



Објављивање *Летописа Матице српске* омогућили су  
Министарство културе и информисања Републике Србије,  
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање и  
Град Нови Сад

Град Зрењанин на основу протокола о сарадњи потписаних  
између Матице српске и града Зрењанина у 2021. години

# ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

*Уредници*

Георгије Магарашевић (1824–1830), Јован Хаџић (1830–1831), Павле Стаматовић (1831–1832), Теодор Павловић (1832–1841), Јован Суботић (1842–1847), Сима Филиповић (1848), Јован Суботић (1850–1853), Јаков Игњатовић (1854–1856), Субота Младеновић (1856–1857), Јован Ђорђевић (1858–1859), Антоније Хаџић (1859–1869), Јован Бошковић (1870–1875), Антоније Хаџић (1876–1895), Милан Савић (1896–1911), Тихомир Остојић (1912–1914), Васа Стајић (1921), Каменко Суботић (1922–1923), Марко Малетин (1923–1929), Стеван Ђирић (1929), Светислав Баница (1929), Радовоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933–1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936–1941), Живан Милисавац (1946–1957), Младен Лесковац (1958–1964), Бошко Петровић (1965–1969), Александар Тишма (1969–1973), Димитрије Вученов (1974–1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980–1991), Славко Гордић (1992–2004), Иван Негришорац (2005–2012), Слободан Владушић (2013–2016), Ђорђе Деспић (2017–2020)

*Уредничтво*

ЂОРЂО СЛАДОЈЕ

(главни и одговорни уредник)

ЗОРАН ЂЕРИЋ, ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ,  
СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ, НЕНАД ШАПОЊА

*Секретар Уредничтва*

СВЕТЛАНА МИЛАШИНОВИЋ

*Лектор*

ЈЕЛЕНА ЂОРЂЕВИЋ

*Коректор*

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

*Технички уредник*

ВУКИЦА ТУЦАКОВ

*Корице*

АТИЛА КАПИТАЋ

Е-mail: [letopis@maticasrpska.org.rs](mailto:letopis@maticasrpska.org.rs)

Интернет адреса: [www.maticasrpska.org.rs/letopis](http://www.maticasrpska.org.rs/letopis)

*Летопис Матице српске* излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 2.000 динара, а за чланове Матице српске 1.000 динара. Претплата за иностранство износи 100 €. Цена по једној свесци и књижарској продаји је 200 динара. Претплата се може уплатити на жиро рачун 205-204373-09 (Комерцијална банка), са назнаком „за Летопис“. Адреса: 21000 Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1, телефон: 021/6613-864 и 021/420-199, локал 112, факс: 021/528-901.

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа: СЛЈНОС, Нови Сад

Тираж: 1.000

# ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 197

Јун 2021

Књ. 507, св. 6

---

---

## САДРЖАЈ

### ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Владимир Јагличић, <i>Несводивост и калуј</i> . . . . .	881
Душко Бабић, <i>А ти ишцеш песме</i> . . . . .	886
Ранко Рисојевић, <i>Двије крајке њриче</i> . . . . .	890
Дејан Стојиљковић, <i>Звезда над љразнином</i> . . . . .	894
Радосав Стојановић, <i>А и што ће љроћи</i> . . . . .	900
Милорад Грујић, <i>Књига мајле и свејлуцања</i> . . . . .	903
Данило Јокановић, <i>Чекање</i> . . . . .	912
Ђија Пингва, <i>Талични Лију</i> . . . . .	915
Олга Фјодоровна Бергољц, <i>Песме о рају</i> . . . . .	923

### ЕСЕЈИ

Радомир В. Ивановић, <i>Методе и модели монографској љроучавања књижевној ојуса Ф. М. Досјојевској</i> . . . . .	928
Милета Аћимовић Ивков, <i>Преданост, истрајност, вера и служба</i> . . . . .	946
Милица Петровић, <i>Нарайолошка анализа љријоведне збирке „Фреде, лаку ноћ” Драјослава Михаиловића</i> . . . . .	956

### СВЕДОЧАНСТВА

Божидар Кнежевић, <i>Мисли</i> . . . . .	972
Венита Ђурић, <i>Све се десило као што је љророчица рекла</i> . . . . .	982

## ПОВОДИ

### БРАНКО МИЉКОВИЋ (1934–1961)

- Јелена С. Младеновић, *О неким аспектима родољубивој њесничкој*  
*Бранка Миљковића* . . . . . 995
- Луна Градиншћак, *Од чулне до њесничке реалности у њезији Бран-*  
*ка Миљковића* . . . . . 1010

## КРИТИКА

- Будимир Алексић, *О љеди о српским ствароцима* (Јово Радош,  
*Пресејавање мисли*) . . . . . 1026
- Милан Радоичић, *Сећање и бивствовање Слободана Мандића* (Сло-  
бодан Мандић, *Дух њриче и друа имена*) . . . . . 1030
- Милица Ђуковић, *Процесуална ѡерцејција слике* (Ана С. Живко-  
вић, *Слика у српском реализму*) . . . . . 1033
- Наташа Дракулић Козић, *О ѡоејском уобличавању ѡоимања вре-*  
*мена у ејској ѡтрадицији српској народа* (Драгољуб Перић,  
*Поетика времена српских усмених ејских ѡесама: ѡредву-*  
*ковска бележења и збирке Вука Караѡића*) . . . . . 1038
- Ивана З. Танасијевић, *Историја друштва као ѡраедија женске*  
*судбине: роман о ѡубави и слободи* (Шебнем Ишигузел, *Девој-*  
*ка на дрвету*) . . . . . 1042
- Стефан Пајовић, *Вредан ѡрилој изучавању ране америчке књижев-*  
*ности* (Биљана Влашковић Илић, *Early American Literature*) . . . . . 1046

## ИЗ СВЕТА

- Предраг Шапоња . . . . . 1049
- Бранислав Карановић, *Ауѡори Лејојиса* . . . . . 1053
- Упутство за припрему текста за Летопис . . . . . 1067

ВЛАДИМИР ЈАГЛИЧИЋ

## НЕСВОДИВОСТ И КАЛУП\*

## МУМИЈА

Постоји посебна процедура  
 чим се тренутак улучи –  
 нечији се длан већ угура  
 у утробу – не да је мучи –  
 смрт је већ овде извела своја  
 невидљива мајсторства:  
 мајстори долазе после боја,  
 у трен зачетог спокојства.  
 Ваде органе, крв се слева,  
 уз шале – ко ће први,  
 јер последњи ће прати црева  
 и дланове, од крви.  
 Очисте јетру, срце, бубреге,  
 да леш намажу балзамом  
 и да споља намакну утеге  
 бићу у смрти сазданом.  
 Уцртаће му осмех, пропраћен  
 подсмехом којим се прати ловина –  
 и шминке, сигурно, додаће  
 за трајање, у вековима.  
 За поругу, ил' већу казну –  
 зар то живота другог наслут? –  
 покушаће да сажму  
 несводивост у калуп.

\* Пет песама обједињених наднасловом „Несводивост и калуп” Владимир Јагличић је послао Редакцији око месец дана пре своје смрти, те ће се њихово објављивање у јунској свесци *Лейојиса* показати, нажалост, као постхумно.

## САН О АЛЕЈИ

Над лешом се идеја зачне,  
и мртвац, срећан, диже палце.  
Ево алеје, неприступачне,  
за нас, провинцијалце!

Горди се својим даном смртним –  
има ко да те збрине,  
засадом рака вртним,  
заслужни грађанине!

Али ја – шта ћу, тако безвезан:  
толике главе паметне,  
а ја не уем, вампирски језан,  
ни мртав да се наметнем!

Је ли ужасно, или смешно,  
кад ја гробару доспем?  
Па зар ће градска служба леш мој  
да преузме ко терет сопствен?

Рај ил' пакао – питање нужде,  
коче се мртви удови,  
јер тешко да ће државне службе  
цех накнадити удови.

Одиста, ко ће трошак сносити  
на путу једног смера?  
Нећете ваљда очи росити  
због лумпен–пролетера?

Јест био диван – питање страсти  
очев и мајчин сношај.  
Ал' ко ће ценама сад дорастити,  
и ко сносити трошак?

Кад џепове истресу  
и насмеше се невино  
и ковчег кад изнесу,  
(надам се купљен јефтино),

нек заштитнички с ветрима  
хујну листови орови  
и трава посестрима,  
пре него све закорови.

### ДВОРИШТЕ

Старац је причао, у сутону,  
шта, нисам све разумео,  
ал' волах речи што у мир утону,  
какве је причати умео.

И кад закркља, кад је кашаљ  
речено у сплет уврзо,  
бол груди секну страшан:  
да ће умрети убрзо.

Све тамније су стазе у цвећу,  
(лахор их прахом брише)  
којима са њим нећу  
проћи никада више.

## РЕЗБАР

Близу је његов дом, тик испод главног  
пута, чим скренеш, путељком, ка реци...  
Двориште пуно напора неславног  
ко да завешта равнодушној деци.

Зашто неславног? Па академије  
не знају чим се аматер занима...  
Силази у реку, тамо све немије  
дрвеће бира, пало у валима.

Река му шапће шта да одабере,  
док мртва трупла краде вировима,  
у њима види лик живе намере  
(други – залудни хир над хировима) –

онда их суши на сунцу, допрема,  
и љубавнички милује отето –  
деље, и чини да оживи као  
лица, осмеси, жудња за покретом.

Док главном џадам аутомобили  
дижу прашину (свако негде жури),  
он као буба длетом оштрим мили,  
или сатима у чворове зури.

Тако двориште пуне дрангулије  
салона који мало ко разуме,  
јер он би мртвој твари да улије  
нов живот – живот некадашње шуме.

У скрајнутости недохват–дубокој  
двориште то ће многи мимоићи,  
мада свако може да озари око –  
тек ваља, мало, с главног пута сићи.



## У СРЦУ

*Ђорђевићу Вуковићу*

Предавање у аули уској:  
траје спор о песништву француском.

Калемегдан. Шетња нам избистри  
и уреди непокојне мисли.

Крагујевац. Говори о мени.  
Цела сала слуша га. Он плени.

У хотелу, певачица влада:  
оп певуши: „Девојано млада!”

Лепо нам је, како другде није:  
мора бити, у срцу Србије.

И сам осмех благ, помало скрити:  
тај једини и од смрти штити.

Ређају се досетке и шале,  
и навире: „Из Србије, брале!”

Ал’ се друга сад пробија тема:  
међу нама најбољега нема.

ДУШКО БАБИЋ

## А ТИ ПИШЕШ ПЕСМЕ

### А ТИ ПИШЕШ ПЕСМЕ

Узми се у памет! На шта трошиш дане?  
Нижеш своје версе тајно, торжествено.  
Ко још данас чита песме римоване,  
осим слични теби, занесена бено?

Коме су потребни сонети и строфе  
у овом спектаклу ријалити блуда?  
Кога се тичу цезуре и синкопе  
док живот тоне у муљ млаких чуда?

Расточено све је, испало из зглоба.  
Не тражи нам душа да победи тело.  
Празнова и хуља дошло златно доба,  
фукара и ситнеж избили на чело.

А ти пишеш песме... И кад нешто сложиш  
у метре и строфе (што смеш стихом звати),  
преплови те срећа ко да се обожиш,  
ко да нека сила цео свет позлати.

Прени се, погледај! Времена су вучја!  
Још ти нису рекли: био је смак света!  
А ти тражиш риме и нова сазвучја  
погледом старца и знањем детета.

## СТЕЖЕ СЕ ОБРУЧ

Као да и ја полако схватам  
да је фитиљ у лампи све краћи  
док дању глуварим и глуматам,  
а ноћи на несанице траћим.

Да ми полако окрећу леђа  
до јуче верне, прецвале жене,  
да се осипам ко трула пређа...  
Већ нема ни пола бившег мене.

Стеже се обруч као на фронту  
и ја се повлачим. Само: куда?  
Нема ни цвоњка на моме конту –  
све је спискала весела луда.

Шта је остало? Како и чиме  
бранити ово што мрда, дише,  
када пресахну моје риме,  
ил' рука одбије да их пише?

## СУСПЕТ

Проговори, душо, из дубине слова,  
из жеженог мука, из корена знања,  
обасјај хладна слова нечесова,  
грани из мрака вреве и муцања.

Да се у теби нађу и сједине  
матерња сјања језика и млека  
и она радост што ненадно сине  
у сусрету земље и човека.

Узнеси све што хоће да сија –  
у родну тугу, у васкрсно мрење,  
тамо где светли сестра Кандосија,  
из недара, драгијем камењем.

## ВЕЗАНИ СТИХ

У склоништу склада, хранилишту смисла,  
преточен у мере слогова и метра,  
где ударја зарних небројима числа  
трепере у звуку надземаљског ветра;

У слагању трудном слогова и рима,  
у терору јамба, иктуса, цезура,  
где покреће руку из пнеуме плима,  
где пропева дневље фалсетом де-дура;

У дозиву слутњи, сновних асонанци,  
инверзија, тропа, звучних благовести,  
изнад земних трица, где рујни заранци

слуте да ћеш себе другачијег срести...  
Потражи се. Крени у станишта тиха,  
у крсну слободу везаног стиха.

## КАО НА СТЕЊКУ

1.  
Нека сведоче ова писмена  
Да сам певао начином сарпским

У осами међ многима  
Туђ и далек путима царским

2.  
Злим очима одолех  
И худој срећи

У живо блато тонух и врели креч  
Многе ме беде сустигоше  
И не шћаху ме у земљу лећи

А уби ме млака реч

3.  
Легох у земљу и слово  
Бога молећ а греху предан

Замрсише се моји пути

А сад сам овде да на веки  
Затрављен ћутим

4.  
Бојах се свега  
Змије грома  
Крви и мяса

Сенке своје на путу

Таквог ме посла у тајац добри Бог

Из бучног беса  
У мук и прах

Још трепти нада мном  
Као звезда  
Судњи страх

5.  
Овде стадох жељан свега

Ваздуха се не надисах  
Речју својом не казах себе

Што писах писах

РАНКО РИСОЈЕВИЋ

## ДВИЈЕ КРАТКЕ ПРИЧЕ

### ПОЗИВ НА ПОВРАТАК

*Ако мислиш да заиста долазиш и одлазиш, то је заблуда.  
Дозволи да ти покажем пут на коме нема доласка и одласка.*

Из једне зен приче

Дошло је вријеме о коме у свом скиталачком животу ниси размишљао. Вријеме старости, у коме пред собом видиш само данас, ако си већ дочекао јутро. Када легнеш, увече, окупе те другачије мисли, сасвим нове, а у ствари веома старе. Много старије од тебе.

Не можеш више ништа бити, осим сјећање. Околина то зна боље од тебе. Не допушта ти да се у било чему такмичиш с младима. Твоје тијело се буни против тебе, не само да тражи више одмора него измишља аутоимуне болести. Шта је то? – питао си се. Истекао гарантни рок, да ти кажемо метафорички. Шта, онда, да радим? Зар мораш нешто радити? Морам. Такав сам. Бар да се нешто запитам. Да заборавим. Зато и постоје питања. Она најкраћа и најједноставнија. Али не баш лака. Хајде, покрени се!

Гдје си сада? Не гдје сам него гдје си, јер то питам оног себе који се само сјећа, вјероватно прихватајући све већ горе описано у оних неколико кратких реченица. То једва да су реченице, али ипак јесу. Дакле?!

У овом тренутку, док сводиш кратки и нејасни рачун свога живота, гдје си? Огледаш се око себе, све ти је одједном непознато. Годинама си маштао о томе, читао проспекте, проучавао карте и планове, скупљао паре, а ево сада као да је радост у теби нагло пресакнула. Како се то десило? У коме се то тренутку десило?

Прелазео си из једне сале Лувра у другу, селио се од Леонарда ка Рубенсу, ухвативши одједном у себи неки далеки знак да станеш, да разгледање више нема смисла јер не допире до оног дијела твоје душе који си хтио, крећући се, непрестано, хранити и напојити на правом извору.

Или си мијењао линију метроа како би свратио на чувени бу-вљак, али возови су одједном за тебе отишли у бестрагију, слушао си их у даљини како бесмислено лупају и клопарају. Ниједан не иде тамо гдје би ти се ишло.

Гдје сам? – питаш се. Шта то овдје радим?

Заиста, ништа ту није направљено по твојој мјери и за тебе.

Бјежи, душо моја, ка оним странама које памтимо, јер се овом храном, овим изобиљем посвуда наоколо, изгледа, болећива моја, ти не можеш више хранити. Ниси ти од оних који гдје заноће, ту им је постеља, који другог дома немају осим ове куполе небеске.

Ниси, пуст и самотан, од оних који нису оставили у далеком граду, у далекој улици нејасног имена, у маленој кући можда, са таваном, или пак обичном стану каквих је на милионе, ни куче ни маче – у теби се одбљескују лица и имена најдражих који очекују крај телефона, излазе на капију да виде поштара, е, да би једну ријеч, једну реченицу, неку поруку од тебе дочекали.

Не, такве си сусретао, питао се шта им је у души, коме припадају, шта очекују, пролазници живота!

Гледаш велике и непознате звијери у зоолошким вртovima, али у мислима ти се мота олињала стара мачка која дријема уз стару пећ или обијени радијатор, у ушима ти танки лавез кучета што је већ одрасло и које те можда ни препознати неће кад спустиш руку на врата малог врта утонулог у ноћну тишину. Пренуће се и сунути према вратима бијесно режећи, лудо лајући. А ти с ове стране, сав устрептао, питаћеш се – је ли сав твој пут имао смисла?

А можда је у твом повратку једини прави смисао твојих путовања. Оном коначном. Ако ни због чега другог, због повратка требало је отпутовати. Требало је запутити се у далеку земљу и далеке градове, због тог повратка.

Шта је прави повратак? Гдје да се вратим? Ко ме ту очекује?

Моји су преци стално бјежали, па су и мене научили томе, а да нисам знао да моја путовања нису откривања него бјежања. Колико смо само промијенили боравишта? Које је моје, гдје треба да се вратим, коначно и вјечно? Да добијем бар неко обиљежје на гробу са именом и презименом.

Али, чему то? Колико је гробова остало тамо гдје више нико не зна смисао било чијег гроба и његовог имена?! Нарочито оних

гдје натпис није довршен, стоји већ годинама име рођења, али нема године смрти. Као да ту треба да буде сахрањен сам Ахасвер.

То је сан. Врло једноставан. Мајка ми доноси чај. Лежим у кревету, болестан. Кад оздравиш, ти ћеш отићи, каже ми.

Али ћу се вратити, одговарам јој.

Гдје да се вратиш? Мене више неће бити међу живима.

То није важно, одговарам јој. Вратићу се да лежим покрај тебе, кад већ нема оца који је остао тамо, у Русији, како си рекла.

Остави се тога, буди на путу чак и када умреш. Као прашина по којој газиш. Нека честица у вјетру што дува тим путевима, час у једном, час у другом смјеру.

### ШПИГЛО ПУНО ТАЈНИ\*

Свако огледало има своје тајне, није то ништа ни ново ни неуобичајено, али мене занима искључиво наше велико огледало, звано шпигло. Иако је било мени даровано, у вријеме рушења хотела „Балкан”, завршило је у мајчиној соби. То ми се чинило природним слиједом догађаја.

Мајка је била изненађена поклоном. Нисам јој рекао ни ко га је поклатио, ни коме је тај поклон уручен. Знала је одакле је и то јој је било сасвим довољно. Иначе није била радознала особа, настојала је да се држи неког свог средњег пута на коме има свега помало. Оних неколико прича које је објавила у београдској *Правди* више су одушевиле нас него њу саму. Читала је много, све што би јој дошло под руке, наша кућна библиотека имала је и чисто женских књига, како смо одређивали љубавне романе, *herzig*, али су преовлађивале књиге Српске књижевне задруге и још неколико озбиљних издавача. Посебно је вољела романе из српске историје, приче о краљевима, Светом Сави, и народне пјесме и бајке. Кроз све то смо прошли и ми, својом вољом или њеним наметањем. Стрпљиво и упорно, на крају бисмо прочитали. Све су њене приче говориле о томе, као да је хтјела да настави час епску причу, час Кочићеве змијањске мотиве. Није вољела социјалну књижевност што је као зараза улазила у школе и омладину. Крлежа јој је био стран, остале није хтјела ни да види, чак ни совјетске писце. Није се упуштала у расправе о томе, све је то за њу била ствар срца, а не ума.

Али, сваку је бајку знала готово наизуст. Ту није правила разлике између француских, њемачких или руских бајки, све су јој биле једнако драге, иако је Андерсен некако био на првом мјесту.

---

\* Прича органски припада роману *Бескућник*, али сам је изоставио из коначне верзије. (Прим. аутора)



Све ово причам због огледала у коме је видјела себе изван овог простора и свога времена.

Говорила је:

Први пут сам видјела себе у том шпиглу, што су га купили Узуновићи кад су преузели „Балкан”, пред моју удају. У њему сам угледала дјевојку, обучену у вјенчаницу, коју сам знала и нисам знала. Огледала сам се изненађена својом сликом, схватајући да никада више нећу бити тако лијепа као што сам у њему, том чаробном шпиглу, у том ванвременом тренутку. Ту сам слику запамтила и дража ми је од ових неколико фотографија које још чувам. Толико сам се била навикла на њега, да сам понекад једва чекала да одем у кафану на састанак само да бих се видјела у шпиглу. Имала сам утисак да се и оно радује том мом огледању. Још само ово, драго ми је то шпигло и због просте чињенице да није из Беча него из Триесте.

У тој је реченици била сва она, једноставна и компликована. Али не само она, вјероватно је и свака од њених друга, чланица Кола Српкиња Бањалучанки осјећала нешто слично. Само што је она могла да се огледа и послје рушења „Балкана”.

И Трст је, мајко, била Аустроугарска.

Другачији је свијет тамо, Ђорђе мој, не заборави то никада.

Шпигло ће у нашој кући бити све до њене продаје, када смо га пренијели код нас у „Пелагићеву”, гдје смо га ставили на крај ходничкића, у полумрак у коме смо се огледали и нисмо. Вида јесте, али како год да освијетлимо ходничкић, увијек је то био контралихт и лице је било у сјени.

Волим да сам сва у сјени, говорила је мајка, да не видим своје пропадање.

Болест је тада већ ухватила маха и она није имала ону некадашњу свјежину и живост која је плијенила мушки свијет и плашила њене противнице.

Имала је своје обожаваоце, како не би имала. Знао сам неке из Бањалуке, али оне из Београда нисам.

Знао сам, играјући се, рећи: Огледало, огледалце, ко је најљепши на свијету? Оно ми је одговарало: Твоја мајка!

ДЕЈАН СТОЈИЉКОВИЋ

## ЗВЕЗДА НАД ПРАЗНИНОМ\*

### Роман о Бранку

Ниш, јесен 1972.

„И, кажете, пишете песме?”

„Да. Још од основне школе. Прво сам, знате, писала родољубиву поезију.”

„То је лепо.”

„Онда сам писала песме инспирисане нашом борбом за слободу.”

„То је поучно.”

„Затим сам прешла на егзистенцијалистичку поезију.”

„То је храбро.”

„Ових дана сам окренута више писању... Еротске поезије.”

„Еротске? Е, то је већ... Занимљиво.”

Друг Оскар Давичо се значајно замисли, као да решава укрштене речи где морају да се наброје имена свих седам секретара СКОЈ-а. Узе са стола кутију са цигаретама, понуди њима другарицу која је седела преко пута њега, плавушу обучену у карирани капутић, али га она одби.

И тај гест, баш као и сваки који је то чељаде што је одисало невиношћу и недостатком животног искуства учинило тог јутра, био је некако узрочно-последичан. Логичан.

Јер баш тако и треба да се понаша једна млада комунисткиња. Уздржано, али са поштовањем.

Отмено, али без буржујске индигнације.

Скромно, али не на неискрен начин.

---

\* Одломак из романа у рукопису *Звезда над празнином*.

Негде иза њених, у карирано обучених рамена, кроз велики стаклени портал на pročелу хотела „Амбасадор”, у чијем бифеу су седели, дисао је град цара Константина. Наслаге векова као да су притисле централни градски трг где се уздизао споменик на чијем постољу је био коњаник са заставом која се вијори.

Била је то застава слободе, зато се и споменик тако звао – „Весник слободе”.

Антун Аугустинчић, његов аутор, урадио је на постаменту рељефе ратника који су крварили за слободу Ниша и дали животе за њу. Ни на једном од њих није било партизана, који су заједно са Црвеном армијом ослободили овај град октобра 1944, што није било чудно, јер је споменик постављен осам година раније. Али и то ће се променити, слутио је друг Оскар, баш као што се и све мења. Револуција је као река, она тече и стиже на свако место, уноси промену подједнако и у земљу и људе. Променила је и овај град, направила од њега пример социјалистичког напретка, радници певају у фабрикама у славу Тита и партије, баш као и сељаци на пољу, баш као што су и сужњи певали о слободи, занесени, без идеје шта је она у ствари, док им револуција није показала шта слобода заиста јесте.

Променила је и Аугустинчића, и друг Оскар је то сматрао идеалним примером њене моћи. Од човека који је извајао бисту доглавника Павелића направила је партизана и професора Академије лепих уметности у Загребу.

И овај велелепни хотел у коме је друг Давичо седео и ћеретао о поезији са својом дугоногом саговорницом такође је продукт револуције.

„Амбасадор” је био највиша зграда у Нишу. Са његовог врха видела се на исток, север, југ, па и на запад, докле поглед допире, сва величанственост социјалистичког прогреса. И све лепоте земље коју је социјализам прво ослободио, а онда оплеменио.

Друг Давичо запали цигарету шибицом, сачека да оштри мирис сумпора ископни, па повуче дуги дим. Издахну један сиви облачић, исте боје као и то тегобно нишко јесење јутро, осмотри прво, не без неког осећаја вреле задовољштине, наслов на јутрошњем броју *Народних новина* где је писало:

### ОСКАРУ ДАВИЧУ УРУЧЕНА НАГРАДА „БРАНКО МИЉКОВИЋ”

Затим пажљиво одмери своју саговорницу, а онда је упита:

„Како се оно беше рекли да се зовете, другарице?”

„Ружа.”

„Ружа?“

„Да.“

„Лепо име.“

„Хвала.“

„Знате како... Могли бисмо да се повучемо. Овде смо превише на светлу. Људи пиље у мене, у нас... Немамо потребну приватност.“

Другарица пребаци једну ногу преко друге. Севну савршена бутина обучена у скупу најлонску чарапу.

„Да се повучемо?“, упита она, гласом који је кротила одглу-мљена наивност.

Друг Давичо је приметио наивност. Али није глуму.

„Да“, друг Оскар облизну усне, био је то природан, неизнуђен гест. „Не морамо далеко. Ево, тамо до сепареа. Ту ћемо бити сигурни.“

„Сигурни од кога?“

„Од људи. Данас је најтеже склонити се од људи.“

Она се мало замисли. Високо чело јој се набра изнад тамно-смеђих очију. Изгледала је забринуто и рањиво.

„До сепареа рекосте?“, упита опрезно.

„Да. Наручићемо неко добро вино. Ја, додуше, не пијем... Али волим да гледам људе док то раде. Инспирише ме... Причаћемо о тој вашој... еротској поезији... Ја имам собу овде у хотелу...“

„Собу?“

„Дали су ми председнички апартамент. Знате... Исти онај у коме је прошлог месеца ноћио председник Савезног извршног већа.“

„Вас баш цене овде, друже Давичо.“

„Како да ме не цене... Да мене није било, Ниш не би имао свог песника. Читава књижевна историја Ниша би стала у две реплике из *Ивкове славе*... Међутим, у њему се родио један Бранко.“

„Бранко...“, промрмља она.

И тада друг Давичо виде *промену*.

Али то није била промена какву је очекивао. Лице његове саговорнице није одавало несигурност, ни рањивост, ни забринутошћ. Напротив. Било је то лице одлучне, интелегентне и прорачунате особе. Слично лицу рачуновође. Или официра. Или шпијуна. Или ратног команданта. Сва та лица друг Оскар је видео до сада, много пута, на много различитих места. Али није очекивао да ће једно такво срести овде, у јужњачкој паланки која још смрди на пред-ратну буржоазију и на чијем централном тргу се још увек јасно виде фасаде богаташких кућа.

Тада схвати узрок промене у понашању другарице Руже.

У бифе „Амбасадора“ ушао је висок човек у кишном мантилу, црне, уназад зализане косе, са упадљивим ожиљком на десном образу који је деловао скаредно и лепо у исто време.

Са свим осталих столова, гости устадоше и кренуше ка излазу. Чак су се и конобари повукли у кухињу.

Бифе хотела „Амбасадор” остаде пуст као гроб на Кадињачи.

Само је са радија допирала песма Арсена Дедића.

Певао је „Немој поћи сад...”.

Друг Оскар није волео тог, како су га модерно звали, кантаутора, иако су га други хвалили и радо слушали, нарочито када је дао интервју *Гласу Концила* чији је наслов био „Мали ти пива ка поп”. Додатно га је ужасавало то што се о њему, као и о неким другим певачима у одређеним круговима говорило да су песници и да су њихова стихоклепања поезија.

То га је страшно љутило.

Зна се шта је поезија. Поготово се знало шта је поезија у СФРЈ. И ко може и сме да буде песник. О томе се старала држава, одговорни и компетентни људи на одређеним функцијама и одређеним комисијама и комитетима. Друг Оскар је био један од њих.

Зато осмотри подробно придошлицу.

Тај човек у дугом кишном мантилу дефинитивно није био песник.

Дугонога плавојка је устала, пришла му, као што војник прилази официру на смотре, само што није салутирала.

„Друже потпуковниче, је ли то све?”, упитала га је равним гласом у коме није било ни трага било каквој емоцији.

„Јесте, другарице. Слободна си”, узврати овај.

„Чекај, мала...”, огласи се друг Давичо. „Теби уопште није име Ружа?”

„Зар је битно, друже Давичо?”

„Па и није... А ви, друже?”, ослови човека са ожиљком. „Потпуковник? Шта један убоги песник може да учини за народну војску?”

„Ја нисам војник, друже Давичо”, узврати овај.

„О... Са тим чином сте онда... Служба?”

„Тако је.”

Друг Давичо је гледао како другарица „Ружа” излази из бифеа, врцкала је дупетом нимало службено и нимало комунистички. Било је то лепо и чврсто дупенце. На крају одлучи да је комедији крај, па упита:

„Шта убоги песник може да учини за службу Државне безбедности?”

„Овде сам приватно.”

„Приватно?”

„Тако је.”

„Не сећам се да смо се упознали.”

„Јесмо. Али нисам изненађен да вам је то ископнило из памћења. Могу ли да седнем?“

„Слободно. Дама нас је напустила. Нажалост... Јесте ли за мало вина? Сићевачка ружица.“

„Да, молим.“

Друг Оскар насу вино у чашу свом незваном госту. Одмери га још једном. Био је то прави удбаш, без сумње. Чврст, озбиљан и довољно језиве појаве.

Потпуковник отпи мало вина, намшрти се, одложи чашу у страну, тик поред фасцикле мрке боје коју је ставио на сто пред себе.

„Хтео сам да вас питам...“, започе. „Какав је осећај?“

„Осећај?“, био је збуњен друг Давичо.

„Да. Какав је осећај добити награду Бранко Миљковић?“

„Ах... Рекао сам већ новинарима и у беседи. То је велика част.“

„Не сумњам. Али нисам мислио на тај осећај.“

„Него?“

„Него на то какав је осећај добити награду са именом песника за чију сте смрт лично одговорни?“

Оскар Давичо положи обе шаке на сто, као да хоће да га изврне. Лице његовог саговорника деловало му је попут лица кипа што је на врху споменика држао заставу. Безизражајно, тврдо, нељудско. Нагну се мало напред, па гласом у коме је било суздржаног беса и мало мање суздржане претње рече:

„Ја нисам крив за то што је Бранко дигао руку на себе.“

„Бранко није дигао руку на себе“, одговори овај нимало импресиониран.

„Убио се. Нашли су га обешеног у Ксаверској шуми.“

„Није се убио. Убијен је, па довучен у шуму и обешен о дрво дебљине дечје руке.“

„Како то знате?“

„Тако што сам ја био један од оних који га је на то дрво обесио.“

Друг Давичо за тренутак занеме. Десна рука благо му задрхта, и он је повуче са стола.

„Ко сте ви?“

„Ја? Ја сам ваш пријатељ, друже Давичо.“

„Мој пријатељ?“

„Не само ваш... Био сам и пријатељ Бранка Миљковића.“

Друг потпуковник гурну фасциклу према њему.

Овај је погледа, али је не дотакну.

„Да вас питам нешто“, био је упоран човек из Службе. „Јесте ли икад видели фотографије?“

„Какве фотографије?“

„Са увиђаја.“

Друг Давичо осмотри фасциклу на столу пред собом. На њој је био само руком исписан број досијеа.

„После његове смрти...”, настави потпуковник. „Никад нисте скупили храброст да његову мајку и оца погледате у очи. Имате ли сад храбрости да погледате у мртвог Бранка?”

Друг Давичо је испрва оклевао, та фасцикла мрке боје била је попут мртвачког ковчега чији покров се не усуђује да подигне. Испод њега, била је сахрањена прошлост. Прошлост које друг Оскар није хтео да се сећа. Али радозналост је била јача. Чак и сада, толико година после. Он опрезно отвори фасциклу и дах му запе у грудима када виде прегршт фотографија мртвог Бранка Миљковића.

Подиже једну од њих и напуклим гласом промрмља:

„Делује... *Спокојно*. Као да спава.”

„Као да спава... И као да се никад неће пробудити. Ко зна, можда је његова тежња ка смрти била његов пут. И ми смо му само помогли да заврши ту шетњу... Од прелудијума. До ноктурна.”

„Ми?”

„Да. Сви ми.”

„А ко смо то ми, друже пуковниче?”

Удбаш се насмеја, благо, једва видљивим грчом танких усана. Било је нечег истовремено тужног и ужасног у том осмеху, као да му га је неко, попут ожиљка који му је красио образ, урезао на лице тупим бајонетом.

„Зар то није очигледно, друже Давичо?”

Иза рамена човека са ожиљком, баш као иза рамена лепојке од малопре, Ниш је дисао тешко, попут чудовишта на умору.

„Његове убице.”

РАДОСАВ СТОЈАНОВИЋ

## А И ТО ЋЕ ПРОЋИ

ТИХО МРУ БРЕЗЕ

Тихо мру брезе у браништу  
Мру траве некошене  
Туга је обујмила долину  
У којој више никога нема.

Суши се јасен на рубу ливаде  
И љушти кора с дебла  
Као леп са куће.

Извор је замукао  
Стоји тек танушна жица  
Што се расипа кроз травуљину  
И натапа бурјан.

Дан се поткоруштио.

Само смук извија главу  
Над младим звезданом  
Зверајући у небо које се облачи  
И сикће свој отров  
Гневан на све.



## ПУТ У ВЕЧНОСТ

Један пуж тихо мили уз стабло трешње  
Одабрао је грану  
И запутио се ко зна куд  
А грана се пружила у зрак  
И некако је сва светла после кише.

А пуж осећа задовољство у путу  
Као да ходи у вечност  
И не мари  
Што ће се његово путовање  
Завршити на крају гране  
Или с првим пропламсајем сунца  
Између облака.

## ПРЕПОЗНАЋУ ТЕ

Стојим на брегу  
С рукама међ звездама

Тражим твоју звезду  
У коју си се прометнула  
Јер си ми онда казала  
Док смо са истог брега  
Зурили у звездани осиањак  
Да је свака звезда  
Душа умрлог

Верујем да ћу те препознати  
Међу звездама.

## ДАВНИ КРЧАГ

Сишао сам низ стазу да умијем очи  
На том врелу где сам захватао воду  
Водила ме невидљива рука дечака давног  
Желим да свет још једном видим тим очима  
Бистрим од воде и светлости дање  
Да птицу и сан праметнем у јаву  
Да кап са врела пробуди ме  
И трепет свих чула ме преобрати.

Сад дрхтим с водом на длану  
Млаз светлости расипа се у сунчане жудње  
И сети ме на крчаг од глине  
Што давног лета  
Разбијених парчади оста крај врела  
Да л' с њим и ја се то кроз време враћам у светлине  
Састављајући потонуле честице  
У глинене крчаг стари?

## СВЕ ШТО ЈЕ ПРОШЛО

Све што је прошло и даље живи  
У тренуцима неким далеким  
И траје своје неспокоје  
И бодри те у данима сивим  
Опомиње и сјакти ко разнизано бисерје  
У неком твом мраку  
И грли те чежњивим рукама заборавља

Све што је прошло на путу је  
Да подигне катарку и развије једра  
Док плови брод на коме је  
Цео твој живот од праха и сребра.

МИЛОРАД ГРУЈИЋ

## КЊИГА МАГЛЕ И СВЕТЛУЦАЊА\*

Зовем се Сергеј Владимирович Осенов.

Срамота је да се појављујеш јавно, на телевизији, рецимо.

А, ипак, имао сам ја сусрета с камерама.

Када се појавила комета 1987. године, неко ме је интервјуисао. И ја сам рекао да сам ја ту комету већ видео једном, 1910. године. Била је тада велика паника, да ће се та Галејева (Халејева) комета сударити са Земљом, да ће Земља проћи кроз кометин реп, а он је пун отровних гасова, и да ће доћи смак света. Велики страх код простог становништва. И одмах су се појавили продавци разних заштита, маски, крема, препарата за одбрану од штетних утицаја, напитака, шатора, одела, чега све не. То је било у Русији. А та Галејева комета појављује се сваких 75 година, отприлике. Данас о њој научници знају много више, него онда.

Дакле, два пута комета и два пута неко снимање.

Ја сам то после избегавао, да ме снимају. Рекао сам некоме да ћу пристати, ако доживим да још једном видим Галејеву комету. Наравно да се то не може догодити.

Време је да се умре.

А пре тога сниман сам филмском камером, ја мислим око 1915. године, када сам имао 16 година. Враћао сам се из Черниговска, свог родног места, па у Москву, а тамо су снимали филм *Соњка златна рука*, то је чувена историја о крадљивици, или варовки, не знам како на српском језику да кажем, ваљда је реч о лоповки.

Свратио сам у кино-студио таман када је ишла епизода у којој је она украла неке ствари из трговачке радње, немачке, као што су наше самоуслуге.

---

\* Одломак из необјављеног романа *Животи без снова*.

Када су почели да снимају, виде да она не може сама да изнесе пакет који је украла, па мене на брзину обукли у неки мантил, дали мени пакет, ја изнео, тако је то снимљено било. И када је кроз годину-две тај филм дошао у Черниговск, варош у којој сам живео, ја сам целу гимназију водио да виде какав сам глумац.

Черниговск је била мала варош, можда око тридесет хиљада становника, а једна трећина су били Јевреји. Они су живели у центру града, њихове су биле све радње, тако да суботом ниси могао да купиш ништа, све је то било затворено. Наша кућа је била велика, а са свих страна окружена жидовским земљама, баштама, кућама, на свега десетак метара од нас налазила се синагога. То је место где сам ја сваког другог, трећег дана, лупао прозоре, на синагоги. Јевреји су долазили код мога оца и жалили се, а отац им је одговорио: Ухватите ви њега, па га можете истући, како желите. Ма, како су могли да ме ухвате, када сам ја увек ишао свугде са два огромна кера, који су били дресирани, и ја сам викнем: Цезар, пим! И код Жидова већ панталона нема.

Мој отац је био директор градске банке. На ту дужност је биран сваке четврте године, тајним гласањем. Двадесет година, значи 5-6 пута је биран. Када је први пут био изабран, мој ујак, рођени брат моје мајке, већ је био градоначелник. Или некако у исто време се то догодило. То је требало да потврди губернатор. Значи, све документе су послали њему, али су послали и једну пријаву противника мога оца, који су опет хтели неког свога за директора банке. У тој пријави је писало да моји отац и ујак не обављају све црквене дужности. И када је губернатор то прочитао, није хтео да потврди за мога оца. Када су то сазнали у Черниговску, очеви гласачи од свештеника наше цркве замоле да напише један документ у којем се прецизно наводи да моји отац и ујак испуњавају све црквене дужности. Када је губернатор добио нови документ од свештеника, каже да он не може да преиначи оно што је једном решио, те зато нека Осенов буде помоћник директора, са 700 рубаља плате, а директор, онај његов противник, нека прима 500 рубаља плате годишње. Тако да је мој отац прве четири године био помоћник директора, а после у току 20 година директор банке.

Мој отац је из сиромашне фамилије, из сиромашне гране рода Осенова, мислим да је мој деда био неки занатлија, можда столар. А мајка ми је била ћерка богатог трговца и, што је интересантно, када се удала за оца није променила презиме, јер је њено девојачко презиме исто било Осенов. Деда мој Осенов, и он Павлович, имао сам његову фотографију, вероватно је живео дуго, пошто је, сахрањивши две своје жене, у осамдесетој години хтео да се жени девојком од 17-18 година, али Архилеј није дозволио. Тај Осенов је

живео у малом месту које се звало Ичња. Средином 18. века, не знам тачно када, Черниговск је скоро сав изгорео, па се смањио, постао сасвим мало село, у којем је тај мој деда купио можда шест или седам плацева. Черниговск временом опет постао варош, људи се вратили. Те плацеве је после оставио у наследство мојој мајци и својим синовима. Вероватно се и наша кућа налазила на једном од тих плацева и са свих страна окружена јеврејским земљама.

Мој ујак, који је био градоначелник, гајио је тркачке коње. Један од његових синова био је лекар. У исто време био је и он градоначелник, али је рано умро. Њега наследи други син, млађи, моје мајке брат. Дакле, синови мога деде, који је живео у Ичњи, били су образовани: један је завршио медицински факултет, други правни, а трећем сину, Николају, није дао да се школује, већ да продужи његову професију, да буде трговац. И у наследство њему оставио велику трговину, у Черниговску. Шта значи трговац у Русији, онда, то се звало купец, посебан сталеж. Имао је огроман магацин и ергелу касача. Један касач који се звао Авуја, на руском, Олуја, дакле, трчао је брже него други касачи који су се тркали у Москви и Лењинграду, Санкт Петербургу, на императорским тркама. Брат који је био градоначелник удеси да се коњ Олуја пошаље у Москву, на те трке. То је много и коштало и тешко је било повести до Москве тог касача, за неколико дана само до почетка, управа, администрација, нису дозволили цокеју да учествује, пошто није имао диплому цокејску. Брзо су узели другог цокеја, али Олуја, уместо да победи, дошла последња! Није била навикнута на новог цокеја. Ујак, огорчен, одмах је прода, а када се вратио у Черниговск, прода и остале коње.

Други мој брат, онај Иванович, био је нотар у малој вароши, Лок. И био је ожењен Соколовом. Та је имала још два брата, а њихов отац је био богати трговац, предузимач, сопственик неколико лађа на Волги. Био је милионер, чак мултимилионер. Своје синове је држао у бодљикавим рукавицама. Кад је он умро, браћа су показала своју словенску душу. Они су за десет година потрошили те милионе. Били су женскароши, картароши. Ја их се сећам, када су код моје мајке наилазили. Један од тих Соколова, картарош, коцкао се са принцем виндзорским, будућим енглеским краљем Едвардом VII. Играли макао. На једну карту било је постављено 250 хиљада златних рубаља. То је баснословна сума. На пример, месечна плата једне служавке била је 4 рубаље. А на столу 250 хиљада! И принц виндзорски је изгубио, умало није пао у несвест. Повратио се и предложио да се сума дуплира, значи 500 хиљада. Играли су и принц добије тај новац. На крају, када је прошло око десет година, браћа су читаво наследство проћердали.

Један од њих је отишао у Америку и тамо очарао једну американску удовицу. Оженио се њом и добио мираз од 60 хиљада долара. И то је за неколико година потрошио. Вратио се у Русију и са својим другим братом, с торбама на леђима, превалио невероватан пут, прешли Урал, горе-доле, и изгубили се негде у Сибиру. Од тога времена не знам ништа о њима. Дакле, то је руска душа, таква. Може бити и другачија.

За време припрема за празновање 300 година Романових, ја сам био ученик трећег разреда гимназије. Била је приређивана једна опера у којој су главне улоге играли гимназисти. Опера се звала *Живои за цара*, после се звала *Сусањин*, у бољшевичко време. То је компоновао Глинка. У тој опери сам и ја учествовао. Бацао сам на сцени исечени папир, који је требало да представља падајући снег. Ја сам једини из трећег разреда учествовао на том спектаклу, остали моји другови нису могли, него су сви били само старији од мене.

Моја породица је према царском режиму била углавном равнодушна. Нису волели. Ближи су им били други. Ја нисам племић, ни мој отац. Међутим, мој брат Владимир, био је племић, зато што је он завршио универзитет, лично племство је имао. Било је много неправди у односима између племства и других грађана. Наш царски режим се базирао на три стуба: племство, полиција и жандармерија, свештенство и православна вера. Они су подржавали царски режим. Остале грађанске породице су више симпатисале неке друге, друге идеје, желели су да дође до неке промене у Русији, да добију више неких права. Шта ја знам. А особито царски режим су мрзели Јевреји. Сваки Јеврејин је био противник царског режима. Зашто? Зато што су Јевреји били лишени многих права. На пример, Јевреји, или ако хоћеш — Жидови, то је била провучена једна линија кроз целу Русију. Та линија је ишла нешто северније од Кијева, и Јевреји су могли живети на југу све до Црног мора. А север према Москви, према Петровграду, тамо нису смели живети. И Жидови су били страшно огорчени. Жидов није могао да буде официр, ни у ком случају. У Москви или Петровграду могао је живети Жидов који је завршио високу школу. А на јужној страни, могли су живети само у варошима, никако у селима. И то је била увреда за њих. Па, ипак, у селима је било Жидова. Ево, ја знам, у околним селима око Черниговска, било је Жидова, али су они свакога месеца давали неки мито, полицајцу, 10 или 15 рубаља, да се он прави да не види како они тамо живе.

Било је тамо и Срба. А то ћу после, ако се сетим.

Моја породица је, дакле, више симпатисала и Жидове, неки народни покрет, оне који су се залагали за помоћ сељацима, него царски режим.

Године 1916. наступила су врло тешка времена. Рат је, на фронту све неуспеси. Унутра у земљи хаос, у Лењинграду стална смена министара. Трагично неразумевање царског режима према тражењима народа, да се изврше извесне промене. Потпуно нам је свима било јасно да се приближава револуција. То је било у атмосфери, осећало се. У то време сам у седмом разреду гимназије. Мој брат је био судија за прекршаје у Черниговску и да удовољи својој жени која је била глумица, изнајми театар, организовао трупу из Кијева, наручио режисера, и у Черниговску сваког трећег дана неки спектакли у којима је учествовала и та жена мога брата. Нина Сеовна. Била је позната глумица у Русији. Радилa је за неки филмски студио. А цела провинција је живела у ишчекивању револуције. То је неизбежно било, јер се таква слика створила код народа. То је однекуд пројектовано и бачено на онај свет онамо. Те ствари не настају саме од себе. У покретима маса нема никада ничега спонтаног. Ја се сећам марта 1917. године, када су по вароши свуда били налепљени плакати, где се упозорава грађанство да долази невреме, страшно невреме. И кроз неколико дана почела је снежна олуја, четири дана је трајала, стали су сви возови, телеграф није радио, покидале су се жице, Черниговск је био одсечен од света.

Када су та четири дана прошла, то је било 3. марта 1917. године, сећам се, враћао сам се из гимназије, кад на ћошку једне улице видим једног војника са огромном црвеном траком. Шта је? У Петрограду, Питербургу, револуција, фебруарска револуција. Она је почела 27. фебруара, а ми у вароши сазнали тек 3. марта. Е, сада, испуњавају се жеље већине Руса, цар пада. На улицама су се и познаници и непознаници љубили, усхићење и нада трајали су неколико дана. У вароши су почели митинзи, свуда говораница, исто што се сада дешава у Југославији. Сада ја то знам, јер сам ја то све већ доживео — мења се систем, држава се распада. На сваком ћошку је неко говорио. И почело време привремене владе. За то време немачки генерални штаб из Швајцарске послао у Русију Лењина и Троцког. Били су у вагону који је када су пролазили кроз Немачку био затворен. Послали су их у Русију да поруше дисциплину у руској армији, то је био њихов специјалан задатак. Дошао је Лењин и организовао своју владу, другу, а она привремена му је супротстављена, и стално су се они свађали. Тај совјетски блок издао је објаву којом се обраћао војницима да не слушају своје официре. Порушио је дисциплину. И разуме се, са фронта је почело масовно дезертерство и фронт је био разбијен. Једино су остали чешки легиони који су били формирани од заробљеника из аустријске армије. Све је то трајало целе 1917. године. Али у провинцијалној вароши живело се још старим начином живота, скоро без икакве

власти. Сваких недељу дана, или сваких десет дана, варош су заузимале неке банде, украјински одреди, а то је трајало до октобра месеца, када су бољшевици оборили привремену владу Керенског.

На северу је почео бољшевизам са ужасом.

У нашој вароши сваких десетак дана нека нова власт која је пљачкала богате људе. Долазили су и други, не само бољшевици, нису били ништа бољи. Тако су се смењивали до 14. јануара 1918. године, када су Черниговск освојили бољшевици. И ту је почело.

Убиства без суђења, ни због чега. У једно село била је послата бољшевичка комисија да од сељака отимају хлеб, сељаци убију неколико бољшевика, а онда су у Черниговску бољшевици хватали таоце. И тако једнога дана ухапшени мој отац и брат, и још педесет других људи.

Имао сам још једног брата, Николаја. Био је официр. Рањен је на немачком фронту. Лечио се у Петрограду. Кад је прездравио, пошто је у своје време у Француској завршио Електротехнички факултет, ставе га за инжењера у неки петроградски војни завод.

Чим је отац ухапшен, то се прочуло, и цело јеврејско становништво у Черниговску дигло се на ноге. Наша кућа је била окружена јеврејским поседима и наша породица је била омиљена и популарна у јеврејским круговима, пошто је донекле штитила Јевреје од царског режима. Јевреји су то осећали, да смо ми на њиховој страни. Јавили су једном мом пријатељу из детињства, Дотки Гутману, који је у то време већ био командант неког бољшевичког пука, да је стари Осенов узет за таоца. О Дотки, то је засебна прича. И тај Дотка Гутман, који је после био Давид Шмит, дошао је у варош са педесет коњаника из његовог пука, право у затвор, ослободи и мога брата, и оца, и још десеторо Руса. Кроз десетак дана у неком селу опет поубијали бољшевичку комисију, па су бољшевици стрељали оне који су остали у затвору. Каква је то заслуга Гутмана, што је на време ослободио мога оца. Тог марта месеца неко је с пет метака израђавио једног бољшевика, а тај је имао толико снаге да се вукао два-три километра док није стигао у место и био примљен у болницу. Бољшевици су мислили да је почео устанак против бољшевика и напустили варош. Оци вароши, да би спречили разне пљачке, организовали су одред, назвали су га „Бела гарда”, који је патролирао кроз варош и спречавао инциденте. У том одреду смо се нашли и мој брат и ја.

За то време у варош су стигли и неки Чеси, а на железничкој станици нашли се и бољшевици поново, у центру Бела гарда. Ноћу излазе и једни и други, били сукоби, било и рањених и мртвих. Док су Чеси били ту, забранили су сваке сусрете, а после Чеси отишли, јер су видели да не могу да изађу на крај са нама. Поново су



превладали болшевици. Онај што је лежао у болници, стално је телефонирао у штаб болшевика да се вођа устанка, који је пуцао у њега, налази у кући Осенова. И код нас 11 претреса у току само једног дана. Разуме се, ништа нису нашли. Тако је то трајало два-три дана. А ја, будала, једнога дана пошао са својим пријатељима у шетњу по улицама. Враћајући се кући, видео сам како један Жидов мојих година, којег сам ја у своје време, као дечак, тукао, показује, групи болшевика из оклопног воза, на мене и нешто њима прича. Одмах сам знао о чему се ради. Дошли су, ухапсили ме и одвели у железничку станицу. Угурали су ме у неки теретни вагон тог оклопног воза, где је већ седело око 25 мојих саучесника, официра, гимназијалаца, учесници у тој белој лажи. Већ неколико њих је било стрељано. После неког времена и мене су позвали на испитивање у зграду железничке станице, у велику салу, где су били телеграфски апарати, а све пуно красноармејцима са великим револверима и реденицима на грудима. Довели су ме пред сто за којим су седела тројица. Трибунак, председник Трибунала, био је командир оклопног воза, Ђурђијанац, Грузин, млади официр, почео је да ме испитује. Окружен сам са свих страна красноармејцима који псују, вичу. Пријатна атмосфера, а? Официр, тај председник Трибунала, пита ме где се налази мој брат. Мој брат је, исто као и ја, раније долазио у ту салу, доносио вотку, ту смо пили са својим пријатељима. Ја кажем да не знам, побегао из вароши. Како не знаш? Твој брат је био организатор Беле гардије, на белом коњу је скакао пред пролетерима. А ја, 19 година сам имао, дрско му одговарам: Неправда, није истина, брат није био организатор, брат никада није скакао на коњу, пошто не уме да јаше! Том официру ја одговарам. Добро, добро, каже он, остављам брата, а да ли си ти учествовао у Белој гарди? Ја кажем не. Њему, енергично. Онда се он окрене и позове опет једног Жидова, Јеврејчека, опет мојих година, којега сам исто безброј пута тукао у своје време, расли смо заједно, па је тих дечјих туча било свакога дана. Ајде, кажи! – викне тај млади официр. Тај је извадио једну цедуљицу и почео да чита: Ја, Серјожа (значи ја), тог и тог датума, у толико сати увече, дошао сам у штаб Беле гардије, донео литар вотке, ракије, и тамо сам са својим пријатељима до 11 сати пио. Идућег дана исто, после опет другог дана тачно све што сам ја радио. А ја сам долазио са њима да разговарам, а пио нисам. Кад је завршио мој вршњак, ја онда официру: Чули сте! Ја сам долазио само да пијем ракију са својим пријатељима, а другог мог учешћа није било! И тај испитивач мој схвати да је цела та ствар сасвим безначајна. Он тражи мога брата, а ја сам овако нека ситна личност. Био сам припремљен да ће мене стрељати. Било ми је свеједно у том моменту. Убиј ако хоћеш!

Нисам схватао шта то значи. Али, изненада, кад тај мени каже: Излази, иди одавде! Ја њему: Шта? А он: Излази напоље! Ја: Не! Дај мени неку цедуљу, иначе мене кроз пола сата опет доведу! Е, ту сам ја превршио меру. Тај Грузијанац скочи, удари рукама по столу, крене, залије мастилом документ и почне да се дере: Одлази, док се ја не предомислим! И ја видим да нема, да се не треба шалити. Схватим колико је један човек господар над твојим животом. Почео сам гурати те красноармејце око мене и изашао сам напоље, пошао кући.

Кад видим издалека скаче око 50 коњаника, међу њима овај Дотка Гутман. С тим Дотком сам ја растао, пет, десет година, заједно, дружили се, он је из сиромашне јеврејске породице. Ја њега прехрањивао, за време великих празника дао њему што смо спремали, тукли смо се скоро свакога дана. Једном, умало да га нисам удавио у реци. Бацио сам га у воду, после видим да мој Дотка не излази, само мехури излазе...

Ја сам изашао из железничке станице и видим издалека да скачу коњаници, међу њима Дотка Гутман, који је у то време био неки комесар. Када ме је Гутман видео, био је изненађен: А ја долазим, јер ми је твој отац јавио да си ти ухапшен, да те ослободим! Тебе су ухапсили ови бољшевици из оклопног воза, а нису обавестили мене, војног комесара! Идем сада са њима да се свађам! Ја њему објасним како сам се ослободио, захвалим што је дошао по мене, да ме извади из воде, као што сам ја њега, па пођем кући.

Мени у сусрет иде жена брата, Нина Сеовна, и две моје девојке, и страшно плачу. Мисле да су мене стрељали. Ја их загрлим.

Имао сам четири девојке, тада.

Дођем кући, причам, и у том друштву што је било са мном, скоро неопажено, попијем пола литре неког француског ликера. Разуме се, био сам пијан. И током четири дана, чим попијем чашу воде, ја сам опет пијан. Никада после нисам наишао на неко такво пиће, а нисам могао да се сетим како се зове.

А тај Гутман, био војни комесар, после неког времена већ командант неког украјинског пука. Ослободио је и брата и оца, а хтео и мене, тако да је долазио и на ручкове и на вечере. Чудновата судбина. Најсиромашније јеврејско дете долазило у нашу кућу. После је он био ађутант чувеног бољшевичког генерала Јакира, опет Јевреја. Не знам, и шта је било, али 1937. године, заједно са још неким другим Јеврејима, стрељани су и Јакир, и Давид Шмит, мој Дотка Гутман.

Непроверена је вест, коју сам не знам када чуо, али је вероватна, јер је тих појава било, да је један гимназиста из Черниговска

убио директора гимназије, а после био командант првог совјетског логора. Ја ни имена не могу да му се сетим.

Са Дотком Гутманом сам растао око десет година. Оно када сам га гурнуо у реку, њему се нога закачила за неко грање, ја сам скочио, загњурио се, и извадим га из воде. Кроз неко време опет се са њим посвађам и доведем њега у такво стање да он ухвати огромне кројачке маказе и мало да ме није убио. Дакле, стално смо били заједно, играли се, тукли се, али такво је то детињство било – сурово. Мада, ја нисам правио никакве разлике између себе и њега. И тако, дошла је 1915. или 1916. година, када смо се ми растали. И тек када је почео бољшевизам, појавио се Дотко. Био је у некој партији и био војни командант бољшевички у нашој вароши. Узео је псеудоним Давид Шмит, по неком официру који је учествовао у револуцији 1905. године и у тој буни изгубио главу. Са тим Дотком после сам ја имао и других догађаја.

ДАНИЛО ЈОКАНОВИЋ

## ЧЕКАЊЕ

### ОИВИЧЕНО БЕСКРАЈЕМ

Мисао на тебе је већ  
улудо проћердан век  
па једино још могу рећ  
свела се на уздарје тек

Устрану зар да оставим  
сан што ме још прожима:  
лежиш наузнак у трави  
са звездама у очима

и сву ноћ ти надодајем  
на необуздани смех  
мир оивичен бескрајем  
и мисао сведену на грех.

## ЧЕКАЊЕ

Не видим те ил' од мрака  
Ил' од црних увојака –

Чекам да се јавиш опет  
оставив у блату стопе

или да по уској стази  
босонога снег разгазиш

да ме прене у свануће  
твоја песма испред куће

Не видим те ал' те слутим  
кроз надам се кроз међутим

ко кроз нешто издалека  
што мирно и дуго чекам

## О КИШИ

а у ствари љубавна

Пред кишу се разлете  
понад кровова птице  
У прозору на стакло дете  
у игри прислони лице

па се окно од даха замагли  
и његова малена глава  
као да се губи у магли  
и у магли ишчезава

Ветар нанесе облаке густе  
из чиста мира пљусне киша  
улице зачас опусте  
и град се ко усред ноћи стиша

а њих двоје испод стрехе  
као у реклами за кишобране  
не штедећ пољупце и осмехе  
чекају да киша стане

## СИТНИЦЕ

Све ове ситнице  
које се у јатима  
као уплашене птице  
разлете из мојих рима

своде се на осмех њен  
што ме од незнања спасава  
па бих да сваки трен  
сачувам од заорава

бојажљиво као кад ме дете  
при вечерњој шетњи градом  
у пролазу негде сретне  
и погледа топло крадом

## НЕВСКИМ ПРОСПЕКТОМ

Да ли нас макар мало има на местима  
у која смо закорачили тек мислима

па могу да видим Петроград  
да видим пале ли се светла  
у време белих ноћи  
и сјаје ли звезде  
или само твоје очи  
обасјавају град  
Ето и сад  
док у дан крочим  
и реку беле надлећу птице  
на Невском проспекту по целу ноћ и дан  
чекам да те однекуд доведу улице  
а узалудно ми је чекање знам  
јер све је нестварно и све је сан

а у сну преко својих обала  
Нева се излива да ти додирне стопала

БИЈА ПИНГВА

## ТАЛИЧНИ ЛИЈУ\*

- „Презиме и име?”  
„Талични Лију.”  
„На исправама пише Лију Хава, откуд вам сад то 'талични'?”  
„Променио сам име, сада се на то одазивам.”  
„У реду, Талични, реците ви мени, јесте ли ви Лију Хава?”  
„Друже, захтевам да ми се обраћате са Талични Лију!”  
„Слушајте ви, Талични Лију!”  
„Изволите, друже...”  
„Знате ли зашто вас лишавам слободе?”  
„Зато што сам упртио мртваца?”  
„О чему ви то?”  
„Онда зато што није требало да се смуцам по железничкој станици с Вуфуом на леђима.”  
„Па кад сте већ тако паметни, зашто сте то учинили?”  
„Морао је да се врати кући.”  
„Каквој кући? Где?”  
„У варошицу Поветарчево, у округу Шангџоу.”  
„Питам за вас!”  
„Локалац.”  
„Молим?”  
„Велим, одавде сам, из Сијана.”  
„Из Сијана?”  
„Барем би требало.”  
„Друже, било би вам боље да говорите истину.”  
„Дабоме.”  
„Па зашто онда кажете да би требало да сте из Сијана?”  
„Па, друже, стварно би требало, пошто...”

---

\* Одломак из романа *Талични Лију*.

Сећам се, било је то тачно тринаестог октобра две хиљадите. Стајали смо код источне ограде на тргу испред железничке станице у Сијану и чекали да ми милиционер напише казну. Ветар је лудачки завијао, лишће се растајало од гинкоа, каталпи и платана поређаних по ободу трга, прекривајући тло блиставом црвено-жутом сагом.

Знате, брига ме за флашу *џаибџа*<sup>1</sup>, али белог петла прежалили не могу. Народ у Поветарчеву верује да се дух умрлог у туђини мора вратити кући. Да душа не би залутала, за тело покојника везује се бели петао, да јој се нађе као водич. Певац кога сам купио требало је да Вуфуовом духу обезбеди пут у завичај, али је на крају та птичурина све упропастила. Тежила је највише два и по ђина<sup>2</sup>, а жена за вагом је упорно тврдила да птица има три ђина. Начисто сам пошизо.

„Престани да булазниш, нема шансе да то пернато чудо тежи три ђина, то се и одока види! Хоћеш ли да ти кажем за шта ми треба?” Нисам се истргљао, разуме се. Знам ја да држим језик за зубима.

Али она је само наставила да крешти: „Метни је на вагу! Дедер, метни је на вагу!” Сва та дрека морала је привући полицију и један се, дабоме, створио.

Опазио је врећу за спавање увезану канапом и сместа испалио: „Је ли, шта је ово?”, боцнуо је врећу пендрекком. Весели Ши је на месту посивео у лицу, као да га је неко посуо пепелом, а онда је будала разјапила она своја лајава уста и рекла милицајцу да преносимо свињетину. Еј! Од толико ствари он се за прасетину ухватио.

„Свињетину? Па ко још умотава свињетину у врећу за спавање”, полицајац је наставио да ћушка врећу све док се један крај није отворио, а тада је она кукавица од Веселог показала своје право лице. Бацио је флашу *баиџа* и збрисао колико га ноге носе. Пандур ме сместа шчепао за гушу и везао лисицама за оближњу бандеру.

„Можете ли, молим вас, да ме привезете за леву руку?”, упутио сам му искрен осмех. Десну сам истеглио док смо копали јарак. Пендрек ме овога пута поткачио по мошницама. „Уозбили се!”, нареди грубијан, што и учиних.

Мутило ми се као да су ми очи пуне крмељина, али натерао сам се да останем прибран. Мастило није хтело да кане из позор-

<sup>1</sup> Таибаи (太白 – Tàibái) је жестоко пиће које је име добило по надимку знаменитог кинеског песника Ли Баија, који је био велики уживалац у пићу.

<sup>2</sup> Ђин (斤 – jīn) је стандардна кинеска мера за тежину. Један ђин износи петсто грама.



никовог пера, па га је упорно трескао. Чело му је било пуно кратера и упаљених бубуљица. Покушао сам да се ногом подупрем о лелујави платан, али нисам могао да га дохватим. Кунем вам се, никада нисам видео клипана с тако рошавим лицем! Види се да није ожењен, чим је жустар ко неушкропљени јарац!

Зачу се шкљоцај, нека новинарка се већ бацила на фотографисање.

У трену ми постаде мрска. Била је дотерана као девојчурак, са шишкама до обрва, али се видело да гази тридесету. Испрва ми није запала за око, али када сам је приметио, загладио сам косу, поправио одећу и стао побочке како би ме сликала из профила. Међутим, идућег дана сам видео да су у новинама искористили слику где дајем изјаву погурен као гудало, а испред мене лежи врећа с цветним дезеном из које вири Вуфуова нога. На фотографији се лепо видела његова обућа, некакав жути гумењак с памучном поставом. Мамицу му, помислих, па ова слика је гора од оне кад вас построје у станици. Имам изражен нос и пуне усне, али због нечега гадурa није хтела да ме слика из профила.

Нема шансе да сам толико грдан, та приказа на слици нимало не личи на мене.

Пустили су ме из полицијске постаје након што је мртвозорник предао Вуфуово тело погребнику. Међутим, свеједно сам морао да се вратим на железничку станицу и сачекам његову госпођу која је дошла да се побрине око сахране. Трг је био крцат и светина која се већ дохватила новина, упирала је прстом у мене говорећи: „Гледајте, ено тамо. Ено будале што је покушала да прошверцује леш, и то возом! То је Лију Хава! Каква је то њушка!” Нисам обраћао пажњу ни кад су почели да ме обасипају увредама: „Гле, љускождер из Шангџоуа!” Ословљавали су ме с „Лију Хава”, па их нисам резивао, уз то прозивали су људе из Шангџоуа за шта сам још мање марио! Тамо одакле долазим, земља је толико испосна да залихе житарица не могу да потрају целу годину, па нам на пролеће остаје само каша од сушеног персимона и пиринчаних љуски. Дакле, гласине да су људи из Шангџоуа страствени љубитељи резанаца су потпуно неосноване.<sup>3</sup>

Требало ми је мало времена да размислим. Вуфуово тело се налазило у погребном дому, што значи да његов дух још увек лута по тргу. Можда се вере по семафору или чучи на гомили пржених пилића; можда седи на тврдо куваним јајима, хлебџу или бочицама

---

<sup>3</sup> Израз 炒面客 (chǎomiàn kè) дословце значи „гост који наручује резанце” и односи се на становнике сиромашнијих провинција (нарочито провинције Гансу), где резанци, услед оскудице, представљају основну животну намирницу.

минералне воде. Да, зацело је на некој од тих тезгица. Крста су ме жигала, а умор полако обузимао, па сам се ухватио за леђа. Утом ми сину: добра кола се не познају по шасији, већ по мотору, јелте? Као што ауто зависи од мотора тако и човек зависи од бубрега, зар не? Крвљу и месом сам из Поветарчева, али пошто сам бубрег продао некоме у Сијану, то значи да делом припадам овог граду. Био сам врло задовољан својим умовањем, премда сам осетио некакву сету помешану с поносом. Дигао сам главу и бодро кренуо низ улицу.

*Ја нисам Хава Лију! Нисам љускождер из Шанџоуа! Ја сам Талични Лију, Лију из Сијана!*, бат мојих ногу сам је исплео ову корачицу.

Када сам је упознао, Менг Јичун ми је рекла: „Талични Лију, ти нимало не личиш на сељака.”

Мислио сам да грешим. „Ја ћу вазда бити сељак, баш као што овчетина увек заудару на лој”, процедих јетко.

Међутим, она ми рече да се у Сијану нагледала свакојаке феле – чиновнике, пословне људе, па чак и интелектуалце и да неки од њих нису били ништа простији од каквог сељачета. Те речи су ме такле право у срце. Одувек сам сматрао да се разликујем од осталих из села, макар од Вуфуа. Тешко ми је да тај осећај преточим у речи, али знао сам да су ми суђене боље ствари.

Даћу вам неколико примера. Прво и прво: добро рачунам напамет. Математику сам као мали решавао из главе, без записивања на папир, чак и кад су у питању били троцифрени или четвороцифрени бројеви. Радио сам то на свој начин, који разуме се, не бих да откривам. Друго, пешачио сам и по тридесет лија<sup>4</sup>, на празан стомак, само да бих стигао на оперу у Срезову.<sup>5</sup> Треће, одећа ми је стара, то стоји, али увек чиста и уредна. Пошто немам пеглу, обично сипам кључалу воду у керамичку шољу и тако исправљам наборе на панталонама. Четврто, умем да свирам *сјао*, то вам је она фрула што се усправно држи. Тамо у Поветарчеву, доста људи зна нешто да одгуди, али само сам ја био вичан на сјаоу. Пето, ако имам неки проблем или потешкоћу, не досађујем ником. Када ме мука притера, ја се само насмејем и пустим да прође. Шесто, не подносим људе с поганим језиком. Шта су вам скривили нечији родитељи? Шта вам је криво небо? Зашто их тако псујете? Човек који је откупио мој бубрег је наводно шеф у некој великој фирми, па су ме у болници терали да се тестирам на гомилу болести. Само изволите,

<sup>4</sup> Ли (里 – lǐ) је традиционална кинеска мера за дужину која износи петсто метара.

<sup>5</sup> Мисли се на традиционалну кинеску оперу.

рекао сам им. Препипали су ме уздуж и попреко и нашли су ми само хемороиде. Буца је похвалио моју присебност, али није пропустио да искоментарише како сам малчице запустио тело. Узвратио сам с пристојношћу, иако ми је та изјава ишла на живце, чак сам му на растанку поклонио и корпу свежих јаја. Седмо, усне су ми благо повучене на горе, па сам природно насмејан. Пре четири године када је тетка Ванг проводацисала за мене, три дана и три ноћи сам дувао у фрулу. Онда ми је рекла да морам да саградим нову кућу, те сам брже-боље продао мерицу крви. Али, кад сам чуо да су се неки људи из Давангоуа потровали продавајући крв, више ми се није дало. Зато сам продао бубрег и тим новцем подигао нови дом. Таман што озидих кућу, кад оно – девојка се већ обећала неком другом. Ма шта обећала – удала се. У реду, кажем себи, удала се, па ударим у фрулу још три дана и три ноћи. После сам купио пар женских кожних ципелица на шпиц. *Та шћто се угала, мора да је имала криве ноће, и банџаве ѝрсџе, помислих, наћи ћу себи ѝраву жену којој ѝрсџају ове цџпеле.*

Разуме се, жене са таквим стилем могу се наћи само у Сијану.

Тешко ми је да објасним зашто сам тако привржен Сијану, међутим откако је мој бубрег пресађен оном богатуну, почео сам да сањам о градским зидинама и големим дрвеним капијама с округлим закивцима великим попут чиније пуне пиринча. Сањам и о кули звонари с позлаћеним цреповима. У тим сновима седим на избелењеној стени крај клонулог бора пред бедемом старог града.

Када сам коначно приспео у Сијан, зидови и кула су били исти као из мојих снова, а ту се налазио и онај повијени бор с обељеном стеном до себе. Неке ствари су ми наједном постале јасне. Постојао је разлог за моју очигледну физичку немоћ, што нисам као Вуфу могао да прегацим реку дубоку до паса и да на грбачи дотеглим товар огрева од сто педесет ђина. Схватио сам зашто је Вуфу могао да смаже и туце куваних слатких кромпира одједном, а мене је од три кромпирића мучила горушица. Наједном сам знао откуд се тај поспанко од Вуфуа оженио, а ја остао бекрија. Казаћу вам шта је посреди: мени је било суђено да постанем Сијанац.

## [2]

Заиста сам постао Сијанац. Ако се човеков живот може поделити у етапе, онда је део живота проведен у Поветарчеву највише налик гомили сламе коју ветар разноси како му се прохте, а затим долази градски живот.

Ред је да кажем нешто и о Вуфуу. Нећу ништа изоставити. Видите, нас је судбина спојила, иако је јадничак био дозлабога ружан

и помало груб. На железничкој станици, а затим и у полицијској постаји упорно сам свима понављао како смо ми нераскидиво повезани. Мора да смо се у прошлом животу гадно огрешили један о другога, па сад враћамо с каматом.

Вуфу је био пет година старији од мене, и да је све по реду, ја бих њега следио, а овако се он вазда вуцарао за мном. Ризничар Хан је тврдио да сам ја фин према Вуфуу само због оне његове младе снаше, али то је тртљао само да ми се наруга. Који ће ми жена с толиким грудима и задњицом као бамбусово сито? Јаки се изненадио кад је чуо какве жене волим. Рекао је да се сељацима, по правилу, свиђају једре домаћице с широким куковима јер делују плодно. Нека му буде, то само доказује да ја нисам сељак!

Било како било, Вуфуова жена је изродила тројицу синова, опаку разбојничку банду, коју је сироти Вуфу једва успевао да прехрани. Поветарчево је увек оскудевало с плодном земљом, а откако је деведесетих туда прошла пруга, стање се само погоршало. На крају су сви који су то могли, пошли трбухом за крухом у град. Међутим, Вуфу није баш најбистрији, па сам, пошто нико други није хтео, морао да га узмем под своје. Одсели смо у Срезову прихватајући се свакаког посла: грађевине, копања гробова, мешања цигала, и зидања каљевих пећи. Једва смо успевали да намакнемо неку црквицу пре поласка кући, а тек што би се вратили, већ би дошло време да кренемо у нову наполичарску сезону. И тако је било из године у годину. Сваки пут кад смо се враћали кући, ја бих у шали додавао: „Вуфу, побратиме, док ти јашеш ону твоју госпођу, ја се сиромах пењем само на кревет. Кажи ми, је л' то поштено?”

„А шта сам ти ја крив?”, одбрусио би Вуфу.

„Немој вечерас кући, хајде да сљуштимо по коју”, додадох, и Вуфу једне вечери стварно остаде код мене на пићу.

Када сам продао бубрег, у Поветарчеву нико сем Вуфуа није имао појма. „Немој да си штогод коме зуцнуо, чујеш?”, припретио сам му.

„Буди без бриге. Био сам црвеногардејац<sup>6</sup> за време Културне револуције, и држао сам Маову значку на грудима, а сад ћу да прибодем једну за тебе!”, рече то и однекуд извуче праву правцату значку и зари је право у месо. Крварио је, па иако сам стргнуо значку, свеједно му је остао ожиљак на грудима.

---

<sup>6</sup> Црвена гарда је назив за студентски покрет мобилисан од стране Мао Цедунга за време Културне револуције. Покрет се испочетка бавио критиком буржоаских елемената у академским слојевима кинеског друштва, да би временом прерастао у својеврсну паравојну формацију.

Ризничар Хан је међу првима отишао за Сијан. Најпре смо чули да једва саставља крај с крајем, али онда су почеле да колају гласине како се нафатирао. Хан је ту дошао као квасац, па је тесто из Поветарчева полако нарастало и неколико људи је већ кренуло његовим стопама. Покушао сам да подстакнем Вуфу: „Хајдемо и ми!”, непрестано сам му звоцао.

Али није попуштао: „Уклапам се овде, фино ми је у Срезову. Једем и облачим се као и сви остали. У Сијану ћу штрчати као чир. Свиснуо бих од тога, стварно.”

Мрско ми је било да га гледам тако преплашеног. Исто као да су Сијанци тигрови што прождиру људе или некакве троглаве сподобе. Слаба вајда од њега! Правио сам се луд и сео на плочник да испушим једну. Недалеко од нас, пас је глодао коску без иједне трунчице меса. Кунем вам се, био би у стању да до сутра глође ту голу кост. Шутнуо сам га и завитлао коску на кров преко пута.

Вуфу ме је сумњичаво погледао. „Ако одемо, хоћемо ли се једног дана вратити?”

„Ако ме тамо послужи срећа, ја се сигурно не враћам!”

Погледао ме је као да сам сишао с ума: „Али, тек си укровио двособну кућу!”

„Па шта? Нова кућа ме само задржава у Поветарчеву, пре ће бити да је то двособни ковчег?”, чим сам то превалио преко језика, знао сам да је ствар око одласка у Сијан решена. Бубрег ме је призивао, морао сам да пођем.

„Ако се стварно не враћаш, да ли то значи да ћеш ми оставити кућу?”, упита Вуфу.

„Дабоме, ево можеш и да узмеш ове ципеле”, плануо сам и стао да га ђоном тучем по глави. Ти њега ципелом, он тебе осмехом, такав је био стари добри Вуфу, него шта. „Хајде да ми узмеш чинију супе без резанаца. Понели смо наше суве хлебчиће да их умочимо у супу, али нисмо могли тек тако да тражимо мало супе, а да притом не купимо резанце, па зато кад је Вуфу узео чисту чинију, прекорио сам га: „Само узми неку прљаву са стола.” Тако ће газдарица помислити да смо већ покусали резанце и допуниће нам чиније врелом супом. Вуфу је био толики тикван да му то никада не би пало на памет.

Једном сам га питао: „Замисли да неко спаси нечији живот, па онда та спасена особа избави још некога. Ако касније неко од те двојице мора да мре, ко би требало да баца кашику?”

Вуфу ме је само сметено погледао: „Ко?”

„Онај што је скоро спасен сигурно не треба да умре.”

„Зашто?”

Уздахнуо сам и куцнуо га фрулом по челу: „Дедер, измасирај ми мало врат!” Послушао ме без оклевања. Додир му је био баш како треба, ни прејак нити метиљав, а богами знао је да утрефи и акупресурне тачке.

Ја Вуфуу нисам спасио живот, али ако ћемо право, био ми је и те како потребан. Слушао ме је јер је знао да сам већ уложио доста пара и труда бринући се о том буздовану.

„Пакуј прње, Вуфу”, рекох му, „Идемо заједно.”

...

Превео с кинеског

*Бојан Тарабић*

ОЛГА ФЛОДОРОВНА БЕРГОЉЦ

## ПЕСМЕ О РАТУ

### ДАНАС ЋУ РАЗГОВАРАТИ СА ТОБОМ

*Фашисти нису успели да заузму Лењинград,  
Затворили су га обручем блокаде.*

Разговараћу данас с тобом,  
Пријатељу, друже лењинградски,  
О светлости која сија над нама,  
нашем последњем ослонцу.

Пријатељу, допали су нам горки дани,  
Прете несагледиве беде,  
Али ми нисмо заборављени, нисмо сами –  
И то је победа већ.

Погледај – пуна материнске туге,  
Иза димне тутњаве опсаде,  
Не скида узбуђени поглед земља  
Са заштитника Лењинграда.

Тако је некада, отпративши друга у поход,  
У тежак и славан подвиг,  
Јецатући, гледала вековима  
Са градских зидина Јарославна.

Молила је, да бар ветар хитро пронесе глас,  
До друга кроз дивљину и висине...  
А писма лете у Лењинград сада,  
Као у песми, на десетине хиљада.

Кроз пламен и ветар лете и лете,  
Њихови редови разливени сузама,  
На сто језика о једном говоре:  
„С вама смо, другови, с вама!”

А колико пошилки пристиже од јутра  
Овамо, у лењинградске четврти!  
Како миришу рукавице и џемпери,  
На заборављени мир и срећу.

Нама је авионе послала домовина  
Да будемо још неустрашивији! –  
И чујна је њихова песма, громка и ритмична,  
И видно је блистање њихових крила.

Друже, почуј, устани, осмехни се,  
И са изазовом свету реци:  
Нисмо сами у борби за овај град, –  
И то је победа већ.

Хвала. Хвала, домовино моја,  
За снажну помоћ и љубав.  
Хвала за писма, за крила,  
А хвала и за рукавице.

Хвала ти за бригу твоју –  
Она нам је дража од награде.  
Њу неће заборавити у опсади, у боју  
Заштитници Лењинграда.

Ми знамо, допали су нам горки дани,  
Прете несагледиве беде.  
Али, домовина је с нама, ми нисмо сами,  
И наша ће бити победа.

[16. октобар 1941]



## ЖЕЉА

Ја одавно живим с овом надом:  
Вратиће се  
Град Пушкин нама, –  
Пешке ћу кренути према њему, као што су некад  
Ходочасници хитали светим местима.

Не заборавих далеки, далеки,  
Баш као из рата повратак.  
Пут к Пушкину, спаљен, жалостан,  
Пут ка ономе што се не може вратити.

Мили дом са косим зеленим кровом,  
Крај њега липе китњасте...  
Терка је моја живела овде, Ириша,  
Беше риђа попут мене.

Сећам се свих стаза, сваког угла  
У тајанственим пушкинским вртovima:  
С онима, које до сада нисам оплакала,  
Често сам долазила овамо.

Пешке ћу поћи у далеки Пушкин  
Одмах, чим сазнам – да је враћен.  
На црном рубу парка  
Поклонићу му се до земље.

Клањам се свему што сам овде волела, –  
Срце, не реци збогом, не заборави! –  
Клањам се свему, што вратих,  
А трипут – онима које вратити не могу.

[31. децембар 1943]

ПОБЕДА  
ДАН ПРЕ

Запамти ове дане.  
Ослушни мало.

И твоја душа осетиће у тај час:  
Она је стигла и стала на праг,  
само што на врата не покуца.

Стоји на подесту,  
Тамном,  
добро знаном,  
У војничком, поцепаном, сивом  
Шаторском крилу,  
Крвави зној не обрисавши с лица.

Журила је к теби из рата  
Тако бременитог,  
Речима неописивог.  
Па она је знала: све четири године  
Ти си је чекао,  
Ти си знао њен пут.

Ти си дао све што си могао, за њену одлучност:  
Сав живот свој,  
Сву душу своју,  
Радост,  
Плач.

Ти у њу ниси посумњао  
У данима страдања,  
Не уздигавши се залудно ни у данима успеха.  
Са истог тог подеста  
Четири године заредом испраћао си  
Оне – најбоље,  
Оне, који не осврћући се  
Кренуше ка њеним бесмртним границама.  
И ето је – она на твом прагу.  
Дисање зауставља и ћути.  
За дан или два, још сасвим мало,  
За сат – доћи ће и покуцати.

И тог трена мелодичним тоном  
Престонични сигнали ће се огласити.  
Познати глас изговориће:  
„Пажња...” –  
А после ће грунути трубе, и почасна паљба,  
И покуљаће светлост,  
Испуниће твоју собу,  
Слична светлу дуге и зоре,  
Свом правдом,  
Свом радошћу света  
Твоје ће биће озарити.

Запамти све.  
Нека заувек спомен  
До детаља, до ситница сачува  
Све, са чим си живео,  
Што си говорио са пријатељима,  
Све што си проживљавао,  
О чему си мислио тих дана.  
Запамти чак и небо и време,  
Све упијај у себе,  
Све услиши:  
Па ти живиш у пролећу те године,  
Коју ће назвати – Пролећем Земље.

Запамти све! И у свакодневним бригама  
У свему најчистији одсјај опажај,  
Стоји Победа на твој прагу.  
Само што не уђе.  
Дочекуј!

[3. мај 1945]

Превеле с руског  
*Бојданка Живановић*  
*Луна Градинцићак*

РАДОМИР В. ИВАНОВИЋ

**МЕТОДЕ И МОДЕЛИ МОНОГРАФСКОГ  
ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОГ ОПУСА  
Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ  
(Прилог теорији рецепције)**

*Михаилу Т. Лалићу*

„Свако излагање о Достојевском  
почиње стрепњом, а завршава  
се осећањем неиспуњеног дуга”.

*М. Бабовић*

САЖЕТАК: У недавно припремљеном избору – *Методи и домени савремене науке о књижевности* (2020) основну пажњу посветио сам проучавању продукционог модела, а у најновијој студији проучавању рецептивног модела и компаратистичком кључу тумачења и разумевања. Студија је подељена у четири одељка:

– Први је посвећен аналитичком диптихону М. М. Бахтина: *Проблеми сиваралашћива Досјојевској* (1929), као изворници, и *Проблеми њојейике Досјојевској* (1963), као изведеници.

– Други, аналитичком диптихону М. Бабовића – *Досјојевски код Срба* (1961) и *Сиваралашћиво Досјојевској* (1981).

– Трећи – аналитичком диптихону М. Јовановића: *Досјојевски: од романа њајни ка роману-миџа* (1992) и *Досјојевски: од романа њајни ка роману-миџа. Мејаморфога жанра* (1993).

– Четврти је посвећен „Напоменама”. У њему је саопштена примарна и секундарна библиографија, као и низ неопходних информација.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: славистика, југославистика, методе, модели, врсте, жанрови, достојевистика, теорија, пракса, рецепција, ерудиција, компаратистика и културологија

1. ДИЈАХРОНИЈА, СИНХРОНИЈА И ТЕОРИЈСКА  
АКТУЕЛИЗАЦИЈА ТЕМАТИКЕ И ПРОБЛЕМАТИКЕ  
(Михаил Бахтин: *Проблеми њоеџике Досџојевској*, 1929, 1963)

Већ при првом сусрету са комплексним, значајним и жанровски разнородним делима научног опуса Михаила М. Бахтина (1885–1975) постаје очигледно да свестрано образовани и надахнути стваралац и мислилац посебну пажњу придаје реторици наслова, поднаслова и међунаслова, више као чврстим терминима него као терминима – индикаторима. На одрживост изреченог закључка илустративно указује минимална, али суштински и методолошки значајна корекција насловне изворнице у изведеници. После четири деценије Бахтин је првобитни наслов књиге – *Проблеми сџваралацџива Досџојевској* (1929) преиначио у *Проблеми њоеџике Досџојевској* (1963), која скоро постаје образац модерно конципиране поетичке, ноетичке и естетичке монографије посвећене опусу Достојевског (1821–1881), али и независно од анализираног дела.

Нови стожер модернизације аутор остварује помоћу мултидисциплинарног приступа идеографема *њоеџика*, која постаје ново „идеографско чвориште” и место на коме се мире многе противуречности, како у друштвеним тако и у хуманистичким наукама.<sup>1</sup> Ново чвориште укрштаја различитих духовних дисциплина без посредника указује на богаћење аналитичког инструментаријума (метода и модела), с једне, као и на значај актуелизације и проблематизације тема, проблема и апорема, с друге стране. На априорно постављене циљеве Бахтин указује пажљиво одабраним, дефинисаним и пласираним парадигмама сопственог начина стварања и промишљања о оствареном, а оне се могу концентрисати око три тачке укрштаја:

1. Покрет структурализма у највећој мери се ослања на разлици двеју епоха: XIX века као века „историзације свести”, односно XX века као „века теоретизације свести”. На ту законитост промене глобалне идеје указује Владимир Ј. Проп у књизи *Проблеми комике и смеха* (Москва, 1976, и Београд, 1984), као и Ханс Георг Гадамер у невеликој књизи – *Похвала џеорији* (1996). Проп о томе пише: „Теорија је потребна свакој врсти сазнања. Ниједна наука не може данас без теорије. Теорија има, пре свега, спознајни карактер, а њено познавање је вид научног погледа на свет.”

<sup>1</sup> Бахтин је својом реториком видно утицао на велик број књижевних дела ове провинијенције. И сџм сам објавио знатан низ сродних наслова: *Поеџика Косџе Раџина* (1979), *Поеџика Славка Јаневској*, I–II (1989), *Поеџика Рисџа Раџковиџа* (1990), *Писање као судбина* (*Поеџика Михаила Лалиџа*), 1994, *По сунчаном сџџу* (*Поеџика и есџеџика Владана Деснице*), 2001, *Њеџошцева њоеџика и есџеџика* (2002), *Маџџа и мудросџ* (*Поеџија и њоеџика Блажа Конеској*), 2004, као и једну књигу студија и огледа – *Поеџика и криџика* (1988).

2. Инсистирајући на структуралној слојевитости и књижевно-уметничког и научног текста, структуралисти су свесрдно предлагали употребу система, систематизације и систематике, насупротив новом таласу научника (на челу са Жаком Бофреом) који користи много ширу палету научних дисциплина (науку о науци, филозофију књижевности, психологију стваралаштва итд.). Оспоравање *система* траје више деценија (од Бодлера до А. Компањона). У нашем културном ареалу у дискусију се укључила умна И. Секулић, тврдећи да би у духовним дисциплинама уместо *крућа* (као симбола затворености) требало употребљавати *сйиралу* (као симбол отворености). Дакле, уместо *систематизације* корисније је користити процес *проблематизације*, што је синоним за употребу актуелизације, дијалектике и антидогматике, било да је реч о решивим проблемима, било о нерешивим апоријама.

3. У досадашњој аналитичкој пракси махом су употребљаване две врсте књижевнонаучних перспектива: *дијахронија* и *синхронија*, све док Ханс Роберт Јаус, оснивач теорије рецепције, није предложио и трећу: перспективу *историјске актуелизације*. Много пре Јауса, Бахтин се залагао за перспективу *историјске актуелизације*, што потврђује нагао развој теорије текста, као и појава нове дисциплине – *текстологије* (видети књиге Б. М. Ејхенбаума, 1962, Д. С. Лихачова, 1966, З. Ј. Шмита – *Теорија текста*, 1973, и Д. Иванића – *Основи текстологије*, 2001). У последњој, за живота објављеној књизи – *Естетика словесног творчества* (Москва, 1979), Бахтин резолутно тврди:

Наука о књижевности мора установити тешњу везу са историјом културе. Књижевност је неодвојиви део културе и она се не може схватити изван свеопштег контекста читаве културе дате епохе [...]. У свакој културној прошлости запретани су смислови огромних могућности који су остали скривени, непознати и неискоришћени на растојањима историјског живота те културе. Сваки смисао открива своју дубину када се сретне и додирне са другим и другачијим смислом. Тада међу њима почиње дијалог који превладава учауреност и једностраност тих смислова и тих култура.<sup>2</sup>

Најкраће речено, и у хронолошком и у каузалном поретку, природно је, и логички прихватљиво, да перспектива историјске

---

<sup>2</sup> У књизи *Вопросы литературы и эстетики* Бахтин посебну пажњу поклања књижевној реторици пишући: „Возможно, однако и такое принципиальное разрешение нашей дилеммы: можно вспомнить забытую риторику, в ведении которой на протяжении веков находилась вся художественная проза” (стр. 80).

актуелизације претходи перспективи теоријске актуелизације и проблематизације анализиране грађе.

Од три филозофске дисциплине Бахтин посебну пажњу поклања епистемологији и аксиологији. Попут Велека, и он се залаже за процес вредновања и превредновања уметничких и научних вредности и примењује строго одабрану критеристику. Добровољно се одриче од „насиља сциентизма” и гомилања непотребних књижевноисторијских подробности, коментаришући на више или мање простора туђе монографије, расправе, студије и огледе. Чврсто уверен у трајну актуелност предложене историјске актуелизације, Бахтин настоји да што више приближи методе ретроспекције, интроспекције и проспекције, уверен да полифонијски приступ отвара перспективе садашњих и будућих испитивања, па тим поводом пише: „Само у светлости оног основног уметничког задатка Достојевског који смо формулисали може бити схваћен дубоко органски карактер његове поетике, њена дубока доследност и целовитост” (стр. 13). Уједно, примењени аналитички модели помажу ширењу и продубљивању сазнања искустава, било у контексту националне, било у контексту наднационалне књижевности, у непрекидном трагању за есенцијом појава, процеса и претпоставки.

Стогим избором достојевиста о којима пише Бахтин, уз помоћ индукције и дедукције, све чешће указује на потребу мултидисциплинарног проучавања. У средишту његове анализе нашла су се дела:

– Вјачеслава Иванова – „Достојевски и роман – трагедија”, објављен у књизи *Бразде и међе* (Москва, 1916). Полемишући са Ивановим, Бахтин врло обазриво доводи у питање предложени тип „роман трагедије”, будући да се књигом о Достојевском и доцније објављеном – *Вопросы литературы и эстетики* (1975) уврстио у водеће теоретичаре и типологе романа. Нарочите аналитичке способности Бахтин је показао у обухватним одељцима књиге: „Слово в романе” (стр. 72–233), „Формы времени и хронотопа в романе (Очерки по исторической поэтики)”, (стр. 234–407), „Из предистории романного слова” (стр. 447–483). Бахтинова анализирана књига може се ваљано поредити са сродном књигом Елеазара М. Мелетинског – *Ввод у истјоријску ѿеитику еѿа и романа* (Москва, 1986, Београд, 2009).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Теоријом и типологијом романа бавио сам се много исцрпније и систематичније у тетралогии поетичко-естетичких монографија – *Мийеме и ѿеѿеме Томаса Мана* (Нови Сад, 2007, стр. 332), *Анаѿрами и криѿѿѿрами у романима Умберѿа Ека* (Подгорица, 2009, стр. 250), *Лавиринѿ чаробноѿ реализма Габријела Гарсије Маркеса* (Подгорица, 2011, стр. 360) и *Снови и судѿбине у нараѿѿивноѿ ѿрози Михаила А. Шолохова* (Подгорица, 2021, стр. 294). Многе од анализираних

– С. Аскољдова – „Религијско-етички значај Достојевског”, објављен у књизи – *Ф. М. Достојевски. Чланци и мајеријали* (Москва–Лењинград, 1922). Бахтин хвали ауторово инсистирање на „Задивљујућој унутрашњој самосталности јунака романа” (стр. 64), али непосредно потом замера Аскољдову што је као доминанту предложио „монолошку”, а не „дијалошку форму”, што практично значи да је дијалогизам увек и у свему претпостављен монологизму, за који се, иначе, континуирано залагао још и В. В. Виноградов.

– Леонида Гросмана књизи *Поеџика Достојевској* (Москва, 1925). Од свих анализираних достојевиста Бахтин највише симпатија показује за доприносе Л. Гросмана. Висок степен усаглашености двојица аналитичара постижу у расправи о „вечитом дијалогу”, односно о „дијалогу романа”, јер је дијалог део „драмске форме”, те није само реч о процесу дијалогизације (стр. 69). Сродна су и мишљења двојице аналитичара о идеографема „мистерија” у делу Достојевског.

– Знатно мање пажње посветио је Бахтин проучавању доприноса Ота Клауса и његовој књизи – *Dostojewski und sein Schicksal* (Berlin, 1923). Клаус заслужује похвале када тврди да је Достојевски „многостран и непредвидљив”. Истоветно Бахтин поступа и са В. Комаровичем, који се бавио типом издвојених сижеа, као и Б. М. Ендељгартом, који пише о три средишта романа (*средина, њло, земља*).

– Много више пажње посвећено је невеликом прилогу А. В. Луначарског „О ’многогласности’ Достојевског” (1929). Бахтин одаје признање Луначарском јер је „веома прецизно и широко поставио проблем полифоније”, тврдећи да је Достојевски полифонију пронашао у делима Шекспира и Балзака. Неке од Бахтинових закључака преузео је слависта Миладин Вуковић у докторској дисертацији – *Естетички њољеди Луначарској* (Никшић, 1988).

– На крају дијакхронијско-синхронијског прегледа руских и страних достојевиста Бахтин је посебну пажњу посветио В. Б. Шкловском. Заједничко им је мишљење да Достојевски радо и често априори конципира своје романе, да их временом развија и усавршава, да размишља о њима, допуњава и чини структурно сложенијим. Заједнички им је и закључак да Достојевски свесно и вољно оставља утисак *недовршености романа*, јер сви су одговори привремени, а само су питања вечна. Очигледно, и Достојевски, и Бахтин и Шкловски сагласни су са Аристотеловом апофтегмом: „Могућности су увек нешто више од реалности”. Од бројних збор-

---

тема и проблема сврстао сам у избор – *Методје и дометџи савремене науке о књижевности* (Подгорица, стр. 500, у штампи).



ника издатих у овом периоду, Бахтин је издвојио само један – *Сиваралаштиво Ф. М. Достојевској*, издање Академије наука СССР, 1959, указавши на Л. П. Гросмана и његово мишљење да се о роману може говорити као о контрапункту, с обзиром на музичку природу композиције романа.

Сагласан са теоријом „отвореног дела”, коју је дефинисао семиолог У. Еко, као и са теоријом „отвореног друштва”, коју је дефинисао филозоф К. Р. Попер, Бахтин је правремено увидео значај обновљене *џенологије*, као теорије врста и жанрова, и томе посветио обимну расправу „Жанровске карактеристике у делима Достојевског и сижејно-композиционе одлике тих дела” (стр. 162–251). Бахтину је блиска и постојећа теорија „бинарих опозиција”, коју настоји да учини функционалном на тај начин што је предложио употребу три врсте хибридизације – језика, културе и жанрова. Бахтин очито тежи спајању дијаде у монаду (поетику времена и поетику простора насловио је неологизмом – *хроноидом*), итд. Аналитичар при томе помно води рачуна о односу и међуодносу детаља и целине. Све се развија на бинарним опозицијама, од којих једну представља процес интеграције и дезинтеграције научних дисциплина. У другој половини XX века развила се метапоетика (њу су нарочито пригрлили постмодернисти), теорија књижевне историје (у књигама К. Гиљена и К. Улига), као и теорија књижевне критике (у књигама Џ. К. Ренсома, Н. Фраја, П. де Мана и М. Кригер, а код нас у књигама С. Петровића, С. Марића, Н. Кољевића, П. Палавестре и М. Радуловића).<sup>4</sup>

У заслуге М. Бахтину требало би убројати и то што се он, у дијалогу са читаоцем, не либи да саопшти низ одрживих претпоставки. Једну од њих представља будућа анализа односа форме и садржине, о чему Бахтин пише: „Достојевског сматрамо једним од највећих иноватора у области уметничке форме. Он је стварно, по нашем мишљењу, потпуно нови тип уметничког мишљења, који смо условно назвали полифонијским” (подвукао М. М. Б.).

На крају уводне целине истакао бих подстицајност Бахтинове поетичко-естетичке монографије о Ф. М. Достојевском када је у питању рецептивни модел, не само у руској него и у другим словенским и европским књижевностима и науци о њима. Захваљујући

---

<sup>4</sup> Поводом објављивања двотомне *Историје српске књижевне критике (1768–2008)* написао сам студију „Историја критике као историја идеја (Домети српске књижевне критике)”, 2009, а поводом седамдесетогодишњице живота М. Радуловића и студију „Уметност живљења и умеће исказивања (Теоријско-критичка опредељења Милана Радуловића)”. Упутно је видети и истородну студију „Допринос Милорада Живанчевића развоју савремено југославистике и полонистике”, објављену у књизи студија и огледа – *Значења и тумачења књижевних дела* (Нови Сад, 2018, стр. 221–254).

и вредном преводу Милице Николић (Београд, 1967), између осталог, Никола Милошевић је најпре објавио инструктиван предговор књизи – *Проблеми њојшике Досџојевској*: „Бахтиново тумачење Досџојевског” (стр. 7–45), који чини део до тада необјављене расправе „Религијско-филозофско и структурално тумачење Досџојевског”, а затим и филозофско-социолошко-психолошку монографију – *Досџојевски као мислилац* (1990).

Имајући у виду све до сада речено, мишљења сам да је Н. Милошевић, као један од реномираних југословенских достојевиста, био сасвим у праву када је на почетку бављења достојевистиком пророчки саопштио следеће мишљење:

Бахтинов рад о Досџојевском је врхунски израз једне школе у естетици и теорији књижевности. Штавише, могло би се рећи без икаквих претеривања да у оној серији твораца великих интелектуалних конструкција која почиње од најранијих времена људске културе М. Бахтину припада почасно место. Надамо се да није далеко дан када ће дела овог аутора, који својим културно-историјским значењем далеко прелазе оквире Русије, постати класични, незаобилазни део светске културне традиције (стр. 49).<sup>5</sup>

## 2. ИСТОРИЈСКА КРИТИКА И ИСТОРИЈСКА АКТУЕЛИЗАЦИЈА ПРЕДМЕТА ИСТРАЖИВАЊА (Милосав Бабовић: *Досџојевски код Срба*, 1961)

Српски научници који су се дуго и доследно бавили теоријом, историјом и психологијом књижевне критике сагласни су у томе да се она може поделити на пет типова: а) „ерудитска критика” Љубомира Недића, б) „естетичка критика” Богдана Поповића, в) „импресионистичка критика” Јована Скерлића, г) „историјска критика” Павла Поповића и д) „стваралачка критика” Исидоре Секулић и Бранка Лазаревића. У југословенском књижевном и научном

<sup>5</sup> Филозофији књижевности посвећене су две књиге Миливоја Солара – *Увод у филозофију књижевности* (Загреб, 1978) и *Филозофија књижевности* (Загреб, 1985), а психологији стварања две књиге Николе Милошевића – *Психологија знања* (Београд, 1989) и *Филозофија психологије (Оглед из диференцијалне филозофије)*, Београд, 1997. У првој Милошевићевој књизи највећи је део посвећен теми „Психолошке претпоставке Ничеове филозофије” (стр. 11–328). Занимљиво је напоменути да је у све три духовне дисциплине (теорији, поетици и естетици), као и у две специјалистичке дисциплине (филозофији и психологији стварања) главни акценат стављен на књижевност, а не на филозофију. Веома су занимљиво профилисане методе и методологије које су посвећене проучавању њојшмодернизма, а чији су репрезенти: Линда Хачин – *Поетика њојшмодернизма (Историја, теорија, фикција)*, 1988, Тери Иглтон – *Илузије њојшмодернизма* (1997) и Михаил Епштејн – *Појшмодернизам* (1998).

ареалу најпродуктивнијом се показала „историјска критика”. У предговору књизи *Павле Поповић и историјска критика* (Београд, 1979) Палавестра тврди како се она разгранала у четири уже дисциплине: „критика текста”, „биографска критика”, „критика укуса” и „компаративна критика”, у покушају да превлада видна ограничења сопствених и туђих метода и методологија.<sup>6</sup>

За разлику од поетичко-естетичке монографије М. М. Бахтина, у којој је доследно применио метод историјске актуелизације, познати слависта и југослависта Милосав Р. Бабовић (1921–1997) је свестрано пригрлио метод књижевноисторијске актуелизације, будући да се ради о истинском полиграфу (сликару, белетристи, филологу, преводиоцу и књижевном педагогу). Његов запажени уметнички, стручни и научни рад може се поделити у две етапе: прва је махом посвећена славистици (1952–1981), а друга махом југославистици (1982–1997). Током четири и по деценије непосредног рада Бабовић је као књижевно и научно наслеђе оставио десетине оригиналних и преведених књига, као и 510 библиографских јединица, које је савесно прибележила и класификовала Марија Ацић у споменици *Милосав Бабовић (1921–1997)*, ЦАНУ, Подгорица, 2002, стр. 81.<sup>7</sup>

За тематику и проблематику којом се бавим репрезентативна су три Бабовићева посебна издања: 1. историјскокњижевна монографија – *Досијојевски код Срба* (Титоград, 1961, стр. 527), 2. поетолошки конципирана књига студија, огледа и чланака – *Сиваралиштво Досијојевској* (Београд, 1981, стр. 100) и 3. *Руски реализми XIX века* (Титоград, 1986, друго издање, стр. 399). Као што је познато, Бабовић је допринесио афирмацији руске књижевности запаженим уџбеницима, као и преводима дела Ф. М. Достојевског, Л. Н. Толстоја, Л. Леонова и А. М. Шолохова. Јубиларно издање

---

<sup>6</sup> Палавестра тим поводом пише: „Врста критике за коју се Поповић определио, названа је историјском, док је њен задатак не толико да оцењује колико да објашњава књижевна дела, да осветљава њихов постанак и да утврђује све оне чиниоце који могу допринети бољем разумевању књижевности” (стр. 8). Осим П. Поповића, у групу историчара књижевности Палавестра је још уврстио и Тихомира Остојића, Петра Колендића, Војислава М. Јовановића, Драгољуба Павловића, Ђорђа Сп. Радојичића и Младена Јесковца. Њима сам придружио Харалампија Поленаковића, Јевта М. Миловића, Мирослава Пантића, Боровија Маринковића и низ других савременика.

<sup>7</sup> Упутно је видети и два зборника радова монографу у почаст: *Научно дјело Милосава Бабовића* (Културно-просветна заједница, Подгорица, 1991, стр. 111, у коме су заступљени прилози: Ч. Вуковића, Н. Вуковића, В. Вулећића, З. Божовића, М. Вуковића, Б. Човића, Д. Копривице, М. Вулевића и М. Ацић), као и *Научно дјело академика Милосава Бабовића* (ЦАНУ, Подгорица, 1996, стр. 305, у коме су заступљени прилози: М. Мојашевића, Н. Грознове, Б. Човића, М. Вуковића, Д. Копривице, Л. Адлен, П. Г. Пустовојте, Г. Б. Пономарева, З. Божовића, И. А. Чароте и других научника).

Достојевског садржи 20 књига, а честа су и појединачна издања његових дела: *Злочин и казна* (1958), *Зайиси из мртвој дома* (1959), *Зайиси из подземља* (1962), *Понижени и увређени* (1963, 1966), приповетке у три књиге (1975) и капитално дело – роман *Браћа Карамазови* (1981).

Аналитички, синтетички и интерпретацијски модел Бабовић је обogaћивао дoметима руске и словенске књижевности, као и проучавањем дела српског и црногорског књижевног наслеђа, у жељи да бар у извесној мери модернизује сопствену методологију. Истину говорећи, он у највећој мери припада тзв. „универзитетској критици”. У њој је, евидентно, више пажње посвећено примењеној него теоријској равни проучавања (а), затим је више пажње поклањано супстанцијалној него релацијској теорији (б); упркос повременој употреби еклектичних метода, било да се ради о продукционом, било о рецептивном методу у литературологији и лингвистици.<sup>8</sup>

Временом је Бабовић стицао нова животна искуства и аналитичка сазнања. Методолошки посматрано, прва (*Достојевски код Срба*, 1961) и последња књига (*Поетика Горској вијенца*, 1997) могу се третирати као два пола бинарне опозиције, о чему сам опширније писао у недавно објављеној студији „Бабовићев допринос развоју његошологије” (2018). При томе сам посебну пажњу обратио на низ суштински важних парадигми М. Бабовића, које је често исписивао у виду апофтегми: „Живот треба више волети од логике”, „Дубински смисао текста” или „Фазе аналитичких операција”, на пример. Максимум својих аналитичких и интерпретативних способности Бабовић је показао низом запажених прилога о Л. Н. Толстоју, Л. Леонову и М. А. Шолохову. Када је у питању дело Достојевског, поуздано се може закључити да су најрепрезентативније две студије: Предговор *Сабраним делима* Достојевског (Београд, 1971, стр. 1–50) и „Поема ’Велики Инквизитор’” (у *Зборнику за славистику Мајице српске*, Нови Сад, бр. 20, 1981, стр. 23–54).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> О Бабовићевој тежњи ка модернизацији примењених аналитичких поступака и константних настојања да се традиционални модел релативно иновира неким од модерних поступака XX века (интуicionизма, руске формалне школе, структурализма, феноменологије, граматологије и постмодернизма) махом сведоче прилози из друге фазе стваралачке метаморфозе (1982–1997). Судећи по Бабовићу, аналитичар остаје вечити дужник белетристу као заслужнику, о чему, већ у првој реченици књиге о Достојевском, он каже: „Свако излагање о Достојевском почиње стрепњом, а завршава се осећањем неиспуњеног дуга” (стр. 11).

<sup>9</sup> Ради се најпре о студији „Југославистичке теме Милосава Бабовића”, објављеној у првом зборнику радова (стр. 25–46) и подељеној на четири сразмерне целине: „Зашифровано значење слике”, „Плурализам прилаза одређеном опусу”, „Фаза аналитичке операције” и „Белешке”, а потом и о студији „Ана-

Бабовићеви портрети руских писаца објављени у удбеницима – *Руска књижевност деведнаестог века* (књига 1) садржи исцрпне анализе дела Њекрасова, Тјутчева, Гончарова и Достојевског и *Руски реалисти деведнаестог века* (књига 2) садржи исцрпне анализе дела Фета, Островског, Салтиков Шчедрин, Толстоја и Чехова. Они су синхроно или апостериорно, у појединостима или целини прештамповани у периодичним публикацијама или књигама. У њима се Бабовић залагао за оне врсте реализма које теоретичари, типолози или генолози називају „интегралним реализмом”, мада он историјски није коначно дефинисан све до данашњих дана.

Такође је видно да у свим успешним прилозима овог слависте и југослависте доминира полемичка нота, због чега је међу пријатељима стекао ласкави епитет „наш Белински”. Потврду за овакав закључак пронашао сам у расправи о комплексном делу Л. Леонова, о чему Бабовић пише: „Али истовремено оцртава и уметникову концепцију света: у мноштву координата она има две доминанте – универзалну конфликтност и релативитет свих појава” (стр. 149). На то глобално опредељење упозорава већина наших и страних слависта и југослависта. У сфери филозофије и психологије стварања Бабовић следи линију дијалектичких процеса, појава и збивања, потом потребу удовољавања захтевима новог времена и читалаца, залажући се за поновно успостављање вредносне скале књижевне уметности, као и науке о њој.<sup>10</sup>

У монографији о Достојевском Бабовић се априорно определио за хронолошку, уместо за типолошку анализу. У мозаично оствареној композиционој и конструкционој схеми он је као прворазредни циљ поставио откриће нових научних чињеница, а тек потом се посвећује пласирању и презентацији тих чињеница. Уопштено говорећи, монографија се може поделити у три целине. Прва обухвата „Предговор”, „Увод”, „Најраније помене о Достојевском”

---

литички метод Милосава Бабовића”, објављеној у другом зборнику радова (стр. 71–86), посвећен аналитичаревим књигама – *Песници и револуција* (1990) и *Њеџи и следбеници* (1993).

<sup>10</sup> О Бабовићевом стручном, научном и педагошком раду писало је више наших и страних слависта и југослависта. Овом приликом истакао бих четири таква прилога: „Достојевски и Леонов” (1991) Драгана Копривице, „Бабовићева концепција књижевне историје” (2007) Миладина Вуковића, „Великан наше русистике” (1997) Бранка Поповића и „Живот посвећен Достојевском” (2007) Зорана Божовића. Све прилоге о Бабовићу Б. Поповић је објавио под заједничким називом „Записи о Милосаву Бабовићу” (I–IV) и уврстио их у књигу – *Кришћичка мишљења* (Београд, 2002, стр. 161–175).

Од страних слависта и југослависта споменуо бих: А. Овакимјана, А. Л. Григоријева, В. А. Кованова, А. Овчаренка, Н. Грознову, А. Бритикова, Б. Бјелокозовича, Р. Паролека, М. Ален, М. Вегнера, М. Депермана, Р. Опица, Фастинга, Г. Германова, В. Колевског, П. Тројева, М. Гургулова, М. Новикова, А. Ковача, Л. Миларда, Т. Баротија, Фридлендера, П. Тонера, П. Пустовојугу.

и „Прилоге о животу и личности Достојевског”. Друга представља средишњи део монографије и обухвата: „Прилоге о Достојевском – писцу”, „Прилоге о мисли Достојевског и „Утицај Достојевског на нашу књижевност”, док бих трећу целину дефинисао као „бочно осветљење” (по Шкловском). Она обухвата главе: „Достојевски – тема у нашој књижевности”, „Превођење Достојевског код нас” и „Достојевски на сцени наших позоришта”, након којих слéде: „Закључак”, „Резиме” и „Регистар”.<sup>11</sup>

Бабовићеве парадигматске (вертикалне) и синтагматске (хоризонталне) осе прожете су и изукрштане веома занимљивим ауторским коментарима, посебно уколико се истовремено ради и о „полемичким чвориштима”. Прво од таквих чворишта представља полемика Исидоре Секулић са Драгутином Прохаском, а поводом његове монографије – *Фјогор Михаилович Досјојевски* (Загреб, 1921), а друга полемика Владимира Вујића са С. Цвајгом и његовом књигом – *Dostojewski* (на немачком, 1920, на српском 1931). Трећа је полемика Милана Турчина са Б. Јефтићем; четврта Ј. Бадалића са И. Невистићем, а тек пета је Бабовићева полемика са Ј. Бадалићем, В. Вујићем и Б. Лазаревићем. Бабовић чешће користи жанр *neikos* (полемику са познатим опонентом), а ређе жанр *dijatriba* (полемику са непознатим опонентом). Лимитирајући фактор за Бабовића представљао је недостатак Лазаревићевих *Сабраних дела* у шест томова (Београд, 1984–1988), о којима сам опширније писао у студији „Филозофија уметности и филозофија критике у тумачењу Бранка Лазаревића” (САНУ, Београд, „Глас”, књ. 21, 2006, стр. 113–135).

Када потребе аналитичког модела то захтевају, Бабовић, по правилу, прелази из примењене равни у теоријску раван расправе, користећи предности теоријске актуелизације проблема и апорема. Највише пажње у тој равни посвећује трима чвориштима:

а) дефинисању односа двеју доминантних стилских формација у XIX веку – романтизму и реализму, као и њиховој интерференцији. На почетку трећег одељка Треће главе Бабовић пише:

Реализам је проблем о коме су, у написима о његовој поетици, казана најразнороднија схватања и судови. Чак и прилозима једног те истог критичара среташу (се) различита мишљења (стр. 152).

<sup>11</sup> У књизи *Сиваралачићво Досјојевској* (1981) нема садржаја. У поновљеном издању (*Досјојевски*, 2007), осим предговора Зорана Божовића, књига садржи још 11 прилога: 1. Увод, 2. Јадни људи, 3. Двојник, 4. Записи из мртвог дома, 5. Понижени и увређени, 6. Записи из подземља, 7. Злочин и казна, 8. Идиот, 9. Зли дуси, 10. Младић и 11. Браћа Карамазови. Међутим, издавач није словима уносио наведене међунасловe, него је уместо њих уносио арапске бројеве (од 1 до 11).

б) расправа о процесу *периодизације* увелико допуњава расправу о претходном проблему, јер је монограф у средиште расправе увео однос друштвене историје према историји књижевности. О томе он пише:

Периодизацију је најприродније извршити према књижевним правцима који су настајали у њој, развијали се и смењивали. Тиме се не запоставља веза литературе са друштвеним животом, већ се успоставља нормални ред ствари: друштвена историја добија место које јој припада у развојном процесу литературе, а примат се даје појавама књижевне историје (стр. 18–19).

в) укључивању у дискусију са претходницима и савременицима, када они на њега интерактивно делују, тј. када омогућавају међусобно „варничење духа”. Такав пример налазим у четири огледа И. Секулић посвећена Достојевском, од којих за ову прилику издвајамо само два: „Достојевски уз лектуру његових списа” (1922) и „О Достојевском – неколико речи за увод” (1931). Одмах на почетку другог огледа ауторка сведочи о грандиозности пишчевог генија, способности и дела:

Достојевски је врх над врховима, сур, самотан, тужан, али врх. Сва обрађена тла, све косе и падине, све шуме и перивоји и насеља могу бити, и јесу, својина других народа и раса, али врх је наш, славенски. На највишој тачци човечнога, страдалнога, и зато доброга и смелога, пободена је застава руска, славенска [...].

Дело Достојевског није литература, него чудо (стр. 312–313).

У складу са захтевима „историјске критике”, Бабовић је у целини реализовао читав низ априорно одабраних циљева. Његов допринос огледа се у низу открића, интерпретација и коментара који несумњиво доприносе богаћењу сазнања у књижевноисторијској врсти проучавања, чак и онда када су позитивистички дефинисана. На тај начин Бабовић је помагао испуњавању научног преокрета који је предложио Гистав Лансон (1903) – да се осим *историје књижевности* *највише књижевна историја* која нам недостаје и која је данас поново неостварива. Лансоново мишљење подржавао је и Лисјен Февр четири деценије касније (1941).

Значајне резултате Бабовић је остварио у „биографији доба”, много веће и приметније у „биографији писца”, а највеће у „биографији дела”. При томе ваља истаћи још један допринос који савремена наука о књижевности није ни поменула. Ради се најпре о два развојна процеса: генерирању поетских идеја и генерирању

књижевног текста. Њима монограф показује висок степен књижевне емпатије, било да се ради о продукционом (у мањој), било о рецептивном моделу (у много већој мери). Ради се о аналитичару полиграфу који, захваљујући управо емпатији, показује висок степен хармоније „духа који ствара” и „душе која пати”, да се послужимо поделом коју је предложио Томас Стерн Елиот.

### 3. О ПРОЦЕСУ МИТОЛОГИЗАЦИЈЕ И РЕМИТОЛОГИЗАЦИЈЕ ИЛИ ЕРУДИТНИ РОМАН КАО МИТЕМА И ПОЕТЕМА

(Миливоје Јовановић: *Досијојевски: од романа тајни ка роману-мити*, 1992)

Неки од савремених теоретичара књижевности (Светозар Петровић, на пример) више пута су и различитим поводима упозоравали на заводљивост употребе реторике наслова, поднаслова и међунаслова. Најчешћа је употреба *термина-индикатора* (са широком палетом метафоричних значења), а веома често се употребљавају и *чврсти термини* (са логички прецизно дефинисаним кругом значења). Расправу о реторичности наслова познатог слависте и југослависте Миливоја Јовановића (1930–1997) – *Досијојевски: од романа тајни ка роману-мити* (1992) започео је сам монограф још у „Уводу” тврдећи да је читаву деценију и по утрошио уводећи у праксу два средишна типа романа у жанровско разноврсном опусу Ф. М. Достојевског. Осим наведене монографије, исти аутор је посветио писцу још две књиге – *Досијојевски и руска књижевност XX века* (1985) и *Досијојевски: од романа тајни ка роману-мити. Метаморфозе жанра* (1993).<sup>12</sup>

Јовановић тврди да се идеја Достојевског о „роману тајни” најпре трансформисала у „роман-мита”, на што указује Вјечеслав Иванов у књизи *Досијојевски: ирагедија–мити–мистици*, који резолутно тврди: „Стога дела Достојевског морају почивати на митским представама, што се потврђује присуством ентолошких мотива у његовим главним остварењима”. За разлику од Иванова, Топорова и Јовановића, мишљења сам да су *проблеми* решиви (када је у питању „роман-мита”), али да су *ајореме* нерешиве (када је у питању „роман тајни”). Пре више деценија, у књизи *Симболика* у

<sup>12</sup> М. Јовановић је познати белетрист, литературолог и преводилац (преводио је Буњина, Горког, Еренбурга, Иванова, Леонова, Асенова, Незвала, Пастернака, Пушкина, Л. Н. Толстоја, Платонова, Солжењичина, Шолохова и других). Осим три наведене књиге, објавио је још и – *Умешност Исака Бабеља* (1975), *Ушћица Михаила Булакова* (1975), *Пољед на руску и совјетску књижевност* (1980), *Руски песници XX века: дијалози и монолози* (1992) и друге.



*Библији*, Пол Дил исправно тврди да је *шајна* неодгонетљива по својој природи, односно да „објашњена тајна” није више ни „тајна” ни „објашњена”. Истомишљеник П. Дила је Умберто Еко, који у књизи *Границе тумачења* још прецизније и потпуније дефинише *ајорему*: „Сваки предмет, земни или небески, крије у себи *шајну* која се *ишче* иницијације (подвукао У. Еко). Но, откривање такве тајне, по мишљењу херменеутичара, ничему не служи. Сваки пут кад помислимо да смо открили неку тајну, она ће то бити само ако упућује на неку другу, у склопу напредовања некаквој коначној тајни” (стр. 45).<sup>13</sup> Та „коначна тајна”, претпостављам, егзистира у оквиру нове дисциплине коју је Еко дефинисао као *изалоију* (све у њој пребива иза логоса).

Јовановић је, међутим, само делимично у праву када при крају „Увода” пише: „Како се види, за нашу тему нема ни много потпоре у литератури”, јер се овај закључак више односи на тип „романа тајни” него на тип „романа-мита”. У продукционом моделу монографа оспоравају такви ствараоци и мислиоци какви су: Томас Ман у тетралогiji романа *Јосиф и његова браћа* (1933–1943) и антиутопијском роману *Доктор Фаустус*, као и Херман Хесе у познатом роману *Игра сиваклених њерли*, у коме је Т. Ман епски субјект. У сфери митологије, да споменем само најважније, оспоравају га врсни митолози, као што су Џемс Џорџ Фрејзер (*Златна брана*, у 12 књига), Карл Керењи (*Mythos in verbaler Form*, 1960), Зенон Косидовски (*Библијске леџенде*, 1977), и пре свих описаних Елеазар М. Мелетински (*Поетика митта*, 1976), о којима сам опширније писао у поетолошко-естетичкој монографији *Митеме и њоемеме Томаса Мана* (2007). У том светлу посматрано, занимљиво је и мишљење П. Дила да је митолошки роман Т. Мана посвећен процесу *идеализације*, док је роман Ц. Џојса посвећен процесу *банализације митта*.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> У студији „Поетика и поетолошка апоретика” (1999) указао сам на етимологију двеју категорија у грчком језику: *џроблем* (*to problema*) означава: клисуру, насип, одбрану, научни задатак, спорно питање итд.), док *ајорипа* (*he aporia*) означава неприлику, тешкоћу, оскудицу, сиромаштво, неизвесност, па Дарио Полшек у раду „Спознајне апорије” (1987) пише да је *ајорипа* „нешто мање спознатљиво, тешко, мучно, које задаје неприлике”, док сам Хартман тврди да је апоретика усмерена на „обраду и истицање досега проблема”.

<sup>14</sup> Неопходно је да овом приликом поменемо расправу Е. М. Мелетинског „Митологизам у књижевности XX века” (1976), у којој аутор веома сугестивно пише о односу „светле граматике” (код Т. Мана) и „месечеве граматике” (код Ц. Џојса). Истоветно становиште има и Косидовски у следећем запису: „Све што читамо о праоцима изванредно је занимљиво, богато драматичним ситуацијама, пуно догодовштина и необичних анегдота. У причама се открива човек целовит, нама близак по својим манама, врлинама и сукобима. Управо зато Библија је била и биће увек савремена. Она је исечак из живота древних епоха, која тумара, а неким се чудом одржао у бурним временима, а сад нам омогућава да загледамо у саму дубину непролазног и архиљудског” (стр. 74).

Извесно неслагање са Јовановићевим становиштем могућа су уколико основну пажњу посветимо процесу митологизације, процесу де-митологизације и процесу ре-митологизације. Неслагање проистиче отуда што се идеографеме *свејта њајна* и *миш* често тумаче као композитни појмови.<sup>15</sup> Тако, на пример, монограф користи дијаду: *мишеме* и *иоешеме*, а требало би да користи тријаду: *мишема*, *иоешема* и *мишйоешема*. *Мишему* сам дефинисао као продукт колективне имагинације, *иоешему* као продукт индивидуалне имагинације, а *мишйоешему* као интегрални књижевни жанр. Чисту *мишему* представља тетралогичја *Јосиф* и *њеова браћа*, чисту *иоешему* *Чаробни бреј*, а чисту *мишйоешему* *Докшор Фаусшус*, која је настала уз видно присуство „туђих гласова” (А. Шенберга и Т. В. Адорна), уз коју иде и ауторски коментар Т. Мана *Нашшанак Докшора Фаусшуса*. Њима би требало придружити и критичка мишљења Т. Мана и Х. Хесеа о роману, што је редовна пракса коју примењују аналитичари попут М. Јовановића.<sup>16</sup>

Већ овлашна анализа монографије о Достојевском показује да је Јовановић усвојио мишљење Бориса А. Успенског, саопштено у књизи – *Поешика комшозиције* (Москва, 1970, Београд, 1979). У њој аутор предлаже употребу „композиционог прстена”, чију прву половину чини „Увод” (стр. 5–27), а другу „Закључак” (стр. 343–352). Судећи по мозично конструкционој композиционој схеми, Јовановић све постојеће парадигматске и синтагматске осе своди у оквиру „петокњижја” (пенталогичје): *Злочин и казна*, *Идишй*, *Злодуси*, *Младић* и *Браћа Карамазови*, на основу чега се може потврдити постојање априорне концепције и вредновања свих пишчевих романа.

„Варничење духа” ствараоца и аналитичара првенствено зависи од белетристичких и литературолошких предлогака, који су у достојевистици бројни, богати, сложени и изазовни, да их је по бројности, богатству, сложености и изазовности тешко поредити са неком другом, сродном или разнородном врстом структуралних и мултидисциплинарних истраживања. Енормну аналитичку енергију Јовановић посебно исказује у *шескшолошйи* и *шенолошйи*, када је у питању примењена раван, а потом и у *нарашолошйи* и

<sup>15</sup> Међу значајне достојевисте XX века уврстио бих и Алфреда Бела, о чијим прилозима Јовановић веома афирмативно пише, као и књиге Владимира Захарова – *Сисшем жанрова Досшјоевској*. *Тшјолошйа* и *иоешшика* (1985) и Алберта Ковача – *Поешшика Досшјоевској* (1987).

<sup>16</sup> Примарна симпатија Т. Мана у руској књижевности био је Л. Н. Толстој, али је веома ценио и књижевни опус Ф. М. Достојевског. Њему је написао поговор „Достојевски с мером”, док је Херман Хесе написао чак четири критичка текста: „Младић”, „Браћа Карамазови или пропаст Европе”, „Мисли уз ’Идиота’ Достојевској” и „О Достојевском”. Дело Достојевског било је чест предмет интерсовања Владимира Набокова, са критички интонираним мишљењима, те није никакво чудо што му је Јовановић посветио толико пажње у монографији.

*компаративистици*, када је реч о теоријској равни изучавања. Стога је лако схватљива ноторна чињеница да монограф метод *анализе* претпоставља методу *интерпретације*, а метод *синтезе* методу *компарације*. То се види у најрепрезентативнијим одељцима књиге: *Злочин и казна* (стр. 39–118), *Злогуси* (стр. 119–186) и, у највећој могућој мери, у *Браћи Карамазовима* (стр. 287–341).

Анализу најпознатијег и најчешће анализираног романа Јовановић је започео из спољњег концентричног круга, какав представља религијска тематика и проблематика:

То је, разуме се, морало условити примарни значај старозаветних, новозаветних (посебно у Ренановој транскрипцији), апокрифних и литургијских извора овога дела у склопу интертекстуалних веза, којима се придружују дела светих отаца (од Фрање Асишког до Исака Сирина), па и неки фолклорни фрагменти; у том погледу Достојевски се одиста приближио концепцији *бојословског романа*, колико је његово заснивање било могућно. Непосредно са овим, *Браћа Карамазови* су одржали традиционални додир са биографским подтекстом (стр. 287).

Пишући често о присуству „туђих гласова”, са примерима из руске и европске књижевности, Јовановић започиње расправу о једној од најтеже решивих апорија – о међусобним дотицајима, подстицајима и утицајима: богословског и ерудитног романа, утопијског и антиутопијског, егзистенцијалног и фантастичког. Појаву „туђих гласова” и њихове вишестране функционалности монограф види у четири групе извора: 1. „случајним одјецима туђих дела”, 2. „својству интелектуалног декора епохе коме фабула припада”, 3. „одјецима текстова писаца, који су из овог или оног разлога важни за идејну усмереност” романа и 4. „остварењима из основног фонда стваралачких контаката Достојевског, чији се састав (од Балзака до Пушкина) потврђује као мање-више постојан”.

Од сâмог почетка монографије Јовановић се представља као врстан компаратиста. Ширењем обухвата и дубином мисли он стиче епитет читаоца „овлашћеног да тумачи”. Истовремено, он се показује и као компетентни зналац: 1. најпре је у проучавању, генетских или контактних веза (*imagologije*), 2. потом у проучавању типолошких аналогија и 3. проучавању интердисциплинарне повезаности, о којима занимљиво пише З. Константиновић у књизи *Компаративна виђења српске књижевности* (1993) и другим, објављеним на српском и немачком језику.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> У недавно објављеној књизи *Компаративистички кваријети* (Нови Сад, 2014), Миодраг Радовић се посебно и исцрпно бавио доприносом српских компаратиста:

Аналитички, интерпретативни и компаратистички модел користи Јовановић, једним делом захваљујући полиглосији (као зналац руског, чешког, пољског и енглеског језика), а другим делом захваљујући емпатији према Истоку (као аморфној) и према Западу (као кристалној цивилизацији). Поређење дела Достојевског са најзначајнијим писцима Запада (од Дантеа, Шекспира и Гетеа, до Шилера и Игоа), а затим се поређење истог дела са најзначајнијим руским писцима (од Пушкина и Гогоља, преко Грибоједова и Л. Н. Толстоја, до Тургенјева и Њекарасова), између осталих, показује не само његово познавање италијанске, француске, немачке, енглеске и руске књижевности него и истовремено познавање глобалних идеја различитих епоха. О томе Јовановић пише на почетку одељка посвећеног *Злочину и казни*:

Припадници двеју различитих, али критичких епоха, Пушкин и Достојевски су први у руској књижевности поставили задатак да ступе у везу са представницима руске и светске уметности речи и савремености и прошлости, преоријентишу, промисле и превреднују ситуацију њихових јунака (песничког субјекта) у складу са сопственим стваралачким намерама (стр. 31).

Ослоњен у великој мери на већ објављене изворе и грађу, лектуру и литературу (примарну и секундарну), Јовановић непрекидно користи критичко издање Достојевског – *Полное собрание сочинений в тридцати томах* (Ленинград, 1974–1975). Но, упркос његовој констатацији да је „документарна основа *Злих духова* добро проучена” (стр. 190), недавно ауторско критичко издање тога романа Зорана Живковића (Београд, 2020, на 1040 стр.) га у великој мери демантује.<sup>18</sup> Овај пример илустративно сведочи о томе да се нове анализе, интерпретације, открића и коментари свакодневно умножавају и да у том послу не постоје границе. Речито

---

Миодрага Ибровца, Драгише Живковића, Зорана Константиновића и Драгана Недељковића. О књизи сам писао у студији „Домети савремене српске компаратистике (*Компаративни квартејл*)”, објављеној у *Лейбойсу Мајнице српске*, св. 5, 2016, стр. 617–632.

<sup>18</sup> Упутно је видети обиман приказ Димитрија Јаничића „Ново читање старе књиге”, објављен у културном додатку *Полишике* (23. I 2021, стр. 3), у коме приказивач посебну пажњу придаје тумачењу односа „романа – изворнице” према „роману – изведеници”. Најзанимљивије описана судбина IX главе романа *Зли дуси* – „Код Тихона”, коју је за време пишчевог живота царски рецензент испустио из романа. У доцнијим, постхумним издањима није је било на одређеном месту (није инкорпорирана као глава IX) него је објављивана као грађа за роман (што ће рећи – као паралитерарна грађа). У првом српском преводу *Злих духова* (1922) преводилац Косара Цветковић ју је уврстила на одговарајуће место у роману, остваривши прво потпуно издање романа.

сведочанство, такође, пружа тек објављена монографија Соње Томовић Шундић *Велики инквизиџор у дјелу Досџојевској*. На будући развој достојевистике указују не само прилози достојевиста него и еминентних белетриста попут Данила Киша који идеографемама „роман тајни” и „роман-мита” пише: „Стварност је исто толико непознаница, исто толико тајна колико и саме књижевне форме којима покушавамо да их дешифрујемо и фиксирамо.”

Др Радомир В. Ивановић  
професор универзитета у пензији  
е-mail: anazecevic@gmail.com

МИЛЕТА АЋИМОВИЋ ИВКОВ

## ПРЕДАНОСТ, ИСТРАЈНОСТ, ВЕРА И СЛУЖБА

**САЖЕТАК:** За предмет описа узета је књига избора текстова Милана Кашанина *Завештање српској Аџињанина* о друштвено-политичким и уметничким темама и личностима рођењем и радом везаних за Нови Сад и Војводину. У разноврсности тема и приступа, књигом доминирају два типа текстова. Једни су краћи, информативни и проблемски, а други углавном есејистички портрети значајних стваралаца: писаца, композитора, сликара. Следећи Кашанинова висика стручна, морална и патриотска начела и узорни стил, у тексту се издвајају оне теме и личности који су репрезентативни за његов полихисторски приступ и стваралачки третман. Нарочита пажња се указује оним садржајима и одликама његове интерпретације који примерно представљају особеност његовог приступа и поступка, као и на његов изразити културни патриотизам. Активну свест о вредности националне историјско-уметничке традиције и потребу њеног темељног и обухватног изучавања и вредносне валоризације.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Војводина, Нови Сад, вредност, традиција, истраживање, опис, поступак, служба, историја, културни патриотизам, посвећеност, нација, континуитет, култура, политика, уметност

*Памтии увијек завјеи свој, ријеч коју си дао  
на иисућу кољена.*

Псалми Давидови, 105, 8

Оживљавање личности и дела националне старине и класике увек доноси нова сазнања и отвара нове недоумице и питања. Не само она која су у вези са чињеницама његовог живота и дела

већ више она која, у обрнутој перспективи, говоре о нама поводом одабраног прегаоца. То је увек тако када се разложно и спретно одабере угао посматрања и методолошка основа тумачења и разумевања. Када се оне пуноважно саобразе обиму, вредности и значају које у националној култури (и њеном Пантеону) тај стваралац заузима. У случају прилежне и посвећене Јане М. Алексић, истраживача усмереног на националне духовно-културне вредности, тај изабрани класик је историчар уметности и књижевности, приповедач, романиста, есејиста и уметнички критичар Милан Кашанин (1895–1981) – значајно и велико име око кога још није формирана потпуна вредносна сагласност. У нашој култури склоној брзом одушевљавању и једнако тако олаком багателисању и заборављању такав статус и није сасвим неповољан, ако се има на уму околност њеног скоковитог историјског развоја. Развоја лишеног дуговремене устаљености, мирног зрења и континуитета.

Милан Кашанин је репрезентативни пример ствараоца који одбија да буде једним погледом обухваћен и једним мерилом измерен. Он је (још увек) недовољно протумачен и вреднован полихистор. Већем присуству у нашој културној јавности и потпунијем разумевању и прихватању његовог лика и дела у сусрет иде ова књига репрезентативног избора његових текстова посвећених Војводини и Новом Саду, коју је приредила Јана М. Алексић и разложно јој определила упечатљив и патетичан назив: *Завештање српској Ајшињанина* (Градска библиотека у Новом Саду, Нови Сад, 2020). Опремивши је, како ред и заповеда, садржајним и обимним текстом предговора у који су уписане све важније етапе његовог развоја и рада – цела животна мапа.

Следећи Кашанинов императивни начин сагледавања и описивања учинка одабраног ствараоца исказаног веома директно у његовом тексту о композитору Петру Коњовићу у коме се изриком каже да: „Не може се разумети један човек, нити проценити његово уметничко и научно дело, без познавања његова живота”, Јана М. Алексић је у текст предговора унела бројне појединости које се тичу Кашаниновог пута *од љацњака до научењака*. Једну од средишних просторних тачака тог завојитог пута представља Нови Сад за који је овај Барањац, у писму пријатељу Сретену Марићу, назначио да му је „најближи и најмилији од свих градова”, јер је у њему „прогледао”.

То „прогледавање” се несумњиво односило на његово прво систематско проширивање духовних и сазнајних видика; на дане гимназијског школовања и духовно-стваралачког буђења и раста у годинама у којима су Европа, Србија и његов равничарски завичај

били захваћени олујним страдањима Великог рата и освитом националног и јужнословенског ослобођења и уједињења. У таквој бурној и превратној друштвеној клими сиромашни ђак је почео да заснива, у каснијим делима јасно исказивано, непоткупљиво уверење како је, речима обзирног приређивача књиге, „културно значајно и патриотски афирмативно тек оно што је уметнички вредно”.

Са таквим општекултурним и естетичким уверењем, он је будимпештанско науковање заменио париским студијама историје уметности и књижевности, где се формирао у врсног znalца и тумача – једног од најтемељнијих и најистакнутијих интелектуалаца и стваралаца свога доба. А како се његова тадања интересовања нису тицала само културних тема и садржаја већ и драматичних националних и политичких дешавања, он је због својих издвојених критичких ставова изнетих у тадашњој штампи врло брзо постао запажена фигура јавног српског и југословенског живота која је имала шта да каже и умела да то учини веома јасно и упечатљиво.

У тим годинама опсежног науковања он је увидео да је његова матична култура, спојена са вратоломном историјом, лишена уједначеног развоја: растрзана и у таму времена потопљена. Због чега је, са великом спремом, заинтересованошћу и полетом, прегао да се њеним вредностима посвећено и систематично бави, имајући пред очима визију њеног нужног осветљавања, потврде и афирмације. Из тог разлога је, како се у предговору каже, Нови Сад за њега могао значити „жуђени континуитет у фрагментизованој историји XX века” – полазну и стајну тачку личне и национално-културне самопотврде. Због тога је он духом истакнути „српски Атињанин” – самосвесни патриота, колико и културни европејац коме је, како је сликовито истакао у једном познијем запису, милији сан од јаве и дражи писци но хајдуци.

Сложени у једну целину у непрекинутом низу који прати хронологију излажења, текстови ове књиге се по карактеру раздвајају у две групе. Једну чине они написи који се баве различитим проблемима, феноменима и догађајима из књижевног, културног и политичког живота, док други део чине евокативно и есејистички грађени критички портрети неких маркантних стваралачких личности. Свима је, разуме се, заједничко то да су рођењем, животом и стваралаштвом Новосађани и Војвођани и да им је стваралачки допринос знатан. И док се у првој групи, по живој актуелности, критичким примедбама издвајају новински извештаји из Париза о току припрема и дипломатским споразумима мировне конференције у Паризу (Версају) и дипломатским играма око поделе



балканских покрајина између новостворених држава, као и текст о Војводини и Војвођанима, дотле се у другој групи својом маркантношћу једноставно намећу портрет и проблем-есеји о Аници Савић Ребац, Лази Костићу и Јовану Јовановићу Змају. То су и најизрађенији текстови у овој књизи, од којих онај о Лази Костићу улази међу најбоље што је у књижевности (српској есејистици) Кашанин остварио. Ти врсни текстови, чини се, у највећој мери оправдавају постојање ове књиге.

Будући да су усаглашени са његовим годинама младалачког науковања и првим стваралачким текстовима (једним од таквих: „Змајев национализам” и започиње ова књига), Кашанинове развојне интелектуалне и стваралачке промене и стремљења кроз њих могу да се, посредно, запажају и прате. Једна од њихових развојних константи је оријентација према грађанско-демократским вредностима политичког живота (насупротив оштрог става према радикалској демагогији), а друга је везаност за оновремену модерну уметност париског круга и француског ресентимана. То је Кашанину омогућило да поред ликовне уметничке сцене, на самим извориштима, усвоји и књижевне вредности, оријентације и моде. Речју, дух епохе.

Оставши привржен картезијанској јасноћи и културном патриотизму, он није показао превише слуха за идејне и идеолошке екстреме. Како за конзервативни пароксијализам и национално декламаторство, тако ни за различите помодне, неконкретизоване и апстрактне, модернистичке експерименте. Видљиво је то кроз однос са раним учитељем и, вероватно, узором Васом Стајићем чије је национално-просветитељске назоре он усвојио и временом превазишао поимањем европских културних обзора да би их, најпосле, одбацио. Мада им се, у потоњим годинама, као непотрошивом младалачком идеалу кога је налагао и сложен повесни час, он периодично и фрагментарно са пијететом враћао. Тај пијетизам: оно елиотовско „осећање историје”, које је он разложно приписивао Аници Савић Ребац и Лази Костићу, као израз свести о великој вредности општије и националне историјско-културне старине, усмерио је и определио знатан део и његовог многостраног рада. Оног његовог дела које је заузело видно место у културној историји и националном канону, какви су, на пример, „албум” *Српска уметност у Војводини* (са Вељком Петровићем), монографија *Српска књижевност у средњем веку*, и књига есеја *Субине и људи*. Поготово она.

Али док није дошао у посед великих знања која су му омогућила да сачини синтезу наше старе књижевности, а потом и једну од најцеловитијих есејистичких књига што их познаје наша

књижевност, Кашанин је са пуно полета у младости разматрао и питања културне политике и националног уједињења. Казујући у тексту „Границе у Војводини” како је то било „време бриге и рада”, он је запажао и то како наша тадашња позиција на мировној конференцији није била добра, и да се за њено осигурање не ради довољно ни добро. Јетко у алузији казујући како: „Наше границе не може поправити ничија брада, него *једино сам народ који живи у ујроженим крајевима.*” Тај критички увид постао је угаони камен наше двадесетовековне (југословенске) политике, а његове опаске о нашем националном менталитету добиле су временом снагу освештаних истина.

Насупрот њима, он је, као неупитне и репрезентативне, остављао културне, а посебно књижевне вредности, и истицао како „Војводина одувек даје књижевности у првом реду песнике и приповедаче”. Наводећи као пример, низ значајних савременика: Милету Јакшића, Светислава Стефановића, Вељка Петровића, Исидору Секулић, Аницу Савић Ребац, Тодора Манојловића, Милоша Црњанског и Душана Васиљева. Све одреда писце од значаја. Кашанин се изразито разумевао у вредности и, поред често тврдокорних, аподиктичких изношених ставова, ретко је кардинално грешио у проценама. Знање и осећање код њега нису бивали строго одељени већ сливени у целину. Због тога се у многим његовим текстовима осећа дамар живота: човекове историјске и егзистенцијалне стварности – која је извор и увир свеколике уметности.

Сликовитост и животна уверљивост, уз директност и прецизност у изразу, трајне су одлике Кашаниновог ерудитног стила и начина који није лишен импресионистичког наноса и социолошко-психолошких разликивања и сенчења. Они су израженији ако је предмет описа осветљен из личне, искуствене перспективе; ако је са личношћу којом се бави био у животном дотицају. Тада се у његовом тексту мемоарска анегдота спаја за објективизованом анализом и, често, заостреним судом који уме да буде умекшан напомињањем присног односа пријатељства или макар личног контакта и познанства. Управо су таквом перспективизацијом у опису захваћене животне судбине и стваралачки учинци: Васе Стајића, Анице Савић Ребац, Лазе Костића, Вељка Петровића, Петра Коњовића и Светислава Марића. Док су текстови о Јовану Јовановићу Змају и Урошу Предићу, без обзира на истородан методолошки приступ, изграђени са истом посвећеношћу и аналитичком прецизношћу; са једнако стилизованим ритмом излагања (који каткада садржи и жар повишеног тона живе беседе), истом ширином погледа и дубином увида. Кашанинови текстови се, међу другима, лако распознају.

Централни текстови у овој књизи о томе речито говоре. Матицом живота спојен са епохалним догађајима, радознао, радишан и даровит, Кашанин је лако ступао у живе контакте и везе са различитим личностима јавног и уметничког живота. Међу њима је однос са Аницом Савић Ребац издвојен и посебан. (О њој, као и о Л. Костићу и Ј. Ј. Змају, писао је у више наврата. И већ по томе бива јасно ко су судбински „јунаци” ове српско-војвођанске књиге.)

У завршници биографског есеја о ћерки негда чувеног уредника *Лейојуса* Милана Савића, већ почетком прошлог века по интелектуалним вредностима и високој култури уписаној у стихове на глас изнетој Аници, Кашанин је уписао, по парадоксу, карактеристичне и памтљиве речи: „Никад се нису два човека, при крају свога животног пута, нашли на супротнијим тачкама видика од нас двоје, који смо се с толико воље упознали.” Уме младалачко познанство да се, без обзира на првеначки занос у „тражењу, хлеба, стана, познанстава и имена”, временом хлади, поготово када усхит срца замени строгост аналитичког ума. Тако је било у случају ово двоје понесених и поносних људи.

Спознавши у Аничиним слободним стиховима неоживљени утицај класичне лектуре: „високу културу и интелектуализам”, и разумевајући да се и њен глас сврстава међу песнике „хипертрофирани интелигенције”, Кашанин је зарана увидео да је ова церебрална песникиња више „златар речи”, него аутентични стваралац. Да је на стиховање више погоне спољни разлози него унутарња потреба. Отуда је аналитички објектив усмерио на њен карактер и психоемотивни профил, који су му се учинили занимљивијим, вреднијим и симптоматичнијим од њеног умудреног стиховања. Из перспективе поразног судбинског исхода, он је настојао да разуме и опише њену животну и стваралачку судбину. Њен узлет и пад.

Опажајући да је Аница „више горда и опора него блага и умиљата”, он није могао, а да не примети њену социјалну издвојеност и затвореност у кућно и породично окриље у коме је бригу о животним стварима водио најпре отац, а потом муж, док је она била посвећена сталном раду: идејама и књишком свету. То је чинила сабрано и истрајно, бивајући више међу књигама него међу људима, више предана идејама, чак мистици, него стварном животу. Отуда, патећи од усуда неостварености, није могла другачије него да „истрајна у свему што је чинила”, покаже „невиђену упорност и силину самоуништења” – оконча самоубиством. И данас њено име са уважавањем помињемо, али се не досећамо увек због чега одређеног, изузетног и знатног. Јер више се воле и памте људи из матице живота, него усамљеници и чудаци изван и изнад њега.

Усамљеник је био и Лаза Костић. Свој понајбољи есејистички текст њему посвећен Кашанин насловљава сликовито и убедљиво „Прометеј”. Тај, како каже, поред Његоша најзнатнији песник кога смо до двадесетог века имали, доживео је неумољиви „подсмех судбине”. Бивајући „једва мање Нарцис него Аполон”, даровит, образован, чудноват и чудовишан, Костић је за Кашанина „човек и песник трагичног живота између сна и јаве”; „усамљен, несрећен и несрећан”; „у основи плашљив и неодлучан”; „никакав хришћанин, сав паганин”. Једнако неостварен и незадовољан, а горд и недодирив. Сав изнад људи и живота. Обузет великим хеленским узорима, а снагом визија и вредношћу дела испред свог времена.

Надносећи се обзирно над његов живот и стваралаштво, у коме је реч „судбина” најчешће активирана, Кашанин је установио да је Костићев тајни дневник у знатној мери „драматичан” и за разумевање његове судбине и књижевности изузетно важан. Мењајући кроз узбудљив и драматичан живот своје бројне „маске”, а немајући поуздане пријатеље, интимусе и поверенике, Костић је о својој затајеној љубави према млађаној Ленки Дунђерски нашао да се дневнику „исповеди”. Из тога Кашанин закључује како је „цела 'Santa Maria della Salute'” из тог дневника произашла. Бивајући усамљен у животу, Костић је остао и у смрти сам. Несрећна судбина у малих народа, чини се, пречесто зна да зароби велике људе.

Миљеник судбине није био ни Јован Јовановић Змај. Од свог раног критичког текста „Змајев национализам” у коме је сажето описао „обрт” који се у његовом стваралаштву десио, а који је подразумевао одступање од поетског величања националне романтичарске хероике и самосвесан искорак у правцу поетско-националног (моралног) васпитавања омладине, а нарочито деце, Кашанин се стваралаштвом овог човека необичне судбине и велике животне славе у више наврата уозбиљено бавио. Најпотпуније у есеју „Народни песник”, чији наслов није лишен, Кашанину тако драгих, умног критичког пробоја у суштину ствари и удела опоре ироније у доживљају и парадокса у третману. То је посебно видно у исказу завршне деонице есеја у коме каже како је „његова величина у његовој слабости, не у снази”. Та се „величина” читовала у трпљењу; у преживљавању големих судбинских недаћа. Кашаниновим начином речено, по среди је: „истрајност у несрећама”, као „најсјајнија црта карактера” песниковог. Ту је црту Кашанин препознао као средишњу нит песникове судбине и његове големе *йеваније* у којој се он исказао као „брзописац и небрига”, али и као песник који је умео да уверљиво представи „лик времена” и да личну бол поопшти и лирски универзализује, до нивоа изразите уметничке вредности.

Као за ретко ког песника, Кашанин је за Змаја показивао отвореност духа и чак извесну наклоност скопчану са разумевањем животне позиције. Ценећи његово родољубље, он је у нареченом есеју истицао како овај стваралац поседује „изузетне песничке особине” које су, како одсечно и са импресионистичким тоном каже, „у нашој књижевности само његове”. Те особине су: „отвореност казивања, благост осећања, непоновљива љупкост ритма и умиљатост гласа”. (Још је Архилох, песник грчке старине, казивао како ће га „волети млади дечаци / јер, умиљато певам и умиљато умем говорити.”)

Ако се овај древни песник (за данашње моралне узусе постидно) удварао дечацима, наш се песник, жудећи за славом и обожавањем, вели Кашанин, стиховима и јавним гестовима удварао и ласкао „масама и вођама”. И имао је у томе успеха. Нико као он није у свом времену био „популаран” и вољен; био прави „народни песник”. И овог пута не без ироније, Кашанин истиче како је овај песник, „без куће, хлеба и без слободе”, 1899. године славио пола века стварања. Потом, да је последња прослава у Загребу „трајала три дана” – и то све „у присуству песникову”.

Ако је Змај за своју (ташту) славу све чинио, за друге угледнике није марио. Није никога испред себе у славољубљу пуштао. У потврду тога пише Кашанин како: „Нико није у стиховима тако шибао чувене људе и тако мало трпео слављенике”, а да се сам у животу „напрослављао”, као он.

Виђен, као и други у Кашаниновој есејистичкој оптици, у судбинским ломовима и парадоксу, Змај је имао да, на другој страни, буде оцењен као искрен патриот и песник знатне моралне снаге. Без обзира на ускост видика, невелико књижевно знање и општу културу, несистематичност у раду и „одсуство дисциплине”. Са додатним увидом, казаним без устручавања и зазора, како: „Нема у свој нашој књижевности ничег радоснијег и милијег од Змајевог дечјег света.” То су биле велике, скупе и тачне речи које су се потврдиле на делу и одржале у времену. Ретко се кад у тумачењу књижевности, срећно и плодотворно, споје осећање и знање – као што је то било у случају ова два вредна човека.

Речено је да је у сликању есејистичких портрета Милан Кашанин био склон активирању социолошке методе. Није то видљиво у сваком тексту, али је углавном тако. Његов су приступ и стваралачки поступак били сложенији и укључивали су различита, укрштена, хуманистичка знања и методолошке приступе. Али су, ваља рећи, увек полазили од утицаја друштвене средине и прилика конкретног времена на судбину ствараоца.

Већина Кашанинових изабраника били су значајни људи у култури, али и необичне личности. Ево примера: „Ни у нашој средини која обилује парадоксалним судбинама, живот Петра Коњовића није био обичан.” За објективизовано представљање таквог живота, разуме се, ни изабрани значи не може бити „обичан”, једноставан и једносмеран. А управо је Кашанин имао ванредан слух за судбинске контрасте и парадоксе, поготово ако су они живо спојени са настајањем, карактером и вредношћу дела; са лепотом и смислом у њему. Тако ће он, пишући о Лази Костићу, а имајући на уму његову полемичку *Књићу о Змају*, на себи својствен начин парадоксалног укрштаја и продуктивног споја, (кашаниновски) казати:

Свиреп и саркастичан, Костић је у *Књици о Змају* дао најоригиналнију и најпродорнију анализу једне поезије и најживљи портрет једног писца који су код нас написани.

Мало ко је, попут Кашанина, умео тако луцидно и проницљиво да запази, препозна, повеже и животно представи суштинске вредности једног дела и судбине његовог творца. И да увек о вредности искаже свој став. Писали су и други добро о другима, али је Милан Кашанин то у есеју урадио први, најуверљивије. Он је у нашем бурном и превратном добу патентирао те „најживље портрете”. А они ни данас нису престали да нас горљиво опомињу и подстичу; да нам говоре и значе.

Има у Кашаниновим текстовима и лепе књижевности, успешних стилских обрта (малих бравура), пословично срезаних мисли: („Скромност и честитост нису основне врлине великих писаца”; „Код нас се редовно прецењује значај талента”), дубоких мисаоних поринућа и увида. Неки се његови текстови могу читати као чиста књижевност. Нека не чуди онда што су неки тумачи за његове *Судбине и људе* казивали да имају и белетристичка својства. Добра књижевност има ту одлику да се људима обраћа многострукошћу значења и вишеструким, продуженим и умноженим, животом.

А како српска књижевност, у било ком времену и виду, не може без историје и политике као битних садржаја, то су и Кашанинов живот и стваралаштво морали бити њима обузети и прожети. Било да су се налазили на магистралним правцима њиховог дејства, било да су их се клонили или им се, из присенка, достојанствено опирали и супротстављали. Али какав год да је став према њима заузимао, његове је текстове увек прожимао дух истинског родољубља, културног патриотизма. Дух вере у националну снагу и шире заједништво. Тако је било од самог почетка, од младалачког,

генерацијског, заноса и полета: „Уочи Првог светског рата, ако је за нечим чезнула, млада генерација је чезнула за монументалним делима на националној основи и великим формама и идејама”; тако је било током целог живота, до кончине.

Потребу да се посвећено бави националном баштином он је, у виду поетичког налога, исказао и у једном разговору:

Ако вам је до изучавања и истраживања, имајте на уму да је задатак истраживачев не да открива врлине и мане у делима туђих култура, већ да препознаје и описује вредности у култури своје нације.

Говорио је јасно и одређено. То је, истовремено, и његов полазни став, лични интелектуално-стваралачки *credo*.

Ако би се укратко морао објаснити његов живот, он не би могао да се окарактерише другачије него као дуга и предана служба. Управо оним речима којима је он сумирао учинак сликара Уроша Предића, да је „пола века вршио националну и уметничку дужност”. Ту је узвишену дужност, за националну част и славу, предано вршио и Милан Кашанин.

У дуговременој посвећености уметничким темама, друштвеном животу, и у младости, политици, Милан Кашанин је започео и довршио доста научно-организационих и уметничких послова. Оставио значајно дело (2004. године београдски Завод за уџбенике и наставна средства објавио је 8 томова његових изабраних дела), које није довољно валоризовано у савремености. Оно је тумачено парцијално, према потреби, успутном поводу. Раније је Иванка Разић Удовички у београдском Институту за књижевност и уметност објавила монографију о његовом критичко-есејистичком делу, а у наше време (поред зборника радова) Јана М. Алексић, код истог издавача, студију *Књижевна идеологија Милана Кашанина* (2019) и монографију *Књижевна мисао Милана Кашанина* (2020). Овај избор текстова стоји у тесној сагласности са тим књигама. Њихова је нарочита илустрација и примерна потврда. Истинске вредности духа и ума не предају се лако усуду заборавља. И важе у сваком времену. Свима. Тако култура живи, и траје.

МИЛИЦА ПЕТРОВИЋ

## НАРАТОЛОШКА АНАЛИЗА ПРИПОВЕДНЕ ЗБИРКЕ *ФРЕДЕ, ЛАКУ НОЋ* ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

**САЖЕТАК:** У оквиру рада представљен је критички приказ романа *Фреде, лаку ноћ* Драгослава Михаиловића, објављеног у издању Матице српске 1967. године у Новом Саду. Приликом обраде наведеног књижевног текста користили смо се, пре свега, нараторолошким, а затим и семиостилистичким методом, следећи композициону схему самог аутора, а стављајући у фокус начин на који се приповедни поступци смењују у сагласју са приповедном тематиком или приказаним јунацима. Нарочито се апострофира питање језика у прози Драгослава Михаиловића и специфичност реченичних конструкција којима се аутор користи. На самом почетку, изложене су основне теоријске поставке *нараторологије* као књижевнонаучне дисциплине у оквиру теорије прозе, као и најопштијих појмова којима се она служи, приликом чега дајемо терминологско разграничење значења појмова *нарације* и *фокализације*. Потом следи осврт на наративни корпус прозне збирке *Фреде, лаку ноћ*, нараторолошка анализа појединачних приповедака, у оквиру које посебну пажњу поклањамо промени приповедне перспективе, употреби сказа, улози дијалога, као и времену приповедања. Уочава се специфичност аутодијегетичког говора, односно личне исповести јунака, јер њиме аутор постиже утисак искрености, али и непоузданости, као и афектираности исказа. У раду је указано на то да аутор тежи оригиналности, велику пажњу посвећујући језику, који фигурира и као извор хуморних, али и гротескно-иронијских елемената.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Драгослав Михаиловић, фикцијска проза, приповедна збирка, нараторологија, фокализација, сказ, семиостилистика, антијунак, идентитет



## Увод: Теорија прозе и наратологија

*Наратологија* (теорија приповедања) најчешће се дефинише као посебна књижевнотеоријска дисциплина која се бави проблемима приче, односно наративне структуре и њене организације у оквиру науке о књижевности. Сам назив наратологија (fr. *narratologie*) први предлаже Цветан Тодоров (1969), а осим њега, проучаваоци који су поставили темеље овој дисциплини били су Р. Барт, А. Ж. Грејмас, К. Бремон, Ж. Женет. Они наратологију представљају као дисциплину чији је основни циљ да укаже на саму *наративност* приповедног текста, тј. на оне особине које текст управо чине приповедним (за разлику од лирског или драмског). Да бисмо разумели ово тумачење, можда је најбоље кренути од дефиниције самог појма наратије.

Нарација (lat. *narratio* – причање, приповедање) одређује се као стварни или фиктивни чин излагања помоћу којег се представља један догађај или више збивања.<sup>1</sup> Семиотика наратију као вербални комуникациони процес у коме пошиљалац, адресант (приповедач) шаље приповест као поруку примаоцу, адресату (читаоцу). У теорији приповедања наратија је основно средство уобличавања фикционалних дела. Класификација различитих типова наратије може се начинити на основу више мерила, углавном с обзиром на време и перспективу приповедања. Класична подела подразумева *постериорну*, *симултлану* и *антериорну* наратију. Постериорна наратија бави се догађајима из прошлости и углавном се служи облицима перфекта, симултана се одвија упоредо са догађајима о којима приповеда, док антериорна претходи приповеданим догађајима. Поред овога, од изузетне је важности и перспектива приповедања, тј. позиција приповедача који може бити саставни део фикционог света или се пак налазити изван („изнад”) њега – свезнајућа приповедна инстанца.

Како се наратологија најпре јавља у структурализму, ово се одражава и на њен први метод и приступ књижевном делу. На својим почецима, она не трага за значњем појединих дела, но се бави општим начелима структуре и композиције свих наративних текстова. Свој теоријски апарат у овој првој („структуралистичкој”) фази наратологија позајмљује од лингвистике. Поред тога, ослања се и на руски формализам, структуралистичка изучавања митема Клода Леви-Строса и Пропову идеју функције изложене у његовој *Морфологији бајке* (претпоставка да је неограничена

<sup>1</sup> Цералд Принс, *Наратолошки речник*, Службени гласник, Београд, 2011, 113–114.

разноликост прича генерисана из заправо ограниченог броја основних структура).

Оваква наратологија назива се структуралистичком или „класичном” и била је прилично јединствена дисциплина с релативно ограниченим интересом за *quia* приповедање, а за предмет проучавања имала је природу, форму и функционисање приповедања и настојала је да опише наративну компетенцију текста. Ово подразумева испитивање како заједничких одлика приповедних исказа на нивоу приче, приповедања и њихових односа, тако и анализу дистинктивних одлика исказа. На овај начин, наратологија настоји да истражи не само способност стварања, но и разумевања приповедних текстова.

Другу дефиницију наратологије дао је Ж. Женет кога Ц. Принс цитира у свом *Наратолошком речнику*. Он под наратологијом подразумева:

Проучавање приповедања као верног представљачког модуса темпорално устројених ситуација и догађаја. У овом сведенијем смислу, наратологија занемарује ниво саме приче (не настоји да формулише граматику прича или заплета, на пример) и фокусира се на могуће односе између приче и приповедног текста, приповедања и приповедног теста, те приче и приповедања. Прецизније, она истражује наративне аспекте *времена, начина и тласа*.<sup>2</sup>

Ове категорије умногоме се ослањају на идеје Цветана Тодорова који наративни текст рашчлањује на три основна елемента: *време, асијект* и *начин*.<sup>3</sup>

Уместо формалистичке опозиције фабуле и сижеа, Женет говори о начину представљања приче у приповедању. Он разликује појмове приче/фабуле, приповедног или наративног текста и приповедања/нарације (*histoire, récit, narratiou*). Интересантно је да Женет сматра да се ова три појма могу само теоријски раздвојити, док у конкретном тексту увек чине целину.

Женетова наратолошка анализа односи се искључиво на испитивање приповедања схваћеног у оном првом, најопштијем смислу, дакле, на наративни или приповедни текст (*récit*). Женет наративни текст схвата као наративни исказ (или дискурс) којим се описује неки догађај или низ догађаја. Једини прави предмет наратолошке

<sup>2</sup> Исто, 122–123.

<sup>3</sup> Адријана Марчетић, *Фигуре приповедања*, Народна књига / АЛФА, Београд, 2003, 43.

анализе је сам наративни текст, пошто су, како Женет каже, и наративни садржај и наративни чин, то јест и прича и нарација, доступни текстуалној анализи само посредством наративног текста.<sup>4</sup>

Три основне категорије које структурирају сваки приповедни текст су (већ поменути): време, начин и глас. Категорија времена уобличава редослед приче (аналепса, пролепса), трајање догађаја (однос између стварне и фиктивне дужине збивања) и учесталост (понављање приповедања о истим догађајима). Аналепса или анахронија ка прошлости евокација је једног или више догађаја који су се десили пре „садашњег” тренутка, а Ц. Принс ову појаву назива још и ретроспекцијом или флешбеком. За разлику од ње, пролепса или анахронија ка будућности, евокација је догађаја који тек треба да се десе (антиципација, flashforward, проспективност).<sup>5</sup> Категорија начина се своди махом на питање о фокализацији, односно на перспективу приповедања, померање тачке гледишта и слично. Категорија гласа односи се на функције субјекта исказивања, односно самог приповедача и на степен његовог учешћа у причи (приповедно лице) или удаљености од ње (приповедна ситуација).

Појам фокализације још један је термин скован од стране Ж. Женета. Њиме се, најједноставније речено, дефинише однос аутора према нарацији у тексту. Фокализација подразумева перспективу из које су предочени приповедни догађаји и ситуације. Она је, такође, настојање да се избегне двосмисленост појма „тачка гледишта” и тиме из наративне перспективе од стране непожељне конотације. Док је приповедач онај који „прича”, фокализатор је онај који „гледа”. Женет наводи три типа фокализације: нулта фокализација (или не-фокусирана прича), унутрашња и спољашња фокализација.

Нулта фокализација (свугде и нигде, свевидећа) подразумева приповедање представљено с неодређене опажајне или концептуалне позиције, односно позиције коју је немогуће лоцирати. Најчешће је везујемо за „традиционално” приповедање. Унутрашња фокализација је тип фокализације у којем се информација открива кроз перспективу лика. Она може бити фиксна (даје се перспектива само једног лика, те посматрамо само кроз његове „очи”), променљива или многострука (могу се смењивати тачке гледишта различитих ликова, тј. исти догађај се приказивати из различитих перспектива). Спољашња фокализација подразумева сазнавање о

<sup>4</sup> Исто, 40.

<sup>5</sup> Ц. Принс, нав. дело, 19, 164.

ликовима само на основу онога што они говоре и чине, без увида у њихов мисаони ток и осећања. Карактеристична је за тзв. објективно приповедање. Једна од последица оваквог вида фокализације је „чињеница да приповедач приказује мање него што неки ликови знају”.<sup>6</sup>

Римон-Кенанова<sup>7</sup> спољашњу фокализацију изједначава са нефокализацијом или нултом фокализацијом, те се овде њено и Женетово становиште не подударују. Критеријуми по којима је Женет извршио поделу на три врсте фокализације заиста се унеколико разликују, јер док код прве две (нулте и унутрашње) имамо као критеријуме поделе позицију онога који опажа, код последњег типа (спољашње) у средишту пажње је природа онога што се опажа.

Поред овога, Женет прави дистинкцију различитих нивоа наративног текста, које назива дијегетичким слојевима. Термин *дијејеза* преузима из античке грчке филозофије и он подразумева *їричање*, казивање, које се супротставља *їриказивању* или *мимези*:

Платон разликује два песничка начина: мимезом, подражавањем, песник говори као да је неко други (неки лик), дочим дијегезом (приповедањем) песник говори у своје име. Пошто мимеза, дакле, укључује мало или нимало приповедачког посредовања, онда се то посредовање схвата као карактеристика дијегезе.<sup>8</sup>

Женет у *Фиџурама* анализира разлике између Платоновог и Аристотеловог тумачења ових термина:

За Аристотела приповедање (*diegesis*) јесте један од начина песничког подражавања (*mimesis*), док је други начин непосредно представљање догађаја уз помоћ глумаца који говоре и делују пред публиком. Овим се успоставља класична разлика између наративне и драмске поезије.<sup>9</sup>

За разлику од Аристотела, Платон супротставља појмове мимезе и дијегезе као савршено подражавање несавршеном подражавању. Женет истиче да савршено подражавање није више

<sup>6</sup> Исто, 188.

<sup>7</sup> Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, Routledge, London and New York, 2002.

<sup>8</sup> Ц. Принс, нав. дело, 104.

<sup>9</sup> Жерар Женет, *Фиџуре*, Вук Караџић, Београд, 1985, 88.

подражавање, но сама ствар, из чега произилази закључак да је једино могуће подражавање управо несавршено. Овим мимеза, заправо, постаје дијегеза.

Женет разликује три основна слоја наративног текста: екстрадијегетички, интрадијегетички и метадијегетички. Екстрадијегетички слој није део дијегезе (примарне повести), интрадијегетички, насупрот томе, јесте њен саставни део. Метадијегетички слој нешто је комплекснији и он настаје уметањем приповести у другу (примарну) приповест. У складу са овим, постоје и различити типови приповедања, односно приповедача. Хетеродијегетичко приповедање (приповедање у трећем лицу) је такво приповедање чији приповедач није учесник дијегезе коју сам предочава; он, дакле, није лик у приповеданим ситуацијама и догађајима. За разлику од хетеродијегетичког, хомодијегетички приповедач приповеда у првом лицу и део је дијегезе коју предочава, дакле, лик је у приповеданим ситуацијама и догађајима.

У зависности од тога да ли је у приповедању акценат стављен на причу или на саму нарацију, односно „наративни дискурс”, разликују се два типа симултане нарације. Прво је приповедање у презенту „бихевиористичког” типа, а друго приповедање у презенту какво наилазимо у роману „тока свести” и „унутрашњег монолога”. У овом случају сам наративни исказ у првом је плану и као такав потискује догађаје и своди их на најмању меру. Ток свести наративно је средство које служи приказивању асоцијативног следа мисли, осећања и утисака јунака. Важно је установити дистинкцију између тока свести и унутрашњег монолога, јер премда могу бити слични, унутрашњи монолог представља јунакове мисли, али не и утиске и опажаје. Ток свести, такође, може сасвим занемарити логичка, морфолошка, синтаксичка, интерпункцијска и остала правила, док их унутрашњи монолог поштује.

Поред овога, још једна значајна наративна техника слична унутрашњем монологу јесте доживљени говор. Доживљени говор (или слободни индиректни говор) представља приповедни дискурс у оквиру кога се постепено прелази на изношење мисли и осећања јунака; као да његово сопствено приповедање долази упоредо са приповедачевим гласом. Па, ипак, доживљени говор остаје у трећем лицу, те није сасвим ослобођен формалих стега на начин на који их је ослобођен ток свести.

Наратолошки поступци у приповедној збирци  
*Фреге, лаку ноћ*

*Увод*

Збирка *Фреге, лаку ноћ* приповедни је првенац Драгослава Михаиловића, а све приче које се налазе у овој збирци данас су антологијске. Ово дело први пут је објављено 1967. године, а писац је за њега добио и Октобарску награду Београда. Михаиловић у разговору са Робертом Ходелом из 11. септембра 2007. године наводи четири фазе развоја своје прозе:

[...] прва би била она која се односи на сказ, друга би означавала прелазак на приповедно треће лице, трећа би представљала откривање Голог отока и четврта би можда била ова о језику; с тим што она већ можда припада некој врсти научног рада. И те фазе нису долазиле једна за другом, као што би се очекивало, него су биле помешане [...].<sup>10</sup>

У центру Михаиловићеве пажње најчешће се налазе маргинализовани јунаци, такозвани „мали” људи који неретко бивају жртве опресије тоталитаристичког система, те трагично скончавају под његовим жрвњем. Питање слободе и социокултурних стега, које је најпре подмукло ограничавају, а потом и сасвим укидају, једна је од Михаиловићевих готово опсесивних тема. Његови јунаци, премда недужни и сасвим обични, егзистенцијално су угрожени, сваки на свој начин жртве су идеологије и представљају неку врсту колатералне штете у суровом систему делања тоталитаристичке машинерије. Једном учинивши погрешан корак, они се постепено све дубље уклештавају у раљама идеологизованог ХХ века, док их он коначно и сасвим не савлада и не прогута. За Михаиловића, граница између слободе и неслободе постаје толико танка да се претвара у трагичну.

Међутим, премда ови јунаци имају одређене заједничке црте, они никако нису сасвим идентични и у томе је још једно од ванредних умећа овога писца. Михаиловић, заправо, приказује широки дијапазон књижевних ликова изузетних специфичности, од оних који долазе из поморавске паланке до оних са београдске периферије. Њихова старосна доб такође је сасвим различита, као и њи-

<sup>10</sup> Роберт Ходел, „Михаиловићев књижевни опус – покушај синаписа” у зборнику *Савремена српска проза* бр. 29, Народна библиотека „Јефимија”, Трстеник, 2017, 43.

хов пол, међутим, повезује их одређено својство полуграђана (или полупаланчана), јер, једном измештени из примарне средине, не могу се сасвим уклопити у нову и онда „плутају” у неком међупростору осуђени на пропаст. Приликом представе ликова доминантна је персонална тачка гледишта, која подразумева чињеницу да се у Михаиловићевој прози најчешће приказује читава животна прича јунака, и то на следећи начин:

Или главни лик сам приповеда своју причу или је он лик-рефлектор аукторијалног приповедача у трећем лицу, који стоји у позадини и не вреднује, нити резонује.<sup>11</sup>

Поред карактеристичних књижевних ликова, а у нераскидивој вези с њима, оно што умногоме одређује наративну слику стварности у његовим делима управо су приповедни поступци којима се користи. Његове приповетке су тематски, стилски и језички врло различите. Но, оно што им је заједничко јесте приповедање.

Михаиловићева поетика заснива се на добро устројеној, функционалној тријади: писац – прича – читалац [...] Писац је човек коме се верује без резерве, прича је пак нешто без чега живот не би имао смисла. Прича је као лек, као мелем. [...] Читалац је пишчево огледало, двојник, саучесник на истом послу. Читалац допуњује празнине у причи, открива наговештаје и разрешава двосмислености...<sup>12</sup>

Прича и причање сами по себи, дакле, имају есенцијалну улогу у Михаиловићевој прози, они су амалгам целокупне визије његовог приповедног света. Управо из овог разлога, збирка *Фреге, лаку ноћ* биће предмет наратолошке анализе у оквиру овога рада и том приликом указаћемо на неке од најзначајнијих наративних поступака којима се писац у овом делу користи.

### *Наративни корџус*

Приповедна збирка *Фреге, лаку ноћ* отпочиње пролошким текстом без посебног наслова, али који отпочиње речима *Мој син*. Он представља својеврстан лирски монолог, испричан у првом лицу и убедљивим исповедним тоном. Иако изостаје оквирна

<sup>11</sup> Исто, 36.

<sup>12</sup> Милисав Савић, „О Михаиловићевој првој приповедачкој књизи”, у зборнику *Савремена српска проза* бр. 29, Народна библиотека „Јефимија”, Трстеник, 2017, 71–72.

ситуација, излагање је промишљено, сређено. Приповедач поставља питање о истинској људској природи и тиме најављује тематику приповедне збирке у целини:

Шта је то човек? Је ли већ сад преодређен за жртву, што ми се по некој благости на његовом лицу у једном ужасном часку учини извесним? Или ће, унакажен, а бесловесан, остати само конзумент овога света? Или, као што обично бива, и једно и друго истовремено, опевана благост блесастог јагњета с оштрим зубима гладног вука, у братској синтези лажне невиности?<sup>13</sup>

У наредној причи, под називом „Гост”, приповедач на самом почетку најављује да ће говорити о догађају који се збио пре неколико година: „Пре неколико година, једне ноћи изненада ме је посетио један гост.”<sup>14</sup>

Дакле, приповедани догађај одвија се у времену пре „садашњег”, односно пре тренутка приповедања, односно приповедач се користи аналептичким или ретроспективним приповедањем у току целог излагања.

Прича говори о ноћној посети миша њеном јунаку, фабула је, заправо, врло сужена: миш се указује у соби јунака неколико пута, они неко време живе скупа, у слози, као сапатиници, док га овај напослетку не ухвати за реп и не тресне о довратак; међутим, место фабуле заузима управо – нарација. Присутна је унутрашња фокализација, тј. информације откривамо кроз перспективу лика, а како је овде у питању само једна тачка гледишта (призма главног јунака), можемо је окарактерисати као фиксну унутрашњу фокализацију.

Када је у питању категорија гласа, приповедач је истовремено и приповедно лице, односно учесник дијегезе коју предочава. У складу са тиме, овакав приповедач означа се као хомодијегетички, а можемо чак рећи и да припада посебној варијанти хомодијегетичког приповедања коју називамо аутодијегетичком, јер приповедач не само да је учесник у догађајима, но и њихов главни јунак.

Поред овога, већ на почетку даје се нека врста коментара на излагање: догађај о коме ће причати својевремено је приповедачу унео пометњу, али о детаљима сматра да није потребно дужити: „...Не бих вас упуштао. Не би то, мислим, било ни интересантно, нити је уопште потребно.”<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Драгослав Михаиловић, *Фреде, лаку ноћ*, Матица српска, Нови Сад 1967, 5.

<sup>14</sup> Исто, 7.

<sup>15</sup> Исто.



Овим екскурсом, односно коментаром сопственог приповедања приповедач се обраћа директно читаоцу и кроз приповетку у целини провлаче се овакве и сличне упадице:

Долазим у положај да оставим перо и да дигнем руке од овог глупог посла.

Јер ако, на пример, кажем да ово пишем у једном градићу који је својим злом прославила војничка служба [...], да седим испод платана неузнемираван од толерантног келнера, који је и сам засео за један од незаузетих столова, и да до мене долећу крпице разговора двоје суседа, очигледно путника, онда све то што сам рекао, самим тим што сам рекао и *зайисао*, на неки чудан начин постаје друкчије. У ствари, само је налик, једва чак налик на оно што стварно јесте. Нажалост, није у мојој моћи да то контролишем. Нити мислим да је уопште могуће.<sup>16</sup>

Приповедач је свестан да предмета његове приповести, самог миша, у реалности више нема и да он постоји само онакав какав се укаже у свести читалаца приликом сусрета са причом, тј. њеног читања. Наративна техника којом се притом служи је унутрашњи монолог, израз је срећен, интерпункцијска и остала правила испоштована.

Својеврсну читалачку катарзу изазива управо неочекивани крај приповетке:

Читалац све време очекује да ће се усамљени јунак, у хладној суморној ноћи, спријатељити са једним живим створењем у својој соби. Тим пре, што јунак има затворско искуство, у којем је друговање са пауцима, мишевима и врапцима уобичајена појава. Јунак, потпуно неочекивано, миша хладнокрвно убија: *Повукао сам ручицу. Бујица је щикнула и он је несѣао.*<sup>17</sup>

Наредна прича „Путник”, исповест је младог комунисте на суђењу, приликом које се испољава такозвана „аутсајдерска парадигма” коју ћемо надаље покушати објаснити. О михаиловићевској фикционализованом тестаментарној форми Милан С. Потребихић каже следеће:

Та форма је остварена техником *сказа* с интенцијом да читалац рецепира текст као непосредну, усмену исповест јунака-приповедача. [...] Форма заправо служи да би се изградила семантика особених

<sup>16</sup> Исто, 15.

<sup>17</sup> М. Савић, нав. текст, 74.

тачки гледишта ликова-приповедача, отуда се код ње одступа од оне претензије на објективност у приповедању и описивању [...].<sup>18</sup>

Јунак сасвим резигнирано говори о свом мучном партизанском животу, жртвама које је поднео, али и злочинима које је починио за време службе. Под притиском идеологије, убиство убрзо за њега постаје сасвим нормална појава. Бесмисао ратне стварности и клоуна кулминира последњом сценом у којој младић убија своју стрину Марину и њено тек рођено дете. Приповедање је, такође, у првом лицу, приповедач хомодијегетички (аутодијегетички), јер и у овој приповести јунак учествује у ситуацији о којој говори, фокализација унутрашња. Обликовање наративне слике стварности умногоне зависи од времена приповедања. Приповедач је и сам јунак приповести, који на суду приповеда о својим доживљајима. И често се онима који му суде директно обраћа:

Кажете, значи, да сам крив. Људи сте учени, дођете му као нека господа, па боље знате од мене: можда и јесам. [...]

[...] Тако је, ето, било. Деветорица. Имена им, рекао сам, не памтим. Ви знате, све сте навели: ваљда су то ти.<sup>19</sup>

Што се тиче времена приповедања, у причи постоје два приповедна оквира. Први оквир је садашњост, која се претвара у исповест о прошлим догађајима, тако да и у овом случају уочавамо ретроспективно излагање. Међутим, често се преплићу ове две приповедне позиције, прошлост и садашњост, и то управо путем поменутих коментара који су у форми директног обраћања онима који врше саслушање.

Иако је доминантан облик наратије стандардно приповедање у првом лицу, још једна одлика овог текста јесу поменути елементи сказа. О овоме закључујемо на основу реплика које упућују на говорну ситуацију и гестове којима је она пропраћена и стварају илузију усмености: „Добро, вели она. *Донеси суиџра на џробље. Али суиџрно.* И овако прстом на мене.”<sup>20</sup>

Сказ је једно од најчешћих наративних техника којима се аутор служи, а њиме се, поред илузије непоредног доживљаја, постиже и ефекат убедљивости, јер се говор ликова по аутоматизму тран-

<sup>18</sup> Милан С. Потребих, „Функција и семантика исповене форме у приповеткама ‘Лилика’ и ‘Богине’ и роману *Пејријин венац* Драгослава Михаиловића” у зборнику *Савремена српска проза* бр. 29, Народна библиотека „Јефимија”, Трстеник, 2017, 167.

<sup>19</sup> Д. Михаиловић, нав. дело, 23–38.

<sup>20</sup> Исто, 23.

спонује у локални или индивидуални језички идиом и тиме остварује изузетно снажан утисак о причи као истинитој исповести. Међутим, за разлику од стандардног приповедања у првом лицу, код сказа перцептибилност ауторске инстанце обележена је негативно.<sup>21</sup> Ово подразумева деперсонализацију аутора, односно његов „нестанак” у тексту.

Техником сказа исприповедана је и „Лилика”, приповетка коју је Милован Витезовић уврстио у *Антологију српске сајтиричне приче* из 1979. године. Прича говори о десетогодишњој девојци Милици Сандић и њеном животу међу баракама београдске периферије. Лилика живи са мајком, очухом и млађим братом окружена потпуним расулом, немаштином и одуством сваке вредности. Њена приповест је, такође, у првом лицу, приповедање, дакле, хомодијегетичко. Постоји временски оквир садашњости на почетку и на крају приповетке, док је средишњи део махом излагање догађаја из прошлости, уз повремене коментаре приповедача (Лилике). Она говори из садашње позиције у којој „сутра” треба да је воде у дом за незбринуту децу и покушава да објасни читаоцима зашто је до тога дошло, па ипак им се не обраћа директно (као јунак приче „Путник” нпр.). Детињи говор ослобођен је интерпункцијских правила, такорећи, неправилан, чиме се постиже утисак спонтаности усменог говора услед посебних језичких идиосинкразија. Такође, честе су дигресије и узгредни коментари, који откривају Лиликине мисли или осећања:

Онда је моју маму узела она баба Ружа, уф, што је мрзим, па је она моју маму много мучила и дала је у дом. [...] Онда ми оне кажу, ух, то је одвратно. А ја им кажем, а ви ћете ми бити боље, што мрзим те курве што ми се праве fine. [...] А Пецу нисам баш нимало волела, ух, какав је. И он има криве жуте зубе и црвено шарено лице, ух, какав је [...].<sup>22</sup>

Поред овога, стичемо утисак о искрености, али и непоузданости детињег приповедача („И волела сам још неке мушкарце, само не могу да се сетим.”).<sup>23</sup> Неретко се дешава да ни сама јунакиња није сигурна у истинитост својих речи, па ипак она ту несигурност не крије, но читаоцу јасно ставља до знања да се њој само тако чини или да она мисли тако.

Прича „Богиње” у епистоларној је форми са мелодраматским елементима: тест чине писма из притвора Милице Стефановић,

<sup>21</sup> S. Rimmon-Kenan, нав. дело, 97–101.

<sup>22</sup> Д. Михаиловић, нав. дело, 48–52.

<sup>23</sup> Исто, 52.

простодушне жене са југа Србије. Милица прича како је доспела у радни логор, како јој је муж мучен и стрељан по оптужби да је комуниста, како је она након тога родила дете коме је наденула име Раде, као и о свом тегобном животу и бризи о детету иза решетака.

Миличина прича могла би бити и артикулисанија да Милица није полуписмена, а уз то причу исписује у посебним условима (затвор, недостатак папира). Оваква, полуписмена прича подразумева шкртарење на језику, одсуство стилских фигура, тако да се њено писање приближава телеграфском стилу.<sup>24</sup>

Функцију адресата има неко ко је означен као „тетка Јованка”, и, мада нигде у причи нема директног навода одговора, из Миличиних писама закључујемо да их ипак добија:

[...] Фала ви госпођо јованко до Неба ви фала што сте човек. Што сте ми послали Шангарепу замог Радета разумеласам даоћете дами Помогнее замог радета Бог нека ви Плати завашу Доброту. [...] Тетка Јованка много ти фала за Криз раде јеуслас појео ди сига само нашла много ви фала. [...] Примила сам Сапун Окупала мог малог раку Дага видите каки је моје Сунце Сјајно. [...] Све сам примила што сими послала висте Дображена Бог нека ви Врати [...].<sup>25</sup>

Језик је у овој приповеци врло специфичан, афектиран и својствен оној која се њиме служи, њеном образовању, умећу и искуству; како се ради о писмима, овога пута нема илузије усмености, али синтаксичка, морфолошка и интерпункцијска правила сасвим су занемарена, реченице су често искидане, израз недовршен. Међутим, овде се ипак не може говорити о сказу јер је повратна реакција адресата битна, Милица прича мотивисана жељом да читаоца наведе на деловање, да спаси своје дете, а не само „да би причала”. Поред овога, значајну улогу имају и понављања, односно ритам приповедања (о мучењу мужа говори се два пута, о месту рођења неколико пута („село Стублине, задња пошта Велика Радушa”), као и о родбини која би се могла бринути за дете.

Приповетка „Фреде, лаку ноћ”, по којој је збирка и добила назив, већ у свом поднаслову одређује се као *Разговор четири човека једној ружној њојоднева*. И, заиста, она је у потпуности компонована у форми дијалога, најпре двоје људи, којима се придружује треће лице, док четврто долази сасвим на крају приче.

<sup>24</sup> М. Савић, нав. текст, 73.

<sup>25</sup> Д. Михаиловић, нав. дело, 66–70.

Ликови су професори гимназије у неименованом граду: госпођица Олга, стара професорка француског језика, једина је чије име се открива. Поред ње, ту су и незграпни професор математике, новопридошла млада професорка фискултуре, а на самом крају придружује им се продавац који нуди марке, књиге и атласе. Фокализација је спољашња, о ликовима сазнајемо само на основу онога што говоре или чине и много тога остаје недоречено. Троје професора отпочињу у школској зборници разговор који се тиче уметности, младости и њеног схватања. Свака од ове три (врло различите) животне приче трагична је на свој начин. Главну реч води госпођица Олга, која приповеда о свом животу у Паризу и вези са француским боемом Мишелом Маршаном. Сада су јој од тога живота остале само успомене – само Фред. Професор математике прича анегдоте о времену када је живео као бескућник у сандуку у близини Железничке станице. Професорка фискултуре признаје како је одрасла без оца и како је зато другарицама говорила да је била у Паризу. Прича кулминира тиме што троје људи пођу госпођици Олги, не би ли се нова колегиница упознала са Фредом. У тренутку када ова схвати шта се дешава, да је обожавани мистификовани Фред само гипсана коњска фигура коју је госпођица Олга украла свом љубавнику приликом расанка, долази до испољавања свог патоса и жестоке индигнације:

*Heeћy! Ја нећy њо! То је страшно и ја то – нећy! То је вампир! И ви сте с њим вампири! Утваре! Заједно с вашом црвеном светлошћу, с вашом стоном лампом и вашом уметношћу! [...] И шта ћете ви мени заједно с том вашом уметношћу? Цео дан ми пуните главу: Фред, уметност, сандук, стона лампа! Па шта ви мислите, колика је моја глава! Само ви сачувајте себи вашег Фреда, мени он не треба! И ви! [...]*<sup>26</sup>

Последња приповетка у збирци носи наслов „О томе како је остала флека” и чини својеврсну пролегомену роману *Чизмашии*, како због теме коју обрађује, тако и због главног лика Чиче Миљковића. Одликује се „класичним” приповедањем у трећем лицу, из перспективе непоузданог приповедача који није учесник у догађајима о којима говори. Овакво приповедање одређујемо као хетеродијегетичко, али и екстрадијегетичко, пошто у причи постоји слој који није део примарне повести. Долази, међутим, и до повремених промена приповедачке перспективе, јер се при крају у приповедачки ток укључује и сам наратор:

<sup>26</sup> Исто, 121.

Иако причање није остваривано у првом лицу, наратор се, као и у многим другим Михаиловићевим приповеткама, приближавао говору и доживљају главног лика, па је нарација и у таквим приповеткама била непосредна, спонтана и динамична.<sup>27</sup>

У композиционом смислу издвајају се три целине: први део односи се на сељење артиљеријског пука из Ћуприје у Скопље, други је приповест о лику мајора Чиче Миљковића, о његовој војној служби у ратним временима, али и домаћем животу са женом Миленом и синовима, док трећи део представља спомен на то како је остала флека на варошком кафанском зиду приликом забијања камиона у њега. Начињена је чак и фотографија зида од стране варошког фотографа Ђоке, кога, такође, више нема, као ни мајора Чиче, људско трајање је пролазно, али сећање на флеку – остаје.

### Закључак

У оквиру овога рада најпре су изложене основне теоријске поставке *наративологије* као књижевнонаучне дисциплине и најопштијих појмова којима се она служи, а потом је извршена нараторско-аналитичка анализа приповедака из прозне збирке *Фреде, лаку ноћ* Драгослава Михаиловића.

Ову збирку чине уводни текст и шест приповедака, а на основу приказа приповедне перспективе у оквиру сваког од појединачних текстова, закључујемо да се писац користи најчешће ја-перспективом, приповедањем у првом лицу, односно аутодијегетичким приповедањем, када је сам приповедач истовремено јунак сопствене приповести. Изузетак чини последња прича у збирци, „О томе како је остала флека”, јер је у њој заступљено хетеродијегетичко приповедање и приповедач у трећем граматичком лицу.

Још једна карактеристична одлика Михаиловићеве прозе јесте *сказ*. Наративном техником сказа испричане су приче „Путник” и „Лилика”, док се прича „Богиње” ипак не уклапа у формалне одлике ове врсте приповедања, но обухвата приповедни поступак унутрашњег монолога, заједно са причом „Гост”. Премда је само једна од прича из збирке дата у потпуности у дијалогској форми („Фреде, лаку ноћ”), дијалогичност је свакако једна од најзначајнијих одлика Михаиловићевог приповедања, било да је изражена експлицитно, или да је само имплицитно наговештена, такорећи прикривена. Дијалогичност је могуће пронаћи и у приповеткама

<sup>27</sup> Марко Недић, „Другачији Драгослав” у зборнику *Савремена српска проза* бр. 29, Народна библиотека „Јефимија”, Трстеник, 2017, 65.

исприповеданим у форми сказа („Лилика”), и у онима са хетеродијегетичким приповедачем („О томе како је остала флека”). Језичка стилизација и онеобичавање израза, као и исповедна форма служе депатетизацији и омогућавају лирском тону да оствари однос присности између писца/наратора и читаоца/слушаоца.

Различитост прича и иновативна корекција наративног корпуса у непосредној су вези са изградњом Михаиловићевих специфичних јунака-маргиналаца. Њихов говор је неретко несређен, испуњен паузама, дијалекатски, односно социолекатски обојен, они се служе сленгом, жаргонским изразима, узречицама, али управо такви постају толико уверљиви да превазилазе књижевне оквире и тиме сведоче о ванредном стилском умећу једнога од најзначајнијих писаца нашега поднебља – Драгослава Михаиловића.

Мср Милица Петровић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Докторске студије  
petrovicmilica637@gmail.com

БОЖИДАР КНЕЖЕВИЋ

МИСЛИ\*

(Приредио Саша Радојчић)

1. (П 270)

Гледајући многога човека, човеку се и нехотице намеће мисао: да се земља зауставила на стварању мајмуна, она би остала доследнија својој снази и својој вештини. Стварањем човека она се показала као невешт дилетант, као доста несрећан имитатор каквој другој срећнијој планети. И код бољих земаљских људских створова пробија често оно њено основно расположење – мајмуњско.

2. (П 214)

Племенито, чисто, праведно, истинито, никад не може бити у гомили, колективно, генерално. Нема ниједног племена, ниједног народа, ниједне политичке странке, ниједне религиозне секте, за

---

\* Божидар Кнежевић је вероватно најчитанији српски филозоф, а дело којим осваја нове и нове генерације читалаца, јесу његове *Мисли* (1902), збирка фрагментарних текстова на размеђу књижевности и филозофије. За Кнежевићем је остао рукопис већег броја (више од 800) фрагмената сродних објављеним, и из тог рукописа је Паулина Лебл-Албала одабрала 385 фрагмената и објавила их, заједно са првобитних 491, у Колу Српске књижевне задруге 1931. године. Ово издање је дуго било меродавно, и по њему су рађени избори и поновљена издања Кнежевићевих *Мисли*. У Антологијској едицији „Десет векова српске књижевности” Издавачког центра Матице српске 2018. објављено је издање у којем је текст *Мисли* подељен у два сегмента. У првом се налази читав садржај књиге из 1902, са оригиналним редоследом, а у другом су фрагменти из заоставштине објављени у књизи из 1931, такође са својим оригиналним редоследом. Још увек не постоји целокупно издање Кнежевићевих *Мисли*.

У овом прилогу се доноси текст првих 68 фрагмената према Кнежевићевом рукопису; од тог броја, девет фрагмената није објављивано у издањима из 1931. и 2018. У заградама је наведен број фрагмента у издању из 2018. Код појединих фрагмената (под бројевима 34, 53. и 58) постоје мање разлике између рукописне и штампане верзије (Саша Радојчић).



које се може рећи да је чисто или прљаво, племенито или неплеменито. Љубав, правда, истина, карактерност, то су цветови који не расту свуда, не расту свакад, не расту у гомили, него само појединце, на појединим усамљеним врховима, код појединих људи. Све што је племенито само је индивидуално.

3.

Свака жена има свој мирис. Покварена жена, допуштајући да је многи мирише, изгуби сваки мирис; допуштајући да је сваки мирише, она засмрди блатом.

4. (II 213)

И врлина и порок само су суфицити снаге; човек који нема суфицита снаге, не може имати ни врлине, ни порока.

5. (II 347)

Једна од дубоких разлика између жене и човека, што је код жене уопште врло неразвијен и кржљав појам правде, и сваки други моменат поклапа и ућуткује то осећање код ње.

6. (II 149)

Цивилизација човекова још је на номадском ступњу. Она се још сели из једних крајева у друге, док једном не буде нашла сталне центре своје.

7. (II 250)

Држава је спољна чврста кора која обавија течну масу друштва.

8.

Величина интелигенције човекове зависи у последњој инстанци од даљине земље од сунца, од количине топлоте и светлости коју добија од сунца, од брзине њене ротације.

9.

Друштво људско представља у малом цео земљин живот. Маса је неорганска материја, коју крећу само нижи мотиви, и тек на истоку ње, из ње и хранећи се њом, диже се виши органски живот.

10.

Дубока душа значи да све дубље падају живљи, сирови, животињски елементи њени.

11. (II 150)

И цивилизација човечанства, као и човек, лутала је до данас; разни центри давали су јој до данас тип: Мемфис и Теба, Вавилон и Нинива, Атина и Рим, Византија и Кордоба, Париз и Лондон. Лутајући, цивилизација човечанства све се више приближује својој правом центру, који не може бити у простору – ни у једном граду, ни на једној тачки глоба. Прави центар човечанства и историје његове може бити само у времену; он може бити само идеја.

12. (II 129)

Што год је ближе души и осећањима човековим, оно се све мање казује речима и све се мање може казати речима; оно је све више само у радњама и у чулним творевинама. По томе су производи душе и више опште разумљиви свима људима, јер душа свих људи говори само један и исти језик, те се не казују разним језицима. Тако су творевине уметности ближе души људској него наука и философија, те су опште и разумљиве; она се не ствара на разним језицима као философије и науке.

13. (II 283)

Све племенито – и наука и философија, правда и љубав – јесте висина, и да би се одржало треба му широка темеља, иначе брзо пада. По томе само хришћанство и штампа, са модерним открићима и проналасцима у томе правцу, раширивши темељ историјског живота, спремили су трајну и чврсту подлогу племенитог код човека. У старим и малим друштвима, племенитост је усамљена, јавља се појединце и местимице, и брзо пада.

14. (II 372)

Као што има књига из којих се не може извадити никакав резиме, тако има људи из којих се не може ништа прочитати.

15. (II 348)

Правда је мушки принцип, и човек, и мушки и женски, само је у том тренутку највише мушко кад суди, кад дели правду. Пошто су философија и наука највише судије, који одају највишу правду стварима, људима и временима, то се жене и не дижу никад до те висине правде.

16. (II 51)

Једна књига је све боља, све више има у њој разума, што је у њој или што мање имена или што више цифара.

17. (II 375)

Из религиозних гоњења хришћана међу собом може се видети колико је требало људске крви, људских глава и смртних мука и болова да људи један другог увере да су браћа. То човеку тешко иде у главу.

18. (II 384)

Од свега што човек добија на дар од Бога и што сам може стећи, најограниченију количину капитала има у времену. Само време, од свега онога чиме човек може располагати, јесте одређена и ограничена количина; све друго, знање и положај, наука и богатство, нису тако одређених граница. Стога мудро располагање временом јесте основ све мудрости живота; уштеда времена јесте основна уштеда на којој почивају све друге уштеде и тековине човекове.

19.

Женске дуже живе од мушких зато што је код њих мање развијено осећање правде, што их мање боли неправда. Што човек више тражи правду, што га више боли неправда, тим више болова трпи, јер неправде има свуд, на честом кораку и у честом моменту у људском друштву.

20. (II 364)

Благо оном учитељу који дочека да има чему да се научи од свога ученика.

21. (II 218)

Највише снаге треба да се буде праведан. Правди треба највише жртава у животињским елементима човековим.

22. (II 193)

Као што од многобројне рођене деце мало остане живе, тако од многе живе деце мало постану људи, те у сваком друштву има много више мале и маторе деце него зрелих људи.

23.

Философија све више тежи да буде рационална религија, пошто је религија природна, емпиричка философија.

24. (II 332)

Болови су одмерени према снази душе која их има поднети. Што нижа душа, тим су и болови нижи; што виша, дубља душа, то већи и дубљи болови.

25. (II 210)

По људским законима решава множина, већина, сила; по божјим законима решава мањина племенитих људи од духа и срца. Највиши разум људски јесте у томе да тражи и позна божје законе. Највиша правда људска јесте урадити све по божјој правди, на основу божјих закона. Праведно, разумно друштво људско биће оно које ће се оснивати само на божјим упутима и законима; оно што се родило мрачно и ниско, да остане у мраку живота, оно што се родило светло и племенито, да буде горе на врховима друштва, да оно одређује, управља и влада.

Отуд све даљи и виши процес историје тежи да избаци сва људска мерила човекове вредности – новац, положај, фамилијарна и племенска права – и да човекову вредност одређују само природни дарови, које човек доноси собом на свет, које му бог даје; јер никад васпитањем, намерним, свесним упливом човековим не може се од неплеменитог и земаљског, направити племенито и чисто, од блесастог духовито. Васпитање може дати само маску племенитости, духовитости, интелигенције, карактера.

26. (II 41)

Религија је философија која не познаје границе и мере; философија је религија граница и мере.

27.

Код већине живих људи црева мозга никад не крче гладна.

28. (II 274)

Човек је последња форма материје, дух је последња форма човека; он је материја историје.

29. (II 80)

Све дубље сазнање скида драж свежине и светиње са ствари и људи; и високој свести и ствари постају човек, и човек гола ствар.

30. (II 192)

Треба дивљачки стомак да може сваривати обичне људе; вишој души довољно је да окуси нижег човека, па да га буде сита.

31.

Само су Бог и човек на крајевима ствари, напољу од света; све су остале ствари унутра; отуд само човек служи, назире и тражи Бога.

32.

Разлика философије и науке још је и у томе што философија тражи целину ствари, поједине науке обухватају само поједине области факата.

33. (II 285)

Поштење је моћ одржавати у чистоти своју душу и тражити увек светлости. Непоштење, то је прљавштина и мрак.

34. (II 18)

Као што је свака књига, ма је и највиши дух писао, ствар коју треба умети читати и моћи разумети, тако је и свака ствар књига коју треба умети читати и моћи разумети. Само што су ствари природе писане са више консеквенце него ствари човекове.

35.

Брак је чудна књига. У њој има свих могућих интерјекција и свакојаким интерпункција, пуно свих могућих врста речи, и адјектива и адвераба и личних и безличних прономина и вераба – само нигде тачке нема.

36. (II 221)

Истина је једино добро до којег човек може доћи само правим и чистим путем. До сваког другог добра може се доћи и прљавим и лажним путевима; зато су сва та добра лажна добра.

37.

Највише зрелости треба да се буде и умети бити пријатељ. За све друго може поднети више мање зелен човек.

38. (II 107)

Велике ствари и догађаји иду ситним корацима; велики духови иду крупним корацима. И стижући обично пре него што треба, у невреме, они неразумевани од већине људи, бивају или исмејани или мучени. Отуд велике ствари и догађаји, долазећи доцније, обично затичу сличне људе и с њима врше посла.

39. (II 17)

Сва је вештина човекова да своје смерове и планове изводи на основу потпуног познавања моћи и путева природе, јер природа нема кад да изводи до крајњих консеквената своје планове и смерове. То је посао вештине човекове.

40. (П 349)

Само је оно право пријатељство које је слободно од свих себичних веза интереса, користи, страха. Интерес је врло лабава подлога и веза пријатељства; зато је правог пријатељства тако мало у свету. Пријатељство је висина на којој стоје племените душе и духови; живот је ниско под њом.

41. (П 114)

Много је више осветљенога и онога што има да се осветли него онога што светли.

42. (П 320)

Као што сунчева светлост обасјава само површину земље, тј. врло мали део њен, тако је и велики део душе човекове у мраку и само њен најмањи део обасјан је светлошћу свести, разума.

43. (П 350)

Највиши разум, најдубља интелигенција, имају за задатак да проводе принцип *јтреба* кроз све области факата и појава. Разумети неку ствар значи наћи да треба, да је требала ма чему, ма где, ма кад.

44. (П 302)

Најплеменитији задатак човека у друштву јесте борба против лажи.

45. (П 200)

Положаји у држави јесу као судови у кући, од којих је сваки намењен за разне потребе, и од којих у свакоме стоји одређена врста намирница. Само што у држави често бива да се у најфиније судове сипају сплачине, и обратно.

46. (П 339)

Љубав и чистота јесу једине моралне потребе тела.

47. (П 284)

Племенитост је дубља форма лепоте.

48. (П 14)

Цео спољашњи свет само је једна куверта. И кад земаљски човек после дугих напора буде успео да прочита адресу, видеће да писмо није њему упућено.

49. (II 340)

О правој љубави не може се говорити, нити се она може исказати; оно што се може исказати, само је на површини, плитко и пролазно, речи прљају оно. Они највише говоре о љубави, који је најмање осећају.

50. (II 44)

Као што су данашња писмена најмањи остаци старих слика којима се некад писало, тако су гравитација, еволуција, материја, снага, и сви мртви и безлични закони, у данашњим наукама, само избледеле, старе, личне силе, демони и божанства, који су некад у природи владали.

51. (II 345)

Највиша женска права јесу у дужностима мушких према њима.

52.

Превремена открића, то су историјска побацивања, немају снаге за живот, нити оживљују око себе. Тако откриће Америке пре Колумба.

53. (II 33)

Догма је балсамисано мишљење.

54. (II 19)

Бог је снага која је створила време; све остале светове и ствари створило је време; простор са свима стварима и световима у себи није ништа друго него талог времена.

55. (II 13)

Свет је за човека још сат без казаљке; он чује куцање времена, али не зна које је доба.

56. (II 239)

Тело је талог душе, као и простор времена.

57. (II 260)

Што се круна више сија, тим је народ више у мраку. Да би народ био осветљен, доста је да круна буде чиста.

58. (II 143)

Цивилизација смањује потребу лажности и увећава потребу истинитости; смањује потребу свештеника, круни самих људи, лажних величина и лажнога блеска.

59. (II 361)

Човек је најјачи онда кад чини своју дужност.

60.

Кад год је истина у средини, онда је увек само половна, осредња истина.

61. (II 249)

Зрелом човечанству не требају моћне државе, него слободни народи.

62. (II 331)

Трагични тренуци имају снагу да буде племенито и у најнижим, најужим душама.

63. (II 216)

Сви људи имају осећање правде, али је код већине оно тако слабо, да га претрпавају други снажнији моменти – себичност, таштина, глад, амбиција и друго.

64. (II 297)

Лични интереси толико могу да упрљају државу, народ, друштво, да се никаква светиња више не види.

65. (II 295)

Најдубље боре на челу једне идеје урезају прљави, лични интереси.

66. (II 253)

Само у слободи учи се човек да му је потребна слобода, да воли и поштује слободу; само се у слободи учи човек слободи, као што се само на ваздуху може дисати. И као што је у телу човеком све спремно за дисање чим изиђе из утробе материне, тако је у души зрелог човека све спремно да може дисати у слободи.

И само слободни људи и народи умеју поштовати слободу других људи и народа. Док год буде заробљених народа, дотле ће увек бити опасност за слободу слободних народа. Робови не умеју да поштују слободу.

67. (II 337)

Са све већим прогресом везе љубави све су дуже, и у прошлости и у будућности.



68. (II 223)

Они који свесно траже истину налазе само мале, споредне, узгредне истине, јер могу да пређу само мали део пута којим се долази до истине. На велике ствари, на велике истине може само наићи, натрапати; ту човек мора бити гоњен неком дубљом силом, да би прешао онај огромни размак, који раздваја човека од великих и дубоких истина – тј. велике истине могу се само несвесно, невољно наћи.

ВЕНИТА ЂУРИЋ

## СВЕ СЕ ДЕСИЛО КАО ШТО ЈЕ ПРОРОЧИЦА РЕКЛА

Олгивана Лојд Рајт између мудрости Истока  
и уметности Запада

Између наоко неповезаних култура и различитих области стваралаштва, постоје скривени, али неоспорни утицаји који се не могу лако открити ако се не проуче животни путеви стваралачких личности које их повезију. Једна од њих је Олгивана Лојд Рајт, рођена као Олга Јованова Лазовић, сарадник и животни сапутник можда најважнијег америчког архитекте Френка Лојд Рајта. Да бисмо могли да разумемо суштину њеног утицаја, треба сагледати њену улогу у спајању мудрости духовног Истока и уметности модерног Запада.

Олга Јованова Лазовић рођена је 27. децембра 1898. године на Цетињу. У раном детињству отац Јован Лазовић (1855–1912) пружа први и можда најзначајнији подстрек њеном васпитању и образовању. Био је судија Врховног суда Црне Горе, образован, веома поштован од народа, а и књаза Николе. Још пре њеног рођења, оболео је од глаукома и у 35. години потпуно ослепео. Ипак, био је у стању да и даље обавља судијску дужност, јер је законе беспрекорно знао напамет. Као најмлађе од петоро деце, Олга је најдуже остала уз њега и њена обавеза је била да му чита наглас, и то најразноврснију литературу, почев од правних поднесака, београдске *Политике*, *Горској вијенца*, па до поезије и филозофских дела. Кроз међусобне разговоре о оном што чита, постала је свесна многих питања, као што су постојања Бога, снаге вере и значаја моралног делања. На тај начин, отац је пресудно утицао на уобличавање

њеног карактера и њено интелектуално сазревање, а тада стечено занимање за филозофију је остало уз њу током целог живота.

Мајка Милица (1860–1950) била је кћер војводе Марка Миљанова Поповића (1833–1901), неустрашивог вође Куча и писца чувеног по својим описима црногорског друштва. Како није имао мушког наследника јер му је једини син Саво умро у другој години живота, ратнички жар и љубав према отаџбини је пренео на своје три кћери. Милицу је подизао као да му је син, водио је у борбе против Турака и од ње начинио неустрашивог борца. На почетку Првог светског рата, у већ одмаклим годинама мајке петоро деце, пријавила се у добровољце и то под својим именом, не сматрајући да је потребно да скрива да је женско. У Моравској летећој бригади издржала је борбе на Церу, Дрини, Колубари, раме уз раме с мушкарцима. Пешице је прешла Албанију, боравила на Крфу, борила се на Кајмакчалану, Солунском фронту и пешице се вратила на Цетиње по завршетку рата. Породица се затим преселила у Београд где је Милица кренула у одлучну кампању против комунизма, који је сматрала великим злом, а и против политичара уопште, које је презирала. Због њеног честог одсуствовања, а још више због њеног карактера који се одликовао строгошћу и озбиљношћу, због оштрог језика, али и због деспотског односа према супругу који није нашао правог начина ни снаге да је обузда, Олга никад није успела да осети блискост с мајком, за разлику од топле љубави коју је гајила према доброћудном и увек присутном оцу.

Олга се у деветој години преселила у Русију код старије сестре Јулије да би тамо стекла боље образовање. Јулија је била удата за Константина Сиберакова, уметника из аристократске породице која је поседовала руднике злата на Уралу. Живели су у московској и санктпетербуршкој резиденцији, док су се лети селили у Батум, грузијско летовалиште на обали Црног мора. Олга је похађала приватне школе, а имала је и гувернанту уз коју је учила француски језик, као и приватне учитеље музике. Преко лета, имала је прилике да буде у друштву многих познатих руских музичких и ликовних уметника које су Јулија и Константин позивали у своју вилу у Батуму, а у Санкт Петербургу је ишла у позориште, оперу, на концерте и изложбе. Уређивала је школски часопис и правила планове да се у Москви упише у Школу драмских уметности. Ово је био период њене безбрижне ране младости, миран, спокојан, период изобиља и удобности. По руском, звали су је Олга Ивановна или сажето Олгивана.

Олгивана се живо сећала једног догађаја из тог доба. На наговор школске другарице отишла је код видовите жене која јој је,

гледајући у кристалну куглу, рекла: „Бираћеш између два живота... Можда ћеш се удати врло млада и живот ће ти бити несрећан... Али, из неког разлога, биће ти дата прилика да промениш своју судбину. Ако то урадиш, удаћеш се за славног човека. Чини ми се да он има неке везе са геометријом – видим троуглове, кругове и квадрате... Он је можда професор. Бићеш срећна. Поштоваће те и мушкарци и жене. Предодређен ти је најдивнији живот. То јест, биће тако ако успеш нешто да превазиђеш.”<sup>1</sup> Иако није веровала да неко заиста може да види будућност у кристалној кугли, Олгивана је била под снажним утиском оног што је чула. Много касније, већ при крају свог живота, записала је: „А све се десило као што је пророчица рекла...”<sup>2</sup>

Са шеснаест година упознала је руског архитекту Владимира Хинзенберга, више од десет година старијег од ње, а у осамнаестој години је прихватила његову брачну понуду. Убрзо им се родила и кћер Светлана (1917–1946). Иако је большевичка револуција већ увелико узимала маха, Грузија због удаљености није била одмах на удару. Олгивана и Владимир су се сместили у граду Тифлису (сада Тбилисију) у близини турске границе у коме се још донекле нормално живело. Олгивана каже да је покушавала да брак учини успешним, али да једноставно није ишло. Осим љубави према уметности, нису налазили много тога што би их зближило. Њега није нимало привлачила филозофија која је за Олгивану била насушна потреба. Сматрала је да је то оно што их удаљава.

„Погубљење цара и његове породице у ноћи 17. јула 1917, многе је запрепастило. Свакодневне вести у новинама о безочном, окрутном насиљу биле су ужасавајуће. Крв је текла као јесење кише”<sup>3</sup>, пише Олгивана. Атмосфера је свакодневно била прожета пометњом, неизвесношћу и страхом за голи живот. Те спољашње околности само су појачавале Олгиванину очајничку потребу да нађе одговоре на питања која су је прогањала, и међу њима на најважније питање: шта је *raison d’etre* њеног живота?

Управо у том бурном времену, Олгивана среће филозофа и учитеља Георгија Ивановича Гурђијева (1866–1949). Рођен у Русији близу границе с Турском од оца Грка и мајке Јерменке, Гурђијев је растао у многонационалној средини; течно је говорио јерменски, грчки, руски и турски, а касније се служио и с неколико других европских језика. У младости је трагао за окултним истинама по

<sup>1</sup> Maxine Fawcett-Yeske, Ph. D and Bruce Brooks Pfeiffer, D.H.L. *From Crna Gora to Taliesin Black Mountain to Shining Brow The Life of Olgivanna Lloyd Wright*, ORO Editions 2017, 25.

<sup>2</sup> Исто дело, 25.

<sup>3</sup> Исто дело, 31.

средишњој Азији, Египту, Ирану, Индији, Тибету и Италији. По повратку у Русију почео је интензивно да ради са групом ученика и следбеника. Сматрао је да већина људи не поседује обједињену свест која укључује умно, осећајно и телесно биће и да зато живе у стању „будног сна”, али и да је могуће доћи до вишег трансценденталног ступња свести и тако остварити пун људски потенцијал. Начин за постизање тога назвао је *Раг* или *Метод* и у њему је спојио путеве просветљења које користе факири, монаси и јогији. Уз помоћ гимнастичких вежби, плесова и посебног начина дисања, говорио је ученицима, могуће је развити одређене телесне способности које доводе до развоја посебних умних моћи и тако превазићи уобичајене границе времена и простора да би се напослетку склизнуло преко прага овоземаљског у вечно блаженство.

Гурђијев је 1919. године по први пут приказао своје *Светле џлесе*, које је називао и *Крејњама*, заснованим на традиционалним плесовима на које је наилазио на својим путовањима. Садржавали су сложене позе засноване на геометрији и срачунатим математичким следом. Гурђијев је тврдио да то нису само вежбе сабраности нити само израз телесне координације или естетске осећајности, него да је, напротив, у *Крејње* уграђено право, суштинско знање које посвећеник преноси с поколења на поколење. То је нека врста објективног плеса где свака поза и сваки гест представља једну космичку истину коју упућени посматрач може да тумачи као да чита књигу. Постоји на хиљаде ових *Крејњи* које је Гурђијев обликовао и преносио ученицима. Највећи део музике за *Крејње* је писао сам Гурђијев.<sup>4</sup>

Када се Олгивана први пут срела са Гурђијевим, била је привучена ширином његовог саосећања и дубином људског разумевања. Врло брзо је постала потпуно уверена да је нашла нешто што јој је предодређено и без оклевања је одлучила да се прикључи групи његових следбеника. Његови методи подучавања су често намерно били прејаки, некад су се чинили окрутним; његов циљ је био да тако пробуди људе из „сна” и да им допусти да виде истину о себи. Рад на превазилажењу погрешног понашања одвијао се кроз личне жртве, напоран физички рад и психичку дисциплину. Олгивана ће се показати као савршена искушеница; жељна да учи и упија, никад није била обузета сумњом, никад није оклевала, никад није пружала отпор. Од самог почетка је предано радила на испуњавању задатака и захтева живота у заједници. Како њен

---

<sup>4</sup> Кратак приказ ових плесова појављује се на крају филма о Гурђијеву *Сусрећи са изузетним људима* у режији Питера Брука (који је и сам био ученик Гурђијева). У улози Гурђијева појављује се глумац Драган Максимовић који је, несрећним стицајем околности, убијен у Београду 2000. године.

супруг није ни најмање био рад да узме учешћа у таквом подухвату, растали су се, а Светлана је остала уз мајку.

Када је талас револуције дошао и до Грузије, Гурђијев је схватио да је време да напусте Тифлис. Цела група, укључујући Олгивану и Светлану, преселила се у Константинопољ. Ту је Гурђијев основао Институт за хармоничан развој човека. Али и то је било само привремено решење. У потрази за погодним местом прошли су многе европске градове. Гурђијев се са групом најзад скрасио у Француској, у месту Фонтенбло-Авон, где је купио велико имање *Le Prieuré* са довољно места за све активности Института. Ту је Олгивана пролазила кроз жесток режим обуке који је укључивао напоран рад од раног јутра до касних сати када је преузимала обавезе око седморо деце која су живела у Институту. Није поседовала ништа, носила је само једну хаљину. Радила је по цео дан: у штали око домаћих животиња, кувала је и чистила. Пет месеци је ручно прала рубље за цео Институт, на стотине чаршава и кошуља, а притом је и учила енглески, тако што је на зид испред себе качила листове на којима је написала непознате речи и њихово значење. Уз то је свакодневно увежбавала *Крејџње*, па је, показавши изузетан таленат и сабраност, била одређена да подучава и друге.

Олгивана се сећа како је једног дана набасала на Гурђијева који је стајао испод новопостављеног симбола на таваници. Унутар симбола је био троугао, а уз странице троугла су биле приказане фигуре анђела и демона који су држали укрштене гранчице мира, што је представљало уравнотежавање позитивних и негативних сила.

Видиш, рекао је, док не научиш да будеш господар и анђела и демона, увек ћеш се њихати између те две силе. Једном ћеш бити анђеол, други пут ђаво и то ће се смењивати целог твог живота. Али кад научиш да им господариш, ти си ван њиховог домета. Користиш их у зависности од својих потреба и за обнављање свог живота. А кад постанеш такав господар, онда си испунила план који имам за твоју будућност.<sup>5</sup>

Олгиванина група је изводила *Свете њлесове* у Паризу, а потом и у Америци, где су њихове представе изазвале велику пажњу публике. Убрзо по њиховом повратку, Гурђијев је доживео саобраћајну несрећу. После опоравка решио је да распусти већину ученика из Института. Саопштио је Олгивани да нема више чему да је учи и да она сада мора да оде и живи свој живот у складу са оним

<sup>5</sup> Исто дело, 65.

што је научила. Предложио јој је да оде у Америку. Њен муж је неколико година пре тога емигрирао и налазио се у Чикагу, те јој је Гурђијев саветовао да покуша, детета ради, да спасе свој брак.

Тако се 1924. године, Олгивана са седмогодишњом Светланом опет нашла у Америци. Покушала је да настави живот са Светланиним оцем, али је осећала да је то немогуће, јер није било ничега на шта би се ослонила, никакве љубави, чак ни физичке. Не знајући шта би даље, намеравала је да се врати у Њујорк, где је живео њен брат Влада и да одатле поново оде у Француску. Једног од последњих дана које је намеравала да проведе у Чикагу чула је за гостовање руског балета и решила да оде да би се подсетила дана своје младости у Русији. Одјурила је кући да се пресвуче и пожурила да не закасни на поподневну представу. Преостала је само једна управо враћена карта, и то за ложу коју треба да дели са другима, коју је без оклевања купила. Очито је на делу било провиђење, радећи на испуњењу пророчанства из њеног детињства, јер је у тој ложи срела човека коме ће посветити све будуће године свог живота.

Био је то Френк Лојд Рајт, најчувенији амерички архитекта (1867–1959). Тада је имао педесет седам година и патио од хроничних новчаних проблема. Многи су сматрали да је његова каријера на заласку. Иза себе је имао два неуспела брака. Рајт је 1908. године напустио породицу, прву жену Кетрин и шесторо деце да би започео нови живот са својом љубавницом Мејмом Бортвик, супругом бившег клијента, у кући названој Талиесин коју је направио у месту Спринг Грин у држави Висконсин. Несрећа се попут прста судбине обрушила пуном снагом 1914. године када је полудели слуга запалио кућу и убио Мејму, њено двоје деце и још четворицу Рајтових помоћника. Тражећи решење после тога, Рајт је непромишљено ушао у брак са амбициозном песникињом, посесивном морфијумском зависницом Миријам Ноел, која га је напустила после шест месеци, али је годинама наставила да га прогања, оглушујући се о његове молбе за развод.

Сусрет Олгиване и Рајта био је прожет тренутном и снажном привлачношћу (можда не много различитом од оне која је обележила сусрет Мајстора и Маргарите Булгакова): једна реченица, узвраћени поглед и отворено дивљење врло брзо су се претворили у обострану љубав на први поглед. Кад читамо описе сусрета из њихових аутобиографија, не можемо се отети утиску да су обоје били сигурни да је судбина била та која их је спојила. Тај сусрет је Олгивана упоредила са неодољивом привлачном силом која спаја два магнета. Прихватила је позив да у паузи напусте представу и оду на чај „са савршеном лакоћом и без извештаченог оклевања”.

каже Рајт. „Заљубио сам се у њу. Све је било тако једноставно.”<sup>6</sup> Олгивана пише да јој је истог поподнева рекао да жели да живи с њом заувек. „А ти?”, питао је. „Да”, одговорила је. „Заувек.”<sup>7</sup> Била је захвална Богу што је чуо њену жељу да сретне човека кога ће моћи да воли без граница.

Рајт је у то време покушавао да се с другом женом нагоди око развода, а и Олгивана је поднела захтев за развод. Не чекајући свршетак тих процедура, решили су да почну да живе заједно и Олгивана се преселила у Талиесин. Прве четири године заједничког живота, док им није било могуће да се венчају, биле су препуне тешкоћа, немира, скандала. Талиесин је 1925. године опет изгорео; касније, те исте године, им се родила кћер Јована (1925–2015), придружујући се Светлани, коју ће Рајт касније усвојити. У то време, у тој средини заједнички живот ван брака сматрао се тешким прекршајем друштвених норми, па и закона. Такав неконвенционални живот Рајта је доста коштао јер су га многи клијенти напустили. Без посла, без прихода, у дуговима због обнове Талиесина, нису били у стању да иду у корак с издацима, те им банка одузима кућу. Прогоне их имиграционе власти, адвокати и детективи бивших брачних партнера, као и новинари жељни сензација, принуђени су да иду од места до места у потрази за уточиштем. Чак су и они и деца били ухапшени у колиби на језеру близу Минеаполиса и провели неколико ноћи у окружном затвору због наводног кршења опскурног закона о забрани преласка државних граница „у циљу вршења неморалних радњи” за шта их је оптужио адвокат Рајтове друге жене.

Захваљујући строгом режиму обуке код Гурђијева, Олгивана је имала снаге да издржи овако тешке године. Чак и у наоко сасвим безнадежним околностима, њена љубав према Рајту јој је давала снагу да превазиђе све препреке које су им стајале на путу. Схватајући колико је Рајту важно да користи своју стваралачку енергију, Олгивана га је подстицала да напише аутобиографију. Да би му помогла да превазиђе тешкоће у тражењу начина да исприча своју животну причу, Олгивана је сама написала почетак. Када је завршила, Рајт је узео рукопис, прочитао га неколико пута, а онда га потпуно одбацио, али узимајући њено писање као надахнуће, почео да пише на свој начин. Писање се продужило на ноћи и дане; повремено је од ње тражио да напише одређене делове, опет користио то њено писање као одскочну даску и настављао сам. Кад

<sup>6</sup> Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, Barnes and Noble, Inc. 1998, 510.

<sup>7</sup> Maxine Fawcett-Yeske, Ph. D and Bruce Brooks Pfeiffer, D.H.L. *From Crna Gora to Taliesin Black Mountain to Shining Brow The Life of Olgivanna Lloyd Wright*, ORO Editions 2017, 75.



год је завршио целину, читао јој је наглас и прихватао њене примедбе. „У нашем заједничком животу”, пише Олгивана „била сам у стању да га снабдевам идејама, а он никад није оклевао да их прихвати. Није било у његовој природи да се ограђује, и то је оно што га је довело до изузетне величине.”<sup>8</sup>

Венчали су се 1928. године, чим им је закон то дозволио.<sup>9</sup> Наруцбе за пројектовање су опет почеле да пристижу, Рајт је успео да поврати Талиесин, али су се прилике опет окренуле против њих – 1929. године је дошло до краха берзе и наступиле су тешке године Велике депресије. Олгивана је управо у тим најтежим тренуцима дошла на спасоносну идеју. Присећајући се својих искустава у Институту Гурђијева, предложила је Рајту да оснују школу за архитекте, говорећи му да није довољно само да за собом остави лепе грађевине, него треба и да остави људе који ће бити задојени идејом лепоте. Олгиванина идеја је била да плаћене техничке цртаче замени младим „шегртима” који ће плаћати школарину да би учили од мајстора архитектуре коме су се дивили. Мото школе, назване Дружба Талиесин, био је „Учење кроз делање”. У слободном времену, студенти су морали да дају допринос одржавању имања својим физичким радом. Тако су они на смену радили на грађевинским пословима изградње зграда и путева на имању, обради земље, чувању стоке, припреми оброка и осталим кућним пословима.

Олгивана је сматрала да потпун човек чини најбољег архитекту, те су активности школе осим студија Рајтове „органичне архитектуре”, обухватале и писање новинских чланака, музику, ликовне и примењене уметности, позоришне уметности и плес. Олгивана их је (а касније и Јована) учила *Крејњама* Гурђијева, а студенти су приређивали представе *Свејих њлесова* из којих се касније развио годишњи *Фесџивал музике и њлеса*. Образовање је укључивало и свечане недељне ручкове, често са угледним звањима из редова глумца, писаца, музичара, ликовних уметника, политичара и других познатих личности. Када су 1938. године основали Западни Талиесин у пустињи близу Скотсдејла у Аризони, школа се сваке јесени селила тамо на шест месеци.

Време са мало или нимало посла трајало је до 1936. године. Рајт је држао предавања и радио пројекте за објекте који никад нису изведени.<sup>10</sup> Али 1936. доноси преокрет и бројне наруцбине за

<sup>8</sup> Исто дело, 91.

<sup>9</sup> Рајт је обавестио неколицину најближих пријатеља о свом венчању, а када му је један послао честитку са жељом да, пошто је то већ његов трећи брак, овога пута дуже траје, Рајт му је одговорио: „Ово ми је заправо први брак, она два су била само генералне пробе”.

<sup>10</sup> Слично Тесли, који је писао: „Пре него што ставим скицу на папир, цела идеја је разрађена ментално. У свом уму мењам конструкцију, чиним побољшања,

нове послове. Као резултат дугогодишњег нагомилавања стваралачке енергије, нови пројекти, нови облици, заједно са новим конструктивним решењима почели су да извиру из њега у правој ерупцији стваралачког рада. Једно за другим ређају се ремек-дела архитектуре која се сматрају врхунцем Рајтовог стваралаштва: Кућа на водопаду, Управне зграде Џонсон Вакс, музеј Гугенхајм.

Олгивана није осећала страст према архитектури као уметности, али је знала да цени добру архитектуру. Несумњив је њен утицај на Рајтово дело; знала је да му пренесе своје идеје, тако да их он прихвати као сопствене. Имала је одличан осећај за боје, тако да га је навела да уведе јасне боје у своје грађевине, и одступи од својих до тада омиљених неутралних боја. Приликом обнове Таliesина после пожара предложила му је да не малтерише унутрашње зидове, већ да остави нетакнуту природну површину камена и такви детаљи ће се касније често појављивати у Рајтовим пројектима. Од сусрета са њом Рајт почиње да користи реч: Природа (са великим словом П). Осим што је на њега пренела своје поштовање природе као извора мудрости, она је његовом делу придодала нову, људску димензију.

Њен утицај се мање испољавао кроз непосредно мешање у одређени пројекат (мада је и тога несумњиво било), већ се више огледао у тананом преображају Рајтовог приступа пројектовању. После неколико година њиховог брака, Рајтов уметнички израз је достигао чулност која није била тако очигледна у његовим ранијим радовима. Кућа на водопаду, Гугенхајмов музеј и друге грађевине имају тако одабране облике и материјале да човек осећа потребу да их додирне. Његова архитектура је постала мекша, кривине и кругови, који симболизују присност с природом, почињу чешће да се појављују у основи и пресеку грађевина. Чини се да му је Олгивана подарила тај додир с космичким енергијама које су прозу архитектуре претварале у поезију.

---

чак покрећем уређај... За мене је неважно да ли испробавам своју машину у машини или у радионици”, Рајт је поседовао способност да своје неизграђене зграде доживи као да се у стварности креће око и унутар њих. Његов дар замишљања у три димензије омогућавао му је да, док у машини мења односе дужине, ширине и висине грађевине, може својим умом слободно да пребира по просторним облицима који настају тим сталним променама, и да процењује психолошко дејство које ће ти облици, када једном достигну задовољавајуће пропорције, имати на своје будуће кориснике. Можда је то разлог што је Рајт био много мање узнемирен, него што би се могло очекивати, због тога што је велики број његових пројеката остао неизведен. За њега, стваралачки чин је већ био два пута извршен – једном у његовом уму, а други пут на папиру – и његово треће извршење, у камену, дрвету, стаклу, је понекад, ради компромиса који су морали да прате извођење, заправо био мање занимљива, а често и разочаравајућа, завршница.

Њена матријархална снага је подарила најбољу равнотежу необузданој стваралачкој природи и често хаотичном темпераменту њеног супруга. Олгивана је представљала благотворни уплив који је унео спокојство у његов до тада узбуркани живот. Осим сопственог стваралачког рада, она је била једини ослонац на који је могао да рачуна. Успела је да створи савршену равнотежу безусловне љубави и динамичног склада супротности који му је продужио младост и стваралачку снагу.

Можда је најзначајнији утицај који је Олгивана имала на Рајта било стварање необичног окружења Дружбе Талиесин, заједнице коју је попунила младим људима оданим њему и његовом делу. Управо су они ослобађали енергију која га је надахнула да настави да ствара. Кроз обуку бројних студената, Дружба Талиесин је овековечила уметничку снагу Рајтовог стила, на једној страни, и Олгиванине филозофске идеје проистекле из учења Гурђијева, на другој.

Без њене чврстине карактера и способности за организовање, питање је да ли би Дружба Талиесин била у стању да се развија у пуној мери. Док је Рајт био заокупљен пројектовањем, Олгивана је била уроњена у свакодневни живот заједнице. Било какви лични проблеми студената спадали су у њену надлежност. Показивала је изузетан дар да разуме људе најразличитијег порекла и културе, јер су студенти долазили у Талиесин скоро са свих континената.<sup>11</sup> Од оснивања школе Олгивана је преобразила животе и дела на хиљаде младих људи. По речима једног од студената, „Рајт је био архитекта за грађевине, а Олгивана је била архитекта за људе”.

Током тридесет пет година колико је провела са Рајтом, Олгивани је најважнија брига била његово здравље; водила је рачуна да се довољно одмара, да се храни правилно и да је физички покретан. Где год да га је водио посао, била је поред њега. Али тек 1955, по издавању њене прве књиге *Унутарња борба*, шира публика могла је да се упозна с тим и да стекне увид у Олгиванино дело.<sup>12</sup> Ова књига, надахнута филозофијом Гурђијева, бави се питањем постизања духовне и умне равнотеже. После једног заједничког појављивања на телевизији, Рајт је незадовољство њеним наступом и занимањем које је водитељ показао за њу као списатељицу

---

<sup>11</sup> Један од студената седамдесетих година прошлог века био је и Михајло Бата Поповић, бубњар београдске рок групе Поп машина. Интернетом кружи прича о писму у коме јој је написао: „Ја сам Куч и архитекта. Немам пара, а хоћу да учим.” Према тој причи, није много прошло, а одговор је стигао: „Примљени сте, дођите у Талиесин. Потпис: Госпођа Рајт. Post Scriptum: Чек за карту је у прилогу.”

<sup>12</sup> Olgivanna Lloyd Wright, *The Struggle Within*, Horizon Press, New York, 1955.

изразио увредљивом опаском да би боље било кад би се држала свог плетења. Очигледно, није му било драго да с Олгиваном дели наклоност публике. Чини се да је увек био распет између жеље да охрабри њене тежње и беса који га је обузимао када су је други обасипали пажњом. Чести разлози њихових размирица били су Олгиванини покушаји да од Талиесина направи седиште у коме би било уједињено учење Гурђијева и Рајтова архитектура. Тако је Гурђијев 1934. и 1938. био гост у Талиесину и оставио је снажан утисак на Рајта. Али иако је био поштовалац Гурђијева и његовог *Papa*, Рајт ипак није био спреман да се одрекне улоге главне звезде.<sup>13</sup>

После Рајтове смрти, Олгивана је почела редовно да пише за новине о животу у Талиесину. Од тог материјала је настала њена друга књига *Наша кућа*, издата 1959. године.<sup>14</sup> Трећа књига је збирка биографских присећања.<sup>15</sup> Четврта књига *Корени животова*<sup>16</sup> је збирка Рајтових списа и њених предавања, а следећа *Френк Лојд Рајт: његов животова, његово дело, његове речи*<sup>17</sup> је књига о његовој филозофији „органичне архитектуре”, засноване на начелу да грађевина треба да изгледа као да је изникла из свог природног окружења.

Када је Рајт умро 1959. године, Олгивана је постала председник Фондације Френка Лојда Рајта. Тај посао јој је ишао од руке и трајао је скоро 30 година. Упркос сумњама многих, успела је да одржи, и материјално и духовно, Талиесин и Западни Талиесин, али и да уведе промене када је то било неопходно. Установила је Архив Френка Лојда Рајта како би радови њеног супруга, као и његове уметничке збирке, били заувек заштићени. Културни живот Дружбе Талиесин је био за њу веома важан, тако да је наставила са традиционалним свечаним недељним ручковима и музиком коју су изводили солисти, хор и камерни ансамбл Талиесина. У то време, почела је и да се више бави компоновањем. Створила је преко четрдесет дела, укључујући неколико комада камерне музике, плесних драма оперске дужине, оркестарских дела и различитих етида. Њене композиције биле су наглашено мелодичне, засноване на словенским и источњачким мотивима из њеног детињства.

---

<sup>13</sup> Његови љубоморни испади узимали су облик разноврсних пасивно-агресивних реакција, често врло провидних. Тако, на пример, ако би наишао на пробу *Светих њлесова*, одједном би нашао за сходно да распоређује намештај баш тамо где им је био потребан празан простор за игру, или би се подругљиво вртео у круг попут дервиша, и тако ометао играче. Свима је било јасно да је љубомора изазивала овако детињасто понашање.

<sup>14</sup> Olgivanna Lloyd Wright, *Our House*, Horizon Press, New York, 1959.

<sup>15</sup> Olgivanna Lloyd Wright, *The Shining Brow: Frank Lloyd Wright*, Horizon Press, New York, 1960.

<sup>16</sup> Olgivanna Lloyd Wright, *The Roots of Life*, Horizon Press, New York, 1963.

<sup>17</sup> Olgivanna Lloyd Wright, *Frank Lloyd Wright: His Life, His Work, His Words*, Horizon Press, New York, 1966.

Путовала је широм Америке, Европе, Јапана и Јужне Африке, и тамо држала предавања о животу и делу свог супруга. Била је спремна да се укључи и у јавни живот, између осталог, и пишући писма председнику Брозу, који јој никада није одговорио, као и председнику Кенедију који јој се лично обратио и позвао да посети Белу кућу.

Истина је да су многи сматрали да са Олгиваном није било лако сарађивати ни током свих година док је Френк Лојд Рајт био под њеним утицајем, а још мање после његове смрти.<sup>18</sup> Други су је сажалевали, јер јој је, као и многим другима који су живели у домету Рајтовог неодољивог магнетизма, било тешко да се избори за властити идентитет. Писање, плес, компоновање – тиме није могла да се бави онако како те делатности захтевају ако се жели успех. Њена старија кћер млада гине у саобраћајном удесу; кћери Јовани коју је добила са Рајтом као да је био суђен живот недостојан њеног талента. Али нико не може оспорити да је Олгивана живела опчињена Рајтом и да је урадила више од било кога да се та чаролија настави и после његове смрти.

При крају живота, рекла је: „Знам да је тамо и да ме чека. А кад му се придружим, моћи ћу да му погледам право у очи и кажем: ’Успела сам да твоје име одржим у животу’”<sup>19</sup> Умрла је 1985. године од последица срчаног удара у болници у Скотсдејлу у коју је била примљена због запаљења плућа. На сахрани је, по својој жељи, испраћена звуцима омиљених песама, српском химном *Боже љавце* и својом композицијом за виолину и клавир. Али ту где се завршио

---

<sup>18</sup> Светлана Алилујева, једина кћер Јосифа Стаљина, на Олгиванин позив посетила је 1970. Западни Талиесин. После само три недеље познанства удала се за Веслија Питерса, удовца Олгиванине кћери Светлане. Добили су кћер коју су крстили Олга, али је брак трајао свега 20 месеци. Олгивана је веровала да је Светлана инкарнација њене страдале кћери и желела је да буде поред ње. Али Стаљиновой кћери се није допао ауторитарни начин на који је Олгивана управљала Талиесином: „Шта сам све морала да издржим у животу! Али извесно је отац-диктатор био некако више „нормалан” него ова жена-диктатор... Тај хијерархијски систем је био страховит: удовица на врху, па Управни одбор (само формално); онда њен затворени блиски круг; затим архитекти – радна снага, а на дну су студенти који су платили високе суме да буду примљени, да би следећег дана били послати у кухињу да љуште кромпире... Реч Госпође Рајт је закон. Она мора бити обожавана, њој се ласка и што чешће дају комплименти; она воли и подстиче да јој се букети цвећа шаљу поштом, као и да се лично поклањају. Даје савете архитектурама, води драмски круг, плесну групу и хор, даје савете по питању личних живота и односа, очекујући од свих да јој се поверавају. Она је „духовни вођа” и самозвани свештеник који проповеда о питањима Бога и човека недељом ујутру када се од свих очекује да се нађу у њеној пространој дневној соби.” (Svetlana Allilueva, *The Faraway Music*, New Delhi: Lancer International, 1984, 86)

<sup>19</sup> *Partner to Genius: A Biography of Olgivanna Lloyd Wright*. PBS Home Video, VHS, May 13, 1997.

њен живот, није био крај љубавне приче Рајта и Олгиване. Доктор који је био уз њу у последњим тренуцима рекао је родбини да му је саопштила последњу жељу: да се Рајтови земни остаци ископају и кремирају, да се пепео пренесе из Висконсина у Аризону, да се помеша са њеним пепелом, и потом користи у градњи зидова меморијалне баште која ће се изградити у Западном Талиесину где су били најсрећнији. Држава Висконсин је покушала да спречи одвајање од свог великана, чак доносећи посебан закон у ту сврху, али је космички магнетизам ипак био јачи и Олгиванина жеља је била испуњена. И практично и трансцендентално, Олгивану и Френка Лојд Рајта више нико неће бити у стању да икада раздвоји.

## БРАНКО МИЉКОВИЋ (1934–1961)

ЈЕЛЕНА С. МЛАДЕНОВИЋ

### О НЕКИМ АСПЕКТИМА РОДОЉУБИВОГ ПЕСНИШТВА БРАНКА МИЉКОВИЋА

**САЖЕТАК:** У овом раду изнова скрећемо пажњу на збирку родољубивих песама, *Смрћу и проишле смрти*, коју је Бранко Миљковић са Блажом Шћепановићем објавио 1959. године. Миљковићеву родољубиву поезију посматрамо у односу према првим, односно његовим најранијим патриотским песмама, као и према аутопоетичким исказима о природи патриотског песништва. Издвајамо оне аспекте родољубиве поезије који се могу протумачити Миљковићевим општим поетичким начелима, на првом месту појмом празнине, изгубљене песме и орфејским комплексом. Само писање поезије и фигура песника конституишу се и као централни родољубиви чин у овој збирци која је до сада читана, углавном, из перспективе тематизовања и слављења социјалистичке револуције.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** родољубље, Бранко Миљковић, празнина, орфејски комплекс

#### 1. Увод

Већ као петнаестогодишњак, Бранко Миљковић се отиснуо песничким водама.<sup>1</sup> Као гимназијалцу, публиковане су му песме у нишким гласилима, а одмах по одласку у Београд на студије чисте филозофије, Миљковић је својим трима самосталним збир-

<sup>1</sup> Прве песме објавио је 1951. године у нишком листу школске омладине *Наш глас*. Објављивао је и у *Алманаху ђачке литерарне групе „Њеџи”*.

кама – *Узалуд је будим* (1957), *Порекло наде* (1960), *Вајџра и нишџџа* (1960) и једном заједничком збирком са Блажом Шћепановићем – *Смрћу њројив смрћии* (1959)<sup>2</sup>, потврдио своје неизбрисиво присуство у историји српске књижевности. Као једно од кључних места у српском песништву, појавила се његова целовита поетика празнине и певања одсутности и заорава, којом је наставио модернистичку линију, започету у певању Лазе Костића, а потом присутну и у поезији Владислава Петковића Диса.<sup>3</sup> Дијалектика односа присутног и одсутног, материјалног и духовног, покретала је Миљковићеву поезију, за коју је карактеристичан „симболистички херметизам и надреалистички полет асоцијативности”.<sup>4</sup> Бивајући један од најистакнутијих песника неосимболистичке групе, успео је да у споју симболистичког и надреалистичког односа према песничкој грађи, опева чисту појмовност и да за филозофске, пре свега, онтолошке проблеме који су га окупирали, нађе адекватан поетски израз. Стилско обликовање филозофске мисли у чувеним Миљковићевим метафорама, симболима и парадоксима, не баштини само европско симболистичко, односно модернистичко наслеђе, већ и дијалог са једном линијом песничког искуства, од фолклорног до њему савременог, које је сâм песник најбоље испевао у циклусу *Сегам мрјивих њесника*.

## 2. Рана родољубива поезија

Иако га историја српске књижевности памти као једног од најинтригантнијих метафизичких песника који се истакао необичношћу метафоричног говора у својој мисаоној лирици, Миљковић је од самог почетка посвећивао посебну пажњу бележењу родољубивих стихова, гајећи снажно осећање патриотизма. У оквиру другог тома сабраних дела Бранка Миљковића, *Песме II*, налазе се и његове *Песме из ђимназијске свеске* које садрже девет раних Миљковићевих песама, односно девет гимназијских рукописа насталих 1948. године<sup>5</sup>, који се могу одредити као спрега родољубиве и социјалне лирике. Песме: „Застава славе”, „Бесмртници”,

<sup>2</sup> Миљковићеве песме објављене у библиофилском издању *Крв која свећили* (1961) представљају избор из већ постојеће збирке *Смрћу њројив смрћии*.

<sup>3</sup> Драган Бошковић, „Узалуд: поетичко место Бранка Миљковића у једновековној модернизацији српског песништва”, у: Д. Поповић (ур.) *Бранко Миљковић – ново чџијање*, Филозофски факултет, Ниш 2015, 275–284.

<sup>4</sup> Милан Комненић, „Предговор”, у: Б. Миљковић, *Вајџра и нишџџа. Сабрана дела Бранка Миљковића*, прир. Димитрије Миленковић и Вице Петровић, Градина, Ниш 1972, 21.

<sup>5</sup> Јелена Младеновић, „Белешке приређивача”, Бранко Миљковић, *Песме II*, прир. Јелена С. Младеновић, Нишки културни центар, Ниш 2017.



„Штрајкачи”, „Слобода”, „Загонетка живота”, „Зашто?”, „Српска мајка”, „Мајка”, „Мајка” (две различите песме са овим насловом)<sup>6</sup>, представљају, вероватно, најраније Миљковићеве песме. Оне су инспирисане НОБ-ом и писане у духу поетичких захтева времена „отаџбинског и социјалистичког патоса у поезији”<sup>7</sup>. Никада касније у Миљковићевој немиметичкој поезији нећемо сусрести толику склоност ка представљању стварности, наративности и дијалогској форми:

Доминирају мотиви осветничког заноса жртве и њена бесмртност, симболи победе, права радника и бунт против експлоатације. Ипак, атмосфера је ноћна, а понеки детаљ открива нешто романтичарски кобно и трагично. Наговештаји смрти најављују овде тему којој ће се Миљковић касније враћати, говорећи из другачије, метафизичке перспективе. Проналазимо ту и заметке чувених Миљковићевих метафора, принципа изградње аутентичних песничких слика које баштине надреалистичку поетику, али и рађање симбола који ће у песничковој поетици постати парадигме неосимболистичког концепта [...].<sup>8</sup>

У средишту је мученичка позиција ратника који на свом путу ка Голготи („Застава славе”) не одустаје од својих патриотских идеала. Већ и тада небеско плаветнило повезано је са простором „доле”, те примећујемо да од најранијих песама „његова имагинација не узлеће, већ понире”<sup>9</sup> и да је он још тада, на самом почетку писања поезије која обухвата и родољубиву, у потрази за понорима и наличјима. Његови „бесмртници” из истоимене песме, симбол су жртвовања и оствареним херојским чином обезбедиће себи заувек вечно име и помен:

Вас ће славит будућа поколења  
Јер ви сте били жртве части  
И мученици доба огњена.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Видосав Петровић тврди да је песма „Моја мајка” прва Миљковићева песма: „Певао је о својој мајци, наткриљеној над породицом. Отац је болестан, немоћан, а она – неуморно ради, доноси хране, бди над свима њима. Пева о њеној љубави коју указује сваким својим гестом, сваком речи.” (в. Vidosav Petrović, *Pesnikov izlet*, Prosveta, Niš 1993, 37). Нажалост, ниједна од две сачуване песме са насловом „Мајка” не одговара описаном садржају.

<sup>7</sup> Петар Цацић, *Бранко Миљковић или неукројива реч*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1966, 21.

<sup>8</sup> Јелена Младеновић, „Рана поезија Бранка Миљковића: песник којег (не) познајемо”, *Књижевна историја*, год. 52, бр. 172, 2020, 51.

<sup>9</sup> Милан Комненић, нав. дело, 28.

<sup>10</sup> Бранко Миљковић, *Песме II*, 242.

У песмама „Српска мајка”, „Мајка” и „Мајка”, истиче се припадност српском националном колективу. Овде је атмосфера приснија и емоционалност појачана. Централизована је фигура мајке-жртве којој ће срце од бола пући. Она је позната из традиције нашег народног епског песништва, које је морало бити и део Миљковићеве лектире. Његови стихови овде су тако вишеструко тесно везани за српско национално осећање:

О, Србине!  
Када покрај гроба прођеш ова,  
Скини капу, поклони се,  
У њему је снага твоја.  
У њем лежи Српска Мајка,  
Српска Мајка наша дика  
У наручју своме држи недораслог осветника.<sup>11</sup>

У тим раним гимназијским песмама, сав Миљковићев патриотизам био је окренут идеји српства као конституенту родољубивог осећања. Тек у каснијој фази, рађа се идеја југословенства која ће се најексплицитније остварити у збирци *Смрћу ипоштив смрти* (1959).

### 3. Коауторска збирка родољубивих песама

Збирка коју потписују Блажо Шћепановић и Бранко Миљковић заједно, наишла је на позитивне реакције званичне критичарске структуре и државног културнополитичког програма. У њој је препозната обнова родољубивог песништва у тренутку када је нит овакве поезије почела да се тањи, а њена естетичка компонента бивала нарочито угрожена. Збирка је реферисала на актуелну друштвену стварност и у њој је одјекивала блиска револуционарна прошлост, а већина критичара у својим освртима није пропустила прилику да напомене како се она појавила поводом четрдесетогодишњице КПЈ и СКОЈ-а, што ју је, уз песме наслова „Тито” и „Југославија”, коначно квалификовало за овакав афирмативан третман.<sup>12</sup>

Иако за њу каже да је „херметична и метафорична, састављена од визија и смелих асоцијација, нервозна и разбијена”<sup>13</sup>, те да мноштво стравичних слика изгледа као „мучан и језовит сан болесника,

<sup>11</sup> Исто, 251.

<sup>12</sup> Песму „Тито” Миљковић је најпре објавио у *НИН*-у 1957. године, као део никада довршене поеме „Црвени трг”. Уводне стихове касније је избацио.

<sup>13</sup> Предраг Палавестра, „Прва порука охрабрења”, *Бранко Миљковић у књижевној кризици*, прир. Сава Пенчић, Градина, Ниш 1973, 106.

коме се из мрачног кута свести јављају сенке рата, умирања, трулежи, распадања, разбацаних костију и голих, искежених лобања<sup>14</sup>, кошмарну визију смрти и апотеозу херојског умирања Палавестра сматра тек једним малим кораком у смеру ревитализације ове врсте песништва. Он сматра да њихова збирка само у ново рухо одева стара поклоничка расположења и да је једино форма другачија, док је однос према мотивима, које је родољубиво песништво одувек користило, већ познат.<sup>15</sup> То се, наглашава, нарочито види код Шћепановића који се с напором одваја од стереотипности и највећи домет постиже у једној од варијанти надреалистичког певања. Миљковић је пак префињенији и племенитији, али нема нову суштину већ само нову форму. Палавестра истиче да Миљковић једнако прилази и рефлексивној, и патриотској, и родољубивој песми, и користи метафоричност као манир који је непотребан истински обдареном песнику.<sup>16</sup> Упркос тим „слабостима”, у њој је видео наговештај уметничке, стваралачке обнове наше родољубиве поезије, у тренутку када је овој претио потпуни пад у пригодност.

Критичари су још тада учили да је реч о поезији која не си­лази ниједним стихом испод средње линије херметичности<sup>17</sup>, да се опева смрт али без песимизма<sup>18</sup>, што, приметићемо, и одговара концепту родољубља који познаје ова традиција српског песништва, као и да се овде приказано југословенство може разумети као адекватна подлога неопходном интернационализму.<sup>19</sup>

Збирка писана у две руке садржи тринаест Миљковићевих и шеснаест Шћепановићевих песама, а тек је у садржају назначено ко је аутор које песме. Постављене су жељеним редоследом тако да чине модерничку целину коју не треба реметити издвајањем песама једног или другог аутора или мењањем места песама.<sup>20</sup> Добро је уочено да:

<sup>14</sup> Исто, 107.

<sup>15</sup> Исто.

<sup>16</sup> Исто, 109.

<sup>17</sup> Божо Булатовић, „Бранко Миљковић и Блажо Шћепановић: *Смрћу њрошив смрћи*”, *Бранко Миљковић у књижевној кријици*, 119.

<sup>18</sup> Милош Јевтић, „Судбина револуционарне поезије”, *Бранко Миљковић у књижевној кријици*, 116.

<sup>19</sup> Бранко Пеић, „Поруке родољубима”, *Бранко Миљковић у књижевној кријици*, 110–113.

<sup>20</sup> Збирка има следећи распоред песама: „Рат је на улици” (Шћепановић), „Црни коњаник” (Миљковић), „Хроника” (Миљковић), „Одбрана земље” (Миљковић), „Тринаести јул” (Шћепановић), „Партизанска заклетва” (Шћепановић), „Петокрака” (Шћепановић), „Домовини” (Миљковић), „Колона” (Шћепановић), „Тјентиште” (Миљковић), „Сутјеска” (Шћепановић), „Requiem” (Миљковић), „Пјесник у рату” (Шћепановић), „Горан” (Миљковић), „Смрт пјесникова” (Шћепановић), „Песма која тражи песника Горана” (Миљковић), „Ратник” (Шћепановић),

Песници нису своју њиву поделили на два дела и засејали сваки свој. Они су семе измешали и жетва је заједничка. [...] Композиција књиге апстрахује сопственост стихова – она је тражила себе линијом најпотребније оркестрације какву сретамо у зборницима и антологијама где је концепција изнад имена и струја.<sup>21</sup>

Писали су из различитих углова, али се не разликују у концепцији већ у остварењу: Миљковић је више лирик, више дотеран, истанчан, носталгичан и смирен, док је Шћепановић више еруптиван, мисаонији, лексички разноврснији и више епски настројен.<sup>22</sup> Два различита песника, два различита темперамента<sup>23</sup>, обојица са великом љубављу према домовини, узимају теме из најпреломнијих дана наше револуције<sup>24</sup>, те се њиховом ангажованошћу остварује излазак из идеолошког ћорсокака у којем је наше родољубиво пеништво после Другог светског рата претило да заврши.

Револуционарна и ратна лирика узела је примат у Шћепановићевом целокупном стваралаштву објављеном у свега четири збирке, будући да је и сам веома млад страдао.<sup>25</sup> Миљковић је ценио Шћепановићеву лирику и његов родољубиви занос који је израстао из надреалистичке поетике и надилазио је. Не би било необично ни да је помало под његовим утицајем „учио“ како се пише савремена патриотска лирика.<sup>26</sup> Родољубива поезија обојице песника имала је исто врело, а то је тајна смрти, па су у *смрћу против смрти* лако пронашли заједнички пут. Смрт је полазна тачка која води према нади као смислу умирања ратника.<sup>27</sup>

---

„Шума мртвих“ (Миљковић), „Гроб у планини“ (Шћепановић), „Двије војске“ (Шћепановић), „Извјештај“ (Шћепановић), „Триптихон за Еуридику“ (Миљковић), „Сан без топлих дрхтавица“ (Шћепановић), „Узалуд је будим“ (Миљковић), „Топлина“ (Шћепановић), „Дим у оку“ (Шћепановић), „Да нијесу узалуд кости“ (Шћепановић), „Југославија“ (Миљковић), „Тито“ (Миљковић).

<sup>21</sup> Божо Булатовић, нав. дело, 119.

<sup>22</sup> М. Ковач и О. Шарановић, „Смрћу против смрти“, *Бранко Миљковић у књижевној кријици*, 117.

<sup>23</sup> Војислав Никчевић, „Смрћу против смрти“, *Бранко Миљковић у књижевној кријици*, 129.

<sup>24</sup> Сретен Перовић, „Бранко Миљковић и Блажо Шћепановић: *Смрћу против смрти*“, *Бранко Миљковић у књижевној кријици*, 125.

<sup>25</sup> Као тридесетдвогодишњак, само пет година после Миљковићеве смрти, заједно се са песником Лазаром Вучковићем мистериозно утопио у Охридском језеру за време *Сјирущких вечери поезије*, што и је сâм, попут свих песника визионара, у својој лирици умео да предосети.

Били су у чамцу са Оскаром Давичом и од њих тројице једино је Оскар Давичо знао да плива. Чамац се по мирном времену преврнуо. Спасио се једино Давичо, док су на дну језера нађени загрљени Лазар Вучковић и Блажо Шћепановић.

<sup>26</sup> Војислав Минић, „Предговор“, у: Блажо Шћепановић, *Љубављу измјерено вријеме*, Графички завод, Титоград 1973, 10.

<sup>27</sup> Miodrag Petrović, *Pesnički svet Branka Miljkovića*, Gradina, Niš 1991, 107.

Патриотска свест Бранка Миљковића је у својој суштини свест о трагичном<sup>28</sup> чиме се овај песник прикључује већ постојећој традицији нашег родољубивог песништва. Узалудно је тражити оптимистични тон било где другде осим у песмама „Југославија” и „Тито”.<sup>29</sup> Тој линији придружује се и Шћепановић. Принцип саможртвовања ратника и хероја Миљковић је успешно пренео из својих младалачких стихова, једино што је идеју српског родољубља заменио идејом југословенског патриотизма<sup>30</sup>, налазећи и сада стварносну инспирацију на истом месту, у НОБ-у и социјалистичкој револуцији. Ту идеју су у књизи употпунили колорити илустрација у бојама крви и револуције.

Камерни, интимни и реквијумски тон Миљковићевих револуционарних и родољубивих стихова<sup>31</sup>, донео је новину у патриотску лирику која је у себе примила Миљковићеву херметичку мисао и обухватила празнину као место на којем се отвара нада<sup>32</sup>, место одакле креће делање јер задатак родољубиве поезије за овог песника никада није могао бити тек пуко (о)певање револуције.

Да ли је онда заиста дошло само до промене форме и руха како то Палавестра наводи или ипак у овој књизи постоји нешто друго што иновира родољубиво осећање или га бар извлачи из канци уског државничког утилитаризма? У расветљавању овог питања ће нам најбоље помоћи улога оних песама које је Миљковић преузео из своје претходне, односно прве збирке, *Узалуд је будим* (1957).

#### 4. Сеоба песама и значење празнине

Миљковић је настављач Валеријеве поетике – „Празнина је стваралац.”<sup>33</sup> Валери каже:

Као што црвена боја ствара зелену на мрежњачи, празнина је творац по принципу комплементарности, сходно потреби за пуноћом. Негација тако позитивно делује на нас: необичан феномен наше осећајности.<sup>34</sup>

<sup>28</sup> Мирољуб Стојановић, „Трансцендентално у ’Утви златокрилој’ и ’Смрћу против смрти’ Бранка Миљковића”, *Градина*, год. 23, бр. 7/8, 1988, 52.

<sup>29</sup> Исто, 56.

<sup>30</sup> Исто, 50.

<sup>31</sup> Miodrag Petrović, нав. дело, 29.

<sup>32</sup> Исто, 36.

<sup>33</sup> Пол Валери, *Предавања о поезији*, ННК Интернационал, Београд 2003, 14.

<sup>34</sup> Исто, 32.

Семантичка потентност празнине некада је већа и од самог знака. Управо такву празнину могла су створити премештања песама из збирке *Узалуд је будим* у збирку *Смрћу њрошњив смртњи*. Реч је о песамама „Горан”, „Црни коњаник”, „Requiem”, „Узалуд је будим” и „Триптихон за Еуридику”.

Споменимо најпре да су се приређивачи сабраних дела Бранка Миљковића, у издању из 1972. и из 2015. године, одлучили да не штампају читаву ову збирку, већ само Миљковићеве песме и то без оних песама које су своје место имале у другим збиркама. Издање из 1972. године у оквиру збирке *Смрћу њрошњив смртњи* доноси само „Requiem”, допуњен свим оним што је садржала прва верзија. Приређивач издања из 2015. године, одлучио се и за песму „Црни коњаник”. Остале је изоставио, односно „вратио” у збирку *Узалуд је будим*. Већ је оваквим издвајањем Шћепановићевих песама и селектовањем Миљковићевих нарушен смисао збирке која је баштинила неосимболистички концепт целине, састављене од оних делова које су аутори одабрали да донесу одговарајућим редоследом и сачине књигу која са свим својим паратекстуалним елементима отеловљује уметничку сврху.

Узмимо најпре песму „Горан” која је у ову Миљковићеву књигу дошла из циклуса *Седам мртвих њесника*. Посвећена је песнику Ивану Горану Ковачићу<sup>35</sup>, који је једнако битан обојици песника. Песник Горан и сâм је визионарски предосетио своју смрт и опевао је у песми „Мој гроб”<sup>36</sup> за коју се интертекстуално везују и Миљковић и Шћепановић:

---

<sup>35</sup> Иван Горан Ковачић је попут Миљковића потекао из мешовите породице, од оца Хрвата и мајке Јеврејке. Студирао је филозофију и у младим годинама трагично настрадао. Његов живот и поезију обележила је југословенска народна револуција, као и припадање партизанском покрету. Средином 1943. године, у шумама, у близини Фоче, убили су га четници. Али и његова смрт била је под велом мистерије као и Миљковићева, док су његови земни остаци после петнаест година пренети у спомен-костурницу на Тјентишту. До тада је, као у својој песми, почивао у пустој и мркој шуми.

<sup>36</sup> У планини мркој нек ми буде хум,  
Над њим урлик вука, црних грана шум,  
Љети вјечан вихор, зими висок снијег,  
Муку моје раке недоступан бијег.  
Високо нек стоји, ко облак и трон,  
Да не допре до њег ниског торња звон,  
Да не допре до њег покајнички глас,  
Страх обраћеника, молитве за спас.  
Нека шикне травом, уз трновит грм,  
Беспут да је до њег, непробојан, стрм.  
Нитко да не дође, до пријатељ драг, –  
И када се врати, нек поравна траг.

Не би требало прећутати да су се оба пјесника зауставила много пута у овој њиховој заједничкој свештици пред ликом Ивана Горана Ковачића, чији гроб, с годинама које одмичу расте у тами својој – у планини (Тјентиште, Сутјеска, Горан, Смрт пјесникова, Песма која тражи песника Горана, Гроб у планини). Обојица, и Шћепановић и Миљковић, рекли су о Горану стихове који се памте и који ће се памтити, који се не заборављају, који ће да прате читаоца кроз буку свјетске таштине и кроз ситничавост трајања.<sup>37</sup>

Пошто нас је почетни део збирке *Смрћу њројив смртѝи* увео у апокалиптичну атмосферу рата посредством песама „Црни коњаник” и „Хроника”, Шћепановићеве песме о партизанској заклетви и петокраки формирале су познати хронотоп. И након тога што су двојица песника испевала централне песме посвећене Сутјесци и Тјентишту, на шта се Миљковић надовезао положивши своје опело у песми „Requiem”, на ред је дошао песник као незаобилазна фигура. Од песме „Пјесник у рату” најављује се значај песника у ратним околностима, као и у свим другим важним догађајима. Миљковић ће у свом есеју о Мајаковском и написати да се догађај само упола догодио уколико не нађе свога песника.<sup>38</sup> Шћепановићев песник „уплашен бомбардовања птица”, постаће баш песник Горан у истоименој Миљковићевој песми, онај коме је место смрти, према његовој визионарској жељи, у неким непознатим шумама.<sup>39</sup> Већ у следећој Шћепановићевој песми, „Смрт пјесникова”, пропевао је песник не више као Горан већ као гора – *са остављеним именом*, како је то у претходној најавио Миљковић. „Песма која тражи песника Горана”, упућује на смрт песникову (овде песма тражи и види да песника нема, за разлику од ситуације у песми „Узалуд је будим”), али се најављује и својеврстан наставак живота – он је враћен шуми, епској шуми, одакле наставља да пева. А та шума, која постаје судбинско место сусрета реалне смрти Миљковићеве и Ивана Горана Ковачића, она је песничка шума из „Првог певања” у којој се обрео Данте, највећи од свих:

То је била шума која је појела небо  
шума из које кад изађох видех  
да нисам изашао да су ме звери појеле

<sup>37</sup> Маријан Јурковић, „О једној поезији и поводом ње”, *Бранко Миљковић у књижевној кријици*, 135.

<sup>38</sup> Бранко Миљковић, „Песма остаје ако је испевана у времену”, у: Б. Миљковић, *Есеји и кријике*, прир. Снежана Милосављевић Милић, Нишки културни центар, Ниш 2018, 200.

<sup>39</sup> Исто.

и знах да ће бити горко да причам  
о томе шта сам видео и нисам  
видео кад уђох у њен мрак и не изађох.<sup>40</sup>

Наставак певања је уприличен кроз песму о ратнику (јер песник је ратник), али опет у шуми мртвих, да би завршио у „Гробу у планини” као одговору на већ поменути песму „Мој гроб” Ивана Горана Ковачића.

Уклањањем песме „Горан” из циклуса *Седам мртвих ђесника*, отворило се празно место. Сам знак, ознака и означено, песма „Горан”, њен наслов и садржина, пренети су у збирку *Смрћу ђрођив смрћи*. Иако је песма пренета, празно место, одсуство или празнина није укинула значење већ је допустила да се сада веже за другог означитеља. Та песма не мора никада ни бити написана, али низ песника може бити настављен. Имајући у виду интригантну паралелу између Бранка Миљковића и Ивана Горана Ковачића, коју смо већ поменули, Бранко лако долази на његово место, као што је то визионарски осетио описујући Горанову, а истовремено и своју смрт у Ксаверској шуми. Остало је значење које је сада добило новог означитеља и тако Миљковић сâм, својом смрћу, може добити место у низу *Седам мртвих ђесника*, правдајући га не само мером поистовећења властите смрти са смрћу песника Ивана Горана Ковачића, већ и у преклапању поетика, снажном родољубивом заносу и месту у историји човечанства, које су песнику обојица давала. Ти стихови су од момента Миљковићеве смрти обистинили судбинско пророчанство, као што је то и епитаф „Уби ме прејака реч”. Миљковићеви знакови не робују референцијалности и отуда веза између ознаке и означитеља, те место које знак у систему знакова, овде у циклусу песама, може имати, постаје кључна и антиципира промене којима ће касније похрлити постмодернизам. „Празнине пуне будућности” у Миљковићевој поезији представљају парадокс којим се објашњава и бесмртност песника.<sup>41</sup> Празна места носе траг будућих песничких концепција, а линија о мртвим песницима има смисла једино уколико се може продужити. *Седам мртвих ђесника* упућују на тај продужетак, на прекорачење задатих граница, слично као и у песми „Хроника”, кад „први пут запева птица од пепела и зид проговори”. Тај осми дан, тај осми песник, само је реплика једном досегнуте празнине.

<sup>40</sup> Бранко Миљковић, *Песме I*, прир. Милан Алексић, Нишки културни центар, Ниш 2015, 62.

<sup>41</sup> Светлана Рајичић Перић, „Миљковић у светлу антиципираног плагијата, празнине пуне будућности”, *Бранко Миљковић – ново читање*, прир. Данијел Поповић, Филозофски факултет, Ниш 2015, 179.



С друге стране, у складу са принципима херметичности који одређују поезију овог песника, могуће је двоструко присуство песме „Горан” и у циклусу *Седам мртвих ђесника*, који говори о песничком сродству по избору, и у збирци родољубивих песама *Смрћу њрошњив смрћи*:

Бог који може бити на два места истовремено, у преводу на језик поетике значи: да један симбол истовремено може имати два различита значења, да постоје симболи који означавају јединство различитости, па чак и јединство супротности.<sup>42</sup>

Тако и Миљковићева херметична песма, као и Хермес Трисмегистос, може бити на оба места и имати различита, која овде упућују на јединство у којем треба тражити кључ за читање Миљковићевог родољубља.

У том смислу, и значење ове песме треба посматрати двојако. Прво, као део система књижевне традиције коју Миљковић, према Елиотовом принципу, сам бира. Он свесно претходнике чије ће писање кроз своје продужити. И друго, као део концепта родољубља, на начин на који га Миљковић схвата, дајући песнику и његовој мисији незаобилазну улогу. Као што песник и поезија бивају кључни елементи у онтолошком смислу, тако су битни и за остале сегменте постојања, па и човека као родољубивог бића, нераскидивом љубављу везаног за своју земљу и свој завичај. Само писање је родољубив чин.<sup>43</sup> Бити песник значи бити патриота. Песник је и ратник, као Горан, и тако постаје централна фигура Миљковићевог родољубивог певања.

У складу са Елиотовим схватањем песничке традиције, сви песници из Миљковићевог циклуса *Седам мртвих ђесника*, Орфејеви су двојници и традицију којој припадају нису тек тако наследили:

Ниједан песник, ниједан уметник нема сам за себе целовито значење. Његов значај, оцена његовог дела јесте оцена његовог односа према мртвим песницима и уметницима. Јер не можете га самог оцењивати; морате га, ради контраста и поређења, поставити међу мртве. Мислим да је ово принцип естетичке, а не само историјске критике.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Душан Живковић, *Хермејизам у лирици стјарој века*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац 2021, 19.

<sup>43</sup> Мирољуб Стојановић, нав. дело, 55.

<sup>44</sup> Tomas Sterns Eliot, „Tradicija i individualni talenat”, u: *Teorijska misao o književnosti*, прир. Petar Milosavljević, Svetovi, Novi Sad 1991, 470.

Живи песник позајмио је гласове мртвим претходницима, али и они њему нуде своје гласове и отварају дубинске просторе своје лирике.<sup>45</sup> Певање Орфеја је певање о одсутности и празном, односно о брисању садржаја.<sup>46</sup> Тек одатле, из тог изгубљеног света, из тог празног места, рађа се песнички свет. Тек из уклоњене песме „Горан”, отвара се место за Миљковића, али тако да се Гораново не губи, јер их обојицу веже комплекс митског певача Орфеја који губи видљиво да би примио судбинско.<sup>47</sup>

Ако је централно место у родољубивом песништву припало песнику, оно оправдава и покретно присуство „Тритихона за Еуридику”, поетички можда најосвешћеније Миљковићеве песме, која говори управо о неопходном одсуству као предуслову смисла стварања. Не би нас смело изненадити ни поновно појављивање песме „Узалуд је будим”. У оквиру истоимене збирке, ову песму можемо схватити и као љубавну и као поетичку. Бошковић „узалуд” чита као поетичко место Бранка Миљковића, али и свих песника оболелих од орфејског синдрома, поезије која опева смисао губитка песме.<sup>48</sup> Али Миљковићева поезија стално обнавља симболе и знакове и не оставља ниједно место као исто.<sup>49</sup>

Приметићемо онда и да песма „Узалуд је будим” у збирци *Смрћу њројшв смрћии* није више иста. Тачније, она нема оног последњег стиха по којем је памтимо: *Ако није њако, одсециће ми руке и њрејвориие ме у камен*. Ова празнина која је остварена искључивањем последњег стиха, као да отвара и нови смисао песме који она у овом другом контексту има. У есеју „Неразумљивост поезије”, Миљковић каже:

Говорити о једној ствари као да је то друга ствар, није ли у томе суштина песничког говора, и није ли се тиме рекло више него што се имало рећи? Може ли се једна ствар рећи њом самом, а да то не буде таутологија слепога идентитета кроз који ствар тоне у своје властито небиће?<sup>50</sup>

Није ли унетом изменом, отварањем празнине кроз укидање последњег стиха, Миљковић пожелео да значење своје песме отвори ка родољубивом контексту? Зар жена одувек није била земља/

<sup>45</sup> Александар Јовановић, *Поезија српској неосимболизма: исијорија једне њесничке осејаносии*, „Филип Вишњић”, Београд 1994, 40.

<sup>46</sup> Исто, 42.

<sup>47</sup> Милан Комненић, нав. дело, 29.

<sup>48</sup> Драган Бошковић, нав. дело, 69.

<sup>49</sup> Исто, 73.

<sup>50</sup> Бранко Миљковић, „Неразумљивост поезије”, Б. Миљковић, *Есеји и кришћике*, 32.

домовина? Страх да се та земља, та отаџбина којој се песнички субјект обраћа неће вратити, да ће бити *друкчија* и *нова*, да је неће препознати (?), паралише. Све док буђење траје, оно оставља могућност повратка, односно наду каква би морала одговарати концепту родољубља, а која би затворена последњим стихом, *ћрејиварањем у камен*, заувек била укинута, како је то учињено у поетичкој и љубавној песми „Узалуд је будим”. Укинута ту могућност овде, значило би укинута и песника – *огсећи му руке и ћрејворитији ја у камен*. Ако нема домовине, нема ни песника, а нема се коме ни певати.

У једном од својих есеја, „Херметичка песма”, Миљковић је рекао да се треба ослободити од онога од чега се пошло како би се написала песма.<sup>51</sup> Већ је у есеју „Поезија и облик”<sup>52</sup> истакао да се садржај налази изван песме; да она не почиње речима већ да се њима завршава и да се све морало догодити пре песме. Песма нас мора ослободити присуства ствари које треба да се представе и одмах ишчезну.<sup>53</sup> Тако је и са његовом родољубивом поезијом која се, такође, удаљава од догађајног, а што у кретању од прве песме ка песми „Узалуд је будим” у збирци *Смрћу ћројтив смртњи* можемо уочити.

## 5. Аутопоетика родољубиве песме

Осврнимо се, на крају, и на аутопоетички вид ове теме. Миљковић се у више наврата бавио природом ангажоване поезије, родољубиве, патриотске али и политичке песме. Не можемо рећи да је успоставио систем у овој проблематици, али можемо указати на неколико важних детаља. Говорећи о естетици принца поезије, Драган Жунић је као посебну компненту издвојио управо тај однос према проблему ангажованости, што се на први поглед у метафизичку линију његовог певања не би дало лако уочити.<sup>54</sup>

У есеју „Патриотска и револуционарна поезија”, постављајући у исту раван родољубиво осећање и револуционарне тежње времена у којем ствара, патриотску поезију је одредио као знак будне националне свести. Иако види да је таква поезија неопходна у тренуцима када је отаџбина угрожена, Миљковић схвата њен значај у сваком времену јер је љубав према отаџбини и према завичају

<sup>51</sup> Бранко Миљковић, „Херметичка песма”, Б. Миљковић, *Есеји и критике*, 19–21.

<sup>52</sup> Бранко Миљковић, „Поезија и облик”, Б. Миљковић, *Есеји и критике*, 114.

<sup>53</sup> Бранко Миљковић, „Поезија и онтологија”, Б. Миљковић, *Есеји и критике*, 17.

<sup>54</sup> Драган Жунић, „Естетика Бранка Миљковића”, у: *Поезија Бранка Миљковића – нова ћумачења*, прир. Радивоје Микић, Просвета, Ниш 2003, 292–305.

једно вечно осећање.<sup>55</sup> Од посебног значаја је његов увид да се патриотско осећање не може базирати на мржњи према другоме. Миљковићев хуманизам и космополитизам у спречи су са одсуством националног шовинизма, што у његовој поезији проналази праву меру када пева о песнику и поезији. Револуционарна поезија више није поезија бунта већ поезија стваралаштва.<sup>56</sup> Поезија која би да буде еволуционарна мора да има револуционарну форму и да у томе буде оригинална, док су револуционарни песници уистину револуционари речи, без било каквог додира са уским утилитаристичким функцијама уметности.

Миљковић је допуштао и могућност политичке песме у условима хуманистичке политике, као замене за укинута социјалну и родољубиву поезију.<sup>57</sup> Он показује високо разумевање за старе противречности између вредности и ангажованости уметничког дела.<sup>58</sup> У есеју „Политичка песма данас” наводи да у опсег политичких песама не могу ући све, већ само оне „где се политика оглашава хуманошћу”<sup>59</sup>, сматрајући да у поезију треба препевати политичку идеју и преточити је у мисао и вечиту песничку истину, а то се може само са општечовечанским идејама.<sup>60</sup> Њен мисао лежи у унутрашњој ангажованости, док ће сама естетска вредност такве песме зависити једино од уметничке форме. Потребна је политичка, а не политиканска песма, и као светле примере наводи Данојлића и Шћепановића. Таква песма треба да прокрчи пут од рефлексивне поезије ка мисаоној марксистичкој поезији које још нема.<sup>61</sup>

Жунић, међутим, напомиње да Миљковић није одолео непосредном политичком налогу, те да је наивно поверовао да у једном социјалистичком поретку поезија може усвојити политичку идеју за свој садржај, као и да је у Југославији остварена национална правда. Занео се могућношћу исписивања те револуције и цену скупо платио.<sup>62</sup>

\*

*Смрћу њројив смрћии* као књига колективног надилажења индивидуалног постојања незаобилазни је део Миљковићевог и Шће-

<sup>55</sup> Бранко Миљковић, „Патриотска и револуционарна поезија”, Б. Миљковић, *Есеји и кријике*, 185.

<sup>56</sup> Исто, 188.

<sup>57</sup> Исто, 183.

<sup>58</sup> Драган Жунић, нав. дело, 299.

<sup>59</sup> Бранко Миљковић, „Политичка песма данас”, Б. Миљковић, *Есеји и кријике*, 181.

<sup>60</sup> Исто.

<sup>61</sup> Исто, 184.

<sup>62</sup> Драган Жунић, нав. дело, 300.

пановићевог стваралаштва. Њеним читањем у целости остварује се смисао који су јој песници у свом коауторском пројекту наслутили. Тек ту се види да, колико год била немиметичка, Миљковићева поезија пева о нашем свету, остављајући нам празна места да у њима увидимо како пуноћа празнине није никакав парадокс.

Др Јелена С. Младеновић  
Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
Департман за србистику  
jelena.mladenovic@filfak.ni.ac.rs

ЛУНА ГРАДИНШЋАК

## ОД ЧУЛНЕ ДО ПЕСНИЧКЕ РЕАЛНОСТИ У ПОЕЗИЈИ БРАНКА МИЉКОВИЋА

(*Поезија је њајтејика ума*)<sup>1</sup>

САЖЕТАК: У раду се анализира стваралачки процес Бранка Миљковића везан за његово песништво. На почетку, у овом процесу је видљива улога чулне реалности или реалности која окружује песника као почетна тачка стварања песме, а која води све до натчулне слике опажене стварности, обликоване у песниковом уму. Чулна стварност, дакле, преобликована је у натчулну. Анализирајући овај процес, обликује се став да се насупрот чулне реалности која окружује песника, долази до стварности која је иза ове опажене реалности – метастварности или метаноје. На тај начин, долази се до закључка да песник ствара песму из ума као резултат једног заноса утемељеног у старогрчкој речи патос (*πάθος*).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бранко Миљковић, чулна реалност, умна стварност, патос, песма, метаноја

Песништво Бранка Миљковића почиње од опажаја чулног света и развија се кроз песниково обликовање опаженог, све док се овим обликовањем не добије једна нова, другачија стварност, један умни опажај. Песник је то забележио у једној реченици, у свом есеју „Поезија и облик”, а она гласи: „Поезија се не достиже животом, она се достиже умом”.<sup>2</sup> Живот је песнику омогућио сабирање чулних утисака из ове стварности која га окружује. Међутим, тек када он, искораком из свакодневног доживљаја живота

<sup>1</sup> Рад представља део докторске дисертације *Метаноја у њесницију Бранка Миљковића*.

<sup>2</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 205.

закорачи у умни доживљај света, досеже до оног што је иза видљиве стварности. А тај искорак, који му омогућава да види оно што је иза, невидљиво голим оком, креће се кроз песничково обликовање умне слике света. Зато се у склопу ове Миљковићеве реченице налази и једна његова изјава из есеја *Биће и певање*, која је преузета од песника Пола Валерија, а то је да је „поезија патетика ума”.<sup>3</sup> Међутим, ова валеријевска констатација која је основа песништва Бранка Миљковића није била само његова песничка матрица, него и његово експлицитно мишљење о самој поезији. О овој констатацији говорио је и у интервјуу са Михајлом Блечићем поводом добијања Октобарске награде 1960. године у којем јасно каже: „Усвајам валеријевску дефиницију: ‘Поезија је патетика ума’.”<sup>4</sup> Ако се поезија, као што видимо, „достиге умом”, и ако је она притом „патетика ума”, требало би посебну пажњу посветити овом схватању поезије.

Да би се изблиза сагледао овај Миљковићев валеријевски став о поезији из есеја „Биће и певање” и интервјуа *Ајнштајн се може преијевати*, који је и у вези са ставом из есеја „Поезија и облик”, потребно је кренути од почетка, од чињенице да је готово немогуће тумачити речи песништва Бранка Миљковића ван њиховог првобитног, темељног значења, па тако ни о речи *јајшејика*, у конотацији његовог песништва, не би смело да се говори искључиво на основу њеног савременог значења (баш као што се ни код Валерија ова реч не подразумева у оном облику ван изворног значења које сеже до старогрчког језика). Миљковић каже да

реч има своје геолошке слојеве, своје наслаге. Свака реч носи у себи потонуле градове које тражимо. Треба у речи умети наћи њен најдубљи, најскровитији и најелементарнији смисао, иза кога су векови.<sup>5</sup>

Основни разлог за ово гледиште је, дакле, у томе што, када размишља о речима, Бранко Миљковић узима у обзир њихово првобитно значење. А реч у свом старогрчком значењу није просто „значила”, јер је кроз њу живо проговарало оно што она као знак означава, а што је, опет, савременом човеку удаљено и страна. Тако је, на пример, и Хајдегер записао да „је данашња предочба о језику толико удаљена колико је само могуће отуђити се од грчког искуства говора”, и додао да се „Грцима бит језика открива као λόγος”.<sup>6</sup> А пишући

<sup>3</sup> Исто, 222.

<sup>4</sup> Исто, 259.

<sup>5</sup> Исто, 14.

<sup>6</sup> Martin Hajdeger, *Uvod u Hajdegera*, Zagreb: Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, 1972, 23.

о песмама Бранка Миљковића, Милан Комненић констатовао је како „савремени човек [...] човек културе у којој су физис, логос, митос, ейдос бачени у колективно памћење (иначе, посве непоуздано!), у томове одштампаних књига, у структуру производње мишљења”, те „штампана страница европског песника није сама по себи жива текстуална страница”.<sup>7</sup> Реч по себи има живо постојање кроз човека. У њој још одзвања старина грчког изворишта које је њена суштина. Стога код Миљковића, на пример, *реч сунце* јесте реч која мора да *свејли*.<sup>8</sup> И, управо схватајући изворно значење речи *ψαίειψικα*, Миљковић узима ову валеријевску матрицу „поезија је патетика ума”.<sup>9</sup>

А првобитна дефинисања ове речи сежу, дакле, до старогрчког језика. Реч *ψαίειψικα* садржи у себи основни облик речи *πάθος*<sup>10</sup>, чије објашњење се налази, на пример, у *Етимологијском ријечнику хрвајскога или српскога језика* Петра Скока, као „занос, жар”, али и као „трпљење, страст”.<sup>11</sup> Дакле, поезија је један узлет и занос који прати осећај трпљења, бола. Како истовремено занос прати трпљење, поезија омогућава откривање невидљивог или оног што је иза очигледне стварности, што је и победа песниковог ума над оним што је неочигледно, али и захтева извесна одрицања да би се та позадина стварности открила, што је, на изванредан начин, и пораз песникових чула која опажају један видљиви свет.

Објашњењу речи *πάθος* овде би требало придодати и Хајдегерово схватање, које он користи како би објаснио шта је то филозофија уопште, полазећи притом од Платона и Аристотела. Наиме, Платон у спису *Τεετειψι* наводи следеће: „Заиста је својствен филозофу тај *pathos*, то јест чуђење, *thaumazein*, јер није други почетак филозофије него управо овај”.<sup>12</sup> Али то не значи да се *πάθος*-ом

<sup>7</sup> Milan Komnenić. „Pesma kao slika raspada totaliteta”, *Delo* XIX 7, 1973, 806.

<sup>8</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 197.

<sup>9</sup> Исто, 222.

<sup>10</sup> Иако се у раду неће разматрати како иде развојни пут речи патос (*πάθος*) требало би напоменути да је она најпре имала код Грка религиозни карактер везан уз светковине бога Диониса. Касније је у реторици требало речима постићи одређен ефекат убеђивања слушаоца у оно за шта се говорник залаже. То се постизало различитим стилским средствима, рецимо, хиперболом или реторичким питањем и сл., што је, опет, видљиво и у нашем песништву. Она је, наиме, могла и да се прошири и на целу структуру дела, па би тако, рецимо, настајале строфичке организованости неке песме. Када је код старих Грка започето осликавање осећања кроз „патетичан стил”, добија се и значење речи патос као патетичан (П. Скок), у смислу неприродан, извештачен, лажни, иако изворно значење, којим се и Миљковић служи, као што видимо, јесте нешто сасвим друго.

<sup>11</sup> Petar Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1971, 622.

<sup>12</sup> Platon, *Teetet: Ili o znanju, istraživački dijalog*, Zagreb: Naprijed, 1979, 117.



означава нешто што је у једном тренутку покренуто и што се сада само од себе развија, већ је то што је покренуто и даље ношено *πάθος*-ом. А то исто каже и Аристотел: „Људи и сада, а и најпре започињу да филозофирају услед чуђења”.<sup>13</sup> Тако, основно полазиште филозофије јесте чуђење, чије се значење опет налази унутар речи *πάθος*, а уз *πάθος* придодата је и плејада значења: „passion, страст, буркање осећања”.<sup>14</sup> Овај низ се наставља када се помене и њена изведена реч *πάσχω*, *πάσχειν* у значењу „патити, подносити, трпјети, издржати, препустити се нечему, допустити да се буде нечим одређен”.<sup>15</sup>

Све ово подлеже Миљковићевом ставу да поезија као *ἡαἰηἑἰη-κα* (*πάθος*) ума јесте, с једне стране, резултат заноса, екстазе која се постиже „одвајањем душевног доживљаја од свега осјетилног и тјелесног уопће”<sup>16</sup> и трпљења и препуштања, с друге. При томе се полази од чуђења у свету или девалвације онога што се види очима и онога што се као виђено опажа у песниковом уму на један другачији начин, када он пружа отпор патњи која је „усковитлала сву чулну природу”<sup>17</sup>, рекао би Шилер.

Поезија Бранка Миљковића подразумева један успон, тежњу и екстазу да се дође до врха куле једног царства другачије, умне стварности, а полет инспирације и надахнућа, једно узбуркано стање песниковог бића, покреће песника до тамо. Тај успон је започет чуђењем, моментом када песник одваја слику света од њеног првобитног значења, а то је истовремено и болан расцеп онога што је песник као биће појмио својим Ја с једне, и онога што се показује иза те слике с друге стране. Иза се крије свет сасвим другачији од оног којег је песник видео. Песник заправо тежи да „изван себе собом насели свет”<sup>18</sup> ван чулности. У чуђењу као зачетку стварања, који јесте, комненићевски речено, „зао удес песнички, удес незбижан”<sup>19</sup>, слика света залази, а и песниково Ја нестаје пред оним што ће искрснути као новина. Све то јесте једна слика иза стварности, метастварност, односно метаноја.<sup>20</sup>

<sup>13</sup> Aristotel, *Metafizika*, Beograd: Službeni glasnik, 2017, 7

<sup>14</sup> Martin Hajdeger, *Uvod u Hajdegera*, Zagreb: Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, 1972, 21.

<sup>15</sup> Исто, 21.

<sup>16</sup> *Filozofski rječnik*, Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1989, 89.

<sup>17</sup> Fridrih Šiler, *O lepom*, Novi Beograd: Book & Marso, 2007, 37.

<sup>18</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 98.

<sup>19</sup> Milan Komnenić, „Iskustvo i iskušenje poezije”, *Delo XIX* 7, 1970, 1244.

<sup>20</sup> Иако термин метаноја има и своје религијско и филозофско значење, постоји и оно песничко, које још увек није истражено, а чији корени сежу дубоко у античку књижевност. Примарно значење речи метаноја налази се у грчком глаголу *νοέω* што значи опазити, гледати, видети. Из овог глагола произилазе речи

Миљковић у песми „Сонет” из збирке *Узалуг је будим* о метастварности пева као о *ἵπρωσῖτορy* који ничим не *ἵοδσεῖḡа* на себе.<sup>21</sup> Такав један простор не садржи у себи значење онога што је имао када је угледан песниковим очима. Одвојен од чулности, овај простор отвара нов живот сакривен иза вела стварности. Значи, ако постоји један живот паралелан оном видљивом и чулном, мора се прихватити један дуалитет који је омогућен умним опажајем. А врхунац таквог опажања устоличен је у овој новој стварности, метаноји. Бранко Миљковић је назива „објективном поетском стварношћу”.<sup>22</sup> И под њеним законима, „песник се користи и ’језиком’ саме те стварности”.<sup>23</sup> Поменути Миљковићев стих још боље прати стих из песме „Садашњост земље” из збирке *Порекло наде* који гласи *ἵπῖице које зайевају изневере шуму*.<sup>24</sup> Стих је Миљковић индиректно појаснио у есеју „Поезија детаља”, где прецизира да „чињенице које су запеваале више нису чињенице”.<sup>25</sup> Један чулни простор не може бити и простор натчулности којим се остварује песма. У *ἵπρωσῖτορy* који ничим не *ἵοдсеῖḡа* на себе („Сонет”, *Узалуг је будим*) напуштени су, изневерени чулни утисци. Њихово доследно праћење значило би кретати се по земљи, по реалности овога света, па за песника то није избор који ће следити. Реалност се отпушта или изневерава ради уметниковог узлетања до натчулне стварности или до *ἵπρωσῖτορa* који ничим не *ἵοдсеῖḡа* на себе („Сонет”, *Узалуг је будим*). А песнику је то омогућено тако што се заносом прво

*ῥῶσις* (опажај) и нус *ῥοῖς*, (ум) (Hofmann 1966, 219). Реч *ῥοῖω* у овом контексту смештена је у делу *О ἵπρωσῖτορy* оснивача Елејске школе, песника и филозофа Ксенофана (Diels 1983, 134); ту се о богу каже да целим својим бићем види (*ῥοῖν*), као и да целим својим бићем мисли (*φρῶνῆσῖν*) и целим својим бићем чује (*ἀἰῖδιον*).

На основу тога извлачи се семантичка веза између речи *ῥῶσις* и *ῥοῖς*, чиме се отвара пут према опажају умом и стварању слике у уму, на темељу слике до које се дошло чулним опажајем, односно очима. Тад је, дакле, реч о умној слици, која је с оне стране чулне стварности, или, другим речима, о мета-ноесису, *μετὰῖνoῖa*. Према томе, *ῥῶσις* је, у свом изворном значењу, чулни опажај, а *μετὰῖνoῖσις* умни опажај. Песничко стварање у делима Бранка Миљковића је ствар *μετὰῖνoῖσις*-а, метаноје, јер се само посредно ослања на чулну стварност, преко слике стварности коју је песник створио у уму. О овој теми је до сада највећи допринос дао Никола Страјић, говорећи о метаноји на научним скуповима и предавањима, а највећи број радова у вези са овом темом објавио је у књизи *Еаῖарско и калиοῖско* (2017).

<sup>21</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића I*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 115.

<sup>22</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 140.

<sup>23</sup> Исто, 140.

<sup>24</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића I*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 283.

<sup>25</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 140.

одвојио од чулног света и потом уздигао до висина у којима ће му поезија бити доступна.

Тек претходно створеном имагинацијом о свету који се изневерава, уместо препричавањем света који је видео, песник доспева у простор поезије. И баш због тога што „поезија” није „стидљиво, замућено и оскудно огледало стварности”, она „постаје креативна снага”.<sup>26</sup> Да би досегнуо и створио поезију, песник отпушта све оно што је њој претходило, допуштајући да чуђење преобликује његово сопство прикладно песничком простору, јер он *творачки живо мора њикајти / свом облику нов облик дајти*<sup>27</sup>, рекао би Гете. То значи да се прави болан расцеп између онога што песник јесте као реално биће и онога што он јесте као небески гласник. Препуштање расцепу препуштање је узвишености која треба да буде поезија: метастварности. Песник готово да нестаје, умире у свом патосу. Отуда и Миљковићева песничка констатација *истио је њевајти и умирајти*<sup>28</sup>, која „открива раскол између унутрашњег искуства и унутрашњег погледа поезије, с једне стране, и мистификованог квазиискуства, квазидоживљаја с друге стране”<sup>29</sup>, како пише Комненић. И Морис Бланшо је писао о простору песме као о „орфејском простору [...] у који он (песник – Л. Г.) може да продре само да би ишчезао”.<sup>30</sup> Али запевати и значи допустити да се тај трпелив јаз осети, јер се тада омогућава и „надвисивање постојеће конституције стварности”<sup>31</sup>, према Харпањевим речима. Песник, дистанцирајући се од себе и од стварности, дотиче надстварност. Јер „онај који пева, говори из [...] патоса ове диференције као из исконна језика и словљења”.<sup>32</sup> Одвајање у болу од своје чулности песник ће доспети у натчулни простор и оживети нову стварност зарад песме, метастварност, метаноју.

Па, ипак, расцеп у болу између постојања песника у онтолошком смислу као бића стварности и песника као надбића, има за задатак и враћање у првобитну реалност. Смисао песниковог стремљења јесте у томе да обликује стварност у метаноичком смислу, али да је такву промењену и врати собом кроз песму у реално

<sup>26</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 179.

<sup>27</sup> *Антиологија свейској њесништва I*, Никола Страјнић (прир.), Нови Сад: Филозофски факултет – Бистрица, 2007, 347.

<sup>28</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 273.

<sup>29</sup> Milan Komnenić, „Iskustvo i iskušenje poezije”, *Delo* XIX 7, 1970, 1244.

<sup>30</sup> Морис Бланшо, *Есеји*, Београд: Полит, 1960, 87.

<sup>31</sup> Mihailo Harpañ, „Tuga i opomena: fragmenti o poeziji Branka Miljkovića”, *Polja* XV 125–126 1969, 4.

<sup>32</sup> Стеван Тонтић, „Трагично у поезији Бранка Миљковића”, *Лейтмотив Машице српске*, год. 147, књ. 407, св. 6, Нови Сад, 1971, 654.

постојање од којег је пошао. О битности овог двоструког захтева за постојање песме пева и песник Рилке у деветом „Сонету Орфеју” у последњој строфи: *Њек у двострукој сфери / њосћаје сваки љас / вечан и блаї.*<sup>33</sup> А наш песник о обострајној неопходности реалности и метаноје пева у стиховима из „Паралелне песме” који гласе: *Не, нема разлоја да њищем њесме / ако умем да њриближим сїварносї.*<sup>34</sup> Дакле, један *њросїор* који ничим не *њогсећа на себе*<sup>35</sup> постаје простор песме који ће приближити стварност онаквом каква она истински јесте у свом чулном непостојању. Стварност од које се пошло чуђењем у *extasis*, што је уједно и искључивање свега унутар песника што ће га приковати за земљу, јесте пут до песме која ће својом другошћу, небесношћу, да огрне и голу реалност, ону видљиву оком. Стога поезија није само простор *који ничим не њогсећа на себе*<sup>36</sup>, она је, као што је већ споменуто и „креативна снага”<sup>37</sup>, која је откључана песниковим узношењем ка божанским висинама, управо ка оном непознатом простору. А то је омогућено тиме што је песник тај који ће својим умним обликовањем стварности да приближи суштину те исте стварности. Стога је на путу до поезије битна и она „емотивна снага” која ће умети да, од онога чега се дотакне, направи управо поезију, било да за предмет узме „свакодневни политички догађај, рекламу, паролу, политички програм”<sup>38</sup> и друго.

А ако се емотивном снагом омогућава да се од чулне стварности начини песма, онда песма јесте та која осветљава оно што је стварност у свом чулном непостојању. Бранко Миљковић у свом есеју „Поезија или оптимизам” каже да „поезија никад није негирала свет, већ је настојала да га опева изнутра, да пружи његову интегралну слику у емотивном колориту”.<sup>39</sup> Свет метаноје извире као круна опажаја, или, како би рекао Новалис постаје *кад свейї из дубокої мрака / њочне ко сїварни свейї да ходи [...] кад свейїлосї се са сенком сїари / у њраву јасносї свију сївари.*<sup>40</sup> Ипак, тај дуалитет између света песме и света реалне стварности, резултира међусобним дистанцирањем. Песма је, у ствари, „почетак одсутности ствари

<sup>33</sup> Rajner Marija Rilke, *Devinske elegije; Soneti posvećeni Orfeju*, Beograd: Rad, 1969, 45.

<sup>34</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића I*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 247.

<sup>35</sup> Исто, 115.

<sup>36</sup> Исто.

<sup>37</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 179.

<sup>38</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 189–190.

<sup>39</sup> Исто, 115.

<sup>40</sup> *Анїолоџија свейїскої њеснищїва II*, Никола Страјнић (прир.), Нови Сад: Филозофски факултет – Бистрица, 2007, 55.

и света”.<sup>41</sup> Дакле, иако Миљковић одваја реалност од метаноје, као и себе од те реалности док ствара песму, ипак је потребно да се део његовог бића, емотивна енергија, задржи само као алат којим се бруси умни опажај. Суштински, ако се једна мисао преформулише по захтевима простора изван реалности која нам је позната, то преобликовање ће се стећи једино ако је мисао прожета и одређеним емотивним стањем песника.

Али емоција не представља крајњи домет коначног обликовања песме. Бранко Миљковић у свом „Ариљском анђелу” из збирке *Вајра и нишња* пише: *Сувишно је срце ње њесма њостјоји*.<sup>42</sup> Метонимијским поступком реч срце лако се повезује са значењем осећања, па се негацијом срца негирају и осећања. Међутим, реч патетика има свој корен баш у речи *πάθος* која своје значење везује за емоције. А овде се у обзир мора узети и покретачка креативна, емотивна снага, о којој Миљковић говори у својим есејима, попут „За једну песничку уметност” или „Лобања у трави”. Уз то је речено да је матрица његовог песништва управо у реченици *њоезија је њајшејтика ума*<sup>43</sup>, која наглашава и реч ум. То је отуда што постоје закони уметности који, може се рећи за метаноју, постављају човеку два основна захтева. Један од захтева „поставља *џрипрога* [...] јер човек је, пре свега другог, биће које осећа”.<sup>44</sup> Постанак другог захтева долази од „*разума*, јер човек је биће које разумно осећа”.<sup>45</sup> Међутим, наш песник је, ипак, то можда најбоље објаснио у свом есеју „Под пепелом звезда”, где сумира да „није важан пут до мисли и осећања, важно је њихово јединство у песми”<sup>46</sup>, што је и прецизирао у свом есеју „Орфејско завештање Алена Боскеа”, где каже: „Ум је онај који пева”.<sup>47</sup>

Дакле, емоција као покретачка снага условно је овде. А услов произилази из узвишености ума. Али ни ту није крајњи домет метаноје која се остварује. У свом есеју „Орфејско завештање Алена Боскеа” Бранко Миљковић је описао надстварност као непознати „простор”, коју песник „приближава” овој реалности и да она објективно постоји, без обзира на нас и на наше стање: „Она жели

<sup>41</sup> Тихомир Брајовић, „Од метафоре до пјесме”, *Поезија и њоејтика Бранка Миљковића (зборник радова)*, Београд, Гацин Хан: Институт за књижевност и уметност, Дом културе „Бранко Миљковић”, 1996, 107.

<sup>42</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића I*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 220.

<sup>43</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 222.

<sup>44</sup> Fridrih Šiler, *O lepот*, Novi Beograd: Book & Marso, 2007, 39.

<sup>45</sup> Исто.

<sup>46</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 82

<sup>47</sup> Исто, 196.

да постигне биће”.<sup>48</sup> Он зато прави разлику између оне поезије која је дескриптивна и подражавајућа и оне која и сама ствара. Једноставно, како је то записао песников блиски пријатељ Златко Томичић, „описивање свијета је његово порицање”<sup>49</sup>, но то порицање није негација свега што свет крије иза вела стварности, па и себе самог, већ оно неопходно изневеравање света као реалног. Истинска поезија је поезија светлости из божанског *бескрајног њросѿора*<sup>50</sup>, што, рецимо, описује Његош у првом певању *Луче микроkozме*. Дакле, *бескрајан њросѿор*, простор метастварности, јесте онај у којем се обликује другачија стварност, независна од чулног и емотивног постојања песника. То не мора да значи да је ствар као предмет песме по себи довољна, него да је она могућа у остварењу свог пуног потенцијала онда када постане ствар о којој се мисли. Када постане предмет мишљења једног песника, ствар почиње да се преображава унутар песниковог умног надвисивања себе самог и духовног продирања у небеско постојање. А овај стваралачки процес увек је „дубоко узрокован низом унутарњих микропроцеса”, иако се за песнике везује и платоновско мишљење да „за оно што долази изнутра [...] по диктату божанског надахнућа долази споља”.<sup>51</sup> Самим тим, песма као исход стварања и јесте нешто независно, а, по свој прилици, и нешто реално могуће онда кад се дотакне песниковог мишљења. Бранко Миљковић објашњава да песма жели да постигне да проговори кроз песника и каже „’постојим’ а не: ’постоји оно о чему певам’”.<sup>52</sup> Кроз песничку слику открива се оно што песма јесте, као „слика рационалног ума”<sup>53</sup> која има захтев да пројектује себе назад у ону стварност из које потиче чулни опажај и у којем је почетак уметниковог стварања.

Али једном створена, ова „слика рационалног ума” више нема везе са песником као ствараоцем песме, зато што је чињеница, како Харпањ пише, да се „Миљковић [...] залаже за поезију” која је „ослобођена песникових слабости”<sup>54</sup> или оног чулног дела песника од чега се он као стваралац и одваја у свом заносу до песме. То, дакле, значи управо да претходни Миљковићеви стихови: *Не, нема раз-*

<sup>48</sup> Исто, 200.

<sup>49</sup> Zlatko Tomičić, „Isto je pevati i umirati: u povodu pete godišnjice smrti Branka Miljkovića”, *Republika* XXII 10, 1966, 420.

<sup>50</sup> Петар Петровић Његош, *Луча микроkozма*. Београд: Просвета, 1979, 145.

<sup>51</sup> Вукашин Костић, „Бранко Миљковић и Борис Пастернак”, *Славистика* VIII (2004), 282.

<sup>52</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 200.

<sup>53</sup> Miodrag Petrović, *Pesnički svet Branka Miljkovića*, Niš: Gradina, 1991, 25.

<sup>54</sup> Mihailo Harpanj, „Tuga i opomena: fragmenti o poeziji Branka Miljkovića”, *Polja* XV, 125–126, 1969, 4.

лоћа да *ишцем* *иесме* / ако удем да *ириближим* *стиварносци* („Паралелна песма”) и његов потоње наведени стих: *Сувишно је срце иде* *иесма* *иосциоји* („Ариљски анђео”) показују да се стварање поезије одвија ван оне врсте емоција песника које су изазване пролазним чулним задовољствима овог света и да постоји једна дубља врста емоција, покретачка и натчулна. Баш због тога што емоције песника, као бића које ствара песму, нису и чулне емоције човека. Дакле, није реч о осећањима која површински дотичу наша чула него о емоцијама које покрећу „мисаоне, асоцијативне, интуитивне, емоционалне и имагинативне реакције нашег менталног бића на стварност и догађај”<sup>55</sup>, како је то наш песник записао у свом есеју „Лобања у трави”. Овде је реч о отпору који уздиже песника до стварности која надилази целокупно постојање свега чулног. Миљковић и осећа да постоји „паралелна стварност [...] у мисленој сфери” која „поништава песникову физичку егзистенцију”, како је записао Радивоје Микић.<sup>56</sup> Поезија је једна објективна слика стварности која, одузимајући оно што је ограничавајуће, износи на видело ствари „у новој димензији”.<sup>57</sup>

Ту нову димензију, *иросциор* који ничим не *иодсећа* на себе, Бранко Миљковић пева и стихом из песме „Посвета елегија”, који гласи *свечи* *замене* *ен* *оком*.<sup>58</sup> Цео један реални свет у свом невидљивом наличју постоји за себе као идеја која ће се оваплотити кроз једно другачије постојање, оно које је омогућило песниково око, песников опажај с почетка. Дакле, оно до чега песник коначно жели да дође је једна стварност иза слике чулног света, метаноја, која васкрсава у његовом уму када се чулни опажај угаси. И њен облик, иако остварен песниковим преображавањем умне слике света, осликава себе услед напора у отпуштању чулног, из којег потиче.

А ослобађањем од реалности дешава се и то да песник више није потребан песми. Када песник бива неутицајан, јер губи себе у осамостаљеној умној сенци слике стварности, тада почиње истинско постојање песме: „Тамо где више заиста не можемо ништа, почиње истинска стварност, непроменљива и независна од наших мисли”.<sup>59</sup> У негацији свог реалног постојања, метаноја практично пулсира у песми, удаљавајући се од тога да преслика-

<sup>55</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 37–38.

<sup>56</sup> Радивоје Микић, „Бранко Миљковић или орфејев двојник”, *Књижевност*, год. 49, књ. 102, св. 11–12, 1997, 1745.

<sup>57</sup> Novica Petković, „О поезији Branka Miljkovića”, *Izraz* IX 7, 1965, 652.

<sup>58</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића I*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 147.

<sup>59</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 53

ва нешто чулно, „од подражавања некакве стварности”<sup>60</sup>, па сада и од самог песника. Метаноички свет, *свеї̄ замењен оком*<sup>61</sup>, у распону песниковог чулног Ја и жара стварања, показује да су дефинитивно „стварност и поетско [...] подељени, неизједначени, без посредника”<sup>62</sup>, о чему је писао Комненић. *Замењени свеї̄* је у критици окарактерисан и као свет „значања” која сама себе „надрастају”<sup>63</sup> и баш између ове раздвојености која је била дохватљива само песниковим умовањем о надстварности, простире се „сјај далеко изван граница нашег искуства”<sup>64</sup>. Та подвојеност није ништа друго до иста она подвојеност која је била назначена речју *πάθος*, у којој се сажимају сва поменута објашњења зарад поезије Бранка Миљковића као *ἡαἰήθεικε ума*. Израњањем из свог сопства у непознато, у *ἵπρωϊор* који ничим не *ἵποσεῖα* на себе („Сонет”, *Узалуд је будим*) или у *свеї̄ замењен оком* („Посвета елегија”, *Узалуд је будим*), песник доспева до песничких дубина које ствари скривају у својој реалности. Док песник пати преображавајући свет и себе у њему, стварност се обликује у сасвим другачију слику, откривајући себе онаквом каква истински постоји као нереална, нестварна, као метаноја, али и као она која ће се, „као алузија на садржаје који јој претходе”<sup>65</sup>, вратити у реалност.

Миљковић, обликовање песничке слике као метаноје и њеног враћања у чулну реалност, бележи у песми „Бранко”, стихом: *Земљо њреко мој засјалој ума*.<sup>66</sup> Ту се види како један залазећи свет у нестајању одлази песничким путем. На том путу, доћи ће до разилажења чулног и натчулног. Свет ће свој чулни огртач оставити за собом иза реалне будности, јер пут којим иде наставља смер *ἵреко* песниковог умног обликовања чулне стварности. Но, она не припада интелекту као рационалном облику поимања стварности. Ум је тај који служи да укаже на то да „пут до песме не води кроз интелект већ кроз слутњу”<sup>67</sup>. У поменутој песми Миљковић бележи *невидљиво раскршће* пред којим стварност треба да

<sup>60</sup> Славко Леовац, „Хармонија и форма”, *Поезија и критика*, Београд: Просвета, 1994, 141.

<sup>61</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића I*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 147.

<sup>62</sup> Milan Komnenić, „Iskustvo i iskušenje poezije”. *Delo XIX 7*, 1970, 1246.

<sup>63</sup> Вукашин Костић, „Бранко Миљковић и Борис Пастернак”, *Славистиика VIII*, 2004, 203.

<sup>64</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 229.

<sup>65</sup> Александар Јовановић, „Поетичке претпоставке неосимболистичког песништва”, *Књижевна историја XXV 91*, 1993, 328.

<sup>66</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића I*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 105.

<sup>67</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 244.



се *усјава*<sup>68</sup> и постане ништа друго до оно што је песник раније писао, *будни сан унутрашњих сјавача*.<sup>69</sup> Не треба заборавити да је тај пут хераклитовски пут, забележен у мислиочевом 60. фрагменту, пут који је исти и у оном повратном смеру.<sup>70</sup> Па ако ће се једна васкрсла стварност и вратити у постојање реалне будности, она више није стварност какву је познавао песник кроз чулно искуство свог постојања. Јер, метаноја се, у ствари, „враћа сном преобраћена и солипсистички накнадно дата”<sup>71</sup> и она је оквир кроз који и песник покушава да сагледа оно иза вела стварности. Метаноја и стварност дате су сада одвојено, али паралелно. И то одвајање слике чулне стварности од себе саме, што је праћено песничким заносом и трпљењем, на путу преко *засјалој ума*, омогућава реалности да нестане и да поново поникне као метаноја, као друго лице стварности и осветла наново ту реалност у коју се враћа. Дакле, када Миљковић пева: *Земљо њреко мој засјалој ума*<sup>72</sup>, стварност постаје нешто друго у песниковом уму, пре свега „она је ослобођена”<sup>73</sup> себе саме, јер *све се / у нишћиа мора да разнесе, / ако ли жели ѡрајан век*.<sup>74</sup> Али појављује се и једна нова светлост која сија и која се враћа у реалност да је покаже у другачијем одсјају, а можда чак и да је замени. Метаноја „баш зато има моћ супстанционирања стварности”<sup>75</sup> Није, дакле, необично то што поезија „са новим просторима [...] замењује места стварном (видљивом) и нестварном (невидљивом)”<sup>76</sup> уколико је то невидљиво она зачарана стварност која ће добити свој метаноички облик. А ако метаноја као нова светлост има овакву снагу да постави себе као једну надмоћнију стварност која ће бити паралелна са оном другом постојећом, онда метаноја самим својим повратком „врши одређену функцију у конституисању стварности”<sup>77</sup>, како Харпањ пише. Међутим,

<sup>68</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића I*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 105.

<sup>69</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 28.

<sup>70</sup> Hegman Dils, *Predsokratovci I*, Zagreb: Naprijed, 1983, 154.

<sup>71</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 23–24.

<sup>72</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића I*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 105.

<sup>73</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 229.

<sup>74</sup> *Антилолија свейској ѡеснишћива II*, Никола Страјнић (прир.), Нови Сад: Филозофски факултет – Бистрица, 2007, 347.

<sup>75</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 229.

<sup>76</sup> Радивоје Микић, „Утва златокрила” Бранка Миљковића, *Језик ѡезије*, Београд: БИГЗ, 1990, 58.

<sup>77</sup> Mihailo Harpanj, „Tuga i opomena: fragmenti o poeziji Branka Miljkovića”, *Polja XV*, 125–126, 1969, 4.

треба освестити да се њено васкрсавање догађа у уму, али и да добија своје оваплоћење у песничкој речи која ће је пројектовати назад у чулну реалност.

И овде би се требало позвати на Хајдегерово схватање песништва и мишљења. Наиме, он примећује да је „песништво у служби језика” зато што „између једног и другог, мишљења и пјесништва, влада скривено сродство”, но истовремено „између једног и другог постоји истодобно провалија”.<sup>78</sup> Тако у песми „Посвета елегија” одјекује Миљковићев стих *све што имамо то су наше речи*.<sup>79</sup> И готово једино како се песма преноси у стварност, јесте њеним оваплоћењем у тело речи. Али та реч није обична реч већ, хајдегеровски извучено, песничка. Ни она, као ни песник у својој чулности, није довољна да се песма оваплоти за повратак у чулну стварност. И реч мора да приближава суштину зрачећи својим извориштем. Реч песме је реч извора или прапочетка, *архи*. Како је већ речено, Миљковић не користи речи у њиховом општесхваћеном значењу, већ полази од тога да свака реч има испод општеприхваћених наслага свој прапочетак, а варничењем небеског пространства и земног реалитета у песниковом уму настаје конкретна ознака речи. Ни реч сама, дакле, није више свакидашња, већ је и она у стваралачком процесу померена изван свог значења у оно натчулно значење, које песнику даје кредибилитет да је употреби за песму. То значи да се „до суштине речи не долази одмах”, већ да је „потребно време да реч постигне свој пуни ефекат”.<sup>80</sup> Све то подлеже Миљковићевом ставу да „свет није видљив”, већ да се „он може само певати, слутити и сањати”, будући да је поезија „у слаткој померености времена и смисла из веровања у реч и звук”.<sup>81</sup> Веровање у реч и звук пружају могућност песнику да ствара. Његова „помереност” из овог света тиме што себе отвара да постане не-Ја, исти је процес којим пролази и сама реч, јер она је, такође, ослобођена земних, људских значења која стварају њену значењску слојевитост. Песничка реч и сама није нешто што ће да послужи песнику за копирање, већ она предочава оно што није било схватљиво чулном бићу. И „сходно томе, дозива по имену оно за шта нисмо знали да постоји и чије ће право постојање започети управом поступком именованја”.<sup>82</sup>

<sup>78</sup> Martin Hajdeger, *Uvod u Hajdegera*, Zagreb: Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, 1972, 24.

<sup>79</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића I*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 147.

<sup>80</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 123.

<sup>81</sup> Исто, 62.

<sup>82</sup> Miodrag Petrović, *Pesnički svet Branka Miljkovića*, Niš: Gradina, 1991, 9.

Пример овога имамо у песми „Измишљања света” Бранка Миљковића. Речи и саме, дакле, имају свет за себе, и то управо у пределу оних *висина где ствари смисао љубе*, и где се песник држи онога што му је једино преостало, а то су речи: јер *од целе јаве остале су њек речи*<sup>83</sup>, како пише Миљковић у својој песми „Измишљање света”. Будући да се ни реалност као таква више не познаје, већ је она присутна сада као самостална слика, метаноја, и „речи морају да постигну своју властиту реалност”.<sup>84</sup> Оне су важне, јер „немајући од чега другог да гради своје светове”, песник „их гради од речи, од оних њених остатака у којима више нема трагова емпиричке збиље”.<sup>85</sup> Речи су на опасном задатку који има дво-струки корак: да метаноју осликају у пуном сјају, а да је притом предоче и чулима, будући да оне морају бити „репрезентативне за оба света”<sup>86</sup>, како пише Миљковић у свом „Прилогу I”. Речи, дакле, имају, пре свега, моћ да „се ослободе присуства ствари”<sup>87</sup>, да све што је реалност у њима прохуји и развеје се у ништа, „да одстране декоре видљивог света” како би „створиле ону празнину у којој се саме настањују”.<sup>88</sup> Подсетимо се, Павле Зорић назначаваше ову тематику, будући да је приметио како је Миљковић „ослобађање речи од предметности постигао [...] у завидној мери”<sup>89</sup>, крећући се тиме „у сусрет Малармеу”, према чему „реч уклања предмет”.<sup>90</sup> Како се ова констатација наставља и продубљује, види се по томе што се ствари „поистовећују са речима”, али и „заменују за речи”.<sup>91</sup> Свака од речи коју Бранко Миљковић употребљава има свој архаичан призив, а тиме и једно живо постојање, и у томе је богатство овог песничтва. И његова неразуђеност захтева од читаоца способност да унутар богатства свог сопства разложи оно натчулно у самој речи. Јер та реч измиче савремености, песниковим чулима, али и самом постојању реалности.

<sup>83</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића I*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 138.

<sup>84</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 212.

<sup>85</sup> Miodrag Petrović, *Pesnički svet Branka Miljkovića*, Niš: Gradina, 1991, 130.

<sup>86</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 175.

<sup>87</sup> Исто, 212.

<sup>88</sup> Петар Џацић, *Бранко Миљковић или неукројива реч*, Београд: Просвета, 1965, 34.

<sup>89</sup> Павле Зорић, „Бранко Миљковић или апсолутна вредност речи”, *Лобуна и џриладођавање*, Београд: Просвета, 1975, 245.

<sup>90</sup> Зорана Пејаковић, „Бранко Миљковић и француски симболисти Рембо, Маларме и Валери (I)”, *Свеске* 23, 106, 2012, 156.

<sup>91</sup> Драган М. Јеремић, „Бранко Миљковић или песник у трагању за смислом”, *Бранко Миљковић у књижевној кријшци*, Ниш: Градина, 1973, 249.

Бранко Миљковић ће то опевати у песми „Одбрана земље”, на наизглед парадоксалан, али уистину одличан начин. Како земља представља чулну стварност, у овој песми она неће бити окарактерисана само као пука реалност. Она је чулна само толико да призове умрле у свест живих, који бране своју отаџбину. Дакле, тек толико да их дозове у свест читаоца, да би одмах затим, као реални, ишчезли. Међутим, песник који пева једну такву реалност која је нестала за овај свет, мораће, као и у песми „Тјентиште”, да зађе у натчулну способност обликовања песме, да опет искорачи једним заносом из себе и да у екстази заборави на ону земљу на којој почива реални свет, како би зашао у небеску сферу постојања свих ствари. И ту је и реч, она права и исконска, неопходна песнику. Она се проналази баш у свету који је натчулан и ослобођен од оног видљивог. Тако да реч песме није реч *из љаве*, али ни *из срца* („Одбрана земље”), већ из једне нестале реалности која је тако постала прошлост, али поново оживљена прошлост онда када песник зађе у највећи опажај, метаноју. Миљковић мора зато прво да превазиђе себе, да екстасисом заборави на оно што он јесте као биће овог света, да би потом успео да запева оном стварношћу која је песнику једино и позната. Отуда у *срцу љубав јача од смрти / У љави мисао већа од љаве*.<sup>92</sup> Песник, као што већ знамо, „преводи на свој језик песму” не би ли ову оживљену, васкрсну реалност, метаноју, успео да „приближи могућности уметничког одржавања”.<sup>93</sup> А средство којим ће се послужити је управо реч. Песник пева, знајући, као и Новалис, „да само од ј е д н е речи тајне / прилике мрске и очајне”<sup>94</sup> несталу. Реч тиме „приближава” један непознат свет, метаноју, зато што је „уводи у један простор у коме га можемо препознати, појмити, достићи сазнањем, духом”.<sup>95</sup> Како реч сада није и реч стварности коју познајемо својим чулима, јавља се, дакле, „извесна надстварност чије порекло не треба тражити ни у стварности, ни у духу, већ у самој речи”.<sup>96</sup> Самим допирањем до света речи „се образује [...] дубока стварност света” која открива нову стварност, метаноју, „показујући дотле никад виђену суштину”.<sup>97</sup>

<sup>92</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића I*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 176.

<sup>93</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 140.

<sup>94</sup> *Анџолођија свейској џеснишћива II*, Никола Страјнић (прир.), Нови Сад: Филозофски факултет – Бистрица, 2007, 55.

<sup>95</sup> Радивоје Микић, „Миљковић, песник аполинијског склада”, *Књижевна реч II* 10, 1973, 22.

<sup>96</sup> Miodrag Petrović, *Pesnički svet Branka Miljkovića*, Niš: Gradina, 1991, 18.

<sup>97</sup> Павле Зорић, „Свест о песми Бранка Миљковића”, *Бранко Миљковић у књижевној кришци*, Ниш: Градина, 1973, 171.

Из овога јасно произилази да Миљковићево песништво има одређене фазе које је Милан Комненић окарактерисао као „жртвовање видљивог, његову разградњу, васкрсавање невидљивог кроз језик и његову сакрализацију у језику”.<sup>98</sup> Миљковић је своју кулу песништва саградио протезући песништво кроз *йайиос ума*, јасно назначавачући да се поезија зато *досишиже умом*.<sup>99</sup> То значи да цела једна стварност мора да нестане како би се појавила њена суштина. И залазак те стварности није просто нестанак, већ отпуштање свега што је песник видео, како би се у екстази свог стварања „светлошћу која не долази извана, већ је у нама самима”<sup>100</sup> осветлио коначан опажај, а то је метаноја. Позивајући се на Аристотела, Миљковић зна да је „својство ума да самога себе мисли, тј. поражавача и побеђује”, а „поезију која опева те поразе ума могли бисмо валеријевски назвати патетиком ума”.<sup>101</sup> Песник жртвује стварност и оно што он јесте у њој, да би она васкрснула своју суштину коју називамо метанојом. А она је, опет, оживотворен импулс песме.

Мср Луна М. Градиншћак  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Докторске студије  
lunagradin@gmail.com

---

<sup>98</sup> Milan Komnenić, „Pesma kao slika raspada totaliteta”, *Delo* XIX 7, 1973, 50.

<sup>99</sup> Бранко Миљковић, *Сабрана дела Бранка Миљковића IV*, Издавачка установа „Градина”, Ниш, 1972, 205.

<sup>100</sup> Исто, 101.

<sup>101</sup> Исто, 222.

## ОГЛЕДИ О СРПСКИМ СТВАРАОЦИМА

Јово Радош, *Пресејавање мисли*, Институт за српску културу, Никшић 2020

Крајем прошле године у издању Института за српску културу из Никшића појавила се књига угледног универзитетског професора, књижевника и спортског радника Јова Радоша (1949), под називом *Пресејавање мисли*. Проф. др Јово Радош је добро познат научној, културној и широј јавности Србије и читаве бивше Југославије. Широко је поље његовог научног и литерарног интересовања. Објавио је велики број студија и монографија, од којих су неке изузетне научне вриједности, и крећу се у распону од филозофије и социологије, преко етике и естетике, до фолклористике и књижевне критике. Поред четрнаест књига теоријско-аналитичких, историографских, фолклористичких и књижевнокритичких студија, Јово Радош је објавио и двије књиге пјесама и прича, а као истакнути спортски дјелатник написао је три књиге посвећене борилачким вјештинама. Очигледно је, дакле, да је његово интелектуално стваралаштво изузетно обимно и веома разуђено. Ако бисмо хипотетички замислили да немамо других књига из филозофије осим његових, и тада би се филозофија и главнина њених дисциплина могле изучавати на основу његових радова.

Књига *Пресејавање мисли* је двадесета из богатог стваралачког опуса Јова Радоша, не рачунајући бројне (преко стотину) научне и стручне радове, чланке, расправе, огледе, есеје, приказе. Текстови сабрани у овој Радошевој књизи (осим прилога „О одликовањима и наградама”) раније су публиковани у зборницима, часописима и дневним листовима. Ријеч је о оригиналним научним радовима, огледима, освртима на књиге поезије и збирке приповиједака, као и о разним прилозима и приказима. Највећи број текстова ове збирке Радош посвећује савременом књижевном, књижевнокритичком и научном стваралаштву.

Књига је подијељена у два дијела: *Онџолошке црпџице* и *Брецаји самосвесџи*, од којих први дио има једанаест, а други осам радова. У првом и најобимнијем раду у књизи – „Борба као суштаство света у Његошевом песништву” (раније објављеном у *Његошевом зборнику Маџице*

српске 2014) аутор – на темељу „релевантних филозофско-богословских исказа и ставова о овој проблематици” – сагледава Његошева виђења борбе између добра и зла. У „Уводним назнакама” за овај рад Радош указује на чињеницу да се у његошологији дуго превиђао хришћански дух Његошове књижевне творевине, а наглашавали су се и домишљали најразличитији нехришћански утицаји и мотиви у његовом стваралаштву. Иако је хришћански утицај на Његошево књижевно дјело толико очигледан да га ниједан озбиљнији интерпретатор не може заобићи, у протеклим деценијама настала је обимна литература која је настојала да Његоша по сваку цијену секуларизује. Штавише, наглашава аутор, има се утисак да су готово сасвим превладали увјерења да је Његош „у филозофском, песничком и крајње духовном смислу већи и бољи, онолико колико се као слободни мислилац [...], наводно, удаљује од јеванђељских истина”. Мали је број, по Радошевом мишљењу, оних његошолога који су успјели да уђу „у саму онтологију Његошевог епског и лирског исказа, који је превасходно и истински утемељен у вери у Бога, одакле се, у највећој мери, рефлектују и сва остала његова размишљања и уверења”. Радош увиђа и истиче да Његош није заборавио да се, поред обављања свјетовних и државничких послова, „подвргава и подвизима неумољиве аскезе и исихазма (молитва, пост и бдење), усмеравајући душу ка милосрђу и истини, а ум ка умозрењу и општењу са Богом, да се приближи Богу и открије апофатички (скривајући) смисао Његовог пројављивања”. Након детаљне анализе релевантних филозофско-богословских исказа и ставова о борби добра и зла, аутор подвлачи да се код Његоша могу наћи сви познати ставови о тој борби, који су од раније присутни у филозофским и богословским промишљањима, али им је онда, „један нови, особен израз и печат сопственог индивидуално-личносног поимања и доживљавања”. Аутор тврди да пажљиво ишчитавање Његошевих поетских остварења показује да борбу између добра и зла Његош види „као суштинску одредницу тоталитета света” и да је та борба, по Његошу, једна од фундаменталних и категоријалних одредница свијета. По Радошевом мишљењу, може се извести закључак да Његош своју онтологију, гносеологију и етику борбе за слободу

гради и развија на универзалним јеванђељским и филозофским константама, сагледавајући их кроз оптику народне мудрости и традиције, али и у складу са начелима проистеклим из сопствене духовне глади и упитности, као и из пророчких дарова од Бога добијених.

Након овог рада о Његошу, слиједи текст, односно *Пријодно слово* о стваралаштву српског приповиједача, романописца и драмског писца Светозара Ћоровића, изговорено о стогодишњици пишчеве смрти. Развијајући питање шта нас то данас још подсећа на Светозара Ћоровића

и у којој мјери је он присутан у нашем садашњем живљењу и нашем интелектуалном памћењу, аутор изричито тврди да Ђоровићеву писану заоставштину ни до данас није прекрио вео заборав и да његово књижевно име још живи у српском народу, и то не само због тога што је написао десетак књига приповиједака, скоро толико романа, и већи број драма (24), „већ и зато што је његово дело верно сведочанство једнога времена, једне земље (Херцеговине) и народа, чији живот је сликовито документовао кроз уверљиве ликове”. Радош разматра основна својства Ђоровићевог литерарног стваралаштва и закључује да у штиву овог врсног приповиједача превладава, прије свега, аспект људскости. На тај начин Радош се уврстио међу књижевне историчаре који су изучавањем Ђоровићевог дјела допринијели да овај значајни српски писац добије одговарајућу естетску валоризацију и заузме видно мјесто на страницама српске књижевне историје.

Овај дио књиге још обухвата приказе, осврте и предговоре за књиге пјесника, прозаиста и књижевних историчара који потичу са простора Источне и Старе Херцеговине: приказ књиге Неђа Шиповца „Христос у Херцеговини”; осврт на прозна дјела Радослава Братића; рад „Садејство ума и карактера” – писан као предговор за књигу академика Љубомира Зуквића *Убеђења и убеђивања*; текст о књизи есеја професора Славка Гордића *Осмајрачница*; приказе пјесничких књига Гојка Ђога и Ђорђа Сладоја, те књиге приповиједака Момчила Голијанина и књиге поетских мисли Драгана Лакићевића. У завршном раду у овом поглављу књиге, насловљеном „Библијски садржај у народној књижевности”, Радош говори о књизи Будимира Алексића *Библија и српска ејика*.

Други дио књиге садржи седам интересантних и разноврсних радова. Његов општи наслов *Брецаји самосвесити* односи се на текстове: „Европа као есхатолошки идентитет”, гдје се говори о савременој Европи која, форсирајући оно што је по природи ограничено и пролазно, „губи из вида онтолошку димензију света, природе и човековог постојања као Божијег промисла”; затим „Неупућеност ’упућених’” у коме се показује да пуноћа и цјеловитост савременог васпитног процеса није могућа без вјерске димензије; онда „Паралеле српског националног немара” који садржи на необоривим доказима засноване примјере сакаћења српских територија и српских националних интереса, под диригентском палицом комунистичког режима Ј. Б. Тита; потом „Бит и умеће предавачке делатности”, посвећен разматрању фундаменталних одредница бесједништва и предавачке дјелатности; након тога о „владавини релативизма” која је, истиче аутор, данас више него очигледна, и која је постала окосница политичких активности западних сила на успостављању „новог свјетског поретка”, а што се најбоље одсликава на примјеру Косова и Метохије. Шести текст говори „о одликовањима и наградама”, а седми, „И Новак може да задрема”, посвећен је нашем тениском асу Новаку Ђоковићу.



У најобимнијем раду овог, другог дијела књиге, „Паралеле српског националног немара”, аутор разматра питање суштаства и онтологије српског националног бића, као и наш немаран однос према сопственом територијалном наслеђу и животном простору. Писан о стогодишњици прикључења Срема, Бачке, Баната и Барање Краљевини Србији (1918), овај Радошев рад, на темељу неспорних историјских чињеница, говори како је сакаћена српска државна територија, односно српски етнички и историјски простор. Аутор објашњава да је тај простор фрагментиран не само због политике западних сила, већ и захваљујући политици Комунистичке партије Југославије и њеног вође Јосипа Броза Тита који је након Другог свјетског рата Југославију преуредио на штету српског народа. Бавећи се проблемом конструисања нових нација од српског етничког супстрата, аутор закључује да је то дио геополитичких програма великих сила, које су реализовали југословенски комунисти на штету српских националних интереса.

У огледу „Европа као есхатолошки идентитет” Јово Радош проблематизује економско-материјални мит о доласку „свеопштег Прогреса”, чије је друго име Европа, „илити заједница највиших људских стандарда и економског и свег осталог благостања”. Та Европа, којој тежи велики број конзумента савремених медија, по мишљењу аутора, нема душу; то је високоразвијена техничка цивилизација, која занемарује духовно-културну димензију живљења, и своди човјека на кострети економске животиње. Врховна вриједност те цивилизације је профит, а планетарни простор је тржиште на којем се он остварује. Вјерујући у хришћански смисао историјских збивања и историјског процеса у цјелини, аутор с правом тврди да такав европски пројекат обећаног живота у долазећем времену хришћани схватају у духу ријечи блаженочившег патријарха српског Павла: „Ми чекамо Христа, а не боље вријеме.”

Успостављајући присну релацију са ствараоцима о чијим дјелима пише, Јово Радош се – по ријечима рецензента ове књиге др Радисава Маројевића –

живо уноси у прочитано и формирано сопствени доживљај, консултујући друга мишљења, развија до упоредног критичког осврта, посвједочивши да ријеч и разговор почивају у средишту његовог поетизованог бића.

Књижевнокритички, књижевноисторијски, филозофски и политиколошки судови Јова Радоша, без сумње, теже једном објективитету и ваљаној аналитичкој логици. Његове текстове карактерише мирна анализа заснована на убједљивим чињеницама и непобитним доказима. Као човјек енциклопедијских знања и широког образовања, Радош је поуздан процјенитель естетске вриједности књижевноумјетничких творевина и научне вриједности научноистраживачких дјела. Сматрамо да се, на

крају, треба осврнути и на језик којим сам Јово Радош пише. У питању је суздржано, довољно прецизно, али и одњеговано писање у најбољим традицијама београдског научног стила. Сматрамо, свакако, похвалом када кажемо да се у нечијем маниру писања наслућује дух и интенција наших претходника који су настојали да им вриједност онога што су казали зависи и од начина на који су то казали. Писана, дакле, ријетко одњегованим стилем, ова књига Јова Радоша свједочи о великом интелектуалном распону једног супериорног познаваоца књижевности, филозофије, теологије, историје, једном ријечју – готово свих друштвених и хуманистичких наука.

Будимир АЛЕКСИЋ

## СЕЋАЊЕ И БИВСТВОВАЊЕ СЛОБОДАНА МАНДИЋА

Слободан Мандић, *Дух ѝриче и грућа имена*, Агора – Градска библиотека „Жарко Зрењанин”, Нови Сад – Зрењанин 2020

*Достојно јесте славиј стварности  
у трагиву несстварној.*

Иван В. Лалић (*Четврти канон*)

„Ништа што је прошло није престало да постоји.” Чини нам се да је најбоље овом сентенцом започети причу о Мандићевом најновијем прозном остварењу, шеснаестом по реду. Наведена реченица, рекло би се, у великој мери илуструје основне постулате Мандићевог романописања. Тврдећи ово, пре свега, мислимо на ауторово препознавање прошлости и садашњости као аутопоетички важних елемената, а потом и на казивање о универзалним идејно-тематским феноменима из живота појединца непрекидно замишљеног над прошлим и будућим искуствима.

Након, између осталог, Вавилонске Куле *Кружока на златни ѝојон* и Диска из Фестоса *Панонских ѝалимјесетја*, роман *Дух ѝриче и грућа имена* илустрован је Чонтваријевом сликом *Учијељ Мароканац*. Сасвим је јасно да се Мандић предано позабавио идејно-естетским решењем предњих корица својих романа, те у том контексту ваља размотрити Учитеља Мароканца. Није згорег напоменути да је по први пут реч о представи људске фигуре на корицама неког романа овог аутора. Као објашњење оваквог избора слике, аутор у сопственом појмовнику тврди да је реч о приказивању спиритус мовенса сопствене прозе, али, и поред тога, и даље смо запитани *ко је учијељ?* Узевши у обзир претходни Ман-

дићев опус, разуме се да је очинска фигура значајан лајтмотив његове прозе. Приповест о оцу коју започиње у роману *Време очева*, расписује у *Очевом друћом мандаћу*, те јој даје сопствени печат у *Панонским њалимјесетима* када, како то утврђује пређашња рецепција, прави отклон од других романописаца:

Све до романа *Панонски њалимјесети* прича оличена у оцу могла се посматрати у контексту дефинисања и семантизовања приче у делима писаца, као што су Данило Киш и Давид Албахари. Док је код њих прича добијала легитимитет, тек будући обележена смрћу тј. одсуством оца, код Слободана Мандаћа прича живи све док је отац жив.

Када је реч о очинској фигури у *Духу њриче и друћим именима*, могло би се рећи да је лик оца задобио више домете. Наиме, *Учићел* на предњој корици, те очев лик најјасније издиференциран у односу на остале ликове у самом роману, дају нам за право да констатујемо да је отац учитељ сину. Очев лик је семантички и херменеутички важан како за саму причу, тако и за њено разумевање у целини. С једне стране, упечатљиви су физичке особине и очеви поступци. Слика очевих очију, у часу када умире *оџац нације* ондашње државе:

„Живот би могао бити бескрајан, тумачи отац испражњених очију” или трагикомична слика остарелог Херцеговца који се у банатској равници латио гусала усред НАТО агресије и „Гусла, ниже неправде које нам се носе [...] Грми, кличе претке, све се пролама; да оно напољу заглуши”.

Ова сцена вишеструко је интригантна, како пиктурално, тако и значењски. Отац се хвата гусала под НАТО бомбама (окупацијом), баш како су то чинили Херцеговци и остали Срби током османске тираније (Сетимо се да *нишћа цићо је њроцло није њресћало да њостјоји*), а паралелно ваља гусле сагледати као симбол фолклорне традиције прошлих времена, но и као средство које је богатило усмено приповедање. Замисао о значају усменог приповедања наметнута је и кроз детаљ о очевој вербалној навици да константно прибегава и понавља везник *и* у разговору. Било је речи о лајтмотиву очевог лика *и* у првом *и* у другом *и* у најновијем роману. Очев најдражи везник није ништа друго до отеловљење романопишчеве потребе да ствара/приповеда. Оно што је у *Панонским њалимјесетима* препознато у контексту Андрићеве беседе „О причи и причању”, јасно се наслућује и у *Духу њриче* посредством указа на везник *и*, а посредством очевог лика отеловљена је жеља да прича тече *и* даље *и* да причању краја нема, тако да „та прича као да жели, попут причања легендарне Шехерезаде, да завара крвника да одложи неминовност трагичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања”. У истом контексту ваља осматрити и сваку реч наслова романа. Оваквим насловом аутор поручује да је тежиште на *Духу* приче, било да се та реч односи на „*Духа*” који саопштава у перо приповедача или се пак односи

на атмосферу говорења у роману, док су све личности сведене на имена и само на кључну особину.

Година објављивања романа о коме је реч јесте и година када се у нашу свакодневицу уселио и коронавирус. Премда још увек актуелна пандемија у *Духу њриче и дружим именима* нема фабулативно релевантно место, Мандић овом виду садашњег тренутка посвећује редове у курзиву на крају сваког поглавља. Потребу романописца да овај сегмент актуелне свакодневице инкорпорира у своје дело не треба занемаривати, ни посматрати је као козметичко одступање од основне нити приче. Курзивни редови које Мандић посвећује вирусу, рекли бисмо, представљају средство за ново изражавање свега онога што је аутор тематизовао у ранијем опусу. У години док саставља рукопис за роман, вирус је аутору послужио као ново рухо за блиске му идеје о слободи, емпатији, интеракцијама појединца наспрам и унутар колектива, али и нужности покретања појединчеве индивидуације. Опређен за фрагментарност у приповедању, Мандић ће о вирусној садашњици говорити далеко најмање, међутим, ако бисмо спојили курзивне делиће приче у засебан мозаик, ауторово промишљање може се свести на прву курзивну реченицу исписану након првог поглавља и последњу након последњег поглавља, што ће рећи: „Сага је њу још и он” и на крају: „*Incipit vita nova*” [курзив – С. М.].

Сматрамо да је непотпуно *Дух њриче и друја имена* жанровски одредити као мемоарску прозу или пак као роман у правом смислу те речи. Обе одреднице су прихватљиве само у извесној мери. Не може бити речи о чисто мемоарској прози, будући да има јасних обележја момента у коме прозно остварење настаје, но, с друге стране, не може се говорити о роману у правом смислу те речи, јер нема јасног фабулативно-сигејног тока, издиференцираних ликова, заплета или расплета. Чини нам се да је најсрећније решење послушати аутора, те доживљавати овај роман управо у духу ваздан недоречене приче са именима која ту причу чине.

Сваки од аспеката који смо овде покушали да осветлимо препоручује за читање прозу Слободана Мандића, не зато што је то роман о носталгији за завичајем или бившом државом, а још мање јер је то роман о цинизму и ламенту над садашњицом. Више од свега наведеног, *Дух њриче и друја имена* јесте прича о култу сећања и памћења, мемоарска белешка о сазревању дечака, те његовом слушању *дружих имена* убележена искуством одраслог човека кога на последњој страници остављамо јунговски припремљеног за сурову реалност данашњице и неизвесност новог духа приче сутрашњице.

Милан РАДОИЧИЋ

## ПРОЦЕСУАЛНА ПЕРЦЕПЦИЈА СЛИКЕ

Ана С. Живковић, *Слика у српском реализму (историјскојоеџичка студија)*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац 2019

Заснована на методолошким поставкама историјске поетике, књижевне генологије, класичне и когнитивне наратологије, реторичке критике и компаратистике, монографија *Слика у српском реализму* Ане Живковић, објављена у едицији „Црвена линија” Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу, опсежно је, дијахронијско, поетичко истраживање генезе (конституисања, учвршћивања и деконструкције) жанра слике у српској књижевности епохе реализма. Иако је теоријско упориште за испитивање одлика слике као жанровске категорије ауторка пронашла како у чланцима и есејима Милана Савића, Милана Јовановића, Љубомира Јовановића, Михаила Вукчевића, Андре Николића и Јована Скерлића, објављеним крајем XIX почетком XX века, тако и у рецентнијим испитивањима Јована Деретића, Предрага Палавестре и Радована Вучковића, а понајпре у радовима „Термин ’слика’ код српских приповедача у XIX веку” Драгише Живковића и „Слика – међужанровска ознака у српској књижевности епохе реализма” Душана Иванића, ипак, потребно је приметити да је изабрани предмет проучавања први пут у знатнијем обиму, детаљније и систематичније обрађен, те да су испитивања слике у српској књижевности од протореализма до модерне резултирала публиковањем монографије, прве у српској науци о књижевности у целости посвећене слици као засебном, скупом поетичких дистинктивних обележја у довољној мери профилисаном/издиференцираном прозном жанровском елементу генолошког система српске књижевности друге половине XIX века. Настала као прерађен текст докторске дисертације *Слика – жанр српске реалистичке ђрозе*, одбрањене 2018. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, монографија Ане Живковић предочила је структурно-семиолошку, морфолошку, реторичку, наративну и идеолошку комплексност прозног жанра слике, расветливши, уједно, њене међужанровске релације са сродним мањим наративним формама (попут приповести, приповетке, кратке приче, новеле, цртице, скице, меморабиле, причања о животу, физиологије, очерка, картине итд.), како у контексту историје српске књижевности, тако и уочавањем генетско-контактних и типолошких веза са остварењима француске, енглеске, руске, пољске и немачке књижевности, уз релевантна и интригантна запажања интермедијалних паралела овог литерарног жанра са ликовном уметношћу (холандским и фландријским жанр-сликарством) и архитектуром.

Будући да слика није морфолошки, стилски и поетички једнообразни жанровски модел, већ полисемична и полифункционална наративна

структура, у монографији *Слика у српском реализму* детаљно је описан како процес настајања (издвајања и поетичке стабилизације) овог жанра, тако и склоп његових тематско-мотивских и реторичких особености. Инструктивним се, са становишта разматрања генезе жанра слике, указује разликовање слике као књижевне форме и слике као књижевног жанра, те се тако прозни „образи” Јована Суботића, објављени почетком педесетих година XIX века, одређују као књижевна форма слике, док се ратна проза (слике, скице, цртежи и визије) Ђуре Јакшића, објављиване од 1875. до 1878. године, перципирају као наративи у којима је започет процес трансформације слике од књижевне форме у књижевни жанр, да би се тренутак дефинитивне канонизације слике као жанра реализовао у сликама из сеоског живота Јанка Веселиновића, које заступљеношћу и популарношћу (као распрострањен и радо читан облик жанра слике) прерастају у узорни модел (образац) жанра слике у епохи реализма, у репрезентативни облик, који ће тек у периоду високог реализма, виртуелним наративима у прози Радоја Домановића и пародијом у прози Стевана Сремца, бити трансформисан и са метанаративног аспекта, у одређеном смислу декомпонован. Од значаја за одређење жанра слике била би и њена протејска природа, тј. чињеница да су у епохи реализма као слике одређивана како епска, тако и лирска и драмска литерарна остварења, те је, према томе, термин слика прерастао у трансжанровску ознаку, али како се, према увидима Ане Живковић, у прозним сликама може издвојити „хомогено жанровско језгро”, монографија *Слика у српском реализму* искључиво је посвећена анализи слике као прозног жанровског обрасца. Однос књижевног текста и стварности, ознаке и означеног, на који је слика као подразумевани дагеротипски исечак, фотографска репродукција, одраз реалија упућена, исто тако, није једнозначан, с обзиром на то да слика није пука копија оригинала већ продукт имагинативне радње уметника, те је, имајући у виду сложеност питања књижевног представљања стварности, како у оквирима једног издвојеног жанра, тако и у целокупном жанровском систему књижевности реализма, у уводном поглављу „Увод: жанр слике и мимезис”, детаљним прегледом теоријских поставки о мимезису, од антике до постструктурализма (од Платона, Аристотела, Хорација, Лесинга, до Де Сосира, Мукаржовског, Јакобсона, Ролана Барта, Дерида, Рифатера, Компањона, Женета, Рикера, Бенјамина и Долежела), Ана Живковић извела закључак о поглавито знаковној природи жанра слике, те о преминању поетичког кода и поетичке конвенције у структури слика као естетичких објеката. Као кључна поетичка обележја жанра слике, у монографији *Слика у српском реализму*, препознати су хронотоп пута, приповедач-путник, описи природе (заступљени углавном у иницијалној позицији у наративу), долазак јунака у нови простор, опис људских фигура (чија је фреквентност довела до могућности издвајања засебних врста – портрета и портретистичке цртеже),



задobile посредством превода и прерада Павла Марковића Адамова, док се магистрални генетско-контактни утицај на настанак жанра слике, како у европским књижевностима, тако и у српској књижевности, уочава у изразито популарним и радо превођеним *Скицама* (1820) америчког писца Вашингтона Ирвинга, које су се, уз могућност утицаја и Чеховљеве прозе, одразиле на збирке *Скице* (1889, 1890) Чедо Поповића, *Скице* (1904) Светислава Стефановића и *Скице* (1905) Стевана Сремца. Ипак, тежиште компаративне анализе засновано је на поређењу слике и физиолошких жанрова: француских физиологија и панорама, руског физиолошког очерка, картине и образа, као и пољске физиолошке скице, при чему се урбана опсервација и сликање (веле)градских простора тргова, кафана, позоришта, улица, те посвећивање пажње „физиологији” народа и животиња, указују као чиниоци који су допринели тематском осавремењивању жанра слике. Пресудан утицај на поетичко (ре)дефинисање жанра слике извршиле су, према увидима Ане Живковић, Балзакове социјалне и полемичке, политичко-сатиричне физиологије, махом објављиване у часопису *Карикајџура* (1830–1832), али и други аутори француских физиологија (Пјер де Беранже, Жорж Санд, Фредерик Суле, Анри Моне), односно руски физиолошки очерк, популаран код писаца натуралне школе (тзв. „Гогољевог правца”) Њекрасова, Херцена и Тургеева, картине Владимира Даља, слике Михаила Салтикова-Шчедрина, те физиолошке скице пољских аутора Крашевског, Богуцког, Хојецког, Ђешковског, Јанковског и Балуцког. Ипак, најзначајнији аутор, који је реиновираном формом очерка предодредио поетички профил жанра слике, био би Иван Сергејевич Тургеев, у чијим је *Ловчевим записима* (1852), превазилажењем „физиологизма” и увођењем фигуре приповедача, осавремењен физиолошки жанр и транспонован у естетизовани, литерарнији жанр слике, чиме је Тургеев извршио пресудан утицај на све потоње ауторе слика, како у руској, тако и у српској књижевности.

У монографији *Слика у српском реализму* жанр слике сагледава се и из угла посткласичне (когнитивне) наратологије и реторичке критике. На трагу поставки Џејмса Фелана о четири аспекта наратива, који чине аспекти наративног почетка (излагање, лансирање, упућивање, улажење), аспекти наративног средишта (излагање, путовање, интеракција, средишња конфигурација) и аспекти наративног завршетка (излагање или затварање, долазак, опраштање и коначни крај), Ана Живковић анализира је слике са ратном тематиком Ђуре Јакшића, учивши како етапе композиционог развоја Јакшићевих наратива следе Феланове обрасце текстуалне и читалачке динамике, издвојивши, притом, поступак тематског иновирања (Јакшић први у жанр слике уводи тему рата), концепт историје близак поставкама Жила Мишлеа, а, пре свега, приметивши како у стабилне, нормативне и нормиране епистемолошке и поетичке оквире епохе реализма визије Ђуре Јакшића уносе пукотину, рез, процеп,



у које бивају пропуштене поетичке одлике долазеће стилске формације (модерне), будући да нечитљиво и невидљиво (наративно и онтолошки колебљиво) задобија поетички легитимитет унутар наратива реалистичке слике. С друге стране, на трагу типологије наратора Џералда Принса и теоријских поставки Питера Рабиновича о четири типа публике (актуелној, ауторској, наративној и идеалној наративној публици), Ана Живковић протумачила је слике, које би се, следећи класификацију Цветана Тодорова, могле означити као фантастична књижевност: „Сени” Милорада Поповића Шапчанина, „На прелу” Јанка Веселиновића и „Здухач” Симе Матавуља, да би указала на реторичку и семантичку комплексност жанра слике, а „посебно на рациије у другом лицу, која је парадигма поигравања са овим читалачким улогама”. Као индивидуализовани реторички обрасци одређене су и Матавуљеве слике „Гоба Мара”, којом је преиспитан жанр божићне приче, и „Водене силе”, која поприма обележја метаприче (приче у којој се тематизује сâмо приповедање). Поред реторичког обрасца, жанр слике Ана Живковић препознаје и као аксиолошки образац (М. П. Шапчанин), хибридни, књижевно-публицистички жанр, двогласно реторичко преношење туђе речи, блиско Бахтиновој слици језика (фелџонистичко-сатиричне слике Ђуре Јакшића), односно друштвено-симболични (идилични/утопијски) чин (*Јесење слике* Светолика Ранковића, „Пустињик” Јанка Веселиновића, „Поварета” Симе Матавуља), где је указано на семиолошку, семантичку и херменеутичку вишеслојност жанра слике. Дискурзивни конструкт посткласичних нараторолошких истраживања, виртуелни наратив, употребљен је као „инструмент” тумачења слика из градског живота Радоја Домановића, у којима је препозната модернизација жанра слике, постигнута виртуелном драматизацијом психолошке стварности, док се скуп устаљених поетичких конвенција жанра слике, подвргнут пародији у делу Стевана Сремца, сагледава као легитимно својство овог несталног жанра, који почива на „контекстуалној превртљивости”, али и на стабилности и препознатљивости властитих морфолошких, стилских и реторичких одлика, које се поступком пародије иновирају и реактуализују.

Позивајући се на запажања Драгане Вукићевић о прози Радоја Домановића, Ана Живковић издвојила је *процесуалну перцепцију* „која се креће напред-назад, увек конституишући више различитих смислова” и која „на фону очекиваног, вероватног и препознатљивог ствара [...] нов доживљај.” Управо се научни метод Ане Живковић, примењен у књизи *Слика у српском реализму*, најпрецизније може одредити као „процесуална перцепција”, с обзиром на то да ауторка, служећи се теоријским постулатима посткласичне нараторологије и реторичке критике (као и методама „класичнијих” дисциплина, попут генологије и компаратистике), дијахронијски пратећи процес конституисања жанра слике од протореализма, преко фолклорног, поетског, до високог реализма и модерне,

али и структурно-семиолошки преображај облика слике (од фотографије до визије), уочавајући тематске и реторичке иновације у стабилном поетичком оквиру овог жанра, издвајајући међужанровске односе слике и генерички сродних форми, али и њен интермедијални потенцијал, постиже својеврсно „кретање напред-назад” (на хронолошком и методолошком плану), чиме је очекивано, вероватно и препознатљиво (у домену описа поетичких својстава проучаваног жанра) донекле изневерено, измењено и преображено, да би се, на тај начин, постигао „нов доживљај”, тј. да би се дали нови увиди о малој наративној форми епохе реализма, како као самосталном генолошком ентитету, тако и у склопу жанровског система епохе реализма или пак у оквиру разумевања опуса истакнутих писаца српске књижевности XIX века. Процесуална перцепција, методолошки плурализам и свестрано познавање књижевноисторијског контекста, омогућили су сагледавање структурне, тематске, семиотичке, аксиолошке, реторичке и идеолошке комплексности жанра слике, доприневши изнијансиранијем разумевању српске књижевности епохе реализма, али и новим увидима у токове развоја српске прозе, како у контексту националне књижевности, тако и анализом занемарених, а важних компаративних аспеката.

*Др Милица В. ЂУКОВИЋ*

Научни сарадник

Институт за књижевност и уметност,

Београд

tiskicvet38@gmail.com

## **О ПОЕТСКОМ УОБЛИЧАВАЊУ ПОИМАЊА ВРЕМЕНА У ЕПСКОЈ ТРАДИЦИЈИ СРПСКОГ НАРОДА**

*Драгољуб Перић, Поетика времена српских усмених епских ђесама: ђред-  
вукowska бележења и збирке Вука Караџића, Академска књига, Нови Сад 2020*

У издању Академске књиге претходне године објављена је обимна научна монографија др Драгољуба Перића, ванредног професора на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, која је настала уз подршку пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, *Асијекти и денитијети и њихово обликовање у српској књижевности*, као редигована и допуњена верзија докторске дисертације, одбрањене 2013. године на Филолошком факултету у Београду. *Поетски времена српских усмених епских ђесама* претходиле су две књиге из истог пера – *Трајом древне ђриче* (2006), награђене значајним признањем *Прва књига Мајнице српске* за

најбољи есејистички и књижевнокритички рукопис, и *Териоморфни јунаци словенске епике: Волх Всеславјевич и Змај Оињени Вук – комјарашивно-типолошка анализа* (2008), која представља професоров магистарски рад. До треће по реду публикације аутор је имао више од деценије да предмет проучавања сагледа из различитих углова, приступи му аналитички и на крају сабере резултате, о њима изнова промисли и, најзад, читаоцу понуди студију која ће, у најмању руку, бити незаобилазна литература за оне који планирају да се озбиљно баве усменом епском традицијом.

Уз настојање да прецизно и детаљно размотри разноврсне аспекте темпоралности српских усмених епских песама, проф. др Драгољуб Перић исписује монографију која би потоња истраживања из области науке о књижевности и фолклористике могла усмерити у правцу тумачења незаобилазних чинилаца поетског текста који битно одређују и друге његове факторе – ликове (поготово контекст епске биографије јунака), саму песму (превасходно њен сижејни модел), те радњу (у смислу трајања догађаја и њихове међусобне повезаности). Исцрпна анализа временског плана на структурном плану организована је у три целине, при чему су кључна поглавља: „Време лика”, „Време песме” и „Временска динамика одвијања радње” уоквирена уводним и закључним напоменама, а читалац се може обавестити о целокупној грађи и литератури на коју се аутор ослања, док је књига додатно опремљена прегледним табелама са списковима извора за сваки појединачно обрађен мотив, као и индексом имена, што знатно олакшава усмерено читање.

*Поетика времена српских усмених епских песама предвуковска бележења и збирке Вука Караџића* отвара широко питање – „шта је, заправо, време” (11) приступајући му из различитих углова, уз примену методолошког плурализма с циљем да се овај комплексан феномен опише што објективније и што целовитије. Аутор указује на везу темпоралности с просторном категоријом (од које је неодвојива), али и на релацију с ликом, при чему издваја митско и историјско време, уз време одређено сижеом и биографијом јунака. Грађа на коју је истраживање усмерено јесу предвуковска бележења и записи Вука Стефановића Караџића, при чему су обухваћене следеће збирке и антологије: *Народне песме из сџаријих, највише ѓриморских зайиса* Валтазара Богишића, *Народне песме у зайисима XV–XVIII века* Мирослава Пантића, *Косовска бишка у усменој ѓоезији* Соње Петровић, *Ерлангенски рукопис*, као и бечко и државно издање *Српских народних ѓјесама* Вука Стефановића Караџића, уз постхумно објављене збирке из његове рукописне заоставштине. Закључци су засновани на анализи корпуса обима од око хиљаду песама које датирају од краја XV до половине XIX века.

Поглавље „Време лика” посвећено је епској биографији јунака у контексту обреда прелаза и прати његово узрасно доба од рођења (одојче,

дете), преко првог ратничког подвига и женидбе, односно иницијације и лиминалног стања неофита (дечак, младић, младожења), те зрелог доба (мушкарац у пуној снази) и позног периода (старац), све до смрти. Тиме аутор нуди општи временски оквир тумачења кроз који је могуће сагледавати и појединачне епске јунаке зато што се њихово деловање превасходно остварује кроз уписивање знаменитих подвига у колективно и уметнички уобличено памћење српског народа. Посебно вредни јесу увиди у обредна исходишта и архаичне слојеве усмених епских песама, активираних кроз мотиве: чудесног зачећа, новорођенчета с белезима на телу – ознакама змајевитости, првог искушења младог ратника, свадбеног ритуала, старог мудраца, старца с пренаглашеним сексуалним апетитом, физичке бесмртности јунака, посвећења, васкрсења, зооморфне и фитоморфне душе. Поред тога, професор у обзир узима и анахронизме заступљене у епском тексту, имајући у виду спој историјских личности у оквиру одређене песме које се у изванпоетској стварности нису могле срести, што објашњава наслојавањем кроз усмено традирање, не пропуштавши да притом помене и неутемељена повезивања конкретних људи и бројних грађевина подигнутих током вишевековног периода.

Највећи део монографије бави се поетском семантиком времена, при чему се ова категорија, сходно контексту уобличавања усмене епске песме (традиционалне културе), посматра кроз низ бинарних опозиција: контекст извођења песме – сижејно време песме; објективно–наративно; мит–историја; свето–профано; дан–ноћ; затворено време – отворено време; Бог–човек; прави тренутак – криви тренутак и слично. Уз све то обухвата се широк спектар темпоралних одредница: дани у недељи, годишња доба, јутро, подне, вече, глуво доба, ноћ, прошлост, садашњост, будућност. Сегмент „Време песме”, као најобимнији, издиференциран је на девет мањих целина. Тако се од „Извођачког времена песме” (у чијим је оквирима протумачен контекст певача и његове публике, затим сижеа, те односа колективног виђења историје према објективној стварности), преко „Епске песме између историје и усмене хронике” (где је успостављена разлика међу хроничарским и мотивским песама, уз анализу митског времена и приказивање конституисања епских хронотопа), „Локационог значења епског времена” (посматрања календара, као и смене дневне и ноћне семантике времена), „Представљања прошлости, садашњости и будућности” (при чему се указује на троделно сегментирање временског тока, а у односу на тачку у којој се субјект налази, чему су додате напомене о релативности времена, поготово у погледу његовог прецизног одређивања, односно датирања догађаја), „Затвореног’ и ’отвореног’ времена песме” (у смислу формалне и семантичке затворености текста), „Темпоралне тачке гледишта певача” (приказане у поетском наративу постављањем границе између ондашњег и овдашњег), „Концепта савременог (вечности)” (оствареног кроз формуле), „Фаталистичког

концепта” (где се судбина посматра као нешто што је од Бога дато, с једне стране, или као последица човекових избора у животу, с друге), све до „Правог и кривога времена” (што нуди тумачење епске формуле „Бог и срећа јуначка”). Овде представљени резултати истраживања корисни су не само научној публици већ и студентима књижевности, поред оних које интересују разнолики видови поимања времена.

Најзад, аутор пажњу посвећује остварености епске радње у темпоралном коду која се може одвијати са или без прекида, споро или брзо, компактно или дифузно, циклично или линеарно. Категорија времена анализира се у квантитативном и квалитативном смислу, уз настојање да се одговори на питања колико дуго траје радња и како одређен период протиче. Научни увиди представљени у поглављу „Временска динамика одвијања радње” значајни су за даље проучавање сужејних модела чије се одређивање превасходно остварује с обзиром на аспект којим се професор исцрпно позабавио. Крајњи закључци овог сегмента односе се на то да највећи број српских усмених епских песама подразумева линеарно простирање времена усмереног ка прошлости као узору према којем се треба владати у садашњости, а где Косовска битка представља посебну тачку трајања наше културе, затим да се периоди најчешће мере спрам празника, као и да се догађаји углавном нижу сукцесивно, постављени узрочно-последично.

Трећа књига проф. др Драгољуба Перића нуди свеобухватно тумачење феномена времена у контексту усмене епске традиције. Онима који се баве српским фолклором ова ће монографија бити незаобилазан путоказ у потоњим истраживањима. Резултати су представљени прецизно, јасно, аргументовано, стилем који убрзава читање, уз настојање да се компликована категорија поједностави, али и прикаже из различитих углова, што се постиже применом пажљиво бираних методологија прилагођених предмету проучавања.

На самом крају, дужни смо да похвалимо издавачку делатност Академске књиге која у континуитету читаоцима омогућава увид у савремену научну литературу. Ни претходне, посве специфичне, 2020. године очекивања публике нису изневерена. Само из области проучавања српске усмене књижевности објављена су три значајна остварења, а поред овде представљене публикације издвајамо још два наслова, *Пишем ти причу* Љиљане Пешикан Љуштановић и *У ирајању за извир-водом* Ане Вукмановић, оба, такође, приказана у претходним бројевима *Летописа*.

*Мрп Најаца ДРАКУЛИЋ КОЗИЋ*  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Докторске студије  
natdrakulic@gmail.com

## ИСТОРИЈА ДРУШТВА КАО ТРАГЕДИЈА ЖЕНСКЕ СУДБИНЕ: РОМАН О ЉУБАВИ И СЛОБОДИ

Шебнем Ишигузел, *Девојка на дрвџу*, превод са турског Весна Газдић, Агора, Нови Сад 2020.

Историја, као платформа у односу на коју су различите поетике вековима градиле своје специфичности, у савременом роману указаће се као простор у коме личне судбине, проговоривши из позиције маргине, постају најзначајнији и најрелевантнији модус наративизације прошлости. Глас маргинализованих група и личне историје постаће онај простор који ће, приповедајући мале судбине обичних људи, скрајнутих личности званичне историографије, приповедати историјске догађаје из перспективе у којој су хуманитет и општељудска судбина најзначајнији елементи.

Шебнем Ишигузел, ауторка великог броја прича и романа, и једна од најзначајнијих савремених турских књижевница, приповедни глас свог романа под називом *Девојка на дрвџу* изградиће управо на доминацији личне субине појединца као историјски релевантном сведочанству. Будући да је срж ауторкиног романа садржана у апострофирању женског гласа и женских судбина које прате историјске догађаје, страдање жена постаће идејна линија која ће објединити пет векова историје турског друштва.

Кроз виђење савременог света као поља друштвених мрежа и виртуелне стварности, младих нараштаја и њиховог односа према актуелним друштвено-политичким питањима, ауторка је изградила наратив који реферише на догађаје из блиске прошлости, што роман чини значајним у односу на разумевање савремених прилика турског друштва. С друге стране, наративизацијом породичне историје, реферисањем на личне трагедије жена из прошлости, роман *Девојка на дрвџу* израста у штиво који сажима догађаје различитих времена. Идејна линија која спаја удаљене временске тачке истоветног простора огледаће се у питању универзалности женске судбине, са страдањем као лајмотивом појединачних прича. Промишљајући, дакле, питања патријархалних и верских образаца, ауторка је, сажимајући неколико векова турске историје, представила питање прошлости као питање трагедије жена једнога поднебља:

У тој земљи је сахрањена историја, тачније, трагедија жена са ови простора. [...] Ниједна жена на овим просторима не може да побегне од своје зле судбине. Не зававајте се. Јесте ли спремни да чујете? (208)

Из перспективе истанбулске тинејџерке, будући да „човек себе открива у другоме” (115), *Девојка на дрвету*, говорећи о другима, говориће о себи, па је безименост главне личности романа изнедрила снажну симболику. Представљајући трагедију жена своје породице, својих пријате-

лица, али и несрећне судбине жена у Турској из нешто даље прошлости, и изграђујући себе кроз однос према причама, главна актерка романа *Девојка на дрвету* постаће универзални симбол пролонгираног обрасца женске судбине једног простора. Афирмишући вековима скрајнут маргинални глас, и то женски маргинални глас, роман Шебнем Ишигузел испречаће алтернативну историју једнога народа.

Окосница романа бива смештена у савремено доба и друштвене и политичке прилике модерне Турске. Формална карактеристика текста, у коме свако поглавље постаје својеврсна алузија на свет друштвених мрежа, на виртуелну стварност која преузима примат, подвлачи глас младих нараштаја из чије позиције роман проговара. Друштво у коме материјална стварност постаје имитација, сенка виртуелних светова, а не обратно, снажна је потврда стања савременог друштва као простора ерозије свих хуманих вредности.

Иницијална мотивација романа огледа се у јунакињином бегу од свих друштвено-политичких условљености, и наласком уточишта нигде другде до – на дрвету. Враћајући се на прапочетак људске цивилизације, дрво, као својеврсни егзил, постаће простор и перспектива из које ће јунакиња сагледавати, како догађаје давне, тако и блиске прошлости, али и властитих страдања и савременог тренутка. У том смислу, бег на дрво јавља се као показатељ крајње дехуманизације, будући да се жеља за одсуством сваког контакта са цивилизацијом друштва, коме и сама Девојка на дрвету припада, јавља као неминовност.

Приповедајући властиту судбину, истанбулска тинејџерка покренуће питања савременог образовања, односа према историјском у књижевности, питање улоге уметности у дехуманизованом свету, као и актуелна питања политичке реалности турског савременог друштва. На тај начин, Шебнем Ишигузел у свом роману понудиће слику савременог турског друштва у целини оних аспеката који се тичу положаја жене, образоване жене, жене књижевнице и њених амбиција.

Образовање и образовни систем профилисаће суморну слику доминације осредњости и васпитања заснованог на страху и покоравању:

У разреду се кришом насмејала неколицина њих. Можете опуштено да плачете, али не можете опуштено да се смејете. Прво правило фашистичког одгоја. Образовање вас тера на сузе, али не и на смех. (99)

Виђење образовних институција као замисли која се преобразила у своју супротност, постајући систем са основним циљем да угуши сваку различитост и слободну мисао, постаће најдрастичнији пример идеолошке пресије у роману. Књижевност као простор слободе биће, с друге стране, супротстављен идеологији осредности, постајући оаза слободне мисли, проистекле из реалности стања савременог света.

Наиме, роман који ће *Девојка на дрвету* написати за школски конкурс, постајући мета оштре критике од стране таквога система, јасно ће показати који су то аспекти слободне мисли у институционалним оквирима турског друштва означени као неподобни. Књижевни израз који произилази из реалности света једне генерације, биће означен као неадекватан, а прошлост као подручје недодирљивих и коначних истина: „Децо, не покушавајте да пишете о прошлим временима. То је многим пре вас и те како пошло за руком.” (154) Стога, књижевност која произилази из реалности света из кога настаје, а не из оквира недодирљивих институционализованих истина, бива представљена као последње упориште очувања слободне мисли у свету ерозије свих хуманих вредности.

Тематизујући протесте у парку Гези, који су, имајући очување зелене градске оазе као иницијални мотив, прерасли у побуну против актуелних друштвено-политичких прилика, и бомбашки напад у Суручу у коме страдају њене пријатељице, *Девојка на дрвету* приповедаће властити однос према друштву заснованом на поделама. Видећи актуелне догађаје као манифестацију ништења свих цивилизацијских поставки, роман ће указивати на савремени тренутак као историјски континуитет трагедије женских судбина.

Приповедајући, дакле, о себи, нараторка ће своју приповест првенствено градити на приповедању туђих судбина. Изграђујући себе у односу на женску линију своје породице, али и жена из далеке прошлости које су живеле на истом поднебљу, *Девојка на дрвету* покренуће питања патријархалног устројства турског друштва, питања верски кодираних модела понашања, градећи историјски континуитет обрасца.

Мајка, као најзначајнија женска фигура, осликаваће сву трагику патријархалне пресије у руху социјално прихватљивог модела. Живећи под будним оком свога мужа, и бивајући жртва психолошког, али и економског насиља, мајка главне јунакиње постаће симбол савременог женског страдања. Патријархално кодирање једнога друштва, и ништење жене као личности, проговориће о друштву родних неједнакости, а феминистичка перспектива романа *Девојка на дрвету*, кроз фигуру мајке, указаће на вековни континуитет патријархалне пресије, у коме жена има маргинализовану улогу.

Приповедање релативно блиске прошлости имаће за референтни историјски догађај погром Грка и Јермена из 1955. године. Један аутентични историјски моменат неће имати типичне одлике традиционалног дискуса историографије, већ ће трагедија једне жене постати најрелевантније сведочанство и најважнији догађај. Сексуално насиље које ће у ноћи између 6. и 7. септембра као млада девојка доживети јунакињина баба Перихан, догађај који ће јој променити и одредити живот, отвориће многа питања верског фанатизма, подела и идеологије, али и лицемерја једнога друштва. Верски мотивисано насиље, отвориће питања темеља



на којима почива религија, а стигматизација жртве, као продукт дехуманизованог друштва, снажно ће осликавати жену као двоструку жртву једног историјског догађаја:

Човека ти које воли највише повреде:

„Неваспитана. Уместо што се опиреш мајци, што се ниси опирала војсци која се изређала на теби.”

Бако, да је требало да умреш, тада би умрла. Када те је рођена мајка ранила речима као ножем. Бако, кад тада ниси умрла, значи да си бесмртна!  
(146)

Тематизација далеке прошлости, будући да за просторну одредницу има тачку у којој се дешавају и други описани историјски догађаји, даће још једну потврду о историји Турске као историји трагичне женске судбине. Наративизација периода са најдрастичнијим примерима женске потлачености и сексуалног насиља као уобичајеног модела, причу смешта у 16. век. Оживљавајући сећање на женско страдање из далеке прошлости, отвориће питање вековне потлачености:

Жена чија је надгробна плоча пронађена на нашем плацу умрла је 1550. У тим кућама што су једва стајале усправно, на брдима што су се видела са двора одувек се бавило најстаријим занатом. Девојке ту не би долазиле на својим ногама. Уосталом, ту се није долазило. Ту би се пало. Биле су, углавном, довођене пошто се улове као птице. Неке су куповане на пијацама робова. [...] Девојке су отимане из вртова и воћњака у којима су радиле, а биле су толико лепе и плементитог рода да би завршиле на двору, само да су стигле до пијаце робова. (208–209)

Историја Турске као пролонгирани образац женске потлачености, насиља над женама и трагедије појединачних малих живота као равноправних историјских догађаја, покренуће питања верски наметнутих модела понашања и њихове (не)адекватности. Мараме, као најтипичније верско обележје, у роману *Девојка на дрвџу* биће проблематизована, па ће роман својом снажном феминистичком перспективом проговорити о жртви, као и о друштвеним механизмима стигматизације и секундарне виктимизације жртава. У том смислу, роман Шебнем Ишигузел значајно је штиво, не само у погледу увида у друштвене и политичке прилике једне земље, већ и у смислу освешћивања друштвених механизма патријархалне пресије.

Главна јунакиња романа *Девојка на дрвџу*, трагајући за егзилем, налазећи га у крошњи дрвета, као својеврсном прапочетку, пронаћи ће и љубав. Личност младића Јануса у крајњој линији биће и онај моменат који ће тинејџерку вратити на тло, међу људе и друштво коме припада. На тај начин, роман у својој завршници апострофира љубав као најважнији елемент хуманитета и темељ опстанка савремене цивилизације.

Ауторка Ишигузел, вешто вођеним током, у коме се преплићу различите временске тачке, понудиће једну целовиту слику вишевековне историје, значајне за увид у друштвене и културолошке прилике Турске. Роман ће у својој свеобухватности понудити слику савременог света урођеног у модалитете виртуелне стварности, савремене политичке и друштвене прилике, слику блиске прошлости и верски заснованих сукоба, као и слику далеке прошлости, са женским страдањем као централним мотивом историјског представљања. Задирући у све кључне аспекте положаја жена и интимних последица у кључу скрајнутих гласова, роман ће осликати прошлост из подједнако важне перспективе личне историје, са снажним феминистичким утемељењем и увек значајним аспектом ангажованости. Указујући на женско страдање као основно обележје свих историјских догађаја свих времена, ауторка је у свом роману изградила универзалност, штиво пријемчиво свим просторима и свим временима, па је занимљив ток овога романа далеко превазишао локалне националне и културолошке прилике, израставши у причу образаца људске цивилизације, увек актуелну за нова промишљања.

Ивана З. ТАНАСИЈЕВИЋ

## ВРЕДАН ПРИЛОГ ИЗУЧАВАЊУ РАНЕ АМЕРИЧКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Биљана Влашковић Илић, *Early American Literature*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац 2020

Уџбеник на енглеском језику Биљане Влашковић Илић, ванредног професора на Катедри за англистику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу, заправо представља скрипта за предмет Старија америчка књижевност који студенти ОАС слушају на трећој години студија. Због тога се на крају књиге, пре импресума и изабране библиографије, налази кратак силабус, односно план рада за дати предмет.

Студија колегице Влашковић Илић је наставак општеприхваћене праксе да предметни наставник буде аутор барем једне публикације са списка литературе предмета на коме предаје. Претходни предавач на предмету Старија америчка књижевност, др Александар Б. Недељковић, аутор је књиге *Историја бриџанске и америчке цивилизације за сџуденџе анлисџиџке*. У овом уџбенику постоји поглавље које је намењено америчкој књижевност, од 1492. године до 1890. године, обogaћено мноштвом биографских белешки о ауторима. Скрипта *Early American Literature [Рана америчка књижевност]* је свакако садржајнија када је реч о америч-

кој књижевности, јер је циљано писана и директно намењена студентима англистике на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

На 120 страница, ауторка наводи најважније америчке писце који су стварали у периоду од колонизације до самог краја 19. века. Уз књижевни преглед овог периода, Влашковић Илић пружа и временски кохерентан преглед америчке историје, како би студенти боље разумели околности у којима Волт Витман издаје *Влаштин шраве* (општа корупција у друштву) или Стивен Крејн пише *Црвену значку храбрости* (Грађански рат).

Заправо, прва два поглавља читаоцу/студенту дочаравају историју северноамеричког континента од његовог открића 1492. године, па све до 1890. године, када историчари верују да Сједињене Америчке Државе постају сила по први пут у својој историји. Посебна пажња посвећена је четворици Очева оснивача који доминирају књижевним мотивима ране америчке књижевности, а и сами су били списатељи, попут Томаса Пејна.

Преосталих 14 поглавља махом су насловљени по познатим писцима (осим поглавља о трансцендентализму), од Хенрија Водсворта Лонфелоуа до Амброза Бирса. О сваком од ових аутора и две ауторке (Емили Дикинсон и Харијет Бичер Стоув, неретко запостављеној списатељици) дати су основни биографски подаци и њихов значај за историју америчке књижевности. Поред ових података, у поглављима су садржани одломци уз дела који представљају део обавезне лектире за предмет, чиме се увећава и усложњава употребна вредност уџбеника за студенте англистике. На крају поглавља о сваком писцу, наводи се кратак списак најзначајних дела одељен према књижевном роду.

Поред биобиблиографских података и одабраних одломака, срећемо и одељак насловљен *Over to You [A saga vi]*, у коме ауторка износи интересантне чињенице (тривија) и цртице из популарне културе како би заинтересовала студенте за даље истраживање. Студенти тако сазнају да је Едгар Алан По зарадио само девет долара од „Гаврана”, као и шта је то Ватра светог Елма. Овај одељак је комплементаран са рубриком „Додатна литература” која махом упућује читаоца на релевантне секундарне изворе.

На неколико места, ауторка говори о утицају ране америчке књижевности на српску културну средину. Примера ради, прича Амброза Бирса *The Damned Thing* (1893) је екранизована као црно-бели телевизијски филм *Проклећница* у режији Бранка Плеше 1975. године. Поред превода на српски језик, Влашковић Илић даје и фотографију из поминутог филма, али је због лошег квалитета штампе немогуће препознати Николу Симића у улози новинара, на пример. У уџбенику се налази педесетак различитих фотографија, али су црно-беле слике јако лошег квалитета, што утиче на естетички дојам публикације, али, свакако, не умањује квалитет њеног садржаја.

Све у свему, прегледна монографија Биљане Влашковић Илић представља допринос американистици код нас. Период књижевне историје који књига покрива јесте дугачак безмало четири века, али он је био мање плодносан него америчко стваралаштво 20. века. Примера ради, док је Северна Америка била колонија, њена књижевност се сводила на пуке имитације енглеских узора.

Поред књижевних великана попут Волта Витмана, Емили Дикинсон, Едгара Алана Поа и Марка Твена, студенти англистике се упознају и са другим америчким ауторима чије биографије и дела заслужују подједнаку пажњу.

Песме, приповетке и одломци романа су пажљиво одабрани тако да буду репрезентативни, али не превише обимни за предмет који се слуша један семестар. У том погледу, ауторкина захвалност претходном предавачу, као и његовом тадашњем асистенту, др Николи Бубањи у потпуности је оправдана.

Поред надовезивања на традицију својих претходника, још једно богатство ових скрипти је спремност да се уваже сугестије студената претходних генерација, тако да је уџбеник дојмљив старосној доби просечног студента основних студија.

Како је уџбеник Биљане Влашковић Илић *Early American Literature* недавно објављен, рано је говорити о будућим читаоцима. Ипак, ова публикација поседује ванпедагошки квалитет због које би студент-читалац пожелео да је сачува дуго након завршетка 5. семестра и положеног испита. Штавише, ова историја ране америчке књижевности завређује да се нађе на полицама наставника енглеске књижевности као вредан пример како се књижевна епоха може приближити будућим академцима на динамичан и разговоран начин.

Др Стефан ПАЛОВИЋ  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет (алумниста)  
stefan@capsred.com

## КАКО ЈЕ ПАНДЕМИЈА ПРОМЕНИЛА ЧИТАЛАЧКЕ НАВИКЕ У АМЕРИЦИ

У неизвесним временима многи у читању проналазе утеху, смирење и успорење тока времена, неопходно за промишљање о најважнијим стварима живота. Изузетак није ни последња криза кроз коју пролази свет, а *Њујорк џајмс* се недавно потрудио да то и докаже својим истраживачким новинарством. Упркос тешко премостивим препрекама, као што су затварање књижара, отказивање књижевних промоција и одлагање изласка нових наслова, тиражи штампаних књига у САД у 2020. били су највиши у последњој деценији, с повећањем од 8,2% у односу на претходну годину. Највећи раст се примећује у категорији прозе за младе (*juvenile fiction*).

Што се тиче електронских књига, после неколико година је порасла и њихова продаја. Но, изразити скок се примећује код аудио-издања, чија је продаја у 2020. већа за 16,5% у поређењу са прошлом годином. Американце су највише интересовале књиге са тематиком болести и епидемија, као и наслови о расизму, полицијском насиљу и масовном кршењу права људи из непривилегованих класа, попут *Новой закона Цима Кроа (The New Jim Crow)* ауторке Мишел Александер.

Не може се, међутим, рећи да је читалачка плима подједнако дотакла сваког издавача и аутора. Пандемија је променила начин на који читаоци откривају и купују књиге. Продаја се током карантина потпуно преселила на интернет, а ту доминирају рекламе комерцијалних издавача. Такође је познато да читаоцима пажњу тешко може да привуче непознато име и стога не чуди што је највише порасла продаја бестселер аутора и селебрити звезда.

Остаје да се види да ли су ове промене трајне или су условљене тренутним околностима. У сваком случају, профитирање великих онлајн играча, па чак и ланаца супермаркета, науштрб издавача квалитетне књижевности, имаће дубоког ефекта на књижевну културу. Тешко је очекивати да издавачи врате новац од улагања

у нове и непознате ауторе у околностима сужавања читалачке перспективе, када купци онлајн књижара виде само плаћене огласе или оно што им нуди компјутерски алгоритам.

## ПОСТХУМНА КЊИГА РИЧАРДА РАЈТА

Шездесет година после смрти афроамеричког писца и активисте Ричарда Рајта (1908–1960) објављен му је роман *Човек који је живео у њодрземљу* (*The Man Who Lived Underground*). Књигу су четрдесетих година одбили сви амерички издавачи, јер аутор у њој заступа гледиште да је улога САД у Другом светском рату спорна, да црни Американци немају разлога да се боре у име земље која им пориче основна права. Становништво је већински подржавало улазак САД у рат, али су изолационистичка крајња десница и идеолошка левица, којој је Рајт припадао, били против њега. Међутим, после немачког напада на Совјетски Савез променио се став Комунистичке партије, којој је Рајт био близак. Рајт је, међутим, остао доследан својим ставовима о класним проблемима америчког друштва и тако је настао раздор између писца и левицарског покрета. Одрастајући у породици адвоката седмог дана, међу америчким комунистима је уочавао исту ону нетрпељивост која се среће у фундаменталистичким религиозним покретима.

Разлаз са комунистима био му је инспирација за књигу *Човек који је живео у њодрземљу*, медитацији о изолованости, опстајању у свету хаоса, снази уверења и егзистенцијалном просветљењу. Главни јунак је црнац који после хапшења и полицијске тортуре бежи и сакрива се у градској канализацији. Овај роман је нецензурирана интегрална верзија збирке приповедака *Осморица* (*Eight Men*) из 1961, објављен у форми у којој је аутор желео да то учини и уз његов пратећи есеј. Према речима ћерке Џулије, књига је четрдесетих година била неприхватљива издавачима због описа полицијске бруталности и расизма, али је сада изненада постала привлачна након прошлогодишњег убиства Џорџа Флојда и масовних немира који су уследили.

## КЊИГЕ НА ЛОМАЧИ

Ако изузмемо било који злочин над људима, тешко је наћи нешто ирационалније и ретроградније од спаљивања књига. Од подметања пожара у великим библиотекама до савремене цензуре у

име политичке коректности, књиге су се неретко сматрале опасним предметима. О традицији њиховог уништавања дугој од 5000 година сведочи недавно објављена књига Ричарда Овендена, управника оксфордске библиотеке Бодлеан, једне од најстаријих у Европи. У *Спаљивању књига – историји намерној уништавања знања* (*Burning the Books: A History of Deliberate Destruction of Knowledge*) приповедачки лук обухвата период од Александријске библиотеке до познатих страхаота XX века. Пратећи историју, аутор истражује мотивацију (политичку, религиозну и културну) у позадини тих варварских чинова. Но, књига је угрожена са разних страна и у нашем веку. Многим јавним библиотекама у свету се смањују буџети и доводе се до ивице опстанка, упркос изузетној друштвеној и политичкој важности ризница знања које лежи у темељима наше цивилизације. Александријска библиотека је пример уништења из нехата, „поучна прича колику опасност носи постепено пропадање и занемаривање институција у којима се чува и шири знање”.

Овенден указује и на претње књизи које вребају у дигиталној ери. Обиље онлајн материјала који нас заплускује аутор назива „дигиталним потопом”, а као главни проблем види то што се он налази у рукама технолошких гиганата попут Гугла или Фејсбука, којима није циљ чување јавног добра, већ његова комерцијализација, и стога им се не може поверити улога ризничара знања. Осим тога, многи дигитални формати временом постају застарели и нечитљиви на новим уређајима. Знање и сећање, књиге, повеље и правни документи морају да се чувају и обнављају, без њих не знамо ко смо и на чему је засновано наше друштво, а библиотекари су њихови најодговорнији чувари.

## IN MEMORIAM: ХУСТО ХОРХЕ ПАДРОН (1943–2021)

Песник, есејиста и преводилац, важна фигура у генерацији шпанских песника седамдесетих година, преминуо је 11. априла од последица инфекције коронавирусом. Родио се у Лас Палмасу на Тенерифима, студирао је право и филозофију на Универзитету у Барселони и седам година радио као адвокат. Прве песме објављује шездесетих година, а Хосе Агустин Гојтисоло га уврштава 1968. у своју *Антологију нових шпанских песника*, наследника Генерације 27. Падрон напушта адвокатуру 1974. и прелази у Институт хиспанске културе. Функцију генералног секретара шпанског

ПЕН центра обављао је од 1983. до 1993. Један је од најнаграђиванијих шпанских песника. Први је добитник Европске награде за књижевност Књижевне општине Вршац 1986, на српски га је преводио Бранислав Прелевић. Златни венац Струшких вечери поезије додељен му је 1990. Преводио је и поезију са скандинавских језика.

Од песника који су утицали на његово стваралаштво, Падрон је истицао Рилкеа, Неруду и Лорку, као и шпанског нобеловца Винсентеа Алеиксандра. Критичари Падронову поезију описују као „синтетичну”, која подједнаку важност даје и језику и емоцији, филозофским концептима и слободи маште. „Убеђен сам да је поезија сећање светла, зрак који осветљава проживљене тренутке, емоција која се рађа када се мистериозна очуђеност животом преточи у речи”, написао је у једном од последњих есеја. А Борхес је поводом Падронове збирке *Крујови њакла* (*Los círculos del infierno*; 1976) написао да је „[аутор] овим песмама постигао оно што ми се дуго није десило, да се дубоко узбудим и заплачем”.

Приредио  
*Предраг ШАПОЊА*



БУДИМИР АЛЕКСИЋ, рођен 1968. у Шавнику, Стара Херцеговина у Црној Гори. Дипломирао је Општу књижевност и теорију књижевности на Филолошком факултету у Београду, где је и магистрирао и докторирао. Пише студије, расправе, есеје и критику. Професор је на Цетињској богословији. Оснивач је и председник Управног одбора Института за српску културу из Никшића. Објављене књиге: *Црвено-Црна Гора*, 2002; *Библија и српска епика*, 2016; *Знамениите личности и епски јунаци у Олгедалу српском* (коаутор Љ. Милутиновић), 2019; *Теме нове српске епике*, 2020; *Из прошлости Црне Горе и Херцеговине*, 2020; *Епска мјеста у њесмама Сјаре Црне Горе и њене околине* (коаутор Љ. Милутиновић), 2021. Приредио више књига и тематских зборника.

МИЛЕТА АЋИМОВИЋ ИВКОВ, рођен 1966. у Богатићу код Шапца. Дипломирао је и докторирао на Филолошком факултету у Београду. Пише поезију, есеје, студије и књижевну критику. Књига песама: *Дно*, 1995. Књиге критичко-есејистичких текстова: *Свети и њесма*, 2010; *Песничке зајонейке*, 2011; *Трагови читања – критичка хроника нефикцијске њрозе (1992–2009)*, 2020. Приредио више књига. Живи у Београду и Бановом Пољу у Мачви.

ДУШКО БАБИЋ, рођен 1959. у Скуцанима код Гламоча, БиХ. Гимназију завршио у Гламочу, а дипломирао, магистрирао и докторирао на Филолошком факултету у Београду. Пише поезију, књижевну критику, есеје, студије, уџбенике и приручнике. Тренутно је управник Српске књижевне задруге. Књиге песама: *Тескобе*, 1997; *Њесме српској солдаџи*, 1998; *Триџа*, 2001; *Умиџи се, суџама* (избор и нове), 2015; *Ако љубав нисмо*, 2017; *Повраџак / The Homecoming* (двојезично, прев. на енглески Лазар Маџура), 2017. Студије, монографије, есеји и уџбеници: *Позориште ирационално – ситуџије о драми Александра Поџовића*, 1988; *Књижевност 1–4*, 2003–2005; *Мисџика српској романтизма*, 2004; *Школски речник књижевних џермина*, 2006; *Народ на меџи*, 2011; *Школски речник књижевних џермина*, 2012; *Њеџошев национализам*, 2020.

ОЛГА ФЛОДОРОВНА БЕРГОЉЦ (Санкт Петербург, 1910–1975), руска песникиња, прозаиста, драматург и војни новинар. Похађала је је Филолошки факултет Лењинградског универзитета. Познатија дела су јој збирка песама *Књи́а пѣсама (Книга песен)*, поеме *Фебруарски дневник (Февральский дневник)* и *Лењинградска поема (Ленинградская поэма)* и лирска проза *Дневне звезде (Дневные звёзды)*. Представља симбол окупираног Лењинграда у Другом светском рату, где настају њени познати стихови „Нико није заборављен, ништа није заборављено”. Сахрањена је на гробљу Волково у Санкт Петербургу. (Л. Г.)

ЛУНА ГРАДИНШЋАК, рођена 1989. у Суботици. Основне и мастер студије завршила на Одсеку за српску књижевност и језик. Тренутно је докторанткиња на Филозофском факултету у Новом Саду, где припрема дисертацију о Бранку Миљковићу. На Филолошком факултету у Београду је истраживач-приправник и стипендиста Штајерске покрајине на Универзитету у Грацу. Бавила се просветним радом, пише поезију, есеје и критику, преводи с енглеског и руског, објављује у периодици.

МИЛОРАД ГРУЈИЋ, рођен 1950. у Зрењанину. Пише поезију, прозу, есеје и путописе. Књиге песама: *Све пѣсме*, 1977; *Песме, ојѣш*, 1977; *Само пѣсме*, 1987. Књига путописа: *Шекспиров врт у Паризу*, 2000. Књиге прича: *У јоноћ, из неке мрачне куће нејде у свећу*, 1986; *Новосадски ноћурно*, 2000; *У јомрчини архива*, 2010; *Без границе*, 2016. Романи: *У засенку Дунавском сокаку*, 1999; *Бој Вардарца и Маџара (Istene vadrácnak, istene tagurnak)*, 2010, превод на мађарски), 2001, 2019; *Границе*, 2016; *Последње јодине у Арача-селу*, 2018. Биографски есеји: *Сећам се...*, 1–4, 2016–2019. Приредио: *Водич кроз Нови Сад и околину* (на српском и енглеском језику), 2004. Живи у Новом Саду.

НАТАША ДРАКУЛИЋ КОЗИЋ, рођена 1991. у Новом Саду. Основне и мастер студије српске књижевности и језика завршила на Филозофском факултету у Новом Саду, где је тренутно на докторским студијама. Пише научне радове и књижевну критику, објављује у периодици.

ВЕНИТА ЂУРИЋ, завршила Архитектонски факултет Универзитета у Београду где је дипломирала с пројектом реконструкције психијатријске клинике на Авали који је следио начела органске архитектуре Френка Лојда Рајта. Њен специјалистички рад је посвећен односу архитектонских објеката и звука. Радила је с професором Богданом Богдановићем на пројекту осмишљавања културе нове цивилизације с којим је учествовала у неформалном програму БИТЕФ-а. Објављивала је чланке из естетике и теорије архитектуре; превела је и три књиге српско-аустралијског писца Б. Вонгара. Пројектовала је и реконструисала зграде инду-

стријске и административне намене у Југославији и Америци. Од 1988. живи у Америци, где је сада председник грађевинске корпорације.

**БОГДАНКА ЖИВАНОВИЋ**, рођена 1950. у Сивцу код Сомбора. Завршила Филозофски факултет у Новом Саду, група за руски језик и књижевност. Бавила се просветним радом, писањем приказа ликовних изложби, преводи с руског и на руски (Пушкин, Достојевски, Јесењин, Булгаков, Ахмадулина и др.). Живи у Суботици.

**РАДОМИР В. ИВАНОВИЋ**, рођен 1936. у Смоници код Ђаковице. Пише студије и огледе из књижевности. Објављене књиге: *Милутиин Ускоковић*, 1968; *Оледи*, 1969; *Мојћносћ речи*, 1970; *Књижевно сћваралачћиво Косова на срћскохрвајћском језику*, 1971; *Искущења књижевне анализе*, 1972; *Романи Михаила Лалића*, 1974; *Крићички мейоди*, 1975; *Тумачења савременој романа*, 1976; *Порћирејћи македонских ћисаца*, 1976; *Љејоћа ћисања*, 1978; *Македонски ћисци и дела*, 1979; *Тешкоће ћумачења књижевној дела*, 1979; *Поећика Косће Раћина*, 1979; *Оледи о македонској књижевносћи*, 1980; *Поећика Блажа Конеској*, 1982; *Писци и ћроблеми*, 1984; *Књижевне ћаралеле*, 1985; *Говор дела*, 1986; *Дијалој с дјелом*, 1986; *Речи на раскрћћу*, 1987; *Поећика и крићика*, 1988; *Поећика Славка Јаневској*, 1988; *Од ријечи до ријечи*, 1989; *Грићор Прличев у свећлосћи романћизма*, 1990; *Поећика Рисћа Рајковића*, 1990; *Њејошево ћоећски ћовор*, 1991; *Од Њејоша до Лалића*, 1992; *Рејћорика човјечносћи*, 1993; *Зачћоченик ријечи (Поећика Дущана Косћића)*, 1994; *Писање као судбина (Поећика Михаила Лалића)*, 1994; *Обнова ћоећској ћовора (Од Досћијеја до Кища)*, 1995; *Факћа и фићуре*, 1996; *Њејошева ћсихолоћја и филозофија сћварања*, 1997; *Вићења и сновићења*, 1999; *Самосћиси и казалице Сћефана Мићрова Љубище (Прилој ћоећици)*, 2000; *По сунчаном сайћу (Поећика Владана Деснице)*, 2001; *Македонске ћоећске верћичкале*, 2003; *Књижевно обликовање сћварносћи*, 2003; *Мащћа и мудросћ*, 2004; *Времекази и књићокази*, 2005; *Андрићева мудроносна ћроза – знаци живојћа и знаци умејносћи*, 2006; *Сћварање и сазнање*, 2006; *Књижевна крићика као десејћа муза*, 2007; *Мићеме и ћоећеме Томаса Мана*, 2007; *Дарови и дућови*, 2009; *Анаћрами и крићићоћрами у романима Умберћиа Ека*, 2009; *Умеће ћријоведања (Књижевно дело Дущана Ђуровића)*, 2010; *Писци и ћосредници*, 2011; *Лавиринћи чаробној реализма Габријела Гарсије Маркеса*, 2011; *Снови и судбине у нараћивној ћрози Михаила А. Шолохова*, 2012; *Сунчаном сћраном књижевносћи*, 2013; *Зачарани крућ – исћиорија, сћварносћ, умејносћ*, 2014; *Сћваралачки узори и изазови (Њејош, Андрић, Лалић)*, 2015; *Обнављање лејоће – књижевне сћудје и оледи*, 2016; *Ениће и ћарадиће у дјелу Михаила Лалића*, 2016; *Њејош, њејошолоћја, њејошолози*, 2017; *Значења и ћумачења књижевној дела*, 2018; *Казалице Сћефана Мићрова Љубище*, 2018. Приредио више књига.

ВЛАДИМИР ЈАГЛИЧИЋ (Горња Сабанта код Крагујевца, 1961 – Крагујевац, 2021). Писао поезију, прозу и књижевну критику, преводио с руског, француског, енглеског и немачког. Књиге песама: *Пољедај дом свој* (коаутори Ј. Јанковић и С. Миленић), 1989; *Изван ума*, 1991; *Три обале* (коаутори Ј. Јанковић и С. Величковић), 1991; *Тамни врћи*, 1992; *Усамљени џујник*, 1994; *После раиша*, 1996; *У џорама*, 1996; *Србија земља*, 1996; *Сенке у дворишћу*, 1996; *Врело*, 1997; *Милановачким џујем*, 1997; *Нејоврајино*, 1998; *Књига о злочину*, 2001; *Пресуда*, 2001; *Пред ноћ*, 2002; *Немој да ме зовеш*, 2002; *Пре нејо одем* (избор), 2005; *Песме* (избор, двојезично српско/руски) 2006; *Јујра*, 2008; *Поседи*, 2011; *Сјуб*, 2013; *Предтрађе хоризонтиа*, 2017. Књига приповедака: *Ево мртјав лежим у земљи Србији*, 2013. Романи: *Сјарац са Пиваре*, 2003; *Hollander*, 2005; *Месојеђе*, 2006; *Светлостји очију*, 2014. Приредио више песничких антологија.

ДАНИЛО ЈОКАНОВИЋ, рођен 1956. у Подгорици, Црна Гора. Пише поезију и прозу, преводи с руског и македонског. Књига приповедака: *Ненајсане џриче*, 2009. Монографија: *О имену и џореклу Јокановића*, 2010. Књиге песама: *Друјачији мојиви*, 1981; *Мојћностј избора*, 1984; *Ерос на коленима*, 1992; *Нојев јавран*, 1994; *Трамвај за Колхиду*, 1997; *Неумијне јесме*, 2002; *Мером ружа и вејрова*, 2004; *Изабране јесме*, 2011; *Слова нацих имена*, 2014; *Звона Свејше Софије*, 2016; *Масјило и вино*, 2017; *Изабране*, 2017; *У дисјихе и кајрене*, 2020. Приредио више књига и антологија. Живи у Београду.

БОЖИДАР КНЕЖЕВИЋ (Уб, 1862 – Београд, 1905). Отац му је био Стеван Кнежевић, а деда Кнез Иво од Семберије. Био је професор историје, преводилац неколико стручних радова са енглеског језика (Х. Т. Бакл, Т. Карлајл, Т. Б. Маколеј, Ј. Штерн) и аутор више научних дела из области филозофије. Гл. дела: *Принцији истјорије, књ. 1, Рег у истјорији*, 1898; *Принцији истјорије, књ. 2, Пројорција у истјорији*, 1901; *Мисли*, 1902; *Закон рега у истјорији*, 1904.

ЈЕЛЕНА С. МЛАДЕНОВИЋ, рођена 1984. у Крушевцу. Ради на Филозофском факултету Универзитета у Нишу и истражује српску књижевност 20. и 21. века. Приредила је други том Сабраних дела Бранка Миљковића (*Песме II*, 2017) са поезијом расутом у часописима и стиховима из рукописне заоставштине. У часопису *Градина* уређује књижевну критику.

СТЕФАН ПАЈОВИЋ, рођен 1989. у Чачку. У родном граду је завршио основну и средњу школу, а основне и мастерске студије англистике на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Докторирао је 2017. године на Филозофском факултету Универзитета у Новом

Саду са тезом „Поетска топонимија Шејмуса Хинија”. Тренутно је независни постдокторски истраживач у областима америчке и ирске књижевности. Учестује на научним конференцијама у земљи и иностранству и публикује радове у научним часописима. Живи у Новом Саду и у Чачку.

МИЛИЦА ПЕТРОВИЋ, рођена 1993. у Шапцу. Завршила је основне и мастер студије српске књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где тренутно похађа докторске студије. Пише прозу и поезију. Објавила књигу кратких прича: *Негеља: приче ни о чему*, 2020.

БИЈА ПИНГВА (1952), по многим важи за највећег кинеског савременог писца (титула коју често дели с једнако звучним именима као што су Мо Јен и Ју Хуа) који у домовини ужива велику пажњу читалаца и чија се знаменитост најалост још није изједначила у иностранству. Његово стваралаштво проткано је мотивима из живота обичних људи, особито из родне провинције Шанси, а романи и кратке приче храбро задиру у маргиналне теме кинеског друштва, редовно залазећи у домен сексуалног. Влада републике Кине је управо из тих разлога на дужи низ година забранила издавање романа *Најушћени траг* чија је цена на улицама достигала баснословне суме. Забрана је укинута захваљујући пишчевој општој популарности као и чињеници да је тада већ освојио најпрестижније домаће књижевно признање – Мао Дунову награду. Његова дела су до сада на светске језике превели неки од најзначајних синолога. Књига *Талични Лију* је први роман овог аутора који ће бити објављен у издању Агоре преводу на српски језик. (Б. Т.)

МИЛАН РАДОИЧИЋ, рођен 1999. у Лесковцу. Студент је треће године Филозофског факултета у Новом Саду на Одсеку за српску књижевност и језик. Пише књижевну критику и есеје, објављује у периодици. Живи у Новом Саду.

САША РАДОЈЧИЋ, рођен 1963. у Сомбору. Пише поезију, књижевну критику, студије, есеје и преводи с немачког. Књиге песама: *Узалуд снови*, 1985; *Камерна музика*, 1991; *Америка и грује ђесме*, 1994; *Елеџије, ноќтурна, еџице*, 2001; *Четџири џодишња доба*, 2004; *Панонске еџице*, изабране и нове песме, 2012; *Субер зен*, 2013; *Дуџе и крајџке ђесме*, 2015; *Слике и реченице*, 2017; *То мора да сам џакође ја*, 2020. Књиге критика, есеја и студија: *Провидни анђели*, 2003; *Поезија, време будуће*, 2003; *Нишћџа и џрах – антиројолошџки џесимизам Сџџеријиноџ Даворја*, 2006; *Сџџаџање хоризонаџа – џеснишћџиво и инџџерџреџџација џеснишћџива у филозофској херменеуџишћџи*, 2010; *Разумевање и збивање – основни чиниоци херменеуџишћџкоџ искушћџива*, 2011; *Увод у филозофију умешћџиношћџи*, 2014;

*Реч после*, 2015; *Једна песма – херменеутички изјреди*, 2016; *Слике и реченице*, 2017; *За свећлом из очеве колибе – кријичарски појмовник*, 2018; *Огледало на њијаци Бајлони – оїледи о срїском неверизму*, 2019; *Умјетност и стварност*, 2021.

РАНКО РИСОЈЕВИЋ, рођен 1943. у Календерима код Босанске Костајнице, БиХ. Пише поезију, прозу, књижевну критику, драме и есеје и преводи. Књиге прича, есеја и монографије: *Умјетност Марије Теофилове*, 1974; *Велики мајемајичари*, 1981; *Слике за уијеху*, 1981; *Приче из новина*, 1982; *Приче великої љеїа*, 1988; *Славни арайски мајемајичари*, 1988; *Шум и друје країке прозе*, 1995; *О дуци и друїи текстови*, 1998; *Владо С. Милоцевић – један вијек*, 2001; *Фраїментїи*, 2002; *Правци развоја кулїуре Реїублике Срїске у їериоду 2004–2007*, 2004; *Духовни їраїови – осврїїи, їрикази, їреисїїїївања*, 2008; *Сан и јава и друїи їосїїуїци – їриче*, 2013; *Мїнїта тетогабїла – мале їриче, снови, заїсїси*, 2014; *Кочић и Босна*, 2018. Романи: *Насљедна болесїи*, 1976; *Дјечаци са Уне*, 1983; *Тијело и остїало*, 1987; *Троїца из Зрїковије*, 1990; *Сабласни шињел*, 1993; *Иваново оїїварање*, 2000; *Босански целай*, 2004; *Археолої*, 2006; *Симана* (Бањалучка трилогија, 1), 2007; *Госїодска улица Herrengasse* (Бањалучка трилогија, 2), 2010; *Ноћ на Уни*, 2014; *Сесїре и друїарице*, 2016; *Бескуїник* (Бањалучка трилогија, 3), 2017. Драме: *Још један од снова љеїиње ноћи или Балада о Симеону*, 1972; *Јаблан*, 1984; *Паїуїци и бауци*, 1988; *Кочић* (коаутор Г. Бјелац), 1990; *Божїїна їрича или Хрїсїово рођење*, 1994; *Поход на Мјесец*, 1997. Књиге песама: *Вид їама*, 1967; *Време и врїи*, 1971; *Тако, їонекад*, 1972; *Босанске елеїїје*, 1975; *Исїрїи ово драїање*, 1975; *Снови о вјечном и їјесме смрїи*, 1979; *Озон*, 1986; *Прах*, 1988; *Брдо*, 1991; *Враїа їама*, 1997; *Месїја*, 1997; *Самоћа, молиїве*, 1999; *Одбрана свијеїа*, 2000; *Први свијеї*, 2003; *Расвїи*, 2006; *Изабрane и нове їјесме*, 2008; *Изабрane їјесме (1991–2006)*, 2008; *Ишчезнуће*, 2011; *Ти, фуїа живоїа*, 2012; *Nowhere Land – selected poems*, 2013; *Мала вјечност*, 2018; *Анїео у дворишїу* (избор из духовне поезије), 2020.

РАДОСАВ СТОЈАНОВИЋ, рођен 1950. у Паруновцу, код Крушевца, а одрастао у Млацишту у Црној Трави. Књижевник, новинар, уредник, драматург и лексикограф, пише поезију, прозу, есеје, књижевну критику и драме. Књиге песама: *Инословље*, 1979; *Рукоїис чемерски*, 1982; *Бавоља школа*, 1988; *Повраїак на колац*, 1990; *Сїдро*, 1993; *Неїремїце*, 2003; *Треїеї – їесме од мноїих руку*, 2007; *Песме їоследњеї заноса* (изабране и нове песме), 2012; *Vequeathing / Завеїїање* (двојезично, изабране и нове песме о љубави), 2014; *Каг би љубави било*, 2015; *Какву їаїну крију їїице* (за децу), 2016; *Песме судњеї дана* (изабране и нове песме Косовског завета), 2019; *Меїуїим*, 2020. Драме: *Мрїва стїража*, 1993; *Кривово и друје драме*, 2003. Публицистика: *Живеїи с їеноцидом, хроника косовскої*

*бещачића 1980–1990, 1990; Ујркос свему, 70 година Народној њозоришћиа у Пришћини, 2018. Књиге приповедака: Арићонова смрћ, 1984; Айокрифне ѡриче, 1988; Мрћива сћража, 1988; Крај свейиа, 1993; Госћодар усћомена, 1996; Живи зид, избор, 1996; Молићива за дечанску икону, 1998; Хрискћови сведоци, 2001; Црноћравске ѡриче, 2002; Власинска свадба, 2004; Месечева лаћа, 2005; Еуридикини ѡросиоци, 2007; Зайисано у сновима – ѡриче о љубави, 2013; Хвайћање сћраха, 2015; Приче из унућтрашњей меја (за децу), 2018; Приче са крскћиа (избор), 2019. Романи: Дивљи калем, 2002; Анћелус, 2004; Месечева лаћа, 2005; Три хвайћиа неба, 2018; Земалски дни Наге Крискћине, 2020. Приредио више књига. Живи у Нишу и на Чемернику.*

ДЕЈАН СТОЈИЉКОВИћ, роћен 1976. у Нишу. Пише приповетке, романи, есеје, студије, драме и сценарија. Објављене књиге: *Лева сћрана друма, 2007; Low life, 2008; Консћанћиново раскрћће, 2009; Кисело & слаћко – зайиси о сћрићу 2001–2011, 2011; Дује ноћи и црне засћаве, 2012; Знамење анћела, 2013; Каинов ожилћак* (коаутор В. Кецмановић), 2014; *Велике срске бићике, 2014; Срски војник, 2015; Кишци ћси, 2015; Немањћи. Књ. 1, У име оца* (коаутор В. Кецмановић), 2016; *Немањћи. Књ. 2, Два орла* (коаутор В. Кецмановић), 2016; *Немањћи. Књ. 3, У име сина* (коаутор В. Кецмановић), 2017; *Олујни бегем (бићика се насћавља), 2017; Видовдан – судњи дан, 2017; Глаг / La Fate, 2017; Лева сћрана друма, 2018; Вучја браћа – драма, 2019; Мусћифа Голубић – љубавник, обућар, раћник, шћићун, 2019; Неонски блуз, 2020; Дукаћ за Лаћара, 2020.*

ИВАНА З. ТАНАСИЈЕВИћ, роћена 1987. у Крагујевцу. Завршила је основне и мастер студије на Катедри за српски језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Бави се српском књижевношћу модернизма и постмодернизма, као и савременим књижевним теоријама. Пише студије, есеје и књижевну критику. Објавила књигу студија: *Херменеућичка оћледала, 2020.*

БОЈАН ТАРАБИћ, роћен 1988. у Прибоју. Бави се књижевним превоћењем с кинеског језика и научним радом у области кинеске књижевности, а посебно занимање гаји за мањинске језике у НР Кини. Говори кинески, руски, енглески и турски језик. Објављени су његови преводи кинеских прича и романа.

МИЛИЦА ЂУКОВИћ, роћена 1987. у Панчеву. Бави се српском књижевном периодиком XIX века и историјом српске књижевности. Докторирала 2020. године са темом „Тихомир Остојић и српска књижевна периодика” на Филолошком факултету у Београду. Пише стручне радове, студије, приказе, огледе и интервјуе, објављује у периодичи.

ПРЕДРАГ ШАПОЊА, рођен 1972. у Новом Саду. Књижевни преводилац, дипломирао је 2002. енглески језик и књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду. Пре тога је 1997. дипломирао и на Медицинском факултету. У периодици објављује преводе књижевне теорије, филозофије и социологије: Виларда Спигелмана, Дејвида Сидорског, Ерика Хобсбаума, Томаса Франка, Дорит Кон, Едварда Саида, Бернарда Вилијамса, Тома Полина, Мартина Постера, као и преводе поезије: Т. С. Елиота, Хуга Вилијамса, Тома Полина, Харолда Пинтера, Пенелопе Фицџералд и Чарлса Симића. Преведене књиге: Алис Манро, *Бекство*, 2006; *Превице среће*, 2010; *Голи животи*, 2013; *Мржња, пријатељство, удварање, љубав, брак*, 2014; *Појед са Единбуршке столице*, 2015; Дорис Лесинг, *Бен, у свети*, 2007; *Мемоари преживеле*, 2008; *Златна бележница*, 2010; Ајрис Мердок, *Пешчани замак*, 2004; *Црни њрини*, 2005; Флен О'Брајен, *На реци „Код две њице“*, 2009; Мишел Фејбер, *Исход коже*, 2003; *Кица мора њаси*, 2004; Лиза Скотлајн, *Последња жалба*, 2004; Луиз Велш, *Тамерлан мора умрећи*, 2005; *Мрачна комора*, 2005; *Трик са мейком*, 2010; Томас Франк, *Освајање кула: бизнис култура, контракултура, услон хий конзумеризма*, 2003; Ралф Елисон, *Невидљиви човек*, 2014.

Приредио  
Бранислав КАРАНОВИЋ



## САДРЖАЈ

### ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 197, књига 507

### ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Матија Бећковић, <i>Негођибој</i> . . . . .	5
Милосав Тешић, <i>Видо, у сумрак</i> . . . . .	21
Горан Петровић, <i>Проба балета</i> . . . . .	27
Радован Бели Марковић, <i>Слашке душе</i> . . . . .	30
Гојко Ђого, <i>Задушна каменица</i> . . . . .	37
Милан Ненадић, <i>Две боје црно</i> . . . . .	43
Лабуд Драгић, <i>Село</i> . . . . .	45
Драган Јовановић Данилов, <i>Темељ</i> . . . . .	60
Избор из „Антологије кинеске прозе XX века” (Ху Ше, Гуо Моџуо, Сју Дишан, Лу Сјун, Сје Мијенцун) . . . . .	68
Мирослав Максимовић, <i>Београдске чрчкалице</i> . . . . .	243
Стеван Тонтић, <i>Разговор с мајком</i> . . . . .	248
Владимир Пиштало, <i>Стакло и чийка</i> . . . . .	253
Ђорђе Писарев, <i>Животи се лајано селио на кровове Града</i> . .	261
Миодраг Кајтез, <i>Жрива</i> . . . . .	267
Анђелко Анушић, <i>Куда јод сам јошао, на свој јојреб сам сјизао</i> . . . . .	272
Драган Хамовић, <i>Почасне сјраже</i> . . . . .	284
Волф Вондарчек, <i>Ојрошијаји</i> . . . . .	288
Миа Лекомт, <i>Из збирке „Lettere da dove” („Писма ојкуда”)</i> .	293
Злата Коцић, <i>Кућни звонар</i> . . . . .	471
Ђорђе Нешић, <i>Плови јловче</i> . . . . .	474
Милисав Савић, <i>Ајолон и Марсија</i> . . . . .	478
Драго Кекановић, <i>Смедерево и математика</i> . . . . .	484
Мирослав Алексић, <i>Скаска о јалебу</i> . . . . .	492
Здравко Миовчић, <i>Остиаци рајској јосијања</i> . . . . .	496

Петар Милошевић, <i>Космичка енерџија</i> . . . . .	500
Давид Турашвили, <i>Лей из Совјејскої Савеза</i> . . . . .	505
Етела Фаркашова, <i>Сценарио</i> . . . . .	510
Будимир Дубак, <i>Молиџве</i> . . . . .	665
Радивој Шајтинац, <i>Три врајчије</i> . . . . .	671
Мирко Демић, <i>Док свећа не дојори</i> . . . . .	676
Милан Тодоров, <i>Три љриче</i> . . . . .	683
Бошко Ломовић, <i>Песме са џерасе</i> . . . . .	694
Милан Мицић, <i>Мали есеј о лебдењу</i> . . . . .	699
Бојан Јовановић, <i>Исџуњавање џисма</i> . . . . .	704
Луиса Валенсуела, <i>Овде се деџавају чудне сџвари</i> . . . . .	711
<u>Владимир Јагличић</u> , <i>Несводивосџи и калуџи</i> . . . . .	881
Душко Бабић, <i>А џи џишеџи џесме</i> . . . . .	886
Ранко Рисојевић, <i>Двије крајџке џриче</i> . . . . .	890
Дејан Стојилковић, <i>Звезда над џразнином</i> . . . . .	894
Радосав Стојановић, <i>А и џо ће џрођи</i> . . . . .	900
Милорад Грујић, <i>Кђија мајле и свеџлуцања</i> . . . . .	903
Данило Јокановић, <i>Чекање</i> . . . . .	912
Ђија Пингва, <i>Талични Лију</i> . . . . .	915
Олга Фјодоровна Бергољц, <i>Песме о райџу</i> . . . . .	923

## ЕСЕЈИ

Јован Делић, <i>Обично, необично, чудо, џланеџа Дунав – џраџ Беоџрада</i> . . . . .	84
Александар Јовановић, <i>Од џесничкої оџела до џесничке лиџурџије. О џесми „Плава џробница – Видо” Милосава Теџића</i> . . . . .	96
Луна Градиншћак, <i>Оџџеџљење Луиз Глик: џреџлед џоезије</i> . . . . .	113
Радомир В. Ивановић, <i>Полемика као сџас од заборава</i> . . . . .	297
Александар Петровић, <i>Ко влада исџоријом? (2)</i> . . . . .	313
Јован Попов, <i>Руске слџе и џосџодари у џодини 1859: Гончаров, Досџојеџски, Турџењев</i> . . . . .	329
Милета Ађимовић Ивков, <i>Пуџовање, сведочење и разумевање</i> . . . . .	351
Јован Делић, <i>Заљубани свијеџи, џољубана свијеџи и око бившеџи дјечака</i> . . . . .	516
Душко Певуља, <i>Криџичка свијеџи у џрози Радоја Домановића</i> . . . . .	527
Хосе Овехеро, <i>Еџика суровосџи</i> . . . . .	540
Владислав Стшемињски, <i>Унизам у сликарсџиву</i> . . . . .	547
Ранко Поповић, <i>Очиџавање дуџе</i> . . . . .	719

Емилија Поповић, <i>Међулушко блајо: „између хијерогамије и родоскрвној њреха” – човек</i> . . . . .	736
Софија Скубан, <i>„Мучна унујрашња борба” и „душа јуна шкорјија”: ѡроблем савесѡи у „Мајбейу” и „Злочину и казни”</i> . . . . .	750
Ана Марковић, <i>Дискурзивно, сексуално и родно насиље у ѡријовеци „Симейрије” Луисе Валенсуеле</i> . . . . .	766
Радомир В. Ивановић, <i>Мейоде и модели моноѡрафској ѡрочавања књижевној ојуса Ф. М. Досѡјејеској</i> . . . . .	928
Милета Аћимовић Ивков, <i>Преданосѡ, исѡрајносѡ, вера и служба</i> . . . . .	946
Милица Петровић, <i>Нарѡолоцка анализа ѡријоведне збирке „Фреде, лаку ноћ” Драѡслава Михаиловића</i> . . . . .	956

## СВЕДОЧАНСТВА

Иван Негришорац, <i>Два ѡхвална слова (Владици Иринеју Буловићу и Михајлу Пупину)</i> . . . . .	123
Злата Коцић, <i>Између неба и земље – срце. Наг ѡесмом Милице Сѡјаѡиновић Срѡкиње „Каг се небо муѡи”</i> . . . . .	136
<b>КЊИЖЕВНА НАГРАДА „БЕСКРАЈНИ ПЛАВИ КРУГ”</b>	
Уводна белешка, <i>У часѡ Милоша Црњанској и савременој срѡској романа</i> . . . . .	362
Александар Јовановић, <i>Пријоведанье о несрећѡи, добрѡѡи и кулѡури</i> . . . . .	363
Драган Стојановић, <i>Срѡски кулѡурни ѡросѡор и лоѡос</i> . . . . .	369
Горан Радоњић, <i>Валцер за рањеника</i> . . . . .	373
Младен Шукало, <i>Ицѡѡѡавања ѡсредних ѡамнина на ѡучѡни</i> . . . . .	377
Јелена Марићевић Балаћ, <i>Сѡрудови срѡској ѡраћанској грушѡѡѡа</i> . . . . .	383
Миодраг Булатовић, <i>Писма</i> . . . . .	561
Иван Негришорац, <i>Защѡо чѡѡѡѡи Десанку Максимовић?</i> . . . . .	571
Епископ бачки Иринеј, <i>Срѡска ѡравославна ѡерминолоѡија која се односи на умирање и смрѡѡ</i> . . . . .	779
Живојин Павловић, <i>Дневнику, као ни живоју, крај се не зна</i> . . . . .	784
Владан Матић, <i>Уѡознавање с Тарѡаријом у времену ѡаре</i> . . . . .	795
Божидар Кнежевић, <i>Мисли</i> . . . . .	972
Венита Ђурић, <i>Све се десило као щѡо је ѡророчица рекла</i> . . . . .	982

## ПОВОДИ

### ФЈОДОР МИХАЈЛОВИЧ ДОСТОЈЕВСКИ (1821–1881)

Фјодор Михајлович Достојевски, <i>Оде</i> . . . . .	140
Зоран Ђерић, <i>Уз оде Досјојевској</i> . . . . .	149
Желидраг Никчевић, <i>Заобилазни љуји Родјона Романовича</i> .	155
Волф Шмид, <i>Менјални дојађај у роману „Злочин и казна”</i> .	164

### КОЉА МИЋЕВИЋ (1941–2020)

Коља Мићевић, <i>Данјиеово ѿело</i> . . . . .	387
Марија Живковић, <i>Нацјимана ний мацјие у ѿезији Коље Мићевића</i> . . . . .	393

### ДОБРИЦА ЋОСИЋ (1921–2014)

Зоран Аврамовић, <i>Национално освещјивање Добрице Ћосића у Јуѿославији</i> . . . . .	583
Тања Којић, <i>Предсјаве о жени у роману „Корени” Добрице Ћосића: умјејнички асјектј, каракјеризација и однос ѿрема ѿтрадиционалним ѿредсјавама и вјеровањима</i> .	596

### АДАМ ЗАГАЈЕВСКИ (1945–2021)

Адам Загајевски, <i>Пујовање кроз живој</i> . . . . .	799
Адам Загајевски, <i>Турска кафа</i> . . . . .	805
Адам Загајевски, <i>Инијересује ме ѿесма коју још увек нисам найсао</i> (разговор водила Светлана Гуткина) . . . . .	812

### БРАНКО МИЉКОВИЋ (1934–1961)

Јелена С. Младеновић, <i>О неким асјектјима родољубивој ѿесницјива Бранка Миљковића</i> . . . . .	995
Луна Градиншћак, <i>Од чулне до ѿесничке реалносји у ѿезији Бранка Миљковића</i> . . . . .	1010

## РАЗГОВОР

Томаш Евертовски, <i>Између Србије, Пољске и Кине</i> (разговор водила Јелена Марићевић Балаћ) . . . . .	183
Драган Стојановић, <i>Чийаји „сит grano salis”</i> (разговор водила Јелена Марићевић Балаћ) . . . . .	402

Луиса Валенсуела, *Да ли жена њприсџуџа језику друџачије од муџкарца?* (разговор водила Ана Марковић) . . . . . 824

## КРИТИКА

- Милан Громовић, *Поезија као муџанџ и историје – моџивска сџирала Рајка Пеџрова Ноџа* (Рајко Петров Ного, *Доме бивџи доме*) . . . . . 190
- Милан Р. Симић, *Писац, и да хоџе, ова оџажања од своје књиџе одвоџиџи не може* (Радован Бели Марковић, *Сџојна веџрењаџа*) . . . . . 194
- Миљивој Ненин, *Исџиџ савесџи* (Милан Јовановић Стоимировић, *Окуџацијски дневник (јун–деџембар 1941)*) . . . . . 200
- Зденка Валент Белић, *Лирско џуџоџисање Ивана Неџриџорџа* (Иван Негриџораџ, *Оџледала Ока Неџремана*) . . . . . 205
- Небојџа Лазић, *Свеџови мрџивих и свеџови живих* (Младен Јаковљевић, *Избледеле дуџе*) . . . . . 209
- Срџан Орсић, *Пољско-срџски имаџолоџки кинески мозаик* (Tomasz Ewertowski, *Images of China in Polish and Serbian Travel Writings (1720–1949)*) . . . . . 212
- Мирко Маџарашевић, *Сџај Њеџоџеве џоезије* (Мило Ломпар, *Њеџоџ – Биоџрафија њеџовоџ џесниџџива*) . . . . . 413
- Виолета Миџровић, *Савремени човек и Њеџоџ као духовни саџговорник* (Иван Негриџораџ, *Њеџоџевски џокреџ оџџора*) . . . . . 420
- Сања Перић, *Поезија и сџај белине* (Драџан Лакићевић, *Проџуја; Жеџелиџа и Шумановић*) . . . . . 428
- Цвиџетин Ристановић, *Умиџеџе сажеџоџ џриџања* (Ранко Павловић, *Печай наџ џонором*) . . . . . 432
- Миљиџа Ђуковић, *„Један сџеџен виџе” Милоџа Црџанскоџ* (*Сџоџоџиџџиџа „Лирике Иџаке”*: зборник џексџова са манифесџације „Дани Милоџа Црџанскоџ”) . . . . . 436
- Милош Михаиловић, *Руковей џрозних крокија* (Ђорџе Писарев, *Сенџименџално васџџиџање јунаџа романа*) . . . . . 444
- Миљивој Ненин, *Доџуне и џреџиска* (Јаза Костић, *Преџиска III*, прир. Младен Лесковаџ, Душан Иванић и Миљиџа Бујаџ) . . . . . 614
- Жарко Миљенковић, *Ноћ јоџ увек џраје* (*Новиџа Таџић, собом самим*, прир. Драџан Хамовић) . . . . . 620
- Виолета Миџровић, *Раџосџоџворна свеџлосџ Свеџе Софије царџџрадске* (Хараламбос П. Статакис, *Свеџа Софија Боџџија: мисџичџа свеџлосџ Велике Црџке и њена архиџекџонсџа одеџда*) . . . . . 623

Јована Тодоровић, <i>О тирами и причању</i> (Игор Маројевић, <i>Остаци светиа</i> ) . . . . .	627
Нина Стокић, <i>Каледоскојско причање светиа</i> (Фрања Петриновић, <i>Коначни извештаји о равнојези</i> ) . . . . .	631
Маријана Јелисавчић, <i>О Милутину и Миланковићима</i> (Срђан Орсић, <i>Улица Милутина Миланковића</i> ) . . . . .	634
Сања Перић, <i>Пићања српској културној јединстви</i> ( <i>Српски културни просјор: усјројсиво, јроблеми, вредности, зборник радова</i> ) . . . . .	831
Милан Р. Симић, <i>Естетика ојасних речи</i> (Јуиса Валенсуела, <i>Ојасне речи</i> ) . . . . .	839
Сара Матин, <i>Нови јрозни израз Милана Тодорова</i> (Милан Тодоров, <i>Не моју сви да умру леји</i> ) . . . . .	842
Јелена Марићевић Балаћ, <i>Читалац у теорији и пракси</i> (Мирјана Бојанић Ћирковић, <i>Читалац у науци о књижевности: од антике до савремених теорија читања</i> ) . . . . .	846
Радоје Фемић, <i>Над зајонетком стваралачке ћуће</i> (Радинко Крулановић, <i>Њјеми јоворници</i> ) . . . . .	849
Николина Тутуш, <i>О мајјским изворицима усмене лирике</i> (Јасмина Јокић, <i>Мајјско изворицие јоејској: ојлеги о усменој лирици</i> ) . . . . .	852
Будимир Алексић, <i>Ојлеги о српским ствараоцима</i> (Јово Радош, <i>Просејавање мисли</i> ) . . . . .	1026
Милан Радоичић, <i>Сећање и бивствовање Слободана Мандића</i> (Слободан Мандић, <i>Дух приче и друја имена</i> ) . . . . .	1030
Милица Ћуковић, <i>Процесуална перцепција слике</i> (Ана С. Живковић, <i>Слика у српском реализму</i> ) . . . . .	1033
Наташа Дракулић Козић, <i>О јоејском уобличавању јоимања времена у ејској традицији српској народа</i> (Драгољуб Перић, <i>Поетика времена српских усмених ејских јесама: јредвуковска бележења и збирке Вука Караџића</i> ) . . . . .	1038
Ивана З. Танасијевић, <i>Историја друства као традија женске судбине: роман о љубави и слободи</i> (Шебнем Ишигузел, <i>Девојка на дрвцу</i> ) . . . . .	1042
Стефан Пајовић, <i>Вредан прилој изучавању ране америчке књижевности</i> (Биљана Влашковић Илић, <i>Early American Literature</i> ) . . . . .	1046

## ИЗ СВЕТА

Предраг Шапоња . . . . . 219, 448, 640, 858, 1049

Бранислав Карановић, *Аујори Лејојиса* . 223, 451, 644, 862, 1053

Часопис *Лейіойис Майице срїске* објављује песме, приче, одломке прича или романа, изворне научне радове, есеје, беседе, научну критику и приказе из области књижевних или њима сличних наука. Текстови који су већ објављени или понуђени за објављивање некој другој публикацији не могу бити прихваћени за објављивање у *Лейіойису*.

Истраживачки текстови у рубрикама ТЕМАТ и ЕСЕЈИ (али и у рубрици СВЕДОЧАНСТВА уколико рад садржи одлике истраживачког приступа) испод наслова морају имати сажетак и кључне речи (увучено и умањено у односу на основни текст – 11 pt), а на крају афилијацију (назив установе у којој је аутор запослен, или је похађа; називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог; на крају треба навести ауторову електронску адресу). Текст за рубрику КРИТИКА не сме имати мање од 8.000 словних места са размаком.

Ако је текст био изложен на научном или књижевном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе (када и где) треба да буде наведен у посебној напомени (фусноти) при дну последње странице текста.

Текстови се објављују на српском језику, екавским или ијекавским наречјем, на ћирилици и на њих се примењује *Правојис срїскоја језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Матица српска, Нови Сад 2010).

Страна имена аутора у текстовима на српском језику треба да буду транскрибована и исписана ћирилицом, а приликом првог помена могу да буду исписана у загради оригиналним језиком и писмом. Поједине речи и изрази могу бити, из научно-стручних потреба, писани на оригиналном језику и писму.

Текстови се шаљу искључиво електронским путем у Word формату, на адресу: [letopis@maticasrpska.org.rs](mailto:letopis@maticasrpska.org.rs).

## Текст треба да садржи следеће елементе:

- име и презиме аутора: у поезији, прози, студијама и чланцима изнад наслова центрирано, у критици испод текста уз десну маргину (у поезији дати и наднаслов, тј. наслов циклуса песама);
- наслов рада: **болд**, центриран.

## Формат текста:

- стандардни: А4; маргине 2,54 cm (custom);
- фонт: Times New Roman (ако се користе други, мање познати, фонтови у тексту, послати их као посебан фајл);
- величина слова: основни текст 12 pt;
- размак између редова: 1,5;
- за наглашавање у тексту се користи *иџалик* (не **болд**, не подвучено);
- напомене/фусноте: увучене, у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне, величина слова 10 pt;
- списак литературе се не наводи;
- наслови књижевних или уметничких дела који се помињу у тексту (књиге, драме, филмови, представе, часописи, слике...) пишу се италиком, а појединачни наслови или делови под наводницима (песме, приче, текстови у часописима, зборницима, поглавља у књигама, циклуси итд.);
- цитати у тексту се дају под двоструким знацима навода („...”), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода (‘...’); уколико се цитира преведено дело, у одговарајућој напмени, уз податке о месту и години издања, треба навести и име преводаоца;
- када се фусноте понављају треба их скратити: нав. дело или исто...
- краћи цитати или стихови (2–3 реда) дају се унутар текста, а дужи се издвајају из основног текста (увучени и умањени – 11 pt).

Ако аутор први пут објављује у *Лейџопису*, на крају текста (или у посебном документу) треба да да кратку биобиблиографску белешку о себи, а аутори који су већ објављивали могу да пошаљу допуне. И на крају дати контакт – електронску адресу.



# ПРИМЕР

ИМЕ И ПРЕЗИМЕ

## НАСЛОВ ТЕКСТА

(...)

Али он сматра да је дошло време да се као део критичке јавности јасно одреди према вредности Дучићеве поезије:

Можемо одмах рећи да нам данас углавном изгледа неоправдан презир којем је Дучић извесно време био изложен: тај презир је био разумљив, књижевноисторијски чак у једном тренутку и нужан, али нам се данас чини ипак да Дучић спада у неколико најбољих песника овога језика.<sup>1</sup>

По њему српска поезија још није била спремна за поетички глас једнога Рембоа, Малармеа или Лотреамона, посебно у времену у којем су се „трагови романтизма, ’овешталог и имбецилног’, још вукли по нашим часописима”.<sup>2</sup>

### Поднаслов

Погледамо ли неке песме из циклуса „Шума проклетства” („Реквијем”, „Пробудим се”) из Павловићеве збирке *87 њесама*, или есеј „Од камена до света” из књиге *Рокови њоезије*, приметићемо...

(...) он је стиховима из песме „Реквијем”: „Овога пута / умро је неко близу / / Реквијем / у сивом парку / под затвореним небом...” хтео да...

(...) као у песми „Пробудим се”:

Пробудим се  
Над креветом олуја

Падају зреле вишње  
У блато

У чамцу запомажу

<sup>1</sup> Миодраг Павловић, *Есеји о српским њесницима*, Просвета, Београд 2000, 129.

<sup>2</sup> Исто, 132.

Рашчупане жене

Вихор  
Злурадих ноктију  
Дави мртваце

Ускоро  
О томе  
Ништа се неће знати

(...)

#### БЕЛЕШКА О АУТОРУ

ИМЕ ПРЕЗИМЕ, рођен 1979. у Новом Саду. Пише поезију, прозу, есеје, студије и књижевну критику, бави се српском драмом XIX века. Књиге песама: *Пролећни дани*, 2003; *Градска љубав*, 2007; *Довиђења*, 2015. Роман: *Мирис Дунава*, 2013. Студије: *Порекло драме*, 2010; *Драма у 19. веку*, 2012; *Сјознаја драмској шекспира*, 2016.

(el.adresa@mail.com)

Редакција *Летописа Матице српске*

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА  
**ЛЕТОПИС  
МАТИЦЕ СРПСКЕ**

*најстарији живи књижевни часопис  
у Европи и свету који  
у континуитету излази од 1824.*

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

Неопозиво наручујем:

1. 12 бројева (претплата за целу годину) по цени од 2.000 динара.  
Трошкови поштарине су урачунати у цену.
2. 6 бројева (претплата за пола године) по цени од 1.000 динара.  
Трошкови поштарине су урачунати у цену.
3. Претплата за иностранство за целу годину (добићете 12 свезака  
*Летописа Матице српске*) по цени од 100 €. Трошкови поштарине  
урачунати су у цену.

Име и презиме, назив установе или предузећа

-----

-----

Адреса: \_\_\_\_\_

Телефон: \_\_\_\_\_

Претплата се може уплатити на жиро рачун 205-204373-09 (Комерцијална банка), са назнаком „за Летопис“. Оваквом уплатом обезбедићете да, чим нам доставите ову наруџбеницу и потврду о уплати, читаве године добијате Летопис на адресу коју нам пошаљете.

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

CIP – Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад  
82(05)

**ЛЕТОПИС Матице српске** / главни и одговорни уред-  
ник Ђорђо Сладоје. – Год. 48, књ. 115, св. 1 (1873)– . –  
Нови Сад : Матица српска, 1873–. – 24 cm

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

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570