



Објављивање *Лейојиса Мајице српске* омогућило је
Министарство културе и информисања Републике Србије

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

Интернет адреса: 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. 198

Децембар 2022

Књ. 510, св. 6

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Гојко Ђого, <i>На Савином њују</i>	873
Рајко Лукач, <i>Све је то од лоших кришка</i>	878
Милан Тодоров, <i>Три њриче</i>	883
Мирјана Ковачевић, <i>Ничија земља</i>	891
Драгица Ужарева, <i>Смрти, с њверењем</i>	895
Марјан Урекар, <i>Пекара „Saint-Michel”</i>	899
Александар Чанцев, <i>Крај без маје</i>	907

ЕСЕЈИ

Дејан Милорадов, <i>О једном херџеџониму – „царан”</i>	913
Весна Тријић, <i>„Јерџичка афера” Бранка Ђоџића</i>	920
Милана Гајовић, <i>Моџив дјечје џрауме у џриџвијеџки „Кула” Иве Андрића</i>	936

СВЕДОЧАНСТВА

Јован Делић, <i>Вук Сџ. Караџић – џемељ и оријеџир</i>	948
Бошко Томашевић, <i>Роман и (не)разумевање савремене кулџуре свџта</i>	962
Марина Хакимова Гацемајер, <i>Шџа џе бриа за оне који су мрџви</i>	985

ГОЈКО ЂОГО

НА САВИНОМ ПУТУ*

ПРИПРЕМЕ ЗА ПУТ

Испљуни речи лајавице
Речи уједаљке,
Испери уста и језик подмлади,
Не дај старом домишљану
Да окреће слова наопако
И тера слепце да тумаче
Његове заврзиће и гатке.

Двогрлу за појас задени,
Доста ти и то једно грло промукло,
Нико неће да слуша оно безгласно.

Сузе не помињи,
Готово је с тим,
Исплачи се у мраку
Кад нико не види.

Поруке везуј за облаке
Нека их ко паперје ветар развеје,
Донеће више плода
Него да их ти усецаш у камење
Као дијак са Радимље.

* Из књиге у рукопису – *Пуш за Хум*.

НА САВИНОМ ПУТУ

Ослоњен на два помоћника,
На крст и штап,
Ходио си по земљи и по води.
За собом си оставио дубок траг
У наша срца укопан.

Твоје стопе беху светли путокази
У дуговекој нашој ноћи
А слова твоја несагорива
И сада и свагда
Усмерују нашу реч и корак.
Твој пепео је расејани жар
Који нас изнутра греје и обасјава.

Све што си творио и препородио,
Садио и калемлио,
Са три си прста оверио
И у темеље наше уградио.

Ластари твоје лозе наше су лестве
Што нас, у име Оца и Сина,
Из тмине у висине вовеки узносе.

Ми смо грозд на твојој грани.

У ХЛАДУ ХРАМА СВ. ЛАЗАРА

Од Корчуле корабљом до обале
И подвозом од мора до Жегуље,
Па преко брда и дола,
На таљигама, траљама,
Влачугама и самарима,
Почешће и на женским леђима,
Путовало је ово бело камење
Неколико дана до цркве
Св. Лазара у Влаховићима,
Задужбине и вечног почивала
Кнеза Влаћа Бијелића и сина му,

Војводе Вукосава Влађевића.
Над њиховим мраморима
Сазидали смо нови храм,
Шири и виши,
По мери наше вере и љубави,
Да се горди ко мали Дечани.

Овде, добри читаоче,
Призване старе дане
Замећем у повест и предање.

Данас мајстори и аргати
Око храма сабрани
Почивају у дубокој хладовини.
Потомци су ветар капом хватали
И којекуда нестајали.

Плачи, певај, звони, зови,
Нико се неће одазвати
И птице се утопиле у шуми.
Мрави и скакавци ћућоре у трави,
На једној хумци
Лешкари гуштер зелени.
Оловна тишина и летња оморина
Уста залемила.

Седим у хладу
Ослоњен на довратак храма
И слушаам како срце у камен удара.
Сени кнеза и војводе
Сигурно нису код куће,
Нико се не јавља.

Само из сумаглице плаве
Допире неми одзвук звона
И мирис зноја са мушких рамена
И девојачких леђа.

ДИЈАК ПРИБИСАВ

*Читтајући запис на стѣнку испред храма
Св. Лазара у Влаховићима*

Наши су мрамори вађени
Из дубока каменолома.
Тврђи је камен што небо не гледа
Кога не плаче вода и не газе нога
Пре него започне бденије изнад гроба.

На њима сам чекићем и длетом
Разиграво скамењена кола
И призоре из лова и боја,
Усецао ћирилична слова
Да се знаде ко смо и од кога.
Да остану зламенија
Где лежи кнез где војвода
Кога дружина донесе са Косова
На својој баштини занавек да усни
Поред оца у његовој цркви.

А на улазу у порту,
На оној плочи испод нога,
Прочитаћеш име и онога који ово писа.
Читаоче проклет да нијеси,
Кад прислужиш свећу кнезу и војводи
И моје се душе опомени,
Моли те дијак Прибисав.

МОЛИТВА У ТВРДОШУ

На тврдој стени
Изнад воде бистрооке,
Саздан од камена наше вере тврде
Ко тврђава љубави и наде,
Тврдош је прозачје наше душе
И огњиште са кога нас
Сјај невидљив озарује.
Његов тросунчани олтар
Заветни је грудобран
Моштима нашим армиран.

Онај што рушевине прекопава
И за коренима у дубини трага
Потврђује оно што време
У предање архивира.

А ја не долазим у манастир
На час повести
Да уз помоћ монаха и археолога
Завирујем у трагове Рима и Византа
Него, сам и грешан,
Да клекнем пред иконом Свеца,
Својом сени Чудотворац Тврдошки
Моја недра да просветли.

РАЈКО ЛУКАЧ

СВЕ ЈЕ ТО ОД ЛОШИХ КРИТИКА

ТЕЛЕФОНСКА ПОРУКА, ТАСТЕР ДВА

Добили сте издавачку кућу. За информације и радно време – бирајте нулу. Уколико желите да вас спојимо са уредником прозе – бирајте један, поезије – два, посебних издања – три, са дистрибуцијом – четири, малопродајом – пет, осталим службама – шест. Уколико нисте бирали ниједну од могућих опција, сачекајте и јавиће вам се први слободни оператер.

Поштовање. Уредник при телефону.
Жао ми је, али не објављујемо домаћу поезију.
Свакако да су ваши стихови нешто посебно, али никако не можемо пристати на преседан.
И други нуде из дана у дан знатну спонзорску или другу помоћ, али кад је поезија у питању, и још домаћих аутора, ту, верујте ми, нема помоћи.
Поезију треба писати, у томе се слажемо, али нема једног јединог разлога да се и објављује, јер чему штампати оно што нико не купује, нити чита, па ни песникови укућани, како су показале анкете.
Ето, у томе је проблем. А ви слободно пишите.
Мрчите хартију, што каже Вук. Растурајте тастатуру од јутра до сутра и дивите се строфама на монитору.
Исто ће вам рећи и други издавачи. Већ су рекли?
Ето видите. И врапци знају да је време гуслара прошло и да се од песама не живи, па цвркућу

само за себе, и кад су сити. Нисте прекинули везу?
Онда морам из почетка да вас убеђујем.
Поштовање. Уредник при телефону.
Жао ми је, али ми не објављујемо поезију...

САЊАЈУЋИ МЕЦЕНУ

Ноћас ми се у сну јавио лично дарежљиви мецена.
Бјеше окренут леђима и не бих знао кога сањам
да се није сам представио и питао да ли још пишем. Рекао је и да
не бринем сад кад смо се напoкoн срели већ да му се обавезно
јавим чим рукопис буде готов.

Обузет милином, заустих да му кажем како је
много завршених рукописа у фиоци радног стола,
али њега више није било у мом сну и до буђења
гледах у своје озарено лице као што се младићи
гледају у зrcалу послије првог сусрета са вољеном.

Ништа ми друго не преостаје него да га замолим
преко ваших новина, јер сам чуо да их филантропи
радо читају, ако се још сјећа мог сна и обећања
датог у том кратком сусрету, да ме сада, на јави,
ослободи гордих окова што их створих од ријечи.

Нека покаже да није само плод моје уобразиље,
него племенитости без које данас ни умјетност ријечи нема
прилику да преживи. Својом дарежљивом руком све што с
муком писах, да лако претвори у књигу, или у флоту бродова
од папира што хрле у загрљај буре.

ДЕФИЦИТАРНО ЗАНИМАЊЕ

Ех, шта дочекасмо, роде књижевнички!
Ко би се икада могао надати да ће читање
у оволикој мјери постати дефицитарно занимање?
Некада су издавачи преко огласа мамили купце,
а данас писци траже у њима читаоце својих књига.

Давно бјеше када је жедна младеж, као муве
у нужнике, хрлила у библиотеке да чита пјеснике.
До пензије се осуло њихово мноштво
и промијениле им се навике, тако да библиотекари на прсте броје
колико их сврати током радне недјеље.

Можда још није касно, тужна литерарна браћо и сестре, да са
фењерима и свијећама кренемо у по бијела дана, као Диоген
што је тражио човјека на трговима Атине, да трагамо за својим
читаоцима Кнез Михаиловом и мамимо их да предахну у
библиотеци на њеном крају.

Ко први набаса на њега, ко први викне: „Еурека”,
нека му одмах тутне своју најдебљу књигу у шаке
и угура га у излог књижаре, да шетачи имају од чега да окрећу
главу, а писци, поготово пјесници, на чему да му одреда завиде,
спремни и на љубоморне испаде.

Ако не помогну ни манекени с књигама у излогу,
хајде сви да узмемо мегафоне у шаке, посудимо разглас из
циркаса или од странке у опозицији и вичимо кроз села и
градове: „Сви марш у библиотеку! И да више никада нигдје
не видимо икога без књиге!”

ХОНОРАРНИ ЧИТАОЦИ

Оставивши ауторе без икакве надокнаде,
хонораре би требало давати читаоцима пјесам,
да бар неко види ма какве вајде од поезије.
Ионако су толико ријетки, да би то био
веома занемарљив трошак и не би угрожавао
финансијске могућности издавача и библиотека.

Уведимо под хитно читалачку елмозину
као бакшиш за келнере, поштаре и таксисте,
а рецитаторе у домовима културе и кафанама,
на трговима и парковима, у метроу, по аутобусима,
окитимо новчаницама за сваку наручену пјесму
као пјеваљке на богатим свадбама.

Удружење читалаца поезије тада не би могло
да на прсте наброји све своје чланове,
а статистика би биљежила значајно увећану количину
прочитаних књига поезије по глави становника
и телали, билборди и закупљени термини ТВ-канала би трубили:
„Каква срећа родити се као љубитељ поезије!”

Будимо дакле широке руке и организујмо
хонорарне љубитеље стиха у библиотекама
с могућношћу читања и рецитовања по кућама.
Примијетимо ли тугу на нечијем лицу, и да је
у читалачкој кризи, пажљиво га тјешимо:
„Зар ти је мало што си читалац поезије?
Или те мало плаћају по прочитаној књизи?”

Знај да се у бризи не могу читати стихови,
да поеме на читалачкој муци онијеме
и сонети у клонулој руци. Умјесто да се
осврћеш у гњеву, опусти се и настави
да, сав блажен, позираш с књигом у наручју
док је не прочиташ и даш даље. И да је бесмртан
онај кога осуде на доживотно читање поезије.”

ЗАШТО ЧИТАШ КАД ТИ ШКОДИ

Ако желите чути за моје здравље,
ја сам, хвала богу, болестан,
и то од читања.

Четврти је дан како читам,
што није нимало лако
за оне који се нису навикли.

Питао бих вас да сте на мом мјесту
и да беспомоћно зурите у књигу,
као да никада нећете стићи до краја,
а није вам, као ни мени, дозвољено
да одустанете, јер се клин клином избија
а лоше мисли реченицама које подвлачим
и којих је у књизи, колико год се трудио,
много мање од неподвучених.

Како је било писати је, кад је мени овако читати?
Кад сам у прилици, радо прескочим коју реченицу,
неки пасус, па и страну, одлутам мислима,
а писац је морао сваку ријеч отипкати,
слово по слово, ништа не прескачући.
Да су бар новине, хајде-де, а овако...
овако си се раширила на мом крилу,
књигу, у нади да ћу кад-тад поново
осјетити жеђ и глад за читањем.

Ту ни поезија не помаже, рече ми
једини који је знао о чему је ријеч
и још саосјећајно упита:
„Зашто читаш кад ти шкоди?“

МИЛАН ТОДОРОВ

ТРИ ПРИЧЕ

ЛЕПА СИ

„Последње жене у мом животу.”

Кад је то некако муцајући изјавио, зазвонило је на цркви Имена Маријиног дванаест сати.

Католичка порта је, иначе, zgodна за сентименталне разговоре. Као да се налази у паперјастом пазуху анђела. Пазух је склон разним мирисима. Ништа није необично.

„Сад смо најлуђи”, рекао ми је, „сад кад нам се мач смањује и кад се земља отвара под нама као будући гроб.”

Имали смо заједно више од сто година.

Био је разведен и често је мењао партнерке. Признао ми је и да је почео да пише.

На сајту за истините еротске приче, чијег имена у овом тренутку не могу да се сетим, објавио је неколико својих договорштина са женама.

„Реци ми, молим те адресу сајта на коме објављујеш.”

„Не могу. Последња партнерка ми прети да ће ме тужити, јер се препознала у причи.”

Помислих, и ја имам исти проблем. Жене са мном причају на језику који не разумем.

Због тога, а можда и не, било ми је драго што се мој стари пријатељ кога сада ретко виђам, одлучио да пише о својим интимним ковитлацима.

Увек сам, наиме, сматрао да писац не може да буде закопчан шлиц, него мора да се разголити на улици, шта улици, булевару пуног радозналост света и каже: Ево ме, прљав сам, ко жели нека

ме слободно задави султановим свиленим гајтаном и прободe глоговим коцем, за сваки случај.

Никад се нико од тих чистунаца не јави.

Попили смо свако своје пиће, платили засебно и изашли.

„Дакле, брате”, поновио сам, „ако хоћеш да знаш шта мислим о твојим причама, пошаљи ми једну за успомену и дуго несeћање”.

Торањ катедрале је био и даље високо у небу. Небо је било без облачка, недефлорисано, спремно за рај који нам је измицао заједно са четрдесет или можда за нас хришћане и више девица које нас тамо чекају.

Није ми обећао ништа.

После неколико дана имејлом ми стиже следећа његова кратка прича. Преносим је без цензуре. Молим читаоце челичнијег морала да овде одустану од читања.

Прича је насловљена као „Девојка коју сам попио”.

Занимљиво, помислих.

Да ли сам ја попио понеку девојку?

Свакако.

Али пиле су и оне. Хвата то кад крене.

Елем, ево најзад приче:

„Познавао сам је делимично и непотпуно, ако тако може да се каже.

Виђао сам је повремено на неким јавним местима и тада бисмо само климнули очима једно на друго. Нисам мислио да сам јој занимљив. Ипак, једног дана сам јој пришао и без околишења питао да ли би желела да са мном попије чашу неког добро охлађеног вина.

Где, питала је.

То је био полупристанак и ја помислих да нема од тога ништа, да је то опет онај немушти мушко-женски разговор који ниједан преводилац не уме дословно да преведе.

Рекао сам јој: Испод каменолома.

Затрептала је.

Зезаш?

Не, то је моја омиљена кафана. Није далеко од центра града, а назив је добила по претходном послу њеног власника. Он је, наиме, дроблио камен у Беочину за цемент, цео живот и од тога су му чак и очи постале беле.

Још једном је затрептала.

Дакле, ништа. Не даш.

У реду, рекла је. Води ме тамо. Али, само на лепо вино и после остајемо пријатељи. Разумеш?

Све сам разумео и ништа нисам разумео. Осим тога, то је било време звано полувреме у мом животу. Растајао сам се од своје највеће љубави у животу, која управо пролази, као воз кроз последњу железничку станицу.”

То са возом ми се допало. Али, сада је још и горе. Последњи возови нам одлазе и нема наде да ће нови доћи, јер одмах за возом руше станице.

Али, да се вратим причи.

„Девојка је дошла тачно у осам на договорено место. Одмах сам приметио да је свечано обучена и помислио да од секса неће бити ништа и да ће се све свести на још једну неухватљиву жену.

Наручили смо печену речну рибу, кромпир салату коју нам је препоручио конобар и литру белог вина. Шардоне који сам ја иронично звао пардоне, јер ми је увек сметао његов помало цакласт мирис. У то време водио сам дневник својих веза са женама, које сам због центлменске природе свог бића, именовао измишљеним именима. Досије мојих успеха код њих се слабо пунио. Разуме се, могао сам да измишљам, али чему и коме би то ишта значило. Преостало ми је само да будем трпељив. Ипак, девојка коју ћу звати Анел била је занимљива. Њена занимљивост као да је излазила из њених дубоких („Пријатељу, то је баналан епитет!”) црних очију. Све време сам се питао да ли је невина. Мислим, то ми није много значило у погледу њене моралности. Ако је још девица, онда од мојих замисли неће бити ништа. Уколико није, то повећава шансе.

Испили смо прве чаше и видео сам како јој се очи помало цакле.

Помислих, можда она и није бездушница попут толико других.

Утом је стигла вечера. Лепо печен смуђ. Штета што нисам био гладан. Ни она није била гладна, рекла ми је.

Испијали смо другу чашу када сам је лако кажипрстом дотакао по колену, претходно благо задигавши крајеве њене лаке светлоплаве летње хаљине. Није се успротивила. Повукао сам прст услед урођене стидљивости, али осећај да се нешто помера ме је лако протресао.

Ипак, плашио сам се ћорка и ништа нисам предузимао, само сам лагано испијао прехладни и безосећајни шардоне. Она ме је гледала оним очима. Сад, тешко ми је да опишем какве су то очи. Углавном, то је нетрепћући, неми, дуги, врло дуги поглед.

Није у томе било ничег бестидног, али онај мој се почео будити. Он, наине, увек пре мене предосети догађаје.

Сад, не могу да тврдим да је увек у праву, поготово у овом случају када догађаја није ни било. Или га је било више него да га је било реално.”

Развукао си то, пријатељу, мислим. Нема ту ништа од акције.
Он ипак наставља:

„Замолио сам маторог, ћоравог конобара чија је смена управо почела да нам донесе још једну бутељку пардонеа, али за онај тамо сто, рекао сам. Сто је био у усамљеном углу. Храну, нетакнуту, рекао сам може да склони или поједе. Наручио сам му и једно пиво приде, пошто је рекао да од вина добија жгаравицу. Девојка је радо прихватила мој предлог. Отворили смо нову прву чашу, куцкајући се. А вотре санте – иако нисмо били на ви. Напротив.

У неком тренутку се појавила црна девојчица на вратима са ружама. Да ли да јој купим кич ружу. Одмахнуо сам. Девојчица је пришла девојци са којом сам седео и дуго је немо посматрала а затим рекла:

„Ала си лепа, пичка ти матерна.”

Смејали смо се.

Кад је дете отишло, опет сам спустио руку испод стола и ухватио је за бутину леве ноге. Мало се тргла, али није померала ногу. Пили смо. Ишао сам све даље. Мој кажипрст је клизио преко првоја њених свилених гаћица, а онда сам... Извадио сам га и умочио у чашу са вином и попио надушак.

Она се насмејала.

Може и мени једна таква.

Мој прст је поново пошао у слатку авантуру.

Попили смо целу боцу, све тако са зачинима њеног тела.

Ишли смо.

Да ли ћемо се још видети.

Не, рекла је.

Све смо попили прво вече.

Приликом следећег сусрета питао ме је да ли сам прочитао његову причу.

Јесам, рекао сам.

Шта мислиш?

„Па знаш...као идеја није лоше, али у занатском погледу могло је то много боље...”

Погледао ме је крвнички.

Ћушнуо сам га по лопатицама.

„Лепа је, пичка ти матерна!”

ДЕМОНИ

У хришћанској канонској молитви за болесне никада се, по правилу, не наводи болест поводом које се верник моли богу, свим светима и духу светом. Премда се наводи име болесника. Болест

се увек скрива у непознатом и често је поистовећена се демоном кога је потребно истерати из тела и душе оболелог.

Није то било тако давно, пријатељ из студентских дана, а доцније само познаник на улици, једног лета ме је замолио да будем део његове, како је то назвао, речне патроле.

Нисам могао ни да претпоставим шта то значи.

Углавном, кад смо се нашли показао ми је детектор за метал који је управо купио.

Нисам био начисто да ли да му се придружим.

Шта се овде, осим заосталих бомби може наћи детектором за метал?

Међутим, кад бих се сетио њега, увек сам имао осећај да му нешто дугујем. Студирали смо заједно, кидали на исте девојке. Једном ми је преотео једну, сећам се и данас. Била је висока, хладна и танка црнка. Ја сам се нешто устезао, а он је позвао да изађу у центар града где је становао, а затим под изговором да је нешто заборавио у стану, одвео је тамо и иза закључаних врата, без много устезања, она му се дала.

Био је лажов.

Нисам сигуран да је то истина.

Брате, рекао је, никад дубљи вир нисам видео. Ти знаш шта то значи.

И сад је требало да истражујемо реку, вирове и тишљаке.

Обала је као некакав тон који производи река.

Река је пловна, међународна, шлепови само што не потону док тегле угалј и нафту из Румуније узводно ка Бечу и даље ка Немачкој.

И сад је у том тону требало пронаћи откуцај сата његове ћерке, јединице.

Сваког дана купала се на тој плажи са оним идиотом, рекао је. И онда је, изгубила златни сат који јој је мама даровала као породични накит.

Пристао сам из сентименталности. У телу увек постоји двоструки проток крви. Онај мерљиви и онај немерљиви, али једнако важан и снажан. Можда и снажнији, јер је аутоматски, као дисање.

Али, већ тада сам одлучио да се манем сећања. У животу је ионако превише бесплодних успомена.

Зар је важно ко је кога и када?

На друштвеним мрежама је све више ставова према којима је секс потребан само као начин за продужење врсте.

Била је нека жена која је имала већ близу шездесет година и која је сматрала да је свет заморен сексом. Ствар је у флерту, у лепоти која се никад, ни у стању пред сан, не сме додирнути.

Претраживали смо дугу обалу цело једно лето. Плажа, песак, врбе уплетене у дубока сува корита.

Ништа нисмо нашли. Ништа вредно. Конзерве, једну кашику, чепове од пива...њих је у обали било највише. Радили смо на смену. Један је копао на месту где детектор запишти, а други носио нимало лаку алатку.

Његова жена нас је молила да престанемо. Чекала би нас на ивици плаже или приградске шуме са термосом прејаке кафе. Била је и даље лепа иако стара.

Губитак ћерке, тамо негде у Л. А. оставио је трага на њеном лицу, врату и очима.

Као да је желела да се све то у вези са ћеркином трагедијом заврши без даљег копања по ранама.

Копали смо и у води. Имали смо мала метална весла. Све узалуд.

Онда нам је неки чича који је продавао пиво и сокове у чатрљи поред плаже рекао да се манемо узалудног посла, јер су у све ствари на овом свету уплетени демони.

Претпостављао сам да се дрогира. Прастари рокер.

Питао сам га да ли је некада видео неког демона.

Мушког или женског?

Било ког.

Постоје разни демони. Демони риба, демони весла, демони патње, демони самоубице, демони раја и пакла.

Имају бакарне уши. То да.

Наставили смо да претражујемо обалу. На једном месту учинило нам се да смо нешто велико нашли.

Поклопац конзерве коју је рђа толико појела да је личила на гвоздено уво.

Осећао сам се лоше. Мој друг се једва вукао, Увек је био претерано мршав и погурен.

Једног дана смо сасвим дехидрирали. Његова жена, жена наше младости нас је чекала испред хладне, зелене шуме уз реку са бокалом лимунаде.

Ваздух над реком се тресао.

Жена која ми се некада невероватно допадала била је мршава, бела, подсечене косе, угнутих рамена, страшљивог осмеха.

Демон отупелости успео је да нас све сможди. Понекад само ноћу, из непознатог света, утишаног звука телефона чујем вибрацију сличну звуку детектора за метал.

Сексуална апстиненција, демони, девице у рају, зреле жене из литературе и комшилука, увећавање мишићне масе током лета, вода је хладна, змија је безопасна, лепо спати, мајку божју дозивати...

Изашао сам из свега тога.

Сутрадан, рано, ушао сам у мегамаркет у трговинском центру и купио багет. На изласку сензор је запиштао.

ПАС НА ОБАЛИ

Мој отац је детињство провео у Чикагу, држава Илиноис. Вратили су се у Србију пред Други светски рат. Када су Немци бомбардовали Београд, већ је био мобилисан, а после недељу дана неки генерал југословенске војске читав пук је предао Швабама. Немци су их спаковали у сточне вагоне и одвезли у заробљеништво. Боравио је у логору четири године. На крају његов Curriculum vitae употпуњава драмедија Роберта Бенињија „Живот је леп”. Американци их постројавају. На једну страну оне који желе у Србију, а на десну оне који хоће у Америку. Погађате! Мој ћале се вратио у Србију.

А могао сам да будем Американац. Оженио бих најтамнију Црнкињу, јер сам склон крајностима. Или најнежније плавуше или најнакатранисаније Африканке. Једне и друге увек показују склоност да ме поједу. Да ли због тога бежим у приче? Да бих заборадио садашњост? Да бих прикрио праву истину о себи.

Спаљујеш књиге?

Да. Спаљујем литерарно ђубре. Имам специјалну пећ за то. Крематоријум за умрли дух. Увек се, притом, прекрстим. Не чиним то трипут. Мени је довољно једном, јер ја свом прекрштавању верујем. Оно је дефинитивно.

Такође, о покојницима који су били обична морална ђубрад не мислим све најбоље.

Дрољама, полтронима, превртљивцима не честитам рођендане и не називам их својим драгим пријатељима.

У мојим сновима нема места за сотоне прошлости. Оне се, наравно, повремено појављују, али успевам уз помоћ чудесне духовне алхемије да их растерам пре зоре у којој би ионако нестале.

На полутајном подрумском месту на зиду виси икона пресвете Богородице. Молим се за оне које волим и чекам да мајка света, трепне. Чекам. Знам да време увек долази по своје ствари. Узалуд смо негде другде.

Крстарим градом. Почињу новосадске врућине које толико не волим и толико волим кад их, трпљењем, кожом, знојем, новим младежима на старом јуначком лицу оперважим.

Ја сам човек коме је непознати, велики пас показао да бог постоји.

Био сам очајан. Скупиле су се ствари о којима, из разумљивих етичких разлога, не могу да причам. При таквим тескобама једини лек је вода. Отишао сам до Дунава. Било је лепо сунчано подне, али све је деловало још сувише хладно за потпуно препуштање. Сео сам на плочасти камен уз обалу. Два пута сам устао и нагнут над површином воде шакама поквасио лице у намери да сузбијем црвенило настало услед притиска изазваног сада већ дуготрајним стресом. Двадесет или више метара, на узвисини бетонираних обала био је разапет шатор зечје боје и неко младо разуздано друштво је роштиљало уз бучну музику. Седео сам, повремено се нагињући ка таласастој плиткој, чинило се, беживотној води. Повремено бих погледао ка удаљеном друштванцету на насипу. Тако сам запазио вижљасту фигуру крупног зрелог немачког краткодлаког птичара. Била је то моја омиљена врста паса. Интелигентни, радознали, интуитивни и, наравно, непредвидљиви. Тада се то десило. Туђи, непознати пас, погледао је у мом смеру. Није то трајало дуго. Можда би се могло мерити у десетинама секунди. Затим је одједном појурио ка мени као да лови плен. Не могу да кажем да сам се уплашио. Помислио сам да није страшно ако ме уједе. Плашио сам се једино своје преке, наслеђене од далеких цинцарских предака, нарави. Међутим, догодило се нешто невероватно. Пас је дојурио до мене, затим се укипио и нежно ми ставио шапу на колена па загнури своју цокуласту њушку у моје крило. Пољубио сам му оно улегнуће између ушију и он је отрчао међу децу која су му, без размишљања, бацала суве гране у хладну воду.

Тај пас... како ме је разумео?

Мени су узели толики комад живота и теби су узели можда, само на други начин, једнаки комад живота, а тај исти живот се сада понаша као да га се то нимало не тиче, као да је то бесконачни разговор љубавника за једну сезону.

МИРЈАНА КОВАЧЕВИЋ

НИЧИЈА ЗЕМЉА*

Ја сам Ана. Удовица, са мноштвом бора које ме плаше. У огледало се не гледам. Носим дугачке капуте и хулахопке испод пиджаме. Стално сам у стању меланхолије. Ваљда ме сећања воде у детињство. Не и у брак. Да ли сам волела свог мужа? Не знам, али волим да причам дуго и са страхом о њему и његовом послу. Он је за мене небитан од када га нема. И од када сам скинула црнину, а нисам је дуго ни носила, отварале су ми се нове даљине. Успомене на прву љубав. Могу и знам. Имам снаге за борбу. Може ми се, тако бар каже кувар на ТВ-у чије емисије волим да гледам. Комшинице ми стално броје црвена крвна зрнца. Некада се загледам кроз прозор и дуго посматрам кола која јуре Булеваром. Имам плаве очи, све ситније, закључујем да сам постала иста као мој покојни отац. Немам самосажаљења. Живот носи, јурца овим пределима и гура ме ка непознатом. Али, ходам, не марећи за висок притисак и срчане проблеме. Ујутру не стигнем да попијем кафу. Прво узмем крпу и чистим прашину, затим узмем усисивач и струјим кроз зидове ако уопште живим међу зидовима, а не облацима. Правник сам по струци. Нисам никада довољно добро исказала своје знање у тој области. Нисам амбициозна. Али, јесам радник.

Ја сам Милица. Уседелица. Песникиња која је страшило на ветру или међу стиховима. Немам деце. Немам мужа. Немам себе. Ионако ми је све небитно. Не знам за Смисао. Не знам за корачнице нити кораке. Јурим неким небом, непознатим и плавим. Можда од мене једном постане Жена. Плашим се највише себе. Гурам колица у продавници и трпам храну коју после бацам. Да ли сам уоп-

* Одломак из истоименог рукописа.

ште гладна, некад се питам. Храбрим себе да сам борац у рингу страве са невидљивим непријатељима. Нико никада није прочитао ниједну моју песму. Можда зато што никада није записана. Не верујем у папир. Не верујем у људе. Не тражим ништа. Ни мир. У балону сам који лебди негде између земље и неба. Често сам бесна. Љутим се на себе и људе које срећем, а са којима се не поздрављам. Често нагазим своју Сенку па после плачем данима. Али, нико не види ту мочвару мојих осећања, мисли и покрета.

Ја сам Косара. Имам више од осамдесет година. Обрађујем чокоте свог малог винограда. По цео дан на земљи. Троје деце сам изродила. Сви су сад далеко у топлим домовима. Ја сам у малој собици са једним креветом и шпоретом. Носим наочаре за вид са округлим оквирима. Имам мараму црну на глави. У црном сам џемперу и тешкој црној сукњи. Не жалим се. Не плачем. Не завијам на Месец. Моја деца су отишла од мене. Мајку су заборавила, али ја њих нисам. Сваки дан се молим за њих. За здравље пре свега. Новца имају довољно. Купила сам један трицикл малој прауници и ускоро ћу јој га однети. Жива сам!

Ја сам баба Боса. Имам огромну кућу, плаву, розе и сиву собу. Намештај и све у кући је из Италије. Удата сам за боксера, али ћерка ме туче. Некада ми је то необично јер не очекујем. Паднем на под, а она ме шутира. Волим је. Моје је дете. Стално радим и чистим своје собе, подрум, кухињу и двориште. Све стижем. У гаражи има преко педесет пари ципела. Ниједне не смрде. Осетљива сам на мирисе и прашину. Можда осећам кривицу што нисам родила још једно дете, али сигурно је некада и једно сасвим довољно да би се осетила мајчинска љубав. Имам једну комшиницу. Не одлазим код њих, кућа им је у изградњи. Да ли су срећни као и ми, питам се. Да ли је моја породица срећна? Не спавам са мужем у постељи. Он има своју собу. У неколико соба уопште не улазимо, само их редовно чистим. Гости нам не долазе. Боксер је и јак је, али често је на путу. Нисам никада напуштала своје родно место. Имам жељу да осим ових парфема, гардеробе и сапуна, осетим и мирис свежине једног пријатног јутра.

Ја сам тетка Јелена. Гајим унуку која је пре осамнаесте родила дете. Гајим и праунуче. Ћерка ми је наркоманка. Боде се у вену. У кућу ми долазе различити људи чије изbezумљене очи увек траже још дроге. Моја ћерка се затвори са њима у собу и ту сви спавају. Соба је са тегет зидовима и сребрним звездицама. Тако је она хтела. Спасила сам је затвора. Не знам, успела сам да измолим или

преварим полицију. Страдала је невина девојка. Срећом преживела је силовања и малтретирања. Моја ћерка ме воли. Сада је добра, и не дрогира се. Родила је дете и развела се. Мислим да сам срећна. Дуго сам живела у болу. Кад одем са овога света, ваљда ћу се одморити.

Ја сам Зора. Нимало не живим у складу са својим именом. Кога ја заволим, не праштам му. Газим све пред собом. Заробљена у систем који сам сама створила. Живела сам у дому. Без оца, без мајке. Имам једно дете. Мужа не памтим од када ме оставио због љубавнице. Тежак живот? Никако. Повезала сам се ја са свим мангупима из различитих области. Од улице до високе политике. Имам пријатеље свуда. Пара колико само могу да зажелим. А нисам имала ништа. Сада имам све. Мрзим све. Не плашим се јер нисам нормална. И тако гурам овај живот па докле стигнемо. Имам лепе буљаве плаве очи и високо чело. Не марим за слабе. И ја сам некад била јадна. А данас ? Сви ме моле да дођем код њих на ручак, вечеру. Доносе ми цвеће. И скривене поруке које моје лице открива у разговорима, у ствари су преговори са купцима и продајцима душа. А сви мисле да сам добра и наивна. То је моја игра и моја тајна.

Ја сам сестра Маја. Удата сам за човека друге вере. Мој отац је славио славу и мој деда, и моја покојна бака. Али ја не смем. Не смем ни да поменем своје име које му није по вољи. Шта ћу? Родила сам дете са тим човеком. Волим га. Нисам сама. Живимо далеко. Велике су врућине. Имам довољно новца, али немам слободу. Он има друге жене. Ја се борим са собом да ли да пређем у његову веру. Сигурно би ми било лакше. Или не би. Не знам. Много сам дебела, али нисам ружна. Нисам јадна као што многи мисле. Имам пара, али немам мира.

Ја сам Јована, а ја сам Јела. Ми смо близнакиње. Дошле смо или смо прогнане. Тешко. Саме и без ичије помоћи. Велики град. Велики страх и неизвесност. За хлеб. За кров над главом. Ми много волимо живот. Волимо и наш народ. Али, немамо куда. Сахраните нас једну поред друге. Ми смо у животу имале само једна другу.

Ја сам Славка. Нисам жива. Никада нећу ни бити жива. Постоји само један начин. Молитва за моју душу. И можда ми Господ опрости. Трагична смрт. Само тако кажу. И тако остане записано.

ХОР ЖЕНА

Треба нам земља блага, чудесна и мирна. Да охрабримо срца. Да залечимо ране. Да умиримо савест. Да благодаримо што смо живе. Треба нам земља, љубав у погледима и на уснама. Осмех који благосиља. Треба нам један тренутак у ком ћемо бити срећне. Тренутак када сузе радоснице замениће благи очај са наших лица. Ми можемо бити и боље. Рађати више, радити више, сањати више, певати јаче. Ми можемо певати јаче! Да угушимо све буне, побуне и ратове. Да не сахрањујемо синове, очеве и дечје тек раширене ручице. Земља где је трава тек орошена, Сунце благо, облаци као пуслице што дарујемо. Пуно цветова разлистаних свих боја које око може разликовати. Треба нам загрљај, пољубац, не бајка, не принц, не неустрашивост већ храброст људска. Ми можемо бити све, али никада нећемо бити жене уколико не схватимо да заједно само можемо све!

ДРАГИЦА УЖАРЕВА

СМРТИ, С ПОВЕРЕЊЕМ

ПЕГЛАРКЕ

Бабу никад нисам видела како пегла.
Једном је машицама у пеглу стављала жар.
Шта се после с пеглом десило – то не знам.
Баба и ја смо остале крај шпорета. Чија је рука
грејала тканину, није ме занимало.

Мама је пеглала често, дуго глачајући
марамицу и све путеве на које тек треба
да кренем, крпе, татине панталоне на ивицу,
пеглала је време дуго и досадно, слушајући
како лажем о очевим дубровачким авантурама.

Моје су приче биле лажне – авантуре истините.
Истинита је била и пегла у њеним рукама.
Од мајке сам научила како се пеглом управља
по сувом коловозу, а како по неравном, оном
који захтева помоћ влажне крпе или водених капи,

али моја деца с пеглом у руци никад је нису видела.

ТАЧКА

Сећам се вечери кад стриц
најмлађи, још леп, дугокос,
витез на моћној машини,
дође и исприча нам како
сваки човек на телу има
тачку коју додирне ли
– одмах умире.

У неверици стадосмо
препипавати једни друге,
а потом у самоћи стискасмо
своје тело са стрепњом,
али упорно. Да ли нам је
од Платона истина била дража
или се сваком од нас журило
да смрти тајну дозна?

Минуше времена и невреме
понеко што нас згоди, а ми
још увек за оном тачком
трагамо неутешни. Да ли то
спознају по цени смрти
иштемо, или тек тако, докони,
за смрт се распитујемо?

Али у часовима кад лишаваш ме
додира, грубом метафором
ту тачку проналазиш и овлаш
притискаш. Тако сазнајем
где командно је дугме, након
чијег озбиљног стиска свет ће се
у прашину претворити.

ПОВЕРЕЊЕ У ПРЕТКЕ

Док се уз цвиљење дрвета успиње ка врху звоника, знаке исписане на паучини понад замарајући дугих спиралних степеница, звонарева унука с лакоћом чита. Оплакала је тајну дебелог конопца једним крајем привезаног око струка, а другим за клатно, што ће га тело детиње при првом напору да се спусти до пода, избацити из равнотеже и натерати на ход до удаљеног зида звона, стварајући звук, као што клатно, хитајући на супротну страну, њу одваја од прашњаве даске на којој стоји, приморавајући је на скок и вратоломни смех.

А чинило јој се онако маленој да ће је једном, силно и непредвидиво, звоно избацити кроз црквени кров, све до најдаљег облака, на којем је тражила обресе лика очевог оца, мачванског ужара. Придржавајући се за његову штаку, није страховал у погледу повратка. Једном ће јој тај конопац чврсто везан око струка, сигурном руком мајчиног оца, Богородичине цркве у Липолисту звонара, омогућити да безбедно атерира. Јер тај уобличени комад кудеље, правио је њен тата, по наслеђу ужар, а имала је само пет година, и још је веровала у очеве.

ПОВЕРЕЊЕ У ПОТОМКЕ

У свој сам гроб жива легла,
осмехнута плавети
што ме прекрива.
У загрљају трава,
умивена расцветалим
багретом, погледа
упртог у објектив
у рукама оне која
љубав јесте, оне
кроз коју се удвајам

(само сам негатив филма
који ће она да развија
и да живи) одмарам се
од свих неуслишених жеља.

У свом гробу, насмејана
и жива, спокојна сам пред
сознањем да би све било
у најбољем реду и да ме
уместо неба и мирисног багрема
земља липолишка покрива.

ОПРОШТАЈ

Сада кад одлазим из твога вида
у мрак о којем тек слушали ми смо,
кад закорачим с друге стране зида
да изучавам тајанствено писмо,
ништа не желим да ме тамо прати:
ни сат, који нам само време крати,
ни корак драг кад љубав у дом сврати.

Све што је било, више се не броји.
Магла опсене ћудљиве су страсти.
Ратник у мени ничег се не боји.
Гледам смрт мирно, а знам да ћу пасти
на том испиту за који се спремам.
Кад песме нема – ја ни себе немам.
Тек једно молим пре но што задремам:

Ако се деси у времену истом
да нас на земљу избаци неки бес,
ако се нађемо на месту чистом,
нек Бог учини да будем чемпрес,
висок ко они испред скромног храма
ком сам најчешће одлазила сама.
Чемпрес да будем међ твојим врбама.

МАРЈАН УРЕКАР

ПЕКАРА „*SAINT-MICHEL*”

Покушавао је да заспи. Али како човек да спава после дана у којем је изненада добио отказ и картонску кутију од чипса са „новим и узбудљивим *pizza укусом*”, у коју је морао да спакује све своје ствари, накупљене током дугих једанаест година рада у канцеларији? Шеф га је на крају радног дана позвао код себе у *сџајклену офис*, само му гурнуо писамце док је био на *Скајџу* и добацио полугласно, са шаком преко микрофона: „Сори, матори!”

Шеф му је показао колико је битан, није завредео ниједно *mute* микрофона. Док је он читао писмо, шеф је само слегнуо раменима, „Дешава се!” и наставио да прича са неким ко је сркао кафу из шоље са натписом „*Carpe Diem*”, удаљеним хиљадама километара далеко.

У *кариџон сџџију*, како су звали њихов, али од скоро не више и његов офис, сви су изненада имали неког хитног, неодољног посла. Пар брзих погледа, једно махање руком, то је то, углавном су се сви негде ужурбано изгубили. Већина је ово доживела као олакшање „Добро је да нису мене, ух!”, неки су видели ново празно место на паркингу, још једну квалитетну и удобну гејмерску столицу на располагању, велики монитор вишка, слободан сто за оставити амбалажу од наручених ручкова, док не ангажују неког новог, неког клинца који ће ту остати два-три месеца, док не нађе нешто боље. Наравно, све у духу натписа у ходнику који је сваком од запослених поручивао: „*Проблем је њрилика коју мораш искирисџиџи!*” Ипак, они који успеју да стигну до шефовског спрата изнад, видеће натпис „*Ако ниси гео решења, онда си гео њроблема!*”

Покупио је само своје личне ствари које је ту и донео. Све што је добио током година на послу, за посао, од пријатеља, квазипријатеља и запослених, то је оставио. Поскидао је постере старих

филмова, серија и оригиналних LP омота, покупио металне фигурице са стола, неколико разгледница са егзотичних дестинација, једну пластичну макету „X-Wing” звезданог ловца и USB сплитер који је лично купио за \$0.99, са бесплатном поштарином. Окрвнелу шољу за кафу са натписом „Winter Is Coming” им је оставио. Одувек ју је презирао и користио ју је само да би остали мисли како је кул и у тренду, док одједном, изненада, то више ником није било занимљиво. Послужиће неком као пепељара у ветровитом пушачком кутку иза зграде или да заглаве врата када промаја мора да убацује свеж ваздух док нема струје у *уамейној* згради са централном вентилацијом, за боље и није.

Кутија од чипса му је остала полупразна. Окренуо се да оде, али је застао. Гледао је *фикус бенџамина* на столу. Да, добио га је од фирме у склопу корпоративне „GoGreenNow!” иницијативе, ни не сећа се када тачно, али било би му жао да једна биљчица пропадне. Знао је да ће завршити или на смећу или да ће се осушити као онај филадендрон покојне секретарице која је прво отишла на боловање па на гробље, па су превелику саксију убацили у оставу, закључали и заборавили годину дана, док није затребала лопата за снег. Или ће пак *фикус* преместити негде другде да не смета, на промају, па ће заједно са секретарицом, једносмерним путем. Мала, симпатична, али осетљива цвећка.

Покупио је грмасто дрвце, погледао канцеларију, вероватно последњи пут, и отишао низ пожарне степенице, јер ту никог неће срести познатог. Напољу је наишао на неколико радника који су брендирани излог компаније новим друштвено-ангажованим порукама. Момак са великом винилном налепницом једним делом натписа: „*ЈЕМО ОДГОВОРНО И ЗАЈ*” га упита:

„Еј, можеш сутра да не паркираш ту? Треба сутра да дотерамо камион ту да истоваримо ове соларне панеле за монтажу на крову. Треба нам само то једно, најближе паркинг место.”

„Немој да бринеш, нећу сигурно!” одговорио му је. „Ти сутра паркирај и истоваруј слободно преко свих осталих места, нико се неће бунити, одрживи извори енергије имају приоритет! То је корпоративни приоритет! Сретан рад!”

Сео је у ауто, погледао дрвце које вири из кутије на седишту поред, затворио прозор и отишао у поподневни саобраћајни хаос. Ауто као да је возио робот, јер је он пропадао негде у дубину испод седишта, све ниже и ниже, али провалија није имала дна.

Вртео се у кревету и покушавао да не мисли шта ће бити сутра. Јер сутра ће морати да зове људе, да моли и тражи услуге, убеђује, прави компромисе. Осећао се да је везан за шине и да му је само једна рука слободна, док воз наилази ка њему низ пругу,

онако у црно-белој техници и са клавирском пратњом. Појављује се пропратни титл на екрану: „Проклејсџво! Крај је близу!”

Погледао је на стари дигитални *Casio DataBank* сат на руци – 03:14. Искључио је мобилни телефон, ТВ, лаптоп, таблет, све што је било *smart*, једино се он није осећао *smart* и зато никако није себе успевао да искључи. Гледао је кроз прозор пригушена светла мусавог града. Постер „*The Truth Is Out There*” искрзаних ивица је гледао у њега, без речи.

„Спавај, човече, спавај. Сутра ће бити дугачак и тежак дан...”

У покушају да испразни главу од свега, почели су да улећу неки чудни фрагменти сећања, разговора и догађаја. Шта је постигао? Да ли је све било узалуд? Има ли светла на крају овог мрачног тунела, а да то није светло оног воза што долази пуном брзином? Све се помешало у једну велику, какофоничну збрку светла и слике. Доста!

Време – 03:17.

Некако се нашао на улици, гладан. Ходао је низ пуну улицу у шорцу и изношеној белој мајици кратких рукава са великим принтом „*Rock Me Amadeus!*”, а Фалкове очи и бела перика су се још једва назирали после свих ових година. Успомена на Беч, неке давне године, из другог живота.

Сетио се колеге Кермита, који је отишао са посла пре две недеље. Тај стари лисац је некако знао шта му се спрема, радио је ту дуже од свих. Кермит је писао *си-ви* за нови посао у неком Дубаију и причао му где све може добро да се поједе на брзину, у ближој и даљој околини, стандардна канцеларијска тема.

„Знаш, пошто се вероватно нећемо више видети у овој монтажној долини суза, морам ти одати једну велику гастрономску тајну!”

„Мхм, да, наравно...”

„Видиш, постоји једна мала пекара, пекарица такоређи, око пола сата хода од твог стана, која ради од 04:00 ујутро. Често тамо једем, заиста вреди отићи тако рано. Много добра клопа, онако баш баш БАШ добра!”

„Од четири нула нула?! Ко нормалан ради од 04:00? Или раде нон-стоп или отварају у 07:00, можда у 06:00, најраније!”

„Не, не, и не, ови раде од 04:00. Имају супер домаћа пецива, доносе врућа, свежа, све одмах распродају. После 6 остану само скупи интегрални хлебови и ђачке кифле. Проблем је што су заучени у малој, уској, изрованој улици. Не може се прићи колима, мора само пешке, а то људи данас не воле. Доле до радње покојног сајдије, па лево код старе књижаре, па идеш равно једно двадесетак минута поред напуштених фабрика, док иза браон-беле куће не видиш накривљену бандеру, а иза ње малу усамљену пекару.

Е, то је то, одмах ћеш је препознати, „*Saint-Michel*” се зове. Ако одеш довољно рано.”

„Како то мислиш?”

„Па само се рано ујутро зове тако, пре свитања. После је „*Беврек Плус*”. Занимљиво, никад нису имали ђевреке, ни тако рано, ни касније.”

„Какво лудило, на чему су ти људи?! Како пекара може да мења име у току дана?”

„Само ти иди провери, видећеш и сам. Кажи да те ја шаљем.”

„Па каква је то пословна логика? Још ми треба и лозинка за улаз? Шта је то, Алибабина пећина?”

„Знам газду, ишао сам у школу са његовом ћерком. Добро им иде, одувек. Види, ови што увече излазе у град, њима је то касно када отварају. Овима што се враћају из изласка је далеко, и треба им нешто јаче од финих пецива, знаш већ – бурека, плескавице, индекс сендвичи, панцероте, гириси... Губитници транзиције долазе нешто после 6, да би ухватили аутобус и јефтин доручак. Ови што раде у државним фирмама долазе пре 7, пешке, па се враћају до кола и касне. Није им проблем, наравно... Урбани остатак клијентеле долази између 8 и 10 часова. Само се посебна екипа окупља од 4 до 6 сати изјутра.”

„Ок, хвала, запамтићу, ако ми то *икага* буде затребало...”

И то *икага* је стигло – сада је желео баш ту пекару *Сен Мишел*! И требала су му баш та фина, свежа, мирисна француска пецива у 4 сата изјутра, сада када је остао без посла. Није знао зашто, али као да му се живот тренутно свео да зависи само од те једне, једине идеје, ништа друго. *Сен Мишел* или пропаст!

Накривљена бандера се назирала наспрам жмиркавог светла светлеће рекламе. „*Saint-Michel*” је било исписано изнад улаза, у кичасто-тачкастом стилу, разнобојним сијалицама.

Тачно је 03:57, ускоро отварају. Пале се неонска светла у малој радњи, откључавају се врата и два брката келнера износе похабане столице испред улаза. Доносе великом брзином и четири мала округла стола са карираним столњацима. Преврћу неколико старих дрвених гајбица и слажу их једне на друге као приручне столове. Каче два излупана зелена фењера поред улаза и један стављају на сто направљен од старог бурета за вино. Неко девојче излете за њима и побаца вазице са пољским цвећем на сваки сто.

Погледао је око себе, није ни приметио да се око њега лагано сакупљају људи. Полако се вуку, као зомбији у споту Мајкла Џексона. Гледају кроз излог који се магли од њиховог даха, ишчекују да се дрвене полице напуне свежим пецивима. Однекуд долазе опет она два брката момка, доносе ручно осликане послужавнике

прекривене крпама, за којима се ширио замамни мирис. Мириси као из детињства које никада није имао. Као из старих дечијих књига које није хтео да чита.

Био је то скуп шароликих, живописних ликова. Седокоси морнар у старовременској морнарској одећи, сео је први до врата. Господа са високим цилиндрима, штаповима и моноклима. Даме у летњим хаљинама које нису у моди још од када је Софија Лорен била млада и возила *Vespa*. Неспретни поштар са великом торбом пуном писама која су испадала около, доверглао се на старомодном бициклу који је наслонио на зид пекаре и скинуо штипаљке са ногавица, док је намештао дугачке бркове. Расејани професор са козјом брадицом, који тражи нешто по џеповима. Прилази му мађионичар у прслуку украшеном златним звездама, направи неколико магичних покрета, узвикну „Хокус-покус!“ и професору из једног џепа извади сивог зеца, из другог гомилу конфета. Аплауз присутних, мађионичар се клања. Професор збуњено гледа у зеца и конфете:

„Али то није било ту! Ја само тражим мој сат!”

Смех публике. Веселје се наставило. Сат није нађен.

Чудна екипа, заиста чудна. Приближио се вратима, али прекасно – два клоуна су стајала у реду испред њега и чудно га гледала, као да не припада овде. Тужни пајац Пјеро са нацртаном сузом испод ока је већ жвакао комад *бриоша* са сувим грожђем, док је покуњено стајао поред улаза. Првог су га услужили јер су Пјероа, онако тужног и мизерног, сви увек пуштали преко реда, из сажаљења. То га је још више растуживало, али барем је свеже пециво пружало неку утеху. Била је у праву Марија Антоанета: „Нек једу *бриоше* када нема хлеба!”

Ружни старији шармер са чупавим зулуфима и рол-крагном је сео за један сто, наместио акустичну гитару и засвирао, док му је цигарета висила као прилепљена за доњу усну. Уз њега се одмах прилепила тек пунолетна девојка чије очи су прекривале шишке, а дискретни осмех откривао разуђене зубе. Повела се песма, њему непозната, али весела. Сви су, осим њега, наравно, добро знали текст песме. Руке са чашама су се подигле у ваздух и њихале са тактовима сећања на нека давна али боља и сретнија времена. Млада жена, са огромним црнима наочарима за сунце и шатираном косом умотаном у кошницу на врху главе, наздравила му је кристалном чашом пуном *Veuve Clicquot* шампањца и нагло пала уназад уз гласан смех, као да је неко испричао најбољи виц на свету.

Тамнопути младић широког осмеха, раскопчане кошуље, босоног и са сламнатим шеширом на глави, играо је у неком егзотичном ритму. Бака са малим псом у наручју и едвардијанским шеширом

полако је напредовала, у отменом стилу, према вечито удаљеној празној столици. Иза ње пролази дечак у плавом оделу са широком крагном и кратким панталонама, машући ветрењачом од папира на штапу у једној руци и великом шареном лизалицом у другој. Поред њега, просјак-слепац се свађао са својим мајмуном који окреће вергл, покушавајући да га убеди да не скаче околу и да остане на једном месту, како би неко могао да им убаци који новчић у кофер од мале виолине. Пегаве девојчице са кикицама су се вијале око столова, задиркујући „Момке са њлаже” са бретонским береткама и великим *бајешама*, који су певали о лепим девојкама, добрим вибрацијама, забави и сунчаним данима.

Каубој на вратима пекаре накриви свој велики бели шешир, са једном руком ноншалантно наслоњеном на верни шестопац на боку, догега се до девојке за пултом уз звекет сребрних мамуза, испљуну дуван који је жвакао и упита:

„Шта имаш за мене топло и лепо, тако као ти, лутко?”

Она се снебивљиво закикота и добаци му брзи, несташни поглед. Ту је и његов другар, вечито намргођени и нерасположени верни помоћник, Индијанац по пореклу и по професији, са перима и ратничким бојама, који као да је побегао из приручника савремене политичке некоректности.

„Бледолики пију превише ватрене воде!”, незадовољно примети, гледајући весеље око себе. Изненада одскочи кад поред њега пролете жонглер на моноциклу док је пет разнобојних лоптица скоро непрестано висило у ваздуху изнад хитрих руку. Циркус је био комплетан!

Галама је била све већа. Морао се раменима пробијати кроз гужву до тезги унутар пекаре. Људи су стајали и ужурбано јели из тањира са мотивима природе из Провансе или носили порције изнад глава, покушавајући да уграбе слободно место за столовима напољу.

Избор, ох, избор! Руком исписани називи сваког пецива су га збуњивали, али и изазивали. Лево – 18 врста сланих пецива. Десно – 25 врста слатких пецива. И никада није видео таква: мала, велика, округласта, неправилна, пуњена, посута прах шећером, из неких је цурио џем или *крем-бруле*, на овима је нежни карамел прелив... Непрепознатљиви називи му ништа нису значили, али су звучали укусно. Ако се икада осећао као дете у продавници слаткиша, то је било сада. И није знао шта да одабере.

Проћелави, онижи тип са белом кецељом, створио се иза пулта.

„Ти си овде нов, зар не?”

„Овај, да, ја сам дошао јер, хм, мени је заправо рекао...”

„Ааааааа! Ти мора да си дошао по препоруци малог Кермита, рекао ми је да ти је споменуо ово место! Сјајно! Хајде, узми

ове *макароне*, то воле да пробају сви који први пут дођу. А види, и ово није лоше – *маглене* са домаћим бутером, моја ћерка их јако воли. Ево, узми оба пецива, по цени једног, кућа части! И не заборави да код Брижит узмеш белу кафу. Најбоља је у крају, и потпуно бесплатна за све муштерије. На кафу мислим, ха-ха!”

Иза шаљивог газде се појави жена и удари га шаком по затиљку.

„Лоша шала, *јако* лоша, Гастоне!”

„Извини драга, дечко је нов овде, само сам...”

„Ћути, будало! Ти, дете, остави те шарене *макароне*, то је за обичан плебс. Боље узми овај божанствени, краљевски *милфуил*! Или овај чоколадни *еклер* са комадима јагоде и сасвим мало рума, прсте да полижеш, ммм...”

Узео је све то и још по нешто, захвалио се и отишао до старинске гвоздене касе, балансирајући са гомилом укуских пецива, као онај жонглер на улазу. Дао је кеш, није питао да бесконтактно плати картицом, није тражио ситан кусур ни фискални рачун, некако је осећао да то није адекватно на овом месту. Затим је стао у ред да добије белу кафу код Брижит. Ред се брзо кретао и неочекивано се нашао испред ње. Брижит га је одмерила од главе до пете док је жвакала жваку. Очигледно није остављао утисак као онај каубој. Збунио се, покушао је да импровизује:

„Ех... *Онџонџе* Брижит?”

Заколутала је очима и забацила главу да склони бујну, ковчаву плаву косу са лица. Насула је брзопотезно шољу беле кафе, осмехнула се и заборавила га истог тренутка.

„Хвала. Следећи!”

И даље балансирајући, сада са додатном шољом пуном беле кафе, пробијао се ногу пред ногу до врата, када се пред њим створи сабласно нашминкани пантомимичар у пругастом оделу који је покушавао је да склони невидљива врата између њих двојице. Шутнуо га је у страну, трудећи са да не изгуби баланс. Пантомимичар без гласа паде на тло, некако успорено.

„Извини, Марсел!”, довикнуо му је.

Марсел је устао, кренуо да подигне беретку са црвеним *рот-рон*-ом која му је спала с главе, али га је изненадни налет непостојећег ветра спречио у томе. Наставио је да се увија и бори са невидљивом непогодом, разрогачених очију, грчевито се држећи крајевима прстију за довратак. Сви мрзе пантомимичаре, с добрим разлогом.

Јео је испред пекаре, у вашарској атмосфери, наслоњен на гајбице. Никада није пробао овако нешто, а све је било укусно и још укусније. Сваки залогај пецива је био прави божански осећај. Белу кафу је пио – па, вероватно никада до сада, али од сада ову – увек и заувек.

Изгубио је појам о времену, постојао је само овај бесконачни тренутак. Ах, тај *милфуил* са свим тим белим и смеђим нивоима крема и чоколаде, сјајном глазуром и крцкавим уситњеним баде- мима... Госпођа је била у праву, заиста је божанствен!

И док је тако уживао у јелу, маса је нагло почела да се расипа, циркус је одлазио, песма је утихнула. Пецива су се појела, кафа попила. Гастон је кривудао између столова носећи хрпу наслага- них тањира. Одлазећи гости би му додали још један на врх гомиле, он би им се уз кисели осмех захвалио на посети, а затим, ознојеног чела, гунђајући нестао иза пулта. Момци су убацивали столице, столове и гајбице негде унутар пекаре, склонили дрвене полице и стару касу. Откотрљали су и велико буре које је служило као сто, скинули фењере. Брижит је однела празне бокале од беле кафе и своје лепо лице у просторију иза. Газдарица је помела остатке кон- фета. Магија је nestала.

Време – 05:58. Напоље опет излетоше момци, сада без брков- ва, и преко светлеће рекламе развукоше гумирани банер на коме је писало „*БевреК Плус*”. Са великим *К*.

Поново је ушао унутра, у сада нагло трансформисану пекару, у тренутку када је радио-станица са префабрикованим, пластичним хитовима за јутарњу саобраћајну гужву, објавила да је тачно 6 часо- ва и да је спонзор тачног времена: „Кладионица ’Муљација’, место где некада добијате и скоро увек губите!”. Бледа, ненашминкана девојка у црним хеланкама и црвеној изношеној мајици са избледелим натписом „*Бе реК Плус*”, поспано је рекла „Изволите”. Без упитника.

Иза ње, на полицама су били досадни бели хлебови и неинспи- ративне кифле. У хладњаку поред – пекарски јогурт у чашама, на акцији, са данашњим датумом истека рока трајања. На хладњаку – ружна пластична биљка, дебелих зелених листова, избледелих од сунца. Изнад хладњака – велики постер певача једног од оних пластичних хитова, подједнако вештачког осмеха и модног стила. Ово *дефинитивно* није више била она пекара од пре пар минута.

„Али, ако једна пекара може да се потпуно промени у току дана, може и нечији мали живот!”, помислио је.

Узнемирио га је осећај да то звучи као један од оних шупљих афирмативних слогана у ходнику његове, сада већ од јуче, бивше фирме.

Тада, у том тренутку, схватио је три ствари:

Прво – нико му неће помоћи, све је сада само на њему.

Друго – мора да залије фикус дрвце.

И треће – знао је да ће ускоро, имао-немао посао, морати опет да дође по пецива и белу кафу у „*Saint-Michel*”, негде после 04:00, а сигурно пре 06:00.

АЛЕКСАНДАР ЧАНЦЕВ

КРАЈ БЕЗ МАПЕ

Морам да напишем овај текст. Нерођено дете, оно се унутра већ претвара у чудовиште. Труне. Може да процвета као канцерогена анемона. Неопходно је пустити га царским резом оловке, одавно је неопходно.

„Како и шта говоримо у првом реду зависи од тога како и о чему ћутимо” (Бибихин, „Језик и филозофија”).

И док ми је крв разблажена лековима за спавање (несаница се нечујно кревели, шта је брига), а ноћ још није помешана с јутром, можда је право време? Време у коме је читава ствар – и шачица кроз прсте смисла. Да се поразговара о тишини.

„Тамна је ноћ, само меци звижде степом,

Само ветар зуји у жицама, блед је звезда трептај.

У тамној ноћи ти, вољена, знам, не сниш...”

Често је то певушила. Читала ми је, поклањала књиге, увек с посветом по тадашњем обичају – за 23. фебруар, за 9. мај, за 7. новембар.

Али докле се скривати иза цитата?

Ја – и фотографије – још памтим бабу пуну живота. Пуначку. С кратком трајном. Нежнолила косе – како ли се звала та фарба? Чини ми се да се баба чак сама фарбала. Питати маму. Мама ће питати зашто. Питања ће се укрстити. Сећам се како је окопавала нешто на викендици, садила, нешто је радила.

А још раније – боја косе се мења у црну – шетали смо се по Сребрном бору. Санке, снег, брвнара. С дедом још и даље – пешчани копови, шаша. Помало изношена риђа шубара од лисице, бунда – од крзна чебурашке¹. Астрахански оковратник, црни капут, и дедина шубара – мирише на снег, зној и ћелу.

¹ Један од главних ликова цртаног филма Романа Качанова, снимљеног по књизи Едуарда Успенског „Крокодил Гена и његови другари”. (Прим. прев.)

Пред крај живота баба је ослабила, изгледала је као дете. Мало хлеба и чаја кључне, више неће, ма шта да сам доносио. „Ала нам је боговска трпеза”, то јој је раније била узречица. И – „једи шта ти душа иште”. А онда као да је Бог скресао следовања, почео мање хране да ставља у кавез пре но што ће га за њу отворити заувек, навикавао је на слободу. Одавно је престала да увија косу. Прво пепељасту, после је постала сасвим бела. Мека, тако мека, равна, лака, кратка. Ореол за старице, шалила се баба, паперје. Увек се много шалила на свој рачун. Шта, још ће се она увити, нашминкати и изаћи у шетњу. Ето како комшија зове, честита све празнике. Само што је он старији од ње, а она напоље одавно не излази, који је дан у недељи, а какво је време? Толико је дуго у кући да је све заборавила, ко мари.

Посао доктора рендгенолога читав живот. Али заштитна опрема је тада била лоша – висок степен зрачења, инвалидитет, рано је отишла у пензију.

Нигде није била. Када сам почео активно да путујем, долазио бих да причам (деда који, такође, нигде није био, могао је да исприча о тим земљама више од мене, он је тек све знао), баба – ја сам само на југу била с дедом и Андрјушом, он је још био мали. Позлило је с озраченом главом баби, онда и малом Андреју – одмор се завршио за пар дана.

Зато је баба у детињству правила подвиге, била је – велика враголанка, како ју је звао деда Андреј. Прво је у пуној зимској опреми пропала кроз лед – добро да ју је извукао неки познаник из њихове улице, одвео је кући, истрљали је алкохолом. Онда се млађахној баби није допало у евакуацији. Наговорила је другарицу и – побегле су. Некако су се пробиле возовима, поштанским колима до Москве. Како?! Деда Андреј, мој прадеда, када је видео бабу у кухињи, њено изненађење, пребледео је као крпа. И један једини пут је ударио. Зато што: ратно време, патроле, забрана – све је могло да доведе до стрељања. Некако се добро свршило.

Није се баш добро свршило у фабрици. Тад су сви радили, чак и они, још скоро деца. Смене по 12 сати, кашњења – најстроже. Некакви војни калупи, стројеви. Метална струготина се отргла, скочила баби на руку. Рука се ужасно упалила.

Шта знам о годинама, деценијама између њених успомена о детињству и рату и последњим данима, највише о томе какав сам био као мали ја, Андрјуша, Гаља? Што на крају нисам дошао с лаптопом да питам, послушам и забележим? Није ми било мрско, било ме је – помало страх. Туђег-рођеног живота, који се тиче твоје породице. Најближе је најстрашније. Није ни страшно, него – као загрљаји, понекад их избегаваш.

Како су им дали стан на улици Народног ополчења, на „Октобарском пољу”. То је чудна прича, једна од оних које већ никад нећу сазнати. Како су се с Тверске моји прабаба и прадеда мењали за тамо. Да, из комуналног стана, али из великог стана. У крају где су само хрушчовке од панела, а околу скоро шума, „блато до колена”. По наговештајима разумевам – било је лакше дати собе, али сачувати нешто важније. Размена фигура без мата.

Шума се, иначе, протезала у близини. Зато су викендицу дали мојој прабаби – то је била тек расцепкана на парцеле шума. Вепрови, чупање дрвећа, на 10 метара не знаш где си. Бежали су од велике државе, крили се од ње иза дрвећа, иверје је праштало поред, њих се није тицало? Могло би се и тако написати, али на викендицу сигурно нису бежали, већ су ишли, срећни.

У пролеће, у мају, док је још црна земља уздисала у првим ви-сибабама, нарцисима и стидљивој, из пластеника-снега, трави. У малом „Жигуљи”, где се над нама – бабом, дедом, мамом, мноме, стварима – клатио дедин врло издашан расад у обрезаним плавим паковањима од млека, штимајући парадајзним, његовим киселкастим мирисом, који је остајао на прстима као зељонка². У јесен тужно, али и добро – умити се, згрејати се – с колима већ дупке пуним краставаца, парадајза, унапређених до сопствених гајби, с торпедима зелених тиквица и бомбама тикава. Москва је током лета успевала да промени свој мирис, а ја да се одвикнем – пластика, лак, нечији туђи прозор на згради прекопута. И прво звонце јесени.

Онда се у септембру, кад сам већ увећано ишао у школу, њихов ауто котрљао код нас у Москву, да нам доведе „жетву”. Један свитац из све тамније ноћи, разгледница с викендице.

Ипак, шта се све дешавало тих година, тих чудних деценија, дугих, развучених, али и брзих у својој истоветности? 50-е, 60-е, 70-е. 80-е већ и сам памтим. А пре тога? Пријатна изгубљеност, стални строги и истовремено лењи рад, време за ручак без узбуна и невоља? Све је прекривено паперјем тополе, оно смекшава кораке, само су сене на њему у даљини, као трагови ватре. Као у пролазима, на избељеним зидовима, од нечије шибице. Шибица, коју је бацио сапутник, прхнула кроз прозор попут лептира – у вечно летње двориште.

Нећу овде ни есеј, ни лирски ток свести. Они ће спрати онај говор сећања, који већ неколико година не чујем. Та „бивају речи

² Бриљантно зелено – органско једињење, чији раствор има антисептичку примену у медицини. Интензивна боја овог лека дуго се задржава на кожи. (Прим. прев.)

које поседују такву суштинску дубину или тако дубоку несуштинску да се стидиш поновити их након што је прошао тренутак који их је дозвоао” (Јингер, „Авантуристичко срце”). Сећања говоре само таквим речима, а ми покушавамо да их преведемо на језик вечности, као да задржавамо сан, или пратимо лет лептира.

Мислим да су те године биле испуњене нечим ситним. Неком совјетском јелчицом око које се хватају у коло деца и одрасли. Они расту, а јелка – не. Али тако и треба. Куповином машине за веш, на пример. Чак аута. „Покровском капијом”, „Иронијом судбине” – или то ја из њих извозим успомене за другог човека? Парадама за 9. мај – баба их је гледала на телевизору до самог самца тог краја. Није разумела зашто ја не гледам.

Баба је имала две другарице – две Руже. И комшиницу Зоју. Једна Ружа је била старија, пуначка, помало ћакнута („како се тада говорило”). Друга, напротив, живахна, активна, чак авантуристички тип. Једном је дошла у госте – само такав звек и шала! Али живот их је разбацао још пре него што је њиховим гробовима почела да жонглира смрт. Једна је пред старост нешто сломила, једва да је могла доћи до телефона. Све који су живели близу разбацали су, раселили по разним крајевима, уређујући овај на нулу и кључ у браву. И Зоја се полако некуд изгубила. Као што се губе ствари, одлазе тише од људи – покушајте да се сетите кад сте бацили ону играчку, онај капут, оно посуђе. Тише, тише пуца живот, пена дана.

Прво је умро њен син, мој ујак Андреј. За две године на исти дан мој деда. Сећала се само њега. Када су 90 година и оно што долази почели да бришу, да мету трагове њене свести, Андреја чак није могла одмах да се сети. Је ли тиме прецртала бол, да ли тако удеси природа када деца погрешно умиру раније? Је ли то захтевао веома дуг, више од 70 година дуг заједнички живот с дедом? Толико – данас и не живе, шалио сам се. Ма на крају нису ни живели, у сваком случају – засебним животима. То је већ била нека недокучива, исто као и толике године, симбиоза. Када једно боље од другог зна које лекове, кад хитну, коју супу треба скувати. И све речи, свађе, све је било – као укус те супе, познат и непоновљив ни на једном другом шпорету.

Долазио сам кад је баба већ била сама. После посла. Често, али накратко. Баба се присећала. Прекидала је сама себе, пребацивала се. Питала уобичајено – како је на послу, како је напољу, како се мама осећа. И поново се присећала. Од тога да је опет сањала деду како јој говори да је чека, до тога какви су сви били кад су били мали. Ево – овде опет недостаје комад, тих 50-их, 60-их, 70-их. Живот се, изгледа, тако добро ужљебио тих година да помало личи

на испит – професор већ на почетку одговора схвата да све знате, реците нешто с краја за сваки случај, и то је то, слобода, хвала.

Хранила, хранила, него шта, увек. Последњих година – глауком, једно око скоро слепо, наочаре већ нису помагале – тањира су били све прљавији, баба напросто није видела кад их је прала. Одбијао сам, убеђивао да сам сит. А баба баш и није јела оне ђако-није које сам куповао успут. Једноставно није желела. Тако смо се у кухињи – туђој, њихову зграду су срушили и преселили их у нову, а овај нови стан нисмо уређивали ми, ни срећа, већ само две смрти – хранили успоменама. Уосталом, ја сам и од њих бежао за неких сат времена, сат и по. Ни сит, ни гладан, ето тако.

Изузетак су били слаткиши, бомбоњере. Њих је, када смо сви још живели заједно, ба понекад скривала под јастук, за резерву. Сви су знали. А ругала се себи највише она сама. Дечји смех. Игре стараца. У њима учествује, исто као с децом, читава породица.

Моје сећање просејава, одмерава само ретке успомене, како су испадали чврсти, као пандин стомак, пељмени кроз посебни метални калуп, кад смо их сви заједно правили зими. Онда су прелазили на балкон. Тамо је деда у кућице за птице низао сало, за сенице. Или за зимовке, а сенице су јеле нешто друго? Ето мешам њихову храну, а деда никада не би погрешио.

Сећам се – штапова.

За скијање, ходали смо с њима. Штап који сам нашао негде у дворишту и играо се њим. Било је време да се иде кући и – баба је дозволила туђем псу да однесе штап. Расплакао сам се, мој штап. Баба је уз извињавање власнику пса вратила штап. Још се стидим тога, без обзира на све што сам после забрљао. Или – сад већ срећа – она и деда долазе на викендицу. На задњем седишту, усред хране, ствари, свега, метална ручка с гуменим рукохватом. Бушилица нека? Али ерупција радости – то је волан растављеног бицикла за мене.

Симболично је, зар не, што на тим штаповима храмљу моје успомене? У томе је и ствар, што нису само моје. Њихове су. Они су ми их завештали, али умрем ли ја – умреће и оне. Сасвим, коначно, васкрсењу не подлеже. Сене успомена могу нас срести тамо само када их неко препознаје.

То је као код Гогоља, кажите тамо, у престоници, да је живео неки Бобчински, да живи неки Добчински? Али зар дахом на стаклу, само дахом сваког јутра ми не доказујемо управо то? Не знајући коме, од кога и зашто је то потребно.

Та ознака по којој ће пронаћи пут назад они који су отишли у земљу која нема мапу – крај свитаца у „тами непролазној” (још један израз ба).

Сећам се њених прстију с тако натеченим, до бола у погледу, од артритиса зглобовима. Руке нису морале (могле) више ништа да пишу, све је било написано на њима. А испод чаршава који је прекривао лице вирио је њен прст с ноктом – као да је сада порастао, баш у овом тренутку одвајања од свега живог, та мама јој их је секла.

Тешио сам маму – толико је проживела, живела је срећно, с вољенима, а сада већ није хтела, хтела је отворено, скоро без устручавања пред нама, њима. Ма и какав је то живот у лежању, с толиким болестима? Мама је мало престајала да плаче, слагала се. Мене нико неће утешити – задњи сам у овом низу, нема никог иза мене. Све је преда мном.

Толико су ми помагали. Након што се дедино министарство затворило-спојило-прогутало, запослио се у „производњи повећане опасности” и чак је добрано за 90-е зарађивао. Сећам се боје оне хиљадарке коју су ми ставили у касицу. Или песме – био сам болестан, пропустио сам много часова у основној, баба је написала песму место мене и однела је у школу. Испало је накриво – у разреду су ме после зафркавали за зечицу из те песме. Али тога ме уопште није срамота. Да, наравно, после сам давао новац, куповао, водио код доктора. Али тај новац, као и успомене, изгубио је вредност још пре изласка, јефтинији је од оног, њиховог, правог. Новац успомена – то је увек кусур.

Нина Андрејевна Курчатова, 7. 11. 1926 – 17. 8. 2018.
2. јануара 2021.

Превела с руског
Василиса Шљивар

ДЕЈАН МИЛОРАДОВ

О ЈЕДНОМ ХЕРПЕТОНИМУ – ШАРАН*

На већем простору Старе Херцеговине (Билећа, Гацко, Невесиње, Рудо, Сјеверин, Никшић, Плужине, Благај, Љубиње, Столац итд.) за најопаснију и најљућу змију отровницу – поскока '*Vipera ammodytes*' употребљава се назив *шарџан*. Подручје које обухвата северне делове источне Херцеговине (Тјентиште, Мјешаји, Фоча, Горажде), затим западну Србију (Мокра Гора, Ужице, Драгачево, Рашка, Ариље, Ивањица итд.) све до Крагујевца карактерише варијанта *шаран*, док се источно од Крагујевца чује фонетски лик *шарен*.¹ Херпетоним *шаран* не би требало непосредно доводити у везу с ихтионимом *шаран* '*Suiprinus carpio*', који је свој продор у српски језик трасирао путем прототурских (туранских) утицаја. Сасвим је извесно да је облик *шаран* (< *шарџан*) настао аналогичном према ихтиониму *шаран*. О пореклу херпетонима *шарџан* биће речи другом приликом и на другом месту.

Године 1974. изашла је из штампе пета књига српских народних песама из необјављене рукописне заоставштине Вука Стефановића Караџића (Караџић 1974). У овој књизи налазе се особите песме и поскочице, а под редним бројем 144 песма коју је записао Вук и дао јој наслов *Ићи ће на њазар*:

Пичка пече шарана,
Курац гледа с тавана.²

* Овај рад настао је као део обимнијег истраживања о херпетониму *шарџан* у оквиру пројекта Матице српске *Байрахолошко-херџеолошки речник српскога језика*.

¹ Подаци су преузети из архиве *Байрахолошко-херџеолошкој речника српскога језика* (Милорадов и др. 2019). Објављени материјал налази се у самом речнику (*Документациони рејсисџар*), док је већи део теренске и друге грађе (који је настао каснијим истраживањем) архивиран у електронском облику.

² Имао сам прилике да видим оригинали рукопис ове песме (Архив САНУ 8552/257-VIII-32-7). Уместо *гледа* пише *лага*, а код речи *шавана* недостаје слог *-на*.

Узе пичка лопату,
Уд’ри курца по врату.
Стаде курац плакати,
А пичка га тјешити:
„Шут’, курчићу, не бој се,
Сутра јесте Видовдан,
Ићи ћемо на пазар,
Купићемо свилен пас,
Завићемо курцу врат!”

Не зна се, нажалост, где је Вук забележио ову песму: „У необјављеним песмама нема много података о певачима од којих су забележене” (Караџић 1974: CCLXXIV). На први мах може се учинити да у првом стиху „пичка” заиста пече рибу (спрема јело на жару), али можда ипак није тако. На основу појединих језичких појава да се закључити да је ова песма настала на подручју источнохерцеговачког дијалекта (инфинитив *ијјешити*, императив *шут*).³ У време док је Вук записивао народне песме, риба шаран није плувала у водама тих крајева.⁴ Шаран у овој песми јесте змија, и то најопаснија и најљућа – поскок.⁵

Да лексема *шаран* овде заиста означава опаког гмизавца, потврђује нам и његова симболика у народном стваралаштву: змија је фалусоидни симбол. Песме оваквог типа препуне су љубавно-еротске симболике, о чему говори Светлана Торњански Брашњовић, проучавалац обредних шаливих песама:

С обзиром на то да је у змији оличен мушки принцип, и узимајући у обзир чињеницу да је њен изглед тесно повезан с фалусном симболиком, њој се, такође, приписују *брачна и љубавно-еројска симболика*. То се потврђује на примеру шаливих свадбених песама с мотивом уједа гује, који сигнификује коитус и упућује на могући

Дакле, стих би требало овако исписати: *курац [л]е[г]а с њава[на]*. Вероватно је Вук погрешно приликом преписивања и сређивања записа с терена. Песма је исписана старом ортографијом, тако да је највероватније овај запис настао на самом почетку XIX века.

³ Примера ради, ови језички елементи могу се срести и у говору Драгачева и у говору Ужичке Црне горе. Прилог *суџра*, који се такође помиње у овој песми, у драгачевском говору веома је редак у облику *сјуџра*. Због тога је успостављен однос *суџра* – *сјуџра* (Ђукановић 1995); док се у другом говору редовно јавља *сјуџра* < *сјуџра* (Марковић 2011).

⁴ Шаран је настањен у низинским водама дунавског слива, док је у јадранском сливу Херцеговине ова врста у Хутово блато и делту Неретве пренесена око 1915. године, а у околину Гацка и у неке мање воде по Далмацији шаран је донесен после Другог светског рата – крајем четрдесетих година (Талер 1953: 446). Врста рибе *Suiprinus carpio* није аутохтона врста на простору Херцеговине.

⁵ У оба поменута говора забележен је назив змије *шаран*.

обредни тренутак извођења тих песама (свођење), чиме се још једном манифестује веза змије с култом плодности, а поменуте песме уводе у одговарајући ритуални контекст. [...] Дакле, с једне стране, *култи змије* у оквиру веселих песама чија се обредност, временом, изгубила, показатељ је како један архаични, могуће примарно тотемистички култ, усложњавањем и повезивањем с новим представама, поприма различите форме и амбивалентна значења. Такође, када је реч о симболици змије у шаљивим свадбеним песмама уочава се чињеница да су занемариване везе између елемената народне културе, традиционалних представа о свадбеним ритуалима и песама које су њихов део (Торњански Брашњовић 2012: 222).

У првом стиху *Пичка ђече шарана* у питању је полни однос са змијом у току ког „пичка” пали, жари, пече „шарана”. Овде глагол *ђћи* вероватно није случајно употребљен. Народни певач не само што се поиграо са симболима и шаљивом еротском тематиком него је и зналачки искористио облик презента *ђече* како би асоцирао на сличну звучност глагола *ђечити* ‘ујести (о отровници)’. У овом случају није змија та која је – као фалусоидни симбол – наудила својој жртви, дакле није *шаран* печео *пичку* него управо обрнуто: *пичка ђече шарана*. С друге стране, змија се у народним умотворинама јавља и као симбол плодности, где се крију магијски обреди који се обављају како би нероткиња добила дете. Етнолог Сребрица Кнежевић управо истиче овај култ у српском народу:

Када смо већ код преље и преслице да подсетим на чињеницу да је змија по своме карактеру симбол плодности и хтонични демон у исти мах. У многим народним причама змија са својим бројним потомством је мотив на коме се граде различите варијанте сличних прича. То су приче у којима неплодна жена, видевши змију са змијацама, жели да роди било шта „тек да има од срца порода”. Њој се жеља обично испуњава и она рађа змију. И по нашим народним схватањима и обичајима који су вршени опажа се прилична веза између змије и порода. Можда је најјасније ово схватање садржано у култу који су неплодне жене, заједно са својим мужевима, вршиле на Змијарнику,⁶ верујући да ће посредством змије и

⁶ Змијарник је брег код села Ормана близу Скопља, где се овај култ у српском народу најдуже задржао. Ту су на Младенце долазили супружници без деце: код рупа из којих змије излазе нероткиње су остављале крпе или мараме (тзв. нишане) како би змије прелазиле преко њих и утицале на њихову срећу. Ако змија неће да препузи нишан нероткиње, „онда такво понашање змије значи да је односној жени одузета плодност. Ако змија пређе нишан нероткиње [...], онда значи да је жена способна и да ће имати деце” (Филиповић 1937: 146). После се та марама носи годину дана око појаса, а исте вечери жена треба да спава с мужем.

њене оплодне моћи отрести се неплодности и зачети. Слично веровање, веровање у змију која је по ритуалу женин муж, или љубавник, срета се и код осталих народа (Кнежевић 1960: 79–80).

Пошто сцену у којој пичка општи са змијом гледа курац с тавана, може се закључити да курац овде представља или мужа који не може подарити порода својој жени или пак млађег мушкарца (комшију или рођака) који из прикрајка посматра сексуални чин, што је мање вероватно. Када је то видела, пичка побесни, узима лопату и млатне курца по врату. По томе како се она њему обраћа (*Шуїї, курчићу*), видимо да га доживљава као мањег, слабијег, немоћнијег у односу на шарана, који је оличење величине, снаге, моћи, плодности. Касније му обећава да ће му на дан божанства видара (Вида) – Видовдан – видати рану.⁷ Њена брига за курчића наводи на помисао да се ради о блиској особи, највероватније о јаловом мужу.

Варијанту ове песме забележио је Вук Врчевић, а објављена је – одмах после ове коју бележи Вук Караџић – под редним бројем 145 из необјављене рукописне заоставштине В. Караџића (Караџић 1974); наслов јој је дао сакупљач – *Ићи ће на сајам*.

Таран-таран-тарана,
Гледа п... шарена,
К... гледа с тавана,
Шчепа п... клипицу,
Разби к... тиквицу.
Стаде к... плакати,
А п... га ћешити:
„Не плачи ми к... мој!
Сјутра нам је Павловдан,
Ићи ћемо на сајам,
Купићемо свилен трак
К... ћемо свезат' врат!"

У оригиналном рукопису⁸ у другом стиху В. Врчевић је погрешно уписао крајњи део од трећег стиха: *с' ѿавана*, па је онда то изменио тако што је прецртао *с'*, а преко речи *ѿавана* слово *ѿ*

⁷ „То је несумњив остатак опште народне свечаности дочекивања дана многобожачког божанства видара (лекара), који је, по каснијој наивној народној етимологији његова имена, задржао само улогу лечења вида (очију), а сва остала лечења пренета су на врачe (лекаре), хришћанске свеце Кузмана и Дамњана” (Кулишић и др. 1970: 76).

⁸ Архив САНУ 8552/257-VIII-44-22.

преправио у *ш*, *в* у *р*, а преко слова *а* написао нешто што личи на *е*, али може бити ипак и *а*. Веома је нечитко. Приређивачи рукописне заоставштине В. Караџића ову реч су прочитали као *шарена*, што је у великој мери нелогично из више разлога. Прво, природно је да тзв. дактилска рима с речима *шарана* и *шавана* буде *шарана*, а не *шарена*. Друго, нема никаквог смисла да пичка у овом контексту поседује шарено својство. Треће, старија верзија (*Ићи ће на њазар*) песме има на овом месту назив змије – *шаран*. Иако се у појединим крајевима Србије јавља варијанта *шарен*, на подручју с ког потиче ова песма такав херпетоним није забележен (али ни *шаран*, па ни *шарјан*), тако да се не може помислити да је лексема *шарен* употребљена да означи змију. Пре би се дало закључити да је песма пренета с подручја у коме се поскок назива *шаран*. Преправљени стих требало би записати овако: *Глега њ... шар[а]на*. У сваком случају, запис В. Врчевића – ако се чак и тумачи тако да у другом стиху стоји *шарен* – треба узети с резервом. У песми се појављују неке језичке појединости које указују на то да се ради о староцрногорским говорима: *ћешјџи* и *сјуџира*. Облик *ћешјџи* (< *џијешјџи*) с јекавским јотовањем карактеристичан је, рецимо, за средњокатунске и љешанске говоре (Пешикан 1965; Ћупић–Ћупић 1997) или за говор Васојевића (Стијовић 1990), док се од ових говора прилог *сјуџира* у том облику јавља само код Васојевића, у осталим наведеним говорима једино се чује *сјуџира*.

Још једна варијанта ове песме забележена је 1984. године, а потиче из Главатичева у Херцеговини (Крстановић 1985: 61):

Пичка пече шаргана,
 Курац гледа с тавана:
 „Ој, пичићу јebени,⁹
 Јebaћу те, богами!”

Овде је цела песма од своје основне љубавно-еротске и шалјиве намене прерасла у вулгаризовани и упрошћени контекст, али зато је задржала прва два симболичка стиха, из којих се јасније него у првим двама случајевима разазнаје назив змије и њена улога – *шарјан*. У овом крају Херцеговине поскок се назива *шарјан*, а не *шаран*, те је сходно томе ова варијанта песме попримила препознатљиви херцеговачки херпетоним. Може се сигурно тврдити да Вуков запис не потиче из источне или Старе Херцеговине, већ да је песма највероватније записана у западним крајевима Србије.

⁹ У примерку књиге који сам имао у рукама прецртана је реч *јebени* и руком дописано *јојани*.

Херпетоним *шаран* је у српским говорима могао настати од *шархан* < *шарѿан* заменом задњонепчаних сугласника, а можда и директно од *шарѿан* упрошћавањем сугласничке групе *рѿ* – губљењем задњонепчаног *ѿ* испред надзубног сонанта *р* (аналогијом према ихтиониуму *шаран*). Слично наговештава и А. Лома тврђом да су *шарѿан* и *шаран* варијанте: „Облици шарган и шаран су у апелативном значењу варијанте истог назива за врсту змије отровнице” (Лома 2016: 47). Употреба лексеме *шаран* уместо *шарѿан* у неким крајевима Србије и Босне и Херцеговине везана је најпре за распрострањеност аутохтоне врсте рибе *Suiprinus carpio* и њено именовање у српском језику – *шаран* највише широм долине Западне Мораве и Дрине.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Ђукановић 1995 – Ђукановић, Петар. *Говор Драјачева*, Српски дијалектолошки зборник, ХЛI, Институт за српски језик САНУ, Београд 1995.
- Караѿић 1974 – Караѿић, Вук Стефановић, *Српске народне ѿјесме из необјављених рукописа Вука Сѿефа. Караѿића*, књ. V, Особите пјесме и поскочице, приредили Живомир Младеновић и Владан Неђић, Одељење језика и књижевности, САНУ, Београд 1974.
- Кнежевић 1960 – Кнежевић, Сребрица. *Лик змије у народној уметности и ѿрадицији Јуѿословена*, Гласник Етнографског музеја у Београду, књ. 22–23, Београд 1960, 57–97.
- Крстановић 1984 – Крстановић, Здравко. *Еројске народне ѿјесме*, Сплит 1984.
- Кулишић 1970 – Кулишић, Ш., П. Ж. Петровић, Н. Пантелић. *Српски мѿолошки речник*, Нолит, Београд 1970.
- Лома 2016 – Лома, Александар. *О Вишеѿрагима и Тарама, још једном*, Милешевски записи, 11, Пријепоље 2016, 41–57.
- Марковић 2011 – Марковић, Славољуб З. *Говор Ужичке Црне ѿоре*, Српски дијалектолошки зборник, LVIII, Институт за српски језик САНУ, Београд 2011.
- Милорадов и др. 2019 – Милорадов, Дејан, Ивана Ђелић, Катарина Сунајко, Имре Кризманић, Растко Ајтић. *Баѿрахолошко-херѿеѿолошки речник*, Матица српска, Нови Сад 2019.
- Пешикан 1965 – Пешикан, Митар. *Сѿароцрноѿорски средњокаѿунски и љецански ѿовори*, Српски дијалектолошки зборник, XV, Институт за српскохрватски језик САНУ, Научно дело, Београд 1965.
- Стијовић 1990 – Стијовић, Рада. *Из лексике Васојевића*, Српски дијалектолошки зборник, књ. XXXVI, Институт за српскохрватски језик САНУ, Београд 1990, 119–380.
- Талер 1953 – Талер, Здравко. *Слаѿководне рибе Јуѿославије*, Гласник Природњачког музеја српске земље, Серија Б – биолошке науке, књ. 5–6, Београд 1953, 425–455.

Торњански Брашњовић 2012 – Торњански Брашњовић, Светлана. *Симболика змије у српским џаљивим свадбеним песмама*, Гује и јакрепи, Балканолошки институт САНУ, Београд 2012, 215–225.

Ђупић–Ђупић 1997 – Ђупић, Драго, Жељко Ђупић, *Речник говора Зајарача*, Српски дијалектолошки зборник, XLIV, Институт за српски језик САНУ, Београд 1997.

Филиповић 1937 – Филиповић, Миленко С. *Култи змија у околини Скопља*, *Miscellanea*, 1, Библиотека Централног хигијенског завода, 25, Прилози за историју здравствене културе Југославије и Балканског полуострва, V, Београд 1937, 136–149.

Мр Дејан Милорадов
стручни сарадник
истраживач на лексиколошким пословима
Матица српска, Нови Сад
Одељење за књижевност и језик
dmiloradov@maticasrpska.org.rs

ВЕСНА ТРИЈИЋ

„ЈЕРЕТИЧКА АФЕРА” БРАНКА ЋОПИЋА

САЖЕТАК: У раду је предочен и анализиран примарни контекст рецепције „Јеретичке приче” Бранка Ћопића, од августа до новембра 1950. године. Размотрени су сви чланци који су јој били посвећени у ондашњој дневнополитичкој штампи и књижевним часописима, као и све кратке приче које је Ћопић у своју одбрану написао. У обзир су узета и сведочанства релевантних сведока догађаја. Показано је да је комунистички режим „Јеретичку причу” и њеног аутора искористио како би посредно обележио границе слободе уметничког изражавања и утицао на поетику сатиричне књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бранко Ћопић, „Јеретичка прича”, социјалистички реализам, сатирична проза, књижевна критика, цензура

1.

Сатирички жанр се у српској књижевности након Другог светског рата развијао у идеолошки веома неповољним условима. Прелиставањем ондашње југословенске штампе, стиче се утисак да су, поред револуционарног патоса и реторике, иронија, инвектива и сарказам били, у ствари, најчешћа средства изражавања. Примењивали су их писци – многим од њих књижевна историја имена није упамтила – као и политички радници, у свим областима друштвеног ангажовања. Тек када се узме у обзир природа културноисторијске стварности у којој је такав дискурс био легитиман, постаје јаснија и функција сатире као литерарног модуса: она је била привилеговано оружје Комунистичке партије, резервисана за борбу против њених идеолошких непријатеља и за агитацију

којом је, у условима „црвеног терора”, додатно контролисано јавно мњење и гушена слобода мишљења.

Бранко Ћопић је, у таквим околностима, био вредан и свестрано ангажован културно-политички радник: носилац Партизанске споменице и један од најпопуларнијих песника и приповедача, био је и међу посланицима Босне и Херцеговине у Већу народа Народне скупштине Југославије; само током 1949, гостовао је на 22 књижевне вечери широм земље.¹ Писао је много, често и преко колена, настојећи да, у складу са соцреалистичким поимањем друштвене улоге литературе, испуњава комесарске задатке на „инжењерингу душа”, служећи се књижевношћу као оружјем у класној и идеолошкој борби. Тако су настале бројне дидактичко-пропагандне приче, расуте по ондашњој штампи, у којима је Ћопић извргавао руглу културни модел старе Југославије, њено монархистичко уређење и хришћанску религиозност. Многе од тих прича данас су заборављене, јер као уметнички безначајне ни за Ћопићевог живота нису биле прештамповане, али јесу допринеле да њихов писац стекне статус „једног од камена темељаца књижевности народноослободилачке борбе и социјалистичке револуције”²; Комитет за културу и умјетност, као и Влада ФНРЈ, награђивали су Ћопића узастопно од 1947. до 1949. године.

Објављивање „Јеретичке приче” – у *Књижевним новинама*, 22. августа 1950 – запретило је да овај склад између аутора и режима трајно наруши: до тада омиљени писац постао је предмет бруталне политичке кампање, осуда, претњи и исмевања; гостовања су му била отказивана, а на злослутан начин је, са уредником *Књижевних новина*, Душаном Костићем, био спроведен и на саслушање код ондашњег главног партијског идеолога, Милована Ћиласа. Осим негативних књижевних критика – прву од њих написао је Ћопићев ратни друг и блиски пријатељ, Скендер Куленовић – поднео је и неколико саркастичних и дубоко увредљивих памфлета, чији су аутори били политички активисти; један од њих, под насловом „Клеветничка сатира”, потписао је агитпроповач Душан Поповић, док је други, „Јунаштво Бранка Ћопића”, објављен анонимно те се и до данас идентитет његовог аутора може једино претпостављати.³ Сам Јосип Броз је део свог говора на Трећем конгресу

¹ Види: Радован Поповић, *Књижа о Ћопићу или њуи до мосиа* (Београд: СКЗ, 1994).

² Mladen Oljača, „Umesto pogovora ili apoteozа Branku Ćopiću”, у: Воја Марјановић, *Branko Ćopić, kazivanja saremenika* (Београд: Стручна књига, 1988), 147–150.

³ Преовлађује мишљење да је аутор овог текста Моша Пијаде, иако га Ћопић у писму писму Вељку Влаховићу спомиње као онога ко му је обећао подршку ако не и помоћ. Ни ауторски удео Милована Ћиласов у овом тексту није довољно расветљен: постоји више извора према којима је „Јунаштво Бранка Ћопића”

АФЖ-а посветио овом случају, а тај текст је, у целини, са описом реакција публице у заградама, такође, пренела дневна штампа. Покушавајући да се одбрани од тумачења за која је сматрао да су погрешна, Бранко Ћопић је, у истом периоду – од августа до октобра 1950. године – написао још неколико сатиричних прича, којима је непосредно одговарао на нападе, покушавајући да докаже своју политичку правоверност.

Заједно, ове књижевне критике, памфлети и приче чине грађу за његову „јеретичку аферу“.⁴

2.

Бранко Ћопић се, као сатиричар, ни пре „Јеретичке приче“ није ограничавао на критику представника „старог света“, али је то чинио на благ начин, из шаљиво-педагошке перспективе. Већ 1946, у збирци *Свети маџарац и групе њријовейке*, и 1949, у *Људима с рејом*, он је тематизовао примере извитоперавања и злоупотребе тековина Народноослободилачке борбе у пракси новоформиране народне власти, представљајући их из комичног угла, као пролазан проблем у замаху општег друштвеног напретка. Проналазио је начин да сваки од таквих заплета разреши са оптимизмом и да га закључи у растеређујућим, ведрим тоновима. Није другачије поступио ни у „Јеретичкој причи“.

Њен приповедач је оличења југословенског режима – једног министра, његовог помоћника, генерала и пар „крупних звијерки“ – представио у неформалним околностима, док у купаћим костимима дремају на тераси луксузне приморске виле; друштво им праве плиткоумна министрова свастика и покондирена супруга његовог помоћника. Док се они, уз сав улизички труд директора хотела, нескривено досађују, напети због помисли о могућностима напредовања у каријери, народ се на оближњој синдикалној плажи проводи одлично, о чему сведоче граја и весела вриска које до њих допиру. Министра и генерала морално искупљује то што им је међу привилегованима непријатно, те се до краја приче обојица

настало тако што је основном тексту, који је написао Моша Пијаде, хумористички призвак додао Милован Ђилас (Вунјас 1984: 15; Бошковић 1996: 143). И Душан Поповић је касније тврдио да је у „Клеветничкој сатири“ поступао „по директиви“, преносећи Ђиласове, а не сопствене оцене „Јеретичке приче“ (уп.: Поповић 2006).

Почетком 1952, Ђилас је сличан сценарио употребио и против Исидорине студије *Њејошу, књића најдубље оданосиш: у Борби се најпре појавио анонимни чланак који је позивао на хајку против угледне ауторке; стил и речник тог чланка, али и начин политичког интервенисања у питањима књижевности неодољиво нас подсећају на „Јунаштво Бранка Ћопића“.*

⁴ Новински прилози који чине „јеретичку аферу“ приложени су на крају овог рада, у хронолошком редоследу.

придружују колективном лику, народу; министра ће до синдикалне плаже, уз другарску шалу, спровести неки писац, „подругљивог шеретског лица”, у којем је лако препознати самог Ћопића.

У послератним приповедним збиркама које смо споменули, *Свети мајарац* и *Људи с рејом*, налазе се готово сви мотиви на којима почива и Ћопићева сатирична серија из 1950. године; то су сумња у буржоаске аспирације представника комунистичке власти („Незадовољници”, „Ђурино преображење”), користољубље и каријеризам („Седмак Чорокало”), моћ коју у новом друштву имају гласине и оговарања („Људи с репом”). Приметно је и да је оштра критика у овим причама, баш као и у „Јеретичкој”, ишла на рачун ситнијих представника власти, док су прави моћници остали неупитни, поуздана оличења партијских идеала; Ћопић је исти принцип – исмевање нижих експоната власти – примењивао и када је критиковао отеловљења старе Југославије, црквењаке уместо владика, чиновнике уместо министара и сл.

Једина тематска иновација „Јеретичке приче” састојала се, у ствари, у повезивању појава које су привукле сатиричареву пажњу – обнављања класног друштва – са совјетским социјалним моделом; писац се тиме послужио у карактеризацији негативних јунакиња, министрове свастике и супруге помоћника министра, које жале што тај модел у Југославији није заживео. И Скендер Куленовић и Душан Поповић су, у првим реакцијама на проблематичну причу, управо на то скренули пажњу – да је Ћопић кренуо у непознато, путевима критике „баћушкиног курса” у југословенском друштву.

Али да ли је то могао да буде повод за хајку на Ћопића?

У датом друштвеноисторијском контексту – када је, услед сукоба са Информбироом, на Голом отоку било највише кажњеника – чини се да је писање о совјетском утицају као појави која је друштву нанела одређене штете али је и превладана, било прихватљиво и пожељно. На то је рачунао и Ћопић: према његовим доцнијим сведочењима, очекивао је да ће „Јеретичка прича” наићи не само на подршку већ и на похвале од стране најутицајнијих руководилаца.⁵ У писму једном од њих, највероватније високом партијском функционеру Вељку Влаховићу, које је пронађено у пишевој заоставштини, Ћопић је исповедио да је имао храбрости да дирне у осетљиву тему економски привилегованих у новој власти зато што је веровао да ће „за критику ове врсте имати подршку и од Партије и од свих поштених и разумних људи у овој земљи.”⁶

⁵ Čengić, 235.

⁶ Писмо је пронашао Василије Крестић, који је и претпоставио да је било намењено Вељку Влаховићу; нема података да је икада било послато. Цитирамо према: Пековић, 110–112.

Иако је Ћопић тврдио да за прототип никада није узимао једног човека – „мени је потребно да упознам велики број људи да бих могао да створим свог јунака”⁷, говорио је – ликови „Јеретичке приче” су у рецепцији повезивани са неким од најмоћнијих људи режима, пре свега, са Мошом Пијаде и Милованом Ђиласом; у аргументацију је укључивана и илустрација Зука Џумхура⁸, за коју се причало да приказује неку од њихових вила у Дубровнику. Тито је у споменутом говору таквим читањима дао за право, изјавивши да је Ћопићев „напад” био, у ствари, уперен против највишег државног руководства. Душан Костић је пак сведочио да су пишчеви прототипови били конкретни људи које је посматрао током летовања на Лападу, половином августа 1950⁹; оно што притом није споменуо јесте да је на Лападу своју вилу имао и Јосип Броз.

Оставимо ли по страни садржаје који су обележили рецепцију „Јеретичке приче”, међутим, и посветимо ли се самом њеном тексту, књижевноисторијским околностима и Ћопићевим аутопоетичким изјавама, претпоставка да писац није имао намеру да провоцира значајне политичке личности чини нам се сасвим прихватљивом.

Политички најпровокативнији део „Јеретичке приче”, у ствари, јесте сâм њен наслов: њиме се најављује идеолошки саблажњива садржина, односно да ће у причи која следи бити формулисано отпадништво од догме комунизма као новог облика религиозности. Важно је стога узети у обзир да то није било ауторско решење: Ћопићев наслов сатире био је „Одвојени круг”, док је синтагма „јеретичка прича” требало да остане у поднаслову; захваљујући уредничкој интервенцији Душана Костића, међутим, до тога није дошло.¹⁰ Стога не би требало да чуди што у самом тесту „Јеретичке приче” од субверзије и саблазни које наслов потенцира нема готово ништа: министар и генерал се придружују радном народу лака срца, док се министарски помоћник, услед сопствене, људске слабости – а не, дакле, услед искварености система – и даље заноси каријеристичким маштањима, која су искарикирана као безопасна;

⁷ Bunјас, 40.

⁸ Илустрације Зулфикара Зуке Џумхура у *Књижевним новинама* и у *Језу* допуњавале су, а највероватније и пооштравале значења Ћопићевих прича; на то су пажњу скретали и Душан Поповић и анонимни аутор „Јунаштва Бранка Ћопића”. „Судију са туђом главом”, на пример, прагио је цртеж уметника који балансира као акробата на жици, покушавајући да одржи равнотежу огромним пером; нарочито су занимљива лица у публици, од којих су нека брижна, а нека злурада. У средишту илустрације која прати „Ко с ђаволом приче пише” јесте перо као персонификација писца, које бежи пред руљом решеном да га каменује.

⁹ Marjanović, 59–62.

¹⁰ Dušan Kostić, „Sjećanje na *Jeretičku priču*”, у: Marjanović, 59–62.

само је пар брбљивих жена, двоструких аутсајдерки, остао да жали за „баћушкиним курсом”, са којим је југословенско друштво раскрстило.

У писму из заоставштине „Драги друже Вељко”, Ћопић је образложио своје мишљење да је сатирички требало „ударити по ономе кругу свастика, директора и разних пришипетљи, који се вјечито врзмају око наших руководилаца и лове у мутном.” Писац је, изгледа, веровао да слични полтрони „међу јавним и културним радницима” представљају главну опасност по друштво, из ситног користољубља кварећи изворно добар режим, и то тако што шире дезинформације, „иако то од њих *наша Партија ни у ком случају не тражи* [курзив В. Т.]”¹¹; из ове формулације проистиче да би ширење дезинформација по налогу партије било легитимно и морално неупитно.

Представљајући министра и генерала као „народске” људе који се због друштвеног статуса који им обезбеђују управљачке улоге ипак не преузносе, Ћопић је режим који је у њима оличен, а проистекао је из Народноослободилачке борбе, у ствари, изузео из предмета сатире; кривица је сваљена на несавесне појединце из малограђанског миљеа. Применом схеме сукоба ратничког и мирнодопског односно патријархалног и градског, друштвена критика садржана у „Јеретичкој причи” практично је до краја била неутралисана.

Проблем се, међутим, крио у семантичким могућностима назглед сасвим једноставне приче. Прва од њих подразумева да луксузно летовање генерала и министра значи да је „баћушкин курс” – истина само површински и без озбиљнијих последица – ипак инфилтриран у југословенски режим. Друга се односи на улогу која је њоме књижевности поверена у комунистичком друштву: писац је тај који, на крају приче, неколико заблуделих руководилаца изводи на прави пут.

Решења за које су се у погледу наслова определио Душан Костић и у погледу илустрације Зуко Џумхур значајно су допринели судбини „Јеретичке приче” у примарном контексту рецепције.

Остале Ћопићеве приче из разматране сатиричке серије неупоредиво су мање провокативне од тога. У свакој од њих, писац се, у ствари, посипа пепелом, покушавајући да се оправда пред јавношћу и да све увери у своју приврженост партији. Још експлицитније се притом одређује према Резолуцији Информбироа – на коју у „Судији са туђом главом” алудира као на одвајање југословенског једрењака од „непокретног замрзнутог ледоломца” – а

¹¹ Пековић, 111.

изјављује и да је, као писац, са својом сатиром „промашио”, погодивши „сасвим друге људе” („Ко с ђаволом приче пише”). Протагонисти ових прича – критичар Петар Мољац из „Судије са туђом главом”, чиновник Теофил из „Приче о Теофилу бојажљивом” и Којо Пекмезовић из „Грађанина сунцокрета” – везани су за културни модел старе Југославије и управо је то оно што их чини неспособнима да мисле критички, својом главом. Њопић им супротставља узорне комунисте, представнике власти нове Југославије, друга Стојана (у „Судији са туђом главом” и „Птичјем цвркутању”)¹² и приповедача Јована (у „Причи о Теофилу бојажљивом”); југословенско друштво описује пак као слободно и демократско, у којем критика цвета, „у министарству, и у синдикату, и уопште свуда”; сам министар прихвата друштвену критику, док је Теофил тај који не може да је поднесе, што се окончава на драстичан начин, његовим самоубиством.

Ефекти Њопићевих сатиричких прича, међутим, нису имали везе са ауторовим намерама: мало коме је, изгледа, било важно *шта је писац заиста хтео да каже*; режим је, из неког разлога, инсистирао на њиховом *појединачном* читању.

3.

Између „Јеретичке приче” објављене 22. августа 1950. и групе текстова који се могу сматрати реакцијом режима на Њопићево писање – где спадају чланци Душана Поповића, анонимног аутора и говор Јосипа Броза – штампаних последње недеље октобра исте године, протекла су пуна два месеца. То не значи да полемике око „Јеретичке приче” у међувремену није било већ да она није била вођена у медијима већ усмено, у јавности. За то има посредних доказа у Њопићевим чланцима из истог периода, као и у текстовима негативних критика и памфлета које је доцније побрао.

Скендер Куленовић је, на пример, у чланку „Истина и слобода”, који су *Књижевне новине* објавиле већ 29. августа 1950, настојао да багателизује појаву „Јеретичке приче”, упорно је називајући сличицом или цртицом. Истовремено је позивао Њопића да увиди своју грешку и да, заједно са читаоцима, буде критичан према

¹² Друг Стојан је у „Судији са туђом” главом описан као „велик ауторитет за питања из области умјетности”, а у „Птичјем цвркутању” као црномањаст, јаким обрва и оштрог погледа; у оба случаја разрешава спор у који је, без своје кривице, уплетен одан партијски човек. Иако смо несклони претпоставкама о прототиповима Њопићевих јунака, не можемо да се отмомо утиску да иза друга Стојана заиста стоји угледна личност тадашње власти, од које је писац очекивао подршку или помоћ, можда баш Вељко Влаховић, којем је, према процени Васиља Крстића, било упућено чувено писмо пронађено у пицшевој заоставштини.

импликацијама проблематичне приче; оставио је отвореном чак и могућност да је он друштво и режим напао несвесно, заведен магијом властитог израза. Све то посредно говори колико је Куленовић, у ствари, био забринут за безбедност и судбину свог пријатеља.¹³

У чланку „Отворени финале једне анонимне дискусије”, објављеном у истом часопису два месеца касније, Скендер Куленовић не спомиње ни Ћопићево име ни наслов његове приче: било је довољно да на њих алудира као на „причу коју знате”, што речитије од свега говори да је тема била у жижи јавности. Он се жали и да је на адресу редакције *Књижевних новина* стигло осам протестних и увредљивих писама – од којих је, како каже, пет анонимних или нечитко потписаних – чији су аутори негодовали због његове негативне критике „Јеретичке приче”, називајући га „адвокатом нове аристократске класе”.

Анонимни аутор „Јунаштва Бранка Ћопића”, чланка који је *Борба* објавила у два броја, 28. и 29. октобра 1950, експлицитно је посведочио да су Ћопићеве сатире наишле на широко одобравање читалаца и то не само међу припадницима „малобројне реакције” већ и међу „добронамерним градитељима социјализма” којима је, према његовим речима, „Ћопић успео да подвали” злоупотребом свог угледа или представљањем „детаља који су свима познати” као да су типични за систем. Изражавајући убеђење да ће такви убрзо променити мишљење (а потпуно је јасно да је овај текст са том намером, између осталог, био и писан), аутор „Јунаштва” је посредно открио да проблем није ни био у самој Ћопићевој причи већ у кретањима јавног мњења за које је она постала репрезентативна.

Из Брозовог обраћања окупљенима на Трећем конгресу АФЖ-а сазнајемо да је у јавности било негодовања и због чланка „Јунаштво Бранка Ћопића”, који је тумачен као ударац „по напредним писцима”. Броз је, међутим, те тврдње одлучно негирао, стајући на страну анонимног аутора споменутог текста: „Ономе ко је погријешио”, казао је Броз, не изговарајући притом име аутора „Јеретичке приче”, „има право да се каже у штампи да је неправилно то што ради. [...] Такву сатиру ми нећемо дозволити и нећемо је оставити без одговора.”

¹³ Има мишљења да је Ћопићева прича „Судија са туђом главом” настала као непосредна реакција управо на овај Куленовићев текст. Чињеница је, међутим, да се Ћопић, у писму „Драги друже Вељко”, с нешто горчине, али ипак позитивно изјаснио о Куленовићевој критици као принципијелној; на њу ће непосредно алудирати тек у поднаслову „Пгичјег цвркутања”, које је одредио као „забилешке из бабје перспективе”.

Конгрес на којем је Јосип Броз ове речи изговорио одржан је у Загребу, 28. и 29. октобра, дакле, у исто време када је *Борба* објављивала малициозно „Јунаштво Бранка Ћопића”. Штампање маршаловог говора дан касније, 30. октобра, у истом дневном листу, означило је крај серије партијских одговора на „Јеретичку причу”, а самим тим и расплет „афере”.

4.

Занимање јавности за „Јеретичку причу” било је, дакле, огромно: Вера Делибашић је, неколико година касније, изнела податак да је примерак *Књижевних новина* у којем је она била одштампана испод руке на улицама Сарајева био продаван за чак хиљаду динара, док му је редовна цена била је свега три. Управо је то, а не ауторове намере, било оно због чега је Ћопићева прича постала опасна по режим.

Према пишевом сведочењу, Милован Ђилас му је, током са слушања до којег је дошло одмах по објављивању приче, замерио то што је њоме, наводно, покварио пријатно изненађење: „Сазнао си да Партија припрема акцију против привилегија, па сад, да испаднеш храбар, опалио први. Ти си као онај борац у рову који, не чекајући, опаљује први и тако открива положај!”¹⁴ Деценијама касније, Ђилас је ову верзију догађаја потврдио, покушавајући истовремено да умањи или пре да ублажи улогу коју је сам у њему одиграо: „С Бриона су севале муње против Ћопића, које сам на једвите јаде ублажио предлогом да разговарам с Ћопићем. [...] Објаснио сам Ћопићу да нам омета, јурећи пред руду, извођење демократизације.”¹⁵

Куленовић и Поповић су, у текстовима објављеним последње недеље октобра у *Књижевним новинама*, безмало истим речима, алудирали на извесну уредбу Савезне владе која је њиховом писању претходила: „Ћопић је ударио на оне који се боре против [...] привилегија, иако је то вероватно први случај у историји да их неко сам себи одузима, добровољно и свесно”, пише Поповић у чланку „Клеветничка сатира”; „Побогу човјече, каква вам је то каста која сама себи онемогућава кастинске привилегије,” каже Куленовић у „Отвореном финалу”.

Занимљиво је да у овом контексту оба аутора о Ћопићевим сатирама говоре уопштено, као о књижевној појави, а не као о серији појединачних прича које су објављиване од 22. августа до

¹⁴ Ćengić, 264.

¹⁵ Bunjac, 45.

21. октобра 1950. године; на тај начин, они су створили утисак да је споменута уредба овим текстовима претходила, што у ствари није био случај.

Анонимни аутор „Јунаштва Бранка Ћопића” овој теми се нај-енергичније посветио, откривајући притом и највише детаља о позадини догађаја: он је причу „Ко с ђаволом приче пише” довео у непосредну везу са писмом о борби за штедњу, за правилно снабдевање и расподелу, које је Централни комитет упутио партијским организацијама 13. октобра 1950, четири дана пре него што је сама та прича била објављена:

Зар тај тако проницљиви, оштроумни и шеретски, у најскривеније дубине „наших душа” продирући дух није разумео то писмо, или га је наопако разумео као да то ЦК спроводи његову линију, како би се дало закључити по карикатури његовог сабрата Џумхура, која илуструје причу о ђаволу, или он одбија да разуме, на тај начин се претварајући у клеветника најодлучнијих иницијатора борбе против тих [негативних – прим. В. Т.] појава.

Ћопићево *непријатељство* аноним, дакле, проналази у томе што се он, својом причом, у очима народа, ставља испред партије, дозвољавајући себи да пре или, чак, независно од државног врха, реагује на негативне друштвене појаве, на тај начин *чинећи се* јунаком.

Међутим, споменута уредба претходила је једино сатири „Ко с ђаволом приче пише”, последњој из Ћопићеве разматране серије. Њено доношење било је, по свему судећи, изнуђено незадовољством у јавности којем је објављивање „Јеретичке приче” било у средишту, као његов својеврстан симбол или катализатор. С друге стране, оно је омогућило да се на „јеретика” коначно излије гнев који се, недељама пре тога, накупљао међу члановима државног и партијског врха.

5.

Основни циљ Ћопићевих критичара био је да „Јеретичкој причи”, из перспективе соцреалистичког „критеријума стварности”, порекну истинитост: једногласно су и безмало истим речима истичали да је у њој тематизована друштвена стварност која не постоји, односно да је њен писац или злонамерни лажов или занесењак у заблуди.

Куленовић, на пример, позива читаоце да вредност „Јеретичке приче” испитају поређењем њене садржине са сопственим свако-

дневним искуством: „Зна ли ико од вас ма и један такав случај да је неко преко министрове свастике постао данас министар и може ли се то код нас уопште десити?” Залажући се за вулгарно-материјалистички начин читања, он тврди да је Ћопић злоупотребио уметничку слободу тако што није подржао партијско руководство у класној борби у којој оно, наводно, с „невјероватном упорношћу” истрајава. На тај начин, Куленовић имплицира да је партијско руководство извор истине, а да је задатак књижевника да тој истини служи. Распоред друштвених улога које имају писац и министар тиме је, у односу на „Јеретичку причу”, био, у ствари, обрнут.

Анонимни аутор „Јунаштва Бранка Ћопића” и у овом погледу је отишао најдаље: предмет сатире, према његовим речима, може да буде једино „десна реакција и лева контрареволуција”, јер је критика народне власти исто што и „удар на темеље социјалистичке демократије”. У том контексту, он конструише појам социјалистичке сатире, која би требало да буде „усмерена на подршку новог, социјалистичког, а против старог, капиталистичког” друштва. Стога аноним, као и пре њега Душан Поповић, Ћопићевим текстовима негира сатиричност: „То није сатира. Само прљав памфлет.”

Разлоге за овакав пишчев „промашај” критичари проналазе у његовој недовољној идеолошкој изграђености: Ћопић је иначе хвале вредну намеру – да о одређеним друштвеним проблемима говори у контексту сукоба Комунистичке партије Југославије са Информбироом – извео, по Куленовићевим речима, из „бабје перспективе”, односно, по Поповићу, „својеглаво-оригиналним тумачењима друштвених појава”. Једино што је на тај начин постигао су, према речима анонима, „штеточинско критизерство” и „малограђанска разулареност”, које су га претвориле у посредника и подстрекача „повампиривања реакционарних буржоаских схватања”, односно, по Титовим речима, у онога који је „заглибио”.

Једини пажње вредан текст који се тицао „јеретичке афере”, а објављен је након Брозовог говора јесте „Јерес Бранка Ћопића”, који је написао Велибор Глигорић, а *Књижевне новине* објавиле пред крај новембра 1950. године. У њему се идеолошка неизграђеност пишчева доводи у непосредну везу са спонтаном природом његове нарације, која настаје „на крилима вица”, као „лакомислена игра духа”; због тога је Ћопић у проблематичној причи „проговорио језиком Бен-Акибе из 1906”, за јунаке доводећи таште и госпође министарке, а не језиком прогресивног социјалистичког књижевника.

Са становишта поетике доктринарног типа социјалистичког реализма, Глигорићеве замерке биле су суштинске: естетика је могла да буде аргументована или оспорена једино из идеолошке

перспективе. Стога Ћопићева *партијносни* није довођена у питање само као етички проблем – због чега су му претиле одређене казнено-поправне мере – већ и као естетички критеријум који његова прича није задовољила, због чега јој је уметничка вредност и порекнута.

6.

Други циљ ових текстова била је морална осуда личности Бранка Ћопића, односно уништење угледа који је он до тада имао у јавности.

Душан Поповић посредно представља аутора „Јеретичке приче” као покварењака и пијаницу, кукавицу која се крије иза партије, „у пози некаквог литерарног првоборца за развитак социјалистичке демократије”, као лицемера који наступа „с једне ситнобуржоаске идејне платформе [...] да себи извојује извесне позиције”. Иако се на „Јеретичку причу” обрушава са великом оштрином, Поповић истовремено настоји да умањи њен значај, не признајући јој ни статус уметничког дела које је покренуло било какву полемику.

Анонимни аутор „Јунаштва Бранка Ћопића” представља писца као карикатуру народног хероја, чиме имплицира да је у ондашњој јавности његово сатиричко иступање тумачено као одважно и вредно поштовања. Аноним је нарочито оштар према ауторовој употреби појмова из теолошке литературе, „јерес” и „јеретик”, који су имали позитиван етички предзнак, као изрази слободољубља и одважности¹⁶, што је улога којој Ћопић, по његовом мишљењу, није дорастао: „Он се вара ако мисли да је јеретик”, тврди аутор овог текста, „јер нити он хоће да врати једно учење у његову праву колотечину нити да га унапреди. Он вуче назад као сваки реакционар, као распуштени малограђанин који не зна да се снађе у компликованим односима садашњице”¹⁷.

Најефектнији начин на који аутор „Јунаштва” опањава писца јесте препознавање Ћопићеве биографске личности у улози скривеног или имплицитног протагонисте сатиричних прича из ове серије; он то чини на убедљив начин и са много презира. У лику

¹⁶ Исте појмове је, коју годину касније, за себе везивао Милован Ђилас, „помало хвалисаво [...] пишући о себи.” Према: Goran Miloradović, „Ljudi na strateškim mestima: uzroci, posledice i smisao sukoba Josipa Broza Tita i Milovana Đilasa na Trećem (vanrednom) plenumu CK SKJ 1954. godine” u: *Tito – viđenja i tumačenja: zbornik radova* (Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije; Arhiv Jugoslavije, 2011), 224.

¹⁷ Занимљиво је да аутор „Јунаштва Бранка Ћопића” ниједну реч није утросио на правдање *вере* (комунистичке идеологије) у односу на коју је Ћопићева прича, барем својим насловом, субверзивна; указујући на сложеност друштвеног тренутка, он посредно констатује постојање кризе те вере.

писца „подругљивог, шеретског лица” из „Јеретичке приче”, на пример, он препознаје Ћопића и то по детаљу „млађења” хонорара; чак тврди да је сатиричарев „напад” на министарског помоћника мотивисан управо том његовом примедбом (као да један књижевни лик може да има мисли осим оних које му додели аутор), а не неким „вишим разлозима”. Каже, затим, да је Ћопић у лику младог перспективног писца из „Судије са туђом главом” самога себе нахвалио, док у чланку друга Јована, који је предмет „Приче о Теофилу бојажљивом” види баш „Јеретичку причу”.

Ниједна од теза овог анонимног критичара, међутим, није неутемељена: ове приче јесу настајале као реакција на конкретне догађаје који су се, на разне начине, преламали у животу њиховог аутора; оне су Ћопићеве реплике у дијалогу чију „другу страну” ми данас не чујемо. Аноним то окреће против писца, интерпретирајући приче искључиво у контексту његовог приватног живота, претпостављене сујете и ниских побуда.

Ефекти таквог „критичког поступка” заиста су убитачни: Ћопић је представљен као глупи и неумерени хвалисавац који превеличава сопствени значај и „разбарушено [се] испрсава као друштвени спасилац који се јавио у дванаестом часу”, уображавајући „да је он тај који је увео критику негативних друштвених појава у нашој земљи” и „анђео спаситељ” представника народне власти отуђених од народа.

Аноним му, истовремено, и прети: „У Ћопићу се мешају разна осећања: страх од сопственог јунаштва, *од зашезања у жеџа које би једној дана мојло да љукне* [курзив В. Т.], и дрско јуначење да се растера страх.”

Строго узев, анонимни аутор „Јунаштва” једини је критичар који је Ћопићевим причама дао одређено тумачење, актуализујући њихов садржај. Међутим, његова интерпретација је манипулативна: она не полази од намера ни Ћопића као аутора нити прича као предмета естетске валоризације већ од друштвенополитичке свакодневице у коју настоји да их смести и да их њоме објасни; његов циљ није да разуме ове сатире већ да омаловажи њиховог аутора, компромитујући не само његове добре намере већ и саму појаву друштвенкритичке књижевности.

У делу говора одржаног на Трећем конгресу АФЖ-а који је посветио овој теми, Јосип Броз је изређао најтеже оптужбе на рачун Бранка Ћопића, тврдећи да он „није добронамјеран” и да је „изнио неистину [...] једну ствар која је просто немогућа”, како би не само опањао највише руководство већ и „слистио” друштво у целини: „Он је јасно казао шта је и ко је [...] инструмент у рукама реакције, а индиректно и у рукама Информбироа.” Закључујући овај

низ оптужби, с обзиром на њихову врсту и тежину, парадоксалним обећањем – „Не треба се бојати да ћемо га ми због тога што је он то покушао хапсити” – Броз ипак изриче пресуду Бранку Ћопићу:

Такви наши умјетници не могу уживати симпатије нити руководећих људи нити наших народа. (Једнодушно одобравање.) Не могу, без обзира какве су биле њихове заслуге. [...] Његова је ствар да увиди своје гријешке и да крене путем којим иду наши социјалистички књижевници. (Аплауз.)

Има мишљења да је аутор „Јеретичке приче” био поштеђен због популарности коју је уживао; из ове перспективе се чини да је баш због те популарности и био кажњаван. Поднео је оно што је режиму у том тренутку било потребније од његовог затварања на Голом отоку: неко заслужан, истакнут и вољен попут Бранка Ћопића био је, јавно и тајно, застрашиван, грђен и понижаван, како би свима, тада и у будућности, послужио као пример и опомена.

7.

Према сведочењима Бранка Ћопића и његових савременика, вишемесечно кажњавање које је након „јеретичке афере” уследило подразумевало је неку врсту пишчеве изолације, увредљивог игнорисања и низ ситних пакости; дојучерашњи пријатељи, саборци и рођаци привремено су му окренули леђа, „раскринкавајући” га чак и у родним Хашанима, по директиви¹⁸, која је била почетак и крај сваког морала. Душан Костић се сећао да је у Клубу књижевника, где је Ћопић до тада био „радо виђен гост и увијек опседнут људима”, сада „сједио сам-самцат”, а Димитрије Бјелица да је, након текстова у *Борби*, чак и телефон престао да му звони.

У *Керемџуху* је 4. новембра објављена карикатура „Ко с ђаволом приче пише...”, чији је аутор Ото Рајзингер, само две недеље раније, илустровао Ћопићеву причу „Грађанин сунцокрет”. Овога пута, под утиском „Јунаштва Бранка Ћопића”, Рајзингер је јавно пониженог писца приказао док од страха или чуђења пада на леђа; на његов идентитет је указао посредно, расутим рукописима „Јеретичке приче” и обореном флашом жестоког пића. Оно што је књижевника довело у такву неприлику јесу маскирани реакционари, откривени сиглом „ИБ кулак”, уобичајеној у ондашњим Рајзингеровим карикатурама, који му подругљиво довикују: „Хи, хи, хи, тај ђаволчић, то смо ми!...”

¹⁸ Čengić, 116.

С обзиром, међутим, на тежину оптужби са којима се Ћопић суочавао, „јеретичка афера” се по њега, у ствари, добро завршила: без физичке тортуре, робије, чак и без избацивања из Комунистичке партије.¹⁹ Ни у материјалном погледу није трпео: сведоци тврде да је у то време „почео да прима повеће суме новца које је тада мало ко имао”. У „Сјећању на Јеретичку причу” Душан Костић је навео да му ни самом није јасно како је тако „јевтино прошао: једно или два врло *коректна* саслушања, *без њосљедица* [курзив В. Т.]”.²⁰

За све то време, истина, Ћопић је био праћен и прислушкиван; он је једини писац са досијеом у Градском комитету Савеза комуниста Београд, а наводно је и Удба водила један, пуних седамнаест година. Полицијским структурама, Бранко Ћопић је могао да буде занимљив и због људи међу којима се кретао, повезујући југословенске са совјетским културно-политичким круговима.

Ако је пак судити према одликовањима, признањима и почастима, „јеретичка афера” Бранку Ћопићу није нашкодила: добио је све најзначајније књижевне награде – Октобарску већ 1956, Нинову 1958, Седмојулску 1969, а Његошеву и Награду Авноја 1972 – постао је дописни члан Српске академије наука и уметности 1965, а редовни 1968. године; од његових *Сабраних дела* у дванаест књига из 1979. продато је чак 33 хиљаде комплета.

Као сатиричар, Бранко Ћопић је у потпуности рехабилитован у *Анџолоџији савремене српске сатири* (1970) Мирослава Егерића, у којој је „Јеретичкој причи” припало прво, почасно место.

ИЗВОРИ ЗА „ЈЕРЕТИЧКУ АФЕРУ”

хронолошким редом

Ћопић, Бранко. „Јеретичка прича”. У: *Књижевне новине*, 22. 8. 1950.

Куленовић, Скендер. „Истина и слобода: неколико мисли поводом Ћопићеве *Јеретичке приче*”. У: *Књижевне новине*, 29. 8. 1950.

Ћопић, Бранко. „Судија с туђом главом”. У: *Књижевне новине*, 9. 9. 1950.

Ћопић, Бранко. „Птичје цвркутање: забиљешке из ’бабје перспективе’”. У: *Књижевне новине*, 23. 9. 1950.

Ћопић, Бранко. „Ријеч-двије о сатири”. У: *Књижевне новине*, бр. 41, 10. 10. 1950.

Ћопић, Бранко. „Прича о Теофилу бојажљивом”. У: *Књижевне новине*, бр. 42, 17. 10. 1950.

Ћопић, Бранко. „Ко с ђаволом приче пише”. У: *Јез*, 21. 10. 1950.

¹⁹ Ћопић је привремено био искључен из партије деценију касније, након *Глухој баруџи* и интервјуа гласилу совјетских књижевника, *Литературнаја газета*, у којем је оптужио југословенске модернисте за некритичко подражавање западњачког културног модела.

²⁰ Marjanović, 59–62.

- Ćopić, Branko. „Građanin suncokret”. У: *Kerempuh*, 21. 10.1950.
- Куленовић, Скендер. „Отворени финале једне анонимне дискусије”. У: *Књижевне новине*, бр. 43, 24. 10. 1950.
- Поповић, Душан. „Клеветничка сатира”. У: *Књижевне новине*, бр. 43, 24. 10. 1950.
- „*Јунаци*”во Бранка Ћопића”. У: *Борба*, 28. и 29. 10. 1950.
- Тито, Јосип Броз. „Трећи конгрес АФЖ”. У: *Борба*, 30. 10. 1950.
- Rajzinger, Oto. „Ко s đavolom griče piše” (karikatura). У: *Kerempuh*, 4. 11. 1950.
- Поповић, Душан. „О слободи књижевног стварања”. У: *Књижевне новине*, 14. 11. 1950.
- Глигорић, Велибор. „Јерес Бранка Ћопића”. У: *Књижевне новине*, 21. 11. 1950.
- Ћопић, Бранко. „Прастари оброчун”. У: *Књижевне новине*, 12. 12. 1950.

ЛИТЕРАТУРА

- Ћопић, Бранко. *Свети мајарац и грује њриче*. Београд: Савез удружења новинара ФНРЈ, 1946.
- Ћопић, Бранко. *Људи с рејом: хумореске*. Београд: Савез удружења новинара ФНРЈ, 1949.
- Bunjac, Vladimir. *Jeretički Branko Ćopić 1914–1984*. Београд: Narodna knjiga, 1984.
- Čengić, Enes. *Ćopićev humor i zbilja 2*. Zagreb: Globus, 1987.
- Marjanović, Voja. *Branko Ćopić, kazivanja savremenika*. Београд: Stručna knjiga, 1988.
- Бошковић, Велизар. *Сведок епохе. Казивања Душана Косићића*. Београд: Књижевне новине, 1996.
- Пековић, Ратко. *Суданије Бранку Ћопићу (1950–1960)*. Бања Лука – Београд: Књижевни атеље – ДМП, 2000.
- Поповић, Душан. *Лейопис о Влаовићима*. Нови Сад: Агенција МИР, 2006.
- Кољевић, Светозар. „Бранко Ћопић: крајишки витез тужног лика”, 125–142. У: *Одјеци речи*. Београд: Службени гласник, 2009.
- Miloradović, Goran. „Ljudi na strateškim mestima: uzroci, posledice i smisao sukoba Josipa Broza Tita i Milovana Đilasa na Trećem (vanrednom) plenumu CK SKJ 1954. godine” у: *Tito – viđenja i tumačenja: zbornik radova* (Београд: Institut za noviju istoriju Srbije; Arhiv Jugoslavije, 2011), 199–231.

Др Весна Тријић
 Народна библиотека Србије, Београд
 trijicvesna@gmail.com

МИЛАНА ГАЈОВИЋ

МОТИВ ДЈЕЧЈЕ ТРАУМЕ У ПРИПОВИЈЕТКИ КУЛА ИВЕ АНДРИЋА

САЖЕТАК: У раду се анализира начин на који је у Андрићевој приповијетки *Кула* приказана траума главног лика – дјечака Лазара. Однос с најближим старатељем за дијете представља основ здравог обрасца афективне везаности и повјерења према свијету. У овој приповијетки насиље Лазаревог оца у приватном породичном простору, као и насиље које дјечак доживљава у игри с друговима – изазивају његову трауматску реакцију. Дијете незрелим системом психолошких одбрана покушава да се заштити од осјећаја застрашујуће угрожености и беспомоћности у свијету у ком му родитељи не обезбјеђују базичну сигурност и у ком ни фиктивност слободне игре није довољно снажна да га заштити од грубе реалности. Такође, дијете нема менталне капацитете да освијести трауму јер не би било у стању да преживи спознање да му пријети опасност од оних људи од којих у потпуности зависи. Стога се велики дио непојмљиво болних садржаја свијести потискује у дјечјем уму. У том контексту, мрачна кула у којој се дјечаци играју на алегоријском плану представља Јунгову *Сјенку* (несвјесни дио човјекове психе) и одбрамбену *фортификацију* свијести од болних и неприхватљивих садржаја у уму, али и простор слободне игре. Фиктивност слободне игре суштински је важна у животу дјетета и она бива сурово нарушена насиљем које представља уплив неразумљиве реалности у простор сигурности. Присјећање на дате трауматске догађаје и њихова накнадна наративизација указују на потребу да се они уобличи у свијести јер, у супротном, такво искуство оставља трајне посљедице на психу човјека.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Иво Андрић, *Кула*, дјечја траума, база сигурности, теорије трауме

Жарко Требјешанин у књизи *Предсјава о дејтеју у српској култури* тврди да је дијете у нашој култури посматрано као друго-разредно биће:

Архаични називи за дете у нашем језику откривају и презрив став према њему као према некоме ко је слаб, безвредан и не спада у категорију повлашћених, одраслих, већ у категорију потлачених.¹

Дијете се у патријархалној култури не посматра као пуновриједно биће које има право на властито специфично искуство већ се посматра као власништво одраслих који спроводе моћ над њим. Ауторитарне фигуре родитеља у таквом друштву често не остављају слободу дјетету да их превреднује, чиме му се одузима могућност да се развија као самостална и слободна јединка која има могућност да критички преиспитује оквире који су јој постављени како би пронашла свој аутентични темељ.

У збирци приповиједака *Деца* Иво Андрић приказује лице и наличје комплексног унутрашњег свијета дјетета у ком важно мјесто имају дјечји страхови, стрепње и трауматска искуства. У њима се предочава јаз између унутрашњег свијета дјетета и спољњег свијета у коме највећу, и за дјецу често неразумљиву моћ, имају одрасли. Дјеца су у његовим приповијеткама остављена да сама покушавају да разумију спољњи свијет и замршене међуљудске односе за шта немају довољно зрелости. Она немају ослонац у одраслима који би требало да им помогну да разумију и прераде своја осјећања и своје мисли, што је предуслов за разумијевање других људи и основ ментализације (способност тумачења властитих и туђих поступака „на основу интенционалних менталних стања као што су личне жеље, мисли, намере, мотиви, потребе, осећања”).² Она се морају сама суочити са суштинским животним питањима попут смрти, рата, насиља, сексуалности и др.

Реч је о оним ситним, невидљивим а судбоносним догађајима који често ломе душе тих малих људи, које ми зовемо децом, а преко којих су наши старији, заузети својим бригама, тако олако прелазили или их уопште нису примећивали.³

¹ Жарко Требјешанин, *Предсјава о дејтеју у српској култури*, СКЗ, Београд 1991, 237.

² Татјана Стефановић Станојевић и др., *Страх је најгоре месио: студија о раној трауми из ула теорије афективне везаности*, Центар за примењену психологију, Београд 2018, 148.

³ Иво Андрић, *Деца*, Свјетлост, Сарајево 1985, 63.

Свијет дјетињства и свијет одраслих супротстављени су. Они се из дјечје тачке гледишта укрштају на неразумљиве начине јер не постоје оне фигуре у њиховим животима које ће их, уважавајући њихова јединствена дјечја искуства, увести у процес социјализације, омогућавајући им да спознају законитости природног и друштвеног поретка, те да структурирају и осмислотворе своје постојање. Дакле, дјеца су у овој Андрићевој збирци физички зловљана, али и емоционално занемарена. У њима су родитељске фигуре тамне и у позадини збивања која се великим дијелом одвијају у унутрашњем свијету дјецe. Тако је у приповијетки *Књиџа* јунак препуштен сâм себи. Он страхује због књиге коју је оштетио и у приповијетки се каже сљедеће:

Ствар је у току времена постала толико везана за његове најличније, унутарње стрепње и помисли, да више није могло бити говора да се ма коме повери или са ким било посаветује.⁴

Његова дјетиња душа је намучена страхом и тјескобом због чега он изгледа много зрелије него што би требало с обзиром на његов узраст:

Тако је седео дуго, занесен, погнуте главе, са лактовима подупртим о колена, са грчевито преплетеним прстима, као неки зрео и преморен човек који се потпуно предаје кратким тренуцима одмора и затишја.⁵

Стармала дјеца, оптерећена сазнањима и животним искуством које не могу да разумију нити да обраде у своме уму, остају преваходно емоционално ускраћена. У овој Андрићевој збирци приказују се дјеца која су окружена људима, али су истовремено дубоко усамљена и напуштена у једном од најважнијих сегмената живота – у стицању способности да се властито и туђе постојање разумије и осмисли.

У психолошкој литератури траума се дефинише као

угрожавајућа преплављујућа ситуација која превазилази способност ега за организацију и регулацију, изазивајући интензиван страх, беспомоћност, губитак контроле, страх од уништења. [...] Трауматски догађај слама уобичајене системе реаговања који људима дају осећај контроле, повезаности и смисла.⁶

⁴ Исто, 75.

⁵ Исто, 79.

⁶ Александра Стојиљковић, „Траума у детињству”, у: Татјана Стефановић Станојевић и др., нав. дјело, 344.

Трауматско искуство је страшно и неразумљиво. Оно мора бити језички уобличено како би се могло освијестити, запамтити, интегрисати и превазићи. Дјеца немају менталне и психичке капацитете да би прерадила такву врсту искустава стога што се скоро све њихове психичке активности одвијају у подсвијести.⁷

У приповијетки *Кула*, која има наизглед једноставну структуру, приказује се сложен начин на који се трауматско искуство утискује у несвјесни дио психе дјетета које нема психоемотивне и когнитивне способности да освијести страховитост трауматског доживљаја, те успијева да га преживи помоћу властитих незрелих психолошких одбрана – „једини начин да дете преживи је масивна фортификација његове психе”.⁸ Једно од значења куле у Андрићевој приповијетки управо представља дјетињу одбрану од спољњег свијета. У овој приповијетки приповиједа се у трећем лицу ретроспективно. Посредовано се говори о трауматском искуству. Разликују се вријеме приповиједања и приповиједано вријеме стога што приповједач говори о јунаковом присјећању на важна сјећања из дјетињства. Приповиједање о трауматским догађајима представља покушај да се дата искуства накнадно уобличе, те да им се подари ред и смисао, што видимо у епилогу приповијетке у коме се каже да је кула срушена и „сравњена са земљом” и да се на њеном мјесту налази парк; Лазарева сјећања на њу су изблиједјела и

само покаткад искрсне и оживи поједини приказ који се, управо по оном што је било неизречено и несхватљиво, задржао негде у памћењу. И то бива ретко, и увек ђудљиво и нередовно, без везе са његовим животом зрелог човека.⁹

У овом одломку видимо како трауматски догађаји походе човјека и након много година. Они у сјећању искрсавају ненадано и невољно, што значи да су дати догађаји остали неинтегрисани у јунаковој свијести. У приповијетки *Деца* приповједач у првом лицу казује: „Тек доцније, младићке године избрисале су потпуно тај спомен из мога сећања и истисле ту слику из мојих снова. Али то је већ био заборав, смрт детињства”.¹⁰ И у једном и у другом случају говори се о заборау – о нестанку куле и о смрти дјетињства; о „отцјепљењу” трауматских сјећања ради привидне стабилности у каснијем животу.

⁷ Скот Пек, *Људи лажи*, прев. Емилија Кил, ИП Светови, Нови Сад 1991, 65.

⁸ Исто, 143.

⁹ И. Андрић, нав. дјело, 18.

¹⁰ Исто, 56.

У прологу овог дјела каже се:

„Лазаре, црни сине!“ У тој реченици затворена је цела та кула, са играма, доживљајима и искуствима његових дечачких година. Тим речима дочекивала га је мајка кад би се, после дугих и разноврсних игара у кули, враћао кући где су га, уз охладнео ручак, чекале увек мајчине грдње а понекад и очеве батине.¹¹

На самом почетку овога дјела јасно се издваја унутрашњи простор породичне куће од спољашњег свијета. О приватном породичном простору знамо веома мало. Тек толико да дјечака отац физички злоставља, а да мајка не разумије дјечакове жеље и његову потребу за игром. Дати унутрашњи простор уоквирен је мајчином клетвом и очевим насиљем које је дато само у назнакама. Позитивна конотација дома повезана је с топлином и безбрижношћу. Он је простор у ком дијете стиче властити идентитетски темељ, градећи дубоке и сигурне односе с најближим другим (у оквиру теорије о афективној везаности истиче се да је то најчешће мајка). Кроз примарне односе дијете спознаје стварност, с повјерењем улази у свијет и у односе с људима,

осећање сигурности у свету, или базичног поверења, стиче се током најранијег живота у односима с првим неговатељем. Настајући са самим животом, ово осећање поверења подржава особу током целог животног циклуса и чини основу свих њених система односа и вере.¹²

Требјешанин истиче да у патријархалној клими често „[...] отац мора бити строг и каткад немилосрдан”¹³, а видимо да је такав случај с фигуром оца у Андрићевој приповијетки *Кула*. Он својим насилним понашањем изазива трауму у животу свога сина. Мајчина грдња и очево насиље Лазареви су оквири свијета од ког он покушава да пронађе слободу у игри с друговима:

Фројд је показао колико су доживљаји раног дјетињства одлучујући у уобличавању нагонске структуре и карактера једног човјека, а и то да главна улога у развоју дјечје психе припада односима осјећајности према родитељима, врсти љубави према њима, стрепњи пред њима и мржњи против њих.¹⁴

¹¹ Исто, 11.

¹² Чулит Луис Херман, *Траума и ојоравак: сџрукџура џтраумџскоџ доживљаџа*, прев. Љиљана Миочиновић, Психополис институт, Београд 2012, 96.

¹³ Ж. Требјешанин, нав. дјело, 318.

¹⁴ Ерих Фром, *Ауџориџеџ и џпородиџа*, прев. Љубомир Тадић, Напријед-Нолит, Загреб-Београд 1986, 53.

Премда се у *Кули* само узгред говори о очевом насиљу, овај мотив можемо довести у везу с тиранском очинском фигуром у приповијетки *Прозор* зато што се у цјелокупној збирци *Деца* укрштају, преплићу и надопуњују многе важне теме, какав је случај и с породичним насиљем. У *Прозору* приповједач казује о тешком искуству односа с оцем:

Очево присуство лежало је на нама као терет и сенка и стално осећање нелагодности и страха којим смо плаћали сваки залог. Ни данас не знам зашто нас је без разлога кажњавао својим ћутањем и избегавао погледом, ни коме се то он светио мучећи нас ни криве ни дужне¹⁵,

он се кретао „стално и свуда, тако да ни за кога од нас није било довољно места ни ваздуха”.¹⁶ Строги и безосјећајни отац који удара дјecu и жену без повода утиче на дјететову перцепцију свијета као хаотичног и непојмљивог. Он је таман и гњеван, а када дуго удара сина, ни мајка не долази да га брани и потпуно је препуштен сâм себи: „У злостављачкој породичној средини, спровођење родитељске моћи је произвољно, хировито и апсолутно”.¹⁷ Такође, приповједач каже, мислећи на свога брата и на себе – „Целог века се после лечимо од тог детињства”, док му се свијет чинио „пун бесмислених зала и неразумљивих, замршених одговорности”.¹⁸

Усамљеност и недостатак разговора произлазе једно из другог. Табу ћутања и удаљеност између чланова породице повезани су с емоционалном ускраћеношћу у животу дјецe, што је, такође, вид злостављања. У *Панорами* се наглашава недостатак комуникације: „Жао ми је мајке, али како да се објасним с њом кад она зна само једно: да се плаши. А са оцем нема разговора”¹⁹, док се у *Прозору* каже да је заједничко обједовање било мучење: „За цело време он не би ни речи проговорио, једино што би се грубо обрећнуо на мајку или на мене, кад би нашао да нешто није у реду”.²⁰ Бесмислени церемонијал бивао је праћен молитвом која се само промрља. Од дјечака се тражи слијепа послушност; да слуша и трпи и оно шта не разумије и шта му је непријатно. Према њему се родитељи понашају као према објекту, а не субјекту, што је облик страшног злостављања којим се поништава вриједност дјетета као људског бића:

¹⁵ И. Андрић, нав. дјело, 59.

¹⁶ Исто, 60.

¹⁷ Ц. Л. Херман, нав. дјело, 167.

¹⁸ И. Андрић, нав. дјело, 62.

¹⁹ Исто, 135.

²⁰ Исто, 59.

Међутим, ако су родитељи окрутни и без љубави или је детињство трауматично из неких других разлога, верује се да инфантилни нарцизам остаје као нека врста психолошке тврђаве којом се дете брани од неуравнотежености свог неподношљивог живота²¹,

што отежава превазилажење трауме. Без здравог и исцјељујућег односа с другим трауматско искуство се не може интегрисати. Дакле, човјеку су потребни људи којима може да вјерује.

Приповједач очево понашање и његове ударце назива „болном игром” („Све пређе у нејасну, до неиздржљивости болну игру”)²², а игра је у цијелој збирци један од најважнијих мотива. Она упућује на слободу, произвољност, фиктивност, али и на хаотичност свијета и на његову неразумљивост. Игра представља засебан свијет и „у том ограниченом простору и одређеном времену конфузне и заплетене законе обичног живота замењују прецизна, измишљена и неопозива правила, која се морају прихватити таква каква су”.²³ У *Аски и вуку* видимо да је игра умјетнички покушај да се продужи живот; она је језгрени животворни принцип; симбол витализма и ероса у човјеку. Шилер је сматрао да се појединац игра само онда када је човјек у потпуности, а „по Хуизинги, култура се рађа кроз игру, јер је игра стваралачки импулс, слобода, проналазачки дух, машта и дисциплина у исто време”.²⁴ С друге стране, у овој приповијетки она упућује на неразумљиве аспекте стварности, на све оно шта је без циља и смисла у животу и шта дијете не може контролисати.

Кула за дјечаке представља слободну игру, машту и безбрижност, али она означава и гранични простор између спољашње и унутрашње реалности

на једној страни варош са грађанима и чаршијом, са школом, кућом и породицом, а на другој – кула. Цео живот оног првог света био је њему и његовим друговима досадан, изгледао неважан и нестваран, прави, главни, истински свет – био је кула са игром и доживљајима које само игра даје, и само у детињству, у доба када се живи животом својих жеља и тако доживљава све што се жели.²⁵

Она је простор несвјесног, нагонског и слободне фикције; напуштена и зарасла у шипраг и коров

²¹ С. Пек, нав. дјело, 86–87.

²² Исто, 61.

²³ Роже Кајоа, *Игре и људи: маска и занос*, прев. Радоје Татић, Нолит, Београд 1979, 35.

²⁴ Сретен Марић, „Предговор”, у: исто, 9.

²⁵ И. Андрић, нав. дјело, 12.

округла грађевина била је опасана двоструким каменим зидом. Ветрови, кише, снегови, људи и животиње уништавали су и разносили све што није од камена, па и ти камени зидови осипали су се и нестајали, само теже и спорије.²⁶

У њој се налази дивља трава, док се умјесто крова на њеном врху видјело свијетло небо као оличење слободе до које дјечаци долазе наизглед заштићени у свом уточишту. Она је простор дјечје непосредности; оличење витализма у наизглед сигурном затвореном простору; Фројдов *принцип задовољства* у ком је жеља безгранична. Кула је простор фикције; дјечје игралиште у коме су дјечаци заштићени све док спољњи свијет не прође кроз њене зидове. У њој се за дјечаке одвија најљепша игра са свијетлим тренуцима кроз коју се развија њихова машта која дјетету даје креативну моћ и вјеру да може утицати на стварност јер она „увијек гради употребљавајући материјал који преузима из стварности”.²⁷

У фиктивној игри се спознаје властита жеља и способност обликовања стварности, али се у њој огледа и спољашњи реални свијет и начин на који дјеца опонашају насиље из свијета одраслих. Она се играју рата; дијеле се на Србе и на Турке и на наше и њихове. Опонашају одрасле у оквиру своје слободне игре која може бити и сурова.

У кули Лазар доживљава насиље које је до тада само припадало спољашњем свијету када га удара друг док су се играли:

Тако је неколико пута узастопце ударио Лазара по грчевито стегнутим прстима, ударио га тешко и душмански како се никад не удара у овим њиховим бојевима, у којима су занос и слава заистински, а ударци благи и симболични.²⁸

У кули су се све до тада играли, глумили да учествују у рату – а с „огњеним пољем бола” у слободну игру упливала је реалности и свијест о правом рату. Тај уплив је толико нагао и неочекиван да изазива трауматску реакцију – „То сећање он неће моћи, чини му се, потпуно избрисати док год носи своје две руке и десет прстију на њима”.²⁹ Он тада спознаје страх од смрти, с губитком сигурног простора који нема у својој кући, а који од тог тренутка више нема ни у кули.

²⁶ Исто, 11.

²⁷ L. S. Vygotsky, „Imagination and Creativity in Childhood”, in: *Journal of Russian and East European Psychology*, 42/1, 2004, 14.

²⁸ И. Андрић, нав. дјело, 13.

²⁹ Исто.

У овом Андрићевом дјелу видимо да се унутрашњи свијет дјечака сужава с неразумљивим страхом, тјескобом и насиљем које проживљава у бази (не)сигурности у којој трпи дуготрајну трауму. Сужава се простор игре с првим знаком истинског насиља на мјесту које би требало да је слободно попут фикције и имагинације. Кула представља потребу за сигурношћу, али у њој он спознаје страх од смрти и усамљеност када схвата да је и то уточиште које је изградио с друговима само привидно и да ни ту није сигуран од неразумљивог спољњег свијета који је хаотичан, без граница и смисла, и у ком човјек може повриједити другог човјека без разлога.

Важан је тренутак када у кулу улази дјевојчица која је изгубила козу. Она је, за разлику од мрака у кули, свијетла. Када јој дјечак Ђорђе пружа руку, Лазар није сигуран да ли ће је он помиловати или ударити. Дјевојчица симболише назнаку сексуалне тајне између мушкарца и жене, о којој дјечак још увијек не зна довољно. Она представља непознату другост.

Породица, као затворена и ригидна структура, оличење је друштвене структуре у којој доминира насиље и у којој је оно што је маргинално увијек „лоцирано као место опасности и рањивости”.³⁰ Отуд дјечаци играју сурове игре у којима муче јеврејску дјецу – „Ови мали људи измишљају нове, често чудне и свирепе игре”.³¹ У приповијетки *Мира и Прелац* такође се види отпор према другачијим групама људи – према странцима и Ромима, док се у *Прозору* приповједачев друг Мишко одлучује да разбије прозор Кокотовићкој усљед сујевјерног страха од неудате жене. Неразумијевање према другости доминантно је у дјечјем свијету, те одраз унутарпородичних односа у којима нема свијести о јединственој вриједности сваког људског бића нити одговорности према најбеспомоћнијим члановима друштва, из чега произлази зло. На извјестан начин се микрослика насиља у приватном породичном простору и у дјечјем свијету може пренијети на шири друштвени план (о томе се говори у *Писму из 1920*). То је затворени и ригидни свијет у ком се прећутно признаје мржња према онима који се разликују и свијет у ком се потврђује насиље, табузирано посматрају основна животна искуства и ћути о траумама жртава ради очувања стабилности заједнице.

У дјетињству је унутрашњи свијет подједнако хаотичан као спољашњи уколико је дијете препуштено само себи. Лазар одлучује да сâм прође мрачним кругом у кули – „Све је то весело и лако.

³⁰ Елизабет Грос, *Променљива шела: ка шлесном феминизму*, прев. Татјана Поповић, Центар за женске студије и истраживања рода, Београд 2005, 270.

³¹ И. Андрић, нав. дјело, 49.

Али тешко је било сам проћи тим истим мрачним кругом, без пратње, без трке и урнебеса. Лазар је и то пробао”.³² С другима је лако ишао тим путем, али га је самог тама уплашила – „Изгледало му је да се одједном и без прелаза нашао у туђем, опасном свету, да је већ одавно далеко од свега што му је блиско и познато”.³³ Први пут је осјетио страх од смрти („мјесто уласка у таму”) који се у њему јавља након спознаје насиља. Он не разумије чега се плаши и одлучује да о том нечем великом и страшном – ћути – јер не постоји сигурна средина у којој може отворено говорити, у којој ће неко уважити његова осјећања, именовати их и помоћи му да их разумије и интегрише у своју свијест. Осјећања која нема у свом окружењу и која се отворено не показују дијете не може схватити:

Мали људи, које ми зовемо „деца”, имају своје велике болове и дуге патње, које после као мудри и одрасли заборављају. Управо, губе их из вида. А кад бисмо могли да се спустимо натраг у детињство, као у клупу основне школе из које смо давно изишли, ми бисмо их опет угледали. Тамо доле, под тим углом, ти болови и те патње живе и даље и постоје као свака стварност.³⁴

Страх који није разјашњен води у затварање. Траума је повезана с „одвајањем” дијела себе и свога сјећања да би се појединац заштитио, а без њега не може живјети потпунији живот:

Дете које има избегавајући образац афективне везаности настојаће да страх што ређе осети – подизањем прага осетљивости на емоције (оклопљивањем) и демонстрирањем псеудосамосталног понашања.³⁵

Збирка *Деца* пуна је примјера несклада између дјечјих замисли и стварности; болног јаза између маште дјетета и реалности. Негативна искуства имају доминантно мјесто у дјечјем памћењу, али и касније у животу:

Реч је о детињском страху, који – већ према томе какав је први додир тога детета са друштвом и његовим законима – или ишчезава доцније са годинама или, напротив, остаје у детету, расте са њим заједно, испуњава, ломи и сатира му душу, трује живот као скривена бољка, и тешко оптерећење.³⁶

³² Исто, 14.

³³ Исто.

³⁴ Исто, 54–55.

³⁵ Т. Стефановић Станојевић и др., нав. дјело, 18.

³⁶ И. Андрић, нав. дјело, 63.

Људи који су доживјели трауму у дјетињству или касније у току живота често настављају да живе тако што остају затворени у својим одбрамбеним механизмима; њихова тијела и ум су у стању одбране које ће им омогућити да преживе иако је опасност одавно прошла – „Механизми одбране имају за циљ неутрализацију неприхватљивих порива и болних емоција како би се заштитила успостављена слика о себи”.³⁷ На тај начин појединци остају „закључани” у трауматским догађајима који су прошли, не освјешћујући капацитете да живе у садашњости. Човјек несвјестан својих пуних унутрашњих капацитета не може у процесу индивидуације постати цјеловита личност, те не може ни преузети одговорност за властити развој. *Индивидуација* је термин Карла Густава Јунга „који означава могућност развоја, потенцијално дату сваком човеку, и у формирању индивидуе кулминира у њеној духовној целовитости”.³⁸ Такав човјек живи фрагментарно, немајући утемељен идентитет. Трауматски догађај се мора казати и подијелити с другим како би се могао разумјети, осмислити и како би жртва могла доћи у додир с потиснутим осјећањима и сјећањима. У том смислу, важан је термин *нарајтивни идентитет* Пола Рикера који је он употребио како би указао на приповиједање као основ идентитетског (само)поимања човјека.³⁹

Митологизација култа породице и табу ћутања основ су прикривања злостављања дјеце у породичном кругу у патријархалном друштву. Тема породичног насиља има важно мјесто у оквиру Андрићеве поетике (ова тема се нпр. јавља у приповијеткама *На обали* и *Злостављање* у којима се говори о нездравим унутарпородичним односима и о „онима који су преживели мале скривене концентрационе логоре које су саградили тирани који владају својим домовима”).⁴⁰ Један од разлога због чега се у патријархалном друштву не говори о злостављању дјеце лежи и у идеализовању дјетињства, којим се занемарује важност и сложеност дјечјег искуства:

Отежано признавање дјечјих трауматских искустава дијелом лежи у раширеном идеалистичком и романтичном погледу на дјетињство, као периоду безбрижности.⁴¹

³⁷ Марија Ђуровић, „Психоанализа, психоаналитичка психотерапија и траума”, у: *Траума – нација њрича*, ур. Тијана Мирковић, Марко Томашевић, Центар за психотерапију, Београд 2019, 228.

³⁸ Јоланда Јакоби, *Јунгов њуш индивидуације*, прев. Босиљка и Иван Милара, Нолит, Београд 1992, 22.

³⁹ Paul Ricoeur, „Narrative Identity”, in: *Philosophy today*, 35/1, 73.

⁴⁰ Ц. Л. Херман, нав. дјело, 21.

⁴¹ Александра Хаџић, „Увод: о трауми”, у: *Траума – нација њрича*, 19.

Такође, представља и привидно оправдање за неулагање напора да се дато искуство усмјерава на здрав и подстицајан начин. Освјешћивање како на развој дјетета утиче најближе породично и шире друштвено окружење, колико ресурса за здрав и испуњен живот остаје дјечи и колико за жртву није страшна само траума већ и додатна трауматизација усљед немогућности да говори у друштву у ком доминира завјера ћутања, представља један од најважнијих услова да жртва зацијели своју трауму.

У књижевности се говори о појединачном људском искуству које се супротставља упрошћеном и идеализованом погледу на ствари којим се одржава привидна равнотежа у заједници и одржавају структуре моћи. Књижевност усложњава стварност и у себи сажима безброј људских искустава. Она је простор у ком жртве имају могућност да говоре и у ком трауматско искуство може постати естетски уобличен кохерентан наратив како би исцјељење било могуће. Отуд кула у овом дјелу Иве Андрића означава заштиту дјетиње психе (њену фортификацију) од трауматских искустава кроз одбрамбени механизам; несвјесни дио човјекове свијести (Јунгов термин *Сјенка*), али и простор маште и слободне игре. Кула је простор фикције који штити од уплива неразумљиве и страшне стварности, као што је, уосталом, случај и с умјетношћу уопште. Умјетност је човјеков покушај да осмисли постојање; да се заштити у њеном уточишту у ком може казати истину о своме искуству. У том смислу је она спона човјека с човјеком кроз емпатију и простор сигурности у ком жртва може да проговори:

Једна од најважнијих тврдњи у оквиру теорије трауме јесте да језик књижевности, у својој природи, нуди изузетно корисно средство за представљање трауматског искуства на начин на који то свакодневни језик не може.⁴²

Отуд је језик књижевности универзална спона међу људима помоћу које освјешћујемо сложеност унутрашњег свијета другог људског бића.

Мер Милана Гајовић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Докторске студије
milanagajovic@gmail.com

⁴² Roger J. Kurtz, „Introduction”, in: *Trauma and Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, 8.

ЈОВАН ДЕЛИЋ

**ВУК СТ. КАРАЦИЋ –
ТЕМЕЉ И ОРИЈЕНТИР***Сјени Павла Ивића*

Ако је Вуков *Српски рјечник* из 1818. године кључна и основна књига новије српске културе – а тако мисли Павле Ивић, српски лингвиста свјетског гласа и статуса, који није био склон оваквим комплиментима и коме су строгост, тачност, истинољубивост и критички однос и осјећање историје биле прве научне врлине – онда је несумњиво да је Вук Стефановић Караџић кључна личност и главни јунак новије српске културе, њен темељ и њен оријентир кроз вјекове, а нарочито у смутним временима историјских криза, која прати брижљиво планирано и произвођено духовно лудило и разарање највећих вриједности.

Вријеме у којем човјек живи не може да се бира – тај комадић времена му је досуђен и ваља се остварити у задатом временском одсјечку. Вуково вријеме је било доба двају српских устанака и стварања Србије последице више од четири стољећа турског ропства. Када је плануо Први српски устанак, имао је седамнаест година и био је писар код Турчије харамбаше, кога је врло волио, па код Јакова Ненадовића, кога је трпио и подносио, одржавајући и доцније с њим преписку и повјерљиве односе, иако о њему није мислио добро; затим у Крајини, гдје је био опчињен личношћу Хајдук-Вељковом. Разболио се и са двадесет двије године остао доживотно сакат у лијеву ногу. Такав – хромац без ноге, сиромах без новца, избјеглица без отаџбине, без игдје икога утицајнога у свијету – тумарнуо је у свијет последице слома устанка 1813, бјежећи од турске одмазде и од куге, која је већ била стигла до Срема. Србија је била осуђена на смрт, а Срби на искоријењење и нестанак. Турска војска

је са југа и запада вршила одмазду и терор. У Београду, на Калемегдану, свакога јутра је побадано ново коље са набијеним Србима, који су дуго мученички умирали, док су уз коље скакали пси лижући људску крв, желећи да се докопају комада још живог људског меса. Ко је тада могао и помислити да ће за само двије године букнути Други српски устанак, а да ће већ 1814. онај сакати хроми бјегунац, без здравља, новца и отаџбине, објавити *Малу њросійо-народну славено-србску њјеснарицу*, па *Писменицу србскоја језика*, а већ наредне (1815) године *Народну србску њјеснарицу*, да би 1818, пет година послѣ бјекства из Србије објавио и *Срѣски рјечник*. Тиме је, изван отаџбине, започео велики културни препород српског народа када га нико није очекивао, а Срби понајмање.

Ако човјек не може да бира када ће се и гдје родити, може и у најгорем од свих времена да уради највише културне подвиге; да ради према својој мјери, уму и снази и да у злим временима направи велико чудо у култури свога народа. То је, како је рекао Иво Андрић, „Вуков пример”, по којем је Вук „учитељ енергије”.

Већ је *Народна србска њјеснарица* имала европске одјеке. Јакоб Грим је писао:

Ако се Хердерови *Stimmen der Völker* (*Гласови народа*) смију узети као цвет народне поезије, то рецензент не зна да ли се икоји народ данашње Европе може у том погледу мерити са Србима.

Па исто то, али мало друкчије:

Ја не бих знао који би народ могао показати тако изврсно богатство љубавних песама сем Солумунове свете *Песме над њесмама*.

Иво Андрић хвали Вуково памћење. Живећи далеко од своје земље, Вуку је „његово памћење у ствари било за њега његова земља и све што је у њој”. Своју прву *Малу њросійо-народну њјеснарицу* написао је „из главе”. Своју земљу је носио у сјећању „као део себе”, па то чудесно памћење Андрић тумачи као „плод и меру Вукове дубоке љубави према својој земљи и присне везаности са својим народом и његовом судбином”.

То памћење је Вук прелио у своје огромно, пребогато и разноврсно дјело, претворивши га у ризницу знања о Србима и српским земљама, а нарочито у *Срѣски рјечник*, који Миодраг Поповић зове *Памѣивек*.

Срѣски рјечник је, по својој природи, структури и функцији, лексикографско дјело, али он има и изразиту поетску функцију по богатству књижевних цитата, приче коју развија, и књижевних

јунака, али и по описима којима обликује и илуструје одреднице. Зато није чудо што је магично привлачио писце и проучаваоце књижевности. Милорад Павић у Вуковом *Српском рјечнику* види претечу свога *Хазарског речника*, а Миро Вуксановић своју се-мољску трилогију романа азбучника – *Семољ ѿора*, *Семољ земља* и *Семољ људи* – везује за Вукову традицију.

Андрић узима „васколику Вукову прозу као целину, без обзира на књижевни род коме служи [...] јер његов карактеристичан начин гледања и описивања ствари избија, јаче или слабије, у свим његовим радовима, како у језичким етнографским и историјским, тако и у полемици и у личној преписци”. Вука као писца потврђују „и расправе и полемички списи [...] и, нарочито, Речник”. Као илустрацију, Андрић наводи ријеч *шеїрић*, а могао би навести низ других ријечи у којима су дати описи „наше патријархалне друштвене стварности”.

У оцјену Вука као писца, Андрић, дакле, укључује „васколику Вукову прозу као целину”, а „нарочито Речник”. Не заклањам се иза ауторитета, већ само желим да артикулишем своју методолошко-теоријску позицију: ваља нам испитивати сва прозна дјела у којима долази до израза снага дочаравања, односно поетска функција језика, макар она и не била доминанта. Сам Вук пише да се око неких кратких прича у *Рјечнику* „толико мучио да би неки наши гдјекоји списатељи могли читав роман исписати”.

Наше читалачко искуство потврђује поливалентност, полифункционалност Вукове прозе: његови текстови, по правилу, имају и поетску, без обзира на неку другу доминанту, рецимо лексикографску и референцијалну функцију. Несумњиво је да је Вуков *Српски рјечник* (1818, 1852) прворазредно лексикографско дјело, али је и етнографско, и књижевно. Он је енциклопедија српске књижевности, митологије и културе; у њему је цијело књижевно благо сакупљено и по одредницама распоређено. Поједине одреднице су књижевни медаљони – наравно, не све – попут Андрићевог *шеїрића*, мало књижевно дјело за себе, „кратка прича”, док у другима повлашћено мјесто имају такозване „једноставне форме”. Добар број одредница има самосталну књижевну вриједност на нивоу лексикографске јединице.

Има у Вуковом *Рјечнику* једна број одредница које показују могућност, па и тенденцију уланчавања. Могућно је спајањем одредница добити портрете књижевних јунака или чак визију појединих догађаја, па чак и историје и судбине народа. Тако је могућно склопити судбинску српску причу о Косову и о косовским јунацима, али и причу о Мачви и Поцерју, односно о Пиви и Дробњаку. Поштујући ово мјесто на којем говоримо, издвојићемо приче

о два Милоша Поцерца – Обилићу из косовских времена и Стоићевићу из Првог устанка.

Милош је у *Рјечнику* истумачен само као мушко име, а одредница *Обилић* уопште не постоји. Зато постоји одредница *Обил*, под којом је испричано предање о настанку Милошевог загонетног и различито тумаченог презимена:

Срби приповиједају да је силни цар Стефан ловећи по Церу угледао на једном мјесту гдје се гране дрвећа и доље савијају и горе узвијају. Кад дође на оно мјесто, а то дијете код неколико оваца ударило своју сјекиру у кладу, па легло на леђа те спава: кад духне из себе, онда се гране узвијају у висину, а кад повуче пару у се, онда се савијају к земљи. Кад то види цар, зачуди се, па пружа руку с коња да му узме сјекиру, али хоћеш! Не може да је извуче из клADE. Брже-боље сјашу слуге и војводе с коња, огледају сви редом објема рукама да изваде сјекиру из клADE, али ниједан не може ни помаћи. Онда пробуде дијете и запита га цар: „Како ти је име?” А он одговори „Милош”. „Имаш ли оца и мајку?” „Мајку имам, а отац ми је умро.” „А гдје ти је мајка?” „Ето је тамо доље у селу код куће.” „Ајде да нас водиш кући!” „Не могу од оваца!” И тако га којекако намоле да потјера овце и да пође пред њима кући. Сад су они ради знати и видјети шта ће радити са сјекиром, како ће је извадити из клADE; или ће је онако оставити. Кад Милош крене овце, а он узме сјекиру једном руком и заметне на раме. Како дођу кући, Милош одмах остави овце и непознате госте, па замакне међу зграде да тражи мајку. Пошто цар сјаше с коња, пође и он са Милошем да гледа да му се гдје не сакрије, кад погледа кроз брвна у једну зграду, а то му мајка мијеси хљеб, а пребацила десну сису преко лијевог рамена, а лијеву преко деснога, те он одстраг сиса. Онда цар рече: „Међер *обила* мајка родила *обила* јунака!” – Цар узме Милоша од мајке и одведе га своме двору, и од тога се назове Обилић.

Милошева снага и презиме долазе, према овоме предању, од мајке. О оцу знамо само да је умро. Митска снага мајчиног млијека и хљеба дају снагу Обилићу. Предање везује Обилића за Поцерје, као и етиолошка предања о настанку топонима *Дворишћине*, *Пустојоља* и хидронима *Нечаја*, и глагола *чајати*, затим топонима *Милошева скакала*. У Милошев лик уланчавају се одреднице *Мачва*, *Једноличке*, *Главан*, *Војвода Зађевица*, *Искуј*, *Зашћећи се*, *Хвала* и *Зјубићи*. Уз одредницу *Војвода* Вук наводи стихове:

Поранила три српске *војводе*
Од Косова уз кршно приморје:

Једно бјеше од Прилепа Марко,
Друго бјеше Реља од Пазара
Треће бјеше Милош од Поцерја.

Милоша, дакле, и епска пјесма везује за Поцерје, а Вук одред-
ницу *гусле* за Милоша и њему задушну пјесму:

Гуд’те гусле, Милошу за душу!

На Кнежевој вечери Милош сједа у *заставу* – „мјесто на дну
стола”, а „према горњем челу”, односно *удно* софре, што је знак
сумње у његову издају:

Сједи Милош доље у дно совре.

Тек послије Косовског боја Милошево мјесто постаје почасно
мјесто, равнотежа „челу стола”. Милош устаје одоздо, са дна, из
подножја, оклеветан, плебејског поријекла, уздижући се до подвиг-
га. Он ни од кога ништа није добио нити наслиједио. Оба цара га
стављају у *идножје*. Мурат га понижава да му љуби папучу, како
би схватио ко је и гдје му је мјесто:

Нек цјелује ногу и папучу,
Нек се знаде ће му је подножје.

Вук у *Рјечнику* сјенчи Обилићев лик, што ће чинити и са ју-
нацима устаничке прозе.

На јунаке устаничке прозе пада свјетлост и слава косовских
јунака; на Милоша Стоићевића Поцерца пада свјетлост косовског
Милоша Поцерца – Обилића.

У *Даници* за 1829. години налазимо цио Вуков зборник био-
графија под врло индикативним насловом: *Као српски Плућарх,*
или житија знајни Србаља у Србији нашега времена, гдје се Вук
показује као мајстор портрета и гдје се налази и житије Милоша
Стоићевића. Наслов ме је инспирисао да 1987. године напишем
компаративни рад о Вуку и Плутарху, а нешто касније – о Вуку
и Тациту. Шта је Вук уопште знао о антици?

Вук је био жељан знања и улагао је озбиљне напоре да се
образује, нарочито у филологији, митологији и историји. Физика
и метафизика су му биле далеке. Отуда његова жеља да научи
латински, граматику и живе језике. Имао је изузетно памћење и
филолошки дар, па Копитар децембра 1815. пише Мушицком по-
водом Вукових амбиција да је „свако учење и генију корисно [...]

да га осредње главе, а прошле кроз школе, не гледају преко рамена”. Синтагму *осредње главе* ваљало би разумијети пејоративно и иронично – у значењу медиокритета. Срезњевски је свједочио да се с Вуком могло „говорити немачки, руски, српски, разумеће вас ако почнете говорити чешки и пољски”. Вук је већ од Југовића нешто сазнао о Аристиду, Темистоклу, Сократу, Платону, Аристотелу, Солону, Ликургу, Леониди, Катону и Муцију Сцеволи. Стекао је и лијепе представе о Хомеру и његовим еповима. Његов зет Стеван Живковић Телемак преводио је Фенелоновог *Телемака*, па је Вук, радећи на рукопису превода у Крајини и у Бечу упознао безмало све јунаке *Огусеје* и добар број *Илијаге*. Вук пореди Милоша Обилића, па и Хајдук-Вељка са Ахилом, Марка Краљевића са Херкулом, а Милоша Војиновића и црногорске епске јунаке са Парисом. За себе и Мушицког вели да су они Платони и Аристотели свога времена. Вуков ученик, кнез Михаило, жали се своме учитељу да се о његовом оцу, кнезу Милошу, пише као да је Калигула и Нерон. Кнез Михаило наводи ове Тацитове јунаке добро знајући да их његов учитељ историјски познаје. Вук је посједовао књигу Корнелија Непота, римског историчара из I вијека п. н. е., *De viris illustribus*, и читао упоредни животопис Петра Великог и Карла Великог на немачком. Сједио је и вечераво „у бирцузу” „Код бијелог курјака” са Копитарем и „аустријским Плутархом”, Јозефом фон Хормајром. Био је у контакту са немачким историчарем Рима Нибуром. Биће да је имао лијепа знања и о антици, и о биографијама, и о митологији.

Житије Милоша Стоићевића је седмо, посљедње, у *Даници*. Својим именом, чином и поријеклом – *војвода Поцерски* – готово је подудран с Милошем Обилићем. Био је „јунак неисказани”, а чак се и Карађорђе „опоменуо” Обилића кад је завојводио Стоићевића. У бици на Мишару задобио је сабљу Кулин-капетана, једну од најљепших у цијелој српској епици. Стоићевић није хтио дати сабљу за злато већ само у размјену за српско робље, које је већ било испрепродавано по турском царству. Иако препуна епских алузија на главног косовског јунака, Милоша Обилића, биографија је осјенчена иронијом судбине и Милошевом смрћу. Милош Стоићевић, војвода од Поцерја, лудо гине од српске руке, од хајдука Прела, па Вук поентира двостурком бесмисленом смрћу – Милошевом и Преловом:

И Прела потом убију, али Милоша не поврате.

Вук се показује као мајстор приповиједања у поенти и обртима. До обрта долази и са Кулиновом сабљом: Милошев брат Јанко

се преда Турцима 1813. године и сабља без откупа стиже Кулиновој породици, а Јанко у Цариграду умире као турски роб, мученички и под срамотом.

Вук је мајстор у дочаравању ироније судбине и антрополошког песимизма. Он није волио идеализацију чак ни идеалних јунака.

Вук је оставио свој снажни лични печат на народним пјесмама, а нарочито на приповијеткама које је сакупљао, приређивао и објављивао. Искуство му је говорило да је стихове лакше памтити и приређивати, док „у писаној приповијетки већ треба мислити и ријечи намјештати, да не би ни с једне стране било прећерано”, па додаје:

Али ће ми слабо ко вјеровати и разумјети, како је приповијетке тешко писати.

Писци и проучаваоци прозе не само да му вјерују већ су му и данас захвални на овим ријечима. Вјеровао му је и сам Иво Андрић, који овај став цитира. Писање прозе је тежак и захтјеван посао, а Вукова ауторска самосвијест је завидна и драгоцјена. Он од писца очекује и захтијева свијест о ономе што ради, као од сваког другог мајстора свога посла – познавање „заната”, технике приповиједања, и свијест о том „занату”, оно што се данас зове аутопоетичком самосвијешћу:

Никакав мајстор не ради свога заната, не знајући шта гради како гради... Како сваки мајстор свој занат ради, тако треба и списатељи да пишу.

Овај захтјев је модеран зато што је вјечан.

Андрић је као Вукову врлину истицао његову *узмјереносӣ на ствар*, а одсуство разумијевања саме ствари и проницања у њену суштину Вук је сматрао за главну ману и слабост својих опонената. То проницање у ствар и говор из саме ствари заједничко је поетичко начело Вука и Андрића, што се слуги из двију наредних Андрићевих реченица:

Ствар, дакле, то је оно до чега је Вуку стало, то је оно на чему се осећа јак и несавладив. Он својим противницима као главну замерку пребацује, „да ствари не разумеју”.

У сваком свом прегнућу поштовао је природу ствари за коју се бори или у коју прониче, а природа ствари за које се он борио није допуштала попустљивост нити „средњи пут”: „средњи пут”,

најчешће, није пут до истине ни до суштине ствари и зато га Вук енергично одбацује. Ваља тражити нове, најчешће теже, путеве у откривању нових свјетова.

Вук је био човјек прегнућа, спреман да предузети посао доведе до краја, без обзира на „отпор материјала”, околности и противнике. Воље, упорности и енергије никад му није недостајало. Његова чудесна, лаконска девиза већ два стољећа охрабрује најбоље Србе; охрабривала је и Иву Андрића да се неки подухват доведе до краја и до савршенства:

Не да се, али ће се дати!

Оштар и немилосрдан као критичар и полемичар, Вук се залагао за строгу критику. И данас одјекују његове ријечи:

Боље да ниједног списатеља немамо, него да само рђаве имамо.

Ове ће се ријечи памтити докле буде српске критике.

Иво Андрић налази у Вуковом начину рада – у његовој тачности, прецизности и конкретности – „нечег егзактног, математског”, што је сам Вук видио као својство граматике и граматичког мишљења, а што бројни математичари и лингвисти својим искуством потврђују:

Ви ћете сами наћи и дознати да је граматика, а особито ортографија, мало налик на рачун...

Вук је био изградио култ рада и дјела чак и као вид освете свим својим непријатељима. Побјеђуј радом и дјелима, а не примитивном осветом. Запамтио сам, зацијело нешто деформисану, Вукову девизу која је стајала у кабинету мога пријатеља Јована Кашића, професора који је приредио Вуков *Српски рјечник* из 1852. године:

Радите и пјевајте једнако, и тако ћете се најбоље осветити свим својим непријатељима, и све их редом посрамити.

Вук је цијелог свога живота држао до свога интегритета и до личног и националног идентитета. Андрић нас опомиње да је Ђура Даничић „1847. победничке године” написао:

Но у данашња времена ријетко може ко постати књижевник, а да не изгуби много од своје народности.

Вук се није ни „порумунио” ни „помађарио”, као што су то неки Срби учинили бјежећи послије слома Првог српског устанка. Није постао ни „њемачкар”, иако је би ожењен Аном Краус и живио углавном у Бечу, као што се прије тога није ни потурчио. Био је и остао Србин и српски књижевник, реформатор српског језика и правописа и остао темељ новије српске културе. И у вријеме „најтеже беде и напасти” чувао се да се не огријешу о свој народ и отаџбину:

Прави родољубац не треба да љуби своје отачество као свиња потока гдје налази жира и воде; него да га љуби, макар како од њега био удаљен и макар му оно и зло жељело и чинило.

Први услов личног интегритета јесте – поштовати свој ум; очувати личну самосталност. Ум је изнад ревности и оданости; ум одлучује о правцу акције и о поступцима слободног човјека. Разлози ума побјеђују страх: „Кога се бојите, кад вам ум каже да онако треба” – пита Вук једног Мушицког, преопрезног човјека који зна домете своје храбрости и личне слободе.

Дати ум под аренду – није то само морални и вредносни пад већ је и психички проблематично; то је пут не у спас већ у личну несрећу, а неслобода, односно духовно и мисаоно ropство се под-разумијева:

Оно су несрећни људи, који су ум свој дали под аренду, па сад морају да мисле како други оће.

Вукова реченица, иако у писму написана, звучи као законo-правило, не само морално, већ и мисаоно, и психолошко. Вук није био законодавац само у граматичици и правопису већ и у мишљењу, које мора бити слободно, ако је мишљење; ако није у најму и „под арендом”.

Љубо Јандрић свједочи да је Иво Андрић препоручивао да се у животу и књижевности ваља држати и Вука и Његоша, и да су нам, несумњиво, непријатељи они који их нападају. Вуку и Његошу данас треба додати и самога Андрића. Сва тројица су у посљедње четири деценије били мета безочних, отворених или прикривених напада, све до оспоравања њихових дјела и статуса у језику, књижевности и култури. Гротескно стварање нових језика и њихово именовање, инспирисано из свијета и намах унисоно прихваћено у свијету, свакако је жесток напад на Вука и његове тековине. Сам врх гротеске је црногорско одрицање од ћирилице зарад чиргилице и увођења двају нових слова. Извршиоци посла

су људи заљуљаног идентитета иза којих стоје проблематични ментори. То су покушаји да се заваде Вукова Петница и Вуков Тршић, људи и народ. Сама идеја да се ствара неки скоројевићки језик на почетку 21. вијека сулуда је и самоубилачка; она значи лишавање оних вриједности које су створане у претходних десет стољећа. Као да је Вук савременик Југославије, па разарањем Југославије ваља разорити и Вуков језик. И језичко лудило има своје домете и вијек трајања, мада импресионира упорност да се и међу Србима нађу разарачи Вукових тековина и вуковског језика; и налазе их, за лијепе паре и универзитетска мјеста којима опсјењују простоту. Има стручњака који дају свој прилагодљиви ум под добру аренду, „па сад морају да мисле како други оће”.

Знао је Вук за законодавца и мудраца Солона, и то још од Југовића и Велике школе, а значење његовог стиха:

Ниси свакоме драг велику градећи ствар

осјећао је цијелога свога живота на својој кожи, а његово дјело га осјећа и данас.

Све што је радио, Вук је „слао” на двије адресе. Прва је *српско ѿштомство*, за које је беспштедно изгарао стварајући свој огроман опус, и које је – то потомство – сматрао јединим судијом у будућности и вјечности, по чему је близак Његошу:

Покољења дјела суде, што је чије – дају свјема.

Друга адреса је *свијет̄ и знаменӣти и уӣшцајни људи у свијет̄у*, какви су били Гете, Јакоб Грим, Тереза Албертина Луиза фон Јакоб, Леополд Ранке, Фатер, Добровски, Срезњевски и многи други. Вук је настојао да странци упознају Србе „с најбоље стране, колико је могуће не вређајући истине”. Знао је Вук да мора бити тачан и да против истине не смије говорити.

Искусни дипломата и одличан познавалац наших људи и нарави, Иво Андрић, истиче оне Вукове особине које „нашем човеку често недостају: истрајност, уздржљивост и осећање мере”, а које су драгоцјене у комуникацији са странцима. О чему год је писао, посебно за странце, „он је редовно тачан у ствари и одмерен у начину излагања”.

О Вуку се мора говорити строго и критички, као и о свему и свакоме о коме се озбиљно говори. Али прије тога ваља и себи и другима поставити неколико питања и дати на њих неколико одговора.

Ко је у нашем народу и култури створио, и иза себе оставио веће, обимније и значајније књижевно, научно, језикословно и уопште културно дјело од Вука Караџића, или као Вук?

Колико је мени познато – нико.

На изради критичког издања Вукових сабраних дјела, иза којега је стала држава, ангажоване су највеће научне институције и најкрупније личности српског народа и његове науке, па ти одабрани и најеминентнији људи нијесу успјели да за педесет година обухвате и критички на свијет издају оно што је урадио један Вук Стефановић Караџић. Иза Вука није стајала ни држава, ни државне институције; нико осим Копитара и понеког у муци стеченог пријатеља.

Има ли неко у нашем народу, међу писцима и научницима, ко је одржавао тако интензивне везе, тако интензивну преписку са свијетом, као што је то чинио Вук Стефановић Караџић?

Седам дебелих свезака преписке задивило је Иву Андрића. Да ништа друго није урадио него што је написао седам томова писама, било би довољно за један живот. Тешко да је неко и на том плану с Вуком поредив. То је, највећим дијелом, преписка с најутицајнијим људима његовога времена. Та преписка освјетљава епоху и Вука у њој. Пребогато, предрагоцјено, илустративно, поучно, бескрајно живописно. А критичко издање има тринаест томова преписке!

Да ли је реално замисливо да путује на далеке путеве по Европи и Русији неко ко је хром, тежак инвалид са штупом, са тешком костобољом, са главобољом, са slabим видом и боловима у очима?

А Вук се напутовао; пропутовао је и видио свијета као мало који Србин свога времена. Сва та путовања била су у функцији његове културне мисије, на корист српског народа и његове културе. Мапа и мрежа његових путева и данас је импресивна. Таква енергија је тешко замислива.

Да ли је неко у нашој књижевности и култури, прије и послеје Вука, учинио колико он, или више од њега, за статус и рецепцију српске књижевности и културе у свијету?

Никад нико!

У Вуково доба, захваљујући прије свега Вуку, наша народна књижевност, нарочито лирска и епска поезија, била је хит у Европи. Епика се, по правилу, поредила са Хомером, а лирика са Соломоновом *Пјесмом над њјесмама*. Никада српска књижевност није толико освојила свијет, и то преко Вука Караџића. А за ту поезију су радили један Гете, један Јакоб Грим, један Пушкин, један Мицкијевич и безмало сви слависти тога времена, или барем ови

који су нешто значили. Преко Терезе Албертине Луизе фон Јакоб, удате за Американца Робинсона, Гетеове миљенице и преводитељке српских народних пјесама баш за Гетеа, глас о српској народној поезији и њена слава стигла је и до Америке. А легендарна ТАЛФЈ – госпођица фон Јакоб, касније госпођа Робинсон – није знала српски. Она је била ћерка универзитетског професора фон Јакоба, који се данас сматра претечом семиотике, а који је предавао Словенима, Русима, па је и Тереза Луиза изврсно знала руски, а преко руског, уз помоћ интуиције, и свађајући се с Вуком, преводила српске пјесме. Али она је имала мисију преводећи за Гетеа, а онда реферишући у Америци о српском усменом пјесништву. Мало ли је?

То није сметало Вуку да господину Робинсону отпише да је *Чича Томина колиба* преведена на српски, али да је положај Срба под Турцима гори од положаја црнаца у Африци. Нека Американац зна како ствари стоје и с ким има посла.

Ко је од наших писаца Вуковог доба имао такве међународне контакте као Вук: Копитар, Гете, Грим, ТАЛФЈ, Фатер, Ранке, Аделунг, Добровски, Ханка, Кепен, Жуковски, Срезњевски...? Тај списак имена изузетно је дуг. Све су то водећи писци и научници свога доба, који су веома помогли рецепцији Вуковога дјела и српске народне поезије у свијету. Такве личне везе тешко да је неко од Вукових савременика имао, нити је умио водити такву културну дипломатију. Вук је био и остао водећи човјек српске културне дипломатије. Захваљујући рецепцији српске усмене поезије у свијету, прије свих Гетеу и Пушкину, српски епски десетарац постао је стални међународни облик стиха.

Да ли постоји неко од српских историчара, писаца, научника, политичара, ко је толико ширио истину о Србима свога времена у туркофилској Европи као Вук Стеф. Караџић? Да ли је некад неко понудио своју документацију, помоћ и енергију неком страном историчару да оствари тако значајно дјело као што је то Ранкеово *Die serbische Revolution*?

Није ми познато.

А квасац те књиге закувао је Вук.

Вуков примјер нас учи да теорија историјске дистанце према савременим догађајима има ограничене домете. Нешто се о догађајима мора позитивно знати, а то знање, то *свједочење*, долази само од савременика. Ми смо срамно грешили према логорима и логорашима из Првог и Другог свјетског рата; према жртвама система пажљиво вођених грађанских ратова у Југославији. Више вриједи двије црне књиге – она познатија, Владимира Ћоровића,

и она мање позната, Мирослава Тохоља – од томова историјске магле Више су двојица владика – Амфилохије и Атанасије – урадиле за жртве на Косову и Метохији од свих српских интелектуалаца. Вукову лекцију из савремене историје нијесмо научили. А да јесмо, другачије бисмо данас говорили о нашим жртвеним местима из Првог и Другог свјетског рата.

Има ли савршеније азбуке, односно савршенијега писма, од Вукове ћирилице у којој сваки глас има своје писмено, своје слово? То није ни руско, ни француско, ни њемачко, ни енглеско писмо. Додуше, Вуково писмо покушавају да „усаврше” недограђена лингвистичка недоношчад, али се зна како пролазе они који с Вуком ратују, па и са мртвим Вуком.

Да ли је неко више сакупио, боље уредио и приредио огромно српско усмено благо: лирску и епску поезију, приповијетке, пословице, загонетке, питалице, брзалице? Да ли је неко писао боље од Вука о томе шта је радио и урадио? Шта би било од наше усмене традиције да није Вуковога дјела?

Те традиције не би било.

А усмена епика је, што рече Васко Попа, „наша класика, једина и права”.

Без Вука ту класику не бисмо имали, без обзира на моје поштовање за све друге сакупљаче.

Која је књига темељ новије српске културе; њена основна књига?

Вуков *Српски рјечник*; велика ризница српског памћења.

Ту књигу – Вуков *Српски рјечник*, и онај из 1818, и онај из 1852. године – знао је готово наизуст Васко Попа, који би ове године пунио сто година. Преко Вука и преко Чајкановића укорјењивао се у српску митологију. Пјесник вучјих очију бирао је друштво и књиге. Вуку и Чајкановићу треба додати и старо српско пјесништво немањићког доба – то је Попин традицијски тролист.

Иво Андрић, кога сам данас најчешће цитирао, највише је од свих писаца писао о Његошу и Вуку; они су два главна стуба његовог избора из традиције.

Професори Павле Ивић и Јован Кашић и данас су са мном када говорим о Вуку. Не може се без приређивача Вуковог *Српског рјечника* из 1818. и 1852. године. Кашићу сам се одужио једном посветом у књизи *Традиција и Вук Сџеф. Караџић*. Зато ову данашњу бесједу посвећујем сјени Павла Ивића.

Дијалог са мртвима је дијалог са вјечношћу.

Гласови мртвих нису мртви гласови.

Захвалан сам свима који су својим предлогом и одлуком омогућили да овдје говорим о 125. годишњици преноса Вукових посмртних остатака у Београд, о сто тридесетој годишњици Андрићевог и стогодишњици рођења Васка Попе. Дивно су ми се сложиле ствари у овом дану и на овом мјесту, за које сам вишеструко везан.

Др Јован М. Делић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност са
јужнословенским књижевностима
jovandelic.delic@gmail.com

БОШКО ТОМАШЕВИЋ

РОМАН И (НЕ)РАЗУМЕВАЊЕ САВРЕМЕНЕ КУЛТУРЕ СВЕТА¹

Паоло Борселино

*Палермо, 19. јануар 1940 – † Палермо 19. јули 1992.

„Данас се простор језика не дефинише
реториком него Библиотеком.”

Мишел Фуко, *Језик и бесконачно*

Оглед кога пишемо поводом романа Дејана Алексића (1972) *Пејџа* (2021) започећемо из једног необичног угла који је „необичан” тек уколико се има у виду запалост једне средине у којој је исти настао, а у погледу разумевања релативно савременог појма „двеју култура” – духовне и природне науке – које се – таква је општа претпоставка – међусобно дубоко прожимају те да у једној култури непреузета и неискоришћена места прихваћеног знања из оне друге оштећују обе на један суштински начин. Разлог је тај што обе културе у равни једног одељка историјског времена егзистирају у јединственом обзору једног епистемолошког хоризонта. Конкретно, када је реч о нашој теми – проблематика савремености једног романа – исти у доба квантне механике не можемо да пишемо као да смо савременици Антоана Лавоазјеа (A. Lavoisier). Или је, можда, то могуће? Али тада, свакако, уз помоћ обесног и арогантног незнања у погледу онога чега смо се подухватили, наине, да пишемо роман. Другим речима, ако су Ален Роб-Грије (Alain Robbe-Grillet), Мишел Битор (M. Butor), Филип Солерс (Ph. Sollers)

¹ Дејан Алексић, *Пејџа*, „Лагуна”, Београд 2021.

и Маргарет Дира (M. Duras) савременици Макса Планка (Max Planck), Вернера К. Хајзенберга (Werner K. Heisenberg) и Етореа Мајоране (Ettore Majorana), онда ови аутори не могу да пишу роман као да су рођени у доба Гогоља и Балзака који су били готово савременици изумитеља парне машине, Томаса Њукомна (Th. Newcomen) и Џејмса Вата (James Watt). Претпоставићемо да ова наша опаска није задовољавајућа па ћемо читатељеву пажњу скренути на један сличан, али довољно удаљен аспект исте проблематике који ће је, верујемо, додатно осветлити. Реч је о чувеном тексту енглеског физичара и писца Чарлса Персија Сноуа (Charles Percy Snow, 1905–1980) кога је овај под насловом „Две културе” („The Two Cultures”) у првобитној верзији објавио 1956. у часопису *New Statesman*, а у проширеној под насловом „Две културе и научна револуција” („The Two Cultures and the Scientific Revolution”) у Кембрицу три године касније (1959).² На први поглед уочавање да у западном систему вредности постоје две дијаметралне културе, једна којој припадају тзв. „духовне науке” и друга која се гради на темељу природних наука чини се посве баналним. Да ова тврдња то није показују консеквенце таквог стања унутар којих се испоставља да у западној пракси наука дијалог између њих дуго није постојао што је чинило огроман губитак за природан и очекивани ток доприноса целокупне науке савременом друштву. Представи о јединственој науци за коју се Сноу залаже показује се као препрека постојање „објективног” света природних наука на једној страни, и, на другој, „књижевног” света духовних наука, при чему се услед међусобног игнорисања изгубило некадашње јединство ових „двеју” култура виђених некада као једна. У међувремену, током последњих шездесет година – почев, између осталог, од међусобног корисног прожимања структуралне лингвистике и квантне физике – клатно стања међу наукама нашло се у једном посве другачијем положају, показујући да су прожимања међу двама врстама наука, друштвеним и природним, могућа на обострану корист једне и јединствене науке.

Унутар онога због чега смо предузели ово опширно уводно излагање а у циљу указивања да оквири једне научне епистеме подвргавају истој читавау човекову праксу, показало се да је епистема, говорећи речима Ђорђо Агамбена, „производ антрополошког строја” у једној тачки његовог историјског времена која је

² Charles Percy Snow, „The Two Cultures and the Scientific Revolution”, у: *The Rede Lecture*, Cambridge University Press, 1959. Након славе коју је стекао овим текстом аутор је свој текст проширио на неких стотинак страница и објавио га као књигу 1963. године под насловом *The Two Cultures and a second look*. Прим. Б. Т.

инхерентно, а подједнако захтевна спрема свих језика науке и уметности па стога, сходно закону сагласности, нужно захтева да се искључиво у њеним оквирима и дела. У противном – у погледу свога циљаног приватног делања кога чини као друштвено биће – човек тада нужно ствара у оквирима претходне епистеме, дакле, унутар историјски претходног разумевања човека и његове праксе. Та чињеница онда доводи до суштинских дискрепанција и епистемолошке неконгруенције унутар људских делатности: стварамо у једном времену дело посве неусаглашено захтевима владајуће епистеме. Након ових уводних објашњења која у својој основи садрже темеље аргументације нашег тумачења Алексићевог романа *Пейља*, пажњу ћемо усмерити на за ову прилику природан ток излагања када је реч о једној прозној творевини. Наведимо уз овде речено важну напомену да је аутор за наведени прозни спис награђен двама наградама: наградом „Милош Црњански” (2021) и новоустановљеном „Наградом за најбољи роман” имена „Владан Десница” (2022). Награђени аутор је „одабран већином гласова деветочланог жирија” (6:9).

Наша критичка запажања имаће укус нашег разумевања уметности романа уопште, дакле, субјективног промишљања начина формирања синтаксе (дакако, у широком смислу речи) уметничке прозе дуже од неколико страница што, с друге стране, никако не значи да наши *преговори*³ о томе немају, *cum grano salis*, и једно општеважеће значење кога позајмљујемо из струке којој смо се последњих педесет година посветили, од ње нешто научили и њој, могуће је, нешто дали. Друштвена појавност текста у његовој примарној равни (онако како се он читаоцу показује) превазилази се разумевањем да је он чиста аутономија постајања једне идеје, те корисним заборављањем да је он, што се тиче логике мноштва, заправо, „колективно уређивање исказа” што зрео аутор мора да има у виду како се не би самозадовољно препустио метаодјецима кога његов текст оставља унутар биополитичке друштвене равни (награде, признања, симболичка ауратизација аутора итд.).

Окренимо се, коначно, тексту Алексићевог романа *Пейља*. О чему роман прича, како прича то што прича – то су основни аспекти романа – па их стога овде постављамо на прво место нашег излагања како бисмо с те стране задовољили радозналост евентуалног читаоца овог огледа о реченом роману. Да, уистину, роман прича причу. То је његова, наводно, основна, иако, сложите се, посве атавистичка равна на коју многи изузетно вешти

³ „Преговори” – израз је Делезов (*G. Deleuze*) кога овај филозоф узима и за наслов своје књиге *Pourparlers 1972–1990*, Edition de Minuit, Paris 1990. Прим. Б. Т.

романсијери, посебно они који су савременици овог доба, гледају са суревњивошћу и испод ока, избегавајући је колико то могу – и умеју. Отприлике онако као када бисте се данас као млад човек у Кнез Михајловој улици појавили у непоцепаном цинсу. Рекло би се: па то је пролазна мода, непоцепани цинс је, ипак, нешто што се међу модним „класичарима” подразумева онако како се међу класичним романсијерима подразумева „причање приче”. Наравно да „причање приче” није једини начин стварања дела фикције, то није тако, малтене још од Флобера, да не говоримо да то није тако од времена Хенрија Џејмса, а још мање у доба када је своје романе писао Фокнер или Џојс, да не говоримо *Beket et comp.* и, дакако, друштво писаца окупљеног око француског „новог романа” („*le Nouvea Roman*”) који је нов и савремен већ, ево, седамдесет година. Уколико у савременом роману и имамо *уџисак* да у њему некаква прича постоји, онда се та прича читаоцу не појављује као нешто што је у буквалном смислу „испричано” но је настало тек као накнадни акт из *аџмосфере* која се у делу одвија „у оквиру граница перформативне моћи речи” (Џ. Хилис Милер / J. Hillis Miller). Постмодерни роман има фабулу, али она није испричана уобичајеним стилским начином како се у Балзаковом роману води фабула, но прикривањем одвећ грубог начина приповедања (приче), типа: умрла је краљица, а сутрадан је од туге умро и краљ. Када Душан Ковачевић, иначе члан жирија новоустановљене награде „Владан Десница”, поводом романа *Пеџља* каже (*Полиџика*, 25. јун 2022) да је исти: „Занимљива прича са класичним приповедањем”, онда то није исто као када ми кажемо, у смислу негативног естетског предзнака, да је постојање приче у савременом роману у стилском и епистемском погледу сувишно (реч је, како верујемо, о човековој атавистичкој глади да му се „исприча прича”). Будући да се са Ковачевићевом изјавом слажемо (да, Алексић у роману *Пеџља* приповеда причу), ми ту чињеницу схватамо у посве негативном вредносно-естетском одређењу, која речени роман више закопава и мене као читаоца од читања романа *Пеџља* одвраћа.

Но, успоримо! Одговоримо најпре на питање о чему роман прича. То што бисмо ми написали као одговор на наведено питање написали су већ и сами чланови жирија наведене награде а *Полиџика* објавила (25. јун 2022). Ми морамо због читаоца овог рада то исто, својим речима, да поновимо колико можемо скраћујући, а надамо се, не оштећујући, *џлоџ* Алексићевог романа.

Јунакиња (антијунакиња) романа је извесна Дина Поледица, млада жена незгодне нарави, бунтовничке, деструктивна и аутодеструктивна, солидно образована, одрасла у малограђанском друштву, али и у мафијашком окружењу, бива после једног инцидента

кога је сама починила ухапшена од грчких власти, има времена да размишља о животу, онако како то чини човек са неких двадесет пет година и бунтовнички је профилисан... Ово последње смо већ рекли.

Ауторово приповедање је добро вођено. Мотивацијска чворишта за све што се догађа у роману постављена су чврстом логиком. Са грађењем заплета аутор, дакле, није имао проблема: излагање на темељу мотивацијске узрочности у роману је веома добро сачувано. Такође, гледано и са становишта психолошке мотивације, лик главне јунакиње колико и споредних ликова у роману су убедљиви. Почесто, гледајући стил романа, кратке реченице, одсечне формулације. Сигурна рука је водила овај роман то се намах види (иако је аутору то први роман, али не и прва проза). Неке неравнине о којима ћемо, можда, накнадно рећи неколико речи у овом тексту никако нису честе, па се стога тим поводом може рећи оно чувено: понекад се и Хомеру догоди да задрема. Аутор је, дакле, добар приповедач и умешан градитељ заплета. Све то чини да читалац роман ишчита до краја, и то без обзира којој врсти читаоца читатељ припада: само радозналост или и захтевност.

До овог тренутка роман о коме је реч издржао је искушења романа који треба да се продаје у књижари, али и на аеродромском, железничком и аутобуском киоску. Све ове могућности роман је задовољио. Покушајмо, међутим, да исти роман гледамо са једног посве другачијег становишта, немајући никако потребу да угрозимо добре стране овог романа („добре стране”, у уобичајеном смислу речи) о којима смо малочас говорили. Окружимо стога овај роман једним другачијим, рекли бисмо проширеним контекстом сагледавања његових исказних облика и не само дијегетских моћи, а у оквирима онога што савремена наука о књижевности назива „читањем изблиза” („close reading”), уобичајеног када се има посла са поезијом, али и када имамо потребу да се озбиљно схвати „оно што нема одмах смисла”.

Та потреба происходи и на темељу чињенице да се начин промишљања о уметности прозе од времена када су одржана М. А. Форстерово (E. M. Forster) кембрицка предавања „Аспекти романа”⁴, те времена када су објављене теоријске књиге о прозној фикцији попут *Мајсториство романа* (*The Craft of Fiction*, 1921) Персија Лабока (P. Lubbock), *Уметност прозе* (*The Art of Fiction*, 1884, 1934) Хенрија Џејмса (H. James), *Структура романа* (*The Structure of the Novel*, 1928) Едвина Мјуира (E. Muir) до данас променила, те да је

⁴ Форстерово предавање објављено су 1927. године као књига под истим насловом (*Aspects the Novel*) као и предавања. Прим. Б. Т.

књижевнотеоријском сценом од тада продефиловало доба Нове критике, структурализма (пре тога време чикашких аристотеловаца), бурно време Гадамерове херменеутике, необична виђења Екове (U. Eco) семиологије, још необичније доба деконструкције Жака Дерида (J. Derrida) и, коначно, време постструктурализма разних провенијенција у коме и данас живимо. У том смислу, запитајмо се да ли Алексићев роман има неких додирних тачака са, рецимо, романом Семјуела Бекета *Марфи*? Слично питање може да гласи: да ли роман *Пейља* има икакве везе са романом Лоренса Стерна *Трисирам Шенди*? (Наводимо скраћен наслов овог Стерновог романа.) На оба питања одговор, верујемо, ваља да гласи: роман *Пейља* не стоји ни у каквој вези са наведеним романима, осим што сва три прозна дела припадају једном истом жанру: жанру романа.

Добар роман, свакако, не чини добро вођена и занимљива прича. Осим тога – овде наводимо немачког филозофа Ханса Blumenberga (H. Blumenberg) – који, стицајем лепих околности, говори онако како и ми сами одавно верујемо да јесте, наиме: „књижевност не мора бити ’добра’ и ’лепа’, она мора да буде ’јака’.” Оно што се уобичајено зове „уметнички карактер дела” мора да остане у сенци (наравно, не у „дубокој”) онога што се означава његовим духовним садржајем. Роман граде „идеје” и ауторова позадинска „мисао”, за роман је битан говор о стању духа, а не толико сâмо уметничко извођење које, дакако, увек може (али и не мора) да се у својој реализацији сретне са празним и празњикавим, са пуким „глуварењем” речи и реченица, са жаргоном свакодневице, са његовим сленгом и да управо због тога буде прихваћен од аеродромске публике које, свакако, има и међу тзв. интелектуалцима. Роману су потребне, велимо, „платформе”, оно „нешто” што упућује на универзалне и безвремене вредности, извесно „огледало откровења”, поредак порукâ у којима, поред *nobilitas literaria* влада етос „хуманог скептицизма”.⁵ Не поседују ли романи попут *Дон Кихота*,

⁵ Да бисмо синтагми „хумани скептицизам”, како иста овде не би звучала као пука фраза, донекле, осветлили њен смисао кога имамо у виду када о њој говоримо, наводимо одломак из једног писма Винсента Ван Гога: „Изабрао сам меланхолију која се нада, стреми и тражи, насупротив меланхолији која очајава у тузи и непокретности”. Зар ове вредности не изражава Сервантесов Дон Кихот, Кнез Мишкин Достојевског? У том смислу, наводимо овде и један Шелингов исказ који о наведеној синтагми говори овако: „То је туга која се држи слепљеном за ток свег живота, али која никада у стварности не превладава, но само служи у сврху вечне радости у њеном превазилажењу. Отуда вео меланхолије који се простире над целом природом, једна дубока, неуништива меланхолија свега живота” (Schelling, 1809). У нашој савремености видети, такође, дела код нас мало познатог, недавно преминулог хуманисте Џорџа Штајнера (G. Steiner). У Србији преведена књига његова *Зашто миљење чини шљужним? Десет (мојих)*

Гаріанџуе и Панџаџруела, Трисџрама Шенџија, Раџа и мира, Иџиоџа, Процеса, Докџора Фаусџуса, Уликса, Сеоба, Дервиџа и смрџи уистину широка пландишта човековог духа? Романи Мио-драга Булатовића, такође, имају своју платформу, не мање романи Милисава Савића и Видосава Стевановића (тих великана српске послератне прозе, по мом уверењу, данас недовољно присутних у српској књижевности), Радована Белог Марковића, такође, равни-чарске саге Мирослава Јосића Вишњића, такође и, у истом смислу, не заборавимо Шћепановића (*Усџа џуна земље, Смрџи џосџодина Голуџе*), те Ралета Дамјановића (*Санчова верџија*, романа „инкар-нације Дон Кихота у овом времену”). Питамо: да ли роман *Пеџља* има у наведеном смислу „платформу”? – Нема! Уколико, рецимо, шест критичара који су дали „глас” Алексићевом роману хорски понавља оно што је сџм Алексић већ рекао за свој роман, дајући своје варијације онога што већ пише на полеђини корица романа, онда се из порукџа и видикџа тога романа вероватно више и нема шта да се извуче. Да извесног „више” у том роману има, критича-ри би то већ приметили.

У том смислу, запитајмо се да ли је текст овог романа већ данас безнадежно застарео или бар према неким својим особина-ма он има изгледа да настави да живи, да дела на начин разлога због кога је написан, подупирући ауторово уверење да је роман имало смисла писати извештан број месеци или година? Запитајмо се, такође, са обода највећег лџука, да ли је употребљени језик у књизи говорио „оно што језик већ *зна*” или је у књизи говорио „против језика, а нужно с њим”.⁶ Коначно, запитајмо се да ли је роман написан у духу заједнице двају културџа о којима смо на почетку овог рада говорили, односно да ли се држи владајуће еписте-ме у коме је настао, те на технички (начин на који је написан), али и на рефлексиван начин одражава дух обеју културџа времена у коме се „углавио” превасходно као књижевни чинилац? Привид-но раздвојена, ова питања заправо чине једну целину, циљају на исто, па се стога на њих може одговорити под окриљем те целине. У дубокој позадини те целине њен стожер, такоређи „главни јунак”, јесте теоријска проблематика о потреби постојања приче у рома-ну. Сложено питање о савремености једне прозе чини разговор о неопходности или непотребности приче у роману. Онај чувени Киш,

разлоџа (2020). Наслов оригинала: *Warum Denken traurig macht? Zehn (mögliche) Gründe*, 2006. Прим. Б. Т.

⁶ Постављајући ово питање имамо у виду познати Лиотаров (J.-F. Lyotard) dictum који вели: „Пишемо против језика, али нужно с њим. Изређи оно што језик већ зна – то не значи писати”. Несумњиво је да је овим дицтумом Лиотар поставио пред писца огroman захтев.

иначе последњих година свога стваралаштва више писац књижевно-политичких прозних памфлета но писац кога је ваљало озбиљно схватити, легитимисао је своје књижевно сочињеније пишући прозу у *чијем центру лежи прича*, иако се тада млади Киш, живећи у Француској, тамо могао да научи и писању добре прозе. Али не, он је волео жанр прозног памфлета, с особеним списатељским жаром улетео је у *Гробницу за Бориса Давидовича*, прича се свидела немачком поствермахтовском живљу и француском поствишијевском режиму и, ево, Киша Данила као човека који открива, на огромно задовољство ондашње и данашње Немачке, да су *и* у Совјетском Савезу постојали логори, и то какви, а не само пар неугледних логора расутих по немачком Рајху за време Другог светског рата. Слоган, опамећен српским писцем Кишом, „нисмо само *ми*, него и *они*” прелетео је широм немачког неба и све до данас је жив. Кишова је заслуга у *Гробници* – а у очима Немаца – за „откриће” да је Аушвиц исто што и Колима, Треблинка исто што и Норилск, Мајданек нешто слично Соловецком логору, Собибор Воркути, а Дахау Подмосковју. Заслуга је могла бити крунисана Нобелом да чувени писац није пре времена умро. Признање од стране Немачке за ово „откриће” прелило се и у његову домовину, Југославију, Србију, па су се ондашњи и савремени „кишолози” (А. Јеркови, Ј. Делићи et comр.) утркивали ко ће му већи венац окачити и о Данилушки све лепо исприповедавати. Дакле, тај узорни списатељ волео је да прича приче па су и заљубљеници у његово дело, овога пута српски „романсијери”, пошто-пото хтели да причају приче како за „учитељем” не би заостајали. Колонија ових причалаца у српској књижевности сеже до данас и увек је спремна на бесомучно утркивање ко ће бољу причу да исприча и тако, евентуално да дочека свој „НИН”.

Романсијер пак који од књижевности данас тражи више, зна да се писање романа више не може да задовољи причом. Еп је одавно мртав. Није довољно више причати лаке и тешке, чудесне и необичне авантуре, него далеко пре исписивати „авантуру приповедања” како би се, писањем, уистину, „створио нови свет, нова истина”, истина уз помоћ књижевности. Уколико се уз помоћ приповедања не створи нови свет, но се само понови истина која „влада у свету”, онда савремени писац није одмакао даље од Гогоља нити од Лазе Лазаревића. Један далеко савременији писац него што је био српски писац Киш, ових дана преминули каталонски романописац Хавијер Маријас, на самом почетку свог романа *Црна леђа времена* (1998) недвосмислено ће рећи: „Приповедати догађаје је незамисливо и узалудно или, евентуално, могуће тек као проналазак”. Проналазак, дакако, који се фингиран употребљава у роману као

саставни део начина фикцијског представљања, дакле као метанарација. У роману *Твоје лице суџра* (2002–2007) поновиће исто, рекавши: „Човек никада не би смео ништа приповедати”. Ваља заронити у његове романе како би се ова порука ваљано разумела.

Не верујући много у корисност *ad hoc* упута када је реч о противприповедном становишту у савременом роману навешћемо за ову прилику неколико таквих, с неопходном опаском да се исти могу прихватити тек уколико се има у виду и стање у природним наукама које на симетричан начин одражава ово што овде наводимо. Ево тих извода: „Писати не значи писати причу већ описивати оно што је окружује” (М. Дира); „постмодерно писање романа руши две пресудне ставке просветитељског хуманизма: моћ језика да уобличи свет и моћ свести да уобличи себство” (Џ. Зерзан); „Хуан Рулфо не приповеда причу: он хвата суштину једног искуства. ’Педро Парамо’ никако није еп” (Луис Харс); „уз релативно мало изузетака роман сувише жртвује на олтар радњи, причи (плот)” /Д. Шилдс/; „снага једног романа не проиходи са темеља приче, него са темеља суптилне, *постмодерне изградње њемајских резонанци*” (Д. Шилдс); „радња у роману већ одавно не служи за појачавање датог у роману; захтеви за радњом су код Пруста мањи него код Флобера, код Фокнера мањи него код Пруста, код Бекета мањи него код Фокнера [...]. Приповедање је у правом смислу речи постало немогуће у савременој, постмодерној прози” (А. Роб-Грије); „мислим да *ајмосфера* једног романа показује шта је он у стању; *ајмосфера* проиходи са темеља стила; *ајмосфера*, не прича, оно је што шаље суштину романа, која се чини опипљивом у супротности је са оним што стоји иза” (Т. Главинић); „желим да створим књиге од извесне сложености састављене од искуства, сећања и мишљења. Не желим их стварати помоћу поједностављеног линеарног приповедања или бесконачних извештаја” (Д. Шилдс); „истински сиже једног романописца је његово писање” (М. Дира); „нови роман (*le Nouvea Roman*) прича је о роману који постаје авантура једног писања” (Ж. Рикарду); „Џојс пише не *о нечему* него његово писање је *само њо нешто*. Писати, не приповедати” (С. Бекет); „Можемо писати само у смеру онога што се не *да* (на)писати и што треба покушати (за)писати. Оно што *моју* написати, то је *већ* написано” (Х. Сиксу); „потребна је нова врста књижевности коју карактерише изражавање да нема ничега што би се изразило, нити начина да се изрази, ни места одакле ће се изразити, ни моћи да се изрази, ни жеље да се изрази, али уз обавезу изражавања” (С. Бекет); „чини ми се да се роман ствара на нивоу писања, језика. Језик није само средство већ покретач. Он је, такође, стваралац” (Клод Симон).

Хајзенбергов принцип неодређености, односно оно што је инхерентно његовом духовном и сазнајном хоризонту, његовој квинтесенцији, ствара Бекетове романе, дакако, у преносном смислу речи. Он је створио и Џојсове. Али лако је дивити се овим ауторима, но када ми сами пишемо, онда то чинимо тако како су нас научили београдско-новосадски учитељи двадесет година после Другог светског рата. И тако до данас, уз мали, премали број изузетака романописаца који су, уистину, умели да пишу, не прозне купусаре но романе. А лепо би било, верујемо, да се имају у виду бар неколике важне тачке у градњи савремене прозе. Овде ћемо спонтано навести оне најважније. (Исте или сличне су имали романи Радомира Константиновића, романсијера од формата: „Дај нам данас” кога је објавило *Ново јокољење* давне 1954. године, *Мишоловка*, 1956, *Издазак*, 1960. Прим. Б. Т.) Ево тих тачака. Структура и диспозиција наративне материје ствара се на темељу субверзије причања, са становишта бројних дигресија, такође, дисрупција хронолошког реда у наративи, потребе за елиптичком наративом, за фрагментацијом, за рефлексивношћу текста и текстуалним рефлексима, обраћање металепама и интертекстуалности. Настављамо у нади да ће романсијерима који ће стварати ових година (а све ради НИН-ове награде) од романсијерских реквизита бити потребни и ови: изазивање полисемије, употреба пародијске стилизације слојева и жанрова књижевног језика у једном и истом роману, уписивање аутора у текст, видне ауторове интервенције у тексту, приказивање ликова свесних (или несвесних) свог фикционалног статуса, ауторова тематска заинтересованост за односе између фикције и стварности, постојање нелинеарног тока приповедања, видно конструисање текста романа, скептицизам према моћи језика да опише стварност или да исти буде средство комуникације, ситуације језичке непредвидљивост, укључивање у текст критике текста, двоструко упућивање на свет као такав и на свет књиге, потреба за поновним читањем коју ће изразити сâм аутор у свом тексту, позив од стране приповедача на реконструкцију приче како би се избегло тврдо, „вулгарно” причање, а у циљу пародирања самог приповедања, проблематична идентификација наративних гласова, *mises-en-abyme*, проблематика простора у роману, јукстапозиција или монтажа текстова, присуство стилских средстава за конструисање приче, покушаји да се садржај романа скраћено понови а све то у служби реструктурирања проседа романа, склоност додавања (*appendix-a*) у роман, подређивање прозног текста произвољним генеративним принципима, кршења у третману времена у прозном тексту – свега тога нема у роману *Пейља* Дејана Алексића. Исти пише, и не само он, свој роман као

да романсијерски опус Радомира Константиновића у српској књижевности не постоји. Због тога је, у смислу кога у овом раду заступамо, Алексићев роман „раван као даска”, или бар такву визуелну представу у нама призива. Он пише своје романескно штиво онако како он уме, написао га је и ставио тачку на спис. Није његова кривица што је српска књижевна критика такав роман наградила. Она такве и сличне романи, видљиво је из њених пракси, једино и награђује. Тако је научена и – за саму себе – толико учена. Осим тога српска књижевна критика, попут осталих у Европи, под притиском је маркетинга, једне мрачне организације у којој се интерес смешта изван естетских вредности. „Журнализација писца” очигледна је у оба смера: писци постају новинари, новинари писци. Дело једног писца-журналисте постаће онолико велико колико је у очима критичара-журналисте, дакле његовог сабрата „у послу”, успео да унизи дело образованог писца, односно онолико колико је успео да понизи значајне, али намерно маргинализоване токове књижевног живота пред којима се затварају очи и намерно ћути.

Вратимо се још једном нашој аргументацији коју спроводимо у читавом току овог рада. Из тог разлога нужно је навести и следеће: „Слика физичких процеса коју нам је предложила квантна теорија”, пише Џон Поукингхорн (J. Polkinghorne) у књизи *Квантна теорија* (*Quantum Theory*, 2002),

радикално се разликује од онога што би нас свакодневно искуство навело да очекујемо. [...] Физичари су творци мапа физичког света, они откривају теорије које су одговарајуће за изабрани ниво епистеме, али које не могу да опишу сваки аспект онога што се догађа. Сходно оваквом философском становишту, достигнуће науке физике јесте у све поузданијем и темељнијем разумевању реалности каква јесте. Свет реалиста је насељен електронима и фотонима, кварковима и глюонима.⁷

На другој страни, слика света на коју упућује деконструкција Жака Дериде, „писање катастрофе” („*l'écriture du désastre*”) Мориса Бланшоа, (истовремено и наслов књиге М. Бланшоа објављене 1980. Прим. Б.Т.), слика света као ризома какву дају Делаз и Гатари (G. Deleuze, F. Guattari), пренета на писање (*l'écriture*), указује на синапсе које постоје између оних двају култура о којима смо говорили на почетку овог рада. Постоји скривена слика мишљења (и она иде у правцу литерарнога *par excellence*) која”,

⁷ John Polkinghorne, *Quantum Theory*, Oxford University Press, Oxford 2002, стр. 112. Издање на српском „Лагуна”, Београд 2017, стр. 132.

вели Делез, „док се развија, разгранана и мутира међу дисциплинама разних провенијенција, инспирише потребу за стварањем нових појмова, не кроз било који спољашњи детерминизам већ кроз постајање (да, постајање, не *йосйојање*, није грешка, дакле) које носи проблеме са собом”.⁸ Роман, његово исписивање текста, то је, стога, откривање процесâ, оних сингуларних, „који се производе у мноштвима” везâ, склопова, дисјункција, кружења и „кратких спојева” материјала који се пише. Фукоова (М. Foucault) теорија исказа која „укључује схватање језика као *хејтеројеној и несџабилној скуја* (ово су, зар не, Хајзенбергови ставови у физици, пренети у филозофију и књижевност) допушта промишљање начина на који се нови типови исказа формирају на свим пољима”⁹, а унутар двеју култура. Дерида, Бланшо, Делез, Фуко – да ли је модерни српски романописац икада свратио у библиотеку ради ових аутора? На пример, ради побољшања и осавремењивања свога начина писања романа, односно свога начина писања романескног проседеа који би био пендент савременим природним наукама: од физике, хемије, математике, медицине до еволуционистичке биологије, молекуларне биологије, молекуларне хемије, геологије и космологије итд.? Верујемо да није. Њега као писца легитимише превасходно локал. Исти му позајмљује симболичку вредност, третира га као писца, *има своја йисца*. И писац има своје локалне

⁸ Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972–1990*, Ed. de Minuit, Paris 1990. Превод на српски: *Прејовори* 2010, стр. 217–218.

⁹ G. Deleuze, нав. рад, стр. 218.

Ауторова напомена уз белешку 15: Ово моје прелажење са једног навода на други није ради показивања учености него ради указивања у оквирима једног перформативног начина који је инхерентан природи аргументације коју следимо у овом раду на идеје које граде, у својој збијености и густоћи, један духовно-научни свет са свим његовим у реалности постојећим међусобним преплитањима и чине основицу једне пирамиде знања потребног ради пуког сналажења у реалности која је одвећ сложена. Ево, стога, још једног навода: „Они који, с друге стране, не знају пуно, који нису били пометени психоанализом (или другим наукама, прим. Б. Т.) имају мање проблема и срећно прелазе преко оног што не разумеју. [...] Постоје, видите, два начина читања књиге: или је видите као кутију која има нешто унутра и кренете да трагате за означеним а онда [...] почнете да трагате за означитељима. И онда се опходите према следећој књизи као кутији садржаној у првој или кутији која садржи прву. И додајете и интерпретирате и питате и пишете књигу о књизи и тако даље. Или постоји други начин: видите књигу као малу неозначавајућу машину и једино питање гласи: Да ли ово ради и како ради? Како ради за вас? Ако не ради, ништа не успева, покушате са другом књигом. Овај други начин читања је интензиван: нешто успева или не. Нема ничег за објашњавање, ничег за разумевање, ничег за интерпретирање. [...] Писање је флуks међу многим другим флуksевима, без посебног места у односу према другима, који улазе у односе струје, противструје и вртлога са другим флуksевима – флуksевима гована, сперме, речи, чиновна, еротизма, новца, политике и тако даље” (Жил Делез, *Прејовори*, нав. издање, стр. 21–22).

намештенике и телале. Самозадовољно седи у некој од шумадијских провинција (Р. Константиновић, *Филозофија њаланке*, 1969). Одатле црпе све што му је потребно за свој его. Са тога врха му се шаљу његове награде, одатле их он прима. Понекад у то врзино коло ускочи и сâм Универзитет, братија са универзитета, доценти, редовни професори првобитно учени за епским столовима и трпезама у месту рођења да би потом, поставши амбициознији и самоуверенији попут Балзаковог Растињака распусно викали: „Хоћу Париз, хоћу свет, хоћу углед, ту жену, хоћу и у Академију”. Како у Француској, тако у католичком Тиролу, тако и у православно поцрквењеној Србији новим Растињацима се жеље испуњавају. Наставимо после ове дигресије.

Заокрет од структурализма (према постмодерности) био је делом и помак од „језика” према „дискурсу”. [...] „Језик” је говор или писање (*l'écriture*) схваћен „објективно” као ланац знакова без субјекта. „Дискурс” је језик у смислу „изричаја”, он укључује оне који говоре и оне који пишу...¹⁰

Ако је језик „ланац знакова без субјекта” онда му ни прва моћ није да оперише наративним начином излагања но да информише. Стога су Џојс (J. Joyce), Гертруда Стајн (G. Stein) или Клод Симон (C. Simon) настојали, и у томе били савременици научне епистеме 20. века, да разоре традиционални систем приче, односно „наративни начин писања”. Уколико је књижевно дело конструкт, како то вели структуралист, онда, питамо се, зашто бисмо се служили језиком само да бисмо причали када можемо да се служимо само језиком који, већ и иначе, *производи* значење, *производи* стварност, производећи слику света. Јер језик влада нама, не ми језиком. Овим смо већ дубоко зашли у област постмодерне науке о књижевности. Али више не морамо ићи даље. Поводом Алексићевог романа *Пет-иља* коме смо замерили присутност приче (сагледавајући је у кључу савремене епистеме као сувишност), при чему смо ради тог и таквог сагледавања изложили своју аргументацију заснивану на текућој научној парадигми, ми у том погледу у нашем огледу можемо да ставимо тачку.

Негде на почетку овог већ подужег рада рекли смо да ћемо се укратко позабавити и оним аспектом романа који се уобичајено назива стилем, оним грађењима синтаксичких ослонаца који ситним корацима постепено граде значења, петљу значења, подупирући

¹⁰ Thierry Eagleton, *Књижевна теорија*, хрватско издање, СНЛ, Загреб 1987, стр. 129. Наслов оригинала: *Literary Theory*, Basil Blackwell, Oxford 1983.

се ланцима суплемената¹¹ унутар којих се у књижевном тексту указује један закон: „закон бесконачно повезаног низа који, опет, бесконачно умножава суплементарна посредовања” (Ц. Калер). Иста су неопходна како би указала на један метафизички аспект прозе који упућује да је „*ирисуйиноси* вазда одгођена” на исти начин као што се то збива и у животу кога у књижевном делу разумевамо управо по „моделу и подобју текста” који, речено је, увек захтева надопуне (суплементе) „кога творе означајући процеси”. Символички приказ везе између живота и текста, текста и живота је, видимо, круг. Стил је порука.

Уопштено гледајући, у погледу онога што се назива стилем, посебно када је реч о стилским детаљима, роман *Петља* почесто сам себе „упетљава” у непотребне сувишности и рефлексивне које или успоравају радњу романа или у самој тачки унутар које се појављују делују усилјено. Није нам случајно падало на памет током читања романа да је јунакиња романа један надобудни и нервозни Ниче или Вовенарг. Што се тиче саме јунакиње романа, иако је аутор види као образовану особу, искази у њеној причи о себи и свом карактеру, те просудбе о околини у којој обитава, делују стармало-мудро, понекад „тинејџерски” незрело, некада (у мотивацијском погледу) сувишно, што у крајњој линији није „грешка” јунакиње, но њеног психолошког профилисања од стране аутора.

Прелиставамо поново након читања страницу за страницом роман. Општи утисак је да јунакиња говори гласом аутора. Да јој је он позајмио глас. И нека своја искуства у облику гласа. То, између осталог, значи да аутор јунакињу претходно у мотивацијском погледу није тако профилисао како би јој потоњи искази у роману били уверљиви. Свакако, не баш свуда у роману, али чешће него што то дозвољава добра воља читаоца. Рекли смо на почетку да је аутор добро водио радњу романа. Но, ликови у роману говоре, делају и мисле. Споредни ликови у роману су боље уприличени, баш кроз призму главне јунакиње. Као да јој је аутор позајмио своју интелигенцију како би, назовимо те јунаке споредним, исти били приповедачки уверљиви. Понеки пут – наводимо ово као пример – нисмо уверени да је Дина по образовању психолог. Што и није. Она је „мајстор” да понекад говори оно што читаоцу неће бити потребно. Реченица попут: „Неки људи су мајстори да направе функционалну дигресију” (стр. 97). Шта је функционална

¹¹ Појам „суплемент” садржи два значења: додаток ономе што је целивото и надопуну нечему што је непотпуно; овде је он лингвистичко-стилски појам каквим га у својим анализама текста користи Жак Дериде. Прим. Б. Т.

дигресија, питаће се читалац. Наслутиће!? Почесто главна јунакиња Алексићеве приповести сама себи даје улогу да некога подучава, да „доцира”, што, опет, у роману ствара ситуацију да читалац чита њене „готове формулације” које личе на латинске „dicta et sententia”. (Није случајно што је неки сакупљач мудрих мисли на интернету већ „покупио” и сабрао јунакињине „мисли” и изложио их случајном пролазнику на „мрежи” на увид.) Размишљајући о свом пријатељу Никодиму јунакиња вели: „Могла сам само да слутићим колико је напорно формирати своју личност главе испуњене мислима које крстаре кроз ум као моралне патроле” (стр. 95). „Савршено маскирана побуна (реч је о Никодиму), окренута ка унутра, накинђурена фасада дворца иза чијих зидова расту губилишта и бесни куга” (стр. 95). Формулације, формулације. Говорећи о Никодимовој мајци рећи ће: „Њен ум једноставно није производио врсту светла под којим би права природа њеног сина била очита” (стр. 95). Опет, то је неко ко говори из лекарске ординације или нека особа коју ћемо неретко срести по београдским становима око, рецимо, Добрачине и Јованове.

Док смо читали роман, почесто смо се питали да ли је аутор пред собом имао читаоца, и ако је имао, каквог је образовног профила био тај читалац? Да ли је веровао да ће се са његовим романом срести и неки економиста који неће знати на које књиге јунакиња мисли када изјављује:

У оним кретенским књигама о мотивацији и самопоуздању постоји обиље образаца на којима се медиокритети уче како да управљају собом и другима. Кад год бих пролазила поред излога улицаних књижара (можда је пролазила поред књижара „Лагуне”, „Вулкана”, мислимо ми), питала сам се ко то чита (65).

На две стотине шеснаест страна овог романа главна јунакиња без престанка, повишеног гласа, држи лекције (коме?). Личи на ликове романа Томаса Бернхарда, али без Бернхардове романсијерске помоћи која би јој као лику романа толико требала – да мало одахне. Неизоставно. Али не пише Дина овај роман, но г. Алексић. Па у том смислу, било је корисно да романсијер дâ који час одмора читаоцу од необично дугих, бунтовних мисли главне јунакиње. Ни бунтовник не може бити бунтовник од јутра до сутра. Замори читаоца тај вечито повишен тон. „Доводиле су ме до беса идиотске реакције које има само човек уверен да неким сопственим пропустом изазива туђе грешке” (64). Одређења: „дебеловрати примерак балканског алфа мужјака” (64), „адреналин [...] ме претворио у урбану амазонку” (65), „бруј оптимистичких мантри

скројених по мери западњачког смисла” (65) само су пароле, труизми, бесне опаске спрам других, поново пароле, пароле, дефиниције, квалификације других са висине једне посве незреле особе. На концу, то је одлика лошег стила приповедања. „Аман, смири се, жено”, вапи читалац ове „љутите” књиге. Неретко, у Динином гласу чујемо аутора, који јој позајмљује свој глас. Шта то значи за један роман ... [...] о томе ће романијер имати времена да размишља ако буде решио да пише следећи. Списатељ ових реченица-мисли ништа није учинио у свом роману – никакву мотивациону „штанглу” није претходно уденуо у јунакињин психолошки профил – како бисмо читајући роман у себи подржали илузију да су се мисли и глосе спонтано родиле у њеној глави. „У природи човековој”, „цео живот радимо за себични перфекат”, „одувек сам обожавала мале невербалне моменте у служби дијалога” – сâм овај речник, конструкције којим се започиње реченица, чини јунакињу романа неуверљивим ликом. Остали јунаци Алексићевог романа су животније романескне фигуре, уверљивије обликоване, лако памтљиве у читаочевом сећању. Сергеј Довлатов са неколико потеза испише уверљив и памтљив романескни лик. Алексићу је био потребан читав роман од двестотинешеснаест страна да створи јунакињин лик – неуверљивим или, при напору добре воље, искусан читалац би рекао – полууверљивим, упропаштавајући га скоро од једне до друге странице. Има тренутака када лик у роману оживи, али га онда мудрословља, речена у немиру, у незадовољству спрам свега што га окружује, умртве.

Велике стилске неравнине у роману кога читате, говорећи уопштено, остављају лош утисак на читаоца, али читалац је ту далеко мање важан спрам чињенице колико исте штете самој фикцији на тај начин да она такорећи, од саме себе побегне како се читаоцу после тога никад више не би вратила. Примера ради, размотрићемо употребу речи **као** у роману. Довољно је – и у овом случају не треба бити Хавијер Маријас па то моћи приметити – да аутор у роману само пар пута (не мора педесет и који пут) да употреби коњукију „као” како би се фикција вулгарно измигољила из области наративне фикције догађаја кога описује. И, наравно, ишчезла заувек. У Алексићевом роману таквих примера, нажалост, има одвећ много. Ево неких: „Могла сам само да слутим колико је напорно формирати своју личност главе испуњене мислима које крстаре кроз ум **као** моралне патроле” (95); „Мировао је у углу огледала, приљубљен уза свој одраз, **као** да на стомаку носи брата близанца” (115); „**Као** да је са горње стране спуштено сидро у хладну и равнодушну дубину” (106); „**Као** у наивним представама о феномену дубље истине” (112). „и гледа ме **као** водитељ

квиза спреман да постави тешко питање” (146). Ово су, како реко-смо, „стилске неравнине”, „шумови” на вези „читалац” – „дело фикције”, али са огромним последицама за фикцију у делу. Јесте да је *Пејџа* ауторов први роман, али том аутору, уверени смо, време када се о овоме негде учи одавно је прошло. Романсијер би то требао да зна макар интуитивно. Лектор у „Лагуни” већ на нивоу стручних обавеза.

Уколико се у једној реченици да сажети наш оглед написан поводом романа *Пејџа* Дејана Алексића онда бисмо рекли да једном роману који захтева време да се прочита није довољно да исприповеда „причу”. Штавише, она му уопште није потребна. *Зашићо* у роману није довољна добра прича захтева да се образложи на далеко већем простору од једне реченице. Ако је тема Алексићевог романа побуна против устаљених вредности, а која бива видљива у филипикама јунакиње романа, истој побуни се може пребацити да је доста бајата¹², да су се многи романи у европској књижевности истом бавили (нарочито немачки, француски и италијански роман седамдесетих година прошлог века, пре тога Ками и Сартр) и, коначно, да је тема побуне младог човека у српској књижевности већ коришћена у далеко бољој изведби коју нам је својевремено понудио Момо Капор у својим романима уз помоћ ликова својих јунакиња и јунака.

У теоријама о роману овештан је став да је истом потребно да код читаоца остави изванредан ехо. Ехо који ће садржавати дух романа, *ајмосферу* која ће читаоца оријентисати међу мноштвом других романа које је прочитао да се управо „у том роману” ради о нечем вредном сећања и сећање му дуго одржавати живим. Тешко је то очекивати када је у питању замишљени искусан читалац овог романа. Стога је роман из перспективе искусног читаоца могао да „спасе” само нов начин казивања, стил, на пример. Роман са овом темом могао је, рецимо, да „побегне” у „унутрашњи монолог”, да представи јунакињину побуну као пародију на неке друге побуне унутар других романа са сличном темом, такође, да се побуна једноставно представи путем *стила* казивања, на нивоу језика, а у смислу да језик није само средство изражавања већ и покретач, при чему се тема приповедања претвара у метафизику *унушар* језика. Иста тема се могла представити и кроз саморефлексију самог романа који у том случају не би користио репрезентацију (јунакиња говори у првом лицу једине или употребљава

¹² Шта у том смислу рећи о „Трактату о побољшању разума” („Tractatus de intellectus emendatione”), започетом 1659. никад довршеном Баруха де Спинозе, човека прогоњеног, чији се јунак бори против сваког облика фундаментализма. Прим. Б. Т.

прво лице множине) него саморепрезентацију (auto-représentation), при чему би приповедач рефлектирао сопствено приповедање. Употреба такве приповедачке вештине чинила би роман савременијим, ближим не само роману двадесетог века урођеног у метафикционално, односно ауторефлексивно приповедање (попут романа Џона Барта (J. Barth), Роберта Кувера (R. Coover), Џона Фаулеса (J. Fowles), Мјуриел Спарк (M. Spark), Виљема Х. Геса (W. H. Gass), Доналда Бартелемија (D. Barthelme), Итала Калвина (I. Calvino), Х. Л. Борхеса (H. L. Borges), него, у крајњој линији и спрам оних много раније написаних романа међу којима наводимо Ариостовог *Бесној Роланда*, Сервантесовог *Дон Кихота*, Дидроовог *Жака Фајалистиа*, Стерновог *Триситрама Шендија*. Такво аутопоиетичко (аутопоиесис) изношење радње у роману било би, уосталом, ближе и савременој науци о чему смо говорили на почетку овог рада. У позицијама тзв. „радикалног конструктивизма“ („Radical Constructivismus“) С. Ј. Шмита (S. J. Schmidt) појам *autopoiesis* уплетен је у тумачење да не постоји никаква стварност по себи и за себе, па је стога перцепција („Wahrnehmung“) увек само интерпретација, а аутопоиетички системи („autopoietische Systeme“), поред тога што су аутономни и у себе затворени, јесу по природи ствари и своје сопствено дело. Овако, евентуално, конципиране изведбе романа у наратолошком погледу и у погледу проседеа учиниле би, верујемо, роман *Пејџа* ређим примером постмодерног приповедања у српској књижевности. Наравно, свесни смо колико је незахвално играти улогу „шаптача на сцени“. Аутор *Пејџе* знао је боље, роман је исписао тако како га је исписао, његови резултати су ту, може да буде задовољан, за објављени роман награђен је двома наградама. Ми бисмо рекли, без довољног, односно ваљаног разлога.

Додатак

Још је Бахтин сагледао роман као *кризу*, али не само сâм жанр романа, него кризу књижевности уопште, а која се развија у правцу жанровског међусобног прожимања, топећи јасне жанровске границе. Тај тренутак европски и северноамерички роман је искористио да испроба и мета-облике књижевности, „који не познају никакве границе унутар досадашњег канона романа као жанра. Увек на рубу самог себе, бивајући неодредив и неklasификован, роман на тај начин револуционише читаочев однос према писаној речи”¹³, уписујући речи које садржи у контекст и неодлучивост

¹³ Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy, *Ikönografie des Autors*, Turia&Kant, Веџ, Berlin 2021, стр. 79.

историјских догађања као таквих. Тај моменат историје у кога је укључен савремени роман Џорџ Штајнер (G. Steiner) назвао је добом „епилога”, дакле, оне појавности која се збива „унутар логике времена *јосле речи*” („Logik des *Nachwortes*”), а чији је манифестни облик журнализам. Но, једном хуманисти тешко је да представи да „у стварању уметности и у искуству исте не постоји икакав сусрет са трансценденцијом”.¹⁴ Овим исказом Штајнер, заправо, варира један други исказ, онај Јејтсов (William Buttler Yeats), који каже да „ниједан човек не уме обухватно да чита, нити може одговорно да реагује на естетичко, а да му нерв и крв налазе мир у искључиво скептичкој рационалности”. Напротив, у роману *Пейља* ми се путем лика главне јунакиње дуж целе осе романа налазимо управо посред поља скептичке рационалности која се не може посматрати само као ствар јунакињиног приватног става но се испољава и на нивоу романа као епистемолошке целине. У том смислу, уместо „давања стварности” као оне са чијег темеља потичу речи главне јунакиње романа, стваралац романа је морао да уз помоћ речи створи и један *јројшвсвеј* какав се, иначе, у бројним романима уистину и ствара, тако што би у роману (из)градио дијалог *између* приказане стварности и могуће стварности. Тек на таквим драмским основама ствара се снажан роман, а дијалог двеју стварности тада му је стожером. Јер свет романа се гради када исти у оквирима онога што предочава, изложи и супротне могућности, доносећи на светлост дана борбу „света против света” („*mundus contra mundum*”). У најширим својим могућностима, „уметничка дела која су за свет од суштинске важности носе собом озбиљност и постојаност тако што унутар широког обзорја граде и излажу мистерије наше *condition humaine*”.¹⁵ Но, то су тек уопштене естетичке визије које се граде у оквирима књижевнокритичких књигâ и неретко су у дискрепанцији са свакодневном праксом објављивања романа. Из те перспективе, перспективе праксе, област објављених романа делује много скромније. Јер тешко је створити и ваљан роман, а камоли велики. Тешко је, такође, да се створи и ваљан роман идеја, а камоли роман нашег људског стања, нашег онтолошког бескућништва које се испречило посред нашег тубивствовања (*Dasein*) коме се уз то у нашој свакодневици и нашој запалости придружују „провокације политичког варварства и технолошког ропства”. Нашем *libido scribendi* на кога, верујем, још увек пада онај исти зрак сунца који је својевремено падао на Хомера,

¹⁴ George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1990, стр. 297.

¹⁵ George Steiner, *nav. rad.*, стр. 292–293.

Вергилија, Дантеа, Шекспира, Чосера, Спенсера и Гетеа, тек предстоји да савлада пропаст хуманизма у данашњем друштву и култури, а у чему је и иначе већ садржана пропаст хуманог уопште. Не мање, наше бескрајно подавање секундарном, паразитарном писању, тумачењима разних провенијенција, којима паралелно такође влада наведени *libido scribendi* ваља препустити дискурсу *примарној* унутар кога се стварају артефакти Непосредног: књижевноуметничка дела. Наше доба слично је византијском и александријском којима је владао повод паразитарног *секундарној* исписивања текстова о текстовима (мета-текстови), бесконачно ризоматично бујање „семантичко-критичког жаргона” (текста на текст) које је карактеристично за стадиј академског журнализма у коме се налазио протекли век, а наследио га текући, двадесет први. Било је то доба постмодерне и Дерίδαове деконструкције. Дакле – предлаже се – заборавити интерпретације! Стога, ваља нам писати искључиво примарне текстове, оне који нису плод секундарног говора текста о тексту (текста поводом текста) и који „леже” унутар човековог нагона устремљеног против смрти којој смо изложени нашом коначношћу, а коју нашим писањем можемо да прихватимо тек само као „немогућу нужну смрт” о чему говори Морис Бланшо у спису „*L'écriture du désastre*” („Писање катастрофе”). Преостаје нам, што писцу није мала утеха, да пишемо у част примарног текста кога весели списатељски порив који се устремио ка отклањању стрепње од смрти – а он то, тај списатељски порив, по свом основном нагону јесте – и дели се са потребним уживањем у безвремености „која је синоним за вечност”. С друге стране, а на један непосреднији начин, свеколико писање једна је бесконачна потрага за нашим сопственим протеклим временом. Сваком писцу од момента када је Марсел Пруст довршио и објавио своју *Поџрају*, Пруст је остао дужан да му дозволи да тај други писац напише своју *Поџрају*. Заправо, то сваки писац уистину и чини.

На први поглед овом тексту смо се одлучили да поделимо више наших улога као његовог аутора: улогу критичара, улогу аналитичара, извесног познаваоца двају језика: односа природних наука и наука духовних у међусобном надопуњавању, теорије књижевности и критичке мисли која се супротставља теоријском жаргону. Све те улоге само су световне улоге, споредне улоге у одржавању света у току, никако не оно што је обложено, опхрвано и прожето суштинским питањима о тубивествовању, смртности, Богу, а у чијим покушаним одговорима се налази *conditio humana*. Склоност филозофије ка размишљању и књижевности ка причању доводи, гледајући последња питања, не без разлога, до онога што, како Штајнер каже, „неподношљивог закључка да *све некако иде*

[...] али објашњава и њихову самоважну тривијалност”.¹⁶ Можда је стога могуће ова круцијална питања ставити у један *неуиџралан* контекст, у *конџексџи* чина *џисања* (писати = *écrire*) по себи, једне за нас кључне речи управо можда у оном смислу о коме говори Ричард Рорти (R. Rorty). „Сва људска бића”, вели Рорти, „носе уза се један низ речи које употребљавају за оправдање својих акција, својих уверења и својих живота”.¹⁷ Писати нешто, ономе коме је до тога стало, и који у писању види бег од смрти и у безвременост, оправдава, с обзиром на његове бесконачне могућности да опстане „на рушевини свега осталог”, сваки чин онога који му се подјарми.

Наведена питања и појашњења увела су у целини спроведених разматрања суштинску тему: „писање” (*l'écriture*) и „писати” (*écrire*) као најширу платформу свих питања предочених у огледу. Путем ове теме човек се увек нађе у цивилизацији Књиге коју, на неки начин, треба преобразити. Када ово кажемо мислимо пре свега на реч, дакле, на ону реч од које се састоји књига у коју су увезане идеје, мисли, приповедање, разматрања, дијалози. Но, реч као таква је у последње време нешто са којом се не може да рачуна. Реч губи смисао, постаје „понављање речи без садржаја” (М. Бланшо), тишина која говори, а не каже ништа. Да би се разјаснила **потребна** реч, њен смисао, јавља се инстинктивна потреба да иста буде разјашњена путем писања. Порив се потом згушњава у противречности ситуације да се пише из „суште склоности према истини” и немоћног увида да је могућност досезања истинитог посве уклоњена. Та игра потребе за писањем и немоћи да остваримо циљеве писања чини да се удаљујемо од бивствовања у истини, па се уместо тога напросто догађамо у својој свакодневици, „у дневној хроници”, где се већ све догодило, а да се уистину ништа није одиграло о чему у ситуацији безличног *џио џосџиоџи* (**il y a**), онда *џио* приповедамо. Неимање обзора истине јесте оно са чиме се не може ићи и крчити пут, па смо приморани да се склонимо у усамљеност која је део наше суштине. Одатле се изнова креће у стварање, но то стварање се поново одиграва у истим условима и истим ограничењима као и претходни пориви за њим, па добијамо књиге – ако је, рецимо, реч о прози – сличних домета и сличних, поновљених фабула испрличаних по тренутним потребама дана за извесним садр-

¹⁶ George Steiner, *Warum Denken traurig macht. Zehn (mögliche) Gründe*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2006, стр. 75–76. Наслов оригинала: G. Steiner, „Dix raison (possibles) à la tristesse de pensée”, Édition bilingue (englesko-francuski), Édition Albin Michel, Paris 2005.

¹⁷ Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, 1989, Други део, четврти одељак „приватна иронија и либерална нада”, прва реченица наведеног одељка. Прим. Б. Т. Хрватски превод „Контингенција, иронија и солидарност”, Напријед, Загреб 1995, стр. 89.

жајима које обликује тзв. „јавно мњење”. У погледу савремене прозе, њеног рециклирања фабула и пролиферација сличних наративних образаца – а са места које не прати кретање токова света и његову епистемску разину – могу се употребити речи јунака из Бихнерове (G. Büchner) драме *Данијелова смрт*: „Стварање је постало прешироко, у њему више нема празнине, то је једно глагољање без краја. Ништавило је извршило самоубиство, стварање је његова рана, ми смо капи његове крви, свет је гроб у коме он труне”. Другим речима, савремено стање стварања видимо као бесмислено рециклирање образаца стварања, а на празној подлози и инвенције и имагинације, писање ради поништења писања. Када смо малопре навели Бланшоов став да „писање пише кроз књигу да би створило књигу, али *не мирује у облику Књиге* као своје посвемашње судбине” обелоданили смо оно до чега нам је стало да кажемо у овом раду, наиме, да *Књига не њредсјавља крај и коначну судбину њисања*, иако је писање „увек присутно у књигама” што, опет, води увиду да писање које „пише Књигу као Дело”, „а не Дело сâмо”, заправо, пише Закон (известан Закон договора) који се још увек налази у домену цивилизације Књиге и *није њисање унушар и ради самога себе као манифесџације слободе*, а за чега се ми залажемо. Цивилизација Књиге намеће Закон како би поништила писање-као-слободу, будући да су нам, наводно, „потребне маске (читај: Закон) да бисмо се заштитили од тобожњег хаоса егзистенције” (Ф. Ниче), бивајући на тај начин против самог живота. Дакле, *њисање књиге као слободе* стоји насупрот *Књизи као Закону* – тек ова премиса чини став ваљаним. (У овом последњем случају „књига писана малим почетним словом, а која је живот, унижава се на ниво Књиге Закона” као Закона који је против живота. Овде је, дакле, реч о суштинској смисаоној разлици представљеној визуалним предочавањем при писању малог и великог слова „к” у речи „књига”. Прим. Б. Т.) Стога смо управо и рекли да писање у свом изворном смислу никако нема завршно путовање у Књизи, но у слободи која се нигде не завршава, која, по природи ствари, нема граница. То је оно што смо, између осталог, хтели да кажемо у овом раду кога је водила нит да је *њисање оно шџио чини извор свеколиком њисању* као институцији слободе. То значи „писати са: са светом, са делом света, са људима. То уопште није конверзација већ *консџирација*” (70). Писати тако као да жанрови не постоје. „Али није довољно рећи: ’Доле жанрови’, ваља заиста писати на тај начин да више не постоје ’жанрови’” (27).¹⁸ Стога, рецимо још једном: писати =

¹⁸ Бројеви у загради у овом пасусу односе на странице књиге: Жил Делез, „Клер Парне”, *Дијалози*, Федон, Београд 2009. Такође, и на књигу: Жил Делез, *Фуко*, Београд 1989. Прим. Б. Т.

постајати. Увек то, а разлике између постојати и постајати. Постајати је ток, постојати је стајати у једној тачки. Писање пише постајајање. Оно је номадске природе. Постоји номадско писање. Оно је, заправо, једина права врста писања. Наше номадство (номадство човека) једнако је писању које нема средишта. „Писати значи борити се, одупирати се; писати значи постајати” (Делез, Фуко, 49). А шта је његова коначна тежња? – „Да нас ослободи оног што постоји”. И то је Бланшоов одговор. Писање је неорочена слобода којом се то *да нас ослободи оној штио ѿосѿоји* саопштава и стога писање дуби то саопштење све док не дође на *извор*, на суштинску површ живота. Одатле оно греди *и* даље *и* дубље у покушају да нас „ослободи онога што постоји”. Оно пак „што постоји” јесте оно „што је неизлечиво” – бивствовање.

Завршимо на овом месту. Писање је изношење у дело бивствовања. Писање је ослобађање од онога што постоји, од неизлечивог које је бивствовање. Два проклета порива писања која ми не бирамо, јер нема бирања у срцу порекла, нити на извору и унутар *arché*, где су Да и Не склупчани у једно. Писање и живот су увек другде. Апсолутна вест коју писање хоће да нам саопшти је немогућа. То је, између осталог, порука овог огледа.

МАРИНА ХАКИМОВА ГАЦЕМАЈЕР

ШТА ТЕ БРИГА ЗА ОНЕ КОЈИ СУ МРТВИ

У пролеће ове године, на основу русофобије у Европи, талас погрома захватио је гробља совјетских ратних заробљеника и војника Великог отаџбинског рата. На друштвеним мрежама, у групама наших сународника који живе у Немачкој, у Пољској, у балтичким земљама, објављене су фотографије уништених гробова. У то време сам још живела у Немачкој – у малом граду близу Дармштата. Знајући да око 20 километара од мог града постоји војничко меморијално гробље совјетских војника, одлучила сам да га посетим.

До тог места се не може доћи јавним превозом, такси у Немачкој је веома скуп, па сам замолила свог старог немачког пријатеља Бернда, професора музике, веома интелигентну, доброћудну и дружељубиву особу, да ме одвезе аутом.

– О! На корак од совјетског спомен-гробља, ту је сахрањен мој старији брат Петер, који је умро пре 12 година – изненадио се Бернд, тражећи пут на навигатору. – Нисам знао да је немачко гробље поред совјетског!

– Значи, идемо и на гроб твог брата – реаговала сам логично и веома руски.

– Зашто? – зачуди се Немац. И признао је: био је на гробу свог брата само једном – на дан сахране. – Уосталом, идемо.

Целим путем у колима, Бернд је причао о свом брату, који га је практично одгајио, усадио му љубав према музици, научио га да свира гитару, поклонио му први инструмент. Умро је од рака пре своје 40. године. Паркирали смо се на улазу у уредно немачко гробље. Камени споменици правилног облика, строго један за другим, као по лењиру. Нема фотографија, Немци наводе само имена и године живота. Из предострожности сам купила неколико букета, планирајући да један од њих ставим на гроб Берндовог брата.

Неколико пута смо обишли мало гробље горе-доле, читајући имена, али Петеров гроб нисмо нашли. На крају, Бернд се зауставио код камене плоче са именом неке жене и недавним датумом смрти.

– Овде је био гроб мог Петера – рекао је мирно. – Сто посто овде!

И, видећи моје запрепашћење, објаснио: прошло је више од десет година. О гробу његовог брата нико није бринуо, за њега није плаћен новац, па су на његовом месту сахранили онога чији су рођаци касније могли да изнајме ово место.

Притом, покојни Петер је на овој земљи, поред свог брата, имао још двоје одрасле деце, удовицу, родитеље и две сестре.

– Зар нико никад није посетио гроб за све ове године? Живите на 15 минута вожње одавде! Зашто никад нисте дошли да обезлежите помен особи која вас је толико волела?

– Гроб је само прах – одговорио је Берндт. – Мог брата нема. Зашто ићи на гроб?

Тада сам схватила зашто су немачка гробља тако негована и мала у поређењу са нашим. Ретко која гробница постоји више од десет година. А и сам обред сахрањивања у земљи је „луксуз“, како кажу Немци. Прескупо. Закуп места на гробљу на 10 година је од 1.500 до 2.500 евра, не можете купити плац, као у Русији, можете само продужити закуп за нешто новца. Поред тога, рођаци су дужни да одржавају гробницу у беспрекорном стању или да за то плаћају запосленима око 1.000 евра годишње. Неуредне гробнице брзо се изравнавају са земљом и издају као нове.

– Ви Руси сте неки заљубљеници у онај свет. Обожавате мртве – гунђао је Бернд кад смо ушли на гробље совјетских ратних заробљеника, где је и без мог било доста цвећа. Вандали су уништили реч „Руси“ на гранитној плочи, а нечија брижна рука је у насталу црну рупу ставила војничку капу маскирне боје.

– Шта ће мртвима све ово? – упитао је Немац. – Неће видети твоје сузе и твоје цвеће!

Немци никад неће разумети наше родитељске суботе, наша окупљања на завичајним гробљима, наше свеће у црквама „за помен душе“, наше „Лака ти земља“, наше „Царство небеско“.

У најбољем случају, толерантно ће цокнути језиком: „Чудни ирационални обичаји!“ Разговарала сам о мртвима и о смрти са разним Немцима. Велика већина не иде на гробље, али ни у храмове. Све што је повезано са смрћу изазива у њима непријатан, готово гадљив осећај, уплетен у неку врсту животињског страха и несхватања. Немци категорички избегавају мисли о смрти. А питања о њој се доживљавају као увреда, као изазов: „Хоћеш ли да ми поквариш расположење?“

Сахрану у ковчегу бира само 30% Немаца. Многи су кремирани, јер је цена закупа места за урну нижа. А у последње време

све више грађана Немачке разбацује пепео својих најмилијих у бесплатну воду, поља или га оставља у шупљинама дрвећа. На дан рођења и на дан смрти нема помена. Није лепо.

– Зашто? – питали су ме Немци кад сам их гњавила питањима. – Сећања на умрле изазивају тугу. Не желим да тугујем!

Управо зато нико на Западу никад неће схватити значење нашег Бесмртног пука. Показивала сам становницима Немачке снимак ове грандиозне поворке и увек сам била дочекана чуђењем: „Каква масовна погребна поворка?” Живећи међу Немцима, на њиховој земљи, шетајући њиховим гробљима, никад нећете осетити ту укљученост, причасност, ту необјашњиву везу са мртвима коју имамо ми.

„Сваки пут кад дођем у свој родни град, одем код оца на гробље. Ноге ми иду саме”, „Мама је умрла кад сам имао 3 године. Сад имам 20”, „Кад дуго не посећујем тату, сањам га. И идем на његов гроб” – присећам се прича мојих руских познаника. Одлазак на гробље је за нас природан, потребан. „Зашто?”, питали су ме Немци. И схватила сам да је узалудно причати о тој тајанственој, али јасној вези између живих и мртвих, коју осећа сваки Рус.

Зашто су наши мушкарци жељни да сами плате рачун, чак и ако се пије у непознатом друштву? Зашто наше баке долазе својим унуцима са товаром џемова и киселих краставаца? Зашто таксиста бесплатно доноси тежак кофер до улаза? Зашто у Русији постоје цвећаре које раде нон-стоп, на сваком ћошку? Зашто брати печурке кад их можете купити у продавници? Чему ови рефрени „С Богом!”, „Боже дај”, „Бог те благословио”? Зашто милиони Руса марширају у Бесмртном пуку и зашто тако побожно чувају сећање на давно умрле? Немци вам ова питања неће постављати у лице, али неразумевање остаје.

– Ти објављујеш вести са бојног поља као да си за то плаћена. Бринеш се за туђинце у Доњецку, као да су ти рођаци. Певаш ратне песме, као да ће те казнити ако ћутиш. Шта те брига за Донбас? – нису крили изненађење моји немачки познаници. – Шта те брига за оне који су већ мртви?

Немојте се чудити што су Европљани осам година намерно игнорисали истину о зверствима нациста у Донбасу. Дистанцирајући се од било каквог помињања ратних дејстава, а самим тим и смрти, спремни су да се смрзавају, гладују, кротко плаћају растуће порезе, послушно и масовно донирају за потребе Оружаних снага Украјине, само да би се осигурали, да би се сакрили од смрти. Тако свакодневна удобност ратује са истином.

Превео с руског
Желиграј Никчевић

**АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВ
(1938–2021)**

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

**ОСУНЧАНИ ПРОСТОРИ
АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВА:
In memoriam**

Отишао је Александар Петров (Ниш, 8. I 1938 – Београд, 19. XI 2021), српски проучавалац књижевности и књижевник, а Рус пореклом. Изгубили смо једног веома важног истраживача, подстицајног znalца књижевности и културе, те занимљивог књижевника који је непрестано трагао за новим видицима и исходиштима. Изгубили смо човека који је хрлио у сусрет другим и другачијим културама, а њих је умео дубински да разумева готово ништа мање него што је одлучно бранио дигнитет српске књижевности и културе чији је драгоцен учесник и креатор.

Син двеју културе

Петров је потомак Белих Руса, оца Николаја и мајке Ирине (рођ. Каратејев), пристиглих у Краљевину СХС/Југославију као избеглице потеране догађајима Октобарске револуције и потоњег револуционарног терора. У Београду је похађао основну школу и гимназију, а онда и Филолошки факултет, где је групу југословенске и светске књижевности завршио 1961. На истом факултету је магистрирао („Поетско у Андрићевој прози”) 1967, а теза је обја-

вљена у његовој ауторској књизи *У њпросјору њрозе* (1968). Докторирао је у Загребу, на Филозофском факултету, 1971, са тезом под насловом „Поезија Милоша Црњанског у еволуцији српског песништва”. У периоду 1964–1996. радио је, с прекидима, на Институту за књижевност и уметност у Београду, а ту је стекао сва научна звања, од асистента, преко научног сарадника и вишег научног сарадника, па до научног саветника. Ту је засновао научноистраживачки пројекат „Историја српске књижевне периодике” и њиме је руководио 1970–1986. Био је један од оснивача, те главни и одговорни уредник (1968–1972) часописа *Књижевна историја*, а пре тога је био члан редакције *Књижевних новина* (1965–1968).

Развио је широку сарадњу са великим бројем листова и часописа, учесник је многих научних скупова, објављивао у зборницима научних радова, а био је и стални критичар листа *Полиџика* 1975–1980. Члан је Удружења књижевника Србије од 1964; члан ПЕН клуба од 1965, члан његовог председништва 1983–1984. и председник 1986–1988; члан је председништва Савеза књижевника Југославије 1985–1988. и његов председник 1987. Сарадник најстарије српске културне установе постаје објављивањем књиге *Разјовори с њоезијом* у едицији Прва књига Магице српске 1963. године; формални статус члана сарадника стекао је знатно касније, тек 1995. године, а стални члан сарадник постаје 2008. Био је сарадник славистичког центра Универзитета Хокаидо у Сапороу (Јапан). У САД постаје спољни сарадник Универзитета Охајо у Колумбусу, потом професор на Универзитету у Питсбургу (1993–2021). Уредник је листа *Американски Србобран* 1993–2021, а за успехе у том раду добитник је Ордена југословенске заставе 2003. Држао је предавања по позиву на више универзитета широм света, у САД, Енглеској, Норвешкој, Шведској, Кини, Индији.

Петров је писац широког жанровског спектра, те несумњиве радозналости, занимљивости и провокативности. Примарно проучавалац књижевности он се доказао у различитим дисциплинама ове науке. Критичке и књижевноисторијске текстове неговао је од сасвим кратких облика и жанра приказа, преко ширих расправа, па до целовитих монографских студија. Најчешће је писао о српској поезији, али и о песништву југословенских простора, а то је обелодањено у његовим књигама као што су: *Разјовори с њоезијом* (1963), *Поезија Црњанској и срјско њеснишћиво* (1971), *Поезија данас* (1980), *Крила и ваздух* (1980), *Канон* (2008). Од страних култура највише је пажње посветио руској књижевности (*Анџолоџија руске њоезије XVII–XX века*, 1977; *Литературная Россия. Взгляд из Србији*, 2015), а та књижевност за њега представља ону изворну, предачку, очевинску и дедовинску вертикалу. Тематски је уз то

био vezan и за америчку, кинеску и јеврејску културу, о чему је писао најчешће у појединим критичким расправама, са изузетком читаве једне књиге посвећене кинеском песнику Ли Ђингу (*Ли Ђингов њеснички космос*, 2004). У свим овим државама (Јапан, САД, Кина, Израел) боравио је краће или дуже током последње три деценије свога живота, а у области књижевног и културолошког истраживања веза је остала трајна.

О књижевноуметничкој прози је мање писао (*У њросџору њрозе*, 1968), о драми још мање, али се ширина његових интересовања и начини бављења књижевном уметношћу најбоље могу видети из књиге *Пре њроцлосџи I, II* (2011): ту се показује не само жанровска разноликост дела о којима пише него се види и теоријска сложеност његовог приступа (откриће руског формализма у српској науци, на пример), његова спремност на изазове књижевног живота (полемичко бављење случајевима Ђого, Симовић и сл.), специфично схватање књижевног патриотизма (бављење темом Косова, судбином нације, односа с другим културама, књижевно југословенство и сл.) итд. Своја изучавања сложених токова књижевног живота, испитивања улоге појединих индивидуалаца, покрета, а посебно периодике, часописа и листова, Петров је сакупио у једну целину, па те студије и расправе објавио под насловом *Срџски модернизам: ѓласници, ѓласила, судије* (1996). Теоријским питањима бавио се при сваком научно темељнијем приступу, а од значајнијих послова ове врсте свакако ваља поменути његове заслуге за представљање и рецепцију руског формализма у српској култури (*Поетџика рускоџ формализма*, 1970), као и значај његове антологије текстова који сведоче о романескној поетичкој свести у светској књижевности (*Рађање модерне књижевности: Роман*, 1975). Посебно су значајне његове песничке антологије које су оствариле несумњиви утицај у српском и југословенском књижевном животу, те у академској пракси других култура: *New Serbian Poetry / La nouvelle Poesie Serbe* (1978), *Поетџија јџословенских нарога 1945–1975* (1975), *Поетџија млађих јџословенских њесника* (1978), а свакако је најважнија она која приказује развој руског песништва: реч је о другом издању поменуте *Анџолоџија руске њоетџије XVII–XXI века* (2011).

Уз свој критичко-истраживачки рад Петров се исказао и као писац, у почетку превасходно песник (збирке: *Сазданац*, 1971; *Брус*, 1978; *Словенска џкола*, 1985; *Последње Косово*, 1988; *Исџочни глан*, 1992; *Камен и звоно*, 1992; *Ваџрар*, 2003; *Bound by Red*, 2003; *Ах*, 2006; *Пеџа сџрана светџа*, 2013; *Еросова свеска*, 2021), потом романописац (*Као злаџо у ваџри*, 1998; *Турски Беч*, 2000; *Лавља њеђина*, 2004), мемоарист у форми романа (*Мемороман*, 2018), те коначно

приповедач (*Доктор Хаос*, 2021). Како је време одмицало, а пристизала пуна људска зрелост, Петров је све више тежио жанровској ширини и пунини животног доживљаја који је просто захтевао, изнуђивао и специфичност властитог израза. Тако је овај писац растао и развијао се целог живота, настојећи да досегне ширину и обухватност која је успешно изражавала дубину и снагу изворног егзистенцијалног доживљаја спремног на разноврсна искушења књижевне експресије.

Реч тихој ойрошијаја

Одласком Александра Петрова у просторе вечности изгубили смо једног активног и веома важног истраживача књижевности, као и занимљивог и живахног књижевника. Изгубили смо једну препознатљиву и непоновљиву личност наше књижевности и науке о књижевности, личност која је пленила колико интелектуалном луцидношћу и тачношћу својих тумачења књижевних дела, толико и несвакидашњошћу својих страсних залагања за оне књижевне појаве и вредности којима је поклањао своје поверење. У Саши Петрову обитавало је више креативних личности истовремено, а свака је тражила простор и време за саму себе. Стога је овај писац веома често испољавао истинску душу детета, дечју чистоту и безазленост, али и очигледни егоцентризам стармалог човека који, наивно и посвећено, уме да затражи пажњу свих других само и искључиво за себе. Таква душа детета и стармалог човека непрестано је пленила и стицала симпатије, а готово никада није изазивала тешка подозрења и антипатије. Тако је бивало јер је Петров умео да испољи силовитост својих страсти, али би напоредо с таквим наступом, или одмах после такве некакве ерупције одушевљења, хитро успостављао меру ствари у којој је своје место моћно заузимала потреба за интелектуалним, логичким расуђивањем и за успостављањем критеријума објективности. Било је бескрајно занимљиво и изазовно све што се дешавало у Саши Петрову и око њега: свет је добијао некакву симпатичну и драгу пунину, а о људима и догађајима он никада није сведочио са ружним мислима и мучном, негативном психичком енергијом.

Неколико последњих година свога живота Саша се борио с тешком, најтежом болешћу која је непрестано понављала своје нападе и узимала део по део све крхкијег организма. Повремено, кад би он и његова супруга, а заслужни проучавалац књижевности и културе Кринка Видаковић Петров, долазили у Србију, имао сам прилике да изблиза посматрам како та борба постаје све тежа и напорнија, те како Саша постепено губи снагу. Никада је, међутим,

за живота није сасвим изгубио, никада није немоћно клонуо. Знајући како и колико та битка траје, ја сам, негде крајем 2020. године, за књижевно-научни скуп у оквиру Дана Милоша Црњанског, у Матици српској, пријавио тему „Александар Петров као тумач дела Милоша Црњанског”. Брачни пар Петров је у то време био у САД, у Питсбургу, и водили су своју животну и медицинску борбу како су знали и умели. Не знам да ли су осећали оне који су из даљине с топлином мислили на њих и молили се да ту страшну битку некако добију. Негде јуна 2021. они су већ били у Београду, Саша и ја смо се чули телефоном, а он је звучао доста добро, глас је био врло чврст и звонак, а то ме је некако уверавало да наде још увек има. Пошто ме је Саша позвао да се видимо код њих, у Београду, у кући, ја сам тог јуна 2021. дошао једне вечери и провели смо неколико прелепих часова, све уз гастрономске ужитке и винска задовољства, а највише уз сјајне и садржајне разговоре. Саша је био онакав какав је обично бивао, само се осећало да му помало недостаје даха и снаге, али тим слабостима он никако није допуштао да постану превише видљиве. А онда сам, при крају нашег разговора чуо нешто шокантно: амерички лекари нису Саши давали живота дужег од новембра 2021.

Дивио сам се Саши, те вечери, угодно разговарајући као да је читава вечност пред нама, дивио сам се и свих потоњих дана, док сам посматрао како се песак времена све више осипа и нестаје, а све сам се некако надао да амерички лекари греше: сви грешимо, па што не би погрешили и ти лекари! Оне вечери угодног и страшног разговора о животу и смрти, схватио сам да је Саша у себи чувао Бога, као што је и себе чувао у Богу, а то је чинио на аутентично хришћански, православни начин: руски или српски, свеједно. Тек Бог је био ту негде, а све што се дешава у свету или у човеку одједном поприма некакав утешни, испуњени облик у којем празнина не побеђује него она бива побеђена. Те вечери видео сам једног српског, руског, светског песника, писца и проучаваоца књижевности који иде у смрт као што су традиционални, верујући, православни Срби и Руси ишли: нетремице, без страха и са дубоком вером да иду право Господу у наручје!

Тако је Александар Петров себе воздигао у висине које нас нагоне да стално подижемо поглед. А кад сам тако подигао поглед ponad двери руске цркве архангела Михаила, на Новом гробљу у Београду, тамо горе, готово међу самим облацима, сачекао ме је златни руски крст, онај са косим додатком на доњем крају вертикалне осе, а на крсту као да су биле исписане неке тихе, драгоцене поруке. Тог лепог, сунчаног дана, 24. новембра 2021, тачно онако како су неумољиви лекари предвидели, испраћали смо на послед-

њи починак Сашу Петрова. Била је среда, појали су руски и српски свештеник, а на последњи испраћај дошли су многи који су воле-ли, ценили, читали и тумачили Сашине књиге. Својом смрћу, овај необични писац је, по облацима и по сунчевој хартији, невидљивим мастилом исписао своју последњу песму, а у тој песми нам је свима поручио да не дрхтимо него да појемо! И да знамо да је пред њим и пред нама читава вечност, па са тим треба знати да се живи. Био је петак 19. новембар када је Саша издахнуо, а у среду, 24. новембра, кад смо га испраћали, био је, рекох, леп и сунчан дан којим нам је Саша, током заупокојене литургије, на Руском гробљу у Београду, шаптао ове нечујне речи! Нека је слава због свега што је створио и написао овај драгоцени човек са душом детета!

(Делови овог текста изречени су у Матици српској 29. новембра 2021. године)

Иван Негришорац / Др Драган М. Станић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
stanicnegrisorac@gmail.com

ДМИТРИЈ Д. ШОСТАКОВИЧ

**ВОЛИМ СВЕ ЖАНРОВЕ: ОД МИСЕ БАХА
ДО ШТРАУСОВЕ ОПЕРЕТЕ¹**

Превеле с руској: Бојданка Живановић и Луна Градинџић

Коју од својих композиција највише волите?

Дмитриј Д. Шостакович: Нисам сигуран да ли ће вас задовољити мој одговор. Ако не бих волео сва моја дела, онда их, вероватно, не бих ни стварао. Знате, постоји једна руска пословица: дете, чак и кад је криво, оцу свом и мајци је мило. Када слушам своје композиције, јасно видим њихове недостатке. Али ако не бих видео те недостатке, онда, очигледно, не бих ни писао наредну композицију... У сваком случају, у сваком новом делу покушавам да некако избегнем недостатке које сам уочио у претходно створеној музици. Стога не могу да кажем коју своју композицију волим највише.

Ви сте у више наврата изражавали мишљење о одрживости оперског жанра. Шта, по Вашем мишљењу, чини то способним?

Понекад се може чути суд да у данашњем времену оперски жанр, да тако кажем, пропада. Ја се са тим категорички не слажем. Одрживост овог или оног оперског жанра зависи од много чега. На пример, од квалитета поставке, извођења. Тешко је рећи због чега се нека дела не задржавају на репертоару. Наравно, овде је присутна и кривица композитора, али улога самог театра је, подвучим,

¹ Извор: „Люблю все жанры: от мессы Баха до оперетты Штрауса”, *Русский язык за рубежом*, 2/1973, 93–94.

огромна. Тешко питање... Можда ово није директно повезано са питањем, али, рецимо, Пушкинов *Борис Годунов* велико је дело песника, а ма како да је необично, скоро да нема сценског живота. Док је у опери Мусоргског *Борис Годунов* (по драми Пушкина) живот изразито раскошно приказан. Дакле, то је комплексно...

Које опере сценских композиција сматрате најзанимљивијим?

Пре свега, опере Бенцамина Бритна *Питер Грајмс*, *Обријан завршња* (либрето у њој није леп, али музика је очаравајућа), *Сан леиње ноћи*. Све те опере су изванредне!

У последње време, како код нас, иако и у иностранству, моле су се чути Ваца Друга и Трећа симфонија. Значи ли то да ауторски „вето“ на ова дела нема више велику снагу?

Ја „вето“ на *Друју* и *Трећу симфонију* нисам ни стављао. Једноставно сам рекао и поновићу сад да не сматрам та остварења најуспелијима и најбоље би било уместо њих изводити нека друга моја дела.

Какво је Ваше мишљење о кинематографској музици?

Музика у филму игра огромну улогу и може се много говорити о томе како је искористити. Волим да радим у кинематографији. Али никакве нарочите задатке притом не постављам пред себе. Главна је да је добра музика ту неопходна исто као и свуда. Наравно, музика одговара сценарију, идејном садржају. А прекомерни разговори о специфичностима су сувишни.

Какав је Вац однос према музичкој форми њојих мјузикла, чији је најсвећлији пример, можда, Прича са западне стране Леонарда Бернштајна?

Видео сам *Причу са западне стране*, и допало ми се. То је интересантно и даровито дело. Ипак, нисам видео у њему те посебне жанровске одлике. То је просто музички спектакл са добром музиком.

Кажите нешто више, молим Вас, о Вацој „стваралачкој лабораторији“.

Ако ми посао иде, онда пишем скоро све време: и ујутро, и током дана и увече. Очигледно, то није правилан стваралачки

метод. Уз то, ја изузетно брзо пишем, што, такође, сматрам својим недостатком. Због тога се код мене јављају неуспешна места, која затим понекад исправљам. Можда главни свој задатак видим у томе да моја музика обавезно налази одјек код слушалаца. Раније сам могао да радим одмах над неколико композиција. А сада не. Сада могу да радим само над једним...

Како долази Ваџа музика до слушалаца?

Некада брзо, некада не... Овде све зависи од извођача. Када свираш сам, тада одлично осетиш како ће публика усвојити твоју музику. Као извођач ја сам наступао до 1958. године. Да немам болесну руку, не бих оставио своје извођачке активности до данас...

Неко време сѝе радили са Владимиром Мајаковским и Всеволодом Мејерхолдом...

Да, писао сам музику за драму Мајаковског *Сѝеница*, која је била постављена у позоришту Мејерхолда. Ту сам се и упознао са Мајаковским. Песник је учествовао у поставци и сећам се да ми је давао савете. „Желео бих”, говорио је он, „да музика личи на оркестар ватрогасаца!”

Да ли бисѝе моѝли да нам наведеѝе Ваџеѝе омиљеноѝ иѝсца, композиѝора?

Вечито питање... Сматрам себе изразито срећним због тога што волим много њих. И руске и стране писце, композиторе, и класичне и савремене. И мислим да сваки човек, сваки музичар, мора да негује у себи такав однос. Топло саветујем то свакоме. А то колико много човек некада изгуби... Једном ми је један човек рекао на прекор да сам сваштојед, да „једем” сву музику „од Баха до Офенбаха”. Отуд ни омиљеног писца ни омиљеног композитора не могу навести. Волим све. Немам ни омиљене жанрове. Волим их све: од Бахове мисе до оперете Јохана Штрауса...

„НЕОБИЧАН ЈУНАК ПОГЛЕДАТИ”

Драгољуб Перић, *Прамен мајле ѿоље ѿриѿишнуо. Необични јунаци срѿске усмене еѿике*, Академска књига, Нови Сад 2022

Монографија Драгољуба Перића *Прамен мајле ѿоље ѿриѿишнуо. Необични јунаци срѿске усмене еѿике*, коју је у библиотеци Хоризонти објавила Академска књига из Новог Сада, бави се изузетно значајном и релевантном темом са становишта усмене епске поезије. Полазећи од широко захваћене грађе, аутор систематизује оне видове онеобичавања којима се епски јунак чини било „различитим у степену”, било „различитим по врсти”¹, у односу на своје потенцијалне историјске или псеудоисторијске прототипове. Могућа, историјска (или псеудоисторијска, свеједно) биографија тако „постаје архетип, [...] одражава само врлине свога звања, представљене парадигматским догађајима, својственим моделу који отеловљује”², а слично бива и с важним збивањима у прошлости заједнице. Истовремено, да би постао носећи лик песме, јунак бива *ољуђен*, односно његова демонска, нељудска или надљудска природа своди се на белеге и наговештаје, који, превасходно, постају основ онеобичавања, извор унутрашњег раскола и поетски продуктивне вишезначности, слојевитости и амбиваленције.

Показује се да парадигматичност ликова и збивања, који јесу предмет епске песме, није заснована само на историјском искуству и памћењу (историја је овде схваћена као рационално, логичко мишљење) већ, у истој мери, на ревитализацији митске матрице и веровања, који леже у основи схватања ових ликова, збивања и односа. У ликовима јунака, захваљујући специфичном „полутанству” њихове људске и нељудске природе – у ове песме улази јасно уочљива митска подлога, али тиме што се ослања на историјска предања и служи „њиховим ’језиком’ за

¹ Northrop Frye, *Anatomija kritike. Četiri eseja*, prev. Giga Gračan, Naprijed, Zagreb 1979, 45.

² Mirča Elijade, *Istorija verovanja i religijskih ideja. Od kamenog doba do Eleusinskih misterija*, knj.1, prev. Biljana Lukić, Prosveta, Beograd 1991, 258.

приповедање догађаја³, ова поезија се одваја се од своје митске основе „демитологизује се”. Оно што су у језику митске приче била суштинска својства бића или збивања – постаје метафора/алегорија, а елементарност и једноставност мита бива замењена сложеност, у различитим кодовима оствареном нарацијом, која чува, али и ресемантизује примарна значења.

Издавајући пет типова *необичних јунака*, Драгољуб Перић, што је нарочито драгоцен допринос његовог изучавања, полази од конкретне поетске грађе и поред „исклизнућа у натприродно” – фитоморфности, зооморфности, анимализације – указује на особености поетике усменог епског певања, које чине да се као вид онеобичавања појављују и смрт (чиме се песма потенцијално везује за примарне ламенте над гробовима мртвих хероја), али и улога приповедача, која отвара увид у однос хомодијегезе и хетеродијегезе⁴ (у епској нарацији Тешана Подруговића, али и шире). Сви ови видови онеобичавања сагледавају се, у коначном исходу, као драматични излазак епског јунака на поље збивања из оног прамена магле/таме који би могао бити метафора свеколиког заборавља, као вид идеализације и идеологизације историјских и псеудоисторијских личности (конкретно, ово се испитује на изузетно погодној грађи Вишњићевих песама из Првог српског устанка) и вид ефектне поетске концептуализације „историјског” и „биографског”, загуљеног у магли времена и заборавља.

Монографија Драгољуба Перића је са становишта значења која покреће добро и прецизно компонована. Аутор полази од претпоставке да „на изворишту епског певања” стоји „мртви јунак”. Пре свега, на примеру песме *Смрти Војводе Кајице* („Епска песма и тужбалица. Нацрт за реконструкцију генезе жанра на примеру песме *Смрти Војводе Кајице*”), али и на широј грађи, он разматра колико и како је генеза српске јуначке епске песме могла бити заснована на „(јуначким) ламентима, извођеним над гробовима палих хероја”. Он указује на сличност у начину извођења, на присуство елемената култа мртвих, не само у тужбалицама већ и у финалним формулама јуначке епике, те на заједнички стих. Најупечатљивији сегменат овог поглавља јесте успостављање веза песме Слепе Живане *Смрти Војводе Кајице* са жанром тужбалице, у сликама уређења гроба, приношења жртве и Ђурђевог тужења над гробом, у коме се стапају жаљење и посмртна похвала палом јунаку. Питање генезе нужно отвара и питање старости усмене епике, као и научно релевантна питања начина извођења и функције гусларске песме. Аутор, посредно, али јасно, осветљава и особену „родну загонетку” усменог певања: тужбалица, као

³ Е. М. Meletinski, *Poetika mita*, prev. Jovan Janićijević, Nolit, Beograd b. g., 280.

⁴ Термини Жерара Женета *хомодијегеза* и *хетеродијегеза* понајвише одговарају ономе што се у традиционалној наратологији називало *приповедање у првом лицу*, односно *приповедање у трећем лицу* (в. Adrijana Marčetić, *Figure pripovedanja*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd 2004, 50).

доминантно „женски жанр”, по извођачима и преносиоцима, артикулише наглашено мушке вредносне ставове и значења, док конкретну јуначку песму, као недвосмислен пример гусларског певања у маниру „меланхоличног тужења”, изводи слепа певачица. Литература обухваћена у раду – домаћа и страна – обухватна је и добро одабрана, а питања која рад отвара и даље несумњиво релевантна. Драгоцено је, верујем, и поновно окретање битним питањима српске усмене епике, поготово када се она сагледавају у ширем истраживачком контексту, словенском и западноевропском. Теза коју заступа ово поглавље Перићеве књиге систематично и продубљено се доказује, на широко захваћеном теоријском и културолошком плану.

И друго поглавље рукописа, „Фитоморфни ликови”, концентрише се на „мртвог јунака”, али на оног који се у смрти преобраћа у биљку, улази у временски круг (привремене и повремене, неконачне) смрти и новог рођења, карактеристичан за биље, али и за „божанства вегетације која периодично умиру и васкрсавају у облику биљке”. У сижеима широко захваћених српских епских и лирско-епских песама, аутор ефектно трага за реликтима митске приче и њеним претапањем у лирско-епску и епску (пре свега, приповедну) песму специфичног сижејног модела о метаморфози мртвог јунака у биљку („Биљни ликови српских епских приповедних песама и балада”). Овим он показује да чврста и неопозива граница лирско-епског и епског не постоји већ да јунак одиста може егзистирати „на размеђи жанрова”. Полазећи од претпоставке да је „процес прекодирања текао од мита ка фолклорном сижеу”, Перић трага за темељном митском причом од које у песмама, како с правом наглашава, као заједнички остаје мотив „васкрсавање у биљци”, чије значење он, верујемо с правом, сматра битнијим и сложенијим „од декоративног оквира песме” и изводи га из архаичног балканског и индоевропског наслеђа. У целини овог поглавља Перић успешно доказује да је

митско доживљавање света као тоталитета у коме су природа и човек међусобно повезани водило [...] ка ставу да људско деловање уобличава елементе природе, али и да природа утиче на човеков живот.

Тако у веровању да душа може наставити своју егзистенцију у биљци и инкарнирати се у њој – аутор препознаје „древну представу о вечитости живота, односно његовом обнављању метаморфозом”. У најдубљој семантици ове митске приче Перић препознаје „семантику жртвовања”. Трагична смрт јунака покреће тако циклус у коме се

живот као такав (у природи, на њиви, у заједници...) потврђује и обнавља, добијајући, сходно жанровском контексту, и одређену моралну интерпретацију,

какову садржи, на пример, чудесно лепа балада „Бог никоме дужан не остаје”, у којој се разлика између оклеветане сестре и снахе клеветнице непосредно отеловљује у биљу у које се у смрти трансформишу: смиље и босиље и трње и коприве.

Треће поглавље монографије, разматрајући зооморфне ликове српске, балканске и источнословенске епике, широко тематизује однос митолошке и класичне епике. Широки обухват грађе овде указује на суштинске везе, које се, управо у обликовању ликова, јављају у словенском усменом стваралаштву и овде се откривају као везе зооморфног (змајевитог) јунака јужнословенске и источнословенске усмене епике. Оба поглавља која чине ову целину баве се древним сижеом о борби јунака словенског епа, преображеног у животињу, са, такође, зооморфним, непријатељем („Шаманска борба зооморфних јунака у словенској епици” и „Секула се у змију претворио – сиже о шаманској борби чаробњака”). Преобраћање јунака у животињски облик, Перић посматра као шаманску моћ, и то широко образлаже како са становишта грађе тако и са становишта литературе. Он, верујемо с правом, сматра да рефлекси ових представа, уза сву потенцијалну недостатност грађе, могу послужити као доказ да је код словенских народа постојала архаична митолошка епика. Управо у песмама о (шаманској) борби Волха Всеслајевича и Секуле Бановића с (такође, зооморфним) непријатељем у српској, јужнословенској и источнословенској јуначкој епици, Перић тражи и налази потврду за темељну (верујем, у потпуности засновану) претпоставку „да у оквиру српске епике постоји осамостаљена група песама са изразитим митолошким исходиштем, које се не односи само на поједине мотиве у песми већ и на сам сиже песме”.

Један од најподстицајнијих аспеката будуће књиге представља четврто поглавље у коме се, на примеру епске формуле о белим и крвавим пенама које спадају мегданције, као и у знаменитој Милијиној песми о Бановићу Страхини, издваја анимализовани јунак, као појава која осцилира између митологизације и психологизације лика. Полазећи од концепта унутрашње формуле као конструктивне границе у тексту, који је код нас развила Мирјана Детелић⁵, Перић разматра „пене беле и кржаве” као формулу старију од песме и показује „како формула, под притиском структурних и семантичких чинилаца које маркира, петрифицира одређену митску семантику”, указујући на потенцијалну анимализацију јунака, али и на битну конструктивну границу после које он почиње да користи превару у борби са надмоћним (и по томе вероватно нељудским) противником. Аутор указује и на стабилност веза између

⁵ Види: Мирјана Детелић, *Урок и невесџа. Поеџика еџске формуле*, Балканолошки институт Српске академије наука и уметности – Центар за научна истраживања Универзитета у Крагујевцу, Београд–Крагујевац 1996.

двеју формула („Носише се љетни дан до подне” и „пене беле и кржаве”), па и на релативну „постојаност везе формула – сижејни модел”, која би могла

учавањем стабилности веза и додавањем реконструисаних елемената, предочити палимпсестни карактер значењске структуре сижејног модела и његово функционисање.

У поглављу посвећеном Милијином Бановићу Страхињи, „пене беле и кржаве” претходе љубиној коначној издаји и анималној реакцији јунака („Колико се бане уострио, / Он не тражи ништа од оружја / Но му грлом бане запињаше, / А под грло зубом доваташе, / Закла њега како вуче јагње”), чиме се окончава сукоб бана и његовог непријатеља, или – како аутор сматра – јунговске сенке. Веома је подстицајно психолошко тумачење ове анималне ретардације племенитог јунака:

Мрачно наличје (властитог) поноса јунак препознаје у својој сенци, противнику – сопственом у одразу у огледалу. И као израз тог препознавања јавља се еруптивни бес (уочљив у јунаковом атипичном изазивању противника на двојој), што кулминира анималним детаљем клања противника зубима,

а оправданим и изузетно ефектним сматрам и поређење Милијиног поступка у обликовању бановог лика са начином на који Достојевски гради свог Раскољникова. Управо ово поглавље – „Двојници Старца Милије. Бановић *Страхиња* у светлу традиционалних представа о двојнику код Словена”, настало у коауторству са Маријом Клеут – ефектно показује како се интерпретативни и уопштавајући поетички аспект Перићеве монографије успешно преплићу и стапају. Ово поглавље бави се, на примеру Милијине песме, и поларизовањем близанаца као дуалног пара, чиме се поново стабилизују нарушена „начела бинарног кодирања”, али истовремено се, на односу бана и старог дервиша показује „отклон од традицијског канона”, који показује изузетност и самосвојност Милијиног певачког и песничког талента.

Милијином јединственом јунаку посвећен је и краћи, полемички интонирани „репликациони оглед” – „Но сам љуби мојој поклонио”, који се концентрише на завршне стихове песме „Бановић Страхиња”: „но сам љуби својој поклонио” и оне интерпретације које ово поистовећују са праштањем. Указујући на изузетно утицајна нефолклористичка тумачења Богдана Поповића и Јована Деретића, али и на потоња (неименована) тумачења у којима се изједначавају поклонити и опростити, Перић одбацује логику по којој се „потпуно (и доследно) замењује глагол ’поклонити’ (живот) глаголом опростити”. Он показује да се у целини Милијиног певања глагол опростити јавља два пута, једном у значењу поздравити

се на растанку (Јован Обреновић се у „Женидби Максима Црнојевића” опрашта са родбином полазећи у Стамбол) и у значењу прежалити нешто, у песми „Гавран харамбаша и Лимо” („Ал’ би Туре токе опростило”), дакле, „ни речи нема о *йрацишању* / *ойрацишају* живота као етичком чину”. Знатно фреквентнији је глагол поклонити, и то, како показује Перић, нарочито у значењу свадбених дарова, међу којима се јавља и невеста („Ђевојка је мене поклоњена”), што отвара простор за упечатљиву интерпретацију: „Бан ’поклоњеној’ му невести након свега (и упркос свему) *йошйдеги* живот дарујући га – њој самој”, показујући да они који су је у свадбеном обреду њему поклонили нису вредни да им се тај поклон врати. Као што љуби *йоклони* (стих се тиме окончава), бан и дервишу *йоклони* дуговање, дарујући живот и слободу као две неупитне вредности. Најзад, као драгоцен поента ове полемичке „реплике” стоји фуснота која поново васпоставља драгоцену загонетност великог песничког дела:

Банов поступак – великодушан чин поклањања живота, за Старца поткрај живота, био би једнак највреднијем дару: животу самом...

Пета целина рукописа „Јунак као приповедач (хомодијегезис и хетеродијегезис у епској нарацији)” посвећена је анализи говорне радње и испитивању поступака којима је говором окарактерисан најомиљенији лик Тешана Подруговића – Марко Краљевић („Вели њему Краљевићу Марко. Говорна карактеризација Марка Краљевића у певачком опусу Тешана Подруговића”). Девет Тешанових песама о Марку Краљевићу детаљно се истражује и „око четрдесет пута”, када јунак проговара, бивају прецизно класификовани и табеларно представљени, али и слојевито и детаљно интерпретирани. Перић, с правом, закључује да је „вредносни систем који заступа и брани, речју и делом, Тешанов Марко Краљевић” близак Подруговићевом времену и његовој етици. Притом „евидентно митолошке црте (гигантизам, крвну и/или посестримску везу с вилом, фиксирану позицију у змајборачким сижеима и сл.)” бивају код Подруговића ољуђене, „противречности у лику изглађене, а анахрони слојеви усаглашени” његовом песничком вештином. Склад речи и дела успоставља се, истиче Перић,

у Тешановом вештом комбиновању уобичајених говорних формула и оних (ређих) у којима се, одступањем од уобичајеног (стиховног и синтаксичког) поретка, маркирају нека специфичнија значења, са типским и атипичним приказивањем радњи (превасходно мегдана и бојева), и тако оркестрира једна особита наративна синтакса.

И шеста целина књиге „(Ре)конструкција традиције – идеализација и идеологизација историјских личности првог српског устанка (За крст часни крвцу прољевати / И за славу имена српскога)” заснива се на

интерпретацији високо релевантне грађе – Вишњићевог певања о Првом српском устанку и његовим јунацима („Након себе спомен оставити. Стратегије концептуализације ’историјског’ и ’биографског’ времена и ликова у устаничкој епици Филипа Вишњића”). Перић полази од ефектне (и тачне) претпоставке да би било разложно и нужно, поред детаљно испитиваних аспеката односа историја – песма, испитати и могући утицај песме на историју, за шта изузетне могућности отвара управо Вишњићево певање „нарочито у погледу описа догађаја и карактеризације ликова”. Тог битног утицаја песме и предања на стварност био је дубоко свестан и Вук Караџић, који упечатљиви лик „Милоша Стоићевића, војводе поцерског”, гради од реалитета, какав је његов сведени портрет: „Малог раста, пошироких уста и дугуљастих образа, смеђе косе и танких подугачких бркова, врло весело и шалив, а јунак неискazани”⁶, од стварног јунаштва којем се одаје признање, али, истовремено, не најмање, од великога епског узора, којим се он у животу руководио:

Много је његовом јунаштву помагало што је све помишљао на Милоша Обилића који је, као што се пева и приповеда, такође, био из Поцерине, а кажу да га је и Црни Ђорђе тога опоменуо кад га је завојводио.⁷

Перић показује како Филип Вишњић своје јунаке Стојана Чупића, Луку Лазаревића, Милоша Поцерца „као и опеване догађаје из Првога устанка, повезује са ближом или даљом (неретко и митском/митологизованом) прошлoшћу, плановима за будућност, али и вечнoшћу: костурницама и разбојиштима као вечним споменима жртава и победа, уз преминацију финалних темпоралних формула вечности”. Изузетно важан и подстицајан сегмент овог поглавља чини Перићева сложена и слојевита концептуализација времена и односа епског, митског и историјског у Вишњићевој устаничкој епици.

Монографија Драгољуба Перића *Прамен мајле ѿље ѿришиснуо. Необични јунаци српске усмене епике* представља драгоцен допринос науци и са становишта обликовања епског јунака, као централног носиоца епске радње и битног чиниоца њеног телеолошког смисла, и са општијег становишта изучавања усмене епске песме као жанра и њеног односа према митском и историјском. Преко фитоморфности јунака, ова монографија указује на битне везе лирско-епског и епског. Бавећи се култом мртвих, тужбалицом и њеним могућим везама с јуначком епи-

⁶ Вук Стефановић Караџић, „Милош Стоићевић, војвода поцерски”, *О српској народној ѿезији*, за штампу приредио и предговор написао Боривоје Маринковић, Просвета, Београд 1964, 126. Види такође: Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Пушка опутом свезна. Културни и историјски контекст српске епике у делу Вука Стефановића Караџића”, *Пишем ти ѿричу: рефлeкси усмене књижевности и ѿтрадиционалне култури у ѿисаној књижевности и савременој култури Срба*, Академска књига, Нови Сад 2020, 35–51.

⁷ Вук Стефановић Караџић, „Милош Стоићевић, војвода поцерски”, 127.

ком, аутор се враћа предмету широко разматраном у науци, али и даље релевантном и отвореном – генези жанра епске песме из тужбалице (указује на сличност у начину извођења, на присуство елемената култа мртвих – не само у тужбалицама већ и у финалним формулама јуначке епике, те на заједнички стих). На примеру певања Тешана Подруговића и његовог уобличења лика Марка Краљевића, Перић испитује говорну карактеризацију као битан, а недовољно разматран елеменат лика епског јунака. Отвара драгоцене увиде у видове идеализације и идеологизације јунака који имају познате историјске прототипове. Доприносом науци сматрамо и продубљену и слојевиту интерпретацију конкретних песама и ликова, као и особени дијалог који аутор успоставља са својим претходницима. Сем тога, ова књига посредно позива и шири круг читалаца на могуће читање и тумачење необичних јунака српске усмене епике у контексту глобалне опсесије херојима у филму, стрипу, компјутерским играма, сведочећи о неугаслој провокативности епске приче.

Др Љиљана ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
joljilja@gmail.com

ДИОГЕНОВА ИСПОВЕСТ

Милован Данојлић, *Исповесї на ѿрїу*, Српска књижевна задруга, Београд
2022

Код песника који су одавно прославили пола века стваралачког стажа, вишеструко потврђеног и слављеног, не броји се која је по реду нова збирка поезије, не истражује се нужно или бар не примарно, каквог је одјека имала у читалачкој јавности, нити ју је у овако формално ограниченим текстуалним пригодама могуће сагледати у односу на песников укупан опус, што би често биле прве асоцијације пера књижевне критике. *Таква* нова збирка својеврсни је и вишеструки књижевни догађај, како на плану даљег раслојавања песникове поетике тако и у актуелном књижевном животу нашег језика, јер нужно израђа и интригира питање какво идејно и естетско уживање у тексту она може да донесе, а да се тај епитет *нової* одржи не само са предзнаком временске одреднице него и нарочитог доприноса савременој поезији.

Милован Данојлић, српски песник и академик, објавивши песничку књигу *Исповесї на ѿрїу* показује несагледиву снагу поезије да се (само)обнови и пронађе начин да се изнова повери и то, овог пута, на тргу,

месту које има древно семантичко поље, огледано најверније кроз окупљање и животну вреву где је могуће да пуштени глас одјекне и пронађе врле слушаоце. Међутим, речено и претпостављено увелико наводи да се уочи извесна парадоксална или пак оксиморонска атмосфера самог наслова Данојлићеве збирке. Ако се уважи значењска аура *իրիա*, она се на изванредан начин коси са природом *исјовесїи*. Колико је трг екстеран, окренут оном спољашњем, где је све изложено и транспарентно, толико исповест припада сфери унутрашњег, интерна је и интимна. На том трагу, *Исјовесї на یرїу* може се читати као аутентичан омаж оним медијалним и граничним просторима – и у песнику самом, а и у нама, читаоцима, увелико увученим међу песничке слике рецентне збирке Милована Данојлића.

Ритмичност и римованост стихова, чему савремена поезија одавно одолева, носи призивок архаичног, готово романтичарског духа, који нас удаљава од погледа свикнутог на слободан стих и фрагментарну песничку мисао. Чини се да Данојлић ни не покушава да буде модеран него веран властитој лирској природи да, кад се већ исповеда, то учини на начин адекватан и подударан са личним песничким и језичким сензибилитетом. Овакво окретање себи, у форми дијалога са собом самим, Данојлић најављује већ првом песмом „Судски исказ” која, са тако повлашћеним и знаковитим местом у збирци, јасно указује да ће уследити процес самозагледања и самопропитивања, процес у ком је песник и судија и оптужени.

Посматрано у контексту читаве збирке, уочава се да је она обједињена око јединствене идеје. С обзиром на то да није подељена ни на какве циклусе или мање целине по некаквом критеријуму, она представља умешно осликавање амплитуда поменутог разговора песника са сопственим бићем, који као да је испеван и саопштен, тачније *исјовећен* у једном даху. Песничке аутослике код Данојлића су, у најмању руку, двоструког карактера. С једне стране, читаоци прате генезу песничке свести и песничког заната којим ту исту свест песник увек изнова уме да преиспита и саопшти, док с друге, постоји и песничка савест, рекло би се, такође, двојаког карактера – и моралног и естетског. Зато, песник није случајно и судија, који и даље неуморно трага, како у једној песми Данојлић каже, као Диоген, с фењером, и за собом, човеком, и за собом, песником. У тој слици о себи он је помирљив, али и ироничан: „Ту сам где сам и то сам што сам, / Инокосан, себи несносан, / Крчим путеве кривудава / Спуштена носа, дигнуте главе, / И шта год о мени да говоре / Ја сам о себи мислим још горе...” („Са зрном соли”).

Данојлић је, сместивши свој песнички глас на трг, симболично напустио изолованост куле од слоноваче, те сишао међу људе, и то на ону тачку која подразумева њихово наглашено присуство. Опет, доминантно испливава утисак да упркос мноштву влада принцип песничке усамље-

ности, јер маса вазда има обезличен карактер и није осетљива на пригушен појединачан глас: „Гледалац не види ватру од дима / И све што речем дословно прима” („Са зрном соли”). Тако се песник нескривено окреће себи, макар анализи положаја тела у ноћи која се чини бескрајном, па постаје „Ноћна монодрама”, песма из четири дела. Данојлић језиком оживљава сваки нерв људског тела, стварајући његову особену песничку анатомију. На тај начин изражава општу nelaгодност у сусрету са одговорима на аутореферентну пустоловину, али је посредује духовито: „У постељи, ноћу, / Нађем се на мукама: / Куда ћу, како ћу, / Шта ћу са рукама?” („Мука са рукама”), или: „Потрбушке, на леђа, лево, десно, / Како год окренем, неподесно” („Исто то, само мало друкчије”, са јасном алузијом).

У *Исјовесџи на џрђу* песничку константу представља сагледавање апстрактних категорија кроз оно конкретно. Песника богатог стваралачког капитала, сведока великих промена и прелома током дугог животног пута, и даље интригирају, чак би се могло рећи импресионирају, феномени који се никада не могу у потпуности дознати, али се песничким језиком увек могу преиспитати. Данојлић речено узима као аксиом и прескаче опсервације о недоступности одређених категорија људској спознаји, те *време* разматра стиховима о зидном сату и фрижидеру, *сја-сење* кроз вакцину, а испуњеност људске *судбине* кроз бескрајни списак „узалудних занимања”, чиме релативизује „велике наративе” и покушава да о универзалном људском искуству пева кроз слике присутног, доступног, видљивог.

Исповеда Данојлић поред личне и ону колективну муку. Открива нам да наталожено искуство каткад ничему не подучава, изражавајући страх и језу пред арогантно самодовољним карактером друштва које памти у укупној његовој метаморфози, од „братства, јединства” до „локве крви”. Последња песма збирке *Исјовесџи на џрђу*, „Речи за спомен-плочу”, сентиментално, али с хумористичном завршницом, заокружује скицу Данојлићевог сукоба са собом, песничког и етичког, у стиховима који и у свом наслову саопштавају свршетак исповести: „Ал’ од самосажаљивости много је теже / У туђој препознати своју муку”. Она је безмало дидактичног карактера, што призива уважавање чињенице да је управо зато, због свог непосредног, понекад прекорног, али уједно нежног и благог тона, Данојлић до данас посебно *близак* читаоцима, који га осећају као неког свог.

Мср Милица СОФИНКИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
sofinkicmilica@gmail.com

МЕДИТАТИВНА СИНЕРГИЈА ОСТИХОТВОРЕНОСТИ

Ђорђе Нешић, *Струне*, Библиотека Српски преглед, Центар за српске студије, Бања Лука 2022

Збирка стихова Ђорђа Нешића наслова *Струне* (струне из наслова су космичке струне, што је назначено у стиху „где космичке струне брује”, а теорија струна је једна од предложених теорија о структури космоса) његова је седма по реду објављивања, уз четири књиге изабраних песама. Броји шездесет и седам строго римованих песама разврстаних у шест циклуса. Треба приметити и да има неколико песама које је преузео из ранијих књига.

На први поглед, присутна је садржајна ширина од наше светле блиске, углавном, научно-књижевне прошлости (Милутин Миланковић, Захарије Орфелин, Бранко Радичевић, Змај, Лаза Костић, Дис, Јаков Игњатовић) па до угроженог, и у односу на претке значајно, можда и неповратно, измењеног појединца, данас и овде, који се, на пример бави виноградарством. И којег „би да сведу // на статистичку грешку колатералну штету / уз припремљену јешку и размјерену мету” (песма „Статистичка грешка”).

Ипак, наслућује се извесна мотивска блискост међу стиховима првог циклуса „Пресликавања” и завршног циклуса „Како се увис стреми”. Наиме, реч је о познатој мудрости, као стајној тачки оба циклуса, коју уметници и критичари често издвајају као својеврстан парадокс, а односи се на позицију, на пример, песника, уметника или научника, који се уздиже из себе, а који се управо тада враћа ка себи и у себе. О томе пева песник Нешић у зачетној песми збирке: „Ко може да полети и вине се у етар, / а да стоји у месту и да остане стамен” (песма „Миланковић”), а да истовремено, иако враћен у себе може да „чврсто за гриву држи нестални космички ветар / и потпирује вањски и унутрашњи пламен”, док у песми „Виноград”, из завршног циклуса, песник Нешић саветује како и данашњи појединац може „да научи од лозе како се увис стреми // како се издићи чист из панонског блата / несавијене кичме, непререзаног врата”, јасно алудирајући на тренутни и/или статус и жртву, друге врсте, које осамљеник мора да поднесе јер је у питању близак однос између живота и смрти, између заборављања и трајног, што су наши помињани претходници достигали, претпостављамо под другачијим, можда и хуманијим или не скрупулама.

Прва три циклуса („Пресликавања”, „Језик је васељена”, „Плови, пловче...”) Нешићеве најновије песничке књиге комуницирају са нашом недавном прошлошћу. Наиме, осим песама о Миланковићу, ту су и песме које су ословљене по нашим славним прецима. То су, поред већ помињаних

књижевника, и Мркаљ, и Тесла, и Кашанин, и Мика Алас. Међу бројним и карактеристичним стиховима дескрипције издвајају се и стихови који потенцирају значај природе и окружења у откривању научних закона, али и вредних и медитативних стихова. На пример, такав је догађај из Миланковићевог детињства: „На тој их тачки дечак на крми чамца чека / и почиње да схвата шта му говори река, / и почиње да слути шта шуми васиона”. И пример Теслиног открића обртног електромагнетног поља и електромотора, нацртаног на пешчаној подлози у парку у Пешти којим је шетао у друштву свог пријатеља гимнастичара, подсећајући се Гетеових стихова о заласку сунца и његовом понирању ван човековог видокруга, говоре о значају коју природа има уколико се сагледа како треба:

Оно најважније догодило се у Пешти.
Румен заласка сунца још ми у оку бљешти,
А у уху ми верси које шапуће Гете.

На дунавском сам пијеску нацртао свој мотор,
Обртно магнетно поље, видио статор и ротор,
С мишљу да струја Бог је, у искрама што лете.
(песма „Тесла”)

Треба издвојити и стихове из песме „Змај” која почиње сликом заласка сунца, а у ствари, асоцира на умор-час и опроштај од овоземаљског живота, са дилемом да ли ће нешто од њега, или њему сличних стихотвораца, остати упамћено или ће их прекрити заборав који је својеврсно и тешко убиство, можда и друга смрт:

Напуштају нас и мисли и речи,
а стих не вида, писање не лечи
и све се сведе на чекање чуда:

како ли ће се зањихати клатно,
шта остаје, шта оде неповратно
и чију страну држи амплитуда.

У сва три циклуса, нарочито у првом, пред песником је било велико искушење не само у временским разликама које треба свести у један стих, у једну заједничку временску тачку него и како биографске податке ових историјских личности, као очигледну непесничку грађу, да усклади у песми односно остихотвори их (читај – оживи их у стиху). Наиме, Нешићево, већ потврђено умеће стиховања и његово неупитно припадање природи, као и дубина промишљајућих доживљаја поменуте непесничке грађе, резултирали су вредним и зрелим стиховима, достојних његовог досадашњег песништва, што се треба истаћи. Поготово што осећамо трагове интертекстуалности, што се наставља и у другом циклусу.

Осим свега тога, мора се поменути песничка храброст да у свим песмама првог циклуса песник проговара сам, у првом лицу једине. У другом и трећем циклусу то није правило. А реч је, понављам о Лазу Костићу, Змају, Милутину Миланковићу, Захарију Орфелину, Бранку Радичевићу, Дису, Јакову Игњатовићу, Тесли, Мркаљу, и свима њима се је требало прилагођавати, што је на понуђеном примеру Тесли и Змаја, песник Нешић то чинио са мером и са извесном вештином. Извесну улогу, сигурно су поседовали стари записи и други трагови о овим великанима.

И други циклус „Језик је васељена”, посвећен углавном, Миланковићевим открићима и ономе шта је научник промишљао и како је то чинио, јесте књижевни изазов, јер је песник требао ускладити научну мисао и поезију у песнички одрживу целину, а што опет, преузима и атрибуте интертекстуалности. Овом пригодом, песник је, на Миланковићева промишљања, одговорио медитацијама и тиме доврхунио већ завидну испуњеност стихова значењским одредницама. На пример, у песми непесничког имена „Небеска механика”:

Од логике није јача
мисао. Не уме даље.

Или у песми „Ушће”: „Низводном ритму увек склона, / вода те учи од искона / да њено је и твоје ушће”. Као и у песми „Кућни притвор” где песник заговара осећај за мере, изван човека, а на који се увек мора рачунати: „и спозна кућни притвор да је / космоса део, у који стаје / бескрајно мало и велико”. Насловна песма овог циклуса („Језик је васељена”) доноси медитације о опстанку појединца и колектива, кроз лик и зачудну моћ језика:

Језик је као космос,
свевремен, бесконачан.
Он памти шта смо, ко смо
и рачун има тачан

за простор и за време.
У потомку и претку
он чува прво семе –
реч ону на почетку.

У трећем циклусу „Плови, пловче...” садржајност је, на једној обали, од воде и реке, где се очитује вода као симбол, битан не само за песništvo него и за читав живот и опстанак, док су на другој старац Исаија, Теодосије, Високи Дечани, Суреп, чији записи и промисли изгледају као палимпсест по којима и којима песник Нешић пева и продужава њихо-

ву одрживост, овде и данас. И у овом циклусу познаје се дискурс интер-текстуалног, као и бројне медитације. Основно осећање које преовлађује овим циклусом јесте страх од привида, па и оних од пре неколико векова, а тек ових наших. Песник стално упозорава да није све како изгледа: „Детаљи у једну се целину слију / и свему пролазном дају илузију / да је вечно, да је део апсолута” (песма „У чамцу пред свитање”) и да тога мора бити свестан. Песник покушава и да заплаши: „Излаз никад није у зрцало глед, / у заборав води, од њег биваш сен” (песма „Творац речи”). Присутна је и песма симболичног наслова „Привиди” чије две завршне терцине говоре о транзиторним, али бројним заблудама, са безброј лица, и које гласе:

Ретки узлети, ситна надахнућа
од којих су се надимала плућа
а мисли биле усијане, жарке,

показали су своје право лице –
у суноврату – пале мртве птице,
привиди, чини, опсене и варке.

Друго искушење, пред аутором, када је реч о прва три циклуса у књизи, било је како остихотворену непесничку грађу довести у уметнички суживот са осталим песмама. Како остварити синергију између њих у стиховима? Спонтаност и смиреност, као једне од досадашњих белега Нешићевог песништва, утицале су на њихову узајамну спојивост. И садржајну и осмишљену.

Четврти и пети циклус („Маргина” и „Инвентура страха”) у „струнама” сами по себи претпостављају песникову мотивисаност. Исто чине и наслови неких од песама: „На маргини”, „Површност”, „Рутина”, „Недовршене песме”, „Друштво страха”, „Мртва птица”. У питању је, дакле, угроженост појединца. И песника, свакако (песма „На маргини”). „Затворене су све капије смисла” пева песник у песми „Површност”, док се у песми „Убрзање” чита рефренска градација колективног посрнућа: „Убрзава се свет и губи... Свет се убрзава и квари”. Карикатурална моћно-иронична представа „заборављеног, изгужваног и смлављеног”, уз то и сувишног и непотребног појединца јесте у песми „Инвентура”: „кад човек је на такву меру сведен – / из моћне шаке оживљени лутак [...] а потом бачен у прашњави кутак”. Песник је представио и осамљеност и отуђеност и одбаченост неснађеника, који јадикује: „и да се има рећи више се нема коме” (песма „Сати”).

Циклус „Инвентура страха” почиње песмом „Друштво страха”, у којој је кључна реч – „црно”, а пет од шест катрена се окончавају стихом-рефреном – „свуда се осјећа страх”, док шести, иначе, завршни гласи

– „коју ће појести страх”. Писац поговора Мирослав Алексић¹ за песме у овом циклусу запажа да

су песме о пораженом свету из кога као да је извучен сваки хуманистички принцип. У њима је човек против човека. Основни тон је резигнација лирског субјекта и не пробија ниједан зрак ведрине [...] за свет који убрзано тежи расулу и пропасти.

Шести циклус „Како се увис стреми”, неочекивано, али сасвим оправдано, бави се тематиком виноградарства, почев од справљања „калеме”, „сађења лозе”, „орезивања воћака”, слике „винограда”, па све до финалног производа – „вина”, чуваног у храстовим бурадима, као и вина у „чашама”, које се већ куша. Необичне су, па и зачудне и надреалне, асоцијације и метафоре које винова лоза и вино изазивају. Песма „Орезивање воћака” бележи асоцијацију насловног процеса са стварањем песама:

Резач је напет. Правила су строга
и зна се тачно шта се сме, шта не сме.
Устрептао је и самљи од Бога
ко воћке реже и ко пише песме.

Иста је одговорност, стрепња тиха
од гране нагло израсле, од стиха
који би силом у сонет да уђе.

А у „калем” „творац је скрио кључ бесмртности”, док у песми „Виноград” „чокот [...] рашчеречен на жици, распет” наликује на „Христоса на стубу”. Песмом „Сађење лозе” песник нам доноси још неочекиваније асоцијације („ставивши претходно садницу лозе, / нежно ко да спушташ леш, или бебу / полажеш у колевку”). А у песми „Подрум” који „старији од куће, од надземног света” песник тврди, опет неуобичајено да „Силазећи на дно, спушташ се у себе”. Песник се позива и на промисао Иве Андрића: „Песма и смех у течном стању” (песма „Вино”), док у песми „Бог и вино” додајемо још једну једностиховну дефиницију вина: „благослов оку што може да види”. И на крају, које су све метафоре, представе и асоцијације могуће нуди нам песма у дистиху „Чаша” која у целисти гласи:

чуда су се стекла у комаду стакла
бљештавило раја искушење пакла

трен у ком твар мења агрегатно стање
таљење у ватри за ново постање

¹ Мирослав Алексић, „Свет се на реци раја сваког јутра”, поговор, у књизи, Ђорђе Нешић, *Сируне*, Центар за српске студије, Бања Лука 2022, стр. 105.

час у ком безличну масу је дотакла
дахом творца душа мајстора од стакла

мах у ком је игра мутних погледа
досегла прозирност решетки кристала

и облик на којем завиде јој бози
да проживи живот на високој нози

где се у екстази завршнога чина
зрака сунца купа у флуиду вина.

Још нешто што, иначе, одликује најновију Нешићеву песничку књигу, као и његове раније заједнице стихова, а што је уочљиво и из већ цитираних стихова из „струне”, јесте римовање. Тачније строго канонски организовани стихови. Без изузетака, нарочито када су у питању сонети. Различитих су форми везани стихови. Од помињаних сонета, обично са једанаест или дванаест вокала. Али и од стихова са краћим бројем слогова – седам-осам, па до оних и са петнаест-шеснаест. Ту су и терцине, катрени, али и врло учестало дистиси. И што је најважније, сваки од њих поменутих, у потпуности, одговара песнику Нешићу. Рекли би критичари, сваки је римовани стих – његов стих. У сваком од њих успева, без препознатог напора, да испева оно што је замислио.

И сви римовани стихови, колико год били различити, имају једну своју особеност. Наиме, Нешићев стих је смирен, утишан, некако спонтан, без икакве журбе и загрцнутости, сигуран у себе, сплавари тихо као молска рапсодија, која песника не ограничава ни у чему. Шта више. Неочекивана је, али и аутентична и самосвојна, толика тишина стиха, која песнику омогућава да у стих уметне медитацију, нарочито дескрипцију. Опустеном и тихом Нешићевом стиху посебно погодује и специфичан „сложај речи”, који не ремети основни звук песме, а семантички нуди неочекивано богатство.

Већ је било речи да за песника Ђорђа Нешића можемо рећи, између осталог, и да је песник природе. Да је природа део његовог бића. Отуда толико тихе и живописне дескрипције и екфразе, које се складно и са мером, уклапају у медитативно-наративан песников израз, што су, надам се, на завидан начин, посведочили и до сада цитирани стихови из „струна”.

И на крају, нужно је макар поменути, колики значај за Нешићево песништво, претпостављам и за његов живот, има – вода, као његово окружење и извориште живота. Иако, упркос ранијем познавању Нешићевог стиховања, није захвално само на основу једне књиге тумачити значај који има један од вечних елемената, посебно битан у хришћанству, али и у словенској митологији и предањима. Но, не може се ни прећутати утицај који вода има у Нешићевом стиху.

Наиме, постојбина словенских племена обиловала је рекама, изворима, језерима и мочварама, што је утицало да вода постане предмет култа и обожавања, што се наставило и након њиховог пресељења на Балкан, који је обиловао водом. Да се култ воде сачува, погодовао је податак, да хришћанство није потискивало старословенски култ воде. Шта више, и сам Исус Христос крштен је у реци Јордан. И библијска синтагма – света вода, довољно говори сама за себе. Дакле, вода нас прати од свог рођења и крштења („Живот је из воде [...] Разлива се вода и живот отиче” – песма „Вода и лед”; „у прапочетке води” – песма „Миланковић; „растао сам у води” – песма „Мика Алас учи да плива”), па до часа смрти, и у паганству и хришћанству, што сведочи и песма „Сати”: „негдје крај ријеке да је стати и сачекати / да прође све што мора да исцуре сви сати”. И током живота вода за човека има протективну улогу („Близина реке ће те увек / издићи изнад кала” – песма „Ушће”; „и кренеш према води путем свог исходишта” – песма „Чим узмеш весло”).

Осим тога, наши преци замишљали су воду као границу између земног и загробног живота, као место на коме је привремено обитавала душа покојника, пре него нађе коначно станиште, што је сврстава у „сеновите”. Али, у том чину, вода је и медијум преношења душе у рајско насеље („У вечном кружењу живота и смрти [...] вода је разносач” – песма „Вода и лед”), аналогно учењу не само хришћанства и паганства него и осталих митологија.

Затим, оно што осећамо читајући Нешићеве стиховима у којима су актери вода и њене модификације јесте моћ песника, као и наших претходника, да воду доживљава на анимистички начин – верује да је вода живо биће. Па се народ, још увек, са њом тако и опходи, тврди нам песник Ђорђе Нешић.

Александар Б. ЛАКОВИЋ

УЗ РЕКУ ВРЕМЕНА, ДО БРАНЕ ДВА СВЕТА

Александар Гаталица, *Двагесет њејти сај*, Службени гласник, Београд 2021

Како задобити наклоност публике у ковид и постковид времена? Медији су ова „времена” интонирани готово епски, па тако наилазимо на наслов чланка на интернету који гласи: „Први српски роман о пандемији”. Да ли бисте прочитали овако описан роман? Просечан пратилац медија свакако би једино на овако описану књигу и обратио пажњу. Познаваоцима виталних функција опстанка у свету медија мотивисаност наведеног наслова омогућила је сасвим солидно позиционирање на

интернетској претрази, уколико на уму имамо објективну (не)популарност писане речи. Александру Гаталици, аутору поменутог првог романа о пандемији, романа *Двадесет њејџи сајџи*, оваква „срећна” околност сигурно није сметала. Ипак, замка банализације вреба иза већине изјава у којима се помиње вирус примера двадесет и првог века. Након читања Гаталичиног последњег романа јасно је да је веза вируса и романа мања но што наслов поменутог чланка сугерише. Ипак, наслов чланка донекле је смислен. Веза последица вируса и садржаја романа суштинска је околност читаве његове идеје. Оно што наш „омиљени” вирус изазива као последица није ништа што до сада није виђено. Роман у себи носи њихово интензивирање које је постигнуто подизањем с хронолошког на психолошко време. Последице као увертира сјајно су постављене онемо што представља највећи изазов човеку модерног света, а што је уједно и нуклеус новог романа Александра Гаталице.

Шта је то највећи изазов човеку модерног човека? Елијаде одговор на ово питање налази у десакрализацији света предака и потреби за рекреацијом. Оваква игра *homo deus*-а нас доводи до закључка да негацијом предака човек нужно негира и историју. Без историје нестаје темељ, а град, циновски протагониста модерног света, остаје да постоји на подлози коју може спрати вода било ког времена. Визија града који би одолео бујицама епоха одговара слици Београда из *Двадесет њејџи сајџи*. Он је слика митског света или, данас популарније названог, света из пете димензије.

Александар Гаталица радњу романа гради кроз хетероген хронотоп чије се средиште налази у паралелном свету изван времена и простора – Београду из двадесет и петог часа. Удвајање ликова постављено је као иницијална тачка за развој радње. Ликови које Гаталица доминантно бира су историјски, стога је сама радња још уверљивија, не само за љубитеље магичног света књижевности него и за љубитеље историје. Ликови Александра Гаталице су из различитих времена, а заједничко им је што су сви изван своје матице – домовине. У моменту када чежња дотакне крајњу тачку у својој амплитуди, дешава се удвајање, односно прелазак у димензију Београда из двадесет петог часа. У том смислу, двојништво се још једном показује као сјајна почетна станица ка одличној психологизацији ликова коју Александар Гаталица, очекивано, изводи доследно и у овом свом остварењу. Главни заплет романа представља суочавање јунака са добом масовног укидања националног идентитета, али и идентитета уопште. У борби за идентитет као достојанствено постојање, до краја романа, аутор нам открива на који начин суштина побеђује идеологију.

Господин Гољаткин је свог двојника дочекао изгубивши каљаче и заглибивши у блато. Гаталичини јунаци добили су двојника тек кад су

пожелели да изгубе своје каљаче и додирну блиско им тло са којег су прогнани, оно бласто које су заменили самоуправни паркетни наклоњени само онима који их „вешто глачају”, како би то казао Достојејевски. Ипак, творац господина Гољаткина и његовог двојника говори да има људи који маске стављају само за маскараду и који не виде суштину у глачању паркета чизмама. И тако чизме посташе, како би то Стеван Сремац казао, „формална јабука раздора” између два света и два човека, човека модерног и човека стабилног. У складу са тим, и Београд из двадесет и петог сата постаје, како га његов творац описује, „колонија одбачених оригинала као комуна прекобројних”.

Шта је услов подвајању, уласку у Београд из двадесет и петог сата, у Београд из пете димензије и у митски град? Одговор на ово питање, наизглед, чини се једноставним. Услов је, свакако, да и сами кандидати за улазак у такву стварност постају митски. Човек овог формата никако се није задовољавао мишљу да је сфера живота једина постојећа и достижна. Човек мита тежио је вишим сферама постојања које би уткао у ону у којој и сам постоји. Кључна разлика између човека митске стварности и човека данашњице, како би то Јулус Евола казао, јесте та што је за традиционалног човека спој двају сфера једна, неодвојива, стварност. Човек митске стварности једино је кроз успостављање суживота између сфера достигао претпоставку сваког вишег облика живљења. Управо овај раскол повезница је која уједињује Гаталичино дело, у чијем је средишту, како Петар Пијановић наводи, укрштени и удвојени или антички свет.

У ратно доба, које по инерцији подразумева уништење нација и националног идентитета, уништава се и лични идентитет. Интегритет као атрибут који стоји само уз човека престаје да подноси своју смисаону суштину. Човек модерног света постаје луталица у располућеном свету, а претходно поменуто достојанствено постојање замењује се преживљавањем. Свет таквог доба је онај у којем је агресија, која је природна, анимална, реакција на реалне околности, узроковала самодовољност, а самодовољност феномене који су у суштинској супротности са свим оним што је представљало ненарушену, архетипску, природу човека. Доба глобалне хипокризије чини да друштво дође до фазе презрелости, чије даље напредовање зависи искључиво од незрелости његових чланова – оних који су свој уплив у модерни свет платили заборавом, или оних који заборавом из страха покушавају да преживе Голготу модерног света. Гаталичина фрагментарна форма и стилски пажљиво изведена полифонија неимарска је игра модерног човека. Таква форма сугерише оно радо помињано тихо истрајавање у преношењу осећања истине. Дужност шегртовања у том смислу је изван сваког система који за циљ има подстицај заборављања, стварање масе којом је лако управљати и која некритички сагледава хијерархијски надређене, чији погледи не сежу

даље од физичке реалности, а интересовање за душу престаје у моменту када се нагон у свету безброј феномена задовољи и бар на трен напусти свеприсутну сферу дефицитарности. Осећање константног недостатка на тај начин затвара видике, а халапљивост која хрли ка задовољеном нагону постаје доминантна покретачка сила.

Иако је фокус отварања поруке романа од самог почетка имао јасну усмерену путању, да би се на крају и остварио као такав, без изненађења, то не умањује уметничку вредност приказане идеје. Универзална популарност „дана после сутра”, петље и двојништва данас је толико проширена да чак ни домаћи поп хитови не пропуштају прилику да искористе неке од поменутих идеја. Популарност ових концепата нарочито је присутна у филму. Филм као медијум пласирања уметности све више потискује књигу због своје временске економичности. Играјући на карту комерцијалности, Гаталичина књига не оставља простора за временске пукотине током читања. Одлив пажње, у том смислу, врло је промишљено укроћен по узору на аудио-визуелни медијум уметности. На тај начин, роман *Двадесет њеји сај* одговара савременом конзументу уметности. Ипак, без обзира на промишљено бирање садржинског инвентара, универзалност идеје о човеку повраћеном у равнотежу којом се роман затвара не губи снагу, те опстаје као најјачи адут ове књиге.

Уз сву „историјску принуду”, како је назива Мелетински, и уз сву потребу човека да митологију потисне у циљу нечег новог и „истинитијег”, она, митологија, у својим облицима непрестано извире у готово свим системима мишљења и веровања. Без обзира што се, како би исти аутор казао, њоме користе, а не живе напросто у њој, као што је то чинио традиционални, митски човек, она снагом свог система, који је сасвим сигурно генетски уткан у обрасце размишљања човека, испливава на површину. Самим тим, и крај Гаталичиног романа у којем се творац најпознатијег српског двојника у књижевности открива као удвојен у удвојеном свету, постаје једно са својим ликом и дочекује оне који у себи гаје жељу за достизањем истине, сугерише на идеју која своју везу са универзално савременим никада не губи. Суштинска идеја овог романа је идеја уједињеног човека, уједињеног са собом самим и са читавим светом, откривањем најдубљих лавирината људске душе, тј. откривањем универзалне душе.

Николина КАШТЕРОВИЋ

СТВАРАЛАЧКИ МОДЕЛИ КУЛТУРНЕ САМОСВЕСТИ

Јана Алексић, *Међајоећичносћи: ѓрилози ѓроучавању ѓесничке самосве-
сћи*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево 2021

Као виша научна сарадница у Институту за књижевност и уметност у Београду, Јана Алексић изучава историју српске књижевности и културе, бави се критиком и теоријом књижевности, као и студијама културе и духовно-естетичким истраживањима. Нова књига, *Међајоећичносћи*, обухвата прилоге проучавању песничке самосвести, синтетишући њен научноистраживачки рад на корпусу српског песништва друге половине XX века. У нарастајућем броју књига написаних из уско академских побуда, у циљу стицања одговарајућих научних звања, све теже се проналазе научне публикације релевантне за ширу културну јавност. Прегледно и обухватно, Јана Алексић представља и систематизује имплицитне и експлицитне аутопоетичке ставове неких од наших најбољих песника, стављајући у фокус оно што оснажује како њихов пажљиво изграђен песнички систем, тако и њихов национални и културни идентитет.

Студија *Међајоећичносћи* састављена је од девет научних радова претходно објављених у зборницима од којих су неки представљени и на конференцијама и симпозијумима. Текст који отвара књигу, „На поетичком клатну” и који функционише „уместо увода” јасно и концизно објашњава главне поставке на којима почива методологија израде сваког рада. Након што је теоријски разјаснила појмовне и термилошке недоумице у вези са иманентном поетиком, метапоетиком и аутопоетиком, ауторка типолошки детектује текстове према којима је испољила интерпретативни интерес. Сем збирки песама или појединих циклуса песама српских песника XX века, то су и њихови записи и есеји, имајући у виду да се као један од примарних циљева испољава намера да се анализа усмери на

начин на који се формира и износи поетички став или песничка филозофија без обзира на то да ли је аутопоетички исказ експлицитан или имплицитан.

Илуструјући својим радовима и аутопоетику у ужем, и аутопоетику у ширем смислу, као заједнички именилац за све анализиране песнике испоставља се *врхунска одговорносћ сћваралацћива*. Иста врста одговорности налази се и у њиховом преиспитивању језичких законитости, те се с правом сматра да су сви они унапредили мисао о језику. Јана Алексић верује да у метапоетичности очигледно лежи тајна песничке виталности,

упркос све интензивнијим епохалним променама. Из тог разлога, њена студија пледира да пружи прилог разумевању законитости мишљења о песништву у српској књижевности, учвршћујући основе на којима се она данас темељи и опстаје.

Као један од стожера српске књижевности, Милош Црњански је први песник који се у књизи анализира у раду „Искорак из меланхолије: Метапоетички ставови и упоришта Милоша Црњанског”. Доследна интроспекција и стално профилисање и усавршавање властите књижевноуметничке тенденције као део идеолошко-духовног изазова, показали су се као круцијални за утискивање његовог поетичког лика у историју српске књижевности. Са високо модернистичком уметничком (само)свешћу—метасвешћу Црњански пише широк дијапазон теоријских, експлицитно-поетичких текстова, жанровски врло разноликих. Ауторка примећује да су импресионизам у приступу и субјективност у поступку доминантне карактеристике ових текстова и фокусира се на начин на који писац пројектује у њих сопствени стваралачки лик. Ослањајући се на фидлеровску хипотезу о делимичном исхођењу дела из ствараоца, Јана Алексић увиђа значај личности код Милоша Црњанског. Иако га експлицитно не помиње, ауторка успоставља дијалог са идејом личности о којој пише Слободан Владушић, такође, врсни познавалац Црњанског: реч је о „верзији ренесансног човека прилагођеној 20. и 21. веку”, о појединцу способном да се супротстави поменутиим „интензивним епохалним променама”. Личносни интегритет у светлу анализе метапоетике код Милоша Црњанског добија тако нови смисао, као вид естетског и културног модела отпора и побуне. Ауторка наглашава да могући утилитаризам Црњанских приказа проистиче управо из културноисторијске замисли какву улогу уметност треба да има у животу појединаца и у развоју културне заједнице. Није необично отуда што Црњански намеће изазов промене песничког дискурса на родољубиве теме и подстиче рехабилитацију романтичарског концепта. У тој тачки покреће се искорак обећан у наслову научног рада, када наиндивидуалност и осећај заједнице успеју да уздигну стваралачку меланхолију над контемплативном. Успостављање духовне вертикале у имагинативној и историјској хоризонтали могуће је тако кроз хуманистички усмерен стваралачки ангажман, доследно и у потпуности спроведен код Милоша Црњанског.

Идеја да уметност потиче из слободне и целовите стваралачке личности налази се и у раду „Тачка белог усијања: Онтотеологија стваралаштва у аутопоетичкој мисли Момчила Настасијевића”. Есеји као аутопоетичке контемплације и одуховљена уметничка дела граде код Настасијевића задивљујуће одржив метапоетички систем. Аналогија са Новалисовим увидима о еквиваленцији песника и мислиоца и о сједињењу ове две области, води у тему којој Јана Алексић приступа пажљиво и прилежно, показујући да њена тумачења књижевности имају, поред научне, и

метафизичку димензију. Настасијевић је близак Новалису и његовој мисли о песништву и у својој прокламацији уметничког као надстварног, и самим тим и једино реалног. Стваралаштво је, дакле, за уметника-свештеника Настасијевића теургијски изазов, дозивање са Богом или са природним енергијама ради осмишљавања (над)стварности. Ослањајући се на своју студију написану 2014. године, *Жудња за лејоџом и савршенством: теургијска димензија књижевноуметничког стваралаштва*, ауторка у *Међајоеићностима* допуњује и обликује своје спознаје, проширујући домете и опсег теоријско-критичких промишљања. Трагајући за значењима која нису само иманентна симболичка, у конкретном времену и простору, у Настасијевићевим метапоетичким, аутопоетичким и аутокритичким исказима ауторка налази и теургијску раван.

Пишући о Црњанском и Настасијевићу, Јана Алексић бира јединствен приступ и аутентични стил, ослањајући се ипак на постојећу литературу нимало занемарљивог обима. Када пише о Бориславу Радовићу у есеју „Аутопоетологија, аутопоетика и остале аутопоетичности Борислава Радовића”, њен задатак је унеколико захтевнији и сложенији, имајући у виду да Радовић, мада цењен као песник културе, није аутор чија је поезија добила на популарности. Радовићева иманентна поетика конституисана је на темељу укрштаја и саображавања имплицитних и експлицитних поетичких обележја, односно исказа. Метапоетичко искуство део је такве поетике, при чему се ауторка највише задржава на односу Радовићеве песме према *неизрецивом*, *ишцини* и *белини*. У тумачењу херметичне поезије није лако остати на нивоу где су јасноћа и разумљивост примарне, али Јана Алексић успева да се ухвати у коштац са апстрактним поетичким појмовима бивајући притом изненађујуће прецизна и недвосмислена. Без сувишних дигресија и расплињавања, што је, иначе, константа у целој монографији, ауторка приступа Радовићевој поезији и есејистици децидирана да добије целовиту аутопоетолошку слику, свесна да је то могуће тек онда када се у напоредан однос доведу метапоетички ставови из та два жанровски оделита корпуса. Оно што је ауторки, такође, битно, а што је уједно тежња која се осећа у целој књизи, јесте да се метапоетички ставови свих песника одреде у књижевно-историјском контексту српског песништва друге половине XX века. Налазећи Радовићеве илустративне самообнажујуће исказе (лепе кованице су, иначе, неретко присутне у стилу Алексићеве), ауторка сведочи његовој очевидној посвећености идеји језика, која се помера од изузетне брижљивости до аскетске строгости, ка игривости, иронији и склоности ка експерименту. Она бележи на који начин се биће песме отуђује од бића песника и са њиме ступа у дијалог, тако да је ауторска инстанца истовремено и творац и саговорник песми. Имајући у виду да су Радовићеве херметичне песме и даље изазов за многе истраживаче, те да се овом песнику даје почасно место у историји српског песништва, али се

о њему слабо пише и говори, покушај Јане Алексић да систематизује постојећа знања и тумачења уз властите инвентивне увиде, веома је успешан.

Сасвим је другачији статус песника Бранислава Петровића у нашој култури и књижевности, али је фокус поново на метапоетичкој конструкцији његове поезије и есејистике, уз уважавање контекста у којем је стварао. И сам Борислав Радовић имао је у извесној мери утицаја на дело Бранислава Петровића, уколико, попут ауторке, сагледамо ширу слику и књижевноисторијски тренутак у ком се огласио својим песмама: педесетих и шездесетих година прошлог века појавили су се аутори који су захваљујући завидној естетској самосвести пледирали за смену постојеће поетичке матрице, истовремено уносећи новитете у њену форму и садржину. Тај почетни, програмски импулс преобразиће у наредним деценијама у особене аутопоетичке стратегије. Према Александру Јовановићу, ти песници су, поред Радовића, Стеван Раичковић, Иван В. Лалић, Бранко Миљковић и Милован Данојлић. И док се Радовић у својој поезији и есејистици „рвао са анђелом”, Алексићева примећује иманентно поетичке агоне и антиномије код Бранислава Петровића који прерастају у рвање са песмом, рвање са Богом, али и са сопством. Мада Петровићево почетно „дителирамско расположење” и одушевљење песничким говором и чудом стварања након шеснаест година певања прелази постепено у тешку и мучну епистемолошку скепсу, рвање ипак не прелази у предају. Стваралаштво се испоставља као директни опонент смрти, па иако је у огледању њихових смислотворних снага поезија углавном на губитку, књиге Бранислава Петровића, како ауторка фино заокружује, прослављају човекову способност да конце живота повеже у песми. Тако у Петровићевој расутој и некохерентној аутопоетичкој мисли ауторка ипак наглази постојаност и чврстину.

То је заједничка одлика свих анализираних песника у *Метипоетичностима*. Код Матије Бећковића, уз све промене и осцилације током година, истичу се и даље стаменост и непоколебљивост. У раду „’Трећа рука’ Матије Бећковића: Метапоетички аспекти у књигама *Три њојме* и *Праху оца њоезије*” фокус је, пре свега, на песниковој симбиози уметности и религије, односно непрестаној естетизацији хришћанске догме. Јана Алексић у свакој анализи у монографији жели дати одговор на суштинско питање: шта је поезија за тог песника? За Матију Бећковића то је „манифестација духовне слободе човека са божанским пореклом”, а као стубови на којима почива снага његових стихова јесу Косовски завет и Његошева духовно-уметничка визија. У песниковом двостраном иконографском портретисању аутора *Луче микроkozма* Алексићева проналази аналогије са византијским живописом. У разради ове идеје поново се враћа на језик који је, као и код других песника у књизи, вечита тајна и загоњетка којој не престају да прилазе са новим алатима за њено одгонетање.

Јана Алексић је свесна сакралности ове тајне, нарочито код Матије Бећковића, али уз сву научну суздржаност и озбиљност, њене анализе никада нису круте или сувише апстрактне. Напротив, понекада у тексту искрсавају праве мале поетске слике: „Поема *Праху оца ѿезије* тематизује тајну о томе да је читав свет Божји језик, а да је песништво ништа друго доли подражавање Божјег језика”. Као и у другим радовима, и у овом ауторка често консултује дела Николаја Берђајева, посебно у питањима смисла стваралаштва. У метапоетичком језгру песништва Матије Бећковића налази се идеја о „активно-стваралачком есхатологизму” где Берђајев нуди одговор на Божји позив на непрестано трансцендирање облика и бића, ван времена: Бећковићеве поеме сведоче о томе да су дела љубави, настала радом треће, Дамаскинове руке, симболи краја света, али и животног принципа који у стваралачкој слободи има моћ да преобрази свет.

Моћ преображаја у поезији Петра Цветковића усмерена је на тежњу да се језик „очисти од плесни културе” – интелектуалним и лирским путовањем по стварности, историји и традицији, долази се до заборављања као јединог исходишта усмене речи или форме у писаној култури. Песнички субјект у његовој поезији поентира, сагласно са Брехтовом максимом, да се језик мора посматрати, осетити као страни, и заборавити, дакле, његова уврежена значења, како би се очувала његова изворност и креативни капацитет, неопходан за писање поезије. Оваква врста интелектуалног опреза и аналитичности, примећује Јана Алексић, нужно повлачи депатетизацију песничке речи, што се постиже и иронијом која истрајно опстојава у Цветковићевој поезији. У раду „Духовно око лирског путника: Аутопоетички и метапоетички дискурс у поезији Петра Цветковића” прати се стваралачки рад песника од момента самозагледања као иницијалног импулса, до поетичког самообнажења. Издвајају се главна метапоетичка обележја његових песама: духовно око као предуслов стварања, опрез и дистанца, односно синкретизам хеленског, старословенског и хришћанског наслеђа као одлика аутопоетичке мисли. Питања која ауторка сама поставља, без намере да на њих да дефинисан и коначан одговор, важна су као подстицај читаоцима за даље преиспитивање не само песништва већ и историјског момента у којем живимо. Такво је, на пример, врло храбро и проницљиво питање:

Не сугерише ли овде Цветковић профанацију значења, као и то да је песников позив потраживања смисла у остацима великих наратива – који су, нажалост, сведени на архивски, готово безначајни locus – узалудан, самосврховит покушај егзистенције, оне која, кореспондирајући са лешинарством, саму себе негира?

Сличан иступ, који показује да Јана Алексић дели личносни интегритет са песницима о којима пише и чију поезију анализира, налазимо у раду о Гојку Ђогу.

Текст „Изразак из карантина: Поетичка самосвест у есејима и поезији Гојка Ђога” врло темељно пропитује законитости по којима песник живи и ствара. Отпор Гојка Ђога, за кога је најгори облик помирења самоцензура, доводи до одважних констатација ауторке: „Нажалост, данас нико не чује песнички глас, какав год он био и колико год опасно и субверзивно певао. Надјачали су га други, гласнији медији, јер је насушна ’културна цензура’ капитулирала пред неумољивом политичком коректном”. Премда овакав став може звучати резигнирано, нема говора о малодушности. Управо свесно и одлучно одбијање да се буде „политички коректан” предуслов је ваљаног и релевантног научног рада. Ауторка, чини се, дели Ђогову веру у терапеутску и духовно окрепљујућу моћ поезије, али нипошто не занемарује субверзиван карактер поезије. Ђогови експлицитни или имплицитни песнички ставови и премисе откривају да је песник свестан своје одговорности која му доноси изазове и искушења, али која га нагони да позива и друге на исту интелектуалну, духовну, људску доследност и одговорност, како би се српска културна политика усмерила у правцу духовне самоспознаје.

Својим делом исто чини и Рајко Петров Ного, одговоран, пре свега, пред песничком традицијом. У раду „Ногова баштина и ’апсана’: Метапоетичка као аутопоетичка мисао Рајка Петрова Нога” ауторка се коначно детаљније дотиче теме личног и колективног идентитета и културе сећања и памћења, иако је ова тема присутна у различитим видовима кроз целу монографију. Одређујући песникове есеје и мемоаре као уметничко-естетски релевантне попут његових песничких радова, Јана Алексић привлачи више интерпретативне пажње овом делу Ноговог стваралаштва. За Нога је културно памћење нужно колективно, и он наше песничке и приповедачке претке и класике преводи у фигуре сећања. Ного наслеђе које, бар песнички, треба памтити, мисли као Баштину која је духовни хронотоп, синкретизам хришћанског и паганског слоја. Идеја да је Ногово биће *roesisa* неодељиво од историјског бића, јер само песничко биће може осмислити и оправдати историјско искуство, значајна је не само као релевантан метапоетички увид већ и као позив на преосмишљавање наше песничке садашњости. У том контексту, изузетно је важно истицање храбрости религијски (православље) и национално (српско) профилисаног песника и интелектуалца:

Посебно током историјски верификоване опште атеизације и утапања српског ентитета у југословенски.

Прегнуће Јане Алексић усмерено је, дакле, као и код Гојка Ђога, Рајка Петрова Нога, али и код Милана Кашанина о коме је писала и објавила докторску дисертацију, на мењање и побољшање наше културне политике. Ного то чини оданошћу предачком искуству, у чему се крије и разлог његове привржености чврстим песничким формама и везаном

стиху, као упориштима песничког језика. Филозофија песништва као чувара баштине и мисија искрене посвећености одржавању континуитета културне историје српског народа, преводи Рајка Петрова Нога из песника и мислиоца културе у уметника духовности.

Духовност као нуклеус целокупног истраживања Јане Алексић налази се пред највећим ломовима и искушењима у поезији Новице Тадића. Последњи рад у књизи назива се „Аутопоетичка свест као субверзија злу у поезији Новице Тадића” и истражује зло као феномен који, према Тадићу, потиче од човекове пале природе. Тема зла се концентрише или разлаже у песничком процесу и потреби писања, те тако метапоетички сигнали откривају јаз између субјекта и света и његов статус усамљеника. Тек вера у Божју милост зауздава ово посрнуће слабог, али самозагледаног лирског субјекта. Бавећи се мотивом покајања у песничковој аутопоетици, ауторка долази до молебана карактеристичних за Тадићеве позније збирке песама. Она проверава и открива да су молебани заиста искрени, што се потврђује одсуством страха и бучног отпора присутног у првим књигама. Промена духовне перспективе од нихилизма ка покајању изискује и промену жанра, тона и израза којим се феномен зла исказује. Ауторка примећује како продубљивање импресије властитог грехопада доводи до својеврсне модернистичке надоградње традиционалног поетско-религиозног облика, и детаљно разјашњава на које је све начине молитва измењена и прилагођена искуству модерног човека и Тадићевом лирском сензибилитету. У промишљању феномена зла код Тадића консултује и Ридигера Зафранског и његову чувену студију *Зло или драма слободе*. У складу с његовом хипотезом да „уметност штити од зла, али само док јој се без ограда препуштамо”, она закључује како је огромна снага уметности да естетским принципом преиначи и преобликује сва значења и усмери наш дух ка бољем и истинитијем. Код Новице Тадића то се постиже, парадоксално, доследним песимизмом, који се управо због упорног и непоколебљивог тражења обнове смисла, преображава у егзистенцијални оптимизам. На тај начин Јана Алексић затвара свој истраживачки круг песником који своју људску и песничку одговорност и доследност користи да би, упркос демонским и карневалским визијама света, превазишао таму или барем прогледао кроз њу:

Уметник у лепоти уметности даје хуманистички одговор лепоти стварања, чиме рехабилитује везу између човека и Бога, човека и света.

На изванредан начин, цела студија је посвећена рехабилитацији смисла и веза које су данашњици покидане тако да делује да је било какав континуитет неостварив, а неукорењеност неизбежна. Задирући у дубине песничких система аутора који су поетички веома различити, али суштински усмерени на исте етичке и стваралачке принципе, Јана Алексић доказује да је писање поезије и даље чин побуне, у најбољем и нај-

племенитијем смислу речи. Беспрекорни стил и одговорно владање научном апаратуром омогућује да пролазак кроз метапоетичке и теоријске размрсице буде проходан и занимљив, иако не и лак. Озбиљна и вредна монографија резултат је истинског прегалаштва на пољу теорије српске књижевности, али и циљаног рада на јачању темеља наше културне политике. Нудећи властити модел културне самосвести, Алексићева не излази из оквира научног, али, свакако, додаје елемент људског и стваралачког. Из тог разлога, пред нама је студија која је релевантна и актуелна не само за проучаваоце српског песништва друге половине XX века већ и за ширу културну заједницу која у поезији проналази снагу и подстицај за лични и колективни преображај.

Мср Сања ПЕРИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
sanjaperic3223@gmail.com

О ЗАМКАМА И ЗАМКОВИМА КЊИЖЕВНОСТИ

Драган Лакићевић, *Замак: фанџазмаџорија*, Партенон, Београд 2021

Пред жанровски разноврсним и обимним опусом једног књижевника критичар/тумач изабраног дела тог писца редовно се налази пред истом дилемом: дилемом оправданости тумачења само једног дела изван контекста који чини његов целокупан опус, односно пред питањем: да ли је у том делу писац *сав*, сви елементи његове поетике, оно најбоље од њега? Досадашња књижевна критика је, бавећи се различитим сегментима књижевног света Драгана Лакићевића, и песничког и прозног, овог књижевника већ сврстала у ред оних који се огледају у различитим поетикама, поступцима, идејама и облицима. И сâм Лакићевић каже да припада „оној врсти писаца који имају сто прича или сто књига”, али да, такође, „поштује и оне који целог живота пишу само једну књигу”.¹ Јер и једнима и другима циљ је исти – написати књигу која би требало да се памти толико и разуме тако да ће бити „свачија”.² Када писац, у свом вишедеценијском животном и стваралачком труду, дође до такве књиге, заврши је и стави пред суд читалаца и тумача, онда оправданост „читања писца” кроз једно његово остварење постаје сасвим аргументована. Таква

¹ Милош Јевтић, *Верник њоезије: разговори са Драганом Лакићевићем*, Партенон, Београд 2002, 51.

² Исто.

свачија или општа, универзална књига – књига универзалних вредности и порука – постаје вредност и у односу на оно што јој је претходило, али и *вредности њо себи*, као дело које постаје, на одређен начин, лична карта једног писца.

Роман *Змак: фанџазмаџорија* Драгана Лакићевића је књига која у опусу овог песника, приповедача, публицисте, критичара, уредника, човека коме је, како сам каже, књига – *релиџија*, заузима управо такво истакнуто место, будући да по тематици и проблематици, по особеном приповедачком поступку и универзалности и актуелности (књижевних и некњижевних) порука, симболичким слојевима и алегоријским значењима, надилази препознатљив реалистички поступак његових прича и романа и садржински разнолик тематско-мотивски комплекс, али притом не искључује теме, мотиве и феномене који су и раније заокупљали његову пажњу и стваралачку креативност. У њих, пре свега, спадају оне теме које су везане за *сџаџус џисца у друшџиву*, *њџџову слободу* и *оџраничења* у систему епохе и друштва којем припада, *њџџове амбиџије*, *оџнос џрема књижевним наџрадама*, *наџионалном иџентџиџеџу*, *џроџлоџти*, *исџиџориџи* и *џтрадиџиџи*, затим *оџнос књижевности* и *џолиџиџе*, *џоеџије* и *џрозе*, *схваџање сврхоџиџости* и *смысла књижевне криџиџе на крају 20. века* и изнад свих – питање *оџговорности џисца*, *личне* колико и *наџионалне*. Отуда је упутно о овом роману говорити полазећи и од ауторових (ауто)поетичких ставова изречених експлицитно (у различитим интервјуима, пригодним говорима и сл.) и имплицитно (у бројним приповеткама и стиховима).

Опредељујући се (поднасловом: *фанџазмаџорија*) да природу своје приповести одреди и као нешто фантастично, измишљено, одсањано и/или нешто настало у стваралачком магновењу, писац читаоцу латентно сугерише и могућност вишеструког и вишеслојног читања, односно значења, као и идеју да у свету, па и свету књижевности, није све *очџледно* и сагледиво на први поглед већ да испод *видљивих облика* и *релаџија*, пулсира један другачији живот, који је све, само не идеалистички, духован и, у крајњем – моралан. Због тога би најпре требало кренути од раније изреченог Лакићевићевог схватања књижевности као *џаралелноџ светиа*, као *врџиџе живоџиа*, која има *мноџо* лица:

Књижевност је, с једне стране, свеобухватна; с друге, издвојена, наша, лична, посебна. Ова прва обухвата све што је усмено или писмено, на различитим језицима и у разним епохама, створио људски дух. Ова друга – оно што наш појединачни ум може сагледати. [...]

Постоји још једна легитимна књижевност: национална, или матерња. Она је ограничена језиком – најужа, али богатством смисла, осећања, продора ума – најшира и најслободнија, на личном плану – најважнија.³

³ Исто, 63.

Како би читаоцу предочио сва лица књижевности, и притом осветлио оно најважније – национално, Лакићевић се одлучује да у лику писца, изразито негативног јунака, амбициозног човека коме су уске границе сопствене земље, покаже не само како се писац, под утицајем великих обећања (и понуђених, идеалних услова за рад), која би му донела „европску и светску славу” – мења, него на једном вишем, значењском нивоу, апострофира идеју о књижевности као полигону на коме се супротстављају и сукобљавају опречна виђења историје једног народа; у крајњем – како књижевност постаје или последња одбрана његове части или пак улазница за европски књижевни пиједестал, која је нека врста *ујовора са Мефистом*.

Свог јунака писац измешта на крајњи север Европе, где у скандинавској, снежној белини и чистоти, у средњовековном раскошном замку, по сопственој замисли, али и жељи свог европског издавача и домаћина Лудвига треба да напише кратак љубавни роман. Оно што драму главног јунака чини сложенијом, јесте прави, налогодавни захтев домаћина, да уз љубавни роман (који ће се показати само као изговор) напише политички памфлет или есеј о Србији, у којем ће *демитологизовати* њену историјску прошлост и осудити је за догађаје на крају 20. века, односно пребацити јој терет колективне кривице. На тај начин, добиће улазницу за европску књижевну сцену и „признање какво заслужује”. Иако се номинално замак не одређује као симбол ограђеног простора већ као комфоран физички и духован простор, са бројним угодностима какве би сваки писац пожелео за рад, његова симболика (па и фантастика) блиско је повезана са доживљајем главног јунака на крају романа, да је он, заправо, све време заточеник – заточеник идеја и захтева свог домаћина, издавача Лудвига и његове жене, софистицираног изгледа и префињених манира, Фреје, колико и услужног батлера Ханса, како ће се испоставити, убице, бившег робијаша. Фантазмагоријски елеменат препознатљив је и у одређењу замка као „болнице”⁴ (како ће у једној освешћујућој ноћи узвикнути главни јунак), у коју је „смештен” да би се „лечио” од српске митоманије. Иако је аналогија са Сингеровим или Кафкиним Замком непорецива, она није и директна, будући да својој *фантазмагорији*, писац даје извесну ноту актуелности, односно проблематизује једно од кључних моралних питања и дилема српског интелектуалца/књижевника с краја 20. и почетка 21. века. За тај задатак, књижевни јунак, како Лакићевић у једном интервјуу сведочи, *није изабран насумице*:

Он је и раније показивао предиспозиције за политичку критику своје земље и народа. Овај пут нуди му се да „са европске дистанце” [...] напише не само политичку критику већ и историјску осуду. Он није

⁴ Драган Лакићевић, *Замак: фантазмагорија*, Партенон, Београд 2021, 91.

никакав патриота, али га донекле ипак шокира тај захтев – задатак. Чак и њега!⁵

Симболику мистичног средњовековног замка на северу Европе (као затвора или казамата) аутор додатно оснажује и тиме што потенцира *север* као страну света која у хришћанској традицији симболизује таму, хладноћу, предео Луцифера и злих моћи.⁶ Тако се *белина*⁷ – као препознатљива поетичка константа Лакићевићевог стваралаштва (и песничког и прозног), као простор чежње за чистотом и повратком у стање пре пада у грех, о чему су критичари више пута говорили, и *ишишина* – као нулти степен звука (или покрета), апсолутна тачка мира којој стреми сваки стваралац, претачу у један другачији, измењени, *метифизички ѝросѝор* – простор сусретања писца са самим собом, својим најдубљим моралним дилемама и идентитетским питањем: „Ко сам заправо ја?”; односно: „Ко је или шта је Писац?” Рефлексије овог питања лако се могу пронаћи и у ранијим Лакићевићевим делима, нарочито прозним. Тако у причи, „Писац и његова сенка”, чији наслов представља аналогију са насловом чувене естетичке студије Гаетана Пикона, писац свој друштвени статус гради само на основу своје *сенке*, то јест измишљеног пријатеља Б. Б., „чувеног критичара из Беча”, који „пише критике и памфлете – обара књижевне величине и мења статусе писаца; разара дневне вредности и политичке митове”.⁸

На другачијим, али не нужно супротстављеним основама аутор *Замка* гради „европски” ауторитет свог јунака (или прецизније: представља процес његовог стицања), при чему се *сенка* манифестује, слично као и у поменутој причи, као пишчев *еѝо*, односно потреба за европским и светским признањем и славом. За такву врсту признања, писац је индиректно уцењен да *изда* своју земљу, најпре кроз писмо (ћирилицу), затим кроз језик (српски) и на крају кроз директну историјску осуду за догађаје у Југославији. Како се од идеје о роману *Љубавна ноћ* (који би требало да буде пишчева *Ноћ скуѝља вијека* – нека врста књижевног врхунца) долази до издајничког памфлета о сопственој земљи, односно како се прелази пут од *ѝоезије* (са елементима личног, аутобиографског) до *ѝрозе* (са елементима општег, друштвеног и колективног); како се од

⁵ Драган Богутовић, Интервју – Драган Лакићевић: „Свог јунака писац никад не осуђује, па ни кад је негативан”, *Вечерње новости*, 15. 08. 2021, <https://www.novosti.rs/c/kultura/vesti/1027069/intervju-dragan-lakicevic-svog-junaka-pisac-nikad-osudjuje-kad-negativan>.

⁶ Dž. K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, prev. Slobodan Đorđević, Nolit, Beograd 2004, 149.

⁷ Занимљиво је да симболику белине у стваралаштву Драгана Лакићевића Александра Жежељ Коцић тумачи не као одсуство боје већ присуство мањег или већег процента сиве (видети: Александра Жежељ Коцић, *Песник и један чиишалац: Огледи о ѝоезији и ѝрози Драгана Лакићевића*, Партенон, Београд 2020, 11–22).

⁸ Драган Лакићевић, *Слајка је музика: ѝриче*, Партенон, Београд 2015, 49.

љубави долази до мржње, од љубавне до њолићичке стирасији? Ова питања би се могла довести у индиректну везу са Лакићевићевим аутопоетичким ставом (из интервјуа датом Милошу Јевтићу) да писац док је млад „нема другог искуства осим личног”, због чега је „склон песништву”, а тек касније „прими друга искуства: докумената, историјских сазнања, познавања људи”.⁹ Односно, да сви аутобиографски елементи, када једном уђу у састав романа, престају да буду ауторови и постају „романескни – припадају јунаку романа, или наратору”, те да их је због тога „непристојно [...] повезивати с грађанским животом, било чијим, па и животом писца”¹⁰, чиме се директно апострофира питање његове *одговорности*.

Почетна идеја о љубавном роману главног јунака *Замка*, иницирана снажним осећањем издаје или преваре од стране вољене жене – Маријане, иако знатним делом доминантна у роману, губи примат пред другим током или *друћом њричом*, која је, такође, прича о издаји. *Љубавна ноћ* је, управо због *издаје, дојола љубавна, ојћола њолићичка*¹¹ (јер је љубав – предмет уметности, а мржња – предмет политике) и представља парадигму српског бића, човека и народа („распољућеност на љубавну нежност и политичку страст”¹²). „Фантазмагоријска” приповест о јунаку који жели да напише своје највеће и најбоље дело – љубавни роман, добија на динамици са захтевом да се „изађе” из те комфорне зоне, идеје о *личном* (осећању љубави, бола, припадности – жени, култури и нацији) и приступи *универзалном* (мржњи, осуди и „европским” ставовима). Писање престаје да буде *ијра* (слобода) и постаје *казна* (ропство), али за то (добровољно) *ројсјиво* писац бива награђен највећом друштвеном наградом – светском славом и признањем.

Иако се на први поглед чини да је за сиже свог романа писац искористио један препознатљив друштвени, претежно „српски феномен” (како се од *срјској* постаје *евројски* писац – схватањем да је национализам „дечија болест” коју треба „прележати”), сџм роман нема (само ту) једну значењску димензију. Поливалентност његових значења садржана је у знатно сложенијем (и за самог писца увек актуелним) питањем односа поезије и прозе. Између *човека унућрашњеј* – песника и *човека сјољашњеј* – писца главни јунак *Замка* не само да не ставља знак једнакости већ јасно диференцира њихове суштинске разлике: први је човек *ејшике*, други – човек *есјетшике*; први – *идеалистја*, други – *мајтеријалистја*; први – *јайриојта*, други – *изгајник*.¹³ А да би остао доследан

⁹ М. Јевтић, нав. дело, 51–52.

¹⁰ Исто, 52.

¹¹ Д. Лакићевић, *Замак*, 126.

¹² Исто, 126–127.

¹³ Овај став, међутим, сасвим је у супротности са Лакићевићевом целокупном поетиком, у којој песнички и прозни израз чине складно јединство, јер он

„верник поезије”, књижевник мора да заобиђе и превлада све „чари замка”, односно искушења савременог света – капиталистичког уређења и глобалистичких назора – која се пред њега стављају. Осим тога, мада није и експлицитно изражено, у подтексту романа чита се и питање улоге и валидности савремене књижевне критике. На помало ироничан, али изнад свега ангажован начин, критика је представљена као продужена рука транцизије, као естетска хирургија која обезличава дело, то јест уклања јој сва идентитетска обележја. Пожељно је и прихватљиво оно што је обезличено – универзално, *ојџије*, „евројско”, и насупрот томе – непожељно све оно што је задржало печат Личности – *ауџенџично, самосвојно, национално*. „Истина је оно што је у милион примерака.”¹⁴ И најзад – аутор *Замка* ни самог читаоца не ставља по страни: *фанџизмаџорија* главног јунака романа није и само његова нити моралне дилеме муче само њега. Ако је читалац „двојник јунака, а у суштини, сами јунак”¹⁵, испред њега су два иста пута: *џуџи доследности* и/или *џуџи издаје*. „Замак” је „испунио своју сврху”¹⁶ – фантазмаџорија је свачија и сваког од нас, а писац досегао свој циљ – написао књигу која је „свачија”.

Др Марија С. ЈЕФТИМИЈЕВИЋ МИХАЈЛОВИЋ
Виши научни сарадник
Институт за српску културу – Приштина / Лепосавић
mjmihajlovic@gmail.com

СРЕБРНЕ ПТИЦЕ ВЛАСТИТЕ СВАКОДНЕВИЦЕ

Библиотека Прва књига: Ивана Пантелић, *Чамци за џиџице*; Лазар Букумировић, *Уџбеник свакодневице*; Сара Мајсторовић, *Сребрне шуме*; Милица Софинкић, *Црњански – на меџи власџиџиџиџи и сџираноџ*; Матица српска, Нови Сад 2021

Едиџија са дугогодишњом традиџијом *Библиџиџека Прва књџиџа* Матице српске планом објављивања за 2021. годину обухватила је најразличитије сфере бављења књижевношћу. Наводећи конкретна дела, то би биле књиге поезије Иване Пантелић и Лазара Букумировића, потом научно штиво из домена науке о књижевности Милице Софинкић и флуидни жанр краће прозе Саре Мајсторовић. Избор за објављивање приметно

је заиста „лирски писац и кад пише прозу” (Александра Жежељ Коџић, „Кад пламти белина: *Чџиџи џаво* (1987) и *Боје у вайџри* (2021) Драгана Лакићевића”, *Лџиџиџис Маџиџице срџске*, год. 198, јул–август 2022, књ. 510, св. 1–2, 125.

¹⁴ Д. Лакићевић, *Замак*, 138.

¹⁵ Д. Лакићевић, *Слаџка је музика: џриџе*, 9.

¹⁶ Д. Лакићевић, *Замак*, 177.

тежи да покаже утемељеност Матице српске као институције која претендује да својим делом обједини вредности свевременог и савременог. Одржавајући корак са временом коме припадају, аутори се откривају као зреле индивидуе које своје писање не базирају искључиво на проживљеном и емфатичном него и на темељима раније традиције и теоријских знања. Објављене књиге имају у себи јасну димензију „учености” као дистинктивне, на овом месту и неопходне димензије стварања.

Ваљало би се осврнути на чињеницу да је примат при избору рукописа за објављивање изнова дат поезији, што се може двојачко схватити. Најпре, то би био наставак традиције објављивања збирки песама, будући да је *Библиотека* испрва заснована искључиво на идеји промовисања овог вида књижевног стваралаштва. Други начин поимања ове појаве јесте једнако чињеничне, колико и практичне природе, односно представља претежну окренутост младих аутора, овог времена, као и ранијих раздобља, ка стварању песничких дела. Услед наведеног долази до стварања већег броја песничких збирки, али из квантитета се очигледно успешно да издвојити и квалитет. Било како било, пријатно је увидети да Матица српска једнако успева да на књижевној сцени изнађе место и за дела, условно речено, мање заступљена у читалачкој јавности. Жанровска опредељеност, дакле, испуњава и превазилази очекивања једнако читалаца и стваралаца, те се чини да издаваштво није пуке прописује природе већ, насупрот томе, тежи да пружи шансу различитим артикулацијама књижевне мисли. Како је више пута приликом промоције књига из овогодишње едиције напоменуто, аутори и жири носе одређену тежину одговорности коју условљава историјат саме награде, те је видан обострани напор да се та обавеза и испуни. Саодносно томе, доследно је могуће пратити нит промишљеног и разумског у рукописима аутора, што говори о свести о припадности низу одабраних стихова, реченица и мисли уопште.

Ваљало би се најпре осврнути на песничке збирке *Библиотеке*, будући да су се показале сродним и довољно „гласним” да, као такве, слободно могу представљати својеврстан пролог за разматрање читавог издавачког плана. У збиркама Лазара Букумировића и Иване Пантелић препознајемо одлике савремених литерарних струјања које су обликовале друштвене мреже, те упливе елемената ранијих књижевних епоха ради њихове манипулације као посебан одраз песничког промишљалачког изазова. У том смислу, сагледавамо кратак и херметичан стих Пантелићеве с једне стране, односно готово реченични, изразито дуг и садржајан стих Букумировића с друге. Иако се поменуто може чинити контрадикторним, та спознаја остаје само површинска, будући да аутори једнако теже слободном, односно невезаном и тек ретко римованом стиху. Оба аутора су врло инвентивна у (пре)обликовању метафора и песничких слика. Наведена запажања имају упориште у неретком залажењу у

домене антике и митологије као изворишту инспирације и општих места. Истовремено, аутори се показују сродним у изразитом лирском сензибилитету који младост и сазнавање своје околине намећу као основу стварања. Када покушамо да спојимо наведене елементе у конкретизовану дефиницију, пред нама су песничке збирке добро поткованих и свестраним знањем обликованих песника, који „обећавају” већ на почетку свог стваралачког пута.

Када говоримо о збирци поезије *Чамци за њишце* Иване Пантелић, оно чему се најпре треба посветити пажња јесте проблематизација херметичности песама. Како то сугерише Мирослав Алексић приликом промоције *Библиотеке*, ова поезија се налази „између чулног и сазнајног”. Дакле, није у питању форсирано низање неусаглашених стихова које се неретко издаје за херменеутику „несхваћених” песника него управо супротно. Везивањем апстрактних конструката за конкретне топониме, предмете и лако препознатљиве архетипски урођене спознаје, Пантелићева својим стиховима „открива” лирског субјекта који је универзалан и етеричан.

Сама збирка подељена је у шест циклуса који би се могли поистоветити са оним суживљеним са лирским субјектом, те нам се Пантелићева најпре открива као једно са природом унутар циклуса *Прстии су сенке на зиду*. Тако сазнајемо да се трешња „храни обећањем”, једнако као што се ваља запитати „да ли си икада // месец испод капака”. Немири лирског субјекта изједначени су са персонификованим представама Нила, ветра или, нешто касније кроз збирку, Сахаре, лисице и ораха. Чини се да лепршавим и загонетним поигравањем проблемима сопствене поетике, емоција и тежине постојања природа сублимира у општи принцип функционисања.

Други циклус збирке нас затиче у ауторкином настојању да изнова именује шта је загрљај, а шта *Љубав, јесће*. Оно што обједињује песме циклуса *Акварел који је учио да хода* је јасан осећај залажења у најтананије немире и интима лирског субјекта – девојчице која покушава себи да објасни одрастање. Лексичке иновације додатно илуструју несталну игру писања и перципирања, те је вече *облајорно*, а чамци умеју да плове *узнебно*, као да самим читањем залазимо у заумне сфере језика сродне Дисовој поезији. Усамљеност и несигурност пред оним што се тек наслућује јасан су приказ удаљености од очекиване младалачке уљуљканости, што наставља да функционише као исповедни карактер и унутар *Блиској ћушања*. Наведено је посебно приметно у константном одрицању присуства страха, те се оно чита као уверавање саме себе. А ако „необичне птице умеју да буду и обичне”, и човек сме да попусти пред оним што је људско, што поезију Иване Пантелић чини изузетно пријемчивом и универзалном.

Концепт збирке у наредним циклусима насловљеним, редом, *Педесет и четири километра*, *Ойрацићање траје заувек* и *Чуваркућа*, нуди одгонетку коју су успоставила почетна три циклуса, у којима се, поетски речено, живот догодио. Одласци, сазнања о пролазности успомена, драгих људи и познатих крајева портретисани су унутар песама које носе и најистанчанији сензибилитет, као што су *Ејило*, *Дуи низ окућница* и *Са друге стране*. Ивана Пантелић својим поетским решењима даје кључ сугестивног наслова збирке *Чамци за њице*, кроз пажљиво ишчитавање збирке и, тиме, проласком кроз симболизовани ток времена и живљења који је обликовао лирског субјекта. Треба „пловити уземно” док не сазнамо да „ми смо чамци”, а поготово када „на мене нису рачунали // да умем да полетим”. Љубав и Београд као нови дом након низа светских и удаљених топонима постају писта *Чамцима за њице* које, већ зреле, тек започињу лет.

Збирка поезије *Уцбеник свакодневице* Лазара Букумировића одаје наличје књижевног стваралаштва, које је у центар израза поставило аутора који промишља свет док га живи. Изједначавањем лирског субјекта са личношћу аутора, како то примећује и Милош Михаиловић, артикулација постаје подељена „између псеудофилозофске апстракције и чулног доживљаја”. Идеја збирке, што се да читати и у наслову, оставља утисак неопходности ревалуације познатих знања и митова. Саодносно томе, смештањем поменутих одредница у нове дефиниције омеђене цигаретама или хороскопом, Букумировићев лирски субјекат долази „да поправи поезију” и, самим тим, понуди нова значења литерарној традицији. Промисљеним називима циклуса, аутор на врло креативан начин имитира структуру уцбеника, почевши од засебних лекција, преко *Резимеа*, *Прилоа* и *Вежбања*, да би се на самом крају, сасвим логично, нашле странице *За оне који желе да знају више*. Користећи свакодневицу и сваконоћницу као базу за даље стварање, аутор шири домене своје збирке на најразличитије, више или мање, кохезивне елементе. Овим поступком Букумировић превазилази ограничења функционисања и уланчавања песама унутар циклуса и ствара додатни простор за различите лирске врсте, од дубоко рефлексивних, до дескриптивних и љубавних песама, што се посебно односи на последња три циклуса.

Константа старог и новог мита чини се основом највећег броја песама, те посебно унутар циклуса *Хороскоп*, наилазимо на промишљања о релативности времена, историје и будућности. Када се идеја хороскопа као онога предодређеног, односно „будућности која се већ десила”, стопи са *Лекцијом* да се „све већ обистинило”, долазимо до апсурда као нужног принципа садашњости, односно, ако времена и нема, свевремености. У таквом поретку, сваки Аргонаут има право на свој мит, једнако колико свако време има своје Селене, Луне и(ли) Армстронге, те се у том погледу, као посебно упечатљиве, издвајају песме *Ован* и *Стрелац*.

Уџбеник наставља да функционише по истом принципу, те се песме о пролазности потиру са идејом очувања фотографија као доказа ранијег постојања. И на овом месту увиђамо потребу грађења света ради његовог урушавања, те се кружни ток времена ишчитава сасвим простим стиховима на крају засебног циклуса: „вратићемо се сви за нову фотографију”. Лирски субјекат релативизује и самог себе, те игром поништавања и сменама гласова унутар завршног циклуса песама открива себе као несталог ноћног шетача који наставља да говори, независан од простора и времена.

Сагледавајући збирку као целину, откривамо изнимно филозофско преразматрање живота и света као незаобилазну премису стварању. Лазар Букумировић се својим *Уџбеником* надовезује на миљковићевска питања постојања, тако да ствара дело које једнако настоји да ода утисак проживљеног колико и промишљеног. Иако се могу наћи замерке у погледу преопширног или недовољно компактнoг споја појединих засебних песама, оне остају на нивоу изузетка, а не правила. Као такве, можемо их посматрати пре као нијансе у избрушености стила и поновног читања, које се дају кориговати. Разматрање димензија темпоралности, спацијалности и физичке егзистенције уопште чини *Уџбеник свакодневице* управо онаквим какав и мора бити – неспутан и сам себи довољан, да би се свака логичност показала као неоправдана. Ако је најбитнија лекција Букумировићеве поезије да је „знање сувишно”, онда је суштина у изврдавању и бунту против познатог, учмалог и обичног.

Сродним бунтом против испразности обликована је збирка кратке прозе Саре Мајсторовић. *Сребрне шуме* показале су се као изузетно флуидна творевина која користи концепт кратке приче да изрази неретко потпуно лирски интонирана разматрања и осећаје. Наведено има упориште у чињеници да је ауторка приликом промоције објаснила књигу именовавши је „лирским дијалогом са стварношћу”, при чему је навела да су записи и настајали из дневничних забелешки, односно „утисака из живота”. Чини се да би ова одређења била жанровски приближнија интимнијој форми исповедног тона дневника, него што је то случај са кратком причом, најпре услед одсуства конкретног тока радње. Ипак, како су границе кратке прозе недовољно јасно одређене, а књига није дневнички обликована, најисправније би било задржати се на одређењу поетске прозе, што би било најсличније ономе што препознајемо као Андрићево рано стваралаштво. Наиме, *Сребрне шуме* показале су се као иновативно обликовани пасажии кратких текстова (свега једна до две странице) који су издељени према целинама *Прегели, Лица, Снови, Собе и Ошћуђење*. Омаж и поистовећивање са великанима књижевне историје приметан је већ у називима почетних поглавља (изнова учачамо везу са Ивом Андрићем), чиме се може објаснити стваралачка намера.

Иако су прозаиде подељене на целине, чини се да је могуће извршити додатно, прецизније одређење прича према сродности тема о којима се говори. Наиме, приметно је постојање засебних корпуса прича које прате „вечне” теме стваралаштва попут детињства (*Носџалиџа, Воз*), препуштености страстима и пороцима до испразности (*Човек из кафане, Лезбос, Фајтална*) или, нешто конкретније временски одређено, отпора конзумеризму (*Биџ, Пред ТВ-ом, Празници*) и непризнавања принципа функционисања савременог друштва (*Мучнина, Врућина*). На овај начин Сара Мајсторовић обликује својеврсну плејаду прича под небом окруженим облакодерима и мањкавим људима који су нужни део свакодневице. Испразност је окарактерисана као неизбежна, чак и када се тематизује уметност, те се читалац среће са изузетним појединцима који су истовремено на пиједесталу и у понору. Бесмисленост таквог постојања изједначава мераклијско и депресивно, да би се све подвело под безвредност и пластичност, односно општу апатију.

Посматрајући позицију наратора који, говором из трећег лица, бележи суморну атмосферу урбаног, градског самовања, долазимо до реченице која функционише као прича за себе: „Сива деца маштају о сребрним шумама”. Чини се да ова мисао, заједно са причом насловљеном *Сребрне шуме*, даје својеврстан, додатни кључ при самом читању. Анксиозност пред повратком из сањарења у реалност представља свакодневицу битисања унутар света који сам себе негира. Када се наведеном дода симболичка смрт коју условљава друштво које одлази својим током, без обзира на човека као јединку, из приче *Носџалиџа*, читава збирка добија апокалиптични тон. На тај начин, Сара Мајсторовић проблематизује исту тематику постојања коју Црњански осећа као странствовање у *Роману о Лондону*, са битном нијансом да је сада читава околина лирског субјекта недоступан и хладан град, са једнако хладним људима. Сребрне шуме се на тај начин уздижу на ниво симбола, еквивалента сећању, машти и писању као јединим спасоносним алтернативама реалности.

Проблематиком постојања у отуђености, односно категоријама свој/туђ бави се и последња књига коју обухвата едиција *Библиотека Прва књига*. Монографија *Црњански – на међи власитијој и сираној*, коју потписује Милица Софинкић, представља дело из домена науке о књижевности, односно књижевне историје. Заправо, према ауторки, реч је о прилагођеној верзији њеног завршног рада са мастер студија, на ком је радила заједно са менторком, Сањом Париповић Крчмар. Милица Софинкић пише течним, добро одмереним и јасним научним стилом, базирајући се на стваралаштво Милоша Црњанског, конкретно *Књићу о Немачкој и Ембахгаде*, а уз њих и часопис *Игеје*. Посматрајући однос термина свој/туђ кроз многобројне, неретко супротстављене дисциплине, ауторка залази у подручја имагологије, итерологије и ксенологије, а потом у даља могућа

тумачења, ради проналажења адекватног теоријског оквира који би прецизирао Црњансково странствовање.

Једно од тежишта на којима ауторка инсистира јесте најпре концентрисање пажње на чин писања, пре него на биографске елементе његовог живота и рада. Ограђујући се од политичких идеологија које су (пре)често дефинисале ставове књижевне критике, као и од полемике о потреби реевалуације стваралаштва Милоша Црњанског, Милица Софинкић пише добро утемељен и обухватан научни рад којим би одвојила Црњанског – писца од Црњанског – лирског субјекта, странца. И када се осврће на политичко дело писца, ауторка то чини са дистинкцијом да „ако и постоји слика политичке другости [...] она је увек у служби обраћања властитом”. Историјски подаци које црпимо из живота аутора или онога што сазнајемо у његовим каснијим делима одвајају се од конкретне посматране материје ради делотворнијег разматрања питања „завичајног у туђини”. На тај начин ауторка проблематизује и веродостојност жанра путописа, наглашавајући да је „Црњански, пишући путопис, управо његова жанровска својства подривао”. Узимајући за пример свеобухватност стваралаштва Милоша Црњанског и разлике у нијансама посматраних текстова, Милица Софинкић показује да „се стереотипима не допире до истине о другом”, исто колико се неадекватном и форсираном применом једног искључивог методолошког оквира не може доћи до тачног одређења. На том плану, ауторка истиче неопходност потребе за интердисциплинарним приступом као једину могућу алтернативу у сагледавању свих димензија странствовања. Издвајајући мисао да „знак бриге за националним самоодржањем заслужује већу пажњу од оне која би је инерцијом свела на етноцентризам”, ауторка захтева измењен поглед на појам странствовања код Црњанског, односно онај који би се пре темељио на реалном међу редовима него ли на учтивању термилошког. На тај начин, разјашњавајући и покушавајући да смести искуство прозе у теоријске оквири, ауторка, заправо, проблематизује њихову сврсисходност и утемељеност.

Посматрајући издавачки план *Библиотеке Прва књига*, можемо уочити својеврсне везивне нити које би могле одговарати тренутној ситуацији на књижевној сцени, по питању нових, младих гласова. Наиме, свеприсутним се показало проблематисање постојања човека као усамљене, рањиве јединке унутар гомиле, те осећања обесхрабрености и изморености као утврђене константе. На том плану, глас аутора се поистовећује са „оним који доноси светлост сазнања”, тачније песника сазнајемо као јединку (само)уздигнуту над општим посрнућем идеала. Посматрајући стваралаштво младих аутора различитих временских периода, наведене мисли ишчитане између редова (и стихова), заправо, представљају одлику која се генерацијски преноси, што не мора нужно да означава нешто лоше. Наиме, нови гласови које овогодишња едиција нуди, сродни су по

промишљености на којој заснивају своје песничке и прозне творевине, те се чини да бунт ових *ййишца* против *свакодневице* мора уродити *сребрним шумама*. Другим речима, млади писци су се показали као домишљати, креативни и иновативни, са темељним и чврстим упориштем у колективном и теоријском, али су једнако показали да поседују довољно смелости да против мана истих категорија и устану, како у домену књижевне уметности тако и у домену науке о књижевности.

Ленка НАСТАСИЋ

ФРАНЦУСКЕ КЊИЖЕВНЕ НАГРАДЕ 2022.

Гонкурова награда за 2022. додељена је Брижит Жиро за роман *Живејти брзо (Vivre vite)* у издању Фламариона, у којем евоцира смрт свог супруга Клода у мотоциклистичкој несрећи 1999. Тог дана, он је морао да одведе њиховог сина из школе, пребрзо се возећи на превише моћном мотоциклу који му није припадао. После судара пада и више не устаје. Ово је кратки сиже трагедије коју је књижевница већ обрадила 2001. године у књизи *Saga (À présent)*. Двадесет година касније, када је одлучила да прода кућу у којој Клод никада неће живети, поново узима оловку да анализира све околности које су изазвале драму која ће заувек остати апсурдна. Шта би било да нису купили кућу у том подручју? И да гаража није имала мотоцикл? Шта би било да тог дана није отишла у Париз? Уместо линеарног приповедања, Брижит Жиро предлаже загонетку. У сваком поглављу, посматрање избора главних ликова доводи је до изградње врло суптилне социолошке и политичке анализе.

Брижит Жиро је прва ауторка која је освојила најпрестижнију од књижевних награда на француском језику после Лејле Слима-ни 2016. године и тек је тринаеста награђена жена од утемељења признања пре сто двадесет година. Рођена је у Алжиру 1960. и настањена у Лиону, написала је десетине књига, романа, есеја и приповедака.

Награда Ренодо додељена је у четвртак Симону Либератију (1960) за *Прегсџаву (Performance)* у издању Грасета. Роман приповеда о последњим данима живота Брајана Џоунса, једног од оснивача Ролинг Стоунса, и боравку те групе на југу Француске 1967, током снимања психоделичног албума *Their Satanic Majesties Requests*.

НАГРАДА СЕРВАНТЕС 2022.

Рафаел Каденас (1930), песник из Венецуеле, овогодишњи је добитник најзначајнијег књижевног признања у Шпанији, награде Сервантес, коју додељује шпанско Министарство културе на предлог Академије за шпански језик и чији новчани део износи 125.000 евра. Жири награде је у стваралаштву Каденаса препознао „трансцендентност ствараоца који је поезију учинио мотивом свог постојања и довео је до висина савршенства... показујући преображујућу моћ речи када се језик издигне до крајњих граница својих креативних могућности”. Он је први књижевник из Венецуеле награђен овим признањем.

Рафаел Каденас је ступио на песничку сцену већ са шеснаест година. Педесетих година је живео у изгнанству на острву Тринидад због својих комунистичких уверења. По повратку у земљу, постаје члан политичко-полемичке и књижевне групе „Округли сто” („*Tabla Redonda*”). Радио је као професор на универзитету, преводи поезију са енглеског језика, а његови есеји, попут *О језику* (*En torno al lenguaje*) и *Белешке о Сан Хуану де ла Крузу и мистици* (*Apuntes sobre San Juan de la Cruz y la mística*) сматрају се референтним за савремену књижевну мисао на шпанском језику. Већ првим песничким збиркама стекао је признање критике, која је истицала да песник управо кроз лирику дубински анализира стварност. Његов стил се често повезује са филозофским мишљењем и упоређује са песницима попут Хелдерлина и Рилкеа.

Ипак, увек је био скептичан према друштвеној и политичкој улози поезије. „Поезија је свемоћна и безначајна”, изјавио је Каденас у једном интервјуу 2014. „Безначајна, јер је њен утицај на свет минималан. Моћна, због своје везе са језиком. Политичари одузимају смисао речима – демократији, правди, слободи – песници скрећу пажњу на ову празнину. Речи губе вредност ако се не подударају са оним што означавају. Ово није ништа ново. Конфуције је то назвао 'исправком имена', а песник је управо то – онај који исправља.”

IN MEMORIAM: ХАНС МАГНУС ЕНЦЕНСБЕРГЕР (1929–2022)

Убрајан у „моћни трио” немачке послератне књижевности, заједно са Гинтером Грасом и Мартином Валзером, Х. М. Енценсбергер је преко шездесет година обогаћивао свет књижевности високо софистицираном поезијом и есејистиком. Према Чарлсу Симићу, имао је „најшири распон тема и разноликост стилова... Скоро свака од његових песама, била она лирска, драмска или наративна, има полемички карактер”. Ото Хорват, његов преводилац на српски, као кључне аспекте Енценсбергерове поезије истиче критику друштва и идеје прогреса, иронију и дистанцираност, монтажу и цитатност са алузијама на филозофију, политику, историју и енциклопедијску лексику. Критика немачког послератног друштва у раним поетским збиркама, које не само што не жели да се суочава са ратним злочинима и пустошењима, него их и табуизира, у каснијим збиркама прераста у критику идеје прогреса, који ће донети удобније, али не и хуманије друштво. Нечовечна технологизована цивилизација поробљава људе не само кроз државне институције, већ и помоћу онога што је у есејима називао „индустријама свести” (Bewusstseins-Industrie), под чиме је подразумевао идеологије, религије, масовне медије.

Х. М. Енценсбергер се родио 1929. у баварском месту Кауф-бојрену. Мобилисан је у армију Трећег Рајха 1944, са петнаест година, а после ослобођења од нацизма радио је као преводилац и келнер. Студирао је књижевност и филозофију, а 1955. је докторирао у Ерлангену на тези о поетској теорији романтичара Клеменса Брентана. Био је члан књижевне „Групе 47”, чији је циљ био да обнови немачку књижевност, као и да активно учествује у демократизацији друштва. Шездесетих година се залагао за скандинавски модел социјалне државе, али деведесетих година доживљава радикални преображај, поставши апологета неолибералног капитализма и залажући се за бомбардовање Србије 1999. и Ирака 2003. године.

Његов песнички таленат је уочен још од првих поетских збирки, тако да је већ 1963. добио најпрестижнију немачку књижевну награду Георг Бихнер, а потом и бројна светска признања. На српском језику је превођен још шездесетих година, а 1980. је награђен Венцем Струшких вечери поезије. Преминуо је 24. новембра.

Приредио
Предраг ШАПОЊА

МИЛАНА ГАЈОВИЋ, рођена 1994. на Цетињу, Црна Гора. Докторанткиња је на Филолошком факултету у Београду на смеру Српска књижевност. Стипендисткиња је Министарства просвете, науке и технолошког развоја при Институту за филозофију и друштвену теорију у Београду. Бави се књижевном критиком, превасходно савременом српском књижевношћу, објављује у периодици.

ЛУНА ГРАДИНШЋАК, рођена 1989. у Суботици. Основне и мастер студије завршила на Одсеку за српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду. На истом факултету докторирала на теми под називом „Метаноја у песништву Бранка Миљковића”. Истраживач-сарадник на Филолошком факултету у Београду. Стипендиста Штајерске покрајине на Универзитету у Грацу. Добитник награде Руског дома у Марибору за превођење песама на српски језик руског песника Јурија Давидовича Левитанског. Бавила се просветним радом, пише поезију, есеје, критику, преводи с енглеског и руског, објављује у периодици.

ЈОВАН ДЕЛИЋ, рођен 1949. у Борковићима код Плужина, Црна Гора. Пише студије, есеје и књижевну критику. Редовни је професор на Филолошком факултету у Београду, дописни члан Српске академије наука и уметности и од 2020. године потпредседник Матице српске. Објављене књиге: *Критичареви парадокси*, 1980; *Српски надреализам и роман*, 1980; *Пјесник „Пајтејике ума” (о њеснишћу Павла Појовића)*, 1983; *Традиција и Вук Стефановић Караџић*, 1990; *Хазарска ѓризма – тумачење ѓрозе Милорада Павића*, 1991; *Књижевни ѓоледи Данила Кица*, 1995; *Кроз ѓрозу Данила Кица*, 1997; *О ѓоезији и ѓоеишци српске модерне*, 2008; *Иво Андрић – мост и жрѓва*, 2011; *Иван В. Лалић и ѓемачка лирика – једно иштерѓексиуално исѓраживање*, 2011; *Милуштин Бојић ѓјесник модерне и вјесник авангарде – о ѓоезији и ѓоеишци Милуштина Бојића*, 2020. Приредио више књига српских писаца.

ГОЈКО ЂОГО, рођен 1940. у Влаховићима код Љубиња, БиХ. Пише поезију, есеје и критичке текстове. Књиге песама: *Туђа ѓинѓвина*, 1967; *Модрѓца*, 1974; *Кукушѓа*, 1977; *Вунена времена*, 1981; *Изабрране и нове ѓесме*,

1986; *Црно руно*, 2002; *Вунена времена са Ойџужнициом и Одбраном на суду*, 2005; *Кукуџин врѣи – изабране и нове ѣсме*, 2009; *Грана од облака – изабране и нове ѣсме*, 2014; *Клуџко*, 2018; *Пуџи за Хум*, 2022. Књиге есеја и коментара: *Поезија као айокриф*, 2008; *Вунена времена – ѣроцес и коментари*, књ. 1–2, 2011; *Пуџи уз ѣуџи*, 2017; *Земљани ѣуџи*, 2020. Године 2006. су у четири књиге објављена *Дела Гоџка Воџа – Песме, Есеји, Поџудбина, Одбрана ѣоезије*.

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.

МАРИЈА ЈЕФТИМИЈЕВИЋ МИХАЈЛОВИЋ, рођена 1978. у Косовској Митровици. Пише студије, есеје, огледе и књижевну критику, докторирала на прози Петра Сарића. Бави се проучавањем поезије и прозе књижевника са подручја Косова и Метохије, као и проучавањем књижевне историје и теорије српских и руских писаца. Објављене студије: *Слика и идеја – ѣоеџика и криџика*, 2011; *Миљковић између ѣоезије и миџа*, 2012; *Знамења и значења – оџледи о срџској књижевности Косова и Метохије*, 2018; *Миџ(о)ѣоеџика романа Пеџира Сарића*, 2021.

НИКОЛИНА КАШТЕРОВИЋ, рођена 1998. у Сремској Митровици. Бави се писањем поезије, прозе и књижевне критике, доминантно интересовање усмерено је према поезији двадесетог века, објављује у периодици.

МИРЈАНА КОВАЧЕВИЋ, рођена 1976. у Београду. Пише поезију и романе и кратке приче. Књиге песама: *Добиџник који ѣуби*, 1993; *Уз ѣуџи*, 2001; *Како ѣод зажелиџи*, 2003; *Беоџача Беоџрада*, 2005; *Језиком у млеко*, 2008; *Црна жена*, поема, 2009; *Салонска ѣромаја*, 2012; *Овакав живоџи*, 2015. Роман: *Живи или мрџиви*, 2018. Књига прича: *Шездесет ѣуџиџи секунди*, 2021. Новела: *Последњи и ѣрв*, 2021. Живи и ради у Београду.

АЛЕКСАНДАР Б. ЛАКОВИЋ, рођен 1955. у Пећи. Пише поезију, прозу, есеје, студије и књижевну критику. Књиге песама: *Ноџи*, 1992; *Заседа*, 1994; *Повраџак у Хиландар*, 1996; *Дрво слиџоџа ѣаврана*, 1997; *Док нам кров ѣрокиџњава*, 1999; *Ко да нам враџи лица усѣуџи изѣубљена* (избор), 2004; *Нећеџи у ѣесму*, 2011; *Силазак анџела – ѣокосовски циклус*, 2015; *Ко да нам враџи лица усѣуџи изѣубљена* (избор и нове песме), 2015; *Гласови неба ѣод земљом*, 2016; *Хиландар, ѣовраџак у себе*, 2020. Роман: *Када куће*

(измењено и допуњено издање, књ. 1–4, 2019), *Орњиолошкој речника*, 2016. и *Байрахољско-херјејолошкој речника српскоја језика*, 2019. Ручоводи четирима пројектима Одељења. Бави се највише српским зоонимима и медицинском народном терминологијом, као и теренским радом на проучавању ове дијалекатске лексике, стручне радове објављује у периодици.

ЛЕНКА НАСТАСИЋ, рођена 2000. у Сомбору. Студенткиња треће године Српске књижевности и језика на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише поезију, кратке приче и књижевну критику. Збирка песама: *Са грује сиране њера*, 2020.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. у Трстенику. Пише поезију, прозу, драме, студије и књижевну критику. Од 2005. до 2012. године био је главни и одговорни уредник *Лејојиса Мајице српске*, а од априла 2012. је председник Матице српске. Редовни је професор на Филозофском факултету у Новом Саду и од краја 2021. инострани члан АНУРС. Књиге песама: *Трула јабука*, 1981; *Ракљар. Желудац*, 1983; *Земљојис*, 1986; *Абракадабра*, 1990; *Тојло, хладно*, 1990; *Хој*, 1993; *Везници*, 1995; *Прилози*, 2002; *Пошјаник*, 2007; *Светиљник*, 2010; *Камена чџенија*, 2013; *Чџенија* (избор), 2015; *Мајични млеч*, 2016; *Изложба облака* (избор и нове), 2017; *Ољегала Ока Негремана*, 2019. Роман: *Анђели умиру*, 1998. Драме: *Фреди умире*, 1987; *Куц-куц*, 1989; *Испраја је у шоку, зар не?*, 2000; *Видиш ли свице на небу?*, 2006. Студије и есеји: *Лејишмација за бескућнике. Српска неоавантарна њоезија – њоеишчки иденишњет и разлике*, 1996; *Лирска аура Јована Дучића*, 2009; *Испраја ѡредака – искушења колективної и индивидуалної ојшјанка*, 2018; *Њејошевски ѡкреј ојшјора*, 2020. Председник је Уређивачког одбора *Српске енциклопедије*, том I, књ. 1–2, 2010–2011, том II, 2013; том III, књ. 1–2, 2018, 2022.

ЖЕЛИДРАГ НИКЧЕВИЋ, рођен 1956. у Пријепољу. Пише поезију, есеје и књижевну критику, преводи с руског. Књиге песама: *Осећајна архиишкџура*, 1980; *Језуишски колец*, 1987; *Харфа ѡред водом*, 1993. Књиге есеја и критика: *Трениш криишке*, 1991; *Ојшис*, 1994; *Неко је ѡрошјао овим ѡуштем – изабрани есеји*, 2010. Приредио више књига и антологија.

САЊА ПЕРИЋ, рођена 1994. у Бијељини, БиХ. Студенткиња је докторских студија на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Бави се савременим српским писцима, пре свих песничким и есејистичким стваралаштвом Борислава Радовића. Пише есеје, научне радове и књижевну критику. Објављена књига: *Књижевности и исходишја – есеји и криишке о делима српске књижевности*, 2020.

ЉИЉАНА ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, рођена 1954. у Фекетићу код Врбаса. Пише студије, огледе и радове о народној књижевности, историји књижевности, драми и позоришту. Од 2009. је главна уредница *Лексикона писача српске књижевности*. Објављене књиге: *Послови и дани српске њесничке традиције* (коаутор З. Карановић), 1994; *Змај Десџој Вук – мит, историја, њесма*, 2002; *Сџанаја село зајали – ољеди о усменој књижевности*, 2007; *Кад је била кнежева вечера? – усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*, 2009; *Усмено у писаном*, 2009; *Госџођи Алисиној десној нози – ољеди о књижевности за децу*, 2012; *Без очију кано и с очима – народне њесме слеиџ жена* (група аутора), 2014; *Зайџчник њеије силе – фанџасџична џроза Зорана Живковића*, 2016; *Главни јунак и остала џосџода – анализе народних њесама* (група аутора), 2017; *Пиџем ти џричу – рефлеси усмене књижевности и традиционалне културе у писаној књижевности и савременој култури Срба*, 2020; *Иза Алисиној ољедала – џиџолоџки ољеди о фанџасџичном роману за децу*, 2021. Приредила више књига.

МИЛИЦА СОФИНКИЋ, рођена 1995. у Госпођинцима код Жабља. На Филозофском факултету у Новом Саду завршила је основне и мастер студије, Одсек за српску књижевност, где похађа докторске студије. Истражује теорију и методологију књижевности, као и књижевност XX века. Пише есеје и научне радове. Ангажована је као демонстратор у настави на свом матичном одсеку. Објављена књига: *Црџански – на међи власџиџи и сџраној*, 2021.

МИЛАН ТОДОРОВ, рођен 1951. у Банатском Аранђелову. Пише сатиричну поезију, приче, романе, афоризме и књижевну критику. Књиге сатиричне поезије: *Боџа џод џриџиском*, 1981; *Преџакани Срби*, 2009. Књиге прича: *Ухом за крухом*, 1976; *Безброј наших живџџа*, 2011; *Не мођу овде да дочекам јуџџро*, 2014; *Телефонски именов мрџвџих џреџџилаџника*, 2019; *Касни живџџи муџџкараџа*, 2022. Романи: *Лек џроџџив смрџџи*, 2016; *Редослед једносџавних сџџвари*, 2017; *Присџџаниџџије*, 2018; *Не мођу сви да умру леџџи*, 2020; *Кукавичке јуначке њесме*, 2022. Драма: *Куџинско леџџо*, 1987. Књиге сатиричних афоризама: *Црвени и џлави*, 1981; *Сирџџињска забава*, 1990; *Осџџрво без блаџа*, 2003; *Покори се и џџџни*, 2013. Написао је више радио-драма и позоришних кабареа. Живи и ради у Петроварадину.

БОШКО ТОМАШЕВИЋ, рођен 1947. у Бечеју. Књижевни теоретичар, прозаиста, песник и критичар, члан је Европске Академије наука, уметности и књижевности (Париз), члан француског и аустријског ПЕН-а, као и Француског друштва писача (Париз), те Аустријског савеза писача (Беч). Важнији теоријски радови: *Биџно џесниџџиво*, 1988; *Карџезијански*

роман, 1989; *Из искуства биџика и џевања. Нацрт за једну онџолоџију џесниџиџа*, 1990; *Саморазорне џеорије*, 1994; *Бесконачна замена. Фундаментџална онџолоџија као џеорија џоезије*, 1997; *Коначна џеорија књџжевносџи*, 2000; *Поезија и миџљење биџа. Књџжевнокритички џрисиџу џоезији са сџановиџиџа фундаментџалне онџолоџије*, 2001; *Песниџиџво*, књџжевна џеорија, еџзисџенџија, 2003; *Биџино џесниџиџво*, 2004; *Галилејевска џоеџика – оџледи о џисању и џеџовим мџџафорама*, 2004; *Херменеџџика неџрозирноџ – џесниџиџво, онџолоџија, херменеџџика*, 2006; *Чекиџ без џосџодара*, 2009; *Оџледи о књџжевној џеорији – књџжевна џеорија и деридџанска револуџија*, 2011; *Протџив књџжевне џеорије*, 2011; *Миџљење џисања*, 2012; *Књџиа о Ренеу Шару – џесме и оџледи*, 2015; *Марџине књџжевне џеорије и сцена џисања – изабрани оџледи (1991–2018)*, 2018; *Oris totus – моје дело и катџедрале: џоџлед на мој досадаџњи џуџ*, 2019; *Бивсџивовање, језик, џесма – џесниџиџво као џуџ сеџања на мџџафизику*, 2020; *О мојој џоезији и мојој џоеџици*, 2022. Романи: *Закаснели извџиџај једној академији*, 2000; *Нико, ниџде – џриџовесџ археолоџија*, 2012; *Роман о Исаковичу*, 2021; *Предео кроз који се џробџјам – џриџовесџ-археолоџија*, 2021. Књџге песама: *Карџезиџански џролаз*, 1989; *Чувар времена*, 1990; *Целан-сџуџије и друџе џесме*, 1991; *Видело жџиџка*, 1992; *Свеџлосџ за иској*, 1992; *Понављање и разлика*, 1992; *Cool memories*, 1994; *Ўџарци*, 1994; *Предео с Виџиенџиџајном и друџе руџевине*, 1995; *Преисџиџивање извора*, 1995; *План џовраџка*, 1996; *Друџа исџорија књџжевносџи*, 1997; *Разџовор у Хајделберџу*, 1998; *Сезона без Госџода*, 1998; *Сџуџија џесџаментџа*, 1999; *Чисџина и џрисуџносџ*, 2000; *Пусџиџње језика*, 2001; *Ниџде*, 2002; *Леџо моџа језика*, 2002; „*Paul Celan*“, 2002; *Курелџ моџа незадовољсџиџа*, 2004; *Нова узалудносџ*, 2005; *Археолоџија џраџа. Фукоова заосџавџиџина – џоема археолоџија*, 2008; *Плодови џохода*, 2008; *Архив (избор)*, 2009; *Песме од лиџвоџ и баџремовеџ дрвџиџа*, 2009; *Нова узалудносџ / Erneute Vergeblichkeit*, 2009; *Übungen im Zweifel*, 2010; *Нукџг*, 2011; *Früchte der Heimsuchung*, 2011; *Allerneueste Vergeblichkeit*, 2011; *Изабрана џоезија (1977–2001)*, том 1, 2012; *Изабрана џоезија (1976–2011)*, том 2, 2013; *Risse*, 2015; *Забораџ који џосџајемо – џесме из оџиџеџеноџ живоџиџа*, 2015; *Ведро знање о џоразима*, 2015; *Изабрана џоезија (1975–2017)*, том 3, 2017; *Изабрана џоезија (1975–2017)*, том 4, 2017; *Ја Нико и Молоа*, 2018; *Књџиа од зиме и леџа, џољскоџ и божјеџ џуџа*, 2022.

ВЕСНА ТРИЈИЋ, рођена 1975. у Краљеву. Књџжевна критичарка, чланица Српског књџжевног друштва, докторирала је 2021. на Филолошком факултету Универзитета у Београду са темом „Преображаји стварности у приповедној прози Бранимира Шћепановиџа и Данила Киша”. Писала је текућу критику за дневни лист *Блиц* од 2001. до 2013. године. Пише студије, есеје и књџжевну критику, објављује у књџжевној и научној периодици.

ДРАГИЦА УЖАРЕВА, рођена 1971. у Липолисту код Шапца. Пише поезију, прозу, студије, књижевну критику, приручнике и уџбенике за српски језик. Објављивала је и под презименима Ђурић и Ивановић. Књиге песама: *Знам да сам вода*, 1996; *Камени ђувейија*, 1997; *Одисеј код лексикографа*, 2002; *Породични албум*, за децу, 2011; *Рукопис таласа*, 2015; *Брод без капетана / La nave senza capitano* (двојезично, на српском и италијанском), 2015; *Канџајте за тлас и оловку*, 2020. Студије: *Освећени заборав: иманентна поезија Бранка Миљковића*, 2010; *Архонаути српске књижевности*, 2022.

МАРЈАН УРЕКАР, рођен 1975. у Новом Саду. Основне, магистарске и докторске студије завршио на Факултету техничких наука у Новом Саду, где је тренутно доцент на Катедри за електрична мерења. Поред научних радова, пише и кратке приче, прозу, есеје, студије, бави се научном фантастиком, фикцијом, модерном историјом и популарном културом XX века. Заступљен у многим антологијама и зборницима.

МАРИНА ХАКИМОВА ГАЦЕМАЈЕР (МАРИНА ХАКИМОВА ГАТЦЕМАЈЕР, рођ. 1972. у Казању, Русија. Публициста, завршила Институт социјално-филозофских наука и масовних комуникација. (Ж. Н.)

АЛЕКСАНДАР ВЛАДИМИРОВИЧ ЧАНЦЕВ (АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ ЧАНЦЕВ), рођен 1978. у Москви. Прозаиста, јапанолог, књижевни критичар, есејиста-културолог. Дипломирао је на Институту азијских и афричких земаља Московског државног универзитета. Доктор је наука, стручњак за естетику Јукија Мишима. Добитник је прве награде на Међународном књижевном Волошинском конкурс у категорији „критика” (2008), добитник је награде часописа *Нови свет* „за књижевно-критичке публикације у периоду од 2007. до 2011. године” (2011), освојио је прво место на есејистичком конкурс часописа *Нови свет*, уприличеном поводом 150 година од рођења Михаила Булгакова (2016), двоструки је финалиста Руске књижевно-критичке награде „Необуздани Висарион” (2019, 2020), добитник је признања финалисте и посебног признања „за иновативност и метафоричну дубину прозе” Међународне награде „Фазил Искандер” (2019), добитник је награде „Андреј Бели” у категорији „Књижевни пројекти и критика” (2020) итд. (В. Ш.)

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 Фицджералд и Чарлса Симића. Преведене књиге: Алис Манро, *Бексџиво*, 2006; *Превише среће*, 2010; *Голи живој*, 2013; *Мржња, иријашељство, удварање, љубав, брак*, 2014; *Пољед са единбуршке стјене*, 2015; Дорис Лесинг, *Бен, у свећу*, 2007; *Мемоари преживеле*, 2008; *Златна бележница*, 2010; Ајрис Мердок, *Пешчани замак*, 2004; *Црни ирину*, 2005; Флен О’Брајен, *На реци „Код две ићице”*, 2009; Мишел Фејбер, *Исиод коже*, 2003; *Кица мора јасћи*, 2004; Лиза Скотолајн, *Последња жалба*, 2004; Луиз Велш, *Тамерлан мора умрећи*, 2005; *Мрачна комора*, 2005; *Трик са мейком*, 2010; Томас Франк, *Освајање кула: бизнис култура, контиракултура, усјон хий конзумеризма*, 2003; Ралф Елисон, *Невидљиви човек*, 2014.

ВАСИЛИСА ШЉИВАР, рођена 1991. у Книну, Хрватска. Доцент на Катедри за славистику Филолошког факултета Београдског универзитета, где изводи наставу из предмета посвећених проучавању руске књижевности XX века и руске културе. Докторирала је на апсурдној поетици прозног стваралаштва Владимира Казакова. Учествовала је на бројним конференцијама у земљи и иностранству и објавила низ научних радова у релевантним часописима. Бави се превођењем.

ДМИТРИЈ ДМИТРИЈЕВИЧ ШОСТАКОВИЧ (ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ ШОСТАКОВИЧ, 1906–1975). Композитор, рођен у Санкт Петербургу у Русији, живео и стварао у време Совјетског Савеза. Однос према његовом стварању био је амбивалентан. С једне стране, овај руски композитор је писао химне власти, али с друге је држао отворену дистанцу према комунистичком систему. Његова музика била је забрањивана у чак два наврата (1936. и 1948). Без обзира на отежавајуће околности у којима ствара, један је од најзначајних руских композитора XX века, али и најпопуларнији у времену у којем ствара. Познат је по својим симфонијама, од којих се издваја седма по реду, писана за време чувене опсаде Лењинграда у Другом светском рату. Симфонија је била изведена 1942. године, за време саме опсаде, чиме је требало показати да дух људи у Лењинграду никада неће капитулирати. У сврху формирања оркестра, поједини музичари би се, по Стаљиновој наредби, враћали са фронта и прикључивали већ изгладнелим и болесним музичарима унутар Лењинграда. Стога се *Седма симфонија* Шостаковича сматра симболом руског отпора нацистичкој опсади и фашизму. Примљен је као инострани члан САНУ 1965. године. Умро је у Москви, где је и сахрањен. (Б. Ж. и Л. Г.)

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ

САДРЖАЈ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 198, књига 510

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Рајко Петров Ного, <i>Нисам одолео</i>	7
Александар Гаталица, <i>Мизофонија</i>	18
Раша Перић, <i>Сонети за три сестре</i>	31
Слободан Војичић, <i>Идући Бирчаниновом</i>	34
Милица Бакрач, <i>Сунчева браћа</i>	42
Радоман Кањевац, <i>Пет њесама</i>	46
Миша Пасујевић, <i>Израслине</i>	49
Ирена Плаовић, <i>Разлибавање кљуна</i>	53
Нада Хаџи Перић, <i>Срчанка</i>	58
Анастасија Јемељанова, <i>Можда ипак да не свраћамо?</i>	63
Омер Сејфетин, <i>Мајчин њољубац</i>	72
Иван Негришорац, <i>У смутним временима</i>	279
Радивој Шајтинац, <i>Дах, све је дах</i>	286
Драган Хамовић, <i>Мирне зоне</i>	289
Угљеша Шајтинац, <i>Давид</i>	293
Небојша Лапчевић, <i>Пајирно оledgeало</i>	299
Милица Јефтимијевић Лилић, <i>Покајна љуба Сирахињића бана, Анђелија</i>	304
Иван Лаловић, <i>Листијак своју немоси</i>	312
Олег Дивов, <i>Палба њо шањирима</i>	315
Моника Компањикова, <i>Када ми је било седам година</i>	333
Драго Кекановић, <i>Дешава се</i>	513
Радомир Уљаревић, <i>Шака земље</i>	522
Драгиша Калезић, <i>Јуда је фаца</i>	527
Зоран Хр. Радисављевић, <i>Крепљење</i>	534
Радован Ждрале, <i>Црвене реке</i>	539
Чедомир Вукићевић, <i>Црно руно</i>	547

Бранислав Зубовић, <i>Весџи</i>	552
Зузана Куглерова, <i>Моја нова ИД адреса</i>	556
Миро Вуксановић, <i>Одиге Дуња и Пека</i>	687
Љубиша Ђидић, <i>Балада о ниџиавилу</i>	700
Милан Миџић, <i>Мала ѿоема о бездуџносџи</i>	703
Данило Јокановић, <i>Бели анђео</i>	712
Вишња Косовић, <i>Краљ и каменорезаџ</i>	717
Перица Марков, <i>У јегрима</i>	722
Руски песници из Нижњег Новгорода (Владимир Безденежних, Артјом Фејгелман, Денис Липатов, Дмитриј Зернов, Дми- триј Ларионов, Андреј Дмитријеџ, Марк Григорјеџ)	725
Гојко Ђого, <i>На Савином ѿџу</i>	873
Рајко Лукач, <i>Све је ѿо од лоџих криџика</i>	878
Милан Тодоров, <i>Три ѿриче</i>	883
Мирјана Ковачевић, <i>Ничџа земља</i>	891
Драгица Ужарева, <i>Смрџи, с ѿверењем</i>	895
Марјан Урекар, <i>Пекара „Saint-Michel”</i>	899
Александар Чанцев, <i>Крај без маје</i>	907

ЕСЕЈИ

Емилија Поповић, <i>Глумџи као носџоџи хуманисџичке ѿору- ке у драмским делима Тодора Манојловића</i>	74
Весна Гајић, <i>Жрџивовање Исака као књижеџни феномен са ѿосебним осврџом на „Жерџиву Аврамову” Викенџија Ракића</i>	94
Александра Жежељ Коџић, <i>Каџ ѿламџи белина: „Чеџни џаво” (1987) и „Боје у ваџри”(2021) Драјана Лакићеџића</i>	107
Милан Тасић, <i>(Наџ) ѿаџријархалан морал и конфуџијанизам</i>	304
Драгана Савин, <i>Др Димиџрије Буровић и њеџово дело</i>	353
Лешек Колаковски, <i>Похвала изннансџива</i>	372
Марко Неџић, <i>Књижеџни иџенџиџеџи Драја Кекановића</i>	559
Душко Бабић, <i>„Косовско змијање” Пеџира Кочића</i>	577
Ана М. Зечеџић, <i>Звуковна ѿесма</i>	592
Дејан Милорадов, <i>О једном херџеџониму – „џаран”</i>	913
Весна Тријић, <i>„Јерџиџка афера” Бранка Ђоџића</i>	920
Милана Гајовић, <i>Моџиџе џеџе ѿрауме у ѿриџовијеџи „Кула” Иџе Андрића</i>	936

СВЕДОЧАНСТВА

Јован Делић, <i>Поље између два неба</i>	128
Јован Делић, <i>Кос црноризаџ</i>	135

Драгољуб Петровић, <i>Поїлед у евроїске језике</i>	141
Зоран Аврамовић, <i>Да ли је Црњански био антиидемократија?</i> .	159
Ролан Барт, <i>Рјечник је и сан и борба</i>	177
Владимир Димитријевић, <i>Досїтојевски и срїска хришћанска мисао између два свеїска раїа: мој оїлед из неїрисиїа-јања на научної</i>	378
Дионисије Дејан Николић, <i>Три иїїања и иїри одговора или воиїаница за Ивана Карамазова</i>	388
Бошко Ломовић, <i>Уреси народної говора</i>	396
Јован Делић, <i>Бесједа о иїјеснику Гојку Ђоїу</i>	602
Милица Мустур, <i>Б. М. Михиз иїремијерно у инїїералном освейљењу</i>	615
Јован Делић, <i>Вук Сїї. Караић – иїемељ и оријенїир</i>	948
Бошко Томашевић, <i>Роман и (не)разумевање савремене кулїуре свеїа</i>	962
Марина Хакимова Гацемајер, <i>Шїа иїе бриїа за оне који су мрїви</i>	985

ПОВОДИ

ЈОАКИМ ВУЈИЋ (1772–1847)

Исидора Поповић, <i>Теаїра срїскої камен обачени, камен уїаони</i>	180
Нада Савковић, <i>Позорицна мисија Јоакима Вујића: иїровеиїиеније и радосїї за мој народ</i>	191

ПРЕДРАГ ПИПЕР (1950–2021)

Иван Негришорац, <i>Предраї Пиїер: оличење научне иїрфекције, хришћанске врлине и скромносїи</i>	206
--	-----

СТЕВАН ТОНТИЋ (1946–2022)

Славко Гордић, <i>Уз иїоследњи иїоздрав Сїевану Тонїићу</i> . .	214
---	-----

АЛЕКСАНДАР ЈОВАНОВИЋ (1949–2021)

Светлана Шеатовић, <i>Уводна реч</i>	408
Александар Милановић, <i>Некролої</i>	411
Радивоје Микић, <i>Умеће иїумачења Александра Јовановића</i> .	413
Петар Пијановић, <i>Традиција или: садаиїњи иїренуїшак иїрошлосїи</i>	425

Слободан Владушић, <i>Александар Јовановић – борбеност и принципцијелност</i>	431
Сања Париповић Крчмар, <i>Сусишцање истиовейних интјересовања</i>	436
Светлана Шеатовић, <i>Поезија и срјска култура у делу Александра Јовановића</i>	441

БОРИСЛАВ ПЕКИЋ (1930–1992)

ЗЛАТНО РУНО БОРИСЛАВА ПЕКИЋА – ПОВОДОМ ТРИДЕСЕТ ГОДИНА ОД ПИШЧЕВЕ СМРТИ (1992–2022) (приредила Виолета Р. Митровић)

Виолета Р. Митровић, <i>Уводна реч</i>	732
Радивој Радић, <i>Проучавалац средњеј века над романом „Златно руно”</i>	734
Гојко Божовић, <i>Пекићева историја времена</i>	754
Небојша Лазић, <i>Елементи нарајивној склоја „Златној руна” Борислава Пекића</i>	767
Виолета Р. Митровић, <i>У знаку Деметре: „Златно руно” Борислава Пекића као алејорија елеусинских мистјерија</i>	774
Радомир В. Ивановић, <i>Нарајолошко и јенолошко бојатјство констјрукционе и комјозиционе схеме Пекићеве „Златној руна” (I–VII)</i>	789
Добривоје Станојевић, <i>Роман тјражи крхойине</i>	805
Тамара Јовановић Стратијев, <i>Жанровски колојлеј и елементи хронике у „Златном руно” Борислава Пекића</i>	818
Милена Кулић, <i>Пекићеве комуналне собе за разбијање</i>	831
Додатак:	
Сара Здравковић, <i>Мејаморфоза сјтрансјивовања у „Писмима из тјуђине” Борислава Пекића</i>	840

АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВ (1938–2021)

Иван Негришорац, <i>Осунчани тјросјори Александра Петрова: In memoriam</i>	988
--	-----

РАЗГОВОР

Амин Малуф, <i>У културној сфери се налазе најозбиљнији тјроблеми данашњеј свейта</i> (разговор водио Велимир Младеновић)	630
---	-----

Дмитриј В. Шостакович, <i>Волим све жанрове: од мисе Баха до Штраусове опере</i>	994
--	-----

КРИТИКА

Владан Бајчета, <i>Весела наука</i> (Зоран Милутиновић, <i>Фантом у библиотеци. Посијоји ли српски националистички дискурс о Иви Андрићу</i>)	220
Горана Раичевић, <i>Роман о свежини светиа</i> (Владимир Копицл, <i>Шпанска чизма</i>)	226
Велимир Младеновић, <i>Нова француско-српска исцртавања</i> (<i>La France et la Serbie: les Défis de l'amitié éternelle / Француска и Србија: изазови вечне пријатељства</i> , зборник, ур. Александра Колаковић и Саша Марковић) . . .	230
Сања Перић, <i>Каирос у доба каранџина</i> (Здравко Миовчић, <i>Дневна доза носилац</i>)	233
Милан Радоичић, <i>Дојевано у „недосјеву“</i> (Бећир Вуковић, <i>Недосјев</i>)	237
Маријана Јелисавчић, <i>Креманско пророчанство – српски мактафин</i> (Александар Гајић, <i>Креманска слика</i>) . . .	241
Дамјан Ђулафић, <i>Избор као шећња кроз стваралаштво Душана Костића</i> (Душан Костић, <i>Изабрране њесме</i>) . .	244
Милена Кулић, <i>Незнани хероји наше драме</i> (Марта Фрајнд, <i>Знани и незнани: Есеји о српској драми деведнаестог века</i>)	249
Виолета Митровић, <i>Носиоци светлости старије од несреће</i> (Александар Јовановић, <i>О светлости старије од несреће: есеји о српској поезији и култури</i>)	445
Марко Паовица, <i>Сензуалност писања и задовољство читања</i> (Петар Зец, <i>Сензуалност писања</i>)	452
Тихана Тица, <i>Метафизичко љубовање у средишће бића</i> (Корнелије Квас, <i>Зенонов љуб</i>)	457
Славица Гароња, <i>О трајичном крајишком неајивном јунаку</i> (Анђелко Анушић, <i>Живот из засједе</i>)	462
Слађана Миленковић, <i>Дејство – луча драгоцене искуства</i> (Радован Влаховић, <i>Све је у глави</i>)	467
Миланка Бабић, <i>Ко је ко у српској стилистички</i> (Милош Ковачевић, <i>Српски стилистичари</i>)	473
Јелена Марићевић Балаћ, <i>На све чешири стране Сумајре</i> (Едиција „Цела лепа” – Димитрије Поповић, <i>Лом</i> ; Катарина Пантовић, <i>Ритуал пред свавање</i> ; Анђела Пендић, <i>Како је тело њеско пред преобразај</i> ; Драган Бошковић, <i>Сандиниста</i>)	482

Растко Лончар, <i>Умећни писаћи о умећу писања</i> (Милан Ненадић <i>џесник</i> , зборник, уредник: Драган Хамовић)	635
Љиљана Пешикан-Љуштановић, <i>Поећика џревођења и кулћурни консирукћи дејћињсћива</i> (Тијана Тропин, <i>Поећика џревођења за децу. О неким особинама џревода књижевностћи за децу у џериоду друће Јућославије</i>)	640
Лидија Томић, „ <i>Луче у џамаи Црне Горе</i> ” – књига џоећиској и ејзисћенцијалној искусћива (Милутин Мићовић, <i>Луче у џамаи Црне Горе</i>)	650
Немања Каровић, <i>Индија у срјиској књижевностћи и кулћури</i> (<i>Индија и срјиска књижевностћ</i> , зборник радова, уредник Немања Радуловић)	655
Милан Вурдеља, <i>Ликовање наг сћирвинама великих лейћија: о хаоћичној евокаћивностћи романа „Поћовор” Давида Албахарија</i> (Давид Албахари, <i>Поћовор</i>)	660
Љиљана Пешикан-Љуштановић, „ <i>Необичан јунак џоћледаћи</i> ” (Драгољуб Перић, <i>Прамен мајле џоље џрићиснуо. Необични јунаци срјиске усмене ејике</i>)	997
Милица Софинкић, <i>Диоћенова исћовесћ</i> (Милован Данојлић, <i>Исћовесћ на џрћу</i>)	1004
Александар Б. Лаковић, <i>Медийаћивна синерћија осћихоћивореностћи</i> (Ђорђе Нешић, <i>Сћруне</i>)	1007
Николина Каштеровић, <i>Уз реку времена, до бране два свећја</i> (Александар Гаталица, <i>Двадесетћи џећи саћи</i>)	1013
Сања Перић, <i>Сћваралачки модели кулћурне самосвесћи</i> (Јана Алексић, <i>Мећајоећичностћи: џрилози џроучавању џесничке самосвесћи</i>)	1017
Марија Јефтимијевић Михајловић, <i>О замкама и замковима књижевностћи</i> (Драган Лакићевић, <i>Замак: фанћизмаћорија</i>)	1024
Ленка Настасић, <i>Сребрне џићице власћићије свакодневице</i> (Библиотека Прва књига: Ивана Пантелић, <i>Чамци за џићице</i> ; Лазар Букумировић, <i>Ућбеник свакодневице</i> ; Сара Мајсторовић, <i>Сребрне цуме</i> ; Милица Софинкић, <i>Црњански – на мећи власћићићој и сћраној</i>)	1029

ИЗ СВЕТА

Предраг Шапоња 253, 489, 665, 852, 1037

Бранислав Карановић, *Аућиори Лейћојиса* 257, 492, 669, 855, 1040

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 *Правойис срїскоїа 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.

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 преводаца;
- 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 *Лейоџису*, 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.¹

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”.²

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

¹ Миодраг Павловић, *Есеји о српским њесницима*, Просвета, Београд 2000, 129.

² 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