



Објављивање *Лешојиса Мајице српске* омогућило је
Министарство културе 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), Радивоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933–1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936–1941), Живан Милисавец (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 Деспич (2017–2020), Ђорђо Сладоје (2021–2023)

Уредничтво

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ
(главни и одговорни уредник)

БОШКО СУВАЏИЋ
(уредник научних прилога)

ЗОРАН ЂЕРИЋ, ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ, НЕНАД ШАПОЊА

Секретар Уредничтва

СВЕТЛАНА МИЛАШИНОВИЋ

Лектор

МИРЈАНА КАРАНОВИЋ

Коректор

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Корице
АТИЛА КАПИТАЊ

E-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 ознаком „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: САЈНОС, Нови Сад

Тираж: 1.000

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 200

март 2024

Књ. 513, св. 3

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Ђорђе Сладоје, <i>Смирај</i>	185
Владимир Пишталo, <i>Душа њанџа</i>	192
Анђелко Анушић, <i>Среле се две љриче</i>	195
Никола Живановић, <i>Орфеј и Еуридика</i>	202
Славомир Саша Нишавић, <i>Кроз љору црну</i>	212
Роберто Мази, <i>Бездан космички</i>	214
Марко Мелило, <i>Весџ је сџиџла касно</i>	216

ЕСЕЈИ

Јован Попов, <i>Донжуанизам код Досџојевскоџ</i>	218
Маша Петровић, <i>Поеџиџа љриџоведања љозноџ Андрића: један љоџлед на збирке љриџоведаџа „Лиџа” и „Кућа на осами”</i> . .	241
Симонида Лончар, <i>Слојеџи љрада у „Дневнику немачкоџ војника” Боџџа Пеџировића</i>	256

СВЕДОЧАНСТВА

КЊИЖЕВНА НАГРАДА „БЕСКРАЈНИ ПЛАВИ КРУГ”

Владимир Пишталo, <i>Сумџџраизам и анџиџглобализам</i>	266
Младен Шукало, <i>Ка љоеџиџиџи насловљавања</i>	269
Мина Ђурић, <i>Како се неџрекидно „џева о свеџовима” у оџусу Владиџира Пиџиџала?</i>	274
Гордана Влаховић, <i>Одисејски љуџи Озана из Перасџа</i>	278

КРИТИКА

Ленка Настасић, <i>Пакрачке лире звук благодарносћи</i> (Никанор Грујић, <i>Изабране ђесме</i>)	281
Драган Хамовић, <i>Кроз меморију и машињарије</i> (Ђорђо Сладоје, <i>Риба звана ђаовица</i>)	284
Јелена Огњеновић, <i>У лимбу сванућа</i> (Мирослав Јанковић, <i>Последња ноћ фра-беђа Иве Андрића</i>)	291
Луна Градиншћак, <i>Чворишћта ђоезије и ђоешћке Милосава Тешића</i> (Софија Матић, <i>Часно је бишћи</i>)	294
Ненад Станојевић, <i>Ванвремене узћредносћи</i> (Александар М. Арсенијевић, <i>Фосфоресценције</i>)	298
Биљана Турањанин Николопулос, <i>Ријеч лучезарна</i> (Олимпијада (Кадић), <i>Масћило боје Сунца</i>)	302

ИЗ СВЕТА

Предраг Шапоња	307
Бранислав Карановић, <i>Аушћори Лешћошиса</i>	310
Упутство за припрему текста за Летопис	317

БОРЉО СЛАДОЈЕ

СМИРАЈ

ДОК СЕ ТИ СМЕШИШ ИЗ ПЛАВЕ ВИСИНЕ

Не може бити Боже свевидећи
 Да сви сем Тебе и виде и знају
 У Твоје име шта ниткови чине
 Вином и невином –
 Свет је у расулу – а ја у очају
 Док се Ти смешиш из плаве висине
 Још увек задовољан својом творевином
 Ти се с травкама радујеш ко дете
 С дрвећем и водом
 С пчелама што се у заносу роје
 И све нејакко тешиш благосиљаш
 Још само да раскрстиш
 С бедним људским родом
 Што Ти Дело квари арчи Царство Твоје
 Да се некако Оче ратосиљаш
 Худих двоножаца
 И незахвалне вратиш их у Содом –
 Па нек чини с њима шта му воља – Ноје
 Док се Ти брчкаш у модрој висини
 И каткад намигнеш својој творевини
 Климавој и старој и за отпис зрелој
 И Бог зна како је и зашто
 Очински тетошиш и држиш уцело
 И даље једнако здовољан њоме
 И где год заноћиш Ти можеш да шапнеш –
 Доче свети доме

ВРГАЊ

На пропланку – као русалке на врелу –
Па се и сам Творац диви своме делу
Кад се већ није прославио с нама
Ипак не би да нас изгони из храма
Јер ко га – усред пустоши бескраја –
Сем нас и гљива са животом спаја

Бејаш диго руке од ових створења
Али ево душо – опет озарења
Кад у сећање кроз облак измиле
Чисте ко да су на крштењу биле
Не говоре ни с ким нит за кога хају
Сем за младо сунце у присојном гају

Признајем да ипак још нисам у стању
О иним гљивама осим о вргању
Све друго у детињству бејаше *ћухара*
Која допуже кришом из честара
Па играсмо се са њом ћушкапе и жмурке
Преврћућ и лепе стидљиве печурке

А то што се збива можда вргањ сања
Који се сећа самога постања
И јасно памти свет кад беше мали
И нас док смо с мравима рвали
Још од првог мраза дрхти у паници –
Краљ међу гљивама – слуга сунчаници

Под именом Фунги све то што се крије
Ко да је учило занат код Борџије
Зато ко *ћухару* и сад све пригњечим
И тако зналцима љутим противречим
Мада се и њима уретко открива
Лепо и страшно савршенство гљива

Које излетници деца и естетe
Трпају у недра корпе и сепете
Од две близнакиње – која отров крије –
Остаће довека тајна мимикрије
Јесу л земни знаци ил небеске јавке
Турбани качкети беле камилавке

Шеширић и машна – нежно бледо лице –
Какво имају масовне убице
Пупавка и зека (и дивљи шампион)
Кад боље размислим јесте свиња и он
Посумњам све чешће и на лисичарке
Које по шуми плету светле варке –

Стрепим хоћу ли сусрести гљиваре
Који ми на ратне личе позиваре
Али се не да прочитати с лица
Кога ће вечерас стара *заводница*
Заувек свести у одаје своје
Где се утваре и дан и ноћ роје

А сме ли се рећи и остати живо –
Кад се Срби најзад разгаће под шљивом
У хладу ораха трешње ил јабуке
Да прославе бербу уз гањиве звуке
Ја ћу и тада – одустав од брања –
Ћутати шћућурен под стрехом вргања

СЕНТАНДРЕЈА У СНУ

Сањам да сам овде где нас једва има –
Дошао сам канда да је више дима
Док сјајка последња жишка из угарка
Као на Дунаву мала празна барка

Можда само у сну то овако буде
Ал на јави шта би од вароши хуе
Најбоље је ипак по себи да судим
По том што ми оде неповратно у дим

Све се и овде прометну у етно
У препарирано тужно-сунцокретно
Једино још сунце живу зраку баца
На ничију цркву покрај контумаца

А домаћи мирис славних марципана
Допушта да кажем – бар је добра храна
И ред је да више не хулим и кудим
Јер нестаће и ово ако се пробудим

Где су наше речи онај живот где је
Зар је на чекрке снизан у музеје
Ал не нађох ни ту нашег пада тајну
Док заборав ради на новом дизајну

Лепе кротке куће окна и фасаде
Али где су руке да ми ту засаде
Стручак босиока руже зановети –
Ко запева овде славиће га свети

А магаре тули само на свом брегу
Патријарше чарни зар смо још у збегу
Удени и мене у молитву живу
Пре него бедно свршим у архиву

Месец жање маглу ветар иње сеје
И гони трговце писце и јереје
Неки бол непознат а туга од пре је
Пуст је пут до цркве и гробљанске леје

И празна су гнезда никог испод стреје
Славиће га српство ко се ту насмеје –
Док с иконе јоште *она свейлосѣи* греје
И овога самљег и од Сентанреје

НЕСТАЈУЋИ

Дуго предуго век потраја
И сто пута се у грех пало
Искушењима не зна се броја
Беше ту туге и очаја
И самоће и неспокоја
Али је и у души цвало
И на крилима знала је негда
Девет понора за трен прећи
А сада једва и пузећи
Преко све тањег напрслог леда
Из ког је ипак светлuczало
Ал сасвим мало – па нестало

Што ти пропусти слепа ало
Црно демонче отело је

И загрнуло криво рало
И ускнуло огледало –
Само још мало – па нестало
И све то моје – пусто моје
Где се још лептир-речи роје
Ал са чим душо да те споје
Осим са оним што минуло је
Као маслачак просуло се
Тише од снега брже од росе
И по бехару с ињем пало
Као да није ни постојало

Помети по дну штрпни с краја
Што срце није већ раздало
Што ништавило не усиса
И не придави тусто сало
А тек се беше заимало
Светлости боја и мириса
И праха смеха и трептаја
Пахуља перја и облака
На Лети дугих завеслаја
Тог живог блага што је сјало –
Још једва мало – па нестало

И у Бојану што је пало
Слово и струну и гудало
И мехуриће у златној пени
Узмите светом увређени
Пламичак стида и зазора
И онај просјај иза гора
Који са лишћа капи бере
И у облаку куле беле
И стручак наде неувеле
И жеравицу живе вере
Од чега живот порумени
И пробуде се сунцокрети
Узмите тужни уцвељени –
Ако је почем преостало
Ишта сем тебе калопере
И повратича две-три лати
Који никако да се сети
Где би и коме да ме врати

А њима што ми у сан кроче
Не дај да оду босиоче
Кани у дане смежуране
Ту кап ведрине мажуране
Раскуј ми крила расковниче
Или си чудо тек из приче
Зар ни ти немаш лек за ране
Бог те убио бејтуране

Нане и лале лепе кате
Оне ће мени милост да врате
Ал ко да спречи нестајање
У сваком трену све ме је мање –
Оста још мало – ја нимало
У маково би око стало –
А шта ако је све на ме спало

СМИРАЈ

И најзад шапне гробар
Који за сваким отпати –
Бејаше човек добар
Али ја морам копати

Ту где нађосмо смирај
Више нас не чује нико –
Луди Орфеју свирај
И смеј се Еуридик

Јер беше име свега
Што ми је душа славила
Док ради паклена спрега
Праха и ништавила

А онда душевадник
На први поглед страшан
У ствари само радник
У послу ненадмашан

У трену своје обави
И притом зановега
Нехајно звиждућући
Као о грипу пробави –

О тајни онога света
Где ћеш се душо и ти
Као у својој кући
Напокон одморити

Прота те смерно опоја
Не штедећ свете водице
Да тамо будеш Госпоја
У крилу Богородице

Да шапћеш с анђелима
И Христа Спаса двориш
И да ме по делима
Пред њим хвалиш и кориш

Без тебе оста тело
Попут празнога саћа
Као банатско село
Где нико не навраћа

Кажу – један без душе
Најмање два без главе
Кад то бездушни чуше
Ено све редом даве

Па где да нађем смирај
У магли и у тмуши –
Ад ил пакао – бирај
И само ти певуши

И веруј – песма је сила
Као коњица царска
На којој шушти свила
Укопно-падобранска

И још некако да је
Отети крила лабуду
И речи да ми сјаје
И свему заклон буду

И намолити Господа
Док злодух цима скелу
Да ми сламчицу дода
За спас души и телу

ВЛАДИМИР ПИШТАЛО

ДУША ТАНГА

Ишао сам насумце кроз Буенос Ајрес. Нашао сам Confitería Ideal, танго салу из другог времена.

– Добро – рекао сам. – Дајте ми могућност да заволим ствари
за које до малопре нисам знао

Confitería Ideal je izbleдела. Као хотел Гелерт у Будимпешти. Као да сам у Хавани. Доле је био лифт, у облику руске куполе. Завијеним степеницама попео сам се на спрат. Горе је била заносна сала. Ту је стајала група људи у кругу, као да изводе розенкројцерски обред. У средини је човек говорио шпански и енглески. Учио их је тангу. Једна жена је покретала ногу у страну. Била је у хеланкама имала је савршену фигуру.

Сутра навече крошња се ковитлала у ноћи и светлу. Адреса је била 300 Calle Suipacha близу угла на Avenida Corrientes. Дошао сам на представу.

Као груїи свей.

Као носѣалѣија за младошћу ѿвојих родиѣеља.

Као местио иде ћеш бићи срећан.

Није важно да ли си бојаи и леј. Овде је важно да ли знаш да њлешеш.

Око нас су били стубови и мрак. Чекали смо да нешто почне.

Коначно чула се најава из мрака.

Појавила су се два старца са црвеним краватама.

Цупкали су хармонике у крилу. Тапкали су погребним ципелама.

Онда се појавио окопрчни ћелавац и запевао са режећом стра-
шћу.

Појавио се тип у оделу од љубичасте пластике. Окренуо ми је потиљак. У коси сам видео све трагове чешља. Жена је прстима миловала под. Вукли су ноге по минском пољу страсти.

Светлост их је мењала.

Изашао је други пар.

Мушкарац је носио црну кошуљу, белу кравату, пругасте панталоне, црвени сако. Девојка је била савршено грађена, у смеђој хаљини. Трзнула је ногом уназад желећи да дотакне потиљак. Уклапали су ноге као да играју брзопотезни шах. Он је постао осовина и чинио да она лети кроз ваздух. Музика је била плачна и вртоглава.

Четири главна елемента танца су: личност, елеганција, ритам и финале.

Сменио их је следећи пар. Играч је у био оделу боје беле кафе. Играчица у мрачно љубичастој хаљини. Светлост се променила и они су позеленели. Она се само образом држала за њега. Он је патио играјући. Стално је био на граници да заплаче. Она је плесала професионално.

Упалили су свеће.

Чула се штрецајућа хармоника.

Упознао сам елфантијазис старих писоара.

Видео сам пицкато брзих ногу.

Смењивале су се двобојне и црвене ципеле.

Плесале су стилизована мужевност и женственост.

Видео сам танго од кловновског до суетилног.

Два пара су наслонила чело на чело и играла жмурећи.

Играч је ишао на петама. Играчица на прстима.

Присутни су људи из Србије, Чилеа, Мексика, Бразила, Боцване, Шпаније.

Представили су нас од стола до стола.

Изашао је дебео човек налик на старог мајстора. Његово лице је некад било лепо. Саиграчица га је волела и поштовала. Дебељко није грешио ни гледао. Цура је широм раширених очију пратила сваки покрет.

Дугокоси гаучо и гауча играли су с марамама. Он је плесао са болама. Држао их је у зубима, вртео главом. Тукао је њима о под. Боле би могле да се откаче и да убију човека. Кад нисам ономад настрадао на Корчули, где су са мачевима играли игру морешку, нећу ни од овога.

Заљубио сам се у прашњаву и полуосветљену Confitería Ideal, сличну Труоловој Заносној сали. У њој је дуго играчка звезда био један гробар. Дању је гробар сахрањивао људе – можда баш на гробљу Реколета – а ноћу долазио да одигра идеални танго са двобојним ципелама, под шлемом зализане косе. Страст сахрањених оживљавала је сваке ноћи у бедрима синова и кћери њихових унука – у Confitería Ideal!

Заволео сам људе који су дошли из провинције и чекали у реду у Avenida de Mayo да купе карте за Светски фестивал танга. Образ уз образ, две девојке, две старије жене, возач трамваја и његова супруга, поред дугог реда су вежбали плес. Није ту било некрофилског савршенства *Последњеї танѣ у Паризу*. Ово је била приснија игра. Разнежили су ме детаљи: играч зажмури притискајући чело на чело играчице; нежни грч њене шаке на његовом потиљку. На улицама Буенос Ајреса открио сам нешто слично сарајевским стопама Гаврила Принципа. Само што су овде угравиране у плочник биле – стопе танга. Запамтио сам понос девојчице која, под очевим водством, први пут ступа у те стопе.

АНЂЕЛКО АНУШИЋ

СРЕЛЕ СЕ ДВЕ ПРИЧЕ

Среле се две приче на уском, а склиском месту. У процепу између два жанра.

Ту им се укрстиле поетике.

Па се и споречкале, ко какви свадљиви створови.

Наратор се стуштио на наратора!

Лик на јунака!

Прва прича казује:

Живео један човек, а могло би се рећи и: обитавао један *чове-чињак*, то јест ни домаћин ни путник, тамо где се од памтивека живело са штапом и *кајом за ѿрање вејтра* који је, ветар, дабоме, саплитао доласке и одласке, стазе и путеве. (Коленоприклонио међу *коленовићевцима* – али то прича избегава да каже. Противречи, *ѿо*, теорији о лепој књижевности.)

Радио од зорњаче до свица.

Ретко од казаљке до казаљке.

Сати, минути и секунде више ништа нису значили.

И лекари су често од њих главе закретали. (Јер ни њима време није се уклапало у Хипократову заклетву.)

Крчио, орао, сејао, плевио, онај *обишавач*.

Што пољским радилима, што речима. Али брзичав није био, и с речима ништа није могао да опосли. Да нешто – ушићари? – не дај Боже!, јер *шићар* се није налазио у његовом пословнику, нити у речнику.

Није увек жњео онако како је сејао.

Јер, у српњу Цезар Јули(је) знао је често срп из руке истргнути, јер је *класју ѿређе рока знала доћи жејива* која није била жетва.

Мотике, сепете и кошаре Октавијан Аугуст спржити. Што не би он стигао, довршио би *рујан*. Обрстио *лисѿоѿаг*. *Сѿѿугени* и *ѿпро-синаѿ* у блато и мраз сатрли, па *ѿоѿпросѿачили*.

А онда би ветеринари зашли од куће до куће и увукли брњице свињама. Припели говеда. *Покољенчили*. Вишак оваца и коза јефтино покуповали пијачни људи на *ѿржном референдуму*.

Да стока не пасе и не рује по државном поседу.

Није му било лако да то *своје блаѿо*, како га је звао, гледа забрњчено и сапето. Осећао је оне гвоздене алке у властитој губици, ланце, штрање и узице на сопственим ногама.

А онај човечињак, иако није био ни староседелац ни путник-ненадник, свеједно је децу рађао и у рат слао, пошто су и њега од младости под опасач стављали.

Туђу пушку носио, јер своје није имао.

Нису му дали.

Јер ништа своје ни имао, да би то бранио.

Додуше, имао је, откако је Сунчевог лица и Месечеве трепавке, али су му *ѿо* одрицали. И отимали.

Од сунчевине до месечине оседлан био тај човек, као товарна животиња. Магаре, на прилику. Ма и горе. Грба му се ширила, и већ је личио на младунче грба деве. Још мало па ће и залихе воде ту поспремити, и нема тог лета, те врућине, а баш су заређале, на којој он неће моћи поваздан *рагенисаѿи*.

Успут, припадом, живео.

Трудио се понекад да узима ваздуха мање него што треба.

Знао је, на неким местима, у неким приликама, суздржати дах. Притајити се.

Не треба човек да се превише одаје и приказује.

Онај горе што високо седи, а види и у мраву мравца, запажа све.

Мислио је мисао који су му усадили они који су га одгојили.

Тако је он живуљао-кривуљао. (*Шѿѿаѿињао* и *каѿињао*, како је написао један тамошњи песник у својој првој стихованци: *Ни ѿѿѿаѿ, ни каѿа*.)

Како кад, и колико је стизао, *ѿровлачио* се између штапа и главопокривке.

Оно између два предисаја сав му је отпочинак био.

Имао је он и комшије, као што сви имају.

Иако ови нису живели, физички, дакако, на узвишици, више су га *ниѿанили* и уходили као са каквог *брѿа* у *заседи*, него што су га гледали.

Нису га именом звали, него:

Онај из Лијеје Маѿерине Мајчине.

Онда се навикао, као што се навикне на лош ваздух, лошу воду, свадљиву жену, ћудљивог човека, бурљива годишња доба.

И навика је, као сваки навичај, стала узимати свој данак.

За одвику је било касно.

А он је у себи дубоко скривао једну мисао која се сама мислила, мисао која је све друге потирала, а коју су му у аманет оставили његови стари:

Као дан забијели, ђољедај најђирије у комишију, ђа ђошом у изђијењника. Никада о овоме није озбиљније размишљао, јер није био навикнут да мисли. Други су то чинили. Он је био уђређуњи у ђредикаји. Као теглећа марва у запрегу. Иако је понекад осећао тај ђм, те узде, није му то посебно сметало.

Послушај, ња ће и тебе Боји послушајути, тако су га учили.

Онда су они који су га *нишанили* као *са оној брда*, а које се сад баш високо *исцрицијало* па *зајнојило*, једног дана гласно завикали, *йустили їној из чира*, оно што су у себи тајили:

Иди одавде, подмуклицо! Прашинеђај, ћуиљиви смраге! Уиљиви
таге! Ојанчаре! Овчаре! Коноиљина поћкрјино! Што си и долазио?
Никоме ниси тјребао. Није ово твоја тјорина...

Да и овоја цуџа, ипак, послушам? Или да сачекам? Можда се ојей шале? Ова година је у свему била лоша, можда су збој њоја зловолни?

А можда би баи сад иребало да ислушам. Бој је све чуо, иа
ће и Он са своје иране учиниии све иио је ииребно.

Тако је сад, први пут у животу, размишљао онај *човечиња*к.

Учио се да размишља.

И док је он вежбао закречене можданице, они *чираци са своје њирици* су га туђом *сиројницом*, у окураженој руци, заскочили и претекли. Како и неће – кад су били на *свом брду* са кога се боље и даље види. (Ко је ово први, а боље рекао? – не могу да се сетим, премда бих ја, као *њрича*, требало све да знам!)

И потеряли га.

Па истерали из *своје тюрине*.

И онај *човечињак* је под табане тутань украсао са другим људима. Са много људи које је било тешко и избројати. Ни прича не зна, или неће да зна, колико је их тачно, или обарем отприлике, било. (Можда ће једино онај песник успети *ѿо* да докучи.) А много је сведока то видело. И са сателита је то снимано, и разашиљано по свету, где се са екрана гледало попут рекламних спотова. А све се лепо, по врелом августовском дану то десило.

Када су добри људи добро сйрадали.

Само се нико није сејшио да лејо и ѿачно ѿојише, сѿави у рачун, ѿу ѿрелеју, ѿарену ѿоворку, која се лејо, ѿосѿодски креѿшала у свој леји крај.

Без иједне ружне речи. Само придављен ропач, који се немо клатио као са вешала. И лелек што је понирао унутра.

Само са сузама с којима су, откако знају за себе, препирали свој живот и душу, као *рубине*, да чисти изађу пред Бога и људе.

Зато им Господ и даде оно отмено држање.

Кад је, после неколико дана и заноћаја, а чинило му се као да су месеци *месецословили*, стигао у свој *леји крај*, у *Сѿару Маѿерину*, већ се била спустила дубока ноћ.

„Рано се овде смркава”, рекао му је један коме је овај *човечињак* постао занимљив, па га је и у неку своју књигу због нечега затефтерчио.

Дошљака је мало зачудило то што је чуо, јер није био децембар, него *коловоз*, што би могло да буде август, али није ништа питао. Јер се од умора и оне *лејоѿије у ѿоворци, ѿона и ѿона оне красоѿије, и урођене ѿосѿоѿиѿине коју је собом носио*, био посвема скрушио. Можда и мало отупео. Па и накратко занемео. А и куѿилице на *рачунаѿци времена* некуда се беху погубиле.

А ко зна, можда сам љеји заѿоворчио, у зиму задоѿљачио, помислио је, и изненадио се, јер је себе ухватио да, *ѿо друѿи ѿуѿи у живоѿу, о нечему размиѿља*.

Кад га је сутрадан срео онај исти човек кога је, пре век-два, или пола века, ни прича не зна тачно, такође некакво *уже ѿоворке сѿусѿило и у ѿвор смрло овде, ѿа се све ове ѿодине развезује и размрсује*, и обрнуто, као у оном *ѿлувом колу: јојей!* па опет! – запрепаштено је узвикнуо:

„Па човече, ти си преко ноћи побелео као тањир! Погледај се у огледало! Иза тебе су зиме и зиме. Векови зима”.

Онај *човечињак* га је с неверицом погледао, и није одмах похитао да стане испред каквог огледала. Јер и раније никад није жудео да вирка и зирка у своје лице, осим колико је било потребно да се обрије. Шта има да се гледа и загледа, кад Онај горе све види и надгледа? И шта је коме битно какав је неко у лицу? Срце и душа у човека су важни, учили су га његови старинци, од којих су многи били с њим у поворци. Некима се изгубио сваки траг, јер се, изгледа, нису добро држали *за оно уже*, а поједини су и остали. Нису хтели никуда да иду.

Скривају се и бјеже само они који су неѿѿио ѿеѿко зѿријеѿили, говорили су ови старушани.

Кад се онај из *младе поворке* – прича га на једном месту поспрдно назива и: *ѿоворак, ѿовркан* – кад се, дакле, *ѿај озрцалио* –

Како се њо, и кад мо'ло десити'и? Можда ме је за оних с'јарних ноћи, док смо се одмарали њо лединама и њољанама, мјесец њосу својим мразом? Обиљежио ме, ко зна заш'т'ио? Мјесец је самоџан, има само сес'ирицу Даницу. Учили смо њако у народној њјесми. Можда сам ја сад њеџов бра'ица!

Али није смео то наглас. Ни за живу главу! Шта би помислио онај који је први уочио његову белину?

Слушао га је, али га није ништа разумео.

А можда је требало, јер у оном страху и пометњи није са собом успео да понесе ни личне документе. И он сад никоме не може да докаже ни ко је, ни чији је, ни одакле је, нити кад је рођен. Ништа. Он је го, као из раја да је испао! (Само недостаје јабука – али његова, Госпојињача!) Или као упокојено чело које припремају за путовање у *групо царство*. Само још да га окупају, а ваљало би сапрати онај зној и прашину од поворчења, и обући га у чисту одећу.

Чуди се како овај што с њим разговара – не држи зачепљен нос.

„Овде је још на снази стари завјет. Хтели су да укину *обичај лајопта*, али покрет *реформистичких снага* који су основали млади људи, није дао”, промрсио је бојаљливо онај човек, видевши га збуњеног.

199

ио све до сѣарчеве смрти. Послије су, разишавши се ио свијету, иоштрили иу навику дружим навичајима.

Кад се запослио, илећаи и иослушан какав је био, одмах је запао за око неким важним људима. И учланио се у владајућу партију. Заправо, они су њега уиџефирчили: донели некакав списак, и прстом показали где да шарне. Тако су му рекли.

„Ја сам сад твој бог и религија”, рекао му је Генерални секретар. — „Ради и слушај, и нећеш лоше проћи”, додао је онај.

Деда се намрштио кад је ово чуо. Само му је, једном кад су насамо били, рекао:

„Слушај ти и саслушај свакога, али увијек се труди да размишљаш својом главом. Зашто је имаш, него зато?”

И ту су дедину реченицу затрпале друге, туђе речи и глагољања.

Размишљање је све чешће губило слух, па посве заглувело.

А изоштрило се чуло слушања. Беспоговорног послуха.

И тога дана ова два човека су се побратимила.

„Требаћеш ме. Требаћу те. Наше уже је од исте предиле”, загонетно је рекао онај са рѣањским сѣрѣком на темену.

Неки староседеоци запазили су одмах оног дошљака кога су назвали месечасѣи. И они су га гледали са своја брѣга, које се и овде, гле, исѣришѣало. А место у које га је довукло оно уже било је равно као тепсија. Само су мрави живели на својим брдинама, и вредно, сѣароеишѣански пословали око својих кула. Јер овде беше велико сламнато царство.

И домороци су опет са своје иришѣине загунђали, па потом и завикали:

Заѣио си доѣао? Да зајоворчиш и овде? Досѣа нам је и наѣиѣа ужеѣа, ѣиѣранѣи и ириѣонаѣа! Или си намерио да заваѣиш већ завађене? Није ии досѣа ѣиѣо си иѣамо закрвио. Донио си нам урок на ѣаѣи! Лайѣи да иодрѣиш! Осѣарићемо ире времена. Гробѣанске земље неће биѣи досѣа да нас заѣрѣају...

Па су му псовали редом, трудољубиво, домаћински:

Конопљу и лан; преље, преслице и вретена; клупче од клупка; влачила и влачаре; ткаље и ткаонице; ужад и ужаре; Месец и месечину сјајну, и песме о њој; и белу боју, и све што је бело, па и мраз, и цара њиховог, оног Дедушку, и његову Бабушку која је славарима знала задати муке око Светог Николе, кога је сваки други домаћин обележавао. Тако су говорили, (Ваљда су се зато оних увезених Лапонаѣа и сетили.) Ни укупну ледину нису изоставили: молили су и заклињали, силе доње и ѣорње, да му и земље на крају иуѣа помањка. Ни род по женској и мушкој линији нису заборавили. До најкрајњег колена су ишли. Памтљиви су и маштовити у томе били.

Тако су ирудно усѣима раѣили.

А друга прича казује овако:

Тај што се представља тако како се представља, да је он нешто и *нећко*, не живи овдје од прадавнина. Од палеолита, вели! Лаже крупно, као његови гуслари. И оне сљеписце. У конопљиној и ланеној сјеменци он је прошверцован на ове ледине. И укоровио се и на брдима. А има их који су дошли и у овчијем брабоњу. Зато по *ћртовима* блеје и мекећу. Вође њихове не испуштају маказа из руку. Од извоза вуне силне би девизе могли зарадити! Али исувише је мекана, крзава, и црна као коломаз, па не иде на свјетској тржници. Ти блећци једино се могу уновчити као теглеће месо. Муку муче са овновима, јер сваки други би предводник, трибун, *мркоња* народни био! Сврћу им рогове на разне начине, што подмитом, што увлачењем у разне цинкарошке службе и мафијашке кругове, а што се заврши почесто подметањем и јавном бламажом; *крће* и *убрусине* за приватне ТВ станице и жуту шптампу сјецају од њих; шкарт на јавни кантар изнесу, па их размјењују, или их продају својим интересним противницима. Неке од њих *нам* је у својој штули прокријумчарио и онај *ћоћави* што је крао са туђих уста. То су *доћулаци* оног *ћоће*. Зато ови његови *ужари* најчешће гуслају, буне подижу, умјесто да причају и живе као сав цивилизован свијет. И није њега нитко отјерао. Подбуну га је, и преко *криве ријеке* превео, његов главни Ћулоња. Али има ту, истинабог, још нешто веома важно на што треба изријеком подсјетити...

И ту је друга прича застала. Изгубила нит. Или дах.

А читалац, шта он?

Ништа. Седи на својој обали без обале, где је досад седео. Можда је то баш обала *Празне реке* на којој, ено, и даље седи *Власник бивше среће*.

Или можда на каквој хохлици, *насамо са својом царицом*.

Ницића се не чудиће, домаће прва прича. *Чицићање је одавно сичидан ћосао*. *Зиражање у свейу*.

Оно седи и промишља:

Шича је ћисац хичео да каже?

НИКОЛА ЖИВАНОВИЋ

ОРФЕЈ И ЕУРИДИКА

1.

Орфеј се у сваком случају у једном тренутку окреће,
Генерална слабост Орфејева,
Не може да гледа преда се и да се мане туђа посла,
Мора да проверава, да контролише,
Мушка, женска, псећа потреба да се контролишу ствари,
Не неверица у Бога, више инстинкт,
Неверовање да сада и то да одједном треба веровати
Некакво могу мада се до сада није веровало никоме,
Или је заправо вера била само ствар идентитета,
Шарма, ето ја верујем у Бога па могу да певам боље,
Али све су то била пука нагађања,
Сад су Богови рекли не окрећи се, и то је сад договор,
Није више никаква вера. Да је била вера, лако би издржао,
Али када Богови, у које углавном можеш само да верујеш
Кажу нешто, па кад и наложе тако и тако, то више није вера.
Богови су изневерили своје законе.
Орфеј само показује шта је човек у таквим околностима.

Орфеј се не окреће, иде напред, граби ка сунцу, Орфеј,
Онај, иде, сав од музике. Излази на светлост дана.
Та прича. Тај Орфеј. О њему сада певај ми, Музо.

2.

Орфеј се окрену док су се селили,
Све је он што треба уредио, звао и агенцију за сељење,
И попаковао све успомена вредне ствари у посебне кутије.

Окреће се и види Еуридику како носи кофере пуне неких дрангулија,
Зацрвенелог лица, чека неку помоћ.
Орфеј се поново окреће. Наставља напред,
Улази у ауто, не чека је, пали мотор,
Некаква мера остављања прошлости је ипак неопходна.

3.

Ово није тај Орфеј. Ово је митски Орфеј.
Наш Орфеј би волео да буде митски. Али није.
Митски Орфеј када је био млад
Умео је да одговара на сва питања старијих
Као да су богови говорили кроз њега.
Његова кожа била је нешто најлепше што су богови могли саткати.
Глатка и фина, прозрачна, неколико младежа које је имао,
Сви су били праве боје и на правим местима,
Да су само увећавали његову лепоту.
Знакови лепоте, како кажу Енглези,
Мада касније, кад прођу године, и такви знакови лепоте
Престану да буду лепи, кад више нису на тако нежној кожи.
О томе сада Орфеј размишља. Не митски. Него овај наш Орфеј,
Онај који је послужио миту а онда се, нажалост, окренуо.

4.

Орфеј није леп. Није чак ни напола леп. Онако,
Није баш гадан. Прихватљив. Наспрам богова и хероја ништа.
Еуридика такође. Нису посебни. Људи су. Више него просечни.
Једно наспрам другог одговарајући. Леп пар.
Нема несклада међу њима. Ту треба направити трагедију.
Нису лепи ни једно ни друго. Лепо је да су се нашли.
Једно без другог нису лепи, нису ни трагични.
Зато се трагедија дешава ван овог света.
У мраку. Ја сам тај мрак.

5.

Када се Орфеј окрену, Еуридика спази лице мртваца,
Уплаши се и побеже.
Орфеј није знао да проћи Хароновом барком,
Зауставити Кербера,
Даје изглед мртваца.
Нису смртни, ма како им песма јака била

Спремни да оду у царство смрти
А да не постану мртваци.

Када је Еуридика видела да је мртац
А не њен драги, мада је иста лира о рамену висила,
Води некуда,
Побегла је.

6.

Када је Орфеј био мали,
Обуздавао је песмом звери,
Учио биље да цвета.

Вежбао је тај занат.
Лежао је једном тако насред ливаде,
Го као од мајке рођен,
И певао да намами вуке да га поједу.
Чопор се скупио.

Некаква видовитост, некакав пророчки нагон,
Лебдео је око Орфеја док је свирао,
Нису вуци знали је ли то само лира
Или бомба спремна да експлодира.

7.

Орфеј је прво знао да је он највећи песник који ће икада постојати,
Тек онда сазнао да постоје и други.
Јадни Марсија је пропао због Аполона,
Али Орфеј је био Аполонов син
И знао да сунчани бог не мари за поезију.
Из Марсијиног случаја, схватио је,
Песма мора да буде песма,
Не могу фрулаши бити песници.
Орфеј је био музичар каквог после њега није било,
Али је први који је раздвојио поезију од музике.

8.

Орфеј и Еуридика се гледају.
Има ли трагичнијег тренутка?
Занемаримо катакомбе Хада,

Армије мртвих који около стењу,
Задах смрти и упозорење богова.
Двоје заљубљених се гледају.
Има ли ичега трагичнијег?

9.

Орфеј смишља своје песме.
На крају све је само импровизација,
Али не може баш да се понавља.
Неколико шлагворта, неколико нових мелодија,
Мало новог сценског наступа,
Мора се, да се обнови представа.
Заправо, песма коју је певао Керберу,
У Тесалији је доживела сасвим просечан одјек.
Орфеј је њом био задовољан. Мимо мишљења светине.
Зато је пред Кербером баш њу певао, зато ставио
На коцку и свој живот и метафизику.

10.

Да је Орфеј пред Кербером певао песме
Које су се Тесалцима допадале,
Не би Кербер ни брком мрдноу
И растргао би га.
Не може се с песмама које се свиђају светини
Стајати пред троглавим псом,
Не може се сићи до Хада,
Не може се спасити мртва драга.

11.

Орфеј је имао неки деформитет у шаци,
Нису га сви прсти добро слушали,
Некада је морао само да упразно дрнда лиру,
А онда изваљује стихове за које ни сам није знао
Шта значе и чему су.

Све је то било, по чистом суду заната,
Очајно и траљаво.
Сваки млади песник који се дохвати лире
Лако је надилазио старог Орфеја.

Једном се тако нашао у шуми са песником
Архилохом. Млади песник се заносио својом песмом
Као славуј, и цела шума дрхтала је од његових стихова,
Привукла је све звери, бесне, гладне крви.

Када Орфеј то виде, узе од Архилоха лиру
И запева своју песму,
Као од старог јелена, чије је месо горко,
Јер је већ многе животне буре превладао,
И месо му се од њих отровало,
Повукоше се звери пред Орфејевом песмом.

12.

А онда још један поглед на Еуридику.
Баш онакву из мита. Прелепу.
То Орфеј сада види пред собом
Доле у Хаду. Док Хермес оклева,
Да тај чин приведе крају.
Тај бог лопова, ипак нежнога срца,
Дозвољава, да се овај час љубави украде,
Јер када не би дозволио да се тих неколико
Тренутака љубави украде,
Нити би иједна крађа више имала оправдања,
Нити би Хермес уопште био Бог.

13.

Хермес чека. Орфеј прилази Еуридики,
Скида јој хитон само да се увери.
На грудима јој пише:
„Орфејево власништво”,
Што јој је некада у шали написао,
По првом састанку,
Чисто да види хоће ли то опрати до следећег виђења.
Али то пише и сада.
На мртвом телу.
Смрти не припада ништа.

14.

Најзад Хермес узима Еуридику,
И они се окрећу.
А Орфеј, мада се тресе, мада бесни, мада плаче,

Једино што у том тренутку осећа
Да је пун песама.
Да Хад је само био последњи тест.
Да ће од сада његове песме бити елемент
Као што су то камен и вода,
Као што су то и богови сами.

15.

Још једном се вратимо на окретање,
Орфеј, песник над песницима се окренуо.
Његова драга га гледа и нестаје у тами,
Језиви звуци кажњеника замењују сваки звук
Који би песма ту могла да произведе.
Могао би сада, божански Орфеј
Да засвира у своју лиру,
Да отпева своје стихове,
Али и ти крици проклетих,
Та тишина са којом се Еуридика
Удаљава са Хермесом,
И они су његова песма.

16.

Песми не треба дораде,
Песму је немогуће дорадити,
Јер када камен из руку Менаде крене,
Такав какав је, стих мора бити одбрана.
Ниједан стих нема друге шансе,
Ниједан песник нема друге шансе,
Када се Орфеј једном окрене,
Не може више неокренут да буде.

17.

Орфеја су много ценили и у једном
Малом тесалском селу мада се
Тек неколико најстаријих сећало да су га икада слушали.
По сећању, певали су његове песме,
Развијали их како су мислили да би оне требало да се развију.
Било је ту сјајних певача, неки се узохолише,
Један младић нађе улаз у Хад,
Не нађе богове, не запамтише му се песме.

18.

Када се Орфеј одлучи да се спусти у Хад
По своју Еуридику, обуче се као Циганин,
Навуче неке смрдљиве дроњке,
Поцепане чакшире и један шешир
Што га ни Вотан не би носио,
А можда је и остао ту од једнооког бога.
Зашто се не обуче у најбоље одело,
Које је носио сваког дана док је по Тесалији
Своје бесмртне песме певао, питали су га,
Али он само наби шешир на главу,
Знајући да ће га тако, обученог као Циганина,
И без два обола на очима, лакше
Препознати као живог.

19.

У Хадовом царству, Еуридика није добила ни поштени ручак.
Прашина се тамо јела, ако је неко хтео да једе,
Јер мртвима храна није потребна.
Одлучи она сама да спреми ручак,
Замоли Сизифа за комад камена,
Тантал јој радо даде воће које сам није могао
Да додирне. И облизивао се док га је кидала.
Чак јој и сам Кербер даде десетак својих очију.
Еуридика онда спреми велики ручак.
Владар подземног света, сам господ Хад
Приђе први да куша, али се онда сети да је непристојно
Да прво своју госпођу Персефону не понуди,
Окрену се, храна се врати у свет живих.

20.

Орфеј је, како незванични митови кажу,
Испевао све песме које се икада могу испевати.
Илијада и Одисеја само су његово распевавање.
Сви каснији песници су само понављали оно
Што је он већ испевао. Сапфо вам може рећи.
Чуварка његова. И од ње фрагменти само осташе,
Јер поезији треба дати времена и простора,
Треба да буја и да се шири међу народима.
Људи су достојни само тих њених одјека,

Тих бледих обриса. Али и тако понешто,
Успе да делује у царству смрти.

21.

Када је Орфеј срео Еуридику, хтео је да остави поезију,
Сав љубави да се да. Чинило се да је губити време на песму
Исто што га и губити на бацање жабица по води,
Или доношења закона. Орфеј је био спреман да поломи лиру
Да се ту не стече некаква змија. Па мада никакве хране не беше
На видуку, ипак се та змија некаква ђавоља сорта показа,
Или барем у миту змије бије лош глас. Еуридика умре.
Орфеј сиђе у пакао и врати се без ње.
Змију после тога не спомињу. Спомињу да је Орфеј
Заустављао камење и кротио звери песмом.
А змију и не спомињу.

22.

Последња Орфејева жеља, пре него га Менаде растргоше,
Била је да му оставе сећања.
Зато не знамо Орфејеве песме.
Песме пљују по сећањима,
Мењају их. Не може песма да опстане
Тамо где влада мртви спокој сећања.

23.

Неми филм из Чаплиновог доба.
Одлазим на испит. Однекуд се искраде моја баба,
Иза леђа ми пљусне воду. Окренем се.

24.

Орфеј је једног дана седео сам и штимовао лиру,
Песма је настајала сама од себе,
Од тог штимовања, јер у сваком тренутку
Када се из хаоса звука рађао тон,
Ту је почињала песма. А Орфеј је ипак само почетак.
Тако је он седео и штимовао лиру.
Неке легенде кажу да су тада настале све песме које знамо,
Неки кажу да су настале само оне добре,
Па и које не знамо.

25.

Орфеј је остао без Еуридике. Зато је хтео да се убије.
Зато је отишао у Хад. Лаж је да је песма тамо
Успавала Кербера и задовољила Хада,
Да је Орфеј повео Еуридику за собом
И да се окренуо.
Истина је сасвим једноставнија.
Кренуо је за њом у смрт,
Нашао песму.
Рачун је био враћен.

26.

Еуридика је само зурела у ствари. У камен, у стакло,
Гледала је све где се нешто миче, где има неких шара.
Била је глупа на тај начин. Орфеј је био глуп на други начин.
Он се саплитао, гађали су га камењем, упадао у рупе које су
личиле на сам пакао.
Орфеј је певао као нико пре ни после њега.
Еуридика је гледала за њих обоје.

27.

Орфеј је Питагору научио да ћути.
Пошто Питагора није био песник
Није имао где да музику уметне мимо песама.
Стављао ју је у све и свашта.
Орфеј није био питагорејац.
Музику је стављао само у песме.

28.

Када је Орфејева глава одсечена
И кренула према Лезбосу,
Од песме из Орфејевих уста
Ствари су добиле боју.

Некада, пре тога, свет беше безбојан,
Сав у нијансама сиве.
Еуридика беше сива.
Хад беше сив.
Зато се могло ићи горе и доле.

210

Сада је црвено црвено,
Плаво плаво,
Жуто жуто,
Зелено зелено,
Љубичасто љубичасто,
Наранџасто наранџасто,
Ружичасто ружичасто,
Смеђе смеђе,
Златно златно,
Одблеснуто од сунца, опет златно.

Орфејева песма је обојила свет.
Мртви су остали сиви јер тад
Његова песма још није имала ту моћ.

СЛАВОМИР САША НИШАВИЋ

КРОЗ ГОРУ ЦРНУ

КРОЗ ГОРУ ЦРНУ

Не истурај главу
Према провалији
Не одазивај се гласовима
Што долазе из безданица
Опрезно ноћу ходи
Кроз гору црну
Испод сваког камена поскок вреба
И мами гљива лудара.

ОРАЧ ИЗ САМОГРАДА

Уместо кртоле
Изорах римска слова
Угашено огледалце
Укосницу и ћердане
Дворске принцезе
Новчиће са ликом цара
Златну кашичицу
Путир са престола
Житки нож у срцу себра

ИКОНА

Шапат у ноћи
Пчела је издахнула
На лицу ђака Авакума

ГУБИЛИШТЕ

Пре два и по века
Близу Лебарског сокачета
Свечано је отворено
Градско губилиште

За извршитеља је постављен
Карло Т из Петроварадина
Са платом од сто двадесет форинти

Првообешени тог дана беше
Глигорије пљачкаш
Другообешени Живко разбојник

Поред вешала је само тихо јецала
Ишибана проститутка Пирошка

ХАРИТОН ИСПОВЕДНИК III ВЕК

Скрупчане змије испод бурета
Чуле су молитву оца Харитона

Спаси ме Господе
Од пијаних разбојника
И ове уре смртне

Попут муња поскоци
У вино отров испустише

Узвратише љубав монаху
Што никад мрава не згази
И змију не уби

РОБЕРТО МАЗИ

БЕЗДАН КОСМИЧКИ

БЕЗДАН КОСМИЧКИ

Древна звездо што угасла си
светлосних година од девичанског тренутка
и далеким културама напојена:
шта твоје дубине крију?

Ако се приближим, осетим смрт,
или живот пусти што чуваш
у тајни твог недокучивог
погледа од куге, смоле, лаве.

И овај пад у бездан,
изван Хоризонта догађаја
који ми не да до утехе, и

претвара ме у Сингуларност,
тамо где се мисао заборавља, а
реч се разрешава (заувек).

КУЋА

И доћи ћеш и видети како гура (како)
удара северац када повија
жбуње и ломи курс који
се понавља, и разбија се по зидовима.
Упркос свему, још је дан – и ноћ је
изнад тишине празне куће
где су се некада палиле
светиљке – и мириси и шумови – и
повици када је све било отпор.
Као потамнео кристал се чини:
који не одбија већ све упија,
то не даје већ све узима – док
је звук све даљи и гласови
чиле, иза врата са решеткама.

КОНВЕКСНИ ФРАГМЕНТИ

У овој голој земљи демона,
као сегмент испљунут на земљу,
ја номад крећем на пут.
Када гвоздена воља оголи –
драгуљ заборави наш ум, што
без носеће структуре исклизава
низ скуте нагнутог терена.
А око лобање – међу фрагментима –
једног бледог сунца што зрачи,
једини (ја пловим) тако; конвексан
душама које ме окрзну,
док у вртлогу гласови вапе –
сада када око у светлости се губи.

Превела с италијанског
Мила Михајловић

МАРКО МЕЛИЛО

ВЕСТ ЈЕ СТИГЛА КАСНО

ВЕСТ ЈЕ СТИГЛА КАСНО

Вест је стигла касно, као литература:
прави се више књига него деце.
Сумира грађанско незадовољство
ведрина угара на тањиру
препуном пипака изловљених из риме.
Док још увек овоме свету често недостаје
покровац за свечану сахрану.

ВЕЧЕРАС ЛИСИЦА БЕЖИ

Вечерас лисица бежи,
враћају се очи
у домове мрачније.
Пропале светиљке оног
ко нас напушта,
кандирано камење на Божић.
Пред овом дволичношћу
дечак чува стражу
погледа упртог у свећу
руке празне чудеснога.
Још трага за својом истином
јер је само пред тим пламеном
његова породица.

ЈЕДИНО МЕСТО

Ово је једино место
недељом где се одмараш.
Кафа са шлагом, прашина
љуте паприке
по очима размишљајући
ко је тамо био, или можда није
јер закаснелу децу
коју волеше су учили
да постоји само овде и сад.
Ево их заједно
вечерас две самоће.
Једна се сећа маске
друга је сама.

Превела с италијанског
Мила Михајловић

ЈОВАН ПОПОВ

ДОНЖУАНИЗАМ КОД ДОСТОЈЕВСКОГ*

САЖЕТАК: Кроз анализу заводничких подухвата и нихилистичке животне филозофије тројице негативаца Фјодора Достојевског, кнеза Валковског (*Понижени и увређени*), Свидригајлова (*Злочин и казна*) и Ставрогина (*Зли дуси*), испитује се могу ли се они уклопити у схему мита о Дон Жуану коју је утврдио Жан Русе, или су тек фигуре донжуанизма као модерне „дегенерације” тог мита. Иако у реалистичком роману 19. века више није било места за барокну интервенцију оностраног коју Русе сматра суштинском инваријантом мита, Свидригајлов и Ставрогин као починиоци капиталних злочина над децом бивају прогоњени привиђењима својих жртава и завршавају самоубиством, што их донекле приближава митском обрасцу. У завршном делу говори се и о фаустовском елементу Ставрогиновог лика.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Достојевски, Валковски, Свидригајлов, Ставрогин, донжуанизам, нихилизам, Дон Жуан, Фауст

Дон Жуан и донжуанизам: настанак и разградња мита

Иако није остварио младалачки сан да постане руски Молијер, Достојевски је у ризници својих особених ликова оставио и неке који се по извесним својствима приближавају лику великог нихилистичког заводника. Љубавни заплети нису у првом плану у његовим романима, али заводника у њима ипак има. Није, међутим, сваки заводник Дон Жуан.

* Оглед је прилагођено поглавље из књиге *Горди и њонизни: ѡпарадоксалистѡи Фјодора Досѡјевскоѡ* која ће ове године изаћи у едицији „Коло” Српске књижевне задруге.

Швајцарски романист Жан Русе издвојио је три битна предуслова који морају бити испуњени да би дело ушло у корпус који твори књижевни „мит о Дон Жуану”. Један од та три „конститутивна елемента” јесте и лик заводника. Други је „женска група” – „низ од *n* жртава, јунакиња, које треба да потврде несталност заводника, његову неиздиференцирану полигамију, његову манију да понавља, да увек поново започиње подухват крађе жена”.¹ Трећа „инваријанта” је, према Русеу, суштинска за конституисање мита, па ју је због тога он ставио на прво место: реч је о лику „мртваца”, човека кога је Дон Жуан убио, а отац је једне од заведених жена, по правилу оне најважније. Он долази са онога света да би свог убицу послао у пакао; „тај Мртавац, који се враћа да би казнио, потиче из једне народне легенде која је била широко распрострањена на хришћанском Западу”.² То легенди о заводнику даје митску подлогу.

Мртви осветник, низ заведених жртава и заводник: „То је минимални троугаони механизам који одређује троструки однос реципроцитета; између ове три јединице, и унутар сваке од њих, могуће су многе комбинације које миту обезбеђују покретљивост, елестичност, а тиме и залиху могућности, дакле метаморфоза.”³ У наслову изворне верзије којом је, године 1630, Тирсо де Молина утемељио књижевни мит, заводник се назива *burlador*, што означава шаљивцију, варалицу, некога ко се подсмева. Молијер ће његов подсмех усмерити и ка Богу, начинивши од свог Дон Жуана антитеисту. За Русеа је битно то „што се Мртавац који кажњава не појављује у облику духа или костура, као у народним причама, већ у облику кипа: чудесном више иде у прилог то кретање непокретног, тај узнемирујући амалгам камена и мисли”.⁴ Тај модел, где се осветник јавља у виду надгробне статуе која оживљава у сусрету са Дон Жуаном, следио је и Молијер, као и многи драмски писци после њега. Следио га је и Да Понте, либретист Моцартовог *Дон Ђованија*, а потом и Пушкин, чија се трагична једночинка зове управо тако – *Камени ѿосѣ*. Да је његова инспирација била управо Моцартова опера види се не само по томе што је за мото узео стихове из ње већ и по томе што се код њега, као и код Моцарта и Да Понтеа, Дон Жуанов слуга зове Лепорело, док је код Тирса био Каталинон, а код Молијера Зганарел. Без обзира на варијације његовог имена, у оним најбитнијим верзијама мита заводников

¹ Жан Русе, *Мит о Дон Жуану*, превела Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 1995, 9.

² Исто, 6.

³ Исто, 9.

⁴ Исто, 6.

подређени пратилац игра важну улогу, па би се могло поставити питање да ли је и њега Русе могао узети у обзир као четврту инвазијанту.

То је, разуме се, питање за неку другу прилику. Овде ваља подсетити на то да је мит о Дон Жуану (заправо Дон Хуану, како је његово изворно шпанско име) доживљавао обраде и у наративним жанровима, а не само у драмским, биле оне комичне, трагичне или трагикомичне.⁵ У лирско-епској форми поеме свог *Дон Жуана* испевао је Бајрон, а у форми приповетке обрадио га је низ писаца, од Хофмана до Хандкеа. Разумљиво је што се са умножавањем тих обрада растакао изворни митски образац, нарочито у свом, за Русеа, капиталном аспект – интервенцији оностраног које је отеловљено у лику мртваца; „јунак се одвојио од општег сценарија, изгубио је везу са Каменим гостом и натприродним расплетом”,⁶ констатује аутор, рекло би се са дозом књижевноисторичарске горчине:

Донжуанизам! То је отпадак, банализовани производ дегенерације; шта остаје од прототипа, грешника, развратника и његових суочења са Небом, у једном нагизданом уображенку XVIII века, у једном женскарошу с краја XIX века? Митска суштина је испарила [...].⁷

То је разлог што је француски тематолог из своје студије изоставио читаву плејаду легендарних литерарних заводника.⁸ Ми га, међутим, у томе нећемо следити, управо зато што би се на списак искључених могли и морали унети поједини јунаци Фјодора Достојевског. Будући да наше истраживање није митопоетичко,

⁵ Тирсов *Севилски заводник* припада жанру „нове комедије” (*la nueva comedia*), који је на прелазу из XVI у XVII век на сцени утемељио, а онда и теоријски образложио Лопе де Вега, а који се данас узима за образац барокне трагикомедије. Том жанру недвосмислено припада и Молијеров комад, иако га је он назвао комедијом, јер у његово време класицистичко француско позориште није трпело мешовите врсте. С тим у вези, Русе наводи речи Теофила Готјеа: „*Дон Жуан*, кога је Молијер назвао комедијом, у ствари је драма, и то модерна драма у правом смислу речи” (235). Пушкинов *Камени гост* обично се сврстава у његове „мале трагедије”.

⁶ Ж. Русе, *Мити о Дон Жуану*, 8.

⁷ Исто.

⁸ „Зато ће из књиге бити избачени Лозони, Ришељеи или Казанове – чак и Казанова који је ипак прешао у једно квазимитско стање – и сви подражаваоци из XVIII и нашег века. Биће искључени, ма колико били фиктивни, и развратници и богаташи, срећни освајачи или покварени научници који се, од Кребијона сина до Лаклоа и Сада, појављују у толиким приповестима; у њој се неће налазити ни Лавлејс, ни Бел-Ами, иако се често помињу у расправама и библиографијама: они се нису борили са Мртвцем” (17–18).

за нас донжуанизам није феномен достојан презира. Напротив, у контексту испитивања патолошких аспеката љубави овај књижевни мотив и те како је значајан. Штавише, у његовим најдубљим реализацијама код руског романијера уочићемо моменте о којима се може говорити као о некој врсти „казне са неба”, без обзира на то што је не извршава оживели камени кип.

Кнез Валковски

Ако бисмо хтели да међу ликовима Фјодора Достојевског издвојимо оне који у извесној мери одговарају фигури Дон Жуана, морали бисмо поћи од романа који не спада у пишчева ремек-дела, а стоји на средокраћу између његових младалачких и зрелих остварења. Опште је место достојевистике да је у *Пониженима и увређенима* (1861) примењен модел француског фелтониистичког романа Ежена Сија и Фредерика Сулијеа, а да се снажно осећају и многи други утицаји из пишчеве лектире. Међу њима је и Шодерло де Лакло, чији се либертенски заводник из *Ојасних веза* виконт Де Валмон код Џозефа Френка помиње као могући претходник кнеза Петра Александровича Валковског. А познато је да се Лаклоов негативац сматра директним потомком Молијеровог иморалисте. Зато овде идемо директно на извор литерарне инспирације.

Валковски је Дон Жуану близак по два основа: по заводничким подухватима, али и по животној филозофији заснованој на индивидуализму, егоизму и цинизму. О оном првом сазнајемо од наратора Ивана Петровића, у овом случају активног учесника у радњи. Као млад човек, сиромашни кнез се из интереса оженио ружном старијом девојком и после неколико година остао удовац, препустивши сина на старање другима, а он се посветио грађењу каријере и животним задовољствима. Док је службовао као дипломата у иностранству завео је кћер фабриканта Смита, навео је да опљачка оца, а онда са тим новцем нестао, оставивши је са дететом које се родило из њихове везе. Тим нечасним поступком отераће у беду и смрт и невенчану жену и њеног оца, а напоследку и епилептичну кћерчицу Нели. И то му није била једина злочиначка подлост. Сам признаје како је у једној прилици, да би се дочепао младе и лепе сељанке, наредио да ишибају њеног мужа, због чега је овај умро, истина у болници коју је кнез био подигао за своје кметове. Приповедачу са задовољством поверава и успомену на једну даму која је била „лепотица прворазредна”, али се држала „охоло и неприступачно”: „Опште је мишљење било да је ледена као богојављенска зима, и одбијала је свакога својим недосежним,

страхотним врлинама”⁹ али се, захваљујући његовој вештини и посредовању лепе француске собарице која је „такође узимала учешћа у тој ствари”, испоставило да је „госпођа била у толикој мери сладострасна да би сам маркиз Де Сад могао код ње учити” (324). У његове освајачке успехе се може убројати и једна бивша љубавница, богата грофица чијом је пасторком наумио да ожени свог сина.

Биографија достојна једног Дон Жуана, без икакве сумње. Сам кнез ће изјавити да „ако још постоји на овоме свету лепо и слатко, то су жене” (321). Шта је то што му је омогућавало приступ њиховим срцима, а нарочито телима? Био је „још млад, лепотан, имућан, обдарен многим сјајним особинама”, али имао је и нешто више од тога, без чега правог заводника не може бити: „Причало се да је у њему збиља било нешто што је очаравало, што је покоравало, нешто снажно” (32), објашњава наратор. И заиста, његова „женска група” била је импозантна, а поседовао је и донжуановску црту безочне подругљивости коју је приповедач лично искусио. Кључни дијалог између њих двојице иницира Валковски, прелазећи брзо на тон који Иван Петровић оцењује као „дрско-фамилијаран и подсмешљив” (311):

Уживао је у томе што ми се руга, играо се са мном као мачка с мишем, сматрајући да сам потпуно у његовој власти. Мени се чинило (и ја сам то увиђао) да је он налазио некакво задовољство, некакво, можда, чак сладострашће у својој дрскости, у том безобразлуку, у том цинизму с којим је он, најзад, скидао преда мном маску са свога лица (315).

Тако долазимо до оног другог, филозофског момента у карактеризацији бескрупулозног заводника, који је дат у исповедној форми. Разговор који овај води са Иваном Петровићем у луксузном ресторану Френк оцењује као први у низу сличних дијалога у романима Фјодора Достојевског, који се обично и воде по крчмама и у којима избијају на видело суштинске супротстављености међу саговорницима. Већ ова сцена, која према мишљењу америчког критичара далеко надмашује све друго у роману, најављује будућег великог писца: „Узносећи тему егоизма до метафизичке димензије у пуном смислу, Достојевски моментално подиже заплет своје сапунске опере на нову висину достојанства.”¹⁰ Кнез се својевољно

⁹ Фјодор Достојевски, *Понижени и уверени*, превео Јован Максимовић, редакција Петар Митропан, Рад, Београд 1963, 323. Сви даљи наводи, из овог и других дела Достојевског, биће дати у заградама унутар текста.

¹⁰ Joseph Frank, *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860–1865*, Princeton University Press, Princeton 1988, 123.

огољује у русоовском маниру, хоће да каже све о себи, и добро и лоше, али не да би показао да оно прво преовладава над другим него да би свог саговорника запањило и, у крајњем науму, застрашило. „Има једно нарочито сладострашће у томе изненадном збацивању маске с лица, у томе цинизму с којим се човек одједном разголићује пред другим у таквом виду да га чак и не удостојава да се стиђи пред њим” (321) – то каже он сам, причајући анегдоту о неком париском чиновнику који се појављивао и нестајао „баш као дух у Хамлету”, показујући своју голотињу пред мушкарцима, женама и децом, „и то му је било једино уживање” (322). У питању је, дакле, егзибиционизам, али онај којем Валковски прибегава није физичке него моралне природе. Он не оклева да призна оно чега се други стиђе и то чини са уживањем.

Животна филозофија кнеза Валковског заснива се на неколико постулата. „Све постоји ради мене и сав је свет за мене саздан” (325), проповеда овај екстремни индивидуалист, парафразирајући крилатицу Макса Штирнера, немачког филозофа, заговорника анархистичког индивидуализма, чије је главно дело *Једини и његово власништво* (1844) Достојевском било познато. Критичари су указивали на још један, можда и непосреднији извор – студију *Антирролошки принципи у филозофији* (1860) Николаја Чернишевског, у којој је, по речима Лије Розенблум, промовисана етика руских радикалних демократа, укључујући и начело рационалног егоизма, а која је изашла годину дана пре *Понижених и увређених*. Показали смо како је Роберт Џексон филозофију кнеза Валковског идентификовао са Де Садовом, а могле би се повући још неке паралеле. Тако, рецимо, јунак Достојевског парафразира на свој начин чувену девизу пророчишта у Делфима „Познај самога себе”, која се у његовој интерпретацији преображава у „Воли самога себе – то је једино правило које ја признајем” (325). Та би се парафраза подједнако могла односити и на Христов науч из Матејевог јеванђеља: „Љуби ближњег свог као самога себе”, па се може закључити како је пишчев егоист једним потезом успео да изопачи и хеленску и хришћанску етику. Али он је више присталица народних мудрости, поготово оних које му иду у прилог – „док се мудри намудрују будале се наживе” (326), цитира он прикладну пословицу и надовезује се: „Идеала ја нити имам, нити их желим имати; чежњу за њима никад нисам осећао” (326). Он је материјалист у приземном смислу: „Ја сам, на пример, већ одавно себе ослободио свих окова, па чак и обавеза. Сматрам себе обавезним само онда кад знам да ће ми то донети неку корист” (325). Његов утилитаризам је безграничан, он гради каријеру, синовљевом женидбом жели да дође до милиона, али ипак не тежи некој наполеоновској

моћи. О томе ће сањарити човек из подземља, Раскољников и Аркадиј Долгоруки. Тежња кнеза Валковског у основи се своди на удобност и елементарна задовољства, сексуална у првом реду:

Ја волим положај у друштву, волим чин, хотел, волим да се картама на велике суме (карте су ми страст). Али главно, главно су жене... И то жене у свим облицима. Ја чак волим скривен, мрачан разврат, што необичнији и што оригиналнији, чак и са мало прљавштине, да буде разноврсније... (326).

Прљавштина долази као зачин на његовој животној трпези, зачин без којег би временом и највећи ужици изгубили укус а живот постао досадан, као у Свидригајловљевом случају. Анегдота о филозофу који је цијанкалијум прогласио највећим добром показује кнежеву свест о опасном изазову нихилизма, па он од хедонизма ствара своју највећу вредност која замењује сваку другу. Атеизам се ту подразумева: „[...] треба грабити сваки тренутак и наслађивати се животом. Кад умremo – тамо ништа нема!” (319). Сваки идеализам он одбацује као „шилеровштину”: „Никада ни због чега нисам осетио грижу савести. Ја на све пристајем, само нек је мени добро”, закључује овај иморалист, уверен да у том ставу није усањен. Напротив, „нас таквих има тушта и тма, и нама је заиста добро. Све на свету може да пропадне, али ми никад нећемо пропасти. Ми постојимо откако свет постоји” (327). Он, дакле, настоји да докаже да није никакав изузетак, никакво изопачено чудовиште којег се треба ужасавати – он је примерак исконске и неискорењиве врсте, јер је и природа на њеној страни.

У свом иморализму Валковски иде и корак даље, до апсолута, тврдећи да је и морал измишљен ради удобности, да га заправо и нема. То је препознатљива логика којом преступник оправдава свој преступ – грешник доказује да нема врлине, лопов да нема поштења, блудник да нема чедности: „[...] кад би могло бити да сваки од нас опише сав свој живот, али тако до ситница [...] чак и оно што се неки пут боји и саоме себи да призна – тада би се распростро по свету такав смрад да бисмо се сви морали погушити” (320), каже он још на почетку своје исповести. Сви су исти, поквареност је свеопшта, само је код већине скривена: „[...] ви мене кривите због порока, због разврата и неморала, а ја сам, можда, само стога крив што сам *искренији* од других и ништа више” (320–321). Врлина је лажна, морал се своди на лицемерје. „Поуздано знам да у основи свих људских врлина лежи најдубља себичност” (325), тврди Валковски, проглашавајући своје животно гесло за универзално. Цинизам се тако указује као резултанта свих негативних „изама” које смо му приписали.

Између Дон Жуана и Валковског има и сличности и разлика. Обојица су аристократе и иморалисти, незасити у љубавним освајањима. „Госпођа, госпођица, грађанка, сељанка, ниједна од њих није за њега ни сувише топла ни сувише хладна”,¹¹ каже слуга Зганарел за свог господара. Овај ће то и сам потврдити, издижући своју пожуду на ниво филозофског начела: „Нема тога што може обуздати плаховитост мојих жеља; осећам се тако као да имам срце које би могло волети читаву земљу; па као Александар Велики, и ја бих волео да има још светова, како бих и на њих проширио своја љубавничка освајања.”¹² У овој тачки се два заводника већ разликују – иако пародијски интониране, Дон Жуанове мегаломанске амбиције су апстрактне и у основи идеалистичке, стране практичном Валковском. Молијеров јунак, заузврат, није ни материјалист ни конформист, а уме да покаже и своју витешку страну. Када га отац упозорава да рођени племић мора својим понашањем да потврди плаву крв, он заговара етику која је већ у XVII веку била анахрона, а од које у XIX веку није остало скоро ништа. Валковски носи највишу племићку титулу, али је по свему грађанин. Али баш тај грађански индивидуализам омогућава му оно што Дон Жуану није допуштено – да отворено одбаци морал и од разврата начини принцип. Молијеров јунак је, у својим последњим данима, био одлучио да навуче маску хипокризије и да настави на Тартифов начин: „Кад се греши тајно, греши се без муке”. За њега је, међутим, било касно – камени гост већ му је закуцао на врата.

Занимљиво је да је, у осавремењеном виду, таква могућност постојала и у *Пониженима и увређенима*. Пропали фабрикант Смит, отац кнежеве жртве, присутан је као сенка од почетка до краја романа и писац је од њега могао начинити кћеркиног осветника, макар и овоземаљског, што би више одговарало Русеовој донжуановској схеми. Други кандидат за осветника био је Ихмењев, који је за то имао и додатни лични мотив, па је у једном часу намеравао да кнеза изазове на двобој. Достојевски се, видели смо, одлучио за другачији расплет – у Смитовом случају он је био ближи лировском моделу, у којем отац прекасно прашта заблуделој кћери и одлази за њом у смрт, да би Ихмењев, захваљујући Нелиној причи, одатле на време могао да извуче спасоносну поуку. У таквом расплету изостала је и казна за Валковског. У епилогу романа сазнајемо како поткупљивањем покушава да спере љагу са свог имена и чак се спрема за скаредну женидбу генералском кћерком

¹¹ Молијер, „Дон Жуан”, превео Младен Лесковац, *Изабране комедије*, I, Просвета, Београд 1950, 461.

¹² Исто, 465.

која ће му донети и богат мираз: „Девојку је себи још лане намеркао; било јој је тада свега четрнаест година, сад јој је ваљда већ и петнаест, још је у кецељици, јадница! А родитељи срећни, пресрећни!” (445). Иморалисти модерног доба све је ишло у прилог. Он је један од ретких зликоваца који код Достојевског остају некажњени, уз Петра Верховенског свакако највећи. Самим тим искључен је из круга митских донжуанских јунака. Он остаје „банализовани производ дегенерације”, једна од фигура модерног донжуанизма.

Свидригајлов

Аркадиј Свидригајлов из *Злочина и казне* оличење је сладострашћа и настраности, укључујући и педофилију. Према Роберту Цексону, овај јунак, заједно са кнезом Валковским, у највећој мери оличава „садовску егзистенцију”. Овде нам остаје да укажемо на његову технику завођења коју су пре њега разрађивали многи освајачи женских срца, од Молијеровог до Кјеркегоровог. Дон Жуан је већ био усавршио ту вештину:

Нема ти већег уживања него стотинама ситних ласкања освојити срце какве младе лепотице, гледати како се из дана у дан напредује, својим заносом, сузама и уздасима савладати безазлену стидљивост душе која се јогунасто брани, стопу по стопу уклањати слабакти отпор који она ставља пред нас, савладати колебљивости које она сматра чашћу, па је полагамо одвести онамо куда се хоће.¹³

То је оно што је и Свидригајлов практиковао у својој бурној прошлости. Попут Валковског, и он приповеда о завођењу жене која је била „пуна врлина, бар на свој начин”¹⁴ – додатак је карактеристичан, лакрдијашки – уз то и удата. Али за искусног лисца нема несавладиве препреке. Штавише, донжуанска методологија зна да буде крајње једноставна: „Сва моја тактика састојала се у томе што сам сваког тренутка био смрвљен и падао ничице пред њеном чистотом и невиношћу” (549–550). Ласкао јој је сваљујући лицемерно кривицу на себе и своју подмуклост, да би јој, тек пошто је постигао потпуни успех, ставио до знања да од њене честитости нема ништа.

Прави изазов за Свидригајлова је представљао долазак Дуње Раскољникове у његов дом. Због њене лепоте изгубио је главу, али

¹³ Молијер, „Дон Жуан”, 465.

¹⁴ Фјодор Достојевски, *Злочин и казна*, превео Милосав Бабовић, Рад, Београд 1964, 549.

је она у својој чедности остала непоколебљива. Ту је превејани заводник већ морао да прибегне суптилној стратегији заснованој на лукавству и психологији. Почео је да салеће собарицу, ова је дигла узбуну и узнемирила Дуњу која преузима на себе да обузда похотљивог послодавца, а он притворно игра своју игру:

Почеше консултовања, тајанствени разговори, морална упутства, поуке, молбе, чак и сузе – верујете ли, чак и сузе! Ето како снажно узима маха страст за пропагандом код неких девојака! Ја сам, наравно, све свалио на своју судбину, претварао сам се да сам гладан и жедан светлости и, најзад, употребио сам највеће и најпоузданије средство за освајање женског срца, средство које никад и никога неће обманути и које делује апсолутно на све жене, без икаквог изузетка. То је познато средство – ласкање. [...] И то важи за све степене образовања и за све друштвене слојеве. Чак и весталку можеш саблазнити ласкањем (549).

Сузе и ласкање као универзална средства завођења промовисао је још Дон Жуан. Сцена са Свидригајловљевом исповешћу пред Раскољниковом је, иначе, врло слично компонована као и она између Валковског и Ивана Петровича, укључујући и постепено исповедаочево опијање. Де Садова филозофија у њему добија још једно отеловљење, сматра Џексон, показујући како у разговору са Раскољниковом он морални проблем преводи на естетски план – разврат је за њега уметност. Чињеница да се Свидригајлов поверава брату своје жртве уноси додатну напетост која достиже врхунац када се на помолу укаже успешан исход заводничке операције. „Надам се да се ви нећете наљутити ако сада споменем да сам исти такав ефекат почео постизати и код Авдотје Романовне” (550), провоцира заводник свог слушаоца, надовезујући се на причу о афери са удатом женом. Ипак, код Дуње није успео и за то је окривио страст, због које га је у одсудном часу издало стрпљење. Тачку на читав подухват ставиће његова жена, која је мужу толерисала повремене авантуре са собарицама, али не и емоционална застрањивања.

Свидригајлов, међутим, није заборавио на Дуњу чим је нестала из његовог видокруга и зато Константин Мочуљски греша када каже да га страст према њој обузима привремено. Пошто се на свој начин ослободио супруге, дошао је за Дуњом у Петроград и по сваку цену настојао да јој се приближи. Оно што није постигао сузама и ласкањем покушао је да постигне лукавством и силом. Искористивши девојчину бригу за брата, домамио ју је у свој стан. Следи сцена у високо патетичном тоналитету коју је немогуће

цитирати у одломцима, јер би сваки истргнути цитат звучао тривијално. Приправна да одбрани своју част, Дуња из цепа вади револвер који је понела из дома Свидригајлових, исти онај из којег ју је он својевремено учио да пуца. Тим детаљем Достојевски се потрудио да расплету обезбеди уверљивост, а како је волео да у својим делима понови успела решења, сличну ситуацију уприличиће и у *Кројској*. Дуња не оклева да употреби оружје, али први пут замало промашује, а други пут револвер затаји. Свидригајлов, међутим, не жури да то искористи и нуди јој да поново покуша. Ту се већ води необичан двобој између злочинца који демонстрира великодушност и храброст, и чедности која се може спасти једино злочином. Развратник који не преза ни од чега да би постигао свој циљ преображава се у нешто друго када докаже да је спреман да жртвује сопствени живот. Страст која је јача од нагона за самоодржањем више се не може свести на голу пожуду. Она постаје нешто суштински другачије, више од телесног порива. Да ли је то љубав? Макар и изопачена, настрана, девијантна – али јесте љубав.

Суочена са неодољивом снагом Свидригајловљевих осећања, Дуња се коначно слама и одбацује револвер. Борба је била завршена. Чудовишној љубави могла је да се супротстави само мржњом једнаке снаге, али њу, као ни љубав, није осећала. Сада је препуштена заводнику на милост и немилост. Ни Дон Жуан ни кнез Валковски овакву прилику не би пропустили. Али Свидригајлова не задовољава изнуђено, хладно предавање. Када му Дуња потврди да га никада не може волети, он јој даје кључ и пожурује је да оде. Заводник је признао пораз. Од часа када се умешала љубав, он је био неминован. На поду је лежао допола напуњен револвер. Казна није дошла с неба нити ју је извршио камени гост. Дошла је изнутра, из заводничког срца. Обарач ће повући сам, али је стварни егзекутор била жена чије је срце за њега остало неосвојиво, камено. Тренутак у којем је дефинитивно спознао да може поседовати Дуњино тело, али не и њено срце, био је тренутак одлуке о његовој судбини. „Дуњино одбијање прекида последњу нит која је Свидригајлова везивала за постојање, а убрзо за овом сценом следи његово самоубиство”,¹⁵ закључује и Џозеф Френк. Никакви плотски ужици не могу заменити одсуство љубави – то је оно што Свидригајлов посведочује својевољним одласком у смрт. Неутажива потреба за љубављу даје његовом карактеру нијансу коју су пренебрегавали сви они тумачи што су га видели искључиво у негативном светлу.

¹⁵ Joseph Frank, *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865–1871*, Princeton University Press, Princeton 1997, 140.

Ставрогин

Николај Ставрогин се у већини ствари разликовао од Валковског и Свидригајлова. Они су средовечни, а он је млад човек на половини својих двадесетих. Обојица су били пријатног физичког изгледа и допадали су се женама, али он је био нешто изузетно:

[...] коса нешто много црна, светле очи некако исувише спокојне и ведрог погледа, боја лица нешто многонежна и бела, руменило сувише живо и чисто, зуби као бисери, усне као корал – рекло би се леп као слика, а у исто време некако и одвратан. Говорило се да му лице подсећа на маску.¹⁶

Када је приповедач *Понижених и увређених* говорио како је Валковски пред њим са неким сладострасним уживањем скидао маску са лица, то је било речено у фигуративном смислу. За Свидригајлова се такође два пута дословно наглашава да му је лице попут маске. То је карактеристика коју је Достојевски приписивао Николају Спешњову, Ставрогиновом прототипу. Спешњовљев лик познат нам је са два портрета неодређених датума. На првом видимо младића округлог лица и пуначких образа, са густом тамном косом, уским пуним уснама и танким наусницама изнад њих. Крупне, светле очи посматрају нас одлучним, помало презривим погледом. На другој слици модел је још млад, а истичу се високо чело и правилни лукови обрва које засвођују два ока са благо опуштеним капцима што одају утисак меланхоличне замишљености. Усне су овог пута скривене овалом бркова и браде, а глава је ослоњена на десну руку савијену у лакту. Рекло би се да први портрет нарочито одговара Ставрогиновом опису у који је, међутим, видљиво уткан субјективни негативни утисак о карактеру јунака *Злих гуха*.

За разлику од Валковског и Свидригајлова, Ставрогин није био пијанац и коцкар, али се неке сличности, нарочито са овим последњим, не могу заобићи: бурна младост и напуштање официрске службе, ниске склоности упркос високом пореклу, нечасни, чак и злочиначки поступци, а посебно немогућност проналажења чврстог животног ослонаца и смисла, најзад и самоубиство као неминован исход. Када се вратио из иностранства, пратили су га већ многи зли гласови, између осталих и онај „о бруталном постопању с једном дамом из отменог друштва, с којом је имао везу

¹⁶ Фјодор Достојевски, *Зли гуси*, I, превела Вељка Марковић, Ленто – Лагуна, Београд 2022, 84.

па је после на јавном месту увредио” (II, 82). Интересовање за њега тиме је само увећано – једне су га обожавале, друге мрзеле, али су и једне и друге изгубиле разум, сведочи приповедач Г-в. Видели смо да је узнемирујуће деловао и на мушкарце, али за жене је он био *homme fatal* – група жена са којима је долазио у близак додир била је импресивна и по броју и по шароликости.

Ставрогинове жене међусобно се разликују не само по узрасту или друштвеном положају него и по својим физичким карактеристикама. Док је за Валковског и Свидригајлова, као и за већину заводника, лепота била магнетна сила привлачења, рекло би се да код Ставрогина естетски критеријум није био примаран, почев од његове законите супруге Марије Лебјаткине. Надимак Хромка је погрдна ознака инвалидности, а приповедачев опис, у којем се истичу болесна мршавост, дуг врат, ретка коса и боре на челу ове тридесетогодишње жене, употпуњује утисак о њеној ружноћи. Код Г-ва је она, додуше, пре будила сажаљење него одвратност, јер је спољашњи изглед одражавао и њену унутрашњу, менталну поремећеност. Да је окидач њене суманутости био брак са њеним „соколом и кнезом” видимо из оног дела Ставрогинове исповести оцу Тихону у којем се каже да, у тренутку када му је пало на памет да се њоме ожени, она „још није била умно поремећена, већ једноставно занесена идиоткиња, до лудила потајно у мене заљубљена” (II, 131). Ту околност он је искористио, али не да би, попут једног Фјодора Павловича Карамазова, утолио незајажљиви сексуални порив – напротив, сам Ставрогин отклања ма какву помисао на то да је између њега и Марије Тимофејевне било ичега телесног. Иако признаје да у себи носи а у другима изазива „животињску пожуду”, он са њом успева да се избори. „Увек сам свој господар кад то хоћу” (II, 121), тврди он, откривајући како се од своје шеснаесте године неумерено одавао самозадовољавању, да би већ са седамнаест са тим прекинуо. Похота није била његов усуд.

О мотивима Ставрогинове скандалозне женидбе већ је било речи, а овде скрећемо пажњу на повезаност два случаја – брак са Хромком дошао је, имеђу осталог, и као гест самокажњавања за злочин према девојци Матрјоши. То је нешто што одступа од донжуановског митског обрасца у којем заводници иду од жене до жене без унапред осмишљене путање, као пчеле с цвета на цвет, по принципу инстинктивне реакције на чулни, у првом реду естетски надражај. У Ставрогиновом случају, штавише, не само да се један подухват надовезује на други него постоји и онај иницијални, из којег је проистекла афера са Матрјошом. Он је заправо једини у класичном донжуановском маниру. Реч је о истовременом

одржавању интимне везе са једном петроградском дамом и њеном собарицом. Склоност ка недоличним лакрдијашким потезима ту се поново показала: „[...] неко време сам био веома заокупљен намером да их саставим, тако да се госпођа и собарица сретну код мене, у присуству мојих пријатеља и госпођиног мужа. Познавајући обе нарави, очекивао сам од те глупе шале велико задовољство за себе” (II, 117). Насупрот Валковском, из чије се исповести дало наслутити да је са својом љубавницом и њеном собарицом уживао утроје, Ставрогин је показивао другачију врсту изопачености – довођење људи у непријатне ситуације за њега је био снажнији изазов од сексуалне насладе. Он је по томе најближи изворном, севиљском *burlador*-у, заводнику који ужива у несланим шалама. С тим што је његово ругање усмерено и ка самом себи.

Захваљујући околности да се Ставрогин са собарицом састајао у стану који је изнајмио од Матрјошиних родитеља успостављен је каузални низ жртава који су сачињавале собарица и њена господарица, убога девојчица и хрома луда. Гласине о његовим „подвизима” допрле су и до провинције, па ће га Шатов, у кључном разговору између њих двојице, истом оном у којем Ставрогин њега пита верује ли у Бога, отворено упитати: „[...] је ли истина да сте у Петрограду припадали тајном друштву гадних развратника? Је ли истина да би маркиз Де Сад код вас могао учити школу? Је ли истина да сте децу мамили и наводили на блуд?” (I, 334). Његов одговор, бар што се деце тиче, биће одричан, да би у писаној исповести ипак дошло до признања. Завођење Матрјоше приказано је са лакуном на одсудном месту, али довољно пластично да би се одмерила тежина Ставрогиновог греха, али и да би уредник Катков беспоговорно избацио цело поглавље из романа.

Нечујно седох поред ње на под. Она устаде и испрва се неизмерно уплаши и скочи. Ухватих јој руку и пољубих је лагано, пригнух је да опет седне на клупу и стадох јој гледати у очи. Што сам јој пољубио руку, одједном изазва смех код ње, као код детета, али само за секунд јер хитро и по други пут скочи, и већ у таквом страху да јој лицем прође грч. Гледала ме је непокретним погледом готово ужаснуто, а усне су јој се почеле мицати, да заплаче, али ипак није повикала. Ја јој опет почех љубити руке и, ставивши је у крило, љубио сам јој лице и ноге. Цело лице јој плану од стида. Ја сам јој стално нешто шапутао. Напослетку, одједном се деси нешто необично, што никада нећу заборавити и што ме је зачудило: девојчица ме обгрли око врата и одједном ме стаде силно сама љубити. Лице јој изражаваше потпуно усьићење (II, 123–124).

Ставрогиново распиривање пожуде код Матрјоше аналогно је Свидригајловљевом код незреле веренице, али овај није стигао да уживање доведе до краја – свеобухватнија жеља за Дуњом била је јача од сладострашћа. Сладострашће није било главни подстицај ни у Ставрогиновом случају – у часу када се одлучује да приђе Матрјоши, он себи поставља питање: „[...] могу ли се зауставити? И одмах одговорих да могу” (II, 123). У питању је, дакле, било испитивање граница сопствене воље и сопственог морала. Иморалист кога иначе карактерише безвољност не чини преступ зато што не може да одоли нагону, него да би доказао своју вољу. Зато се не зауставља и саблажњава дете. „Када се све окончало, она је била збуњена” (II, 124), започиње продужетак његове исповести у којој сазнајемо и за крајњу последицу његовог срамног чина – Матрјоша пада у грозницу у којој бунца да је убила Бога, а после неколико дана се убија, док он, иако присутан у другој просторији, ништа не чини да то спречи. Један злочин запечаћен је другим. Отуда у његовом опису блудног поигравања са дететом није долазило у обзир лакрдијашење као код Свидригајлова, нити је било скаредних деминутива, као што их код Ставрогина ни иначе нема. Није их више било ни у Свидригајловљевим сновима у којима му се указала девојчица коју он јесте обљубио и која је пошла Матрјошиним путем. То је већ био тренутак у којем се и овај развратник суочио са својом атрофираном савешћу, после чега му на овом свету више није било места.

Ставрогин ће такође одсањати свој сан, леп, идиличан, о земаљском рају настањеном срећним и невиним људима, али када се из њега прене, на јави ће га дочекати кошмарно Матрјошино привиђење, онакве какву ју је видео последњи пут, како прекорно клима главом ка њему и прети му песничницом. Он добро схвата њене гестове и израз лица: „Дирљиво очајање беспомоћног десетогодишњег створења с још неформираним разумом, које је мени претило – чиме, шта ми је могло учинити? – али које је кривило, наравно, једино себе!” (II, 134). Свидригајлову су се пре његове последње ноћи на сличан начин привиђали слуга Фиљка и Марфа Петровна, али он је с карактеристичним подсмехом одбацивао помисао на савест. Ставрогин се, међутим, пита: „Зове ли се то грижа савести или кајање?” (II, 134) и није сигуран како да одговори. Признаје да је и у том доживљају проналазио извесну пријатност. Али Матрјошин поглед и њени гестови не дају му мира. Њеног привиђења више не може да се ослободи, чак га и сам призива, али не може с њим ни да живи. И за њега је, као и за Свидригајлова, живот постао неподношљив. Да, посредни су код обојице били кајање и грижа савести.

Ставрогинов донжуански потенцијал овим је само половично исцрпљен. У *Злим дусима* постоје још три жене у орбити његове привлачности. Једна је Шатовљева неверна жена Марја, која ће, пошто роди ванбрачно дете, у постељи обелоданити очинство: „Николај Ставрогин је нитков!” (II, 351). Тако се разјашњава још једно његово заводничко непочинство, које ће и сам потврдити у својој писаној исповести:

У Швајцарској сам успео, после два месеца, да се заљубим у једну девојку или, боље рећи, осетио сам наступ исте онакве страсти с једним од оних истих помамних заноса како се то дешавало у своје време, првобитно. Осетио сам ужасно искушење да починим нови злочин, то јест бигамију, јер сам већ био ожењен; али побегао сам, по савету друге девојке којој сам готово све открио (II, 135).

Та друга девојка била је двадесетогодишња Шатовљева сестра Дарја, једна од оних смерних, тихих фигура из репертоара женских ликова Достојевског, „анђео кроткости”, како је карактерише Ставрогинова мајка, чија је штићеница била. У њеном односу са „принцом Харијем” опажа се делимични паралелизам са односом Свидригајлова и Дуње – Даша такође поседује самарићанску црту спаситељке заблуделе душе, с тим што она ту душу зна одмалена и према њој не осећа одбојност. За разлику од Дуње, она свог грешника може да воли. „Ја да ћу, на крају крајева, једина ја с вама остати, и... ја то чекам” (I, 380), каже му она пошто јој он најави раскид. Појединости њихове везе остају затамњене, али знамо за план Варваре Петровне да је раздвоји од сина тако што ће је удати за Степана Верховенског. Овome се бивша васпитаница допада, поготово са добрим миразом, али није баш срећан што мора да се ожени „туђим гресима”. Најзначајније у овом делу приче је то што Ставрогин и Дарја, као и својој законитој жени пре тога, на самом крају романа ипак предлаже да са њим настави живот у Швајцарској. Да ли се надао да уз кротко биће које га воли може да пронађе душевни мир и опстане у свету? У писму које још пише он јој, у сасвим некарактеристичном тону, тепа: „Мила моја, створење нежно и великодушно, које сам најзад сагледао!” (II, 448), подсећајући је на њену ранију понуду да буде његова „болничарка”. Срећа је, чини се, на помолу, макар и у суморном амбијенту кантона Ури. Даша је дочекала свој тренутак, али се испоставља да је за безвољног нихилисту било касно. Он није био у стању да остане доследан чак ни у решености коју је записао: „Никада,

никада се ја не могу убити” (II, 448). Још истог дана пронађен је обешен на тавану мајчине куће у Скворешњицима.

За крај смо оставили Лизавету Тушину, иако се прича о њој трагично разрешава пре епилога са Марјом и Дарјом. За то постоји неколико разлога: у поређењу са претходне две, она је далеко индивидуализованији лик, чије је учешће у радњи знатно проминентније – после Варваре Петровне, Лиза је најважнији женски лик у *Злим дусима*; њен однос са Ставрогином је сложенији, развијен на већем простору и са много више детаља; најзад, подробно су осветљене и њене релације према обема супарницама у надметању за његову наклоност, као и према другим, појединачним и колективним актерима збивања у роману.

За разлику од других жена, Лиза је била дорасла Ставрогину у једном битном елементу – у извесном смислу, она је била његов женски пандан, локална *femme fatale*, окружена неколицином удварача, међусобно сасвим различитих. Најозбиљнији од њих, онај који ће јој постати вереник а умало и муж, био је достојанствени официр Маврикиј Николајевич Дроздов, великодушна и заштитничка природа, човек који ће у својој љубави бити несебичан по цену сопствене среће. Његова сушта супротност био је лакрдијаш Лебјаткин, а у Лизу је потајно био заљубљен и сам приповедач Антон Лаврентјевич, који је, с временске дистанце, портретише на занимљив начин:

Сада, сећајући се прошлости, више не могу рећи да је била лепотица, како ми се тада учинило. Можда чак уопште није била лепа. Висока, мршава, али витка и снажна, она је чак изненађивала због неправилних црта лица. [...] али је на том лицу било нешто што осваја и привлачи! Ватрени поглед њених мрких очију изражавао је неку моћ; она се појавила „као победница и да побеђује” (I, 162).

Колико је таквом појавом привлачила мушкарце, толико је одбијала провинцијске даме. Мрзеле су је због наводне надмености, због сродства са губернаторовицом, а и због њеног јахања. Било је, међутим, и жена које су јој биле наклоњене, пре свега Ставрогинова мајка, којој се код ње свидело оно што је поседовала и сама – јака воља. „Племенита и ватрена; волим код ње то што не попушта мајци, лаковерној будали” (I, 103), констатује Варвара Петровна, видевши у њој прилику за будућу снају. Али њен однос са Николајем Всеволодовичем био је вишеструко закомпликован.

Тај однос, који приповедач у наслову одлучујућег поглавља назива романом, од почетка је обележен трзавицама и праћен контроверзним гласинама. Извесно је да је Ставрогин за Лизу био

фатални мушкарац, али није извесно да је између њих у Швајцарској било ичега од оног о чему се навелико шушкало у њиховом граду. Први извор тих гласина била је њена сопствена мајка, која је учила обострану наклоност, али и неусклађеност два поносна и хировита карактера. Љубоморна на Дарју Шатову, Лиза покушава да узврати зближавањем са Петром Верховенским, али Ставругин реагује тако што се и сам спријатељује са овим, „као да ништа не примећује, па и као да му је свеједно” (I, 111). Будућност ће показати да је њему и у томе, као и у већини других ствари, суштински и било свеједно, због чега је Лиза до самога расплета подређена у њиховом љубавном надигравању. Пошто се обоје врате из Швајцарске и пошто истина о његовом браку са хромом Маријом Лебјаткином почиње да излази на видело, она инсистира да је Г-в упозна са недостојном супарником, што он сажаливо коментарише: „Видео сам жену обузету истинским очајањем, која се није устручавала да се компромитује поверавајући се њој готово непознатом човеку” (I, 194). Заинтересовани наратор пажљиво прати њено понашање и у ситуацији у којој се скоро сви важнији актери, укључујући и Хромку, окупљају у дому Ставругинових у Скворешњицима да би покушали да размрсе клупко тајни. Он примећује Лизин знатижељни поглед и непријатни осмех на уснама, али и још љубоморнију реакцију на Дарјину појаву: „[...] у њеним очима севнули су мржња и презир, већ исувише неприкривено” (I, 233). И мада Ставругин у тој дугој, скандалозној сцени, зачињеној Шатовљевићим физичким насртајем на њега, вешто избегава да се изјасни о свом браку, све недоумице разрешава Петар Верховенски, што ће напоследку довести до Лизиног нервнoг слома.

До расплета њиховог замршеног односа доћи ће у завршном делу повести: као у романтичарском љубавном роману, Лиза бежи из своје кочије и ускаче у Ставругинову, која ће је одвести на његово имање. И пошто се у тој ноћи најзад догоди оно о чему се претходних недеља шапатам спекулисало, уследиће дијалог истине. У први мах, рекло би се да је заводник коначно положио оружје, да је љубав ипак обасјала његово мрачно срце, како му се и самом учинило, али сада је Лиза та која одбацује помисао на заједничку срећу. Она није спремна на живот у друштвеној изопштености, нити је вољна да буде његова „болничарка”. Ту улогу препушта Даши, прозирући непогрешиво своју главну супарницу. Ставругин је збуњен и није му јасно зашто му се уопште предала, зашто је „себе упропастила, тако накарадно и глупо” (II, 267), али Лиза је, како сама каже, „госпођица из отмене куће” чија се „душа у опери васпитавала” (II, 266). Њено подавање Ставругину је романтични

гест неспутаног живљења за један тренутак радости, али и гест самопотврђивања, доказивања равноправности са човеком мрачне репутације. „А што се ви толико узнемиравате?“, пита га она; „Зар стварно из самољубља што вас је жена прва напустила, што не остављате ви њу?“ (II, 266). Дон Жуаново на тренутак подгрејано срце не само да је побеђено него је и одбачено.

Ставогинова реакција у Лизи рађа презир – она се пита да ли је то тај „крвопија“ о којем причају заљубљене жене. У једном часу помиње се и њен поглед пун мржње. С друге стране, иако јој два пута понавља како је његова љубав нарасла, како је тог јутра воли више него претходне вечери, Ставрогин јој на растанку ипак признаје: „Знао сам да те не волим, а упропастио сам те“ (II, 268). Нешто касније, он ће пред Степаном Верховенским потврдити: „Ноћас је некако наслутила да је ја уопште не волим... што је, наравно, одувек знала“ (II, 274). Дијалектика односа Лизе и Ставрогина у начелу је заснована на противречностима и оштрим осцилацијама, а Маврикиј Николајевич, већ као Лизин вереник, објашњава Ставрогину њен парадокс: „Испод њене сталне мржње према вама, најискреније и најдубље, свакога тренутка избија [...] најискренија и бескрајна љубав и безумље! Насупрот томе, због љубави коју осећа према мени, такође искрено, сваког тренутка избија мржња, највећа!“ (II, 54). Он је свестан да ће његова вољена, ако треба и са венчања, похитати Ставрогину и зато му нуди да прекине тај зачарани круг и узме је за жену. „На целоме свету једино је ви можете учинити срећном, а једино ја несрећном“ (II, 55), закључује овај витез кога никако не би требало сврстати у љубавне мазохисте. Његови гестови самоодрицања никада не падају испод границе достојанства, чак ни у ситуацији када Лиза од њега затражи да клекне пред јуродивим Семјоном Јаковљевичем. „Он је клечао са својим непоколебљиво озбиљним изразом на лицу, дугачак, нескладан, смешан. Али наши се нису смејали; неочекивани поступак оставио је болан утисак“ (I, 428). Постоје људи који остају господствени чак и у понижавајућим околностима. Дроздов је био један од таквих.

Поред свих својих недостатака у поређењу са Ставрогином, Маврикиј Николајевич је имао једну суштинску предност – умео је да воли, и то оном конкретном љубављу коју је Николај Лоски називао „личном индивидуалном“ и коју је сматрао најузвишенијим видом љубави. Њено одсуство показао је управо на примеру заводника из Скворешњика, који је себе уздигао на недостижну висину: „Одвојивши се од људи, он је потпуно изгубио способност за личну индивидуалну љубав. Он се охоло и са гађењем односи

према људима.”¹⁷ Та врста отуђености биће доведена до пародијског екстрема у лику Смердјакова у *Браћи Карамазовима* и није нимало случајно што је писац обојици својих јунака без срца наменио идентичан крај.

*

Критичари су много више писали о Гетеовим него о Молијеровим траговима у делима Фјодора Достојевског, па је и Ставрогин, пре него са Дон Жуаном, довођен у везу са Фаустом. Алфред Бем се у тексту „*Фауст* у делима Достојевског”, објављеном први пут у Прагу 1937. године, поред осталог бави фаустовским елементима у лику Николаја Ставрогина, позивајући се на рад Вјачеслава Иванова „Главни мит романа *Зли дуси*” (1906), у којем је успостављена интертекстуална релација према другом делу *Фауста*. Бем истиче Ивановљево оштроумно запажање како је лик Хромке, који је укоренењен у миту о Мајци земљи, повезан за Гетеовом идејом „вечно женског”,¹⁸ да би се потом надовезао својим тумачењем, усредсређујући се управо на сцену Ставрогиновог разјашњења са Лизом. Пожар у Заречју, који њих двоје посматрају из салона његове куће, асоцира на пожар који је Фауст гледао са балкона своје палате, а убиство брата и сестре Лебјаткиних на страдање брачног пара Филемона и Баукиде, који су тврдоглаво одбијали да прихвате лепше имање како би остарелом Фаусту омогућили да ужива у погледу на своје градитељско ремек-дело. И као што је Ставрогинов демон Петар Верховенски похитао да uklони препреке на путу његове среће, тако је и неопрезно изречена Фаустова наредба Мефистофелу да пресели двоје стараца спроведена силом и са кобним епилогом. Тројица снажних помоћника одиграли су мрачну улогу коју су у *Злим дусима* имали робијаш Фећка и фабрички радници, њих такође тројица, а паралелизам употпуњују и две случајне жртве, стара служавка Лебјаткиних, односно путник

¹⁷ Nikolaj Loski, *Dostojevski i njegovo hrišćansko shvatanje sveta*, preveo Mirko Đorđević, Partizanska knjiga, Beograd 1982, 174.

¹⁸ „Хромка је заузела место Грете, која је, по разобличењима другог дела трагедије, истоветна и са Хеленом и са Мајком земљом; Николај Ставрогин је негативни руски Фауст – негативан зато што је у њему нестало љубави, а с њом је нестало и неуморног стремљења које спасава Фауста; улогу Мефистофела игра Петар Верховенски, који у свим важним моментима искрсава из Ставрогина са пренамагањима свог прототипа. Однос између Грете и Mater Gloriosa-е исти је као однос Хромке и Богородице. Ужаснутост Хромке на појављивање Ставрогина у њеној соби наговештен је Маргаретиним лудилом у тамници. Њени снови о детету скоро су исти као буновна сећања Гетеове Грете.” Наведено према: А. Л. Бем, *Исследования. Письма о литературе, Языки славянской культуры*, Москва 2001, 231.

намерник који је заноћио код Филемона и Баукиде, па покушао да им притекне у помоћ.

Упркос томе што није изрекао своју жељу, Ставрогин наслућује шта се догодило и с немиром у души посматра како Заречје гори. И док се пламен преноси с куће на кућу, његове црне мисли преносе се у дијалог са Лизом, која не схвата прави садржај изговорених речи, што доводи до неке врсте трагичког кипрокоа. На његов вапај да је нову наду за њихову заједничку будућност платио животом, она узвраћа питањем: „Својим или туђим?“, на шта се он штречне, а она објашњава да је мислила на свој живот. Али када примети његову узнемиреност и она бива збуњена: „Ако ти, Лизо, штогод знаш, кунем се, ја не знам... и уопште нисам малочас о *ономе* говорио када сам рекао да сам својим животом платио...” (II, 265), покушава прикривени налогодавац да се извуче. Уследиће наилазак Петра Верховенског, чији извештај Алфред Бем такође пореди са извештајем Мефистофела и тројице помоћника, након чега девојка која је прислушкивала из друге просторије захтева од Ставрогина да се изјасни. „Ја нисам убио и томе сам се противио, али знао сам да ће бити убијени и убице нисам спречио” (II, 277), признаје он. После овога Лиза хита да види жртве, не слутећи да хита у своју смрт.

„Попут Фауста, и Ставрогин се после призора пожара и погибије невиних људи који су му се нашли на путу и сам брзо приближава крају”,¹⁹ развија Бем своје поређење у којем се Ставрогинова завршна интроспекција у писму Даши указује као пародија Фаустовог „титанског” исповедања пред Бригом. Овоме би се могао додати још један паралелизам: Ставрогин је са Лебјаткинима практично поновио оно што је урадио са Матрјошом, као што је и Фауст већ био узрочник Гретиног самоубиства. У вези с тим Бем се позива на текстове Томаша Масарика о титанству, у којима је из етичког угла повезао два Фаустова злочина. Са чисто књижевне стране, руски критичар страдања Грете и Филемона и Баукиде види као тежишта првог, односно другог дела *Фаустџа*, ка којима се протежу све нити драме, а на које је Достојевски одговорио аналогним ситуацијама у *Злим дусима*. Маргаретина трагедија преображава се у „завршени роман” Лизе Тушине, а „очаравајућа наивност” Гетеове јунакиње „огољена је до сарказма над сопственом беспомоћношћу”.²⁰ Препредени Петар Верховенски вешто је одиграо Мефистофелову сводничку улогу подстакавши бујну машту девојке васпитане на операма. Фантазије о тобожњој „великој

¹⁹ А. Л. Бем, нав. дело, 236.

²⁰ Исто, 240–241.

идеји”, „о некаквој лађи и кленовим веслима из неке руске песме” (II, 267) успешно су замениле поклоне које је Фауст слао Гретици. „Али, руска Гретица научила је да говори и уместо слепог ужаса пред Мефистофеловим привиђењем она Фаусту баца у очи своју оптужбу”.²¹ И када Ставрогин одговори потврдно на њено питање да ли је знао да ће га она после заједничке ноћи оставити, Лиза каже: „Па онда, шта хоћете: знали сте и ’тренутак’ сте за собом оставили” (II, 266). Бем у овоме види јасну алузију на чувене стихове *Ако тренућку кажем када: / Тако си диван! Сјани! Трај!* (ст. 1784–1785)²² из првог дела *Фауста* и то поткрепљује чињеницом да је реч „тренутак” дата под наводницима. Потврду проналази у још једној Лизиној реплици упућеној Ставрогину: „[...] ја сам свој живот проценила само на један трен и мирна сам. Процените тако и ви свој... уосталом, ви немате разлога; ви ћете имати још много разних ’минута’ и ’тренутака’” (II, 268). Бем закључује да је Лиза „нехотице” своју судбину поистоветила са Гретином, а у Ставрогину видела свог Фауста, али наше је мишљење да наводници унутар њених речи у управном говору показују управо супротно: она овде свесно цитира Гетеа, а свезнајући приповедач (у овој сцени комбинују се нулта и спољашња фокализација) то само преноси. Бем је, међутим, у праву када тврди да Лиза овде греши у свом суду: „’Уништени Фауст’ сачувао је у себи љуштиру племенитости, својеврсног витештва, које га је спречавало да живи само за ’тренутке’ и ’сате’, без љубави и илузија.”²³ Он ће одржати своју „велику реч” коју јој је дао на расстанку – „ни часка више него ти!” (II, 268) – и поћи ће у смрт убрзо за њом.

Без обзира на то да ли у Ставрогину видимо Дон Жуановог или Фаустовог потомка, исход је исти као код обојице. Атеист није чекао казну са неба, нити је она могла доћи у реалистичком роману у којем више није било места ни за барокни ни за романтичарски *Deus ex machina*. Молијеров јунак бачен је у пакао, а Гетеов узнесен на небо, и један и други посредством виших сила. Нихилиста Фјодора Достојевског, запоседнут нечистим силама, упутио се сам у ништавило. Он је, без сумње, један од најнеобичнијих и за тумачење најизазовнијих ликова које је Достојевски створио. У писму које је октобра 1870. године из Дрездена упутио Михаилу Каткову, писац за свог јунака каже: „По моме мишљењу, ова личност је и руска, и типична. Биће ми веома, веома жао ако ми она не успе. Још ће ми бити жалије ако чујем мишљење да је

²¹ Исто, 241.

²² Johan Wolfgang Goethe, „Faust. I deo”, preveo Branimir Živojinović, *Odabrana dela*, 2, Rad, Beograd 1982, 250.

²³ А. Л. Бем, *нав. дело*, 243.

ова личност неприродна. А ја сам је из срца узео.”²⁴ Његова зебња није била безразложна – и Ставрогин је, баш као и његов антипод кнез Мишкин, тешко замислив у стварном животу. Мишкин са својом свечовечанском, бестелесном љубављу, Ставрогин са својим несагледивим противречностима, са тежњом да потврди своју вољу и недостатком воље да у тој тежњи истраје, са узлетима у племенитост и падовима у гадост, са потребом да воли и немогућношћу да то оствари. Али – у чему би била драж књижевности када би само репродуковала живот?

Др Јован Ч. Попов
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
jovan.popov@fil.bg.ac.rs

²⁴ Фјодор Достојевски, *Лисма. 1865–1873*, II, превели Вера Вулетић и други, Логос – Графичар, Београд – Ужице 2015, 338.

МАША ПЕТРОВИЋ

ПОЕТИКА ПРИПОВЕДАЊА ПОЗНОГ АНДРИЋА: ЈЕДАН ПОГЛЕД НА ЗБИРКЕ ПРИПОВЕДАКА *ЛИЦА И КУЋА НА ОСАМИ*

САЖЕТАК: У раду смо настојали да предочимо поетичке новине збирки *Лица* и *Кућа на осами* на плану композиционог устројства, наративног профила, приповедачких техника и типолошких карактеризација јунака. На трагу претходних проучавалаца Андрићевог дела и актуелних херменеутичких, структуролошких и наратолошких теорија сагледали смо особености уводних и завршних приповедних секвенци, однос приповедних инстанци, преплитања субјекта и објекта фокализације. Посебну пажњу посветили смо ликовима, њиховој карактеризацији и психологизацији, сугеришући мене ауторових круцијалних поступака у мотивацији и сензибилизацији њихових карактера. Приклањајући поверење мисли Милоша Црњанског да је „књижевник, који се не мења, жалосна фигура”¹ истакли смо поетичку иновативност и модерност позног Андрића, непрестано подсећајући да међу новинама веома јасно препознајемо особености пишчеве поетике присутне у остварењима објављеним пре збирки *Лица* и *Кућа на осами*, због којих се појединачна остварења увек изнова морају тумачити у односу на целину опуса.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Иво Андрић, *Лица*, *Кућа на осами*, позна фаза стварања, поетичке иновативности

Збирке приповедака *Лица* и *Кућа на осами* Иве Андрића, судећи према већма усаглашеном мишљењу нама савремених књижевних

¹ Цитирано „из друге руке”, према наводима Слађане Јаћимовић у: „Пишчева модерност и критичарски хоризонт очекивања – збирка *Лица* Иве Андрића”, у: *Дело Иве Андрића*, Српска академија наука и уметности, Београд 2018, 138.

критичара,² чине врхунац позне фазе Андрићевог стваралаштва. Прва, објављена 1960. године, јесте последња збирка штампана за пишчева живота, док је друга постхумно публикована, годину дана након смрти аутора. Наведени подаци наговештавају особен положај и значај ових збирки приповедака у Андрићевом опусу, али и међу питање њихове рецепције како међу оновременом, тако и међу ововременом књижевно-критичком јавношћу. Збирка *Лица* појављује се у тренутку када је писац иза себе оставио уметнички веома цењене и високо вредноване романе, бројне приповетке о којима је критика дала више него повољан суд и када се, како то примећује Слађана Јаћимовић, „чекало још највеће светско признање које ће коначно потврдити место Иве Андрића у изабраној групи светских класика”.³ Нова књига нарушава хоризонт очекивања тадашњих критичара. Зачуђени приповедним остварењем које држе под прстима и у којем не препознају поетику писца са којом су се сусрели у претходним његовим остварењима, Зоран Гавриловић, Петар Цацић и Предраг Палавестра пишу негативне приказе и осврте на нову Андрићеву прозу.

Тако настаје „низ оспоравајућих критика, прецизније речено опорих књижевних мишљења у којима је наглашено извесно јасно исказано разочарење последњом пишчевом књигом”,⁴ разочарење проистекло из немогућности критичара да напусте оквире својих књижевнокритичких метода, да их прилагоде природи дела које тумаче, да у своја размишљања укључе могућност промена поетике и развоја једног аутора. Чини се да им је било изазовно да поверују да један аутор који је, према њиховом мишљењу, достигао врхунац поетичког зрења, у позним годинама живота и стварања одлучује да мења поетичке обрасце и литерарне поступке. То је можда и најочигледније на примеру Петра Цацића, који, заснивајући и примењујући у тумачењу Андрићевих дела обрасце митске и антрополошке критике, не успева да одступи од става да је „Андрић најсугестивнији и најдубљи у својим прозама са ослонцем у легенди и миту, у тамним врелима ирационалног, а да у прозама помало фелџонског карактера и заснованим искључиво на опсервацији реалистичког типа ’велики писац није себи ни до колена’.”⁵ Критичарев строги суд усаглашен је са мишљењем његових савременика, који ће у својим текстовима писати о паду вредности,

² У њих убрајамо Жанету Ђукић Перишић, Слађану Јаћимовић, Радивоја Микића, Марка Недића и др.

³ Слађана Јаћимовић, нав. дело, 130.

⁴ Исто.

⁵ Петар Цацић, *Иво Андрић: есеј*, Завод за уџбенике, Београд 1996, 106.

замору писца, рестловима, остварењима насталим у часовима пишчеве доколице...⁶

Нешто повољнији пријем имала је збирка *Кућа на осами*, која је привукла пажњу критичара својим композиционим устројством и живописношћу разноликих ликова, те су о њој писали најчешће у позитивном светлу, потцртавајући да представља „неку врсту рекапитулације Андрићевог приповедачког пута”.⁷ Изузетак од овог похвалног критичког тона усмереног ка датој збирци приповедака јесте Славко Леовац, који је инсистирао на недовршености збирке, на необудљивости ликова, на чињеници да су „приповетке књижевно сиромашне, најчешће као сведочанства пишчевог настојања да цеди можда последње капи неког узбудљивог живота и да нека незбринута лица и приче коначно једном уобличи”.⁸ Ипак, од осамдесетих година минулог века па све до друге деценије двадесет првог века није престало интересовање критичара и проучаваоца за морфолошке карактеристике ове збирке, за жанровско и композиционо одређење, те позицију приповедача и његов однос према ликовима, о чему сведоче плодотворни и исцрпни радови и делови студија Радована Вучковића, Марка Недића, Радивоја Микића, Жанете Ђукић Перишић, Милице Кецојевић и других. Нама савремени критичари истичу као изузетну уметничку и естетску вредност обеју позних пишчевих збирки све оне одлике које су Андрићеви савременици замерали, све оне поетичке промене особене позном Андрићу, а различите од пишчеве поетике присутне у ранијим збиркама приповедака и романима. Поетички заокрет ка крајој форми, стремљења реализацији жанра кратке приче, „нови, за Андрића мање типични мотиви и садржаји”,⁹ новине у приповедној форми и начину реализације, који су засметали критичарској генерацији Петра Цацића, новом критичарском нараштају јесу потврда пишчеве модерности и неоспорне литерарне вредности. Временска дистанца с које се посматра и изнова приступа Андрићевом делу, као и познавање тока развоја српске прозе, омогућили су да се новине у пишчевој поетици прихвате као потврда његове вредности и као наговештај поетичких стремљења аутора који ће представљати доминанту књижевне сцене осамдесетих и деведесетих година двадесетог века, па чак и првих деценија двадесет првог века.

⁶ Више о томе у: Слађана Јаћимовић, нав. дело, 132.

⁷ Извод преузет са званичног сајта Задужбине Иве Андрића: https://www.ivoandric.org.rs/дела_/приповетке/37-кућа-на-осами, приступљено 19. јануара 2023. године.

⁸ Славко Леовац, *Приповедач Иво Андрић*, Матица српска, Нови Сад 1979, 191.

⁹ Слађана Јаћимовић, нав. дело, 129.

Како су компоноване збирке приповедака
Лица и Кућа на осами

Андрићева дела током дуге и плодотворне традиције проучавања уметничког дела и света овог писца привлаче пажњу тумача својом структуром, композиционим устројством, на које се природно надовезују питања о жанровском одређењу и односу појединачних делова текста и целине. Изузетак из оваквих структурних проучавања нису ни збирке *Лица* и *Кућа на осами*. Попут претходно објављених збирки, у *Лица* су углавном ушле приповетке које су већ публиковане у периодици и са којима су читаоци и проучаваоци били упознати. Ова збирка настаје 1960. године као синтеза приповедака које је аутор стварао и објављивао у периоду од 1935.¹⁰ до 1960, што је важно истаћи у светлу свих композиционих али и других поетичких новина, јер показује поступност промена, покушаје и испитивања другачијих поступака, што ће се онда у целини збирке, као и у збирци *Кућа на осами*, остварити у пуном потенцијалу и доживети кулминацију.

Брижљиво компонујући целину збирке *Лица*, Андрић одлучује да „време буде категорија која спаја”¹¹ на први поглед разнолике сижее, ликове и судбине. Хронолошки, од дубоке прошлости ка савременом тренутку, писац ниже двадесет приповедака, почев од „Приче о соли”, „Разговора”, „Лова на тетреба”, „Свечаности” и других у којима је радња смештена у време турске власти и аустријске окупације, ка приповеткама „Штрајк у ткаоници ћилима”, „На сунчаној страни”, „Сунце” и „Разарања”, које су омеђене и обремене светским ратовима, до поратних времена, тематизованих у приповеткама какве су „Ђорђе Ђорђевић”, „На стадиону”, „Игра”... Треба истаћи да у оквиру целине збирке, која је хронолошки устројена, постоје и друге, дубље унутрашње везе, као што су истоветни јунаци и праћење тематско-мотивских склопова који су око њих концентрисани, те можемо говорити и о циклусу приповедака чији је главни јунак паор Витомир и који сачињавају следеће приче: „Лов на тетреба”, „Коса”, „Зими” и „Сан и јава под Грабићем”, односно о циклусу приповедака у којима је главни лик Лазар, сачињеном од прича: „У завади са светом”, „На стадиону” и „Игра”. Наведени циклуси повезани ликовима јесу резултат пишчеве намере изнете у уводном, есејистичко-прозном запису „Лица”, којим збирка почиње, те се може полемисати и о томе да везивни елемент јесу управо ликови, односно лица. Хтење писца да каже понешто

¹⁰ Ову годину везујемо за прво објављивање приповетке „Бајрон у Синтри”, која је према времену публиковања најстарија прича у збирци *Лица*.

¹¹ Слађана Јаћимовић, нав. дело, 135.

о лицима која искрсавају у његовој свести, да кратком причом искаже богатство различитих осећања и суптилних стања које поседује свако лице, наглашено у овом тексту рефлексивно есејистичког манира, такође чини ту неопходну везу која уједињује разнолике приповетке.

За разлику од збирке *Лица* и свих других претходно објављених збирки, *Кућа на осами* изграђена је од прича које писац за живота није штампао. Ова неуобичајена пишчева одлука се најчешће разуме у светлу његовог јединственог односа према целини збирке и унутрашњем осећању да би „згуснуто јединство штампање оделитих проза осиромашило и довело до расипања јединственог смисла”.¹² Ипак, овакав прецизан модел компоновања чврсте структуре, сачињене од дванаест краћих приповедака и уводног есејистичко-прозног наратива, наметнуо је многа питања критичарима и тумачима. С једне стране, појавила се интересантна аналогија којом се структура *Куће на осами* изједначаје са новелистичком структуром Андрићевих романа

по својој јединственој структури *Кућа на осами* може, условно говорећи, да се разуме и као својеврсни роман о приповедању, у оквиру којег су појединачне прозе нанизане и ушивене попут поглавља романа *На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника* и *Омер-џаџа Лаићас*.¹³

Други пак постављају питање да ли је реч о *довољно њовезаном* или *минимално њовезаном* циклусу приповедака,¹⁴ те настоје да одреде везе и спојнице којима су приче увезане у целину и да процене њихову снагу и убедљивост. Разматрају да ли је на основу јединства приповедача и типова сижеа присутних у збирци могуће говорити о циклусу прича.

О експозицији и поенти – композиција појединачних приповедака унутар збирки

Следећи теоријску мисао Јурија Лотмана да је, како бисмо говорили о композицији неког дела, потребно и издвајање и изучавање парадигматичких елемената те целине, а не само проучавање веза којима су састављени,¹⁵ у овом делу рада разматраћемо

¹² Žaneta Đukić Perišić, *Pisac i priča (Stvaralačka biografija Ive Andrića)*, Akademska knjiga, Novi Sad 2012, 528.

¹³ Исто, 528–529.

¹⁴ Радивоје Микић, „Морфолошке карактеристике *Куће на осами*” у: *Дело Иве Андрића*, 289.

¹⁵ Jurij Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Akademska knjiga, Novi Sad 2021, 327.

композицију појединачних приповедака из Андрићевих позних збирки. Кључни проблем који се намеће у проучавању јесте питање оквира, или прецизније „границе којом је разграничен или омеђен сваки уметнички текст од неуметничког текста”,¹⁶ а која се састоји од почетка и краја. Будући да је збирка *Лица* сачињена од двадесет приповедних целина чији се уводни и завршни делови неретко веома разликују, покушаћемо да приповетке групишемо према сродности и да изведемо неке уопштене закључке на основу релевантних примера. Тако приповетке „Прича о соли”, „Разговор”, „Лов на тетреба”, „Коса”, „Сан и јава под Грабићем” и „Свечаност” почињу прецизним именовањем просторно-временске равни у коју је прича ситуирана и представљањем главних јунака. Уводни редови дочаравају атмосферу ватре уз коју седе три забринута брата Никача, стрму узвисину изнад Сарајева на којој Авдић прича своје приче, узвисину под Грабићем на којој се окупљају судија, инспектор и Витомир, те стару сарајевску кућу у којој Алојзије Мишић Бан прославља свој имендан. Они представљају основу на коју се надовезује даље приповедање о именованим јунацима, низање једне или више епизода из њиховог живота уз покоји коментар приповедача.

Међутим, присутне су и приповетке код којих су примењени нешто другачији уводни сегменти. Таква је приповетка „Разарања”, која на самом почетку доноси фигуру човека који седи на тераси и посматра Саву, Дунав и Калемегдан 1944. године. Његове мисли су заокупљене ратом, разарањима и променама насталим због ратних дејстава и околности. Експозиција поприма екстензивнији карактер и веома детаљно се истиче да је за њега рат понајвише сачињен од разарања, да бомбардовање открива права људска лица и скида маске, што ће онда представљати тело приповетке, и то не као каква апстрактна размишљања, већ на конкретном примеру правника Симе и необичног мултиетничког брачног пара. Другачији почетак особен је и за приповетку „Ђорђе Ђорђевић”, у чијој је уводној реченици сумирана биографија овог јунака, биографија која ће се током приповетке поново успостављати од тренутка рођења до тренутка смрти јунака, уз маркирање појединих епизода из живота. Овакав начин обележавања почетка, али и краја, у којима се појављују „рођење или смрт као основни моменти постојања”,¹⁷ јесу најчешћи модели композиције присутни и у светској и српској књижевности, мада се код Андрића у збирци *Лица* срећу само у именованој причи, што сведочи о његовој потреби да и на плану композиције тежи мање устаљеним поступцима.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Исто, 335.

Супротно овом почетку *ab ovo*, у збирци је присутан и увод *in medias res*, какав срећемо у приповеткама „Бајрон у Синтри”, „Штрајк у ткаоници ћилима” и „У завади са светом”. Без претходног успостављања оквира унутар којег ће се развијати радња, приповедач само саопштава да се Бајрон на путовању у Синтру сукобио са својим сапутницима, да је тако и тако почео штрајк у ткаоници ћилима који ће бити подстицај за штрајк у фабрици дувана и другим фабрикама у Сарајеву, као и да је у трећем разреду неки дечак прислушкивао разговор одраслих. Чини се да се оваквим почетком пажња усмерава на одређени догађај, без уобичајених уводних ретардација саме радње и статичких мотива који успоравају нарацију, али и да се читалац одржава у стању неизвесности и мотивише за даље читање, како би открио појединости о ликовима које нису у почетку исказане. Требало би још скренути пажњу и на приповетку „Речи”, у којој је у уводном сегменту присутно обраћање читаоцима, након чега следи прво опис сусрета са гимназијским другом, а онда дуг унутрашњи монолог приповедача.

Када је реч о завршецима приповедака, у традицији тумачења примећено је да се може говорити о неколико различитих типова краја односно поенте.¹⁸ У први тип поенте-слике спадали би завршни делови приповедака „Прича о соли” или „На државном имању”, јер представљају завршетак који остаје урезан као целокупна слика у свести читалаца. Следствено томе, другим типом поенте-констатације о завршетку догађаја о којем се приповедало завршавају се приповетке „Коса”, „Игра”, „Излет” и „Разговор”. Радост због одабране косе и повратак у свој дом, одлазак на брод, повратак са излета и растанак сељака који су слушали Авдићево приповедање јесте тренутак у којем се прекида и окончава радња именованих приповедака, а пред читаоцем остаје утисак заокружене целине. Како то дефинише Лотман, „у уметничком се делу ток догађаја зауставља у оном тренутку када се приповедање прекида”.¹⁹ Зато је значајно што се ове приповетке завршавају управо окончавањем фабулативног тока и преносе целовиту информацију о актерима радње. Ипак, то није увек случај, па се тако приповетке „Летовање на југу”, „Штрајк у ткаоници ћилима” и „На стадиону” завршавају без суштинског завршетка, те читалац остаје с питањима шта се догодило професору Норгесу и да ли ће га икада пронаћи, шта ће бити са радницама које су покренуле штрајк и како ће изгледати остатак Лазаревог дана пошто се фудбалска утакмица оконча. У мањој мери заступљена је и поента-универзални исказ, која је

¹⁸ Типологију је успоставио Михајло Пантић у студији: *Mihajlo Pantić, Modernističko pripovedanje*, Zavod za udžbenike, Beograd 1998, 252.

¹⁹ Jurij Lotman, *нав. дело*, 338.

упечатљива у приповеци „Бајрон у Синтри” и контрахована у реченици: „[...] чинило му се да крвнички закони живота протежу своју моћ и у царство маште и да од њих нема ни бежања ни спаса.”²⁰

Композиција приповедака које чине збирку *На сунчаној ситрани* нешто је сложенија, али не тако и толико разноврсна колико композиција приповедака из збирке *Лица*, зато што „свака приповетка има свој оквир, који се, истини за вољу, мотивом имагинарног сусрета надовезује на уводни фрагмент, те се ради о двоструком уоквиравању”.²¹ Тако прича „Бонвал-паша” почиње приповедачевим инсистирањем на великом броју лица која пролазе поред његовог прозора, желе да уђу у његову кућу и причу, а један од њих, „најгрлатији и најнастрљивији”,²² јесте Бонвал-паша, око којег ће се и плести наратив ове приче. Слично је и са приповеткама „Алипаша”, „Барон”, „Јаков, друг из детињства” и „Прича”, где се у уводном делу након успостављања оквира прелази на биографски модел приповедања и проговара о рођењу, животу и смрти јунака, односно издвајају се најупечатљивије епизоде из њихових живота. Нешто опширнији увод присутан је у причи „Циркус”, будући да приповедач детаљно описује свој дан, тоњење у сан и сећање на прву посету циркусу, које у сну навире и унутар којег централна фигура постаје директор циркуса, заљубљен у играчицу на жици. Другачије су и експозиције приповедака „Робиња” и „Животи”, јер сећање и мирис мора подстичу приповедача да прича и пише о необичним судбинама италијанског професора и херцеговачке робиње, те је тим морским пејзажима посвећено нешто више простора у овом сегменту. Како је у уводним деловима заступљен готово истовестан приповедни оквир, тако се и „на крајевима приповедака учачава излазак из приповедног света и пребацивање са унутрашњег оквира на раван уводне приче”.²³ Завршетак наратива је увек повезан са одласком ликова и самоћом приповедача, који понекад коментарише свог јунака или његову причу, као што је то случај у приповеци „Алипаша”:

А свака прича је, на свој начин, и у одређеном тренутку, искрена и истинита, а као такву треба је саслушати и примити. Стога, у топоту поворке која замиче, слушах тешку и нејасну поруку нека-

²⁰ Иво Андрић, *Сабране љриповејке*, Завод за уџбенике, Београд 2012, 175.

²¹ Милица Кецојевић, *Кућа на осами као љриповедни циклус у: Дело Иве Андрића*, 317.

²² Иво Андрић, *Поред љуџа*, Лагуна, Београд 2018, 742.

²³ Милица Кецојевић, *Кућа на осами као љриповедни циклус у: Дело Иве Андрића*, 317.

дашњег „малог цара на Херцеговини”, и мислим још дуго о тој врсти људи.²⁴

Наративни профил позних Андрићевих збирки приповедака

У дугој традицији тумачења Андрићевог књижевног дела увек се о писцу говори као о врском приповедачу и велика пажња се посвећује анализи његовог приповедног поступка, односно приповедне технике, ако се послужимо термином Мике Бал, која под овим појмом подразумева јединство приповедне инстанце и фокализације.²⁵ Када је реч о збирци приповедака *Лица*, у њеном интерпретирању није присутна акрибична и посвећена анализа приповедне технике, већ је само перпетуирана чињеница да је Андрићев приповедач непрепознатљив, да нема за њега карактеристичних приповедних поступака и да је посреди приповедни пад, о чему смо писали у уводном поглављу овог рада. Уверени да је у *Лицима* присутан типичан Андрић приповедач, који се служи новим поступцима приповедања како би успоставио другачије приповедне технике, у редовима који следе покажемо блискост између наративног профила позних збирки приповедака и ранијих пишчевих остварења. Наиме, у већини приповедака, почев од „Приче о соли”, „Разговора”, „Бајрона у Синтри” до „Игре”, „У завади са светом” и „Летовања на југу” присутна је приповедна инстанца трећег лица јединине, која је уједно и најзаступљенија у целокупном Андрићевом опусу. Оно што је другачије у поменутих приповеткама и што усложњава саму наративну технику јесте приповедачка перспектива, тј. питање „односа између презентованих елемената и визије кроз коју су они презентовани”,²⁶ те уметничких ефеката који се таквим поступањем реализују.

За „Причу о соли” особено је да приповедач преузима перспективу синова и мајке Никача, како би из више различитих углова гледања нагласио тежину проблема недостатка соли којем је српски народ изложен и (не)оправданост питања конвертитства зарад саме егзистенције. Слично је и у приповеци „Бајрон у Синтри”, где је субјект фокализације лорд Бајрон лично, што доприноси дубљем уживљавању и разумевању његових мисли, осећања и поступања усмерених ка неименованој португалској девојци. То је у поменутих приповеткама видљиво када се читаоцу пружа

²⁴ Иво Андрић, *Попег љуџа*, 754.

²⁵ Mike Bal, *Naratologija*, Narodna knjiga, Beograd 2000, 21.

²⁶ Исто, 119.

директан увид у разговор, у дијалог мајке и синова, односно у кратак разговор лорда и његових сапутника. У причи „У завади са светом” употребљена је истоветна техника, с том разликом што препознајемо удвајање перспективе дечака Лазара, па опажамо да се у ретроспективном приповедању о догађајима из детињства преламају перспектива дечака Лазара и одраслог човека Лазара, који мало другачије гледа на тадашње догађаје. Овакву комбинацију сретали смо већ у многим приповеткама сабраним у збирку *Деца*, што потврђује да није реч о некаквој инвентивности, те да у збирци *Лица* и те како постоје приповедни поступци већ виђени и позитивно вредновани у претходним пишчевим делима.

Опцртане приповедне поступке можемо сматрати типичним за последњу за пишчева живота објављену збирку, али не смемо заборавити да поменемо да у њој постоје и другачији наративни профили. У појединим приповеткама провејава прво лице једнине, пробија се „ја идентично лику из приче коју сам приповедач приповеда”,²⁷ што и није тако уобичајено и свакидашње у Андрићевим приповедним хоризонтима. Приповетка „Разговор” у једном свом делу обележена је првим лицем једнине, када сељак Авдић преузима приповедање и проговара о тешком положају сељака и неправедној расподели новца, те њу можемо третирати као почетну тачку, први корак у спровођењу поменуте технике. Нешто снажнији пробој првог лица опажљив је у „Коси”, када читалац добија могућност увида у унутрашње мисли јунака Витомира, посредством следећег унутрашњег монолога:

„Знам ја то, знам”, говори он у себи, „све што се пише и слика лијепо је да не може бити лепше и – сва та љепота траје док човјек не купи и не плати, а онда почиње оно што није лијепо, оно на чем свака зарађује а сељак губи”.²⁸

Ваља поменути да у збирци постоји и другачија приповедна техника, какву срећемо у приповеткама „На сунчаној страни” и „На државном имању”. Приповедачка инстанца у вези је са првим лицем множине, које у првој приповеци одржава колективни лик десеторице затвореника, док у другој остаје неразјашњено ко су или ко смо то ми, да ли је посреди заједница читалаца и приповедача или се приповедач некоме обраћа директно. У обема приповеткама ова инстанца није константна, већ се јавља повремено, у дескрипцијама или у посебним истицањима и коментарима.

²⁷ Исто, 23.

²⁸ Иво Андрић, *Сабране њриповејке*, 396.

Збирка *Кућа на осами* доноси нешто сложенији наративни портрет. У уводној причи и на почетку и крају сваке приповетке оглашава се приповедачка инстанца првог лица јединине коју тумачи називају *примарним, ја-наративором*. Примарни наратор је по вокацији писац и приповедач, који саопштава читаоцу како је ступио у контакт са сваким лицем присутним у дванаест приповедака ове збирке, истиче њихове карактерне особине, начин на који се боре да уђу у његову кућу, испричају му своју причу, а потом постану део његове. Причајући њихове приче, он несвесно укршта приповедачке инстанце првог и трећег лица, тако да се ствара наративна ситуација у којој „лик *учесћује* у приповедачу, исто онолико колико и приповедач у лику”.²⁹ Та тензија између првог и трећег лица, објективног и субјективног, јесте најупечатљивија у причама „Циркус”, „Јаков, друг из детињства” и „Животи”, јер је у њима примарни приповедач израженије део света приче, будући да је једним делом реч и о његовим сећањима из детињства, као и сећањима на боравак у једном италијанском приморском градићу.

Ликови и лица позних Андрићевих приповедака

Посебно привлачан аспект проучавања позних Андрићевих збирки приповедака *Лица* и *Кућа на осами* представља тумачење и аналитичко понирање у карактере и начине њиховог обликовања у овим остварењима. Они имају повлашћено место у структури сваке приче и често јесу тачка ослонца око које се опцртава кружница разноликих тематско-мотивских комплекса и идејних целина. Фокусираност наратива на портрет једног човека и његову животну (и)сторију блиска је поетичким тежњама послератног модернизма ка индивидуализму, које су присутне у времену када писац ствара и објављује ове приповетке, али и поетичким стремљењима самог аутора, истакнутим у есејистичко-приповедном тексту „Лица”, којим почиње истоимена збирка. Андрићева намера јесте да остави запис о особеностима сваког „цвета на тој биљци која се зове човек”,³⁰ тј. сваког лица које блесне пред писцем и нестане потиснуто другим. Каталог ликова присутан у причама од којих су сачињене збирке веома је обиман и разнолик, премрежен типолошким везама са јунацима ранијих Андрићевих уметничких творевина. Будући да је радња приповедака смештена у временски распон од периода турске владавине до година и деценија након Другог светског рата, да се просторно не везује само за пределе

²⁹ Милајло Пантић, нав. дело, 256.

³⁰ Иво Андрић, *Сабране ђриповејке*, 448.

Босне и Херцеговине већ и за Србију, Београд, Италију, Француску, Португалију и да су њени носиоци јунаци и мушког и женског пола, различитих култура, верских опредељења, професија, узраста и друштвених положаја, писац је успео да успостави и прикаже тоталитет људског друштва и да поклањајући пажњу појединачним представницима забележи, у речима и фиктивном свету књижевности, историју читавог човечанства.

У поменутој галерији ликова најпре се издвајају и интерпретативну пажњу привлаче ликови изузетни по свом психолошком склопу личности, у којем је доминантна једна идеја, једна страст, једна емоција, која опредељује ток њиховог живота, обликује мисли и наткриљује поступања и односе са другим ликовима. Са овим типом јунака читалац се среће у причама „Свечаност” и „Јаков, друг из детињства”, где у лику Алојзија Мишића Бана и приповедачевог школског друга, Јакова, опажа како склоност ка алкохолу прелази у психопатолошки поремећај и мења судбине јунака, нарушава њихову свакодневицу и однос са ближњима. Специфична психолошка стања и емоције које утичу на одлуке и поступања јунака карактеристични су и за правника Симу, јунака приче „Разарања” и Ђорђа Ђорђевића, јунака истоимене приповетке. Гранична егзистенцијална ситуација бомбардовања и ратних разарања у Београду 1944. године рађа страх у Сими, док је за Ђорђевића карактеристична патолошка опседнутост идејом опреза и страхом од непредвиђених ситуација и промена устаљених рутина. У њима препознајемо одјек свих пређашњих Андрићевих јунака мономана, патника и страдалника, доследних и принципијелних следбеника једне кобне максиме и идеје, почев од Мустафе Маџара и његове девизе „Свијет је пун гада”,³¹ до везира Јусуфа и његовог поштовања начела „У ћутању је сигурност”,³² јунака које су њихове идеје и принципи удаљили од стварног живота и уобичајене свакодневице.

Стварни живот, пун промена, неизвесности, међусобног неразумевања и неповерења, представља терет и Лазару, јунаку приповедака „У завади са светом”, „На стадиону” и „Игра”, као и неименованом италијанском професору из приче „Животи”. Лазар је карактер читаоцима добро познат из раних приповедака у којима писац проблематизује тему детињства и одрастања, а којег у збирци *Лица* откривамо као представника генерације која због друштвених околности није остварила своје амбиције, те бег од неиспуњених очекивања проналази у унутрашњем свету размишљања. Супротно Лазару, који се само у појединим тренуцима измешта

³¹ Исто, 45.

³² Исто, 75.

из свакидашњице и понире у свет контемплације, неименовани италијански професор, особењак и сакупљач свакојаких старина, то чини читавог живота. Заправо, он је одлучио да живи маску, да прихвати други и другачији живот, да побегне од сопствене аутентичности како би сачувао могућност живљења.

Типолошки близак наведеним јунацима јесте тип јунака причала, карактера бујне маште, прилично развијених говорничких вештина, појединца који утеху, спас и бег од стварности проналази у осмишљавању и причању прича. Овај тип јунака присутан је и у ранијим Андрићевим збиркама приповедака, као и у роману *Проклећа авлија*, у којем је остварен својеврсни климакс, будући да нема јунака који не прича и не покушава да причом завара свој страх од места на којем се налази, од неизвесности сопствене судбине, од смрти и безизлазности. У збирци *Лица* са њим се срећемо у приповеткама „Разговор”, „Лов на тетреба”, „Коса”, „Зими” и „Сан и јава под Грабићем”, где главни јунаци, паори Авдић и Витомир, својом причом проблематизују тежак живот, лош друштвени положај сељака и необичне догађаје и појаве. С друге стране, у збирци *Кућа на осами* безмало за све ликове може се рећи да припадају овом типу јунака, јер сваки од њих приповедачу директно или индиректно прича своју причу, коју потом приповедач преноси нама.

Женски ликови Андрићевог приповедног и романескног света привлаче пажњу својом лепотом и односима које успостављају са мушким јунацима. Најчешће су сведене на појединачне особености, немају изграђен јаснији идентитет, више су фигуре него делателни ликови и подређене су функцији расветљавања унутрашњег света мушког јунака. Ипак, постоје и изузеци од овог правила, оличени у Рајки, јунакињи романа *Госпођица*, или Фати Авдагиној и Лотики, јунакињама романа *На Дрини ћуприја*. Оне су жене чије идентитете сагледавамо у свој пуноћи, оне делају, доносе одлуке, повлаче важне потезе, мењају ток своје судбине, боре се против наметнутих улога, идеја и стереотипа. На њиховом трагу су и јунакиње позних Андрићевих збирки *Лица* и *Кућа на осами*, које се превасходно истичу својим начином размишљања и поступањем, а тек онда лепотом. Премда у краћем формату приче није могуће остварити целокупну карактеризацију јунакиња, као што је то случај у романима, приповедач наглашава њихову борбеност, правдољубивост и спремност на све ради очувања части, поштења и угледа. У првој приповеци збирке *Лица*, „Причи о соли” таква јунакиња је мајка Никача, која прераста у симбол очувања националног и верског идентитета у тренутку када је сама егзистенција доведена у питање. Борбеност женских ликова доминанта је

и у приповеци „Штрајк у ткаоници ћилима”, где неколико јунакиња припадница радничке класе одлучује да ступи у штрајк због недовољне новчане накнаде за њихов рад. Иако припада другом времену и обликована је у другачијим животним околностима, њима је блиска и Јагода, јунакиња приче „Робиња”, која је током турског похода у Херцеговини заробљена и доведена на тржницу. Она својим самоуништењем постаје симбол части, правде и достојанства.

Закључак

Уводним поглављем рада експликовали смо када и како су објављене збирке приповедака *Лица* и *Кућа на осами* и, на основу критичких увида Слађане Јаћимовић, Петра Џацића и Славка Леовца, указали на њихов статус у традицији тумачења и суд књижевне критике о њима. Обратили смо пажњу на иновативне поетичке одлике које су присутне у њима, које се нису јављале у ранијим Андрићевим делима и које су резултат вредног рада и дугогодишњих проба и мена самог писца. Приметили смо да управо те новине, критиковане од стране Андрићу савремених критичара, данашњи проучаваоци и тумачи сматрају потврдама изузетне вредности позних пишчевих дела, за која истичу да су „најмодернија пишчева остварења”.³³

У поглављу „Како су компоноване збирке приповедака *Лица* и *Кућа на осами*” смо, вођени теоријском мишљу Јурија Лотмана, показали да се под појмом композиције подразумева однос појединачних дела унутар целине збирке, али и унутрашња композиција сваке приповетке, њен оквир, тј. увод и крај. Истакли смо да су приче у збирку *Лица* повезане захваљујући хронолошком принципу, али и уводном есејистичко-прозном запису „Лица”, из којег ишчитавамо поетичку намеру писца да проговори о различитим ликовима, о индивидуалним животним причама. С друге стране, покушали смо да објаснимо како везивну нит *Куће на осами* чине уводни текст, фигура приповедача и његов однос са ликовима. Анализирајући појединачне приповетке, успоставили смо типологију експозиција и поенти, демонстрирајући разноликост и богатство композиције позних пишчевих остварења.

Наредним поглављем рада опцртан је наративни профил Андрићевих приповедака, тј. разматрана су питања приповедних инстанци, перспектива и шире узев приповедне технике. На примерима из збирке *Лица* показано је како треће лице свезнајућег

³³ Žaneta Đukić Perišić, нав. дело, 529.

приповедача преузима перспективе јунака, а онда долази и до пробоја првог лица јединице, посредством унутрашњег монолога, и првог лица множини, посредством дескрипција и коментара. Та тензија између првог и трећег лица карактеристична је и за збирку *Кућа на осами*, у којој је примарни приповедач везан за прво лице јединице и оглашава се на доминантним, привилегованим местима у наративу, док је треће лице у вези са причама самих јунака. Из анализе приповедне технике извели смо закључке о необичном споју устаљених и иновативних поступака, о својеврсној поетичкој хибридности која је последица сукоба усмерености писца ка новим поступцима и потребе остваривања оног што је уобичајено, препознатљиво и њему својствено.

Потом смо настојали да из палете ликова, присутне у збиркама приповедака *Лица* и *Кућа на осами*, издвојимо и успоставимо типологију најзаступљенијих карактера. Анализирали смо карактеризацију и психологизацију јунака специфичног психолошког склопа, јунака причала и женских ликова, указујући на њихову сложеност и сродност са ликовима претходних пишчевих остварења. Током писања поглавља „Ликови и лица позних Андрићевих приповедака”, али и рада у целини, акцентовали смо да писац у овим збиркама, чије су основне одлике хибридност и синтетичност, „обједињује ново и старо, историјско и митско, романтично и реалистичко, лирско и епско, драмско и есејистичко”,³⁴ творећи јединствену и непоновљиву уметничку целину изузетне литерарне вредности.

Мср Маша Љ. Петровић
Институт за књижевност и уметност
Београд
истраживач-приправник
masapetrovic2609@gmail.com

³⁴ Радован Вучковић, *Велика синџеза (о Иви Андрићу)*, Алтера – Филозофски факултет, Београд – Ниш 2011, 466.

СИМОНИДА ЛОНЧАР

СЛОЈЕВИ ГРАДА У ДНЕВНИКУ НЕМАЧКОГ ВОЈНИКА БОШКА ПЕТРОВИЋА

САЖЕТАК: Положај града и простора у *Дневнику немачког војника*, односно у документу и коментарима, опстаје пре свега као ратни локус – у пронађеном дневнику војника Ханса Дитриха град је дневничка, денотативна одредница, простор извршавања наређења, али и елемент обликовања литерарног, неодређеног аутора-јунака дневника. Коментари, с друге стране, разгранатим мисаоним током и контемплативним карактером упућују на могућност посматрања дневника и коментара као специфичне целине-симбиозе: за аутора коментара, односно за проналазача и преводиоца дневника, Дитрихови записи су повод да се на слојевит начин промишља и пише о периоду сопственог искуства заробљеништва. У раду се више пажње посвећује коментарима („Расправи о размери сличности или потрази за човеком”) и покушају да се „вишеструки” аутор сагледа као аутор-јунак из младалачких записа и постаутор који, у оквиру ученог поступка ретроактивног уобличења простора, коментаре Дитрихових дневничких записа претвара и у метакоментаре личних бележака из периода заробљеништва. Просторни слојеви у документу и коментарима обликују специфичан локус свести који настаје из потребе да се накнадно анализира пут трагања и упитаности о значењу и докучивости материје, па у оквиру ње и елемената нашег бића у њој. Циљ рада је анализирање слојева града и простора у *Дневнику немачког војника*, као и покушај да се отворе нове могућности размишљања о једном сегменту поезике Бошка Петровића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: град, дневник, поезика, Ханс Дитрих, Бошко Петровић

1. О две поетичке доминанте у стваралаштву Бошка Петровића

У есеју „Између зоре и ноћи”,¹ објављеном 1953. године, Бошко Петровић тумачи поетички положај и улогу српског романтичара Бранка Радичевића са два стожерна полазишта. Први аспект упућује на докучивање или налажење материје (што имплицира специфичну бинарност песничког чина, која би подразумевала доживљај и оваплоћење искуства тог доживљаја у речи). Други аспект се односи, у духу позитивистичких основа, на тренутак у ком се ствара: тако је, за Петровића, кроз песнички ток Радичевићев обављен процес синтезе различитих настојања актуелних половином XIX века – језичких, идејних, оних која опстају у оквиру читалачког сензибилитета – и у том смислу се и унутрашња песникова превирања или унутарпеснички лиминали у овом есеју-запису тумаче радије као песниково осећање промене у језичко-идеолошком систему мишљења и као потреба одазивања или прилагођавања усмерењима и карактеру, односно духу времена, него као расцепљеност између, у извесном смислу, два света: како Петровић наводи – *йејзажа карловачкој фрушкојорја* и накнадно заступаног патриотизма; унутрашњег, индивидуалног и колективног, или, на крају, између зоре и ноћи.

Ова два полазишта, налажење материје и тренутак стварања, иако су превасходно темељи за тумачење поетичког пута српског романтичара, чини се, могу попримити и аутопоетички карактер када је реч о стваралаштву Бошка Петровића: начело докучивања материје је, како у приређивачко-коментаторском *Дневнику немачкој војника*, тако и у одређеним приповеткама (попут „Новеле од Вирђилија”), основ комуникације субјекта са стварношћу, начин да се „проникне у најосетљивија егзистенцијална стања модерног човека”.² У том смислу је и други аспект, тренутак стварања, у дијалогу са локализацијом стваралаштва Бошка Петровића у прози друге половине XX века: када је реч о Петровићевој прози, рекло би се да је у питању специфична поетичка индивидуалност али не и аутохтоност; природа те индивидуалности је еклектичка и субјективно чулна, асоцијативна, а ако се може говорити о експерименталности, онда може бити речи о склоности да се експериментира најпре у корену писања или у предвербалном, тачније – у мисли,

¹ Видети: Бошко Петровић, *У свейу речи*, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд 1985.

² Ала Татаренко, „Плод са укусом војвођанске равнице. Место Бошка Петровића у антологији српске послератне приче”, *Опједи о српској прози*, Српски ПЕН центар, Београд 2008, 74.

у доживљају, а тек на крају у речи. Ипак, текстуална реализација таквог експеримента не удаљава се од „традиционалистичког” приповедног кључа, иако се на јединствен начин раслојава миса-они ток, тако да одређени рукавци-асоцијације прилазе, донекле, модернистичком поступку тока свести.

2. О концепцији *Дневника немачкој војника*

У оквиру *Дневника немачкој војника*, у Петровићевом писању – или разлагању сећања – о периоду заробљеништва и боравка у логору индикативан је један аудитивно-импресионистички микро-пасаж о слушању грамофона или о „оном невероватном цичању које је, као певање, било не плач, не јаук, него само опозитум певања, певање у негативном”.³ Ако би се писање или промишљање о рату метафорички разумело као певање и ако би се композиција *Дневника немачкој војника* могла илустровати метапоетички, из своје унутрашњости такорећи, онда би се могло запазити да *Дневник* чине две целине, баш као што је речено: певање и певање у негативном; певање и опозитум певања.

С тим у вези, *Дневник немачкој војника* или дневник у ужем смислу, схваћен као опозитум певања, односи се на пронађени дневник Ханса Дитриха, немачког војника. Дитрихов дневник представља у том случају документ који је његов преводилац и приређивач, Бошко Петровић, пронашао „на напуштеним фашистичким положајима између Шаренграда и Мохова, 16-IV-1945”,⁴ „негде покрај друма Илок–Вуковар”.⁵ Из одељка „Напомене” читалац може пратити пут објављивања овог дневника,⁶ који је бинарно конципиран, с тим да су оба дела прецизније одређена у поднаслову као документ и коментари. Други, коментаторски део представља простор Петровићевих мемоарско-контемплативних записа, који својим насловима⁷ упућују на извесну интердисциплинарност и наговештавају начин мишљења или разумевања

³ Бошко Петровић, *Дневник немачкој војника (документи и коментари)*, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд 1985, 120.

⁴ Исто, 21.

⁵ Исто, 266.

⁶ Наводи се да је „превод објављен у ’Летопису МС’, свеска за август–септембар 1961” (Б. Петровић, исто, 265). Прво издање *Дневника немачкој војника* (документи и коментара) објављено је 1962, а допуњено издање 1965. године.

⁷ Преведеном дневнику Ханса Дитриха претходи приређивачев и преводиочев увод, „Почетак путовања (Преко Дунава)”, а Петровићеви коментари, који долазе након Дитриховог дневника, насловљени су као „Расправа о размери сличности или потрага за човеком” која је, даље, подељена на четири поглавља: „Далеки лик у пределу”, „Трактат о заробљеном човеку”, „Ханс Дитрих” и „Финале”; завршни део коментара садржи „Крај путовања (Стари мали град)” и

заробљеништва и концепта рата – јер, рекло би се да су за младића-заробљеника (и за пост-аутора који исто тако „пост мортем” проживљава, као у накнадном магновењу, период Другог светског рата) чињенице, као што је речено у контексту Петровићевог разумевања и читања Бранка Радичевића, само повод за докучивање материје, али и за посматрање њеног разлагања и за, чини се, полемичко полазиште Петровићеве индивидуалне поетике: за покушај спознавања себе у стварима.⁸

3. Слојеви града у *Дневнику немачкој војника*

Пронађени и преведени дневник Ханса Дитриха представља кретање немачких трупа од 22. октобра 1944. до 7. априла 1945. године у правцу севера, а путања коју Ханс Дитрих бележи почиње Ларисом, преко Метонија, Солуна, Ђевђелије, Велеса, Скопља, Приштине, Косовске Митровице, Бањске, Сјенице, Прибоја, Власенице, Зворника, Брчког, са Вуковаром као последњом одредницом. Када је реч о односу аутора дневничких записа и самог дневника, индикативан је Петровићев текст „Симеон Пишчевић и његови мемоари”; Бошко Петровић бележи да „на средокраћи и у сталном колебању између описа живота онога који пише, извештаја о мање или више занимљивим догађајима времена и најзад оних особина и вредности које чине списатеља или књижевни спис, мемоари су, као књижевна врста, врло неодређени”.⁹ Ако би се момент неодређености, заједно са особинама списка, списатеља и времена пренели у контекст дневничких записа и њихове везе са непознатом личношћу аутора,¹⁰ сличан навод могао би се пронаћи

„Напомене”, које представљају значајан осврт на ток превођења и тумачења дневника Ханса Дитриха.

⁸ У „Новели од Вирђилија” индикативан је пасус у ком главна јунакиња поставља основ свог разумевања стварности – „Време свег мог живота извучено је у простор и претворено у материју ствари око мене, у њихов тренутни, али однекуд и као и апсолутни, укус, и у сва лица око мене, у којима налазим и ваша лица, од куће, мамино, татино, и старијих које памтим, и другова, и тебе, и доживљаја, који се разилазе и скупљају као магле” (Бошко Петровић, *Разговор о шајнама*, Минерва, Суботица 1974, 42). У *Дневнику немачкој војника* аутор бележи да „Ханс Дитрих лежи преда мном у материји својих речи, и сам њихова материја, али он је и ван њих” (Б. Петровић, *Дневник немачкој војника*, 227). Спрегнутост доживљаја субјекта са доживљајем природе објекта тек једним делом може асоцирати читаоца на једну компоненту Доситејевог схватања укуса и лепоте – доживљај субјекта је неопходан да би управо кроз тај доживљај спознао лепо у објекту.

⁹ Бошко Петровић, „Симеон Пишчевић и његови мемоари”, *У свећу речи*, 9.

¹⁰ У овом случају Ханс Дитрих поприма карактеристике стила сопственог текста, дакле долази до поистовећивања литерарног и ванкњижевног Дитриха, па тако мислити на Дитриха значи мислити на композицију Дитрихове реченице,

у „Напоменама” везаним за *Дневник немачкој војника* – „о писцу рукописа не бих могао рећи ништа одређено. Ту је могуће само закључивати: на основу рукописа, не нарочито исписаног; на основу писмености, зачудо веома коректне, на основу саме чињенице вођења дневника”.¹¹ У случају овог дневника, позитивистички Ханс Дитрих је непознатљив, недокучив¹² – као да он постаје материја која се жели разумети, или бар повод да се о њој мисли или да се кроз њу мисли о себи. Ако се, дакле, литерарни Ханс Дитрих може посматрати у најтешњој вези са елементима самог текста, онда се може успоставити веза између неодређености или индиферентности литерарног јунака-аутора Дитриха и положаја града, односно слике града у дневничким записима немачког војника; другим речима, град постаје једна од црта личности литерарног, једино присутног Ханса Дитриха, обликованог у тексту. Тако се, као и сама концепција дневника, може успоставити могућност бинарног одређивања простора или града у *Дневнику немачкој војника* – најпре, у оквиру прве, преведене дневничке целине, град се може посматрати на више начина: као дневничка одредница, као војна путања, скуп или низ формалности чије је значење искључиво денотативно, задато; оно, истина, јесте проживљено, али се, нарочито на основу коментара који следе, може поставити питање *промишљености* – јер, да Дитриховом дневнику не недостаје контемплативна, конотативна раван, да ли би било могуће мемоарско-рефлексивне коментаре приређивача читати као инверзију Дитрихових бележења? С тим у вези, могућност која у извесном смислу наткриљује претходне начине схватања града у *Дневнику немачкој војника* и односи се истовремено на читаво дело (и на документ и на коментаре) јесте тумачење простора као повода за настанак коментара, тачније сећања преводиоца, а та сећања се преплићу са дневничким, Дитриховим записима – тако сећање за Петровића „као да ствара неко разумевање између мене и њега, или можда један сличнији, чак подударнији доживљај или осећање, нешто што у његовој реченици престаје да буде његово, постајући и моје, или чак само моје”.¹³

Дитрихову обавештајну шкртост која се, на преводилачком плану, манифестовала одсуством помоћних глагола.

¹¹ Б. Петровић, *Дневник немачкој војника*, 267.

¹² Читалачки утисак неодређености, чини се, проистиче најпре из „сукоба” супротности: опажање и реаговање на, рецимо, тренутке страдања изнето је обавештајним, безмало равнодушним тоном. Дитрих, на пример, бележи да је „Хинц мртав, затим прекјуче Франк и Кнуст умрли од тешке ране. Кретке контузован. Карл Зулинг мртав. Слике грозоте не изилазе из сећања” (Б. Петровић, *Дневник немачкој војника*, 71).

¹³ Исто, 77.

4. Поступак ретроактивног уобличења простора и положај града у коментарима

[...] говорим о лимбуршкој белешци и међу зидове своје собе, на моменте краткоvido нејасне, сасвим потопљене, доводим сећања, чији господар, ипак, нисам. Јер она се, мада сам се разумно везао за белешке Ханс Дитрихове и његову македонско-босанско-сремску одисеју, дакле за рат или, у мом случају, заробљеништво, оти-мају још даље уназад.¹⁴

Када је реч о простору који се обликује у другом делу, у коментарима *Дневника немачкој војника* уочљив је поступак који се може одредити као ретроактивно уобличење простора и који се креће у два правца – наиме, како коментари („Расправа о размери сличности или потрага за човеком”, односно „Далеки лик у пределу”, „Трактат о заробљеном човеку”, „Ханс Дитрих” и „Финале”) подразумевају ауторово сећање на дане проведене у заробљеништву у Лимбургу и Ернцену, могу се, поново аналогијом бинарног, издвојити две фигуре: фигура јунака (оног који је у време рата тамо боравио и чије се белешке и прилажу местимично) и фигура аутора, оног који се сећа; ако се пак јунак-заробљеник схвати и као аутор, онда можемо издвојити, такође, аутора и постаутора, оног који коментарише, не само инспирисан Дитриховим записима већ и сопственим записима из младости, допуњујући их – тада коментари постају метакоментари и аутор постаје и постаутор или мета-аутор, доводећи у питање своје младалачко ауторство и начин схватања света, али доводећи у везу и сопствени стил са стилем Ханса Дитриха. Ипак, важно је истаћи да, иако постоји извесна „самородитељска” сумња у младалачке записе, сам чин писања у периоду заробљеништва сведочи о томе да „он не пристаје на то да се његово име и презиме сведу на број који га означава”.¹⁵ Прелазак коментара у метакоментаре представља, дакле, један од два начина ретроактивног уобличења простора¹⁶ – тако постаутор

¹⁴ Исто, 105.

¹⁵ Слободан Владушић, *Књижевности и коментари*, Службени гласник, Београд 2018, 13.

¹⁶ Поред тога, на основу одређења да „Животна прича настаје од искуства, а искуства настају од доживљаја” (С. Владушић, *Књижевности и коментари*, 154), рекло би се да се поступак коментарисања сопствених бележака из периода заробљеништва може разумети као самоуобличење у искуство. Јер, коментари у другом делу *Дневника немачкој војника* почивају на критичком проматрању младалачких записа – зато се критички приступ постаутора може разумети као кориговање доживљајног, необликованог и као намера да се успостави коначан облик када је реч о сећању на заробљеништво.

наводи да је његово присуство-неприсуство, лакоћу и ослобођеност „требало рећи и забележити у маслинастозелену свеску мојих лимбуршких дана, најбоље само констатујући, кратко и шкрто, као Ханс Дитрих, који је сав кратак и шкрт у констатацији”.¹⁷ С друге стране, поступак који се такође може разумети као ретроактиван и постауторски је накнадна ерудиција која продубљује асоцијативност, важну поетичку одлику прозе Бошка Петровића. Лимбуршки пропланци зато постаутора асоцирају на предео којим се

у својој лепој младости шетао срећни Гете; два човека, у недељно поподне, на осунчаној ливади, у јаком пејзажу Видрићеве песме; неколико фигура у пејзажу немачког предимпресионизма, на слици зрачног и слободног мада од жанра још увек нееманципованог Ханса Томе.¹⁸

Простор или слој града у коментарима *Дневника немачког војника*, који се у извесном смислу може разумети као однос симбиозе између субјекта¹⁹ – онога који трага – и окружења, у чијим елементима опстаје и сам субјект, постоји и као део својеврсне генезе када је реч о литераризовању урбаног простора и живота. С тим у вези, Бартон Пајк у тексту „Град у сталним променама” у контексту града говори о разлици „између емпиријског града (који је остао физички стваран као и увек) и субјективне слике града”.²⁰ Та разлика „постала је све наглашенија”,²¹ а поред тога

идеја да град представља стабилну заједницу током дугог временског периода такође је бледела; нестабилност спољног света, како је види солипсистички лик или приповедач, одражавала је све већу дезоријентацију осећаја за време као и осећаја за простор.²²

¹⁷ Б. Петровић, *Дневник немачког војника*, 83.

¹⁸ Исто, 82.

¹⁹ У контексту модерног односа појединца и града, где је индикативна фигура Бодлеровог фланера или, почетком XX века, Џојсова деградацијска фигура Леополда Блума, који је „пантемпорално” и кроз све слојеве свести повезан са Даблином, у коментарима *Дневника немачког војника* уочљиве су одлике јунака-трагаоца који бележи: „Ствари су загонетне, или су пак сирове, пресне. Измичу нам. Дотад нам присно дате, као и ми њима што смо (својим уживањима, јадима, ватруштинама, досадама или наглим пламеним осветљењима, својим неуспесима, сузама, својим рођењем), оне нам се сад отимају, нарастајући, бујајући у необичне облике непознатих простора пред чијим димензијама малаксавамо пре но што бисмо их и отпочели прелазити: просте ствари, предмети које сам поменуо и други поред њих” (Исто, 173).

²⁰ Бартон Пајк, „Град у сталним променама”, прев. Аријана Лубурић Цвијановић, *Поља*, бр. 453, септембар–октобар 2008, 71.

²¹ Исто.

²² Исто.

Ипак, у коментарима *Дневника немачког војника* није реч о експерименталном поступку, већ је поетика такве дисперзивности условљена околностима – ратом, односно чињеницом да

материју *Дневника немачког војника*, најгласовитијег есејистичког штива Петровићевог, коме су записи једног просечног немачког солдата тек повод, представља заправо сама животна стварност – психолошка, друштвено-историјска и цивилизацијска – какву је писцу открио Други светски рат.²³

Таква дисперзивност у „Расправи о размери сличности” потиче од поменутог преласка коментара у метакоментар, где долази до могућности издвајања аутора и постаутора, па тако тај други, накнадни аутор бележи да „област коју младић живи а ја разматрам, распрскава се и као вода разлива, пуноћа њезине материје отима се речи, и она остаје доступна једино погледима разумских категорија, накнадном закључивању”.²⁴ У обликовању, условно речено, индивидуалног историзма кроз дописивање и продубљивање личних записа из младости може се запазити још један просторни слој у коментарима *Дневника* – накнадни локус, који се обликује у свести постаутора, а за његов настанак постоје два повода: пронађени дневник Ханса Дитриха и сећање на сопствено заробљеништво. Ако је свест упориште накнадног локуса као једног од слојева простора у *Дневнику*, онда се може рећи да је начин или предуслов његовог настанка управо тражење значења у материји која, на неки начин, остаје пуна али се разлива, или, ако хоћемо, бежи од могућности спознаје која би одговарала њеној пуноћи. Тако „јаз” који остаје између жељеног и могућег спознавања ствара неку врсту утопијског међупростора из ког се може наслутити или претпоставити, условно, идеал који је заједнички и за јунака-заробљеника и за аутора који се на тај период осврће – можда је то материја-одговор, оно што се, рецимо, у „Четвртој девинској елегiji” жели поднети²⁵ и можда је то последица сазнања да „тренутак самозаборава спојености и сагласја са светом и собом, сам и велик у искиданом немирном повлачењу, надвладава све. Он расте”.²⁶ Ипак, природа идеала, његова недостижност, условљава у поетици

²³ Славко Гордић, *Примарно и нијанса (О књижевном делу Бошца Пејтровића)*, Дневник, Нови Сад 1985, 219.

²⁴ Б. Петровић, *Дневник немачког војника*, 186.

²⁵ „Не желим ове полуиспуњене / маске; радије лутку. Јер је она / бар пуна. Желим да поднесем њен / испуњен труп и жице и њен лик / што је од пуког саздан изгледа.”

²⁶ Б. Петровић, *Дневник немачког војника*, 196.

коментара одлагање и тражење значења; сваки простор у бићу аутора постаје могућност „повлачења из спољног света у сопствену егзистенцијалну изолацију”.²⁷ У том простору насталом у свести аутор се, исто тако накнадно, пита „чиме да допрем до Немачке, како да је пустим у себе, њу с њеном материјом? И какво је значење те материје?”²⁸ С друге стране, такво делимично сусретање са стварношћу доприноси „изградњи” унутрашњег насеља које, између осталог, почива на асоцијативности, а она, забележена, поприма обележја псеудосуматраизма – „могло ми се десити, ујутру, умивајући се у великој бетонској и хладној умиваоници [...] да одједном, не знам кад, не знам како, осетим други неки тренутак и сасвим друго место: код куће”.²⁹ У контексту града, таква врста заробљеничко-дисперзивне асоцијативности може се довести у везу са размишљањем Ричарда Лехана који тврди да „принцип ‘еха’ постаје основа наше стварности”.³⁰ Ипак, чини се да, поред антиципирано-постмодернистичког наратива распарчаности, стваралачки кредо Бошка Петровића донекле одступа од опште поетичке климе свог тренутка – рекло би се, као што је речено у контексту идеала који се може наслутити у коментарима *Дневника*, да разлагање, атемпоралност и разливеност не само значења већ и материје и пуноће, уопште – циља јунака-трагаоца, не би имали смисла да не постоји имплицитно веровање у јединство и склад, што се може разумети и у контексту универзалне аналогije и, у одређеном смислу, као необарокни поетолошки принцип који постаје својеврсна варијанта барокног начела *concordia discors*. Иако је, дакле, за јунака-аутора могућност поимања света „помућена, јер јој је неприкосновено поверење у ствари, њезина основа, сурово пољуљано, сажежено у сутоњем небу одласка – она као да беше нестала”³¹ – веровање у ту могућност постоји, управо због његовог положаја-у-трагању, али његов дисперзивни положај, „средиште које је значило не више то што јесте, него немирну, раздерану, несавладиву свест једне неслућене неслободе, затворених видика, панично осећање тоталне ампутације”³² приближава природу јунака и самих коментара, донекле, постмодернистичкој поетолошкој оси.

Ако би се, на крају, у *Дневнику немачког војника* и у преводилачко-мемоарско-контемплативној прозној мисли Бошка Пе-

²⁷ Б. Пајк, „Град у сталним променама”, 74.

²⁸ Б. Петровић, *Дневник немачког војника*, 102.

²⁹ Исто, 175.

³⁰ Ричард Лехан, „Од мита до мистерије”, прев. Викторија Кромбхолц, *Поља*, бр. 453, септембар–октобар 2008, 89.

³¹ Б. Петровић, *Дневник немачког војника*, 195.

³² Исто, 174.

тровића³³ простори-поводи (дневнички простор Ханса Дитриха и лични записи из периода заробљеништва) поставили као одређени збир, могло би се закључити да, у контексту простора или града и трагом модернистичког поступка, улогу „јунака” добија локус свести. Иако се у коментарима *Дневника немачког војника* безмало све доводи у питање: град, облик, свест, време, уочљиво је да свест и простор ипак обликују специфичан „хронотоп аналитичког” – ако се Ханс Дитрих креће у правцу севера, кроз градове, онда у оглед-коментарима преводилац путује кроз сопствено сећање, свест и разлагање значења; тада се може поставити питање циља, међутим, чини се да је природа тог питања недокучива, попут петровићевски схваћене материје: оно је предодређено да буде отворено, што је у складу са мисаоним током у коментарима, односно у *Расјрави о размери сличности* – свака, условно речено, целина унутар себе отвара нове рукавце-питања, или доноси претпоставке и закључке који, даље, изнова доведени у питање. Зато се, спрам дневника Ханса Дитриха, коментари-записи могу окарактерисати као аргонаутски: у односу на Дитрихову дневничку „македонско-босанско-сремску одисеју”³⁴, путовање-потрага у *Расјрави о размери сличности*, на крају, не само да својом вишеслојношћу маргинализује претпостављено постојање циља, већ постаје циљ и сврха себи самој.

Симонида С. Лончар
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Мастер студије
simonida.loncar26@gmail.com

³³ За коју Дејан Медаковић, поводом Петровићевог романа *Певач*, тврди да „више пита него што одговара” (Видети: Дејан Медаковић, *Дани, сећања*, књ. 3, Прометеј, Нови Сад 2021, 505).

³⁴ Б. Петровић, *Дневник немачког војника*, 105.

КЊИЖЕВНА НАГРАДА „БЕСКРАЈНИ ПЛАВИ КРУГ”

ВЛАДИМИР ПИШТАЛО

СУМАТРАИЗАМ И АНТИГЛОБАЛИЗАМ

Недавно, после читања у Крушевцу, у публици је устао човек и почео да говори о суматраизму. Верујем да је био узбуђен. Показао је обема рукама пред себе и рекао:

– Ти далеки врхови Урала. Они су овде.

У Првом светском рату свет је био рањен. Црњански је имао потребу да га помилује. Џозеф Кемпбел је рекао да ако не искусиш вечност у тренутном, нећеш је никад ни осетити. Бескрај можеш јурити као пас реп, али га нећеш срести ако га не искусиш у свом простору. Живот није другде, већ су сви животи овде. То је мистична свеповезаност света коју је Црњански осећао. Све реке су свете. Дунав је Ганг и Сава је Јордан. То је сугерисао песник.

* * *

Са Шумановићевог портрета гледа нас леп младић сличан оном на чувеној фотографији са два слапа косе. Младић се зове Милош Црњански. Један ревер му је црн, други плав, кравата је црна а кошуља плава. Угао уста као да затеже удицу. И беоначе и шаренице у очима су сиве. Слика је подељена између светлости, која је плаве боје, и сенке. Око на тамној страни је светло. У њему је мала црна зеница. Око на светлој страни слива се са слепоочницом. Пола тог човека види најпрецизније, пола не види ништа. Из њега још зјапи рат.

Клопарао је воз који га је враћао кући. Звиждале су даљине.
Младић је желео да помилује рањени свет.

Далека брда и ледене горе.

Био је одређен трешњевим цветовима са друге стране планете.
Осећао је лептиров ефект.

Одјекивао је и одјекивао и одјекивао.

Његова нова поезија одбацивала је све хигијенске дужности.
Протумачене мисли. Стихоклепачку разбибригу.

Од крхотина Црњански је склопио авангардни покрет – сума-
траизам. Описао је како се то десило:

Крај мене су, тог дана, пролазили Сенегалци, Анамите; срео сам
једног свог доброг друга, који се враћао из рата. Кад га запитах откуд
долази, он ми рече: из Букхаре! ... Сећао сам се како ми је мој друг
описивао неке снежне планине Урала, где је провео годину дана
у заробљеништву. Он је дуго, и благо, описивао тај крај на Уралу.

Плава мора, и далека острва, која не познајем, румене биљке
и корали, којих сам се сетио ваљда из земљописа, једнако су ми
се јављали у мислима...

Осетих сву нашу немоћ, сву своју тугу. „Суматра”, прошаптах,
са извесном афектацијом.

Неки војници су прелазили са крова на кров вагона.

Гле, како су и боје, чак тамо до звезда, исте, и у трешања, и у
корала! Како је све у вези, на свету. „Суматра” – рекох, опет, подру-
гљиво, себи.

Црњански је доживео велику измештеност и мистичну пове-
заност.

И осећај потраге.

Записао је

Али у души, дубоко, крај свег опирања да то признам, ја сам
осећао неизмерну љубав према тим далеким брдима, снежним
горама, чак тамо горе до ледених мора. За она далека острва, где
се догађа оно што смо, можда, ми учинили. Изгубио сам страх од
смрти. Везе за околину. Као у некој лудој халуцинацији, дизао
сам се у те безмерне, јутарње магле, да испружим руку и помилу-
јем далеки Урал, мора индијска, куд је отишла румен и са мог
лица. Да помилујем острва, љубави, заљубљене, бледе прилике.
Сва та замршеност постаде један огроман мир.

* * *

Песма о Три Света је метафора потраге и наде, роман о вели-
ком плавом кругу, и о бачености у постојање.

Роман је писан слободним стихом.

Главна јунакиња, Озана Болица, рођена је у Перасту у време кад је био венецијанска колонија. Почетком 18. века отели су је гусари. Она је против своје воље упознала северну Африку, Нову Француску и Нову Енглеску. Није била на Суматри. Али јесте у Венецији, Тунису, Монтреалу. У сваком свету би јој дали ново име. Међу јунацима храбрим да убију, Озана Болица је била храбра да разуме.

Отварале су јој се очи по телу. Све је видела као облике себе. Таква искуства нису дата киклопу.

Песма о Три Света је прича о ватрама и сукњама. О лудилу, о вештицама. О дивљацима и чипканим крагнама. О империји. О господарима и учитељима. О Европи, Африци и Америци. О Венецији, Тунису и Салему. Све је то одјекивало и одјекивало и одјекивало. Венеција у Боки. Бока у Тунису. Тунис у Америци. Новом Свету. Нови свет у брдима изнад Боке.

Црњански је рекао:

Пуштамо да на нашу форму утичу форме космичких облика: облака, цветова, река, потока.

Озана Болица је рекла:

Била сам галеб и тукла сам се са гаврановима. Бонаца и невера. Словинка и Венецијанка. Индијанка и Маварка. Племкиња и дивља жена. И кентаур. И сирена.

Рекла је:

Схватала сам крвљу, учила сам брзо, савијала сам се према енергијама као биљка према сунцу. Постојала је пукотина у обмани. Искре у људима су се препознавале.

Дух далеког индонежанског острва се из авангарде прелио у стварност, из поезије у прозу. Песма о Три Света је инспирисана суматраистичким духом. То је оно што се назива глобални роман.

Новим темама и даље треба нови ритам.

Дубоки увиди нису тренутни.

Суматраизам не може проћи.

Он и даље одјекује. И одјекује. И одјекује.

* * *

Да, свет је свеповезан. Културне вредности се мењају као роба за злато. Али да ли се та размена обавља под условима равноправности? С тим би се било тешко сложити. После пада Вавилонске куле заједнички језик није умро. Искре су остале у људима. Опстао је сан о универзалности у условима поделе и сукоба. Свака држава се поноси својом културом као свитац гузицом. А свака култура је неодвојива од свог варварства. Културни међуутицаји се обављају под условима веће моћи једних и мање моћи других. Тога просто морамо бити свесни. Културна размена не може бити диктат. Песма О Три Света је суматраистички али антиколонијални роман.

МЛАДЕН ШУКАЛО

КА ПОЕТИЦИ НАСЛОВЉАВАЊА

И пети роман Владимира Пиштала – *Песма о ѿри свейѿа* – привукао је пажњу јавности одмах по објављивању па је овјенчан наградом „Бескрајни плави круг”, а затим се нашао и у најужем кругу за награду „Београдски победник” односно НИН-ове награде критике за роман године. Овакве околности упућују на могући пригодни приступ или, чак, покушај оправдавања разлога за његово издвајање у односу на осталу романескну продукцију (ваља подсетити да се у 2023. години појавило преко 200 романа на српском језичком простору!). И једна и друга оријентација могле би да представљају неки облик прикривене субјективизације, у коју би се удјенуо интерпретативни чин чија је намјера да се усмјери (или можда наметне?) начин *како чииѿаѿи* Пишталов роман.

Можда се можемо спотакнути већ на првом кораку: како читати *роман* који у наслову садржи ријеч *ѿјесма/ѿесма*? Односно, како говорити о *роману* који је *ѿјесма*, ако је уопште *ѿјесма*, или ако је уопште *роман*? Прва помисао је да се оваквом запитаношћу улази у генеричка разматрања. Међутим, том аспекту ћемо се вратити касније, јер само навођење основног (*sic!*) *наслова књиѿе* њеним листањем води нас ка сасвим другачијем типу промишљања: како је роман *Песма о ѿри свейѿа* подијељен у три дијела, као и низ поглавља којим су „додијељени” наслови, отвара се питање логике Пишталовог приповједачког поступка насловљавања. Како је ријеч о петом роману овог аутора, погледом унатраг суочавамо се са чињеницом да пред собом, у читавом његовом досадашњем опусу, имамо преко 600 различито функционализованих наслова, не рачунајући поднасловe и међунасловe. Пристојан библиотечки каталог!

Чему казивање о наслову/насловима?

Владимир Пиштало нас упућује да овакво казивање не би требало да буде случајно, понајмање критичарско надмудривање са ауторовим приповједачким поступцима. У поглављу „Алегорија” јунакиња романа наводи књигу под називом *Тајна о бојама*, уз нагласак да су у њој „наслови били занимљиви”. Већ наредно поглавље носи наслов „Тајне о бојама”, а за њим слиједи великим словима одштампана 23 наслова, као нека врста садржаја. Оваква ауторска самосвијест при именовању наслова потврдиће се неким од наслова, како оних претходећих, тако и наредних: иако у наведеном поглављу нису наведени („О прављењу златне”, „О сликању пути распетога”, „О прављењу добре златне боје”, „Наранџаста”, итд.), припадност књизи *Песма о три свети* потврђују своју усклађеност са књигом *Тајна о бојама*, чиме се њена евентуална фиктивност поништава.

Прије скоро четири деценије француски теоретичар Жерар Женет је објавио необичну студију под насловом *Прагови* (*Seuils*, 1987), у којој је настојао да сагледа тзв. паратекстуалне (можда је боље рећи вантекстуалне) аспекте, односно функције у књигама какви су имена аутора (укључујући, наравно, псеудониме), наслови и међунаслови, посвете, епиграфи, предговори, напомене и слични елементи с којима се читалац сусреће узимајући књигу у руке, односно читајући. Иако је десетак година раније, позивајући се на истраживања Јулије Кристеве и њена разликовања *фенотекста*, *јенотекста* и *интертекста*, назначио своје теоријске путање у расправама *Увод у архитексту* (1979) и *Палимјесјети* (1982), тек је у овој књизи заокружио своје идеје о *паратекстуалности*. Женетово метафоричко означавање сусрета читаоца са *праговима* (овим термином он замјењује Борхесово именовање „предговора” као читалачког *преговорја*), који се морају прекорачити прије чина читања, могли би се посредно повезати са студијом Умберта Ека *Lector in Fabula* (1979). У оба случаја, без обзира на различитост њихових теоријских интенција, разматрају се претпоставке читалачког чина („der Akt des Lesens”) – по наслову студије из 1976. Волфганга Изера – односно оног с чиме се читалац суочава од првог тренутка сусрета са одређеном књигом.

Уводећи нас у модерну *интерологију*, по именовању Клода Дишеа, дисциплину која се бави проучавањем наслова, чијем развоју су допринос дали и Теодор В. Адорно, Џон Барт, Колет Канторовиц, па и Умберто Еко, холандски научник Лео Хек разматра природу насловљавања кроз историју као једну врсту артефакта рецепције. На маргинама тих разматрања, Жерар Женет је покушао да систематизује правце промишљања овог књижевног феномена. Полазећи од чињенице да је текст намијењен *чићању*, за

разлику од наслова који служи као *средство саобраћања*, односно као предмет разговора, он изводи три основне функције насловљавања као *означавање, указивање садржаја и навођење* (односно *завођење*). Због природе овог текста о већини других теоријских аспеката неће бити помена, поготово што поред све њихове терминолошке инспиративности поједини аспекти често узмичу пред оним што Пишталов роман нуди.

На насловној страници књиге о којој је овдје ријеч, по библиотекарским узусима стоји сљедеће:

„Владимир Пиштало
ПЕСМА О ТРИ СВЕТА
роман
ΑΓΩΡΑ”

Именовање аутора и издавача ћемо у овом случају потиснути у други план, поготово што „домен издавања” није Женетов предмет интересовања, али и зато што се над њима не надвија никаква упитност. Међутим, слиједећи његове поставке, као предмет разматрања остају наслов (*Песма о три света*) и поднаслов („роман”) ове књиге.

Интерпретативни поступак може да се одвија у више равни. У оквирима интенција овог излагања, на првом мјесту би ваљало да се говори о значењу самог наслова: на самом почетку тешко је потиснути у други план његову сучељеност с поднасловом, иако се чини да читалац, у првом сусрету са насловном страницом, неће реаговати на генеричку парадоксалност односа појмова *pjesma/roman*. (На овакво размишљање наводи нас „заборав” или „превид” да је Чеховљев *Галеб* означен као *комедија*!) Ипак, први задатак би био да се укаже на оно што је *pjesmojворно* спрам *романескној*, односно на то који је од ова два аспекта аутору примарнији. Владимир Пиштало се потрудио да овакво трагање не буде нимало једноставно; његова главна јунакиња и нараторка Озана Болица при самом крају књиге каже: „Била сам песма. Песма о три света.” А исприповиједа свој стогодишњи животопис од отмице до смрти, организован у више од 150 насловљених слика и сличица. Ова галерија наративних исјечака као да слиједи логику изношења садржаја која се користи у стрипу (не заборавимо да Пиштало у свом опусу потписује и новелу насловљену *Корџо Малџезе*), гдје се сучељавају визуелни и вербални исказ. Чак и Озанино излагање подсјећа на овај медиј, премда – у стилистичком смислу – као најпримјењивији може да послужи Сартров опис Камијевог приповиједања, гдје се истичу кратке реченице од којих „свака одбија да

се користи замахом стеченим помоћу претходних, свака је поновни почетак”, додајући да је „свака реченица *Сиџанца* једно острво”, можда она мала острвца помоћу којих се може прескакати вода. Рекло би се да Пишталов поступак, ма колико да почива на наративности, тежи да освоји један вид стихотворности, односно да је *иричање* у ствари једно својеврсно *ијевање*. На овом трагу би се могао градити трактат о стапању *ијесме* у роман и романа у *ијесму*.

Зашто се пјева о три свијета?

Чини се да ће се најлакше до одговора допријети ако се послужимо основношколским поучавањем књижевности, које почиње назначавањем одговора на питања којима треба идентификовати како *вријеме* тако и *мјесто радње*.

Одмах се намеће и једно сложеније питање: да ли Пишталов наслов сажима у себи ова два елемента у једно? Бахтиновски речено: да ли је пред читаоцима постављен својеврстан *хроноиой* акварелистички разливен, али не баш по рецептима које нуде *Тајне о бојама*?

Прва назначена година је 1700, када гусари нападају Пераст. Спомињаће се, чак навођењем народне пјесме, и ранији атаци на овај град. Јунакиња романа је већ напунила осамнаест година. А закључни датум представља 1797. годину, када Наполеонове трупе улазе у Пераст: „Свет је био као оно дете што је пало па не зна да ли да плаче или да се смеје.” Другачије речено, роман *Песма о ири светиа* обухвата читаво XVIII стољеће, које најчешће називамо вијеком рационализма или вијеком просвјетитељства. Вијеком који обавија метафора „племенитог дивљака”. Као што су у другим аспектима призивани књижевни теоретичари, овдје би ваљао да се присјетимо једне култне философске расправе, расправе *Дијалектика просвјетитељства* Макса Хоркхајмера и Теодора В. Адорна. Али не само због основне теме већ и због једне необичне аналогије: завршетак ове студије представљају „Записи и нацрти”, заправо низ фрагментарних скица који својим насловима могу да успостављају аналогију са начином насловљавања код Владимира Пиштала. Нисам сигуран да би се могла наћи стварна повезаност нашег писца са њемачким философима, осим, можда, чињенице да се о том времену, времену умирања средњовјековне духовности и рађању новог доба, не може говорити никако другачије осим у фрагментима и пјеснички: „Гледала сам ново доба...” – казује Озана.

Озана Болица, у кући звана Бојана, како свим својим именима („Арапи су ме звали Зана. Французи Жана. Енглези Бо. Кабианка Бароко.”) тако и својим животом свједочи о постојању мноштва свјетова којима је припадала без властитог хтења, ма колико да им се прилагођавала, чак и учећи разне језике. Управо овај аспект

доприноси да се Пишталов роман уклопи у оно што обиљежава основни интерес и умјетничког исказа и тумачења тих исказа крајем прошлог и почетком овог миленијума: ријеч је о исказивању (да ли?) сусрета или судара култура или цивилизација, оног што означавамо као *ми и дрући*, моје и туђе, егзотичност, односно свега оног што сводимо на појам *идентичности* или сличних категорија. За овакав тип тумачења налази се мноштво назнака у роману *Песма о три свећа*.

Међутим, прецизна и јасна *хронолошка* одређеност узмиче пред *хронолошким* разумевањима: Пераст и Бока Которска, који укључују у своју визуру и Венецију, затим сјеверноафричке пустиње Туниса са присјећањем на несталу Картагину, заокружују се на сјеверноамеричком континенту. Трагови приче о вјештицама из Салема прекривају се са укрштеним судбинама и међусобним ратовима Енглеза, Француза и Индијанаца, а све кроз условно мукотрпна искуства Озана Болице, да би се круг затворио њеним повратком кући преко Лондона и Венеције. Или, можда, отворио?

Ово ретроспективно промишљање упућује на чињеницу да се после насловне странице мора прочитати цијела књига, па да се вратимо на сами почетак. На почетак пјесме, пјесме која је свуда. Можда је једино сигурно да поновимо Озанине ријечи: „Ја сам пјесма!”

Послије насловне странице треба да се отвори роман. Отвара се насловом првог дијела, односно првог поглавља, спрам још два наслова идентичне функције. Па затим каталогизовање наслова у сваком поглављу за себе...

Наслућује се пут ка поетици насловљавања.

Др Младен М. Шукало
Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет
Студијски програм Српски језик и књижевност
mladen.sukalo@flf.unibl.org

МИНА ЂУРИЋ

КАКО СЕ НЕПРЕКИДНО ПЕВА О СВЕТОВИМА У ОПУСУ ВЛАДИМИРА ПИШТАЛА?

Колико се сваким новим делом у креативном току списалачких трајања аутора који је у фокусу истраживања незаобилазно постављају и питања о евентуалним поетичким метаморфозама, или пак реакцентуацијама неких од претходно установљених усмерења, толико се неретко потоње међу књижевним постигнућима тумачи и као оно које од свих ранијих унеколико и пробира трасе утемељења текста и, тежећи ка извесном пресеку сумарног наткриљења, нуди један од потенцијалних путева и ка упоредним сагледавањима дотадашњег стваралаштва писца. Чини се да је управо *Песма о три светиа*, најновије романескно остварење Владимира Пиштала,¹ у инспиративној ниши оних дела која и на микроплану резонирају дубоко заснованим макропоетичким упориштима укрштаја препознатљивости и иновативности, уочљивим и при контекстуализацијама целине сагледаваног књижевноуметничког рукописа.

Имајући у виду колико је за стваралачки опус Владимира Пиштала од истакнутог значаја и поетика наслова, пре свега као својеврсни херменеутички индиго меритума кључних аспеката текста, чија се освешћеност потврђује и у аутопоетичким дискусијама поводом потенцијалних (мета)литерарних трансформација, како је то подвучено већ у „Уводу” *Чајева Марса*: „Ова збирка је први пут објављена под насловом Сликовница. Она то остаје – књига сачињена од слика. Ипак верујем да ће нови наслов боље одра-

¹ Vladimir Pištalo, *Pesma o tri sveta: roman*, Agora, Novi Sad i Zrenjanin 2023; Владимир Пиштало, *Песма о три светиа*, Лагуна – Агора, Београд – Нови Сад и Зрењанин 2023.

зити далијевску бизарност мог првог књижевног покушаја”,² а посебно убедљиво се наставља и кроз разматрања насловне одреднице књиге есеја *Значење џокера*,³ делује да би и поводом *Песме о њири светиа* Владимира Пиштала могле да се актуелизују одређене интерпретативне перспективе које су подстакнуте већ и насловним одабирима.

На шта, наиме, може да указује и метапоетичко опредељење да романескна целина понесе обележје *ћесме*? Таква врста жанровске ресемантизације постепено се простире већ и од почетка *Чајева Марса* Владимира Пиштала, где се на истакнутост рубне лелујавости поетске прозе указује хибридношћу и реторичких, и морфолошких обрта: „Студент који је писао ове редове држао је очи упрте у Рембоове *Илуминације*. Ово је поезија. Ово је гротеска”,⁴ а непоколебљиво претрајава у динамичким поетичким транслацијама све до коде романа *Песма о њири светиа*, у којој идентитет поетског не бива само један од карактера текста него и оне која га ствара и која кроз њега постоји: „Била сам песма. Песма о три света”.⁵ Поигравања хоризонтима очекиваних жанровских пројекција у генеалогии песмоименованих и поетскосаобразних романескних дела Пишталову књигу *Песма о њири светиа* апострофирају у интригантним доменима културолошких и поетичких сродности, као и разлика, у третирањима сусрета и/или сучељавања парадигматских питања епских и лирских трансдисциплинарних интонираности које се у облицима диференцираних варијантности промаљају и кроз интермедијално постављене романе какви су и *Бернадејина ћесма* Франца Верфела,⁶ *Песма* Оскара Давича,⁷ *Соломонова ћесма* Тони Морисон⁸ и др.

Када се узме у обзир колико су чести музички симболи и хронотопи музикализација у Пишталовим делима, који управо и омогућавају симултаност палете светова и синтетичност њихових преображаја у релативности премрежавајућих ентитета времена и простора, од тренутка када „Непознати препипава клавир, и Корто стиче утисак неког другог света. Досећа се старе јапанске поезије

² Vladimir Pištalo, *Čajevi Marsa, Noći: proza*, 2. izdanje, Agora, Zrenjanin i Novi Sad 2020, 7.

³ Vladimir Pištalo, *Značenje džokera*, 4. izdanje, Agora, Zrenjanin i Novi Sad 2021, 5–7.

⁴ Vladimir Pištalo, *Čajevi Marsa, Noći*, 7.

⁵ Vladimir Pištalo, *Pesma o tri sveta*, 297.

⁶ Franz Werfel, *Das Lied von Bernadette. Roman*, Hamish Hamilton – Bermann Fischer, London – Stockholm 1941.

⁷ Оскар Давичо, *Песма: роман*, Ново поколење, Београд 1952.

⁸ Toni Morrison, *Song of Solomon*, Alfred A. Knopf, New York 1977; уп. и: Toni Morison, *Solomonova pesma*, prev. Dubravka Srećković Divković, Laguna, Beograd 2013.

– стил Југен: носталгија за невидљивим и недостижним”,⁹ до момента у коме Озана Болица, јунакиња и нараторка многобројних транспозиција свега што *ћесма* у новом Пишталовом роману може да значи, упоришта свог порекла даје и кроз укрштаје музичких традиција – „Питала ме је о Боки. Ја сам јој испричала да смо ми Венецијанци који певају уз гусле”,¹⁰ занимљиво ће бити и да се проматра какве ће традиктолошке транслације пратити први међу насловним феноменима Пишталове *Песме о три свећа*. Уколико се у неким од језичких система буде поставио избор између *poet* или *song*, *poème* или *chanson*, *Gedicht* или *Lied* и сл., опредељење за једно од значења садржаних како у насловној полифонији оригинала, тако и у бројним текстуалним експликацијама ширине међууметничких зазива овог романа, више осветљава тек неку од потенцијалних перспектива, што имплицитно сведочи и о богатим, сложеним и разноврсним интердисциплинарним референцама овог Пишталовог остварења.

Предлошко-падежна конструкција *ћесме о* нечему на почетку насловне синтагме Пишталовог романа, као најређи одабир међу досадашњим насловима његових дела, незаобилазно призива и блискост контекстуализација жанровске примесе говора о ликовима простора и суматраистичких визура, какве се опцртавају и између *Прича о мушком*,¹¹ *Дневника о Чарнојевићу*¹² и *Романа о Лондону* Милоша Црњанског.¹³ Следећи (не)хотимице и такве узусе сабеседништва, Владимир Пиштало и новим делом наставља непрекидни интертекстуални одјек дијалога са аутором *Сеоба*,¹⁴ који интензивно траје и од подстрека из Пишталовог „Епилога за *Ноћи*”: „Зашто не објасниш *Ноћи* онако као што је Црњански објаснио *Лирику Ийаке*”,¹⁵ а који се пак протеже и до ламентуозних записа над крајем столећа у Београду,¹⁶ те кореспондира у метаморфозама кроз одисејевску инкарнацију премрежујућих акварелних вектора и у распонима од пиратских пројекција Корта Малтезеа¹⁷ до међуокеанских трајања Озана Болице у *Песми о три свећа*.

⁹ Vladimir Pištalo, *Korto Malteze: novela*, 3. izdanje, Agora, Zrenjanin i Novi Sad 2017, 6.

¹⁰ Vladimir Pištalo, *Pesma o tri sveta*, 36.

¹¹ Милош Црњански, *Приче о мушком*, С. Б. Цвијановић, Београд 1920.

¹² Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу: роман*, Свесловенска књижеварица М. Ј. Стефановића и друга, Београд 1921.

¹³ Милош Црњански, *Роман о Лондону*, књ. 1–2, Нолит, Београд 1971.

¹⁴ Милош Црњански, *Сеобе: роман*, Издавачка књижара Геце Кона, Београд 1929.

¹⁵ Vladimir Pištalo, *Čajevi Marsa, Noći*, 97.

¹⁶ Владимир Пиштало, *Миленијум у Београду*, Агора – Лагуна, Зрењанин и Нови Сад – Београд 2023, 230–232.

¹⁷ Vladimir Pištalo, *Korto Malteze*, 5.

Дијапазон сфера онога шта *свејтови* могу да представе, лепе-за дебата у вези са тим зашто је нужно да се расправља „о томе шта је свет и шта није свет”,¹⁸ као и због чега је „свет [...] увек на изложби”,¹⁹ континуирано и вишесмерно провејава захватајући и Пишталове *Приче из целој свејта*,²⁰ и колоплете *Краја века*.²¹ Тим траговима се неутажило и до *Песме о три свејта* реактуализују и имплицитне дискусије поводом ресемантизација свега што *сјуб свејта* у различитим временима репрезентује, како у *Миленијуму у Београду*,²² тако и у виду многобројних слика Новог Света,²³ управо у смеру трагања за „јединствен[им] град[ом] на свету”,²⁴ и откривању осећаја како је ономе који је „на врху света”,²⁵ при чему је поетички увек изразито значајно да то у незаустављивим рефлексијама буде и могуће оличење књижевности *свејта свих свејтова*, кроз које од Београда до Њу Орлеанса обилази „Сунчани сат” непрекидних приповедних саговорништава Владимира Пиштала и са Ивом Андрићем.²⁶ Из таквог миљеа *свејтова* потекла Пишталова нова романескна *јесма*, трозвучно казујући о Венецији (Перасту), Тунису и Салему, *свејт* књижевности умногоме оживљава као „племенити универзални језик”, створен „од друкчије светлости”, кроз коју „[н]ишта није далеко”,²⁷ а посебно читалачки отелотворена у свом јединству за плејаду тумачења блиска бива и *Песма о три свејта*.

Др Мина М. Ђурић, доцент

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Српска књижевност са јужнословенским књижевностима

mina.djuric@fil.bg.ac.rs

¹⁸ Vladimir Pištalo, *Aleksandrida: novela*, 3. izdanje, Agora, Zrenjanin i Novi Sad 2017, 5.

¹⁹ Vladimir Pištalo, *Manifesti: iluminisani eseji*, Agora, Zrenjanin 2009, 8.

²⁰ Vladimir Pištalo, *Priče iz celog sveta*, Stubovi kulture, Beograd 1997.

²¹ Vladimir Pištalo, *Kraj veka*, Prosveta, Beograd 1990.

²² Владимир Пишталов, *Миленијум у Београду*, 44–45.

²³ Уп., нпр., и: Vladimir Pištalo, *Vitraž u sećanju: priče*, Agora, Zrenjanin 2010, 150–152; Vladimir Pištalo, *Značenje džokera*, 21–24.

²⁴ Vladimir Pištalo, *Venecija: bildungsroman*, 4. izdanje, Agora, Zrenjanin i Novi Sad 2019, 23.

²⁵ Владимир Пишталов, *Тесла, ѿорјреј међу маскама*, Агора – Лагуна, Зрењанин и Нови Сад – Београд 2023, 261.

²⁶ Vladimir Pištalo, *Sunce ovog dana: pismo Andriću*, 3. izdanje, Agora, Zrenjanin i Novi Sad 2018, 280–286.

²⁷ Vladimir Pištalo, *Pesma o tri sveta*, 67, 66, 68.

ГОРДАНА ВЛАХОВИЋ

ОДИСЕЈСКИ ПУТ ОЗАНЕ ИЗ ПЕРАСТА

(Владимир Пиштало: *Песма о њри светиа*)

Ово није уобичајени приказ. Нити је становити есеј писан по академским обрасцима. Усхитно слово је ово о моћној причи гопара од Књиге, Пиштала Владимира, о песни о три света. О претакању судбинских узуса из века у век, о масовном ропству и робињама извана а унутрашњем њиховом свету пуном радозналости и прилагођавања околностима.

Прича је ово од маште отргнута, знањем и умећем огрнута, митом и легендом спремна да заведе душу читача. Не би ничега било да се није показала она која је била ветар, и женски Одисеј, гањан преко седам мора и три океана. Смрт ју је замало отела, а онда ју је судбина отела од смрти. Крсно име јој је Бојана, рођена у Котору, названа Озана Болица. Мајчин Пераст удаљен два сата веслања, за Пераштане као две васионе. Расла је у Перасту у коме су брда прелазила у облаке. Реке су понирале по десет пута. „Озго горе, а одоздо море. С десне плоча, а с лијева драча.” Слушкиња Анђа, Влахиња, која је Бојану – Озану подигла, знала је рећи: „Турци поље а Латини море. А Ришћани дрвље и камење”. Бојанина мати причом је давала мистичност очеву одсуству, говорећи да га је прогутало море. Мештани, вазда обавештени, да је побегао од њене лоше нарави. Равнодушна према детету које је осећало да мати није имала око за њега.

Тај Пераст, венецијанска колонија, а Озанин Сунцосвет, јула 1700. године био је пун деце и жена. Мушкарци у пловидби. Гусари напали, не први пут. Озану одводе на трг робова. Њен одисејски пут почиње још на броду на коме јој се све гадило, осим јата делфина

које се преплитало са бродом. Учила је да препозна добре тренутке у лошим данима. Да као робиња Тахир бејова препозна у господару ум и склоност уметности, да свирањем леутом утиче на чула. Јер „музика је душе учинила светлијим” (чак и Тахира беја несрећног због синовљеве болести).

Жар-девојка не преза од ножа, преклавши Тахирову другу жену која му је тровала сина. Тахир је знао да су сад сви мртви, осуђени од султана. Мора да бежи а тек се навикла на Венецију, чипку и стакло, на глед, а жбуре и шпијуне из потаје. И мисао: „Ко уђе прав не изађе здрав, ко уђе крив не изађе жив”.

Измештају се боравишта, укрштају културе, гради се светски поредак, путује Озана у Салем, енглеску колонију, не знајући да брод плови у рат чији проблеми потичу из претходног; борбе Француза, Индијанаца и Енглезе (1704). Озана поседује моћ прилагођавања. Чак и док борави код Индијанаца покушава да разуме Сачема, једног од њих. Каже: Проговорио је језиком којим душа говори себи у сну. А Индијанац Мали Гавран: Нас не убијају због онога што чинимо, већ због онога што јесмо. Индијанске жалопојке су пуне пуне сете, а зову их „корњачина песма” баш као што корњача плива без оклопа у потпуној рањивости.

Кроз Озанину причу, писану језиком којим душа говори на бисерној капији, често се, као рефренски стих, отрже питање: Зашто ме није откупио? Зашто? Стотину зашто. Односи се на Вицка Бујовића, ујака јој, моћну сабљу Венеције. Био је свуда и видео свашта. Сањала је да је Вицко ослобађа од гусара, од Мавара, од Енглезе, одасвуд. Веровала у сан. Био јој је узор. Несмирен, оштар, неукротив. Онда је схватила „да су јунаци били храбри да убијају а кукавице да мисле”. Вицко је био Озани зор-јунак, али и није био баш. Убијен од Матије Змајевића, те је неразјашњено у зраку остало оно: ко ће набројати наша помирења и вендете (освете)!

Фрагменти о свецима, колонијама, јунацима и убицама, шећеру и зачинима, животињама и биљу увиру у главну реку приче о оној која је умела да искуси бескрај у тренутку, која се није исповедила у цркви, већ самој себи. (Свештеник је био код удовице у граду.) Која је била стара. И била је сама. Јер је живела дуже него што било ко памти да је било ко живео. Признаје себи: била је ветар, и песма, и то песма о три света.

Исповест невољене која је волела.

Творац књиге и сачинитељ поеме о Озани зна да и њој треба рећи збогом и дати јој завршну реч. „Звали су ме са моје десне стране: моја мајка, Вицко, Волрич, Анђа, Сачем, Зуан, Ен, Тимоти и Тахир беј. Звали су ме. Са леве стране није седео нико.

Дигла сам лице према сунцу. Сто година старо. Увек исто.

Тад сам умрла.”

Владимир Пиштало засени читаоца и познавањем живота Мавара, Индијанаца, енглеских колонија, бококторског живља. Фантастичне приче (о морнару, грому и ајкули...), легенде и сновиђења, историјске мене, промена господара у Перасту, све то КАО... Осим мириса лаванде, смокве, дивље нане. Детаљи у којима је стварност. А стварност може бити и сцена Озанина пред огледалом и питање:

— Одакле ова баба овде?

Нека нам не буде криво огледало. Не долазе и пролазе само ствари. Нека са леве стране свакоме остане по неко. Десна се испуњава и мимо нас.

ПАКРАЧКЕ ЛИРЕ ЗВУК БЛАГОДАРНОСТИ

Никанор Грујић, Изабране ђесме, прир. Радослав Ераковић, Центар за српске студије, Бања Лука 2023

Изабране песме Никанора Грујића представљају вредан и смислен издавачки подухват, којим се тежи реактуелизацији „једног од наших најталентованијих митроносних песника”, како га је одредио Миша Димитријевић. Радослав Ераковић, књижевни историчар и професор на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, овим делом изно-ва враћа у контекст савремених проучавања неправедно занемариваног ствараоца деветнаестог века, као и културни контекст у коме је он деловао. На овом месту потребно је поновити речи Миодрага Павловића, који у свом тексту „Класицистичко песништво прве половине деветнаестог века”, говорећи о стваралаштву Павла Соларића, изриче речи које су суштински применљиве на већину тадашњих стваралаца: „Колико ће још времена требати да тај човек, рођен у осамнаестом веку, добије најзад у двадесетом своју књигу стихова”. Уколико је књига стихова Никанора Грујића видела светлост дана тек ове, 2023. године, колико ће времена бити потребно да се исцрпно сагледа и вреднује ово махом занемаривано раздобље?

Од изузетне је важности чињеница да је ово издање заправо прва књига која се директно бави песништвом Никанора Грујића. Ревитализација и реактуелизација аутора почива на засебним радовима и антологичарским подухватима, на које се осврће и приређивач, али и на обухватнијим књигама посвећеним искључиво Грујићевом стваралаштву, које су малобројне. С једне стране, књига Горана Васина *Никанор Грујић* (2019) доноси црквене беседе и *Авџиобиографију* аутора, посматрану из историографске тачке гледишта. С друге стране, књига коју приређује Јован Пејчић, *Беседе: ѝройоведи, народни ѝовори, ѝохвале* (2019), представља реторске и књижевне вредности беседа Никанора Грујића, при чему је знаковита чињеница да ју је објавио исти издавач који ће, четири године касније, објавити и његове изабране песме. Наведено сугерише да се песничка књига коју приређује Радослав Ераковић може посматрати

у контексту линије систематичне ревитализације стваралаштва пакрачког владике. Самим тим, Ераковић омогућава широј читалачкој јавности лакши приступ делима Никанора Грујића, али и комплетира и опредељује свој досадашњи научноистраживачки рад. Наиме, приређивач се и раније бавио стваралаштвом поменутог аутора, при чему је у компаративном кључу посматрао његове аутобиографске записе у раду „Никанор Грујић и Јован Суботић: хроника једног (не)очекиваног сукоба”. Такође, Радослав Ераковић је посветио пажњу и односу Никанора Грујића и Вука Стефановића Караџића, у ширем контексту оних који су преводили и тумачили новозаветне текстове, односно Атанасија Стојковића и Платона Атанацковића, што је изложено у раду „Да ли су Срби били хришћани пре Вука?”. Из свега наведеног, али и опсежнијег бављења књижевношћу осамнаестог и деветнаестог века, видљиво је да је Радослав Ераковић приређивачком раду приступио одговорно и педантно.

Песнички избор праћен је предговором приређивача, „Песничко житије Никанора Грујића”, који се бави питањима рецепције стваралаштва пакрачког владике, при чему је могуће пратити линију површних читања, али и антологијских превредновања која су уследила у наредним периодима. Приређивач разматра оцене Светислава Вуловића, Илије Огњановића Абуказема, Стевана В. Поповића, али и утицај Светозара Милетића и његових следбеника на однос према Грујићу. Изразиту важност Ераковић приписује тексту, односно светосавској беседи Мише Димитријевића, чију вредност истиче будући да спада међу „најпроницљивије анализе статуса поезије Никанора Грујића у историји српске књижевности”. Наредна генерација проучавалаца директно је повезана са Јованом Скерлићем, превасходно услед критичаревог незадовољства радовима Илариона Зеремског и Ђорђа Магарашевића, док се по квалитету издваја текст Димитрија Руварца. Приређивач посебну пажњу посвећује и сличности лирских почетака Бранка Радичевића и Никанора Грујића, као што тежи и да образложи релевантност присуства епског песништва у самом избору, које подразумева дело *Свети Сава*, што је раније истакао књижевни историчар Сава Дамјанов. Поред наведеног, књига обухвата и „Хронологију живота и рада”, потом „Селективну библиографију” и „Речник мање познатих речи и израза”, те на овом месту заправо говоримо о исцрпној и књижевноисторијски неопходној студији, која обухвата списак и суму најзначајнијих сазнања до којих је наука о књижевности дошла у протеклим годинама.

Избор песама које су унете у песничку књигу оправдан је ранијим антологијама, те приређивач уноси како песме које је по посебној вредности издвојио Миодраг Павловић („Муза при пожару”, „Очајање” и „Нашој старој смоковници”), тако и оне које је бирао Младен Лесковац у неколико наврата („Варалица нада” и „Идеал”, уврштене у *Антологију* из 1952. године, у каснијим издањима обогаћену и песмама „Прстен”,

„Сива магло” и „Мој гроб”), при чему је посебно занимљиво да поменути антологичари нису сагласни ни у једном избору Грујићевих дела. Поред наведених песама, знаковито је уношење песме о Лукијану Мушицком, која сведочи о постојању свести о стваралаштву класицистичке линије, као и песме посвећене Стефану Станковићу и песме „Постанак Стражилова”, које су значајне услед успостављених паралела са стваралаштвом Бранка Радичевића. Саодносно томе, уврштена је и песма „На апологију сербијанског певца”, будући да је она директно повезана са псеудонимом Срб-Милутин, штампана заједно са раније разјашњеном „напоменом анегдотског карактера”. По истом принципу, песма „На Србски народни лист” значајна је као прва објављена песма Никанора Грујића, спевана у част листа који „нам сербског Пиндара савете / Прекрасне откриваш; и младе / Ревниве певце познават’ дајеш”. У сличном похвалном тону испеване су и песме савременицима, Константину Пеичићу, Јосифу Рајачићу, Лаврентију Гершићу, Павлу Берићу, али и оне посвећене величању животних вредности, попут песама „На лицемерство” и „Моје задовољство”. Знаковито је да песме уваженим личностима аутор пише о извесним поводима, као што су имендани, или у спомен преминулима. Самим тим, песма јесте начин за изражавање привржености и уважавања одређене личности, при чему је реч о њиховом идеализованом представљању.

Посебно заступљена тема у песмама Никанора Грујића јесте тема веридбе и удаје, оличена у прстену као предмету везе „коју само ’у гроб лези’ / викајући кида дан”. У назначеном контексту могли бисмо посматрати раније поменути „Прстен”, потом песме „Пријатељу младожењи” и „Заручном прстену Љубице”. Значајна је и чињеница да у збирку нису укључене искључиво песме које су писане, него и оне које припадају остварењима за певање, те свеобухватност избора омогућава поглед на ширу слику Грујићевог стваралаштва. При избору песама раније заступљених и у рукописним песмарицама приређивач се руководио, али не и слепо придржавао, избора који даје Марија Клеут у *Анџолоџији траћанске ђоезије*. При наведеном, мислимо на песме „Луло моја, разбибриго умилна” и „Луло моја сребром окована”, те „Где Фрушка гора у Дунав силази” и „Ја пођо’ снужден крај дола”, с тим да Ераковић изоставља песму „Сакриј, Фебе, за облаке”. Наведени избор даје могућност посматрања стваралаштва Никанора Грујића у различитим контекстима, будући да подразумева „ученог стихотворца који ствара уз помоћ науке и по правилима које прописује разум”, али с тежњом „да народну песму укључе у свој програм”, како пише Јован Деретић о генерацији која долази након Лукијана Мушицког.

Поред тридесет и две лирске песме које представљају засебну целину унутар књиге, аутор даје и *Светиої Саву*, као пример епског песништва Никанора Грујића. Наведена песма заправо представља део корпуса

предромантичарских религијских епова као „последњи уметнички релевантан изданак једног од најпопуларнијих песничких жанрова у српској књижевности деветнаестог века”, по речима приређивача. Самим тим, стваралаштво Никанора Грујића обременењено је како бригом за очување традиционалних вредности, тако и бригом за очување језика, што постаје једно те исто: „Језика свога тко се год одриче / презири род свој”, сумирано датим стиховима песме „Младом Хорвату”.

Из свега наведеног, можемо говорити о Никанору Грујићу као о ствараоцу који је у многостраности свог литерарног опуса обухватио широк корпус тема из свакодневног живота, али су предмет песништва завређивале и значајне личности из српске прошлости, као и језгровито исказане животне мудрости у стихованој форми: „Срцу, кад је совест чиста, / не досади змија, свет”. Самим тим, приређивачки избор песама у посматраној књизи задовољава потребе различитих читалачких и проучавалачких афинитета, који у њој могу пронаћи књижевно највреднија и најрелевантнија остварења, те чути пакрачке „лире звук благодарности”.

Ленка С. НАСТАСИЋ

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Мастер студије (Српска књижевност и језик)

lenanastasic@gmail.com

КРОЗ МЕМОРИЈУ И МАШТАРИЈЕ

Ђорђо Сладоје, *Риба звана Ђаовица – роман у насљавцима*, СКЗ, Београд 2023

Читаоци од романа, без обзира на свакојаке досад виђене и невиђене његове форме, прећутно очекују да он посредује, у каквом-таквом наративном облику, нешто обухватно од сазнања и искустава. Будући да и савремена теорија све што смисаоно заокружено изрекнемо именује као наратив – а то је честа реч и политичких тумача са екрана – ни приповедање више не зна тачно шта би са собом, удара у свим смеровима, па где направи пробој до читалаца. Песник Ђорђо Сладоје, који зна да склопи ефектне лирске микронаративе, последњих је година искорачио у неомеђену епску област на различите начине. Исте године када је, као роман године, не без разлога, издвојено дело писано у слободном стиху или пак графички преломљеној ритмичној прози, Сладоје објављује раритетни „роман у стиховима”, у везаном стиху, насловљен *Модре жилице* (2021). То је мозаик ситуација и ликова које призива из памћења о давном завичајном свету „жестоке љепоте” – како је певао у раној „Покуди завичају”. Читаоци Сладојеве поезије препознају живописне ликове и описе

који се ређају, додуше без међунаслова, саобраћајних сигнала, који би омогућили лакши пролазак кроз дисконтинуирани ток текста, а чији су фрагменти/песме, засебно читано, и проходни и сугестивни.

Према одређењу с почетка „романа у стиховима”, аутор исписује разноврсну и разнотону „књигу боравка на земљи” људи и трава и свега што нестаје. *Модре жилице* прођоше доста непримећено, што није чудно из више разлога, од којих је реални мањак „специјалних паралелних веза” између Србије и Српске – где је роман објављен – само једно од објашњења. Пресудније је то што вредности које, као аутор, Сладоје одржава у пуноћи живота и израза, нису на агенди културне политике нашег пута у будућност. Сувише су наше да би биле уважене.

Други прозни наслов, *Доживљаји лирској ѿорбара* (2022), с поднасловом „Приче из књижевног живота”, може се узети и као припрема, пролог за „роман у наставцима” на који се осврћемо овом приликом. Од значаја за разумевање обе прозне књиге јесте и позивање на *имагинацију сјећања* „која се зачас отме контроли па замути догађаје, испретура датуме, помијеша ликове, искриви чињенице...” Тако читамо на уводним страницама ове личне повести књижевног живота с обе стране међе векова. Поред свих сочних анегдотских збивања и козерије, којима обилују *Доживљаји лирској ѿорбара*, на извесним тачкама аутор смешта есејистичке коментаре епохе, прилика и менталитета, који ову лакоћу и живот приповедања подижу за степен више.

Сладоје се и у прози показује као виспрен портретист, увек искоса постављен, али без вишка деформације градива узетог у обраду, јер ликове, ипак, ваља благоразумети. Најпре ће себе, као приповедача и сведока, привести бриткој самоанализи:

Откада знам за себе био сам преосјетљив и рањив, неотпоран на стварност и често из ње одсутан [...] непрестано под наизмјеничним струјама меланхолије и хумора [...] Уз то горд и стидљив у први мах, својеглав и ћудљив попут старог кљусета.

Описане распоне разазнајемо у свему што је Сладоје написао у својој личносно маркираној књижевности у стиху и наративној и есејистичкој прози.

Неће пропустити да помене ни давнашњу опомену професора Божидача Пејовића, макар била и овлашна, „да оно што је духовито не мора увијек бити и поезија”, па сам напомиње да је отад пажљивије „поступао са хумором и иронијом” који га „и данас знају повући”. Ова два драгоцене средства привлачења читалачке пажње чине и прворазредну вредност и исто такву опасност за естетски домашај. Али Сладоје је песник од мерила и самосвести, тако да је, углавном, први случај посредни. Обично прецењујемо или изворне дарове, или дарове досегнуте културе.

Обе компоненте потребно је држати у балансу и такав баланс чини Сладоја оствареним песником, али и аутором изврских прозних целина. Самосвест, коју смо нетом споменули, најважнији је чинилац којим Сладоје достиже уверљивост у властитој полифонији, у своме горко-ведром контрапункту.

Као школовани социолог у руху лирског гонетача, написаће негде и дијагнозу:

Изгледа да је Манделштам у праву кад каже да је масовно писање поезије, односно састављање стихова, озбиљна и тешка психопатолошка појава коју треба на вријеме лијечити. [...] И сам се понекад сневеселим при помисли да и нас тобож афирмисане и ко бајаги угледне пјеснике, нормалан свијет посматра надмоћно и сажалјиво као божјаке, баш као што и ми гледамо на ове остарјеле стихоклепце распамећене и упропаштене поезијом.

Отуда и потичу оне наизменичне струје меланхолије и хумора, као елемент аутопортрета песника, коме на реч поверујемо.

Роман *Риба звана Ђаовица* шири опсег истог опеваног и описаног матичног света, од личне сфере ка сфери непоуздане колективне меморије. Игриво жанровско одређење „у наставцима” амнестира аутора од приговора на рачун композиције дела, фелџонизма и журнализма појединих деоница, па и местимичне недоследности наративне стратегије. За разлику од понеких савремених романа, када читалац понекад до краја не дозна у шта је упао, Сладоје нас, на начин старих мајстора, унапред упознаје с намерама и начинима, пре свега поводом уплитања биографског Ја у предњи план приче која протиче у знаку чуда званог гаовица:

А роман као ноћни чувар стварности, која му се у самоћи указује у стотину кошмарних призора, чим промолим главу гура ме – у комору и санитет, сатјерује ме између редова, у шкрипце и процијепе да би други могли да уредују оно што је писац хтео да каже.

Нарација се креће разним путањама, временским и просторним, али је држи на окупу насловни симбол, ендемска риба у нестајању, али и чинилац бујног, насушног херцеговачког предања.

Ако је у претходно поменутих насловима нагласак држао на личној *имаџинацији сјећања*, у књизи *Риба звана Ђаовица* – роману који је повремено есеј или мемоарски запис, или пак нешто четврто – нагласак остаје на колективној равни те исте *имаџинације сјећања*, која повремено прелази у страшно сведочанство, а гдекад у мистификацију и дражесну митоманију, које чине тамошњи тежак живот и опстанак одрживим. Реализам је онамо увек опор – а маштарија лековита. Не фигуре светлог предања, готово из потаје, научно утемељено, него ту рибу што обитава у крашким пукотинама, Сладоје поставља у живо језгро и симболичку

жижу романа „у којој се његови наставци састављају и преламају, а разнородни ликови се дозивају из удаљених времена”. У средишту је, значи, српска повест осматрана из херцеговачког угла, а гаовица је давалац чудновате силе опстајања и трајања, макар што Херцеговци, до Сладоја, уплива гаовице нису ни били свесни. У средиште ствари аутор поставља незапажену живу појаву, особену за област из које потиче и са којом се судбински поистовећује.

После више него довољно ранијих издашних похвала Херцеговини, нарочито из даљине гледано, Сладоје се овде непрестано креће у оба смера: демистификује и наново мистификује, на хуморно-ироничан начин, али и са озбиљним смисаоним упориштима, без трунке њему тако драгог *кењиџања* – а таквим описима посвећује многе странице. Умеће сажимања, подруку с погледом искоса, дочекује читаоца у самом уводу:

Љепота Херцеговине у својој раскоши најпотпуније се указује у сјећањима и сновима оних који су је напустили да би се потом кајали и заклињали свакој травци, оскоруши и дријенку, јаблану и смреки, маслини и смокви и оном магарету крај Дучићеве Грачанице, како ће се једном вратити да ту скончају. Јер, нигдје нема топлијег неба ни тврђег гроба.

Херцеговина је земља чудеса, „чуда су углавном земаљска и небеска, али има и оних водених о којима копнене двоножне индивидуе ништа нити знају нити за њих маре”. Опис тих водених чудеса заправо је кључ за шалозбиљно митско устоличење рибље врсте из наслова.

Читав наредни опис крије ону симболичку жижу коју аутор помиње:

Фатничко поље је само дјелимично и на одређено вријеме поље, орочено, такорећи, а остатак године то постаје језеро, односно један сасвим необичан рибњак. Нико не зна ни како ни зашто, ни кад ће грунути из свих врела и понора [...] Који су слушали ту тутњаву кажу да се све у човјеку тресе као да је дошао судњи дан или Творац баш ту поправља нешто што је на почетку пропустио. [...] Из језера сигурно нешто проговара, али ми смо тај језик заборавили, а ускоро се ни на матерњем нећемо разумјети.

Од овакве поставке све у роману почиње и постаје јасније, те се, у већем делу, гаовица испоставља као покретачки импулс отпора и обнове сусталих снага у херцеговачком човеку, али и узрочник лудорија које необузdana имажинација колективног сећања производи, зарад утехе и намирења. Претходни опис, удивљујући и страшан, дубинска је потпора овог наративног подухвата, метафора тајанства из којег притиче гаовица.

Следи потом низ апокрифних деоница, од случаја Растка Немањића, из дедовине утеклог на Свету Гору да прослави и себе и свој род, па све до новијих времена. „А да је остао међу Херцеговцима”, коментарише наш писац, „изгубио би од Тода Куртовића на првим вишестраначким изборима”. Ко се још сећа Тода Куртовића, или пресног и силног н. х.

Влада Шегрта, који потонуше у своју опаку безначајност? Сладоје, ипак, закључује да је најмлађи син Стефана Немање

без сумње најславнији српски бјегунац од куће коју ће бјекством, ма како парадоксално звучало, сачувати и узгор је одржати до дана данашњег – насред друма куда су пролазиле силне војске и најсуровији освајачи.

Нижу се друге апокрифне епизоде из народне повеснице и легенде, од сведочења са косовског попришта до ходочашћа двору на Дедињу који, у име народа, запосеше револуционари.

Пажње је овде вредан заошијани енциклопедијски опис Херцега Стефана, војводе од Светог Саве: „То је, како неки веле, први ренесансни владар на Балкану, способан у сваком погледу, суров, бескрупулозан, порочан, лукав и превртљив, па ипак наиван у односу на латинске мајсторе. У младости је водио буран и разуздан живот, у једном тренутку, у нападу макијавелизма бијаше ријешио да се поунијати, али је то случај, а прије ће бити сам Господ спријечио.” У сегментима где уводи високе личности и догађаје из прошлости Ђорђо Сладоје прибегава *иправестији*, онеозбиљењу високог и тврдог предања, не да би га порушио него да би га народним духом проведрио. Андрија Глушац се, тако, упућује на призренски двор Цара Душана, мимо других који га одатле терају, Цар га препознаје као јунака са Велбужда, прима Андријине политичке и правне савете са безусловним поверењем. Сличну почаст и респект доживљава Ђуро Заврзало од моћног падишаха Сулејмана, пошто донесе гаовицу за султанове нарочите потребе.

Предност имају незванични у односу на званичне наративе. „Имам пријатеља по имену Ђуро Заврзало који воли и умије да казује помало невјероватне, фантастичне приче од давнина и због тога је често извргнут подсмјешљивим и злурадним коментарима”, наводи приповедач романа и наставља: „Смијем се заклети да има више истине у Ђуровим казивањима него у гомилама књига које сам прочитао, и већину срећом позаборављао.” Слично је о народном предању тврдио и Дучић, у животопису Саве Владиславића, да предање увек чува чврсто зрно истине, што је доцније, савњујући сачуване архиве и народну епiku хајдучко-ускочких времена, потврдио историк Радован Самарџић. А да пребогата *имагинација сјећања* карактерише покрајину у којој је Тешан Подруговић смислио немогућег Међедовића, може посведочити и пример из очинског краја писца ових редова, из Попова – а поповском типу гаовице дужну пажњу посвећује и савесни писац овог романа. Наиме, у основи исти сижејни образац, рецимо, приче о Глушцу и Цару Душану садржи усмена прича конфабулатора из Мареве љути, по имену Васо Дреч, кога Тито препознаје у одсудном часу битке на Сутјесци и на „Тјентиштима” пита: „Шта ћемо сад, Васо?” „Лако ћемо, друже Тито, посоколих ја мало њега, само ти Кочу и Прву пролетерску на чело и ништа не брини! И пробишмо се!”

Причао је тако, с уверењем да му други верују и завиде, тај пружни радник на ускотрачној прузи Сарајево–Дубровник, из села које је „од Завале ево овако” – како је рукама појашњавао највећем сину свих народа „оклен” је тачно његов супериорни саветник у датом командантском шкрипцу... Анонимци историје, закинута за прилику да се друкчије огласе, жељкују да се нађу један на један са њеним моћним креаторима.

Али нема овај „роман у наставцима” само хуморно-пародијске моменте. Како се радња премешта у епоху чији је сведок приповедач и јунак властитог парчета мукотрпне историје, наилазимо на упечатљиве исказе: „Историјско и лично искуство нам говори да има вишег смисла борити се за то готово изубљено, као на примјер за Косово или за ћирилицу, ни криву ни дужну, која трепће сузним словима – великим и малим. Можда је то данас једино истинско подвижништво.” Поменимо и место на којем се обезличени књижевни живот сукоби са смислом и етиком стварања:

Поезија је, међутим, сурово неумољива и њој се не може подвалити. Довољна су цигла два стиха, па да ти одмах каже ко си и колики си. И бадава је књиге подупирати изнуђеним критикама, наградама и признањима, јер књига која се подупире, вели Гете, јесте књига која пада.

Проговара овде овејани сатирик, који има благоразумевања за људске мане даровитих, али не и за упорност и наметљивост недаровитих, у занату у којем осредње значи лоше.

Кад смо код портретских пасажа личности из приповедачеве непосредне близине, у завршним наставцима романа пажњу привлаче топла и слојевита сликања Радована Карацића и Рајка Петрова Нога. Оклеветаног и мученичког вођу прекодринских Срба описује као мирног и трезвеног човека гурнутог у вртлог историје, докле Нога изнутра осветљава на примеру његове *имајинације сјећања* помешане „са жудњом сирочета”, уједно се питајући каква је „евокативна снага била потребна да се од оне убоге колибе сагради двораци, чардак и на небу и на земљи, а заправо лирска задужбина умрлим родитељима које је дозивао пјесмом цијелог живота, живописујући њихове ликове”.

Смеша горкости и топлине одавно је препознат, незамењив амалгам Сладојевог лирског приступа. Нема дирљивијег и потпунијег описа спољности човека са предачким простором од онога додељеног лику оца, у драми његовог премишљања између останка у све безнаднијој самштини свога горског завичаја и одласка у градску средину:

Све ја то знам, али ни овдје, осим у још једној кући не могу издржати дуже од пола сата. Тешке су ми и притисну ме и задушјују, као да ме даве сви они који су у њима до сада живјели. И ближни су ми све напорнији и неразумљивији. Па и самог себе све теже схватам. Али знам да

против неких ствари не могу. А и кућу – како да оставим саму, кад ми ништа нажао није учинила за мојих седамдесет година. Него ме једино она од свијета спасавала. И ови стари храстови који њу чувају много би се ражалостили [...] Била би то велика и неопростива издаја најбољих божјих изданака на земљи.

Очев одговор, по чистоти односа према родној земљи и дому, раван је светски разглашеном одговору поглавице Сијетла на захтев Американаца да им прода земљу. Чистије се тај нераскид човека и простора не може изразити. Сан приповедача о бегу у Вишеград на Дрини, у зрачној и мучној ониричкој симболици и појави Андрићевог заветног дела у том сну, читава и распетост самог писца, лирског торбара и судбинског сеобара. У тим описима лежи сукус драме коју раскривамо у текстовима Ђорђа Сладоја, чија је опсесивна тема немогућност повратка у времену, али и дринска међа што дели два несагласна света.

Притиску сваковрсног градива унетог у наставке романа Сладоје није могао или желео да одоли, што је утицало и на укупну стилску и жанровску кохерентност дела. Без низа епизода роман би, као целина, свакако деловао складније. Али роман у наставцима *Риба звана гаовица*, макар неузглобљен до краја, доноси раскошне странице *имагинације сјећања*, али и умећа посматрања и упијања читавог тог колоритног света, који је сав у причи и језику, који је том намученом народу био једино обиље са којим су живели, трпели и мрели. Писац, поред осталог, доноси и појединости из рата који га је изагнао из града где је засновао породицу, недалеко од завичајног горског места. Али ништа изразитије није могло да рат дочара, поред свих трауматичних детаља, него суптилност следећег дијалога:

Питао сам једном, по свршетку рата, рођака Милована, рачунајући да га је ракија довољно отворила: – Јеси ли убио? Гледајући некуд поред мене, рече. – Шта ти пада на памет, па знаш ваљда да ни мрава не бих згазио... – Не питам те за мрава.

Не само у живом изобиљу тематског градива, него и у детаљима, микросценама, и у многим ванредним танчинама описа, показао је Сладоје печат дара по којем га знамо, проблеске аутентичног лирског песника, који се сналази и на површинама и у дубинама језика, где је препознао гаовицу као симболичку жижу што осветљава много шта друго, до чега му је стало.

Др Драјан Л. ХАМОВИЋ
научни саветник

Институт за књижевност и уметност
Београд
hamovicdragan@gmail.com

У ЛИМБУ СВАНУЋА

Мирослав Јанковић, *Последња ноћ фра-беџа Иве Андрића*, Агора, Зрењанин – Нови Сад 2023

Док још има мрака, биће и сванућа
Иво Андрић

Ћутање, најгласнији медијатор између мисли и графема расутих по хартијама Андрићевих дела, начас је прекинуто четрдесет и осам година по пишевој смрти. Усудивши се да подрије међу која наратора одваја од лика, ослушне говор ноћи у којој ће се, по последњи пут, зачути девиза: „О ономе о чему се не може говорити, треба ћутати”, Мирослав Јанковић ће читаоцима пружити хвале вредан роман горостасног наслова *Последња ноћ фра-беџа Иве Андрића*. Позајмивши од Исидоре Секулић ову специфичну спрегу звања, у којима се открива мноштво амбиваленција Андрићевог живота, Јанковић већ самим насловом разобличава темат, спацијалне и темпоралне одреднице у које уводи своје читаоце.

Насловној сентенци, готово сужејној, у потпуности одговара *in medias res* почетак приповести, која, ослобођена уводних експликација, хронолошких баласта и актерских портретисања, успоставља специфичан, монолошко-дијалогски дискурс. Дефицитарност дескриптивних пасажа и језгровита наративност, које се повлаче пред успостављеном постмодернистичком формом *разговора*, деконструишу романескне конвенције. Примат дијалога над свим осталим приповедачким формама раскива елементе жанра, те Јанковићево дело не можемо тумачити као хомогени роман; он је, према својој структури, најналичнији трактату, или, неокантичким појмом казано, платонистичком „интервјуу”.

Стационирање радње у зимску ноћ, која се увукла међу зидине Андрићевог самотњачког стана, где „једино топла сећања могу загрејати стара човека, барем на тренутак”, представља успешно изведену списатељску стратегију. Постпоноћни часови иницирају хтонску атмосферу, у којој читаоца дочекује Андрићева тескобна самоћа. Насловном синтагмом припремљен за фабуларни ток, читалац лако прихвата временско-просторне димензије у којима нарушени лимеси, али и напола згаснула чула, зазивају душе покојника. Очигледни сигнали хтонског (нпр. огледало у којем писац посматра минулост својих прохујалих година; прозор његовог стана који гледа на јаворову шуму), али и експлицитни помен све учесталијих халуцинација, сједињују традиционално-фолклорну и савремену сферу у којој се самртничка самоћа очовечује у авет Андрићеве непрежаљене Милице.

Иако дуж читавог дела Милица остаје као једина константа оностраног, међу њих силази сијасет оних које је Андрић сусретао на колосецима

свога садржајног живота; тако ће аутор, посредном карактеризацијом културно-политичког просценијума оновремене Србије, пружити, андрићевској поетици пријемчиву, историјску хронику једног друштва, које читалац, баш као и бедника, затиче на згаришту некадашњих снага. Непрестано смењивање три парадигме (индивидуалне, приказане кроз вербализацију Андрићевих најличнијих ћутања; колективне – до којих се допире посредством реминисценција на круцијалне моменте српске историје, старије и новије; имагинарне, осликане присећањем и промишљањем о најкапиталнијим јунацима нобеловчевог опуса) доводи до прожимања перспектива садашњег (колективно или индивидуално) проживљеног и апстрактног, које, током „последње ноћи”, постају импулси својеврсне исповести, прекида ћутања и страха од тишине коју „треба знати слушати” и самоће „коју треба знати кушати”.

Као што је већ наведено, у овом делу детронизоване су границе између инстанце приповедача и носећег Андрићевог лика; супротставивши се узусима класичног романа, дијалог двојца Јанковићевих јунака тек повремено прекидају шутири коментари (условно узетог) приповедача, што умногоме доприноси утиску непосредности између сировог осећања и његовог реторичког уобличења. Синтеза приповедног и говорног лица доводи до превласти „приказаног” над „казаним”; читалац већину романескних секвенци више не поима посредством аудитивног апарата (читањем и, условно речено, „слушањем” приповедачевих објашњења), већ је неопходан уплив визуелног (изговорене реплике, пред читаоцем, стварају слику на чијим основама он сам доноси суд).

Изузимајући недвојбено аутобиографске елементе и културноисторијске факте којима дело обилује, а које дочаравају изузетну Јанковићеву ерудицију, оно, такође, у постмодернистичком маниру, функционише и као систем експлицитних цитата или имплицитних алузија. На тај начин, овај „роман” постаје палимпсест кључних фрагмената српске и, шире узете, историје европског континента (од средњег века па све до краја Другог светског рата), који се инкорпорирају у наизглед симплификовани сиже о смрти једног од најзнаменитијих светских писаца.

Биографске секвенце (дух Вишеграда као арбитар читавог пишевог живота; подробна епизода о одбрани докторске дисертације, сусрет с Титом и улазак у партију, познанство са Селимовићем) непрестано се прожимају с Андрићевим посмртним сновиђењима („побуна” Омер-паше Латаса, привиђење господина Николића, чије самоубиство спречава пас, епизода са изразито хтонским наносима, па и сама његова смрт), те би се могло претпоставити да ће радња, у неком тренутку, постати дисконтинуирана и тешка за праћење. Но, читалац већ у самом прологу прихвата перспективу Андрићевих „усахлих” очију, којима ће, све до последњег поглавља романа (када се тачка гледишта нагло мења и из субјективне прелази у објективну), бити вођен. „Литература је свемогућа, јер она, као

врела вода, прокуха све што падне у њен лонац” – уметнувши ову реплику усред једног од Андрићевих круцијалних исказа, аутор романа вербализује аутопоетички однос према стваралаштву, чије је ослобођење од строго линеарног, узрочно-последичног следа догађаја започето у делима међуратних мислилаца.

Антропоморфизација плејаде књижевних јунака, који писца посећују на самртничкој постељи, веома је важна за разумевање читаве композиције романа. Мозаик микросеквенци, кроз које се осликавају гордост и самовоља ликова, чија ће се егзистенција наставити и након смрти њиховог творца, иступа у раван дела, и од сведоџбе о Андрићевој смрти сачињава једну од универзалних сторија о свести двадесетовековног човека, засталог на измаку колективно-традиционалног и на прагу индивидуално-урбаног. Искорачивши у свет свога рукотворца, протагонисти и антагонисти једначе се с њим, постају његови сустанари и до краја урушавају лимесе реалности, а дијалог који се међу њима успоставља није само беседа о књижевном стваралаштву, већ он постаје разговор између две социокултурне парадигме; југословенског доба и зенита некадашње османлијске империје.

Јанковићев роман би се могао протумачити и у кључу опсесивног трагања за светлошћу (једног од стожерних мотива Андрићеве поетике), до које је могуће допрети само прочишћењем и проласком кроз пределе ноћи (изразито присутно у циклусу аутобиографских приповедака о Андрићевом алтер егу, Томи Галусу). Тако протумачен, он успоставља изричиту корелацију са једном од најистакнутијих приповедака Иве Андрића. Према сижејном моделу успостављеном у приповеци „Јелена, жена које нема”, приповедача кроз лимб ноћи, све до симболичког сванућа, одводи тајанствена визија жене по имену Јелена (грч. светлост) – исти овакав модел сусрећемо и код Јанковића. Андрића кроз последњу земаљску ноћ прати дух вољене жене Милице, који се, попут светлости, утапа у надолazeће свитање. Апстракција Миличиног присуства окончава се у последњем Андрићевом привиђењу, на месту на којем је све отпочело – на вишеградској ћуприји. „Боже, први пут сам миран, не дрхти нити трепери страх у мени, не испуштам уздахе из себе нити гутам јауке у себи”, каже Андрић, опхрван светлошћу тринаестог мартовског јутра 1975. године, док се пред његовим очима буду ројили призори народа који на ломачи пали његове књиге, док главу његове мермерне статуе преламају и бацају у Дрину. Милица, персонификација духовног спокоја (заслуге за савладану ноћ), спасава књиге човека који је „из прошлости Босне донео најгоре вести о њеној будућности”, најављујући микрoзаплет последњег романескног поглавља.

Последње поглавље као да је ишчашено из целине дела, те има улогу концизног али вишеслојног коментара на све до тада казано. У њему се као актери не појављују ни Андрић ни Милица, већ фокализатори

постају Тамил Бранковић и Исет Мутевелић, осамдесетогодишњаци и Андрићеви пријатељи из детињства. Њихов краatak дијалог одраз је амбиваленција којима, у свакој декади, подлеже рецепција Андрићевог стваралачког портрета. И док Тамил, далеки потомак беговске лозе Бранковића, о Иви Андрићу говори као о некоме ко није „нити наш, нити добар”, Исет, изданак чувеног Алихоце, казаће: „За нашу Дрину зна цели свет! Захваљујући много више Андрићу него Мехмед-паши”.

И док Рзав, крај чијег корита седе, бучи у својим валовима, сторија о фра-бегу Ивану Андрићу наставља се тамо где ју је ноћ прекинула – на непомирљивој размеђи „нашег” и „туђег”, тамо где су људи „као мрави, виде мало напред и около себе, а изнад себе и даље од себе не виде ништа” и где „прошлост уопште не пролази”.

Јелена Б. ОГЊЕНОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
студент

ЧВОРИШТА ПОЕЗИЈЕ И ПОЕТИКЕ МИЛОСАВА ТЕШИЋА

Софија Матић, *Часно је бићи*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани”,
Краљево 2023

Књига Софије Матић представља прерађену докторску дисертацију на тему поезије и поетике српског песника Милосава Тешића, са циљем да расветли његово стваралаштво у детаљнијој анализи, какву докторске дисертације и намеравају да представљају. Према задацима постављеним пред младу ауторку које је она успела да растумачи и објасни, може се закључити да је књигом *Часно је бићи* поезија Милосава Тешића добила нову кохерентну и целовиту студију, на коју се наредни истраживачи овог песништва могу ослањати.

Сам садржај књиге подељен је на неколико делова, од којих се већ у „Уводу” образлаже дистинкција између поезије и поетике у самом стваралаштву Милосава Тешића. Како се ради о истанчаном песнику, ауторка се опредељује да одређеним категоризацијама, попут раздвајања ова два горепоменута синонимична термина, што јасније и потпуније појасни сам ток стварања Тешићеве поезије. Исто тако, како аутока примећује, Милосав Тешић је превасходно филолог, лексикограф и дијалектолог, те сматра важним да се област интересовања овог песника узима у обзир приликом тумачења његовог песништва. Отуда је у књизи приметно

прецизно уочавање додатних, такође врло важних дистинкција, као што су „персона песника”, „лирски субјект”, „лирско ја”, „лирски глас” и слично. На тај начин, Милосава Тешића као песника препознајемо кроз идеју о „индивидуалном и субјективном преобликованом у артифицијелну песничку творевину која ипак није самосвојна”. Уз помоћ ових дистинкција, Софија Матић успева да подели ову поезију на одређене целине и да их истовремено анализира као саставне делове.

Поезија Милосава Тешића компактна је у својој форми и садржини. Постоје и различите методе путем којих ауторка књиге приступа самом истраживању. За херменеутичку се опредељује када анализира поетска значења, док је структуралистичка метода послужила за анализу саме форме песама. Међутим, најважнија за поделу при самој анализи Тешићеве поезије јесу два појма – култура и природа, док је посебан сегмент у овој књизи посвећен песничкој традицији, као и језику поезије, који су, на одређени начин, ближа одредница Тешићевог песништва.

Тако је ауторка у наредном поглављу, „Милосав Тешић и песничка традиција”, на врло студиозан начин описала улогу и приврженост овог песника националним темама и жељи за повратком дуго потискиваног и урушаваног националног идентитета српског народа. Тешић наставља традицију која отпочиње Ђорђем Марковићем Кодером и Лазом Костићем, али није удаљен ни од песништва Момчила Настасијевића, Васка Попе, Љубомира Симовића или Алека Вукадиновића. Оно што краси Тешићево песништво јесте могућност да се, као зрео аутор, ослања и на претходнике, али и на генерације које су долазиле и постављале нове темеље песничког стварања. Уз то, успева и да „поетску инспирацију црпи из стваралаштва других књижевника, истовремено је обогаћујући сопственом песничком имажинацијом”, како ауторка примећује. Песничка позиција Милосава Тешића се отуда може посматрати кроз схватање да је неопходно тежити ка уклапању у већу целину, како би поезија била део нечег већег од саме себе и припадала општем књижевном току. Поезија, дакле, спаја. Софија Матић отуда у овом поглављу истиче многе песнике који могу послужити у сагледавању Тешићеве поезије, будући да је и сам о тим песницима писао и на одређени начин имао у њима ослонац: Милана Ненадића, Ивана В. Лалића, Стевана Раичковића и друге.

Када је реч о језику као о другој ближој одредници за распознавање Тешићеве поезије, ауторка примећује да постоје, као и у самој поезији и поетици, различити слојеви на које се мора обратити пажња: било да је реч о дијахроничком или о географском раслојавању, уочавају се слојеви попут црквенословенског, фолклорног, али је присутан и савремени домен језика. Овим поглављем књиге оправдана је чињеница да се лексикографско, као и дијалектолошко знање Милосава Тешића не би смело занемарити при тумачењу његових песама. Сам језик има повлашћени статус, готово да је онтолошки аутономан, и равноправан је у

подели лирских јунака. Врло специфичан однос према самом језику, али и поменути дистинкцијама које ауторка прави, с правом објашњавају да се песништво Милосава Тешића не може сврстати искључиво у категорије (нео)симболизма или постструктурализма, иако одлике датих праваца постоје. Тешић, иако транспарентно у свом стваралаштву уважава генерације које у његовом временском окружењу стварају своја дела, увек прави и неку врсту отклона у којој отвара простор за аутентичност своје поезије.

Та аутентичност видљива је у ауторкином истицању формалног дела његове поезије, који подразумевају строфу и стих. Тешић је врло иновативан када користи метричке облике који су условљени самом поетском грађом. Отуда ће се пронаћи петраркистички сонет или сонетни венац обрађени на начин на који Тешић предосећа да би требало, па тако читалац има прилике да прочита сонет продуженог трајања, сонете испеване симетричним четрнаестерцем, као и рондом у варијанти од тринаест стихова, испеван асиметричним десетерцем, који уз то, истиче песник, имају аутопоетички карактер. Исто тако, Тешић користи и контрасонет који почиње коришћењем два терцета, након чега следе два катрена. Поред тога, и сама форма молитве добија више статус, јер превазилази и сам језик. Ове и друге специфичности које ауторка издваја Тешићеву поезију представљају као спој традиционалног са светским, будући да се дух православља и народне традиције на нивоу форме смешта у западноевропске традиције.

Књига је у наставку подељена на два поглавља, „Од природе ка култури” и „Од културе ка природи”. Ауторка примећује да поезија Милосава Тешића има двосмерно кретање, у којем песничко „ја” креће од природе ка култури и обрнуто, од културе ка природи, чиме је поетика овог песника знатно усложњена. Међутим, овај нераскидиви спој даје до знања читаоцу да је лирски субјект, па и сам човек, неодвојиви део природе у којој он сам, у складу с природом коју настоји да разуме, чини карик у ланцу културолошке потке. На тај начин природа, човек и култура, као тројни елементи, међусобно спојиви, у песми стварају нови свет унутар света у којем песник ствара.

Да би се то постигло, важно је разумети ова три елемента. У поглављу „Од природе ка култури” пејзаж има значајну позицију у збиркама *Куйиново* и *Кључ од куће*. Битно је, дакле, приметити да, поред изражајних пејзажа, постоји приврженост топонимима који носе одређену симболику, да би у целини, усклађени са човеком (као и лирским субјектом), представљали унутрашњи свет, осећања, потрагу за кореном свог бића, али и за народом којем човек припада. На тај начин долази се до националних елемената и културе као трећег елемента у песничком стварању Милосава Тешића, где он посвећује пажњу и етноциду, односно културном геноциду, како ауторка истиче, који није само фактор историјских

дешавања него и циљана, планирана стратегија. Тешић овом приликом не заобилази проблематику Косова и Метохије, где са свешћу истиче важност очувања јужне српске територије како би се очувало тројство унутар песме, али и конкретно један народ.

Сам положај српског народа је, како је то данас добро познато, на „балканској ветрометини” и подложен је распарчавању на властиту штету. У тој намери, биљни и људски свет се у поезији Милосава Тешића спајају и огледају један у другом, па када се спомињу биљке у словенском фолклору, оне имају значајну улогу коју ауторка настоји да растумачи. Кроз природу, која постаје културолошки фактор кроз човекову обраду путем националне свести, готово све може бити увезано у нематеријалну категорију као што је песма. Ако национални фактори имају своју практичну функцију кроз обред, своју нематеријалну одлику одржаће у песми. Милосав Тешић бира да на тај начин чува вредносне елементе свог народа.

Природа и њени аспекти су позиција са које песник промишља о култури, миту, историји, фолклору, али и о метафизици, околностима у којима се налази српски народ, као и о цивилизацијском току којим се народ креће. Поглавље „Од културе ка природи”, како истиче Софија Матић, покушаће да у поезији на интензивнији начин реконструише дуго потискивани, па тиме и угрожавани национални идентитет, при чему се више пажње посвећује збиркама *Прелесџ севера*, као и *Крућ рачански*, *Дунавом*. Познати проблеми који су задесили српски народ Великом сеобом крајем XVII века, као што су мађаризација и покатоличавање Срба у сврху асимиловања мањих словенских култура у већу германску, у поезији Милосава Тешића добиће своју одбрану кроз родољубље, али и кроз опевање „нечујних актера”, жена, махом непознатих историјских јунакиња у поеми „Калопера Пера”. Врло је критична чињеница да је „анализа песама збирке *Прелесџ севера* показала да су духовни и материјални трагови српске културе на простору Јужне Угарске данас готово незнатни”, јер се „обесмишљава велика историјска жртва коју су преци поднели масовно селећи се на север”. Овом проблему придодата је и чињеница да је енкултурација, „процес којим се начин живота и светоназор утискују од стране старије генерације у млађу”, била од пресудне важности за очување идентитета, као и да се национални идентитет ослабао у великој мери на овај процес.

Да је енкултурација за Милосава Тешића од важности, види се по ауторкином тумачењу збирке *Крућ рачански*, *Дунавом*, у којој се пажња посвећује термину „рачански”. Овај термин има за циљ да „искаже страх монаха да се не заборави место у коме је суштински укорењено њихово селидбом измештено биће”, приликом чега се поставља питање хришћанске одреднице унутар културолошког аспекта. Тешић уочава, а Софија Матић истиче да оног тренутка када се отргне са немањићког тла, рашки

монах себе удаљава од вишевековне традиције православне српске вере у српским крајевима, а самим тим постаје подложен злу. Губитак везе са тлом на ком је развијана једна култура, традиција, као и национални идентитет, обележава судбину свештенства, али и статус Срба у Угарској у смутним временима. А та судбина није далека ни страна данашњим сеобама српског народа по белом свету, што ову проблематику чини и даље актуелном.

Значај саме поезије код Милосава Тешића бива велик, јер поезија је помен и сећање наспрам асимилације и заборава. Неретко провејава утисак да, иако историјски песимистична, мисао Милосава Тешића бива есхатолошки оптимистична, јер сам емпиријски свет није и коначан, будући да се он, преко културе и националне традиције, простира у вечност. Лирски спев *Седмица* у књизи је анализиран у складу са овим схватањем. Кроз песму се простира сећање које одлази у будућност, а појам спасења и појам стварања не могу се оделити један од другог. Када је реч о стваралачком, о ономе што је супротно злу, кад је, дакле, реч, о Христу, однос према поезији добија другачији тон, који би се могао окарактерисати љубављу у свој својој пунини. Захваљујући њој, човек никада суштински није напуштен и сам. На тај начин природа, човек и култура, уобличени у песми, бивају трансцендирани љубављу до Бога.

Закључак књиге *Часно је биће* даје збир чворишта разматрања поезије и поетике Милосава Тешића. С тим у вези, поменути три појма која чине конститутивни део Тешићевог песништва бивају путем песме издигнути на статус божанског, захваљујући љубави која је свеprisутна негде између редова проблематике која изнова затиче српски народ. Ова књига управо даје допринос расветљавању датих проблема унутар Тешићеве поезије, задржавајући је тиме на значајном месту у српској књижевности.

Др Луна М. ГРАДИНШЋАК
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
lunagradin@gmail.com

ВАНВРЕМЕНЕ УЗГРЕДНОСТИ

Александар М. Арсенијевић, *Фосфоресценције*, Банатски културни центар, Ново Милошево 2022

У издању Банатског културног центра, као награђени рукопис на конкурс за Награду „Богдан Чиплић”, из штампе је изашла књига кратких прича, цртица, Александра М. Арсенијевића, под насловом *Фосфоре-*

сценције. Далеко надилазећи остале пристигле рукописе, рукопис под насловом *Фосфоресценције* је жирију у саставу: Радован Влаховић, председник, Милана Поучки и Ненад Станојевић, чланови жирија, омогућио да једногласно донесе одлуку. Рукопис Александра М. Арсенијевића, сад већ претворен у књигу, представља литерарно освежење, с једне стране, а с друге, као да најављује оно велико у литерарном смислу што ће овај аутор тек створити. Све оно што треба да се развије до великих и важних творевина духа у *Фосфоресценцијама* (и фосфоресценцијама) се већ наслеђује.

На тремеђи есеја, поезије и прозе, у кратким формама, исечцима из живота, у истргнутим секвенцама, необичном језичком апаратуром, Александар М. Арсенијевић у збирци кратких прича под насловом *Фосфоресценције* сабира распарчану интимну исповест, као светлеће тачке у мраку. Не тражећи од њих да изграде целину, аутор ове исечке пушта да се међусобно траже и дозивају, склапајући у свести читаоца кохерентан свет управо захваљујући непретенциозности књижевног поступка (рекли бисмо и захваљујући непретенциозности аутора). Има у оваквом књижевном поступку и неповерења у сопствена сећања, мисли и снове, што као да кореспондира са општим неповерењем у реч, али не кореспондира са постмодернистичким свеопштим релативизовањем. Ово неповерење не црпи своју енергију из анархизма, него из жеље за синтезом.

Фосфоресценције Александра М. Арсенијевића сведоче о ванвремености тренутка, о једноставности и савршенству. Помереном перспективом, једноставном изменом ракурса, писац успева да антропоцентричност света надигра хуманизмом, стављајући у први план неживу природу, иза које се тек онда помаља човек, незначајан и тако обожен. Као кад чаша (у причи „Чаша”), „пуна хладне воде, тек насуте, сва орошена”, чека оног кога још нема, онога ко мора доћи, схватајући потпуно значај светог тренутка, да је „у миру ораховог хлада, испије до дна, у светом часу једноставности и савршенства”.

Минималистички начин приповедања, кратки, ефектни описи, производ су супериорне приповедачке перцепције која мноштво увида сажима у ефектне слике, наизглед ефемерне. Попут оне у којој се људи, путници, држе уснама за сопствене цигарете:

У свемирчету станичне чекаонице, с прозорима уместо зидова – мусавим, напрслим: ретки путници, на пропутавању кроз кратковременост, раштркани, као молекули зрикави, висе у помрчини, без упоришта, над безданом који се не види, уснама држећи се за цигарете.

Арсенијевићев приповедач види микроскопски увеличано. У тој увеличаној слици, оно што је до тог тренутка било немогуће видети, види се да је могуће приповедати само онда кад се у једно слију предмет и посматрач. Пре него што писац увеличи, читалац би могао да помисли како

је све што он види само његово, приповедачево, односно његова слика света. Међутим, кад се приповедачево око фокусира на делић приче, постаје јасно да је успех могућ само ако се у пикселу налазе приповедач и свет сједињени

... одговорила му је, тонући у лаган сан под младом трешњом, док су јој златасти зраци и титраве сенке поигравали с паперјастим наусницама, орошеним слатким молекулима ранопреподневног јулског зноја.

У молекулу се огледају и посматрач и посматрани.

Као његов јунак путник, тако и приповедач покушава да нађе одговоре на питања на која једино књижевност и може да нађе одговоре – куда путује и зашто. Иако је тачно да књижевност почива на причи, прича не мора да буде, нити је то у највећим делима светске књижевности случај, мејнстрим прича, нити прича која погађа у епицентар светских догађања. Са становишта историчара и њиховог погледа на историјске токове, или са становишта економских и политичких догађања која су мењала свет, случај Раскољникова, или случај Ханса Касторпа, а још мање Тонија Крегера, или Кишовог Е. С.-а, ефемеран је и без утицаја. Њихов утицај је иза, или, тачније, изнад утицаја на политички и економски тренутак. И Раскољников и Ханс Касторп део су нас и биће део биографије сваког човека који ће се родити у будућности, на овој или било којој другој планети. Кад бисмо сви знали за њих и огледали се у њима (као кад би Ханс Ханзен читао *Дон Карлоса* и Маркс прочитао Хелдерлина), до ратова не би ни дошло. О таквим узгредностима које значе живот пише и Александар М. Арсенијевић. Узгредна прича није празна прича, она говори о чаробњаку перфекта, али истовремено и пророку који призива интелигибилно из случајног.

Зналачки, руком која у ефемерном налази свевремено и суштинско, у појединачном опште, сведочи о значају књижевности да у узгредностима, ка којима нас гурају историја, економија и политика, препознамо сопствену величину и важност. У питању су узгредности, рецимо, у којима мајка и отац постају архетипови. Мајка је тако она која гледа у дечаков пут, непознат, док је отац тај са којим дечак, син, доживљава *свешћенойтренијак, вечнујак*. Отац и мајка су два пола нашег бића, као два различита ока у нама, једно које гледа у даљину и једно које гледа у дубину, као да гледа унутра, у себе („Мајка увек гледа у даљину.”). Није случајно што то поглавље носи наслов „Созерцаџи”. Стајање испред зрцала или огледала, духовног, као духовно огледање, започиње дететовим огледањем у очима мајке. Мајчина резонанција помаже детету да осети своје субјективно присуство:

Осврћем се, корачајући: мајка стоји на обали, гледа пут мене и, преко мене, у пут мој, даљински, непознат. Мајка увек гледа у даљину.

Оно што следи могла би да буде дефиниција уметности и уметничког поступка, која ће указивати на изузетну важност, тананост и далекометност разумевања принципа уметности. Дакле, након миметичког односа мајке и детета, односа који активира одређене слојеве свести, након огледања и препознавања мајка гледа у даљину, изнад детета („преко мене”). Приповедач тако дечака води први пут с оцем на хварско јутрење, а затим у Богородичину цркву, у Студеници, води га први пут с мајком на вечерње. Јутро и ноћ јесу елементи оца, односно мајке. У припрати, као између дана и ноћи, приповедач види дечака на следећи начин:

Још ниси унутра а спољашњем свету више не припадаш сасвим, још није време а већ је куцнуо час, још увек се играш а већ си у облаку тајне што ти опрашује космичку игру.

Сцена у припрати представља симболику настанка приповедача, односно његову иницијацију. Бити у припрати значи да још

ниси унутра а спољашњем свету више не припадаш сасвим, још није време а већ је куцнуо час, још увек се играш а већ си у облаку тајне што ти опрашује космичку игру.

Арсенијевићев однос према Хелади огледа се и у инкорпорирању одређених мотива античке грчке филозофије у сопствену мисао. То је, поред хришћанства, православља, један од стубова његове поетике. Јер кад његов приповедач каже: „Смртник је онај који заборавља. Сва нам је нада у томе што Реч нас памти у векове”, ми у тим речима ишчитавамо одсјаје античке грчке филозофије која се темељи на памћењу, али исто тако и хришћанске елементе, настасијевићевски евоциране. Показује се да појединачна прича никако није монистичка, изолована од историје и историја других људи, упркос индоктринацији којој је човек у духу индивидуализма изложен. Зато је неповерење у реч, с почетка овог текста, неповерење које би желело да ојача везе насилно кидане.

Један од начина да се ојачају насилно покидане везе, уз поменуто неповерење у реч, јесте и позиција самог приповедача. Апокалиптичким догађањима Арсенијевићев јунак се супротставља сопственом жељеном аутсајдерском позицијом. Шта подразумева та жељена аутсајдерска позиција? Он се „умањује до мрава”, али свет који захвата својим духом не мери се тим мајушним корацима; он тугује на путешествију сладосном, јер мора свукуд проћи и свугде стићи, исцрпљен од красоте; он је путник, али путник чију тајну пута нико не зна; он је онај који се у апокалипси не боји смрти; он је онај који је погрешно устао, у погрешном смеру кренуо (тешко је то себи признати) итд; *косаца ђесма му љовори: добро је ђеваиши, знојиши се од ђируда, раговаиши се зноју; плови ђо ђанком рубу сна буднои, ђусио сав између дисаиши и свеиљуцаиши; Блаодарим,*

не заборављам ништа, све памћим итд. Он је аутсајдер који жели аутсајдерску позицију јер једино из те перспективе може да дође до жељене синтезе.

Метафоричка или китњаста сведеност Арсенијевићевог израза омогућава читаоцу да усред баналности угледа, или тачније, осети лепоту – лепоту човека, лепоту света, лепоту приповедања. Та китњаста сведеност најпрецизније евоцира тајну детињства и чува у одраслом човеку неисквареност дечака. Сложеницама, које евоцирају древну Хелладу, Медитеран, неологизмима и архаичним облицима речи нас повезујући са антиком у којој, како је рекао Ханс Георг Гадамер читајући Хелдерлина, свако са смислом и душом припада свету, у већ постојеће облике речи доливајући нову снагу и нове димензије (попут речи *вечнућак*), враћа нас писаца са путева на које смо залутали, назад, ка себи, ка Човеку, ка Студеници. Смртник ту не само што се сећа бесмртности, него она постаје основни елемент у његовом смртном бићу.

Наизглед узгредне, непретенциозне, засебне кратке цртице, које по књизи Александра М. Арсенијевића траже једна другу, позивају се међусобно, активирају код пажљивог читаоца све оно најбоље људско, оно што је с предумишљајем занемаривано.

Мр Ненад Р. СТАНОЈЕВИЋ

Библиотека Матице српске

Нови Сад

nenad.stanojevic1508@gmail.com

РИЈЕЧ ЛУЧЕЗАРНА

Олимпијада (Кадић), *Масило боје Сунца*, Институт за српску културу, Никшић 2022

Књига *Масило боје Сунца* монахиње Олимпијаде Кадић драгоцен је и у српској науци о књижевности ријетка књига која теолошким методом анализује дјела како тзв. црквене, тако и умјетничке књижевности. Оправданост овог метода ауторка проналази у одредници румунског протојереја Јована Брије из *Речника Православне теологије*, у којој је назначено како се *књижевно дело не може тумачити независно од Свештог Предања Цркве из којег је изникло и које садржи*. Према томе, дјела која су заснована на светом предању Цркве, односно јеванђелској истини, неопходно је у том кључу посматрати, како би се истинско значење и вриједност књижевног текста у потпуности прозрела. Другим ријечима, сама садржина дјела импликује и метод којим ће се оно прочувати, те дјела која почивају на јеванђелској поруци не могу бити

тумачена и проучавана ван те поруке. Тако у плуралности методологија које се савременом интерпретатору књижевности пружају монахиња Олимпијада бира сасвим скрајнут метод, који се, ипак, указује као неопходан и пуновриједан при анализи одређених књижевних дјела. Неће, стога, изненадити избор писаца којима ће се ауторка бавити у овој књизи. То су Петар Петровић Његош, Фјодор Михајлович Достојевски, Стефан Митров Љубиша. Ови су аутори, као и њихова дјела, још раније препознати као носиоци православног предања и хришћанске етике, те се тако теолошки метод указује као разумљив пут у проницању сложених порука које њихова дјела носе. Ауторка у њиховом *боїонадахнуїом* дјелу проналази насушну ријеч која ће постати „оруђе истине и сила спасења” (10), истичући њихову јеванђелску функцију. На том теоријском промишљању функције књижевности и недостатности савремене терминологије науке о књижевности заснован је један од десет радова у књизи – *Јеванђељска функција књижевности – їтермин који недосїаје*. Оваквим приступом монахиња Олимпијада се наставља на пут који је у српској науци о књижевности назначио Милан Радуловић, за кога је умјетност значила објективизацију човјекове симбиозе са Богом.

Посебан значај, међутим, носи најстудиознији и најобимнији рад, настао на основу њеног дипломског рада, *Божансївене Лазине їриче (Прийовейке Лазе Лазаревића у свейлосїи Православної Предања)*, у коме ауторка износи потпуно нове увиде о дјелу једног од најзначајнијих српских реалиста. Указујући на претходна тумачења Лазаревићевог дјела Олимпијада скреће пажњу на њихову недостатност јер она превиђају његов најважнији сегмент. Ауторка указује како Лазаревић, поштујући захтјев реалистичке поетике за објективним приказивањем стварности, допуњује непотпуну, „објективну” стварност реалношћу духовне стварности, која је, такође, чулно искуствена. На овај начин Лазаревић ствара посебан вид реалистичке приповијетке, коју Олимпијада назива *хришћанском реалистїичком їрийовијейком*. Као главну тему свих Лазаревићевих приповиједака ауторка издваја јеванђелску љубав, али су уз љубав тематизоване и хришћанске врлине праштања („Први пут с оцем на јутрење”), смирења и покајања („На бунару”) и милосрђа („Све ће то народ позлатити”).

Оправослављењем основних начела реалистичке поетике, закључује Олимпијада, Лазаревић заузима јединствен положај међу српским реалистима и отвара нову формацију реализма, која се може назвати *символички реализам*.

Исконско хришћанско поимање творевине, у овом смислу, своди се на њену онтолошку светотајинственост, а Лаза Лазаревић своје дело заснива на „символичком реализму” хришћанског погледа на свет. Он представља мистички однос између Творца и твари, назван епифанијом или јављањем Бога кроз материју (46).

Символистичко-реалистички мотиви у Лазаревићевим приповијеткама предмет су посебне анализе. Олимпијада издваја и образлаже улогу мотива богојављенске воде, молитве, шкропљења богојављенском водом, иконе, вјетра и звона. Сваки од наведених мотива има посебну функцију у ткиву текста јер се њима оприсутњује Божје присуство у створеном свијету. Свим наведеним указује се на досад у науци непрепознато Лазаревићево преображавање утилитарне функције књижевности реализма у *јеванђелску функцију књижевности*, а он добија статус *приповјегача-бојослова*.

Интересантно је особено својство свјетлости из хришћанског предања, које се јавља у скоро сваком од радова. То се да наслутити из самог наслова књиге. Доиста, сваки од радова у књизи пројављује и разлог зашто је она писана *масџилом боје Сунца*. Означава се просвјетљујућа улога књижевности, која надахнута јеванђелском истином може човјеку бити утјеха и путоказ. Стога се речи Светог Игњатија Брјанчанинова, мото уводног есеја „Божанствене књиге – миомирис Светог Духа” Светог Игњатија Брјанчанинова, могу сматрати мотом цјелокупне књиге:

Духовном напредовању светих Божијих људи саобразна је и светлост коју исијавају њихове књиге: но све су оне на небу, све дају светлост, миомирис Светога Духа. [...] Ко чита свете писце, тај се неприметно прикључује Светоме Духу, и зна да Он обитава у њима и да говори кроз њих... (9).

Бог који долази као *свјетлости свијету* данас људима зрачи свјетлошћу Јеванђеља која се преноси и на она књижевна дјела која су библијском ријечју надахнута. Естетика свјетлости заузимала је изузетно важно мјесто у византијској култури, од Филона Александријског, преко Псеудо-Дионисија Ареопагита, све до Григорија Паламе и његових сљедбеника. Светоотачка учења Православне цркве о свјетлости монахиња Олимпијада својим боготражитељским сензибилитетом и рафинираношћу преданог ствараоца и проучаваоца књижевности уноси у низ радова. Сликавит је примјер из приповијетке „Први пут с оцем на јутрење” у којој ауторка издваја тренутак мајчине молитве као најснажнији вид пројављивања вјере и један од кључних момената приповијетке.

То је моменат у ком дечак Миша види мајчино лице озарено божанском благодаћу, то јест, види светлост која јој се разлила по лицу. Наравно, овде није реч о природној, већ о нествореној божанској светлости, која се сагледава умним очима но, посредством самог чула вида, али преображеног чула вида самом благодаћу. То је смисао реченице: „После ми заблеснуше очи, па падох ничице...” (45–46).

Истом стазом православне свјетлосне мистике наставља се и у раду „Син светлости – Његош – заточеник искре бесамртне (О „искри”

Његошевој у светлости Православног Предања)”. Мото за овај рад презет је из *Старој завјети* – „Јер сте ви сви синови свјетлости и синови дана; нисмо ноћи нити таме” (1 Сол 5, 5) и у њему се проучава статус мотива „искре” у Његошском дјелу. Користећи се тумачењем Јована Деретића према коме је појам „искра”, поетско језгро Његошевог пјесништва, метафоричко-символички мотив, ауторка га у свјетлу православног предања мијења у симболичко-реалистички мотив, истичући суштинску разлику.

„Искра” Његошева, према томе, није песнички троп већ мотив којим Свети Владика открива своје мистичко искуство реалног, истинитог виђења светлосне пројаве присуства Бога Светлости који се, као такав, може срести само на једном месту у свим Божијим световима: у Светој Православној Цркви. Његошева „искра” је, дакле, светлосна пројава нестворене енергије благодати Божије, она је светлост Његошевог богопознања (62).

Није случајно ни то што се у четири рада насловом или поднасловом истиче да су настала „у светлости Православног Предања”. Складно се стога у књигу уклапају и једну цјелину са њом чине илустрације, дјела епископа западноамеричког Максима Васиљевића. На корицама књиге представљен је Његош у тоновима византијско плаве боје, карактеристичне за средњовјековно православно сликарство. Из његовог лица исијава свјетлост богопознања, о коме са жаром пише монахиња Олимпијада у својим радовима. Свјетлост православног предања наглашена је иконом Исуса Христа којом се, одмах последије садржаја, отвара књига.

Оно што даје посебан квалитет књизи *Масџило боје Сунца* нису усвојене теорије и проницљиве анализе књижевних дјела, није ни беспријекоран језик и стил којим су радови писани, оно што ову књигу издваја није ни тачност увида, иако све ове одлике красе дјело Олимпијаде Кадић. Оно што плијени читаоца јесте чињеница која се намах увиђа читањем радова – монахиња Олимпијада своје ставове и исказе живи. То нису ставови које она самјерава према некој модерној теорији или најновијем сазнању, па могу временом да буду подложни промјенама, већ су промишљени у односу на мјерила јеванђелске поруке којом ауторка дише и ствара. Овом књигом монахиња Олимпијада, која је у предмонашком животу завршила Српску књижевност и језик са општом књижевношћу на Филолошком факултету у Београду, свједочи и свој личносни опит. Слиједећи послушање блаженопочившег митрополита Амфилохија, пише више служби и акатиста у славу светитеља и мученика Православне цркве. Ово пјесничко искуство ауторке уграђено је у радове *Акаџисџи – дјело вјере*, и *Сџомен свџиџама (О Служби као књижевно-бојослужбеном џриносу Цркве у часџи Свџиџама)*.

Монахиња Олимпијада, пишући о богонадахнутим дјелима, и сама својим дјелом преноси божанску инспирацију којом Господу приводи и своје читаоце јер по ријечима ауторке:

Када говоримо о богонадахнутом књижевном делу, дакле, можемо сведочити о једној дубљој димензији његовој: богонадахнуто песничко дело место је (условно речено) сусрета читаоца и писца са Богом и у Богу (112).

Др Биљана С. ТУРАЊАНИН НИКОЛОПУЛОС
Национални каподистријски универзитет у Атини
Филозофски факултет
Одсјек за руски језик и књижевност и словенске студије
bilturan@slavstud.uoa.gr

БИБЛИОТЕКА БУДУЋНОСТИ

Да ли ће књиге од папира, макар негде у свету, постојати за сто година? Одговор на питање је потврдан ако се доследно спроведе пројекат „Библиотека будућности”, који је 2014. започела шкотска визуелна уметница Кејти Патерсон. У сарадњи са градом Ослом, те године је засађено прво дрво шуме која ће се звати Библиотека будућности. По један аутор ће сваке године да приложи рукопис који ће се, по окончању пројекта 2114, одштампати у антологији ограниченог тиража, за коју ће папир бити добијен из ове шуме. Рукописи ће се чувати у посебној, „тихој” соби градске библиотеке у Ослу. Од почетка пројекта, сваке године се у октобру објављује идентитет аутора који је приложио свој рукопис. Критеријуми према којима одбор за спровођење пројекта бира рукописе су „изузетни доприноси прози и поезији и способност да се имагинативни светови аутора пренесу и наредним генерацијама”. До сада су текстове приложили, поред осталих, Маргарет Атвуд, Дејвид Мичел, Елиф Шафак и Карл Уве Кнаусгор. Требало је да у пројекту учествују и Умберто Еко и Томас Транстремер, али их је у томе спречила смрт.

Овакав пројекат „временске капсуле” у делу јавности изазива и контроверзе због своје искључивости. Неминовно се постављају и питања о природи уметничког стварања: ако се пише без притиска читалачке публике и критичарске рецепције, како то утиче на квалитет текста? Да ли се овај пројекат може схватити као оптимистички поглед на преживљавање људске расе, или ће се рукописи претворити у музејске експонате у некој новој, трансхуманој цивилизацији? Неколико наредних генерација сигурно неће дати одговор на ова питања.

ОБРАЧУН СА ШПАНСКИМ ФИЛОЗОФОМ

Фернандо Саватер (1947) је професор филозофије на Универзитету Комплутенсе у Мадриду, познат по есејистичким књигама и романима превођеним широм света, као што су *Амагорова етика*, *Амагорова економика*, *Борхес*, *иронија метафизике* и *Брајтства среће*. У својим прозним делима он на приступачан начин разрађује филозофске расправе о етици, постизању благостања, идејама левичарског активизма, као и о методама образовања, са ставом да би оно требало да се устроји тако да „млад човек постане фабрика знања, а не његов депозит”. Због полемичности и интелектуалне опредељености, био је у затвору током Франкове диктатуре. Дугогодишњи је колумниста дневника *Ел њаис*, који је важио за критичко гласило, отворено за мишљења различитих интелектуалних распона. Саватер је, међутим, у интервјуу другим новинама изразио мишљење да се дневник *Ел њаис* преобразио у „портпарола најгоре владе од краја диктатуре”, претворивши се од референтног гласила и интелектуалне агоре у апологету номинално социјалистичке владе. Критиком је захватио и колумнистике, попут познате књижевнице Росе Монтеро, оценивши их „медиокритетски досаднима у својој идеолошкој острашћености”. Такође је запазио и да *Ел њаис* није објавио ниједан редак посвећен његовој новој збирци есеја која је изашла прошле године, иако се о томе писало у свим релевантним културним рубрикама.

Уредништво дневника се, после ових критика, одлучило да почетком ове године прекине сарадњу са филозофом, уз стандардне оптужбе да је увредио њихове новинаре и, посебно, жене. На тај начин је филозоф начинио пун круг, од затвора за политичке осуђенике из доба франкизма до „кенселовања” неистомишљеника у савременој дигиталној епохи.

НАГРАДА „Т. С. ЕЛИОТ”

Песник са Јамајке Џејсон Ален-Пејсант овогодишњи је добитник песничке награде „Т. С. Елиот” за збирку *Аутопортрет као Отелло* (*Self-Portrait As Othello*). Ова књига, у којој се преиспитује имигрантски идентитет, представља, по мишљењу жирија, „подухват снажне имагинације, мисаоне свежине и поетске виртуозности”. Као што наговештава наслов, поетски искази су испе-

вани театрално, у широком распону гласова и регистара, у различитим географским регионима и епохама. У збирци *Аутијоритет* као *Ойело* песник успоставља везу између Шекспировог Отела, маварског генерала, према коме се у Венецији често опходе као према странцу, и данашњег искуства црних имиграната у Великој Британији. Његове песме се крећу између Јамајке и Прага, Париза и Оксфорда, поред осталих места, а у стихове су уткани изрази из француског, јамајчанског говора, италијанског и немачког језика. Ова збирка нуди, констатује се у закључку, „дубоко, великодушно преиспитивање мушког принципа и томе сродно уздизање мајчинског, које је у срцу многих карибских и других породица.” Обогаћена историјским истраживањима, ова књига „слави репрезентацију, разумевање и говор као поступке величанственог отпора”.

Џејсон Ален-Пејсант (1980) предаје теорију критике и креативно писање на Универзитету у Манчестеру. Награђена књига му је друга песничка збирка и за њу је већ овећан наградом „Форвард” у категорији поезије, а нашла се и у избору десет најбољих песничких збирки у 2023. по мишљењу критичара *Гардијана*.

Приредио

Предраг ШАПОЊА

АНЂЕЛКО АНУШИЋ, рођен 1953. у Градини код Велике Кладуше, БиХ. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Човјек њјева на радном мјесџу*, 1980; *Предикајно сџање*, 1987; *Међуџаг*, 1989; *Зимзелен и олово*, 1992; *Некрџџени дани*, 1994; *Шџај од џисмена*, 1996; *Крсџ од лега*, 2000; *Лиџурџија за џоражене*, 2003; *Мислиџ у злаџу*, чиниџ у сребру, 2003; *Сребро и џамјан* (избор), 2004; *Ова чаџа*, 2007; *Пахуља / Snowflake*, 2007; *Слава и џоруџа*, 2008; *Чудилица – џесме за малу и велику деџу*, 2011; *Еџџаџи за незнане*, 2015; *Жив си, кажеџ*, 2016; *Зимно месџо*, 2017; *Боли, боли ме јако*, 2022. Књиге прича: *Хрисџ са Дрине*, 1996; *Приче са марџине*, 1997; *Одблесци*, 1998; *Усџомене из џакла*, 1999; *Прекодринчеви зайиси о Косову*, 2004; *Пре блеска, а џосле олује*, 2012; *Писмо Пеџру Кочиђу и јоџ џонекоме*, 2015; *Леџенда о в(ј)еџром вијанима*, 2019. Романи: *Силазак сина у сан*, 2001; *Агресар изџубљених дуџа*, 2006; *Прозор оџворен на висџбабу и кукурек*, 2010; *Гласови са Границе – срџска краџиџка џеџралоџија I*, 2016; *С Хомером у олуџи – срџска краџиџка џеџралоџија II, III, IV*, 2018; *Живоџ из засјеџе*, 2021. Књига публицистичких и новинарских текстова: *Да мрџви и живи буду на броју*, 2002. Књига есеја: *Мркаљев ламенџ*, 2002. Књига мемоарско-дневничких записа: *Заџребачке ефемерџе*, 2003. Монодрама: *Колона*, 2018. Приредио више песничких антологија.

ГОРДАНА ВЛАХОВИЋ, рођена 1946. у селу Руђинци код Врњачке Бање. Пише прозу, есеје и књижевну критику. Књиге приповедака: *На ивици сна*, 2002; *На лиџима очи*, 2004; *Исџина, кад вам кажем*, 2006; *А возови су џролазили, давно...*, 2012; *Возови, снови и сеђања – џриче-есеџи*, 2017; *Транссибир – џуџ којим ме џисци воде*, 2021. Романи: *Разодевање (бањска џрича која би се моџла звайџи и џубавна)*, 2016; *Куд несџаде небо Росуље – џородична џрича*, 2020. Књиге есеја, огледа, записа и приказа: *О чему џод, о живоџу је*, 2009; *Са Саром, уз Књиџу*, 2011; *А Књиџа о(џ)сџаје...*, 2014; *Чиџам и зайисуџем (џлаву џромају мимо свеџа)*, 2018. Приредила више књига и антологија.

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 темом „Метаноја у песништву Бранка Миљковића”. Истраживач-сарадник на Филолошком факултету у Београду. Стипендиста Штајерске покрајине на Универзитету у Грацу. Добитница је награде Руског дома у Марибору за превођење песама руског песника Јурија Давидовича Левитанског на српски. Бавила се просветним радом, пише поезију, есеје, критику, преводи с енглеског и руског, објављује у периодици.

МИНА ЂУРИЋ, рођена 1987. у Београду. Ради као ванредни професор на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду. Докторску дисертацију „Модернизација српске прозе 20. века у односу на стваралачку рецепцију књижевног дела Џејмса Џојса” одбранила је на Филолошком факултету 2017. године. Објавила је више десетина научних радова у публикацијама националног и међународног карактера, аутор је монографије *Трансмузикализација ѿекста: музика српске модернистичке књижевности* (2022), један од аутора књиге *Словенска сусрећања: јуи и зајад* (2021), уредник публикација *На ѿрејавици незнани: избор из ѿоезије Васка Поје* (2020), *Венац ѿркоса: избор из дела Драјослава Михаиловића* (2021), приређивач и преводилац књиге Роберта Ходела *Речи од мрамора: Драјослав Михаиловић – животи и дело* (2020). Коаутор је неколико читанки за средње школе, извршни уредник издања Вукове задужбине на немачком, руском, француском и енглеском језику, један од аутора тројезичне дигиталне изложбе *Вук и Немци* (на српском, енглеском и немачком језику) и др.

НИКОЛА ЖИВАНОВИЋ, рођен 1979. у Крагујевцу. Завршио општу књижевност и теорију књижевности на Филолошком факултету у Београду. Пише поезију, есеје и књижевну критику, преводи с енглеског. Књиге песама: *Алеја часовника* (коаутор А. Шаранац), 1998; *Нарцисове љубавне ѿсеме*, 1999; *Асијайово*, 2009; *Carmina Galli*, 2014; 22, 2019; *Песме и ѿеме: избор (2009–2019)*, 2019; *Ђулићи и увеоци*, 2020. Приредио *Анѿолоију љубавне ѿоезије*, 2003.

СИМОНИДА ЛОНЧАР, рођена 2001. у Врбасу. Студенткиња је на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Пише прозу и есеје. Ауторка је књиге прича *Пнеума*, која је 2022. објављена у оквиру Едиције „Прва књига Матице српске”.

РОБЕРТО МАЗИ (ROBERTO MASI, Фиренца, Италија, 1975). Аутор приповедака, поезије и филозофских есеја. Песме су му објављене на страницама бројних угледних књижевних часописа, међу којима је и часопис *Песници и ѿоезија (Poeti e poesia)*, који уређује Елио Пекора.

Стихови у овом броју су из његове најновије збирке поезије *Нек се ѿама расѿрши* (*Si dissolva l'opaco*), 2022. (М. М.)

МАРКО МЕЛИЛО (MARCO MELILLO, Напуљ, Италија, 1979). Бројни његови текстови су заступљени у савременим књижевним антологијама. Неке приповетке су адаптиране у кратке позоришне представе, друге су објављиване у серијама у више локалних листова. Добитник је награде за необјављену поезију „Ана Марија Ортезе” Италијанског института за филозофске студије (2017), исте године објављену у часопису *Песници и поезија* (*Poeti e poesia*). У две наредне године био је међу финалистима конкурса „Поезија у Напуљу”, а 2019. добио је трећу награду за необјављене стихове на песничком конкурсy „Град Конца”. Бавио се позоришним радом, неколико година је био уредник радио-емисије о музици, филму и књижевности, а 2021. је објављена његова збирка песама *Нова рагосна ѿесма* (*Nuova canzone felice*). (М. М.)

МИЛА (РАДМИЛА) МИХАЈЛОВИЋ, рођена 1961. у Зрењанину. Историчар, комуниколог, уметник, новинар, преводилац. Основну школу, гимназију и музичку школу завршила у Зрењанину, а факултет у Риму, Конзерваторијум „Санта Чечилија” – одсек соло певања. Магистрирала у Београду на Факултету музичких уметности. Докторирала темом „Културно памћење тршћанских Срба”, Факултет за културу и медије, Универзитет „Дон Незбит”, Београд. Аутор је преко десет научних књига, од којих су неке преведене на стране језике.

ЛЕНКА НАСТАСИЋ, рођена 2000. у Сомбору. Студенткиња је на Одсеку за српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише поезију, кратке приче и књижевну критику. Збирка песама: *Са друге сѿране ѿера*, 2020.

СЛАВОМИР САША НИШАВИЋ, рођен 1959. у Бијелом Пољу, Црна Гора. Пише поезију. Књиге песама: *Придржавање душе*, 2003; *Кошуљица*, 2004; *Гребени*, 2007; *Заборављени дечак*, 2018; *Чесѿица*, 2020; *Гавранов хлеб*, 2021; *Пеѿељка*, 2022. Живи у Новом Саду.

ЈЕЛЕНА ОГЊЕНОВИЋ, рођена 2001. године у Сремској Митровици. Пише прозу, есеје, студије и књижевну критику. Роман: *Последњи леѿник*, 2016.

МАША ПЕТРОВИЋ, рођена 1999. у Београду. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2022. године. Добитник је друге Бранкове награде за дипломски рад „Приповетка *Пуѿ Алије Ђерзелеза* као матична ћелија Андрићевог

приповедног опуса”. Одбранила је 2022. мастер рад на тему „Поетика приповедања позног Андрића (збирке приповедака *Лица и Кућа на осами*)” на Филолошком факултету у Београду, где је уписала докторске академске студије на модулу Српска књижевност. Тренутно је запослена као истраживач-приправник у Институту за књижевност и уметност у Београду. Области интересовања: српска књижевност 20. века, савремена српска књижевност, интердисциплинарна проучавања књижевности, методика наставе српске књижевности.

ВЛАДИМИР ПИШТАЛО, рођен 1960. у Сарајеву, БиХ. Пише потеску прозу, приче, романе и есеје, преводи с енглеског. Објављене књиге: *Сликовница*, 1981; *Манифестии*, 1986; *Ноћи*, 1986; *Корџо малџезе*, новела, 1987; *Крај века*, 1990; *Виџраж у сећању*, 1994; *Приче из целоџ свеџа*, 1997; *Александрида*, бајковита повест о животу Александра Македонског, 1999; *Миленијум у Беоџраду*, 2000; *О чуџу*, 2002; *Тесла, младосџ*, 2006; *Тесла, џорџреџ међу маскама*, 2008; *Чајеви Марса / Ноћи*, 2010; *Венеџија*, 2011; *Сунџе овоџ дана: џисмо Андрићу*, 2017; *Значење џокера*, есеји, 2019; *Песма о џири свеџа*, 2023.

ЈОВАН ПОПОВ, рођен 1962. у Новом Саду. Историчар и теоретичар књижевности, редовни професор Филолошког факултета у Београду. Пише научне студије, огледе и књижевну критику, преводи с француског. Објављене књиге: *Ослобођени чииџалаџ. Оџлеџи о џеориџи и џпракси чииџања*, 1993; *Класиџисџичка џоеџџика романа*, 2001; *Чииџања неизвесносџи*. *Оџлеџи из комџарайџисџичке*, 2006; *Двобоџ као књижевни моџив*. *Темаџолоџика сџџудија*, 2012; *Поџмови, џериоди, џолемике – о неким недоумиџама науке о књижевносџи*, 2020; *Меџакриџички (џ)оџлеџи*, 2021. Један је од аутора *Преџледноџ речника комџарайџисџичке џерминолоџије у књижевносџи и кулџури*, 2011.

ЂОРЂО СЛАДОЈЕ, рођен 1954. у Клињи код Улога у Херцеговини, БиХ. Пише поезију и прозу. Био је главни и одговорни уредник *Леџоџиса Маџиџе срџске* (јануар 2021 – март 2023). Књиге песама: *Дневник несаниџе*, 1976; *Велики џосџ*, 1984; *Свакодневни уџорник*, 1989; *Треџеџник*, 1992; *Плач Свеџоџ Саве*, 1995; *Дани лиџевљани* (избор), 1996; *Пеџоџзарни мучениџи*, 1998; *Далеко је Хиландар*, 2000; *Оџлеџалџе срџско*, 2003; *Дуџа са сеџам кора* (избор), 2003; *Немоџ да ме зазмаџаваџи – џесме за саџаџињу и бивџу деџу*, 2004; *Мала васкрсења*, 2006; *Поџлед у авлију* (избор и нове песме), 2006; *Манасџџирски баџџован*, 2008; *Горска служџа – изабране џесме о завичају*, 2010; *Земља и речи* (избор), 2011; *Злаџине олуџине*, 2012; *Силазак у самођу*, 2015; *Певаџ у маџли*, 2017; *Оџлаџање оџласка* (изабране и нове песме), 2019; *Занайџски дом*, 2019; *Моџре жилиџе – роман у сџиџховима*, 2021; *Доџживљаџи лирскоџ џорбара – џриче из књижевносџи*

живоїа, 2022; *Риба звана іаовица – роман у насїавцима*, 2023; *Димни знаци*, 2023.

НЕНАД СТАНОЈЕВИЋ, рођен 1982. у Сремској Митровици. Бави се српском књижевношћу XX века, пише огледе, есеје и књижевну критику. Књига есеја и критика: *У оїлегалу лиїераїуре*, 2017.

БИЉАНА ТУРАЊАНИН НИКОЛОПУЛОС, рођена 1984. у Требињу, БиХ. Ради као лектор српског језика у Атини. Пише студије, есеје и књижевну критику, бави се српском средњовековном и савременом књижевношћу, објављује у периодици.

ДРАГАН ХАМОВИЋ, рођен 1970. у Краљеву. Дипломирао, магистрирао и докторирао на групи за српску књижевност и језик Филолошког факултета у Београду. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Мракови, руїе*, 1992; *Намещїеник*, 1994; *Маїична књиа*, 2007; *Албум раних сїихова*, 2007; *Жежено и нежно*, 2012; *Змаї у јајету – наивне їесме*, 2013; *Тиска – їесме и їонеки заїис*, 2015; *Меко језіро – їесме с їраїеїом їричом*, 2016; *Поїрављаи усїомене*, 2017; *Бежанијска коса*, 2018; *Извод из маїичне књиїе*, 2019; *Рођен као змаї – їесме деїје и нимало наивне*, 2019; *Заїїїїїїна маска*, 2020; *Лик са Лимеса*, 2020; *Две хиљаде двадесетїа*, 2021; *Присудїни їрађани: у сїомен країевачких жрїїава раїїа 1941–1945*, 2021; *Измещїеник*, 2023. Роман: *Род ораха*, 2022. Књиге есеја и критика: *Сївари овдаїїїе*, 1998; *Песничке сївари*, 1999; *Последње и їрво*, 2003; *С обе сїране*, 2006; *Летїо и цїїаїїи – їоезија и їоеїїика Јована Хрїсїїїїїа*, 2008; *Песма од їочейїка*, 2009; *Раичковић – їеснички развої и їоеїїичко окружење*, 2011; *Маїични їросїїор*, 2012; *Пуї ка усїравној земљи – модерна срїска їоезија и њена кулїурна самосвесїї*, 2016; *Момо їражи Каїора – їроблем идентїїїїїїїа у Каїоровој їрози*, 2016; *Преко века – из срїске їоезије XX и XXI сїолеїа*, 2017; *Лица једнине*, 2018; *Знаци расїїознавања – їрилози за саморазумевање срїске књижевносїїи*, 2020; *Лични їрилози – о срїској књижевносїїи и неким кулїурним їїїїањима*, 2023. Приредио више књига.

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 текстова из 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 Фиццералд и Чарлса Симића. Преведене књиге: Алис Манро,

Бексџиво, 2006; *Превице среће*, 2010; *Голи живој*, 2013; *Мржња, пријатељство, удварање, љубав, брак*, 2014; *Појлед са единбуршке сџене*, 2015; Дорис Лесинг, *Бен, у свеју*, 2007; *Мемоари преживеле*, 2008; *Злајна бележница*, 2010; Ајрис Мердок, *Пешчани замак*, 2004; *Црни принц*, 2005; Флен О’Брајен, *На реци „Код две џице”*, 2009; Мишел Фејбер, *Исјод коже*, 2003; *Кица мора џасји*, 2004; Лиза Скотолајн, *Последња жалба*, 2004; Луиз Велш, *Тамерлан мора умреји*, 2005; *Мрачна комора*, 2005; *Трик са мејком*, 2010; Томас Франк, *Освајање кула: бизнис култура, конјракултура, усјон хиј конзумеризма*, 2003; Ралф Елисон, *Невидљиви човек*, 2014.

МЛАДЕН ШУКАЛО, рођен 1952. у Бањалуци, БиХ. Теоретичар књижевности, професор на Филолошком факултету у Бањалуци. Пише прозу, студије, књижевну критику и огледе и преводи с француског. Објављене књиге: *Народно џозорицје Босанске Крајине 1930–1980* (ко-аутори П. Лазаревић, Ј. Лешић), 1980; *Оквири и ојледала*, 1990; *Љубичастји ореол Данила Кица*, 1999; *Одмрзавање језика – џоејика сјраносји у дјелу Миодраја Булајовића*, 2002; *Пукојина сјварној – одмрзавање језика, нулјо*, 2003; *Бавољи дукај – о Иви Андрићу*, 2006; *Облици и искази, ојледи*, 2007; *Порјреји – из срјске књижевностји у БиХ*, 2015; *Крхојине и друје јриче*, 2016; *Културни иденјијейи Кочићевих јунака*, 2018; *Велике илузије (јјривосј, шеајтралносј, сјраносј)*, 2020; *Кријички ојклони*, 2020; *Образовни јарадоксји – фрајменји, афоризми, цјијайи, схолје*, 2021. Приредио више књига српских аутора.

Приредио

Бранислав КАРАНОВИЋ

Часопис *Летопис Матице српске* 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 *Летопису*.

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 *Правилник српског 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: A4; 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 преводиоца;
- 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 *Лейбойису*, 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 ђесама*, или есеј „Од камена до света” из књиге *Рокови ђоезије*, 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 ђесницима*, 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 драмског 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 Селимир Радуловић. – 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