већ поменуте необјашњивости, у средишту апсурда, мимо нужности, али и изван слободе, произвољни и једва самозамисливи, какви већ јесу, а што је све сагласно оним спознајним процесима који су се одвијали у целокупном егзистенцијалистичком и модернистичком искуству, да би као емпиријски дериват испливали на површину у виђењу света које се обликовало посредством књижевне имагинације, песничке, прозне и драмске у подједнакој мери. Речју, кључно питање Ковачевићевих ликова није у томе колико и како трпе свет (то је ионако безмерно и знамо како се завршава), већ како подносе себе, што је неизразиво, и не знамо како ће се завршити, осим што видимо, и свакодневно се у то уверавамо, да у свету, а не само у позоришту, ма како тумачили крај *Генералне њробе самоубиства*, траје масовна репродукција управо такве, суицидне радње.

Стога још само треба рећи да су нам Ковачевићеве трагикомедије потребне и да бисмо у њима уживали, што већ деценијама и чинимо, али, не у мањој мери, и да би нам, онолико колико је то уметничким чином уопште могуће, олакшале тај непријатни, свакодневни сусрет са светом. И пре, и више од тога, нимало ведар сусрет са самим собом.

СЛИКА СРПСКОГ/ЈУГОСЛОВЕНСКОГ СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ ДРУШТВА У ДРАМАМА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

„Злаћно доба“ црвених ђасоша

У тексту разматрамо слику српског/југословенског социјалистичког друштва у драмама Душана Ковачевића, фокусирајући се на дела из прве – по многобројним оценама и уметнички најрелевантније – фазе његовог драмског стваралаштва. Реч је о драмским текстовима који тематизују искуство савременог живота током периода Југославије, насталим у временском распону од почетка 70-их година XX века (*Маршоници ширче почасни круи*) до распада земље (*Урнебесна шрагеђија*, премијера у марту 1991).¹ Такав приступ уклапа се у, последњих година, све присутнија истраживања социјализма, односно Источне Европе појмљене у политичком контексту (земље европског социјализма од краја Другог светског рата до пада Берлинског зида), а чији неизоставни део чине и студије Југославије које се развијају на академској и широј јавној сцени.

Један од посебних изазова у истраживању наслеђа социјализма односи се (и) на раскидање с праксом разумевања овог појма као концепта *монолиџа* (у идеолошком, културном итд. смислу), а с обзиром не само на међусобно различита искуства источноевропских земаља у поменутом периоду него и на различите фазе у развоју многих од њих. Као само неки од примера догађаја који на општем или појединачном плану

¹ Због наведеног тематског оквира радом није обухваћена драма *Свети Георгије убива аждаху* (1986), чија се радња дешава у предвечерје Првог светског рата – а која у уметничком погледу заузима високо место у Ковачевићевом опусу и српској драми уопште.

маркирају извесну динамику у развоју социјализма могу се навести смрт Стаљина (1953) након које донекле попуштају политичке стеге Варшавског пакта, Прашко пролеће (1968) као краћи период либерализације у Чехословачкој или, у нашем случају, пад Савезне УДБ-е (1966) као први тектонски поремећај на унутрашњеполитичком плану у Југославији.

Нарочито важно у истраживању свих аспеката југословенског социјализма јесте утемељење својеврсног „трећег пута“² – методолошки и идеолошки еманципованог у односу на оне дискурсе који у овом подручју доминирају на нашој јавној сцени. Не само због динамике развоја него и због специфичности Југославије у односу на земље Источне Европе, указује се потреба за приступом који начелно одбацује две кључне општеприхваћене и међусобно опречне парадигме, два подједнако симплификована и редукционистичка наратива: како онај о изразито „аутократском друштву“ и „гробници српског/хрватског (итд.) народа“, тако и онај који се темељи искључиво на *јуџиносћаличарском* сећању, без неопходног критичко-аналитичког увида у разноврсне, често контрадикторне аспекте свих сегмената друштвеног живота. Наглашено комплексна природа овог наслеђа подразумева најшири увид у Југославију као до данас вероватно најзначајнији еманципаторски пројекат у региону – али реализован у друштву без истинског политичког плурализма, што је (и) нужна дефиниција сваког једнопартијског система. На једној страни, то је обухватало убрзану модернизацију земље, успешну дипломатију (и културну дипломатију као њен важан сегмент), релативну економску стабилност и солидан стандард већине грађана, добро организован систем школства, здравства и културе, значајну улогу земље у Покрету несврстаних, митски хваљене „црвене пасоше“ (који су у пракси већини грађана служили ради одласка у Трст у

² На то указује и Бранислав Димитријевић, *Пошрошени социјализам – Култура, конзумеризам и друштвена имагинација у Југославији (1950–1974)*, Фабрика књига, Београд, 2016.

куповину фармерки, јер их није било на тржишту у земљи) итд. Међутим, наличје успешне модернизације упућује на бројна трауматична искуства, „црне мрље“ наше социјалистичке прошлости – у широком распону од Голог отока, преко отворених или латентних облика цензуре у уметности до политичких прогона актера јавне сцене (М. Ђилас, Г. Ђого, Л. Стојановић, хапшење Л. Шејке, откази универзитетским професорима, обрачун с ауторима „црног таласа“ и слично). Овоме је могуће додати и извесно привилеговање слоја „црвене буржоазије“, а које, из данашње перспективе драматичног раслојавања друштва и конституисања тајкунске класе од 90-их – делује као друштвена аномалија мањих или бар подношљивих размера.

Прва фаза стваралаштва Душана Ковачевића поклапа се са развијеним или позним периодом нашег социјализма, његовим такође *златним добом*. После-ратно сиромаштво замењено је релативним економским просперитетом,³ детабуизирани су поједине теме попут Голог отока, попустиле су стеге једнопартијског монолита, отпуштени универзитетски професори после неколико година добили су посао у институтима где ће бити *исход радара јавности*, путује се више него раније, а средњи слој масовно гради викендице.

У таквој друштвеној клими настају драмска дела Душана Ковачевића која су предмет ове анализе: *Маршоници ширче почасни круи* (1973), *Радован Трећи* (1973), *Сабирни центар* (1981), *Балкански швијун* (1983), *Клаустрофобична комедија* (1987), *Професионалац* (1990), *Урнебесна трагедија* (1991). Разматрамо их у погледу њиховог односа према савременом друштвеном животу и посебно његовим аномалијама, али и у контексту

³ Појам благостања који се колоквијално везује за овај период треба схватити условно. Такође, током 80-их назире се и извесна економска криза која за резултат има мере такозване стабилизације (ограничење вожње приватних аутомобила на одређене дане у недељи, краће несташице појединих роба на тржишту...). Из перспективе економског колапса и хиперинфлације последње деценије века, поменута криза делује безмало као Периклово доба.

својеврсног антиципирању краха југословенског социјализма, окончаног у крвавим ратовима 90-их и расапу свих вредности које је оно успело да утемељи. Такође, с обзиром на то да је критика *Сабирни центар* оценила као унеколико прекретнички комад у овој фази Ковачевићевог стваралаштва, напомињемо да ћемо ову драму изоловати као мању студију случаја у финалном делу рада.

Савремена тематика те развијање критичког дискурса у односу на једнопартијски социјалистички систем константа је свих наведених наслова. Поменути критички приступ развија се директно или индиректно, на општем или партикуларном плану, а аутор се у томе служи искуствима различитих стилских формација (од реализма до апсурда) и феномена модерне драме (трагикомедије).⁴ Овде треба напоменути да Ковачевићеви текстови делом инклинирају (и) ономе што Мартин Еслин у знаменитој студији *Театар ајсурда* посматра као *специфичну* источноевропску драму апсурда.⁵ Наиме, у земљама Источне Европе одн. Социјализма апсурд је препознат и као део свакодневног, реалног искуства грађана (пренаглашен бирократски апарат, деловање тајних служби, фразеологија јавног говора и сл.), те је ова варијанта драме апсурда уроњена у друштвени живот и политичнија од оне изворне, западне. Стога није неочекивано што се у опусима неких аутора који припадају овом корпусу унеколико преплићу појмови *дисидентске драме* (критички се реферишу на актуелни систем)⁶ и специфичне *источноевропске драме ајсурда*. (Парадигматични пример такве драматургије је Вацлав Хавел.)

⁴ У којој крај, за разлику од оне шекспировске, није чак ни номинално срећан.

⁵ Еслин је овај феномен уврстио у друго издање своје књиге.

⁶ Опште место је да је наш социјализам био „софт“ варијанта једнопартијског система, што је вероватно један од кључних разлога због којих у нашој средини није развијана дисидентска култура у мери у којој је то био случај у појединим другим земљама социјализма.

Поред критичког увида у савремени живот, још један обједињујући чинилац свих драма је њихов породични образац: с делимичним изузетком *Професионалца*, све су ситуациониране у контекст породице, попут Топаловића у *Марашонцима*, породице Радована Трећег у истоименој комедији, Павловића у *Сабирном ценићу*, Чворовића у *Балканском шћијуну*, породице Крај у *Клаусирофобичној комедији* (варијација породичног обрасца присутна је у *Професионалцу*, чији је један од двојице главних ликова писац Теодор – Теја Крај), и, најзад, породице која је кроз три генерације представљена у *Урнебесној трагедији* (родитељи, дете и деда). Многе од ових или других породица такође присутних у драмама налазе се у константном ратном стању, ниског или високог интензитета. Или су завађене са неким другим породицама – Радованови против Вилотића у *Радовану Трећем* (некада су били припадници истог племена у Завичају, али у пет ратова били су на сукобљеним странама), или су у сукобу међусобно – Подстанарева породица у *Балканском шћијуну* из идеолошких разлога подељена је у два табора који међусобно не комуницирају још од 1946; два брата у *Клаусирофобичној комедији* репрезентују супротстављене идеолошке позиције, муж и жена у *Урнебесној трагедији* потомци су опозитних делова друштва (комунисти насупрот разбаштињеној предратној грађанској класи); Теја Крај у *Професионалцу* је двадесет година био у свађи с оцем (а син Луке Лабана емигрирао је због политичког система којем је његов отац верно служио читав свој радни век). У појединим случајевима присутан је и образац породице у рату против „остатка света“ (браћа Чворовићи у *Балканском шћијуну* воде личну и самосталну борбу против светског империјализма). Као што се може увидети, већина ових сукоба идеолошког је порекла, а могу се сагледати и као својеврсни „увод“ у још драматичније породичне окршаје

који ће у Србији наступити убрзо, и то с увођењем вишепартијског система и опредељивањем 90-их на релацији власт – опозиција.⁷

Назнаке предстојеће друштвене ентропије видљиве су у свим драмама, и то на економском, идеолошком и ширем културолошком плану.⁸ Критички дискурс везан за тада актуелну ситуацију у друштву наговештава усложњавање и продубљивање истих или сродних тема у свим областима друштва, посебно од почетка деведесетих, односно распада земље. Поједине Ковачевићеве хиперболе контекстуализоване су тако да у самом тексту драме чак и не делују нереално или претерано.

Мрачна визија будућности

У првој драми, *Маршоници ишче почасни круї*, ликови друштвених отпадника увиђају бројне друштвене напуклине и апсурдне ситуације. У тренутку када средњи слој масовно гради викендице, ситни прева-рант и „гола бараба“ симболичног надимка Ђенка Ђаво чуди се таквом обичају: „Откуд људима куће, кола, викендице, станови, а сви живе од плате која им одлази на кредите?“ И сâм Ђенка Ђаво, који примећује овај феномен, савршено је уклопљен у поменути систем:

⁷ О овоме је говорио и Ковачевић у својим јавним наступима. *Нема ње славе и њої децјеї рођендана које нисмо уїроїасїи-ли своїм свађама* (цитат по сећању).

⁸ Па чак и до нивоа тривије: Руменкина одлука у *Радовану Трећем* да промени име у Ру Станиславс и да се самопрогласи за модну креаторку гротескна је најава инфлације креатора, дизајнера и стилиста-аматера, девалвирања професије моде у домаћим условима, као и феномена модних инфлуенсера на друштвеним мрежама. У време настанка драме 70-их, текстилна индустрија у Југославији је на врхунцу, водећи креатори уз помоћ државе презентују колекције на престижним светским сајмовима моде. Држава ову област види као могућност за сопствену репрезентацију – у том тренутку бављење модом је озбиљна и друштвено уважена делатност (Јованка Броз носи modele водећих домаћих креатора, А. Јоксимовића и М. Марић).

зарађује у оквиру његових „сивих зона“ и репрезентује онај културолошки образац који појам *сналажљивости* у основи доживљава као синоним за *хохштаплера* и разне етички дискутабилне радње („сналажљив“ једнако „хохштаплер“, али довољно виспрен да га не ухвате).

Још успешнија варијација Ђенке је Били Питон, пословни партнер Топаловића у опскурној и морбидној делатности прекопавања и препродаје мртвачких сандука. Овај мутан лик који и сâм послује у оквиру „сивих зона“, с индигнацијом описује начин на који подмићује раднике на гробљу. Гробље је овде присутно као модел или симбол класичне државне фирме у којој запослени злоупотребљавају положај и учешћем у систему корупције остварују „додатне приходе“. Овај нижи облик коруптивног система⁹ у наредним деценијама досегнуће енормне размере свесним разарањем и ликвидацијама привредних предузећа, сумњивим приватизацијама и стечајним поступцима. У истој драми, писаној из данашње перспективе идиличних 70-их година прошлог века, Милутин Топаловић најављује мрачну визију будућности: „А ово данас се неће свршити на добро. Раскомотио се народ, разгаћио, избеобразио, излудео од пића и блуда... Све шкрипи, шкрипи и 'оће да се сломи. Да пукне. Народ лепо иште и моли несрећу.“

У сцени сахране Пантелије Топаловића, тешко је не приметити и антиципацију елемената монументалности и спектакуларности сахране Јосипа Броза Тита, која је уследила седам година након праизведбе ове драме. Постхумни поклич породице: „Живео нам наш делија Топаловић Пантелија“ – указује на култ владара у друштвима социјализма, на бесмртност идо-

⁹ У модус „сналажења“ уклапа се и пракса фиктивног развода супружника, како би добили још један стан од државе – обичај из социјализма о којем се говори и у *Клаустрофобичној комедији*. Што једнако указује на то да су и грађани пасивни сачесници тог коруптивног система.

ла (упоредити: И после Тита – Тито), а најава Топаловића да ће покојном Пантелији подићи мегаломански споменик поред којег ће „Кеопсова пирамида да умре од стида“ призива потоњу Кућу цвећа, која у годинама након Брозове смрти постаје место ходочашћа бројних организованих друштвених група (ученици, запослени, домаће и стране делегације...).

Ауторитарна модернизација (Тодор Куљић) и индустријализација друштва у време Југославије подражувала је и поједине привредне крахове, такозване промашене инвестиције. На једну такву – чији је исход био управо у повратку на првобитни поредак – алудира писац у *Радовану Трећем*:¹⁰ док је био „неко и нешто“, насловни лик подигао је фабрику у завичају, али је фабрика уништила реку, а река затровала поља. Од реке је направљено језеро и подигнута хидроцентрала, која је престала с радом још пре пуштања у погон, јер није било довољно воде. Онда су исушили језеро да би сејали пиринач, који није успевао, па су подигли планину да би отворили зимски туристички центар. Како није било снега, решили су да отворе велики рудник, али су након вишемесечног копања наишли на муљ. На крају су одлучили да сруше фабрику и поново засаде жито и кукуруз.

Тема незапослености, данас један од најдраматичнијих проблема српског друштва, наглашено је присутна у *Балканском шпијуну*. Стоматолошкиња Соња, ћерка Илије Чворовића, пет година након дипломирања чека посао, који најзад успева да пронађе „преко везе“. О томе Соња сама говори: „Жао ми је што сам се запослила преко везе, али шта могу, то је данас, редован пут...“. У време настанка драме проблем незапослености још није био досегао актуелне енормне разmere: Соња користи пријатељску везу до које је случајно дошла, док у новије време снага обичних пријатељских релација неповратно бледи пред неопходно-

¹⁰ *Повраћак на старо*, тј. на приватну иницијативу део је радње *Сабирног центра* (о томе у наредном делу текста).

шћу поседовања партијске везе, односно партијске књижице (наиме, Соња још увек није била приморана да се учлани у владајућу партију).

Ликови Ковачевићевих драма најављују и хиперинфлацију, којом је српско друштво било разорено током последње деценије прошлог века. Као што је наведено, у периоду 80-их, у реалности су видљиве тек прве и блаже најаве економске кризе (мањи потреси на тржишту у виду несташица појединих роба, период такозване економске стабилизације), још увек је непознато искуство инфлације галопирајућих размера. Ипак, Даница Чворовић (*Балкански шџијун*) се по повратку с пијаце учестало жали на бројна висока поскупљења: „Од прошлог месеца све поскупело педесет посто“. Није сасвим извесно да ли је у овој реплици реч о тадашњој *реалној* стопи инфлације на месечном нивоу или делимичном претеривању као једном од конституената ауторског проседеа. Још виша је инфлација која се помиње у *Клаусирофобичној комедији*: један пензионер забринут је због поскупљења мртвачких сандука у износу од 280 посто. Иако дискурс Данице Чворовић у драми не делује неуверљиво (убичајена и оправдана жалопојка домаћице на тему поскупљења којих је било и тада), наглашено високу стопу инфлације доносе тек деведесете године прошлог века, обележене наглим и високим растом цена, неупоредиво вишим од поменутих педесет или двеста осамдесет посто.

Тежак положај пензионера услед ниских примања тема је заступљена у неколиким од ових драма. Радован Трећи се жали да је приморан да „развлачи пензију“, Лука Лабан у *Професионалцу* као пензионисани припадник тајне полиције таксира како би поправио кућни буџет, Илија Чворовић одлаже завршетак радног века свестан да би износ пензије био мали. У *Клаусирофобичној комедији* оцачар Сава такође не одлази још у пензију, јер му се не исплати: „Плату немам, а пензија би била знатно мања.“ Отуд Сава скупља по контејнерима стари хлеб којим храни свиње, па

тако помаже сина, ћерку, брата, сестру и мајку. И ово трагикомично искуство пензионера као главног финансијера у породици, у новије време доведено је до пароксизма; иако су у просеку ниске, пензије су у Србији до даљњег најсигурнији извор прихода – отуд су у многим нашим породицима најстарији чланови (пензионери) постали главни издржаваоци домаћинства, односно незапослених млађих чланова, деце и унука.

Врхунац овог „ламента трећег доба“ представља писмо једног пензионера у *Клаустрофобичној комедији* који моли државу (СУП) да ухапси њега и његову супругу, јер би боравак у затвору – што подразумева бесплатан стан и храну – за њих била једина могућност да преживе. Износи пензија у нашем друштву никада нису били високи, али у периоду о којем је реч овај слој становништва није био егзистенцијално угрожен у елементарном смислу – просечни пензионер није дословно био на ивици глади. Стога је и овде реч о извесном преувеличавању као једној од особености овог драмског израза, али и недвосмисленој најави посебно тешког материјалног стања пензионера у наредним деценијама.

Једна тема заједничка за ове драме ступиће у „пуном сјају“ на јавну сцену крајем осамдесетих, а „пун процват“ доживеће током деценије деведесетих: главни ликови Ковачевићевих драма често су опседнути различитим теоријама завере, паранојама заснованим на доминантном културолошком моделу који, поред свега осталог, подразумева и неповерљивост према идеји другог и различитог, изолационистичку слику света те свепрожимајући дух аутовиктимизације. Топаловићи пословно сарађују с Билијем Питоном, али међу њима је уочљиво обострано неповерење, Радован Трећи оптужује Вилотиће да су се „повезали с иностранством“, браћа Чворовићи прате и прислушкују Подстанара који је сумњив као елемент „одрођен“ од сопственог народа, Лука Лабан је професионални полицајац-припадник Службе, године је провео пратећи

„сумњивца“ Теју Краја... Сви ови ликови формиран су у духу једноумља и могу се посматрати и као варијабилни репрезентанти културолошког обрасца заснованог на теорији завере, идеји угрожености народа и државе од „спољних непријатеља и домаћих издајника“: у потоњем периоду српске реалности овај приступ незванично је постао део државне идеологије, и као такав имао немали број следбеника. У *Балканском штићу*, поред Подстанара који је такође „повезан с иностранством“, ¹¹ осумњичени су без изузетка представници интелектуалних слојева друштва: научник из Винче, хирург, професор Филолошког факултета и новинарка, могуће претече представника грађанске Србије који ће у деведесетим носити познати епитет „страних плаћеника“. Излишно је образлагати како је легендарна реплика из исте драме „ЦИА, снајка, ЦИА“, за непуних десет година постала „конститутивни елемент“ државне политике, засноване на већ поменутој идеји свесрпске угрожености од стране иностраних центара моћи.

Из савремене перспективе упутно је и поставити питање *ауθενцијности* наведених личности, маркантних и најпопуларнијих јунака Ковачевићевих трагикомедија из ове фазе: да ли они уистину верују у прокламоване циљеве, да ли постоји адекватна релација између њихових речи и истинских уверења? На који начин Радован самом себи објашњава извесну контрадикцију „повезивања Вилотића с Америком“ и порекло свог идола Џорџа (јунак телевизијске серије коју Радован опсесивно прати) који је управо Американац? Јер, ако су се Американци удружили са тако мрским и злим људима као што су Вилотићи, онда ни они сами нису узорни. Међутим, тешко је претпоставити да неко попут Радована поставља себи то питање, да уопште има потребу за промишљањем такве дилеме.

¹¹ „Непријатељ“ је у погледу иностранства увек повезан са западним светом: Вилотићи с Америком, Подстанар је живео дуго у Паризу...

У тренутку када му саопштавају да је Џорџ стигао, дискурс лика упућује на то да он не прихвата могућност да се прода *за мале ђаре*, што не значи да није уопште спреман да се прода. Радован изјављује: „Да је у питању милион, па да имам патриотску дилему“, чиме разоткрива неаутентичност сопствених ставова, извесно трговање и ценкање с (псеудо)патриотским потенцијалом. Такав Радован – ауторитаран, искључив, запаљив и свадљив – могао би од времена распада Југославије постати један од оних припадника немалог дела народа који пословично презиру Запад, иако им деца одлазе тамо, иако им читави делови фамилија тамо живе и раде (и остаје непознато да ли су с индигнацијом одбијали, ма колико скромну или повремену, материјалну помоћ од рођака из дијаспоре, поглавито с мрског Запада).

Ма колико становиште деловало парадоксално или заострено, и Илија Чворовић фокусиран је пре свега на сопствени, а не општи интерес: „Болело би ме дупе шта раде, где се састају и шта планирају, да овај разбојник не станује у мојој кући. Треба сутра да ми се име вуче по новинама, кад објаве да се овде крио и одавде правио планове...“. И Радовани и Чворовићи су људи малог формата, оптерећени багажом прошлости: Чворовић носи трауму и страх још од времена Информбироа, а Радован је „пензионисан у најбољим годинама“ иако је пре тога био „неко и нешто“ (по свој прилици „зглајзнуо“). Ово је истовремено и прича о ауторитарном друштву које људе употребљава и одбацује,¹² које ствара неаутентичне личности без истинских уверења, оне који фингирају да нешто заступају, да се за нешто боре (интереси нације, државе, борба против „мрског непријатеља“ на општем или личном плану...). Можда без превише претеривања обојицу можемо замислити као део бирачког тела на потоњим митинзима *раздешеної* народа, како хорски понављају

¹² То је и случај Луке Лабана у *Професионалици*.

пароле с бине. Остварење превасходно личних интереса на морално дискутабилан начин, паланачки императив незамерања и неразмишљања управо су у корену таквог система, јер аутентична мисао подразумева одговорност и слободу, а управо с тиме Радовани и Чворовићи тешко излазе на крај.

У њима тиња нагомилана и притајена агресија, она која је током последње деценије века избила на површину и оставила за собом многе жртве. Илија Чворовић сâм о томе говори: „Ја сам цео живот био на ивици да неког убијем, са пуно права“. У свакој од драма бар по један лик непрестано носи пиштољ са собом. Лука Лабан по службеној навици, брат Ђура Чворовић по приватној навици, стриц Коста у *Урнебесној истрајности* у комбинацији с константним конзумирањем алкохола, а у *Радовану Трећем* власник оружја је нико други до интелектуалац и сензибилна душа – песник Јеленче Вилотић... Нација је наоружана, а агресија која тиња чека моменат да се реализује. Говорећи о Ковачевићевим драмама, Владимир Стаменковић примећује да су њихови јунаци опсесивни људи, а често и хистеричне особе. „У њима појачана виталност проговара или кроз бескрупулозност, као код Топаловића, или се испољава у нетолерантности, у примитивизму, кад је у питању Радован Трећи, или избија из појачане агресивности, праћене страхом и потиштеношћу, у случају Илије Чворовића.“¹³

А док не добију прилику да реализују наталожену латентну агресију, ликови воде традиционалне породичне животе. У тим су породицама од посебног значаја генерацијски односи, пре свега они успостављени на релацији између родитеља и деце. Ово питање изолујемо тим пре ако у виду имамо нашу недавну прошлост у којој је дошло до оштрих генерацијских сукоба у породицама, у којој су многи родитељи, као и бабе и деде, доследно подржавали политику која њи-

¹³ Владимир Стаменковић, у: Душан Ковачевић, *Изабране драме*, Нолит, Београд, 1987, 18.

хову децу одводи у рат, сиромаштво, незапосленост, емиграцију... Карактеризацијом млађих ликова, односно деце главних јунака, писац наговештава и постојање једног рационалног, еманципаторског фактора у друштву – али безмало унапред осуђеног на пораз. У првој Ковачевићевој драми, *Мараџионици ширче њочасни круџи*, најмлађи изданаك Топаловића покушава да се побуне против морбидних обичаја породице (друштва) и планира одласак у иностранство. И он сâм предвиђа катаклизму („Ускоро ће се овде јести, клати, давити... Ово више није град, ово је џунгла.“), али његов покушај побуне пропада. Уместо одласка, Мирко не само што остаје део породице, већ преузима и породични посао који се генерацијама одвија изван легалних токова. Начин на који се Мирко намеће за лидера породичне фирме, на трагикомичан начин постаје болно актуелан у савременим околностима. Он, наиме, себе предлаже за директора, иако нема факултет јер није завршио средњу школу, што га све не спречава да се наметне као једини и неспорни кандидат. Подсетимо да се до периода седамдесетих у југословенском друштву већ формирао слој школованих технократа и бирократа који су преузимали руководеће позиције у привреди и другим делатностима, али лик Мирка Топаловића на овај начин постаје претходница свеприсутне праксе инкомпетенције, с којом ће се српско друштво суочити неколико деценија након појаве *Мараџионаца*.

Ни генерација наследника у наредној драми, *Радовану Трећем*, не пролази боље. Радован има снажан и деструктиван утицај на животе својих ћерки: пошто је желео сина, Катица је постала мушкарача и возач хладњаче (повремено ухвати себе како звижди за неком згодном девојком), а Георгини је годинама забрањено да се породи зато што није удата. Даница и Илија Чворовић у *Балканском шпијуну* су разочарани трезвеним и рационалним ставовима ћерке Соње: мајка је оптужује да не воли оца, вређа је. За разлику од мајке, Соња припада оној генерацији женске деце која се масов-

но школовала у периоду југословенског социјализма и којој је омогућен први искорак из патријархалног породичног модела: не преузима мишљење главе куће, него формира своје. На другој страни, за Даницу се подразумева да као супруга не опонира мужу, а и сама је скучених видика, те јој његова параноја делује оправдано и уверљиво. Управо рационални и еманципаторски фактор у друштву – какав је овде Соња – бива извргнут руглу и оптужен за издају родитеља, а следствено и националних и државних интереса. Већ од краја осамдесетих година, родитељи и ћерка Чворовић, потенцијално су могли постати представници две не само идеолошки, већ и културолошки супротстављене стране *раздешеној* народа.

У *Професионалцу* син полицајца Луке Лабана због либералних ставова које заступа добија отказ на факултету и одлази у Аустралију (што нас, најпослед, доводи до тога да се и он „повезао с иностранством“, и то с мрским Западом). Оцу Лабану је због тога искрено жао, он пати што не виђа сина, свестан да је систем који је до тога довео, и њега самог након вишедеценијског верног служења – „одбацио као пса“. Теја Крај има неодговоран однос према сину: након развода, дечака с којим више не живи не виђа редовно, нехајно је изгубио играчку коју му је наменио, а дечака на тренинге води очух, уместо оца. Идеализована слика критички оријентисаног уметника и/или дисидента у социјализму изостаје и на другим нивоима у драми. Лука Лабан примећује: „Е, мој Тејо, Ти и твоји пријатељи, увек сте били или у великом пићу или у великом нарцизму. А обично и у једном и у другом“. Најзад, Теја Крај прихвата руководећу позицију у државној издавачкој кући, верујући да је то од опште користи за читаво друштво и његову културну сцену. Његови основни аргументи тешко се могу оспорити – као компетентан уредник, водиће фирму у професионалном и стручном смислу боље од многих „бравара, шлосера, ливаца и осталих бољшевичких интелектуалаца, који су после

два разреда металског заната постајали доктори наука“, али је јасно да је направио компромис, да је прилику за такву позицију добио управо од једнопартијског режима чији је, макар некадашњи, опонент.¹⁴

Након *усисавања у систем* (Мирко Топаловић), маргинализовања, етикетирања, отпуштања с посла, протеривања из земље, одустајање друштва од сопствене младости до пароксизма је доведено у драми *Урнебесна трагедија*, последњем Ковачевићевом делу које је написано непосредно пред почетак ратова у бившој Југославији (премијера је изведена у марту 1991, а током пролећа исте године оружани сукоби се разбуктавају). У завршној сцени комада, током којег се распадају институције попут позоришта у којем је расуло, луднице из које су пацијенти пуштени због недостатка елементарних услова за боравак, дванаестогодишњи дечак Невен, своме деди који више не може да га препозна јер болује од старачке сенилности саопштава да он више и не постоји. Невен: „Мали Невен се пре девет година – удавио. (...) У говнима. У овим нашим говнима.“ Ова несвакидашња метафора о дечаку који одраста у идеолошки сукобљеној породици, чији одрасли чланови (родитељи, стриц и стрина, деда) не успевају да га заштите од сопствених демона и неуротичних стања – а сви су нервозни и у перманентним сукобима – долази у предвечерје рата и распада земље. Иако је биолошки и даље жив, Невен је метафорично још давно убијен („удављен у овим нашим говнима“), а од

¹⁴ *Професионалац* је унеколико српска варијанта *Аудијенције* Вацлава Хавела. Ковачевићев комад може се читати као „обрнута *Аудијенција*“ или као један од њених могућих наставака. Оба текста у основи су дуо-драме смештене у формат једночинке, драмска ситуација је иста: разговор писца-дисидента и сарадника тајне службе који овог „дужи“ по задатку. У складу с апсурдом као реалношћу социјалистичких држава – поред бројних других парадокса – сва четири лика заправо не раде оно што им је професија: писац Вањек ради у пивари, шеф пиваре Сладек пише извештаје за Службу, писац Теја Крај у начелу и не пише, полицајац Лабан „исписује“ његове рукописе.

тог тренутка на реалној сцени живота почела је трагедија не само симболичног већ и дословног одузимања живота многим младим (и не само младим) људима у Србији и окружењу (мобилизација и одвођење на фронт, убијање цивила, и друго). У финалном призору *Урнебесне трагедије*, у потпуности онемогућен да спозна сопствени идентитет, дечак Невен неутешно плаче и пита „Ко сам ја?“. Јован Христић напомиње да на самом крају схватамо да нас је аутор одвео „далеко од оног са чиме је свој комад почео“, да он успева да „механичку водвиљску ситуацију (...) постепено и готово неприметно претвори у трагедију породице.“¹⁵

Мирко Топаловић би данас могао и сâм да има наследника, власника приватне тајкунске фирме, Соња Чворовић морала је у међувремену да заузме страну: да животари од свог рада или, ако је била довољно „сналажљива“, да се учлани у владајућу странку и муњевито напредује, професионално и материјално. Лабан јуниор је одласком у Аустралију најавио огроман талас емиграције од почетка последње деценије 20. века – а засебно питање је где је данас средовечни Невен? Онај дечак што је „удављен у овим нашим говнима“ још пре почетка рата и распада земље, пре хиперинфлације и пирамидалних банака, убистава на асфалту и потпуног распада свих друштвених вредности? Да ли је успео да конституише сопствени идентитет, да ли се икада ослободио „ових наших гована“ или је постао *привидно жива личност*, попут ликова из једне од потоњих Ковачевићевих драма?

Мала и велика привреда

Као што смо претходно навести, након низа гротескно изобличених ликова у раним комедијама (*Маршоници*, *Радован Трећи*), Душан Ковачевић се окреће традиционалним драмским формама које доне-

¹⁵ Јован Христић, *Позоришни реферати II*, Нолит, Београд, 1996, 228-229.

кле потискују искуства трагичке фарсе. *Сабирни центар* у том смислу представља прекретницу. Иако се радња одвија наизменично у свету живих и свету мртвих, драмске фигуре нису хипертрофиране и изобличене као у претходним комадима: овде људи не живе у породицама од пет генерација, немају 126 година, не скачу с високог спрата да би се потом вратили у стан живи и здрави... После *Сабирног центра*, како критика примећује, у Ковачевићевом опусу мења се још нешто: у први план почињу да долазе ликови интелектуалаца који проблематизују питања савременог социјалистичког друштва, као и улогу просвећеног појединца у заједници (*Клаустрофобична комедија*, *Професионалац...*). Уводи се и мотив самоубиства, који ће се потом варирати и у другим насловима (*Лари Томсон – трагедија једне младости*, *Генерална проба самоубиства*).

Професор Павловић као главни лик *Сабирног центра* не уклапа се у општи профил Ковачевићевих доминантних – опсесивних, хистеричних и агресивних – ликова у овој фази. Међутим, испод смирене природе Професора, његове класичне грађанске учтивости и опште људске солидности, ипак се назире једна „опсесивна“ црта: страсна опседнутост археолошким истраживањима, којима је посветио добар део свог живота.

Сусрет света живих и света мртвих, утемељен у традицији комедиографије још од Аристофанових *Жаба*, окосница је радње *Сабирног центра*. Тема човекове егзистенције и његове смртности, константа је Ковачевићеве драматике од прве драме *Мараџони*, а овде је пронашла свој непосредни и пуни израз. Професор Павловић, „опсесивни“ ентузијаста у области археологије, доживљава клиничку смрт и као „покојник“ сусреће се са својим умрлим познаницима, комшијама и супругом. У свету мртвих од покојника сазнаје за неправде и издаје које су доживљавали од ближњих и даљњих, а који су и даље живи. И у *Сабирном центру* породични односи су нарушени, у неразмрсивом колоплету несавршене људске природе и објективних окол-

ности, драматичних историјских догађаја (рат и после-ратне промене у друштву). Тај *јорки шалој искусствa*, међутим, не упућује на симплификовану поделу ликова на позитивне и негативне – ни они који представљају предратно доба грађанске солидности и људске честитости нису нужно узор врлине, као што то нису ни сви покојници, који су задржали особине с овог света.

На оном свету ликови поткрадају једни друге, свађају се као и док су били живи. Партизански револуционар Стеван Савски Кесер поткрада свог сина Јанка да би градио бункере и барикаде као у Другом светском рату; ромски хармоникаш Рузмарин краде од њега да би остварио свој сан – стан с купатилом, који није имао док је био жив; угледни доктор Катић краде од хармоникаша да би изградио клинички центар; Јанко Савски Кесер краде од њега...

Након завршетка фазе клиничке смрти, професор се враћа међу живе, са задатком да им пренесе шта су им поручили покојници – као чланови породица и пријатељи. После поновне, овај пут реалне професорове смрти, непријатне поруке остају тајна међу онима на које се односе, а мали град у којем се многи људи међусобно познају, наставља свој уобичајени живот.

У *Сабирном ценџиру* Ковачевић спаја две основне тенденције свог драмског проседеа. То је, с једне стране, осећај за локално, сликање специфичности српског менталитета и обичаја (на пример, сахрањивање покојника с предметом за који је био везан, попут хармонике, дувана или флаше алкохола; вишедневне свадбе, с невероватним, бизарним захтевима музичарима да „унатрашке“ седе окачени о грану дрвета и свирају); на другој страни, то је тежња ка универзалном, окренутост вечним темама живота и смрти. Како је критика давно увидела, у овом опусу појединачно се улива у опште, локално у универзално, спајају се традиционално и модерно. У *Сабирном ценџиру* два света се огле-

дају један у другом, па се основни драматуршки образац може поистоветити с принципом „обрнутог огледала“.

Поред психолошких или антрополошких увида у људску природу те егзистенцијална питања живота, *Сабирни ценшар* функционише и на плану преиспитивања савремених друштвених околности. Изградња социјалистичког друштва прожета је „аветима прошлости“ који све време лебде над ликовима, и живим и мртвим. Трауме воде порекло из рата и подела које је донео, а настављају се и у време мира.

Докторка Јелена Катић замера Симеуну, познатом локалном берберину, што је „бријао Швабе“ док су њени јеврејски сународници страдали у погромима. Његов брат, Стеван Савски Кесер, замера му што му није помогао да се сакрије пред потером од стране Немаца. Свом сину Јанку замера што је рат провео у махали с музиком, док је он као отац крвавио за слободу.¹⁶ Партијским друговима замера што су по њему назвали малу и забачену улицу, а не неки широки булевар. Кесер старији симболизује личност новог доба: као човек револуционарног заноса и на оном свету храбро јуриша на „бункере и барикаде“, али нема слуха за већ успостављене вредности, нијансе, некад и елементарну логику. Али најдиректнија последица све-присутне идеологизације друштва јесте случај Марка Пекара чија је смрт била последица одузимања пекаре, као сведочанство о моделу послератне југословенске привреде.

Власницима малих приватних фирми и многобројним занатлијама после Другог светског рата одузимане су радње и претваране у државно власништво.

¹⁶ Поједина осећања издаје узрокована су универзалним људским несавршенствима, која нису непосредно повезана с тешким багажом идеолошког наслеђа. Супруга Милица замера Професору што је након њене смрти живео с њеном сестром, ромски музичар Рузмарин љут је што му је Бата коњ украо хармонику, итд.

Код многих људи је остало сећање на предратно доба када су мале, приватне радње биле синоним квалитета у производњи, као и опште грађанске солидности у половању. Малобројне преостале приватне пекаре производеле су и после рата квалитетнији хлеб од великих фабрика у власништву државе. „Идем да купим хлеб *код ђривајћника*“ – била је типична колоквијална реченица у свакодневном животу социјалистичког друштва.¹⁷ То одузимање пекаре Марко Пекар доживљава не само као одузимање егзистенцијалне сигурности, заната од којег издржава породицу него далеко драматичније. Пекара је, наиме, темељ његовог идентитета – она је, заправо, његов живот.

Динамика развоја социјализма у време настанка драмског текста донела је, међутим, извесну промену у моделу привреде – реверзибилни процес подстицања такозване *ђривајћне иницијалне*, управо повратак на праксу која је Марка коштала живота. *Уводе малу ђривреду, као да смо до сада имали неку „велику ђривреду“*, иронично коментарише један од ликова покојника. *Coup de gr ce* Марковој ионако незавидној постхумној ситуацији доноси информација да му се син жени управо ћерком оног човека који је одлучио да му се одузме пекара и опослио читаву процедуру.

Разочараност оца у сина поново отвара питање односа родитеља и деце. У крајњој линији, ни с м професор Павловић, добробит и будућност сопственог потомства није поставио на врх листе својих приоритета: одлучио је да породичну кућу препуну археолошких ископина завешта граду као јавно добро, како би се од ње формирао Завичајни музеј. У складу с класичним наративом многих породица, син Иван и кћерка Соња – дакле, деца истих родитеља, формирану у истим

¹⁷ Варијација реченице присутна је као реплика (и) у филму „Мајстори, мајстори“ Горана Марковића: секретарица школе иде да купи бурек *код ђривајћника* за себе и колеге. Уз „Националну класу“, овај Марковићев филм је у целини аутентично сведочанство о животу у југословенском социјализму.

условима – према очевој намери односе се различито. Ако град жели музеј, нека га сâм подигне или купи кућу, сматра син, док је Професорова ћерка сагласна с очевом идејом. Иако Иван није директно стамбено угрожен – с породицом живи у „малом трособном стану“¹⁸ који је можебити добио од државе – текст упућује на могућност сестрине боље ситуираности (отуд је можда незаинтересована за половину куће која би јој припала). И поред тога што на први поглед делује себично и грамзиво, Иванова аргументација није депласирана: не само што град а не његов отац („преко његових леђа“) треба да оснује музеј, него је он сâм годинама из Београда долазио у родни град да реновира кућу, док је његова сестра за то време путовала с породицом по Европи. Мучна питања решавања наследства у оквиру породица део су жалосне традиције наше средине: као што су у Ковачевићевим драмама породице често завађене из политичких разлога, у реалности су подељене и због „тривијалнијих“, материјалних разлога који завршавају у бескрајним судским процесима око некретнина, земље, њива, ограда и међа.

Као човек традиционалног кова, професор Павловић има племениту намеру да кућу остави на ползу отечеству, али комплексна релација личног и интереса заједнице овде се усложњава јер није у питању искључиво очев индивидуални интерес, него и интерес његове деце. На питање које аутор овим отвара у драми, тешко да може бити недвосмислено исправног одговора. (Упор: Агамемнонова дилема око жртвовања кћери Ифигеније зарад општег интереса Грка у рату (*Орестеја*). Али, у сложеном есхиловском ланцу кривице и

¹⁸ Вероватно иронија аутора на рачун овог лика.

Међутим, већина станова средње класе у социјализму била је релативно мала. На другој страни, треба поменути да је мноштво грађана који су се у градове досељавали масовном миграцијом са села, у тим становима први пут имало услове елементарног комфора (струју и воду, купатило). И то се такође уклапа у сложену, некад противречну слику нашег социјализма.

казне, Агамемнон у коначном исходу страда (и) због овога (Клитемнестрина освета за жртвовану кћер)). У *Сабирном центру* овако замршеној ситуацији доприносе и посебне друштвене околности, специфичности средине и времена: у условима релативно неразвијене економије, решавање стамбеног питања један од је највећих егзистенцијалних изазова за већину грађана – како током социјализма, тако и данас.

Отуд, ма колико да је Професорова одлука племенита и законски легитимна, она је истовремена и егоцентрична (подиже себи „споменик“ у виду Завичајног музеја), па и етички дискутабилна у односу на децу. Његов син Иван, ма колико да је *породични проблем био и остао*, полаже, ако не нужно законско, а оно извесно природно и морално право на своју половину куће. Слично истицање личног интереса у односу на интересе сопственог детета односи се и на Марка Пекара: разумљиво огорчен због неправде која му јесте нанета, као отац требало би да смогне снаге да као приоритет сагледа добробит свога сина и пред њега не поставља изричит и у основи себичан захтев. Ако ништа друго, да се деца – у рецидивима прошлости, у суровој садашњости, као и у опсесијама родитеља – не би подавила као Невен.

ЧУДО ЛЕТЊЕ НОЋИ

Уз драму Душана Ковачевића *Хиџноза једне љубави*

Душан Ковачевић је дубоко укоријењен у традицију српског хумора од Стерије до Матије Бећковића; творац српске модерне комедије, али и недовољно признат свјетски писац.

Овај наш водећи драмски писац је скривени приповједач. Његов дар је несумњиво приповједачки. Зато су описи лица, пролог, дидаскалије и епилог веома важни: њима се прича уводи, акцентује и поентира.

Наслов овог кратког есеја јесте цитат преузет од писца, Душана Ковачевића, по нашем осјећању је и његова, а свакако наша, алузија на Шекспира и на његов *Сан летиње ноћи*. Сан и Шекспир су већ довољно синонимима за *чудо*. А ни Душан Ковачевић није далеко.

Ма колико био неконвенционалан и модеран дух, ма колико сводио драму на цигло један – „први и последњи“ – чин, Душан Ковачевић је носталгично загледан у ренесансу. Не судимо само по лицу дјевојке која се појављује „у раму тек осветљеног прозора“, лицу које је „налик на гравире ренесансних мајстора“, већ и по алузији на Шекспира, а поготово по присуству заносног донкихотског лудила код становника расељеног планинског села. Сви имају нечег донкихотског, сви лебде у неком свом заносу, одвојени од тла и конкретног живота, који ни немају. Истина, Доктор Васа је помало Санчо Панса, јер „не верује у чуда“, али му се чудо догодило и продужило му живот, као и учитељица Соја, која санчовски вјерује само у оно што види, али ће јој дјеца отићи на други континент или на другу планету, па ће она, оставши сама са мужем загледаним у звијезде, коначно на крају имати времена да храни совине младе совиће и да се са мајком совом сита нахукће и наразговара.

Актери „планинске приче“ су становници расељеног и напуштеног села: породица Ранка Шумара – он, Отац породице, са женом Сојом, Мајком породице, и ћерка им Мила – пензионисани војни лекар, Васа Доктор, који се прометнуо у ветеринара задуженог за здравље дивљих животиња, са сином Драгим, који је занијемio кад му је мајка прерано умрла, па из љубави према Мили научио да свира гајде. Њих већ двадесет година нико није посјетио, а први који ће то учинити, биће ванземаљац, младић Мај, „са планете удаљене милијардама свјетлосних година, ако му је веровати“. Соја је учитељица у школи „Никола Тесла“ са пет ђака из девет села, у јединој школи која је још накратко преостала и која ће већ догодине бити затворена, као што их је већ петсто затворено за посљедње двије године. Име Николе Тесле је гаранција постојања чуда у свијету.

Соји повремено у цепу зазвони мобилни телефон: из Канаде се јавља Бата, „добро мамино дете“, гдје живи са једном Индијанком чији се Отац зове Велики Добри Облак и са којом очекује ћерку која ће се звати Мала Срна Која Лети. Отац би да прави велику свадбу у хотелу на језеру, али син и снаха нити долазе, нити им је до свадбе, нити се свадба има с киме и за кога организовати, јер је село пусто: у њему се већ двадесет година нико није оженио.

И Доктор Васа има ћерку, лекара специјалисту, удату Тамо, за некога Индуса, кога је упознала на специјализацији. Тамо, неодређено, тамно, далеко и туђе, постаје земља дјете, земља генерације ћерки и синова, одшколоване и припремљене за туђину, у најбољем радном и репродуктивном добу. Тамо ће се рађати унучићи, непознати, страни и далеки, а око куће ће хукати сове и завијати вуци.

Отац је, наравно, несрећан што му дјеца одлазе у далеки свијет. Он не види неку велику срећу у синовом животу у Канади:

ОТАЦ

А *џамо* *їде он живи* – у оном *снећу* на *їраници* са Аљаском – *џамо* је *милина*, *џамо* је *рај*. *Снеї* *до* *їуше* *їеїїнаесїї* месеци *їодишње*. *Није* *видео* *сунца* *од* *како* је *оїиїшао* из ове „*вукојебине*“. *Оглазиїе* и с *разлоїом* и без *разлоїа*. И *свуда* је *лейїше* *неїо* *овде*. И *свуда* је *рај*, *само* је *овде* *їакао*. И *їи* *їеи* *суїїра* *оїиїи* у Америку, *биїеи* *далеко...*

Тако се Отац обраћа ћерки Мили, чији је град снова Сан Франциско. Очеви аргументи против сеоба по сваку цијену су јаки, поготово што се он осјећа напуштеним, усамљеним, емотивно и егзистенцијално угроженим, Земља његове дјеце је Тамо, а Тамо не може бити овдје нити присно. Ћерка, међутим, има своје, не мање убједљиве разлоге за одлазак:

МИЛА

Хоћеш ли *да* ја *осїанем* *овде* и *да* *радим* на *рецейцији* *ової* *нашеї* *хоїшела*, *да* *служим* *криминалце* са којима си *їи* у *раїу* *целої* *живоїа*? *Одврнули* су *їи* *їрафове* на *їочковима* *кола*; *моїли* *сїе* *сви* *да* *изїиїеїе*. И *їи*, и *Мајка*, и *Докїор* *Васа*. *Бої* *вас* је *сїасао*. *Говорим* *їри* *језика* *криминалцима* *који* *мумлају*, *їрокћу*, *скиче*, *реже*.

Мила зна да нема за кога да се уда Овдје, у близини, изузев онијемјелога Докторовог сина Драгога. Она машта о своме принцу, али Ковачевић иде даље од фразеологизма *Принц* *на* *коњу* или *Принц* *из* *бајке*. Милин принц је створен донкихотски, из заноса књигом *Мали* *їринц*, Антоана Сент Егзиперија. Оно што су за Дон Кихота витешки романи, за Милу је Сент Егзиперијев *Мали* *їринц*. Доиста, њен принц нема откуда да дође у планинску „*вукојебину*“, ако не из свемира, са друге планете. Мила са њим ноћу разговара, на ужас своје Мајке, која је увјерена да јој је ћерка полудјела од очевог гледања у звијезде и од књига, прије свега од *Малої* *їринца*.

Доиста, по склоности ка донкихотским заносима, Мила је Очево дијете. Отац је загладан у звијезде, занесен и потпуно непрактичан. Он је сву породичну уштеђевину – свих 11.000 евра – потрошио на један моћан телескоп. Он, уз то, разговара са вуком, дози-вајући се с њим ловачким рогом или завијањем кроз шаке. Отац препознаје по гласу вучји страх и разлоге тога страха:

ОТАЦ

Вуле је много уйлашен. Поново су дошли шалијански ловци. Побили су све живо кад су посљедњи били за првомајске празнике. Душу ћемо продати сираници-ма, а они ће нас увек смањити дивљацима недостојним цивилизоване Европе из које долазе да убијају. Кад не убијају нас, убијају наше животиње.

Ма колико се супротстављала Оцу и његовом заносу шумом, планином, животињама и разговором са њима, а нарочито звијездама, и мајка је упућена на немушти језик. Отац ће до краја живота разговарати са вуком, а Мајка са совом подижући њене совиће умјесто унучића. Самоћа усмјерава времешне родитеље на животиње и на немушти језик.

Мила разговара мислима са Мајем, младићем из свемира, ванземаљцем, који има тридесет пет година. Ковачевић још од *Мартионаца* ужива да се игра временом и годинама; да човјека чини смијешним учинивши га дуговјечним. Мај припада цивилизацији кадрој да заустави старење, па је и он своје старење зауставио на тридесет петој, али прије двјеста шездесет година. Родитељи су му млађи од њега: мајка има двадесет седам, а отац двадесет девет година. Дјед му је најмлађи, јер је зауставио старење у двадесет петој. Има у тој гротескној игри подмлађивања нешто сродно са Бећковићевим поемама „Кад будем млађи“ и „Кад будем још млађи“.

За разлику од Дон Кихота који живи у раскораку између својих заноса и стварности, Милини донкихотски заноси *Малим принцем* се остварују – чудо се

догодило. Мај је дошао из свемира и у љетњој ноћи чуда излијечио је све повријеђене, вративши их у пуно здравље. Чудо се зове љубав; хипнотишуће чудо.

Љубавни стрес је учинио и да онијемјели Докторов син, Драги, проговори. И када је негативан доживљај, љубав чини чуда.

Мај ће одвести Милу на своју планету. Америка и Канада, и све земаљско Тамо, близу је при космичким даљинама, па ће се мајка вајкати послје ћеркиног одласка у свемир:

МАЈКА

Бар да је оџишла у Америку, била би близу.

Планинска прича је двострука: она је горка комедија о расељавању и нестанку села, о губљењу становништва, о затварању школа, о сеобама у неке земље Тамо, земље таме, снијега, даљине и туђине, о српском демографском саморазарању.

С друге стране, она је параболa о љубави, кадрој да прави чуда и оправда свемирске донкихотске заносе.

Драма се завршава дидаскалијом која је приповиједни лирски епilog. Посљедњу ријеч у драми има Мајка која се обраћа сови и њеним совићима, а иза тога слиједи завршна дидаскалија као лирска поента:

МАЈКА

Ево, ево, Лејо моја... Све сам ти спремила, али нисам имала времена да ти дам... Сада имам времена. Имам времена. Имам времена.

(Понављајући „имам времена“ силази са терасе и са стола узима тањир хране спремљен за „пријатељицу“ и њену децу... И док Соја одлази да нахрани мајку сову и успут хуче причајући им нешто, на небу се појави Месец, а негде иза таме шуме зачу се завијање вука – Ранковог пријатеља... Ранко се осмехну обрадован гласом репатог друга. Шакама обави уста и одговори му дугим завијањем.

У пуном сјају Месеца „оздрављени“ Милини родитељи „разговарају“ са својим шумским „пријатељима“ необичним језиком као што је њихова ћерка разговарала са човеком-младићем који ју је одвео „мало даље“ него што је она планирала.

И нико, никад, неће сазнати да ли је Мила чула како је Мајка и Отац дозивају гласом сове и гласом вука, и дуги тон гајди из куће доктора и његовог сина. И видећемо да ли ће Мила и Мај доћи „за Нову годину“, као што су обећали, да посете родитеље и да Мај види снег.)

Ова неизвјесна отвореност краја даје драми чар недоречености и вишезначности.

Дон Кихот, изгледа, има шансу и на овом свијету, чак и када је дјевојка која чека Малога принца.

Планинско село ту шансу нема.

Човјеку остаје да говори немушти језик сова и вукова и да тим језиком дозива своју дјецу Тамо; да храни мале совиће умјесто унучића. Доктору остаје да лијечи повријеђене животиње, а његовом сину да кроз гајде испушта своју душу.

Планине остају без људи.

Њихова дјеца су Тамо.

Хвала ти, Душко Ковачевићу, што си испричао моју планинску причу.

Прими ово моје мало уздарје.

Андрићпраг, о Савинудне 2017.

ЉУБИША ЈЕРЕМИЋ
И СРПСКА ПРОЗА



КРИТИКА НОВОГ СТИЛА ИЛИ СКИЦА ЗА ПОРТРЕТ ЉУБИШЕ ЈЕРЕМИЋА

Сваки разговор о доприносу Љубише Јеремића проучавању српске књижевности, па и овај који управо започињемо у оквиру манифестације у чијем утемељењу је баш он и учествовао и на којој је годинама био један од најважнијих учесника, прате и бројне и не мале опасности. Једна од њих је свакако и могућност да се укупно деловање овог важног проучаваоца српске књижевности сведе на оно што је током друге половине шездесетих и у седамдесетим годинама прошлог века било највидљивије, на његову критичарску и са њом непосредно повезану антологичарску активност (*Нова српска приповећка*, 1972). Иако је та активност, са становишта афирмације једног поетичког модела српске прозе, била веома важна, не сме се губити из вида ни чињеница да је Јеремић дао и важан допринос проучавању српског романа и српске прозе епохе реализма (монографија *Трајички видови сћарије српског романа*, студија о Радоју Домановићу), али се не сме изгубити из вида ни то да је управо овај тумач српске књижевности дао важан допринос осветљавању природе фантастике у приповеткама Момчила Настасијевића, као и да је у неколико огледа о Иви Андрићу показао да се о овом великом писцу и те како може рећи још која и то врло значајна реч, и кад је у питању толико тумачено дело, као што је роман *На Дрини ћуприја*, и кад су у питању веома познате Андрићеве приповетке, о којима се код нас тако често и тако радо писало („Мара милосница“, „Чудо у Олову“, нпр.). У низу студија, а једна од њих је и она под насловом „Миодраг Булатовић, у српској књижевности“, Љубиша Јеремић је показао да се јако добро сналази у праћењу одређених тематско-морфолошких линија/тра-

диција у европским књижевностима, али и у сагледавању облика њиховог присуства у српској књижевности, једнако као што је показао да га занимају и питања историјске поетике, посебно историјске поетике романа. У оваквим Јеремићевим радовима треба видети и основну претпоставку за настанак *Мале књије о Толстоју* и студија о приповеткама Е. А. Поа и о прози Џемса Џојса, између осталог.

А, опет, чињеница да је управо Љубиша Јеремић био један од аутора у веома важном зборнику *Нова криптичка ојредељења* (1973), зборнику у коме су заговорници нових методолошких оријентација изложили своје погледе на могућности проучавања књижевности на један нов начин, показује да је Љубиша Јеремић био окренут и теоријској проблематици, било да се теоријски аспект укључује у тумачење књижевних новина у опусу једног важног писца (оглед *Код Хилер-Борејаца, џушојис, усјомене, џамфлеј, или роман*, у коме важно место има расправа о питањима генологије у модерној српској књижевности, или релативно кратки оглед „Роман као методологија романа“, настао као оквир за разумевање метанаративних одлика романа *Пешичаник* Данила Киша), било да се, или у осврту на сасвим конкретно књижевно-научно дело (*Српски роман 1800-1950* Јована Деретића), или и без тог повода („Изучавање српског романа са становишта поетике жанра“) износе запажања која указују на дубље познавање одлика једне књижевне врсте, познавање засновано на новијем књижевно-теоријском мишљењу (за Јеремића су то превасходно погледи Михаила Бахтина, Вејна Бута и оних проучавалаца књижевности који се могу посматрати као утемељивачи наратологије). То, наравно, значи још нешто: у времену Јеремићевог књижевно-научног формирања и деловања и није било могуће полазити у било који иоле озбиљан критичарски или интерпретативни подухват без адекватне теоријско-методолошке подлоге, што значи да је и Љубиша Јеремић, у типичном духу једног времена, морао

дати важан допринос теоријско-методолошкој преоријентацији српске науке о књижевности, посебно онда кад је један одсек романсијерске уметности посматрао из јасно одређене књижевно-теоријске перспективе, што му је и омогућило да на нов начин види одлике романа Јакова Игњатовића и да те романе повеже са једном традицијом, традицијом трагичког представљања људске судбине. О ширини Јеремићевог занимања за књижевнотеоријску проблематику важно сведочанство можемо да нађемо и у трећем делу књиге *Проза нової сїи́ла*, у освртима на остварења домаћих и страних теоретичара књижевности (а најзначајнији су свакако Никола Милошевић, од домаћих и Михаил Бахтин од страних), али и Јеремићево настојање да испитивање неких особених модела прозног стваралаштва у радовима Станка Ласића (тзв. кримић) и Александра Флакера („проза у траперицама“) повеже са целином кретања унутар модерне науке о књижевности, односно са померањем научног интереса ка, у основи, тривијалним облицима књижевног стваралаштва.

Ако, само за тренутак и само због потреба овог разговора, који ће се, нужно, кретати у више тематских смерова, остављајући по страни Јеремићеве радове који се тичу изучавања важних писаца из других књижевности, у средиште свог интересовања поставимо критичарску делатност Љубише Јеремића, лако ћемо утврдити да је та делатност, у многим аспектима, упоредива са оним што у претходној генерацији српских критичара, оних критичара који су деловали у прекретним педесетим годинама прошлог века, симболизује Зоран Мишић. За Зорана Мишића се може рећи да је први наш критичар који се определио само за тумачење поезије, и то тумачење које је, у потпуности, изведено из оних теоријских оквира које ћемо, примера ради, пронаћи у огледима и критичким текстовима Т. С. Елиота, тој неизбежној подлози свих важних тумачења модерног песничког стваралаштва. Захваљујући и томе, али и чињеници да се оглашавао из једног

сасвим специфичног књижевног времена у коме су се поетички концепти, врло често, јављали и као маскирани или немаскирани идеолошки конструкти, Мишић је изабрао полемички обојено становиште, и кад год се освртао на целину актуелних књижевних појава, он је имао врло оштар став према свему ономе што је могло да се посматра као поетички реликт минулих времена (превасходно је то била „лирика меког и нежног шти-мунга“, као још један закаснили одјек романтизма у српској књижевности, али и сви облици непосредног подређивања књижевности идеолошко-политичким на-лозима, тзв. кубикашка, политички ангажована поези-ја). Зато је Зоран Мишић и могао да буде и последњи наш критичар који је, онолико колико је то једном критичару, у актуелном хоризонту књижевног времена које му је вољом судбине припало, могуће, усмеравао књижевни развој. Залажући се, наиме, за модеран пе-снички израз, превасходно онај оличен у раним де-лима Васка Попе и Миодрага Павловића, Зоран Ми-шић је имао у виду и једну другу, књижевно-истори-јску потребу – да се успостави природна веза са нашом свесно занемареном међуратном књижевношћу, посе-бно са оним крилом авангардних тенденција (Растко Петровић, пре свих других), које је саму основу своје поетике заснивало на активирању елиотовски схваћене традиције, у конкретном случају на наглашавању везе са фолклорно-митолошким слојем српске културе.

Као што се, дакле, Зоран Мишић определио за тумачење песничких дела, и, у складу са тим, у другој фази свог кратког критичарског деловања, и за писање програмски интонираних есеја о песничкој уметности и њеном односу са другим уметностима и подручјима човековог духовног деловања (језик и поезија, музика и поезија, наука и поезија, театар и поезија, хумор и поезија, поезија и традиција), тако се Љубиша Јеремић определио за тумачење прозних дела, приповетке и романа, књижевних врста које у српској књижевности XIX и XX века имају доминантну позицију у систему

књижевних врста, али и за тумачење дела великих писаца који припадају другим књижевностима и другачије утемељеним традицијама. Начин на који је Љубиша Јеремић тумачио српску прозу јако добро ћемо, између осталог, упознати у антологији *Нова српска приповејка* („Књижевна омладина Србије“, 1972) и у необично важној књизи огледа, студија и критика *Проза новој сцили* („Просвета“, 1976). Састављајући антологију *Нова српска приповејка* према једном програмском концепту, Јеремић је имао сасвим јасан циљ, он је, наиме, најпре желео да објасни семантичку основу оног „нова“ и да покаже зашто та реч за њега нема само хронолошку димензију као доминантну компоненту свог значења (а сетимо се само да је Милан Богдановић одреднице „стари“ и „нови“ претворио у критеријум за разврставање свих појава у новијој српској књижевности и да је у светлу контрастног односа између њих тумачио и саму књижевну еволуцију, основне правце књижевноисторијског кретања), већ се превасходно везује за скуп поетичких карактеристика прозних остварења низа писаца који и не припадају истом књижевном нараштају. И да би то показао, он упозорава на то да у његову антологију „увршћене (су) најбоље од приповедака и најизразитији међу приповедачима, за које се могло утврдити да су посредно или право допринели стварању једног нарочитог приповедачког круга оглашаваног већ коју годину као „нова проза“, као значајно померање књижевног укуса и увођење нових приповедачких норми, или као обнова најснажније традиције у српској књижевности“. Свака књижевна/поетичка оријентација има своје истакнуте представнике, па их логично, и по мишљењу Љубише Јеремића, мора имати и „нова проза“: „Приповедачке појаве, наиме, које су условиле замисао ове књиге временски се само условно могу везати за протеклих пет-шест година, када се у књигама Драгослава Михаиловића, Видосава Стевановића, Милисава Савића, да тек њих поменемо, јавила проза без лирских и метафоричких конструкција, ого-

љене и готово припросте наравије – приповедање патетично привржено свакодневном говору, именима, лицима и призорима савременог живота са овога тла“.

Добро знајући али и нас подсећајући на то да свака поетичка тенденција, поред најистакнутијих представника као својих поетичких симбола, односно носилаца репрезентативних особина, има и дугу генезу, има своје у времену понекад и знатно удаљене зачетнике, Љубиша Јеремић ће додати да „испитивање природе ове прозе из друге половине шездесетих година, која је брзоплето покадшто схватана као „обнова реализма“, водило је и овом приликом уназад, ка кључним историјским околностима с почетка послератног периода, тачније, почетку педесетих година, када су у већ више пута испитиваном процесу политичке и културне либерализације, у неколиким прозним делима отворени нови видици уколико се у њима о догађајима протеклог рата писало независно од званичних тумачења и политички подржане „идејне перспективе“. А као приповедно дело које садржи нешто од ових поетичких особина, Јеремић истиче књигу *Велика деца* (1953) Антонија Исаковића, пошто је баш та књига, између осталог, „садржала уметничке домете чијој ваљаности није потребно ослањање на културно историјску улогу“. И заиста, желећи да покаже како је једна поетичка оријентација дуго настајала, и како она чак и у опусу једног истог приповедача пролази кроз својеврсну и врло видљиву еволуцију, Јеремић је у своју антологију уврстио две приче Антонија Исаковића. Најпре причу „Кашика“, која говори о годинама Другог светског рата и која се, у хоризонту идеолошких претпоставки, може посматрати као апологија револуционарне аскезе, а онда и знатно касније насталу приповетку „Молба из 1950“, која већ сасвим напушта један идеолошки оквир и наговештава ону линију поетичког кретања која је Исаковића пред сам крај живота, у књизи *Несћајање*, одвела до модела приповедања ко-

ји ћемо, примера ради, срести у причи „Рачански клошари“, причи која, у свим аспектима, може да репрезентује одлике „нове прозе“ у интерпретацији Љубише Јеремића. И мада му је Антоније Исаковић, поетичком еволуцијом своје прозе, послужио као пример за дугу генезу једног поетичког модела, који се у пуном интензитету објавио у другој половини шездесетих година прошлог века, у антологији *Нова српска њириовейка* чеоно место је ипак, нимало случајно, припало Миодрагу Булатовићу. Очигледно је да, преносећи свој поглед на српску приповетку у књижевно-историјску раван, у Булатовићевој књизи *Ђаволи долазе*, објављеној 1956. године, Љубиша Јеремић види прозни пандан песничким књигама Васка Попе и Миодрага Павловића. Шире, а од антологије *Нова српска њириовейка* потпуно независно, образложење тог Јеремићевог става можемо наћи у његовој студији „Миодраг Булатовић, у српској књижевности“, студији у којој Јеремић исцртава једну важну линију гротескно-хуморних традиција европске прозе у коју се, у сасвим специфичном тренутку, укључује и Миодраг Булатовић, линију која је, у поетичком хоризонту педесетих година прошлог века, деловала запањујуће и на читаоце и на тумаче (најбољи пример за то је В. Глигорић и његово означавање Булатовићеве прозе епитетом „туђе“) и која је омогућила да се обнови модерни израз у српској прози, израз чије смо моћне пропламсаје могли да видимо у прози неких представника српске књижевне авангарде, а чије зачетке слутимо у ономе што је Е. М. Мелетински видео као типичне одлике романтичарске новеле („Романтичарска новела схвата „чудновато“ на други начин, и то много шире, дубље и разноврсније). Чудновато, „нечувено“, код романтичара чини и заиста натприродно, односно мистично или фантастично, и неуобичајено психолошко стање (настало у „граничним“ ситуацијама, на рачун личне осећајности јунака или њихових тајанствених, подсвесних нагона) и нео-

бични, чудновати карактери људи (демонске природе, меланхолични несрећници, чудаци, безбрижни „срећници“ итд.) и (јаки тонови националног, локалног или неког другог колорита“). И тако се и Љубиша Јеремић, баш као и Зоран Мишић пре њега, нашао на истом задатку – и он је настојао да укаже на покидане нити у природном кретању поетичких образаца у српској књижевности XX века. И он је, другим речима, указивао на чињеницу да су се у модерној књижевности помањали обриси онога што је књижевно-историјски старије (код М. Булатовића одлике романтичарске новеле односе превагу над поетичким цртама реалистичке прозе иако је реалистичка проза, доста дуго, сматрана за најмоћнији и најутицајнији поетички образац у српској књижевности, образац који је у главним поетичким одликама, наводно, настојала да следи и још једном репродукује и „нова проза“), што је још један доказ да у нашој модерној књижевности, у равни поетике, има много облика инверзног кретања. И не само то, Љубиша Јеремић је, постављајући баш Миодрага Булатовића на чело своје антологије *Нова српска приповећка* хтео да повласти поетички моменат и зато је, ређајући приповедаче, нарушио књижевно-историјски поредак (а логика тог поретка је налагала да чеоно место у антологији заузме управо Антоније Исаковић, који је и сам био следбеник оне струје модерне прозе која је своје поетичко оличење, између осталог, имала у прози Исака Бабелa и других мајстора кратке и често лиризоване приповедне форме).

А колико је сам Љубиша Јеремић држао до значаја поетичких момената показује и то што је он приповедаче у својој антологији распоредио на оригиналан начин. Наиме, сви приповедачи су разврстани у два дела. Тако су се у првом делу нашли баш они приповедачи који, по Јеремићевом уверењу, у мањој или већој мери, уз, другим речима, закономерна одступања неизбежна у сваком спонтаном поетичком кретању, репрезентују оно што се може означити или као „нова

проза“ или као проза која је, макар у извесним елементима, могла да буде блиска том поетичком концепту (Миодраг Булатовић, Антоније Исаковић, Живојин Павловић, Мирко Ковач, Драгослав Михаиловић, Видосав Стевановић, Милисав Савић, Мирослав Јосић Вишњић), а њима су придружени Момчило Миланков и Бранимир Шћепановић, који су седамдесетих година (а Б. Шћепановић и знатно касније) имали статус важних прозних писаца и који би се могли посматрати и као писци прозе у којој има и може бити „лирских и метафизичких конструкција“ (а тих „конструкција“ има много више код низа приповедача који су се, нимало случајно, нашли у другом поетички знатно разубијеном делу Јеремићеве антологије), писаца који би се свакако нашли и у неком другачије конципираном избору српских приповедача и Јаков Гробаров који тај статус није имао и кога су антологичари, видећи у њему пре свега специфичну фигуру из књижевног живота, остављали изван свог видокруга. Други део Јеремићеве антологије *Нова српска приповећка* је, са много оправдања, а главно је поетичка разноликост, конципиран као панорама и у њему су се нашли и представници неоавангардних тенденција који никад нису словили за прозне писце, али су, седамдесетих година прошлог века, уживали углед експериментатора (Томислав Готовац, Вујица Решин Туцић) и писци који репрезентују читав један спектар поетичких оријентација које су са „новом прозом“, врло често, делиле, у целини, само исто књижевно време, а врло ретко и барем неке поетичке одлике и то само у понеком делу тих писаца (Бора Ђосић, Павле Угринов, Данило Киш, Филип Давид, нпр.), једнако као што су се у том делу антологије нашли и писци који су или тек започињали своју приповедачку авантуру (Војислав В. Јовановић Милица Мићић Димовски, Миодраг Вуковић, нпр.) или су, као Марко Недић, на тренутак изабрали прозни израз, остајући на дужи рок верни свом основном књижевном гласу.

Ако је антологија *Нова српска приповећка* сачињена тако да од њеног укупног обима (320 страна великог формата), предговор и приповетке које репрезентују „нову прозу“ заузимају 227 страна, и књига *Проза нової сїила*, сачињена од огледа, студија и критика, необично је компонована. Наиме, иако ову књигу чине три целине, више је него очигледно да је посебно важна друга целина у којој се, у оквиру неколико тематских сегмената, осветљавају важна прозна остварења из трију књижевности (српска, хрватска, македонска), остварења која, то је сасвим очигледно, припадају различитим поетичким оријентацијама. А, нема сумње, да је међу тим поетичким оријентацијама посебно истакнута „проза новог стила“ (Д. Михаиловић, В. Стевановић, М. Савић, М. Јосић Вишњић, а овим писцима придодат је и Радослав Братић), о којој је реч и у огледу *Нова српска приповећка* из прве тематске целине, огледу у коме се врло подробно осветљавају управо поетичке одлике те „нове приповетке“: „О већини приповедака наших нових приповедача може се помислити да су обележене мучном или циничном усредсређеношћу на ружне и ниске видове живота, на градско подземље и друштвену периферију, на судбине очајника, на призоре обезвређивања људске природе и превласти ниских побуда у условима социјалне неправде“. Јасно истичући да се оваква представа о „прози новог стила“ заснива на површном увиду у тематску област, Јеремић ће истаћи: „Приповедачи које овде разматрамо определили су се озбиљније него многи пре њих да сложеност и трагику савременог животног искуства ове средине учине доступним уметности; показали су, при том, и висок степен уметничке зрелости у обликовању целовитих уметничких визија. Није, међутим, лако тумачити природу таквих визија као ни књижевноисторијски контекст који их је омогућио“. И баш тешкоће о којима Јеремић говори и треба видети као разлог што овај критичар указује и на то да: „Појава приповедака као што су оне из *Рефуза мршвака*

или у књигама Драгослава Михаиловића тражила је промену у критичком приступу, промену критичке терминологије чак, и, што је много важније, ново расветљавање целе послератне књижевности и односа појединих етапа и појава раније процењених као кључних. Показало се као неприкладно критичарско становиште које настоји да у делима нових приповедача утврди превласт реалистичке или натуралистичке оријентације“. Ако је, очигледно, било много лутања у одређивању праве природе „прозе новог стила“, логично је што ће Љ. Јеремић поставити и питање: „постоје ли и како се могу одредити заједничка својства приповедачке уметности у прозним делима која се већ неко време у нашој књижевној јавности називају „нова српска проза“? У одговору на ово питање, Јеремић децидирано тврди: „може се с довољно разлога говорити о заједничкој основној оријентацији писаца као што су Михаиловић, Селенић, Савић, а затим, Ковач, Пекић, Бора Ћосић, између осталих“. Није тешко приметити како се семантички аспект термина „проза новог стила“ (а у том термину треба превасходно видети Јеремићево настојање да расправу о природи нових модела приповедања „преведе“ у поетичко поље, да избегне све изванкњижевне квалификације које су, крајем шездесетих и током седамдесетих година прошлог века, пратиле и ову прозу и настојања да се она чисто поетички утемељи и удаљи од просте репродукције приповедних образаца из наше реалистичке и натуралистичке прозе) разликује од обухвата термина „нова проза“, пошто се овај други термин појављује као обухватнији, као подесан да у оквиру разматране поетичке оријентације укључи и Селенића, Пекића, Бору Ћосића, који нису посматрани као писци „нове прозе“, што је јасан знак да је, по мишљењу Љубише Јеремића, у питању жив књижевни процес у коме се књижевне појаве мењају, прелазе из једног поетичког поља у друго, трансформишући притом, макар делимично, и своја поетичка полазишта.

А то може да значи само једно: динамичност књижевног процеса, сталне поетичке промене у савременој српској прози, немогућност да се било који поетички образац посматра као нешто што је апсолутно стабилно али и апсолутно доминантно, условила је и динамичност али и „еластичност“ у критичком апарату најистакнутијег тумача „прозе новог стила“ који је, по природи наших нарави, био принуђен да истрпи много замерки због свог критичарског опредељења да једну поетичку оријентацију учини легитимним обликом књижевног израза и да је као такву и интерпретативно утемељи (а нико не може да порекне да је Јеремићева критичарска реч у самом темељу свих потоних интерпретација прозе Драгослава Михаиловића, Видосава Стевановића, Милисава Савића и Мирослава Јосића Вишњића). Из динамизма поетичког кретања, нема сумње, долази и Јеремићева потреба да у своју антологију укључи низ приповедачких гласова који су, мање или више, удаљени од основних својстава „нове прозе“, једнако као што је динамизам поетичких токова утицао на то да у књизи *Проза нової сти́ла* као представници те поетичке оријентације буду посматрани и Слободан Селенић, Борислав Пекић или Бора Ћосић, ако узмемо у обзир чињеницу да се проза Радослава Братића лакше може повезати са прозом Михаиловића, Стевановића и Савића. И то сведочи о једној јако важној ствари. Тумачећи „прозу новог стила“, Љубиша Јеремић никад није занемаривао значај других поетичких оријентација међу савременим српским писцима, нити је одбијао да у делима представника „прозе новог стила“ сагледа удео гротеске и фантастике, све време имајући у виду и чињеницу да је савремена књижевност, без обзира на то која поетичка одлика, у неком тренутку, има позицију доминанте, донела један нов однос према основном књижевном средству, према језику: „У делима која буде утисак чудесног споја поетско симболистичког и натуралистичког поступка, језику се не приступа више као тематски неу-

тралном средству, нити се у техникама нарације лако и необавезно усвајају резултати европске књижевности. У сваком случају, запажамо расположење приповедача да се понашају с неупоредивом опрезношћу и, кадшто, са истраживачком и аналитичком озбиљношћу. Језик постаје у неким случајевима – у роману *Нишчи* Видосава Стевановића, на пример – тема, а у већини показује се као област испољавања изузетне умешности, знања и инвенције нових приповедача“. Додајући овим својим запажањима и то да су описиване особине дела српских приповедача „плодоносно подстицале и најмлађе и старије наше приповедаче“, Јеремић жели да укаже и на оне околности књижевног кретања у српској књижевности које нису уско везане само за поетичку сферу, које, другим речима, много више захватају саму културу, укупност њених облика.

И кад 1975. године тумачи прозу Драгослава Михаиловића, водећег представника „прозе новог стила“, Љубиша Јеремић настоји да, мада знајући да је за то ипак рано, отвори књижевно-историјску перспективу („Али виђено у целини, и из књижевноисторијске перспективе, оно /дело Драгослава Михаиловића – Р. М./ већ сада представља озбиљан књижевни подухват који, по свему судећи, најјасније изражава извесну промену књижевног укуса у новијој српској приповедачкој књижевности“), дубоко свестан чињенице да нове књижевне појаве могу добити важно место у једној књижевности и тако што ће донети нешто ново, унапредити могућност прозног израза. А то ново Јеремић је склон да, резимирајући у понечему расправу која се, поводом „прозе новог стила“ и њених доминантних особина, са много страсти, водила на страницама „Савременика“, „Дела“, „НИН-а“ и „Књижевних новина“, види искључиво из поетичке перспективе: „Отуд и изразито јако интересовање приповедача о којима је реч за документаристички, фактографски, или, како се некада каже, магнетофонски поступак, што подразумева сумњу у неутралност приповедачког метода којим би се могла пренети „објективна слика света“. Уметничка уверљи-

вост и објективност последице су ваљаног извођења приповедачке замисли у пажљиво надзираваном језику. Постојећи и утврђени облици писмености, варијанте говора, садрже нешто у чему се, као у документима, највише може контролисати скривена, деформишућа сила, што се може, тако рећи, као ствар преносити у литературу“. Сасвим је очигледно да је прави предмет расправе око природе „прозе новог стила“ онај комплекс питања који се, у терминологији руских формалиста, превасходно може одредити као приповедачки поступак. Наиме, свдећи њихов приповедачки поступак на магнетофонско бележење, противници овог приповедног усмерења су му доводили у питање уметнички карактер, настојали су да ову прозу прикажу као неку врсту репортаже, извештаја из тзв. стварности. Отуд и Јеремићева потреба да упозорава на „ваљаност извођења приповедачке замисли“, отуд и указивање на постојање неке „скривене деформишуће силе“, отуд и инсистирање на томе да је у приповестима аутора „прозе новог стила“ реч о „пажљиво надзираваном језику“. Нема никакве сумње да Михаиловићеве приповетке, попут „Богиња“ и „Лилике“, могу бити добра илустрација за круг поетичких питања којима се бави Љубиша Јеремић. Наиме, и у једној и у другој приповеци није тешко запазити „ваљано извођење приповедачке замисли“, и у једној и у другој делује „скривена деформишућа сила“, и у једној и у другој је реч „о пажљиво надзираваном језику“. А сва ова три елемента су омогућила да се обликују приповедни текстови високе уметничке вредности, текстови који свим приповедним средствима настоје да читаоцу сугеришу „објективну слику света“ у чије је средиште постављено људско биће које пати и чију патњу приповедач тако вешто уводи у читаочев доживљај да се, с пуним правом, говори о томе да у Михаиловићевој прози има нечег потресног и да то потресно обележава превасходно судбине његових романескних јунака, примера ради, Љубе Врапчета и Петрије Ђорђевић.

Тумачећи прозу Видосава Стевановића и Милисава Савића, Љубиша Јеремић ће осетити потребу да, поводом романа *Нишчи*, укаже на једну чудну склоност наше критике: „Тако ни данас није неуобичајено да се о новим делима суди са становишта поетике неке од претходних епоха, реалистичке и натуралистичке, највише, и да се роман као врста поистовећује са неким од постојећих модела. Из такве критичке перспективе роман је, најчешће, виђен или као, у крајњој линији, субјективна исповест, или као израз тежње за објективним, деперсонализованим представљањем света“. Сасвим је, наиме, очигледно да Јеремић настоји да нам укаже на то да Стевановићев роман није настао са жељом да репродукује неки постојећи модел романа већ са жељом да се стигне до врло значајних новина које се све одреда везују за приповедачки поступак и средства која су послужила за реализацију тог поступка: „Када држимо на уму овај роман у целини онда се у Стевановићевом поступку могу прилично јасно разликовати такви моменти као што су натуралистички одређена прича, наглашена функција приповедача, наглашено раздвајање композицијског склопа од склопа фабуле, и, најпосле, извесно скривање, боље рећи, померање у дубину тематског језгра књиге“. И тако је, сасвим сажето, Јеремић роман Видосава Стевановића, у исто време, одмакао од онога што у књижевности већ постоји и приказао га као извор врло великих и значајних новина, посебно онда кад је реч о „померању у дубину тематског језгра књиге“. Није Јеремић поступао другачије ни онда кад је тумачио одлике књиге *Бујарска барака* Милисава Савића. Указујући на то да је и ова књига изазвала много неспоразума који су долазили од тога што је од ње тражено „објективно сликање друштвене стварности“, Јеремић ће своју аналитичку перспективу везати за осветљавање уметничких својстава Савићевог приповедања: „Прави одговор (на све примедбе изведене из грубо миметичког читања Савићеве прозе – Р. М.) може се добити тек иза одго-

вора на једно друго, у уметности, барем, пресудно питање – питање о томе да ли у Савићевој прози постоји неко дубље простирање, да ли се у свим видовима представљеног живота слуги неко унутрашње смисаоно жариште које подарује овим приповеткама тематску чврстину и уметничку јединственост, слуги ли се, другим речима, у *Бујарској барици* нека аутентична и нова визија у свим различитим сликама о ружним и протраћеним рашчанским судбинама?“. Уводећи у расправу проблем „дубљег простирања“, проблем „неког унутрашњег смисаоног жаришта“ и указујући на „аутентичну и нову визију“ у свим представљеним судбинама, Љубиша Јеремић, заобилазно, указује на исти круг питања који је покренут и око Стевановићевог романа: колико један приповедачки поступак омогућава писцу да говори на нов и аутентичан начин. А то значи да је Љубиша Јеремић учинио оно што чине уистину ретки критичари, описао нам је један нови вид приповедне уметности у српској књижевности и у књижевно-историјској перспективи постао интерпретативни заступник „прозе новог стила“.

Отуда је логично поставити и питање: да ли је то уочено, да ли је допринос Љубише Јеремића тумачењу српске књижевности вреднован на прави начин? У овом тренутку постоји само један покушај да се укупно Јеремићево деловање на пољу проучавања српске књижевности сагледа из оне перспективе која би у себи садржала и макар привидну димензију књижевно-историјског погледа. Реч је о двотомној *Историји српске књижевне критике* (Матица српска, 2008) Предрага Палавестре, у којој је у другом тому, у поглављу „Видови постмодернизма“, поред низа осврта на рад неких других проучавалаца српске књижевности (а осврти на рад тих проучавалаца српске књижевности и нису дати у једино логичном књижевно-историјском поретку већ уз много чудних одступања од тог поретка), дата и у необичну форму полемике са једним поетичким концептом заодевена оцена критичарског и научног рада

Љубише Јеремића. Да би било мање неспоразума, треба рећи да Палавестра, у типично англосаксонској традицији, под критиком подразумева укупност свих облика књижевно-научног рада и да, мада је своје дело одредио као историју, углавном користи типично есејистички тон и врло слободно, понекад и сасвим неконтролисано и у сфери књижевно-научне терминологије неутемељено именовање појединих појава (за Палавестру, Јован Скерлић и Богдан Поповић су „ајатоласи“ српске критике, што је, ван сваке сумње, и један облик вређања двојице великана српске науке о књижевности), једнако као што у приказу рада неког проучаваоца српске књижевности не пропушта могућност да се стави изнад њега, да, врло често га дисквалификујући, са његовим ставовима полемише, по правилу те ставове верно и не представљајући, или да те ставове пребаци у неки потпуно неочекивани контекст, најчешће контекст расправа које су идеолошко-политички интониране, уз понекад грубо публицистичко осветљавање важних питања (замерајући Љ. Јеремићу што се, тобоже, није усудио да, тумачећи Давичову тетралогију *Робије*, „демаскира“ поетику социјалистичког реализма, као да она није већ много пута била демаскирана, Палавестра каже да је тако овај критичар избегао да „критичарску главу потури под секиру“). Отуда не треба никако да изненади ни то што је за Палавестру Љубиша Јеремић „најближи спољашњим приступима“ и што је он „уздржани поштовалац бахтинске школе о значају друштвеног и културног контекста“ коме Палавестра признаје и да је био „несумњиво проницљив, темпераментан и тврд критичар“. Колико се један аутор прилога у зборнику *Нова критичка ойредељења* (а тај зборник је, у целини, заснован на принципијелном одбацивању свих претпоставки спољашњег приступа проучавању књижевности) може доводити у везу са спољашњим приступима велико је питање, мада ни довођење „бахтинске школе“ (ма шта то за Палавестру било, јер он не одређује шта је за

њега та школа, нити, сасвим очигледно, узима у обзир и судбину самог Бахтина, вишедеценијске жртве идеолошке репресије) у везу са „друштвеним и културним контекстом“ није мање проблематично.

А како Предраг Палавестра види Љубишу Јеремића међу проучаваоцима српске књижевности? Он га превасходно види онако како су га „млађи српски прозаисти у једном тренутку прихватили“: „као теоретичара „стварносне прозе“, са којом иначе Палавестра, као заговорник тзв. критичке књижевности, има концептуални спор. Очигледно је да Палавестра не прихвата Јеремићеву терминологију и за именовање поетичког смера српске прозе коме је Јеремић посветио бројне странице својих радова користи термин који је Јеремић желео да замени терминима „нова проза“ и „проза новог стила“. А ту прозу Палавестра овако одређује: „Поетику „стварносне прозе“ видео је (Љ. Јеремић – Р. М.) као „прозу новог стила“, прозу јарке експресивности и упечатљивог израза, упадљиво лишену етичке мотивације, јасне идеје, ироније, оштрог тона и бритке критичке демистификације. Периферија и подземље, бродоломници и божјаци били су јунаци „стварносне прозе“, која је са доста натурализма сликала отуђење човека у теснацу сопствене егзистенције. Ђаволи из градске канализације и паланачки „нишчи змајеви“ са периферије размилели су се по књигама нових приповедача, одсликавајући наличје једног отуђеног и неслободног света, у којем се ствари нису смеле називати правим именом“. Овај опис је прави термилошки конгломерат, пошто се тзв. „стварносној прози“ и признају и замерају одређене ствари и сасвим је јасно да је овај опис, мада се то изричито не каже, уведен у хоризонт расправе о поетичком моделу који је сам Палавестра хтео да инаугурише, хоризонт расправе о тзв. критичкој књижевности. А саму критичку књижевност је Палавестра видео као социјалистички реализам са обрнутом предзнаком, пошто би афирмацију једног идеолошког постулираног света у књи-

жевности заменила критика идеолошки постулиране стварности. Једина невоља са критичком књижевношћу као поетичким концептом је било то што Палавестра није, барем као Јеремић кога оспорава, детаљније разрадио слику те књижевности и указао на њене облике и најзначајније представнике у српској књижевности. Али жеља да се све подреди афирмацији онога што нема јасне контуре утицала је и на стално Палавестрино кретање између крајности. Наиме, он час, полазећи превасходно из изванкњижевне сфере, каже да је „проза новог стила“ имала енергију промене“ која се огледала у „жанровским преображајима приповедачке форме“, али није било спремности да се та проза изложи „опасностима критичке мотивације и отвореног сукоба са партијским властима“. Испада да су за књижевни текст неважни „жанровски преображаји“ и да је од тога далеко важнија „критичка мотивација и отворени сукоб са партијским властима“, што јасно указује на то да Палавестру књижевност као књижевност не занима, њега интересује идеолошки моме-нат као могући садржај у једном тексту чија су књижевна својства, у овој концепцији, секундарна. Да је уистину тако показује и ова тврдња: „У отпору према политици, Јеремић је избегавао да струју „стварносне прозе“ повеже са реализмом, плашећи се, с једне стране, могућег поистовећења нових писаца са вулгарно-марксистичком „теоријом одраза“ и са традиционалним стилем соцреалистичког „одсликавања“ „типичних карактера у типичним околностима“ – што би партијске власти доживеле као удар и идеолошку критику система“. Сад је сасвим видљиво ко је, уистину, близак спољашњем приступу проучавању књижевности, то је, нема сумње, онај за кога је књижевност превасходно „идеолошка критика система“. А да би то нагласио, Палавестра занемарује чињеницу да Јеремић „прозу новог стила“ одмиче од реализма не због партија и идеологија већ превасходно зато што не може да прихвати претпоставку да та проза, у поетичкој сфери,

има репетитивни карактер, пошто он, врло систематично, настоји да укаже на оно што Палавестра своди на „жанровске преображаје“, а што, у Јеремићевом виђењу, захвата дубоке промене самог језика књижевности, односно укупности књижевних поступака и средстава.

Додајући да „после нестанка *стварносне прозе*“ са књижевне сцене (а по Палавестрином уверењу, а без икаквог образложења, „распад *стварносне прозе* није био књижевне већ моралне природе“, што указује на то да он нити разуме нити узима у обзир природу еволуције у књижевности, посебно онај поетички моменат те еволуције који су међу првима осветлили руски формалисти), Палавестра Љубишу Јеремића види као некога ко је напустио основно поље свог деловања и зато истиче да се овај проучавалац српске књижевности, као универзитетски наставник, окренуо проучавању традиције и написао студију *Трајички видови старије српској романа* (1987), а да, нешто касније, у књизи *Глас из времена* (1993) „вратио се на дотад заобиђено питање односа књижевности и идеологије, које није хтео да разматра у огледима о поетици „стварносне прозе“. Како год да се Палавестрин аналитички механизам покрене, стигне се до питања идеологије и потребе да се Јеремићев став да „књижевност остаје у служби идеологије и кад је сва (усмерена) против идеологије“ претвори у објашњење за оно што је у Палавестриној визији само део „тактике бекства од идеолошке стварности“. А та тактика је, са много полемичког жара каже то Палавестра, утицала и на судбину „стварносне прозе“ (та проза је, дијагностификује он, показала да се, без критичке одлучности и моралне савести, очекиване и убрзо дозреле промене у култури епохе нису могле остварити само у језику, опрезном тактиком уступака, повлачења, прерушавања и кетмана“), али и на статус њеног најважнијег тумача за кога ће Палавестра ипак милостиво рећи да „има сигурно место у послератној српској књижевности“. Тако је и

Љубиша Јеремић доспео у ону групу веома важних тумача српске књижевности (да у овој прилици поменем само двојицу најистакнутијих, Љубомира Недића и Богдана Поповића) који су доста дуго а без икаквог дубљег разлога били погрешно, а често и злонамерно посматрани и тумачени. Као што читалац *Историје српске књижевне критике* Предрага Палавестре неће бити у прилици да сазна какав је уистину тумач српске књижевности био Љубиша Јеремић, пошто је Палавестрин основни циљ да деградира поетички концепт на коме се заснивала „проза новог стила“ и да успут негативно оцени и њеног првог и најважнијег тумача, тако ни читалац књиге *Судбине и људи* Милана Кашанина неће моћи да види у чему је значај Недића и Поповића за српску науку о књижевности, јер је ауторов анимозитет поништио могућност иоле кохерентног осветљавања рада двојице великих критичара. Невеселе приче из наше културне историје се понављају и зато ћу бити експлицитан: кад се погледају сви аспекти његовог деловања на пољу српске науке о књижевности, Љубиша Јеремић је велики тумач српске књижевности.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Љубиша Јеремић: *Нова српска поезијска антологија*, „Књижевна омладина Србије“, Београд, 1972.
- Љубиша Јеремић: *Проза новог стила*, „Просвета“, Београд, 1976.
- Љубиша Јеремић: *О српским писцима*, СКЗ, Београд, 2007.
- Љубиша Јеремић: *Глас из времена*, БИГЗ, Београд, 1993.
- Е. М. Мелетински: *Историјска поезијска новеле*, Матица српска, Нови Сад, 1997.
- Предраг Палавестра: *Историја српске књижевне критике 1-2*, Матица српска, Нови Сад, 2008.

О ЉУБИШИ ЈЕРЕМИЋУ – ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ БИВШЕГ ЊЕГОВОГ СТУДЕНТА

Љубиша Јеремић је данас, с разлогом, познат као критичар „прозе новог стила“. Он је тај термин створио и лансирао у критику и науку о књижевности, као што је створио и лансирао термин „венац приповедака“ или „приповедачки венац“ поводом првих књига приповиједака Милисав Савића и Мирослава Јосића Вишњића. Јеремић је, дакле, увиђао да нова проза захтијева и нову терминологију којом ће се та проза критички именовати, препознавати и описивати. Мало је примјера да један критичар поводом књижевних прозних првјенаца младих писаца кује и лансира нове књижевне термине, да њима означи нове и значајне појаве у српској прози и да ти термини постану инспиративни за каснија озбиљна академска истраживања. Такво једно истраживање је оно о вијенцу приповиједака колеге Горана Радоњића, коме сам имао срећу да будем у комисијама при изради и одбрани магистарског и докторског рада, и да му обезбидим сарадњу и чланство у магистарској комисији Љубише Јеремића и Новице Петковића. Пријатно сам се осјећао у том „триу“. Како видите, и Јеремићева терминологија, односно критичка мисао, и „проза новог стила“, живе на универзитетима, у настави и науци. Миодраг Булатовић, Антоније Исаковић и Драгослав Михаиловић су обавезна лектира и испитна питања, а рађене су докторске дисертације о сваком од њих. О семинарским, магистарским и мастер радовима – да и не говоримо. Рађени су академски радови и о Радославу Братићу, Милисаву Савићу, а о Мирославу Јосићу Вишњићу је Марко Недић урадио дисертацију и књигу. О сваком од ових писаца, и о Јовану Радуловићу, постоје зборници радова. Овдје, у Трстенику, свако од њих је имао свој портрет. И Ви-

досав Стевановић, наравно. Донедавно је више писано о писцима „прозе новог стила“ него о Добрици Ћосићу. Толико су страшно „писци новог стила“ запостављени, а добар број њих се дистанцирао од „прозе новог стила“ и отишао под други поетички чадор. Књижевна еволуција, модерна времена, шта ли, тек писци такозване „стварносне прозе“ одrekli су се, има неко доба, и своје бивше прозе, и саме стварности; остао је досљедан једино Јован Радуловић, и на плану друштвеног ангажмана – Радослав Братић.

Љубиша Јеремић је од једног зрелог, дотад непознатог писца, који је „експлодирао“ средином шездесетих – Драгослава Михаиловића – писца огромнога дара, и неколико буквално писаца почетника, несумњиво даровитих, створио цијелу „стилску формацију“, књижевни правац, описао поетику тога правца, уочио главне представнике, ослонио се на њихове претходнике, успоставио релације према другим књижевним појавама и именима, описао поетике појединих писаца и њихових дјела, та дјела појединачно интерпретирао, одбранио њихов језик и њихов однос према стварности, указао на проширење концепта стварности којој и сам језик припада, па се језик јавља у двострукој функцији и ситуацији – као дио стварности која се дочарава и као средство дочаравања. Надасве, Љубиша Јеремић је вредновао дјела тих писаца, интерпретирао их и подигао и писце, и дјела, и цио правац до висина које ти писци нијесу ни слутили. Наравно, подигао је тиме и себе, али се истурио као бранилац, заступник, па и носилац цијеле једне прозне оријентације и постао је, као и та проза, мета ударама са разних страна. Љубиша Јеремић се брани теоријски и књижевнокритички, бранећи прозу коју је промовисао. Он је, наравно, презирао термин „стварносна проза“, који имплицира неки реализам примитивног типа и сугерише да постоји и „нестварносна“ проза. Тај термин иде на руку тадашњим идеолошким нападима: ако та „стварносна“ проза изневјерава нашу најбољу од свих ствар-

ности, онда њени писци морају бити идејни кривци. „Црни талас“ („вал“) и „црна проза“ значи већ јасну, једнобојну дисквалификацију. Зато се Јеремић одлучио за „прозу новог стила“ као термин, стављајући у први план *стил* и *новину*, иновације које та проза собом носи, чиме је најавио унутрашњи приступ проучавању новог правца и ставио акценат на његово разликовање од сваког традиционалног реализма и натурализма.

Да ли је писцима јасно шта је за њих урадио Љубиша Јеремић, и то за сасвим младе писце? Да ли би они били то што јесу без Љубише Јеремића? Да ли би постојала таква „стилска формација“ без њега? Да ли би ти писци имали такав статус у књижевном животу без Јеремићеве подршке? Питања су реторска и остају без одговора. А ја, грешан, добро знам, и памтим, шта су све ти писци говорили и о критици, и о Љубиши Јеремићу, и колико су му били захвални. Нећу да загађујем средину.

Дакле, с много разлога се Љубиша Јеремић истиче као критичар „прозе новог стила“, што је тачна оцјена, али је нетачно и неправедно редукovati и свести Јеремићеву критичку и научну дјелатност на „прозу новог стила“, а поготову његов термин замијенити термином „стварносна проза“, кога се Јеремић не само клонио, већ га је и презирао. Истина је да је „проза новог стила“ већ времешна; да су бројни њени писци и њихов критичар минули свијетом, али је истина да је остарела и америчка „нова критика“, да је стар и француски „нови роман“, па се ти термини поштују. Противници термина „стварносна проза“ по правилу су противници те прозе.

Због свега реченог сматрам важним да из перспективе студента Опште књижевности са теоријом књижевности од 1967. до 1971. године, а касније магистранта и докторанда на тој Катедри, кажем нешто о Љубиши Јеремићу. Он је тада негдје постављен за асистента. Шеф Катедре је био још увијек њен обновитељ,

Војислав М. Ђурић. Професор нам је говорио да студирати свјетску књижевност значи – градити широк и богат контекст за боље разумијевање сопствене књижевности. Љубиша Јеремић је у том смислу био од онајбољих ђака Војислава Ђурића. Он је поштовао ту школу, тада још увијек онајбољу у Југославији, и свог професора, који му је дао „хлеб у руке“, како је Љубиша говорио. Поштовао је, уз то, и традицију односа критике и науке о књижевности на Београдском универзитету: највећи професори – теоретичари и историчари књижевности, какви су били Богдан Поповић и Јован Скерлић – били су и највећи критичари српске књижевности. Критика је схватана као озбиљан књижевнонаучни посао за који се ваља историјски и теоријски припремити.

На Ђурићевој катедри основни предмет је био Преглед књижевних теорија од антике до XX вијека. Био је то, заправо, преглед поетика појединих писаца и најистакнутијих књижевних дјела. Радило се озбиљно и на дуге стазе.

Млади асистент Љубиша Јеремић добио је задатак да води романтизам студентима друге године, а на трећој реализам, односно Толстоја и Достојевског. Најзад, водио је курс модерног свјетског романа XX вијека за студенте треће и четврте године. Јеремић није знао њемачки, а њемачки романтичари су незаобилазни. Студенти су пуно радили – често смо реферисали. „Моји“ су били Пушкин и Љермонтов, а њемачке текстове су преводиле Дринка Гојковић, са претходне, Смиљка Блажин и Споменка Станковић, са наше године. Тада су по први пут преведени неки радови Фридриха Шлегела. Јеремић се посебно интересовао за иронију, романтичарску иронију, пародију и гротеску. Наравно, веома га је занимала фантастика, посебно у романтичарској прози. Читали смо прозу: Новалиса, Хофмана и Едгара Алана Поа. Будући критичар „прозе новог стила“ са заносом је проучавао фантастику и гротеску, и веома их је волио. То ваља знати: он ће и

као критичар инсистирати на присуству и функцији ироније, пародије, гротеске и фантастике и у српској „прози новог стила“. Он ће у тој прози препознавати елементе поетске прозе, лирска згушњавања, симболички сугестивне лајтмотиве, симболе.

Могућно је, дакле, утврдити паралелизам између опсесивних Јеремићевих тема у настави од романтизма до XX вијека и његове књижевне критике. Романтичарска проза се показивала студентима изазовнијом него што смо претпостављали. Поетике прозе њемачких романтичара биле су нарочито инспиративне, изазовне и „продуктивне“ у читању прозе XX вијека. Ако су иронија, прије свега романтичарска иронија, па пародија и гротеска биле „теме дана“ за романтичаре, онда је њихова доминација у свјетској и српској авангардној прози XX вијека имала своје озбиљно традицијско упориште у прози романтизма и у романтичарским поетикама.

Јеремић нам је, уз нашу озбиљну помоћ и сарадњу, разбијао наше дотадашње поједностављене представе о романтизму као затвореном „правцу“, односно стилској формацији. Ослањајући се на Ренеа Велека, представљао нам је романтизам у свој његовој разноврсности и разуђености. Одједном је романтичарска проза добила на значају, и то не само код Немаца, већ и код Енглеца, Француза и Руса. Без Пушкина и Љермонтова тешко је контекстуализовати Достојевског. Романтизам се показао продуктивним за модерну прозу XX вијека и за њену теорију, па и за српску прозу и за њено разумијевање. Јеремић је, дакле, као млад наставник, односно асистент на „свјетској књижевности“, изграђивао свој приступ српској прози и своју критичарску активност. Фантастика нам последице Хофмана, Поа и Гогоља, није била изненађење ни у српској ни у свјетској прози XX вијека. Јужноамериканце смо дочекали и доживјели као однекуд „своје“ и познате писце. Нарочито су нам била драгоцјена поређења Хофманове, Гогољеве и Поове прозе, односно њихове фантасти-

ке и гротеске. Ако познајете таквог Јеремића, онда вам не може пасти на памет да га гледате као неког нео-натуралисту и неореалисту.

То никако не значи да је Јеремић потцјењивао допринос реализма и натурализма свјетској прози, односно поетици прозе. Оно на чему је инсистирао јесте велики раскорак између реалистичке поетике, односно њених експлицитних поетичких ставова, поетика реалистичких писаца и стварне снаге њихове прозе. Реализам је значио тријумф прозе у широким свјетским размјерама. Без реализма и натурализма не би било модерног култа романа. Балзак и Зола су створили прве велике циклусе романа. Пруст је наставак и саставни дио те националне француске традиције. Зато је од огромног значаја и за Јеремићеве студенте, и за самога Јеремића, његово бављење Толстојем и Достојевским.

Било је то за нас, студенте, ново откривање Толстоја; разбијање представе о Толстоју као о неком строгом, конзервативном старцу и његово виђење као модерног писца, претече модерног европског романа; писца који је већ мајсторски користио технику унутрашњег монолога. Јеремић је отворио интересовање за Толстојеве приповијетке, инсистирајући на њиховим специфичностима, али и на откривању умјетничких поступака које ће Толстој примјењивати у романима. Управо нас је на Толстојевом примјеру учио како се на краћим и „једноставнијим“ формама лакше могу открити пишчеви умјетнички поступци, које ће Толстој примјењивати у дужим формама – у романима.

Тумачећи Толстоја, Јеремић је уводио нову методолошку литературу, до тада мало познату или непознату на универзитетима. Мало ће се ко данас сјетити Јеремићевог доприноса методологији науке и књижевности и рецепцији руских формалиста код Срба. То је друга половина шездесетих година XX вијека. Ми смо тада били обавијештени о теорији прозе Виктора Шкловског и о његовим радовима о Толстоју. Знали смо и

Бориса Ејхенбаума, нарочито његову поетику сказа, која ће се показати драгоцјеном у тумачењу прозе Драгослава Михаиловића. На београдској „свјетској“ створена је одлична атмосфера за методолошка проучавања, а нарочито за формалисте. Јеремић на трећој и четвртој, а Ивана-Нана Богдановић на четвртој годишњој студији су у том смислу урадили значајне ствари; Јеремић тумачећи прозу, а Нана Богдановић поезију. Уосталом, Нана Богдановић је превела *Теорију књижевности* Бориса Томашевског и написала за књигу превода значајан предговор. У таквој атмосфери је Владислава Рибникар написала свој магистарски рад, односно изузетну књигу о руском формализму и књижевној историји; усудио бих се рећи – једну од најбољих књига о руским формалистима уопште. Њена књига о формалистима и књига Новице Петковића превазилазе значај и границе националне књижевности. Наравно, ваља у том контексту истаћи и радове Александра Петрова, а касније и радове Тање Поповић. Не смијемо, дакле, заборавити изузетно креативну и продуктивну Јеремићеву рецепцију руских формалиста, која је имала снажног одјека у Јеремићевој критици савремене српске прозе, а нарочито „прозе новог стила“. Јеремићева *Мала књига о Толстоју* само је дио његовог богатог и плодног тумачења Толстоја београдским студентима „светске књижевности“.

У тумачењу Достојевског Јеремић је имао великог претходника и савременика на Катедри – Николу Милошевића. Милошевић је на сваком часу уводио у разговор озбиљна методолошка питања. Он је заслужан за снажну рецепцију Михаила Бахтина код Срба: написао је озбиљан предговор Бахтиновој књизи *Проблеми поетике Достојевског*, која је имала огроман одјек и утицај у нашој књижевној мисли, у науци о књижевности и књижевној критици. Заслужан је за развој методолошке мисли на Катедри и за проучавање Достојевског.

У односу на Западну Европу, ми смо Бахтина добили врло рано. Све су прилике да сам ја знао доста добро Бахтина прије него што је Ролан Барт чуо за њега: Јулија Христева (Крстева) то јасно показује. Она је Барту открила Бахтина на докторском семинару, и по томе стекла свјетску славу као утемељивач истраживања интертекстуалних релација. Никола Милошевић и Ђорђије Вуковић имали су кључне Бахтинове књиге на руском већ средином шездесетих година. Од професора Милошевића сам добио на читање његов примјерак Бахтинове књиге о Раблеу. Овим хоћу да илуструјем атмосферу на Катедри и Бахтинов статус. Такав статус је средином шездесетих, па наредних пет-шест година, имао на мало којој катедри у Европи. Ствари ће се измијенити средином седамдесетих, и од тада Бахтин постаје омиљени теоретичар на Западу. Преломан је био долазак Јулије Христеве (Крстеве) код Ролана Барта. Ми смо сви код Јеремића знали добро Бахтинову књигу о Достојевском, а понеко од нас се већ тада бавио питањима карневализације и гротеске према Бахтиновој књизи о Раблеу.

Други моменат који бих да истакнем јесте Јеремићев однос према трагичном. Наиме, трагично осјећање живота било је привилеговано у његовим тумачењима. Склоност ка трагичном битно је својство Љубише Јеремића као критичара и наставника, односно тумача књижевности. У то вријеме је један шпански писац и филозоф имао лијеп, баш висок статус на Катедри. За тај статус су се побринули Никола Милошевић и Иво Тартаља, али и Љубиша Јеремић. Ријеч је о Мигелу де Унамуну, човјеку који је Србе задужио високом оцјеном њиховог учешћа у Првом свјетском рату и поштовањем српских жртава. Био је антифашиста као ректор у Саламанки и мислилац трагичног осјећања живота. Њега неколико пута спомиње и на њега алудира Данило Киш. Љубиша Јеремић је показивао снажну склоност према трагичном осјећању живота и према трагичном уопште, и у свом тумачењу Досто-

јевског, и у својим радовима о српској прози. Не знам да ли је остала нека забиљешка Јеремићева о роману *Зли дуси*, али памтим доживљај са Јеремићевих часова када је говорио о том роману изузетно оригинално и понесено. Имао је увијек испред себе неке биљешке; велика је штета ако ништа од тога није остало. Дакле, Јеремић је имао посебну склоност, рекао бих чак и слабост, према оним дјелима у којима је препознавао и налазио трагично осјећање живота. То се из његових радова недвосмислено јасно види.

Посебно је било значајно Јеремићево увођење модерног европског романа у наставу. Он је ту био прекретница у обогаћењу програма и наставе. То је био необичан и успио семинар; сарадња асистента и студената у тумачењу модерног романа: Томаса Мана, Џемса Џојса, Марсела Пруста, Андреја Бјелог, Вирџиније Вулф, Вилијама Фокнера, Франца Кафке, Бориса Пастернака, Албера Камија... Студенти су могли да предложе и изаберу некога „свог“ писца и његов роман. У средишту пажње су била бројна теоријска питања: иронија (ауторска), пародија, гротеска, па занимање за наратолошка питања, иако наратологија, барем код нас, тада није постојала: говорило се о дијалогичности романа, о „вишегласју“, односно полифонији, о „отвореном“ и „затвореном“ дјелу, о приповједачкој перспективи и тачки гледишта, о времену у приповиједању, о поетици простора, и приповједачу и аутору. Све су то питања која ће Јеремић отворати и претресати и са својим студентима, и у сусрету са српским писцима и њиховом прозом.

Огромна је, непроцјењива је штета што Јеремић није оставио своје радове о тим писцима о којима је говорио, и са студентима разговарао на часовима. Од онога што је радио у свјетској књижевности остало је врло мало – тек један избор из Е. А. Поа и лијеп есеј о њему, и *Мала књија о Толстоју*. Има ту нешто од српске судбине...

Знатно је више остало од његовога занимања за српску прозну традицију. Вјероватно ће ускоро бити критички претресано његово бављење Јаковом Игњатовићем, односно трагичним видовима српског романа. Његово бављење Радојем Домановићем може имати дуг рок трајања. Па Ивом Андрићем, при чему су приповијетка „Мара милосница“ и роман *На Дрини ћуприји* били, можда, највећи изазови.

Бавећи се Андрићем и Црњанским, Јеремић ће написати критичке осврте, по правилу афирмативне, о својим професорима Николи Милошевићу и Иви Тартали, и о свом угледном колеги Новици Петковићу. Допринос критици критике дао је и у радовима о Михизу, Јовану Деретићу и Олги Кириловој.

Јеремић је дао значајан, рекао бих, и трајан допринос проучавању прозе Милоша Црњанског. Његови радови о *Дневнику о Чарнојевићу* и, посебно, о жанровски хибридном дјелу *Код Хијерборејаца* чине част овом тумачу српске прозе. И данас су два најзначајнија рада о *Хијерборејцима* Јеремићев и Новице Петковића, с тим што је Јеремићев раније написан. Оба рада виде дјело Милоша Црњанског *Код Хијерборејаца* као роман и као изузетно успјело дјело.

Јеремић је писао о српским прозним писцима веома различите оријентације и поетичких усмјерења. Писао је о Раду Драинцу и Оскару Давичу, који су изашли из авангарде и њоме трајно обиљежени, па о Добрици Ћосићу, писцу који је појава за себе и који је успоставио књижевну визију стољећа; о Миодрагу Булатовићу и Антонију Исаковићу, које је сматрао претечама „прозе новог стила“, о Мирку Ковачу, који је дјелом *Ране Луке Мештровића* поетички припадао „прози новог стила“, о Данилу Кишу и Бориславу Пекићу, па о Живојину Павловићу, и Милораду Павићу. Јеремић се одазивао на различите књижевне изазове, што је сасвим природно.

Добро се сјећам једнога часа на којем је Јеремић говорио о Толстојевом схватању природе и функције књижевности. И сјећам се једног става који је ко-

ментарисао са великим унутарњим жаром и увјерењем. Према том ставу књижевност има и функцију да шири човјеков сензибилитет. Нешто од ширења и ширине сензибилитета видимо и у овом прегледу писаца и прозе којима се Јеремић бавио током своје критичке и књижевнонаучне каријере. Овај запис је нека врста похвале ширини сензибилитета и покушај корекције виђења Љубише Јеремића искључиво као критичара „прозе новог стила“. Тиме не релативизујем ни његов ни свој однос према тој прози. Та идеја о ширењу сензибилитета – пишчевог, критичаревог, читаочевог – дошла је и кроз Јеремићево тумачење свјетске књижевности, односно поетике Лава Толстоја. Ово потврђује Јеремићев однос према школи из које је изашао, а према којој проучавање свјетске књижевности даје широк и поуздан контекст за разумијевање своје, српске књижевности. И у том погледу ми је Јеремић близак. О томе свједоче и моје књиге: о надреализму, о Вуку, о Андрићу, о Данилу Кишу, о Павићу, о српској модерни, о Бојићу, о Ивану В. Лалићу... Увијек у контексту свјетске књижевности. Такав је и овај поглед на Љубишу Јеремића.

ЉУБИША ЈЕРЕМИЋ И ЦРНА ПРОЗА

Идуће године навршава се педесет година од првог и јединог издања *Нове српске приповећке* Љубише Јеремића. Импресум је врло штур. У њему стоји да је издавач „Књижевна омладина Србије“, са адресом Булевар Лењина бр. 6 (адреса је, за неупућене, седиште тадашње владајуће, Комунистичке партије). Књигу је штампала Војна штампарија. Нема имена уредника и рецензената, лектора и коректора. Само је наведен дизајнер Ненад Чонкић. Опрема и штампа је, за то време, модерна и луксузна. Доста необично за садржај набијен динамитом. Јер у антологији се налазе махом приповедачи у немилости код тадашње власти.

У уводном тексту Јеремић каже да је уобичајено мишљење у нашој средини да је предговор најважнији и најзанимљивији део сваке антологије: он спашава или упорпашћује ствар. Али никаква критичка објашњења, додаје, неће моћи да надокнаде „промашаје уколико правци конструисања и извођења нису довољно видљиви и убедљиви“. Овај антологичарски проблем, приметили бисмо, нарочито је присутан кад је у питању савремена продукција. Из простог разлога што већина антологичара не може да се одупре такозваним спољним, ванкњижевним притисцима.

Критичарима је простор слободе суженији него писцима. Сужавају га медији за које пише, институције од којих зависи његова егзистенција и професионална каријера. Писац може да пише за фиоку, надајући се неким бољим временима за појаву свог рукописа, критика не постоји у мраку, она се пише из дана у дан, као на покретној траци.

Јеремић није подлегао ванкњижевним притисцима. И не само то: тадашњем књижевном естаблишменту директно је гурнуо прст у око.

У антологији су као доминантне уврштене приповетке објављене уочи и после студентских демонстрација 1968, „без лирских и метафоричних конструкција, огољене и често готово припросте нарације – приповедање патетично привржено свакодневном говору, именима, лицима и призорима савременог живота са овог тла.“ Другим речима, приповетке које причају нашу причу. У то време доминира наративна стратегија да се простор и време обезобличи, зарад постижања универзалних значења.

Јеремић овај приповедачки талас назива „новом прозом“. Тај израз неће заживети; замениће га „стварносна“ и „црна проза“, прва са пејоративним а друга са политичким конотацијама.

Кључна књига за развој нове прозе јесте *Ђаволи долазе* Миодрага Булатовића. Не Лалићева *Свадба*, Давичова *Песма* и Ћосићево *Далеко је сунце*. Булатовићево скретање пажње на оне видове „живота („подземље“, „периферије“) који нису „никако могли бити савладани важећим идеолошким обрасцима, упутили су за дуже време нашу уметничку прозу у одређеном правцу, а данас се већ прилично јасно види да се управо тај правац показао најплодоноснији“. Булатовићевим приповеткама антологија се отвара. Друго место, равно Булатовићу, припада Антонију Исаковићу, који је успео да „идеолошке и етичке проблеме преобрази у поетску визију начина постојања одређене трагичке свести“, каже Јеремић.

Јеремић се слаже да нова проза доноси радикална померања на тематском плану, пре свега у отварању шкакљивих, спорних прича критички циљаних према партијској, ружичастој стварности, али исто тако и на формалном плану, „у обликовању целовитих приповедачких визија“, што подразумева сумњу у неутралност било којег приповедачког метода којом би се могла пренети „објективна слика света“. Формалне иновације, а пре свега језичке, нове прозе, по Јеремићу, значајније су од њене тематско-садржајне усмерености.

Бранећи присуство фактографије у прози новог стила, Јеремић се позива и на Андрића: код нашег нобеловца претерано се наглашава „метафизичка димензија, а занемаривана је историјско хроничарска“. И даље, „у Андрићевом делу тражена је формула за својеврстан књижевни конформизам“.

Тврдећи да је „нова проза“ незаобилазна чињеница, Јеремић у фусноти наводи двадесетак критичара који су мање-више писали похвално, неки чак егзалтирано, о приповедачима из његове антологије.

Такође, Јеремић примећује да је „нова проза“ утицала и на неке писце старије генерације, поименице на Мирка Ковача, Момчила Миланкова, Бранимира Шћепановића, Антонија Исаковића. Могло би се рећи, понајвише на Ковача, чијој је књизи *Ране Луке Мешћеровића* одузета новоустановљена награда „Милован Глишић“ „због искривљеног и злонамерног“ представљања наше стварности, да употребимо политичку флоскулу која се редовно користила у политичким нападима и судским забранама уметничких остварења црног таласа.

У другом делу антологије Јеремић је уврстио писце који су се претежно афирмисали у роману (Д. Киш, Б. Ђосић, П. Угринов), затим писце фантастично-лирске оријентације и на крају приповедаче најмлађе генерације, уз посебно издвојене експерименталне прилоге Томислава Готовца и Вујице Решина Туцића.

Најжешћи напади на нову или црну прозу почели су управо те године кад је изашла *Нова српска приповејка*. То је година чувеног партијског Писма, које је резултирало репресијама у култури: хапшењем писаца и филозофа, забранама књига, филмова и изложби. У нападима на црну прозу подједнако су наступали и писци и партијски идеолози. Међу писцима су нека имена данас канонизована, али више је било неталентованих, острашћених партијских улизица. То што су се неки писци супротстављали поетици и пракси црне прозе није спорно, спорно је што су се и они

користили политичким аргументима. Тврдили су да је у питању повратак социјалистичком реализму у функционализацији националних идеја. Теза је била бесмислена. У приватном писму познатом писцу, објављеном много касније од дана настанка, Драгослав Михаиловић је написао да се не може ставити знак једнакости између социјалистичког реализма и нове прозе из простог разлога што су представници првог правца уживали све државне привилегије, а другог били изложени репресијама. А пијана, блатањава и простачка Србија из нове прозе никако се није уклапала у политичке визије националиста. Ни тада, ни данас.

Јеремића је од директних напада штитило огромно познавање светске и наше литературе и књижевне теорије, за разлику од писаца нове прозе који су у већини били оскудног образовања. Али последице тих напада и портпарол новог прозног правца – како су Јеремића иронично ословљавали – осетиће посредно на сопственој кожи. Као водећи критичар никад није номинован за члана „Ниновог“ нити било којег другог угледнијег жирија. Никад није предлаган у Академију. Није му, по пензионисању, продужен ангажман на факултету.

Негде почетком 80-их година на страницама „Књижевних новина“ у анкети о савременој прози млади постмодернистички лавови оспорили су и критички рад Љубише Јеремића. На његов умерен одговор уследили су нови, увредљиви напади. Јеремића нико није бранио: ни критичари чији је допринос у препознавању надолазећег таласа нове прозе поменуо у предговору антологије, ни његови бивши студенти, тада већ запажени књижевни прегаоци. Нисмо га бранили, или бар не довољно, ни ми, писци, чијој је афирмацији и те како допринео. Додуше, ништа ново у нашем књижевном животу: нико од критичара који су, рецимо, проглашавали Шћепановића и Павића за водеће писце није устао у њихову одбрану кад је почела њихова дестронизација.

Време – како тренутно стоје ствари – није дало право Јеремићевим књижевним идејама. Главни писци његове антологије маргинализовани су, а неки и избрисани, на мапи савремене српске књижевности. То се донекле односи на Миодрага Булатовића, а много више на Антонија Исаковића и Бранимира Шћепановића. Ништа није боља ситуација ни са писцима моје и нешто млађе генерације. Једино се из Јеремићевог избора држе Драгослав Михаиловић (коме се академска критика поштено одужила тек недавно, заобилазећи га готово педесет година) и Мирко Ковач. У центру књижевне мапе нашао се Данило Киш, иначе писац из другог дела антологије, а пристојно се котира и Филип Давид.

Поставља се питање: да ли је Јеремић омашио у свом схватању савремене литературе? Или је он само жртва у новој агресији неуништивног – да употребимо његов израз – књижевног конформизма?

Остаје чињеница да је давне 1972. појава књиге *Нова српска приповећка* попут динамитне експлозије усковитлала тадашњи устајали ваздух наше прозе. Додуше, на кратко, али силовито.

Последњи пут сам се видео с Јеремићем пре десетак година у башти хотела „Москва“. Разговарали смо о идеји да се поново штампа антологија *Нова српска приповећка*. У начелу је пристао, али је напоменуо да би, с обзиром на све оно што се у области приповетке догодило после изласка књиге, морао да нешто дода, а можда и измени. На том разговору смо остали. Две оронуте, поражене шездесетосмашке сенке у прохладном јесењем дану, са понеким сувим листом који би долепшао до стола.

Да, онај невидљиви, непотписан уредник антологије био је – ја!

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА МИСАО ЉУБИШЕ ЈЕРЕМИЋА О ЦРНОЈ ПРОЗИ

После студентских побуна 1968, у свету и у литератури се дешавају узбудљиве мене. О том добу, Бекет каже: „Човек може да говори једино о ономе што му је пред очима, а сада је то само збрка. Наћи форму која се прилагођава збрци – то је, у овом тренутку, задатак уметника.“ (Петров, 1975, 377) Нобелову награду за књижевност је стога, 1969, добио управо Семјуел Бекет, драмски превратник и апологета театра апсурда. Лауреат „НИН-ове награде“ те године је био Бора Ћосић. Објављене су кључне књиге нове српске прозе: *Лейа Јелена* Јосића Вишњића, приповедне збирке *Рефуз мртвак* Видосава Стевановћа и *Бујарска барака* Милисава Савића. У тренутку објављивања, ова дела су именована као *симварносна*, или *црна проза*. За једне, деструктивни акт уперен ка лепој литератури и још лепшој, буколичкој друштвеној стварности. За друге, аутентични доказ да литература мора и може бити *бука и бес*, будница уснулих, *секира за легено море* у читаоцу. Ипак, и за једне и за друге, утисак је био једнак: то је била шокантна, узнемирујућа, до тада ненаписана слика стварности, бекетовски одговор за егзистенцијалну збрку овог доба.

„Црни талас“ је био погрдан израз, који је Владимир Јовичић, председник комисије за идеолошки рад Савеза комуниста Србије, употребио као реакционарну одредницу у чланку који је Борба (орган Савеза комуниста Југославије) 1969. године објавила на осам страна.“ (Де Кјур, 2019, 17) „Црни талас“ је био једнозначна одредница за целокупну уметност тог доба, највише за филм и литературу, која је, како мисли Јовичић, „тематски опсједнута мрачним приликама, насиљем, скаредним призорима, аветињским визијама, со-

цијалном биједом, ласцивним и тривијалним сценама, па чак и митолошким и религијским приказанима из којих базде празновијерје и мистика. Њихове су мотивске опсесије готово патолошке природе: апокалиптичне патње, танталовска мучења и узалудности, разочарења, безнадности, апатије, перверзије..." (Де Кјур, 2019, 17)

Термин „црна проза“ брзо је и лако прихваћен, (и зачудо, до данас остао у употреби као означитељ ове литерарне провинијенције), јер се у новој синтагми крило све, што се новој српској прози желело приписати: у архетипском смислу, овом начину стварања спочитавају се хтонске, рушилачке, деструктивне идеје, усмерене искључиво ка оном, што је била „светла будућност“. Књижевна критика се најчешће приклањала политичком дискурсу. Вук Крњевић је, рецимо, ову прозу сублимно окарактерисао као „прозу насиља и секса“.

Ретки гласови, попут Љубише Јеремића су, уз озбиљна теоријска поткрепљења, инсистирали на другачијем приступу и другом термину. Не без малог отпора, Јеремић је увео другачији термин: *проза новој сџила*, желећи да укаже на тематске, структурне, лексичке иновације нове генерације писаца.

За Јеремића је, најпре, било важно, да српска нова проза има истинска утемељења у традицији и светске и српске књижевности. Проза новог стила се ослањала на тематске и семантичке искоракe Камија, Кафке, Пруста, Фокнера, Боре Станковића, Момчила Настасијевића, Црњанског.

За нову генерацију писаца, у тематском и нара-толошком опредељењу, веома су важне Сартрове идеје о егзистенцијалистичкој прози, која редукује уметнички поступак, јер је и човек новог доба редукован на сопствено постојање, које је једина истинска чињеница уметности. Нова проза је стога, сматра Јеремић, значила нужно мењање књижевног укуса и увођење нових приповедачких норми. У *Прози новој сџила*, Јеремић показује како се феномен померања тематског и нара-

тивног фокуса може пратити у српској литератури. Ове мене су долазиле и кроз различите поетичке концепције: од Црњансковог *Романа о Лондону*, Булатовићевог *Хероја на мајарцу*, преко Селенићевих *Мемоара Пере Бојаља*, преко Михаиловићевих *Тикава*, Савићеве, Јосићеве, Стевановићеве, Братићеве приповедне прозе, до Киша (*Башиша, ђејео*), Пекића (*Ходочашће Арсенија Њејована*). У „кругу нове прозе морамо видети добар број новијих приповедачких текстова и наших познатих писаца као што су Антоније Исаковић, Момчило Миланков, Бранимир Шћепановић, Борислав Пекић, Мирко Ковач, Владимир Стојшин. Морамо, другим речима, рачунати на то да у новим прозним делима постоје особине које никако нису тежиле да остану преимућство искључиво неколицине млађих прозаиста, него су одмах откривене као погодне у коришћењу и у друкчијим, некад и начелно различитим приповедачким замислима.“ (Јеремић, 1978, 18)

Ова проза је огољена, лишена лирских и метафоричних конструкција, а у њој је „наглашено занимање за тзв. ниске и баналне видове савременог живота, низак и скаредан, улични језик, репортерско бављење заморним мноштвом живописних појединости.“ (Јеремић, 1978, 17) Лица, имена, протагонисти и њихове повести су са овог тла, аутентичних и истинских упоришта у реалности. Ово је, сматра Јеремић, један од кључних разлога за различито вредновање и погрешну рецепцију или злонамерно тумачење прозе новог стила. Стварносна проза није реалистична у традиционалном смислу. Она не може бити *миметична*, онако како је то била литература епохе реализма. Уметнички поступак прозе новог стила, дакле, „није обнова реализма, већ порицање канона соцреализма, одбијање идеолошких тема, пародијски однос према устаљеним књижевним облицима...“ Књига *Ђаволи долазе*, већ 1956, „означила је најрадикалније порицање књижевних канона. Одбијајући да ода пошту званичним идеолошким шемама, ова књига је отворила нове просторе

књижевном стварању. Булатовићев пародијски однос према устаљеним књижевним облицима, смело спајање поетичких и натуралистичких виђења, његово скретање пажње на оне видове живота („подземља“, „периферије“), који нису никако могли бити савладани важећим идеолошким обрасцима, упутили су за дуже време нашу уметничку прозу у одређеном правцу; двадесетак година иза тога се види да се управо тај правац показао веома плодносан.“ (Јеремић, 1978, 22)

Подземље и периферија, као сублимна слика социјалне маргине, у стварносној прози постају топос кључног значења. Маргина је простор највеће слободе, каже Јеремић, јер је лишена догматског, конвенционалног, општеважећег. Маргина је место тегобног, мрачног, оскудног, суровог и сировог, али неупитно слободног егзистирања. И можда још важније: не сме се заборавити да у кретању масе има елемената митског и легендарног, подсећа Јеремић. Вредност овог избора је, дакле, промишљена – јер у локалне приче, завичајне повести, дневне слике, маргинализован и миноран живот јунака, уноси снажну вертикалу архетипског, свевременског, општељудског.

Хронотоп је, потом, битан елеменат кохерентности наратива, истиче Јеремић (у Михаиловићевом *Фреде, лаку ноћ*, Стевановићевом *Рефузу мртваку*, Савићевој *Бујарској бараци*, на пример) – а ружни и ниски видови живота, обезвређивање људске природе, анимално, нагонско, социјална беда, тематски доминирају. И о томе се мора пажљиво промислити: историјски, социолошки и књижевни контекст одређују теме, каже Јеремић, те је у новој прози „дубоко трагична визија судбине људских вредности“. Читаоцу лишеном политичке, демагошке малициозности, неће промаћи да је привидна дистанца аутора према страхотним, јаловим егзистенцијама, заправо чин најдубље емпатије за маргинализоване и обесправљене: „У причама *Жуџа трозница* и *Жиџије Цифронија* и *Шоје*, из *Рефуза мртвака*, Ковачев успех у претварању опседнутости расулом, ру-

жним и рђавим, у изузетно гротескну визију коју у људској свакодневици препознаје скривене изворе мржње и деструктивности; у Савићевом приповедању о злу изазваном хаотичним балканским збивањима, испод којих се, ипак, у линијама изградње целе збирке *Бујарска барака* помаљају нове и постојане хумане вредности,“ (Јеремић, 1978, 38) или, у прози Драгослава Михаиловића, „неизрецив набој трагичких искустава, сапатње...”

То је „откриће хаоса испод институционализованих облика живота, снажна склоност ка трагичком суочавању са злом, са деструктивним видовима људске природе, са страшним последицама нужног извитоперења људских идеала.“ (Јеремић, 1978, 31-32)

Језик којим се служе писци нове, стварносне прозе, „постаје и сам значајно подручје стварности, значајна област истраживања историје овог тла и судбине националне свести.“ (Јеремић, 1978, 33) Јеремић каже и да „литература изван језика не постоји... Може се писац односити према језику заиста као према средству. Он има одређене идеје, које хоће да тумачи, као што чини сва сила писаца код нас. Друштвени односи, сукоби, то је оно што га узбуђује једнако, и он о томе у прози мисли. Он ће бирати језик који може најобухватније да евоцира друштвени и психолошки контекст проблема који га занима, а сасвим је друкчији однос према језику ако се сам језик третира као део стварности...” („Дело“, 1972, 706)

У покушају валоризације нове српске прозе, уприличен је разговор у просторијама редакције „Дела“, 13. априла 1972. године. У разговору су учествовали: Радомир Смиљанић, Божо Вукадиновић, Љубиша Јеремић, Марко Недић, Срба Игњатовић, Видосав Стевановић, Живојин Павловић и Милисав Савић.

У главним идејама, учесници су били сагласни: проза новог стила, стварносна проза, изазива неспоразуме међу тумачима, јер је израз политичког неконформизма. Јеремић инсистира да критичари углавном пре небрегавају наглашено трагично осећање живота, које

у стварносној прози прераста у метафизичку димензију. Подсетио је на примарну тему прозе новог стила – периферију, која је најслободнија од друштвених норми. И још је један камен спотицања, када су у питању тумачи нове прозе: „критичари се углавном баве темом аутентичности реалистичког поступка, а овде није у питању миметички, већ аналитички однос према стварности. Грешка је тражити реалистичке и натуралистичке елементе. Ови писци бирају нетипичне и периферне облике живота.“ („Дело“, 1972, 687)

Етаблираној књижевној критици се може замерити и читав низ других недоследности, које учесници овог разговора доживљавају као својеврсно лицемерје: „Андрићева *Авлија* се тумачи као историјска и надвременска, универзална, а онда се мења поимање када су у питању Лалићеви или Ћосићеви романи.“ („Дело“, 1972, 687) Новој прози се, тако, одриче достигнуће искорака у историјско и општељудско, у „поетску визију начина постојања одређене трагичке свести.“ Заједничка својства, заједнички именитељ српске литературе прве половине XX века, могу се пронаћи, како мисли Јеремић, у једној идеји Данила Киша: „Вечни проблем форме би се могао решити проналажењем нових садржаја.“ Управо стога, Јеремић одбија сваку поделу актуелних писаца на наследнике и рушитеље канона. У тематским, формалним, лексичким иновацијама, проза новог стила потврђује суштину сваке поетике епохе: књижевне теме детерминисане су историјским, социолошким, антрополошким, филозофским дискурсом.

Умесно промишљање Србе Игњатовића у овом разговору, („Има ли спомињана нова проза извесне коначније резултате, могу ли се о њој сада доносити уопштени закључци, глобални судови?“), дозвољава и накнадну рецепцију и нове вредносне судове о прози новог стила. Позни XX и почетак XXI века је, у духу стварносне прозе, а у контексту књижевних тема које је историјски и друштвени дискурс наметнуо, поново

посегнуо за темама маргине, подземља, девастиране породице, социјалне неправде, апсурда рата и зла које обесмишљава егзистенцију и пустоши биће.

Српска проза је, кроз дела З. Ћирића, В. Арсенијевића, В. Матијевића, Е. Халиловића, С. Илића, В. Табашевића, К. Митровић, на најбољи начин обновила теме, формалну и лексичку иновативност стварносне прозе. Аутори новог доба су понекад свесни духовног легата „црнопрозних“ писаца, али, много чешће, беке-товски реагују на „збрку времена“, покушавајући да је аутентично артикулишу.

У анализи тематских сродности, наратолошких поступака, иновација у форми, а нарочито у лексици која је снажно сведочанство времена, српски писци с почетка XXI века потврђују све постулате књижевно-критичког и књижевнотеоријског делања Љубише Јеремића: о књижевном делу се промишља као „нарочитом и узбудљивом облику у којем се, у сталној игри ироније, пародије, алузије и парадокса, савремени живот са свим својим баналностима доводи у везу са крупним, историјским, и легендарним, и митским представама из самих корена цивилизације; у којем се, такође, нарочитим умножавањем нивоа уметничког представљања, од реалистичког до симболистичког, испитују вредности различитих облика схватања људске судбине.“ (Јеремић, 1978, 11)

Све књижевнокритичке и књижевнотеоријске алате за тумачење српске прозе овог, па и наредних времена, посуђујемо од Љубише Јеремића.

ЛИТЕРАТУРА

- Г. Де Кјур, *Јуџословенски црни шалас*, Филмски центар Србије, Београд, 2019.

- „Дело“, српска проза данас, година XVIII, број 6, Нолит, Београд, јун 1972.

- П. Зорић, *Године заокрећиа у савременој српској прози*, у: „Савременик“, БИГЗ, Београд, 1973.
- Љ. Јеремић, *Проза нової сїици*, „Просвета“, Београд, 1978.
- Љ. Јеремић, *Траїички видови сїаријеї српскої романа*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1978.
- Љ. Јеремић, *Глас из времена*, БИГЗ, Београд, 1993.
- Љ. Јеремић, *О српским писцима*, СКЗ, Београд, 2007.
- Љ. Јеремић, *Књижевности разлике*, „Службени гласник“, Београд, 2009.
- С. Ласић, *Сукоб на књижевној левници*, Либер, Загреб, 1970.
- Л. Никодијевић, *Време раскола*, „Арт Прес“, Београд, 2021.
- А. Петров, *Рађање модерне књижевности*, Нолит, Београд, 1975.
- В. Радосављевић, *Сјај црної*, Филмски центар, Београд, 2019.
- „Република“, бр. 5-6, ГЗХ Загреб, свибањ-липањ 1979.
- В. Рибникар, *Моїућности приповедања (оїледи о новијој српској прози)*, БИГЗ, Београд, 1987.
- М. Савић, *Шездесетосмаш*, „Службени гласник“, Београд, 2016.

ИСТОРИЈСКИ КОНТИНУИТЕТ И ПРИНОВЦИ

О једном аспекту тумачења Љубише Јерemiћа

1.

Историја новије српске књижевности, на парадоксалан начин, препуна је дисконтинуитета и прелома; супротстављања и сукоба, полемика, зазора и омраза: личних, поетичких и идеолошких. Ако постоји извeстан континуитет у њеном развоју и трајању, онда се он препознаје управо у том неуједначеном ходу пуном прекида. Он је, такорећи, њена константа, *modus vivendi*. Свака нова генерација писаца објављује се кроз отпор према претходној, али је то закономерно опирање често попримало карактер и размере које нису чисто уметничке ни књижевне. Чини се да трауматизована јавност то очекује, па нова дела и ауторе понајвише запажа, препознаје и оцењује кроз политикантско-аферашку призму. Ако су нечим узбуркали јавност – онда вреде!? Примера таквог поступања има доста, и стално се множе. Што је друштвена и политичка стварност нерегуларнија, то глас уметника мора бити продорнији и чешћи. Јер, не може књижевност дуго остајати у свом изолованом подручју, мора она излазити у сусрет хоризонту очекивања савременика, динамичном духу времена коме политика даје битан садржај и усмерење.

За такво сагледавање преломни период шездесетих и седамдесетих година прошлог века чини се да је нарочито подстицајан и у много чему репрезентативан. Тада је у књижевност, у две колоне, улазила генерација писаца чија су дела, у највећој мери, поетички и вредносно обележила потоње године и деценије. На једној страни то су били: Борислав Пекић, Данило Киш, Филип Давид, Мирко Ковач, а на другој: Драгослав Михаиловић, Видосав Стевановић, Мирослав Јосић Ви-

шњић и Милисав Савић. Док се прва група, наслањајући се донекле на стваралачки концепт универзално-симболичке, херметичке и алегоријске прозе претходника какав је био Радомир Константиновић, везивала за шири (интернационални и културно-историјски) тематски опсег, друга је, томе насупрот, инсистирала на препознатљивости и конкретности, *локалној боји* и колориту.

Показало се да је тај период имао важне и далекосежне последице по развој српске прозе и књижевности уопште. За његово разумевање увек је корисно подробније ослањање на запажања и оцене оних књижевних зналаца и тумача који су, у највећој мери, утицали на одређивање статуса и вредности дела која су тада настајала, као и на њихово теоријско и поетичко ситуирање. Један од њих је Љубиша Јеремић, „запамћен по својој мисији најзначајнијег и најбољег критичара „прозе новог стила“.¹ Наречени писци локалне боје, уз још неке сродне, представљају његово „критичко откриће“.² Док је само појаву нових прозаиста, која је добијала различита имена и називе, чини се баш Јеремић најпотпуније и најуверљивије квалификовао и објаснио у предговору антологији *Нова српска приповећка* (1972) и у неким текстовима књиге *Проза новој стила* (1978).

Поред тих књига које су временом стекле ауторитативну оверу у времену, на маргинама стоје поједини његови текстови чији сазнајни принос није мањи, а који су веома ретко консултовани и навођени. Два се текста, као важна и репрезентативна, нуде нашој пажњи. Оба су објављена у књижевној периодици. Један је укључен у садржај анкете „Српска проза данас“ у часопису „Дело“ (1972), док је други ауторски текст „Савремена српска књижевност: Умјетничка проза“ објављен у титовградском листу „Овдје“ (1974). У њима је Је-

¹ Јован Делић, „Јединство критичке имажинације и теоријске интелигенције“, предговор: Љубиша Јеремић, *О српским приповећкама*, „Српска књижевна задруга“, Београд, 2007, стр. XI.

² *Исто*, стр. XIII.

ремић силом аргумената синтагмама *стйварносна йроза*, коју је понудио Света Лукић и *арйисййички реализам*, коју је предложио Предраг Протић, супротставио потпунију и обухватнију а теоријски неутралнију одредницу *йроза нової стйила*. И, што је важније, уверљиво указао на сасвим конкретне одлике тог типа прозе које се не исцрпљују у тематском и механицистичком одређењу, миметичком опису и пресликавању непосредне социјалне стварности, него се исказују кроз знатно комплексније и захтевније књижевно-историјске и поетичке претпоставке и стваралачке поступке.

2.

На почетку седме деценије прошлог века анкете о неким важним и актуелним питањима савремене књижевности биле су окушан поступак у књижевном животу. У њима су ствараоци и тумачи радо узимали учешћа јер је то, сматрало се, била подесна и добра прилика да се жива књижевност, посматрана на широј друштвеној основи, кроз њене различите видове илуструје, популарише и разуме. Тако су се у тада угледним часописима, у блиском времену, јавиле чак три сродне, а различите анкете. У часописима: „Летопис Матице српске“ (1971), „Савременик“ (1971-1972), „Дело“ (1972). За разумевање стваралачког концепта стварносне прозе/прозе новог стила нарочито је илустративна и вредна анкета из часописа „Дело“.

На самом почетку дужег текста одговора на подразумевана питања Љубиша Јеремић је указао на потребу да се у разговору „о савременој српској приповедачкој и романсијерској уметности“ (661)³ ваља подсећати неких карактеристичних момената важних „за развој наше послератне књижевности“. (661) Један је континуитет, а други карактеристике „положаја новијих појава у српској књижевности“ (661). Све то са на-

³ „Српска проза данас“, год. XVIII, бр. 6, „Дело“, Београд, 1972. (У даљем тексту сваки навод биће обележен бројем странице.)

мером да се допринесе разумевању новина за које је казивано да су од „прворазредног, средишњег значаја“. (661) Поглед на наречене новине подразумевао је шири временски оквир књижевног живота из кога је он, као репрезентативни пример-ослонац, извео књигу Петра Цацића *Послерајна српска приповећка*, коју он назива *Анџологијом српске прозе*. Из подужег ненасловљеног текста њеног предговора Јеремић је издвојио Цацићева запажања о приповеци, „некад бриљантном роду наше литературе,“⁴ која је дуже у засенку *нагмоћној* облика романа.⁵

Доминација о којој је реч, међутим, није условљена изразитим вредносним разлозима, већ више и упечатљивије околношћу да су у неким савременим романима активирани тада актуелне друштвене и политичке теме. Управо ти, у основи некњижевни разлози, условили су „дубоки сумрак приповетке,“⁶ која је, истиче у завршници Цацић, претрпевши, као и роман, знатне поетичке промене, ипак, временом стекла „свест о естетском“⁷ значењу и вредности уметничких облика и дала значајне стваралачке резултате. Упечатљиве и репрезентативне за карактер поетичких промена и вредносни одскок, који је закупио пажњу једног и другог аутора.

Она посебност на којој се Јеремић у Цацићевом опису задржао тичала се „заокрета у српској приповедачкој прози“ (662) који је издвајао ауторски допри-

⁴ Петар Цацић, *Послерајна српска приповећка*, „Прогрес“, Нови Сад, 1960, 7.

⁵ Промена која је довела до „експанзије“ и превласти романа примећена је и описана: Јован Деретић, „Положај романа у српској књижевности“, *Српски роман 1800-1950*, Нолит, Београд, 1981, 31; Света Лукић, „Карактер нове југословенске књижевности“, *Савремена југословенска лијература 1945-1965*, „Просвета“, Београд, 1968, 43. Док је један историчар и тумач књижевности цело то раздобље „јединственог успона и процвата“ назвао „временом романа“, чијом се распрострањеношћу и вредношћу „мери зрелост једне књижевности“, Милош И. Бандић, *Време романа 1950-1955*, „Просвета“, Београд, 1958, 12. и 16.

⁶ Исто, 8.

⁷ Исто, 60-61.

нос Антонија Исаковића и Миодрага Булатовића. Тај се стваралачки заокрет и прелом показао толико важним да је определио и истакао вредносне приновке које су у књижевност унели: Драгослав Михаиловић, Видосав Стевановић, Милисав Савић и Мирослав Јосић Вишњић. Та је генерација писаца тематским и поетичким новинама стубоком променила разумевање савремене књижевности, дајући јој велики и важан ауторски печат који је и касније оцењиван и потврђиван као *један нови шок у нашој приповедачкој уметности*.⁸

Поетичке промене на које је указао Џацић стекле су и потврдиле, деценију после, статус апсолутне вредносне новине која је тражила одговарајуће теоријско-критичко одређење. Оно је долазило из пера Свете Лукића који је ту појаву, у више наврата, називао *стварносном прозом*⁹ и, на тај се пример Јеремић нарочито усредсређује, текст Предрага Протића из године 1970. У тексту „Артистички реализам у савременој српској

⁸ Радивоје Микић, „Један поглед на српску приповетку“, *Српска приповијка 1950-1982*, „Књижевна омладина Србије“, Београд, 1983, стр. IX.

⁹ Пишући о тада савременој књижевности Лукић је комплексу „социјалистичког естетизма“ покушао да супротстави концепт/струју „животне, стварносне, конкретне, условно речено, реалистичке литературе“ за коју је констатовао да још „није развијена“. (Света Лукић, *Савремена југословенска лијература 1945-1965*, „Просвета“, Београд, 1968, 199) Термин *стварносна проза* касније се формирао и кроз употребу усталио. Мада, ваља рећи, како „Ни тада, као ни данас, нису сви прихватили појмове и термине „социјалистички естетизам“ и „стварносна проза“, и да су они „неодрживи термини“. (Александар Илић, „Критика појмова *Социјалистички естетизам* и *Савремена проза*“, „Трећи програм“, бр. 39, год. IV, Београд, 1978, 109. и 111) Њене је одлике сажето и јасно интерпретирао Михајло Пантић: „Термин *стварносна проза*, према Лукићевом мишљењу, покрива прозну тенденцију у српској књижевности са размеђа 60/70 у којој се изнова наглашава нискомиметски принцип обликовања ликова, као и интерес за сирову привидно нетранспоновану стварност, живот са дна и периферије, социјално типичан говор, обнову натурализма.“; Света Лукић, „Трајна несмиреност духа“, *Александријски синдром 2*, „Српска књижевна задруга“, Београд, 1994, 93.

прози“, Протић подсећа да се о новим појавама говори као о „новом реализму“ у коме се, запажа он, запоставља „једно поетско виђење света, карактеристично за ову генерацију“.¹⁰ Поред тога, нову прозу карактерише „трагично осећање живота“ (593), „висок степен артизма“ (595), и одређено „богатство језика“ (595), због чега, у његовој визури, то бива „проза бираних речи“ (596) уз коју, без обзира на то што у њој постоји и критичка нота, пристаје типолошко одређење „реалистички артизам или артистички реализам“ (598).

3.

Из Јеремићевог истицања терминолошких одређења која су понудили његови претходници, бива јасно да је он изузетно заинтересован за изналажење обухватног и одрживог назива за ту нову књижевну појаву чији је вредносни домет висок и која постаје важан део „централног тока савремене српске књижевности“ (665). Нарочито му је, при том, било важно да отклони предрасудно и аутоматизовано везивање нове прозе за једноставно и упрошћено схватање реализма у књижевности у коме је он (скерлићевски) истицао своја регионална обележја. Из тог се разлога освртао и на прилог Свете Лукића у часопису „Савременик“, из анкете у којој је и сам учествовао. У том тексту Лукић, у Јеремићевом наводу, „назива нову српску прозу, као једну од три најмаркантније тачке послератне књижевности, конструктивистичком“ (663). Значајно у Лукићевом истицању је то што он указује на новине које се не остварују само у пуком односу књижевности и стварности, него много више и важније „у области уметничког поступка, структуре приповедне целине“ (664). Та Лукићева дистинкција је за самог Јеремића била веома подстицајна и плодотворна, пошто је управо у том теоријском делокругу он утврдио сопствено разликовно виђење и разумевање појаве нове прозе.

¹⁰ Предраг Протић, „Артистички реализам у савременој српској прози“, *Израз*, год. XIV, бр. 12, Сарајево, 1970, 593.

По његовом разумевању: „Показало се да појава приповедака као што су оне из *Рефуза мртвака*, *Бугарске бараке*, или у књигама Драгослава Михаиловића, траже неку промену у критичком приступу, промену чак критичке терминологије, и, што је много важније, поставља питање поновног расветљавања историје читаве послератне српске књижевности; показало се да се може друкчије одмеравати и положај наших признатих приповедача афирмисаних педесетих година (Лалића, Исаковића, Булатовића, нпр.), а појавила се и пометња у процени односа нових приповедача према претходницима“ (664).

Пометња на коју упућује Јеремић односила се једним делом на разумевање самих појмова реализам и реалистично. Премда су у обликовању својих књижевних визија помињани писци настојали да се удаље од концепта оне генерације, круга писаца, који су интензивно оперисали универзалним категоријама временске нелокализованости и симболичком изградњом прозног описа са универзално антрополошким претезијама, новим је писцима (Михаиловић, Стевановић, Селенић) који су огласили повратак животної стварности, пребацивано и то што су интензивно приказивали периферне видове живота који, сматрало се, нису савим репрезентативни за тадању друштвену стварност која је била идеолошко-политички изразити прогресивистички усмерена. У полемички контекст увођени су и писци попут: Бранимира Шћепановића, Борислава Пекића, Павла Угринова, Данила Киша, Филипа Давида, како би се показало да је стваралачка визија „стварно-них“ писаца ограничена и плитка.

На подлози тих „неспоразума“ управо је Љубиша Јеремић успоставио диференцијално разумевање овог стваралачког усмерења, уочавајући код изабраних писаца и одређено „неповерење у приповедачки говор као одређени систем, у методе приповедања као нешто што и само крије одређену интерпретацијску перспективу, одређену „идеологију“. Овакво неповере-

ње нарочито је јасно изражено у јаком интересовању свих писаца за документаристички, фактографски поступак, што подразумева начелну сумњу у „невиност“, у неутралност било којег приповедачког метода којим би се могла пренети „објективна слика света“. И свет и објективност су последице ваљаног уметничког поступка, доследног извођења приповедачке замисли у пажљиво називаном језику“ (668). Дакле, управо је сумња „у области самог литерарног поступка, и сумња као извор склоности ка *конструктивизму*, (...) одлика која издваја ову литературу од било које књижевне појаве реалистичке врсте“ (668). Са закључком да: „Битно својство приповедачке уметности образује се, дакле, ван домаћаја реалистичког поступка, реалистичке оптике“ (668). А да забуну може да изазове и то што читаоци могу да остану на запажању само површинског слоја приповедања и да пажњу поклони сликању ниске и грубе стварности, не помишљајући да је посреди намерна стилизација, чињеница стваралачког поступка. Из тога, међутим, бива сасвим јасно како „у делима нових приповедача постоји сруштвено критичка перспектива, чак храброст у приступању политички осетљивим питањима“ (669).

Из таквог стваралачког опредељења, „очигледности стилизације“, бива у закључку јасно „да је реч о принципијелној усмерености нових приповедача на оне видове индивидуалног и друштвеног искуства у којима је најмањи степен неке спољне организације, неког унапред датог животног поретка“ (669). Са тим упоредо иде и „откриће хаоса испод институционализованих облика живота, као снажна склоност ка трагичком суочавању са злом, са деструктивним видовима људске природе, са страшним последицама нужног извитоперавања људских идеала“ (669).

На основама тако усмереног разумевања успостављен је Јеремићев диференцијални закључак о стваралачкој оријентацији нових писаца на језик који „постаје и сам значајно подручје стварности, значајна

област истраживања историје овог тла и судбине националне свести“ (671). И то је његова кључна теза о поетичкој разлици коју успоставља проза новог стила, касније разрађиваној у тумачењима књижевности наведених, изабраних писаца. Највише на примеру дела Драгослава Михаиловића, најистакнутијег писца тог круга.

До закључка о стваралачкој упућености на језик нових писаца Јеремић је дошао и две године касније у сумарном тексту „Савремена српска књижевност“, истичући како је то „важан приновак“ (он воли ту реч и она је карактеристично његова), „али и знак књижевне самосвести овог типа српске прозе“.¹¹ Отуда проистиче и склоност тих писаца ка коришћењу документаристичког поступка, „ка „пресликавању“ аутентичног говора“ (13). На тај начин језик постаје „најбитнија стварност, најпогоднији простор за откривање начина постојања одређене историјске свести“ (13).

4.

Увиђање да су нови писци стваралачки више оријентисани на језичку а не историјску и егзистенцијалну стварност, да су више окренути креирању нове не-го описивању и миметичком пресликавању актуелне стварности, имало је знатну теоријско-критичку тежину и правоважност у каснијем прихватању и разумевању њихове књижевности. Оно је, заправо, временом постајало темељни ослонац за друга и другачије усмерена тумачења ове прозе, док је сам Јеремић те своје ставове проширивао и уграђивао у будуће текстове о тој теми. Видно је то у „Уводним напоменама“ његове антологије *Нова српска приповећка* (1972), а нарочито у књизи огледа и краћих студија *Проза новог стила* (1978). Већ сама околност да су ставови и увиди изнети у текстовима књижевне периодике у каснијим годинама добиле потврду, указује на околност да је Љуби-

¹¹ Љубиша Јеремић, „Савремена српска књижевност“, „Овдје“, год. VI, бр. 56, Титоград, 1974, 13.

ша Јеремић од почетка добро и ваљано разумео и описао појаву нових приповедача. Доказ томе лежи и у чињеници да је четврту главу књижевно-историјски и теоријски носећег текста „Нова српска приповетка“, у књизи *Проза нової сїишлa*, започео делом текста који је неколико година раније објављен у анкети часописа „Дело“.

Основне поставке, дакле, овај поуздани зналац и тумач није мењао. Нису их у битном изменили нити опорекли доцнији тумачи када су писали о том, тада новом, типу приповедачке уметности. Теоријске основе у разумевању и описивању те појаве до данас су остале исте. Њих су формирала теоријска разниђивања неких руско-совјетских аутора. Нарочито Бориса Ејхенбаума и Михаила Бахтина. Новине о којима је реч јављале су се, сажето речено, „у односу према концепту стварности у књижевном делу, затим у односу према приповедачком језику и методу“.¹² А указивање на то да се појава нове прозе у другој половини шесте деценије прошлог века неким тумачима чинила као својеврсна и пука обнова реализма, „водило је уназад, ка кључним историјским околностима с почетка послератног периода, тачније, почетку педесетих година, када су у већ више пута испитиваном процесу тзв. политичке и културне либерализације у неколиким прозним делима отворени нови видици“.¹³ Указивање на потребу разумевања нове појаве и у књижевноисторијској перспективи, у случају овог тумача, доводи до закључка о томе да му је било важно успостављање и обнова свести о извесном континуитету у српској књижевности.

На то је указивало ослањање на опис Петра Цацића у његовој антологији прозе из 1960. године. У њеном је предговору састављач више пута инсистирао на

¹² Љубиша Јеремић, *Нова српска приповејка, Проза нової сїишлa*, „Просвета“, Београд, 1978, 33.

¹³ Љубиша Јеремић, „Уводне напомене“, *Нова српска приповејка*, „Књижевна омладина Србије“, Београд, 1972, стр. V.

обнови континуитета, и у том је кључу тумачио и описивао појаве одређених писаца: њихово тематско и поетичко наслојавање, укључивање у матични књижевно-историјски и вредносни поредак. Чак и онда када су поједини писци, попут Миодрага Булатовића, у својим делима самосвесно спроводили „тоталну негацију традиције“.¹⁴ Поред „свести о естетском“, у Џацићевој интерпретацији, свест о историјском континуитету није мања по вредности, важности и далекосежности.

Тај правац разумевања настављао је и Љубиша Јеремић и онда када је увиђао да су аутори преломног периода (Исаковић и Булатовић, најпре) пропустили да се поведу за изузетним Андрићевим узором, који је и тад био „високо, а незаобилазно мерило“. Његовим знатним доприносом који „није, изгледа, одмах схваћен на начин који би био књижевно најплодоноснији“, а који се, најпре, огледао у поступку „претварања животне грађе у значајне књижевне теме и поетске симболе“ (1974, 12).

Потврда за такву утемељену и оправдану Јеремићеву самосвесну намеру видљива је и у једновременом избору приповедака тумача који је, на сродним теоријско-методолошким основама, вредновао новије приповедно наслеђе српске књижевности. У предговору свог антологијског избора Радивоје Микић, говорећи о „ослонцу на наслеђе“ савремене српске прозе која се, тада, нашла под утицајем „искустава модерне европске прозе“, указао је и на могући непродуктивни еклектизам у усвајању тих модела код оних писаца који су стварали херметичну прозу на основама једнодимензионалног некритички усвојеног европског искуства, а што је опет у предњи план изводило нарушени матични континуитет. Да би баш у „прози новог стила“ био изграђен такав модел приповедања „у коме је извршена синџеза елемената наслеђа са одређеним искуствима модерне прозе“.¹⁵ Та „синџеза“ је свакако стваралачка,

¹⁴ П. Џацић, *Истио*, 14.

¹⁵ Р. Микић, *Истио*, стр. VII.

значањски и поетички хармонизовано и функционално потврђена у најрепрезентативнијим текстовима *прозе нової сѣила*. Она је, разуме се, обухватала и стваралачку оријентацију на језик, прибирајући јој тако додатне димензије значења и вредности.

5.

Често коришћена синтагма „оријентација на језик“ код писаца прозе новог стила, а у тумачењу Љубише Јеремића, није била пуки теоријско-терминолошки израз којим се само покривао један изражајни сегмент тадашње живе књижевности. Она је, истовремено, била и израз слојевите теоријске самосвести; продубљеног критичког разумевања које се није заклањало иза звучних исказа и теоријских фраза, већ је почивало на сасвим јасној представи о свим битним аспектима тумачења. Јеремић је спадао у оне тумаче који нису отворено, често и непотребно, посезали за наглашавањем и истицањем књижевно-историјске, а посебно теоријске литературе и спреме, као референцијалним оквиром и основом за разумевање и описивање конкретних књижевних текстова и појава.

Своја знатна и поуздана знања он није увек отворено истицао, већ их је подразумевајуће уграђивао у, може се рећи, стилско-реторички јасно, течно и ванредно уверљиво грађене реченице, исказе и текстове. О књижевности је овај тумач лепо писао. И то је помогло добром пријему његових текстова. Чак и оних текстова који су се читаоцима, у први мах, учинили значењски мање проходним, као што су приповетке и романи Драгослава Михаиловића писани у техници „сказа“, а који су, по правилу, бивали и његови књижевно-уметнички најизграђенији текстови. У њиховој је „оријентацији на језик“ овај тумач препознао сву сложеност, посебност и вредност уметничке визије најистакнутијег писца прозе новог стила. Указујући на то како се његов књижевни опис скоро у потпуности самосвојно изграђује на стварносним предлошцима. Гра-

дећи тако један засебан, иманентан (књижевни) свет и израз који са непосредном или историјском стварношћу има јаке тематске везе, али који је пре свега моделован у, како је он умео да каже, пажљиво надзираном стилу и језику, као засебна целина. Као књижевно-језичка уметност која самосвојно оперише сопственим средствима и начинима.

Иако таква дистинкција наоко изгледа једноставна, чак подразумевајућа, у време када је изрицана она је била посебна, полемична, несвакидашња и тачна. Књижевности је утемељено и уверљиво обезбеђивала засебност без које, у пуном значењском и вредносном опсегу, уметност језика не може да се развија ни да постоји. И због тога је његово инсистирање на историјским и поетичким континуитетима развоја, уз све застоје, ломове, преврате, креативне пробоје и успоне, додатно важно јер је у себе упијало све различите стилске оријентације, правце и индивидуалне стваралачке посебности, као делове целине књижевне уметности и њене историје која је, истовремено, важан сегмент укупне националне културе. Тај интегративни, целински приступ, који је подразумевао поредбену везу са текстовима и ауторима других књижевности али који је у основи остајао свој, у најбитнијим је цртама добио потврду и оверу у времену. Он је данас, када су опет те вредности скрајнуте и унижене, вредан, незамењив и у много чему узоран део наслеђа наше укупне књижевне мисли и културе.

ЈЕРЕМИЋЕВО ТУМАЧЕЊЕ АНДРИЋЕВЕ УМЕТНОСТИ

У Библиографији *Иве Андрића (1911-2011)*¹ двадесет осам библиографских јединица односи се на текстове Љубише Јеремића о Иви Андрићу. Као најзначајнији издвајају се дужи текстови: „На Дрини ћурија – Андрићева вечна задужбина“ из 1990. године, као и „Трагичко виђење у Андрићевим приповеткама“ из 1993. године. Наравно, не треба заобићи ни краће радове као што су „Лудило приповедања“ из 1972. и „Андрићев лик у нашој јавности“ из 2009. године. Посебно спомињемо текст из 1993. године „О стогодишњици рођења Иве Андрића“ у којем Јеремић као да из некакве орловске перспективе даје поглед на Андрићево стваралаштво: сасвим у складу са својим много пута доказаним даром за синтезу, сагледао је Андрићев живот и стваралаштво у једном ширем луку, означавајући упоришне тачке Андрићеве поетике, али и износећи своје разумевање пишчевог дела, које је разрадио у својим дужим текстовима.

Пре него што се упустим у Јеремићева тумачења Андрићевог дела, желела бих да истакнем да се на примеру тог нашег угледног и утицајног критичара који је најживље деловао у последњим деценијама XX века, јасно види не само специфично и на теорији засновано књижевно образовање, већ да је то знање, између осталог, стицано и на Катедри за светску књижевност и теорију књижевности, те практиковано и проверавано на анализи дела из светске књижевне баштине, заправо добило свој пуни замах у тумачењима дела савремених српских аутора, као и класика, међу којима

¹ *Библиографија Иве Андрића (1911-2011)*, Београд – Нови Сад, Задужбина Иве Андрића, САНУ, Библиотека Матице српске, 2011.

је, свакако, и Иво Андрић. Јер, Јеремић је стајао уз речи песника Миодрага Павловића: „Ако реч класик у модерним временима има неки смисао, онда је њен смисао да означи писце као што је Андрић.“²

Белодано је да Љубиша Јеремић супериорно влада методом и да суверено држи кључеве тумачења књижевних дела, откључавајући и оне браве и оне слојеве текста који су остајали испод радара других тумача. Тако смо, поред бриљантних предавања о Толстоју или о Џојсу на пример, која су била прожета суштинским, дубинским, такорећи капиларним разумевањем литературе, њених скривених претинаца и уметничких поступака, могли да се уверимо у Јеремићев креативни приступ делима Иве Андрића, једнако као и у његов препознатљив стил писања. Била је то инжењерска прецизност увида и јасна, поступна анализа, комбинована са раскошном језичком експресијом и стилем који је памтљив пре свега по језгровитом и сликовитом обрађавању тезе.

У запису „Лудило приповедања“, на примеру заносног и заводљивог приповедања фра Петра у *Проклећој авлији*, Јеремић закључује да у том култном роману поступак причања сугерише слике света преобраћених вредности, наглашавајући да „површинско испредање лако разумљиве приче организује се као ретко сложени образац тематских наговештаја“.³

Опште је познато да је Иво Андрић инсистирао на ставу да критичари у тумачењу књижевних дела не треба да се баве уметниковом личношћу, јер тако могу само запасти у ћорсокак. Писац је, такође, сматрао да се разматрањем биографских података не може ваљано интерпретирати уметничко дело. Међутим, управо у тој тачки Јеремић, у тексту „Андрићев лик у нашој књижевности“, закључује да је мало који српски писац свој лик, посебно свој духовни профил, толико јасно и

² Љубиша Јеремић, „О стогодишњици рођења Иве Андрића“, у: „Глас времена“, Београд, БИГЗ, 1993, 380.

³ *Проза новој сцили*, Београд, „Просвета“, 1978, 279.

прецизно уградио у сопствено дело: то се, односи на наратора у роману *На Дрини ћуџрија*, а ја бих ту, рецимо, додала и Тому Галуса из циклуса затворских прича и недовршеног романа *На сунчаној сирани*. Јеремић, дакле, у наведеном есеју посебну пажњу усмерава на испитивање улоге, положаја и функције лика аутора у сопственом делу, као и разликовање реалног аутора од његовог створеног лика у делу, те на крају закључује: „Модус у коме је овај писац мислио да може мирне душе и ваљано да се испуњава јесте његова проза, његов роман и његова приповетка. Овде је Андрић, као мало ко, ако је ико у српској књижевности, успео прецизно да оцрта свој лик. Отуд и његово опирање да своје дело коментарише. Очито, писање је за њега било тражење уметничког облика у којем ће пишчев лик бити у потпуности импрегниран, уграђен тако да се не може разграђивати, и тек такав оспособљен да се обелодани.“⁴

У тексту „Трагичко виђење у Андрићевим приповеткама“ Љубиша Јеремић на почетку утврђује својеврсну дихотомију дотадашњих тумачења трагике у делу Иве Андрића. Док једни критичари сматрају да у Андрићевом случају разумевања света преовлађује пессимистичко и нихилистичко виђење, други пак тумачи, остављајући простор за уочавање смисла у поретку ствари, виде Андрићев свет озарен извесном „хуманистичком ведрином и поверењем у трајност етичких вредности“.⁵

За професора Јеремића питање вредности било је једно од кључних питања у анализи књижевног дела. Према том тумачењу, Андрићево трагично осећање света и живота у основи је еманација свеприсутног зла што влада људским животом, који би се као такав морао негирати и мрзети, али се, ипак, свим нагонима

⁴ „Андрићев лик у нашој јавности“, у: „Књижевне разлике“, Београд, „Службени гласник“, 2009, 30.

⁵ „Трагичко виђење у Андрићевим приповеткама“, у: „Глас времена“, Београд, БИГЗ, 1993, 177.

жели и воли, јер у том царству нагона упаљена је лепота душе. Андрићево приповедање пројектује тешка и трагична осећања и открића где је све усмерено на унутрашње и трајне трагедије човековог бића. С друге стране, уочавајући снажну потребу истраживача, нарочито послератних, да Андрићево дело подведу под једну хуманистичку схему и да се снажни тонови извесног антрополошког нихилизма у њему тумаче у познатом идеолошком кључу, Јеремић претпоставља да је ту реч о извесном политичком читању послератног раздобља подстакнутог, највероватније, начином укључивања Иве Андрића у послератну стварност. То је већ време када се знају Андрићеви велики романи у којима је писац испољио веру у смисао културе и уметности.

Сам Љубиша Јеремић, резимирајући различита тумачења трагике и зла у делу Иве Андрића, уочава становиту „превласт мржње, зла, деструктивности, незнања, у људском индивидуалном и историјском постојању.“⁶ Уметнички свет Иве Андрића испуњен је гнусом, зло се простире одасвуд и досеже свуда, и закључак би могао бити да у свету нема утехе. Међутим, „са становишта измиритељске мудрости“, Андрићева уметност „пружа слику човековог историјског тријумфа и његове величине.“⁷

Веома је занимљива Јеремићева оцена да би се, са становишта проучавања трагичног у Андрићевом стваралаштву, а ослањајући се делимично на увиде Меше Селимовића, то дело могло сагледавати у развојним фазама: у првој фази, а то је време *Ex Ponta* и *Немира*, писац изражава болно осећање живота, младићску тужну јадиковку над неправдама света; у другој фази, која покрива доба настанка међуратних приповедака, Јеремић уочава песимистичку доминацију мрачног осећања свеприсутног зла, осенченог дубоком трагиком ликова; трећа фаза која се поклапа са наста-

⁶ Исто, 180.

⁷ Исто, 178-179.

нком великих романа током Другог светског рата, на светлост дана износи извесну бодру веру у победу људскости и хуманости; условно, четврта фаза могла би се односити на могућност развоја и паралелног постојања два различита света, што подразумева да се напоредо са песимистичким погледом на свет јавља и поверење у темељне људске вредности.⁸

Међутим, Јеремић веома прецизно уочава, нарочито на примеру Андрићевих међуратних приповедака (које сматра најбољим и најуспешнијим), могућност да се, с обзиром на њихову сложеност и вишеслојност, начини посебна врста типологије, на основу врсте зла и природе трагичког, што сматрамо више него драгоценим његовим доприносом.

Најпре, имамо оне приче у којима је трагичко виђење неутралисано приповедачком перспективом. Ту, свакако, долазе приче које би се могле сврстати у тзв. фратарски циклус: „Код казана“, „У зиндану“, „У мусафирхани“, „Исповијед“ и друге, у којима није реч о огољеном злу, већ је оно разблажено извесном хуманом добродушношћу и благом добротоу фрањеваца, па и просеви зла немају ону тежину нити ону оштрину какве можемо наћи у другим Андрићевим приповеткама. У причама са главним јунаком фра Петром, тим крешевским, племенитим и разумним фрањевцем у улози приповедача, зло је, некако, суспрегнуто његовом разорном ведрином и посредовано „насмејаном мудрошћу“,⁹ како пише Јеремић.

Даље, сматра Јеремић, трагичко виђење не оцртава се чврсто ни у оним приповеткама у којима се историјски тренутак прелама кроз индивидуалне судбине. Догађаји су испуњени општом несрећом што се приказује из једне посебне, хроничарске перспективе, чиме се релативизује свеопште постојеће зло.

И још једну групу приповедака чине оне у којима се на плану појединачних судбина говори о свеукупности и несавладивости зла, и о његовом отровном

⁸ *Истио*, 179-180.

⁹ *Истио*, 183.

утицају који ствара једну изузетно песимистичку слику. То су приче: „За логоровања“, „Мустафа Маџар“, нарочито „Аникина времена“ и „Мара милосница“ за које Јеремић сматра да се на „основу њих образовало схватање о Андрићевом преовлађујућем песимистичком виђењу света, као и о високом рангу његове приповедачке уметности.“¹⁰ Управо у тим приповеткама уочава се превласт „традиционалне реалистичке објективности приповедачких исказа“,¹¹ као и присуство митско-легендарне компоненте.

Према Јеремићевом мишљењу, у ту групу приповедака спада и приповетка „Аникина времена“ у којој зло, срамота и неправда захватају све слојеве друштва, а само Анику одводе у неразјашњену смрт. Приповетка „Чудо у Олову“ са епифанијским просевом надахнућа, темељи се, ипак, на суморном, натуралистичком склопу мрачних, мучних и тешких мотива болесног наслеђа: легендарни мотив силаска Христа, кроз провалу наказне чулности, добија суморну димензију као извесну поругу религијским очекивањима. Физичка детерминисаност односи победу и мајка болесне девојчице разуме да је, најзад, једино решење да Бог к себи узме њено болесно дете.¹²

Када је реч о приповеци „За логоровања“, уместо очекиване историјске перспективе, јер повесни оквир је дат Карађорђевог буном и одјецима тог преокрета у Босни, читалац се суочава са трагичним епилогом провале болесне и извитоперене страсти. Зло које доноси историјски потреси, у свом чистом виду, огољено и снажно, као да до корена поништава све људске вредности, обрушавајући се на јединку, саму и незаштићену.

Погледајмо приповетку „Мара милосница“ за коју Јеремић верује да у најчистијем виду изражава пишчева песимистичка расположења и пружа читаоцу

¹⁰ *Истио*, 184.

¹¹ *Истио*, 186.

¹² *Истио*, 188-189.

увид у свет сав саткан од моћног и застрашујућег зла. Он пише: „Несрећна Марина судбина у целини је приказана из аспекта незаслуженог страдања, бруталног насиља, невинне жртве.“¹³ Посебно ваља нагласити Јеремићево оригинално указивање на могућност тумачења трагичког у „Мари милосници“ из аспекта хришћанског поимања света у оквиру којег се Мара, односно Марија, може повезати и са појмовима греха, невинности, кајања, милосрђа, жртве, безгрешног зачећа, па тако и са Девцом Маријом и са грешницом Маријом Магдаленом: заправо, са митско-легендарним основама хришћанског система вредности.¹⁴

Међутим, Јеремић не сматра да би причу „Мара милосница“ требало тумачити са становишта трагичког виђења. За њега је то, најпре, израз једног песимистичког расположења и извесног нихилизма. Наглашавајући да судбина Маре милоснице није трагична већ несрећна, Јеремић изражава уверење да уметничка снага уложена у приказивање свемоћи зла у свету и у горку поругу хришћанским религијским очекивањима, подразумева трагичну свест о неуништивости људске потребе за вредностима.

Андрићево дело, готово у целини, закључује Јеремић, обележено је извесним антрополошким и историјским песимизмом. Према таквом тумачењу света, човек је сам и несрећан, бачен у животну арену да „трпи бесмислени терор прилика и ствари“, ¹⁵ раздиран нагонима и спутаван ограничавајућим околностима. Међутим, Андрићев уметнички свет није слика потпуног безнађа: из њега као да зрачи нада и веровање у племените човечанске побуде.

Тако, у тексту „*На Дрини ћуприја* – Андрићева вечна задужбина“ Љубиша Јеремић разуме Алихоцину предсмртну мисао о важности задужбина као својевр-

¹³ *Истио*, 197.

¹⁴ *Истио*, 198.

¹⁵ *Ex Ponto*, *Немири, лирика*, Сабрана дела Иве Андрића, књ. 11, Удружени издавачи, Београд, 1981, 44.

сни програм чији је смисао „озарен извесном надом у погледу људских вредности“.¹⁶ Управо борба за вредности довела је до тога да породица Мутевелић, чувари Мехмед-пашине ћуприје, вековима баштини мисао да је, како каже Андрић, „наша судбина на земљи сва у борби против квара, смрти и нестајања, да је човек дужан да истраје у тој борби и кад је потпуно безизгледна“.¹⁷

И, одиста, у том ставу сажета је мисао о смислу постојања, једнако као и кључна мисао романа *На Дрини ћуприја* да је „живот несхватљиво чудо, јер се не престано троши и осипа, а ипак траје и стоји чврсто као на Дрини ћуприја“.¹⁸ На једном другом месту у тексту Јеремић посеже за другом занимљивом и знаковитом паралелом доводећи у везу тешко време настанка романа (знамо да га Андрић пише у Београду за време окупације), у везу са тешким временима о којима роман приповеда, питајући се: „Да ли ово значи да се писац окретао историјској прошлости тражећи у њој склониште од страха своје ратне стварности. Да ли је хроничарско причање о настанку вишеградског моста у далеком XVI веку и његовом трајању у наредна три и по века до тренутка када је у Првом светском рату експлозивом био пресечен по средини, да ли је својеврсни роман хроника, уопште, пишчево уклањање од сурових искустава савремености.“¹⁹

Сагледавајући различите слојеве вишеградске хронике, професор Јеремић подвлачи важност не само историјских чињеница на које се писац ослања, него и значај митова и легенди, тих плодова укупне народне „духовне делатности, митотворачке маште и уметни-

¹⁶ „На Дрини ћуприја – Андрићева вечна задужбина“, у: „Глас времена“, Београд, БИГЗ, 1993, 205.

¹⁷ *На Дрини ћуприја*, Сабрана дела Иве Андрића, књ. 1, Удружени издавачи, Београд, 1981, 84.

¹⁸ *Истио*, 94.

¹⁹ „На Дрини ћуприја – Андрићева вечна задужбина“, 208.

чке инвенције минулих нараштаја“²⁰ који, као какав амалгам, спајају векове. Комбинујући провериве и записане историјске и хроничарске чињенице са богатом фолклорном грађом, Андрић је успео да кроз легенду подари читаоцу то „зрно истине“ које је настало као резултат преплета стварног и могућег.

У том смислу, Јеремић се осврће и на мост као симбол трајања и човекове борбе против пролазности, као својеврсно оваплоћење људске потребе да измири супротности и разуме „другост“. У оквиру анализе романијерског поступка пишчеве реалистичке провенијенције, он уочава различите ауторске тачке гледишта. Пре свега, најупечатљивија је она која наговештава извесну аутобиографску ноту. Та присност ауторова са предметом хроничарског казивања, уочљива је на више места које Јеремић прецизно детектује: младићи у разговорима на вишеградском мосту припадају Андрићевом племену „побуњених анђела“, а субјекат „ми“ у приповедању „није пука наративна конвенција која обезличује аутора, већ стоји уз чињеницу да је сам писац морао бити међу дечацима који су одрасли дивећи се савршеном складу једне неимарске творевине настале из племените побуде.“²¹

Љубиша Јеремић сматра да је слика моста за аутора вишеградске хронике била двоструко подстицајна: „Мост је, на једној страни, упућивао на тематику најважнијих људских цивилизацијских прегнућа, на другој, постављао је из дубине колективног и приватног сећања захтев за досезањем високе норме уметничког склада, осмишљене лепоте.“²²

Желим сада да, као посебно значајне, цитирам завршне реченице наведеног есеја Љубише Јеремића: „Роман *На Дрини ћуприја*, као бескрајно складна творевина живе маште и мудрог неимарства, испуњен је, с краја на крај, трагичким доживљајем, свешћу о не-

²⁰ *Истио*, 209.

²¹ *Истио*, 218.

²² *Истио*, 221.

помирљивим супротностима међу људима и међу цивилизацијама, али самим својим испуњеним складом он нуди и наговештај о неуништивости људске потребе за вредностима, за приближавањем удаљених епоха и сукобљених култура.²³

Размислимо, на крају, и о овоме: и када бива суочен са сазнањем о свеприсутности зла, несреће, незнања, патње и пропасти, човек, ако жели да има достојанствен и вредан живот, мора гласно да тражи одговор на питање које је, у виду болног усклика, формулисао песник Мирослав Максимовић, Јеремићев савременик: „Пред поразом, честит човек шта да ради?“

И, одиста, шта човек може да уради када изгуби веру у добро, у логични поредак света и када искрсава питање о смислу живота као основно питање човековог постојања. Ако је свет бесмислен, шта човек као решење има на располагању: да се убије, или да се борбом супротстави бесмислу. Тај бунтовни песимизам Албер Ками покушао је да реши метафором Сизифовог непрекидног, вечног котрљања камена: издржати живот без илузија, без среће, без обећања и чинити оно што од нас зависи, макар то била борба без наде у успех. Јер, и сама борба да се, не одустајући, стигне до врха, довољна је да испуни људско срце и учини га срећним.

Тако мисли и наш писац: године 1945, прво издање романа *На Дрини ћуџија*, аутор је поклатио са посветом свом сарајевском колеги и писцу Марку Марковићу, изражавајући језгровито и сликовито свој животни вјерују: „1. Све су Дрине овог света криве; 2. Никада се оне неће моћи све, ни потпуно, исправити; 3. Никада не смемо престати да их исправљамо.“

Том врстом наде и среће обдарена је и већина Андрићевих јунака. У духу антрополошког, делатног песимизма, али са просевима љубави, вере и наде упркос несрећи која нас окружује, у *Ex Pontu* песник одашиље једну од највећих апотеоза животу, завршавајући га речима разговора оца и сина, Бога и човека:

²³ *Истио*, 222.

„Много самујеш и дуго ћутиш, сине мој, затрављен си сновима, изморен путевима духа. Лик ти је погнут и лице блиједо, дубоко спуштене вјеће и глас као шкрипа тамничких врата. Изиђи у љетни дан, сине мој!

- Шта си видио у љетни дан, сине мој?

- Видио сам да је земља јака и небо вјечно, а човјек слаб и кратковјек.

- Шта си видио, сине мој, у љетни дан?

- Видио сам да је љубав кратка, а глад вјечна.

- Шта си видио, сине мој, у љетни дан?

- Видио сам да је овај живот ствар мучна, која се састоји од неправилне измјене гријеха и несреће, да живјети значи слагати варку на варку.

- Хоћеш да уснеш, сине мој?

- Не, оче, идем да живим.“²⁴

²⁴ *Ex Ponto*, 79.

ДЈЕЛО ИВЕ АНДРИЋА У ТУМАЧЕЊУ ЉУБИШЕ ЈЕРЕМИЋА

Дјело Иве Андрића је велика тема српске науке о књижевности још од двадесетих година прошлог вијека. Крупан допринос тумачењу Андрићевих дјела дало је неколико проучавалаца српске књижевности, међу којима се посебно истиче Иво Тартаља, књигом *Приповедачева естетика*, затим: Никола Мирковић, Исидора Секулић, Петар Цацић и Радован Вучковић. Овом низу се прикључује и Љубиша Јеремић.

Књига *Глас из времена Љубише Јеремића* представља скуп огледа и есеја, критика појединачних дјела и предговора приређивачким издањима, проблемских чланака и осврта, али и текстова писаних за јубиларне годишњице писаца. Текстови *Гласа из времена* груписани су у три одјељка: „Оквири“, „Теме“ и „Критике и осврти“. За ово проучавање индикативна су била три Јеремићева огледа о приповједачком дјелу Иве Андрића: „Трагичко виђење у Андрићевим приповеткама“, „На Дрини ћуприја – Андрићева вечна задужбина“ и „О стогодишњици рођења Иве Андрића“.

Приповједачким опусом Иве Андрића су се, прије Љубише Јеремића, бавили Велимир Живојиновић (*Приповедачко дело Иве Андрића*, 1931), Милан Богдановић (*Критички радови Милана Богдановића*, 1979), Меша Селимовић (*Између истока и запада*, 1974), Драган М. Јеремић (*Прсти неверној Томе : есеји о савременим југословенским писцима*, 1965); (*Три скупине поређења*, 1978), Петар Цацић (*О Проклетој авлији*, 1992); (*Иво Андрић : човек, дело* 1993), Зденко Лешић (*Приповједачи*, 1988), Светозар Кољевић (*О Андрићевом приповедачком „чарању“ : од Мосона на Жети до Аске и вука*, 1991), Јан Вјежбицки (*Иво Андрић и развитак књижевности XX века*, 1986), као и многи други. У својим

огледима из *Гласа из времена* Јеремић се позива на наведене критичаре, анализира и допуњава њихове закључке.

Оглед „Трагичко виђење у Андрићевим приповеткама“ према својим теоријским одређењима представља својеврстан наставак Јеремићеве претходне књиге *Трајички видови старејег српског романа (Од Јакова Игњатијевића до Светиолика Ранковића)*. Јеремић у тој књизи наглашава да је о трагичком виђењу разложно говорити поводом књижевних дјела у којима су карактери, ситуације, догађаји, социјалне околности, обиљежени људским страдањем и усмјерени ка неумитном несрећном исходу. У оваквим дјелима није ријеч о страдању изазваном било каквим спољним или случајним узроком, него о оном које је неизбијесна посљедица неке дубоке унутрашње неминовности, и у том смислу повезано са пишчевим представама о судбини, о основним могућностима постојања људске природе (Јеремић, 1987).

Оглед „Трагичко виђење у Андрићевим приповеткама“ подијељен је на три дијела. Први дио представља синтезу општих закључака о приповједачком дјелу Иве Андрића, преиспитивање раније постављених теза и покушај да се одговори на питање о томе да ли у Андрићевим приповијеткама и романима преовладава песимистичко и нихилистичко осјећање свијета или је ова „енциклопедија видова и начина на које човек страдава“ просвијетљена једном хуманистичком ведрином и повјерењем у трајност етичких вриједности.

У уводном дијелу Јеремић полемише са закључцима Велимира Живојиновића, Драгана М. Јеремића, Миодрага Павловића и Меше Селимовића о трагичком осјећању живота и свеприсутности зла у Андрићевом приповједачком опусу. Јеремић се слаже са закључцима Велимира Живојиновића да се у првим Андрићевим приповиједачким књигама трагичко осјећање преноси са психолошког и на метафизички и на ми-

стично-филозофски план, стварајући тако оквир за једну нову филозофску концепцију. Пратећи хронологију Андрићевог стварања, али и развој критике, Јеремић примјећује да се педесетих и шездесетих година јавља потреба да се Андрићево дјело подведе под једну хуманистичку схему и да се антрополошки нихилизам у Андрићевом дјелу тумачи у познатом дијалектичком кључу. Односно, да се раздвоје фазе Андрићевог стварања, гдје би прва фаза представљала „мрачну фазу“ (између 1925. и 1930. године), док би друга фаза била обиљежена извијесним повјерењем у смисао умјетничког и културног ангажовања. Премда је у Андрићевом дјелу мноштво појединачних судбина оптерећених свеprisутношћу зла, у другој фази оно пружа слику чо-вјековог историјског тријумфа и његове величине. Схватање да се Андрићево дјело мора тумачити кроз развојне фазе најупечатљивије је исказивао Меша Селимовић, те Јеремић у свом огледу истиче управо Селимовићеву подјелу, као основ за даље тумачење трагичког осјећања у Андрићевом дјелу.

Као неоспорну чињеницу, Јеремић истиче да се све Андрићеве приповијетке из међуратног „нихилистичког“ раздобља не могу тумачити у истом кључу. Према томе, сматра Јеремић да је потребно разликовати неколико врста Андрићевих приповиједака из овог периода.

У прву групу Јеремић издваја оне Андрићеве приповијетке у којима је трагичко виђење на извијестан начин неутралисано приповједачком перспективом, те се као такве издвајају приповијетке о босанским фрањевцима: „У мусафирхани“, „У зиндану“, „Исповијед“ и приповијетка „Код казана“. Простодушни хумор и добродушност не допуштају да се тешке и трагичне околности у којима се одвијају збивања у овим приповијеткама конституишу у дефинитивно трагичко виђење. Даље, Јеремић примјећује да је трагика неутралисана и у приповијеткама какве су „Шала у Самсарином хану“, „Чаша“ или „Труп“.

Када је ријеч о приповијеткама у којима је трагичко виђење неутралисано, Јеремић се слаже са ставом Петра Цацића, да се трагичко виђење не образује у приповијеткама у којима се низ тешких и трагичних околности опажа из посебне историјске перспективе, и гдје се „хаос једног времена заглашује хаосом других времена“. Такве су приповијетке: „Свадба“, „Рзавски брегови“, „Немирна година“. У овим приповијеткама збивања испуњена несрећом и страдањима приказана су у нарочитим историчарско-хроничарским размјерама које релативизују утисак свемоћи зла. Јеремић истиче цитат из приповијетке „Свадба“: „Зли завладају, а добри им се покоре, неваљали и малоумни проговоре, а честити и мудри умукну, правоверни изгубе наду и правац у животу. И да тако потраје дуже, све на земљи би се учрвало и пропало“ као мисао о пролазности зла која поништава трагичко осјећање живота.

Јеремић у трећу скупину групише приповијетке у којима не само што се не може успоставити принцип неутрализовања пишневог песимизма, већ је слика свеприсутног и несавладивог зла и основа и поента причања о појединачним судбинама. Такве су приповијетке: „За логоровања“, „Мустафа Маџар“, „Чудо у Олову“, „Аникина времена“, „Мара милосница“.

Јеремић посебно издваја трећу групу приповиједака, јер сматра да се управо на основу наведених приповиједака и образовало схватање о Андрићевом песимистичком виђењу свијета.

Други дио огледа почиње полемиком Љубише Јеремића са радовима Милана Богдановића, Светозара Кољевића, Зденка Лешића и Јана Вјежбицког о Андрићевој модерности. Правећи синтезу мишљења о Андрићевом традиционализму са једне и Андрићевој модерности са друге стране, Јеремић закључује да је у погледу умјетничког поступка и стратегије Андрић одређен превлашћу традиционалне реалистичке објективности приповједачког исказа. Слиједећи размишљања књижевне критике, нарочито мишљење Петра Ца-

цића о реалистичким мотивацијским токовима, као и митско-архетипским токовима код Андрића, Јеремић наводи да је управо у приповијеткама у којима је установљена превласт песимистичног односа према свијету, односно трагичког виђења, митско-легендарна компонента присутна, али на један недовољно уочен, а примарно модеран начин. Јеремић овдје примјећује и Андрићеву ослоњеност на модерна психолошка учења, која су попут психоанализе, утицала на европску књижевност двадесетог вијека. Те даље истиче аналогију између мотивације људских поступака у Андрићевим приповијеткама и извијесних психоаналитичких поступака. Као примјер, Јеремић наводи причу о трагичној судбини поп-Вујадина из приповијетке „Аникина времена“ у којој је извор његовог страдања изражен у његовој „тајној“, „унутрашњој стварности“, рушилачкој стварности потиснутих нагона. Ова, али и све остале приче у „Аникиним временима“ које опасују средишњу причу о Аники само поткрепљују и оснажују слутњу да је потиснута и непризната еротска енергија надмоћна у непомирљивом и погубном сукобу са свијетом разума и морала.

Осим приповијетке „Аникина времена“ Јеремић овдје анализира и приповијетке „Чудо у Олову“ и „За логоровања“, посебну пажњу обрађајући на легендарне мотиве хришћанства, у првој Христов силазак, а у другој представу Сатане. У приповијецци „Чудо у Олову“ како истиче Јеремић, Христов долазак доведен је у везу са провалом наказне чулности, што ову Андрићеву приповијетку чини још суморнијом и указује на прикривену, али жестоку и болну поругу људским религијским очекивањима. Када је ријеч о приповијецци „За логоровања“, Јеремић примјећује да је у њој лик имама, свештеног лица доведен у везу са легендарном представом Нечастивог, а та веза бива употпуњена у посљедњој епизоди приче у којој са његовог лица изобличеног сатанском пожудом провире само два зуба.

Трећи дио огледа представља анализу приповијетке „Мара милосница“. Издвајањем неколико кључних ситуација које илуструју основну пишчеву замисао о свеprisутству зла, Јеремић закључује да се ова приповијетка не може тумачити у кључу трагичког виђења, већ да она представља израз крајње песимистичког расположења и нихилизма. Али да ипак трагичко виђење у великој мјери одређује основну тематику ове приповијетке.

Према Јеремићевом тумачењу обиље ликова и ситуација у приповиједи „Мара милосница“ нису само у функцији реалистичке живописности и исцрпности једног историјског тренутка, они су прожети некада и сасвим упадљивим аналогијама и јединственим тематским смјером. Јеремић уочава неколико низова таквих аналогија, међу којима се истиче онај низ који се обликује у рефренском понављању ријечи јунакиње приповијетке, изражавајући њено откриће свеprisутног и застрашујућег зла. Осим овог низа, Јеремић као значајан низ аналогија издваја и онај изграђен на мотиву тајног бављења злом, односно прикривеном болешћу. И Вели-паша и многи Памуковићи, баба-Ануша, прикривају и у потаји његују своје физичке или душевне ране, а њихове застрашујуће молитве Сатани – како их види јунакиња приповијетке – истовремено су и израз њихове бесловесне опчињености сопственом болешћу, али и тренуци потпуног изокретања вриједности.

Јеремић примјећује да је судбина Андрићеве јунакиње изведена у овој приповиједи тако да многобројне и разнородне појединости једнако буде асоцијације ка важним хришћанским појмовима и представама, односно ка митско-легендарним основама хришћанског система вриједности. Те истиче да у овом слоју хришћанске теме и симболи могу имати првенствено психолошки и етички значај, највише у смислу карактеризације ликова.

Међутим, митска паралела у „Мари милосници“ – односно призивање у контекст ове приче хришћанских тема, ликова и симбола – према Јеремићу

има још једну важну улогу. А то је улога каква се наслућује већ у „Чуду у Олову“, улога суморног, горког и болног ругања људским религијским очекивањима, људској вјери у хришћанске вриједности. Свијет се у „Мари милосници“ открива као царство зла.

Иако трагичко виђење свијета у овој приповијести није формирано ни на једној површини приповиједања, нити непосредно представљено у судбинама ликова, умјетничка снага уложена у приказивање свемоћи зла у свијету, и у горку поругу хришћанских религијских очекивања, подразумејева трагичку свијест о неуништивости људске потребе за вриједностима.

Анализа Андрићевих приповједака какву нам даје Љубиша Јеремић, указује нам на једној страни на сасрећеност умјетничких ефеката и сугестибилност умјетничких средстава у грађењу јединствене трагичке визије. Са друге стране, оваквом анализом Јеремић потврђује да је управо такво трагичко виђење обезбедило и највиши умјетнички домет ових приповједака, највећи степен тематске сложености и структурне спрегнутости. Такође, оваква анализа омогућава увид у најдубљи слој структуре Андрићеве приповијетке. То је слој у коме налазимо да је Андрић, попут водећих писаца модерне европске прозе, цијелим системом аналогича своју причу о немирним временима за вријеме турске и аустроугарске окупације Босне, пројектовао на шири план европске културе и хришћанског хуманизма.

За тумачење дјела Иве Андрића веома је значајан и Јеремићев оглед: „*На Дрини ћуџија* – Андрићева вечна задужбина“. У овом огледу Јеремић роман *На Дрини ћуџија* анализира тако што посебну пажњу поклања односу митског и историјског, реалистичног и фолклорног, ванвременског и пролазног. Јеремић издваја Алихоцину предсмртну мисао, обојену надом у „умне и душевне људе“ који се без личне користи старају о љепоти, као нечему што је супротно од историје и свакодневице. Овом мишљу, поткрепљује став да Андри-

ћева проза није потпуно подређена утиску дефинитивне безизлазности, већ да из ње зрачи мудрост и филозофска ведрина. Према Јеремићу, Алихоџи Мутавелићу у роману припада мјесто пишчевог двојника. Он дијели са писцем нарочиту бригу за мост, те и његова приватна и породична историја заузима знатан простор у роману и често служи као спона међу разнородним епизодама. Он је прикован за мост и у пренесеном и у дословном значењу. Поврх свега, примјећује Јеремић, Андрић је овог свог јунака довео у везу са самим творцем моста, Мехмед-пашом Соколовићем, описујући њихов нарочит, тегобан доживљај дринске ћуприје – то је извијесна „црна пруга“ која болно пресеца груди и у Мехмед-пашином и у Алихоџином случају, подстичући првог да гради мост, а другог да стрепи за његову судбину.

Јеремић, даље, истиче да Андрићево интересовање за историју подразумијева друкчију област човјековог постојања у историји од оне која се једино може историјски и фактографски обрађивати. Он сматра да питање о историји у роману *На Дрини ћуприја* представља питање о људској судбини као таквој. Јер, за Андрића историја представља простор и вријеме у којима се једнако поставља исто питање: како „заварати крвника“ и како унијети смисао у „неминовност трагичног удеса“. Историјска прошлост, хроника и легенда су према Јеремићевом мишљењу појмови чије значење одређује Андрићево бављење историјом вишеградског моста и судбинама многих нараштаја касаблија, чији је живот био присно везан за мост. Несумњиво, приче, легенде, бајке, митски и архетипски ликови представљају за Андрића као писца историјског романа, романа-хронике драгоцјен репертоар умјетничких средстава којима се може савладати историја заједнице. Међутим, Јеремић истиче да прича-хроника о настанку и трајању моста на Дрини није таква да бисмо могли рећи да је сва саткана од легенде, предања и бајке. Већ да је Андрић писац реалиста и да је

његов роман снажно обиљежен супротстављањем онога што је колективна машта испрела о грађењу моста и историографских факата.

Надаље, Јеремић тумачи и положај оних ликова у роману, који би по неким својим особинама могли да буду „пишчеви двојници“. Као једног од пишчевих двојника Јеремић издваја градског мудериза Хусеин-ефендију, који пише хронику најважнијих догађаја у касабии. Иако су обојица хроничари исте средине и истог доба, писац и његов лик у роману су сушта супротност. Управо та супротност, према Јеремићу, представља кључ за разумијевање Андрићеве замисли хроничарског посла. Хусеин-ефендија је написао свега неколико страница своје хронике, занесен собом пропустио је да запази љепоту моста, али и његово значење у историји касабее. Андрић и сам даје разлоге оваквој жаловости ефендијиног рада, први пут посредно у опису ефендије, а други пут у ауторском коментару, када каже да је мудериз са сваким уштеђеним ретком и изостављеним догађајем осјећао да ниподаштава и смањује све око себе, а да се он сам богати и расте. Јеремић истиче управо овај Андрићев коментар, у коме Андрић у свом лику мудериза оцртава све оно што сам није желио да буде, али такође оцртава и опасност у послу хроничара. Та опасност се испољава као заслијепљеност собом, таштина која гуши и паралише хроничарску активност. Из наведеног Јеремић закључује да за Андрића смисао писања, и смисао писања хронике о вишеградском мосту, лежи у разбијању оквира таштих побуда и у откривању неког дубљег мотива и општијег интереса.

Важно је примијетити да Јеремић у овом огледу обраћа пажњу како на Андрићева схватања о историјском роману, значају легенди, прича и предања, тако и на то да Андрић у историју и хроничарску грађу улази као поуздан зналац и баштиник фолклорног наслеђа. Овакав приступ Андрићевом дјелу, омогућио је Јеремићу да уочи и наговјештаје аутобиографских нота у роману *На Дрини ћуприја*, прије свега у појачаној емотивности исказа и карактеризација.

„Младаљачки заноси које је можда (и вероватно) писац делио са својим вршњацима на Капији вишеградског моста уочи Првог светског рата приказани су као визије „палих анђела“ (а према легенди коју казује стари чувар моста Алихоца и мостови су творевине анђела) – то су визије младића који на крају једне епохе робовања сањају свој племенит али већ и трагиком обележен сан о националном препороду и уједињењу. Све ће их, као и самог Иву Андрића, прекинути окрутна историја, хапшења и интеграције и крвави рат, као што ће и стари бели мост у слици која понавља страшни и злослутни Алихоцин сан из једног старијег тренутка у роману, остати по средини прекинут“ (Јеремић Љ., 1993, 216).

Љубиша Јеремић, ослањајући се на раније тумаче Андрићевог дјела истиче и тематско-мотивску повезаност Андрићевог романа, са неким ранијим остварењима, попут приповијетке „Мост на Жепи“. Те наводи да је у „Мосту на Жепи“ присутан цио сноп мотива који покрећу причање у роману: човјек из словенске средине, потурчен и насилно одведен из родног краја, домогне се високог положаја у турској царевини, те сјећајући се свог поријекла одлучује да у родном крају подиже задужбине. Јеремић, такође, истиче повлашћено мјесто мостова у Андрићевом духовном свијету и указује на повезаност једног есеја о мостовима из тридесетих година и романа *На Дрини ћурија*, гдје се посебно истиче посљедња слика разрушеног моста, чији лукови „болно теже“ један ка другом.

За Јеремића роман *На Дрини ћурија* представља бескрајно складну творевину живе маште и мудрог неимарства, који је испуњен трагичним доживљајем, свијешћу о непомирљивим супротностима међу људима и међу цивилизацијама. Јеремић истиче и то да је слика моста за Андрића била двоструко подстицајна. Мост је на једној страни упућивао на тематику најважнијих људских цивилизацијских прегнућа, на другој, постављао је из дубине колективног и приватног сјећања захтјев за досезањем високе норме умјетничког склада.

Трећи Јеремићев оглед о Андрићу „О стогодишњици рођења Иве Андрића“ написан у октобру 1992. године, представља суму претходних закључака о прозном дјелу Иве Андрића, али и повезивање теме непомирљивог, а фаталног сукоба двају цивилизација и различитих вјера са актуелном ситуацијом рата у Босни.

На самом почетку огледа Јеремић истиче огромно Андрићево животно искуство, обојено тегобном младошћу у балканским касабама и провинцијама, затим мучним доживљајима из аустроугарских тамница. Иако доживљава нагли преокрет и доспијева до високих положаја у дипломатији, Андрићево животно искуство и научна и друштвена заокупљеност културном историјом Балкана и Босне, тла на којем се историја изражавала у непомирљивости противријечја и наталожене мржње, утицали су на стварање трагичке визије човјекове судбине у једном од најнесрећнијих дијелова Европе. За Јеремића је било индикативно Андрићево бављење историјом босанске касабе у вријеме турског и аустроугарског терора.

Оно на шта нам писац посебно указује, јесте управо универзалност Андрићевог дјела. Пишући овај оглед о стогодишњици рођења Иве Андрића, Јеремић је био и те како свјестан садашњег тренутка историје, тренутка рата у Босни и Херцеговини. Сходно томе, Јеремић сматра да нас Андрићево дјело не позива толико на накнадно откривање његове дубине, колико изазива питање: шта смо до сада радили, гдје су нам биле очи а гдје памет, да у Андрићевом дјелу не видимо оно што нам је јасно и поражавајуће пророчки казивао? Јеремић се такође пита шта нам је све прича о „Мари милосници“ говорила о провалама мржње у узаврелом Сарајеву?

Ипак, Јеремић наводи да из цјелокупног Андрићевог дјела зрачи извјесна ведрина, свијетла мудрост, барем онолико колико надом зраче мисли Андрићевог Алихоџе са посљедњих страница *На Дрини ћурије*, да ипак не може бити да ће заувјек нестати великих и умних, душевних људи, који ће за божију љубав подизати грађевине.

Изразито песимистички обојен је и закључак, у коме Јеремић роман *На Дрини ћуприја* као роман који је испуњен трагичким доживљајем, свијешћу о непомирљивим супротностима међу људима, народима и религијама, на чијем крају стоји слика пресјеченог моста чији лукови тек „болно теже“ ка спајању, смијешта у актуелни моменат, ратних збивања у Вишеграду, Сарајеву, Зворнику, Мостару, као трагичну чињеницу и болну опомену.

Свој оглед, Јеремић завршава питањем: „Да ли смо и као појединци и као нарочита балканска цивилизација, умели да чујемо целу истину Андрићеве поруке?“ (Јеремић Љ., 1993, 386)

ЛИТЕРАТУРА

- М. Богдановић, *Критички радови Милана Богдановића*, Нови Сад – Београд, 1979.

- Ј. Вјежбицки, „Иво Андрић и развитак књижевности XX века“, *Свеске Загужбине Иве Андрића*, Београд, 1986, 215-223.

- В. Живојиновић, „Приповедачко дело Иве Андрића“, *Мисао*, Београд, 1931.

- Д. М. Јеремић, *Прсти неверној Томе : есеји о савременим југословенским писцима*, Нолит, Београд, 1965.

- Д. М. Јеремић, *Три ситиња поређења*, „Светлост“, Крагујевац, 1978.

- Љ. Јеремић, *Трагички видови сјаријеј српској романа (Од Јакова Ићковића до Светиолика Ранковића)*. Нови Сад – Београд, 1987.

- Љ. Јеремић, *Глас из времена: оједи и критике*. БИГЗ, Београд, 1993.

- С. Кољевић, *О Андрићевом приповедачком „чарању“ : од Мосћа на Жети до Аске и вука*, Књижевност, Београд, 1991.

- З. Лешић, *Приповједачи*, Сарајево, 1988.

- М. М. Селимовић, *Између истока и запада*, Зборник радова о Иви Андрићу, САНУ, Београд, 1974.

- П. Џацић, *О Проклећој авлији*, СКЗ, Београд, 1992.

- П. Џацић, *Иво Андрић : човек, дело*, Београд, 1993.

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ У ЧИТАЊУ ЉУБИШЕ ЈЕРЕМИЋА

У овом раду посебну пажњу ћемо обратити на три текста Љубише Јеремића која су написана почетком седамдесетих година прошлога века, а касније прештампавана различитим поводима. У књизи *Проза новаја сѣшила : криѣиѣе и оїледи* („Просвета“, Београд, 1978) ови текстови су обједињени у целини *Романсијеров лирски ілас*. Милош Црњански и штампани следећим редоследом: „Дуг великом писцу“, из 1973. године, затим „*Код Хиѣерборејаца* – путопис, успомене, памфлет, или роман?“ из 1971, те *Роман о Лондону : Салашавање несаіласноі* из 1972. Иако настали пре пола века, ови радови су и данас незаобилазни у сваком озбиљнијем проучавању прозе Милоша Црњанског, а ставови професора Љубише Јеремића изнети у њима су за касније читаоце важни не само у интерпретативном већ и у теоријском смислу.

Кад је реч о вредносном суду изреченом поводом стваралаштва Милоша Црњанског, професор Љубиша Јеремић нема сумњи: „Романи Милоша Црњанског сврставају се, извесно, у саме врхове наше књижевности“ (44). Пред читаоцима је *сложено и зрело уметничко дело, сѣварано доследно и истрајно у дуіом временском іериоду и уіркос околносѣима* које *сиіурно* представља велику срећу за *кулѣуру једне средине*. Оно високо поставља естетичке норме и представља „живи извор свести о неком поретку културних вредности“ (43). Баш зато, оно обавезује проучаваоце и тумаче захтевајући, као што то у историји књижевности бива са појавама *значајних, новайѣорских* дела песника и прозних писаца, промену у разумевању књижевне уметности и образовање нових критичких појмова. Тако стваралаштво Милоша Црњанског Љубишу Јеремића на-

јпре занима у вези са питањима жанра, а у контексту промена које захватају европску књижевност тога доба.

Професор Јеремић нас најпре подсећа да је једна од основних особина модерног романа тзв. Мешање жанрова, односно, с једне стране, „претварање прозних облика у својеврсни лирски склоп, у лирско ткање слика, симбола, музичких наговештаја“ (44), а с друге, измењен однос онога што се најчешће означава као романескна фикција и аутобиографских чињеница. Иако се у тадашњим проучавањима у области историје романа често говорило о *кризи* овога жанра, роман је, наглашава професор Јеремић, показао своју виталност и способност да се враћа различитим наративним традицијама и облицима које је синтетисао: „хроници, мемоарима, аутобиографији, посланици, дијалогу, романси, сатири; остајући, при свему, роман“ (74).

И док се код већине европских романсијера XX века о лирском може говорити ипак само условно, или на нивоу симбола, „поводом романа песника Црњанског о лирској компоненти морало би се говорити као о суштинском, одлучујућем деловању аутентичног песничког гласа у приповедачкој творевини“ (45). Проф. Јеремић отуда уочава да је у делу Црњанског извориште романескног казивања управо лирски субјект, а своју тезу поткрепљује тврдњом да лирски глас познат из „Суматре“ или „Стражилова“ можемо чути и у *Сеобама*, *Хијерборејцима* или *Роману о Лондону*. Без обзира да ли је реч о „правим“ романескним остварењима, мемоарским, путописним или аутобиографским записима, казивање је код Црњанског увек одређено *лирским средишњима*, а једно од свакако најносиивијих јесте и оно које настаје око мотива *сенке*. Управо у том повратку на „субјективну, личну перспективу казивања, у којој се оваплоћује нов начин доживљавања и уметничког савладавања света“ професор Јеремић види велики књижевни и културни допринос дела Милоша Црњанског (46). Једнако као што Рилке у својим

Зайисима Малѿеа Лауригса Бриѿеа или Пастернак у Докѿору Живаѿу остају песници, само на још успелији начин, по професоровом суду, то чини и Црњански у Дневнику о Чарнојевићу или Друѿој књизи Сеоба. Мало је оних стваралаца који су попут Црњанског успели да „фатаморгане и снове“, дакле оно што је по својој природи из домена лирског, уткају у прозне облике.

Црњански је своја интересовања за питања жанра, и посебно романа, истицао у различитим приликама и на различите начине. На један текст Љубиша Јеремић посебно скреће пажњу. Наиме, већ 1920. године Црњански објављује текст под насловом „Нови облик романа“, у коме, као у каквом поетичком прогласу, пише да ће Флоберов *Новембар* „бити књига, која ће у XX веку довести до новог облика романа и нове прозе“ (Сабрана дела Милоша Црњанског, *Есеји*, Београд, 1966, 149). Уводећи и питање веродостојности, Црњански, помало мистификујући, изјављује да су: „Мемоари (су) увек били најбољи део књижевности, особито када нису дословце верни“ (149). Као и обично када говори о другима, Црњански и овде највише говори о себи и своме стваралаштву те као да објашњава своју суматраистичку идеју закључује да се никада у XIX веку није тако *дубоко осетила велика и бескрајна веза између болова и њихови целога света* као у Флоберовом *Новембру* (147) односно да баш Флобер *фанатик леије форме* уводи у књижевност неодређене и болне форме фатаморгана и снова (148). Заводећи свог читаоца Црњански ће рећи и да се никада у XIX веку није тако осетило да је гола душа оно што је најдрагоценије у књижевности, а Флоберу ће приписати опсе и осећања карактеристичне за његово властито дело: дим који ствари чини бестелесним и лаким, сан који заузима место стварности, осећање бесмисла и узалудности живота, чежњу за далеким и прошлим. Отуда је *нов човек* који се јавља у Флоберовом *Новембру* заправо онај којег познајемо из стваралаштва Милоша Црњанског: „Цео свет је његов. Прошлост и да-

љина нестају у њему. И оно што је пре много столећа било – његово је. Бол његов везан је за све патње у свету; он завичаја нема више, и сви га предели расту-жују својим суморним видицима. Осетивши путовање и море, он зна да ни закони, ни границе, ни растојања, не могу да препрече пут суморној магли која се шири у свему што је људско. Рад, све струке, јава, живот, све то губи смисао и снагу пред тајанственом тугом, која је у природи, вечна и неизбежна. На крају је опет смрт, која се диже као грдна *сенка* једне лађе“ (италик А. Г.) и завршава цитирајући стихове Бодлерове песме „Путовање“: *О смрти, ствари кайеџане, и овај крај већ је досадан... Води нас даље, свеједно да ли у рај или њакао, дај нам само нешто неизнато и ново* (149).

Црњански ће се проблемом односа документа и фикције, аутобиографског и његове уметничке транспозиције, бавити у готово читавом свом опусу. Тако књига *Код Хијерборејаца* објављена 1966. започиње констатацијом, неком врстом напомене пре самог текста, која пажњу читаоца усмерава управо на назначена питања веродостојности:

„Сва лица поменута у овој књизи живе, или су живела, у стварности.

У овој књизи, међутим, сва њихова имена, карактери, дела, и речи, претворени су у литерарне креације које немају везе ни са једним лицем у стварности, него представљају иреалне фикције према пишчевој потреби за причу о прошлости.“ (Сабрана дела Милоша Црњанског, *Код Хијерборејаца I*, Београд, 1966)

И док нас прва реченица уводи у свет мемоара, којима се, по правилу, „оживљава и *разоткрива* једно доба, један друштвени тренутак и ликови и улоге учесника и савременика у њима“¹ (италик А. Г.), друга као да све претходно речено потиरे (*међушим*) и наговештава књигу која нема везе са стварношћу већ представља *лиџерарну креацију* и *иреалну фикцију*. За

¹ *Речник књижевних штермина*, 2. изд., Нолит, Београд, 1992, 448.

разлику од *правих* мемоара, који се одликују хронолошком устројеношћу, а у којима је вештина приповедања, како подсећа професор Јеремић, од другостепеног значаја, у *Хијерборејцима* прошлост се узима „као грађа која садржи слике и симболе неког *субјективног* поретка” (50, италић А. Г.) а догађаје из различитих временских равни писаћ размешта према својој потреби, повезујући их *по законима посебне врсте*, односно по уметничким и естетичким принципима. Та *начела сасвим посебне врсте* – мотивисана *ћудливошћу* сећања или сна – сасвим су супротна онима на којима почивају традиционални мемоари. Једино сећање којем аутор верује јесте *сионшано* и по томе је Црњански близак већини значајних романописаца ХХ века. Управо је *ћудливост* онај принцип по коме *људска свест* преплиће догађаје стварности, сна и сећања, а *њег*а уочавамо и у организовању грађе *Хијерборејца*.

Још једном нагласивши начелно погрешно изједначавање приповедача са аутором (јер „приповедач је само функција створеног прозног дела”, 53), професор Јеремић посебну пажњу посвећује природи приповедања у *Хијерборејцима*. Ослањајући се на дело Николе Милошевића као на добар путоказ,² подсећа да су два значајна чиниоца књижевног поступка Милоша Црњанског већ примећена. Реч је о „метафизичким импликацијама” појединачних епизода које се јављају у делу Црњанског и о *изузетном духовном јединству његовог литерарног дела*, односно о одређеним симболима и песничким сликама које премрежавају и његово песничко и његово прозно дело. И док се одређене теме и мотиви у путописима Црњанског, на пример, појављују као *песничке слике*, они су у *Хијерборејцима* реалистички условљени „конкретним приликама датим у де-

² Када је реч о *пишчевом јединственом духовном ставу* и темама и симболима који су карактеристични за *њег*а, Љубиша Јеремић у фусноти напомиње да у свом раду *често подразумева* ранија читања Николе Милошевића, Радована Вучковића и Радомира Константиновића (55).

лу као аутобиографска прошлост“ (56). Професор Јеремић ово потврђује начином на који Црњански у ово дело уводи мотив *сенке*, као својеврсни сигнал за присуство метафизичког. Унакрсним повезивањем, преплићањем и осветљавањем, казивање о људима и догађајима у *Хиперборејцима* не грана се хоризонтално („не појединостима које би шириле и снажиле читаочев утисак о стварној природи појединих видова приповедане грађе“ (59)) већ вертикално, по дубини, „утапањем свих унесених појединости у јединствен тематски контекст“ (59). Црњански нам не говори о прошлости да би *расветлио* минута збивања, већ да би у њој нашао *ојправдање* и *смисао* онога што га окружује у садашњости. То што је целокупно дело Милоша Црњанског премрежено речима, сликама и симболима који се дозивају и међусобно осветљавају ипак не значи да је писац изградио кохерентан *интелектуални систем*. Напротив, закључује наш тумач, преламајући се на разноврсној грађи ови лајтмотиви потврђују преовлађујући пишчев *доживљај – дубоку двосмисленост људској животи*. У *Хиперборејцима*, и уопште код Црњанског, „Човекова судбина наговештена је као колебање, без сумње трагично, између противних нагона, нагона живота и нагона смрти, јаве и сна, између Сунца и Пола, ведрине и меланхолије, слободе и коби“ (60-61). Утисак *нереда у стварности* преноси се и на духовни свет успостављајући тако најважнију везу у тематској структури овог позног дела Црњанског: својства сна и бајке испољава, с једне стране, Хипербореја, али, с друге, и стварност римског живота пред почетак Другог светског рата.

Колико су дуго питања веродостојности, односа сна и јаве, онога што је било и онога што јесте, те како се све то одражава на романескну структуру једног дела, али и односа приповедног и лирског, пратила Црњанског, сведочи још један текст посвећен Флоберу.

Овога пута његовој *Саламби*.³ Црњански примећује да је сваки Флоберов роман „скоро безуман покушај да се јава замени сном, али сном који се чини више збиља од самих предмета и догађаја око нас“ (162-163). Ванредни стилист, артист, Флобер се, за Црњанског, „мења у једног великог лирика, а то значи правог писца“ (164). Пишући о *Саламби*, Црњански оставља аутопоетички кључ и подсећа да је ово Флоберово дело далеко од историјског романа у смислу романа Валтера Скота. Заправо, то је *диван џуџојис* „у којем се мешају сан и јава“ (168), а Флоберов стил у њему је, као и у *Новембру*, „стил романтика, лирика и халуцинатора“ (171).

Професор Јеремић наглашава да је опажање стварности као *бесмисленост сна* и *ружне бајке у Хијерборејцима* у тесној вези са начином на који Црњански слика лица око приповедача. Он их опажа у некој врсти умртвљене позе, заустављеног деловања, а промена положаја описаних лица значи и губитак наративне функције. Тако произведен утисак немогућности разумевања животних мена, осећај бесмисла и хаоса у људским судбинама, још једна је од карактеристика које ово остварење Црњанског дели са модерним европским романом.

Везе се, видели смо, у прози Црњанског успостављају на тематској, значењској, равни али и у равни самог књижевног поступка. *Техника сајласности*, коју је приметио још Марко Ристић пишући о првој књизи *Сеоба* 1929. године, омогућила је Црњанском да идеју о повезаности свих ствари у свету не само изрази већ и „уметнички ствара“ (67). Па ипак та младалачка слутња у позним делима је, по мишљењу Љубише Јеремића, битно измењена и допуњена осећањима *јорчине* и *меланхолије* који проистичу из свести о постојању предосећања и предзнака и спознаје да човек није у могућности да те знаке разуме: „Стари песнички доживљај Црњанског допуњен је, тако, напором да се у власти-

³ Сабрана дела Милоша Црњанског, *Есеји*, Београд, 1966, 162-172.

том протеклом животу открију предзнаци онога што је постало тешка садашњост. Да се судбина, барем као прошлост, барем у свету фикције, савлада“ (69). Управо временска дистанца са које иступа приповедач *Хиперборејаца* омогућава запажање неких од тих предзнака, истина закаснило и јалово. Отуда произилази и основни тон ове прозе – „тон својеврсне трагичке ироније“ (69). Тако начин испољавања човекове судбине (хаотичност, с једне, и повезаност свега на свету, с друге стране) код Црњанског бива предметом али и начином уметничког приповедања.

Када пише о *Роману о Лондону*, професор Јеремић још једном настоји да укаже на оне елементе књижевног поступка Црњанског „који се несумњиво издвајају као књижевна вредност и као знак очито непресушне жеље овог нашег сигурног мајстора, и песника и романсијера, за експериментом, за књижевном авантуром и ризиком“ (76, италики А. Г.) Тај експеримент Црњански овога пута помера на план језика. Не само што је Рјепинов матерњи језик руски, емигрантски енглески, а о њему се приповеда на српском, њему непознатом језику, већ и у овом роману језик, као и иначе код Црњанског, постаје средство којим се реализује давно уочена *техника сагласности*. Речи су носиоци *јединствености система приповедања* у коме епизоде не служе, као што смо рекли, хоризонталном (тематском) већ вертикалном (симболичком) ширењу приповедања. Те посебне *речи* и овде су: сенка, театар, маска... Иако се у *Роману о Лондону* са аутобиографском грађом поступа на начин ближи традиционалном роману него што је то случај са *Хиперборејцима*, оба ова дела „и траже и омогућују да се питање о романескној истинитости и о опсегу слике *стварности* у роману постави на релативно нов начин – као питање о језику романа и о самом изворишту романескне нарави“ (84). Њено извориште јесте тзв. *лирски субјект* а испитивање његове функције у романсијерском поступку Милоша Црњанског јесте оно што, према професору Јеремићу, заслужује нарочиту пажњу истраживача.

Иако нам професор Јеремић није оставио монографију посвећену делу књижевном стваралаштву Милоша Црњанског, јасно је да је његово читање овог писца било систематично и пажљиво са посебним нагласком на неколиким моментима. Најпре, читав опус Црњанског за њега је *изузетна литерарна визија једног песника*. Та визија је обједињена несумњивим *духовним јединством* али се, наравно, имајући у виду да је Црњански стварао у дугом временском распону, мора говорити „и о извесном развоју, померању, новом осветљавању тема“ чији се траг налази и у његовим раним песничким творевинама (76). То духовно јединство омогућено је јединством лирског субјекта који се разоткрива и у песничком и у прозном стваралаштву Црњанског, а који се налази и у средишту његовог романистичког поступка. Истражујући однос лирског и наративног, аутобиографског и фиктивног, у крајњој инстанци романескног, путописног, мемоарског, песничког и памфлетског,⁴ Црњански, баш као и њему савремени аутори које данас сматрамо врховима светске књижевности, посеже за експериментом и када је реч о поступку и када је реч о језику књижевног дела. Тај експеримент код њега на срећу не остаје јалов и без резултата већ он ствара „капитална уметничка остварења која отварају нове видике и покрећу нове проблеме“.⁵ Ти нови проблеми захтевају нове књижевно-теоријске алате, а студије професора Јеремића свакако су добар пратилац у читалачком суочавању са прозним остварењима песника Милоша Црњанског.

⁴ У разговору за „Студент“, на питање Милорада Тирнанића, које му је сопствено дело посебно драго, Црњански одговара: „Посебно ми је драг мој роман, путопис, мемоари, поезија, па и памфлет, што је, све, књига *Код Хийерборејаца*.“ („Студент“, бр. 15, 1971).

⁵ Љубиша Јеремић, „Приступ књижевној баштини“, *Глас из времена : оіледи и криішике*, БИГЗ, Београд, 1993, 279.

ЉУБИША ЈЕРЕМИЋ КАО ТУМАЧ ПРОЗЕ РАДОЈА ДОМАНОВИЋА

Не пише нам се добро. Никако.

Браћо Срби, проишли смо, као жути мрави.

(Драгослав Михаиловић,
„Свети Петар спасава Србе“)

Обимом невелики приповедачки опус Радоја Домановића (Овсиште, 1873 – Београд, 1908)¹ је у два наврата био предмет интересовања књижевног критичара и теоретичара Љубише Јеремића (Књажевац, 1938. – Београд, 2018), иначе превасходно оријентисаног према прозним делима, са подједнаком компетенцијом, и светске и српске књижевности XIX и XX века. Најпре, о осамдесетогодишњици пишчеве смрти (1988), Јеремић је, у два наставка, у часопису „Књижевност“ (год. 43, књ. 82, св. 11, 12), објавио оглед „Радоје Домановић – у књижевној историји и у савремености“, који ће нешто касније уврстити у своју књигу *Глас из времена* (БИГЗ, 1993). Потом, нашавши се у улози учесника на научном скупу, који је, поводом обележавања стогодишњице (2008) не само Домановићеве смрти него и смрти једног другог истакнутог представника (фолклорног) реализма код нас – Милована Глишића (Градац, 1847 – Дубровник, 1908), организовало Одељење језика и књижевности САНУ, Јеремић је излагао реферат на тему „Универзални значај Домановићеве сатире“, а реферат је, доцније, из зборника радова са поменутог симпозијума, пренео у књигу огледа и критика о српским писцима – *Књижевности разлике*, у издању „Службеног гласника“ из 2009. године.

¹ Биобиблиографски подаци у раду биће углавном дати према званичној интернет страници Пројекат „Радоје Домановић“. <<https://domanovic.org/>> 07. 08. 2022.

Међутим, у овој прилици, верујемо да нарочит нагласак треба ставити на први оглед, који је, за науку и нас, значајан из најмање четири разлога, при чему се неки од њих успевају наслутити већ из наслова: „Радоје Домановић – у *књижевној историји* и у *савремености*“ (наш курзив). Најпре, нашу пажњу привукла је чињеница коју је Јеремић утврдио, да се у Домановићевом стварању, које је, стицајем изразито неповољних околности, трајало отприлике једну деценију, начелно могу издвојити две, по кључним својим одликама, супротстављене фазе. Затим, појединост да је Јеремић покушао да исцрта макар овлашну путању којом су се кретали проучаваоци Домановићеве прозе пре њега, да поменемо само неке – Богдан Поповић, Велибор Глигорић, Славко Леовац, Мирослав Пантић, Димитрије Вученов, Мирослав Егерић, Војислав Ђурић, Светозар Кољевић... Такође, чињеница да је Јеремић отишао корак даље у односу на своје претходнике намеран да испита и превреднује онај део Домановићевог прозног корпуса који образују тзв. несатиричне приповетке (тридесетак), а њих је писао од самих почетака и, без прекида, објављивао до краја живота, дакле, „и пре, и после, и за време свог интензивног и најуспешнијег сатиричарског деловања“ (Јеремић, 1993, 123). Опште узев, Домановићеве приповетке, лишене снажне критичке и сатиричне оштрице, дотад су махом биле негативно оцењиване, проглашаване за неуспела или естетски мање вредна дела; критичари су упућивали оштре замерке на рачун „вештине вођења радње“ у њима, на рачун „изградње ликова, описа и дијалога“ (*Истио*, 1993, 124) итд., међутим, како сматра Јеремић, трудећи се да их осветле, сразмерно често су грешили, доносили исхитрене закључке, засноване махом на компарацији са његовим, нема сумње, изузетним, сатиричним остварењима. Другим речима, Јеремић је био дубоко уверен да Домановић, можда, неким чудом, сатире није написао, поједине његове несатиричне приповетке, поготово оне које су настајале на

инспирацији патријархалним, сеоским и маловарошким животом („Баба Стана“, „У сеоској механи“, „Белешке са села“ и сл.), каткад „бедом скучених паланачких судбина“ (Истио, 1993, 124), или, још више, оне у којима је захватао појединости из сопственог детињства проведеног у шумадијском округу, могле би се сврстати у ред „најбољих дела наше реалистичке књижевности“ (Истио, 1993, 124).² Најзад, Јеремић се показао и као крајње поуздани тумач управо Домановићевих сатира; препознао је не само њихов општи/универзални значај и трајну вредност (апелују на очување основних људских права и вредности – „слободе, правде, истине, достојанства“ /Истио, 1993, 130-131/), него и модерност као доминантно обележје поетике овога писца, који се, истина, јесте оглашавао на размеђу векова, али је, по свему судећи, надишао своје доба и постао „наш [...] савременик, и то до запањујућих размера“ (Истио, 1993, 158).

Узимајући у обзир превасходно пишчеву библиографију, Љубиша Јеремић је закључио да је прва фаза Домановићевог стварања, обележена *вршолоавим* успоном, званично отпочела у другој половини 1898. године, појавом његових првих дела сатиричног усмерења, као што су приповетке „Демон“ (у: „Народни одјек“), „Укидање страсти“ (у: „Српски одјек“) и „Не разумем“

² Овим запажањима вреди додати и један, врло важан, мада, у основи, парадоксалан закључак који је Јеремић, након анализе, извео. Наиме, иако је исцрпео „цео тематски репертоар српског реализма“ (Истио, 1993, 124), чак, у својим раним приповеткама, у приближно исто време и на сличан начин као од њега десет година старији Светолик Ранковић, осветљавао унутрашњи живот јунака и користио се приповедачком техником која би била најприближнија техници коју савремена теорија прозе назива *унутрашњим монолојом*, Домановић није успео да, у размерама реалистичке поетике, пронађе и прецизно формулише тему која би била само њему својствена и по којој би уистину био и остао препознатљив, тзв. *домановићевску тему*. Па ипак, такву тему успео је да пронађе, али у сфери која са књижевношћу не би требало да буде у блиској вези, у сфери *полиитике*.

(у: „Звезда“), и трајала је све до војног удара, изведеног поткрај маја 1903. године, када је већ сасвим дошла до изражаја ауторова исцрпљеност политичким активизмом, оличена у писању сатиричних памфлета и фељтона уперених, како је он то доживљавао, „противу несреће наше земље“, „безакоња“ и „тираније“ („Одјеку“, интернет) династије Обреновић и њених послужника, пре свих других, председника једне од последњих влада, генерала Димитрија Цинцар-Марковића, али и министара др Ђорђа Николића и Веље Тодоровића. Дакле, памфлета и фељтона које је објављивао у кратком временском опсегу, 1902-1903, у „Одјеку“, у оквиру рубрике „Узгреднице“, гласила које је, за остваривање својих интереса, покренула новооснована Самостална радикална странка којој је Домановић био наклоњен и користила га као оружје у жестокој борби против „специфичне балканске деспотије“ (Исић, 1993, 128). Важно је на овом месту подвући да је Домановић управо у првој фази деловања објавио широј читалачкој публици свакако најпознатије и, уједно, по општеприхваћеној оцени, најбоље своје сатире, хронолошким следом: „Дангу“ (1899), „Вођу“ (1901) (у: „Звезда“), „Краљевић Марко по други пут међу Србима“ (СКГ, 1901), „Размишљање једног обичног српског вола“ („Покрет“, 1902), „Страдију“ (СКГ, 1902) и „Мртво море“ („Дело“, 1902), којима је, уосталом, и освојио врло високо и непомерљиво место у српској књижевности на почетку прошлог столећа. Да резимирамо, иако је на нашу књижевну сцену ступио млад, још као студент, дакле, двадесетогодишњак, са приповетком „Рођендан“, у поднаслову одређеном као „слика из живота“ („Јавор“, јун 1893), и онда годинама, као сарадник многих часописа и листова („Босанска вила“, „Зора“, „Нова искра“, „Звезда“...), углавном незапажено објављивао своје, тематски и стилски, разнородне приповетке, тек захваљујући наведеним сатирама, био је препознат, и то, занимљиво је било приметити, у аналитичкој оптици угледног критичара и теоретичара Богдана Поповића,

као изузетно дарovit, самосвојан и пажње вредан аутор који је у нашу литературу унео крупне промене, нарочито на плану жанровских карактеристика:

„Заслуга је Домановићева у толико већа што су приче ове врсте, колико је мени (Поповићу – М. К.) познато, једна новина у нашој књижевности. Ове његове приче иду у врсту алегоричних и фантастичних прича у роду Свифтовом, каквих у нас досад није било. Са њима, дакле, наша књижевност добија и нов књижевни облик“ (Поповић, 2001, 129).

Стога, Домановић је сасвим заслужено добио изразито позитивну оцену која се одржала све до данас, а њу је можда најбоље подржао и појачао Мирослав Пантић у предговору књизи *Изабраних дела* Р. Домановића (1959) – закључком до кога је дошао – да је у питању наш „највећи и најснажнији, најдубљи и најживотнији од свих (сатиричара – М. К.) које смо имали“ (Пантић, према: *Истио*, 1993, 122), речју – „непревазиђени“ (*Истио*). Истина, у деценијама које су следиле, ову изразито афирмативну критичку оцену нико није умањивао, напротив, само се изнова, готово једнодушно потврђивало Поповићево становиште да је његово умеће врхунац достигло у „Данги“ и, нарочито, у „Вођи“.

Друга пак фаза Домановићевог стварања, која је трајала у распону од извршења Мајског преврата све до краја његовог, прерано угаслог живота, по Јеремићевом виђењу, протицала је у знаку наглог трошења и осипања његовог приповедачког потенцијала и у светлу „много више падова него ли истинских уметничких узлета“ (*Истио*, 1993, 122). Упркос чињеници да је и даље био изузетно активан, да је покренуо чак и сопствене листове, „Страдију“ (1904) и „Нови покрет“ (1906), текстови који су се у њима појављивали (нпр. „Државни мислилац“, „Јавно мњење“, „Радикалној демократији“, „Радуј се, земљо!“ и сл.) нису се могли поредити са онима с почетака реакционог деловања,

„ни по жестини и оправданости сатиричних удараца, ни по обухватности и дубини сатиричке визије“ (*Истио*, 1993, 153). Штавише, иако, по природи, одвећ оштроуман, саркастичан и темпераментан, Радоје Домановић је све чешће одавао неповољан утисак „напраситог публицистичког мегданције“, док је из чланака, уместо некадашње „елеганције и суптилности“, избијао једино дах „једа, разочарања и хистерије“ (Глигорић, према: *Истио*, 1993, 123, 156). И не само то, до тада непристрасан и непогрешив у расуђивању, Домановић је сада све ређе, чак и у случајевима када је био у праву, заузимао ону *објективну страну* коју је описао Б. Поповић и која га је, по његовом суду, као сатиричара превасходно, красила (в. *Истио*, 2001, 136), и све мање је својим сатиричним жаокама успевао да погоди „општа расположења“ (*Истио*, 1993, 156), а то га је, напослетку, довело у једну крајње усамљеничку, ако хоћемо и маргиналну позицију.

Можда помало очекивано, постојање овако оделитих и, у квантитативном и квалитативном смислу, посве различитих етапа у Домановићевом стварању Јеремић, пре свега, доводи у блиску везу са оновременим динамичним друштвено-историјским и политичким збивањима. Притом, није изненађујуће ни то што издваја већ више пута помињану, давну 1903. годину, у којој је дошло до државног удара и смене власти на чијем је челу стајао последњи изданаك лозе Обреновића, са својом „озлоглашеном“ супругом, краљицом Драгом, годину која се са становишта Домановићеве судбине али и судбине читавог српског народа испоставила као одређујућа. Такође, упадљиву вредносну неуједначеност међу развојним етапама Јеремић образлаже и његовим специфичним и, надасве, угрожавајућим животним околностима, будући да му је, као острашћеном заговорнику радикалских, дакле, опозиционих идеја, па и присталици странке, нагло и трајно била прекинута учитељска каријера, што је за последицу имало пресељење у Београд, немогућност сталног за-

послења и изостанак редовнијих примања. Отуда, често је био приморан да чини компромисе или са уредницима са којима је долазио у прилику да сарађује и потом да у њиховим часописима и листовима штампа своје текстове („Полицијски гласник“, „Цариградски гласник“, „Ловац“...), или пак компромисе са властитим критеријумима, што се одражавало на уметнички квалитет дела: „Аљкавост сваке врсте, понављања, недорађености, понајмање је што се може рећи за овакве његове творевине“ (Исић, 1993, 125). Напослетку, вредносну неуједначеност Јеремић правда Домановићевим, већ озбиљно, болешћу, урушеним физичким здрављем. Интересантно је да низу ових узрока Љ. Јеремић придружује и потребу писца да свој таленат окушава и у другим краћим прозним формама, чак у различитим врстама сатире, не само у *алејоричној* и *фантасиичној сатиричној* *причи*, по којој је (п)остао препознатљив, него и сатире која је код њега, неретко, у себе, у мањој или већој мери, упијала елементе *басне* (нпр. у: „Размишљање једног обичног српског вола“), *лејенде* (в. „Вођа“), *причања* (в. „Краљевић Марко по други пут међу Србима“), *миџа* (нпр. Косово), *новинске цртице*, *пародије*, *анејдоше* (в. „Страдија“), *есеја* или *ејске џесме* (примера ради, у „Митрополитовој женидби“, у: „Страдија“, 1905) (Исић, 1993, 123). Предочени моменат збиља упућује на нешто што је, гледано са аспекта теорије књижевности, необично важно и, у исти мах, изазовно за разумевање, а то је сложени процес нарушавања и брисања сувише чврстих граница које деле књижевне врсте, нарочито граница којима је приповетка у XIX веку била омеђена и, у складу са традиционалним конвенцијама, прецизно дефинисана. А пошто је „отворио“ сатиру ка другим, па и изванлитерарним жанровима и обогатио је свим оним елементима који, на први поглед, са њом не би имали много додирних тачака, постало је сасвим видљиво нешто што је карактеристично за Домановића – он заправо разграђује, односно разара структуру сатире и чини је

флуиднијом. Исто тако, спознали смо једну, са мало слободе смели бисмо да истакнемо, иманентну вредност сатире, њену способност да у себе интегрише различите форме (в. Vučenov, 1983, 27-30, 81-82). А жарко желећи да дочара како је, за Домановића, 1903. уистину била прекретничка година, Љубиша Јеремић се није либио ни да посегне за документом, да приложи део Отвореног писма које је угледало светлост дана три године по краљевој смрти, 18. априла 1906, на страницама „Новог покрета“, писма у коме Домановић, док образлаже истинске побуде које су га подстицале на политички активизам и сврстава себе међу људе који су „земљи и народу (само – М. К.) добро желе(ли)“, апострофира антирежимски лист „Одјек“ чији је сарадник кратко време био и исповеда му чињеницу да је, одласком Александра Обреновића, у исти мах, изгубио и подстицај за писање и, следствено томе, суочио се са бесмислом свога постојања:

„Ако хоћеш, *Одјече*, да ти искрено, без икакве крајње намере признам, а то ме данас није срамота да ти се исповедам, јер си у опозицији, ја сам једна врста контраћа, ја лично жалим Александра, себе ради, јер он је мени давао најјаче мотиве за рад мој, он је стварао оно што је мени годило да нападам. После његове смрти *ја сам осетио у души, у духу своје празнине*, јер је нестало Александра, збрисаше се одједном мотиви моји, немаде више ко да прави политичке будалаштине, и само због тога, *Одјече, ја изгубих циљ живота*, а то је да нападнем онде где је најопасније, и да се насмејем, да се церекам гласно крунисаној будали којој се клања толики подлачки свет“ (нав. према: „Одјек“, интернет, курзив М. К.).

Другачије речено, постало је очигледно да је писцу измакла тзв. стварносна подлога/грађа на којој би могао да настави, са једнаком острашћеношћу и успехом, да темељи своје специфичне сатиричне визије. А у прилог Јеремићевој тези о упитном квалитету

Домановићевих сатира које су настајале у наредном периоду, у битно измењеном социјалном амбијенту и политичкој атмосфери, иду и, како их на једном месту квалификује, Домановићев *сатирички покушаји*, попут „Како се провео Свети Сава у Вишој женској школи“ („Страдија“, 1905), „Краљ Александар по други пут међу Србима“ или „Из земље чуда и изненађења – Успомене једног Енглеза посвећене *легалном решењу*“ (у: „Нови покрет“, 1906) и др. Наглашавамо *покушаји* зато што се Домановић дословно трудио да пише тзв. неутралне сатире, управљене на рачун људских нарави уопште или пак политичких нарави његових некадашњих истомишљеника, сабораца, радикала, а сада само грамзивих људи, гладних власти, међутим, напори које је чинио остављали су га без нарочитог успеха. Јасно је да су нове околности саме позивале на промену приступа у стварању, којем Домановић, по свему судећи, није успео да подреди сопствени темперамент.

А ако са те стране још једанпут усмеримо поглед на сатиричарски рад који неоспорно представља врхунац Домановићевог стваралачког пута, као и књижевно-критичку рецепцију његовог дела, постаће нам јасно да Јеремић није, нимало случајно, у тумачењу појединачних остварења, тумачењу које свакако заузима повлашћено место у огледу којим се бавимо, полазио баш од ставова Богдана Поповића. Наиме, видели смо већ да је тек покренути „Српски књижевни гласник“, чији је један од оснивача и први уредник Поповић био (од 1901. до краја 1904), тих година објављивао Домановићеве сатире, „Краљевић Марко по други пут међу Србима“, „Страдију“, потом и „Чудан сан“ (1903), што је, у ствари, представљало крупан допринос борбе СКГ-а, часописа који је поред чисто књижевне, имао и, данас више у то нема никакве сумње, неприкривено *политичку функцију*, која се, мимо чињенице да је о њој и сам Поповић на измаку живота говорио (разговор са Војином Ракићем), релативно често занемаривала, штавише, часописа који је и био по-

кренут са „мисијом“ супротстављања „личном режиму“ Александра Обреновића (в. Алексић, 2014, 203-215). Такође, не сме се изгубити из вида ни то што је Поповић Домановићу посветио своју опсежну студију „Алегорична сатирична прича“, додуше узимајући у разматрање само три његова остварења, „Дангу“, „Вођу“ и „Краљевић Марко по други пут међу Србима“ (отуда првобитни наслов „Три приче Радоја Домановића“), од којих је треће, упркос одличном пријему код публике („читан[о] у целом Српству“, *Истио*, 2001, 139), сматрао најслабијим. Казали смо само три не једино због тога што се објављивање „Страдије“ (књ. V, св. 6-8; књ. VI, св. 1-2. и 6-7; књ. VII, св. 3) добрим делом одвијало напоре са објављивањем Поповићеве студије, на страницама СКГ-а (књ. VI, св. 6, 8; књ. VII, св. 1-2), 1902. године,³ него и због тога што је и сам Поповић истицао да је „Страдија“, у поређењу са њима, „оделита ствар“ (*Истио*, 2001, 131). Дакле, у овој студији Поповић је први изнео тезу која ће, и у озбиљним проучаваоцима различитих профила, будити сумњу. Наиме, Богдан Поповић је био убеђен да Домановић, у време када је стварао наведена дела, то јест, како их он жанровски класификује, *алејоричне сатиричне приче*, које су, *по сржном моштиву, полиитичке природе*, није имао узоре на које би се угледао, нити је познавао сатиричаре светски признатог гласа, ни Џонатана Свифта, ни Волтера, односно Лукијана, Франсоа Раблеа или Кеведа, а то, како је додао, с једне стране, најречитије говори о оригиналности његове имажинације и природности, изворности његовог талента и готово интуитивном опредељењу за ову књижевну врсту (приче су „одмах од прве испале и добре“, *Истио*, 2001, 130), што, логично, треба држати за нарочит квалитет. Односно, с друге стране, треба узети за озбиљан недостатак, јер је сасвим разумљиво да би од помену-

³ „Српски књижевни гласник“. Дигитална НБС. Периодика. Књижевност, уметност, култура. <<https://digitalna.nb.rs/>> 05. 08. 2022.

тих ауторитета Домановић „имао шта да научи“ (*Исто*, 2001, 130), посебно када је у питању јачање *критичког духа*⁴ и неговање и усавршавање *књижевног укуса*,⁵ до чега је Поповићу, као заговорнику естетике, било необично стало, или, како налазимо на другом месту: „Домановић би требало да диже очи до Свифта, макар само зато да види колико га одстојање раздваја од њега“ (*Исто*, 2001, 167). Занимљиво је да су Поповићеву претпоставку о Домановићевом непознавању сатиричара светске литературе не само мање-више прихватили и други тумачи Домановићевог дела, са изузетком, рецимо, Драгише Живковића који ће тек деведесетих година, свестан пишчевих мањкавости, формирати властити став, у потпуној опреци са Поповићевим, да „Домановић не изгледа ни тако неук ни тако необавештен. Напротив, [...] овде, у сатирама, ослушкивао [је] и учио се шта су и како су велики сатиричари, или бар познати европски писци, обрађивали у својим сатирама“ (Живковић, 1998, 85), него су је још додатно оснажили и уверењем да Домановић није имао претходнике ни у склопу српске књижевности, што, наравно, није сасвим тачно (в. *Исто*, 1998; Јоксимовић, 2008). Уколико начас изузмемо Живковићев став, може се рећи да је ипак све несугласице међу интерпретаторима и бројне дилеме које су искрсавале, убедљиво успео да разреши још Димитрије Вученов, Домановићев биограф и вероватно најбољи познавалац његовог опуса у целини. Пишући о *јенези* Домановићеве сатире, у свом огледу датираном 1959. годином, Вученов није крио да је сасвим сагласан са Б.

⁴ „Ако писац има критичког духа и укуса, он осети колико његов израз изостаје из циља, и он онда тражи даље, и тражи док не нађе. Онај који тога критичког духа нема, тај ће се задовољити првом мишљу која му падне на памет, често и најлакшом и погрешном, којима је извесно могао наћи бољу замену“ (*Исто*, 2001, 142).

⁵ „...боље ће *стварати* онај који има врло развијен укус са мање творачке моћи, но онај који има више спонтане творачке моћи, а нема укуса“ (*Исто*, 2001, 142, подвлачење аутора).

Поповићем, те да би ту сагласност и илустровао, позивао се на имена људи из пишевог непосредног окружења: „...о томе да Домановић заиста није, у време када је стварао најбоље своје сатиричне приповетке, познавао светску сатиричну књижевност постоје и усмена сведочанства Јаше Продановића, Боре Стевановића, академског сликара, и других људи из круга Домановићевих пријатеља и ближих познаника“ (Вученов, 2008, 77, фуснота 2), односно, на другој страни, у књизи објављеној више од две деценије касније, покушавајући да успостави континуитет, Вученов је пружио панорамски преглед сатире која је у новој српској књижевности, извесно, била присутна и пре Радоја Домановића (в. Vučenov, 1983, 6-26).

Осим тога, Богдан Поповић је свакако најзаслужнији за то што је први подробно указао на уметничке поступке и стилско-изражајна средства којима се Домановић обилато користио стварајући своје *алеџоричне сатиричне љриче*, као и на оно што је, применом одговарајућих поступака, у приповедању и остваривао. Изражујући, као по правилу, у таквим приликама, свој теоријски концепт, који је, овога пута, претпостављао три различита аспекта Домановићевог деловања: (1) Домановића као сатиричара, (2) Домановића као алеџоричара и (3) Домановића као приповедача, при чему трећем аспекту оставља најмање простора (в. Vučenov, 1983), Поповић је скренуо пажњу на постојање пет основних *облика* у којима се сатира потенцијално може јавити, и то: (а) *инвекџива* или директно, тенденциозно, непријатељски настројено, грубо „нападање“, обично „прекорним или жестокиим речима“, (б) *објекџивни* облик, схваћен као спој *особине* коју треба исмејати и *околности* под којима ће та особина бити још јаче изражена, (в) иронија, (г) хипербола и (д) сугестија / наговештај / *инсинуација*. Поповић овим категоријама прикључује и једну важну напомену, да се код Домановића сви наведени поступци спроводе или самостално или удружени, премда је очито преиму-

ћство објективног начина. Дакле, сви осим инвективе, а та околност, образлаже даље Поповић, представља резултат ауторовог опредељења да сатиру заодене у форму приповетке, из које субјективност/осећајност, иначе својствена сатири у елементарном виду, никада не избија у први план (в. *Истио*, 2001, 131-138). А након што је утврдио међузависност избора нарочитих облика, вештине укрштања/„комбиновања“ предочених могућности и постизања специфичних ефеката, Поповић је указао на један од основних ефеката сатире, а то је оспоравање, негирање, испољавање њеног „ратоборног“ и разорног дејства. Очевидно идући за Поповићевим теоријским претпоставкама о природи сатире, главним ефектима који се њоме остварују и, у коначном, ширим размерама њеног утицаја, Љубиша Јерemiћ је желео да покаже како су се Домановићеви подухвати овога типа, потписивани, мимо обичаја, пуним именом и презименом, због чега су их савременици с правом доживљавали као израз „истинске грађанске храбрости и правог јунаштва“ (*Истио*, 1993, 130), испоставили необично сврховитим и изван граница књижевности. Будући радо читани и веома популарни, у шта нас је међу првима уверио Богдан Поповић, налазили су одјека у готово свим слојевима тадашњег друштва и, следствено томе, имали су далекосежне последице по магистрални ток историје онога доба. Наиме, у културној јавности је деспотска владавина Обреновића била до те мере разобличена да је, како о томе, поводом „Страдије“, рецимо, сведочи Слободан Јовановић, Домановићев савременик и прворазредни историчар који се бавио нареченим периодом наше националне историје, на чије се ставове Љубиша Јерemiћ умногоме и позива, „...његово [Домановићево – М. К.] исмевање властии било [...] већ иочештак буне; један режим, [заснован на айсолутиној властии двора], ире неіо срушен, био је обесвећен...“, док је „Александар [...] изіледао један ијајак од краља коме иправо местио није у истіорији једноі народа, неіо у једној шаљивој иприиовеш-

ки“ (Јовановић, према: *Истио*, 1993, 130). А да би Домановићу све то што је Јовановић предочио уопште могло поћи за руком, било је неопходно да испуни и један од главних предуслова о којима је писао канадски теоретичар Нортроп Фрај (Northrop Frye), у својој књизи *Анатомија критике* (енгл. *Anatomy of Criticism*, 1957), теоретичар на кога Јеремић у своме огледу на једном месту суптилно и реферише. Пре свега, морала је постојати прећутна сагласност између писца и публике о актуелности теме која се варира и *непожељности предмета* који се *напада* (а довољно је макар узгредно подсетити да је становништво већ увелико гајило анимозитет према рђавој владајућој структури), као и поштовање извесних *конвенција* на којима се и напад и хумор заснивају (Фрај, 2007, 267, 268). Уколико се, пак, вратимо више од пет деценија уназад, опет Богдану Поповићу и његовој, по много чему, непревазиђеној студији, затећи ћемо теоријско објашњење готово истоветно Фрајевом, само доста упрошћеније формулисано, које гласи:

„Сатира [...] претпоставља да је читалац и сам мислио о стварима против којих се сатиричар буну, и да и сам осећа потребу да те ствари буду исмејане. Отуда ће у сатири поглавити наћи задовољства онај који мисли и мрзи са сатиричарем заједно“; „у сатири [ће] најмање уживати онај који је у њој исмејан и његови једномисленици“, док ће „они који су према исмејаном равнодушни, оста[ти] равнодушнији и према сатири“ (*Истио*, 2001, 140).

И управо у тренуцима у којима размишља о изузетном успеху који су Домановићеве сатире доживеле, па и о њиховој уметничкој снази и функционалности, а све то оне дугују мноштву разлога, између осталих, занимљивости предмета који је аутора привлачио и степену умешности његовог обликовања, Јеремић не може, а да не призове у помоћ још један драгоцен увид који је Богдан Поповић стекао, а са којим се он,

очевидно, слаже, да се тајна ефектно заснованих и изузетно успешних Домановићевих сатира крије и у срећно одабраној и добро употребљеној, само привидно неутралној, то јест, речником савремене теорије прозе, тзв. „спољашњој“ тачки гледишта са које се догађаји посматрају и, потом, приказују, односно на његовој спремности да „заузме“ страну правде и заштитнички однос спрам обесправљених и понижених, а „устане“ против обесних, подлих и безочних носилаца власти: кметова, полицајаца/пандура, војника, државних службеника итд., као и њихових доушника (в. Исто, 1993, 130, 131, 138). Једнако као Поповићево вредно је и Јеремићево запажање да Домановић није пропуштао прилику ни да се наруга менталитету свога народа или пак појединим *шрајнијим* цртама у његовом портрету (подлост, исквареност, сервилност, понизност, јавашлук, мањак вредноће, алкавост, однос према култури, образовању...), што је свакако најупадљивије учинио у причи „Данга“. На композиционо и семантички привлекованим местима, дакле, на оквирима, на почетку и крају „Данге“, с дозом (ауто)ироније, активира се ониричка фантастика, и то Домановићу очито тако драгом наративном стратегијом, путовањем (в. „Страдија“), односно сном (в. нпр. „Чудан сан“, тј. „Модерни устанак“ и „Сан једног министра“), а у средишњем делу, састављеном из три епизоде, актуелизују се два чувена фразема *ударити некоме жи* („дангу“) *на чело* и *узјахати некога*,⁶ додуше узета у дословном значењу и представљена конкретним сликама „земаљских обичаја“. Слике „земаљских обичаја“ писац непрестано уланчава, богати, уводећи увек свеже и нове појединости у поданичком понашању (прилазе мушкарци, омладина, жене, деца..., сви се тискају и *наваљују* на жигосање), са циљем да, у крајњој консеквенци, раскринка спремност људи да се, док њима управља страх, а не витешки дух

⁶ Уп. „Глагол *јахати* има примарно значење *кретати се, ићи, седећи на леђима животиње или на леђима човека*. Секундарно фигуративно значење ове лексеме је *држати под својом влашћу...*“ (Вуловић, 2015, 274).

нити родољубље (осећање константног страха је главни мотиватор понашања и нараторове стрине у сатири „Мртво море“!), такмиче у ропској покорности и готово ритуалном чину јахања и примања жига на чело, јер, у супротном, биће оквалификовани као кукавице и издајници. Ослањајући се и на Поповићеве теоријске импликације о алегорији/„алегоричној фикцији“ које су за правилно тумачење и „Данге“ и „Вође“ одиста неопходне, зато што се у њима, како тврди, све време одржава „паралелизам између буквалног и преносног значења“ приче, и у ситним појединостима и на нивоу целине (*Исџо*, 2001, 137; *Исџо*, 1993, 132), *заправо, идући* за чувеним питањем статуса и комплексног односа књижевности, приче (тзв. измишљени догађаји), и живота, истине (тзв. стварни догађаји, чињенице, емпирија, грађа), Јеремић се смело упушта у детаљну анализу и интерпретативне резултате поткрепљује конкретним примерима из текста. Док у „Данги“ указује на аналогију која је изведена између реалне земље Србије, у којој *Ја*-наратор-сневач живи („миран и ваљан грађанин, добро дете ове намучене, миле нам мајке Србије“, „красан човек“), и њему непознате земље, у којој се, у сну, обрео („нека чудна земља“, каква се „само у сну може сањати“), а та аналогија је успостављена на спрези власти и народа, дотле истиче како догађаји у причи „Вођа“ још у већој мери кореспондирају са догађајима у стварности (читава историјат Радикалне странке и улога коју је њен оснивач и предводник Никола Пашић имао). Међутим, „Вођа“ постепено „надилази национално-историјску проблематику“ (*Исџо*, 1993, 138) и, из истог угла гледана, испоставља се као парадигматски пример универзалности једне теме коју је Домановић на уметнички ваљан начин успео да обради. Прецизније, њоме је дочарана, од Библије наовамо, добро позната чежња унесрећеног народа за маркантном фигуром која би га спасила мукa, затим упуштање народа у подухват тражења Обетане земље, спровођење народа до ње и, најзад, ступање народа на њено тло. Аналогно старозаветној легенди, премда свакако са другачијим исходиштем, код

Домановића се распознаје спремност светине да се поведе за непознатим, испоставиће се и слепим, човеком, путником-странцем, као и решеност да њему повери не само животе појединаца него и судбине читавих породица, светине окрепљене вером да ће их вођа коначно избавити из сушом измореног краја. Такође, још један од разлога великог успеха који су Домановићеве приче стекле Јеремић открива и у народном /епском/ /јуначком/слободарском духу којим су биле надахнуте, поготово „Краљевић Марко по други пут међу Србима“, у којој, истина, превагу односе хуморни над сатиричним елементима, али се ипак довољно убедљиво разобличава лажни *патриотизам*, *исквареност*, *па* и *мишоманија* савременог нараштаја људи, као и њихова потреба да вековима упућују молитве Богу не би ли се Марко вратио са „*онога*“ *света* и осветио Косово. Разочаран оним *што* је, на *социјални захтев* (*дискретно подвлачећи безнадежан положај српског народа, Бој је Марка покушао да одговори од наума да се потомцима нађе у смутним временима*),⁷ на земљи *искусио*, *те* *сознавши* изблиза модерну цивилизацију, у којој се Косово јавља још само у виду „*толе декларације*“ (Истио, 1998, 80), *па* и цивилизацију која је *срам* херојске *прошлости*, *по* свему, *контрасно* *постављена* („они живе у *пријатељским* односима с *турском* *царевином*“), Марко Краљевић је закључио: „Боже ми *ојроси*, али ми се чини да и нису моји *пошомци*, иако мене *певају*, *не* *да* су *пошомци* *онога* *наше* Суље Цијанина“ (Домановић, 1969, 77). На крају, Љубиша Јеремић не заборавља да помене ни народни, разумљив, наоко једноставан језик којим су Домановићеве приче написане, а

⁷ „– Шта је, Марко? – пита га Господ благо.

– Пустите ме, Боже, да видим шта раде доле они моји слепци; досади ми њихова кукњава и зивкање!

– Е, Марко, Марко – уздахну Господ – све ја знам; али *кад* *би* *им* *се* *могло* *помоћи*, *ја* *бих* *им* *први* *помоћ*о.

– Само ми, Господе, поврати Шарца и оружје, и дај ми стару снагу, па ме пусти да огледам могу ли шта учинити.

Бог слеже раменима и махну *збринутио* главом.

– Иди, кад желиш – рече – али *нећеш добро проћи*“ (Домановић, 1969, 52-53, наш курзив).

без примерене употребе језика и упошљавања особених говорних стилова би се, пре свих других, прича „Краљевић Марко по други пут међу Србима“ тешко могла и замислити.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- „Биографија“, „Индекс дела“, „Хронологија“, „Одјеку“. Пројекат „Радоје Домановић“. <<https://domanovic.org/>> 07. 08. 2022.

- „Српски књижевни гласник“, Дигитална НБС. Периодика. Књижевност, уметност, култура. <https://digitalna.nb.rs/> 05. 08. 2022.

- D. Vučenov, *Domanovićeva satira kao pripovetka*, „Zavod za udžbenike i nastavna sredstva“, Beograd, 1983.

- Б. Поповић, „Алегорична сатирична прича“, у: *Опелги о српској књижевности* (прир. П. Палавестра), *Сабрана дела Бојдана Појовића, књ. I*, Београд, 2001, 129-168.

- В. Јоксимовић, „Чеда Поповић као претходник Домановићеве алегорично-сатиричне приче“, у: *Лако ћеро Радоја Домановића, зборник радова у спомен Радоју Домановићу 1908-2008.*, „Кораци доо“, Крагујевац, 2008, 209-224.

- Д. Вученов, „Генеза Домановићеве сатире“, у: *Лако ћеро Радоја Домановића, зборник радова у спомен Радоју Домановићу 1908-2008.*, „Кораци доо“, Крагујевац, 2008, 65-77.

- Д. Живковић, „Алегорично-сатирична прича Радоја Домановића“, у: *Европски оквири српске књижевности, VI*, „Просвета“, Београд, 1998, 78-89.

- Љ. Јеремић, „Радоје Домановић – у књижевној историји и у савремености“, у: *Глас из времена*, БИГЗ, Београд, 1993, 121-158.

- Љ. Јеремић, „Универзални значај Домановићеве сатире“, у: *Књижевности разлике*, „Службени гласник“, Београд, 2009, 209-225.

- М. Алексић, *Бојдан Појовић и српска књижевност*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2014.

- Н. Вуловић, *Српска фразеологија и религија. Лингвокултуролошка истраживања*, САНУ, Београд, 2015.

- Н. Фрај, „Мит зиме: иронија и сатира“, у: *Анашомија критике. Четири есеја*, Београд – Нови Сад, 2007, 266-285.

- Р. Домановић, *Сашире* (избор Д. Вученов), у: *Српска књижевност у сто књига*, књ. 43, Нови Сад – Београд, 1969.

**СТУДИЈА ТРАГИЧКИ ВИДОВИ
СТАРИЈЕГ СРПСКОГ РОМАНА – ОД ЈАКОВА
ИГЊАТОВИЋА ДО СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА
ЉУБИШЕ ЈЕРЕМИЋА**

Студија *Трагички видови старијеј српској романа – од Јакова Игњатовића до Светолика Ранковића* Љубише Јеремића, захвата период друге половине XIX века, време превласти реалистичке поетике, национално-просветитељских идеја и утилитаристичке функције књижевности, а за предмет своје анализе узима могућност уочавања и интерпретирања трагичке компоненте, која у основи подразумева сукоб, противречност и продубљеност емотивно-мисаоних садржаја. Предмет наше анализе су критичарски поступци Љубише Јеремића којима анализира наречене моменте књижевно-уметничког дела. Пратећи садржај књиге *Трагички видови старијеј српској романа – од Јакова Игњатовића до Светолика Ранковића*, уочавали смо кључне, упоришне сегменте Јеремићеве анализе која је у основи претендовала на свеобухватност, али и минуциозно посматрање детаља који би, независно од своје естетске успелости, указивали на појаву трагичког мишљења.

Кључне речи: XIX век, реализам, трагичко мишљење, роман, Љубиша Јеремић, Јаков Игњатовић, Светолик Ранковић

Полазећи од става да је у другој половини XIX века одиста мали број високих уметничких домета у области српског романа и чињенице да је књижевност овог периода била подређена одређеним ванкњижев-

ним циљевима,¹ мислећи притом на утилитаристичку функцију уметности, а имајући у виду да појава трагичког значи у начелу и образовање извесне сложености у општем устројству дела, Љубиша Јеремић у својој књизи *Трагички видови старије српског романа*, сматрајући трагичко основном унутрашњом формом књижевног дела, односно, како он каже „принципом његове тематске изградње и, у крајњој линији, његове целовитости“ (1987, 10), у уводу претпоставља, а у своду закључује да: „када је реч о трагичком виђењу у роману, постојање овакве основне тематске структуре у појединим делима овог жанра никако не мора да значи њихову високу уметничку оствареност у сваком другом погледу, нити мора обезбеђивати њихов највиши положај на каквој лествици књижевних вредности“ (1987, 275). Са друге стране, слутња да трагичко знање може бити и примитивно, одводи критичарско перо овог аутора и до оних писаца који целином свог романеског приказа нису одговорили највишим уметничким дометима, али су у појединачним манифестацијама разумели неке од главних особина трагичког које се могу формулисати и као „свест о томе да нема ни једног људског подухвата, ни једне победе без неког ненадокнадивог губитка управо у оној сфери у којој се предвиђао успех“, односно: „свест о људској егзистенцији распетој између противречних тежњи и антиномичких вредности, а неопходности избора увек води уништавању нечег важног и вредног“ (Јеремић, 1987, 24).

¹ У уводном тексту насловљеном „Роман у српској књижевности у другој половини XIX века“ Љубиша Јеремић примећује да „ову сферу српске књижевности никако не сачињавају само највреднија остварења реалистичких писаца уведених у званичну историју, као што су Јаков Игњатовић, Јанко Веселиновић, Сима Матавуљ, Стеван Сремац, Светолик Ранковић, него и романи таквих књижевних посленика који се, попут Јована Суботића и Милорада Шапчанина, претежно везују за старију, предреалистичку епоху“ (1987, 10). Управо ће овај увид бити значајан за расправу Љубише Јеремића о томе да ли се трагички поглед на свет остварује само у романима високог етничког домета или може постојати и независно од њега.

Уводни део монографије Љубише Јеремића, за којим следе појединачна разматрања упоришних дела и писаца друге половине XIX века, али и оних чије дело не задовољава највише естетске критеријуме, чини пажње вредна расправа о самој могућности трагичког виђења у роману које је карактеристично пре свега за дела епске књижевности јер, како Јеремић наводи: „када се опредељујемо за појам трагичког виђења у роману имамо на уму да се квалитет трагичког може барем у извесној мери представити систематично и независно од жанровских условности колико год да се неумољиво основне црте ове појаве формирају у сфери трагедије“ (1987, 38). Једновремено, тумачења дела из наредног периода, према увидима Љубише Јеремића, темељила су се пре свега на увиђањима хумористичких видова романа, а сам период превласти реалистичке поетике условљавао је ванкњижевне циљеве стварања² према којима је трагичко, у свеукупности своје мисаоне, естетичке и унутар књижевне сложености, било незамисливо. Следећи основни феномен трагичког, који је независан од жанровских епоха, најпосле и идеологија и владајућих система и подразумева одређено устројство света по коме човек, иначе исправан и угледан, страда спрам неке погрешке, дубоке неминовности, нерешивог сукоба, неумитне судбине,³ Љубиша Јеремић трагичко виђење у анализи романа друге половине XIX века узима као унутрашњу форму одређеног текста, сматрајући га принципом његове тематске архитектоники, а на концу, целовите слике света која

² На ову чињеницу указује и Јован Деретић рекавши да је „сторија српској књижевности ретко кад допуштала да се отргне од својих извора, да се ослободи своје основне националне, друштвене, прагматичке функције“ (1972, 189).

³ О овоме говори и Емил Штајгер, указујући на важну компоненту нужности у трагичком свету: „Није, дакле, свака несрећа трагична, него само она која човеку отима упориште, коначни циљ што је у средишту свега, тако да од тог тренутка тетура и није при себи. На то упућује и познати став да случај није трагичан, да трагично збивање мора имати извесну нужност“ (1978, 171).

се том приликом ствара. У анализу дела наречене епохе, неизоставно је било укључивање и читавог идеолошког, историјског, али и владајућег поетичког тренутка, те у том смислу, и већ устаљених европских токова у развоју романа. Љубиша Јеремић, у том контексту, даје изузетне пажње вредне увиде пре свега у специфичност српског романа у односу на европски када је реч о трагичком поимању света, што у своду текста илуструје речима да је: „у српском роману из истог периода могућност образовања трагичког виђења по правилу пронађена у пројектовању савремене друштвене и психолошке проблематике на шири простор историјске судбине целог народа“ (1987, 276). Док се у значајним романима европске књижевности XIX века⁴ трагика јављала у социјалном, психолошком аспекту увек довођеном у везу са метафизичким планом, до тада је своје највеће узлете појам трагичког у српској књижевности досезао у „његовој нарочитој заокупљености националном историјом“. Осим тога, од важности је и увид овог критичара да се појам трагичког у српској књижевности препознавао пре свега у оним делима која су на различите начине успевала да избегну наметнуте утилитаристичке захтеве епохе пред надолazeћи и све актуелнији реализам и пронађу могућности сложенијег тематског обликовања и продубљеније структуре дела, што неумитно трагички поглед на свет захтева. Захтев трагичког налази се и у сфери више нужности коју историјски поглед на стварности никако не може задовољити: „Трагична поезија је хтела да слику људи коју нам даје потпуно одвоји од тла природе за које је човек у стварности везан као што је кмет везан за груду земље“ (Шлегел, 1984, 79-80). Немогућност одвајања од историјског у делима друге половине XIX века водила је нужном губитку трагичког потенцијала.

⁴ Европски роман овог периода, како наводи Јеремић, „никако не мора бити мера у процењивању романа Јакова Игњатовића, писца који се својим књижевним делом обраћао средини сасвим специфичних историјских и културних обележја“ (1987, 179).

Једновремено, како Љубиша Јеремић примећује, у оним делима у којима су се могли наслутити обриси трагичког примећују се и сложенији наративни облици у структурирању текста, а као репрезентативан пример наводи се роман Лазара Комарчића: *Један разорен ум*. Са друге стране, исходиште трагичког конституише се и у, спрам друштвених и историјских кретања, промени односа према владајућем схватању о вредности патријархалног света и сеоске идиле. Као репрезентативне примере Љубиша Јеремић наводи књиге Милорада Шапчанина *Сањало* и Веселиновићеву *Сељанку*, а посебно место, у том погледу, додељује кључним романима Светолика Ранковића у којима се наслућују нерешиви сукоби настали на попришту патријархалне идиле србијанског села. Људска тежња за самоиспољавањем бива осујећена у нимало човеку наклоњеним историјским прегнућима епохе. Отуда, идеали Ранковићевих протагониста, постају порушене илузије због којих јунаци свршавају своје животе у коначној егзистенцијалној и метафизичкој пропасти.

Студија Љубише Јеремића *Трагички видови сцарије српског романа* поднасловљена је: од Јакова Игњатовића до Светолика Ранковића. Чак и у феномену трагичког, примећује се, пратећи добро вођене трагове нашег критичара, својеврсна еволуција, могућа смена парадигме пре свега у сложености и поетском замаху двају аутора, при чему развој не подразумева вредносну оцену градацијски постављену, већ идејну вишеслојност која се временом богати и бремени новим искуствима епохе. Следећи Деретићеву оцену да Јаков Игњатовић: „чини засебно и уједно најзначајније поглавље у историји српског романа XIX века“ (1972, 190), Љубиша Јеремић његовом романескном опусу посматраном у целини, али пре свега у односу према трагичком, посвећује готово половину своје студије, издвајајући том приликом разнолике интерпретације овог феномена, од присутних наговештаја у делу *Милан Наранџић*, преко трагике пролазности *Вечитој младожење*, фатализма уместо трагичког погледа у *Пајници*

до гротескне визије у роману *Чудан свет*. Трагичко се у делу овог аутора, интерпретира и као поменути фатализам, осећај пролазности, попрште на коме се рефлектују историјска збивања погодна за манифестацију трагичког у свим њеним видовима и најрепрезентативнијим књижевним одговорима епохе о којој се говори.⁵ Трагичка свест темељи се и на перманентној дијалогичности оствареној у сукобу старог и новог, те унутрашњим противречностима појединачних система, на шта указује и Јован Скерлић у свом тексту о Игњатовићевим романима: „Утисак свих тих његових социјалних романа у којима описује нестајање старог, јаког солидног српског друштва у свим сталежима, и разривен, оболео живот нових нараштаја, сва та тамна слика пропадања једне расе и распадања једног друштва, чини тежак, мрачан утисак“ (1967, 363).

Расправљајући о наговештајима трагичког у опусу Јакова Игњатовића, а на почетку кроз пример романа *Милан Наранџић* Јеремић указује на тематизацију историјски условљене судбинске противречности у јунаку као одговор на епохом задат културни прелазак. Ова дихотомија и идентитетска дијалогичност, најприсутнији су у разлици која се успоставља између два главна јунака, Милана Наранџића и Бранка Орлића,⁶ а управо та индивидуална супротност тежи да

⁵ Однос Јакова Игњатовића према националној историји, Љубиша Јеремић тумачи као својеврсно превладавање, али дуго и жестоко суочавање са темом која је „као ирационална сила водила неумитној пропасти своје најверније заточнике“, рекавши да „у националној историји Јаков Игњатовић није тражио, попут многих његових књижевних претходника и савременика, хране и заклона за своје патриотске илузије, него је покушао да је проишле и да је се, можда, тако ослободи“ (1987, 180).

⁶ У тексту о ликовима у романима Јакова Игњатовића, Јован Деретић ће, такође, указати на својеврсни паралелизам којим се контрастирају јунаци овог писца: „Скоро сваки његов роман има два јунака чије судбине теку паралелно и међусобно контрастирају. Један је обичан човек практична духа, а други фаталиста и маштар; један се осећа у стварности као риба у води, а други се свој средини јавља као туђинац, несхваћен човек, који живи више у свету жеља и снова него у стварности“ (1972, 118).

„образује тематски контраст два лика, да их постави у тематску опозицију“ (Јеремић, 1987, 66). Наш критичар првог именује као *вулїарної ̑рактиичара*, док ће за другог рећи: *занесени идеалисти̑а*. У немогућности помирења, али и у непристајању на захтеве другог, крије се сва сложеност и нијансираност значења овог текста који, кроз репрезентацију односа ликова, рефлектује основни пишчев идејни став о трагичкој потенцији дела. Милан Наранцић као наратор, у исто време и иронични биограф свог пријатеља стоји у супериорној позицији оног кроз кога се рефлектују мисли и осећања Бранка Орлића у чијем лику Љубиша Јеремић препознаје трагички наговештај неразрешивог, а фаталног сукоба вредности или како он каже „сукоба виших националних и хуманистичких циљева са грубом прозаичношћу околности“ (1987, 76). Осим тога, потенцијал трагичког у лику Игњатовићевог јунака налази се и у његовој индивидуалној немогућности да поменути сукоб превазиђе и схвати у својој пуноћи и интензитету јер, како Албин Лески наводи: „Човек који не страда са неке моралне мане, страда, дакле, зато што у границама свог људског бивствовања није дорастао одређеним ситуацијама и задацима“ (1995, 13).

У романима *Васа Решпект̑и* и *Вечий̑и младожења* које критика сложено сматра средишњим у опусу Јакова Игњатовића, Јеремић налази кључно упориште трагичког. Текст о првом поднасловио је „историја као трагичко поприште“, а у њој препознаје ирационалне утицаје, релације померене у простор деловања коби, фатализма и предоређености на два плана: у национално-историјској димензији и савременој реалности, а уз то, простор трагичког критичар разумева како у сфери индивидуално-психолошког, тако историјског и националног. Ова два плана која можемо сматрати микро и макро световима, рефлектују се један у другом, односно, први постаје само метафора једне опште слике света створене од њихових појединачних судбина. Могућност трагичког јунака наслућује се и у лику Васа Решпекта, а она је пре свега у вези са његовим по-

реклом, породичним наслеђем, образовањем, васпитањем. Мотиви несреће и животне коби чине својеврсно везивно ткиво око кога се окупљају готово сви јунаци Игњатовићевог романа у чијим животима се примећује извесна *фатална одређеност*, а у чему предњачи насловни лик књиге: „трагичку кривицу своје пропасти Васа Решпект носи у природи свог темперамента, а трагичка судбина његова је нужна последица неадекватног васпитног процеса“ (Јеремић, 1987, 85).

„Отац му је био престрог. Васа опет жив деран. За најмању ситницу га тукао. Ако учитељ каже да није знао лекцију, а он удри по Васи, ако се игра, ако се туче са децом, опет туци по Васи (...) И то тукао би га страшно. Кад се чика Игња разљути, он га узме обема рукама за уши и за главу, дигне га у висину, па га пусти као јаје.“ (Игњатовић, 2017, 9)

Од интереса је и запажање Љубише Јеремића о поступку у целини романескног опуса Јакова Игњатовића, у коме се историја као једна од исходишних тема појављује у лику „ирационалне силе која води неумитној пропасти своје најверније заточнике тиме што их истовремено обавезује на највише, херојске захтеве, и држи у најтривијалнијим, понижавајућим условима“ (1987, 90). Ово непрестано осцилирајуће поље између дужности и хтења, наметнуте обавезе и унутрашњих порива у човеку, место је на коме Јеремић налази плодно тле за настанак и развој трагичког. Са друге стране, у смислу односа према европској књижевности, може се извести закључак да је „трагичко виђење људске судбине пројектовано у националну историју“ код Јакова Игњатовића изведено тако да му се не може наћи паралела у европској књижевности оног доба јер такав романијерски поступак више није био коришћен у рангу озбиљне уметности (*Нав. сџуг.* 98).

У роману Јакова Игњатовића *Вечити младожења* другачијег наративног тона и становишта приповедања Љубиша Јеремић проналази трагику пролазности пре свега у сукобу очева и деце, старих и нових нара-

штаја.⁷ Овај сукоб је, као и сваки трагички, нужно деструктиван и нерешив јер у систему културног преласка⁸ којем јунаци присуствују није остављена никаква могућност позитивног исхода, односно страдање и трагичан крај испостављају се неминовним, а то налажу како дух епохе, тако и појединац који стоји чврсто на супрот ње и њену корозивну силу осећа на себи и свом телу: „Игњатовић представља сукоб у свим слојевима овог романа као нерешив и нужно деструктиван, па отуд и трагичан, пошто није остављена никаква могућност другачијег исхода судара националне традиције и денационализујуће културе, осим исхода датих у роману“ (1987, 141).⁹ У смислу анализе трагичког виђења у овом роману, од интереса је указати и на мотив *пролазности* у коме Јеремић препознаје виђење националне судбине које је „завучало у сложенијем акорду“ и „у битној је вези са његовим основним трагичким виђењем, проистеклим из одређеног схватања националне историје“ (1987, 145). Мотив пролазности, иако доминантан у другом делу романа, врхуни у завршним реченицама Шамикине болести, најпосле и смрти:

⁷ О томе пише и Јован Деретић предочавајући оштру амбиваленцију у односу очева и синова: „Истакнута је супротност између генерација: очеви су снажни и робусни људи који радом и самоодрицањем стичу имање и породични углед, а синови нерадници, слабићи, помодари, декаденти без воље, животне енергије“ (1972, 129).

⁸ О сукобу два, сасвим опречна културолошка система код Јакова Игњатовића пише и Скерлић „И он узима да слика живот свог родног места, процес слабљења некада јаке српске расе и падања некада живог грађанског сталежа, да као контрасте приказује старе и јаке нараштаје и младе и клонуле, сву трагедију „славне и падајуће Сентандреје“ (1967, 363).

⁹ На исто ово указује у свом тексту и Драгиша Живковић, рекавши да „трагична судбина човека не може се избећи: човек се осуђен на несрећу и промашеност – цела породица Софре Кирџића завршава исто тако злосрећно као и породица Стеве Огњана (...) дегенерација, распадање и смрт“ (Живковић, 237).

„Шамика је већ седамдесет година стар. Он је већ искидан човек. Добио је одједаред грозницу, лечио се својим Моризоновим пилулама, али му није помогло. За четрнаест дана умре. Укоп леп. Његове несуже-нице, њихове кћери и унуци, пратили су га“. (Игњатовић, 2009, 197)

Још три Игњатовићева романа предмет су анализе Љубише Јеремића. У књизи *Сџари и нови мајстори* простор трагичког више не испуњавају теме из националне историје, чак се она више не појављује ни у позадинском плану чиме је сукоб индивидуалног и колективног у основи онемогућен. Наративна линија романа испуњена мотивима гротескним, којима се у извесном смислу и сам пређашњи сукоб обесмишљава: „сама могућност трагичког виђења, као усмерена сми-саона енергија романа, условила је да његово укупно устројство буде у знаку гротескног раскорака између експлицитне површинске теме, претворене на крају у праву „поуку“ (Јеремић, 1987, 153). Романом *Патница* Игњатовић је, према Јеремићевом мишљењу, био на добром путу да успостави однос према трагичком, онако како су то чинили највећи европски писци његове епохе. Међутим, оно што је овом тексту недостајало је сам наративни тон, чиме се свеукупност естетског доживљаја у знатној мери снижава. Ипак, о овом роману се, рецимо Јован Скерлић, изузетно похвално изражава: „Патница, која је поред свих својих мана, најпотпунији његов (Игњатовићев, прим. Милованчевић) роман, дело његове књижевне зрелости, сума његовог животног искуства, синтеза његових друштвених романа“ (1967, 363).

Љубиша Јеремић примећује да простор трагичког испуњава и гротескна визија романа *Чудан свет* Јакова Игњатовића као својеврсни несклад површинског и унутрашњег слоја мотивација. Осим тога, овај роман Јеремић сматра првим српским романом о селу у коме оно није представљено у својој „патријархалној идиличности“ и „без идеализовања сеоских нарави“.

Најзад, како код Шелера стоји: „Није неопходно да страда сам човек, својим постојањем или животом. Али зато мора баш нешто у њему да се уништи: какав план, какво хтење, снага, добро, вера“ (1984, 142). Дакле, Игњатовићеви јунаци не пропадају до краја, у њима вазда остаје снаге која тиња и може се потенцијално пробудити, иако је део личности занавек усужењен.

Други део студије *Трагички видови стареје српској романа* бави се делима настајалим крајем XIX века, у времену након појаве Јакова Игњатовића. Уводни део чини пажње вредна расправа о могућности трагичког у романима, пре свега, историјске провинције. За дела настајала непосредно након књижевног деловања Јакова Игњатовића, а написана на трагу историјског штива, Јеремић ће недвосмислено рећи: „историјски романи из поменутог доба неуспели су на уметничком и на историјском плану“ (1987, 188). За овакав став налази једнако убедљиве разлоге, а они се темеље пре свега на томе што је „приповедање у историјском роману било у начелу до крајности фикционализовано“ и „подређивано остварењу ванкњижевних циљева“ (Јеремић, 1987, 189). Ипак, не доводећи у питање свој став, Јеремић примећује код неких писаца као што су Пера Тодоровић и Чедомиљ Мијатовић „сложеније, тачније речено, мање поједностављене обраде историјских тема“ (1987, 190).

Роман у коме, са друге стране, Љубиша Јеремић уочава пажње вредну трагичку компоненту је Шапчанинов *Сањало* где се објављује сукоб традиционалне идиле и нових облика културе као неразрешива дилема фаталних последица. Са друге стране, према Јеремићевом мишљењу, роман *Сањало* у основи баштини и дубоку амбивалентност у самом систему традиционалних вредности које су унеколико проблематизоване. Дијалогичност у оквиру тврдог система, какав је био патријархални свет, исходи у још једној слици трагичког на чијим основама се темељи свеукупни Шапчанинов светоназор.

Пишући о контексту у коме су дела нареченог периода настајала, а у чијим темељима се налазе социјални односи, теме подређене својеврсним дидактичким циљевима, те хумористички инспирисани текстови, Љубиша Јеремић запажа пажње вредну чињеницу која указује на то да сложенијег представљања живота, услед свега наведеног, једноставно није могло бити. Трагичко своју упоришну тачку мора имати у разбокореном, сукобу разнородних вредности, дијалогу који не подразумева никакву одређеност и коначност. Трагичко је у противречности, а под притиском утилитарног схватања књижевности, тога једноставно није могло бити. Осим овога, Јеремић упућује на још једну пажње вредну појаву:

„Занимљиво је, међутим, да се извесна слутња трагичких искустава јавила у неким мање успелим и ни на који начин репрезентативним делима из реченог периода, и то баш у вези са настојањима њихових аутора да расветљавају тему патријархалне идиле српског села са неуобичајене стране“. (Јеремић, 1987, 208)

Илуструјући ову тврдњу, Јеремић анализира романе *Сељанка* Јанка Веселиновића и *Јеган разорен ум* Лазара Комарчића. Веселиновићев роман посебан је по томе што, не доводећи у питање патријархалну идилу села, односа у домаћинству и задрузи, унутрашњу архитектонику приче гради према начелима колективним, те у овом тексту препознајемо и својеврсну митску свест која превазилази индивидуална начела бивајући могуће упориште трагичког. Са друге стране, сукоб великих размера, догађа се и у јунацима самим, међу којима предњачи Анђелијин лик: „Анђелија наслућује неразрешив сукоб између света људског поимања морала и среће, и неког вишег реда ствари у којем човекова морална исправност није најпоузданије јемство срећног исхода његове судбине“ (Јеремић, 1987, 214). Анђелијино кратко спознање да „приврженост патријархалном реду вредности никако не пружа заклон од најтежег, а неправедног страдања“ (Јеремић 1987, 214), једно је од могућих трагичких искустава Веселиновићевог романа.

Својеврсни наговештај психолошког реализма који ће уследити након дотадашњих романа, наслућује се у књизи *Један разорен ум* Лазара Комарчића где подразумевани идилични свет села, разара сумња у чистину и чврстину има, што се и насловом књиге сугерише. Комарчићев роман уводи у свет српске реалистичке прозе питања: „двојништва, ирационалне нетрпељивости међу људима, неразрешивог сукоба светлих и тамних страна људске природе, душевног помрачења“ (Јеремић, 1986, 220). Међутим, сложенији романескни захват који би водио продубљеном, потенцијално и трагичком, доживљају овом приликом изостаје и „целу причу о двојништву своди на историју једног несрећног случаја, на пуку тужну успомену“ (Јеремић, 1986, 230).

Последња поглавља монографије Љубише Јеремића посвећена су романима Светолика Ранковића *Горски цар*, *Сеоска учишћељица* и *Порушени идеали*. У сукобу идеала и стварности крије се исходиште трагичког замаха, можда најдоследније спроведено у романима овог писца деветнаестог века, о чему пише у својој студији и Јован Скерлић:

„Ранковић није затварао очи пред стварношћу и није се успављивао илузијама но је живот у шумадијском селу гледао слободно, отворено, сликао га онаквим какав јесте, са његовим манама и црним странама, приказивао распадање старог патријархалног живота и прелажење и ново индивидуалистичко доба, разривеност после великих економских и политичких криза“ (1967, 388).

Од интереса је овај Скерлићев став који сведочи о томе да ни критика оног времена није посматрала Ранковића као књижевног илустратора идиле, лепоте и ведрине пејзажа шумадијског села, већ на моменте суровог реалисте који увиђа све мане и недостатке система којим је окружен. О томе сведочи и свакако најпознатији роман Светолика Ранковића *Горски цар*, прича о дугом, за нашу целокупну културу важном пери-

оду хајдучије и одметништа о коме се доста певало и писало. „Прича о напетој душевној драми“ Ђурице Дражовића, унеколико је посебна јер у основи подразумева сукоб, противречност, тензију која лик из подражумеваних реалистичких оквира, одводи ка модернијим облицима тумачења чему доприноси и перманентна напоредност услед које се лик не ослобађа других и себе не решавајући ниједну сопствену дилему, те остаје личност сукоба и борбе следствено томе и бива наговештај трагичког јунака.

Трагичко својство главне јунакиње романа *Сео-ска учитељица* који представља „црну и жалосну слику једне несрећне жене“ (Скерлић, 1967, 388), у сфери је освешћене, али осујећене интимности која у додиру са светом не наилази на разумевање и адекватно испољавање, а отуда је патња извесна, а крај фаталан. Илузорна очекивања, на које свет никад није потврдно одговорио, упориште су трагичког које стреми самом себи, независно од могућег позитивног или негативног одговора. Овај свет је патријархалан и перзистира у сталним, погубним дихотомијама и противречностима, бивајући незамислив за човека који жели да сачува своје унутрашње биће.

Означивши период друге половине XIX века временом у коме претеже став по коме нема апсолутне аутономије књижевног дела јер је владајућа идеологија прожета „национално-просветитељским идејама“, те да књижевности има у првом реду „национално-одбрамбену и дидактичку функцију“, Љубиша Јеремић је својом студијом и минуциозном анализом показао да трагичког (као најсложенијег облика уметничког мишљења) у појединим аспектима дела, а негде и у целини, и те како има. Први део студије посвећује романима Јакова Игњатовића и закључује да: „Трагичко виђење у најзначајнијим Игњатовићевим романима се конституише на управо открићу непремостивих супротности међу основним вредностима културе која и заступа поменуте схватање функције књижевности“

(Јеремић, 1986, 274). Доследну спроведену трагичку компоненту, према Јеремићевом мишљењу, имају Игњатовићеви романи *Васа Речићекѝ* и *Вечићѝ младожења*.

Међу писцима који су се појавили после Јакова Игњатовића, Јеремић примећује једну важну чињеницу која сведочи о томе да се трагичко виђење и однос према свету у првом реду јавља у оним делима која су естетски мање успела или нису најистакнутија у опусима појединих писаца. Ово се, могуће, може објаснити као својеврсни изузетак у коме су поједина дела успела измаћи притиску средине и наметнутих друштвених конвенција. Једновременно, трагички поглед на свет захтевао је и сложеније наративне облике и свеукупну архитектонику дела. Трагички потенцијал у одређеним делима епохе препознаје се у односу према патријархалној идили србијанског села постављеној насупрот савременијим облицима друштвеног устројства. Иако не сасвим образован на традицији тада актуелног друштвено-историјског романа европске књижевности, српски роман се и те како темељи на друштвеном оквиру који је у перманентном сукобу са појединцем, његовим хтењима и, у коначници, колективном бићу: „У српском роману из тог периода могућност образовања трагичког виђења по правилу је пронађена у пројектовању савремене друштвене и психолошке проблематике на шири простор историјске судбине целог народа“ (Јеремић, 1986, 279).

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, „Просвета“, Београд, 1972.

- Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности II*, „Просвета“, Београд, 1977.

- Љубиша Јеремић, *Трагички видови старе српске романа – од Јакова Игњатовића до Светишика Ранковића*, Београд – Нови Сад, 1987.

- Албин Лески, *Грика шраїедија*, „Светови“, Нови Сад, 1995.

- Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, „Просвета“, Београд, 1967.

- Макс Шелер, „О феномену трагичног“, у: *Теорија шраїедије*, Нолит, Београд, 1984.

- Емил Штајгер, *Умеће шумацења*, „Просвета“, Београд, 1978.

- Јаков Игњатовић, *Вечити младожења*, Одабрана дела Јакова Игњатовића II, Београд – Нови Сад, 1959.

- Јаков Игњатовић, *Васа Решиекш*, Одабрана дела Јакова Игњатовића II, Београд – Нови Сад, 1959.

„САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА“ ТРСТЕНИК 1984-2021.

1984 / КЊИЖЕВНО ВЕЧЕ:

МЛАЂА СРПСКА ПРОЗА

Милисав Савић, Радослав Братић,
Јанко Вујиновић, Милосав Ђалић,
Бранко Летић, Саша Хаџи Танчић,
Славен Радовановић, Љиљана Шоп,
Милош Петровић.

1985 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА

Мирко Ђорђевић, Милан Комненић,
Миодраг Булатовић.

УНИВЕРЗАЛНО И РЕГИОНАЛНО У САВРЕМЕНОЈ СРПскоЈ ПРОЗИ

Мирко Ђорђевић, Миодраг Рацковић,
Ђорђе Јанић, Џевад Сабљаковић.

КЊИЖЕВНО ВЕЧЕ:

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА

Миодраг Рацковић, Мома Димић,
Милосав Ђалић, Јанко Вујиновић,
Џевад Сабљаковић, Драгомир Лазић,
Саша Хаџи Танчић, Босиљка Пушић,
Славко Лебедински.

1986 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ДРАГОСЛАВА МИХАЙЛОВИЋА

Драгослав Михаиловић,
Љубиша Јеремић,
Милутин Срећковић.

ПРИБЛИЖАВАЊЕ ЖАНРОВА У САВРЕМЕНОЈ СРПскоЈ ПРОЗИ

Љубиша Јеремић, Света Лукић,
Милосав-Буца Мирковић,
Вук Крњевић, Радивоје Микић,
Милош Петровић, Михајло Пантић,
Марко Недић, Милутин Срећковић,
Александар Јовановић.

КЊИЖЕВНО ВЕЧЕ:

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА

Ратко Адамовић, Жика Лазић,
Света Лукић, Миладин Мичета,
Светислав Басара,
Саша Хаџи Танчић,
Антоније Маринковић.

1987 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ВИДОСАВА СТЕВАНОВИЋА

Видосав Стевановић, Петар Џаџић,
Милосав-Буца Мирковић.

НОВИ ТОКОВИ У САВРЕМЕНОЈ СРПскоЈ ПРОЗИ

Петар Џаџић, Живан Живковић,
Милосав-Буца Мирковић,
Милош Петровић, Славко Лебедински,
Никола Цветковић.

КЊИЖЕВНО ВЕЧЕ:

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА

Петар Сарић, Миленко Јефтовић,
Радослав Стојановић,
Милосав Ђалић, Богдан Шеклер,
Милорад Грујић, Исмет Реброња,
Данило Марић,
Драгомир Попноваков.

1988 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Слободан Селенић,
Мирослав Егерић,
Љубиша Јеремић.

КРЕТАЊЕ ИДЕЈА У САВРЕМЕНОЈ СРПскоЈ ПРОЗИ

Предраг Палавестра, Славко Гордић,
Мирослав Егерић, Љубиша Јеремић,
Радомир Батуран, Милош Петровић,
Даница Андрејевић,
Никола Цветковић,
Радослав Златановић.

1989 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ АНТОНИЈА ИСАКОВИЋА

Антоније Исаковић, Петар Џаџић,
Мирослав Егерић,
Предраг Палавестра.

БЕКСТВО ИЗ ТЕСКОБЕ У САВРЕМЕНОЈ СРПскоЈ ПРОЗИ

Предраг Палавестра, Петар Џаџић,
Мирослав Егерић, Љубиша Јеремић,
Милош Петровић, Марко Недић,
Јован Стрковић, Владета Вуковић.

1990 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ЈОВАН РАДУЛОВИЋА

Јован Радуловић, Љубиша Јеремић,
Радивоје Микић, Станко Кораћ,
Душан Иванић.

КЊИЖЕВНОСТ СРБА У ХРВАТСКОЈ

Станко Кораћ, Душан Иванић,
Славица Гароња, Анђелко Анушић,
Небојша Деветак, Драго Кекановић,
Славко Лебедински, Јован Радуловић,
Љубиша Јеремић.

1991 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ МИЛИСАВА САВИЋА

Милисав Савић, Мирослав Егерић,
Вук Крњевић, Милутин Срећковић.

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРИПОВЕТКА: НОВЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ

Срба Игњатовић, Михајло Пантић,
Милутин Срећковић, Вук Крњевић,
Мирослав Егерић, Васа Павковић,
Милисав Савић, Јанко Вујиновић,
Милош Петровић, Ратко Адамовић,
Милосав-Буца Мирковић,
Славко Лебедински.

1992 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ МИЛОРАДА ПАВИЋА

Милорад Павић, Миодраг Радовић,
Зоран Глушчевић,
Јасмина Михајловић.

ПАВИЋ И ПОСТМОДЕРНА

Михајло Пантић, Душица Поттић,
Никола Милошевић,
Јасмина Лукић, Сава Дамјанов,
Зоран Глушчевић,
Милентије Ђорђевић.

1993 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ МИРОСЛАВА ЈОСИЋА ВИШЊИЋА

Мирослав Јосић Вишњић,
Марко Недић, Радивоје Микић,
Љубиша Јеремић,
Бранимир Живојиновић.

ПУТОПИСНА ПРОЗА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Милош Петровић, Марко Недић,
Мирослав Егерић, Љубиша Јеремић,
Зоран Аврамовић, Ђорђе Вуковић,
Радивоје Микић, Мирослав Јосић
Вишњић, Бранимир Живојиновић.

1994 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ БОШКА ПЕТРОВИЋА

Бошко Петровић, Славко Гордић,
Чедомир Мирковић,
Мирослав Егерић.

КЊИЖЕВНИ КРИТИЧАРИ КАО ПРИПОВЕДАЧИ

Михајло Пантић, Мирослав Егерић,
Марко Недић, Чедомир Мирковић,
Милош Петровић, Ђорђе Писарев,
Даница Андрејевић.

1995 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ РАДОСЛАВА БРАТИЋА

Радослав Братић, Љубиша Јеремић,
Милош Петровић, Гојко Божовић,
Јован Делић.

ЗНАКОВЉЕ ИВЕ АНДРИЋА

Радован Вучковић, Јован Делић,
Никола Милошевић, Гојко Божовић,
Радослав Братић, Владета Вуковић,
Мирослав Егерић, Љубиша Јеремић,
Михајло Пантић, Милосав Ђалић.

1996 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ

Александар Тишма, Васа Павковић,
Милосав Ђалић.

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА И ИСТОРИЈА

Марко Недић, Чедомир Мирковић,
Милисав Савић, Даница Андрејевић,
Мирослав Егерић, Милош Петровић,
Предраг Марковић, Ђорђе Писарев,
Горан Петровић.

1997 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА

Живојин Павловић, Гојко Божовић,
Михајло Пантић, Иван Растегорац.

КЊИЖЕВНОСТ И МЕДИЈИ

Чедомир Мирковић, Гојко Божовић,
Милош Петровић, Михајло Пантић,
Слободан Стојановић, Милан Орлић,
Мирослав Егерић, Иван Растегорац,
Милета Аћимовић Ивков,
Славен Радовановић.

1998 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР ЈАНКОВИЋ

Светлана Велмар Јанковић,
Радивоје Микић, Милош Петровић,
Александар Јовановић.

ЕСЕЈИСТИЧКО У САВРЕМЕНОЈ ПРОЗИ

Љубиша Јеремић, Мирослав Егерић,
Жарко Рошуљ, Чедомир Мирковић,
Радивоје Микић, Љиљана Шоп,
Милисав Савић, Ратко Адамовић,
Милош Петровић, Милосав Ђалић,
Горан Станковић, Фрања Петриновић,
Александар Јовановић.

1999 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ДАНИЛА НИКОЛИЋА

Данило Николић, Марко Недић,
Радован Бели Марковић,
Радивоје Микић.

ТЕМА РАТА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Марко Недић, Јован Делић,
Радивоје Микић, Милош Петровић,
Михајло Пантић, Мирослав Егерић,
Милета Аћимовић Ивков.

2000 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ПАВЛА УГРИНОВА

Павле Угринов, Радивоје Микић,
Михајло Пантић, Васа Павковић.

**КРИТИЧКА ДИМЕНЗИЈА
У ДЕЛУ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА**
Милош Петровић, Михајло Пантић,
Милан Орлић, Мирослав Егерић,
Радивоје Микић, Бојан Ђорђевић,
Јован Делић, Милена Стојановић,
Лидија Бошковић.

2001 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ДОБРИЛА НЕНАДИЋА

Добрило Ненадић, Михајло Пантић,
Милош Петровић,
Чедомир Мирковић.

ПРИПОВЕДАЧКИ ТОКОВИ У СРПСКОЈ ПРОЗИ XX ВЕКА

Михајло Пантић, Радивоје Микић,
Даница Андрејевић, Јован Делић,
Александар Јерков, Милош Петровић,
Мирослав Егерић, Љиљана Шоп,
Чедомир Мирковић, Васа Павковић,
Гојко Тешић, Миливоје Р. Јовановић.

2002 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ РАДОВАНА БЕЛОГ МАРКОВИЋА

Радован Бели Марковић,
Радивоје Микић, Данило Николић,
Михајло Пантић, Остоја Продановић.

ЈЕЗИК КАО ТЕМА САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ

Марко Недић, Михајло Пантић,
Снежана Баук, Горан Петровић,
Александар Милановић,
Мирослав Егерић, Милош Петровић,
Драган Хамовић, Слађана Илић.

2003 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ МЛАДЕНА МАРКОВА

Милосав Ђалић, Петар Пијановић,
Васа Павковић, Младен Марков.

СЕЛО У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Милош Петровић, Младен Марков,
Мићо Цвијетић, Даница Андрејевић,
Славен Радовановић,
Мирослав Егерић,
Радован Бели Марковић.

2004 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ГОРАНА ПЕТРОВИЋА

Михајло Пантић, Васа Павковић,
Александар Јерков,
Горан Петровић.

СРПСКИ ПЕСНИЦИ КАО ПРИПОВЕДАЧИ

Марко Недић, Чедомир Мирковић,
Михајло Пантић, Александар Јерков,
Петар Пајић, Милентије Ђорђевић,
Мирослав Егерић, Милош Петровић,
Гојко Божовић, Милосав Ђалић,
Милета Аћимовић Ивков.

2005 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ВОЈЕ ЧОЛАНОВИЋА

Марко Недић, Васа Павковић,
Воја Чолановић.

НОВА ЧИТАЊА ДАНИЛА КИША

Јован Делић, Јасмина Ахметагић,
Мирко Демић, Александар Јерков,
Драган Бошковић, Михајло Пантић,
Иван Негришорац, Марко Недић,
Милош Петровић, Татјана Росић,
Воја Чолановић, Младен Шукало,
Милета Аћимовић Ивков,
Миодраг Радовић.

2006 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ВИДЕ ОГЊЕНОВИЋ

Гојко Божовић, Михајло Пантић,
Слободан Владушић,
Вида Огњеновић.

ДРАМАТИЗАЦИЈА ПРОЗНИХ ДЕЛА

Гојко Божовић, Миленко Пајић,
Маша Стокић, Небојша Брадић,
Милош Петровић, Бранислав Недић,
Бранко Брђанин Бајовић,
Милосав-Буца Мирковић,
Вида Огњеновић.

2007 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ МИЛОВАНА ДАНОЈЛИЋА

Радивоје Микић, Марко Недић,
Миодраг Радовић,
Милован Данојлић.

СРПСКА ПОЕТСКА ПРОЗА

Радивоје Микић, Михајло Пантић,
Бојан Јовић, Даница Андрејевић,
Милета Аћимовић Ивков,
Милош Петровић, Слађана Илић,
Марко Недић, Милован Данојлић,
Миливоје Р. Јовановић.

2008 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ДОБРИЦЕ ЋОСИЋА

Душан Берић, Мирослав Егерић,
Гојко Тешић, Милан Радуловић,
Светозар Кољевић, Марко Крстић,
Ристо Тубић, Миодраг Радовић,
Радован Бели Марковић,
Милан Радић, Богуслав Жјелињски,
Добрица Ћосић, Предраг Палавестра.

ПИСАЦ И ЗАВИЧАЈ

Миодраг Радовић, Ана Вукић Ћосић,
Гордана Влаховић, Михајло Пантић,
Катица Дармановић, Мићо Цвијетић,
Сунчица Денић, Жарко Команин,
Милош Петровић, Гојко Божовић,
Бошко Руђинчанин,
Миљурко Вукадиновић,
Братислав Милановић.

КЊИЖЕВНО ДЕЛО МИЛОСАВА ЋАЛИЋА

Даница Андрејевић,
Милош Петровић, Милосав Ћалић,
Миливоје Р. Јовановић.

2009 / У КЊИЖЕВНОМ КОНАКУ ДАНКА ПОПОВИЋА

Милета Аћимовић Ивков,
Миша Ђурковић, Милосав Ћалић.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Гојко Божовић, Михајло Пантић,
Татјана Росић, Давид Албахари.

ФРАГМЕНТ У СРПСКОЈ ПРОЗИ

Миодраг Радовић, Гојко Божовић,
Мићо Цвијетић, Татјана Росић,
Мирко Демић, Јован Пејчић,
Ранко Павловић, Михајло Пантић,
Милисав Савић, Милош Петровић.

2010 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ РАДОСЛАВА ПЕТКОВИЋА

Гојко Божовић, Јасмина Врбавац,
Марко Недић, Радослав Петковић.

СТРАНОСТ И ЛИК СТРАНЦА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Драган Проле, Милош Петровић,
Младен Шукало, Александар Јерков,
Миодраг Радовић, Горан Петровић,
Гојко Божовић, Радослав Петковић,
Владислава Гордић Петковић.

2011 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ГОРДАНЕ ЋИРЈАНИЋ

Васа Павковић, Гордана Ћирјанић,
Александра Ђуричић, Љиљана
Шоп,
Славица Гароња Радованац.

САВРЕМЕНА СРПСКА МЕМОАРИСТИКА

Милисав Савић, Миодраг Радовић,
Мирко Демић, Даница Андрејевић,
Милош Петровић, Михајло Пантић,
Александар Јерков, Јован Делић,
Бошко Руђинчанин.

2012 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ СВЕТИСЛАВА БАСАРЕ

Светислав Басара, Маја Рогач,
Михајло Пантић, Петар Арбутина.

О КРИТИЦИ ДАНАС

**Поводом књиге *Скерлићев
кришички дух***

Мирослава Егерића

Мирослав Егерић, Милош Петровић,
Јован Пејчић, Мићо Цвијетић,
Милета Аћимовић Ивков,
Гојко Божовић, Весна Тријић,
Александар Лаковић.

2013 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ВЛАДИМИРА ПИШТАЛА

Владимир Пиштало, Ненад Шапоња,
Весна Капор, Милош Петровић.

РОМАНСИРАНА БИОГРАФИЈА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Вера Јанићијевић, Милош Петровић,
Милисав Савић, Миодраг Радовић,
Гојко Тешић, Ђорђе Писарев,
Рајко Лукач.

2013 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ПЕТРА САРИЋА

Петар Сарић, Даница Андрејевић,
Марко Недић, Гордана Влаховић,
Александар Јерков.

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА У ТРСТЕНИКУ

осврћ, ђерсејекшиве

Милош Петровић, Михајло Пантић,
Даница Андрејевић, Марко Недић,
Милан Милетић, Милосав Ђалић,
Александар Јерков,
Верољуб Вукашиновић,
Владимир Вукомановић.

2014 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ МИХАЈЛА ПАНТИЋА

Михајло Пантић, Милисав Савић,
Гојко Божовић, Маја Рогач.

КРАТКА ПРОЗА – НОВИ ВЕК

Милисав Савић, Михајло Пантић,
Гојко Божовић, Милош Петровић,
Владан Бајчета, Мићо Цвијетић,
Катарина Јаблановић,
Јана Растегорац,
Драгана В. Тодоресков,
Владимир Вукомановић.

2015 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ДРАГА КЕКАНОВИЋА

Драго Кекановић, Марко Недић,
Александар Јовановић,
Милета Аћимовић Ивков.

СРПСКИ ПРОЗАИСТИ ВАН МАТИЦЕ

Марко Недић, Миодраг Радовић,
Милета Аћимовић Ивков,
Славица Гароња Радованац,
Драго Кекановић, Мирко Вуковић,
Миодраг Матицки,
Желидраг Никчевић,
Давид Кеџман Дако.

ПОРТРЕТ КЊИЖЕВНОГ КРИТИЧАРА

МИЛОША ПЕТРОВИЋА

Милош Петровић, Марко Недић,
Михајло Пантић,
Александар Лаковић.

КОМПАРАТИВНИ КОНЦЕРТ ЗА КОМПАРАТИВНИ КВАРТЕТ

Марина Милић Апостоловић,
Милош Петровић, Миодраг Радовић.

2016 / *Сви ђушеви воде ка сћварном*

ПРИЛОЗИ ЗА

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

Драгослав Михаиловић, Јован Делић,
Љубиша Јеремић, Милисав Савић,
Владета Јанковић, Роберт Ходел,
Милета Аћимовић Ивков,
Марко Недић, Радивоје Микић,
Михајло Пантић, Милош Петровић,
Милан С. Потребих,
Јелена Љ. Јовановић.

2017 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ МИРА ВУКСАНОВИЋА

Миро Вуксановић, Марко Недић,
Јован Делић, Александар Милановић,
Љиљана Пешикан Љуштановић.

**НАРОДНА КУЛТУРА И
САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА**

Радивоје Микић, Бојан Јовановић,
Љиљана Пешикан Љуштановић,
Александра Бјелић, Јелена Радомир,
Марија Благојевић,
Наталија Јовановић,
Данијела Костадиновић,
Валентина Хамовић.

**2018 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА**

Владан Матијевић, Михајло Пантић,
Адријана Марчетић, Јован Делић.

**ПОЕТИКА
МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА
И ЊЕНИ РЕФЛЕКСИ У
САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ**

Јован Делић, Радивоје Микић,
Марко Недић, Михајло Пантић,
Гојко Божовић, Добривоје Станојевић,
Марија Благојевић, Јелена Јовановић,
Милица Кецојевић, Оља Василева,
Ксенија Миловановић.

**2019 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
МИРОСЛАВА ТОХОЉА**

Јован Делић, Мирослав Тохол,
Александар Јовановић,
Горан Максимовић.

**ИДЕОЛОШКА ТУМАЧЕЊА
СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ**

Радивоје Микић, Борис Булатовић,
Марија Благојевић, Јован Делић,
Владимир Димитријевић,
Весна Капор, Милица Кецојевић,
Марко Недић, Никола Маринковић,
Зорана Опачић, Милош Петровић.

**2020 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
ЈЕЛЕНЕ ЛЕНГОЛД**

Јелена Ленголд, Гојко Божовић,
Владислава Гордић Петковић,
Слађана Илић.

**АНТОЛОГИЈЕ СРПСКЕ
ПРИПОВЕТКЕ**

Гојко Божовић, Михајло Пантић,
Горан М. Максимовић,
Драган Бабић, Милица Кецојевић,
Владан Бајчета, Соња Шљивић,
Слађана Илић, Радивоје Микић.

**2021 / КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ
ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА**

Душан Ковачевић, Михајло Пантић,
Јован Делић.

**ЉУБИША ЈЕРЕМИЋ
И СРПСКА ПРОЗА**

Радивоје Микић, Милисав Савић,
Јован Делић, Јована Д.
Милованчевић,
Ана Гвозденовић, Милица Кецојевић,
Марко Недић, Катарина Н. Фуртула,
Ана Стишовић Миловановић,
Жанета Ђукић Перишић,
Милета Аћимовић Ивков.

**САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА
ЗБОРНИК 34**

Издавач

Народна библиотека „Јефимија“ Трстеник

Главни и одговорни уредник

Верољуб Вукашиновић

Стручни савети књижевних сусрећа

„Савремена српска проза“

Марко Недић (председник), Гојко Божовић,
Јован Делић, Радивоје Микић, Михајло Пантић,
Милош Петровић, Милисав Савић

Ликовни и технички уредник

Иван Величковић

Коректор

Ивана Илић

ISBN 978-86-83191-94-9

Тираж

300

Штампа

„Contactor N. M.“ Врњачка Бања



Покровишељи

Министарство културе и информисања РС
Општина Трстеник

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Ковачевић Д. (082)

821.163.41.09 Јеремић Љ. (082)

821.163.41.09 "19" (082)

КЊИЖЕВНИ сусрети "Савремена српска проза" (38 ; 2021 ; Трстеник)

Зборник 38. књижевних сусрета Савремена српска проза, 5-6. новембар 2021, Трстеник / [главни и одговорни уредник Верољуб Вукашиновић]. - Трстеник : Народна библиотека "Јефимија", 2022 (Врњачка Бања : Contactor N. M.). - 240 стр. : илустр. ; 24 см. - (Савремена српска проза / Народна библиотека "Јефимија", Трстеник ; зборник бр. 34)

Тираж 300. - Стр. 9-10: Уводна напомена / Верољуб Вукашиновић. - Напомене и библиографске референце уз текст.

ISBN 978-86-83191-94-9

а) Ковачевић, Душан (1948-) б) Јеремић, Љубиша (1938-2018) в)
Српска књижевност -- 20в -- Зборници

COBISS.SR-ID 78347017

САВРЕМЕНА
СРПСКА ПРОЗА

34

Издавач

Народна библиотека „Јефимија“ Трстеник

Главни и одговорни уредник

Верољуб Вукашиновић

Стручни савет књижевних сусрећа

„Савремена српска проза“

Марко Недић (председник),
Гојко Божовић, Јован Делић,
Радивоје Микић, Михајло Пантић,
Милош Петровић, Милисав Савић

Ликовни и технички уредник

Иван Величковић

Коректор

Ивана Илић

ISBN 978-86-83191-94-9

Тираж

300

Штампа

„Contactor N. M.“ Врњачка Бања



Народна библиотека „Јефимија“ Трстеник

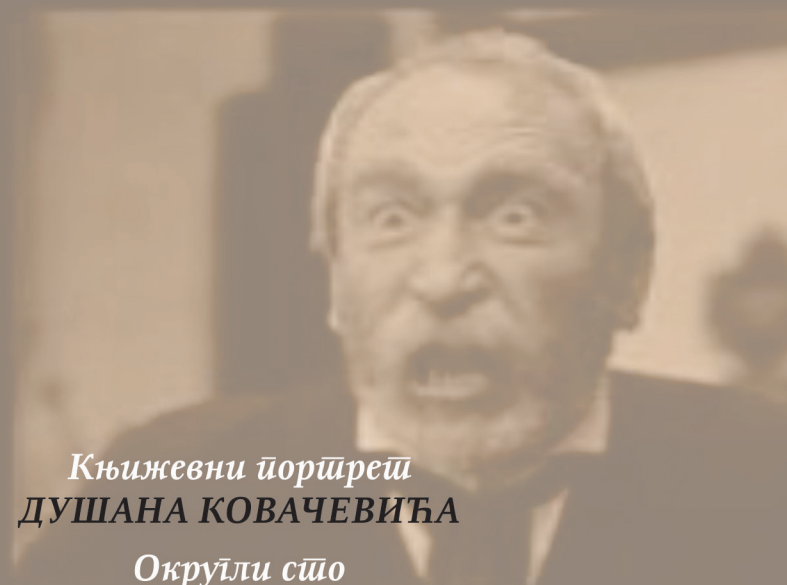
Кнегиње Милице 16, 37240 Трстеник

037 711 212, 069 607 535

nbjefimija@gmail.com, www.bibliotekajefimija.rs

САВРЕМЕНА
СРПСКА ПРОЗА

34



Књижевни портрет
ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

Окрули сјо
ЉУБИША ЈЕРЕМИЋ И СРПСКА ПРОЗА

ISBN 978-86-83191-94-9